ALTI AVRUPALI YÖNETMEN

BUÑUEL
FELLINI
GODARD
RENOIR
BERGMAN
EISENSTEIN








PETER HARCOURT

doruk

ALTI AVRUPALI YÖNETMEN

Eisenstein-Renoir-Buñuel
Bergman-Fellini-Godard

DORUK YAYIMCILIK / Sinema
Altı Avrupalı Yönetmen

Orijinal Adı
Six European Directors
Yazarı
Peter Harcourt

Çevirenler
Özge Özdüzen / Onur Yusufoğlu
Yayıma Hazırlayan
Aslı Yazır
Sayfa Tasarımı
Mustafa Sünnetcioğlu

Pelican Books 1972 © Doruk Yayıncılık 2007
Tüm Hakları Saklıdır. İzinsiz alıntı yapılamaz.

ISBN
978-975-553-473-2

Nisan 2008

Baskı Cilt
Ufuk Matbaası
I.Matbaacılar Sitesi No:2/68
Topkapı/İSTANBUL (0212) 544 92 90

doruk

Himaye-i Etfal Sokak No:62 Cağaloğlu/İSTANBUL
Tel: (0212) 514 61 58
info@dorukyayimcilik.com

Peter Harcourt

ALTI AVRUPALI YÖNETMEN

Eisenstein-Renoir-Buñuel
Bergman-Fellini-Godard

İngilizceden Çevirenler
Özge Özdüzen / Onur Yusufoğlu

doruk

İÇİNDEKİLER

Önsöz	9
Türkçe Baskıya Önsöz	11
Giriş: Film Eleştirisi Üzerine Bir Not	29
Sergei Eisenstein'ın Gerçekliği	55
Tutkudan Kaçış: Jean Renoir'ın Sinemasında Belirsizlik İmgeleri	87
Luis Buñuel: İspanyol ve Gerçeküstücü	121
Ingmar Bergman'ın Huzursuz Hac Yolculuğu	157
Federico Fellini'nin Gizli Hayatı	207
Çılgın Godard: Jean-Luc Godard'ın Yapıtlarında Aşk ve Siyaset Arasındaki Mücadeleye Bir Bakış	239
Sonuç:Film Tarzı Üzerine Bir Not	283
Kitapta Geçen Filmlerin Orijinal Adları	297

Peter Harcourt 1931 yılında Toronto'da doğdu. *Toronto Üniversitesi* ve *Cambridge Üniversitesi*'nde öğrenim gördü. *British Film Institute*'ta çalıştı ve Kanada'da farklı üniversitelerde dersler verdi. Çok sayıda makalesi *Sight & Sound, Film Comment, Film Quarterly* gibi önde gelen sinema dergilerinde yayımlanan Harcourt, aynı zamanda *Movies & Mythologies, Jean Pierre Lefebvre, A Canadian Journey: Conversations with Time* kitaplarının yazarıdır.

Onur Yusufoğlu 1983'te Zonguldak'ta doğdu. İzmir Bornova Anadolu Lisesi'nde başladığı eğitimine İzmir Fen Lisesi'nde devam etti. Halen Boğaziçi Üniversitesi Felsefe bölümünde lisans eğitimini sürdürmektedir. *Görüntü* dergisi için sinema yazıları yazmıştır.

Özge Özdüzen 1983'te İstanbul'da doğdu. Çanakkale Anadolu Lisesi'nde başladığı eğitimine Boğaziçi Üniversitesi Felsefe bölümünde devam etti. Halen aynı üniversitenin Felsefe bölümünde yüksek lisans eğitimini sürdürmektedir. *Görüntü, Yeni İnsan Yeni Sinema* ve *Yeni Film* gibi dergilere sinema yazıları yazmaktadır.

ÖNSÖZ

Sinemayla ilgili düşüncelerimin gelişmesinde benden yardımlarını esirgememiş kişilere olan borcum, bu kitapta sıralayamayacağım kadar büyük. Her şey, gerçekten de beni televizyona çıkartarak fikirlerimi ciddiye almam konusunda beni cesaretlendiren Britanya Medya Kurumu'ndan R.E. Keen ile başladı; daha sonra yola çıkmam için dayanak noktası sağlayan Stanley Reed ve Paddy Whannel ile birlikte Britanya Film Enstitüsü'nde geçirdiğim yıllarda sürdü ve şimdi de son altı yıldır çalışmalarımı sürdürmeme izin veren Kanada Kingston'daki Queen's Üniversitesi'nde devam ediyor.

Ne var ki, bana cesaret aşılayan bazı kişilerden yine de söz etmek istiyorum: Geçmişte Andrew Brink ve Paddy Whannel, yakın dönemde de Queen's Üniversitesi'nden Norman MacKenzie ve George Whalley. Özellikle daktilo sayfalarımı büyük bir titizlikle okuyan George Whalley'e ve Doug Bowie'ye sonuç bölümündeki bazı kavramsal karışıklıkları çözmemde yardımcı olan Stuart Samuels'a, bu kitabın önceden yazılmış taslağının büyük bölümünü dizen Carolyn Hetherington'a, kitabın son yazım aşamalarında İngiltere'ye dönmeme yardımcı olan Kanada Meclisi'ne; daktilo sayfalarını kendisine göndermemi yıllar boyunca sabırla bekleyen ve yardımlarını esirgemeyen Penguin Kitapları'ndan Nikos Stangos'a ve yayınlanması için son kopyayı hazırlayan Judith Warman'a teşekkürü borç bilirim.

Son olarak da; yaptığım çalışmaların zahmete değer olduğunu her zaman bana hissettirmiş olan öğrencilerime teşekkür etmeliyim.

Peter Harcourt
Queen's Üniversitesi
Kingston, Kanada /1972

TÜRKÇE BASKIYA ÖNSÖZ

Arka plan

1974'e kadar yayımlanmayan *Altı Avrupalı Yönetmen* kitabımı 1966 ile 1972 yılları arasında yazdım. Önceleri; her çeşit filme kolaylıkla ulaşabildiğim Londra'daki Britanya Film Enstitüsü'nde çalışıyordum; fakat 1967 yılında, Ontario'daki Queen's Üniversitesi'nde film çalışmaları programı kurmak üzere Kanada'ya döndüm. Bu altı yıllık zaman dilimi büyük bir değişim dönemiydi –elbette kişisel olduğu kadar sinema için de böyleydi bu. Sinema, sanatsal yaratıcılığın yepyeni biçimleriyle buluşuyordu.

İkinci Dünya Savaşı'nın yaratmış olduğu yıkımın ardından, 1940'larda İtalya'da Yeni Gerçekçilik hareketi ortaya çıktı; 1956'da ise Büyük Britanya'da Özgür Sinema hareketi Lindsay Anderson ve Karel Reisz gibi yönetmenlerin çektikleri ilk kısa filmleri gösterime sundu; bu hareket daha sonra Georges Franju ve François Truffaut'un ilk kısa filmlerini de gösterdi. Sonra Fransa'da –gerçekten de bir patlama gibi– Truffaut *400 Darbe'yi* (1958) ve Jean-Luc Godard *Serseri Aşıklar'ı* (1960) çekti. Böylelikle; yarattığı heyecan Latin Amerika'ya, Kanada'ya ve hatta –kısmen de olsa– Amerika Birleşik Devletleri'ne yayılan Yeni Dalga doğmuş oldu.

Bu patlamanın nedenleri aynı zamanda hem teknolojik, hem de ekonomik, ulusal ve ahlaki idi. Yeni hafif ekipmanlar ve hızlı film stokları, film yapımcılarına daha fazla özgürlük sağlayarak yönetmenlerin filmlerinin asıl auteur'leri olarak tanınmalarına olanak sundu. Dahası; film yapımcılarının sokaklarda çekim yapabilmelerini

sağlayarak, onları stüdyoların yüksek bütçeli önceliklerinden kurtardı. Böylelikle, farklı ulusal kültürlerin varolduğuna dair güçlü bir anlayış ortaya çıkmaya başladı. Sonuç olarak, Albert Camus ve Jean-Paul Sartre'ın varoluşçu felsefelerinin de etkisiyle, her sanatsal tercihin ahlaki bir boyutu olduğu düşüncesi yerleşmişti. Ne yaptığımız ne olduğumuzu belirliyordu.

Bu fikirler şimdi tarih olmuş olsalar da, o dönemde yeni yeni filizleniyordu ve bu kültürel heyecan *Altı Avrupalı Yönetmen'in* zeminini oluşturdu. Matthew Arnold, George Santayana ve F. R. Leavis'in hümanist düşüncelerinin de etkisiyle, bir sanat yapıtının büyüklüğünün, onu besleyen kültürü hem yansıttığına hem de onayladığına inanıyordum. Dolayısıyla, *Altı Avrupalı Yönetmen'i* yazarkenki arzum; seçtiğim yönetmenleri, elimden geldiğince, onları yaratmış olan kültürleriyle ilişkilendirmekti.

Aynı zamanda, içinde yaşamış olduğum İngiliz kültürünün verili değerlerine de sırtımı dönüyordum. Ufukta belirmiş olan semiyolojinin karmaşıklıkları ve filmin bir dil olarak kendisinde yarattığı heyecan ile Eisenstein yeniden zirveye oturmuştu; bu yüzden –montajın hakimiyetinden büyük oranda kurtulmuş olan sesli filmlerini dışarıda bırakarak– onun yapıtlarını psikolojik bir durumdan kaynaklanıyormuş gibi açıklama eğilimindeydim. Bununla birlikte Eisenstein, gerek filmlerinin yenilikçi doğası, gerekse irdeleyici yazılarıyla –ki yazılarının tamamı ancak yakın dönemde İngilizceye çevrildi– tartışılmaz bir biçimde film kuramının kurucusudur. Sinemanın içerdiği anlatı potansiyelinin farkındalığına Sergei Mikhailovich Eisenstein ile birlikte ulaşıldı ve çok sayıda zigzag çizerek Jean-Luc Godard'ın filmleriyle amansız bir biçimde sürdü.

Son olarak, Bergman ve Fellini'nin hayli kişisel yapıtları da, İngiltere'de sözgelimi *Sight and Sound* yazarlarınca desteklendiğinden, bu yönetmenlerin gerek cesaretlerini gerekse başarılarını kutsamaya kararlıydım. Fakat 1972'den bu yana, film yapımcılarında da, onlara dair düşünme biçimimizde de önemli değişiklikler meydana geldi.

BEŞ AVRUPALI YÖNETMEN

RENOIR

Büyük Aldanış (1937) ve *Oyunun Kuralı* (1939) gibi büyük kla-

siklere yalnızca yüzeysel bir bakış atmış olmama rağmen, Renoir'ın yapıtları çalışmamın hümanist merkezini oluşturuyor. Daha çok *Köpek* (1931), *Mösyö Lange'nin Suçu* (1936) ve *Kayıp Onbaşı* (1962) gibi Renoir'ın daha az bilinen başarılarıyla ilgilendim.

Bununla birlikte Renoir, 1950'lerin büyük renkli filmlerinin ertesindeki son döneminde de kendi tarzında filmler yapmayı sürdürdü. 1959 gibi erken bir tarihte, *Doktor Codelier'in Vasiyeti*'ni, geleneksel üç kameralı stüdyo tekniğini kullanarak ve Jean-Louis Barrault'nun kariyerinin en sıradışı performanslarından birini sergilemesine izin vererek televizyon için çekti. Yine televizyon için yapmış olduğu Jean *Renoir'ın Küçük Tiyatrosu* (1970) belli bir düzeyde ilgiyi hak ediyor.

Renoir'ın 76 yaşında çektiği bu dizinin birbirinden çok farklı dört bölümünün görkemli girişleri bizden anlayış bekleyen bir adama işaret eder. Tematik olarak, *Jean Renoir'ın Küçük Tiyatrosu*'nun ilk üç bölümü Renoir'ın filmlerinde sürekli karşılaştığımız konuları özetlerken, son bölüm olan "Yvetot Kralı" ise bizi *Bir Kır Gezisi* (1936) ile *Kırda Yemek*'in (1959) pastoral şenliklerine geri götürür.

Edmond Duvallier yaşadığı kasabanın "kral"ıdır; çünkü zengin bir toprak sahibidir ve bovl* oyununda kasabanın şampiyonudur. Aynı zamanda, ileri yaşına rağmen genç bir karısı olması ile ilgili arada sırada alay konusu olsa da, bütün kasabanın sevdiği sıcak kanlı bir insandır. Duvallier, karısıyla değerli bir arkadaşı olan kasaba doktoru arasındaki ilişkiyi öğrendiğinde, dedikodu çok geçmeden bütün kasabaya yayılır ve herkes Duvallier'in utancını görmek üzere kasaba meydanında toplanır.

Ama umdukları gibi olmaz. Duvallier, acı dolu bir iç muhasebeden sonra, karısının ihtiyaçları olduğunu, kendisinin ise bu ihtiyaçları karşılayamadığını kabul eder ve hem karısının hem de kendisinin doktorla olan samimi dostluklarının da farkına varmış olarak, karısı ve doktor ile kol kola kasaba meydanına girer. Bir kez daha oyundaki ustalığını kanıtladığında, tüm kasaba halkı Duvallier'i takdir ederek kahkahalara boğulurlar. Sonra hepsi birden el ele tutuşup kameraya doğru ilerleyerek topluca seyirciyi selamlarlar ve bu merhamet dolu veda filmi sona erer. Renoir, bir kez daha tutkunun tehlikeli olabilmesine rağmen, hoşgörüyle birlikte böyle olmak zorunda olmadığını söyler. Hatta bu tutku, kasabın oğlu ile hizmetçi kız Paulette'in sa-

* çv. notu: tahta toplarla oynanan bovling benzeri oyun

rılıp öpüştüğü sahnedeki gibi genç bir neşe ile de dolu olabilir.

İçinde derin dostlukların ve hayatı yaşanır kılan diğer tüm küçük zevklerin yeşerdiği doğanın dengesi korunmalıdır. Geçmişte vazgeçme edimine genelde bir parça yalnızlık eşlik etmişse de, *Jean Renoir'ın Küçük Tiyatrosu'nda,* kasaba halkı el ele tutuşarak hayali hayatlarını teatral bir perde kapanışına dönüştürdüklerinde, buna Shakespeare'in deyimiyle hayatın sahne olduğuna dair bakış da eklenmiştir. Hepimizin yeteneklerimize uygun birer rolümüz vardır. İkinci Dünya Savaşı sırasında yaşadığı acı her ne ise, bu inanç Jean Renoir'ın hümanist felsefesini özetliyor.

BERGMAN

Renoir *Altı Avrupalı Yönetmen*'in insani odak noktasını sağlarken, Ingmar Bergman esin kaynağı oldu. Ona karşı ilgim, yalnızca entelektüel bir ilgi değildi. Çocukluğumda, yazlarımı aşırı derecede katı kuralları olan babaannemin çiftliğinde geçirirdim ve baskı ve günahın ensemizde olduğu anlayışı ile büyüdüm.

1950'lerin sonunda, *Yedinci Mühür*'ün (1956) ve *Yaban Çilekleri*'nin (1957) büyük başarısının ardından ve Bergman'ın ilk yapıtlarının her hafta birbiri ardına Londra sinemalarında gösterime girmeye başlamasıyla birlikte, bu filmlerin içerdiği duygusal baskılar benim için fazlasıyla tanıdık hale gelmişti. Bu filmleri, içeriden anladığımı hissederdim. Dahası, bundan bir süre önce, Ulusal Sinema Victor Sjöström ve Mauritz Stiller'in ilk filmlerini ve Gustaf Molander ve Alf Sjöberg'in de son dönem filmlerini göstermişti. Bu filmlerin hepsi de tıpkı ahlaki açıdan Ibsen ve Strindberg'in oyunlarının benzer olmaları gibi, birbirlerine o denli benziyorlardı ki, Ingmar Berman'ın filmlerinin sinemasal girdabında yüzmek için kendimi fazlasıyla yetkin hissetmiştim.

Çalışmamın Bergman bölümü hiçbir özür gerektirmiyor. *Yedinci Mühür, Gezgincilerin Gecesi*'nden (1953) –belki yine mantıksızca– daha dar bir biçimde ele alınmış olsa da... Bununla beraber Bergman'ın kariyerindeki bence en sıradışı filmlerden biri olmayı sürdüren *Bir Tutku*'nun (1969) derli toplu bir açıklamasını sunmayı başardım.

Hakkında yazmaya fırsat bulamadığım diğer muhteşem film ise

Çığlıklar ve Fısıltılar (1972) oldu. Kırmızının hâkim olduğu nefis fırça darbeleri ile bu film Edward Munch'un tablolarını çağrıştırır, özellikle de *Hasta Çocuk* (1886) adlı tablosunu. Bu tablolar kadar çağrıştırdığı bir başka şey de kadınların, hem hastalık hem de psikolojik ihanetten ötürü çektikleri korkunç acılardır. Yine de mucizevi bir biçimde Bergman bu kabusvari filmini, hatırlanan mutluluğun doldurduğu bir sonbahar sahnesiyle bitirir. Bu film aslında bizi, kilisedeymişiz gibi şapkalarımızı çıkarmaya zorlayarak (Munch'un tablolarıyla yapmayı istediği gibi), huşu ile doldurabilir.[1]

Bir küçük not daha, Toronto'da bir Noel sezonu Bergman'ın *Sihirli Flüt*'ü (1975) gösterilmişti. Mozart'ın operasının, bu çok başarılı oyun versiyonuna giden insanların *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*'in (1937) ön gösterimine akın akın giden insanlarla aynı insanlar olduğunu görünce, Bergman'ın bütün yapıtlarının kışkırtabileceği duygu çeşitliliğini hatırladım –*Bir Yaz Gecesi Tebessümleri*'nden (1955) beri filmlerinde göremediğimiz bir çeşitlilik.

Ingrid Bergman ile Liv Ullman'ı bir araya getirmiş usta işi bir yapıt olan *Güz Sonatı* (1978) ile birlikte *Bir Evlilikten Manzaralar* (1973) ve *Fanny ve Aleksandre* (1984) Bergman'ın kariyerinin son dönemlerindeki önemli başarısını sergiliyor.

Bunlardan hiçbiri televizyon için tasarlanmış olmamasına rağmen, altı parçalı anlatısı ve her bölümde patlayan duygusal atmosferi ile *Bir Evlilikten Manzaralar,* üç saat süren ve her yirmi dakikada bir duygusal patlamaya sahne olan sinema versiyonuna kıyasla altı ayrı bölüm halinde izlendiğinde daha da etkili oluyor.

Fanny ve Aleksandre'de de benzer bir durum var: film, genişletilmiş beş saatlik versiyonu ile her açıdan değer kazanıyor. Filmin her bölümü damakta ayrı bir tat bırakıyor; hem renkleri hem de içerdiği çatışan duygular bakımından. Birçok açıdan, *Fanny ve Aleksandre* Bergman'ın kariyerinin bir özetini sunuyor.

Bergman, 2007 yılındaki ölümüne dek, *Bir Evlilikten Manzaralar*'ın epilogu olan *Sarabande* (2003) gibi televizyon için iddiasız filmler yapmış olsa da, son döneminde öykülerini oğlu Daniel'in ya da eşi Liv Ullman'ın yönetmesinden hoşnutluk duymuş gibi göründü.

Şu anda, Kuzey Amerika'da Bergman'ın filmleri büsbütün de-

1 Bu konularla ilgili daha kapsamlı tartışmalar için bkz. "Cries and Whispers: a discussion," Peter Harcourt. *Queen's Quarterly* (Kingston) Yaz 1974, s. 247-257

mode olmuş durumdalar. *Persona*'nın (1966) epistemolojik belirsizliklerine duyulan akademik ilgi dışında, ilk yapıtlarındaki hümanizm ile sonraki yapıtlarının içerdiği ahlaki nihilizmi ilişkilendirme çabasına yönelik bir ilgi mevcut değil. Hümanizme meydan okuması, iyi filmlerin klasikleşmiş itibarını bozması, oyuncularına kendi çizgilerini bulmaları ve hatta *Bir Tutku*'da olduğu gibi filmin bazı bölümlerinde oynamayı kesip oynadıkları karakterler hakkında yorum yapmaları için çağrıda bulunması: Bergman, bütün bu stratejileri hem modernist projenin bir parçası olarak kullanmış, hem de *Bir Tutku*'da kullandığı parçalanma ve grenli renk ile filmin sonunda görüntüyü tamamen bozmasıyla bu projenin ötesine geçmiştir.[2]

Bütün olarak bakıldığında, Ingmar Bergman'ın başarısı muazzamdır. Görsel yaratıcılığının yanı sıra, müthiş bir oyuncu yönetmenidir Bergman. Bunun yanında, 1950'lerin sonundaki sinema rönesansına etkisi de azımsanamaz. Fellini ile birlikte, 1960'ların genç yönetmenleri için bir filmin hem ciddi hem de eğlendirici olabileceğini, bir sanat dalı olarak en az edebiyat ve tiyatro kadar değerli olduğunu ispatlamıştır. Dahası, sinemaya introspektif bir boyut da kazandırmıştır. Zamanımızın mizacına karşın, Ingmar Bergman insan ruhunun karmaşıklığını keşfetmeye cesaret edebilmiştir.

FELLINI

Kariyeri boyunca, Federico Fellini üslup açısından *Aylaklar*'ın (1953) yeni gerçekçi etiğinden uzaklaşarak daha kurgulanmış bir evreni benimsedi. *Sekiz Buçuk*'tan sonraki filmleri gitgide yapıntılığın zorluklarına kucak açtı.

Bu bakış açısı en açık olarak Fellini'nin tarihi filmlerinin düzeneğinde benimsenir, ki bu filmlerde kendini sorumluluktan muaf tutarcasına, kendi adını da film başlığına ekler –*Fellini-Satyricon* (1969) ve *Federico Fellini'nin Kazanovası* (1976). *Kazanova*, teatral makyajı, bale jestleri ve havada uçuşan yeşil çöp torbası deniziyle

2 Bu konularla ilgili daha geniş bir araştırma için bakınız "Journey into Silence: An Aspect of the Late Films of Ingmar Bergman," Peter Harcourt. *Scandinavian-Canadian Studies* (Ottawa) Vol.5, 1992, s. 19-28

Fellini'nin yaptığı en yapıntı filmdir.

Her ne kadar bu filmler şaşırtıcı bir biçimde yaratıcı olsalar da, Fellini'in ilk dönem yapıtlarıyla büyümüş seyirci kuşağı için bir şeyler eksik gibidir. Eğer Giulietta Masina'nın Gelsomina'yı ete kemiğe büründürmesi açısından bakarsak, *Sonsuz Sokaklar* (1954) tinsel bir çekirdeğe sahipti; *Tatlı Hayat* (1960) ile birlikte bu çekirdek sınırlara çekildi –tıpkı Umbrialı meleğin, filmin finalinde Marcello'ya kanalın karşı tarafından el sallayan ve duyamadığı bir şeyler söyleyen görüntüsü gibi.

Sonraki filmlerinde bu kutsallık duygusu hemen hemen kaybolmuş gibidir. Belki de bu, *Amarcord*'da (1973) ve *Ginger ve Fred*'de (1986) eksiklik olarak ya da Fellini'nin yarı belgesel filmleri olan *Palyaçolar*'da (1971) ve Roma'da (1972) da arayışın bir parçası olarak görülebilir; fakat bu filmlerdeki eksiklik, çoktan yitirilmiş olan yaşam sevincine duyulan nostalji gibidir. Ancak son filmleri arasında Amarcord, Fellini'ye 1975'te en iyi yabancı film Oscar'ı kazandırarak onun en popüler filmi olması dolayısıyla ilgiyi hak ediyor.

Film, baharın gelişiyle açılır. Ağaçlardan saçılan tozlar, zenginin ve yoksulun üstüne de yağarak, kasabayı örtüyordur, havada arzu titreşimleri vardır; fakat bu arzu, olgun Fellini'de her zaman gördüğümüzün aksine, bir okul çocuğuna aittir. Fellini'de cinsellik büyük oranda kalçalardan ve göğüslerden oluşan, kedilerin dişlerinin arasından hırlamalarına benzer bir fantezi olarak karşımıza çıkar. *Amarcord*'da Gradisca'nın evlendiği son sekansa kadar, cinsellik yetişkin romantizmine işaret edecek herhangi bir durum içermez. Film, anallığa dair birçok başka imalar da dahil olmak üzere, işeme ve yellenmeyle ilgili şakalarla doludur. Eğer film genç Titta'nın bakış açısından anlatılıyor olsaydı, bu şakalar yerinde öğeler olurlardı; fakat film bunu yapmaz. Müslüman müzikali gibi hayli ince işlenmiş sekanslar, avukat tarafından anlatılıyor olsalar da, sanki kasabanın aptalı Fırıldak'ın anlattığı kahramanlık masallarıymış gibi yerlerini hızla yeni sekanslara bırakırlar.

En özgün sekans kırdaki aile pikniğini içeren sekanstır. Bu, uzamsal devamlılığa sadık kalan tek sekanstır ve stüdyoda çekilmiş olan kasaba sekanslarının sınırlayıcılığından sonra, kelimenin tam anlamıyla bir parça temiz hava almamızı sağlar.

Titta'nın ailesi, akıl hastanesinde yatmakta olan amcası Teo Amca'yı almak üzere bir fayton ile yola çıkar. Teo, Fellini filmlerindeki

tipik budala karakterlerden biridir. Açık havada öğle yemeği yendikten sonra, Teo kaybolur. Aslında altında oturdukları ağacın tepesine çıkmıştır. Fakat *Sonsuz Sokaklar*'daki, yüksekteki ipin üzerinde dengede durmaya çalışan Il Matto'nun aksine Teo'nun meleklere yakın olmak gibi bir derdi yoktur. Onun dertleri daha dünyevidir. "Voglio una dona" diye bağırıp durur ağacın tepesinden. "Bir kadın istiyorum." Bu isteğine karşılık karşısına çıkan ilk kadın, kesin ifadelerle kendisine ağaçtan inmesini emreden cüce bir rahibedir. Ağaçtan indikten sonra akıl hastanesine geri bırakılır.

Film, Nino Rota'nın yaptığı müziklerin bizi sahneler arasında sallayışının da etkisiyle genel olarak neşeli bir tona sahip de olsa, Titta'nın büyükbabasının sisin içinde, bildiği her şeyden bir anda koparak ve ardından da ölümün buna benzeyip benzemediğini düşünerek kayboluşu; garip bir kar yağışından sonra Kont'un köşkünden gelmiş bir tavus kuşunun karın üstünde oturup kuyruğunu sergileyişi; kasaba halkının Amerika'dan gelip yakından geçmekte olan bir gemiye kısa da olsa bir bakış atabilmek için küçük bir filo halinde yollara dökülüşü gibi sinemasal büyü ile dolu anlar da yok değildir.

Amarcord savaş öncesi İtalyası'nda yetişmekte olan delikanlı Titta'nın hayat dolu bir portresini sunar; ancak bu portre, Aylaklar'ın sonunda şehirde yeni bir başlangıç yapmak üzere kasabası Rimini'den ayrılan Moraldo'nun belirsizlikleri sorgulayışı gibi bir sorgulamayı kesinlikle içermez. *Ginger ve Fred*, Giulietta Masina'ya Ginger olarak bir kez daha alımlı cazibesini sergileme şansı verdiyse, Ginger'ın dans partneri Fred'i canlandıran Marcello Mastroianni de *Tatlı Hayat*'tan beri, Fellini'nin ikinci benliği olarak, alkolik bir narsist ve kimliğinden emin olmayan bir eşcinseldir artık. Bu filmde, televizyon dünyasının saldırgan vahşiliğini dengeleyecek tek şey melankoli hastalığıdır.

Fellini'nin kariyerinin sonlarına doğru, nostalji duygusallığa yenik düşer. *Ve Gemi Gidiyor* (1983) ve yarı otobiyografik olan Görüşme (1987) gibi filmlerinde, bu duygusallık büyülü anlar eşliğinde kullanılır. Örneğin; *Görüşme*'de Mastroianni ve film ekibi, filmde kendisi olarak sunulan Anita Ekberg'in büyük kapılı villasında görünürler; Ekberg artık *Tatlı Hayat*'taki tanrıçadan çok La Saraghina'ya benziyordur. Fakat Fellini onları dans ettirdiğinde, *Tatlı Hayat*'taki orijinal sekansa yapılan geriye dönüşlerle birlikte, evet, gerçekten de nefsine düşkünlüğü ve duygusallığı içeren; ama aynı

zamanda da harika bir etki oluşur. Bu sahnede yalnızca sinemanın sergileyebileceği bir duygusal hamlık vücut bulur.

Özellikle Fellini'nin ilk dönem filmlerindeki duyarlılığını –hatta belki de o dönemin duyarlılığını– algılama şansı olmayan seyirciler için bu filmler şaşırtıcı olsa gerek. Benim bu filmlerin hem ahlaki hem de estetik değerleriyle ilgili şüphelerim ne olursa olsun, bu filmler bir arada düşünüldüğünde, olağanüstü derecede orijinal bir yapıtlar gövdesi oluştururlar –Fellini'nin benzersiz evrenini.

BUÑUEL

Genelde Luis Buñuel'in kendimizle yüzleşmemizi sağlayan filmlerini yalnızca oyun oynayan filmlerine tercih ediyor olmama rağmen, kitabı yazarken görebildiğim son filmi *Tristana*'dan (1970) sonra Buñuel son üç başyapıtını yapıverdi. –*Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* (1972), *Özgürlüğün Hayaleti* (1974) ve *Arzunun Şu Karanlık Nesnesi* (1977). "Yapıverdi" ifadesini kullandım; çünkü bunların üçü de zahmetsizce yapılmışlar gibi bir izlenim bırakıyor izleyende. Bu üç filmin yapımcısı daha önce de *Bir Oda Hizmetçisinin Güncesi*'nin yapımcılığını üstlenmiş olan Serge Silberman'dı. Filmlerin rahat bir bütçe ile desteklendiği ve genel olarak Jean-Claude Carriére'nin senaryodaki yardımı apaçık ortada. Fakat Buñuel bu avantajların yanına usta olarak kendi su götürmez yeteneklerini de koydu.

Bu filmler içinde en karmaşık olanın birçok açıdan *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* olduğu düşünülür. Buñuel, bu filmde prestijli bir oyuncu kadrosu toplamış. Bu kadronun başını yılların ismi Fernando Rey çekiyor; fakat kadroda Fransız Yeni Dalga hareketinin gözdelerinden cazibeli oyuncular da var –Delphine Seyrig, Stéphan Audran ve Bulle Ogier.

Filmdeki bütün erkekler diplomat ya da uyuşturucu kaçakçısı; eşleri de her zaman son derece şık giyimli olan ve hep gülümseyen alkolik ya da nemfomanlar. Sürekli olarak üzerlerinde taşıdıkları güven ise, elbette ki yüksek sınıfa ait olmalarının yanı sıra dünyada neler olup bittiğini görememe yeteneklerinden de ileri geliyor. Altısının birden bir köy yolunda yürümelerini gösteren planlar var. Bu yolun ne başlangıcı ne de ulaşacağı bir hedefi var; ama bu yol orta

sınıfa ait imtiyazlı hayatlarının temelinde yatan; amaçsızlığın simgesi olarak da düşünülebilir.

Yalnızca hayatlarını bir rüyadaymışçasına yaşamakla kalmıyorlar, sürekli olarak hikâyelerini anlatmak isteyen –ki bu hikâyeler şiddet içeren rüyalardan ibaret– derbeder genç erkekler tarafından da rahatsız ediliyorlar. Aslında filmin ana kurgu stratejisi, bütün karakterleri şiddet içeren olaylara sürüklemek ve bunun sonucunda da aralarından birinin uyanarak bütün bunların rüya olduğunu keşfetmesini sağlamak!

Burjuvazinin Gizli Çekiciliği, yüzeyden eğlenceli bir film olarak gözükse de yüzleştirici özellikler taşıyor. Komik bir üslupla kendini ifade etse de, orta sınıf varoluşlarımıza ilişkin kandırmacalarımızla yüzleşmeye çağırıyor bizi, ki kendi kendimizi kandırmadan bu hayatı sürdürmek çok zor olurdu.

Bu yıkım ruhuna çok benzer biçimde, *Özgürlüğün Hayaleti* bütün kurgusal geçişleri imkânsız kılıyor. Bir sahnede karakterlerle bağlantı kuruyoruz; sonra bir hizmetçi ortaya çıkıyor ve biz de onun hikâyesiyle birlikte gidiyoruz. Sonra bir başkası ayrılıyor ve bu sefer bir süreliğine onun öyküsünü öğreniyoruz ve bu böylece sürüp gidiyor. Filmin kurgusunda bir daha asla ilk baştaki çifti göremiyoruz.

Ama muzipçe sahneler de var. Bir arkadaş gurubu aralarından birinin evinde toplanarak, masanın etrafında oturup hep beraber işiyorlar. Sonra da birer birer masadan kalkıp tuvalete giderek yemek yiyorlar. Bu muzır film sayesinde Buñuel hem orta sınıf hayatının normlarıyla, hem de tutarlı anlatı izleme zevkimizle oynuyor.

Aynı derecede rahatsız edici bir başka film olan *Arzunun Şu Karanlık Nesnesi* ise uzun ve soğuk bir fıkra gibidir. Hem ev içi şiddeti hem de politik şiddeti gördüğümüz açılış sahnelerinden sonra, Mathieu (yine Fernando Rey) Seville'de bir demiryolu vagonuna girer ve genç bir kadının başından aşağı bir kova su boşalttıktan sonra yol arkadaşlarının yanına oturarak bu hareketinin hikâyesini anlatır. Bu hikâye filmin hikâyesi haline gelir ve bu da Buñuelvari bir çılgın aşk hikâyesidir –bir adamın başından beri kendisiyle oynayan bir kadına olan takıntısı. Bu oyun duygusu, Mathieu'nün arzusunun belirsiz nesnesi olan Conchita'nın iki kadın –biri Fransız Carole Bouquet ve diğeri de İspanyol Angela Molina– tarafından

canlandırılmasıyla daha da güçlendirilir. Bu, Buñuel'in Mathieu'nün aslında hayatını adadığı kadını gerçekte hiç görmediğini ifade etmek için başvurduğu bir hile olarak da düşünülebilir.

Mathieu, Conchita tarafından tekrar aşağılanıncaya kadar küçük kazançlar sağlar ve hikâye ilerlemeden çok tekerrürlerle devam eder. Bu sırada yol arkadaşları mahkeme jürisi görevini üstlenirler ve şiddet eğiliminin kadının yol açtığı duygusal hasardan kaynaklandığı yargısına varırlar.

Bu yolla, *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* mesaj kaygısı olan bir filme dönüşür; ama yine de saygısızlığından ödün vermez. Filmin sonunda Mathieu ile Conchita kol kola bir Paris geçidinin altında yürürler. Vitrinlerden birinde, bir kadının Mathieu'nün zaman zaman yanında taşıdığı bavulu açtığını görürüz. Bavulun içinde kadının iç çamaşırları vardır ve bu kadının kana bulanmış bir iç çamaşırını dikmesini seyrederken, bu bize *Endülüs Köpeği*'ndeki (1929) benzer sahneleri hatırlatabilir; Mathieu bu görüntüye takılıp kalırken Conchita tiksinmiştir. Conchita Mathieu'nün yanından hızla ayrılır ve o da, bir kez daha kadının arkasından koşmak zorunda kalır. Ekrandaki devasa patlamayla hem karakterler hem de geçit ortadan kaybolur. Film bitmiştir.

Son üç film hem sorgulatıcı hem de eğlendiricidir. *Unutulmuşlar* (1950) ya da *Nazarin* (1959) kadar kendimizi sorgulamamızı sağlamasalar da, bu filmler birçok açıdan sinemanın ürettiği en olgun yapıtların yanında yer alırlar. Günümüzün psikolojik ve toplumsal çelişkilerini göz önünde bulundurursak, hiçbir sanatçı bunları Luis Buñuel'den daha samimice anlamamıştır.

JEAN-LUC GODARD

Altı Avrupalı Yönetmen'de, Jean-Luc Godard'ın ilk dönemindeki aşk ve siyasete dair tartışmalarım gidebildiği yere kadar yerinde tartışmalardı; ancak yeterince yol kat edemedim. Özellikle *Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey*'i (1967), üzerine yazabilecek kadar iyi bilmiyordum. Bu film, ilk filmleri arasında açıkça onun en kişisel ve sorgulayıcı filmlerinden biriydi. Godard'ın her zaman kati olanı rastlantıyla bulmayı amaçladığını göz önünde bulunduracak olursak, bu filmde amacına kesinlikle ulaştığı bir sekans vardır.

Bir kafede Godard kültürel temsillerin doğruluğu ile ilgili şüphe-

lerini fısıldarken Raoul Coutard'ın sinemaskop kamerası bir kahve fincanının dibine kadar yaklaşır. Bu sekansta, Godard'ın fısıldadığı düşüncelerinde kendini gösteren ve filme yayılan endişe, yine Godard'ın kahve fincanının mikrokozmozunda evrenin makrokozmozunu keşfedebilme yeteneği ile dağılır –şair William Blake'in "bir kum tanesinde sonsuzluğu" görebilmesi gibi.

Bu dünyayla uyum içinde olma fikri, daha sonra dışarı çıktığı sırada ve sokak boyunca yürürken Juliette'e aktarılır. Kamerayla uyum halindeki hareketine yapılan bir dizi pan sırasında Juliette, arabaların hareketiyle de uyum içindedir. Bu, aynı zamanda Beethoven'ın *Yaylı Kuartet No 16* eserinin en uzun süre kesintisiz devam ettiği sekanstır da. Bu an ne kadar kasıtlı olarak çekildi, bilemeyiz; fakat karşımızda durmaktadır – (rastlantıyla?) perdeye aktarılmış kati bir andır bu.[3]

Haftasonu'ndan (1967) sonra, ya da kendi deyimiyle sinemanın sonundan sonra, Godard sinemanın el değmemiş mecralarına doğru sürgüne gitti; her biri bir öncekinden daha sert olmak üzere giderek izleyicisi azalan filmler yaptı. Fakat bu Dziga Vertov dönemi diye adlandırılan, genel olarak Jean-Pierre Gorin ile işbirliği yaptığı dönemin de kendince bir ihtişamı vardır. Kendisini, kendi üretim sürecinden çekip çıkarmak, silmek için yanıp tutuşan *Doğu Rüzgârı* (1970), mavi ve kırmızı çizgilerin kareler üzerine yayıldığı olağanüstü güzellikte görüntüler içerir. *İtalya'da Mücadele*'de (1971) ise bir yandan cinsel politikaları sorgularken, çift kanatlı bir Fransız kapısını muhteşem bir biçimde kullanır; kapı şeffaf olmasına rağmen böler; bu kullanım bir yanıyla *Sağını Kolla* (1987) ile benzerlik gösterir.

Godard bir motosiklet kazası sonucu hastaneye kaldırılınca, teatral filme geri dönüş sinyal veren harikulade eğlenceli bir film olan *Her şey Yolunda*'da (1972) Yves Montant'ı ve Jane Fonda'yı yönetme görevi Gorin'e kalır. Fakat Godard, ancak 1980'de çektiği *Herkes Başının Çaresine Baksın* ile yeni bir özgünlükle kurmaca film yapımına geri döner.

Fakat, *teatral film yapımına geri dönmeden önce, Godard başka* projelerin de aktif bir parçası oldu. Memleketi İsviçre'nin Grenoble ve daha sonra Rolle kentlerinde yaşadığı süreçte, ortağı Anne-Marie Miéville ile birlikte çalıştı. Ailedeki cinsel politikalar üzerine bir dizi

3 Bu muhteşem filmin kare kare bir analizi için, *Two or Three Things I know about Her*, by Alfred Guzzetti. (London: Harvard University Press, 1981)

video makalesinin içinden, *İki Numara* (1975) adında ayrı bir video hazırladılar. Bundan sonra, eğitim televizyonu için genişletilmiş iki küçük seri daha yaptılar: *Altı Kere İki: İletişim Üzerine ve Altına* (1976) ve *Dere Tepe Fransa/İki Çocuk* (1977). Bu serilerin her ikisi de işçi sınıfının aile hayatına ve eğitim sistemi içerisinde yaşanan çelişkilere değiniyordu. Bu üç büyük sosyolojik araştırmadan sonra, Godard ve Miéville *Herkes Başının Çaresine Baksın* ile kurmaca filme dönmeye artık hazırdılar.

Karmaşık tasarımı, neşeli tavrı ve otobiyografik dolayımlarıyla bu film, daha görkemli bir sinemanın benimsendiğine delalet eder. İsviçre'nin dağlık manzaraları, ilk filmlerindeki karmakarışık Paris sokaklarına kıyasla genişlik duygusu verir ve film göründüğü kadar doğrusal ilerlemiyor olsa da, bir öykü anlatıldığı duygusu filme hâkimdir. Dziga Vertov döneminin ortak çalışma önceliklerini deneyimlemiş olan Godard bundan sonra başka insanlarla çalışmaya başladı –elbette ki Miélville ile de; ama bu film için ayrıca Buñuel'in yardımcısı olan Jean-Claude Carrière'le de çalıştı.

Godard, hayatı boyunca, televizyon reklamları da dahil olmak üzere hep çok fazla proje ile meşgul oldu. Fakat *Herkes Başının Çaresine Baksın*'dan sonraki dönem, *Tutku* (1982), *Selam, Mary* (1985) ve *Yeni Dalga* (1990) başta olmak üzere kariyerinin en iddialı filmlerine sahne oldu.

Son yıllarda "tutku" Godard için giderek daha önemli bir kavram haline gelmişti. *Herkes Başının Çaresine Baksın*'da bu sözcük sürekli tekrarlanır. Karakterlerden biri sözcüğü kullanır ve diğeri yanıt verir "Hayır, bu tutku değil."[4] Bu filmin sözcüğü tanımlamayı reddettiğini düşünürsek, bu reddiyeye, haliyle *Tutku*'da pek de rastlayamayız. Bu film ile dünyanın duygusal çeşitliliği belirginleşmeye başlar.

Film Rubenesk'i bir gökyüzü görüntüsü ile başlar; kamera uzaktaki bir uçağın havadaki izini izler. Bir sonraki planda Isabelle'i (Huppert) fabrikasında bir el arabasını iterken görürüz. Bir anda bu filmi aydınlatan tematik ikilik belirir –kutsal ve dünyevi, ilahi ve gündelik. Sonra yine gökyüzünün *çekimleri ve bir Rembrandt tablosu* ve yönetmen Jerry'nin (Radziwilowicz) ışık kalitesi konusunda kamera-

---

* ed. notu: Bu film, ülkemizde *Çile* adıyla gösterilmiştir.

4 Bakınız "La passion, ce n'est pas ça," by Elizabeth Lyon. *Jean-Luc Godard: Son + Image*, 1974-1991, editör: Raymond Bellour ve Mary Lea Bandy. (New York: The Museum of Modern Art, 1992), s. 43-44

manıyla tartışmasını izlediğimiz sekanslar gelir. Bunların ardından; Isabelle'i bir matkap başında izlediğimiz plandan önce başka karakterlerin görüntülerini görürüz. "Tanrım neden beni terk ettin?" diye söylenir Isabelle –bu an, komik derecede ilgisiz göründüğü halde "tutku"nun bu filmdeki anlamına giden yolu işaret eder.

En temel anlamıyla ele aldığımızda tutku acıyı gerektirir. Burada İsa'nın tutkusu düşünülebilir. Bir fabrikadaki makinelerin başında da olsa, bir film stüdyosundaki makinelerin başında da olsa çalışma şiddetli bir ıstırap içerir. Çilenin bu iki tarafı arasında kurulmuş olan denge müzik tarafından da onaylanır. İki tarafı da yücelten aynı Ravel konçertosudur –ironi olasılığı de hesaba katılarak.

Işıklandırılmış *tablo* aracılığıyla anlatılmak istenen bir şey varsa, aynı şey işçiler için de geçerlidir. Bir akşam buluştuklarında yalnızca tek bir ışık vardır. Isabelle ışığın yönünü değiştirip durdukça, ışık çillerini bazen belirginleştirir, bazen de saklar –bir görüntü yönetmenin yapabildiği en iyi biçimde.

Film, Godard'ın anlatı ile olan çekişmesinin de devamıdır. İki Numara'nın öykülerle dolu olduğu halde gerilimi yükseltecek bir entrikasının olmaması gibi, Tutku'nun da böyle bir yükselişi yoktur; fakat *Tutku*'da öyküler yataydan çok dikey olarak oluşurlar. Tutku kendisini tablolar ile yazan bir filmdir. Tablolarla çalışarak Godard, sinemasal anlatıların kronolojik akışlarına meydan okur. Ama bu filmin esprisi, tabloların *anlatısal* tablolar olmalarıdır. Tabloların hepsi de öykü anlatırlar.

İtalyan yapımcı *"Una storia! Una storia!"* (Bir öyküye ihtiyacım var,) diye bağırırken etrafının öykülerle dolu olduğunun farkında değildir; fakat bu filmin merkezinde duran anlatısal araç, kadın ve erkek arasındaki eşitsiz savaşıma dairdir. Zıtlar arasındaki bu oyun, ikiliklere duyulan bu bağımlılık Godard'da hep belirgin olmuştur; ama son filmlerinde daha da dramatik bir varoluş kazanmışlardır.

Bu etkili oyun, *Selam, Marie*'de[5] de karşımıza çıkar. Bu filmde Godard, doğal olanla kültürel olan arasında bir bağ kurabilmeyi amaçlamıştır. Doğanın ikonaları tekrar tekrar kültürel ikonalarla karşılaştırılır. Filmin açılışındaki uzun ay planından sonra uçak yere

* çv. notu: Ressam P.Paul Rubens'e referans ile kullanılan terim, cismin tamamının görüldüğünü belirtir. Rubens kadınların vücutlarının tamamını resmettiği tablolarıyla bilinen bir ressamdır.

indiğinde aynı ay bu kez daha küçük ve daha uzakta olmak üzere, çerçevenin sağındadır ve bu sırada sola yakın plan ile kırmızı trafik ışığı görülebilir. Benzer biçimde, filmin sonuna doğru Joseph ve Marie yine başka bir netbol* maçı izledikten sonra, Dvorak'ın çello konçertosu bizi dışarı çıkartarak tekrar aya, sonra da sokağın aşağısına, Marie'nin etrafında dolandığı beyaz büyük bir küreye götürür.

Elbette Marie'nin de taşımak zorunda olduğu bir tutkusu vardır. Hamileliği sırasında Marie'nın çektiği acı büyük bir fiziksel güç ile sunulur. Her kadın gibi o da içindeki çocuğun acısını çekmek zorundadır; fakat Marie seçmemiştir. Seçilmiştir ve yumruklarını sıkıp göğe doğru salladığında; aynı zamanda hem geçmişin resim ikonalarının parodisini yapar, hem de bu görüntüler (bence) gerçek ikonik otoriteyi oluştururlar. Bu yolla Godard, Brechtyen gelenekteki en güzel konumu alarak karakterleri ağlarken bizim gülmemize izin verir.[6]

Marie'nin sonu rahatsız edici bir biçimde hayvani olduğu halde; *Tutku*, hem inanılmazlığı hem de oyunbazlığı açısından *Detektif*'i (1985) sonlandıran hokkabazlık ile karşılaştırılabilecek düzeyde estetik bir hokkabazlık ile biter. *Tutku*, Godard'ın son döneminin en başarılı yapıtlarından biridir ve tek rakibi de eş derecede sıradışı olan *Yeni Dalga*'dır.

Tutku ışık hakkında iken, Yeni Dalga zamanla ilgilidir. Sonsuza kadar geri dönen dalgaları ve boş ellerin hediyesini anlatır. Gerçekten de uzatılan el, filmin tekrarlanan görsel motifidir.

Yeni Dalga, Godard'ın en ince eleyip sık dokuduğu aşk öyküsüdür. Doğal dünyada geçtiği halde, karakterlerin şiddetle arzuladıkları doğal dünyanın kendisidir –hep arabalarının yanında hazır bulunan atlar gibi, doğanın döngüsel ritmiyle bir olmak, onun mükemmelliğinin yanında susmak.

Aşk öyküsü ile ilgili olarak, iki "boğulma" tehlikeye atılmak gibi görünüyor. Murnau'nun *Şafak*'ını (1927) ve *Kıskanç Kadın*'daki (1945) Gene Tierney'i hatırlatan bu boğulmalar bir tür vaftiz, sevebilmek için gerekli olan yenilenmenin birer parçalarıdırlar.

Uzanan el hem iddiadır, hem de teklif. Lennox, annesinin "El

5 *Numéro Deux* ve *Je Vous Salue, Marie* filmleriyle ilgili daha kapsamlı bir tartışma için bakınız "Metaphysical Cinema: two recent films by Jean-Luc Godard," Peter Harcourt. *CineAction* 11 (Toronto) Winter 1987-88, s. 2-10

* çv. notu: basketbol benzeri bir oyun

6 *Brecht on Theatre*, çev: John Willett. (New York, Hill & Wang, 1964), s. 71

vermek mutluluk için istediğim tek şey" sözlerini filmin iki farklı yerinde tekrarlar. Boş ellerin hediyesi Godard'ın insan sevgisi için kullandığı bir imgedir –kadının adama, adamın da kadına verecek hiçbir şeyi olmasa da uzattığı el.

Bu tutum duygusal olmaktan uzaktır. Hâlâ cinsiyetler arası eşitlik için bir uğraş, kontrolü sağlamak için süregiden bir savaş söz konusudur. Kontes Lennox'un ayakkabısını bağlarsa, Lennox ona elini sunar; Kontes arabayı kendisinin kullanacağını söylediği halde, yola koyulduklarında direksiyonda Lennox'u görürüz; ağaçların arasında Dino Saluzzi'nin akordeonundan yükselen kapanış nameleri eşliğinde kaybolurlar.

Bu filmin sonu için gerekli olduğu düşünülebilecek hiçbir estetik oyun yoktur. Sorunlar, politik düzeyde değilse bile kişisel olarak karşı karşıya getirilmiş ve çözümlenmiştir. Kontes mülkünü bağışlayacak gibidir. İçinde yaşadıkları, korkak avukatlar ve CEO'larla dolu mülkü terk edip başka bir hayata doğru yol alırlar. Godard bu en sıradışı filmini geleneksel bir mutlu sonla bitirir.

1988'de Godard sinema ile ilgili kendi kişisel öykülerini ve bunun dünyadaki yerini anlatacağı bir video serisi üzerinde çalışmaya başladı. On yıl sonra 1998'de *Sinema Tarih(ler)i* adındaki, şu sıralar nihayet DVD olarak piyasaya sürülen bu altı bölümlük diziyi tamamladı.

Sinema Tarih(ler)i, dünyanın dört bir yanındaki filmlerden sahneler ve dünyanın en büyük tablolarının görüntülerini içeren devasa bir proje. Godard'ın kendi sesi, *Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey*'de olduğu gibi, bazen neredeyse bir fısıltıya dönüşürken, sık sık kimliği belli olmayan kişilerin sesleri ses bandı üzerinde birbirleriyle çekişirler.

Böylesine büyük ölçekli bir iş olduğundan, *Sinema Tarih(ler)i* kolay tanımlamaları imkânsızlaştırır. Bu yapıt sinema üzerine sinema diliyle yazılmış çaplı bir makaledir; aynı zamanda sinema tarihi ve sinema olarak betimlenen kendi tarihidir de. *Sinema Tarih(ler)i* sinemanın potansiyellerine aşık olmuş olan; fakat sinemanın söz verdiği noktaya, 19. yüzyılın büyük tablo ve şiirlerinin mirasçısı olma noktasına ulaşmayı başaramamış oluşundan büyük keder duyan bir insanın eseridir. *Sinema Tarih(ler)i*, kendisiyle, düşmesine engel olmaya yetecek kadar bile gururlanmayı reddetmiş bir kültür içindeki bu sanat formu için tutulan yastır.

Godard hâlâ film çekiyor. *Aşka Övgü* (2001) ile, tanık olmanın müthiş bir deneyim olduğu, Paris gecelerinin siyah beyazlarına geri döndü. Filmin ikinci bölümünün renkli kısımları ise modern dünyaya verilen yüklü bir ceza gibidir.

Sahte belgesel *Müziğimiz* (2004) açıkça Godard'ın yaptığı en kolay anlaşılır filmdir ve ayrıca *JLG/JLG-Aralık'ta Otoportre* (1995) ile birlikte en kişisel filmlerinden biridir de. *Müziğimiz, İlahi Komedya*'dan alınan üç bölümlü yapısıyla, ortadaki bölümünde hayata dair hem yıkımı hem de yeniden inşayı içinde barındıran alternatif bir tavrı gözden geçirir. Godard'ın yaptığı en dikkatli filmdir bu.[7]

Godard'ın sinemasal dünyasına yaklaşan herkes, onun filmlerinde açıkça yorumlanamayan kalıpların değişkenliğiyle karşılaşır. Yapıtlarının semantik ve etkileyici potansiyeli dilin analitik olanaklarını aşar. Geriye dönüp baktığımızda, bazen yolumuzu bulmamız bize daha tanıdık gelen ipuçları daha çok yardımcı olsalar bile, Godard'ın sineması her zaman böyle düzenlenmiştir.

Afiş perspektifi ve birincil renkleriyle *Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey* ve *Amerikan Malı* (1968) gibi filmler resimsel bir basitliğe sahiptirler. Bu filmler, düzenlenmeleri açısından gönderme filmleri olduğu kadar temsil filmleriydiler de. Onların bu özelliklerine katkıda bulunan şey ise alıntılardır. Godard'ın yapıtlarında metin, diğer metinlerle ifade alanlarının çeşitliliği üzerinden konuşur. Bir dram – örneğin *Serseri Aşıklar* ya da *Çılgın Pierrot*'daki (1965) gibi küçük bir aşk hikâyesi– baş gösterirken, kültürlerin hepsi de hikâyenin etkileyici gücünü (eğer kavrarsak) zenginleştirerek onu desteklerler.[8]

Benzer biçimde, Godard'ın sesi kullanımında stenografik bir ekonomi söz konusudur. Ekonomik nedenlerle ya da estetik tercihlerle ilgili olsun, birçok araba ve insanı gördüğümüz bir sokak sahnesi, tek bir aracın gürültüsü ve bir ayakkabı topuğunun tıkırtısıyla filmin ses bandına kaydedilir.

Stenografik ekonomi, farklı filmlerde farklı etkiler yaratarak, si-

7 Bu film üzerine daha kapsamlı bir tartışma için bakınız *Bridges*, Peter Harcourt. *CineAction* 65 (Toronto, 2004), s. 62-63

8 Edebi göndermeler üzerine yapılmış çalışmalardan bazı örnekler için bakınız "The Declension" Jean-Louis Leutrat in *Jean-Luc Godard, n + Image*, 1974-1991), s. 23-33. Godard'ın Shakespeare'i nasıl kullandığı üzerine benim yaptığım bir araştırma için bakınız "Godard" in Brick: *A Literary Journal*, No 53 (Toronto, Winter 1996), s. 52-58

nemanın gösterge öğelerini toplu olarak birbirlerinden ayırır. Onları temsil değerlerinin önceliğinden kurtarır ve tıpkı bir tablonun fırça darbeleri gibi – aslında sinemasal göstergeler olarak– işlemelerini sağlar. İndirgemeci bir biçimde Brechtyen[9] olarak adlandırılan yöntemlerle, bu usul ekonomisi sinemasal yanılsamanın uyumluluğunu sarsar.

Ona Dair Bildiğim İki Üç Şey'deki ya da *Müziğimiz*'deki gibi tüketim toplumunun çarpıklıklarına odaklanmış ya da *Sinema Tarih(ler)i*'ndeki gibi sinemanın kendi çarpıklıklarını merkezine almış olsun, Jean-Luc Godard, sinemanın eleştirel vicdanının potansiyelini, kazanımlarını ve günümüzdeki düşüşünü cisme kavuşturdu. En iyi kurgu fimlerinin özgünlüğüyle birlikte, bu ısrarcı sinemasal ihtiyatın önemini ne kadar vurgulasak abartmış olmayız.

SONUÇ

Altı Avrupalı Yönetmen yayımlanalı 30 yıldan fazla oldu. O günden bu yana toplum değişti, sinema değişti ben değiştim. Ancak bu kitapta tartışılan yapıtlar, şu ya da bu şekilde sonsuza kadar var olmaya devam edecekler. Modalar gelir geçer; ancak sanat yapıtları yalnızca müzelerde olsa bile yaşamaya devam eder.

Özgün metindeki kimi yorumlarımı *Altı Avrupalı Yönetmen*'in Türkçe baskısı için güncelleme fırsatı edinmek benim için büyük bir onur. Ben hâlâ geleceğin eninde sonunda –umuyorum ki– güzel olacağına dair inancımı koruyorum.

Peter Harcourt
Ottawa, 2007

9 Brecht'in gerçek değerinin iadesi ile ilgili, bakınız "The Logic and Legacy of Brechtianism," Murray Smith. *Post Theory: Reconstructing Film Studies*, ed. David Bordwell ve Noël Carroll (Madison: The University of Wisconsin Press, 1996), s. 130-148

GİRİŞ

Film Eleştirisi Üzerine Bir Not

Kimse, doğası üzerine derinlemesine bilgi sahibi olmadığı bir şeyden nefret etme ya da onu sevme hakkına sahip değildir.

Leonardo da Vinci

Bildiğim kadarıyla, bir kişinin 'sevmek' için zorunluluk duyduğu bir ebedi yapıt ya da başka türde bir sanat yapıtı yoktur. Bir adamın, sevmesinin ya da sevmemesinin karşı konulmaz bir biçimde kendisiyle kurduğu ilişkiyle ilgili olmadığı –ne kadar muhteşem olursa olsun– tek bir kadın yoktur.

Henry James

Bu iki alıntı eleştirel yöntemin karşıt kutuplarını temsil ediyor. Her ikisi de eleştirel yöntemin hem amacını hem de nihai sınırlarını tanımlıyor.

Bir yanıyla bakıldığında; sanat yapıtları kendi başlarına var olan nesnelerdir. Onlara ilişkin gözlemlerimizden bağımsız bir gerçekliğe ve muhtemelen verdiğimiz tepkiden bağımsız bir değere sahiptirler. Dünyayı ve dünyadaki nesneleri anlama niyetindeysek, onlara karşı dikkatli olmalıyız. Onu yakından incelemeli, kendimize *bu* nesne *şu* nesneyle nasıl ilişkilendirilebilir diye sormalıyız. Deneyimden bir şeyler öğrenmeyi becerebilmek için ona açık olmamız gerekir.

Bu küçük çocuklar için büyük bir sorun oluşturmaz. Bir çocuğun zihni, sürekli olarak bir deneyimi diğerine tercih etme gereksinimi duymaksızın her türlü gözleme açıkmış gibi görünür. Ancak zorunlu eğitim sürecinin başlamasıyla birlikte çeşitli filtreler zihnin ön taraflarına

doğru kayarlar. Deneyimlerin önüne sayısı gitgide artan perdeler çekilir ve güçlü, yaratıcı ve duygusal tercihler kendilerini öne sürmeye başlarlar.

Leonardo alıntısı, bana öyle görünüyor ki, bu tercihlerin kendi dışımızdaki dünyadan edineceğimiz sonraki gözlemlerin önüne geçme olasılığına karşı korunaklı olmamız gerektiğini söylüyor. Tercihlerimizi fazlasıyla çabuk ve güçlü biçimlendirirsek, bu tercihler kendilerini öne sürmek adına daha sonra edineceğimiz deneyimlerin önünü kapatıp, gelişimimizi kısıtlayabilirler. Leonardo'dan yapılan alıntı, bugünlerde teknoloji uzmanlarının elinde adı kötüye çıkmış, ötekini dışlamak ve hayattaki rekabetçi; amaçlar uğruna çabalamak için olmasa bile erişilebilir bir gayeden çok, zaman zaman uğrunda gayret ettiğimiz, geçerliliğini her şeye rağmen koruyan bilimsel yöntem somutlaştırıyor.

Bir şeyi tam anlamıyla gözlemlemek için, ona karşı bir tür tarafsız bir tutum sergileyebilmemiz gerekir. Ancak tarafsızlığımızın derecesi buradaki can alıcı etkendir. Gözlemleyen şahsın bakış açısı olmaksızın deneyimi hiçbir biçimde anlamlandıramayız. Hayata dair olgunlaşmış bir gözlemi tetikleyen bir tür amaç ya da gizli bir merak olmazsa bir süre sonra geriye hiçbir gözlem kalmayacaktır. Daha basitçe anlatmak gerekirse, nerede durduğumuzun kesinlik kazanması için önyargıya gereksinim duyarız; ancak aynı zamanda bir sonraki tepenin ardını görebilmek istiyorsak önyargılarımızdan arınmaya da çalışmamız gerekir.

Bu, bizi Henry James'ten yaptığımız alıntıya götürür. Bu alıntı, bu bağlamda bilimsel yöntemin antitezi olarak düşünülebilecek bir şeyi ifade eder. James burada sanata ve yaşama dair tepkimizi, bir şeyi diğerine tercih etme nedenimizi, bir kadının ya da sanat yapıtının bize dolaysızca ve fazlasıyla kişisel bir biçimde nasıl *hitap* ettiğini nihai olarak belirleyen, tarafsız gözlemi aşan, analize neredeyse izin vermeyen en şahsi ve açık bir biçimde mantık dışı etkenden söz eder. James haklı olarak buna çok fazla itibar gösterir. Bu tür içsel ve olabildiğince kişisel bağlılıklar olmasa, bizler hayata karşı duygusal bir tepki veremezdik bile. Ancak, zaman zaman bu tepkileri askıya alma ya da kendimizi en özel deneyimlerimiz kadar kişisel olmayan deneyimlerimize de yöneltecek olgunluğu göstermezsek de büyüme olasılığımız yoktur.

Bir kadının ya da sanat yapıtının bize dolaysızca nasıl hitap ettiği bir muamma olarak kalmalıdır. Her bireyde fazlasıyla özel olan bir şeyden kaynaklandığı için, bunun kökenlerini tam olarak idrak edemeyiz. Bu, her ne kadar objektif olmaya çalışsalar da özünde duygusal içerikli olan sanat yapıtlarına ilişkin bütün değer yargılarını açıklamakla kalmayıp, bir rengi diğerine tercih etmemizin ya da sek şarabı tatlı şaraptan daha çok sevmemizin nedenleri gibi daha az ciddi meselelerle de ilgilidir. Bilinçli olarak hatırlanmayan, ancak zihinde kendilerine başvurulmasını bekleyen geçmişteki ilişkilerle bağlantısı olduğu açıktır. Aynı zamanda kültürel varsayımlarımızla ve belirli bir zaman ve mekânda deneyimlere *anlam vermeyi* öğrenme yöntemimizle de ilgilidir. Ayrıca psikolojik modellerin gizemleriyle, kısmi tabiatımızın temel eğilimleriyle, belki de burcumuzla bile ilgili olabilir. Ancak bu kişisel bağlılıklarla ilgili temel nokta şudur ki; onları görmezden gelmek duygularımızı reddetmek demektir; fakat aynı zamanda onların bize verebileceklerini düşündüğümüz mutlaklık ve değişmezlik de şüphesiz yanılsamadan ibarettir.

Her farklı yol o an için bize mutlak gözükse bile farklı yollardan 'aşık' olabiliriz. Aynı şey sanat yapıtları için de geçerlidir; bir sanatçı bizi öylesine büyük bir tutkuyla heyecanlandırır ki, bu tutku bir süreliğine diğer deneyimleri dışlıyormuş gibi görünür. Fakat o heyecana sıkıca tutunur ya da yeni heyecan olasılıklarını yok edersek, kendimizi sınırlandırmış ve gelişimimizi durdurmuş olabiliriz.

Denge şüphesiz ki ideal olandır; basitçe ortaya koyacak olursam; bir dereceye kadar tarafsız kalmazsak, şeylere dair geniş bir bakış sahibi olmamızı sağlayacak hareket esnekliğinden mahrum kalırız. Fakat kök salmazsak da, tam olarak olgunlaşmayabiliriz ve kültürümüz ya da mizacımızın olmamızı istediği şeyi olmak durumunda kalabiliriz.

Aynı anda hem tarafsızlığa hem de taraf tutmaya gereksinim duyarız. George Santayana'nın Yunanlılarla ilgili söylediği gibi 'ateşlerimizi söndürmeden onlara biçim verebilmeliyiz.' Bundan dolayı Leonardo ve Henry James'ten yapılan birbirine karşıt iki alıntı her eleştirmenin masasında olmalıdır: her ikisi de bize çekici gelmek konusunda eşit hakka sahipken, bize ikisini birden onurlandırma sorumluluğu düşmektedir.

Bu kavramlar eleştirinin sorunlarıyla ne bakımdan ilişkilidirler? Eleştirmen/gazeteci kendini yalıtarak çalışıp, sanat yapıtlarını özellikle kendi tepkileri doğrultusunda değerlendirdiğinde, bu sorunların pek de farkına varmayabilir. Eleştirmen, güçlü duygusal bir tepkinin 'sanat yapıtının doğasına ilişkin derinlemesine bir bilgiye' sahip olduğunun bir *kanıtı* olduğunu öne sürerek, aslında James'ten yapılan alıntıyı Leonardo'nunkiyle karıştırmış olmaktan sorumludur. Bu; bana göre eleştirel yöntemin saptırılmasıdır.

Diğer yandan eleştirmen/öğretmen daha ayrıcalıklı bir durumdadır. Öğrencileri sayesinde tepkilerini ve tahlillerini sürekli test etme olanağına sahiptir. Öğrenciler de değişmelerine rağmen aslında her zaman *gençtirler. Sınıftaki tutumu üzerine çalışan bir eleştirmen*, özellikle benim gibi en kişisel ve öznel sadakatini, bir sanat yapıtında değerli olarak tanımlanabilecek daha toplumsal etmenlerden ayırt etme uğraşındaysa, kendi adına eşsiz bir avantaj sağlayacak psikolojik araştırma olanağı elde eder.

Eleştiriyi müşterek bir etkinlik olarak gören Leavisvari anlayış en kolay biçimde sınıf ortamında uygulamaya konulabilir. Prototip soru olan 'Bu, budur, değil mi?', yıllar boyunca çeşitli sesler tarafından şevkle 'Evet; ama...!' diye yanıtlandığı için retorik bir soru olmaktan çıkar.

Dolayısıyla; sınıf ortamındaki öğretmen/eleştirmen, bir sanat yapıtını, grup içinde belli bir uzlaşma ölçütü kazanılacak biçimde *betimleme* yeteneğini sınama ve öğrencileri kendi betimlemesini kabul etmeye ya da yenilemeye davet ederek bu yapıtla ilgili *hissettiklerini* farklı bir konuymuşçasına konuşma fırsatı edinir ya da film örneğinde olduğu gibi öğretmen ve öğrenciler filmde olup bitenlere dair ortak bir betimleme yapma fırsatı elde ederler. Ardından öğrenciler, öğretmenlerininkinden şüphesiz farklı olan, kendi kültürlerini ve yaş gruplarını, farklı deneyimleri temsil eden kişisel tepkilerini ortaya koyabilirler.

Elbette ki tepki öğeleriyle gözlem öğelerinin tam anlamıyla birbirinden ayrılamayacağının farkındayım. Ne gözlemlediğimizin nasıl tepki verdiğimizi belirlediği kadar, nasıl tepki verdiğimiz de ne gözlemlediğimizi belirler. Aynı zamanda sınıf ortamındaki eleştirmenin, bu farklı öğeleri sınama ve Henry James'in bu denli değer verdiği im-

gelemsel tabiyetlerinin en kişisel taraflarını koruma fırsatı varken, aynı zamanda bir biçimde belirli bir film için *sunduğu* önermeleri gözden geçirme olanağı da vardır.

Resimde olduğu gibi birçok duyuya hitap eden film izleme deneyimini en azından bir nebze de olsa kelimelere aktaramazsak, onun hakkında konuşabileceğimiz hiçbir şey olmaz. Filmden alıntı yapmak onu doğru tasvir etmek (ya da bunu yapmayı denemek) dışında mümkün değildir; ki bu, örneğin film eleştirisinin edebi eleştiriyle karşılaştırıldığında ilkel bir evrede kalmasının nedenlerinden biridir. Filmle ilgili herhangi bir eleştirel yöntem, eleştirmenin eleştirmek için önerdiği şeyin bir tür tasviriyle, filmde görünen şeyin bir gözlemiyle başlamalıdır. Bu, filmi (sinema eleştirmenlerinin sürekli yapmak durumunda oldukları gibi) yeniden hikâye etmeleri ya da filmin ne ile ilgili olduğunu kısaca anlatmaları gerektiği anlamına gelmez. Daha çok, filmdeki kilit anların nasıl düzenlendiğini, nasıl göründüğünü, duyulduğunu ve nasıl hareket ettiğini tasvir etmek gerekir. Eleştirmenler, yalnızca bu öğeleri doğru olarak tanımladıklarında, gerçekte hiç de kolay olmayan bir iş olan, filmin ne hakkında olduğunu söyleyebilecekleri bir duruma gelirler.

Tıpkı bilincin kendisi gibi sanat da gözlemle, her bireyin öznelliğiyle başlar. Yaşamı anlamada olduğu gibi sanatı anlamadaki güçlük de, kişinin kendi öznelliğinden başkalarının öznelliğine uzanmak, Merleau-Ponty'nin ifade ettiği gibi 'çeşitli deneyimlerimin kesiştiği ve buna ek olarak kendi deneyimlerimle diğer insanların deneyimlerinin de kesiştiği ve dişliler gibi birbirlerine geçtiği'[1] noktaya uzanmaktır.

Kendi öznelliğimizle başkalarının öznelliğinin birbirine karışmasıyla daha büyük bir nesnellik kavramına; bu bölümün başındaki Leonardo alıntısının da ifade ettiği ideale, yani daha güçlü bir farkındalığa yönelebiliriz. Anlamlı bir biçimde örülen eleştirel tartışma bu farkındalığın gelişmesini teşvik edebilir.

Tekrar Henry James'e gönderme yapacak olursak:

Eleştirinin birinci vazifesi değilse de neticesi; zihnimizi, kendi kendisinin farkında olması yönünde olabildiğince besleyen her şeye

1 M. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, çeviren: Colin Smith (New York, Humanities Press, 1962), s. xx

ilgimizi çekmesi ve onlardan haz almamızı sağlamasıdır; çünkü bu farkındalık zihinsel talebi canlandırır ve bunun sonucunda, zihin beslenmek üzere sürekli daha fazla çayırlık arar. Zihnin bu etkinliği, ilgilerinin gerekçelerine elini uzatmasına neden olur; ki ancak bunları doğru tahlil ederek ilgi daha da çeşitlenebilir. Bu, imgelemsel yaşantımızın eğitilmesinin ta kendisidir.[2]

Her durumda yalnızca tartışmanın, kavrayışın ve büyümenin olanaklarının değerine dair inançla öğretme ve yazma anlamlı hale gelir. Bunun alternatifi solipsizm ya da daha kötüsü, kendine kapanma olan narsisizmdir.

*

Eleştiride, Leonardo'nun ısrarının içerdiği anlama saygı duyarak bir derece nesnellik için uğraşıp bir sanat yapıtı üzerinde ne düşündüğümüz konusunda son kararımızı vermeye çalışırken, ilgilenmemiz gereken üç tür öznellik vardır: algıladığımız biçimiyle sanat yapıtının öznelliği (ki bu zorunlu olarak sanatçının öznelliğiyle aynı şey değildir, sanatçının niyetiyle zorunlu olarak bire bir uygunluk taşımaz); çevremizdekilerin öznelliği ve son olarak –öncelikle– kendi öznelliğimiz. Sanat öğretmeninin ya da yorumcusunun amacı, başkalarıyla tartışma yoluyla tepkilerimizi ve elbette tepkilerimizle ilgili anlayışımızı eğitebilmemizdir.

Bir şeye verilen bütüncül bir tepki tartışma ya da eleştiri yoluyla hemen değiştirilmişse onun geçerliliği konusunda şüphe ederiz. Ancak bu etkinliklerin ikisi de zihnimizde; üzerimizde sonradan etki bırakabilecek ve dolayısıyla tepkimizi değiştirebilecek şüphe tohumları bırakabilirler. Kişisel deneyimlerime göre, bir filmi gördükten sonraki hislerimi hiçbir tartışma ya da eleştiri hemen değiştirmeyecektir; fakat yapılan tartışma benden başka birinin filmde farklı şeyler gördüğünün farkına varmamı sağlayabilir. Bunlar bazen benim hiç görmediğim şeylerdir; fakat sıklıkla da filmi izleyiş anında gördüğüm; ama o anda filmi seyrederken benim için özellikle önemli olmayan şeylerdir. Ancak eleştiri derinlemesine yapıldıysa ve dikkat gerektiriyorsa,

2 Morris Shapira (der.), *Henry James: Selected Literary Criticism* (London, Heinemann, 1963) s. 311

bunlar filmin bir sonraki izlenişinde daha büyük bir önem kazanabilirler ve bakış açımdaki bu değişiklik filme karşı tepkimi de değiştirebilir. Her durumda, bu benim eleştirel yöntemin değerine dair kendi deneyimimdir. Bu deneyim filme uygulandığı bazı zamanlarda acemice olmuş, diğer sanat dallarından ödünç aldığı kavramlara ve kelimelere bağlı olmuş olabilir.

Aynı durum bir yönetmenle (ya da film ekibinin başka bir üyesiyle) yapılan röportajlar için de geçerlidir: sanatçının ya da sanatçıların sanatla ilgili söylemiş bulundukları herhangi bir şeye dayanarak sanatı anlamakla sınırlanmış olmasak da, bu tür yorumların zihnimizde oluşabilecek şüpheleri çözümlemede yardımı dokunabilir. Biçimde iç tutarsızlıklar ya da kırılmalar hissettiğimizde ve sanat yapıtını ona karşı verdiğimiz tepkiyle ya da onu kavrama biçimimizle tam olarak *anlamlandıramadığımız* durumlarda, doğrudan yoruma ulaşmak bir biçimde anlaşılmaz görünen sanat yapıtları için son derece yararlı olabilir. Dışarıdan edinilmiş bu tür bir bilgi yararlı bile olsa meseleleri çözmemizde yeterli olmayacaktır; yine de ne düşünebileceğimizi kararlaştırmamız konusunda bize yardımcı olabilir yanlış görünen şeye dair spekülasyonlarımız için bize bir tür entelektüel rehberlik sağlayabilir.

Bu belki de dördüncü öznelliğe, sanatçının kendi öznelliğine işaret ediyordur. Ben bunun böyle olduğunu düşünmüyorum. Eleştirmenler olarak en temel sorumluluğumuz yapıtın kendisine, çevremizdekilerin (ya da öğrencilerimizin) tepkilerine, ya da kendi hislerimize karşıdır. Eleştiri, kendi kendimize kolaylıkla anlayamadığımız bir şeyin sanatçının yorumlarıyla aydınlatılması gibi ek bilgilere de başvurmak suretiyle bu üç şey arasında kurulan diyalogdan oluşur.

Sınıf ortamında bu diyalog fiilidir. Ancak yazılı eleştiride, özellikle de benimkinde diyalog kendime sorup durduğum soruların içerisinde saklıdır ve yanıtlar da aldığım karşılıkların bir bakıma karnesidir. Eisenstein ve Resnais gibi sanatçılar, önceleri bana çok az hitap ediyorlardı. Ancak bu durumda başkalarıyla, özellikle sanat öğrencileriyle yapılan tartışmalar yoluyla, yapıtlarındaki öğeler anlam kazanmaya başladı ve sonrasında, onları içgüdüsel bir haz aldığım diğer yapıtlarla ilişkilendirmeye başladım. Dolayısıyla kişi, kendi eleştirel durumu için daha sağlam bir temel edindikçe daha çok gelişir ve algısı az da olsa genişler.

Eleştiri yaparken bir filmle ilgili *hissettiklerimizi*, özellikle de yalnızca bir kez izledikten sonra hissettiklerimizi filmin *gerçekte* ne olduğundan ayırmaya çalışmak gerekir. Bu çalışmamda da ben, belirli bir yapıtı katı, Leavisvari bir tutumla *değerlendirmekten* çok, onu *açımlamakla* ilgilendim. Değerlendirme, tıpkı yaptığımız ve söylediğimiz her şeyde üstü kapalı bir ölçüde bulunduğu, eleştirinin de nihai amacı olabilir. Fakat gerektiği gibi değerlendirme yapabilmenin yolu şu çok önemli iki etkene bağlıymış gibi görünüyor; Leonardo'nun anlayışıyla, değerlendirmeyi düşündüğümüz yapıtın doğasıyla ilgili derinlemesine bir bilgimiz olduğunu hissedebilmeliyiz; fakat daha önemlisi, dışarıdaki dünyaya ilişkin sabit bir değerler ölçüsüne başvurmalıyız.

Özellikle Leavis'in ilk yapıtlarında kendi konumunu takdim etmek amacıyla kullandığı olgunluk ve ciddiyet gibi geleneksel Leavisyen değerlerle birtakım anlaşmazlıklarım var. İlk olarak Robin Wood'un çalışmalarıyla sinema eleştirisine giren bu terimlerle olan anlaşmazlığım, bu terimlerin –her zaman geçerli olsalar da– Resnais ve Fellini gibi farklı sanatçıların filmleri için birincil önemde olmayabilmelerine rağmen, herhangi bir filmdeki anlatısal ve psikolojik meziyetlerinin üstünde gereğinden fazla durma eğiliminde olmalarıdır.

Benzer biçimde, John Berger'in *Permanent Red* adlı toplu makalelerinin girişinde izlediği tutumunu açıkladığı özlü ifadeyi hayranlıkla okuyorum. Berger öncelikle 'sanat şimdi ve burada neye hizmet edebilir?' sorusunu sorar ve sonra ideolojik konumunu net olarak belirterek 'bu yapıt, insanlara sosyal haklarını bilmeleri ve onlara sahip çıkmaları yönünde yardımcı oluyor mu ya da onları bu yönde cesaretlendiriyor mu?'[3] diye sorar. Bana göre bu sorular yararlı sorulardır ve şüphesiz Berger'in sanat üzerine yazılarının içerdiği güç ve ayrıksılık da bunların sayesindedir. Bununla birlikte; ikinci sorunun yanıtının Fellini'nin *Sekiz Buçuk*'una uygulandığı takdirde olumlu olacağı şüphelidir. Fakat bu film bana yine de oldukça iyi bir filmmiş gibi görünüyor!

Öyleyse benim sorduğum sorular biraz uçucuymuş gibi görünebilir; ancak bana öyle geliyor ki yakın tarihin ışığında fazlasıyla sorgulanabilir etkenler olan, filmin doğasına ve yaşadığımız dünyaya dair anlayışımı yansıtıyorlar. Wilfrid Mellers'in söylediği gibi sanat dü-

3 John Berger, *Permanent Red* (London, Methuen, 1960), s. 13-18

zenlenmiş gerçeklikse, eleştiri bu *düzenin* doğasını güvenle değerlendirebilir. Ancak, bugünlerde eleştiri, *gerçekliğin* doğasına dair daha çok kuşku duymalıdır.

Benim eleştirel yaklaşımım, karar vermeden önce daha çok bilmemiz gerektiğini yansıtan ve betimleyici yanıtları sağlayan sorularla başlar. Sürekli olarak 'Burada olup biten ne? Filmdeki o anın iletiyor göründüğü şey ne? Neyi kutsuyor? Ben gerçekte ne hissediyorum? Siz ne hissediyorsunuz?' gibi sorular soruyorum. Eleştiride en çok hayranlık duyduğum tarz, geleneksel değerlerin ya yumuşadığı, ikiyüzlüleştiği ya da aslında giderek azaldığı bir dünyada, herhangi bir şeyi kesin olarak bilmenin zorluğunu yansıtan sorgulayıcı deneysellik tutumudur. Dolayısıyla derslerimdeki tartışmaların, tepkilerimin içeriğine dair hissettiğim güvene meydan okuma derecesinde zengin olması beni özellikle heyecanlandırıyor ve yazılarımda da insanların kendi tepkilerine duydukları güveni sürekli olarak sarsmaya çalışıyorum.

*

Bu bölümün başındaki Leonardo ve James alıntılarının temsil ettiği, sanat yapıtına ve kendi tepkilerimize duyduğumuz saygıya ilişkin iki karşıt kutbun hakkını vermeye çalışıyoruz; ancak sanat yapıtlarına farklı açılardan yaklaşmak da önemlidir. Belirli bir şeyin doğasına ilişkin derinlemesine bir kavrayış edinmek istiyorsak, bu arayışta yardım sağlayabileceğini sezdiğimiz bütün malzemeyi bir araya getirebiliriz. Bu; halihazırdaki yazılı malzeme akışına rağmen, sinema söz konusu olduğunda henüz başlamış olan araştırma itkisidir. Fransa'nın dili, kültürel alışkanlıkları, bütün alanlardaki sanat yapıtları ile ilgili ne kadar çok bilgiye sahip olursak, Renoir ya da Godard filmleriyle *ilgili* o kadar çok şey *bilebiliriz*. Bu tür bilgiler edinmemiz, bu yapıtlarla ilgili kendimize sorabileceğimiz bu gibi soruları yanıtlama konusunda şüphesiz bizi daha iyi bir konuma getireceklerdir.

Akademik eğitim her ne kadar yararlı ve bir dereceye kadar gerekli olsa da, ben bunun diyalektik karşıtının da geçerli olduğu konusunda ısrarcıyım. Sinemayla ilgili makalelerden oluşan bu kitapta, profesyonel sinema eleştirmenlerinin arasında cehalet alabildiğince hüküm sürüyor görünürken, bu konuda ısrarcı olmak için belki de yan-

lış bir zamanlamadır. Ancak akademik eğitim, en azından başlangıçta, kişinin Henry James'in savunmak için uğraştığı bu en uç ve en özel haz olan *tepki verme* yeteneğini zorunlu bir biçimde ve otomatik olarak arttırmaz. Nitekim, bilgi eğer bize empoze ediliyorsa, o bilgi gerçekten kişisel olan bir tepkinin önüne de geçebilir.

Burada söz konusu olan, yine tam anlamıyla eleştirel değil de, daha çok öğretmenlikle ilgili bir düşüncedir. Fakat eleştirel yöntem üzerine tartışırken önemli olan *cehaletin* geçerliliğini vurgulamaktır. Hayal gücümüz gizemli biçimlerde çalışır. Örneğin; Japonya ile ilgili hiçbir şey bilmeyen ve daha önce hiçbir Japon filmi izlememiş birisi için Japon filmi izleme deneyimi bunaltıcı olabilir. Kişisel olarak konuşursam, hayatımdaki en heyecan verici sinema deneyimlerinden biri, adını ve gerçekte ne ile ilgili olduğunu bile bilmeden ve Mizoguchi'ye ilişkin önceden pek deneyimim yokken seyrettiğim *Efendi Sansho* filmidir. Film sırasında görüntüler, sesler ve iç ritimler beni adeta müzik gibi etkilemişti.

Sinemada çok fazla ya da fazlasıyla teknik bir biçimde edinilen bilgiye sahip olmak; dikkati filmin yalnızca kavramsal tarafına yönlendirdiği, edindiğimiz deneyimi tepkimiz pahasına entelektüel bir düzleme oturtma yönünde teşvik ettiği için tehlikelidir. Daha sonra bunun üzerinde ayrıntılı olarak duracağım. Şu anda basitçe algısal bir olgu olarak gördüğüm şeye işaret etmek istiyorum: bir filmin içinde yeşerdiği kültürü ne kadar *az* tanırsak, bildik yüzeysel ayrıntılarla dikkatimiz dağılmadığı için, yapıtın kendi içsel biçimine karşı o kadar içgüdüsel bir tepki verebiliriz.

Günümüzdeki eleştirel ortam hayli değişmiş durumda; çünkü Andrew Sarris ve Robin Wood gibi eleştirmenler bize Amerikan Sinemasının sanatsal değerinin kıymetini bilmemiz konusunda yardımcı oldular. Fakat esas olarak İngilizce konuşan eleştirmenler için Avrupa ve Asya filmlerindeki sanatsal içeriği kavramak Hollywood'dan çıkma ürünlerin benzer niteliklerini görmekten daha kolay oldu. John Wayne'in başrol oyuncusu olduğu bir Howard Hawks westerni'yle karşı karşıya kalan bütün izleyiciler ve eleştirmenler, Howard Hawks'ın stoik dünya görüşünü anlamaktan çok western türünün tüm o bildik öğelerinin ve Duke'ün kişisel tavırlarının farkına varacaklardır. Öte yandan, *Yağmurdan Sonraki Soluk* ve *Gümüş Ayın Öyküleri*'ni seyreden birisi acaba İngilizce'de daha önce

Japon öyküsü okumuş mudur? Kim daha önce bu oyuncuları görmüştür? Kim, bu filmdeki bazı adetlere su götürmez bir biçimde kaynaklık eden Japon tiyatrosunun gelenekleriyle ilgili fazla bir bilgiye sahiptir? O halde; her ne kadar özellikle diğer Mizoguchi filmlerini öğrenmek gibi sonradan yapacağımız bir araştırma filmi daha eksiksiz bir biçimde anlamamıza yardım edecek olsa da, cehaletimizle birlikte filme bir film olarak, kendi özgül halinde tepki vermeye daha hazırlıklı bir durumdayızdır.

Son birkaç paragrafın kısaca özetlediği şudur: şüphesiz sanat yapıtını *anlamamıza*, Leonardo'nun idealinin hakkını vermemize yardımcı olması açısından akademik bilgiye ihtiyaç duyarız. Ancak sanatta akademik bilgi ikincil durumdadır. Birincil olan ise tepkidir. Bizim için en yararlı olan şeyler bir film hakkındaki soruları yanıtlamamıza yardımcı olacak olan, kendimize sorduğumuz, hatta ezelden beri sorduğumuz sorulardır: Bu ne demek istiyor? Neden beni bu kadar etkiliyor? İzlediğim diğer filmlerle nasıl bir ilgisi var?

Böylelikle filmler üzerine tartışırken, onlara iki karşıt yönden yaklaşabileceğimiz ortaya çıkıyor –bilgi yönü ve cehalet yönü. Bilgi, kuşkusuz, deneyimlerimizi daha kusursuz bir biçimde anlamamıza yardımcı olacak ve bir şeye karşı duyduğumuz entelektüel merakın yüzeyselliğinden bizi alıp onunla daha kişisel ve derinlikli bir bağ kurmamızı sağlayabilecektir. Fakat, daha genel olarak bakarsak, bana göre bir sanat yapıtıyla ilgili bilgi tepkiyi *izlediği*, kişisel bir bağlılığın içgüdüsel karanlığını aydınlattığı zaman en üst düzeyde anlamlı hale gelir.*

Yazının devamındaki makaleler, kendi kültürüme yabancı kültürlerden seçilmiş çeşitli yönetmenlere verdiğim tepkiler üzerine, tam anlamıyla akademik olmayan, kendimi sorgulamalarımın sonucudur. Bu sorgulamalarım, çoğu kez tam anlamıyla bilgisiz bir biçimde başladı. Ancak sinemaya karşı cahilce verilmiş tepkilerin sonuçlarını bir kitapta somutlaştırmak imkânsız olduğu için, kimi okuyucuların ya-

---

* Burada göndermede bulunduğum bilgi türü, kendi kültürümüzden miras aldığımız içgüdüsel bilgi değil, okuma ve eğitimle, daha doğrusu akademi vasıtasıyla edindiğimiz bilgidir. Ancak bir Kanadalı olarak, bir Kanada filmini, ne kadar birikimli ya da kültürlü olsam bile, bir Japon filmi söz konusu olduğunda mümkün olmayacak kadar içtenlikle anlarım. Yüzeysel aşinalığın bir sanat yapıtının esas biçimine gözlerimizi kör edebileceği doğruyken, aynı yüzeysel aşinalık kültür dışından birinin anlamasının imkânsız olduğu bir içtenlik de sağlayabilir.

bancı filmlerin keyfine varabilmek amacıyla kişinin çok miktarda bilgiye ve kapsamlı bir sinema deneyimine ihtiyacı olduğu çıkarımını yapabilecekleri korkusuyla bunu vurgulama ihtiyacı hissediyorum. Ben bunun böyle olduğunu düşünmüyorum. Hatta aslında bazen bunun tam tersinin geçerli olduğu da olur. Sinema oldukça güçlü bir sanat formudur ve diğer hiçbir sanat formunun bel bağlayamayacağı bir içtenlik ve güç ile çoğu zaman kültürel sınırları ve on yılları aşarak aramızdaki en bilgisiz kişiye bile hitap edebilir. Bilgi, ne deneyimlediğimizi *anlamak*, bir sanat yapıtını kendi içinde daha iyi kavrayabilmek ve ayrıca ona verdiğimiz tepkiyi algılamak istediğimizde önemli hale gelir.

Bu çalışmanın arka planını oluşturma çabasıyla, aşina olmadığım kültürlerdeki tek tek sanat yapıtlarını başka yerli yapıtlarla ilişkilendirmeye çalıştım. Yer darlığı ve ilginin giderek başka yönlere kaymasından ötürü, bu antropolojik öğeyi bu bölümü izleyen makalelerden çıkardım. Geriye, Fellini makalesindeki de Chirico'ya ya da Buñuel yorumumdaki Sürrealizm ortamına ya da Bergman'ın kültürel kökenine yapılan atıflar gibi birtakım izler kaldı.

Tepkinin gizemi göz önünde bulundurulduğunda ve neden bir sanat yapıtı türüne değil de diğerine kendimizi kolayca kaptırabildiğimiz dikkate alındığında, Herbert Read'in belirli bir tarzda kavranan bir filme tepki vermeyi neden *reddedebildiğimizi* anlamamıza yardımcı olan, çocukların yaptıkları çizimlerin psikolojik modellerle ilişkileri ile ilgili ufuk açıcı incelemesine başvurma fırsatım oldu.[4] Örneğin; dışavurumculuk belirli bir zaman dilimiyle ve bilhassa İskandinavyalı bir tarzla ilişkilendirilebilecek tarihsel bir terimdir. Bununla birlikte; dışavurumculuk belirli bir zihinsel eğilim ile de ilişkilendirilebilir.

Herhangi bir nedenle dışavurumculuğun tahrifatlarından; bu sanat okulunun dışsal biçimleri yıkma eğilimindeki kişisel ifadeye yönelik ısrarından etkilenen insan türleri vardır. Bu tür biri, açıktır ki, sözgelimi von Sternberg'in *Mavi Melek*'indeki ya da Bergman'ın *Gezgincilerin Gecesi*'ndeki aşırılıklara katılacaktır ve filmlerin bu tür biçimsel özellikleri, yalnızca *auteur* geleneğindeki gibi, aynı yönetmenin diğer filmleriyle bağlantılı olmakla kalmaz, ayrıca o kültürün bütününün geniş kesimleriyle bağlantı kurar. Dolayısıyla, Fellini ve de Chirico arasındaki ilişkiden çok daha doğrudan olmak üzere, Bergman'ın işinin farklı yönleri en az Munch'un re-

4 Herbert Read, *Education Through Art* (London, Faber & Faber, 1949)

simlerine olduğu kadar Strindberg ile Ibsen'in oyunlarına yapılan ayrıntılı göndermelerle de aydınlatılabilir. Burada, önceden söylediğim gibi antropolojiye temas eden, keşfe hazır bütün bir alan var. Bu kitaptaki makalelerde bu tür bir yaklaşımın yalnızca bir taslağının önerilmesine rağmen, eski Bergman hayranlığımdan dolayı ona bilhassa yer verdim. İngiliz basınından aldığı ilk eleştirilerde, (Penelope Gilliant gibi) sert eleştirmenlerin bir kültürün ve muhtemelen bir psikolojik modelin tamamını reddetmeye yeltendiklerini sıklıkla hissettim. Bu tür bir inatçı eleştiri, kendisine dönüp neden belirli bir yönetmenin kendine özgü bir üslupta çalıştığını sormaz da, yönetmen böyle çalıştığı için ona kızgınlık duyar.

Bir sanatçının üslubunun tamamen reddedilmesiyle karşı karşıya eleştirmen/öğretmen aynı kültürden başka çalışmalarda da ortak olan, izleyicinin daha az düşmanlık besleyebileceği biçimsel öğelere başvurabilir ya da çocukların yaptığı, sanata özgü, göz önünde ve doğal olan çarpıklıkları savunan Herbert Read'in izinden giderek, daha psikanalitik bir yaklaşımı deneyebilir. Zira farklı üslupların tamamı yalnızca geçen zamanın belirli anlarında var olan belirli kültürlerin izdüşümleri olmakla kalmazlar, ayrıca belirli psikolojik eğilimleri de temsil ederler. İçgüdüsel olarak en fazla tepki verdiğimiz üsluplar kültürümüzün eğilimlerini en çok cezbeden üsluplar olabiliyorken, mizacımızla ilgili temel gereksinmelerimizi cezbedenler de olabiliyorlar. Biz bu meselelerle ilgili masumsak eğer, *içgüdüsel olarak tepki verdiğimiz üslupları en doğal üsluplar olarak* tanımlama eğiliminde olabiliriz, en doğal; çünkü bu üsluplara verdiğimiz tepki en az bilinçli çabayı gerektirir.

Ancak bununla ilgili hiçbir kural yoktur. Tepkinin açık gizemlerini anlamanın hiçbir basit yolu yoktur. Söylediğim gibi, Japon sanatına dair bilgisizlik bir kişinin tanınmış bir Japon filmine verdiği tepkinin şiddetini kolaylaştırabilirken, aynı bilgisizlik başka birini denizin ortasında aciz bir biçimde de bırakabilir.

Eleştirmen/öğretmenin ulaşmak için uğraştığı izleyici işte bu bocalayan izleyicidir. Zihinsel kavramlar tepki verme yeteneğimizi zorunlu olarak arttırmazlar; ama yine de az da olsa yardımları dokunur. Bu; amaçla eleştirmen/öğretmen belirli bir izleyiciye, bir kültürün ortak özelliklerine ya da daha kişisel olarak belirli psikolojik eğilimlere hitap etmeden bir filmin özelliklerinin açıklanmasına yardımcı olacak her şeye başvurmak durumundadır. Eleştirmenin yapmak için çabalayabileceği tek şey, sanat yapıtlarına içgüdüsel olarak tepki vermeyen

insanlara onları erişilir kılmaktır. Kuşkusuz bu öğretmenin öğretisidir. Onun başka bir öğretisi olamaz. O James'in 'uzaklardaki çayırlıklarında' ekip biçmeye çalışmalıdır.

*

...filmler şeylerin yüzeyine tutunurlar.[5]
...fotoğrafçının seçiciliği serbest bir kendiliğindenlikten çok, empatiye yakındır. Belki de o en çok, uçucu bir metnin üzerinde çalışma ve onu çözme niyetindeki hayal gücü yüksek okurlara benzer. Okur gibi fotoğrafçı da doğanın kitabına nüfuz etmiştir.[6]
Eğer sinema bir sanatsa, yerleşik sanatlarla hiçbir surette karıştırılmamalıdır.[7]

Siegfried Kraucer

Filmler, kültürümün bir parçasıdır ve bana öyle geliyor ki, filmlerin kendilerine özgü gücü; balık tutmak içki içmek ya da basketbol oynamak gibi bir çeşit 'arı' bir kültür, henüz tamamıyla sanat disiplinine dahil olmamış bir kültürel olgu olmalarına dayanıyor.[8]
Şu ya da bu biçimde, filmler bizi her zaman sanatın sınırlarının dışına çıkmaya zorlar: bu, onların kendine özgü gücünün kökenlerinden biridir. [9]

Robert Warshow

Film, doğanın filmini çeken bir nesne kamera ise yalnızca doğanın filmini çeken bir röprodüksiyon aracı değildir; bu ikisi tek ve aynı şeydir. Sinema ise hayatın filmini çeken bir sanat dalı değildir. Sinema, hayatla sanat arasında olan bir şeydir.... Başlangıçta bir seçimin ve bağımsız bir yaşamın varlığı koşuluyla sanat olan bir tablo ya da edebiyatla kıyaslandığında, sinema tersine, aynı anda hem hayata bir şeyler verir hem de hayattan bir şeyler alır...[10]

Jean-Luc Godard

---

5 Siegrified Kraucer, *Theory of Film* (New York Oxford University Press, 1965), s. x
6 a.g.e., s. 16
7 a.g.e., s. 40
8 Robert Warshow, *The Immediate Experience* (An Atheneum Paperback, New York, 1970), s. 28
9 a.g.e., s. 236
10 'Jean-Luc Godard', *Cinema 65* içinde (Paris), No: 94, s. 46-75

O halde film nedir? Bizi nasıl etkiler? Öznelliğini türünü, yaşayan bir varlıkmışçasına nasıl oluşturur? Yine Leonardo'nun sözleriyle, sanat yapıtının doğasına dair derinlemesine bilgiyi nasıl ediniriz?

Bir sanat yapıtında üsluba dair farkındalık gibi görünen her şeyi reddetme eğiliminde olan ve böylelikle dışavurumculuk ekolünün tamamını gözden çıkaracak bir entelektüel eğilim olduğu gibi, sinema medyumunun *doğasına* ya da *özüne* dair kapsayıcı bir tanımlama yapma çabasını küçümseyen bir entelektüel eğilim de vardır. Pauline Kael, Kraucer'in kitabı ile ilgili *Sight and Sound*'da yazdığı bir eleştiri yazısında onun teorik emelleriyle basitçe dalga geçmişti.[11] Ne var ki, bu bölümün başındaki alıntıların gösterdiği gibi, filmin doğası ve onun 'özel gücü' ile ilgilenmiş olan ve sinemanın çekiciliğinin diğer yerleşik sanatların çekiciliğinden bir biçimde farklı ve daha kapsamlı olduğunun farkında olan yalnızca Kraucer değildir.

Bu meseleleri sınıf ortamında konuşurken filmlerin bizi etkileme biçimlerini üç düzlemde tartışmayı uygun buldum. Bu düzlemler, aslında en başarılı filmlerin birçoğunda verdiğimiz tepkilerde ayrılmaz bir biçimde var olabilseler de, ancak *izleme etkinliği sonrası üzerinde konuştuğumuzda* birbirinden ayrıştırılabilirler. Bununla birlikte; büyük sanat zorunlu olarak mükemmel sanatla eş anlamlı değildir ve eğer fotoğrafın ve sinemanın 'belirsiz olanla ilgisi' varsa, benim görüşüme göre birçok *büyük* film açık bir biçimde mükemmel değildir. Biçimlerinde boşluklar vardır. (Susan Sontag'ı *izleyerek*) bir filmle ilgili okuma önerilerinde bulunmak, yorum yapmak[12] gerekliliği bundandır. Ayrıca

–*büyük* olan– filmlerin ayakta kalmalarını sağlayan mucize de bundandır. Filmlerin zaman ve mekânda film şeridine sabitlenmiş olmalarına ve geri alınmaz bir biçimde yapıldıkları anın parçası olmalarına rağmen, bizim izleme etkinliğinden sonra bile hâlâ onları anlamaya çalışmamızsağlayan başarılarının on yıllar boyunca sürmesi, filmlerin sıklıkla kusurlu ve zor anlaşılır öğelerinden ötürüdür.

Dolayısıyla üç düzlemden söz ettiğimde, bir yandan bir kurgu ürettiğimi ve bu üç düzlemin tepki durumunda ideal olarak birbirlerinden ayrılamaz olduğunu fark ediyorum. Ancak diğer yandan çok az sayıda filmin mükemmel olduğunu ve bu üç düzlemin, eleştirinin

---

11 Pauline Kael, 'Is There a Cure for Film Criticism?', *I Lost It At the Movies*'de tekrar basım (London, Cape, 1966) s. 269-92

12 Susan Sontag, *Against Interpretation* (A Delta Paperback, New York, 1966), s. 3-14

nasıl baş edeceğini hemen hiç bilmediği ve bu kitapta da çoğunlukla yok sayılan, film yapımının işbirlikçi doğasıyla arasında doğrudan bir paralellik olduğunun farkına varıyorum.

Çok az sayıda film yalnızca bir kişi tarafından yapılmıştır. Filmlerini neredeyse tamamen kendisinin tasarlayıp yaptığı Godard ya da Bergman bile, filmlerinin çekimi ve montajı için başka kişilerle çalıştılar. Filmleri en az diğerleri kadar kişisel olan Fellini'nin ise, her zaman çok yakın çalıştığı, diyalogları oluşturmak ve filme bütünlüklü bir biçim vermek için ona yardım eden bir yazar ekibi vardı.

Montaj hattı esasına daha fazla dayanan ve hikâye anlatma geleneğine çok daha bağlı olan Amerikan Sinemasında yazarın kişiliği, en kişisel yönetmenin çektiği bir filmde dahi, bir Avrupa filminden ve her durumda bu kitapta tartışılan Avrupa filmlerinden çoğu zaman daha fark edilirdir.

Resnais'nin konumuzla ilgisi var. Filmlerindeki öğeler, diğer büyük Avrupalı yönetmenlerden çok daha fazla olmak üzere, bir noktaya kadar ayrıştırılabilir durumdadır. Resnais'nin filmlerinde Robbe-Grillet, Marguerite Duras ya da Jorge Semprun gibi yazarların katkılarını kesin olarak fark ederiz. Aslında, *Seni Seviyorum*, *Seni Seviyorum*'un görece hafifliği bütünüyle Jacques Sternberg'in basit ve içe dönüşlü hikâyesine atfedilebilir. Elbette ki Resnais'nin bununla *ilgisi vardı*: senaryoyu onayladı ve üzerinde ayrıntılı olarak çalıştı; bununla birlikte yazarların Resnais'nin filmlerine yaptığı katkılardan rahatlıkla söz edebilmemizin nedeni, Resnais'nin bütün farklılıklarına rağmen bu kitapta tartışılan yönetmenlerden daha yorumlayıcı bir yönetmen olmasının nedenlerinden de birisidir.

Popüler sinema eleştirmenleri, iyi görüntülere sahip olsa da aptalca bir hikâyeden oluşan iyi bir oyunculuk barındıran; fakat yönetmenliğin acemice olduğu filmlerden söz ederken çoğu zaman farkında olmadan bu düzlemlerin doğruluğunu kabul ederler. Çoğu zaman bu yorumlar yalnızca gazetelerdeki sütunları doldururlar; çünkü eleştirmenin filmde *kimin neden* sorumlu olduğuna dair gerçek bir fikri yoktur. Elbette ki bu eleştirmen bir filmdeki iyi bir performanstan söz etmenin altında yatan epistemolojik problemlerin pek de farkında değildir!

İşaret ettiğim kurgusal ya da gerçek düzlemler şunlardır:

1.Olay düzlemi: Bu düzlem temel olarak olay örgüsünden (plot) söz eder; fakat ayrıca karakterlerin ikna ediciliğine de gönderme yapar. Bir anlamda en edebi düzlemdir bu, filmi roman teknikleriyle yakından ilişkilendiren, yerleşik edebi-eleştirel sözcük dağarcığının sinema tartışmalarına hizmet etmesine kolaylıkla izin veren düzlemdir. Ayrıca, bu düzlem psikolojik gerçekçilik ve anlatısal inandırıcılıkla ilgilenen en doğalcı düzlemdir ya da öyle olmaya çalışır.*

Belirli açılardan, özellikle aşina olduğumuz kültürlerden gelen filmlerle ilgili tartışmalarda, bu filmlerle ilgili nesnel olmak oldukça kolaydır. Örneğin Pauline Kael, bana göre *Hud* ile ilgili tartışmasında, filmin başarısızlıklarını, cisimleştirmeye çalıştığı ve Kael'in çocukluğundan aşina olduğu kültürle ilişkilendiriyor.[13] Bu, onun tanıdığı dünyadır ve Kael, filmin bu dünyadan ayrışmış olduğu halde onunla ilişkili olmak istediğini düşünür.

Bununla birlikte, öznellikler başka yollarla, özellikle de karakterlerle, perdede gördüğümüz kişilerle ilgili verdiğimiz tepki üzerine konuştuğumuz zaman kendilerini dayatırlar. Bu noktada Henry James'e ve psiko-fiziksel tepkinin gizemine geri döneriz. Doğrusu bir vücudu güzel ve çekici bulup bulmamamız ya da ona karşı kayıtsız kalıp kalmamamız çok özel ve film biçimi tarafından yalnızca kısmen kontrol edilebilen bir meseledir. Bir roman yazarı, karakterlerini geleneksel olarak, görünüşleri ve eylemleriyle ilgili betimleme yaparak ve böylelikle tepkilerimizi büyük oranda olması gerektiğini hissettiği biçimde yönlendirir. Elbette ki yönetmen de bunu yapabilir; fakat oyuncu seçimi çoğunlukla tek başına diğer meselelere baskındır.

Duke Wayne'i zamanın bu anında herhangi bir western filmine koyduğumuzda seyircinin tepkisinin ne olacağını hepimiz biliriz. Özellikle Amerikan filmlerinde, bir dereceye kadar da bütün filmlerde, bir yıldız'a verdiğimiz tepki, bir başka filmdeki aynı yıldıza verdiğimiz tepkiye bir ölçüde aktarılır. İngilizce konuşulan yapıtların büyük çoğunluğunun olduğu gibi katı bir biçimde anlatısal olan, üzerinde ko-

---

* Victor Perkins'in bu düzlemin önceliğine dair ısrarı, *Film as Film*'deki diğer türlü mükemmel olacak yorumunun dengesini bozan bir niteliktir (London, Penguin Books,

13 Kael, '*Hud*, Deep in the Divided Heart of Hollywood', *I Lost It At the Movies*, s. 78-94

nuşabileceğimiz bir örgü ve inşa edebileceğimiz belirgin bir karakter yapısı barındıran bir sinemada, bunları, onlara verdiğimiz tepkiden bir dereceye kadar bağımsız olarak, eleştirel bir biçimde ayrıştırmamız mümkündür. Ancak sinema ne kadar az anlatıya dayanıyorsa, dil karakterle ilgili anlayışımızı oluşturmamızda o kadar az rol oynar ve filmi, rolü oynayan oyuncudan ayrıştırmak o denli zorlaşır.

Christopher Plummer'ı Hamlet olarak gördüğümüzde, performansını değerlendirmek için her türlü yöntem vardır elimizde. Bu yöntem performansından memnun olup olmadığımıza dair onunla kurduğumuz karşı konulmaz ilişki olabilir; fakat bunu tartışırken birçok şeye başvurabiliriz. Gördüğümüz diğer Hamletlere, örneğin Olivier'inkine ya da Gielgud'unkine başvurmakla beraber, hepsinden önce metinle birlikte edindiğimiz Hamlet anlayışımıza başvurabiliriz.

Ancak, en ilginç ve (benim görüşüme göre) en yanlış anlaşılmış örnek olan *Macera*'da Maria'yla karşılaştığımızda ne yaparız? Bu tür bir ekran performansını nasıl değerlendiririz? Gerçekte ortada hiçbir metin yoktur; önceden yaratılmış bir Claudia kesinlikle yoktur; filmi seyrederken, Claudia karakterini Monica Vitti'nin fiziksel özelliklerinden ayrıştırmak pratik olarak imkânsızdır.

Eğer Monica Vitti'yi ekranda güzel, canlı, zarif, parlak bir insan olarak görüyorsak, bunları ekranda gördüğümüz Claudia karakterine aktarabiliriz. Antonioni'nin nitelendirmelerinin anlatısal öğeleri o denli zayıf, oyuncu yönetme yöntemi o kadar mekaniktir ki, gördüğümüz şeye verdiğimiz tepkide her zaman doldurmamız gereken büyük boşluklar vardır. Antonioni'nin İtalyanca filmlerinin zenginlik kaynağı olan bu özelliği aynı zamanda uçsuz bucaksız bir belirsizliğin de kaynağıdır. Çünkü, eğer biz Monica Vitti'yi esas itibariyle beceriksiz, telafisi mümkün olmayacak bir biçimde (o gülüşü düşünün!) sıkılgan ve kendisini sürekli umutsuzca nazik, canlı, parlak biri olarak göstermeye çalışan genç bir kadın olarak görürsek, Claudia karakterine verdiğimiz tepki bütünüyle farklı olacak ve böylelikle ona kayıtsız kalan Sandro'ya duyduğumuz yakınlık artacaktır.

Ancak, ben burada Bayan Vitti'nin hanesine eksi puan yazmak ya da *Macera*'yla ilgili –aslında fazlasıyla ihtiyaç duyulmasına rağmen– yorumları düzeltmek niyetinde değilim. Benim burada ilgilendiğim; bir ekran performansını değerlendirmenin, filmin anlatısal zayıflığı diye adlandırabileceğimiz şeye oranla artan algısal zorluğu-

dur. Bergman'ın özellikle erken dönem filmlerindeki performanslardan güvenle söz edebilmemizin nedenlerinden biri a) örneğin Gunnar Björnstrand'ın *ihtişamlı oyunculuğunda olduğu gibi, Bergman'ın tiyatrosundan* anlaşılan rol çeşitliliği; ama aynı zamanda b) bu filmlerin böylece *yazılmış* filmler olmasıdır. Filmlerin yoğun olarak diyaloglardan oluşmuş olması, güçlü bir tiyatro duygusu ve rollerini oynayan karakterler duygusu uyandırır. Bergman'ın erken dönem metinlerini okumanın –elbette eğer filmlerini sevdiysek– büyük bir keyif olmasının nedeni de budur.

Olay düzlemi olarak adlandırmayı tercih ettiğim düzlem, çoğumuzun geleneksel olarak ilk etapta tepki verdiği düzlemdir. Bu düzlem, popüler film eleştirisinden yola çıkarak yargılanırsa, sıklıkla var olan düzlem olarak görünür. Birçok zaman filmler sanki görsel romanlarmış gibi düşünülür, ki açık konuşmak gerekirse, genellikle öyledirler de. Ancak, bizim tepkimiz açısından aynı biçimde önemli olan iki düzlem daha var. Öncelik açısından şöyle sıralayabiliriz:

2. Argüman düzlemi: Bu düzlem, bir filmde, filmdeki varlıklarının ötesinde kendi başlarına bir varoluşa sahip olan sosyal ya da siyasi göndermeler ve felsefi dolayımlarla açık ya da zımnen ilgili olan boyutu içerir. *Hud* tartışmasında Bayan Kael bir açıdan bu düzlemdedir; çünkü bu düzlem yapıtın arkasındaki düşünce yapısına gönderme yapar. Godard'da olduğu gibi, bazen bu yapı, bir yapıta bir bakıma didaktik açıdan yaklaştığımızda gayet açık ve müdahil olabilir. Fakat daha sıklıkla yönetmenin bütün filmlerinde söyleyip ve yaptığı her şeyin toplamını; kısacası yönetmenin dünya görüşünün tamamını temsil eder.

Okuyacağınız makalelerde yinelenen imgelerden ya da konuşma kalıplarından yola çıkarak, bir sanatçının yapıtlarındaki ahlaki ya da felsefi, bütün dolayımları çıkarmaya çalıştığım düzlem budur. En soyut ve 'fikirlerle' en çok ilişki kuran düzlem olması açısından, hakkında en kolay nesnellik kurulabilecek düzlem de bu olmalıdır; fakat deneyimle sabittir ki; oldukça zeki birçok eleştirmen, biçim olarak olgunlaşmamış sanatlarını, ideolojik önyargıları zihinlerinde yerli yerine oturtmadan icra ederler.

Fellini örneğini ele alalım. Şüphe yoktur ki, Fellini sinemanın ustası, imgelerin üstadıdır; fakat en azından İngiltere'de bir bakıma soğuk bir tepki almıştır. Bunun nedeni nedir? Elbette ki kapsamlı bir

araştırma yapmadan bunu bilemem; fakat İngilizlerin soğuk tepkisiyle Amerikalıların engin coşkusunu karşılaştırdığımda ve ardından Amerika'daki idealist felsefi geleneğiyle birlikte hayatın problemleri söz konusu olduğunda ya hep ya hiççi çözümlere karşı yaygın inancı (eyvah!) düşündüğüm zaman, Fellini'nin durumu anlam kazanmaya başlar. Onun dünyası, ampirik İngiliz zevki için fazlasıyla aşkın bir dünyadır; zihni fazla akıldışı, sözüyse fazla gizemlidir. Bu, en azından araştırmanın başlayabilmesi için akla yatkın bir kurgu gibi görünmektedir.

Eğer problemi böyle dile getirirsek, eleştirel açıdan geçerli bir yerdeyizdir. Ancak eleştirmenler çoğunlukla sanatçının dünya görüşünü onun film yapmaktaki yeteneğinin kriteri olarak ele alma hatasına düşerler ve onun dünyasını kabul edemedikleri için yapıtlarını da reddederler. James'in ortaya koyduğu gibi, bu karşı konulmaz bir biçimde onların kendi kendileriyle kurdukları ilişkidir; fakat filmin doğasına ilişkin kapsamlı bir bilgi edinmeyi amaçlıyorsak, bu meseleleri bir araya nasıl getirdiğimiz en önemli konudur.

Ben burada tehlikeli bir bölgedeyim; çünkü bir filmin ideolojik dolayımlarının diğer öğelere verilen duyarlı tepki olmaksızın yalnızca sanat yapıtından itinayla çıkarılabileceği bir durum hemen hiç yoktur; fakat diğer öğelere verilen duyarlı tepki kısmen de olsa beraberimizde getirdiğimiz ideolojik önyargılara bağlıdır. Tıpkı hayatta olduğu gibi, filmlerde de beklentilerimiz gözlemlediğimiz şeyi etkiler. Böylelikle kendi kuyruğunu kovalayan bir köpek gibi tam bir daire çizeriz.

Çözüm diyalektiktir: bazen yollardan birine, başka zamansa diğerine doğru gitmeliyiz. Örneğin, bana öyle görünüyor ki, sosyolojinin şimdiye kadarki ikilemi sanat yapıtlarını tam anlamıyla ve yararlı bir biçimde kanıt olarak kullanabilecek duyarlılıkta analiz aygıtları geliştirememiş olmasından kaynaklandı: yararlı; fakat basit çalışmasında, George Huaco bir filmin dolayımlarını, olay örgüsünün özetinden çıkarılan dolayımlara indirgemek zorunda kaldı.[14] Sanat yapıtının anlaşıldığı söylenmeden önce, bundan daha mahir bir analiz yeteneğine sahip olunmalıdır.

Bir sanat yapıtının öne sürdüğü görüşün, hayat görüşümüze karşı olduğunu kabul ya da reddetmemiz farklı şeylere bağlı ola-

---

14 George A. Huaco, *The Sociology of Film Art* (New York, Basic Books, 1965)

caktır. Öncelikle kendi hayat görüşlerimizle ilgili ne kadar dogmatik olup olmadığımıza bağlı olacaktır; fakat ayrıca sanatçının daha sonra belirli felsefi dolayımlar içeriyormuş gibi görünen dünyasını yaratma yeteneğine de bağlı olacaktır.

Burada Bresson yerinde bir örnek olacaktır. Bresson'un filmleri, artarak süren bir yetenek ve bu dünyada mümkün olan başka yaşam türlerinin duyumsal farkındalığıyla, benim için tam anlamıyla tiksindirici olan Jansenist* bir determinizmi somutlaştırır. Filmleri görsel olarak beni felce uğratır; tıpkı perdedeki varlıklarının yaşıyor görünmeye zorladığı ve Bresson'un onlar için seçtiği bir dizi olayın, hayatlarını çaresizce lanetlemiş gibi göründüğü imge ve karakterler gibi beni de gerer. Bu nedenle, bu kitaptaki çeşitli makalelerde önerdiğim anlamıyla çok az 'yorum' söz konusudur. Bresson'un filmleri analiz edilebilir; fakat gerçekten yorumlanamazlar; çünkü öneriyor göründüğü şey ile orada bulduğumuz şey arasında hiçbir çelişki yoktur. Ahlaki tutumu, eleştirmenin imajinatif bir biçim kurması için hem biraz fazla tutarlı, hem de fazla nihaidir.

Fakat, bazen bir sanatçının filmlerinden edinebileceğimiz çıkarımlar, sanatçının bilinçli niyetlerine, hatta ideolojisine ya da hayat görüşüne tamamen zıt olabilir. Aslında, sanatçının bilinçli niyetiyle onu sunuşu arasındaki tutarsızlık gerçek yorumu meydana getirir ve eleştirmenin zarif ve esnek yaklaşımına gereksinim duyar.

Bu yorumlar, beni imgelem düzlemi olarak adlandırmayı tercih ettiğim üçüncü ve son düzleme getiriyor:

3. İmgelem düzlemi: Bu düzleme, filmin estetik öğelerinin hepsini; yalnızca görülen değil, işitilen öğeleri de –filmin biçimsel kalıbının temel hareket ve ritimlerini– dahil etmek istiyorum. Bu düzlem, sinemanın zamanda ritmik olarak düzenlenmesiyle müziğe en çok yaklaştığı, etkilerini açıklayabilmek için müzikal dağarcığa benzer bir şeylere ihtiyaç duyduğu düzlemdir. Aynı zamanda, yoğun bir biçimde yapılmış bir filmi karmaşık bir biçimde düzenlenmiş bir şiirle ya da romanla kolaylıkla birleştirebilen ve filmin yüzeyinin altında yatan metaforlardan, sembollerden ve görsel, sözel ve işitsel dolayımlardan –edebi analojilere mazeret sunmadan– söz edebileceğimiz düzlem

---

* ed. notu: Roma Katolik Kilisesi'nde 16. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar etkili olmuş, ilk günaha, ilahi lütufa ve kadere vurgu yapan akım

de budur. Bu düzlem, filmin bizi harekete geçirmesinden büyük ölçüde sorumlu olan bir cümleyi sanat eserliğine terfi ettiren düzlemdir. Bu açıdan bakıldığında, en önemli düzlemdir bu; fakat aynı zamanda tam olarak analiz edilmesi en zor olan düzlemdir de. Analiz edilmesinin zorluğu kısmen, filmdeki görsel, sözel, psikolojik ve müzikal efektlerin zenginliğini tarif edecek yeterlilikte sözcük dağarcığından yoksun olmamıza bağlıdır. Bu düzlemi, sürekli olarak geleneksel sanatlarla analoji kurup çeşitli öğeler arasında gidip gelerek ve bir filmin belli bir yönüne dikkatimizi tekrar odaklarken eleştirel sözcük dağarcığımızı değiştirerek analiz etmemiz gerekir.

Fakat bu düzlemi de analiz etmek ayrıca zordur; çünkü en öznel düzlemdir bu. Bu düzlem, en çok eskiden zevk meselesi diye adlandırılan şeye bağlıdır; ki bu da bireysel duyarlılığa, izleyicinin eğitim seviyesine, kültürel arka planına *ve* sinema deneyimine bağlı olduğu anlamına gelir. Aslında bu düzlem, birçok eğitimsiz izleyicinin neredeyse hiç bilincine varmadığı bir düzlemdir.

Bir açıdan bunun böyle olması gerekir. Bana öyle görünüyor ki, mizacımız ve kültürel eğitimimizle uyumlu sanat yapıtları karşısında, biçim öğeleriyle ilgili farkındalığımız olmaksızın, yalnızca perdede edindiğimiz deneyimlerle harekete geçebilmemiz güzel bir şeydir. Bu, daha önce sözünü ettiğim kayıtsızlık tutumudur. Bilinçli zihinlerimiz, birinci düzlemin olay ve karakter öğelerince ele geçirilmişken, en narin estetik etkiler bize neredeyse bilinçdışımız aracılığıyla ulaşabilir.

Perdede gördüğümüz şeyden bilinçsizce etkilenmemizi sağlayan saflığı mahvetmek istemiyorsa eğer, öğretmen ya da eleştirmenin çok özenli olmasını gerektiren hassas bir işi vardır: aynı deneyimden daha az etkilenmiş öğrencilere (ya da okurlara) ulaşma çabasındaki eleştirmen, diğerlerini kendi kendilerinin *farkına vardırmaksızın* bu biçim öğelerinin farkına varmalarını sağlamalıdır. Tıpkı insanlarda olduğu gibi, sanat yapıtlarında indirgenemeyen, analizden kaçan bir şeyler vardır. Eleştiriye sorduğumuz soru, doğru mu yoksa yanlış mı olduğu değil, daha pragmatik bir biçimde yararlı olup olmadığı olmalıdır.

Ben, bir sanat yapıtının özgül olarak *neden* ve *nasıl* bizi harekete geçirdiğini başkalarına aktarma sorununa kolay bir çözüm yolu bulamadım. Bana öyle görünüyor ki, Karel Reisz'in ve Gavin Miller'ın *Film*

pıtlarından aldığımız keyfin bir kısmı, sanatçının seçtiği medyumu nasıl kullandığını gördüğümüz andaki hayranlığımızda yatar. Bu düzlemde, bu hayranlık oyunculuktaki, müzik icra etmede ya da beyzbol oynamadaki yeteneğe duyduğumuz hayranlıktan farklı değildir. Eğer Sinemayla ilgili biraz bilgi sahibiysek ve bildiğimiz iyi filmlerden ötürü sinemanın potansiyelinin farkındaysak, bizi heyecanlandıran yeni bir film yönetmenin pek çok öğeyi bir araya getirme yeteneğini takdir etmemize yol açacaktır. Wimsatt'ın Coleridge'den yaptığı alıntıyı hatırlarsak: bir sanat yapıtı 'bir arada tuttuğu parça çeşitliliğine oranla daha zengindir.'[18] Bu bir uzman görüşü olmakla birlikte ama kesinlikle doğrudur.

Filmleri farklı düzlemlerine göre tartıştığımızda, birinci ve ikinci düzlemler filmleri hayat deneyimimizle ilişkilendirmemizi söylerken, üçüncü düzlem filmleri başka sanat yapıtlarıyla ya da filmlerle ilişkilendirmemizi salık verir. Karakterleri ve durumları filmle ilgisi olmayan insanlarla ilgili bildiklerimizle ilişki kurarak değerlendiririz. Benzer biçimde, bir sanat yapıtının arka planında yatan felsefeye verdiğimiz tepki de tarihsel durumumuza, şu anda hissettiğimiz şeyin olumlayıcı ya da geçerli olmasına bağlıdır. Ancak üçüncü düzlem olan estetik düzlem doğrudan sanatsal eğitimimizle, belirli bir medyum hakkında ne kadar bilgili olduğumuzla, açtığı birçok imkâna ne denli duyarlı olduğumuzla ilgilidir.

Eleştirel çalışmamız ne denli gelişmiş olursa, yapıtlarla ilgili üçüncü düzleme göre konuşma eğilimimiz de o kadar artar; ne denli az geliştiyse olay örgüsü ve karakter düzlemi olan birinci düzlemle ilgili o kadar çok konuşur ve daha sonra çoğu insanın tepki vermeye başladığı ilk düzlemle ilişki kurmak için, felsefi dolayım düzlemiyle ilgili konuşmak durumunda kalırız. Yaptığımız eleştiriler, biçimsel takdir ile konuya verilen tepki arasında bir denge kurmalıdır.

Okuyacağınız makaleler bu düzlemlerle açıkça çok az ilişki kuruyor. Ne var ki burada söz ettim; çünkü bu düzlemler her zaman zihnimin arka planında varlığını sürdürmeye devam eder: yönetmenin yapıtının temel felsefesinin ne olduğunu belirlemek ve bu felsefeyi aktaran biçimin ayrıntılarını daha açık bir hale getirmek için sanki birinci düzleme odaklanıyorumdur. Bergman, Buñuel, Godard ve Fe-

18 W. K. Wimsatt, *The Verbal Icon* (University of Kentucky Press, 1954), s. 81

lini gibi yönetmenler söz konusu olduğunda, umuyorum ki, bu yöntem yapıtlarının merkezinde yattığı kabul edilen şeye yaklaşmak açısından işe yarar gibi görünüyor. Eisenstein ve Renoir gibi başka yönetmenler söz konusu olduğunda ise yöntemim, bizi merkezden uzaklaştırarak yapıtlarını yanlışlıyor gibi görünebilir. Ne var ki yolda kazanılan yeni kavrayışların olacağına inanıyorum.

Eleştiri bir doğruluk arayışı değil, bir keşif yolculuğudur. Farklı yönetmenlerin yapıtlarında ne bulabileceğimizi görmek amacıyla tutarlı bir bakışla yapılan bir araştırmadır. Okuyacağınız makalelerde, öncelikli olarak, üçüncü düzlemin uçucu dolayımları ve ikinci düzlemle ilişkisi; çerçeve içi mekânın ve sekans ritminin filmin konusuyla olan ilişkileri ve filmin yapısal etkilerinin anlamları üzerinde duracağım. Ancak bu vurgu bir filmdeki anlatısal ve psikolojik öğeleri, daha doğrusu filmin konusunu reddetmeye çalışmaz. Kenneth Clark'ın yıllar önce öne sürdüğü gibi:

> *En büyük sanatın her zaman gerçekten bir şeyle ilgili olduğu; sanatın kendisinden daha önemli olduğu varsayılan bir gerçekliği iletme yolu olduğu tartışılmaz bir tarihsel olgudur. Sanatın iletmeyi başarmış olduğu gerçeklikler, başka türlü ortaya konulamayacak gibidir. Bunlar sembolik bir biçimde belirtilen nihai gerçekliklerdir.*[19]

Eğer bu gerçekten böyleyse, sinemanın aktarabildiği 'gerçeklikler' nelerdir ve onları ileten 'sembollerin' doğası nedir? Bu soru benim dikkatimi cezbeden bir sorudur; fakat bu soruyu yanıtlamaya çalışırken zorlukların ortaya çıktığını fark ediyorum. En iyi sanatta üçüncü düzlem birincil durumdaysa, o ayrıca analizi ya da eleştirel yorumu teşvik etmeye en az uyumlu olan ve kelimeler için de en az kullanışlı olan sanattır. Bir filmin atmosferi ya da 'duygusu' çoğunlukla, bilinçdışından bilinçdışına doğru bir titreşim aktarımına benzeyen; konuşulması çok zor olmakla birlikte sanatın canlı çekirdeğini oluşturan metaforik karmaşıklık boyutunun *ipuçlarına* bağlıdır. İmgelem olarak adlandırdığım bu düzlem, diğer iki düzlemin üzerini ne kadar örterse; yapıt sinema seçkinlerinin dışındakiler için o denli gizemli bir ile-

19 Kenneth Clark, 'The Blot and the Diagram', *Encounter* içinde (Londra), Ocak 1963, s. 28 ff

tişimsizliğe yüzünü döner –aslında deliliğe savrulabilir. Dolayısıyla Fellini'nin metaforik titreşim kurmaya dayanan ve çok az açık düşünce barındıran filmleri ile ilgili konuşmak, içinde bolca barındırdığı edebi alıntıların ve fikir kırıntılarının kasıtlı bir biçimde entelektüel bir tepkiyi davet ettiği Godard filmleri ile ilgili konuşmaktan çok daha zordur.

*

Sinema, doğası gereği özneldir. Aynı zamanda sinema, vekil olduğu gerçekliğin kendine özgü yoğunluğuyla bir fantezi dünyası imkânı öneriyor gibidir. Eğer sinema medyumu ile ilgili tartışmamızda nesnel olma eğilimindeysek; katılımcı öğrencilerin öznel sinema deneyimine karşı kendimizinkileri arıtabileceğimiz, sürekli değişen bir sınıf ortamından daha etkili bir araştırma aracı olamaz.

Bu kitap geçtiğimiz on yılda yazıldı. Seçtiğim yönetmenlerle ilgili, hem Fransızca da hem İngilizce de yazılmış temel metinlerle ilgili bilgimi taze tutmaya çalıştım; ama bu çalışma bir araştırma öğesi barındırıyorsa bu, başvurulan yazılı kaynaklardan çok, daha önce belirttiğim gibi bu süreç boyunca öğrencilerimden gelen tepkilerin çeşitliliğine bağlıdır. Susanne Bugden ve John Ward gibi[20] bazı öğrencilerim yazın dünyasında kendi yollarını buldular; fakat yorumlarının sonucunun doğrudan ya da dolaylı olarak bu kitapta yerini bulduğu daha pek çokları da vardı.

Potemkin Zırhlısı Ernest Lindgren için, *Yurttaş Kane* de Penelope Houston için ne ise, *Sonsuz Sokaklar* da benim için odur. Bu film, sinemanın sanatsal ve ifadesel potansiyellerinin bilinçli olarak farkına vardığım anı temsil eder. Bu film, şimdiki çocukların söylediği gibi gerçekten de 'aklımı başımdan alan' ilk filmdir.

20 Suzanne Budgen, *Fellini* (A British Film Institute Publication, Londra, 1966) ve John Ward, *Resnais, or the Theme of Time* (Londra, Secker & Warburg, 1968)



SERGEI EISENSTEIN'IN GERÇEKLİĞİ

"En çok istediğimiz, sinemanın ise nadiren verdiği şey, ele aldığı olayların saf gerçekliğine dair bir ipucudur."

Robert Warshow, 1955[1]

Sergei Eisenstein'ı anlamadan Avrupa Sinemasını kavramak mümkün değildir. Bununla beraber Eisenstein'ı anlamak da tam zamanlı çalışma gerektiren bir iş olabilir. Ustanın dipnotlarını izleyerek, sanat ve yaşamla ilgili birçok kuramsal yorumunu yalnızca yapıtlarıyla değil, döneminin entelektüel atmosferi ile de ilişkilendirerek bir ömür geçirilebilir. Rusça bilmek ve Pavlov psikolojisinden, o dönem henüz filizlenmekte olan dilbilime kadar birbirinden farklı konulara hâkim olmak gerecektir. Konstrüktivist heykel kuramlarına ve Meyerhold'un tiyatrodaki 'biyomekanik' ilkelerine aşina olmak da şarttır.

Bunun nedeni, Eisenstein'ın son derece kuramsal bir çağda yaşamış olmasıdır. Politikacıların Rusya toplumunu yeniden yapı-

1 Robert Warshow, *The Immediate Experience* (An Atheneum Paperback, New York, 1970), s. 272

landırdıklarını düşündükleri, sanatçı ve entelektüellerin insan zihnini yeniden biçimlendirebilme olasılığı ile heyecanlandıkları bir çağda... O zaman diliminde yaşamak oldukça heyecan verici olmuş olsa gerek –elbette ki idamdan kurtulanlar için. Bu dönem yalnızca devrimi olanaklı kılan tarihsel koşulları değil, bu denli güçlü bir sanatı doğuran estetik atmosferi de daha iyi anlamak için de kesinlikle hakkında daha fazla şey bilmemiz gereken bir zaman dilimi. Bu dönem, birçoklarının sinema sanatının ilk *gerçek* örnekleri olarak değerlendirdiği yapıtların üretildiği dönemdi.

O dönem sinema kuramı yalnızca Eisenstein ve meslektaşlarının muazzam yazılarından değil, aynı zamanda çevrelerinde yarattıkları heyecandan da kaynaklandı –en azından bize göründüğü kadarıyla böyleydi bu. Filmlerin kendileri de entelektüel tepkiyi yüreklendirir görünüyorlardı. Daha önceki örneklerden o kadar farklıydılar ve apaçık betimledikleri toplum o kadar alışılmamıştı ki; açıklamak ve bir temele dayandırmak adına üretilen bir kuram seline neden oldular. Fransızca kökeninden ayrıştırılarak İngilizce'de kutsanması ile 'montaj' terimi, birçokları için uzun yıllar sinema sanatıyla aynı anlama gelecek bir gizem kazandı. Montaj –kurgu ilkeleri– sinema sanatının merkezi haline geldi, medyumun saygıdeğerliğinin dayanağı, fotografik natüralizme içkin kısıtlamalara karşı tek savunması (ve böylece koşmak için tek argümanı) oldu.

Bu kuramların merkezlerinde, içerdikleri karışıklıklara ve Sovyet Rusya'nın entelektüel tarihiyle beraber dokunmuş olmalarına rağmen, iki temel kavram bulunur. Her şeyden önce Hegelci bir düşünce olan, iki karşıt gücün (etkinin) bir arada hareket ederek bu iki etkiden bir derece bağımsız olan ve orijinal tez ve antitezin benzersiz bir sentezini sunan bir üçüncü etki oluşturmaları tasarımı vardır. Bu kavram, montaj ile ilgili her tartışmanın çekirdeğini oluşturur. İkinci olarak ise, insanın reflekslerini onu arzu edilen doğrultuya, tükenmiş 'burjuva' önyargılarından uzağa, yeni ve güzel amaçlara yönlendirecek biçimde yeniden biçimlendirebilme olasılığına duyulan Pavlovcu inanç bulunur. Bu Pavlovcu inanç, en yavan propaganda formlarını teşvik ederek bizi şaşırtsa da, yepyeni bir idealizmin temelini de oluşturabildi. Belki de, doğru bir koşullandırma ile insan doğası değiştirilebilirdi. Belki de yeni milenyum başlıyordu.

Eisenstein'ın yazılarında yaygın olarak karşılaştığımız nitelik heyecandır. Bu yeni, heyecan verici dünyaya ait olacak devrimci sanatın üretimine yardımcı olabilecek tüm eski uygarlıkların kavramaya duy-

duğu entelektüel meraktan, doymak bilmeyen açlıktan söz etmekte yarar var. Tıpkı devrim gibi sinema da yeni bir yaratımdı. Eisenstein'ın söylediği gibi "O devrin tüm yolları yalnızca Roma'ya çıkıyordu."[2] O ve meslektaşlarının sinemayı, yaratmak istedikleri dünya için kullanabilecekleri bir sanat olarak görmeleri tek kelimeyle doğaldı. Lenin, Rusya'nın okuma yazma bilmeyen geniş kitlelerine ulaşma yetisini düşünerek, 'Sinema bizim için bütün sanatlar içinde en önemli olandır.'[3] demiş iken, Eisenstein için ise sinemanın başlıca önemi kendisini önceleyen bütün sanat dallarını birleştirebilmesindeydi.

Aslında, acımasız entelektüel Eisenstein'ın en cezbedici özelliği, sinemadan önceki bütün sanatları sinemanın gelebileceği durumun kusurlu birer tezahürü olarak gören düz mantığıdır. Flaubert montajın yaratıcılarından biri haline gelir[4] ve Eisenstein Dickens ve Zola'nın sinemasal potansiyellerinin görülmesi için iyi bir bakış açısı sunar.[5] Eğer bütün insanlık tarihi sömürüleri ve gereksiz sınıf savaşımlarıyla Komünizm'e evrildiyse, tüm sanatlar da sinemaya evrilmiştir. O günlerde buna inanmak oldukça mümkündü.

Yine de, önemli bir kısmının entelektüel olarak heyecan verici ve yakından inceleyebilenler için aydınlatıcı olmasına rağmen,[6] kuramın iki büyük dezavantajı vardır. Her şeyden önce, geniş ve belirsiz olması göz korkutucu bir etkiye sahip olabilir. Onu anlama çabalarımız, bizi –aslında Eisenstein'ın da başına geldiği gibi– filmlerin kendilerinden uzaklaştırabilir. Yazının filmlerden daha ilgi çekici olabileceğine dair bir anlayış da vardır. Yine bu aynı özellik ikinci bir dezavantaja yol açıyor: ben kendi başıma yazının filmleri gerçekte nasıl aydınlattığını kesinlikle göremiyorum. Kavramlar, özellikle Lindgren ve Montagu tarafından basitleştirilip tanıtılarak bir filtreden geçmiş olarak bize geldiklerinden,[7] o kadar el altında olageldi ki, ka-

2 S. M. Eisenstein, *Film Form* (A Meridian Book, Cleveland, 1967), s. 6

3 a.g.e., s. 63

4 a.g.e., s. 12

5 a.g.e., s. 195 ff. ve s. 169-70

6 Peter Wollen'a bakınız, *Signs and Meaning in the Cinema* (Londra, Secker & Warburg, 1969) s. 19-73. Ancak; burada Eisenstein'in teorik yazıları ayrıntılı bir biçimde incelenmiş olsa bile, savunuluyormuş gibi görünen bu filmlere karşı pek de saygı duyuluyormuş gibi görünmemektedir.

7 Ernest Lindgren, *The Art of the Film*, (Londra, Dennis Dobson, 1963), ve Ivor Montagu, Film World (Londra, Penguin Books, 1964)

nıksanmış olarak filmlerin başarılarının açıklaması olarak önerilen teorik çerçeve, bir anlamda bizi filmlerin kendilerine yakından bakmaktan alıkoydu. Kişisel olarak olağanüstü enerji dolu Sergei Mikhailkovic'in, zamanın politik atmosferi tarafından akademisyene çevrilmiş, 1939 gibi geç bir zamanda bile *hâlâ* Potemkin'in başarısı üzerine yazan, on beş yıl önce tasarlamış olduğu filmin karmaşıklıklarını açıklayan halinden hep üzüntü duymuşumdur.[8]

Yazılar okunduğunda, bu yazıların Eisenstein'ı kendini tamamen geliştirmekten alıkoyduğu izlenimi edinilebilir. Filmlerindeki durumu ise bunun dışında tutmak gerekir; zira filmlerini çekmesine izin verildiğinde gelişme gösteriyordu. Gerçekte filmleri, kuramının tanımamıza izin verdiğinden çok daha geniş bir yaklaşım çeşitliliği sergiliyordu. Son derece ideolojik dolayımları olan kavramlar, Eisenstein ve arkadaşlarının, filmlerinde gerçekte ne yaptıklarına gözlerimizi kapattı.

Robert Warshow ve William Pechter gibi Eisenstein'ı kötüleyenlerin dillendirdikleri kızgınlığın bir parçası, eminim ki, bu Sovyet filmlerinin yaptıklarını *iddia ettikleriyle* gerçekten yapılmış olan arasındaki açı farkından kaynaklanmaktadır.[9] Filmler bize 'değindikleri olayların saf gerçeklikleriyle ilgili bir parça ipucu' bile vermeyi başaramıyorsa, bunun yerine ne verirler? Kuramsal açıklamalara ve politik ideolojiye yapılan referansları bir an için bir kenara bırakırsak, bu filmlerde varoldukları halleriyle bulabileceğimiz özelliklerden bazıları nelerdir? İki büyük çağdaşı Pudovkin ve Dovjenko'nunkilerle karşılaştırıldığında, Eisenstein'ın sessiz dönem filmlerinin en çarpıcı öğeleri nelerdir? Son olarak, montaj ile ne kastediyor olabiliriz?

*

Marie Seton, Eisenstein'ın şu sözlerini aktarıyor: 'Montajın yapısı, görüngünün nesnel varoluşunu sanatçının onunla kurduğu öznel ilişkiyle birleştirir.'[10] Film Biçimi'nde Eisenstein '... montaj bağımsız –hatta birbirine karşıt– çekimlerin çarpışmasından doğmuş bir fikirdir'[11] der. Ei-

8 S.M. Eisenstein, *Notes of a Film Director* (Londra, Lawrence & Wishart, 1959), s. 53 ff

9 bkz. Warshow, *The Immediate Experience*, s. 269-82 ve William S. Pechter, 'The Closed Mind of Sergei Eisenstein', *Twenty-Four Times a Second* (New York, Harper & Row, 1971), s. 111-22

10 Marie Seton, *Eisenstein* (Londra, The Bodley Head, 1952), s. 385

11 Eisenstein, *Film Form*, s. 49

senstein, farklı yerlerde, farklı şeyler söylüyor ve değişik açıklamalarda bulunuyor. Ölümünden kısa bir süre önce 'Montaj... sanatçının çevresindeki olayları algılayışının düzenlenmiş halinden fazlası (ya da azı) olmadı' iddiasını ortaya attı.[12] Eisenstein, kariyerinin farklı noktalarında montajın, bu sözde her şeyi yöneten kavramın kökenleri hakkında da fikir yürüttü. Kökleri bulduğu yer yalnızca Flaubert ve diyalektik materyalizm ilkeleri değil, çok daha eski gelenekler olan Japon hiyeroglifi, sirk ve vodvillerdi.[13]

Hem doğru hem yanlış, hem heyecan verici hem de çileden çıkarıcı olan bu iddialar bizi filmlerin kendileri üzerine düşünmekten uzaklaştıran türden ifadeler. Montaj kavramı ile gerçekten ne *kastediyor* olabiliriz? Bu kavram, o dönemin filmlerinde kendini nasıl ortaya koyuyor? Terim, Eisenstein için kullanıldığı gibi Dovjenko ve Pudovkin için de kullanılabilir mi? Onların filmlerinde gözlemleyebileceğimiz başlıca özellikler nelerdir?

Başlamadan önce belirtmek gerekir ki, filmlerin üslubunu belirleyen tek bir kavram değil geniş bir kavram çeşitliliği gözlemleriz. Pudovkin'in *Ana* (1926) filmini, dönemin belki de en basmakalıp filmlerinden biri olarak ele alırsak, bu film nasıl işliyor? Film, büyük bir kısmında, geleneksel teatral etkileri vurguluyormuş izlenimi veriyor. Moskova Sanat Tiyatrosu'nun Vera Baranovskaya tarafından yapılan fazlasıyla gerçekçi bir betimlemesi çevresinde dönüyor ve birçok sahnede filmin biçimi bu performansın niteliklerine itaat eder görünüyor. Film; hikâyenin kişisel öğelerine vurgu yapan geleneksel anlatı biçimiyle, yoğun kişisel duygulanımları yansıtmaya ya da ideolojiyi vurgulamaya eğilimli görünen retorik olarak daha şiirsel bir biçimin arasında gidip geliyor.

Öldürülmüş babanın dahil edilmesi, filme büyük bir güç ve klasik bir basitlikle dolu bir sahne sağlıyor. Sahne, ikonasının önünde diz çökmüş anne ile başlıyor ve Çarın otoritesi önünde diz çöken annenin başka bir görüntüsüyle bitiyor –yaşamını yöneten ve davranışlarını sahtelik ve dalkavuklukla bezeyen iki yanlış tanrı. Çerçeveli planlar hem uzun çekilmişler, hem de iç simetrileri bizzat eylemin gerçekleştiği mekânı tanımlamaya hizmet ediyor. Sahne ilerledikçe, her kurgu efekti ya da optik efekt annenin psikolojisi ile ilişkilendirilerek

12 a.g.e., s. xi
13 a.g.e., s.12



Ana *filminden bir sahne*

açıklanabiliyor. Baba kapıdan dışarı taşınırken botlarını yakın plandan görmemiz ölü olduğunun vurgulanmasına ve annenin konsantrasyonunun babanın cansız bedeninin eylemsizliğine yöneltilmesine yarıyor. Benzer biçimde, döşeme tahtalarının arasındaki silahları gösteren, birbirini izleyen çözülmeler oğulun silahları saklamasını hatırlayışı için bize bir başlama işareti sunuyor.

Bu sahne klasik anlatı biçiminin kusursuz bir örneğini sunuyor; daha sonra Carol Reed, David Lean gibi teknik olarak uzmanlaşmış 'gerilim' yönetmenlerinin klasik öğeleri için ders kitabı olmuş bir biçim. Her zaman nerede olduğumuzu biliriz. Karakterlerin fiziksel olarak birbirlerine göre nerede olduklarını biliriz, aralarındaki mesele nedir, muhtemelen ne düşünüyorlardır, anlarız. Kurgu hikâyeye boyun eğmiş olduğundan fazla öne çıkmaz. Tepkilerimizi bize fark ettirmeden yönlendirir. Bu, temel olarak dışarıdaki harekete, bu örnekte dışarıdaki askeri yürüyüşe yapılan geçişler on yıl kadar önce Griffith'in pekiştirmiş olduğu bilinçli bir çapraz kurgu anlatım geleneğinin parçasıdırlar. Bu arada, annenin uyanışını neredeyse kendi sesini yaratacak bir yoğunlukla ikide bir kesen damlayan musluk, günlük hayata *içkin* bir simgenin mükemmel bir örneğidir.

Filmin tamamı böyle değildir. Pudovkin'in kendisi de hakkında çok şey söylemiş olduğundan, belki de en bilinen sahne olan çocuğun hapsedilişi,[14] en kasıtlı biçimde şiirsel olanıdır ve bence bugünden baktığımızda Pudovkin'in; amaçları doğrultusunda en başarısız olanıdır da. Gerçekten de sinemada teşbihe yer yoktur.[15] Eğer biri pen-

14 V. I. Pudovkin, *Film Technique* (Londra, George Newnes, 1937), s. xvii
15 Jean Mitry, *S.M. Eisenstein* (Paris, Editions Universitaires, 1955), s. 51

cereden dışarı bakar ve çocukların koşuştuğunu, ördeklerin paytak paytak dolandığını ve bir derenin aktığını görürse, Pudovkin ne düşünmemizi isterse istesin, sinema öylesine bir fiziksel medyumdur ki bütün bunları pencereden bakan çocuğun gördüğünü düşünürüz. Zira bunların çekiliş biçiminden Pudovkin'in de bizim gördüğümüz gibi görüp görmediğini ya da bu sahnenin, bir çeşit edebi analoji ile çocuğun zihnindeki özgürleşmeyi mi anlattığını bilemeyiz.

Retorik açıdan en güçlü sahne ise filmin sonundadır. Aslında sinema tarihinde Resnais ile büyük benzerlikler içerir ve benzer biçimde işler. *Hiroshima Sevgilim*'deki demir balkonu ne ifade ettiğini bilmeden (kızın Alman sevgilisi bu balkonda vurulmuştur) birçok kez görmemiz gibi, *Ana*'nın finalinde de işçi kafilesi ile metal köprüyü görevli işçilerin yolunu kesmek için kaldırmadan önce çapraz kurgu ile defalarca görürüz. Belki de filmin çekildiği mekâna aşina olan Rusların kafası karışmıyordur (ki bence Pudovkin bu çeşit bir özene bağımlıdır). Fakat Rus olmayanlar için bu dramatik kesmeler, heyecanı arttırırken hareketle kurulmuş olan bağların kopmasına neden olarak mekânsal bir karmaşa yaratacaktır.

Böyle bir sahnenin işe yaraması için kendimizi tamamen hareketin kendisine, iç ritmine kaptırmış olmamız gerekir. Tıpkı müzik gibi bizi serbestçe etkilemesine izin vermeliyiz. Bu tür şiirsel, lirik anların dolaysızca edebiyattan (çok daha az *fiziksel* bir medyum) alındığını ve bu yüzden doğru sinemasal formlar olmadıklarını iddia ettiğim halde, bu filmin sonundaki gibi retorik anlar, *doğalcı* öz anlamında olmasa da filmin özünü teşkil eder. Malzemesini böylesine soyutlayarak kullanıyor oluşu, filmin iddiasını kişisel bir konumdan çıkarıp genel bir düzeye yükseltir ve filmin, katledilen işçilerin fedakârlığından doğan şehirlerin (Hollywood'da kullanılan anlamıyla) kurgulanışı yönündeki ideolojik sonucuna yol hazırlar. Akıp giden nehirde kırılan buzun da temel olarak sembolik bir anlamı varsa eğer, bu aynı zamanda film boyunca süren su imgesinin de tepe noktasına ulaştığı andır.

Buradaki mesele, filmin işaret ettiği ideolojiyi kabul edip etmememiz değildir. Finalin gelişimi, tıpkı bir senfoninin sonundaki *selam verme* anı gibi, bizi doğrudan ve fiziksel olarak etkileyebilir. Bu etkiye kapılıp kapılmayacağımız kim olduğumuzla olduğu kadar, yönetmenin o ana kadar bizde güven uyandırıp uyandırmadığıyla da ilgilidir. Fellini'nin finalleri de genelde aynı güven tesisine dayalıdır ve sıklıkla

tek bir kişinin yenilgisinden yola çıkarak yaşamın olumlanmasına; özelden genele doğru bir hareketi içerir.

Asya Üzerinde Fırtına'yı (1928) da aynı şekilde savunurdum. Fırtına bize montaj denilen o sınırlı kelimeyi bir kenara koymamıza yarayacak büsbütün farklı bir genel tarz sunar. Rusların sesli versiyon için kullandıkları, filmin seksen dakikalık kısaltılmış versiyonu bugün, özellikle Kuzey Amerika'da olmak üzere yaygın olarak bilinir. Kısaltılmış versiyon filmin içerdiği şeylerin en iyilerini bıraktığı için acınası bir durumdur bu. *Asya Üzerinde Fırtına* ile ilgili en büyüleyici olan ve Sovyet sinemasının sessiz döneminden beklemediğimiz nokta, doğal uzam hissini ve özellikle açılış sahnelerinde, Moğol tuzakçının yaşamının yavaş ritmini yansıtmadaki başarısıdır; ki bu sahneler kısaltılmış versiyondan büyük oranda çıkarılmıştır. Biraz *Ana* gibi, *Asya Üzerinde Fırtına* da Moğolların dünyasını onların bakış açısıyla izlemeye, gümüş tilkiyi tek başına takip ederkenki yeteneğine hayran olmaya davet eder bizi. Bu sahneler büyük oranda kurgudan bağımsızdır. Filmde, Orson Welles ya da Budd Boetticher filmlerinde olduğu kadar çok çerçeve içi kompozisyon vardır.[16] Aynı zamanda, Moğolların gündelik hayatlarına dair büyük bir yakınlık hissi de vardır filmde. Bunlar, Pudovkin'in (bana göre) güven duygumuzu tesis etmek için kullandığı etkileyici natüralist araçlardır.



Asya Üzerinde Fırtına'*dan bir sahne*

Filmin sonlarında yer alan idam sahnesi de aynı biçimde olağanüstüdür. Tüm karakterlerin –pipo içen, ateş etmeyle görevli (bu filmdeki

16 *Cinema Journal*'da 'What, indeed, is Cinema?' isimli makalede Charles Barr'a yanıt vermek amacıyla bu meseleye değinmiştim (University of Kansas) Sonbahar 1968, s 22-8

'kötü adam'lardan biri olan) İngiliz'in olduğu kadar Moğol'un da– kişilik kazanması dolayısıyla da olağanüstüdür. Sahne, bugünlerde Metod oyunculuğu manerizmi olarak adlandırabileceğimiz birçok öğeyle doludur –Pudovkin'in dinamik montaj ekolünden çok Stanislavski disiplininden olduğunu gösteren küçük jestler ve önemsiz olaylar. Ama yine de bu jestler işe yarar. Sigara teklifi ve Moğol'un gülümseyen kavrayış noksanlığı dramaya kişilik vermeye, ideolojik tabanını kendine özgü ve insancıl kılmaya hizmet eder.

Film boyunca en çarpıcı görünen şey, hareketi anlamlı kılmaya yetecek kadar somutlaştırılmış olan bu doğal boşluk duygusudur. Pudovkin'in de ifade ettiği gibi:

> *Resimdeki doğa, asla sahnenin fonu olarak işlev görmemeli; bütününe organik olarak girmeli ve içeriğinin bir parçası olmalıdır.*[17]

İnfaz sahnesi, çıplak ufukta, adamlara paralel iki ağaçla, genelde uzun plan çekilmiştir. İnfazın ardından İngiliz askerin dönüşü öyle bir biçimde çekilmiştir ki; ağaçlardan bir tanesi adeta diğerine hükmeder – belki de basit ve açık bir hile; ama samimiyet duygusunu, *gerçek* insanlara ve *gerçek* uzama dair kavrayışı, bir sanatçı olarak Pudovkin'in bizim için yarattığı karakterleri izlediği ve hissettiği izlenimini barındıran bir hiledir bu. Askerler, Eisenstein'da sıkça görüldüğü gibi, ideolojik şablonun basit birer piyonları değildirler. Böyle bir sahne, montaj ilkeleri çerçevesinde düşündüğümüzde gerçekten iyi sonuçlar veremez.

Filmin sonlarındaki retorik süsleme görece kaba olarak değerlendirilebilir. Ama bence değildir. Düzlemin, kişisel olandan metafizik olana dönüşmesiyle birlikte, tıpkı *Ana*'nın sonundaki gibi, ideolojik nedenlerle değil de, müzikal nedenlerden dolayı, birlik halindeki Moğolların delice hücumuna tamamen kendimi kaptırdım. Bu kapanış sahnesi, anlatısal özgürlüklerine rağmen, böylesine dinamik ve erkeksi bir bireyin, sonsuz defa kopyalanıp çoğaltılması halinde, bütün dünyayı sahte ihtişam ve bürokratik zulümden temizlemeye gücünün *yeteceği* duygusunu yaratıyor. Her şey bir yana bu, bir John Ford filminde onlarca tehlikeli anın sonuna kendi coşkusunu ekleyen

17 Pudovkin, *Film Technique*, s. 129

süvari birliğinin aniden ortaya çıkmasından daha mucizevi değildir. Düşündüğünüzde, Pudovkin'in sahnesi daha asilce tasarlanmıştır; hatta belki akla daha da yatkındır.

Pudovkin'in yeteneğinin Eisenstein'ınkinden daha az maceraperest olduğu söylenebilir. Pudovkin Stanislavski tiyatrosunun psikolojik geleneklerini kırmakla kesinlikle daha az ilgiliydi. Ayrıca aslen bir bilim adamı olarak (fizik ve kimya eğitimi almıştı) Eisenstein'ın bilimin mantığına duyduğu o büyük saygıdan yoksundu ve hayatın ve sanatın her unsurunu bilimin sıkı kontrolüne tabi tutmaya daha az ihtiyaç duyuyordu. *Ana* ile ilgili konuşurken, benimsediği konumla ilgili neredeyse özür diliyor:

> *O filmde, öncelikle Eisenstein'dan ve Kuleshov'un bana öğrettiklerinden elimden geldiğince uzak kalmaya uğraştım. İçsel duygulara dair hissettiğim organik ihtiyaç ile birlikte, kendimi Kuleshov'un öğütlediği kuru form ile sınırlamamın nasıl mümkün olabileceğini anlamıyordum... Resmetmek istediğim; tıpkı Eisenstein'ın* Potemkin Zırhlısı*'nın ruhunu kavrayışı gibi ruhlarını kavramak istediğim, yaşayan insanlara doğru güçlü bir içgüdüsel eğilimim vardı.*[18]

Yine de bu 'yaşayan insanlara duyduğu içgüdüsel eğilim' yalnızca *Ana* ve *Asya Üzerinde Fırtına*'da (1928) gerçekten güzel bir ifadesini buluyor. St. Petersburg'un Sonu (1927) özellikle mal değişimi ve savaş alanı arasındaki diyalektik çapraz kurgu ile Kuleshov'un tarzına daha yakın duruyor. Ama, Pudovkin'in yapıtlarının ayrıntılı bir değerlendirmesini sunmak buradaki niyetim değil; yapıtlarını Eisenstein'ınkilerle karşılaştırarak bir değer yargısında bulunmak hiç değil. Esas olarak üzerinde durmak istediğim konu; Sovyet sessiz sinemasındaki biçim çeşitliliği, filmleri montaj açısından tartıştığımızda genellikle fazlaca basitleştirilen bir çeşitlilik.[19]

Yine de, montaj açısından bile geniş bir çeşitlilik bulunuyor. Saf montaj olarak adlandırabileceğimiz en sıradışı örneklerden biri, Dov-

---

18 Jay Leyda, *Kino* (Londra, Allen & Unwin, 1960), s. 209

19 Çerçeve içi kompozisyonlar, onun nesnellik arayan zihni için fazlasıyla öznelken, Eisenstein montaj ilkelerinin daha bilimsel bir tartışmaya tabi tutulması gerektiğini açık bir biçimde hissetmişti. Bkz. Film Form, s. 39

jenko'nun *Dünya* (1930) filminin açılış sahnesinde izlenebilir. Birçok yorumcu Dovjenko'nun Ukraynalı kökenine vurgu yaparak yapıtlarının lirik öğelerini tartıştı. Gerçekten de bu öğe çok çarpıcıdır ve bence 1940'lar ve 50'lerde yaptığı sesli ve renkli filmlerinde, hatta karısının yönettiklerinde bile varlığını sürdürmüştür. Naif bir panteizm anlayışına sahip olsa da, bu öğe Dovjenko'nun, yoğun fiziksel güzellikler yaratmasını ve aynı başarıyla toprağı işleyen köylü kuşakları arasındaki süreklilik duygusunu vermesini sağlar.

Bu süreklilik duygusunun belki de en belirgin olduğu yer *Dünya*'nın açılış sahnesidir. Köylülerin kayıtsızlığında anıtsal bir görkem vardır; Robert Warshow'un deyişiyle 'katılıkları ve anlayışsızlıklarında aynı anda hem dokunaklı hem de korkutucudurlar'.[20] Gerçekte; Warshow'un filmin *ebedi niteliğine, geniş uzam duygusunu ve insanların pasifliğine işaret etmesi doğru bir noktadır. Fakat filmin beni en çok etkileyen yanı bu açılış* sahnesinin montaj yapısı olmuştur. Gökyüzü ve tahılları gösteren, insana bitip tükenmez bir süre gibi gelen, uzun plan bir açılıştan sonra, yaşlı adamın öldüğü sahne tamamıyla yakın çekimlerden kuruludur. *Ana*'nın tersine, burada doğal bir uzam duygusu yoktur. Karakterlerin birbirlerine göre konumlarıyla ilgili ipucu verecek ardışık planlara pek rastlanmaz. Sahne, süreklilik duygusunu kurmak için tamamen karakterlerin bakış doğrultularını temel almaktadır.



Dünya *filminden bir sahne*

Böyle bir tekniğin sonucu uzamın bütünüyle dışlanmasıdır – başka yollarla, karakterlerin toprakla ilişkisine dair güçlü duygular veren bir film için oldukça tuhaftır bu. Belki çekim koşulları Dovjenko'ya, onu bir seferde küçük parçalar çekmeye zorlayarak bu tekniği dayatmıştır; belki de kendine ait bir kuram oluşturmaya çalışmıştır. Sinemasal dilini basitleştirme tutkusundan söz eder,[21]

20 Warshow, *The Immediate Experience*, s. 280
21 İngiliz Film Enstitüsü Dizini Seri No. 12 (Londra), der: Jay Leyda

ancak nedeni ne olursa olsun, sonuçlar şaşırtıcıdır; aynı anda Ukraynalı yüzlere yakın çekimlerde, fiziksel ve kişisel planları bir araya getirişinde ise bir o kadar soyuttur. Bu teknik, bir yandan filmin lirik havasını yoğunlaştırırken bir yandan da tüm köylüler ve köylülerin toprakla ilişkileri ile ilgili genel bir ifadede bulunarak, bu havayı kişiliksizleştirir. Bunun Eisenstein'daki en yakın karşılığı *Eski ve Yeni*'deki bazı sahneler olabilir; özellikle çokça tartışılmış olan kaymak ayırma sekansı; ama bu bile oldukça farklı işlenmiştir. Bir tarafta Pudovkin'in teatral natüralizmi, diğer yanda Dovjenko'nun atomize hümanizmi ile Sovyet sinemasına dair, Sergei Eisenstein'ın filmlerine ayna olacak ne gibi bir genellemeye varabiliriz? Elbette böyle bir şey yok. Aynı biçimde Eisenstein ile ilgili genelleme de yapamayız.

*

Görmeye cesaret edebildiğimizden çok daha fazla çeşitlilik vardır Sergei Eisenstein'ın filmlerinde. Hatta, her filmin kendi içerisinde bile geniş bir çeşitlilik bulunur. Örneğin; *Ekim* ile ilgili olarak, Jean Mitry *içsel* ve *dışsal* imgeler olarak adlandırabileceğimiz bir ayrım önerir.[22] Bu ayrım *Grev*'e (1924) kadar götürülebilir. Eisenstein'da başından beri, manzaranın doğallığında açık bir biçimde bulunan imge ile dışarıdan; zihnin hedef seçme, hedefe yönelme yetisi ile dayatılan imgeler arasında zıtlık vardır. *Grev*'de piknik sahnesi, kol kola girmiş işçilerin, çalmakta olan bir akordeonun yakın plan çekimine geçişle yavaşça çözülen, geniş plan görüntüleriyle birlikte o anın ruhuna yapılan en lirik davettir; *Ana*'daki damlayan musluk gibi kendi sesi olduğu duygusunu yaratır. Öte yandan, işçilerin katledilişi ile bir boğanın kesimi arasındaki çapraz geçişler oldukça farklı bir dizilimin örneğidir. Pudovkin'in bahar neşesi dolu lirizmi gibi, boğa burada bir benzetme içerir. Bu yöntem Eisenstein'ın hedeflediği şok etkisini yaratabilir belki; ama bence bu hiç de rafine olmayan bir etkileme yoludur.

Grev'in sonuna gelindiğinde başka efektler de bulabiliyoruz. Yine *Ana*'daki gibi, çocuğun, ayaklanma başlamadan önce, atların ayakları altında ezilmekten kurtarılışı ve buna karşılık çocuğun işçi evlerinin bulunduğu binanın tepesinden nedensizce aşağıya atılması ile biçimsel bir simetri elde edilir. Aslında, işçi konutlarının metafor dü-

22 Mitry, *Eisenstein*, s. 46-47

zeyindeki potansiyeli bu çok biçimli filmdeki en güçlü sahnelerden birinin varlığını sağlar. Atlılar metal geçitlerde, işçileri öldürerek dörtnala koştururken, 'işçilerin çelik bağlarla birleşmiş olduğunu' hissederiz.[23] Buradaki şiddet duygusu, şiddetin gerçekleştiği mekânın yapısal bir parçası, oraya *içkin* bir duygudur ve bu yüzden kendine has bir dramatik birliği ve tekliği vardır. Bizim için bu sahneyi oluşturan sanatsal zihinden çok, işçileri, sahnenin politik dolayımlarını, olayın 'katıksız gerçekliği'nin kendisini düşünürüz.



Grev *filminden bir sahne*

Grev onu da içinde barındıracak kadar güçlü olduğu halde, boğa benzetmesi başka bir sıralamaya, başka bir düzene aittir. Etkisi, iki ayrı plan arasında kurmamız gereken zihinsel ilişkiye bağlıdır. Bu yolla bizi olayın gerçekliğinden çok sanatçının zihninin farkında olmaya zorlar. Böyle bir etkinin kendi içinde hatalı olduğunu söylemiyorum –öyle olsaydı Resnais'nin tüm yapıtlarını, Godard'ın yapıtlarının da çoğunu sinemasal cephaneliğimizden çıkartıp atmamız gerekirdi! Ama bu, olması gerekenden daha yoğun bir entelektüel karşılık gerektirir. Charles Barr'ın da şu sözlerle şikâyet ettiği, tam olarak bu:

> *Bir montaj hattı... bir dizi numaralandırılmış noktadan oluşan çocuk bulmacalarını hatırlatıyor: doğru bir biçimde birleştirildiklerinde, bir hayvanın dış hatları belirir. Biz de bunları çözmeye katılıyoruz; ama mekanik olarak ve yalnızca tek bir doğru çözüm var.*[24]

---

23 David Barraclough'un yayınlanmamış bir makalesinden alınmıştır.

24 Charles Barr, 'Cinemascope and After', *Film Quarterly* içinde (Berkeley), Yaz 1963; R. D. MacCann (der.), tekrar basım, *Film: A Montage of Theories* (New York, Dutton, 1966) s. 321

Bu durumdan duyulan rahatsızlık (eğer böyle bir ayrım mümkünse) sanatsal değil, daha çok ahlakidir: bu montaj, izleyiciyi fazlasıyla sanatçının insafına terk etmektedir. Sanatçının kafasındaki gerçeklik düzenini, sunulan gerçekliğin de kendi içinde bir hayatı olduğu duygusunu vermeksizin dayatır.

Bu yorumların ardında, elbette ki Bazin ile Kracauer'in sinema görüşleri yatıyor. *Filmin Doğası*, bana göre, yapısal montaj ilkelerle ilgili olduğu kadar, fotografik anlamda doğal uzam ve hareketin, sanatsal süreçten bir derece bağımsız gerçekliğin yaratımıyla da ilgilidir. Kurgu; film yapımının en düşünsel, dış gerçekliğe en az bağımlı olan parçasıdır. Bu yüzden de filmi yapanın, üzerinde en doğrudan kontrol sahibi olduğu aşamadır. Yönetmenin kurgu üzerindeki otoritesini, aynı malzemeden çıkarsayabileceğimiz ahlaka zıt bir ahlakın altını çizmek üzere kullandığını hissettiğimiz andır; çekilmeye çalışıldığımız konumdan şikâyet de edebileceğimizi bildiğimiz, Robert Warshow'un deyimiyle, 'sanatın insanlık üzerindeki zaferi'dir.[25] Bir dönemdeki Sovyet filmlerinin ideolojik ısrarından bunalan Warshow hayretini şöyle ifade eder: '... gerçek bir olayın saflığıyla karşılaştırıldığında, sanat ve inanç düpedüz bayağı olabiliyor.'[26] Çok değer verdiğimiz bir şeyin belirli bir sanatçının ısrarları tarafından yanlışlandığını hissetmeye zorlandığımızda, bu tür bir şikâyette bulunabiliriz. Bu tür dayatılmış aşırı basitleştirmenin en iyi örnekleri *Ekim* (1927) ve –bir dereceye kadar– *Eski ve Yeni*'dir (1929)

Bu filmlerden duyulan rahatsızlıklar öylesine eskidirler ki, bunları tekrar etmekte tereddüt ediyorum. Yine de bazı ayrımlar yapılabilir. William Pechter *Ekim*'deki köprü yükselişi sahnesiyle ilgili şöyle yazıyor:

> *Bu tür sahneler insan deneyimini ne dereceye kadar genişletip aydınlatabilir? Daha doğrusu; bu tür anlamları ne dereceye kadar basitleştirip yok edebilir?*[27]

Kastettiğinin ne olduğunu görebiliyoruz. Toplumsal gerçekçi bir bakış açısından bakıldığında; bu tür bir sahnenin mutlak otoritesi sahnenin amacına karşıt bir konumdadır. Karakterlerin hareketlerinden

25 Warshow, *The Immediate Experience*, s. 271
26 a. g.e., s. 280
27 Pechter, *Twenty-Four Times a Second*, s. 118

bağımsız görünen içsel ritminin düşük ivmesi; yükselen köprünün kenarında saçları sürüklenen kızın, sahnenin çekildiği sayısız açıyla ve zamandaki geri dönüşlerle pekiştirilen soğuk duyarlılığı; genel yapının yavaş ve yukarı doğru hareketi ve köprü iskeletinin loş ışıklandırılmış görüntüsü arasındaki, tek başına sallanan at ile yoğunlaştırılmış o güzel kesmeler –bütün bu efektler kendi lezzetlerini yaratırlar ve bu da temelde estetik bir girişim gibidir. Olayın kendisini, bizim için bu sahneyi kuran adamın zihninden çok daha az düşünürüz.

Bu noktaya kadar, bu sahnenin büyüsü bizi 'gerçek olay'ın 'saflığı'ndan uzakta tutar. Yine de mesele o kadar basit değildir. George Huaco dikkatimizi 'dışavurumcu-gerçekçi filmin toplumdan kopuk, fildişi kuleden çıkma niteliği'ne yönlendirir.[28] Eisenstein ve meslektaşları 1920'lerin politik gerçekliğiyle, 1905'in tarihsel mücadelelerinden daha az ilgileniyorlardı. Açıkça mitolojik formlar yaratmak istiyorlardı. Bilinçli ya da bilinçsiz, Sovyet sinemacılarının 1905 sürecine yaklaşımları, Amerikalı Western yönetmenlerinin Amerikan tarihindeki iç savaştan sonraki sürece yaklaşımlarıyla aynı düzen içindeydi. Her iki örnekte de, fazlaca basitleştirdikleri tarihsel gerçekleri akla yatkın kılmak amacıyla, ele aldıkları olayları zamansal olarak geriye koyma arzusunun olduğu seziliyor. Bu genellikle mit yaratmanın bir yoludur. Bir anlamda, westernlerde de, Warshow'un bu konuda bir şikâyeti olmasa da, çok fazla 'katıksız gerçek' yoktur.[29] Yine de iki örnek arasında farklılıklar vardır.

Eisenstein'ın en doğrudan politik olan filmi *Ekim*'de bize saldırgan görünen, köprünün yükseliş sahnesinin formalizmi değil, farazi politik konuların resmedildiği bayağılıktır. Kerensky'nin merdivenleri tırmandığı sahnenin, gerçek Kerensky ile pek ilgisi yoktur. Sahne neşeli bir tepki talep eder. Film işte bu yönüyle satiriktir. Fakat yine de bu ustaca yapılmış bir hiciv değildir. Temelde kendimizi beğenmişlik duygumuza hitap eden, bizi onların yanlış yaptıklarını düşünmeye davet eden bir hiciv türüdür. Aptallık, gösteriş budalalığı, özel ve kamusal hayatta yetersizlik diğer insanların kusurları olur. Bizler ise tüm bunlardan muafızdır.

Benim saldırgan bulduğum; olgunluk dönemi ürünü olan bu fil-

28 George A. Huaco, *The Sociology of Film Art* (New York, Basic Books, 1965) s. 149

29 Warshow, *The Immediate Experince*, s. 135-154

min önemli bir kısmını tatmin edicilikten uzaklaştırdığını düşündüğüm, işte bu hatadır. Büyük tarihsel yanlışlıklarına rağmen, en ayrıksı western filmlerinde bile ahlaki bir doğruluk, Amerikan ulusunun yıkılmış hayallerine dair bir içgörü vardır. Garip bir biçimde; bu Amerikan filmlerinin en ilginç olanlarında, genellikle, sinemacıların bu hayali hem canlandırmasına hem de eleştirmesine olanak verecek diyalektik bir yapı bulunur. Örneğin John Ford, bu noktadan bakıldığında en ilgi çekici westernleri'nden biri olan *Kan Kalesi*'nde, hem Albay Thursday'in bir insan olarak sınırlarının yıkıcılığını anlamamıza, hem de bir efsane olarak etkili olabileceğini hissetmemize olanak sunar.

Sovyet filmlerinde bu çeşit bir karmaşıklık asla yoktur. *Dünya*'da bunun ipuçları bulunur. Anıtsal, lirik niteliği itibariyle Vasili'nin ölümünde, tarımın kolektifleştirilmesinin biraz dirençle karşılaştığı duygusu vardır. Karşı duruş, ıstırap ve acı görürüz. Realizmin bu dokunuşu, Dovjenko'nun diğer filmlerine tarihsel bir güç katar. Bizi ona inanmaya, yaptığı şeye güven duymaya teşvik eder. Daha lirik anlara ağırlık katar; tıpkı Vassili'nin nişanlısının (filmin kısaltılmamış versiyonundaki) çıplak kederinin, dolaysız fiziksel doğası aracılığı ile, çarpıcı bir psikolojik realizm tonu katması gibi.

Eisenstein'da, herhangi bir anlamda gerçek insan mücadelesine dair bu tür sıradan dokunuşlar aramak boşunadır. Çitlerin kırılıp atıldığı, yükselen gerilimi yaratan planlar izlediğimiz *Dünya*'nın tersine, *Eski ve Yeni*'de, filmin hedef gösterme ihtiyaçlarına bağlı olarak, toprak sahiplerinin topraklarını birbirinden ayıran çitlerin büyülü bir biçimde bir görünüp bir kaybolduğu, tamamen insanlıktan arındırılmış soyut çözülmeler izleriz. Benzer biçimde, insanoğlunun potansiyel bir aydınlanma anı olarak, Jarov ile yaşlı adam arasındaki tırpan yarışının, biçerdöverlerin onları geçerek çok geride bırakmalarıyla, slogana kurban edildiğini görürüz. Ara yazı 'Yaşasın Makine!' diye haykırır ve el sıkışan yarışmacıların yakın çekimine geçeriz.

Bu sahne işe yarıyorsa bile, daha çok soyut bir düzeyde kalıyor. Eisenstein'ın bunları uygulayışındaki, çapraz kurguda bir çekirgenin dişleri ve biçerdöver makinesi arasındaki eşliği kuruşundaki zekâyı takdir etmeye davet ediliyoruz. Böyle düzenlenmiş bir bölüm ile ilgili nihai değerlendirmemiz ne olursa olsun, dikkatimizi malzemeden çok, yönetmenin bu malzemeyle neler yaptığına çekiyor. Resmedilen 'gerçeklik' daha çok Eisenstein'ın kafasındaki sanatsal sürece dönüşüyor.

Eisenstein'ın sessiz filmlerindeki asıl sınırlar, attığı siyasi sloganlardan çok, olayların kendilerine yönelik araştırıcı bir merakın eksikliği. Şaşırtıcı bir zekâya sahip olmasına ve yaşamın her hareketine doymak bilmek bir merak beslemesine rağmen, filmlerinde ele aldığı olaylara titiz bir ilgi duyduğuna dair çok az kanıt var. Çalışan makinelerin fotojenik potansiyellerinin onda yarattığı heyecana rağmen, bir makinenin nasıl çalıştığıyla, makineyle ne yapmaya çalışıldığıyla pek ilgilenmiş görünmüyor.

Eski ve Yeni filminin sonlarına doğru az çok etkili bir an yaşanıyor. Tarımın kolektifleştirilmesi uğruna, Martha köylü onurundan fedakârlık ederek, bozulan traktörün tamiri için eteğinden parçalar vermeye koyulur. Bu an, utangaçlığının üstesinden gelen güzel Martha ile birlikte, filmdeki tatmin edici anlardan biridir –ta ki kendimize şu soruyu sorana kadar: bir traktörde, bir etek parçasıyla tamir edilebilecek olan bozukluk ne olabilir acaba? Büyük olasılıkla bir yanıtı vardır; ama bence bu yanıt sözünü ettiğim sorunlu noktayı ortadan kaldırmaz.

Eski ve Yeni'deki bir diğer düzenlenmiş parça olan kaymak ayırma sahnesinde de benzer bir sorun mevcuttur. Eisenstein'ın ara yazıları köylünün ani haykırışını aktarır: 'Kabarıyor, kabarıyor!' Ancak, çocukluğumun çiftlik anıları beni yanıltmıyorsa eğer, bir kaymak ayırma aletinde hiçbir şey 'kabarıyor' olamaz. Kaymak ayırma aleti tereyağı yapmaz, yalnızca sütün kaymağını ayırır; fakat Eisenstein bunu umursamaz. Köylülerin gerçekte nasıl tepki vermiş olabileceklerini umursamadığı gibi. Toplu çekimlerde görülen doğal ışığın basit yakın çekimlerde insanların yüzlerine nasıl düşeceğini de umursamadığı gibi. Her yüzü kendi anıtsal potansiyeline göre aydınlatır. Gerçek insanlar, gerçek olaylar onu ilgilendiriyormuş gibi görünmez. O zaman onun ilgilendiği nedir?

Bazen, bu eski filmlerde, onun derinden ilgisini çeken şey, film biçimi ile ilgili fikirleri ve gerçek olayların kırıntılarından bir yapı oluşturabilme yetisiymiş gibi gelebilir. O tam anlamıyla entelektüel bir yönetmendir. Hayatın kendisi onu, hayatın zihninde kışkırttığı düşüncelerden daha az ilgilendirir. En güçlü duyguları düşüncelerinden doğan insanlardan biri olmalı. Yapıtlarında kesinlikle bu tahmini destekleyen dayanaklar bulunuyor.

Marie Seton, Eisenstein'ın duyarlılığının aslında bölünmüş bir duyarlılık olduğunu ileri sürer. Bu iddia; Eisenstein'ın birçok hayra-

nını, sanatsal başarısını kişisel nevrozlarının boyunduruğu altına sokarak onun yaptıklarının düşünsel sağlamlığını sarsıyor gibi gösterdiği için kızdırmıştır. Yine de Eisenstein'ın filmlerinde Seton'un bakış açısını doğrulayan çok fazla örnek bulunmaktadır. *Ekim*'deki Kerensky sahnesine dönecek olursak: Kerensky'nin işlendiği çocuksu tarz, defne dalından tacıyla ilgili basit espriler ve ayrıca tavus kuşu ile sahnenin kendisinin görsel ihtişamı arasında bir çelişki vardır. Kışlık Sarayın barok mükemmelliği içerisinde yansıyan ışık gözleri titretirken, bir yandan da aynı yeri durmak bilmeden adımlayan Kerensky figürü bu ışıltılı yapı içerisinde bir dikkat odağı oluşturur. Eisenstein'ın birçok sessiz filminde olduğu gibi, bu sahne soyut sanat olarak çok iyi iş görür. Köprülerin yükselişi gibi, bu sahne de dikkati ele aldığı olaydan uzaklaştırarak kendi sanatsal başarısının tefekkürüne yöneltip, kendinde bir yücelik yaratır. Sahne bu anlamda tumturaklıdır; kesinlikle estetik bir heyecan ve dehşet duygusu yaratabilmektedir; ama bu bizi dönemin gerçekliğini tam olarak ve akıllıca düşünmeye sevk eden türden bir sanat değildir. Bu anlamda da entelektüellik karşıtıdır –dünyanın görmüş olduğu en entelektüel film yaratıcısının yapıtları içerisinde grotesk bir paradokstur.

Yazılarının çoğunda olduğu gibi, Eisenstein'ın bu efektleri zihni uyuşturma eğilimindedir. Merkezlerinde bulunduğu varsayılan gerçekliğe karşı, genelleşmiş, düşünmeyen bir tepkiyi teşvik ederler ve bana öyle geliyor ki bu, filmlerin büyük bir kusurudur. Zaman zaman itirazlarının Stalin'inkilerden ya da Shum Yatsky'ninkilerden pek farklı olmadığını düşünüyorum. Bu beni tereddüte sürüklüyor; fakat yine de, *Grev*, *Ekim* ve *Eski ve Yeni*'nin önemli bir bölümü, tam olarak kavranamamış bir içeriğin etrafında zorlayıcı sıra ve ışık kalıplarının yaratımını içeriyor gibi görünüyor.

Film biçimine duyduğu muazzam ilgiye ve sanatın diyalektik temeline olan inancına rağmen, gerçekten 'nihai ideolojik yargıyı algılanabilir kılacak'[30] biçimde işleyecek geçerli bir diyalektik yapı bulmakta genellikle başarısızdı Eisenstein. *Eski ve Yeni* büyülü ve bence, çok neşeli anlarla doludur. Büyük olasılıkla bu kadar ciddiye almakta hatalıyız. Bununla birlikte, yalnızca *Potemkin Zırhlısı* (1925) filminde, Komünist tavrın geçerliliğini hissedip anlamamıza yardımcı olabilecek bir dramatik yapı

30 Seton, *Eisenstein*, s. 61-2

oluşturmasına olanak verecek imgeler bulmayı başarmıştı.

En yüce sanat, kendi başlarına bize tiksindirici gelen bakış açılarına bizi ikna edebilenlerdir. *Bonnie ve Clyde*, karakter tasvirlerinin çatışan duyarlılığı ve içtenliği sayesinde, hayatlarına içkin olan şiddeti gözle görülür biçimde meşrulaştırır. Eisenstein'ın bunu bir türlü başaramaması, olayların gerçekliğine duyduğu sınırlı güvenin sonucu olarak görülebilir. İlk Sovyet filmlerindeki bu sınırlardan biri (bazı eleştirmenlerin iddia ettiği gibi), bu filmlerin çok propagandist filmler olması değil, buna bizi ikna edebilecek kadar entelektüel bir düzey taşımamalarıdır. Sinemacılar ele aldıkları olayların doğruluğuna daha fazla inanıyor olsalardı, bu konuları daha farklı işliyor olmaları gerekirdi. Bu, Eisenstein için kesinlikle doğrudur.

Potemkin Zırhlısı Eisenstein'ın ilk yapıtları içinde en başarı olanıysa, bunu sağlayan yalnızca, Eisenstein ve diğerlerinin sıkça dile getirdiği gibi dışsal ya da biçimsel nedenler değildir. Bu başarının nedeni yalnızca, filmin bütünü merdivenlerdeki kıyım etrafında dolanırken her hareketin merkezi bir moment etrafında gerçekleştiği beşli sahne yapısı değildir.[31] Yalnızca bu klasik ve (bir anlamda) önemsiz noktalar değildir. Gemideki subayların karikatürvari betimlenişine, Eisenstein'ın onlara birer insan olarak yaklaşmaktaki yetersizliğine rağmen film başarılı olmuştur; çünkü gemi ile kasaba arasında kurulan karşıtlıkta, bizi farklı yönlere sevk edecek imgesel bir yapı yaratmıştır. Aktardığı yüceltilmiş duygularla bir anlamda bize, o sırada orada olmanın nasıl bir *his* olduğunu anlatıyor olabilir. Richelieu Basamakları, sisli liman, geminin kendisi, Eisenstein'ın konstrüktivist dürtülerinin yok edemeyeceği kadar iyi tanımlanmıştır ve kendinden maddi bir gerçekliğe sahiptir.

Eisenstein büyük bir hızla çalışmak zorunda olduklarını söylemişti.[32] Bu belki de onun için, daha az kişisel bir biçimde *Aleksander Nevski*'de de olduğu gibi, bir avantaj olmuştur. Eisenstein'ın kendisini Leonardo da Vinci ile özdeşleştirdiğini göz önünde bulunduracak olursak; Eisenstein'ın en azından bir yönünü açıklığa kavuşturmak üzere Freud'un Leonardo üzerine yazdığı makalesine bakabiliriz.[33]

31 Eisenstein, *Notes of a Film Director*, s. 53 ff.; ve Mitry, *Eisenstein*, s. 87 ff
32 Jay Leyda (der.), *Film Essays* (Londra, Dennis Dobson, 1968), s.15
33 Sigmund Freud, *Leonardo* (Londra, Penguin Books, 1963)



Potemkin Zırhlısı'*nın ünlü merdiven sahnesi*

Eisenstein, tıpkı Leonardo gibi, kendi yaratıcı etkinliğinden, bu etkinliğe teğet bir kuramsal konunun peşinde koşarak uzaklaşmıştır. Kendisi de bunun farkındaydı.

> *Yaptığım her şeyde katı akademik bir yaklaşımım var. Ulaşabildiğim bütün bilimsel verilerden faydalanıyorum; kendimle program ve ilke tartışmaları yapıyorum; hesaplamalar yapıyor ve bunlardan sonuçlar çıkarıyorum... Senaryo yazmayı bırakıp, sayfalar dolusu yazıp çizerek araştırma çalışmalarına dalıyorum. Hangisi daha yararlı bilmiyorum; ama genellikle yaratıcı etkinliği bilimsel analiz adına bırakmak gibi bir hata yapıyorum. Çoğu zaman, belirli bir ilke sorununu, yalnızca onun pratik uygulamasına olan ilgimi kaybedecek biçimde ortaya koyuyorum.*[34]

Belli ki *Potemkin*'de bu böyle olmamıştır; kariyerindeki zorlama profesörlük konumu ona hayatının geri kalanında Potemkin üzerine kuram çalışmaları yapacak o hazin fırsatı vermiş olsa da...

Potemkin Zırhlısı'nda, büyük gemi ve silahların benzeşen imgeleri, şiddeti imleme noktasında dramatik açıdan yerindedirler ve *Ana*'daki nehir imgesi gibi, gelmekte olan çatışmanın sembolleri gibidirler. Ekranı durmadan işgal eden bu maskülen, fazlasıyla iddialı imgelere zıt bir biçimde, dördüncü bölümde rüzgârda özgürce salınan filikaların narin imgeleri görülür. Kıyıdan gemiye doğru yol alışları, taze gıdaları ve takdirlerinin tamlığıyla bize kazanılmış barış,

34 Eisenstein, *Notes of a Film Director*, s. 108

özgürlük, rıza ve haz duygularını taşıyabilirler. *Ekim*'deki yükselen köprünün ucunda saçları sürüklenen ölü kızın pek çok farklı açıdan çekilmesi gibi, –insani korkunun tasavvuruna akıl karıştırıcı bir estetizm katan bir nesne– gemilerin yelkenlerinin hep birlikte indirilmesi de zamandaki duygusal anı uzatarak mutluluk duygusunu arttırır.

Bu sahnede lirik duygu o kadar yoğundur ki, devamlılığı kesintiye uğratan yönlerden –rüzgârın şiddetindeki ani değişimler, gökyüzünün rengi, yön duygumuzun sık sık tersine çevrilmesi– muhtemelen rahatsız olmuyoruzdur. Buna rağmen, *Dünya*'nın tersine, devamlılık sorunları, filikaların ilerleyişiyle, tali, ikincil kılınmıştır. Bu sahnede, estetik etkide aşırı müsamaha olduğunu düşünebileceğimiz şeyler, gerçekte kendi halinde bir sinemasal coşkunluk yaratarak kutsama duygusuna katkıda bulunur.

Potemkin, bu görkemli temel imgesel yapısına rağmen, sorunsuz bir film değildir. En güçlü özelliklerinden biri maddesel gerçeklik duygusu de olsa, Eisenstein'ın sanatı, Pudovkin'inkinin aksine, ayrıntılı bir uzam duygusu yaratmakla pek ilgilenmez. Yürüyen birliklerini; hacimleri ve momentumları kitlelerin birleşmesine dair sembolik bir soyutlama saptayacak biçimde düzenlemek Eisenstein'ın yöntemi değildir. Üç aslan planında yaptığı gibi, filmlerindeki kalabalıkları, doğrudan bu sembolik anlamı *oluşturmaya* yönelik olarak kullanır.

Kafilenin liman üzerinde oluşturduğu yılankavi diyagonal bizi şaşırtabilir ve *Korkunç Ivan*'ın ilk bölümünün sonundaki benzer kafileyi hatırlatabilir. Gerçekten de, kendimize bu kalabalığın nereden geldiğini sormadığımız sürece büyülüdür çünkü denizden çıkıp gelmiş olabilirler! Benzer biçimde, *Potemkin*'in üçüncü bölümünde kesişen sokaklardaki köprülerde yürüyen kalabalıkların kendileri farklı yönlerde yürüyen kalabalıklarla tamamlanmışlardı: gerçek durumu değil de tarihin gelecekteki büyük yürüyüşünü andıran, sembolik bir durumu aktaran, dört bir yanı kaplamış işçiler. Böyle bir sahne sağduyudan çok geometri içerir.

Yine de bence, *Potemkin Zırhlısı*'nda sözünü ettiğim bu anları muhteşem kılmaya yetecek maddi gerçeklik mevcuttur –*Asya Üzerinde Fırtına*'nın sonundaki, ana olayı bölümleyen retorik parçalar gibi. Fakat sembolik ısrar yönündeki bu eğilimi Eisenstein'ın sessiz dönemi boyunca var olan bir zorluktur ve geometrik kaygıları da genellikle gerçeklik duygumuza ağır basmak noktasında başarılıdırlar.

Filmlerin sorunlu çeşitliliğinden, Sergei Eisenstein'ın sessiz filmlerinin gerçekliğine dair ne çıkarsayabiliriz? Temel olarak; bu bir çeşit soyutlama, sanatsal süreçteki bilinçli keyiften ayrılması mümkün olmayan bir heyecan gibi duruyor. Belki de sanat öğrencilerinin bu sessiz dönem filmlerini edebiyat öğrencilerinden daha heyecan verici bulmalarının nedeni budur. Edebiyat öğrencileri sosyal gerçekçiliğe ve psikolojik güvenilirliğe eğilimlidirler ve yalnızca çok az sayıda film gerçekten bu yönde işler. İlk Sovyet filmleri bir zamanlar göründüklerinden daha soyutturlar. Bu filmlerde, akıl karıştırıcı beklentiler yaratmaya çalışan teorinin muğlaklıklarından kendimizi kurtardığımızda bile büyük kuramsal değerlendirmelerle karşı karşıya kalırız, özellikle de Eisenstein'da böyledir bu.

Pudovkin ve Dovjenko'nun filmlerinde zaman zaman karşımıza çıkan biçimsel karmaşıklıklara rağmen, tepki verebileceğimiz bir insan odağını yapıtlarına yerleştirmek görece daha kolaydır. Yabancı bir kültürden, yabancı bir zamandan ve belki de farklı bir politik inançtan olsak da, onların en iyi filmlerinde evrensel bir şeyler keşfetmek zor değildir. *Potemkin* hariç, Eisenstein söz konusu olduğunda bu pek de mümkün değildir. İlk filmleri kendisi hakkında *çok az şey anlatır; gerçek hayatta onu nelerin ilgilendirdiğine* dair çok az şey açık eder. Bir anlamda çekmiş olduğu şeylerin hiçbiriyle gerçekten ilgileniyormuş gibi görünmez. Böylelikle filmleri olay ve nesnelerin kendilerinden çok, tasarımın bütünü içinde oynayabilecekleri biçimsel role uydurulmalarıyla yapılan kolajlar haline gelirler.

Bir film yapımcısı olarak John Ford, yapıtlarından da bildiğimiz kadarıyla, Amerika'nın geniş bozkırları ve oradaki yeni medeniyet kurma mücadelesiyle ilgileniyordu; bir yazar olan Maksim Gorki düşmüş ve dışlanmışlarla, benmerkezci burjuva dünyasının dışına itilmişlerle ilgiliydi; Jean Renoir yaşamı boyunca basit arkadaşlığın saflaştırıcı, sadeleştirici gücüne inanmak için çabaladı. Peki ya Eisenstein? Birçoklarımızın da düşüneceği biçimde yaşamla ilgiliymiş gibi görünmüyordu. O sanatla dertliydi, onun için bir yaşam biçimi olan ve muhtemelen kişisel problemlerinden kaçmasını sağlayacak sanatsal etkinlikle. Yine de bu türden spekülasyonlar, ilk filmlerinden yola çıkmaz. Renoir'ın tersine, filmlerde çok az ipucu verir. Yalnızca

tam biçimi verilmiş ve altında yatan kişisel basıncın hiçbir izini barındırmayan bir yüzey sunar.

Nedeni kişisel, ideolojik ya da her ikisi birden olsun, Eisenstein koşullanmamış insan duygulanımlarına hiçbir zaman güvenmedi. Zamanında hakkında düşünüldüğü gibi, deneyimi zihninin entelektüel modellerine indirgemeyi arzuladı. Yine Leonardo gibi (belki aynı nedenlerle)[35], insanüstü bir aydın çabasıyla kendisini yeniden yaratmak ve bu süreçte sinemayı tüm sanatların bir sonucu olarak kabul ettirmek için gerekli olan sentezin ilkelerini keşfedebileceğini hissediyordu. Bir çeşit megalomani olan bu hırsın, neler olduğunu belirlemek zor olsa da, çok sayıda kişisel ve ideolojik kökenleri vardır. Bununla birlikte sesli filmlerine kadar tematik bir bilinçdışı odak kendini göstermez.

Amerika'daki projelerinin yenilgisi, Meksika fiyaskosu ve bunları izleyen anavatanındaki itibar kaybından sonra, Eisenstein'ın yapıtlarına yavaş yavaş, tek başına ayakta kalması gereken bir adamın umutsuz yalnızlık duygusu hâkim olmaya başladı. Bu duygu, bir dereceye kadar *Potemkin*'de de, subayların beklentilerinin karşısında silahlanan, eski düzeni çöpe atıp yenisini kurmak için kontrolü eline alan adamların cesaretinin kutsanışında mevcuttu. Aslında, *Potemkin*'in son kısmında, hâkimmiş gibi görünen düzensizlik sahnelerinden hep etkilenmişimdir. Bu sahneler filmin ideolojisi açısından hiçbir önem taşımazken yine de atmosferin bir parçasıdırlar.[36] Filonun geri kalanının onlara katılacağı mı yoksa ateş mi açacağı konusunda bir gerilim kurma çabası vardır; ama *Eski ve Yeni*'deki traktör ve kaymak ayırma sahnelerinde olduğu gibi, parıldayan tüm bu makinelerin neye hizmet ettikleri belli değildir. Geminin bacaları ve büyük silahlar, sürekli olarak, insanları sanki kontrol tamamen onlarda değilmiş gibi cüceleştirir.

Kazanılan zaferden sonra, çok büyük bir özgürleşme duygusu gelir. Finaldeki ara yazıda 'Tam Yol İleri!' yazar. Ama nereye? Açıkça bir soyutlamaya doğru –görkemli geleceğe. Çerçeveye dalıveren devasa pruvanın olduğu son kapanış planı, insani olmayan bir güç ve enerji duygusunu uyandırır; fakat yön duygusu vermez. Elbette ki ileri;

35 Freud, *Leonardo*, s. 124 ff

36 Üniformalı askerler gemiden çıkarıldıklarında meydana gelen kargaşaya ilişkin tarihsel olgu için bakınız Richard Hough, *The Potemkin Mutiny* (Londra, Hamish Hamilton, 1960)

fakat nereye? Besbelli Eisenstein da bilmiyor. *Asya Üzerinde Fırtına*'nın tersine, eski düzeni süpürüp atabilecek kudretli bir insan gücü duygusu yer almaz. *Potemkin*'deki güç mekaniktir –geminin kendisidir; bu Vakulinchuck'un ölümünden sonra ona eşdeğer bir biçimde kişileştirilmiş, bize başka birisinin idare ettiği duygusunu, bir adamın bireysel zihin ürünü kararlarının varlığı duygusunu verecek başka bir liderin olmadığı gerçeğinin altının çizilmesiyle anlatılıyor. Tarih diyalektik süreçleri yürüterek işliyor. Ama Marksist bile olsak, hiçbir şeyin bu kadar basit olmadığını biliriz.

Potemkin'nin insan odağı kendi başına ayakta kalan insana – ya da gruba– bahşedilen övgüde yatıyor, aslında Martha'nın şahsında, *Eski ve Yeni*'den çıkarsadığımız temada olduğu gibi. Meksika çekimlerinin fragmanlarından sonuçlar çıkarmak çok da kolay değildir ve her ne kadar Marie Seton'un kurgusunu takdir ediyor olsam da, ondan da bir sonuca varmak zordur. Yine de Sol Lesser versiyonunun da, Marie Seton'unkinin de merkezinde, tek başına ayakta duran, kendinden üstün olanların isteklerine rağmen sevmeyi seçen insanın *yenilgisi* yer alır. Bu fragmanlar, Eisenstein'ın daha doğrudan kontrol edebildiği sesli filmlerinde bu temanın tezahürlerini aramamıza yardımcı olabilir: tarihi değiştirmesi gereken, kabul edilmiş düzene karşı tek başına durması gereken yalnız insanın büyük yükü.

*

Eisenstein'ın tam olarak ne zaman, planları çeşitli montaj ilkelerine dayanarak birbirine eklemeye göre, plan içindeki kompozisyonla daha çok ilgilenmeye başladığını öngörmek zordur. Marie Seton, Meksika yolculuğunun Eisenstein'ın hayatında film çekmekle ilgili fikirleri de dahil olmak üzere birçok şeyi değiştirdiğini söyler[37]; fakat Eisenstein kurgunun ilkeleriyle olduğu kadar yapısal fotoğrafla da ilgilenmişti: yalnızca bunlar hakkında daha az konuşuyordu. 1935'te yazdığı Film Biçimi: Yeni Sorunlar' başlıklı makalesi bir zamanlar büyük bir inanç beslediği entelektüel sinema fikrinden kısmi bir vazgeçiş gibidir. Ekim'in tanrılar sahnesinde ya da, bir dereceye kadar, Eski ve Yeni'nin kaymak ayırma sahnesinde örneğini bulabi-

37 Seton, *Eisenstein*, s. 195 ff, ve 'Eisenstein's Unfinished Film', *Eisenstein*, İngiliz Akademisi'nden çıkan bir kitapçık (Londra), s. 20

leceğimiz, çekimlerin tamamen kavramsal olarak birleştirilmesi yöntemini terk ediyor gibi görünür.[38] Yine de makale, onaylayıcı olmaktan çok savunmacı bir tarzda yazılmıştır. Bu arada, 1929 gibi erken bir zamanda Eisenstein *Eski ve Yeni*'de çerçeve içi uzamsal derinliğin çok çarpıcı birkaç örneğini sergilemeyi başarmıştı –bu, *Asya Üzerinde Fırtına*'daki gibi bir doğal uzam duygusu değildi (zira Eisenstein için her zaman tasarım ağır basan unsur olmuştu) ve yine kıvrımlı köşegenleri kurnazca kullanışı sayesinde dönemin panaromik görüntü ustalarını kıskandırabilecek bir uzaklık duygusu yaratabilmişti.

Bize ulaştığı haliyle (tercihen Marie Seton'un *Güneşte Zaman* isimli versiyonu) Meksika çekimlerindeki en çarpıcı nitelik tutkulu, fiziksel olarak güçlü, içten bir güzelliğe sahip Meksika insanı ile, Eisenstein'ın bu özellikleri geometriyi kullanarak sınırlamaya çalışan sanatsal dürtüsü arasındaki karşıtlıktır. Filmin biçimsel öğeleriyle yüzeydeki konusu arasında kurulu bir gerilim vardır. Fakat *Potemkin*'de de olduğu gibi bu konu Eisenstein'ın niyetlerine rağmen hayatta kalacak kadar güçlüdür. Eisenstein bunun yanında, üçgen desenlere ve dairesel biçimlere düşkünlüğüyle, Meksika'dan, tarihi gelenekleri ve mimarisinden de beslenmiştir. Eğer bu hep var olan somutlaştırma eğiliminin kökleri Eisenstein'ın psikolojisinin derinliklerinde ise, bu film özelinde onun daimi baskıcı eğilimlerinin[39], formel/fiziksel antitezinin yansıması Meksika kültüründe oldukça büyük bir yeri olan ölüm/yaşam antitezidir. *Potemkin*'deki silah/filika antitezi gibi, Meksika çekimlerindeki çatışan öğeler arasında varolan sürekli gerilim, aynı anda hem akla hem de duygulara hitap eden zengin bir deneyim yaratır.

Eisenstein, Meksika yenilgisinden ve belki de ondan daha büyük bir bozgun olan *Bezhin Çayırı* projesinden[40] sonra, 1938'de Aleksander Nevski'ye başlayana kadar bir daha film çekmedi. Nevsky'de de senaristliği Pyotr Pavlenko, yönetmenliği ise Dimitri Vassiliev ile paylaştı. Jay Leda, bu filmdeki bir paradoksun altını çiziyor. Hâlâ birçok eleştirmen bu filmi Eisenstein'ın Potemkin'den sonraki en iyi filmi olarak de-

38 Eisenstein, *Film Form*, s. 122-49

39 Marie Seton'un *Eisenstein* kitabında tartıştığı gibi, s. 54

40 Bakınız David Robinson, 'The Two Bezhin Meadows', *Sight and Sound* içinde (Londra), Kış 1967-8, s. 33-6

ğerlendiriyor ve Eisenstein'a nihayet Lenin Nişanı kazandıran filmi de bu filmdi. Fakat Leyda'nın da belirttiği gibi:

> *altı filmi arasında Nevsky, içerdiği fikirler bakımından, en yüzeysel ve en az kişisel olanıdır... Ayrıca, en dolaylı olarak yönettiği filmdir de...*[41]

Filmin elbette ki bir çeşit ihtişamı ve büyülü anları var. Böyle bir yapıttan bekleyebileceğimiz bütün aşırı basitleştirmeleriyle birlikte sinemasal bir kantat olarak başarılıdır. Budala Buslai'nin, yiğit köylü kızı Olga'ya kur yaparak, Nevsky'nin saygınlığına insanileştirici komik bir zıtlık oluşturduğu söylenebilir (ve bu aslında Rus geleneklerinden kaynaklanıyor da olabilir). Ancak; benim iddiam şudur ki; film *Korkunç Ivan*'dan daha iyi değil ve daha yoğun duygular da içermiyor. Filmin merkezinde bir boşluk var gibi görünüyor.

Film, önemli anlarda sağlaması gereken epik tonu yakalamakta başarısız oluyor. Büyük övgüyle karşılanan, Prokofiev'in zorlayıcı müziğini kullanan *Buzdaki Çarpışma* bile, Almanlar yapay buzun içinde batarlarken trombon homurtularına indirgeniyor. Bu bir çocuğun savaş algısına benziyor. Bu çocuksu yaklaşım, Buslai'nin zırhlı şövalyeleri yalnızca uzun bir sopa ve tahta bir kovayla yere indirişindeki köylü cesaretiyle yeniden onaylanıyor. *Eski ve Yeni*'nin kırıntıları gibi, bir latife olarak iyi; fakat olgun bir sanat eseri olarak savunulması zor.

Ivanlar farklıdır. Üçüncü bölümün önemli bir kısmını oluşturacak olan dış çekimlerin hiç tamamlanamamış olmasından büyük üzüntü duyuyorum. Eğer tamamlanmış olsalardı, (özellikle) ikinci bölümün klastrofobik atmosferiyle zıtlık oluşturacak bir çerçeve sunabilirlerdi. Filmin daha kamusal ve siyasi yönünü vurgulayabilirlerdi. Çünkü tersi yönde alınan önlemlere karşın, *Ivan*'a giren çoğu malzemenin çokkültürlü kaynağına rağmen,[42] *Korkunç Ivan*'ın en azından ikinci bölümünü son derece kişisel bir film olarak görmemek imkânsızdır. Film, Eisenstein'ın yapmış olduğu belki de en kişisel açıklamayla bizi baş başa bırakan lirik bir hüzün gibidir.

---

41 Leyda, *Kino*, s. 87-88

42 David Robinson, 'The Boyars' Plot', *Sight and Sound* içinde (Londra), İlkbahar, 1960, s. 87-8

Korkunç Ivan'ın elimizdeki versiyonunu değerlendirdiğimizde, epizodik yapıyı bir arada tutan en temel faktörün mimari olduğunu görürüz. Özellikle ikinci bölümde hareket, kemerli çatılar ve sınırlanmış bir boşlukla bir arada tutuluyor gibidir.[43] Birinci bölüm yedi ayrı anlatıya bölünmüş olduğu halde[44], ikinci bölüm, açılışındaki Polonya meydan sahnesi dışında, harekette bir bütünlük içerir. İki bölüm boyunca da, ilk seferde hissedilenden daha büyük bir haletiruhiye bütünlüğü vardır. Eğer anlatısal bölümlerle değil de haletiruhiye ve atmosfer açısından bakacak olursak, gerçekten de birbirinden ayrı ve tekrar eden üç ruh hali buluruz.

İlk olarak doğrudan törensellikten söz edebiliriz. Birinci bölümde taç giyme töreni, evlilik, Katolik yağ sürme ayini ve Anastasia'nın ölümü; ikinci bölümde Nebuchadnezzr ve (daha pagan bir tonda) renklendirilmiş hızlı sahneler –tekrar eden bu tür törensel sahneler, ihtişam ve korkuyla karışık saygı havası yaratarak filme, kiliselerdeki müzikli ayin atmosferi veriyor. İkinci olarak da; genelde hareketi geliştirmeye yarayan, Ivan'ın işitme menzilindeki herkesin üzerine hırs ve iktidarını kusması biçimini alan, nutuk nitelikli sahneler. Korkutmak yoluyla, insanları gönülsüz bir inanca zorlar gibidir. Üçüncü olarak ise, daha tefekkür dolu ve introspektif, daha az diyaloglu ve sessiz sahneler vardır –genellikle hareket eden gölgelerin, baskıcı tehdit ve korkuların dünyası. Figürler kemerlerin altına konur ya da sütunların arkasına saklanır; bu yolla filme umutsuz ve çaresizce yalnız, taşıyabileceğinden çok daha büyük kararlar vermeye zorlanan bir adamın ruh halini (özellikle ikinci bölümde) kuran bir paranoyayı yavaş yavaş tepe noktasına getirir.

Bu üç temel atmosfer elbette ki Prokofiev'in müziği ile pekişerek birleşirler. Üçüncü bölüm tamamlanabilmiş olsaydı eğer, bu bölümün önemli bir kısmı birinci bölümün Kazan sahnesiyle birleşerek dördüncü bir hareket biçimi ve bütün filme daha cesaret dolu bir atmosfer sağlayabilecek bir başarı yaratabilirdi. Fakat filmin bu versiyonunda, birinci bölüme törensel ve nutukvari olan haletiruhiye egemen olur; paranoya ise bu bölümün sonlarına doğru hâkim olmaya başlayarak ikinci bölüme daha sağlam bir birlik duygusu ve daha samimi bir insani kaygı katar ve bu bölümün baskın modu olur.

43 Yeniden David Barraclough'tan

44 Bakınız 'Records of Film', No. 2, Roger Manvell (A British Film Institute Publication)

*

Grafik sanat olarak oldukça heyecan verici olmasına rağmen; *Korkunç Ivan* bütün olarak, yüzeyin altındakilere bakmadığımız sürece, bizi insani bir düzeye güçlükle bağlıyor. Bu bakış açısından baktığımızda, nutukvari öğeler en az tatmin edici olanlarıdır. Bu öğeler, genellikle bir karaktere besleyebileceğimiz bir ilgiyi yok etmeye yönelik olarak kullanılır. Retorik iddialarında bunlar, filmin stilize ritüelinin altında yatan dramaya dahil olma şansımızı ortadan kaldırma eğilimindedirler. Ivan birinci bölümde (nedenini bilmediğimiz) ölüm döşeğinden Boyarlara* sövüp saydığında, ya da ikinci bölümde Nebuchadnezzar sahnesine çılgınca bir giriş yaptığında, Ivan'ın insan olarak izine rastlamak çok zordur. Bu sahnelerde Eisenstein'ın yapıtlarının kapsam ve tutkularında bulunan türden bir megalomaninin dışa dönük tezahürünü görmek çok daha kolaydır.

Fakat yine de, bu sahnelerle ilgili önemli bir nokta dramanın geri kalanı ile aralarında retorik bir bağ bulunuyor olmasıdır. Bu sahneler *Ivan*'ın gücünü, önemini, öfkesini *hareket içinde göstermek* yerine *sözlerle belirterek* savunmasına izin verir. Bu nutukvari bölümler, filmin diğer birçok yerindeki psikolojik kapalılık göz önüne alınacak olursa, gerçek otoritesi *olmayan*, kendisiyle ilgili kafası karışmış ve korkmuş bir adamın ödediği bedel olan hezeyanlar olarak bizi etkileyebilir, –kızmış bir çocuğun sayıklamaları gibi. Bunları Çar ile ilgili herhangi bir gerçekçi tasvirle ilişkilendirmek hayli zordur. Bir kez daha denebilir ki, Eisenstein çizdiği portrenin bu yönünü, bir traktörün ya da bir kaymak ayırma aletinin nasıl çalıştığını anladığından daha fazla anlamıyor. Özellikle birinci bölümde, tıpkı Euphrosinia'nın gözü dönmüş kötülüğü gibi, bu bir çocuğun kötülük kavramıdır –yaşayan bir insanın hainliğinden çok, *Pamuk Prenses*'teki kötü üvey anne gibidir. Bu elbette ki, Eisenstein'ın Kabuki stilizasyonlarına olan ilgisinden kaynaklanır; fakat aynı zamanda da duygularını gizlemeye yetecek derecede stilize bir sanat formu bulma arzusundan da kaynaklanıyor olabilir. Bunun yanıtını kimse gerçekten bilemez.

---

* çv. notu: Rus soylusu, Rus toprak sahibi



Korkunç Ivan'*dan bir sahne*

Benzer biçimde, törensel sahneler konsantrasyonumuzu kişisel, insani olandan saptırıp yüce olana duyduğumuz korku ve meraktan kaynaklanan soyut bir saygıya yönlendirir. Marie Seton'a göre, Eisenstein *Aleksander Nevski*'nin çarpışma sahnelerini Milton'un *Kayıp Cennet*'ini okuyarak planlamış.[45] Bu kitaba neden başvurduğu anlaşılabilir. Milton'un çoğu yapıtında olduğu gibi, bu törensel bölümler bir çeşit yüceliğe ulaşmaya çalışır. Süse dayanır bu süs bir yandan olasılıkla tipik bir biçimde bizi etkilerken, diğer yandan da filmde söylenen sözleri ve yapılan edimleri ayrıntılı bir biçimde anlamamızı imkânsızlaştırır. Bu kendi içinde yanlış değildir. Gerçekte, bu filmleri seyrediyorsak, bunun en güçlü nedeni olasılıkla bu seviyedir; bizi bir çeşit kitleymişiz gibi etkilerler. Resmi geçitler, törenler ve büyülü sözler, ciddiye alamadığımız, yakından bakamadığımız, ayrıntılı olarak kavrayamadığımız şeyleri arttırırlar.

Bu kesinlikle günümüze ait bir duygu olmasa da, film bu sahneleriyle yücedir. Film dekor, müzik, hareket ve tasarımın stilize ritüeliyle ilerler. Karakterlere ve dramatik hilelere duyduğumuz ilgi; 'çıplak gerçekliğin' kapsama alanının çok dışında olan bir görkeme dair genelleştirilmiş huşu duygusu tarafından bastırılır. Sevsek de sevmesek de, bu mükemmellik kotarılmıştır. Filmi taşıyacak kadar güçlüdür de.

Son olarak, filmin ilgi odak noktası –dramatik hile– bizi cezbedemeyecek kadar gerçekdışıdır. Boyarlar bizim için ne ifade ederler ya da biz onlar için ne ifade ederiz? Daha kötüsü, Boyarların Ivan için ne oldukları bile açık değildir. *Grev*'de sigara tüttüren göbekli kapitalistlerden daha gerçek değildirler. Elbette ki, doğrudan onların torunlarıdırlar. Ka-

45 Seton, Eisenstein, s. 380

palı alanların basıklığı yaygın gölgeler dünyası ile birleşince, Ivan'ın kişisel düzeyde yüzleşemediği sarsılmaz heybeti dramatik olarak daha zorlayıcı hale gelir. Ivan'ın güç iddiaları ve ihtiyaçlarını dile getirdiği itirafları arasındaki gelgitleri açıkça nevrotiktir. Bu sahneler, bir karakterin dramatizasyonu olarak, örtük (ve hiç şüphe yok ki bilinçsiz) bir otobiyografide olduğundan çok daha az anlam ifade eder.

İkinci bölümün tümü arkadaşlığa, Ivan'ın kaçınılmaz rolü olarak gördüğü şeyin kolektif onayına yönelik umutsuz bir çabadan ibarettir. Bu çaba, birinci bölümün sonlarına doğru yer alan en introspektif sahnelerin birinde başlar. Duvara yansıtılmış iki büyük gölgede; Ivan'ın ve bir kürenin iskeletinin gölgelerinde hayali bir gerçeklik ve anlamsız, boş fetihler duygusu vardır; bu esnada Ivan dışarıdan yardıma ihtiyaç duyduğunu anlatmaktadır. Ivan 'bunu İngiltere'ye gönderin' der büyük satranç tahtası için adamlarının ayrılmasıyla başını gergince ve umutsuzca geriye doğru atarak. Sonra yatağında yatmakta olan Anastasia'ya gider. Anastasia 'Endişeli görünüyorsunuz Çarım' der. Ivan başını Anastasia'nın göğsüne yaslayarak 'Tamamen yalnızım der. 'Kimseye güvenilmiyor.' Bunu Basmanov yenilgisi ve Kurbsky ihaneti haberleri izler. Bundan sonra da Anastasia zehirlenip öldürülür.

Anastasia'nın tabutunun yanından, yerden kalkarken 'Bu zor kavgamda haklı mıyım?' diye sorar boşluğa doğru. Bu edimlerin bazıları filmin dramatik yapısı açısından inandırıcı olmasa da, içerdiği kişisel duygularla, büyük oranda yalnızlık ve belirsizlik duygularıyla yüklü bir sahneden oldukça etkilenebiliriz. Bu sahnede Eisenstein'ın diğer yapıtlarında göremeyeceğimiz oranda, su götürmez biçimde filmin yüzeyini kıran güçlü insani duygular vardır.

Benzer biçimde ikinci bölümde, filmin açılışında, geride kalmış tek arkadaşı olan Philip'i yanında kalması için ikna etmeye çalışırken dert yanar: 'Dostum yok... kafamı yaslayabileceğim bir göğüs yok.' Bir an sonra 'kendim için korkmuyorum, yalnızca dava için..' diye ekleyerek sözlerini düzeltmeye çalışır. Sanki kafasını yaslayacak bir göğüsten yoksun olan davaymış gibi. Philip nihayet onu terk ettiğinde, Ivan'ı saltanatına gömülmüş, umutsuz, yalnız ve korku dolu olarak görürüz.

Bu tür dramatik non-sequiturleri* filmin özellikle ikinci bölümünde

* çv. notu: Latincede 'mantıksız sözler' anlamında bir kalıp

artar. Absürd olmanın çok ötesinde, yine Eisenstein'da pek örneği olmayan bir biçimde, oldukça geleneksel bir yolla derin bir etkileyiciliğe sahip olabilirler. Bunlar, kendisinin gerçekte ne olduğunu kavrayamayan, korkusunu –bu korku Ivan'ın korkusu ya da Eisenstein'ın farkında olmadığı korkusu olarak düşünülebilir– kabul etmekten aciz bir insanı düşündürür. Şurası açıktır ki, ikinci bölümdeki bu boş sözler ile kendine acımayla dolu itiraflar arasındaki salınım, kimin başına geliyor olursa olsun, Eisenstein'ın en fazla ilgilendiği unsur gibidir. Bu bakış açısından bakıldığında belirsiz insan öğesine evrensel asaleti veren törensellikle birlikte tekrarlanan bu pathos, ikinci bölüme daha yoğun içtenlik duygusu veren niteliktirde.

Bazı imgeler de, ki bunlar Eisenstein'daki diğer her şeyden daha içten olan imgelerdir, bu gerçekten dahil olma duygusunu teşvik eder. Kendisine fazla büyük gelen tahtın ilk basamağına ayağını uzatmaya çalışan çocuk Ivan'ı izlediğimiz plan buna örnektir ve başka bir örnek de Anastasia'nın zehirlendiğini ve ona zehirli kupayı verenin kendisi olduğunu anladığı zaman ıstırap dolu elleriyle onun yatağının kürk örtüsünü okşadığı andır.

Son olarak ikinci bölümde Ivan'ın, tıpkı Eisenstein'ın kendisi gibi, yetim olduğu ve henüz bir yeniyetmeyken annesini kaybetmiş olduğu sürekli vurgulanır. Bu konuda (belki de bizi biyografik spekülasyonun derinliklerine çeken) başka bir vurgu ise anneyle çocuğun ilişkisidir. Her şeyden önce, karşımıza Euphrosinia ve onun oğluna bahşettiği şefkat çıkar; birinci bölümün de haletiruhiyesi olan büyücülük rolünün masallarda karşılaşılan basitliklerini derinleştiren bir şefkattir bu; en fazla Euphrosinia şarkısını söylediğinde açığa çıkan bir şefkat. Sonrasında geri dönüşlerle, Ivan'ın annesinin öldürülmesiyle Vladimir'in suikasti arasındaki paralellikler vurgulanır. İlkinde Ivan, annesi ondan çekilip alındığında yerde kıvrılır kalır; ikincisinde ise Vladimir benzer bir stilizasyonla, çerçevenin soluna değil sağına doğru çekilip alındığında, yerde kıvrılıp kalan, güçsüz ellerinden tacı alınmış olan Euphrosinia'dır.

Bu tür simetri, katlanılması en zor şeyin anne/oğul ilişkisinin parçalanması olduğunu öneriyor gibidir. Daha sonra, Ivan'ın üç kere tekrarladığı ve anlamı çözülmeden geçilen 'onun için..' cümlesi böyle bir kaybın yeterli bir cezalandırma olacağını söylüyor olabilir. Son olarak ve en önemlisi, Marie Seton'un bu filmle ilgili değerlendirmelerini

destekleyecek bir biçimde[46], çocuk Ivan ile Vladimir arasında güçlü bir fiziksel benzerlik vardır; geniş gözleri, duyusal nitelikleri çocuk Ivan ile onun ince dudaklı yetişkin hali arasında bulabileceğimizden çok daha güçlü bir görsel benzerlik sunar. Tüm bunlar, Eisenstein'ın yarattığı karakterlere yoğun bir biçimde nüfuz ettiğini, filmin dramatik açıklığını tehlikeye atsa da, filme Eisenstein'a özgü bir duygusal yük verdiğini gösteriyor.

*

Eisenstein özetleme girişimlerine diğer tüm yönetmenlerden daha fazla direnç gösterir. Benim için Eisenstein çözülmemiş bir şifre olarak kalmayı sürdürüyor –büyük tasarımların bir çeşit insani boşlukla zorlama bir birleşimi. Ya da yalnızca öyle görünüyor. Korkunç Ivan'ın ikinci bölümüne kadar filme sabit bir insani merkez yerleştirmek zordur; filmlerinin kendilerinden yola çıkarak bu hayatta onu etkileyen şeyin ne olduğunu bilmek de öyle. İlgilendiği kesinlikle hiçbir yönüyle 'saf gerçeklik' değildi. Dönemin entelektüel ve politik tarihinin bir parçası olan bu durum, enerjilerin sürekli sapması ve bu minvalde de varlığı aşikâr olan olağanüstü bir enerji ve özgün bir yeteneğin büyük oranda harcanması olarak görünüyor.

Pudovkin ve Dovjenko'nun yapıtlarının çoğu bugün daha kolay sindirilebilir görünüyorsa da, bu yapıtların aynı zamanda daha az olağandışı oldukları da bir gerçektir. Eisenstein'ın ilk yapıtlarında bir odak noktası bulmakta zorlanıyor da olsak, sinemanın onun tüm hayatı olduğu reddedilemez bir gerçek. Belki de problemin özü budur. Belki de Eisenstein'ın tam olarak kavrayabildiği tek gerçeklik sinemanın kendisiydi; kuramsal dolayımları ve estetik potansiyelleriydi. Belki de filmlerinin bu kadar tamamlanmamış görünüyor olmaları, açıklanmak ve gerekçelendirilmek için tarihsel ve kuramsal bir içgörüye muhtaç olmaları sinema tarihindeki trajik kayıplarından biridir. Eisenstein'ın bir keresinde 'bu inanılmaz güzel ve sınırsızca soğurabilen medya'[47] sözleriyle tanımladığı sinema sanatına katkısını onaylayabilmek için hâlâ dışsal bir açıklamaya ihtiyaç duyuyor olmamız kaba bir çelişki gibi görünüyor.

---

46 a. g.e., s. 436-7
47 Eisenstein, *Film Form*, s. xiii



TUTKUDAN KAÇIŞ:
Jean Renoir'ın Sinemasında Belirsizlik İmgeleri

Biraz beceriksizce, biraz yavaşça, kendi rüyalarında kaybolmuştur Renoir; insanlara kolay kolay sokulmaz. Filmleri de öyledir. Gösterdikleri güvene layık olmanız gerekir.

Alexandre Arnoux, 1937[1]

Kötü karakterlere inanmam; bence hepimiz kötü karakterleriz. Öte yandan, hepimiz aynı zamanda iyiyiz de. Gününe göre, gece nasıl uyuduğumuza göre, kahvenin kalitesine göre değişen bir durumdur bu.

Jean Renoir, 1967[2]

Günümüzde, Jean Renoir'dan fazla evrensel ölçüde takdir gören bir sinemacı yoktur. Renoir arkasında bıraktığı kırk yıldan uzun süren sinema geçmişiyle yeni dalganın yol açtığı beğeni değişikliğine karşı ayakta kalmayı başarmış Fransız bir eski tüfektir. Gerçekten de, onun

1 *Premier Plan* içinde (Lyons, 1962), No: 22-4, der: Bernard Chardere, s. 29
2 *Take One* (Toronto, 1967), Cilt I, No. 7, s. 4

filmleri bugün yapıldıkları zamanda olduğundan daha büyük bir coşkuyla karşılanıyorlar. Dünya değiştikçe bu filmler daha da güncel oldular. Ahlaki konumlarındaki belirsizlik ki bu sözgelimi Marcel Carné'nin yapıtlarıyla kıyaslandığında otuzların dünyasında yapıtlarını güçsüzleştiren bir özellikti bugün çalışmalarının bu denli modern görünmelerini sağlıyor. Artık Renoir tarzı bir muğlaklığı doğal karşılıyoruz. Artık sanattan beklediğimiz büyük bir duygu yaratacak biçimde ayrıntılı olarak biçimlendirilmiş olması değil. Tekniklerindeki görünür teklifsizliğin etkisiyle daha kişisel görünen, daha deneysel olan ve kendini sorgulayan yapıtlara değer verecek bir noktaya geldik.

Jean Renoir'ın filmleri Vigo'nun filmleriyle birlikte sinema tarihinde en deneysel olanlardır.Açıkça ifade edilen yaklaşımları ve nitelikleri dolayımlayarak ilerlerlemeleri nadirdir. Ara sıra, karakterlerden birinin, adeta korodan gelen bir yorum gibi, Renoir'ın kendi duruşuyla ilgili bir ipucu verdiğine şahit oluruz; bu ipucu bazen bizde başka bir filmde başka bir karakterden duyduğumuz benzer bir şeyle ilişkilendirme isteği yaratır. Çünkü; Renoir'ın filmleri bir arada son derece zengin tek bir yapıtı oluştururlar. Renoir'ın kendisi de açıkça bu devamlılığın farkındadır.

Bir keresinde babası hakkında şunları söylemişti:

Tüm resimleri arasında bir bağlantı vardı. Her resim ve ayrı ayrı her resmin her aşaması yaşam boyu sürdürdüğü aynı resmin parçalarıydı.[3]

Başka bir bağlamda ise şunu söylemişti:

Bazı yazarların ve elbette kendimin tüm yaşamımız boyunca tek bir öyküyü anlattığımıza inanıyorum; farklı karakterler ve farklı çevreler ile de olsa hep aynı hikâyeyi.[4]

Bu tür bir devamlılık, özellikle bir film herhangi bir açıdan kusurlu göründüğünde, aklın filmlerin biçiminden tam olarak çıkarımlar yapamayacağı zaman büsbütün önem kazanır. Renoir'ın filmleri, başka bir sinemacıda olduğundan daha fazla olmak üzere, ancak tüm

3 İlk olarak 27 Mart 1967'de yayımlanan, BBC-2 dizisi *The Movies*'teki bir röportajdan alınmıştır

4 *Sight and Sound* (Londra), İlkbahar 1968, s. 61

yapıtlarının oluşturduğu bağlama oturtulduğunda, yinelenen motiflerle ve diğer yapıtlarının yapısal özellikleriyle aydınlatıldığında derinlik ve açıklık kazanan filmlerdir.

Renoir'la yapılmış çeşitli söyleşiler, kendisinin yazdığı babasının biyografisi ve yakın bir dönemde yazdığı romanda dağınık olarak karşımıza çıkan hayata dair yorumları da bize onun yaşama ve sanata verdiği tepkiyle ilgili bir şeyler anlatır. Aslında, kronolojik olarak tersten çalışılırsa filmlerine romanının aracılığıyla da yaklaşılabilir. Peki *The Notebooks of Captain Georges*'daki[1] hangi özellikler bize filmlerindeki kimi sorunları açıklığa kavuşturmakta yardımcı olabilir? Bu yapıta içkin görünen değerler nelerdir? Bu değerlerle Renoir'ın harikulade filmleri arasında nasıl bir ilişki mevcuttur?

*

Tüm yapıtlarında ve romanının her yerinde temel öneme sahip olan şey Renoir'ın doğaya karşı tutumudur. Doğa sözcüğünü, ona tekrar tekrar bir çeşit ilahilik atfedildiği için aslında büyük harfle yazmak gerekirdi. Renoir için doğa insanın temsil ettiğinden daha yüce bir değeri temsil edebilir; hatta onun için zaman zaman insanlar bile kurban edilebilir. *Nehir*'de Bogey bir yılan tarafından öldürülmüş olmaktan çok doğa tarafından özümsenmiş gibidir. Ölümüyle hem (karakterlerden birinin söylediği gibi) 'yetişkin yaşamının verdiği acıdan kurtulmuş' olur; hem de başka çocukların dünyaya gelmesini mümkün kılar. Bogey'in hayatta kalan aile üyelerinin başları üzerinden her şeyi besleyen ve kendisine katan büyük nehre doğru yapılan son kamera hareketi, bize yaşamın merkezinden, kendini yenileyen ve devam eden yaratım süreçlerinin merkezinde duran gizemden bir şeyler aktarmaya çalışır.

The Notebooks'un her yerinde benzer şeyi görmek mümkündür: Filmin karakterleri, özellikle de Agnes, anlatıcı için temsil ettikleri, başlarına ne gelirse gelsin, ne kadar adaletsizlik ve acıyla karşılaşırlarsa karşılaşsınlar yine de ayakta kalacak, hatta bunlar üzerinden onaylanacak bir doğal iyilik ilkesinden daha az önemlidirler.

Doğaya verilen bu tepki en saf haliyle mistisizme yönelmiştir. Tüm yaratılışın asli Birliği'ne razı oluşu ifade eder. Bu görüş Renoir'a

---

ed. notu: Jean Renoir'ın dilimize çevrilmemiş olan romanının ismi. Türkçe karşılığı "Yüzbaşı Georges'in Defterleri"dir.

açıkça babasından mirastır. Hayata verilen bu mistik yanıt en tutarlı biçimde *Nehir*'de somutlaşmış olsa da, başka yapıtlarına da sinmiştir. Ancak her zaman en ince haliyle değil. Renoir'ın bazı filmlerinde ve elbette *The Notebooks*'ta tüm yaratılışın birliği görüşüne sadık kalınarak günlük yaşamın yalnızca insani tarafını biraz daha başarılı, daha az acı ile sürdürmenin *mümkün* olduğu duygusuna kapılırız. *The Notebooks*'ta Agnes'in önce mutluluğunu ardından da yaşamını yüzbaşının iyilik ve 'doğal' güzellik ideallerine kurban verdiğine dair bir duygu söz konusudur. Agnes nasıl davranması gerektiğine dair kavramlarının kurbanı olur. Oysa ki ölümü mistik bir coşkuya, ilişkilerinin, derinliğinin ve tutkularının geçerliliğinin ortaya çıkmasına neden olur.

> *Çünkü anlamalısınız ki, yalnız ben Agnes'i gerçekten tanıdım. O bende yaşamaya devam ediyor ve ben ölene kadar da tam olarak ölmüş sayılmayacak.*[5]

Bunun doğru olduğundan çok da emin değiliz. Psikolojik düzeyde yüzbaşı belki de kıza karşı beceriksiz tutumu yüzünden kendini teselli etmeye çalışıyordur.

Kitap boyunca yüzbaşının kıza patronluk taslama eğilimine ve onun üzerindeki aristokratik üstünlüğüne tanık oluruz. Kızın doğal, eğitilmemiş yeteneklerine değer verdiğini söylemesine rağmen, kendisinden daha fazla gündelik hayatla bağlar kurabildiği için, kendisinin saygıdeğer romanlar okuduğu ve bunlardan bir şeyler öğrendiği o ortak *burjuva* yaşamlarından büyük keyif almıştı. Daha önce de, Agnes genelevi terk ettiğinde normal kıyafetler içindeki 'orta sınıf' görünüşü onu rahatlatmıştı:

> *Daha çok bir köy öğretmeni gibi görünüyordu; bu beni rahatlattı. Sokak kadını ya da hizmetçi gibi görünecek olmasından korkmuştum.*[6]

Agnes'le ilişkisini tasvir eden bu tür bir gözlem sondaki ifadesiyle beraber düşünüldüğünde oldukça gariptir.

Roman, onun kızı gerçekten tanımış olduğuna dair çok az kanıt sunar. Daha çok tam tersi söz konusudur. Bu onun Agnes'le yaşadığı deneyimin ve mutluluğun tasviri olamaz:

---

5 Jean Renoir, *The Notebooks* of Captain Georges, çev: Norman Denny (Boston, Little, Brown & Co., 1966) s. 312

6 a.g.e., 157

O yüce aidiyet duygusunu, ciğerlerimi dolduran o heyecanı daha önce tatmamıştım. Var olmadım o görkemli bütünün içinde kayboldum.[7]

Roman boyunca yüzbaşının atlar üzerine konuşmaları kadınlar üzerine olanlardan daha incelikli takdirler içerir. Babasının sorumsuz bir delikanlı gibi davranmayı sürdürürse başına gelecekler için uyarması gibi, Agnes'e olan tutkusu finalde Doğanın Dengesi için bir engel olarak ortaya çıkar.

Duygulara karşı olduğumu düşünmemelisin. Bu hepimizin ihtiyaç duyduğu bir şey. Ama her şeyin yeri ve zamanı var. Bu andan itibaren asla göz ardı etmemen gereken büyük ilkeyi kafana kazımaya başlayacağım –tutku yk! Ne pahasına olursa olsun, asla tutku yk![8]

Çünkü Renoir'ın yüzbaşısı için tutku, mutsuzluk ve ölüm getiren, insanın hemcinsleriyle ve tüm doğal yaratıklarla bağ kurma kapasitesini yok eden, onu doğadan uzaklaştıran, engelleyici bir güçtür. Bir kadın olarak Agnes'in erdemleri böyle betimlenir:

Hayvanlar ve insanlar arasında ayrım yapmazdı; başka deyişle bir hiyerarşi algısı yoktu. Onun gözünde bir adam bir kurbağadan üstün ya da bir kurbağa herhangi bir açıdan bir filden aşağı değildi. Yalnızca farklı işlevleri vardı; hepsi bu...[9]

Böyle ortaya konduğunda, tüm canlı varlıkların bu denli doğal kabul edilmesinde güzel bir yan vardır. Yaşlı Auguste'un düşüncesinde de merkezi bir yere sahip olan Hindu tarzı bir hayat görüşü, doğu mistisizmine ait bir yandır bu.[10] Ancak The Notebooks'taki bu ifade her zaman bu kadar arı bir biçimde yer almaz.

---

7 a.g.e., 195

8 a.g.e., 38

9 a.g.e., 263

10 Huw Weldon'un Jean Renoir'lBC Tv *Monitor* dizisinin bir parçası olarak yaptığı *Renoir Renoir'ı Anlatıyor* röportajında Renoir: 'Babam herkesin hayatta oynayacağı bir rolünün olduğuna inanırdı' der. Renoir'ın oynayacağı rol sanatçı rolüyken bir başkasınınki hizmetçi rolü olabilir... Bununla birlikte küçük bir oyuncunun da aktör kadar önemi vardır.

Renoir'ın yüzbaşısı insan duygularının daha az güçlü ve incelikli olduğu bir hiyerarşi öne sürerek doğal Batılı süreci tersine çevirmeye yönelir. Yüzbaşı şunları söylediğinde Boudu'yu ve köpeğini aklımıza getirebiliriz:

> *Dostluk söz konusu olduğunda köpekler bizden çok daha üstündürler. Aslında tüm hayvanlar öyledir. Aralarındaki bağ ve duyguları bizdekilerden daha güçlüdür. Beni Agnes'e bağlayan duyguların arkadaşım Hartley'i köpeği Daisy'ye bağlayan duygular kadar güçlü olduğunu söyleyecek kadar ileri gidebilirim.*[11]

Bu pasajda doğayla bir olmak için duyulan benzer bir özlem saptamak mümkündür; ancak bir erkeğin kadınına duyduğu sevgi ile başka bir erkeğin köpeğine duyduğu sevginin bulanıklaşan sınırları içinde derin insan bağlılığına, bağlılık tahayyülüne duyulan korkuyu da saptamak mümkündür –tutku dolu kişisel ilişkilerin yaratabileceği belirsizlik ve acının korkusunu. Yüzbaşı, Agnes'e en yakın olduğu zamanda dahi doğayla baş başa iken, doğayla bir olmuşken daha mutlu görünür:

> *Yaprakların arasından sızdığı yerde güneşin sıcaklığını duyarak çıplak ayakla yosunların üzerinde yürüyorum. Bir tavşan oturmuş, ağır hareketlerimden rahatsız olmadan beni izliyor. Çalılığın arkasından bir geyik yanaşıyor, önümde durup bir fındık dalını kemirmeye başlıyor. Bu huzurlu dünyanın bir parçasıyım ben.*[12]

Renoir'ın bizim için yarattığı haliyle güler yüzlü Yüzbaşı Georges, aşk deneyimini gerçekten kendi estetik amaçları için kullanan bir adamdır. Anlatısı bize Yüzbaşı'nın soylu duygularını, incelikli duyarlılığını aktardığından çok daha az Agnes'in fiziksel gerçekliğini aktarır. Agnes'e duyduğu sevgi de kısaca bu minvalde tasvir edilir; köpeği ya da atı için duyacağı sevgiden çok da farklı değildir. Özünde iyi bir şarabın lezzetinden alacağı hazdan daha anlamlı değildir. Ne kadar kibar, güler yüzlü ya da incelikli de olsa, Yüzbaşı Georges başka bir insanın özgüllüğünün asla tam olarak ayrımında olmayan mutlak bir solipsisttir. Başka bir insanla yaratıcı bir ilişkiyi gerektireceğinden gerçek anlamda her tür

11 Renoir, *Captain Georges*, s. 167
12 a.g.e., 166

aşk onun için olanaksızdır. Tüm deneyimleri onun duyarlılığını ya pohpohlar ya da rahatsız eder.

Belki de Renoir onu bilinçli olarak böyle betimlemiştir; ancak bundan emin olmak da güç. Romanın tonu, Renoir'ın kitabın başında yarattığı Hartley'in kişiliğiyle de desteklenen sıcak bir onaylamayı içeriyor gibidir. Ancak benim Yüzbaşı'nın ahlaki başarısızlığı olarak gördüğüm şeylere ve kitaptaki tavrın muğlaklığına rağmen son bölümde başarılmış iyi şeyler de var. Bir bakıma Yüzbaşı'nın açıklaması Hartley'i, köpeğine karşı hissettiği basit hoşlanmadan alıp daha derin insani bir tutkuya götürür: Bekâr bir anneyi ve kızını evine kabul eder. Bu jest aristokratik bir tenezzülün izlerini taşıyor olsa da, Yüzbaşı'dan Hartley'e aktarılmış bir şey, *Nehir*'i hatırlatan bir hoşgörü ve kabul, deneyimin devamlılığı anlamını taşır. Sanki Renoir, Agnes'in acı çekmediğini ve *tamamen* boşu boşuna öldüğünü anlatmak ister gibidir. Tutku büyük ölçüde yıkıcı bir güç olarak öne çıkarken Hartley ve Yüzbaşı arasındaki dostluk doğanın dengesinin yeniden kurulmasına yardım eder.

Tutku, dostluk, doğa: bu üç sözcük Jean Renoir'ın filmlerini gruplandırabileceğimiz odak noktalarıdır; fakat Altın Araba'ya hak ettiği önemi verebilmek için sanatı da bunların arasına eklememiz gerekir. Renoir, pek çok defalar tutku temasını doğrudan ele aldı: *Nana*'da (1926), *Köpek*'te (1931), *Madame Bovary*'de (1934), muhteşem yapıtı *Toni*'de (1935), *Bay Lange'nin Suçu*'nda (1936), bir dereceye kadar *Bir Kır Gezisi*'nde ve *Ayaktakımı*'nda (her ikisi de 1936), en güçlü haliyle *Hayvanlaşan İnsan*'da (1938), ardından tekrar *Oyunun Kuralları*'nda (1939), *Bataklık Suyu*'nda (1941) ve *Bir Oda Hizmetçisinin Güncesi*'nde (1946). Arkadaşlık motifi, bütüne yayılmış olmakla birlikte en çok Renoir'ın iki savaş filminde temel öneme sahiptir: *Büyük Aldanış* (1937) ve ilginç bir biçimde hak ettiği değeri görmemiş olan *Kayıp Onbaşı* (1962). Aynı derecede yaygın olarak kullanılan doğa motifi en mistik haliyle *Nehir*'de (1950) görülür; ama *Sudan Kurtarılan Boru* (1932), *Bir Kır Gezisi*, *Güneyli* (1945) ve yine ilginç biçimde çok fazla önemsenmiş *Kırda Yemek*'te merkezi bir temadır. *Köpek* ve *Bay Lange*'de yardımcı da olsa önemli bir rol oynayan sanat motifi Renoir'ın renkli filmlerinde çoğunlukla kutsal bir yere konur. Bu *Fransız Kankan*'nda

13 Bkz. *Cahiers du Cinema*, No: 78 (Paris, 1957) içindeki Jean-Luc Godard'ın eleştirisi. *Jean-Luc Godard* (Paris, Pierre Belfond, 1968) s. 98-99, yeniden basım

özellikle öne çıkarken, *Elena* ve *Erkekler*'in[13] tarzına içkin olarak ve *Altın Araba*'da alabildiğine göze çarpar. Elbette Renoir'ın başka filmlerinde olduğu gibi başka motifler de söz konusudur; ancak bu filmlerde yer alan dört motifi kullanarak Renoir'ın sinemasal dünyasındaki karmaşıklıkları aydınlatmamız mümkün olabilir.

Köpek daha iyi tanınıyor olsaydı, olağanüstü özellikleri belki de daha iyi anlaşılacaktı. Renoir'ın bu erken dönem filmi yalnızca sanatsal özellikleriyle değil, onu *The Notebooks of Captain Georges'a* bağlayan ahlaki karmaşıklığı ile de ayrı bir yerde durur –belki ahlaki karışıklık da denebilirdi. Tıpkı romana olduğu gibi *Köpek*'e de, Renoir'ın, yarattığı karakterlerin ahlaki dolayımlarının tam olarak farkında olmayabileceği duygusu hâkimdir. Konusu G. De la Fourchardire'in romanından alınmış olsa da, filmin atmosferinin dolayımları tamamen Jean Renoir'a aitmiş gibi dururlar.

Film, orta yaşlarında banka memuru Maurice Legrand'ın (Michel Simon) hikâyesini anlatır. Legrand, denizciyken boğulmuş eski kocasının kahramanlıklarıyla başını şişiren cadaloz bir kadınla evlidir. Evdeki mutsuzluğundan yılıp yağlı boya resim üzerine kurulu hayali bir dünyaya çekilmiştir; ancak bu karısının daha fazla dırdır yapmasına yol açmıştır. Kendisi farkında olmasa da Legrand yetenekli bir ressamdır. Filmin ilerleyen bir yerinde yapıtları Le Douanier Rousseau ile kıyaslanacaktır.

Legrand bir gece askeriyenin düzenlediği bir yemekten eve dö-



Köpek *filminden bir sahne*

nerken sokakta dövüldüğüne tanık olduğu bir genç kadını kurtarır. Onu evine götürür ve tüm yaşamını değiştirecek 'tutkulu' bir ilişki başlar. Romantik, gündelik olmayan tavrı nedeniyle kadının fahişe olduğunun farkına varamamıştır. Saldırgan ise, artık yaşlı adamın duyduğu aşkla eğlenmekte olan pezevengi Dédé'dir. Legrand'ın Lulu'ya getirip durduğu resimlerin kayda değer paralar karşılığı satılabilir olduğunu fark ettiğinde, Dédé eğlenmenin de ötesine geçer. Hatta Lulu'nun Legrand'ı daha fazla resim yapmaya ikna etmesini sağlayarak, onu ressamlığa iter.

Bu arada Legrand barda bir denizciye rastlamış ve onunla hikâye alışverişine başlamıştır. Şirret karılarının trajedisinden konuşurlar; arkadaşı kendi hikâyesini anlatır; bir keresinde öyle hırçın bir karısı olmuştur ki, ondan kurtulabilmek için boğulma numarası yapmak zorunda kalmıştır. Yavaş yavaş Legrand da biz de onun kim olduğunu anlamaya başlarız. Konuşmaları Legrand'ın (doğru hatırlıyorsam) resimlerini görmek üzere onu evine davet etmesiyle noktalanır. Legrand böylelikle şirret karısından kurtulup gerçek aşkı Lulu'ya *kavuşabileceği fikrine kapılmıştır.*

Bunu filmin en komik sahnelerinden biri takip eder; hemen arkasından da tüm Renoir filmleri içinde en vahşi olanı gelecektir. Bu iki sahne, filmin ahlaki karmaşıklığının ve sanatsal başarısının temelini oluşturur. Bir sinemacı olarak Renoir, hem Stroheim'ın hem de Chaplin'in etkisi altında olduğunu kabul etmiştir.[14] Burada her ikisi de göze çarpmaktadır: von Stroheim olayın kirliliğinde ve toplumsal *ayrıntıların inandırıcılığına* gösterilen özende; Chaplin ise teknik uygulamanın belirgin olarak çaba gerektirmeyen sadeliğinde ve elbette komediden kedere doğru hızlı haletiruhiye değişikliğinde –ki bu değişiklik aslında Chaplin'de gördüklerimizden daha büyük bir aşırılıkla gerçekleşir.

Legrand'ın denizci arkadaşını bekleyip bir yandan gizlice çantasını toplarken keyifle ıslık çalışı, tuzağa düşürüldüğünü fark eden arkadaşının yüzündeki şaşkınlıktan aldığı haz; heyecanlı, çocuksu, bir yandan şarkı söyleyerek burjuva yuvasının merdivenleri inip gerçek aşkına doğru yola çıkması –bu sahnenin özenle izlenmesi gerekir. Bir yüksek komedi, gerçek bir hiciv anıdır bu. Hemen arkasından Legrand'ın

14 *Premier Plan*, s. 16 ff

habersizce Lulu'nun evine gidip onu Dédé ile yatakta bulmasıyla Chaplinvari bir hızlı ruh hali değişimi yaşanır. Böyle bir şokla karşı karşıya kalan Legrand'ın en azından gerçeğin bir kısmıyla yüzleşmesi gerekir. Çantasını düşürür; düşük omuzlarla, tökezleyerek merdivenleri iner ve sokağa yürür. Biraz sonra Lulu'yu bağışlayıp ilişkisini onarmak niyetiyle döner; fakat tırnaklarını törpüleyen Lulu ona yalnızca gülecektir. Maskeli balo bitmiştir; resimler olsun olmasın, Lulu artık bıkmıştır.

Lulu'ya döndüğü sahne sokaktaki laternacı ve etrafına toplanmış kalabalıkla başlar. Bu sahne tek başına René Clair'in *Paris Damları Altında*'da olabilirdi. Renoir'ın farkı bunun gerçek bir sokakta gerçek ses ile kaydedilmiş olmasıdır; sanıyorum sesli sinemanın tarihinde bunu ilk yapanlardan biridir Renoir. Lulu ile olan sahnede Legrand ona olan aşkının hayaline geri dönmeye çalışırken pencereden gelen ışığın Lulu'nun gözlerine vurduğunu, saçını parlattığını, bir yandan da yatağının yanında duran makası ışıldattığını görürüz. *Hayvanlaşan İnsan*'daki benzer vahşet sahnesini hatırlatan bir biçimde, dışarıdan ölümün yarattığı dehşeti aynı anda hem pekiştiren hem de etkisini kıran laternanın sesi gelmektedir. Sonunda kızgın olduğu kadar kafası da karışmış olan Legrand, Camus'nun *Yabancı*'sının ilk bölümünün sonundaki cinayeti esinler biçimde makası alır ve onu boğazından bıçaklar. Cinayet sahnesinin filmin yirmi yıl kadar sonrasında yazılmış olan Camus romanındakine benzerliği Renoir filmlerinin modernliğinin yalnızca bir yönüne işaret etmektedir. Güncel duyarlılık Renoir'ın ahlaklı/ahlakdışı ikilemlerine erişmiştir. Arkasındaki güdü göz önüne alındığında, Legrand'ın cinayeti tamamen *nedensiz ani bir hareket* değildir; ancak işleniş itibariyle tam olarak bir *tutku cinayeti* de sayılamaz.

Bıçaklamadan sonra dışarıya hızlı bir geçiş yapılır. Kamera üst kattaki cama doğru yönelmişken, Legrand'ın aşağı inmesiyle biz de aynı anda binadan yavaşça aşağı ineriz. Legrand'ı ön kapıdan dışarı ve caddeye doğru sızarken gördüğümüzde, küçük bir hayran grubu önünde Legrand laternacıyı almaktadır. Bu gerçekten de büyük bir sinemasal andır; gücünü tarif etmek imkânsızdır. Renoir'ın tarzı hiçbir zaman kendi üzerine dikkat çekecek türden olmamıştır. Aslında, tıpkı erken dönem Bergman gibi, Renoir'ın daha çok hikâye anlatmayla örülü tarzı pek çok yönden üstünkörü görünebilir; sanki mümkün olan en az sayıda çekimle ve en az karmaşık biçimde hikâyeyi geliştirmeye çalışıyor gibidir. Ancak zor bir anın tasviri söz konusu olduğunda ya-

lınlık gerekçesini bulur ve biçimsel kontrol yalnızca duyguyu içerecek biçimde sıkılaşır. Legrand'ın eyleminin içerdiği dehşeti ve kederinin büyüklüğünü algılarız. Bu duygu dışarıdaki müziğin ironik karşıtlığıyla pekişir; dışarıdaki kalabalıksa eylemini insanların bir arada bulunup bir şarkının tadını çıkarabildikleri daha sağlıklı, daha az saplantılı bir dünyayı ifade eden sosyal bir sahneye yerleştirir.

Bir an sonra laternacı hâlâ bizim için çalmakta iken, Dédé olay yerine ulaşır ve cinayetin farkına varır. Ancak binayı terk etmeye kalkıştığında fark edilecek, yakalanacak, cinayetle suçlanacak ve sonunda da idam edilecektir –cinayetin kendisinden daha fazla şok edici vahşi bir adli hata. Dédé'nin haksız yere suçlandığına tanıklık ettiğimiz mahkeme boyunca Legrand duruşma salonundadır; ancak yaptığı şeyle olup bitenler arasındaki ilişkiyi kuramayacak denli şuursuzmuş gibi, ne bir şey söyler ne de yapar. Film bu haliyle oldukça moderndir de; *Serseri Aşıklar*'ın psikopat kahramanını; kendi eylemlerine karşı ahlaki sorumluluk duymayan ya da geçmişiyle arasında duygusal bir bağ hissetmeyen modern karakterleri çağrıştırır.

Film hayata karşı bomboş bir tavır önerir; bir şarkının sonlanmasıyla biter. Legrand'ı tamamen terk edilmiş olarak sokakta görürüz; bir sonraki sene Michel Simon'un canlandıracağı Boudu'ya benziyordur. Mazgallardan sigara izmaritleri toplar; birkaç kuruş için 'züppeler'e arabalarının kapılarını açar tıpkı Boudu gibi. Şık bir sanat dükkanının vitrinine baktığını görürüz. Resimlerinden biri az önce inanılmaz bir meblağa satılmıştır. Legrand'ın onu kendisinin yaptığını fark ettiğine dair bir işaret yoktur. Üstelik resmi satın alan adamın arabasının kapısını tutar ve uzaklaşmasını izler.

Başka bir serseriyle konuşmaya başlar. (Bu yine sözümona boğulmuş denizci midir?) Görünüşe göre ikisinin de geçmişte yaptığı korkunç şeyler vardır. Legrand cinayet işlemiş olduğunu itiraf eder. Filmin son karesinde sokakta bizden uzaklaşırlarken arkadaşı onu 'Bir dünyayı kurmak için her şey gerekir' diye yanıtlar. *Il faut de tout pour faire un monde.* Bu yorum sanki filmden çıkarılacak dersmiş gibi, gördüğümüz onca şeyin esprili bir kabulü gibi önerilmektedir.

Temel sahnelerinde ne kadar başarılı olursa olsun ve baş karakterinin yaşadığı yabancılaşmanın tasviriyle ne kadar modern görünürse görünsün; *Köpek*'te beni *The Notebooks of Captain Georges*'a benzer biçimde rahatsız eden bir şeyler var; Renoir'ın yaptığı işin sonuçlarının

tam olarak ayrımında olmadığı duygusuna kapılıyorum. Filmin sonu fazlasıyla basit gibidir. Bunun, Renoir'a özgü rıza felsefesiyle; tüm varlıklarla bir olma arzusuyla nasıl bağlantılı olduğunu görebiliriz. Babasının da yönlendirmesiyle Renoir tüm insanları ve eylemleri oldukları gibi, doğanın zenginliği ve çeşitliliğinin bir parçası olarak kabul etmeyi ister. Auguste'un dünyasının doğal bir parçası olan bu güzel dünya görüşü, daha sıkıntılı zamanlarda yaşamış Jean için o kadar da doğal bir tutum değildir.

Bu tür bir rıza felsefesinin kaçınılmaz sonucu, irade gerektiren durumlarda pasifliğe yol açan ahlaki olmayan bir kaderciliktir. Babasının biyografisinde Renoir, August'un nehirde giden salcı teorisini onaylar: 'Zaman zaman küreği sağa ya da sola sallarsınız; ama akıntının yönünden çıkamazsınız.'[15] Bu kısa, olayların akışının karşısında duramazsınız, der gibidir. Bu tür bir hayat görüşü meydan okuması zor bir güzellik ve bilgelik içerir ve baba Renoir için bu felsefe yaşamına açıklık getiren bir şey olmuştur. Ancak oğul Renoir'ın bu felsefeyi kabulü onu içinden çıkmayı asla başaramadığı bir ahlaki ikileme sokmuştur. En karmaşık filmlerinde, bu ikilem açık biçimde Renoir'ın bu meseleyi halletmeye çalışmasından kaynaklanan bir gerilim ve aciliyet yaratır. En yoğun haliyle *Oyunun Kuralları*'nda görülür bu.

Topraklarında Nazi Almanyası'nın yürüyüşüne şahit olmuş bir Avrupa için bu kabul felsefesi güçten düşürücü olmuştur. Ancak zekânın kurban edilmesi, olayların sonuçlarını idrak etmeyi reddeden, taraf tutma gerekliliği pahasına sürdürülebilir bir anlayıştır bu. Söylediğim gibi; Renoir en iyi filmlerinde sezgisel olarak bu sorunun farkına varmış gibidir. Ancak yaşam üzerine yorumlarında –babasının biyografisinde, söyleşilerinde ya da romanında– sanki zihinsel olarak bu ikilemin farkında bile değildir. Renoir, *Mon père*'de* terzi büyükbabası ile ünlü cellat Sanson'ın yardımcısının buluşmalarını anlatır. Elbette iyi anlaşmışlardır. Renoir bunu şöyle açıklar:

> *Sonuçta ikisi de iyi birer zanaat adamıydı; aynı özenle biri elbise biçiyordu, diğeriyse kafa.*[16]

---

15 Jean Renoir, *noir My Father*, çeviren R. ve D. Weaver (Londra, Collins, 1962), s. 72

* çv. notu: Renoir'ın yazdığı, babası Pierre-August Renoir'ın yaşam öyküsü

16 a.g.e., 38

Fransızca orijinalindeki ironi kırıntısı bu ifadeye içkin sinizmi biraz kurtarıyor olabilir. Ancak Renoir, ünlü Cahiers röportajında bir kez daha kaderci tarih anlayışını ortaya koyduğunda artık ironi söz konusu değildir. Fransız Ulusal Marşı *La Marseillaise*'den ve XIV. Louis'ye karşı yumuşak tutumundan söz ederken şöyle der:

> *16. Louis, yaşadığı dönemde bir yeri olmadığı için bir kaybeden oldu. İyi ya da kötü olduğunu söylemiyorum; yalnızca yeri yoktu. Aslında belki şu da söylenebilir: Bir devrim olduğunda devrimciler kazananlar değildirler; yalnızca gericiler kaybetmişlerdir. Arada büyük bir fark vardır. Devrimciler olmasaydı bile gericiler kendi başlarına kaybedip yok olurlardı.*[17]

Daha önce de söylediğim gibi *La Marseillaise*'in meselelerini perdede kendisinin anladığından açıkça daha karmaşık hale getiren şey Renoir'ın sezgisel dehasıdır. Ancak röportajda şunları söyler:

> *Bu bir üstünlük-aşağılılık meselesi değildir. Tarihte bir an gelir ve diplodocus* –ya da Yahudi halkı– yok olur ve yerini farklı bir atmosferde mutlu yaşayacak, ormanlarda sevdiği yiyecekleri bulabilecek bir dinozor türü alır. Bir zaman sonra onun da ortadan kaybolma sırası gelir. Duygular ve fikirler, iyi ya da kötü olsunlar, tıpkı hayvan türleri gibi kaybolurlar. Bu kendi çevrelerinde artık işe edilememeleri gibi basit bir nedenden kaynaklanabilir. Bence bu, fikirler için de, duygular için de bir besin sorunudur.*[18]

Renoir, Yahudi halkı ortadan kalktıktan sonra mutlulukla yaşamını sürdürecek bu 'dinozorun' kim olduğunu elbette belirtmez. Renoir'ın kabul felsefesi burada artık sapkınlığa varmıştır. İnsanların çabalayarak olayların gidişatını değiştirebileceğine dair en ufak bir işaret yoktur; yola çıktıkları yerden biraz farklı bir noktaya ulaşmış olsalar da bu gerçek değişmez (tipik bir Tolstoy kaderciliği). Nazi

17 Londra'daki Devlet Tiyatrosu için hazırlanan, Jacques Rivette ve François Truffaut'nun *Cahiers du Cinema*, No. 78'e (Paris, 1957) verdiği bir röportajdan alınmış bir program notu için çevrilmiştir.

* çn. notu: Bir dinozor türü

18 a.g.e.

Almanyası'nın büyük gösterisinin karşısında Renoir'ın yanıtı ancak kabul ve teslimiyet olabilirdi; Yüzbaşı'nın, Emilien'in Agnes'e dönüşü karşısında gösterdiği tepkiye benzer biçimde ya da Köpek'in sonunda Legrand'ın arkadaşının söylediği gibi: *Il faut de tout pour faire un monde.* [Bir dünyayı kurmak için her şey gerekir.]

Niyetim asla Renoir'ın özel hayatıyla ilgili kişisel ya da ahlaki suçlamada bulunmak ya da savaşın başlangıcında yaşadığı o zor dönemi yeniden gözden geçirmek değil.[19] Bu açıkça hassas ve spekülatif noktaya filmlerindeki kimi karışıklıkları aydınlattığından temas etme gereği görüyorum. Renoir'ın yaptıklarının sonuçlarını tam olarak onaylamıyor olduğu ve aklının, duygularının gösterdiklerini kabul etmediği duygusu filmlerinde tekrar tekrar görülür. Renoir'daki bu ikilik, 1930'larda çektiği filmlerin neredeyse tümünde, sanki tam olarak anlaşılamamalarından kaynaklanan bir tür zenginliğe ve merak uyandırıcı bir karmaşıklığa neden olmuştur. Örneğin; *Oyunun Kuralı*'ndaki gibi bir biçimsizlik, bizzat bu olağanüstü filmin gücünün, modernliğinin ve bazı meseleleri çözümsüz bırakma cesaretinin bir parçasıdır.

Bataklık Suyu, Güneyli ve *Bir Oda Hizmetçisinin Güncesi* gibi Amerika'da yaptığı filmlerinde kötülük *Hayvanlaşan İnsan*'da olduğundan daha net teşhis edilir. Bu yorumların ışığında *Bu Toprak Benim*, Renoir'ın filmleri içinde doğrudan en kişisel olanı, hatta Renoir'ın yaptığı en itirafkâr film gibi görünüyor. İngilizce çektiği filmlerinin çoğunda olduğu gibi, bu filmde de ayrıntılarda katı ve gösterişçidir; ancak Charles Laughton'ın büyüleyici performansı filme damgasını vurur ve savaş söz konusu olduğunda tereddütleri bir yana bırakıp taraf olma gerekliliğini ifade eder.

Bu filmin Renoir'ın gerçek yaşamıyla nasıl bir ilişkisi olduğunu söylemek zor (ayrıca pek gerekli de değil). Ancak film şüphesiz Ballochet'in *Kayıp Onbaşı*'da yaptığı itirafları önceden işaret eden güçlü bir duygu yüküne sahiptir; yoğunluk açısından ise Renoir sinemasında eşsiz bir yere sahiptir. Diğer taraftan savaştan sonra yaptığı renkli filmler ahlaki açıdan daha basittir; belki indirgemeci olduklarını söylemek dahi mümkündür. Şurası kesindir ki; Renoir ço-

19 *Premier Plan*, bu tür bir itham ruhu ile derlenmiştir ve savaş yıllarının acılı ayrıntılarını belgeler.

cukken tanıdığı dünyanın, babasının dünyasının basitliğine dönmek için çabalıyormuş gibi nostaljiktir bu filmler.

Köpek, bize yaşadığı hayat tarafından kıstırılmış bir adam sunar. Yaptığı iş donuk ve monoton, karısı ise bir cadalozdur. Bu sıkıcı burjuva dünyasından bir hayal dünyasına çekilir –önce resim hayaline sonra da Lulu'ya olan tutkusunun hayaline. Bu iki sığınak da aslında sahtedir. Sanat onun için yalnızca bir kaçış olarak anlamlıdır; sanatının değerini takdir ettiğine dair hiçbir işaret yoktur. Grandma Moses* ya da Le Douanier** Rousseau tarzı gerçek bir primitif olduğunu söyleyebiliriz; ancak Rousseau bile sanatının değerinin ayırdına varmış, kendini Picasso'ya eşdeğer görmeye başlamıştı. Renoir'ın Legrand'ın sanata karşı tutumunda öne çıkardığı başlıca şey, yeteneklerine olan entelektüel ilginin eksikliğidir. Renoir'ın Legrand'ın sanatsal yeteneklerini zihninin karar alma güçleriyle ilişkilendirmeye niyeti yoktur.

Elbette ki bu, Renoir'ın babasından miras aldığı sanat görüşüyle, sanat etkinliğinin ona göre *yalnızca* sezgi ve hislerle ilgili bir şey olmasıyla[20], bir taraftan da sanatçıyı kendi alanında bir uzman ya da profesyonelden çok zanaatçi olarak kabul eden görüşe eğilimli olmasıyla ilintilidir.

Köpek'te başlangıçta Legrand'ın sanatının onun için bir şeyler ifade ediyor olduğunu *gözlemleriz*; Dédé'nin sahtekârca girişimleri sayesinde toplum ona değer vermeye başlar; fakat filmin sonunda Legrand'ı resimlerini bile tanımaktan aciz kılan şeyin ne olduğunu hiçbir zaman tam olarak bilemeyiz. Elbette ki psikolojisiyle ilgili spekülasyonlar yapabiliriz; neden örneğin geçirdiği deneyimin yarattığı şok ya da aklımıza gelecek herhangi bir şey olabilir; fakat Renoir bunu dışa vurmaz. Nedensellik karşısındaki bu ilgisizlik finaldeki yoruma sanki o ana kadar gördüğümüz şeyleri özetliyormuş gibi genelleyici bir atmosfer veren şeyin parçasıdır.

Legrand'ın Lulu'ya olan tutkusu da benzer biçimde gerçekdışıdır. Aralarındaki gerçek bir yakınlaşmayı göstermekten alıkoyan şey

---

* ed. notu: Resim yapmaya 65 yaşında başlayan, 85 yaşına kadar da resim yapmayı sürdüren Amerikalı ressam

** ed. notu: 1844-1910 yılları arasında yaşamış, naif resimleriyle ünlü Fransız Post-Emresyonist ressam Gerçek adı Henri Rousseau'dur.

20 Renoir yakın bir zamanda 'iyi bir aşçı yemek tarifi kullanmaz. Yalnızca dilini ve burnunu kullanır' demiştir. (*Take One*, s. 6)

muhtemelen Renoir'ın doğal ketumluğudur; ancak filmde gördüklerimizden bu tür bir sahnenin nasıl olacağını çıkarmak da çok güçtür. Evde karısından azar işittiği sahnelerdeki ısrarıyla ya da cinayet sahnesinin gerçekçi ayrıntılarıyla kıyaslandığında Legrand ve Lulu arasındaki ilişkinin böyle kısaca geçiştirilmesi bu aşkın gerçek olmadığına dair kanaati güçlendirir. Filmin sonunda şunların ayırdına varırız: sanatı onu ayakta tutmayı başaramamış ve hayatının geri kalanı tarafından bütünüyle reddedilmiştir; öte yandan tutkusunun tamamen yıkıcı olduğu da ortaya çıkmıştır.

Üstünde düşünüp anlamaya çalışırsak, *Köpek* bize gerçekten de karmaşık bir deneyim sunar. Açıkça kaderci bir kötümserliği kabul ederek, bizi tümüyle yıkıcı ve özyıkıcı durumlar silsilesiyle karşı karşıya bırakır; ancak sonunda bizde bırakmak istediği tat muzipliğin sıcaklığı ve felsefi bir kopuş duygusu ya da buna benzer bir şeydir; final çekiminin yarattığı atmosferi tarif etmek zordur. Bu, edebiyatta dahi yorumlaması güç olan, filmlerde ise hiç de sık rastlanmayan bir tondan kaynaklanır. İnce komedi, neredeyse Renoir'ın anlattığı hikâyenin trajik sonuçlarından kaçınmak istediğini düşündürür. Aynı zamanda, iki serserinin yol boyunca yürümelerinde bir çeşit umutsuzluk duygusu da vardır; birçok Renoir filminin sonunda karşımıza çıkan tecrit duygusuyla aynı olmamakla birlikte ona yakın bir şeydir bu. Sonuçta film bizi açıklığa kavuşturulmamış pek çok meseleyle bırakır – bir anlamda biçimsel bir hatadır bu; elindeki malzemeyi tamamıyla biçimlendirip açıklamayı başaramamış bir zekânın başarısızlığı, öte yandansa filme duyulan uzun süreli ilginin kaynaklarından, bugün hâlâ bu denli modern görünmesinin nedenlerinden biridir bu.

*

Daha karışık bir yapıya sahip olsa da *Bay Lange'nin Suçu* aynı düşünceleri oldukça benzer biçimde ele alır. Bu film de sanat teması üzerine eğilir ve sanatçıyı, naif ve primitif bir fantezi yaratıcısı olarak tanıtır. Bay Lange kendisini dünyanın bütün sorunlarından uzakta, tavan arasına kapatan, *Arizona Jim*'in kahramanca maceralarıyla dolu dünyası ile ilgili hayaller kurup yazan utangaç bir adamdır. Şeytani Batala Lange'nin bahçesinden yok olunca, Lange dışarıdaki dünyaya yönelir. Bu yolculuk sırasında koyu saçlı Hint kadınlarıyla romantik ilişkiler hayal etmek yerine, sarışın çamaşırcı kadın

Valentine ile birlikte olur. Resimli romanı büyük bir başarı kazanır; böylelikle kooperatif için çok para kazanarak en geleneksel 'halk cephesi' yolu ile onları çok mutlu eder.

Şeytan, yine Batala görünümünde bu evrene dönünce Lange onu öldürür. Bunun sonucu ise, tanıdığı ve 'sanat'ı aracılığıyla yarattığı mutlu dünyadan ayrılmaktır. *Köpek, Büyük Aldanış* ve *Kayıp Onbaşı*'ya benzer biçimde filmin sonunda büyük bir umutsuzluk duygusu vardır. Aslında halk mahkemesi Lange'nin beraatine karar verir ve Lange böylelikle özgür kalır. Fakat özgürlüğü sürgündeki özgürlükten ibaret olacaktır. Filmin son sahnesi, Lange ve çamaşırcı kadının bilinmeyen bir ülkeye doğru sınırı geçip filmdeki mutluluk manzarasından uzaklaşmalarıdır. Kumdaki ayak izleri giderek küçülürken onlarla birlikte sahilin üzerine yağmur yağar. Hareket etmek kendini yabancılaştırmak gibidir. Bir duruş belirlemek kendini toplumdan ve mutluluktan tecrit etmektir.[21]

Bay Lange'deki 'tutku' şeytanın tutkusudur; Batala'da vücut bulmuş olan şeytani şehvet ve hırstır. Bu film çok açık politik dolayımlara sahiptir. Batala; aldatan, yalan söyleyen ve bu yolla insanları ezen kapitalist sömürücüdür. Aslında, Renoir üzerine yazılmış herhangi bir kitapta, *Lange*'nin göze çarpan bir yer kaplaması gerekir. Bu, Renoir'ın otuzlardaki meslektaşlarıyla arasında bir bağ kurmasını sağlayan tek filmdir. Bir anlamda yaptığı en *zekice*, biçimsel olarak en karmaşık, en iyi düşünülmüş filmidir. Kesinlikle en simetrik filmi de budur. Bahçenin bir tarafında beyaz kağıtları siyaha çeviren baskı makinesi ve diğer tarafında da 'siyah' çarşafları beyaza çeviren çamaşırhane ile[22] dönemin avlu filmlerinden biridir ve bu anlamda *Milyon, Çantada Keklik, Gün Doğuyor* gibi birbirinden farklı filmlerle bağlantılıdır. Bu bakımdan önemli olmasına rağmen tipik olmayan bir filmdir. Filmde Prévert'in ve belki de halk cephesinden başka birilerinin etkileri tespit edilebilir. Bununla birlikte, film bir yandan dönemin politik ideolojisine dayansa da gerçek bir Renoir filmidir ve onun kişisel ahlaki evrenini fazlasıyla yansıtır; eylemde bulunma zorunluluğu karşısındaki yoğun belirsizlik duygusu etrafında döner.

Filmdeki olumlu değerler, temel olarak filmin çekildiği halk

---

21 Ayrıca William S. Pechter'in 'Renoir'ı görüşüne göre özgürlüğe yönelim her zaman toplumdan kaynaklanıyor görünür...' dediği metne bakınız. (*Twenty-Four Times a Second* (New York, Harper & Row, 1971), s. 213)

22 Armand-Jean Cauliez, *Jean Renoir* (Paris, Editions Universitaires, 1962), s. 51-55



Bay Lange'nin Suçu ***filminden bir sahne***

cephesi atmosferinde politik anlamlar yüklenmiş olan dostluk ile ilgili olanlardır. Temelde Batala karakterinde vücut bulan olumsuz değerler ise şehvet ve açgözlülüktür. Buradaki haliyle, başlangıçta bir fantezi ürünü olan sanatın dünyevi başarısı Kooperatif'in onayına bağlıdır. Lange'nin sanatı hayatta kalabilmek için kabule ve dostluğa ihtiyaç duyar. Batala ise, göründüğü kadarıyla bütün bunları yok edebilecek güçtedir.

Lange'nin Batala'yı öldürmesi de sinema sanatının büyük anlarından biridir ve Andre Bazin'in titiz çözümlemesi ile de sonsuza kadar sürecek bir şöhret kazanmıştır.[23] Ancak, bu sahnenin, avludan iki farklı açıyla ve Lange'nin hareketinin tersi yönüne yapılan 360 derecelik baş döndürücü bir pan ile çekilmesinin de yine bireysel karar duygusunun bulandırılmasıyla sonuçlandığı iddia edilebilir. Bu yolla, bu infaz, Legrand'ın Lulu'yu öldürüşü ve *Ayaktakımı*'ndaki Kostylev'in ve *Oda Hizmetçisi*'ndeki, bireysel sorumluluğun muğlaklaştığı, kalabalık bir grup tarafından gerçekleştirilen bir cinayet olan Joseph'in ölümleriyle benzerlik taşır. Elbette ki; Lange Batala'yı öldürmeye *karar vermiştir*. Fakat Renoir'ın olayı *sahneleme* biçimi Legrand gibi Lange'nin da davranışlarının kontrolünü elinde bulundurmadığı duygusunu uyandırır. Lange tetiği çektikten sonra *'C'est facile!'* [Kolaymış!] diye haykırır –sanki bunu yapan kendisi değil, bir başkasıdır. Böyle tek taraflı uygulandığında her şey kolaydır.

Kooperatif için gerçekleştirilmiş olsa da, yine de bu infazın Lange'nin 'tutku'su olduğunu düşünebiliriz. Tıpkı Legrand'ınki gibi, Lan-

23 Sue Bennett'in *Renoir Study Unit* için yazılan notlar için *Cahiers du Cinema*'ya çevirdiği röportajdan alınmıştır, bu röportaja İngiliz Film Enstitüsü'nün (Londra) Eğitim Bölümü'nden ulaşılabilir.

ge'nin bildiği, tanıdığı dünyadan tecrit olmasıyla sonuçlanır. Kafede alelacele toplanan uydurma halk mahkemesinin verdiği beraat kararı başka bir yönetmen tarafından bize oldukça olumlu bir son duygusu verecek bir biçimde *çekilebilirdi.* Zenginin mülkünü korumak için tasarlanmış, modası geçmiş kapitalist kurallar karşısında 'küçük insanlar'ın erdemi ve ahlaki doğruluğunun zaferini izlemiş olarak ayrılabilirdik filmden. Son sahnelerin böyle bir yönü bulunmakla birlikte, aynı zamanda onlar sahilde bizden uzaklaşırlarken umutsuzluğun yayılmışlığı duygusunu da alırız. Şüphesiz ki nereye gittikleri ve geleceklerinin nasıl olacağı konusunda bir belirsizlik hâkimdir.

*

Köpek ve *Bay Lange'nin Suçu*'nun ahlaki modelini aklımızın bir kenarında tutarak, *Oyunun Kuralı*'nın çok yönlü başarısındaki karmaşıklıkları çözebiliriz. Filmi, benim yaptığım gibi biçemsiz olarak tanımlamak belki de yanlıştır; çünkü filmin aslında oldukça gelişmiş bir yapısı vardır ve özenle işlenmiş bir filmdir.[24] Fakat filmin biçemi sağlam bir olay örgüsü ya da akıcı bir öyküden oluşmaz. Peter Wollen bu durumu şöyle ifade eder:

> *... filmin yüzeyi sürekli dalgalanmalar gösterir ve filmin hızını belirleyen ve dikkatimizi cezbeden, (bir nevi Beaumarchais sahnesi olan) entrika değil, karakterlerin aralarındaki bu dalgalı ilişkidir. Renoir –odak derinliği ve uzun planları çok fazla kullanarak– karakterlerine oldukça fazla boşluk ve zaman vererek onların bu boşluk ve zaman içinde hareket etmelerine olanak tanır. Film hareket ve jestlerle sürekli dalgalanır; dolayısıyla filmden edinilen ilk izlenim keskin bir psikolojik doğruluk ile birleşmiş olan sürekli bir ileri ve geri salınımdan ibarettir. André Bazin'in tabiriyle kamera, 'görünmezliğinden başka hiçbir ayrıcalığı olmayan görünmez bir misafirdir.*[25]

Bu filmin zenginliği, bir bölümüyle, film için esin kaynağı olan ve

---

24 Bkz. Sue Bennett'in Araştırma Birimi için hazırladığı, içeriği dikkatli bir biçimde dengeleyen notu

25 Bkz. *New Left Review*'da Jean Renoir üzerine Lee Russell (namı diğer Peter Wollen) (London), May-June 1964, s. 57-60

filmin de atıfta bulunduğu Fransız ortaoyunu ve toplumsal taşlama gibi nitelikli ve rafine olan olağandışı sayıdaki gelenekten kaynaklanır.[26] Dolayısıyla film *Bay Lange*'den de fazla yoruma açıktır ve Renoir'ın zihninin özelliklerini ortaya serdiği gibi birçok toplumsal ve politik açıklamaya da yer açar.[27] Yine de, gizli bir biçimde de olsa filmde kişisel temalar da bulunur ve filmin ahlaki belirsizliği, Renoir'ın kendisinin canlandırdığı Octave karakterine verebileceğimiz tepkinin belirsizliği ile iyice beslenir.

Oyunun Kuralı'nda tutku teması kısmen, bir havacı subay olan ve yerde iken tam bir şapşal Schumacher ile birlikte bekçilik yapan Jurieu üzerinden anlatılır. Schumacher her anlamda dışlanmış, yabancı bir karakterdir. Aslen Alsaslı olan, fakat çevresindeki Fransız dünyası ile karşılaştırıldığında Alman bir tarzı olan Schumacher, insanların insan olduğu ve kaçak avlananların vurulduğu Strasbourg'a dönmek istemektedir. Bir Fransız olan karısı Lisette'yi bu anlamsız, kadın peşinde koşmaktan ibaret olan dünyadan çıkarıp götürmek istemektedir; fakat Lisette'nin Madame'ın hizmetinden ayrılmaya hiç niyeti yoktur. Oyunun kurallarını kabul edenler için bu işe yaramaz zevklerle dolu hayat, Marquis'nin ve onun mekanik oyuncaklarının (sanırım ona özgü mekanik bir sanat) etrafında dönen küçük bir dünya sunmaktadır. Bir hizmetçi olduğu halde Lisette, bu dünyanın bir parçasıdır ve bu dünyayı, kocası ile birlikte bu dünyanın emniyetinden uzakta geçirebileceği bir hayattan daha değerli bulmaktadır. O da kuralları kabul eden, içeriden biridir.

Fakat başka pek çok yabancı da vardır. Bir yandan oldukça kurallı ve yapay bir dünya sunarken, çoğunluğun aslında bu dünyaya bir biçimde yabancı olduğunu hissettirmesi bu sıradışı filmin marifetlerinden biridir. Marquis bir Yahudi'dir. Eşi Christine ise bir Avusturyalıdır; benimsediği bu yeni toplumun eskisine kıyasla daha karmaşık olan varsayımlarından rahatsızdır. Octave, en gizemli ve belirsiz karakterdir. Bununla birlikte onun, başkalarının yaşamlarına müdahil olup duran, bu hayatlar arasında gezinen bir asalak olduğunu da söyleyebiliriz. [28]

---

26 Edebi kaynaklara dair akademik bir açıklama için bakınız Suzanne Budgen, '*La Regle du Jeu*', *Take One içinde* (Toronto, 1968), Vol I, No.12, s. 10-13

27 Film üzerine sınıf terminolojisiyle yapılan bir tartışma için bakınız Jacques Joly 'Between Theatre and Life: Jean Renoir and *The Rules of the Game*', *Film Quarterly* (Berkeley), Kış 1967-8, s. 2-9

28 Ancak Octave'nin ortadan kayboluşunu da içeren bu özelliklerin çoğu kaynaklarda bulunmaktadır. Bakınız *Take One*'daki Budgen

Kendilerini en çok güvende hisseden, rolleri en açık biçimde tanımlanmış olan hizmetçilerdir. Fakat sınıfsal farklar bile Marquis ve avcı Marceau'nun birbirlerine karşı hissettikleri içgüdüsel sempati ile muğlaklaşmaktadır. Belki de bir Yahudi olan Marquis bu topluma izinsiz girdiğini hissetmektedir. Ve her ikisi de kısa boylu adamlardır!

Jurieu, Christine'i kovalayışındaki beceriksizliğiyle bir yabancıdır; bir yandan da kurallara saygı göstermek istemektedir. Fakat en dışarıda duran ve bu topluluğu en çok yargılayan kişi Schumacher'dir.



Oyunun Kuralı *filminden bir sahne*

On ikinci Gece'deki Malvolio gibi, Schumacher de bir anlamda çılgın bir dünyada yaşayan; fakat eski moda onur ve erdem fikirlerine hâlâ inanan tek aklı selim kişidir. Karısı Lisette'yi çalmaya çalıştığı için Marceau'yu vurmak ister. Fakat sonunda paradoksal bir biçimde vurduğu kişi Marceau değil Jurieu olur ve Marceau ile birlikte topluluktan atılarak sürgün yoldaşı olduklarında, birbirlerine kadınların maymun iştahlılığından ve hayatın adaletsizliğinden söz ederek kederlenirler. Bu sahne, filmin karmaşa ve Renoir tarzı ahlaki belirsizlikler içeren trajikomik bir anıdır.

Fakat filmin belirsizliğinin merkezinde duran kesinlikle Octave karakteridir. İlk sahnelerde, Octave'yi Christine ile yatakta yuvarlanırken ya da Lisette'yi sıkıştırırken gördüğümüzde yaşlı ve tatlı bir baba figürü mü; yoksa yaşlı bir pislik midir anlayamayız. Jurieu'nun ölümüne giden yolu adım adım döşeyen, sertliği giderek artan muhteşem av sahnesi sırasında, tipik bir biçimde Octave silahsızdır. Aslında karakterler, atışlarındaki keskinlik ve kararlılıkla, av hünerleri konusunda gösterdikleri yeterlilikle kendileri hakkında oldukça fazla bilgi verirler.

Bu sahnenin sonunda, silah tutmayı beceremeyen ve bu yüzden bir önceki av sezonunda kendisini vuran zavallı bir adamı anlatan tuhaf bir anekdot vardır. Colonel, adamın kendisini vurduktan yaklaşık yirmi dakika sonra öldüğünü söyler. Kadraja tam zamanında girerek kahkahaları arkasına alan Octave, bir yandan elindeki sopayı yontarken 'Komik, değil mi Christine?' diye sorar ve sonra kolunu onun boynuna atar. Bu, gerçekten hiçbir komik tarafı bulunmayan korkunç bir hikâyedir ve Renoir/Octave'nin kabullenmiş bir halde olaya hiçbir önem vermeyişi bizi av olayına vermemiz gereken ahlaki tepki konusunda oldukça kararsız bir konuma düşürür. Acaba Renoir'ın kendisi de (ateş etmekten artık keyif almadığından şikâyet eden Christine gibi) avı vahşice ve gereksiz buluyor mudur? Kesinlikle evet; ama yine de bir karar vermek zordur.

Filmin sonlarına doğru başka muğlaklıklarla da karşılaşırız. Schumacher'in Marceau'yu öldürme kararlılığıyla daha da kaotikleşen kıyım kaosundan sonra, Octave Christine'i dışarı terasa çıkarır ve ona babasının eski günlerde Viyana'da nasıl orkestra yönettiğini anlatmaya başlar. Renoir'ın sinemasındaki kilit anlardan biri olan bu sahnenin çağrıştırdığı bağları sözcüklerle anlatmak çok zordur. İçeriden, salonun penceresinden piyanoda çalınan bir vals duyulmaktadır; bu sırada Octave teras boyunca sanki bir podyumdaymışçasına yürüyerek Christine'e babasının taklidini yapmaktadır. Renoir burada keserek bahçeden çekilmiş uzun bir plana geçer; böylelikle Octave çerçevede yalnız kalır. İçeriden halen müziğin sesi gelmektedir; fakat ne müziği icra eden *gerçek* bir orkestra vardır ne de dinleyen *gerçek* bir dinleyici. Müzik yalnızca Octave için çalıyor gibidir; bu sahne onun parazit karakterini, bu toplumda gerçek bir rolünün olmayışını özetler. Taklide devam edemez. Yıkılmış halde, Christine'e umutsuzluğunu itiraf eder. Bu sahnede, Octave'nin filmin bütünündeki rolü düşünüldüğünde, yalnızca kaynaklarına işaret ederek açıklaması yapılamayacak, aşırı derece de bir içtenlik vardır. Yapısal bir dağınıklık ve kafa karışıklığına yol açsa bile, böyle anların kendi kendilerine hayat bulmalarına, oyuncuların hızının sahnenin hızını belirlemesine izin vermek Renoir sinemasına özgü bir tarzdır.

Jurieu ile kaçmaya karar vermiş olan Christine, o anda sevdiği kişinin Octave olduğuna ve onunla gitmek istediğine karar verir. Octave içeri şapkasını almaya gider; ama son anda fikrini değiştirir.

Kendisi yerine Jurieu'yu gönderir. Christine'in kendisi ile eğlendiğini sandığı için midir; yoksa (Lisette'nin de ısrar ettiği gibi) genç Jurieu'nun Christine için daha iyi bir erkek olacağını düşündüğünden mi ya da basitçe bir kişisel yetersizlik duygusundan mıdır; bilemeyiz. Octave'yi son kez, Marceau'ya kendisinin bir *un raté* (bir baltaya sap olamamış, başkalarının hayatları üzerinden yaşayan, kendi içinde hiçbir önemi olmayan biri) olduğunu itiraf ederken görürüz. Sonra da *Kral Lear*'daki soytarı gibi belirsizlik içinde ortadan kaybolur. Filmin son sahnelerinde bulunmayan tek karakter Octave'dir.

Octave film boyunca, 'Herkesin kendince bir nedeni vardır' gibi nakarat benzeri yorumlar dile getirir ve kafasını kuma gömüp, bu sayede neyin doğru neyin yanlış olduğuna karar vermek zorunda kalmamayı diler. Bu yorum ve dileklerde, yaklaşan savaşın ahlaki dayatmaları ile baş etmeye çalışan Renoir'ın kişiliğinden parçalar görmemek çok zordur. Ne olursa olsun, filmin sonundaki ani kayboluşu, bir çeşit kendini esirgeyiş, neredeyse kendini yok ediş gibidir. Bu durum bu sıradışı filme, toplumsal ya da politik bir perspektiften bakarak derli toplu bir yorumu zorlaştıracak bir kişisel ağırlık katar –*Lange*'de ve ondan önce *Toni*'de olduğu gibi toplumsal ve politik atıflar oldukça açık olduğu halde.

*

Nehir'de Melanie'nin babası 'Keşke dünya sadece çocuklarla dolu olsa!' diye haykırır Bogey'in ölümünden sonra. Octave de böyle iki çift laf edebilirdi. Aslında, Renoir benzer düşüncelerini birkaç kez dile getirdi:

Mozart ve babam gibi sanatçılar yetiştiremeyen bir zamanda yaşıyoruz ve ben bundan rahatsızım.

Bu ciddi bir şey, bu dünya kimsenin saf kalamayacağı bir yer."[29]

Herkesin kendisini doğayla ve dostlarıyla rahat hissedebileceği, bir çocuğun yaşadığı basitlikte, ahlaki tercihler yapmak zorunda kalmadan *yaşayabileceği* bir evrene duyduğu özlem Renoir'ın filmlerinin teması olmaktan çok atmosferinin yarattığı haletiruhiyenin bir parçası olan ahlaki bir niteliktir.

Renoir'ın biyografisi yazılsaydı, şüphesiz ki bu özlem tekrar

29 1961'de yapılan bir röportajdan (aktaran *Premier Plan* s. 405)

eden motif olurdu. Filmlerinde bu, insani bir niteliğe, yaşayan her canlıya duyulan şefkate büyük ölçüde katkıda bulunur. Bu özlem, aynı zamanda onların biçemsel kusurundan, Renoir'ın tüm filmlerindeki, bireysel anların potansiyel gücünün bütünün anlaşılmasından daha önemli olmasından da sorumludur.

Roger Leenhardt 1936 yılı gibi erken bir zamanda bunun üzerinde durmuştu. O Renoir'ın *dans les films rates* [kötü filmler] konusunda uzmanlaştığını fark eder ve şunları söyler:

> *Fakat filmlerindeki güçlü atmosfer, filmlerin insaniyet duygusu, görüntülerine ve karakterlerine yayılan kasvetli grilik –bu nitelikler, her zaman seyircisinin sadakatini kazanır.*[30]

Aynı nitelikler; şüphesiz Nino Frank'in *Oyunun Kuralı* ile ilgili sıkça alıntılanan şu açıklamasına da esin kaynağı olmuştur:

Bu filmi izledikten sonra seyircinin izlenimi ne olabilir? Zengin – belki de çok zengin– oldukça karışık ve başından sonuna çok zekice bir yapıt olduğu fikri; ama bu zenginlik, bu iflah olmaz insancıllık, keder bolluğu yönetmenin fazla ileri gitmesine ve dolayısıyla yarattığı bu mükemmel malzemenin kontrolünü kaybetmesine neden olur. *Oyunun Kuralı*'nı, birçok kez yolunu değiştiren, geniş girinti çıkıntıları olan dolambaçlı bir akıntıya; doğanın karışıklığının bir tezahürünü sunan bir akıntıya benzetebiliriz."[31]

Bugün, Renoir filmlerinin 'eksiklik' durumundan söz edebildiğimiz halde, artık bunun bir hata olduğunu söyleyemeyiz. Meslektaşlarının yapıtları yalnızca iyi işlenmiş birer müze parçası haline gelmişken, filmlerinin bizim için hâlâ canlı olmasının nedenlerinden biri de bu eksikliktir. Bu eksiklikte Renoir'ın kişisel deneyiminin payı göz ardı edilemez olsa da, en önemli rolü oynayan, onun bilinçli estetik tercihleridir. *BBC Monitor* röportajında Huw Wheldon'ın sorularını yanıtlayan Jean babası için:

> *... kusursuzluğu sevmezdi. Kusursuz bir nesne ölüdür. Babam yaşamı, varoluşunun herhangi bir anındaki izlenimleri aracılığı*

30 Roger Leenhardt, ayrıca *Premier Plan* içinde, s.171
31 Nino Frank, a.g.e., 290

ile yakalamak istiyordu; onun için sanatın anlamı bir ağacın ya da insanın gerçeğinden küçük bir parça yakalayabilmekti."[32] Mon pese'de Auguste'dan şu alıntıyı yapar:

Büyük, klasik kompozisyonlar bitti... gündelik hayatın gösterileri çok daha ilgi çekici.[33]

Renoir'ın tüm filmleri çekildikleri zaman ve mekânın toplumsal ve politik olaylarından, gerçekliğin küçük bir parçasından biraz daha fazla şey yakaladı. Renoir'ın zamanının deneyimlerinden kaynaklanan kendi kafa karışıklığını da yansıtıyor olmaları ise bu filmlerin zenginliğinin ve samimiyet duygusunun bir parçası oldu.

Daha önce de belirttiğim gibi, bu masumiyet özlemi Renoir'ı hayata dair aşırı basite indirgemeci bir yaklaşıma götürebiliyor. Bu aynı zamanda onun antientelektüelliğinin de bir parçasıdır. Bu da elbette ki babasının mirasıdır. Babasının "kafamın içinde olan biten beni ilgilendirmiyor. Dokunmak ... ya da en azından görmek istiyorum"[34] sözlerini alıntılayarak anlatır kendisini. *Monitor* röportajında babasıyla ilgili şunları söyler:

... çocuklarından yalnızca tek bir şey isterdi: derin düşüncelerde kaybolmamalarını, bunun yerine neşeli olmalarını. Neşeli insanlarla olmayı severdi."[35]

Filmlerinden ve sözlerinden anladığımız kadarıyla Jean Renoir neşeli kalmayı, gözlerini birçok şeye kapatarak başarmış. Hayata dair düşünmek, onun içinde barındırdığı hüznü fark etmek, acıyı hissetmek demektir. İçsel kavrayış gücünün gözlerini tamamen kapalı tutmasına uzun süre izin vermeyişi Renoir'ı bir sanatçı olarak büyük yapan şeylerden biridir. Kabullenmenin basitliğine duyduğu karşı konulmaz arzuya rağmen filmler, çekildikleri dönemin gerilim ve belirsizliklerini de içermişlerdir.

---

32 BBC *TV Monitor* röportajından
33 Renoir, *Renoir My Father*, s. 132
34 a.g.e., s. 59
35 BBC TV *Monitor* röportajından

*

Tutku bozan ve yok eden bir niteliktir. Bu tutku Legrand'ın romantik tutkusu da olsa, Boudu'nunki gibi anarşik, Batala'nınki gibi ihtiras dolu da olsa hepsinde sonuç aynıdır; hayatın sıradan gidişatı tutkunun varlığı ile bozulur. Fikirler de bozucu ve yok edici olabilirler. Sınıfsal ayrılıklarla ilgili fikirler, tüm insanlar arasında kurulması mümkün olan yoldaşlığı ortadan kaldırabilir; ulus fikri savaşları doğurabilir. Kimi anlarda herhangi bir güçlü duygu insanı diğer insanlardan ayıracak ve doğanın dengesini bozacakmış gibidir. Değişimler yavaş olmalıdır. Alışılmış doğal yollarla uyumlu olmalıdır, tıpkı babasının Cagnes'teki mülkündeki zeytin ağaçları gibi. Babası gibi Renoir da 'yavaş olan bir şey muhtemelen iyidir' düşüncesine inanıyor gibidir. [36]

Renoir'ın erken dönem filmlerinde sanat, hep hayattan uzaklaşmanın bir yoluymuş gibi görünse de, marjinal bir biçimde kefaret ödeme gibidir. Fakat savaştan sonra bu vurgu biraz başka yönlere kaymıştır. *Fransız Kankanı* ve *Altın Araba*'da sanat alternatif bir varoluş biçimi, günlük hayatın kargaşa ve belirsizliğini aşması gereken bir üst model olarak karşımıza çıkar. *Fransız Kankanı*'nda Danglar 'şov'un bir kadının ondan beklentisinden daha önemli olduğunu söyler ve final dansında onu kanatlar üstünde yalnız ve yaşlı olarak görürüz. Buna rağmen şov gençlik ateşiyle canlı bir biçimde devam eder. *Altın Araba*'da Camilla üç farklı adama, aristokratik önceliklerı ile Viceroy'a, fiziksel gücü yüzünden boğa güreşçisi Ramon'a ve Rousseaucu bir basitliğin dünyasına dönüş özlemi duyduğundan Fillipe'ye duyduğu aşkın içinde parçalanmıştır. Sonunda elbette ki sahneyi ve yüzlerce yıllık *commedia dell'arte** geleneğinden tescilli kendi Columbine maskesini seçer. Yine de; filmin son karesinde Camilla'yı sahnede tek başına görürüz. Karar anı yine yalnızlık duygusuyla birliktedir.

En kalıcı ve Renoir'ın dünyasında yaşamaya değer olan nitelikler saf arkadaşlıkla ilgili olanlardır. Onun filmlerine göre bu, şeylerin doğal düzenini oluşturur. Renoir'ın savaş filmleri olan *Büyük Aldanış* ve *Kayıp Onbaşı* paradoksal olarak bu ideale en fazla adanmış

36 a.g.e.

* ed. notu: 16. ve 18. yüzyıllar arasında yaygın olan İtalyan komedi tiyatrosu



Büyük Aldanış ***filminden sahne***

filmleridir. *Büyük Aldanış*, *Oyunun Kuralı* ile birlikte Renoir'ın sanatını özetleyen bir yapıt olarak görülür. Ben de öyle olduğunu düşünüyorum ve bu filmin yoğun bir sıcaklık ve insancıllık içerdiğine kesinlikle katılıyorum. Fakat bu film aynı zamanda hakkında çok az yorum yapılabilecek bir filmdir.[37] Yıkıcı bir güç olan savaşın aynı zamanda ırkları (Maréchal ve Rosenthal) ve sınıfları (Maréchal ve de Boildieu) birleştirebileceği filmin her karesinde açıkça görülebilir. Benzer biçimde; filmdeki iki sıcak an –aristokratların ölmemiş tek sardunya çiçeği üzerine konuşmaları ve Maréchal ile Alman çiftçinin karısı Elsa arasındaki Noel romantizmi– bu anlamda apaçıktır. İnsan sevgisi, dil engeli yüzünden birbirleriyle iki sözcük konuşamayan insanları bile birleştirebilir.

Maréchal ile Elsa arasındaki en içten iletişim, dolaylı yoldan, Maréchal'in Elsa'nın kız kardeşine verdiği yanıt aracılığı ile gerçekleşir. 'Lotte hat blau Augen'. [Lotte'nin mavi gözleri var] Bu sonunda ağzından çıkabilen tek sözdür; çünkü veda edemez. Bundan daha içten başka Almanca bir şey söylemeyi de beceremez. *Büyük Aldanış* kesinlikle muhteşem bir filmdir. Biçimsel mükemmeliyet açısından baktığımızda, bu film *Bay Lange* ile birlikte Renoir'ın cephaneliğindeki en başarılı yapıttır. Hapishanedeki tutsaklık sahneleriyle çiftlikteki özgürlük sahneleri arasında çok başarılı bir denge sağlanmıştır. Birinci Dünya Savaşı bile Renoir'ın savaşa karşı kibar tutumundan zamansal olarak yeterince uzakta kalmıştır. *Oyunun Kuralı*'ndan farklı olarak Büyük Aldanış'ın anlatı kurgusunda yoğun kişisel duygularla yüklü görsel anlar yoktur. Bence yine de bu karakteristik anlar Renoir tar-

37 Filmin kapsamlı ve derinlikli bir analizi için bakınız James Keirans, *Film Quarterly* (Berkeley), Kış 1960, s. '*La Grande Illusion*

zının önemli parçalarındandır; şöyle ki *Büyük Aldanış*'ta sanki sonlara doğru her şey aşırı düzgün bir biçimde sonuçlanıyormuş gibi, hep bir çeşit kuruluk olduğunu düşünürüm.

Fakat; *Kayıp Onbaşı*'da durum farklıdır. Her şeyden önce bu filmin bir başyapıt olduğunu söyleyen William Pechter'den başka[38] kimseye rastlamadım. Bununla birlikte film bence sessiz ve epizodik yapısı altında Renoir'a ait ahlaki temaların bir özetini çıkarır. Renksiz yüzeyinin altında dostlukla, kendini yok etme riskine rağmen bu zorlu dünyada bir duruş sahibi olma zorunluluğuyla, ya da en azından dostlardan uzaklaşmak ile ilgili özel konulara değiniler bulmak mümkün. Film, nedenlerini bir türlü bilemesek de, eylemde bulunmamız gerektiğini iddia eder gibidir. Bu yönüyle film Renoir'ın yaptığı en kişisel filmlerden biridir.[39]

*

Filmlerinin net bir biçimde zahmetsizce yapılmış olmaları, büyük stüdyoların hokkabazlıklarından uzak kalmayı başarmaları gibi dışsal teknik meseleler bir yana, Renoir'ın yapıtlarının modern yönü paradoks ve belirsizliklerden kaynaklanıyor gibidir. Sinema tarihinin en neşeli anlarından bazılarını içeriyor olsalar da (yine Chaplin gibi), hepsinde hüzünlü bir atmosfer vardır. *Bir Kır Gezisi* herkesin sevgiyle hatırladığı bir filmdir. Sylvia Bataille'in salıncaktaki genç kız neşesini hatırlar herkes. Oysa film hayatta başarılı olmak ve tüm canlı varlıklarla yaşanılan yoğun bir birlik duygusunun korunması için gerekenleri bulmak için duyulan, genç Henritte'nin filmin açılış sekanslarında annesiyle paylaştığı gençlik umutlarının başarısızlığını tasvir etmektedir.

Aynı duygu, daha karmaşık bir biçimde *Toni*'de de vardır. Özellikle bu filmde doğa manzaraları ve göçmen topluluklarına yönelik çok güçlü duygular söz konusudur; mutlu bir kolektif hayatın mümkün *olabileceğine* dair bir duygu. Ama tutku motifi yine araya girerek bireyleri birbirinden ayıracaktır. Toni'nin uzun köprü boyunca çaresiz koşuşu sinema tarihinin zirve anlarından biridir. Yine son derece basit bir biçimde, gerçekte tek çekimle, Renoir filmin sondan önceki sahnesini tamamlar. Bu sahne Renoir'da sürekli tekrar eden bir temanın metaforu gibidir:

38 Pechter, *Twenty Four Times*, s. 208-14

39 Tamamıyla farklı bir görüş için bakınız Pierre Lepheron, *Jean Renoir* (Paris, Editions Seghers, 1967), s. 113

tecrit edilmiş ve sonuçsuz kalmaya yazgılı eylemin faydasızlığı.

Renkli filmlerini bir yana bırakırsak, Renoir'ın doğal dünyası şaşırtıcı biçimde güneşsizdir. Az önce alıntılamış olduğum pasajda Roger Leenhardt onun için '*gris-noir profond qui baignait sa photo*' [görüntüleri gri ve siyahla dolup taşıyor] diyordu. Gerçekten de Renoir'ın yapıtlarının her yanında, *Madam Bovary* ve *Oyunun Kuralı* gibi olay örgüsünün farklı olduğu filmlerinde bile, kış manzarasının *griliği*, yeşil ve canlı da *olabilecekken* soluk taşra güçlü bir duygu olarak mevcuttur. En çok da *Kayıp Onbaşı* böyledir. Film, Nazi uçaklarının bombardımanıyla başlar –Renoir, bu filmi noktalamak için oldukça kabiliyetli bir biçimde bu yıkıcı haber filmi çekimlerini koymuştur– ve arkasından yağmur yağar. Üretici, doğurgan bir yağmurdan çok güneşini yitirmiş bir dünyanın kasvetli ve soğuk yağmurudur bu. Basit bir aklı olan köylü Emile yağmurda telaşla ineklerini döndürmeye çalışırken '*Mais, mes vaches, mes vaches!* [İneklerim, ineklerim!] diye haykırır. Sonuçta bir barış imzalanmıştır; ancak savaşın kendisi bu filmin dışında kalmış da olsa, doğurduğu sorunların çözülebildiği söylenemez.

Kayıp Onbaşı'daki temel sorun, özgürlük ve tutsaklıktan çok, insanı özgür kılabilecek yapıcı bir eylem için temel arayışından kaynaklanır. Film boyunca isimsiz kalan onbaşı, Renoir'ın yaratmış olduğu en az kişisel karakterdir. Sondan bir önceki sekansta kamptan kaçma çabasının *evle ilgili* bir nedeni olduğunu, ailesinin onu evde beklediğini açıkladığında ona inanmamamız yönünde üzerimizde baskı vardır. Hakkında gerçekten hiçbir şey bilmeyiz.

Kimileri karakterin derinlikten yoksun oluşunu filmin bir kusuru olarak görürler. Jean Pierre Casel'in üzerinde düşünülmüş mesafeli ve ifadesiz performansını Jean Gabin'in *Büyük Aldanış* için geleneksel bir biçimde yaratmış olduğu insancıl karakteriyle karşılaştırırlar. Halbuki bu psikolojik yüzeysellik filmin felsefi atmosferini pekiştirmektedir. Bana göre Cassel gizemli onbaşı için kusursuzdur. Onun kasıtlı yüzeyselliği pek çok şeye işaret edebilir. Renoir'ın onbaşısı ile Antonioni'nin göz kamaştırıcı düzeyde modern filmi *Cinayeti Gördüm*'deki fotoğrafçı kahramanı arasında pek benzerlik yoktur. Ancak her ikisi de isimsiz[40] ve esrarlıdırlar. Psikolojik tepki verme ayrıcalığını bizden esirgerler. Her

40 Bir bildiride yapılan açıklamayı takiben Antonioni'nin karakteri yaygın olarak Thomas olarak adlandırılmaya başlandı -şüpheli Thomas denilebilir- fakat karakterin filmde ismi yoktur.



Kayıp Onbaşı ***filminden bir sahne***

ikisinin de hangi nedenle hareket ediyor olduklarını asla bilemeyiz. Yalnızca hareket ettiklerini görürüz. Renoir'ın filmi bu açıdan da göründüğünden daha modern gibidir.

Kayıp Onbaşı, Jean Renoir için sanıldığından daha kişisel bir dışavurumdur.[41] Belirgin olarak kişileştirilmemiş olmaması nedeniyle onbaşı neredeyse, Renoir'ın fark ettiği ama alışılmış yöntemlerle kişileştirmediği bulanık bir eylem ilkesinin *simgesi* gibidir. Onbaşı kaçmaya devam etmek *zorundadır.* Hepsi bu. Asla nedenini bilemeyiz. Elbette bildiğimizi *sanabiliriz*; çünkü savaşı bildiğimizi *düşünürüz.* Sağduyumuzla onbaşının vatansever motiflere sahip olduğunu, savaş zamanları zihnimizi yöneten gerçek, özgürlük ideallerini ve bütün o soyutlamalarla ilgili kabul ettiğimiz idealleri paylaştığını varsayarız. Belki gerçekten de böyledir. Ancak, Renoir *filmin kendisinde* hiçbir zaman bunu netleştirmez. Sanki Renoir böyle bir durumda taraf olmak, akıntıya karşı yüzmek *gerektiğini* anlamıştır; ancak bunun nedenini kendisi de bilmez.

Dişçinin küçük Alman yardımcısı, bir keresinde Ballochet tarafından kampta yaşamaya uyum sağlaması ve rahat olması yönünde cesaretlendirildikten sonra '*ben esir olmayan insanları severim*' der onbaşıya. Sanki yavaş yavaş unutmaya başladığı bir şey ona bir anda hatırlatılmış gibi uzaklardadır. Bu bağlamdan bunun bir çeşit kişisel bir kahramanlık kavramı olduğunu çıkarmamız gerekebilir. Ancak bu noktada bile çok net olamayız.

Onbaşıyı kaçmaya iten motifler Renoir'ın savaşa yaklaşımıyla daha da karmaşıklaşır. Kullandığı haber görüntüleri dışında filmde şiddet yoktur. Elbette onbaşının her yakalanışında katlanmak zorunda kaldığı ağır işlerden söz edebiliriz. Ancak bu noktada bile bu bitkin-

41 Renoir'ın kendisi de amaçlarının tamamıyla gerçekleşmediğinin farkındadır. Bakınız *Sight and Sound*, ilkbahar 1968, s. 59

likler Nazilerin muamelesine maruz kalan bir adamın yaşadıklarının gerçekçi bir tasvirinden çok, daha genel olarak akıntıya karşı yüzerek doğanın dengesini bozmaya kalkan bir adamın başına gelenlerin tasviri gibidir. Bilinçdışı bir düzeyde, savaşın verdiği acıların gerçekçi bir temsili yerine ruhsal bir kibir gibi görünürler. Bu filmde onbaşı için en büyük acı anı tipik, paradoksal (ve dilerseniz) sapkın bir biçimde dişçi koltuğuna oturduğunda yaşanır.

Film boyunca savaşın şiddetinin üstü örtülür. Avantajları ise durmadan ortaya serilir. *Büyük Aldanış* gibi *Kayıp Onbaşı* da savaşı normal şartlarda ayrı kalacak insanları birleştiren bir deneyim olarak ele alır.[42] Bu his öylesine güçlüdür ki; üçüncü defa kaçacakken Pater son dakikada fikrini değiştirir. Onbaşıya eşlik etmez; çünkü açıkladığı üzere belirsiz bir özgürlük kavramı pahasına hayatı için daha anlamlı nitelikler olan esir kampının verdiği yoldaşlık ve sosyal eşitliği yitirmek istemez. Tam bu kaçıştan hemen önce geçirdiği larenjit epizodunda 'tembel' bir Fransız olan Hippolyte Alman üstü Otto ile söyleşmektedir. Kendi halklarının özelliklerinden söz ederler. Otto ne zaman bir şey söylese Hippolyte ona katılır: '*Tout comme chez nous*' der. 'Tıpkı bizdeki gibi.' Alman ve Fransız birlikleri görünüşe göre aynıdırlar. Bu belki de her savaş durumunun, farklı askeri birliklerin gerçekte aynı olmalarının şaşırtıcı bir yönüdür. Ancak 1939-45 Savaşı söz konusu olduğunda birçok sanatçının uzlaşabileceği bir yön değildir bu.

Korkak Ballochet bu tür bir düzenin başkişisi olur. Kendine toplama kampında rahat bir konum yaratmakla kalmaz; sivil hayatta sahip olabileceğinden çok daha parlak bir statü elde eder. Bu anlamda onbaşı dişçinin asistanından etkilenip de gizli ayrıntıları ortaya dökerek ona saldırana kadar aslında Ballochet 'özgürdür'. Peki neden? Gerçekte mesele nedir? Savaşa dair ön kabullerimizle bunu bildiğimizi düşünsek de, nedeni filmde asla açıklanmaz.

Onbaşı yeni bir kaçış denemesinin ardından geri getirilip ağır işlerle uğraşan Ballochet'ye rastladığında Ballochet ona 'sırça sarayımdan vazgeçtiğim için cezalandırıyorlar beni' diye açıklama yapar. Politik gerçekliğe hiçbir atfı olmayan böyle kişisel bir yorum onbaşıya yönelik dikkatimizi çeken duyguyu güçlendirir: Ballochet için de bu

42 Bazı başka ayrıntılarında da olduğu gibi, bu açıdan film Andre Cayette'in *La Passage du Rhin*'iyle bilinçli ya da rastlantısal bir benzerlik taşımaktadır.

ağır işler, uygun biçimde davranmayan tutsaklara uygulanan bir cezadan çok tanrılardan gelen ahlaki bir ceza gibidir. Bu film, zaman zaman bilinçdışı bir düzlemde Renoir'ın ayrımında olmadığı sorunlarla *uğraşıyormuş* duygusunu uyandırır.

Ballochet epizodu, şaşırtıcı itirafını takip eden, ancak intihar olarak tarif edilebilecek olaylarla sona erer. Film boyunca kirlilik, atık ve hatta dışkı duygusu vardır. Sanki film doğal arka plan olarak yanlış yoldaki bir medeniyetin reddini seçmiş gibidir. Ballochet bu anı tuvalette oturmuş, bulaşıcı başarısızlık duygusunu onbaşıya itiraf ederken seçer. Octave gibi Ballochet de kendini *un raté* [başarısız adam] olarak tanımlar; kahramanlara hayran korkak bir adam, özel meziyetleri olmayan küçük biri olarak. 'Ben bir hayal kırıklığıyım, bu yüzden gururuma saklandım.' Hayatını kendini kandırarak geçirmiştir.

Onun 'intiharını' içeren sahne filmin en teatral sahnesidir. Sahnedeymiş gibi aşağıdan ışıklandırılmıştır; bu sahne üstelik Fransız tiyatrosunda geleneksel olarak seyirciyi sessizliğe davet eden üç keskin vuruşla başlar. Ballochet'nin de kaçmayı planladığı anlaşılır. Gerçekçi bir biçimde nedenini bilemeyiz bunun; yalnızca geçmiş pasifliğinin ve başarısızlık duygusunun telafisi için olduğunu varsayarız. Ancak kaçışın başarısızlığa yazgılı olduğu önceden bellidir. Elinde, onu geri dönüşü olmayacak biçimde hapishanenin makineli tüfeklerinin ulaşabileceği alana götürecek ilk kapıların anahtarlarını tutarak 'en iyi plan benimki: hiçbir plan yapmamak' der. Sanki ancak amaçsızca ve zekâsının yönlendirmesine kapalı olarak hareket edebileceğini hissediyor gibidir. '*Un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit*...*" Yoldaşları o ilerlerken silahların onu yere sermesini bekleyerek saymaya başlarlar. Samimiyet duygusu ile yoğun bir kişisel gücü anlatan olağanüstü bir sahnedir bu; ancak özellikle gerçekçilik söz konusu olduğunda, bu filmin olay örgüsüyle ilgili psikolojik inandırıcılık standartlarıyla bağlantılı olarak tamamen anlamsızdır. Elbette anlamını bir yandan filmin başka yerlerindeki inandırıcılıktan uzak diğer öğelerle bağlantılı olmasından alır; diğer yandan ve daha önemli olarak Renoir'ın diğer filmlerine referansla anlam kazanır. Özellikle Octave'nin başarısızlığını itiraf etmesinin ardından bildiği haliyle dünyayı kendisine yasaklayışını düşünebiliriz.

* çv. notu: Fransızca "bir, iki, üç, dört, beş, altı, yedi sekiz..."

Benzer biçimde son iki sahne yalnızca söz konusu film için değil, Renoir'ın tüm yapıtları için de bir özet işlevi görür. Bombalar etrafına düşerken Tanrıların Alacakaranlığı üzerine intihar yorumları yapan sarhoş Alman gezgini içeren bir başka güçlü mantıkdışı andan sonra onbaşı ve Pater tarlalara kaçarlar. Onları Fransız savaş tutsağı olduğunu anladıkları bir çiftçiye yaklaşırken görürüz. Önce, aksi halde çiftçinin kaçmaya çalışacağını düşünerek sınırdan uzakta olduklarını sanırlar. Sonra adamın orada mutlu olduğunu fark ederler. Savaştan sonra balık etli Alman bir çiftçiyle evlenmeyi planlarken kaçmaya çalışmasına gerek yoktur.

Onbaşı sorumluluğu savuşturmak ister gibi 'atalarımızın toprakları' minvalinde bir şeyler mırıldanınca 'benim atalarımın toprağı yoktu' diye yanıtlar. Babası hep başkaları için çalışmıştır. Savaş ve esaret aslında ona özgürlük getirmiştir. Onbaşı ile Pater'in kafaları karışır, özür diler gibidirler. Onbaşı Paris'te bir ailesi olduğunu anlatır; her zaman onu izleyen Pater de üçüncü kaçışlarından doğru olmadığını bildiğimiz bir şey söyler. Bu sahnede yine büyük bir samimiyet, sınır ve ırk kavramlarından bağımsız, dördünün *sanki* savaşın dışındaymışçasına paylaştıkları bir arkadaşlık duygusu vardır. Çiftçi müstakbel Alman karısına '*Gib ihnen unser Frühstück*!' [Onlara kahvaltımızdan ver!] der. Bir anlık dil değişiminin *Büyük Aldanış*'ta Maréchal'in Elsa'ya vedasını hatırlatan çok güçlü bir etkisi vardır. Ama evle ilgili etkisi dikkate alınırsa, klasik trajedide başka anları da hatırlatabilir. [43] Bu sahne kadının bir tınaza uzanıp göğsüne bir ot tutturması ile sona erer. Doğa ve dostluk Renoir'ın dünyasında savaşın pisliğinde bile en dayanıklı olan iki şeydir.

Film sabah erken bir saatte Paris'te sona erer. Pater ve onbaşı köprülerden birine yaklaşmaktadırlar. Bu yine belli bir samimiyet, öte yandan da geçicilik duygusu içeren bir sahnedir. Aynı zamanda sahne biraz *muğlaktır. Onbaşı Seine'den gelen sabah havasını solur. Pater* petrol koktuğu konusunda ısrar etse de 'Burada insan özgürce soluk alıyor' der. Aralarında bir tereddüt ve hüzün yaşanır. Onbaşı uzaklaşmış gibidir, *Pater bir biçimde endişelidir. Ayrılırlar ve Pater biraz beceriksiz ve* sıkılgan, tipik bir Renoir hareketiyle çerçevenin dışında kalır. Ancak hemen geri döner. 'Seni bekleyen kişiyi görüp kayıp zamanı telafi

43 Özellikle bakınız *King Lear* (Perde V, sahne 3: 'Hey sen! Dua et, bu düğmeye basma. Sağ olun Efendim.'

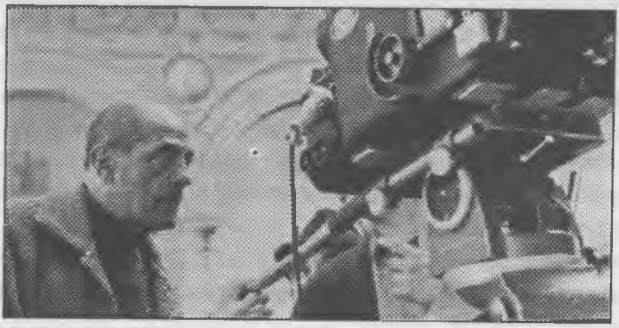
edince...' Yine tereddüt eder. Yine görüşüp görüşemeyeceklerini Paris'teki yaşamlarının da toplama kampında olduğu gibi sınıfsal engelleri aşıp aşamayacağını merak eder. Onbaşı dolambaçlı bir biçimde 'Gamalı haçlar hâlâ moralimi bozuyor.' der. (Bu film boyunca karşımıza çıkan bu türden tek yorumdur!) Pater heyecanlanmıştır. 'Ne dediğini anlıyorum; mücadele bitmedi. Yine karşılaşacağız.' Bu kez onbaşının elini sıkıp giderken açıkça tutkuludur. Ardından pek çok Renoir filminin sonu gibi, *Köpek, Bay Lange'nin Suçu, Ayaktakımı* ve hatta *Büyük Aldanış*'ta Maréchal ve Rosenthal'in karda küçük lekelere dönüşmeleri gibi onbaşının sokakta bizden uzaklaştığını görürüz. Dumanlı gri bir sabahta onbaşı tek başına belirsiz bir geleceğe doğru yürürken nehirden bir siren sesi duyulur. Arkadaşından ayrılmış, kim olduğunu bilmediğimiz birini görmek için yola çıkmıştır. Direniş ve diğer tarihi meselelerle ilgili varsayımlarımız yine Pater ile ne konuştuklarını anladığımızı *düşünmemize* neden olur. Oysa Renoir bunu filmde belirsiz bırakır. Gerçekte filmin sonunda *ne* olduğunu, onbaşının *nereye* gittiğini, *ne* yapacağını *bilmeyiz.* Karakteristik olarak, Pater'in arkadaşlığından gelen belirli bir sıcaklık atmosferi içinde onbaşının özgür olduğunu görmüş olsak da filmin sonuna bir kutlamadan çok umutsuzluk havası hâkimdir.

Çoğu Fellini filminde çocuklar geleneksel olarak filmi umut dolu bir tonda bitirmek üzere gökten düşerler. Renoir ise bizi karakterlerin *tedirgin* olunması gereken geleceksiz bir dünyaya yürüdükleri duygusu ile bırakıverir. Alışılmış griliğin yanında bu tekrar eden melankoli Renoir'ın varoluşun özde iyiliği, doğanın güzelliği ve arkadaşlığın sürekliliğine olan karşı konulmaz bir inanma ihtiyacını dengeleyen diyalektik bir güçtür. Renoir'ın filmlerinin büyüklüğü ve şaşırtıcı modernliğinin temelinde kendi karmaşalarını içerme ve bir şeyi söylerken hep başka bir şeyi hissettirmek için bir biçim bulma becerileri yatar.

'Onun nüleri ve gülleri, yok etme vazifesine gömülmüş bu yüzyılın insanına doğanın sonsuz dengesinin kararlılığını anlatır.'[44] Renoir, burada babasından söz ediyor. Ancak insan olarak Renoir'ın bize aktardığı biçimiyle hayat görüşünün basit sonuçları her ne olursa olsun, belirsizlik ve karmaşa deneyimleri olarak filmleri bize, babasından miras aldığı felsefe ne kadar çekici görünse de, modern dünyadaki şiddet ve belirsizliğin sanatçı Renoir için ona tümüyle inanmayı imkânsız kıldığını fark etmemizi sağlıyor.

---

44 Renoir, Renoir, *My Father*, s. 394



LUIS BUÑUEL:
İspanyol ve Gerçeküstücü

Gerçeküstücülük, bir dünya görüşü olarak, insanın merkezindeki yıkıcı şiddeti kabullenmek ve terbiyeli bir toplumun yarattığı medeni kurallar ile –ki bu kurallar insanın içgüdüsel ihtiyaçlarını engellemek için kasıtlı olarak tasarlanmışlardır– insan arasındaki mesafenin farkına varmakla başlar. Gerçeküstücülük, insan hayatının değiştirilmesi olanaksız akıldışılıklarına işaret eden görüntüler arasındaki keskin karşıtlıklar ve beklenmeyen birlikteliklerle zenginleşir. Tıpkı bilinçdışı incelemeleri ile akıma bilimsel bir otorite kazandırmış olan Freud gibi, Gerçeküstücülük de kötümser bir çekirdeğe sahiptir. İnsanın toplumsal gelişimine umutsuzlukla yaklaşır.

Gerçeküstücülüğün örgütlü bir hareket olarak, Birinci Dünya Savaşı sırasında, ilk olarak Zürih'te başladığını söyleyebiliriz. 'Gerçeküstücülük' ismini henüz benimsememiş olsa da, 1917 yılında Café Voltaire'de, Emile Hennings ve Hugo Ball etrafında felsefi ve sanatsal bir akım olarak biçimlenen bu hareket savaşın anavatanlarından sürdüğü, Avrupa'nın birçok yerinden gelen mültecilerden oluşuyordu. Yıkımın ortasında, bütün bu kargaşanın daha iyi bir dünyaya kapı açabileceğini düşündüren titrek bir ışık belirmişti. Eski dünya ufalanırken, insanoğlu yeni bir başlangıç yapabilirdi ve bu hem kişisel hem de toplumsal ihtiyaçlar doğrultusunda gerçekleşebilirdi. Elbette ki, bu sırada Lenin de Zürih'teydi.

Savaştan sonra Dada hareketi Paris'e taşınınca –ki bu hareket gerçeküstücülüğün başlangıcı olarak kabul edilir– değişime uğrar.[1] Hareketin Zürih'teki sözcüsü; Romanyalı şair Tristan Tzara yerini André Breton'a terk eder ve 'Gerçeküstücülük' felsefesinden ilk olarak söz eden de, bu terimi Apollinaire'nin bir oyunundan ödünç alan André Breton'dur:

(Uzlaşmaz görünen) iki olgunun gelecekteki birlikteliğine inanıyorum: gerçek ve hayal. Bu ikisi mutlak bir gerçeklikte; gerçeküstünde birleşeceklerdir.[2]

Gerçeküstücü hareket, Breton'un önderliği nde, sistematik bir düşünce biçimine kavuştu. Felsefesinin merkezinde bilinçdışının yaratımlarını ciddiye alma ve rüyalarımızın karmaşıklığını kabul etme kararlılığı vardır. Yöntembilimden çok yüksek bir farkındalık öneren bu bakış açısını bazı eğilimler takip etti. Bunlardan en rasyoneli ile başlamak gerekirse; bir sanat yapıtında daha rasyonel ve biçimsel öğelerin, gerçeküstücülerin hedeflediği sezgisel bağlantılara zıt oldukları söylendi. Öyleyse sanat yapıtının kendisi sunduğu içgörülerden daha önemsiz görülebilirdi. Fransız gerçeküstücü dizelerin görece yoksulluğundan söz edecek olursak; Anthony Hartley'den şu alıntıyı yapabiliriz:

Şiir ya da resim gibi sanatsal bir etkinliğin meydana gelmesi, insanın üretim sürecindeki estetik zevkinin ortaya çıkardığı içsel yenilenmenin rastlantısal bir sonucudur[3].

Bu, Harold Rosenberg'in eylem resmi* tanımına benzer bir yaklaşımdır. Aynı zamanda, atılabilir sanata ilişkin günümüzün moda estetik anlayışını da yansıtmaktadır.

---

1 Hans Richter, *Dada: art and anti-art* ve Patrick Waldberg, *Surrealism* (Londra, Thames & Hudson, 1965)

2 Aktaran Julien Levy, *Surrealism* (New York, Black Sun Press, 1936), s. 9

3 Anthony Hartley, *The Penguin Book of French Verse*, Vol.4 (Londra, 1959), Giriş, s. xlvii

* ed. notu: Eylem resmi tanımını, *Action painting* akımının Türkçe karşılığı olarak kullandık. Soyut dışavurumculuğun bir kolu olarak, 1940 ile 1960 yılları arasında yaygın olan akımda; klasik resmin aksine, boyalar tuvale dökülerek, fırlatılarak ya da bulaştırılarak resim yapılır. Böylelikle; sanatçı ya da bitmiş bir ürün olarak sanat yapıtından çok, fiziksel bir etkinlik olarak resim yapmanın kendisine vurgu yapılır. 1952 yılında terimi ortaya atan Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg'e göre tuval "üzerinde eylemde bulunabileceğimiz bir arena"dır.

İkinci olarak ise, yükselen bir farkındalık içeren ruh haline (psikedelik sanatı yaratan da bu ruh halidir) yaptıkları vurgu ile gerçeküstücüler kısa sürede aklın gizli yerlerindeki patolojik, sadist ve mazoşist düşüncelere saplandılar. Sade'nin yazıları hevesle yeniden keşfedildi ve 1919'dan 1924'e kadar Breton'un litteraturesinde yer alan gerçeküstücü anekdotların çoğu 1790'larda Sade'yi tanımlayan 'keyfi şiddet' kavramı ile ilgiliydi. Belki de, buna en uygun örnek olarak *Dali'nin Gizli Yaşamı*'ndaki anekdotları gösterebiliriz:

> *Beş yaşındaydım. Barselona yakınlarındaki Cambrils kasabasında mevsimlerden bahardı. Kırda sarı kıvırcık saçlı, benden yaşça küçük bir çocukla birlikte yürüyordum. Bu çocuğu kısa bir süreden beri tanıyordum. Ben yürürken o da üç tekerlekli bisikletini sürüyordu. İleri doğru ilerleyebilmesini sağlamak için elim sırtındaydı. İnşaat halindeki bir köprüye geldik. Köprünün korkulukları yoktu. Birden, arkamı dönüp kimsenin bizi görmediğinden emin olmak istedim. Kafamdan bir sürü düşünce geçiyordu. Çocuğu köprüden aşağı itiverdim. Beş metre aşağıdaki kayalıkların üzerine düştü. Haberi vermek için hemen eve koştum.*
> *Bütün akşam boyunca, çocuğun kaldığı odadan kanlı leğenler indirildi. Kafasından ağır olarak yaralanmıştı ve bir hafta boyunca yatakta kalmak zorundaydı. Evdeki trafik ve kargaşa bana zevk veriyordu. Küçük oturma odasındaki sırtı örgülü dantel ile işlenmiş sallanan sandalyeye kurulmuş, kiraz yiyordum. Oturma odası hole açılıyordu. Böylece orada olup biten her şeyi görebiliyordum. Boğucu sıcağı önlemek için kepenkler kapatıldığı için içerisi neredeyse kapkaranlıktı. Kepenklere vuran güneş onları ormanda, arka farlarını yakmış alev rengi arabalara dönüştürüyordu. Yaptıklarımdan ötürü en küçük bir suçluluk duygusu dahi duyduğumu hatırlamıyorum. O akşam, her zamanki gibi tek başıma yürüyüşe çıktığımda, tek tek her çalının keskinliğinin güzelliğini tattığımı hatırlıyorum.*[4]

Her ne kadar bir kısmı doğru, bir kısmı hayal ürünü olsa da (zira sağduyumuz bize öyle olduğunu düşündürüyor) böyle bir hatıra sadist şiddetin ve en ince ayrıntısına kadar duyuların olağanüstü bileşiminin bir örneğidir. Ayrıca çocukluğun masumiyetine leke kondurmayan saf

4 Salvador Dali, *The Secret Life of Salvador Dali* (Londra, Vision Press, 1948) s. 11

duygunun da karşısında duran bir anekdot olarak görülebilir. Buñuel'in *Bir Oda Hizmetçisinin Güncesi* filmindeki Joseph karakterinin ahlaki çelişkilerine baktığımızda, bu tür bir deneyimi aklımızda tutmamız gerekebilir. Bu tür bir hikâyeye hakkını verebilmek için, bir analist sabrıyla ve her türlü ahlaki görüşlerimizi geride bırakarak yaklaşmalıyız. Bizden alkışlamamız ya da ayıplamamız beklenmiyor. Yapmamız gereken yalnızca anlayabilmek.

Yine de gerçeküstücülüğün bu cephesi ahlaki bir nihilizme kayabildiyse, aynı biçimde, bizi tam tersi bir zihinsel sürece de yönlendirebilirdi. Ruhsal yenilenme ile, 'ben'in mükemmelleşmesi ile de kolaylıkla ilişki kurulabilirdi. Birçok Dadaist de konuya bu açıdan yaklaşmıştır. 1921 yılına geri dönersek, Marcel Duchamp sahneden çekilmiş; hayatın ve sanatın kusurlarını satrancın mükemmelliği ile örtmeye çalışıyordu. (Hatırlarsanız kendisini René Clair'in *Perde Arası*'nda Man Ray ile satranç oynarken görmüştük) ve bundan da önce Hugo Ball dış dünyanın değişebileceğine dair inancını kaybedip bir sanatçı olarak hayatından vazgeçerken, 'kendi kendine yetebilmenin dolaysız yolunu' özel hayatta bulmayı hedeflemişti: sanat yapıtlarından vazgeçerek kişinin hayatını tekrar canlandırması için diri ve zinde girişimlerde bulunması.'[5]

Bu yönden baktığımızda, gerçeküstücülüğün felsefesi bir disiplin olarak görülebilir. Breton, kendini sorguladığı deyişlerinden birinde şunun farkına varır: 'Sevgili hayal gücü, senin neyini seviyorum biliyor musun? Bağışlamamanı.'[6] Bu düzeydeki gerçeküstücülük insanın kendisine olan zorunluluğunu, duyguları aldatmama inadını ve (Lawrence'ın bu duruma uygun sözleriyle) içimizdeki 'kara tanrıların' varlığını inkâr etmeme bilincini temsil eder. Elbette Buñuel için de gerçeküstücülük etiği hem kurtuluş hem de görev niteliğindeydi:

> *Gerçeküstücülük bana, hayatın göz ardı edilemeyecek manevi bir anlamı olduğunu öğretti. Gerçeküstücülük sayesinde ilk defa insanın özgür olmadığını keşfettim. İnsanın özgürlüğünün sınırsız olduğuna inanırdım. Ama gerçeküstücülükte, takip edilmesi gereken bir disiplin olduğunu fark ettim. Bu hayatımın en büyük derslerinden biridir; ileriye doğru atılmış şiirsel güzellikteki bir adım.*[7]

---

5 Aktaran Richter, *Dada* s. 43

6 Aktaran Waldberg, *Surrealism* s. 16

7 Ado Kyrou, *Luis Buñuel: an introduction*, çeviren Adrienne Foulke (New York, Simon & Schuster, 1963) s.114

Elbette ki bu yolun da aşırılıkları vardır. İçsel mükemmeliyeti yakalamak uğruna kişinin kendisiyle giriştiği narsisist çabalar; onu yalnızca toplumsal olarak etkisiz hale getirmekle kalmayıp diğer insanlarla ilişkilerini de tahrip ederek, toplumsal hareketsizliğin içinde insanı intihara sürükleyecek bir bireysel soyutlanmaya da yol açabilir. Buñuel'in dünyasında, *Viridiana* ve *Nazarin*'in sorununun bir parçası da şüphesiz budur.

Son olarak –bu kısa açıklamayı tamamlarsak– gerçeküstücü hayat biçimi, Dada'dan beri onu belirleyen, daha iyi bir dünya olasılığını asla tam olarak inkâr etmez. En başından beri, bütün akıldışılığına rağmen, komünizmin akılcılığı ile ilginç bir ortaklık içindedir. Nihayetinde gerçeküstücüler ve komünistler devrimi daha iyi bir dünya yaratmanın aracı olarak düşünmüşlerdi. İspanya İç Savaşı gerçeküstücü hareketin dağılmasına neden olduğunda, Paul Eluard gitgide değişirken, otuzlarındaki André Breton ve takipçileri hiçbir şeye karışmadılar. 1936'ya geldiğimizde, Eluard kendi hayatının 'diğer insanların hayatı ile derinden bağlı' olduğundan söz etmekle kalmayıp, şiirinde de *Acının Başkenti*'nin (1926) zarif samimiyetinden uzaklaşarak, politik olarak daha angaje yapıtlara imza atmaya başlamıştı. Daha sonra da söz edeceğimiz gibi, İspanya İç Savaşını Cumhuriyetçilerin kaybetmesi ki çoğu insan bunu insanlığın kaybetmesi olarak algılamıştır gerçeküstücülerin bazıları tarafından sosyal hareketsizliklerini mantıklı olarak haklı gösteren bir olay olarak kabul edilmiştir. Bu yenilginin, kendisi de İspanyol olan Buñuel'i ne ölçüde kötümserliğe sürüklediğini hesaplamak bile imkânsızdır. Sonrasında ise, 1939'da patlak veren İkinci Dünya Savaşı da doğabilecek en küçük umut parıltılarını söndürür.

*

Kökleri farklı dillerin konuşulduğu birçok ülkeye yayılmış ve etrafı şiddet ile çevrilmiş olsa da gerçeküstücülük edebiyat ve felsefe alanlarında Fransız kimliğine bürününce daha entelektüel ve daha medeni bir kimlik edindi. Nitekim Breton'un çok sevdiği manifestoları ile bilinçdışının sezgisel güçlerine olan inanç arasında niteliksel bir karşıtlık, uyuşmazlık da vardır. Manifestolar her zaman bilinçli bir sürecin sonucunda ortaya çıkan, polemiğe açık ürünlerdir; oysa ki manifestoların inandıklarını belirttikleri rüyaların dili her zaman daha sezgiseldir. Burada bu tür bir tutumu ayrıntıları ile tartışabilecek alana

sahip olmasam da, belirtmek istediğim bir şey var: Bir *akım* olarak gerçeküstücülükte, yalnızca burjuvaziyi sarsmak uğruna verdiği savaşın kolaylıkla boş bir zevke dönüşerek yozlaşabilmesinden ötürü bana her zaman yüzeysel bir yan varmış gibi göründü. Diğer yandan bir *dünya görüşü* olarak gerçeküstücülüğün kalbinde medeniyetimizin üzerine kurulu olduğu birey ve toplumun uzlaşmaz talepleri yer alır.

Son birkaç yıldır, Roger Shattuck'ın deyimiyle 'D-G'nin Keşfi'ne büyük ilgi gösteriliyor – bu ilgiye Dadacıların ve Gerçeküstücülerin çok sayıda orijinal belgelerinin tercümeleri ve yeni baskıları eşlik ediyor.[8] Yine de, karmaşık bir hareket olduğu için sınırlarını belirleyecek özel bir tarihçiye gereksinim var. J.H. Matthews gibi bir yorumcu, her ne kadar geçmiş bilgilerle bizi aydınlatsa da, hareketin arkasındaki varsayımlara eleştirel bir gözle yaklaşmıyor ve Buñuel söz konusu olduğunda filmler arasında niteliksel bir ayrım yapmaktan çekiniyor.[9] Shattuck'un da tartıştığı gibi en gerekli çalışma, tarihsel süreç içerisinde gerçeküstücülüğe ait bir çerçeve çizmek. Daha da önemlisi sayısız manifestoları arasındaki tutarsızlığı değerlendirmek, yorumlamak. Son olarak da bir akım olarak neyi başardığını gösterebilmek.

Benim burada göstermeye çalıştığım ise Buñuel'in hayatında yapıcı bir role sahip olan entelektüel ve sanatsal atmosfere dair birkaç görüşten ibaret. Buñuel'i biçimlendiren başka parametreler de var elbette; İspanya'daki hayatının ilk yılları ile bağlantılı parametreler... Bir *akım* olarak gerçeküstücülük, başlangıcında edebiyatla ilişkilendirildiği için Fransız kökenliymiş gibi görülse de, şimdi bu akım üzerine düşündüğümüzde hatırlamaya eğilimli olduğumuz isimler (Eluard dışında) çoğunluğu İspanyol olan ressamlardır. Dali, Miro ve Picasso gibi sanatçıları gerçeküstücülükte birleştiren ve gerçeküstücü bir dünya görüşünün en sezgisel öğelerine sadakatle bağlanmalarını sağlayan belki de bu sanatçıların İspanyol olmalarıdır. Birçok yönden, İspanya'nın gerçeküstücü bir ülke olduğunu söyleyebiliriz. Bu ülkede ortaçağa özgü iki ucu; zarafeti ve zulmü bir arada bulmak mümkün. İspanya'nın en gerçeküstücü ülke olması gibi, Luis Buñuel de en çok sorgulayan gerçeküstücü sanatçıdır.

---

8 Roger Shattuck, 'The D-S Expedition', *New York Review of Books*, 18 May 1972, s. 24 ff ve 1 June 1972, s. 19 ff

9 J. H. Mathews, *Surrealism and Film* (Ann Arbor, University of Michigan Press, 1972)

Denizlerle çevreli devasa bir çukur gibi gözüken İspanya, kültürü ve iklimindeki uç değerlerle, soyluluğu hayvansal vahşilikle birleştirmesiyle, gerçeküstücülüğün kalbinde yatan keskin zıtlıkların hayat bulduğu topraklardır. Ulusal sporu olan boğa güreşi bu açıdan semboliktir: zarif ama kanlı bir bale gibidir. Tıpkı İsveç gibi İspanya da kültürel açıdan Avrupa'nın dışındadır. Ancak İsveç'in tersine, İspanya'nın Avrupa tarihinden dışlanması kurnaz bir tarafsızlığın sonucu değildir. Tarihte, Avrupa'nın büyük savaşları olurken, İspanya da bunlarla kesişen kendi savaşlarını yaşamıştır. İspanyollar için, belki de, Avrupa'nın sorunları yerel olarak görünmüştü. İspanyol halkı savaşlarda yenilgiye uğradı.

22 Şubat 1900'de Saragossa'da bir taşra kasabası olan Calanda'da dünya gelen Luis Buñuel'in İspanyol olması Gerçeküstücü olmasından önce gelir ve daha önemlidir. Hayat görüşünü biçimlendiren de bu birincil gerçektir. İspanyol geleneğinden gelir; hayattaki duruşu da bu yüzden büyük oranda sezgiseldir. Yalnızca neşeli zamanlarında hırçın öfkesini zihninin yüzeyinden atmaktan memnun olur.

İspanyol mirasının en önemli bölümünü almış olduğu Cizvit eğitimi oluşturur.[10] İspanyol Katolikliği, belki de birçok ülkedekinden daha aşırı bir biçimde, genç Buñuel için; kilisenin zenginliği ve emniyetliliği ile İspanyol halkının yoksul ve istikrarsız durumu arasındaki boşluğun kanıtı olduğu kadar ruhun idealleri ile etin kaçınılmaz istekleri arasındaki sürrealist karşıtlığın da kanıtı olmuş olsa gerek. Yine de, her zaman savunduğum gibi, bu etkiyi yalnızca olumsuz olarak basite indirgemek hata olur. Buñuel'in filmlerinde dini fikirlere bu kadar sık değiniyor olması bu düşüncelerin sanatının temel kaynaklarından biri olduğunu göstermekle birlikte, bence filmlerindeki pozitif öğelerin önemli bir kısmının da bu ilk eğitimden geldiği düşünülebilir.

Örneğin, Buñuel'in görüşünün merkezinde, gerçeküstücülerin insanlığın yıkıcı gücü olarak adlandırdıkları, Freud'un iradesiz 'id' olarak tasvir ettiği, Buñuel'in ise başından beri şeytan sorunu olarak gördüğü öğe vardır. Bütün karamsarlıklarda, bir soyutlama olarak kötülüğün varlığına inanılır ya da en azından bu insan doğasının değiştirilemez bir özelliği olarak yorumlanır. Eğer biri, sosyal ada-

10 Kyrou, *Buñuel*, s.14

letsizliğin insanın sorunlarının kaynağı olduğuna inanıyorsa, (tıpkı birçok hayranının Buñuel'in böyle düşündüğüne inanması gibi) yapıcı sosyal hareketlerde yer alarak adaletsizlikle savaşabilir. Bununla birlikte eğer kötülüğün insan doğasının bir parçası olduğuna inanıyorsa, yapıcı bir girişimde bulunmak çok daha zorlaşır ve kişinin gelişime olan inancı giderek zayıflar. Kötülük içimizdeyse, bizi yıkıma sevk eden kuvvetlerin tohumları doğamızda ise –Hıristiyanlığın başından beri söylediği, ama Parisli gerçeküstücülerin yeni bir keşif yapıyorlarmışçasına tekrar ettikleri gibi– o zaman, herhangi bir medeniyet için tek çözüm bu kötülük tohumlarını sınırlamak olacaktır. Bu noktada bize yardımcı olacak şey ise kilisedir.

Hıristiyanlığın metafizik avuntularını reddeden Buñuel, İspanyol Katolikliğinden ele avuca sığmayan tutkularımızla savaşmada ritüelin önemine dair keskin bir kavrayışı miras almıştır. Buñuel, Calanda'da hâlâ Paskalya yortusu kutlamaları içinde yer alan üç günlük davul çalma ayini gibi şiddet içeren günah çıkarma ayinlerine[11] –bu Katolik Kilisesinin, benim Hıristiyanlık öncesine ait bir şeytan çıkarma ayini olduğunu düşündüğüm bir ayini devralarak kendi diriliş mitlerine uydurmadaki başarısına ilginç bir örnektir– ya da toplu ayin gibi daha tefekkürlü kutlamalara sürekli olarak göndermeler yapar. Bunlar genellikle tuhaf ve hatta alaycı bir bakış açısıyla yansıtılır –garip ve olağanüstü *O*'nun açılışındaki ayak yıkama sahnesi gibi– ve değişmez bir biçimde bastırılmış cinsellik göndermeleri ile süslenmiştirler ama bazen de, *Viridiana*'da olduğu gibi, ayin aslında sıradan bir sahneye yoğun kişisel adanmışlık katabilir. Böylece, müziğin de göz ardı edilemez etkisiyle, Don Jaime'nin namuslu ve çekici yeğenini önceden planlayarak iğfal etmesi, sunulduğu haliyle, seyircide bir tür huşu duygusu uyandırır. Bu huşu duygusu, sonunda Don Jaime'nin en kompülsif dürtülerini takip etmek için fazla kibar ve düşünceli olduğunun ortaya çıkmasının sonucunda acıma duygusu ile karışır.

Ayinlere dair bu duyguyla bağlantılı olarak Buñuel'in ilgisini çeken bir başka şey ise cansız nesnelerin sembolik çağrışımlarıdır; ki bunlar kilise ikonografisiyle daha da belirginleştirilmişlerdir. *Altın Çağ*'da; Modot'nun sevişirken bir heykelin ayağının dikkatini dağıtması ya da *O*'da

11 Buñuel'in oğlu Juan-Luis Buñuel bu davul seremonisi üzerine 22 dakikalık bir belgesel çekmiştir – Calanda, 1966

Francisco'nun hizmetçisinin yatağında bisikletini cilalaması gibi edimler, Buñuel'in filmlerinde nesnelerin karakterlerin hayatlarındaki sembolik rollerinden kaynaklanan ek bir güç ile donanırlar.

Son olarak, büyüdüğü ortamın olgunluk dönemindeki dünya görüşüne etkilerini düşünürken, Buñuel'in insana ait yalnızlık olgusuyla kişisel kaçışını da birlikte okuyabiliriz. Neredeyse bütün hayatı boyunca çalışmalarını sürdürebilmek için İspanya'dan uzakta yaşamak zorunda kalmıştır. Çalıştığı işlerin çoğundaysa, hayatını idame ettirebilmek için film endüstrisinin ayak işleri ile uğraşmaya mecbur kalmıştır. Özel hayatında çok nazik ve yumuşak huylu olsa da.[12] Buñuel, filmlerinde sürekli olarak şiddete, kötülüğe ve bu tür tutkuların genellikle insanın tecrit edilmişliğinden ve yalnız hissettirilmesinden kaynaklandığına vurgu yapar. *Altın Çağ*'da Modot'nun çılgınlıkları ya da *Bir Oda Hizmetçisinin Güncesi*'nde Joseph'in zorba faşizmi gibi yıkıcı itkiler yalnız geçirirken yaşamların bir sonucu olduğunu söyleyebiliriz.

İlerleyen sağırlığı ve daha önce de belirttiğim gibi yaşamını İspanya dışında sürdürmesi nedeniyle, Buñuel insanlardan giderek daha da uzaklaştı. Ancak filmlerinin ana fikri, bireyin diğer bir bireyle yarara dayalı bir iletişim kurma ya da dış dünyaya yönelik yapıcı bir eylem gerçekleştirme konusunda oldukça sınırlı yetilere sahip ve yalnızlığa mahkûm olduğudur. Buñuel'in filmlerinde her zaman yumuşaklıkla karşılaşsak da, asıl toplumsal güç yıkıcılık, tahripkârlık olarak sunulur. Güç, yumuşaklıktan daha kolay idare edilir. Her halükârda, yumuşaklığın tek bir tezahüründe bile, her an taşmaya ya da kendini yok etmeye hazır, engellenmiş bir yıkıcı güç bulunmaktadır. Evinde sürekli Bach ve Mozart dinleyen, bir arının hayatını önemseyecek derecede düşünceli ve kibar olan, uyuyan yeğeninin vücudunda kişisel ayinini gerçekleştirmek için son tahlilde fazla medeni olan Don Jaime gerçekleştiremediği hayali ve düş kırıklığı yüzünden kendini asarak intihar eder.

Ama, eğer Buñuel'in kökeninde hem İspanyolluk hem de gerçeküstücülük varsa, bizi yalnızca kişisel hayat görüşünün güçlü, inandırıcı özellikleri nedeniyle değil, filmlerinde bu görüşün karmaşık gelişim

12 *Luis Buñuel* içinde, der. Michel Esteve, Francisco Rabal, Buñuel'in bir keresinde Meksika'daki evinde fareler olduğunu fark ettiğinde onları öldürmek yerine açık bir alanda özgür bırakmak üzere bir kafeste topladığını söyler. (Paris, *Etudes Cinematographiques*, Nos. 20-21, 22-3, 22-3, Kış 1962-3, s. 11 ff.). Ayrıca bakınız Buñuel'in kız kardeşinin anıları, *Positif* (Paris), No. 42, Kasım 1961

süreci açısından da ilgi çekicidir. İlgi çekicidir; çünkü her şeyden önce o bir sanatçıdır. Huzursuz dünyasındaki keskin karşıtlıklar ve çelişen bakış açıları, taşıdıkları olanca güçle ilk üç filminde mevcuttur: *Endülüs Köpeği, Altın Çağ* ve *Ekmeksiz Toprak.*

*

En sıradan izleyiciye bile, mümkün olan dünyaların en iyisinde yaşamadığını hissettirebilmeliyim.[13]

Şu ana kadar gerçeküstücülüğünün kökenlerinden ve İspanyol kültürünün doğal gerçeküstücü niteliklerinden söz etmemin nedeni, Buñuel'in genellikle, ona hayranlık duyduklarını söyleyen kişilerce sıklıkla yanlış anlaşılmış olduğunu düşünmemdir. Huzursuz, çetrefilli ve sezgisel; sanatındaki hakiki gerçeküstücü öğeler çoğunlukla gülünç bir sahte gerçeküstücünün anti-burjuva mizahına yönelik sevgisi olarak yorumlanmıştır ve bu yanlış bir yorumdur. Anladığım biçimiyle sanatının derinliği, yapıtlarında göze çarpan komediden çok daha az açımlandı.[14]

Ustanın yapıtlarına doğru bir açımlama getirmeye çalışırken, çok da ciddi olmak istemiyorum; zira Buñuel'in yerleşik gelenekleri yıkmaya yönelik güçlü bir itkiye ve her büyük sanatçı gibi saçma ve anlamsız olana dair farklı bir bakış açısına sahip olduğu bir gerçektir. Ancak, bir sonraki argümanımda gösterebileceğimi umduğum üzere, Buñuel'in mizah anlayışı bile kara bir umutsuzlukla sınırlanmıştır. Onunki genel olarak oldukça karamsar bir insanın kendini korumaya yönelik oluşturduğu bir mizah anlayışıdır; dünyaya bakışından sıkılmış; ama aynı zamanda birçoğumuz için hayatı katlanabilir kılan, kişinin kendini kandırma yollarının çeşitliliğine dikkatlice bakan bir insanın mizah anlayışı.

Buñuel'in daha uysal bir yanı da vardır –kendini işin içine katmadan alay etme itkisi, zamanımızda çok yaygın olan bir mizah ruhu. Derinlikli işleri ağırbaşlı Buñuel portresi ile özdeşleştirirken, ilk çalışmalarındaki ciddiyetsizliğin sorumluluğunu Dali'ye yükleyebilirdik; ancak bu durumda meseleyi fazlasıyla basite indirgemiş olurduk. Bu

13 Luis Buñuel, Esteve'den, *Etudes Cinematographiques*

14 Örneğin *Sight and Sound*'daki herhangi bir bölüm (Londra), özellikle de David Robinson; 'Tanrı'ya şükür hâlâ bir ateistim' ve Tom Milne, 'Meksikalı Buñuel', Kış 1965-6, s. 36 ff

Dali'nin özgünlüğüne haksızlık etmenin yanı sıra, çalıştığı senaryo ve prodüksiyon koşulları fırsat verdiği takdirde, Buñuel'in malzemesiyle becerikli bir biçimde oynayabildiği gerçeğini de göz ardı etmek olurdu.

Bence *Mahvedici Melek*, *Çöl Azizi Simon*, *Gündüz Güzeli* ve *Samanyolu* Buñuel'in böyle çalıştığını gösteren örneklerdir. Bunun nihai açıklaması ya da Dali'nin sorumluluktaki payı her ne olursa olsun, Buñuel'in ilk iki filminde, *Endülüs Köpeği* ve *Altın Çağ*'da kendini beğenmişlik ile rahatsızlık verme arasında gidip gelen mizah unsurları göze çarpar.

Endülüs Köpeği (1928) belirgin biçimde, diğerinden daha az tatmin edicidir. Bu tür bir film hakkında, herhangi bir yergi için de geçerli olan, sorulacak en can alıcı soru; kendimizi dahil etmemiz gerekip gerekmediği ve dışardan rahatça izlememizin mümkün olup olmadığıdır. Bizi bilinçlendirecek bir zihinsel sürecin parçası olduğumuzu mu düşünürüz; yoksa gördüklerimiz yalnızca üstün hissetmemizi mi sağlar? Ancak bu tür bir sorunun ışığında, ki çok az Buñuel eleştirmeni bunu sormuştur, *Çöl Azizi Simon* ve *Samanyolu* gibi yeni filmleri daha eğlenceli olmakla birlikte, diğerlerine göre ikinci derecede kalan filmler olarak görünürler. Bu soruyu Buñuel'in ilk filmlerine uyarladığımızda ne elde ederiz? Endülüs Köpeği'nden ne tür bir deneyim kazanabiliriz?

Kasıtlı belirsizliği nedeniyle, bu filmin bilincimize hitap etmemesi mümkün değildir; ki gerçeküstücüler bunun tam tersini amaçlarlar. John Russell Taylor da bu filmin bir skandal olduğunu söylerken aynı düşünceden yola çıkar[15]; ancak Frédéric Grange filmin amaçladığı ile ortaya çıkan arasındaki boşluğu en berrak biçimde algılayan kişidir[16]. Sinemasal görüntülerin kaçınılmaz gerçekçiliği, heykelsi biçimciliği yüzünden filmin biçemi bir rüyadan çok rüyanın *hatırası*, sonradan hatırlanan bir rüya gibidir. Keza, film dayatıcı bir cinsellikten öte erotik işaretlerle, bilinçli olarak uygulanmış sahnelerle bezelidir (cinselliği tenis raketiyle dövmeye çalışan kızgın kadın ya da ölü bir kültürün kalıntılarını arkasında taşıyan huzursuz adam gibi) ve bunların çoğu yüzeyden bakıldığında eğlenceli görünse de, rahatlıkla

15 John Russell Taylor, *Cinema Eye, Cinema Ear* (Londra, Methuen, 1964), s. 85

16 Frederic Grange, *Luis Buñuel* (Paris, Editions Universitaires, 1964) s. 15 ff. Aslında bu kitabın son bölümü dışında tüm bölümleri Carlos Rebolledo tarafından yazılmıştır. Bu çalışma Buñuel'in yapıtları üzerine şimdiye kadar yapılmış en iyi çalışmadır

Freud'un örneklendirmeleri olarak okunabilir. Adamın açıkça kendinden geçmiş yüz ifadesinden göğüslere ve tekrar kendisinin kanattığı suratına geçiş öncelikle *zihinsel* bir göndermedir. Doğrudan duygusal katılım, kurgu süreciyle ortadan kaldırılmıştır.

Benzer biçimde, son sahnedeki kuma gömülü çift görüntüsü de daha önceki iddiayı güçlendirir niteliktedir (yine belli belirsiz Freudcu öğeler içermektedir) ve filmin birkaç yerinde ara başlıklarla sunulan zamansal sıçramalar; 'Sekiz Yıl Sonra', 'On Dört Yıl Önce' gibi kurgusal araçlar, ya da dilerseniz mizahi unsurlar, rüyaların üzerimizde yarattığı doğrudan ve kaçınılmaz fiziksel etkilere hiç benzemezler; aksine zaman algımızı gerçekten bozarak zihnimizi kesinliği olmayan yorumlar yapmaya iterler.

*Endülüs Köpeği*ndeki görüntüler bilinçdışımızın işleyişine dair bir görüş temel alınarak önceden planlanmışlardır ve hepsi de, çoğumuzda şok olmaktan ya da etkilenmekten fazlasını deneyimliyormuşuz gibi tepeden bakan bir duyguyu harekete geçirirler. Filmi çektikten yıllar sonra Buñuel de 'Filmi güzel ya da şiirsel bulabilen aptallar, özündeki umutsuz ve tutkulu cinayet çağrısını görmüyorlar.' demişti.[17] Filmi böyle izleyen birilerinin olup olmadığı ise şüphelidir.

Endülüs Köpeği, tanımı gereği iyi niyetle yola çıkıp başarısız olan deneysel filmlerin prototipi olarak görülebilir. Eğer filmi sahne sahne, psikanalitik yaratıcılık ile açıklayarak incelemeye kalksaydık[18], bu inceleme filmi izleme deneyiminin kendisinden çok daha fazla şey ifade ederdi. Bu da başkalarına anlatılamayacak kadar karmaşık bir duygu (ki bu yüzden başkalarının rüya tasvirlerini dinlemek insanlara çoğunlukla sıkıcı gelir) yaratan özgün bir rüya deneyimine benzemezdi.

Altın Çağ (1930) aynı sorunları sergilemenin dışında, daha üstün bir fiziksel güce ve karmaşıklığa da işaret eder. Buñuel'in bütün çalışmalarında olduğu gibi, burada da tepkinin potansiyel karmaşıklığı etkininkinden daha fazladır. Çoğu kaçınılmaz bir biçimde gerçek olan görüntüler, rahatsız ve tedirgin edici bir biçimde gözümüze sokulur; ancak kolay yorumlardan kaçarlar. John Russell Taylor, Buñuel'den söz ederken 'duyular aracılığıyla meydana gelen bireysel izlenimle-

17 Aktaran Freddy Bauche, *Luis Buñuel* (Lyons *Premier Plan*, 1964)

18 Bakınız Esteve'deki Pierre Renaud'un analizi, *Etudes Cinematographiques*, s. 147ff., ve Raymond Durgrat, *Luis Buñuel* (Londra, Studio Vista, 1967), s. 22-38

rin yoğunlaşmasıyla oluşan bir tür imgeci bir şiir kurar; seçilmiş belli nesneler fetiş niteliği kazanırlar; bazı kişisel mitlerin tekrar canlanmasında ayinsel bir öneme sahip olan araçlara dönüşürler' der.[19]

Akreplerin dövüştüğü açılış sahnesi bile alışılmadık oluşundan ve amacının belirsizliğinden ötürü kendini izlettirir. Her şeyden önce tamamen ironik bir biçimde ilerlemeyen filmin geri kalanı ile ilişkili olan belgeselci bir doğruluk payı vardır. Açılış sahnesi filmin teması ve Buñuel'in dünyası hakkında açıkça objektif bir yargı içerir –hayatın saldırganlık üzerine kurulu olduğunun kabulü. Böcekler



Altın Çağ'*dan bir sahne*

birbirlerine saldırırken kendilerinden daha büyük hayvanların yemi olurlar. Bu da, ima edildiği üzere, insan doğasıdır.

Bu açılış sahnesini Buñuel'in kişisel dünyasındaki tutarsızlık ve belirsizlikler izler. Bir tarafta, haydutlar (liderleri Max Ernst'tir) kendilerine ve dünyaya karşı isyan başlatmışlardır; ancak hem dağınık hem de amaçsızdırlar; diğer tarafta da düzenli ve kendi kendine yetebilen başpiskoposlar dualarını okurken bir yandan da kendilerinden bile korkuyorlardır; çünkü Batı medeniyetinin temeli haline geldikleri anda kemikleşmişlerdir. Böylelikle toplumdaki ana paradoksa gönderme yapılır: toplum içgüdüsel hayatı bastırmak üzere yaratılmış bir emir sistemi üstüne kurulmuştur ve inkâr ettiği bu içgüdüleri kontrol altında tutabilmesi için polis devlete ihtiyacı vardır. Dolayısıyla Majorcalıların töreninde de olduğu –liderlerin gösterişli ama uygunsuz kıyafetler içinde belirip kayalıklarda birbirleri ile itişip

19 Taylor, *Cinema Eye*, s. 93

kakışmalarını izlediğimiz saçma, gülünç sahne– tören, kendi kendini kandırma üzerine kuruludur. Cinselliğin gücünü (ve onun vücuttan atılarak gerileyişini) ve bunu inkâr etmenin daha güçlü bir öfkeye neden olduğunu inkâr eder.

Kadını zorla elinden alınan Modot baktığı her yerde cinselliği arar; *ama kendini ancak bir köpeği teperek, hamamböceğini ezerek* ya da karşıdan gelen arabanın önüne kör bir adamı iterek tatmin etmek zorunda kalır. Sınıf sistemi bile bu aldatmacadan ve düzeni korumanın hayali gerekliliğinden kaynaklanmaktadır. Mevki sahibi kişiler kokteyllerine ve kibar sohbetlerine devam ederken, aşağı tabakadan olanlar çöp arabalarıyla boku uzağa taşır ve tutkularının yıkıcılığına kendilerini teslim ederler (garson kız ve alevler; avlak bekçisi ve oğlu).

Goston Modot en zorlu rolü; öfkeyle ve içgüdülerine göre hareket eden adamı canlandırır. Hayatını (*Oda Hizmetçisi*'ndeki Monteil gibi hayal eder) çılgın aşkı bulmaya adamıştır. Etrafında gördüğü her şey onda cinsellikle ilgili çağrışımlar yaratır ve böylece öfkesini daha da körükler. Lya Lys ise ihtiyaçlarının doğallığını inkâr etmekle meşguldür (yatağından ineği kovar) ve Buñuel'in esas itibarıyla özsevicilik olarak sunduğu –tırnaklarını özenle parlatırken aynada görünen bulutlar– yaratıcı hayallere kaçar. Bu arada da ineğin çanı çalmaya devam eder.

Buñuel'in yalnızca burjuvaziyi harcayarak eğlendiğini düşünen eleştirmenler için genellikle filmin yorumu bu noktada bitmektedir.[20] Ama Modot hakkındaki esas gerçek, isyan ettiği toplumun kuralları tarafından yenilgiye uğratılmış olduğudur. *Viridiana*'daki Don Jaime gibi onu hem kuran hem reddeden toplum tarafından tuzağa düşürülmüştür. İçindeyken ve tutkuları tarafından yönlendirilirken ona karşı gelir (dökülmüş şaraba indirdiği tokat); ama bir kere ondan kurtulup kadınıyla baş başa kaldığında sosyal biçimler onu hapseder (sandalyeler), çocukluk hatıraları kafasını karıştırır (annesinin sesi), kültürün ve dinin yarattığı eserler dikkatini dağıtır (Wagner ve elbette ki heykel) ve son olarak iş dünyası kendine özgü şiddetiyle araya girer: 'İçişleri Bakanı telefonda, seni istiyor'. Sahnenin sonunda kadınını kaybeder; yine yalnız ve iktidarsızdır, kendini yaralamıştır. Davullar

20 Örneğin Henry Miller'in *The Cosmological Eye*'daki klasik makalesi (New York, New Directions, 1939)

hiddetle çalmaya başlarken, o da yastığının tüylerini yolarak ona acı veren şeytandan kendini kurtarmaya, yoluna çıkan bütün fetişlerden kaçmaya çalışır.

Filmi sonlandıran alem sahnesi, İsa'nın Marquis de Sade'nin rolünü oynadığı an, bütün bu çelişkilerin medeniyetimizin en güzel unsurlarının bile yozlaşmasına neden olduğunu ima eder biçimdedir. Bu final bazı yönleriyle bu sorgulayıcı film için yeterli değildir; *Endülüs Köpeği*'ndeki son görüntüye benzer biçimde bir *envoi* [son not] olarak, önyargılı ahlak anlayışını özetlemek istercesine, sonradan eklenmiş gibidir. *Oda Hizmetçisi*'nin finalindeki sıçramalar gibi, haçtaki saç tutamına eşlik eden boğa güreşi müziği, umutsuzluğumuzun aslında komik olduğunu ima edercesine, bir kahkaha ile filmi sonlandırmaya çalışır. Belki de, öyle olmadığını bildiğimiz halde öyledir; belki de çözümü olmayan bu ikilemde yaşamaya devam etmek için öyleymiş gibi davranmak zorundayızdır.

Ekmeksiz Toprak (görseller 1932, ses 1937) akreplerin dövüştüğü sahnenin, insanın özsel yanına belgesel niteliğindeki bu bakışın devamını temsil edebilir. Film; Brahms'ın görkemli ezgileri ile sembolik olarak temsil edilen Batı kültürünün kurumuş bir oyuktaki akışı içindeki çaresizliğinin sorgulamasıdır. *Altın Çağ*'daki müzik gibi –oda orkestrası için yapılan tekrar düzenlenmeleri ile daha da garip hale gelmiş olan Mendelssohn, Beethoven, Schubert ve Wagner'den parçalar– Brahms, karşı karşıya geldiğimiz duruma ironik bir yorum getirir. Sesli yorumcu gibi müzik de medeni bakış açımızın, elbette ki acıma duygumuzun ve kültürümüzün romantik özlemlerinin yersizliğini vurgular.



Ekmeksiz Toprak'tan *bir sahne*

Bu topluma dair ana hakikat ise kültürünün ve gerçek bir hayat biçiminin olmamasıdır. Kilisenin süslerinin bile çoğu bu çürüyen yerde yalnızca birkaç keşiş bırakarak ortadan kaybolmuştur. Çocukların okulda öğrendikleri ile gerçek hayat arasında bir bağlantı yoktur; yine de hastalık ve mutsuzluk imgeleri doğanın bir armağanı, Tanrı'nın iyiliğinin bir kanıtı olarak, bu insanların doğal yaşam alanlarından gelmektedir.

Bu yorumun herhangi bir iddiası yoktur. Yalnızca olanı söylemektedir: durum, gelişime dair olası bir kaynak, sonra da bu kaynakların insanların kullanımına sunulmaması. Bu üçlünün gelişimi devam eder ve görsel olarak her sahnenin sonunda şiddet ya da sefalet görüntüleri belirir ve bunlar o kadar aşırıdırlar ki; İngiltere'deki kopyaların çoğundan çıkarılmışlardır –ölmeye atlayan bir dağ keçisi, arıların yuttuğu bir eşek, ateş içinde titreyen hasta bir adam, bir aptalın pis pis sırıtması. Genel olarak Buñuel'de, toplumun yanlışlığı insanın kendini gerçekleştirmesinin önündeki engel olurken, *Ekmeksiz Toprak*'ta bu engel doğanın kendisidir: "Görünüşte film sefaletin var olmasına saldırıyordur; ama derinde var olmanın sefaletini suçlamaktadır..."[21] Yine de sonunda, filmin etkisinden kurtulup da her karesinde karşımıza çıkan tutkunun gücüne hakkını teslim ettiğimizde, rahatsız edici bir soru ile karşı karşıya kalırız. Bizim bütün bunlarla ilişkimiz nedir? Hatta, Buñuel'in ilişkisi nedir? *Ekmeksiz Toprak*, toplumsal hareketi mi teşvik eder; yoksa sosyal umutsuzluğun ifadesi midir? Bu sorular, diğer filmlerine bakılarak, olasılıkla, daha kolay yanıt bulacaklardır.

*

On sekiz yıl boyunca, 1932'den 1950'ye kadar, Buñuel neredeyse ortadan kayboldu. Kısa bir süre için Hollywood'da, muhtemelen *Beş Parmaklı Canavar*'ın senaryosu üzerine çalıştı ve New York'taki Modern Sanatlar Müzesi'nde görev aldı. Savaştan sonra Meksika'ya gitti. Burada, Oscar Dancigers'in ısrarıyla, geçimini sağlamak üzere *Büyük Gazino* (1947) ve *Büyük Zıpır* (1949)[22] filmlerini çekti. Bunlardan sonra, Dancigers ona *Unutulmuşlar*'da sınırsız öz-

21 Esteve'de Jean Semoule, *Etudes Cinematographiques*, s. 172

22 Bu az bilinen filmlerin özetleri için bakınız Jean-Andre Fieschi, 'The Angel and the Beast', İngilizce *Cahiers du Cinema*, No.4 (New York), 1966

gürlük tanıdı ve böylelikle Buñuel, 1950 yılında Cannes'da 'en iyi yönetmen' ödülünü aldı. Buñuel, onun için '*Ekmeksiz Toprak*'tan beri sorumlu olduğum tek film' diye söz eder.[23]

Herhalde, bu filmin en güzel analizi Alan Lovell'in az bilinen kitapçığı, *Anarşist Sinema*'da[24] yayınlanmıştır. Buñuel'in ilk üç filminde aynı yapısal biçimde bulunmayıp da *Unutulmuşlar*'da bulunan ahlaki öğe masumiyettir. Aslında filmde, yok etme dürtüsünün itkisi ile giderek şiddete ve zulme kayan masumiyet ve savunmasızlık hiyerarşisi kolayca kurulabilir. Bu spektrumda değişen nitelik –Hristiyanlıktaki cinsel yanı olmayan kardeşçe bir sevgiden çok, Bergman'ın ilk filmlerini karakterize eden ve kabul edilmelerinde önemli rol oynayan basit fiziksel sevecenlik, şefkat alışkanlığı– sevginin niteliğidir. Oysa ki Buñuel'de, (bu noktada, Alan Lovell'in filmin karamsar olduğunu reddetmesine katılmıyorum) her şey bu kadar kolay ve şematik değildir.

Ochitos, Meche, Pedro, Pedro'nun annesi, Jaibo, Kör Adam; bu karakterler şiddetin doruk noktasını, toplumun yıkıcı güçlerini temsil ederler. Yine de Hurfanoslar ile birlikte aynı durağan fiziksel dünyanın parçasıymış gibi görünürler. Bu dünya, insanların hayatta kalabilmek için şiddete başvurmak zorunda oldukları, yoksulluğun ve zor hayat koşullarının hüküm sürdüğü kısır ve korumasız bir yerdir. Horozlar ve tavuklar, bu küçük çiftlik hayvanları ve film boyunca başıboş dolaşan sayısız köpek; tüm bunlar bu dilenci, hayvansı dünyanın cismaniliğini onaylayan parçalarıdır. Karakterler, daha evcil hayvanlara özgü yumuşaklığı paylaştıkları ölçüde sağlıklı görünürler.

Böylece, hangi tür ilişkileri kurarsak kuralım, belirli bir nokta üzerinden karşılaştırma yapabilmemiz olanak kazanır. Burada, bütün karakterler koruma altındadır. Burası Meche'nin doğal evidir ve Ochitas'ın, eşeğin memesinden istediği zaman süt içebildiği yerdir. Yine de yalnızca bir sığınak değildir. Burada, Meche'nin büyükbabası birden sinirlenebilir ve elbette ki erkek kardeşi de en az Meche kadar buranın bir parçasıdır. Sonunda, beklediği sığınağı ararken Pedro, orada zalimce öldürülür ve cesedine çöp muamelesi yapılır. Bu şefkatli atmosfer bile bozulabilirdir.

---

23 *Anarchy* 6'da Rufus Segar'ın derlediği filmografiden (Londra), s. 183-4
24 Alan Lovell, *Anarchist Cinema* (Londra, Peace News, 1962)

Karakterlerin farklı hayvanlarla özdeşleştirilmesi, kendiliğinden, biçimsel bir vurgu yapılmaksızın gelişir. Şiddete henüz alışık olmayan ve ona karşı koymaya çalışan Pedro genç tavuklarla ilişkilendirilir; saldırgan olan ve kinci horozla bağdaştırılan Kör Adamın aksine. Elbette ki burada da basit karşıtlıklar yoktur. Şifa veren güvercini eline alan da yine Kör Adam'dır. Her ne kadar kabaca bir ironi gibi görünse de, batıl inançları olan bu toplumda şifacı olarak tanınmaktadır. Diktatör Porfirio Diaz'a olan hayranlığıyla, çelik kirişler arasındaki evi ile –'şiddetin ve büyük şehirlerdeki anonim hayatın güçlü bir sembolü'[25]– hatta körlüğü ve körlüğü yüzünden şeylerin cismani görünüşlerinden kendini soyutlamasıyla Kör Adam, günümüz toplumundaki en gerici öğeleri temsil eder. *Bir Oda Hizmetçisinin Güncesi*'ndeki Yüzbaşının ve Joseph'in habercisi, öncülü olan kör adam için şiddet neredeyse dini bir inanç meselesidir. Jaibo vurulurken, öfkeyle karışık zevk içinde 'bir kişi eksildi' diye bağırır. 'Hepsi doğarken ölmeliydi.' Bunu, bu tür bir felsefenin meyvesini tasvir eden umutsuz bir sahne izler: şefkatli Meche, olaydan sorumlu tutulmamak için, bıçaklanan Pedro'yu çöplerin boşaltıldığı yığına atar.

Unutulmuşlar'da karakterler rahatsız edici bir biçimde bağımsızdırlar; hepsinin içinde iyi ve kötü farklı oranlarda vardır. Şefkatli olmasına rağmen Meche de (Pedro'nun annesinin bacakları gibi) kışkırtıcıdır ve öpücüklerini satmaya dünden hazırdır. Ochitos bile şiddete açıktır. Jaibo'yla, sonra da Kör Adam'la olan sahnelerinde görürüz bunu. Hayatta kalmak için, o da şiddete başvurmaktan çekinmeyecektir. Julian'ın, tavukların ya da Pedro'nun sopayla dövüldüğü sahnelerin hepsi de aynı biçimde çekilmiştir. Şiddet, kurgusal bir ısrar yapılmaksızın, belgeselci bir gerçeklikle doğrudan kaydedilmiştir. Filmin adı da –*Unutulmuşlar*– bütün bunlara işaret etmektedir.

Bununla birlikte; filmin yapısına dair, Alan Lovell'in de titizlikle çözümlediği gibi, bazı sorunlar vardır. İlk olarak, Pedro/Jaibo ilişkisinde nedensellik öğesi kesintiye uğrar. Bu, filmin bu bölümüne Oliver Twist tarzı bir duygusallık katan rastlantı öğesidir; filme Buñuel'in şiddetle karşısında durduğu 'acıma' duygusunu katmıştır. İkinci olarak ise, ahlaki niteliği ve içeriği ile düzeltici olan çiftlik sahnesi vardır.

---

25 a.g.e., s. 23

Emin olmasam da, çiftlik sahnesinin filme zorla koyulduğu düşünülebilir. Bununla ilgili en açık nokta ise, dış dünyadan ayrılması ve bu dünya ile hiçbir ilgisinin olmamasıdır. Dış dünyanın koruması olmadığında (inandırıcı olsa da, olmasa da) Pedro kaybolur. *Robinson Crusoe* ve *Genç Kız*'daki adalar gibi, Buñuel'in çiftliği, Frédéric Grangé'nin söylediği gibi, 'değişmeyen gerçeklik karşısındaki bir ütopyayı temsil eder.' Son olarak, filme dikkatle bakarak ve birbiri içine geçmiş, paylaşılan sorumluluk ağlarının inceliğine hayran kalarak fark ederiz ki; Ochitos'un (Büyük Gözler) ve Kör Adam'ın ilişkisi bile uç noktada rahatsızlık vericidir: nihayet *Ekmeksiz Toprak*'takine benzer bir soru sorabiliriz; bizim bütün bu olanlarla ilgimiz nedir? Katlanabilmemize yardımcı olabilecek, yaşama dair özellikler nelerdir? Bu soru hâlâ kolaylıkla yanıtlandırılabilecek bir soru değildir.

•

Unutulmuşlar'ın sanatsal başarısına rağmen, sonraki sekiz sene boyunca, Buñuel'in kariyeri hiç de iyi gitmedi. Meksika'da ya da Fransa'da kendisine sunulan projeler üzerinde pek de kontrolü olmadığını görürüz. Bu süreçte yaptığı filmlerle ilgili anımsadıklarım ise, bu filmlerin yoğun bir ilgiyle karşılanmadıkları yönünde. Bu ilgisizliğin nedeni, filmlerin ikna edicilikten yoksun olmaları (*Susana*, *Archibaldo*), kaliteli hikâyeye sahip olmamaları (*O* ve Fransa'da yaptığı tüm filmler) ya da oyunculuklarının duygusuz olması (özellikle *Genç Kız*) olabilir; fakat bu filmler kendi başlarına ilginç olmaktan çok, bütün olarak Buñuel ya da filmlerin varoluş nedeni, güçlerinin



Unutulmuşlar'dan bir sahne

gerçek kaynağı olduğunu düşündüğüm, tekil anların karşı konmaz gücü açısından önemli görünüyorlar. Bu filmlerle ilgili ne düşünürsek düşünelim; *O*'yu, Francisco'yu merdivenlerde, umutsuzca iğnesini hazırlayıp karısının odasına girmeye hazırlanmasıyla, Archibaldo'yu ise mankenin eriyen yüzüne duyduğu hayranlık ile anımsayacağız ve Lavinia'yı ilk kez alevler arasında gördüğünü unutmayacağız.

Yine de, söylemem gerekir ki, (örneğin) *Genç Kız*'ı her seyredişimde, gösterişli replikleri bir kenara bırakıyor ve filmin hayata bakışının sunumundaki incelikleri çok daha açık bir biçimde fark ediyorum. Görüngüsel olarak film, 'hatalarını' niteliğiyle kapatıyor, bunlar birbirinin içine geçiyor gibidir. Dolayısıyla Buñuel'in bu filmleri hakkında bu aşamada söylenecek her şey kesin ve kalıcı olmalıdır. Niteliklerinin uçuculuğu sorunundan emin olmadan önce filmler daha açıklanabilir hale getirilmelidirler.*

Filmleri ikili olarak hatırlıyorum. Gerek *Susana* (1950) gerekse Vahşi (1952) denetimin yoğun olduğu bir toplumda cinsel tutkunun yıkıcı etkilerini irdelerler. Gerçekte *Unutulmuşlar*'a benzer biçimde, *Vahşi* şefkatli sevgi ile erotik tutku arasındaki çelişkiyi, ilkinin sert yenilgisine dayanarak dramatize eder. *Gündüz Güzeli*'ni önceleyen *O* ve *Archibaldo de la Cruz'un Suçlu Yaşamı* (1955) kendi içlerine hapsolmuş insanların içsel kötülüklerini, umutsuzluklarını konu alır.[26] Gerek Francisco, gerekse Archibaldo kendi fantezilerine hapsolmuşlardır. İkisi de iktidarsız ve gerçeküstücü absürdlüğün özel ritüellerine indirgenmişlerdir. Bu filmlerin sonunda Francisco dinsel bir deliliğe düşerek hayatını bir manastırda sürdürür; Archibaldo ise (ne kadar inanılmaz olursa olsun) kendisinden kurtulmayı başarır. Yine de, Archibaldo'nun, annesinin kendisi üzerindeki hâkimiyetinin sembolünü yok etmesinden sonra (müzik kutusu nehirde batarken, üzerinden çıkan balonlar batan şeyin bir insan olduğu izlenimini yaratır) kız arkadaşı ile buluşmaya giderken yolunun üzerindeki peygamber devesinin yaşamasına izin vermekten hissettiği memnuniyeti izlemek ilgi çekicidir. *Altın Çağ*'daki Modot'nun aksine, Archibaldo artık doğayla ve dünyayla barış içindedir.[27]

---

* Bölümü yazdıktan sonra, *O*'yu tekrar görme şansım oldu. Bana şimdi, daha da incelikli bir film olarak gözüktü. Söylediğim gibi başarılı olmasının dışında, *Robinson Crusoe* ve *Genç Kız* kadar da ilgi çekici bir film.

26 Bu iki filmin karşılaştırması için bakınız Grange, *Buñuel*, s. 64 ff

27 Durgnat, *Buñuel*, s. 17-18, *Buñuel'in böceklere karşı tutumu için bkz.*

Bu filmler arasında en ilginç olanlar, İngilizce çekilen Robinson Crusoe (1952) ile *Genç Kız*'dır (1960). İkisi de adada geçmesinin dışında –toplum düzeninin yozlaştırıcı etkisinden soyutlanmış bir dünya olan, *Unutulmuşlar*'daki çiftlik gibi– Buñuel'in gerçekten en olumlu filmleri olarak görünürler. Her ikisi de sonunda, *Archibaldo*'dan daha inandırıcı bir şeylere ulaşılır ve bazı insani nitelikler üstün gelir.

Robinson Crusoe hakkında Buñuel[28], hikâyeden çok karakteri sevdiğini söylemişti. Filmin sonunda Crusoe, Cuma sayesinde, hayatın cismani gerçekliklerini daha iyi anlamayı başarır. Kendisinde kalıtsal olarak bulunan efendi/köle kavramlarından kurtularak insan ilişkilerinin gerektirdiklerinin farkına varır. Benzer biçimde *Genç Kız*'da Miller, küçük Evie ile ilişkisi sayesinde yalnızca ırkçı önyargılarını değil hayat hakkındaki bütün görüşlerini, iyi ve kötü arasındaki keskin sanılan çizgiyi de tekrar gözden geçirme fırsatı bulur. Geleneksel standartlara göre *Genç Kız* 'kötü' bir film olarak görülecekse de, bu film şu ana kadar yapılmış en zarif, ilginç ve seçkin kötü filmlerden biridir.[29]

Frédéric Grange Buñuel'in bu zaman diliminde çektiği Fransa yapımı filmlerinden söz ederken –*Şafakta* (1955), *Bu Bahçede Ölüm* (1956) ve *Günah Cumhuriyeti* (1959)– diğerlerinden daha büyük bir toplumsal niteliğe sahip oluşlarına, politik yozlaşmaya dair diğerlerine oranla daha fazla söz söylüyor oluşlarına, bu filmleri Buñuel filmlerinin özelliğinden mahrum bırakan, fiziksel gerçeklikten soyutlanma halinin eşlik ettiğini söyler[30]. Sanki Buñuel, politik düzeyde hiçbir şeyi umursamıyormuş ya da inanamayacak olduğunu keşfetmiş gibidir. Üstünkörü çekilen bu filmler sanatsal bir yorgunluğa işaret ediyor gibidir.

*

Nazarin'i seviyorum; çünkü bana önemsediğim şeyleri söyleme fırsatını verdi. Ama bir şeyi inkâr ettiğimi ya da bir şeyden vazgeçtiğimi düşünmüyorum... Tanrı'ya şükür; hâlâ bir ateistim.[31]

---

28 Aktaran Buache, *Premier Plan*, s. 51
29 İkna edici ve ayrıntılı bir analiz için bakınız Lovell, *Anarchist Cinema*, s. 28-34
30 Grange, *Buñuel*, s. 103 ff
31 Aktaran Kyrou, *Buñuel*, s. 120

Nazarin'e çok bağlıyım. O bir rahip. Berber ya da garson da olabilirdi. Beni ilgilendiren şey fikirlerinin arkasında duruyor olması; bu fikirler çoğunlukla toplum tarafından kabul görmemeleri ve fahişelerle, hırsızlarla ve benzeri kişilerle olan maceraları sonucunda, sosyal düzen tarafından dönüşü olmayacak bir biçimde lanetleniyor olması...[32]

Nazarin (1958) bir istisnaydı ve sanatsal anlamda yeni bir başlangıç oldu. Buñuel'in diğer filmleri gibi bu film de ince bir analizin, tekil etkilerinin ayrıntılarıyla incelenmesini gerektirir; ancak belki burada, üç farklı karaktere bakarak filmin ahlaki yapısını belirlememiz en iyisi olacaktır.

İlk olarak, Pinto'dan, *caballero*'dan* söz edelim. Pinto'nun, mahmuzu ve kamçısıyla *Susana*'daki İsa figürünün gelişmiş hali olduğu açıktır. Ama Buñuel'in diğer karakterleri ile de bağlantısını kurabiliriz. Otoriterin ve yoksulluğun, *Unutulmuşlar*'daki Kör Adam aracılığıyla büyük bir heyecanla hatırlanan Porfirio Diaz'ın Meksikası'nda, Pinto açıkça güçlüdür. Bergman'ın *Yedinci Mühür*'deki Squire'si gibi, Pinto da hayatın maddiliğini olduğu gibi kabul eder ve ona göre hareket eder. Atlar hakkında bilgisi vardır ve çeşme sahnesinde de görüldüğü gibi, Beatrix'i rahatsız eden şeytanlara da diz çöktürmeyi becerebilmektedir. İsteyerek ve gürültülü bir biçimde oradan oraya koşturup durur; mahmuzlarının sesi hareketlerine eşlik eder. Açıkça olumlu bir güçtür öyle bir zamanda olabilecek sosyal istikrar neyse onu temsil eder; ama güç ile idare edilen katı bir feodal dünyanın (bu dünya, *Bir Oda Hizmetçisinin Güncesi*'nde Joseph ve Yüzbaşı ile de geri gelecektir) değerlerini Pinto'nun ne denli onayladığına karar vermek bize düşer.

Diğer karakter ise cüce Ujo'dur. Fiziksel olarak grotesk ve saçma bir biçimde zayıf bir yaratık olan Ujo'yu ilk olarak ağaçta gördüğümüzde, hayatta kalmak için toplumun Pintolarına ihtiyaç duyduğunu fark ederiz. Onu özgür bırakan *caballero*'dur. Yine de; grotesk, paradoksal, gerçeküstü bir durum olarak Buñuel'deki en olumlu figür kardeşçe sevginin, Hıristiyan aşkın vücut bulduğu Ujo'dur. Vücudunun

32 a.g.e., s. 127

* ed. notu: İspanyolcada atlı *adam*

umutsuz biçiminin kendisine açıkça dayattığı dünyayı ve dünyanın cismani gerçekliğini kabullenişi bütüncüldür ve öz yanılgıyla lekelenmemiştir. Andara'ya; "Sen çirkinsin, sen bir fahişesin; ama seni seviyorum. der. Onu tekrar kabul etmeye karar verdiğinde hücre penceresinden "Ne volta!. Amma da sinirliymişsin!" diye bağırır. Hıristiyanlıktaki haliyle bir bağışlama, tokat atana öteki yanağını dönme anlamında bir af söz konusu değildir burada; ki sonunda hücresinde dövüldüğünde Nazarin bunu yapmanın zorluğunun farkına varır. Ujo ise durumu zorlanmadan *kabullenir*, tıpkı var olmanın şiddetini ve cismaniliğini kabullendiği gibi.

Ujo'yu her gördüğümüzde insanlara yardım etmektedir –çocuklara ve kadın tutuklulara meyve ikram eder; bu onun 'sevgisinin', insana karşı duyduğu ilginin maddi yansımasıdır. Andara'ya verdiği son şeftali, ona ulaşmak için kollarını sonuna kadar açması, büyük bir zevkle bakışı ve utanıp arkasını dönmesi de bunun yansımasıdır. Olası duyguların (hem Ujo'da hem bizde) zenginliğini tasvir etmek imkânsız olduğu için, böyle anlara ilişkin film eleştirisinin dili her zaman kekeler. Ancak arkasından topallarken rahatsız edici derecede patetik gözükmesiyle birlikte bu olumlu hareketi sürdürmeyi başaramaz.

Gerçeküstücülerin maddenin doğasına ve sanat ile hayatın anlamına meydan okumaya adanmış tüm yapıtlarında olduğu gibi; Ujo da erdem, yardımseverlik ve otoriter bir dünyada ahlaki iyilik gibi kavramlarımıza meydan okur. Her ne kadar bilinçli olarak daha iyisini bildiğimizi iddia etsek de, erdemi bir çeşit güzellikle eşdeğer tutmaya eğilimliyizdir. Keatsiyen hata çekiciliğinde direnir. Ujo aracılığıyla, Buñuel bunu yapmamıza engel olur. Ancak Ujo'nun canlandırdığı ahlaki role hakkını vermeyi bir kenara bırakın, onun filmdeki varlığının farkında olan eleştirmenlerin sayısı o kadar azdır ki; bu da beni fazlasıyla şaşırtan bir noktadır.[33]

Nazarin, iki uç arasında, Pinto ile Ujo arasında yürür –gerçekten de; ne sağa ne de sola baktığını söyleyebiliriz. Filmin sonuna kadar Nazarin yaşadığı dünyayla ilgili hiçbir şeyin farkında değildir. Bu dünyanın cismaniliği ve şiddeti hakkında kesinlikle bir fikri yoktur.

33 Örneğin Tom Milne filmi 'katıksız ve müthiş bir ateizm şaheseri' olarak tarif eder ve Ujo'dan 'yalnızca vücudunu istediği için Andara'ya, Nazarin'le hiçbir zaman karşılaştırılamayacak bir merhamet gösteren şehvet düşkünü ve çirkin çüce' olarak söz eder. (Londra, *Monthly Film Bulletin*, October 1963), s. 141

Eğer düşünceleri ile kendini var eden, ortaya koyan bir adamsa (Buñuel'in söylediği gibi); bu düşünceler gerçek dünyanın izlenimlerinden doğmamışlardır. Bu bakımdan, O'daki Francisco ya da Archibaldo'nun kahramanı gibi kendi yanılsamalarının tutsağı olmuştur. Fedakârlık ve manevi ideallerle dolu iyi bir hayat yaşamak için çabalayan bir Hıristiyan kendisine dair bir şeylerin yanlış olduğu fikrine kapıldığımız karikatür bir Hıristiyan'dır da aynı zamanda.

Özverili olduğu açıktır (yemek yediğini bile zor görürüz) ve batıl inançlı insanların ona yakıştırdığı azizlik iddialarını da reddetmeye çalışır; yine de hayatındaki hiçbir şey dilediği gibi yürümez. Bir şeyler ters gider. Onu kabul etmeyecek olan gerçekten toplum mudur (yine Buñuel'in iddia ettiği gibi) yoksa dışlanmasının nedeni kendisinde olan bir şey midir? Sorun yalnızca denediği hiçbir şeyi başaramaması değildir; –çoğu zaman yıkıcıdır ve diğer insanların tutkularının serbest kalmasına neden olur– tutarsızdır da (tıpkı odasındaki camın kapı görevi görmesi gibi– eski gerçeküstücü absürdlüğün, yataktaki ineğin çan sesi gibi.)



Nazarin'*den bir sahne*

En basit ve geleneksel açıdan, yalnızca ruhani bir gurur meselesi olarak görülebilir. Kendini dünyanın geri kalanını dolduran ehemmiyetsiz şeylerden üstün görür ve bulunduğu yerde kalmaya da kararlıdır. Etin dünyasını öyle kararlı bir mükemmeliyetçilikle reddeder ki; bu dünyanın nasıl bir şey olduğuna dair hiçbir fikir edinemez. Dolayısıyla herkes için işe yaramaz biridir.

Unutulmuşlar'daki gibi *Nazarin*'in dünyası da yoğun olarak cismanidir; hayvan görüntüleri ve sesleriyle süslenmiştir ve bu dünya *Nazarin*'in yapabileceği herhangi bir şeyin etkisinin dışında kalır. Vebadan ölen kadın cenneti değil Juan'ı ister; Beatrix'in şeytanları onun cinsel ve duygusal ihtiyaçlarıdır ve Andara sonuna kadar tövbe etmez, yardımseverliğe bulaşmaz, bundan da pişmanlık duymaz. 'Bütün çocukların ölü doğsun ve sen de kendi kusmuğunda boğul!" Bu ondan duyduğumuz son sözlerdir; şişman hırsıza söyler bunları. Bu, oldukça cismaniliğe bir bedduadır.

Nazarin'i soymayı planlayan sıska hırsız, içsel yenilenme hususunu açığa çıkaran kişi olur. "Senin hayatın çok iyi, benimkiyse çok kötü, ama her ikimiz de ne başardık ki?" Bu soru kendisine yöneltildiğinde Nazarin –burada klasik bir Remrandt tablosundaki İsa figürü gibi görünmektedir– filmde ilk kez kendisi dışında bir şeyden etkilenir. Bu noktaya kadar, sorulara ezberindeki bir nasihatle yanıt verebilirken bu soru karşısında sessizliğini bozamaz.

Son bölüm yolda yalnızken biter. Her zaman Nazarin'i derinden etkileyen şeyin ananas ikramından çok, kadının onu kutsadığı gerçeği olduğunu düşünmüşümdür. Burada kabul edemeyeceği şey, bence, basit bir köylü kadının şükran duasıdır ve kadının duasını üç kere arka arkaya geri çevirir. *Altın Çağ*'daki Modot'nun yatışan öfkesine ve bunun da ötesinde Calanda'daki Paskalya kutlamalarına gönderme yapan davullarla filmin sonunun olumlu bittiğini söyleyebiliriz. Bu olumluluk *Nazarin*'in sonunda zayıf insanlığını, şükran duyulmaya ihtiyacı olduğunu kabul etmiş görünmesinden kaynaklanır. Ama Nazarin çerçeveden çıkar ve kaybolur. Bu yol onu nereye götürecektir? Farkındalığa bir noktada erişmiş olsa da, şimdi dünyadaki rolü ne olacaktır? Yine aynı soruyla karşı karşıyayızdır: Buñuel'in inandığı nedir?

*

Nazarin'in sorunlarıyla daha ayrıntılı olarak uğraşmamın nedeni, filmin kişisel inanç sorunlarını başarılı bir biçimde dengeleyebilmesidir; ki bu inanç metafiziksel olarak iyi bir koruyucuya duyulan inanç değil, dünyadaki iyi ile kötü arasındaki ilişkiye dair inançtır. Buñuel hayattaki hangi niteliklerin devam edeceğine inanmaktadır? Bu da Viridiana'daki örtülü olarak sorulan sorunun aynısıdır.[34]

---

34 Bir kez daha bakınız Lovell, *Anarchist Cinema*, s. 34-8

Viridiana 1961'de dünyada gösterildiğinde, daha kapalı bir film olan *Nazarin*'in ışığında seyredilmiş olsaydı, içerdiği görünür aşırılıklarına verilen tepki daha hafif olurdu. Tarz olarak çok farklı olsalar da – *Viridiana* daha coşkulu, teknik olarak daha heyecanlandırıcı bir filmdir ve insan yaşamının farklı yönlerini daha büyük bir özenle ele alır– bu iki film tematik olarak hemen hemen aynıdır. Özel ihtiyaçlarının kaçınılmazlığıyla uyuşmayan bir kültürün ürünleriyle dolu malikânesindeki Don Jaime ya da manastırdaki *Viridiana* aracılığıyla; *Viridiana* hayatın kaba gerçeklerinin, bu fazlasıyla kişiye özel ve kendini kandırma üzerine kurulu dünyalara zoraki girişini tasvir eder.



Viridiana'dan *bir sahne*

Bazı yönlerden, Viridiana Nazarin'e göre daha olumlu bir figürdür –Buñuel onu sürekli olarak güzellik imajlarıyla ilişkilendirir– yine de sonuç itibariyle daha başarılı değildir. *Viridiana*'nın sonu da tıpkı *Nazarin*'inki gibi baştan çıkarıcı ve rahatsız edicidir. Elbette ki içe dönük bir biçimde, dikenli tacını yakarak ve saçlarını açık bırakarak Viridiana kendi hayatının cismaniliğini kabul etmiş olur. Yine de hangi dünyaya doğru ilerlemektedir? Kendini daha iyi tanımış olarak, ne tür bir rol oynayacaktır?

Her zaman tatmin edici bir yanıtı olmayan bu aynı soruyla karşı karşıyayız; her ne kadar Buñuel sonu açık bırakmak için vermeye çabalasa da... Yine de; filmlerinin üzerine daha derin düşündüğümde, özellikle *Bir Oda Hizmetçisinin Güncesi*'nin temsil ettiği soylu itkilerin açıkça bozguna uğratılması ve *Tristana*'nın önemli bir bölümünü oluşturan kinci acımasızlık düşündüğümde, bu ilk filmlerinin sonlarında bir belirsizlik olmadığını daha açık olarak hissediyorum.

Buñuel basitçe bireysel iyiliğin tezahürlerini göstererek, bunlar aracılığıyla bireysel bir kurtuluşun bu dünyada hâlâ mümkün olabileceğini söyler; ama bireyin dışında, karanlığın güçleri bizi bekliyorlardır ve buna karşı yapılabilecek bir şey yoktur. Sözü edilen belirsizlik, genellikle umutsuzluk içeren sonuçlara ulaşmaya yönelik isteksizliğinden kaynaklanır. Gerçeküstücü bir bakış açısıyla Buñuel, yalnızca durumu sunar ve çıkarmamız gereken sonucu bize bırakır. Kendimizi kandırmak istersek, buna karışmaz.

Peki, *Viridiana*'nın sonunda elimizde ne vardır? O, gerçekliğe doğru yol almıştır ve sondaki çekingenliğinde bile umut verici, olumlu bir hava hâkimdir. Tecavüzün sonrasında, *Nazarin*'deki gibi, sessizdir ve kendinden emin değildir ve böylece biz de onun hayatı karşılamaya daha hazır olduğunu hissederiz. Peki, karşılayacağı hayat ne tür bir hayattır? Jorge ve acılı Ramona ile sürdürülecek olan üçlü bir yaşam mı? Bununla neyi elde edecektir ki?

Filmde Jorge olumlu bir ruhu yansıtır. Babasının piyanosuyla oynamasına izin vermeyen Ramona'nın aksine mirasa konan bir piç olarak, hiçbir biçimde geçmişe saygı duymak zorunda olduğunu hissetmez. Her ne kadar büyük bir yardımsever olmasa da, bir sorunla karşılaştığında şefkat gösterebiliyordur. Diğer köpeklerle fazla ilgilenmese de arabaya bağlı bir köpeği serbest bırakır.

Cinsel ilişkiye karşı tutumu da büyük olasılıkla benzerdir – rastlantısal ve idareli; ama Ramona'nın üstüne atlamadan önce, Pinto'yu ve atını hatırlatacak bir biçimde onun dişlerini kontrol eder. Geleceğe inanır ve arazi için büyük planları vardır; yine de Viridiana ve dilencilerinin badem ağaçları altındaki dua görüntüleri arasında çapraz kurgulanmış, hareketli edimlerle dolu sahnelere rağmen, etrafta inşa edilmiş hiçbir şeye rastlamayız. Aynı biçimde; ölçümler ve elektrik kabloları ile ilgili bütün konuşmalara rağmen sonunda elektrik de yoktur. Bach, Mozart ve Hallelujah Koroları'nın yerine *Shake your cares away* geçmiştir; Alan Lovell'in öne sürdüğü gibi göreceli olarak 'biraz insanlık' içeren bir pop şarkısı olsa da pek de cesaret verici sayılmaz bu şarkı. Kamera, bu küçük odada giderek daha çok kısılıp kalmış görünen Jorge ve Ramona ile kart oynayan Viridiana'dan uzaklaştıkça dilencilerin cümbüşünden sonra düzenin tekrar kurulduğunu görürüz; ama bu mekânın kargaşası, Don Jaime'nin zamanından pek de farklı sayılmaz. Hiçbir sonuç çıkartılmasa da,

dolayımlarının oldukça karanlık olduğunu söyleyebiliriz –ve neredeyse *Altın Çağ*'ın sonundan farksızdır.

Bach ve Mozartlar'la dolu kültürümüzün en incelikli özlemlerinin ortasında (bu filmin iddia ediyor gibi göründüğü üzere) bastırılmış, intiharvari cinsel arzular özgürleşmeye çabalarlar. Eğer kendimizi bu baskıdan kurtarabilirsek kültür de iyileşir ve endişelerimizi bir kenara itmemiz gerektiğini, biraz da olsa, anlarız. Aynı zamanda rahatsız edici, kişisel ve bireyin kurtuluşuna dair ısrarcı soruların dışında katı, sağlam, düzenli ve içine nüfuz edilemez bir kilise vardır; tam karşı kutbunda ise fakir dilenciler durur –tıpkı *Altın Çağ*'daki, dünyaya ve kendilerine amaçsızca isyan eden haydutlar gibi. Çizilen tablo pek de iç açıcı değildir.

*

Bir Oda Hizmetçisinin Güncesi'nin dışında ki bu filmden sonra söz edeceğim *Viridiana*'yı takip eden filmler beni biraz hayal kırıklığına uğrattı. Bu filmlere verilen tepkilere de üzüldüm. Belki de Buñuel'e fazla ciddi bir biçimde yaklaşıyorumdur; ki böyle olduğunu da düşünmüyorum. Bu bölümün başında dikkat çektiğim noktaya geri dönmem gerekiyor; üstünlük taslayan şakalarla, rahatsız eden şakalar arasındaki farka dikkat çekmiştim. Bu dünyada ikisine de yer olduğu açıktır; tıpkı *Mahvedici Melek* ve *Samanyolu* filmlerinde zevk alabileceğimiz birçok şey olduğu gibi –özelliklę de kişi Roma Katolik Kilisesi kurallarıyla büyütülmüşse. Yine de *Unutulmuşlar* ve *Nazarin* gibi filmlerin daha ince bir başarıyı temsil ettiğini söylemeliyim. Bu filmler üzerinde, Buñuel'in daha eğlenceli ve popüler filmlerinden, belki de haksız olarak, daha fazla durmamın nedeni, aslında göreceli olarak yüzeysel olan bu filmlerin yol açtığı, eleştirel olmayan coşkunun karşısında yer almamdır.

Raymond Durgnat gibi özgün ve düşünceli bir eleştirmen bile *Gündüz Güzeli*'nin içerdiği oyunbaz karmaşalıkları çözmeye *Viridiana*'ya göre üç kat daha fazla yer ayırıyor. Bununla birlikte; Buñuel'in filmlerindeki 'dramatik mantığı' en berrak biçimde açıklayabilen de Durgnat'tır:

> *Dramatik mantık açık olmaktan çok dolaylıdır; benzer olmak yerine aykırıdır. 'Bundan sonra bu gelmelidir' mantığına göre yürümez; 'bu açıkça birbirlerinden farklı etmenlerin bağdaştırılabileceğini fark ettiniz mi?' sorusunu yanıtlar. Dramatik mantığın değeri geri çevrile-*

mezliğinde değil; sunduğu içgörüde ve bu içgörülerin canlı deneyimlerinde yatar. Perdedeki karakterlerle paylaştığımız bazı deneyimler sayesinde izleyici kendini ve diğerlerini aynı anda keşfeder. Üstünkörü bertaraf ettiği, yalnızca teorik bir imkâna değil; ayrıca tam anlamıyla anlaşılabilir bir deneyime dönüşür.[35]

İşte bu özellik, bence, Buñuel'in en eğlenceli yapıtlarında mevcut değildir. Yine de birbirlerinden çok farklı olan iki eleştirmen; William S. Pechter ve Tom Milne, Buñuel'in filmleri arasında bir değer ayrımı gözetmezler. [36]

Son filmlerinden biri olan *Tristana* (1970), ciddi bir ruh haline geri dönüşü temsil eder. Bu ruh hali, Durgnat'nın da söylediği gibi, bizi perde karakterlerinin yaşadığı deneyimleri paylaşmaya, bunları daha iyi anlamaya davet eder. *Nazarin* gibi, Benito Pérez Galdos'un bir romanından uyarlanan *Tristana* da Buñuel'in yapıtları içinde en rahatsız edici ve sempatik portrelere sahiptir; tıpkı *Tristana*'nın 'gardiyanı' Don Lupe'nin portresi gibi.

Viridiana'daki Don Jaime gibi, Fernando Rey'in canlandırdığı *Don Lope de geleneklerine bağlı eski moda bir adamdır. Ya da kendisi* öyle olduğuna inanmak istiyordur. Özsaygısı, sıkı sıkıya bağlı olduğu kişisel ilişkilere dair katı bir özgürlük ilkesine ve aristokratik soyluluk anlayışına dayanır. Yine de şımartılma ihtiyacı hem özgürlüğü hem de soyluluğu inkâr etmesine yol açar. Tristana'nın döktüğü deterjanı temizlemesine engel olurken, –hizmetçilerim bu işe yarar, der– bir yandan da ondan ayakkabılarını çıkarıp terliklerini getirmesini ister. Daha sonra da, bu sanki hayatı boyunca bütün çekici kadınların kendi cinsel isteklerini karşılamak amacıyla var olduklarını zanniyla, bu hizmetin kendisine bahşedildiğini düşünür.

Filmin yarattığı merhamet duygusunun önemli bölümü, Don Lope'nin inandığı her şeyin parça parça yıkılmasına tanık olmamızdan kaynaklanır –aslında gözümüzden düşer. Bu açıdan Nazarin'in tam tersi olan Don Lope ise, ilk olarak kullandığı ama sonra aşık olduğunu fark ettiği ve her şefkat hareketini saygısızlıkla yanıtlayan bir kadın yüzünden inançlarından teker teker vazgeçer. *Altın Çağ*'daki Modot figürü gibi, sıra Tristana'ya geldiğinde Don Lope bozguna uğrar.

35 Durgnat, *Buñuel*, s. 20

36 William S. Pechter, *Twenty Four Times a Second* (New York, Harper & Row, 1971) s. 215-25 ve Tom Milne, 'The Mexican Buñuel', *Sight and Sound*

Tristana her ne kadar nefis bir film olsa da, Buñuel'in en iyi filmlerinden sayılmamasının nedeni tekrar eden nükteliliği değil, biçemindeki kesintilerdir. Önemli görünen birçok şey perdeye yansıtılmaz. Tristana'nın sevgilisi Horacio ile olan ilişkisi kabataslak çizilmiştir; Don Lope'nin evine dönmesinin nedeni gerçekten de anlaşılmazdır. Benzer biçimde; her ne kadar bacağını kaybetmekten dolayı öfkelense de, sinirinin şiddetini anlamlandırmak zordur. Lope'den ayrılmasından önce bile düşmanca davranmaya başlamıştır –sanki cinsel uyanışı Lope'nin dindirmek için fazla yaşlı olduğu bir sabırsızlıktan ibarettir.

Uyanmış ama sinirli bir kadın portresi, Buñuel'in diğer filmlerinde ifade ettiklerinin tersini söylüyor olabilir mi? Önceki filmlerde, karakterlerindeki şiddet bastırılmış cinsel isteklerinin bir sonucuydu. Oysa ki Tristana, cinselliğinin farkına vararak daha küstah bir karakter haline geldi. Tristana; Viridiana karakterinin devamını görseydik, kayıtsız ve kendini beğenmiş Jorge'ye işkence eden bir kaltağa dönüşmesini izleyeceğimizi mi düşündürtür? Bu, benim *Viridiana*'dan çıkardığım sonuç değildi; ama şimdi, *Tristana*'yı gördükten sonra bundan eskisi kadar emin olamıyorum.

Son olarak, Tristana'da, Buñuel filmlerindeki önemsiz karakterlerin tam da Buñuelvari bir biçimde sempatik portreleri çizilmiş olsa da ilişkilerinin niteliği *Unutulmuşlar*, *Viridiana* ve *Bir Oda Hizmetçisinin Güncesi*'ndeki gibi değildir. Yenilgiye dayanan edilgenliği oldukça iyi bir biçimde karakterize edilmiş olan Tristana'nın hizmetçisi Saturna, sağır dilsiz oğlu Saturno; *Viridiana*'daki Ramona'nın Don Jaime, Jorge ve Viridiana ile farklı ilişkileri ile karşılaştırdığımızda filmdeki nesneler gibi görünürler.

Bütün bu süre boyunca, Buñuel bize yaptığı her filmin kesinlikle son filmi olduğunu söyler. Yeni filmler gösterilmeye devam ederken, bu söylediğine inanmamız zordur. Yine de en ciddi filmlerinin bile son sahnelerinde küçük alaylarla karşılaşmamız mümkünken, belki de en üretken döneminin son filmlerinde de oyunbazlığa devam edecektir. Kişisel görüşüm ise, Buñuel'in en iyi filmini on sene önce çektiği yönündedir. Bu bölümleri olumlu tanımlarla bitirmek istediğim için, *Bir Oda Hizmetçisinin Güncesi*'ni inceleyerek bu bölümü sona erdirmek istiyorum.

*

Mahvedici Melek'in (1962) ferahlatıcılığından sonra Buñuel olgunluğunun kaynaklarıyla Fransa'ya dönerek, kariyerinin en şaşırtıcı filmini çekti. İlk yıllarında, sınırlı kaynakları ve ilkel prodüksiyon şartları nedeniyle Buñuel sinema tekniklerine pek de önem göstermemişti. Gerçeküstücü mirasına sadık kalarak, anlattıklarının biçimsel mükemmelliğinden çok söylemek istediğine önem verdi. Örneğin gerek *Unutulmuşlar*'da, gerekse *Nazarin*'de teknik araçların en basitlerini kullanır ve bizi, Raymond Durgnat'nın deyişiyle 'üslubunun alaycı sınırlandırmasıyla' baş başa bırakır.[37] Meksika yapımı *Çöz Azizi Simon* (1965) dışında, *Viridiana*'dan beri Buñuel'in filmlerine daha başarılı bir hava hâkim olmaya başlar ve 1950'lerdeki Fransız filmlerinin kayıtsızlığının bedelini ödemek istermişçesine, en profesyonel filmlerinden biri olan *Bir Oda Hizmetçisinin Güncesi*'ni çekmeye karar verir.

Bu filmin her ayrıntısına o denli hayranım ve bütün bu ayrıntılar bütün ile o kadar uyumlu ki, film üzerine bütünlüklü bir çözümleme yapmamam çok zor. Ama yerimiz olmadığı için, kendime hâkim olmam gerek. Bu yüzden yine, fazlasıyla şematik olsa da, bazı ayrıntılara, biçemin en belirleyici özelliklerine bakmamız gerekir. Célestine (Jeanne Moreau) istasyona ilk geldiğinde ve arabacı Joseph'e manastırın yerinin uzak olup olmadığını sorduğunda, adam şöyle yanıt verir: "Göreceksiniz" –*Vous le verrez bien.* Célestine'nin gördüğü de budur.[38]

İlk olarak, mekânın tenhalığı ve soğukluğu içerisinde sürekli avlanmaya giden efendi Monteil vardır. Karısı tarafından (birkaç okşamaya izin vermesi dışında) reddedilmiş, oda hizmetçilerini baştan çıkaracak kadar düşmüştür. Her şeyi yok eden silahıyla dış dünyaya öfkesini ve aksiliğini kusar. Bir de özel hayatını en hijyenik cam tüplerin ve şişelerin etrafında kuran Madame Monteil vardır. Bu da onun temizliğe hastalık derecesinde takıntılı olduğu izlenimini yaratır. Kocasıyla girdiği cinsel ilişki canını acıtır ve Célestine'ye sorduğu ilk soru temizliği ile ilgilidir. Kocasının tersine, Madame Monteil eşyaları saklar. Evdeki her ayrıntının olduğu gibi kalmasını ister. Babasıyla yaptığı anlaşma ile, babası hariç evde kimsenin salona ayakkabı ile girmesini istemez. 'Çünkü babası her zaman lekesizdir.'

---

37 Durgnat, *Buñuel*, s. 16

38 Bu filmin kapsamlı analizi için tekrar bakınız Grange, *Buñuel*, s. 152 ff. Ayrıca *L'Avant-Scene*, No.36 (Paris), 15 Nisan 1964

Yaşlı baba Rabour'u ilk gördüğümüzde, küçük ve temiz Claire'in burnunu temizlemeye çalışıyordur ve damadı tıraşsız gezdiği için ona dert yanar. Bütün hayatını gerçeklikten bir adım uzakta yaşar. Sahnelerin çoğunda, onu, üzerinde kadın resimleri olan kartlarla ve kadın ayakkabıları dolabıyla birlikte odasına kapanmış olarak görürüz. Marianne'nin deyişiyle eski göreneklere sadık bir beyefendidir ve gerçekten öyledir de. Medeni bir insandır ve her ne kadar onu Marie diye çağırsa da –çünkü ona göre bütün oda hizmetçileri aynıdır– Célestine'ye karşı her zaman kibardır. Célestine, dış dünyayla olan tek bağlantısıdır. Botları için modellik yapar, baldırının okşanmasına izin verir ve favori yazarı Huysmans'tan ona bölümler okur –Buñuel bu yazardan en imalı cümleleri seçmiştir –'*il n'existe plus de substance saine...*' [artık iyi mal kalmadı]. Kendisine göre, eski tarzda bir kibarlık anlayışı vardır. Önceli Don Jaime gibi tatminsizliklerinin acısını kendinden çıkarır. Don Jaime gibi de, bu içedönüklüğü onu talihsizce ölüme sürükler.



Bir Oda Hizmetçisinin Güncesi'*nden bir sahne*

Yan evde Yüzbaşı Mauger, Félicien Mauger vardır. Bu adam, şiddet konusunda profesyoneldir. Askerlik kariyeri, nasıl davranırsa davransın, toplumda kendisine statü kazandırmıştır. (*Altın Çağ*'da kendisine engel olmaya çalışan adama kimliğini gösterdikten sonra, ceza almadan kör bir adama saldırmasına izin verilen Modot'yu hatırlayabiliriz.) Mauger hayatını komşusuna yönelttiği kişisel bir savaşla örmüştür. Bu savaşın belirgin hiçbir nedeni yoktur. Ev sahibi Rose ile medeni hukuk çerçevesinde birlikte yaşar; on iki sene sonra Célestine'ye yaklaşmak için özgür olmak istediğinden Rose'u kapı dışarı eder.

Ruh eşi olarak gördüğü Célestine dışında, kadınları ona hizmet eden, botlarını temizleyen yaratıklar olarak görür. Buñuel'in evreninde, bu onu Jorge ve Don Lope ile yakınlaştırırken, efendi-köle ilişkisini ters çevirmekten garip bir zevk alan Rabour'dan da uzaklaştırır.

Yakından bakarsak, bir de sulu gözlü, dolgun dudaklı *'la petite Claire'* [küçük Claire] vardır. Bu küçük kız öylesine tahrik edicidir ki Joseph ona bakamaz bile. Sadist aklına göre, Claire o kadar sevdiği salyangozlar kadar fiziksel olarak ıslak olmalıdır. Ve elbette ki, ev halkı içindeki en önemli isim Joseph'tir. Kısa bir tanımlama için fazla karmaşık bir karakterdir o.

Bu dünyaya Célestine girer ve tanıştığı her erkekte arzu yaratmayı başarır; inandıklarından vazgeçmemenin tek güvencesi olduğunu düşünür. Film sona yaklaşırken yanlış yaptığını görürüz. Yatağında otururken, Mauger'in samimiyetsizliği yüzünden (her ne kadar paradan söz etse de) bir yandan telaş içerisindedir. Başına geleceklerin farkına varırken küçük parmağını ısırmaktan kendini alıkoyamaz. Bu, böyle bir seçim yaptığı için bir tür ceza olarak gözükebilir. *Ancak ilahi adalet yoktur. Yalnızca zar ters tarafa yuvarlanmıştır, o* kadar.

Her ne kadar en vicdansızlarından bir fırsatçı olsa da, Célestine'nin olumlu yönleri de vardır. Buñuel'in bize sunduğu, bu ahlak hastalığına tutulmuş dünyada görece olarak iyi idare etmektedir. Bu yönden, Joseph gibi, olumsuz bakış açısı onu güçlü bir karakter kılar. Başına gelenleri, yaşlı Rabour'un garip ısrarlarını bile kabul eder. Kibarlığa saygıyla yaklaşır (bu yüzden de Monteil'e karşı acımasızdır; Rose'a karşı Mauger'ı destekler). En soylu tepkisi, küçük Claire'i öldürenden öç alma isteğidir. Ama burada bile, ahlak göz ardı edilir ve Joseph serbest bırakılır. Bir Oda Hizmetçisinin Güncesi, iyi niyetlerin de olabildiği bir dünyada kötülüğün galip gelmesini kutsayan bir filmdir. Bu, Buñuel'in en açıklanabilir filmidir ve bu yüzden daha önce *sorduğumuz bütün sorulara yanıt niteliği taşır.*

Ochitos'un ve bir bakıma da Meche'nin varlığı sayesinde, *Unutulmuşlar*'da iyiliğe ve güzelliğe de bir parça yer açılabileceğini hissederiz.[39] Ama Oda Hizmetçisi'nin acımasız ışığında baktığımızda, en küçük bir umut bile kendimizi kandırmaktan ibarettir. Pedro'nun

39 Tıpkı Alan Lovell'in öne sürdüğü gibi (*Anarchist Cinema*, s. 26)

annesi, bize Meche'yi hatırlatacak biçimde bacaklarını yıkadığında, bir paralellik kurarak, Meche'nin hayatta başarılı olamayacağını düşünebiliriz. *Benzer biçimde, Ochitos'un nezaketi Kör Adam'ın faşist şiddeti* ile doğru bir karşıtlık içerisinde kurulmuştur. Filmde iki kere şiddete başvurma noktasına gelebildiğini görmüştük –hayatta kalmak için çok zorda kalırsa şiddete başvuracaktır. Bu açıdan bakıldığında, Ochitos, eğer yaşamına devam edecekse varoluşa ilişkin gözlerini bir nebze kapatmak durumundadır. Çünkü Kör Adam hata yapmıştır.

Oda Hizmetçisi'ndeki tek belirsizlik ise, Buñuel'in iki ana karakter, özellikle de Joseph hakkındaki düşünceleridir. Claire'in öldürülmesini kısa bir sonbahar sahnesi takip eder; bu sahnede Joseph el arabasını sürmektedir. Daha sonra da Célestine'nin mutfakta, diğer hizmetçilerle konuştuğu sahne takip eder. Burada, hizmetçiler ona neden eve geri döndüğünü sorarlar. O ise kaçamak bir yanıt verir: 'Çünkü...'[40] Sonrasında ise gece, ateş etrafında Joseph'in yaprakları kestiği sahne gelir. Célestine'ye; 'Sen de benim gibisin... derinlerde sen de benim gibisin" der ve biz bunun doğru olduğunu biliriz; çünkü Joseph'i polise teslim ettikten sonra masaya karaladığı *'salaud'* [adi adam] sözcüğü, hem kendisi hem de Joseph için geçerlidir. Hırsızın hırsızı yakaladığı eski hikâye ya da çiviyi çivinin sökeceği düşüncesi hâkimdir; ama bu durumda işe yaramaz ve Joseph serbest bırakılır.

Durumun belirsizliği, Claire'in öldürülmesini çevreleyen sahnelerdeki duygulu yumuşaklıktan kaynaklanır ve bu da filme estetik bir çerçeve katar. Dali'nin anekdotuna, psikopat duyarlılığa geri döneriz. Bu filmde ana karakterler hakkında ahlaki bir yargı yoktur; çünkü Buñuel böyle bir dünyada bu tür karakterlerin güçlü olduklarının farkındadır. Eğer Célestine ve Joseph birbirlerine hayranlarsa, Buñuel'in de onlara hayran olduğu düşünülebilir.

Film, *Altın Çağ*'daki gibi, bizi özgür bırakmaya yönelik bir şakayla son bulur. Joseph tutkusunu gerçekleştirmiş ve Cherbourg'da bir kafe satın alarak kendisine orospuluk yapacak bir kadın bulmuştur. *Fransız Aksiyonu*'nun en gerici güçleriyle ilişki kurmuştur ve elbette, film de geleceğin onun yanında olduğunu ima eder. Gösteri yürüyüşü

40 Bir parantez açalım: filmde önemli noktalarda en az iki kez karşılaştığımız kaçınılmaz sorunun rahatsızlık veren etkisini fark ederiz. *'Pourquoi?'* sorusunu basitçe *'Parce que'* yanıtı takip eder. Bu, bir bakıma Godard'ı, Godard'ın günümüzün ahlaki nihilizm dünyasında nedenselliğin yıkıldığı tezini hatırlatır.

Picon reklamlı kafeyi geçerken, sahne boyunca ekranda kalan son kelime, Joseph'in 'Yaşasın Chiappe'[41] diye bağırması ve diğerlerinin de onu tekrar etmesidir. Absürd sıçramalar, gök gürültüsü ve şimşeğe doğru kamera hareketiyle bu sahne, üslup açısından filmin diğer bölümleriyle uyuşmaz; fakat bu fazlasıyla kişisel şakanın filmle olan ilgisizliği, filmin olduğundan daha gaddar görünmesine neden olur.

Belki İspanya İç Savaşı'nda Cumhuriyetçilerin kaybetmesi, belki Buñuel'in zorlu ve yalnız yaşamı,[42] belki de yalnızca dünyasını oluşturan şeyleri böyle, insan iyiliğinin zafer kazanacağına dair umut taşımaksızın algılama biçimidir. Her ne kadar olayları farklı görmeye çabalasak da, Buñuel'in bakış açısına da itiraz etmek pek de mümkün değildir. Buñuel'in yapmayı düşündüğü filmler ne olursa olsun, bundan daha olumlu bir hayat görüşü sunacakları şüphelidir.

Buñuel'de genellikle büyük bir iyilik deneyimleriz; fakat filmlerinde bu iyilik sürekli olarak yenilgiye uğrar. Dünyasının bir simgesi olarak sakat Ujo'yu hatırlamalıyız; mutlak iyiliğin bedelinin çok ağır olmasını, ya da Don Jaime'yi vasiyetini yazarken gözümüzün önüne getirmemiz gerekir ve karanlığın güçlerinin etrafını son dadaist olarak sararken yüzündeki kararlı gülümseme, sanki iyiliğe ulaşma çabasının en büyük şaka olduğuna işaret eder.

---

41 Tom Milne, 'The Two Chambermaids'e ilişkin şunları söyler: 'Chiappe, *Altın Çağ*'ın yasaklanmasının ardındaki kilit kişilerden biriymiş gibi görünüyor' (*Sight and Sound (Londra)*, İlkbahar 1964, s. 171)

42 Buñuel'in İspanyol geçmişiyle ilgili bilgilendirici ve genel olarak kapsamlı makale için bakınız J.F. Aranda'nın iki bölümlük yazısı, *Films and Filming* (Londra), Ekim ve Kasım 1961



INGMAR BERGMAN'IN HUZURSUZ HAC YOLCULUĞU

Görevimin, insan ruhunu sonsuza bir ışıkla aydınlatmanın mümkün olduğu duyarlılıkta bir aygıtı kullanmak olduğuna inanmaktan hiçbir zaman vazgeçmedim.

Ingmar Bergman, 1954[1]

Bergman'ın yapıtlarının kökenlerini, başka bir yönetmene göre çok daha fazla geçmişte aramak gerekir. Erken dönem filmleri, onları çevreleyen kültürden doğar ve istisnasız hepsi de geleneksel temalar üzerinedirler. Bergman'ın *Zindan*, *Susuzluk* ve *Neşeye Doğru* filmlerinin hepsi de 1949'da gösterime girmiştir; her biri kendi tarzında bir çeşit alegori, keder ve yenilgiden umuda doğru bir çeşit yolculuktur. Bergman'ın çalıştığı ilk film olan, Alf Sjöberg'in 1944'te yönettiği İşkence'nin de benzer bir biçemi vardı. O sıralar İsveç'te çalışan

1 Ingmar Bergman, 'Qu'est-ce que "Faire des Films"?', *Cahiers du Cinema*, No. 61 (Paris, 1956), s. 18

önemli yönetmenlerin hemen hepsinin uyguladığı alegorik biçem, Bergman'ın imgeleminin de beşiğiymiş gibi görünmektedir.

1960 başlarında Bergman'ın filmleri ilk kez İngilizce konuşan dünyaya ayak bastığında, filmlerinde çarpıcı olarak algılanan, ifade ediyor göründükleri kültürel arka planın homojen yapısıydı. Arne Mattson, Alf Sjöberg, Gustaf Molander ve Anders Henrikson gibi diğer İsveçli film yapımcılarıyla ilgili bir şeyler bilen bizler içinse bu kültürel homojenlik duygusu çok daha dikkat çekici bir hal alıyordu. Dahası bu homojenlik asırlardır devam ediyormuş gibi görünüyordu!

Mauritz Stiller ile Victor Sjöström'ün sessiz filmleri de büyük oranda aynı tarzda çekilmişlerdi. Ayrıca Stiller de Sjöström de temel olarak alegorik formatta olan Selma Lagerlöf'ün romanlarından oldukça etkilenmişlerdi. *Gösta Berling'in Hikâyesi*'nin (daha geriye gitmeden) İsveç sanatının çoğunun prototipi olduğu düşünülebilir. Ayrıca buna ek olarak Bergman'ın tiyatro geçmişinin bir parçası için ise Strindberg'in ve Norveç'ten Ibsen'in oyunları prototip olarak düşünülebilir.

Bergman'ın erken dönem filmlerinin göze çarpan bir diğer özelliği, bu tür geleneksel ve modası geçmiş öğelere sahip olduklarından zamansal olarak bize çok uzakmış gibi görünmeleriydi. Ayrıca bu tarihsel uzaklık duygusu özellikle de İsveç'teki İskandinav sanat tarihinin önemli bir parçasıydı. Selma Lagerlöf, Proust ve James ile çağdaştı; fakat romanları Fransızca ya da İngilizce konuşulan dünyada yazılmış bir romandan çok daha fazla olmak üzere Hacının Yolculuğu ile ortak özellikler taşıyordu.

Benzer biçimde Axel Petersson'un tahta oymalarına bakılabilir. Bu oymaları, İskandinav sanatının geleneksel kaygılarına; hayata, aşka, günaha ve ölüme karşı (genellikle bu sırada gider!) saplantıyı gösteren, kırsal yaşamı konu alan heykellerdi. En katı Hıristiyan püriten geleneğinde kişinin kurtuluşu gerçek anlamda dünyada arayamamasına karşın, bu heykellerde kişinin sona dair bir kurtuluş umudu olurdu. Selma Lagerlöf'ün romanlarında ve Axel Petersson'un oymalarında Avrupa sanatının ender bulunan fenomenlerinden biriyle karşılaşırız: aslında folk sanatçısı olan iki sanatçının da ülkelerinde büyük takdir gören ulusal sanatçılar olduğunu görürüz.

Sinemayla ilgili olarak bu, Bergman'ın Stiller ve Sjöström aracılığıyla Selma Lagerlöf'ten tam anlamıyla miras aldığı bir folk geleneğini perdeye aktardığı anlamına gelir. Elbette ki durum o kadar da kolay değildir. Eğer Bergman folk geleneğini miras aldıysa, diğer yandan Londra ve Paris salonlarından o kadar da uzak olmayan, çok daha sofistike ve karmaşık olan bir dramatik geleneğini de miras almıştır. Bununla beraber; burada bile Strindberg ve Ibsen'in temel olarak alegorik bir tarzları vardır. Strindberg'in *Şam Yolu* en az *Gösta Berling'in Hikâyesi* kadar alegoriktir ve *Yaban Çilekleri*'nin esin kaynağı olduğu kabul edilir. *Yaban Çilekleri*, Ibsen'in geç dönem oyunları *John Gabriel Borkman* ve *Biz Ölüler Uyanınca* ile çok sayıda ortak tema taşır.

Bu alegorik mirasın bir parçası olarak Bergman, kendi sanatı ile ilgili, metaforik yoğunluk geleneği olarak adlandırabileceğimiz bir geleneği de miras almıştır. Bu yalnızca estetik bir analize değil, sosyolojik spekülasyona da imkân tanımaktadır; çünkü İsveç'in ülke olarak bir başka dikkat çekici özelliği de orada hiçbir şeyin göründüğü kadar kolay olmamasıdır. En azından bir ziyaretçinin bakış açısından bakıldığında, İsveç'teki gündelik hayatın birçok özelliği temkinlilik ve öz bilinç içeriyormuş gibi görünür.

Ulusal bayraklarındaki coşkulu mavi ve sarı renklerden, kuzey kırlarının yapıntı soğukluğuna –İskandinav mobilya tasarımının asketik güzelliğine doğal olarak yol açan bir soğukluk– kadar İsveç hayatına dair birçok öğe, basitçe orada var olmalarından öte bir anlam ifade edermiş gibidirler; bu öğeler kasıtlı ve bilinçli bir biçimde hesaplanmış görünürler. Bu öğeler, bir çeşit metaforik rezonans edinmişdirler. Her halükârda, Desmond Fennell ve Kathleen Nott'a[2] kadar farklı ziyaretçilerin verdikleri bu tür empresyonist tepkilerin nihai geçerlilikleri ne olursa olsun, temel nokta İsveç'e çoğu kişinin bu biçimde tepki veriyor olması ve İskandinav sanatının da buna adeta davetiye çıkarmasıdır.

19. yüzyıl romanını niteleyen psikolojik realizmin çağdaş biçimleri sanki İsveç'e hiç gelmemiş gibidir. Coğrafi olarak izole olan ve iki dünya savaşının da dışında kalmayı başararak, yirminci yüzyıldan duygusal ve tarihsel olarak ayrık düşen, altmışlar gibi geç bir tarihe

2 Bkz. Desmond Fennell, 'Goodbye to Summer', *Spectator* (Londra), 9 Şubat 1962 ve Kathleen Nott, *A Clean Well-Lighted Place* (Londra, Heinemann, 1961)

kadar kendi geçmişine kilitlenmiş ve yerli geleneklerine saplanıp kalmış İsveç, hâlâ birçok açıdan ayrıksı bir ülke olarak görünüyor. Bergman'ın uluslararası arenada keşfedilmesi, İsveç Film Enstitüsü'nün kuruluşu ve Bo Widerberg ve Jörn Donner gibi ilettiği duygu açısından daha çağdaş figürlerin İsveç film sahnesinde ortaya çıkmaları bunun değişmesinde rol oynayan faktörlerdi. Fakat bir çeşit yalıtılmışlık duygusu Ingmar Bergman'ın erken dönem filmlerinin atmosferinin önemli bir parçasıdır.

Eğer yer olursa, Bergman'ın kültürel arka planını gerçekten daha ayrıntılı bir biçimde araştırmak isterim; çünkü bu derece geleneksel bir sanatçının yapıtını, devraldığı mirastan ayrıştırmak çok önemlidir.* Ayrıca Genç Kız Pınarı'ndan sonra Bergman keşfettiğimiz usul değişikliği ile birlikte dünya çapında alkışlarla karşılandığında onun gibi bir sanatçının; devraldığı mirasın artık geçerli olmadığını hissettiğinde, kendisine yapıtlarına bağlı olarak yüklediği anlamın ne olacağına karar verme gibi bir problem karşımıza çıkıyor.

Buna rağmen özet olarak; eğer İskandinav sinemasının özelliklerinden tek bir unsuru öne sürecek olsam, açık hava sineması içerisinde metaforik yoğunlaşma kazanma arzusuna atıfta bulunurdum. İsveçliler, bunu yapmanın ne çok kolay ne de çok moda olduğu bir zamanda, sürekli olarak hikâyelerini doğa manzarasına karşı çektiler; ancak bunu öyle bir biçimde yaptılar ki, doğa manzarasını olduğundan daha fazlasıymış gibi gösterdiler. Sjöström'ün *Kanun Kaçağı ve Karısı*'ndaki dağ sığınağı Ibsen'in *John Gabriel Borkman*'ındaki dağlık bölge gibi aynı anda hem ikna edici bir biçimde hakiki, hem de 'sembolik'tir. Gerek Stiller, gerekse Sjöström manzaranın sembolik potansiyeline karşı aşırı duyarlıydılar. Sjöström'ün Amerika'da yaptığı filmlerinde bile aynı hassasiyetin izlerini sürebiliriz.

Örneğin İsveç'te yaptığı filmlerde olduğu gibi, Sjöström'ün *Rüzgâr*'ında da filmlerini yalnızca temsili olmaktan kurtarmak için karakterlerini tehditkâr ve küçültücü toprağın bir parçası olarak sunma ve aynı zamanda perdeye bir çeşit şiir yansıtma kaygısı vardır. Bu filmin çeşitli noktalarında kadın karakterin akıl sağlığını tehdit eden çorak kumların ve rüzgâr sahnelerinin üzerine bindirilen, beyaz bir

* Bergman'ın kültürel arka planını daha ayrıntılı bir şekilde araştırmak isteyen okuyucular Vernon Young'ın *Cinema Borealis: Ingmar Bergman and Swedish Ethos*'una başvurabilirler. (New York, David Lewis, 1971)

aygırın –Kızılderili efsanesine göre, kuzey rüzgârları estiğinde Batıyı istila edecek bir yaratık– hayalet benzeri görüntüsünü görürüz. Bu beyaz atın hayalet imgesi, başka türlü, kızın anlamadığı düşman bir dünyaya uyum sağlama mücadelesi ile ilgili, yirmilerin basmakalıp melodramlarından olacak filme gerçek olmayanın tekinsiz dokunuşunu katmaktadır. Fakat, bunun da ötesinde at imgesi, kızın kendi içindeki cinsellikle ilgili korkunun bir parçası olan güçlere karşılık gelir. Kız, filmin sonunda korkusu aracılığıyla yalnızca doğayı değil, kendisini de kabullenmeyi öğrenmiştir ve bu iki öğe tam bir İskandinav tarzıyla birbiriyle harmanlanmıştır. Teknik olarak filmdeki bu üst üste bindirme hilesi, elbette ki Sjöström'ün *Hayalet Araba*'sını akla getirir. Daha da öngörülü olan bu film, (arka planında Bergman'ı düşünebiliriz) günah ve kefaret temalarının üzerine eğilerek ölümün cisimleşmiş bir imgesini sahneler.

Şüphesiz ki, filmlerin ihracıyla ilgili dilsel güçlükler nedeniyle cesaret bulan; bunun yanı sıra geçmişteki sessiz sinemanın ince ruhlu geleneğinden etkilenen İsveçliler, anlamı mümkün olduğu kadar görsel terimlerle iletmeye çalıştılar. Ancak İsveç Sinemasının hiçbir yerinde montajın potansiyellerine karşı Eisensteinvari bir ilgi ya da kamera hareketi koreografisine yönelik Ophülsvari bir merak bulamayız. İsveç filmleri teknik anlamda her zaman basit montaj ve kamera hareketi anlayışları ise faydacı olmuştur. Yaptıkları, filmde bir imgelem yoğunluğuna ve aynı zamanda metaforik gücü olan doğal objelerden görünüm yaratmaya odaklanma olmuştur.

*

Bergman, bir filmin kafasında nasıl geliştiğiyle ilgili şöyle yazar:

Her şey çoğunlukla bir imgeyle; bir anda ve güçlü bir biçimde aydınlanan bir yüzle; bir elin havaya kalkmasıyla; gün ortasında bir köy meydanında bankta oturan ve ortalarına bir torba elma almış birtakım yaşlı kadınlarla başlar. Ya da iki kişinin konuştukları birkaç kelimeyle; ama tamamen kişisel bir ses tonuyladır bu... Tüm bu imgeler, parlayan balıklar gibi benim ağıma yakalanırlar ya da doğrusu ben, dokusunu neyse ki o an bilmediğim bir ağa takılırım.[3]

3 Bergman, 'Qu'est-ce que "Faire des Films"?', s. 10 ff

Bergman'ın erken dönem yapıtlarında özellikle imgelemine, onun için özel bir gücü varmış gibi görünen, tekrarlayan imgeler çok çarpıcıdır. Bununla birlikte bu tekrarlayan imgelere sabit bir sembolik önem atfetmek oldukça basit bir yaklaşım olurdu. Erken dönem filmlerinde Bergman'ın aynalardan, insan ellerinden, elbette ki yabani çileklerden, güneşten ve bitmek bilmeyen uzun yaz günlerinden ve şu oyuncak bebeklerden, ayılardan, birçok filminde görünen toplardan hoşlandığı doğruyken, bu imgeler hiçbir biçimde sembollerin gücünü ve niteliğini kazanmazlar. Fransız eleştirmenlerin yaptığı gibi,[4] 'anlamlarıyla' ilgili genelleme yapmak bu imgelerin Bergman'ın en başarılı filmlerinde kazandıkları dolayımların lezzetini büyük ölçüde yok etmek demektir. Bergman, en basit biçimleriyle imgeleri, belirli bir ruh halini ya da duyguyu harekete geçirmek ya da açıklığa kavuşturmak üzere ya da bazen filmde söylenmemiş bırakılan bir düşünceyi anımsatmak üzere kullanır.

Örneğin *Kadınların Bekleyişi*'ndeki (1952) en dokunaklı anlardan biri bir sessizlik anıdır. Genç Martha hamile olduğunu öğrendiğinde, hem sevinci hem de korkusu tamamıyla görsel terimlerle anlatılır. Onu ılık Paris güneşinde Seine'de bir bankta otururken, bir annenin kucağındaki küçük bebeğin coşkun mutluluğu ile kendinden geçerken ve gençliğin içini kıpır kıpır etmesinden hoşnutluk duyarken görürüz. Ardından bebeğe gülümseyen koltuk değnekli sakat adamın farkına varır. Kendi çocuğunun belirsiz geleceğinin farkındalığı böylelikle ona dayatılır ve bir anda bundan korkarak kaçar.

Bergman, benzer biçimde *Monika'yla Bir Yaz*'da da (1952) anlatıdaki bir noktayı görsel araçların en basitleriyle destekler. Filmin başlarında delikanlının Monika'nın sigarasını kibritle yakarken yaşadığı zorluk yalnızca o anın acayipliğinin nedeni değil, aynı zamanda onu gelecekte mutlu etme çabalarında karşılaşacağı zorlukları da ortaya koyar. Bize bu duyguyu verecek hiçbir şey *söylenmez*; fakat imge önümüze canlı bir biçimde yerleştirilir ve sonrasında benzer türde başka bir imgeyle de karşılık verilmiştir. Monika bu genci ve çocuğunu terk ettikten sonra sahne aniden son bulur ve bir adamın müzik kutusuna jeton atan eline geçeriz. Sonrasında caz müziğin yüksek sesi eşliğinde

4 Bergman'ın tekrar eden sembolleri için bakınız Jean Leirens, *Le Cinema et la crise de Notre temps* (Paris, Editions du Cerf, 1960) s. 99

Monika'nın yüzünün profilden, çarpıcı bir yakın çekimine geçeriz. Monika'nın sigarası çakmakla tekinsizce ve kolayca yakılıyordur. Bergman böylelikle, sinemanın en sıradan hareketlerinden ve kesinlikle en standart klişelerinden birini –sigaranın yakılmasını– harekete geçirerek, Monika'nın hayat onun için nerede en kolay olacaksa oraya gitmekte kararlı olan bir kız olduğunu anlatır. Her ne kadar Bergman'ın özellikle daha sonraki yapıtlarıyla karşılaştırıldığında bu sonuçlar bize basit görünse de imgelerin bu biçimde düzenlenmesi Bergman'ın erken dönem filmlerinin biçemine damgasını vurmuştur.

Peter Cowie'nin Jacques Siclier'i izleyerek 'pembe renkli filmler' olarak adlandırdığı, en narin ve mükemmelce dengelenmiş Bergman filmlerinden biri de *Yaz Oyunları*'dır (1950). Bergman'ın kendisi de bu filme olan düşkünlüğünden söz etmişti.[5] Aynı zamanda, bu film Robin Wood'un Bergman'ın yalnızca yetenekli, parlak ya da tutkulu değil, aynı zamanda büyük bir sanatçı da olduğunu saptadığı ilk filmdir.[6] Film, kesinlikle istisnai bir mükemmelliğe ve şeffaflığa sahiptir. Yüzeyden bakıldığında, özellikle de yer yer kolay anlaşılır olmayan sonraki yapımlarıyla kıyaslandığında zayıf bir film olarak görülebilir. Ancak film duygusal derinliğini büyük ölçüde önemli imge kalıplarının kullanımı sayesinde kazanır.

Yaz Oyunları gençlik aşkının, talihsizliğin, hayal kırıklığının ve sonunda rıza göstermenin ve teslimiyetin hikâyesini anlatır. Marie, 'Bugünlerde çok mızmız değilim' der ve filmin sonunda bir bakıma çapaçul gazeteci David Nyström'ü –ki Marie'yle konuşurken tırnaklarını temizlediğini fark ederiz– kabul etmeye hazırdır ve böylelikle çok güzel ve nazik elleri olan Henrik'in hatırasından kurtulabilecektir. Bu iki adamın ellerine yapılan kısa vurgu onları en azından Marie'nin zihninde bağlar ve aralarındaki zıtlığa yapılan vurgu da kızın kaybının trajedisini pekiştirir. Benzer biçimde Erland Amca'nın zalim ellerini Marie hem korkunç *hem de* güzel görür ve biz de Erland Amca'nın şehvetten ve alkolden sarhoş olduğu zamanlarda piyanoda Chopin çalabildiğini hatırlarız.

---

5 'J'ai compose beucoup de scenarios avec mon cerveau; mais celuila, je l'ai presque entierement redige avec mon coeur' [Esas itibariyle senaryoları beynimle yazıyorum, ama sonra neredeyse tamamını kalbimle redakte ediyorum ya da yeniden yazıyorum] (aktaran Jean Beranger, *Ingmar Bergman et ses films* (Paris, Le Terrain Vague, 1959), s. 82

6 Robin Wood, *Ingmar Bergman* (Londra, Studio Vista, 1969), s. 32

Yazın geçici keyfi, filmi açan guguk kuşunun çağrısıyla ve (Bergman'ın erken dönem yapıtlarında sık sık olduğu gibi) genç aşıkların paylaştığı yabani çileklerle aktarılır. Fakat Marie öğle hayalleri için Pike Island'a döndüğü zaman sonbahar yaprakları savrulmakta, kargalar ötmektedir. Onu tiyatrodaki soyunma odasında gördüğümüz zaman, sabahlığının üzerindeki desenlerin bir sonbahar meyvesi olan muşmulalardan oluştuğunu fark ettiğimizde, ilerleyen yaşına ve kaybolan mutluluğuna karşı empati duymak zorunda hissedebiliriz.

Bununla birlikte filmdeki en önemli imge ya da sembol danstır. Marie'yi ilk gördüğümüzde yirmi sekiz yaşındadır ve Stokholm balesinin baş balerinidir. Hayat boyu sürecek bir tutkusunun olduğunu hayal ederiz; fakat mutsuz ve yorgun görünür. Bir balenin giysi provasını izlerken aşkın bir çeşit dilsiz şovuna teslim oluruz: ansızın bir kaza –kısa devre– olur ve dansı tıpkı başladığı gibi kesilir. Benzer biçimde, daha sonra uzun bir geriye dönüşle filmin esasını öğreniriz; Marie'nin on üç yıl önce kısa bir yaz aşkı yaşadığı, mutsuzluğunun ağırlığından kaçmak için değil de, 'yıldız' olması için onu terk eden Henrik kazayla öldürülmüştür.

Bu film için daha çok 'psikolojik' bir analiz önermek yerine filmdeki imgelemin önemini vurgulamamın çeşitli nedenleri var. Kısmen Robin Wood'un makalesinin yetkinliği ve ayrıntılı incelemeleri başka yorumlara yer bırakmaz; fakat kısmen de bu filmlerin başarısı, şüphesiz ki, imgelemin bu düzeninde yatar. Bergman kariyerinin bu evresinde geleneksel ve hatta klasik bile denebilecek bir sanatçıydı. Filmleri, İskandinav sanatçıların zaten etraflıca kullandıkları geleneksel temalarla birçok açıdan oynuyordu. Anladığım kadarıyla, farklılığı esas olarak oyunların kalitesinde yatıyordu.

Şüphesiz ki Bergman, karakterlerinin üzüntülerine ve sevinçlerine eşlik etmemizi sağlamak konusunda ustadır. Filmi izlerken, suya yansıyan güneş gözlerimizi kamaştırır ve Pike Island'ın yaz geçip gittiğindeki saldırgan havasını ve iç karartıcılığını hissederiz. Bir film yapımcısı olarak Bergman bu yeteneğinde bir başına olmaktan çok uzaktır. Film medyumu ile ilgili problemlerden biri, perdedeki olayın içine kolaylıkla ve tedirgince girip, filme bir sanat yapıtı olarak tepki vermemiz için gerekli olan mesafeyi yitirmemizdir. Bergman'ın bu erken dönem filmlerindeki, imgelerin algılanabilir dizilişiyle ilgili bir biçemin ya da kalıbın varlığının gördüklerimiz tarafından tedirgin bir bi-

çimde rehin alınmamızı engellediğini düşünüyorum.

Bergman, kargaların guguk kuşlarına yanıt vermesi ve muşmulaların yabani çileklerini takip etmesi sayesinde, bizi yalnızca bu imgelerin ve seslerin güçlü duygusal etkisiyle harekete geçirmekle kalmaz; filmi bir sanat yapıtı olarak kavramamızı sağlamaya yetme noktasında olayları gerçek hayattan uzaklaştırır da. Kanımca bu filmler ilk ortaya çıktıklarında İngilizce konuşan birçok eleştirmenin yaptığı gibi, filmlerin entelektüel olduklarını ima ederek bu efektlerin fazlasıyla düşünceye dayandığından şikâyetçi olmak, bu efektlerin taşıdığı gücü hissetme yeteneksizliğini ve dahası Bergman'ın sanatının temellendiği kuralları kabul etme isteksizliğini gösterir.

Sanıyorum ki, Elizabeth dönemindeki boş dizenin kurallarını kabullenemeyeh, bu nedenle asker ve katil olan Macbeth'in de bazen şair gibi konuşabileceğine, hayata dair

hiçbir şey anlatmayan,
seslerle ve öfkeyle dolu bir masaldır
bir aptalın anlattığı

demesine tahammül edemeyen kuru rasyonel zihin hâlâ yaşıyor. Bu pasajda Macbeth'in duyguları yoğun bir biçimde aktarılır; fakat keder Macbeth'inse, paradoksal bir biçimde şiir Shakespeare'indir. İzleyiciler olarak bizler, Macbeth'in farklı bir biçimde hareket etmesi durumunda hayatın bambaşka şeyler anlatacağını farkedersek ve söylediği dizenin güzelliği sayesinde Macbeth'in sözlerinden ötürü depresyona girmekten kurtuluruz. Bergman'ın erken dönem yapıtlarının bir biçimde böyle olduğunu öne sürmek, umuyorum ki, kulağa çok zorlama bir savmış gibi gelmez. Birçok konvansiyonel temayı ve geleneksel biçemi miras alan Bergman, sanatsal enerjisini kabul gören Avrupalı, post-Romantik yeniliklerden çok işleme sürecine harcıyordu. Bergman'ın kavrayışının kökenleri Hıristiyan-hümanisttir ve Robin Wood'un *Yaz Oyunları*'nda uzun süren toyluk olarak tespit ettiği şeyin, Bergman'ın kariyerinin bu döneminde tekrar gözden geçirmeye hiçbir ihtiyaç duymadığı geleneksel edebi bir kökeni olabilir.

Bergman bir keresinde, yapıtlarının bir ortaçağ katedrali gibi gayri şahsi olabilmesini arzu ettiğini söylemişti. Erken dönem filmlerinin birçok açıdan böyle olduğunu düşünüyorum. Bir bakıma Röne-

sans öncesi ressamlarına benzer biçimde Bergman, yeni anlatma yöntemleri keşfetmeye çabalarken, konusunu olduğu gibi kabul ediyor görünüyordu. Erken dönem filmlerinin konusundan memnun olduğumuz kadar tavrından da memnunduk. Doğrusu bu filmlerde olayların ikna ediciliği nedeniyle dayanılmaz bir biçimde duygulanabiliriz; fakat aynı zamanda bir canlılık duygusu da deneyimleriz. Bizi duygulandıran, sanatçının her durumda kontrol eden ellerinin varlığını hissedebiliriz. Simetriyle, güzel görüntü kalıpları aracılığıyla, denetleyici bir sembol önerisi ve sık sık yapaylaştırılan karakterizasyonlar aracılığı ile, tanık olduğumuzun mantıkdışı sersemliği ve kaosuyla gerçek hayat değil de, Pauline'in kasvetli romantik dokunuşundan daha geleneksel olan bir Hıristiyan-hümanist kavrayışı yeniden biçimlendiren insan zihninin bireysel yaratımı olduğu hatırlatılır.

*

Genç Bergman'ın geleneksel malzemeyle oynaması, muhtemelen John Russell Taylor'un yazar Bergman ile yönetmen Bergman arasında yapılan ayrıma dair şikâyetinin altında yatan nedendir.[7] Ayrıca şüphesizdir ki, bu onun tiyatro geçmişi ve türlü dramatik malzemeyi şaşırtıcı biçimlerde sunabilme yeteneğine ilişkin ünü ile de bağlantılıdır. Aynı zamanda erken dönemlerinde Bergman'ın zahmetsizce kullanabildiği farklı film tarzlarının da nedenini açıklar. Örneğin birbirinden olabildiğince farklı iki film düşünün ve bu filmler ayrıca başka birinin filmlerinden de farklı olsunlar: *Gezgincilerin Gecesi* (1953) ve *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri* (1955). Fransızların söylediği gibi *Gezgincilerin Gecesi*, önceden yaptığı *Zindan* ile onu takip eden *Yedinci Mühür* gibi 'karanlık' bir filmdir. Film görünürde, daha iyi günler de gördüğü söylenen bir sirkle ilgilidir. Sirk hayatının çağrısı karşısında direnemeyen 'Alberti' eşini ve oğlunu kasabanın küçük ve yerleşik yaşamına terk eder. Bu, onun için bir çeşit ölüm, eşi için ise memnuniyet anlamına gelir. Şimdi sirk bu küçük şehre dönecektir; zaman kötüdür, Albert'in yaşı ilerlemiş ve artık yorulmaya başlamıştır.

Evinden uzaklaştıktan sonra Albert'ın, Anne adında, birlikte olmaktan pek de memnun olmadığı –ki biz bunun gitgide daha çok farkına varırız– çekici ve genç bir metresi vardır. Anne, hayatının yolda geç-

7 John Russell Taylor, *Cinema Eye, Cinema Ear* (Londra, Methuen, 1964), s. 138

mesinden bıkmıştır ve hem sirke hem de Albert'e karşı sorumluluklarından kaçma arzusundadır. Dahası; kasabaya dönerlerken, Albert'in onu terk edip karısına geri döneceği korkusuyla kıvranmaktadır. Dolayısıyla ikisi de yorgun ve bir bakıma birbirlerine karşı güvensizdirler.

Bergman, pek çok filmine bir anlamda filmin tamamının bir özeti olan ve genellikle pandomimden oluşan bir sahne koyar. *Yaz Oyunları*'nda bu sahne, açılıştaki dans sahnesi ve 'kaza' sahneleriyle sınırlı kalmamakta Henrik'in öldürülmesinden bir gece önce iki aşığın plak kılıfının üstüne resim çizerek birbirlerini eğlendirdikleri garip sahneyi de kapsamaktadır. Bergman'ın ellerinde bu resimler gerçek olurlar. Tema olarak filmin geri kalanının adeta minyatürü olan bir çizgi film haline gelirler.

Benzer biçimde *Gezgincilerin Gecesi*'nin hemen başında Bergman, en az *Yaban Çilekleri*'nde benzer işlevi olan ilk rüya sahnesi kadar ürkütücü ve garip olan kapsamlı bir 'dilsiz şovu' prologunu sunar. Burada sirkin palyaçosu Frost'un, sıkıntı krizinin ortasındayken, yakınlara yerleşen topçu subaylarıyla çıplak denize giren karısı Alma'yı geri kazanma çabasından dolayı aşağılandığını görürüz. Alma'yı deniz kıyısından uzaklaştırmaya çabalarken ve sanki bir haç gibi onu tuhaf bir biçimde önünde tutarak sivri kayalıklarda tökezlerken sonradan olacakları; Albert'in başına bu sefer ne geleceğini izleriz.

Bu prolog son derece etkili bir biçimde kurulmuştur. Karakterlerin duygu yoğunlukları, sanki işitme duyularını çektikleri büyük ıstıraplarda kaybetmişler gibi (görünüşte Albert'in de intihara kalkışmasından hemen önce yaptığı gibi) neredeyse bütünüyle pandomimle iletilmiştir ve bu duygu yoğunluğuna düzensiz ve şiddetlice keskin, davulun ve denizin üzerinden patlayan güllelerin ikide bir kestiği müzik eşlik eder. Elbette ki burada gülle falliktir[8]; fakat Bergman'ın imgeleminde çoğunlukla olduğu gibi, burada da Freudyen bir dolayım asılsızca mükemmeldir ve filmi kavrayışımızda elzem değildir.

Burada gülleler, nasıl Frost'un kulaklarını uyuşturuyorsa bizimkileri de uyuşturur. Elbette ki dramatik açıdan çok etkilidir ve acımasız bir tema olan saldırıyı ve onu takiben sadizmi bile anımsatırlar. Bu filmi ilk izlediğimizde, bu sahneyle ne yapacağımızı hemen hiç bilmeyiz; ancak tekrar izlediğimizde yalnızca gücünü değil, önemini de hissedebiliriz.

8 Leirens, *Le Cinema*, s. 99

Fakat film devam eder: Albert karısına geri dönmek ister kadın naziktir; fakat onu reddeder. Anne şimdiki hayatından kurtulmak için bir aktörle birlikte olur; ancak aldatılıp kullanılır. Her ikisi de mutsuz olduklarından kaçmaya çalışırlar; fakat çabaları başarısızlıkla sonuçlanır ve birbirlerine dönmek zorunda kalırlar. Albert'in sonuncu aşağılanması, sirk meydanında Anne'ini 'kullanan' ve iğrenç biçimde kayıtsız birisi olan aktör dövüldüğü zaman gerçekleşir. Bu sahne gaddarlığı nedeniyle kaldırması oldukça güç bir sahnedir.

Filmin sonu, teatral bir intihar noktasından ya da haysiyeti onarma yönünde herhangi bir çabadan kaçınır. Kendini öldüremeyen Albert aynadaki suretini paramparça eder; yani uğradığı yenilgiyle görmek ve kabul etmek zorunda kaldığı güçsüzlüğünün yansımasını yok etmeye çalışır. Kendisini öldürmek yerine, filmde tuhaf bir biçimde Alma ve onun kişisel başarısızlıkları ile özdeşleştirilen, ancak aslında Albert'e benzeyen sirkin yaşlı ve uyuz ayısını öldürür. Daha sonra hıçkırıklara boğulur; arkadaşlarından uzakta, atında teselli arayacak kadar düşer.



Gezgincilerin Gecesi'*nden bir sahne*

Sirk aşağılanma ve çaresizlik sahnelerinden uzağa, şehrin dışına doğru ilerler. Vagonun arkasından yavaşça yürüyen Albert'a, Anne de katılır. Anne'in gözleri yaşlıdır ve aralarında paylaştıkları yapmacık küçük bir gülümseme vardır. Hiçbir şey söylenmez. Birlikte yavaşça ileriye doğru, bildikleri gibi hayatlarının uzatma evresine doğru yürürler.

Bergman'ın bu gibi erken dönem filmlerinin geleneksel alegorik tarzda çekilmiş olmalarına rağmen, Bergman karakterlerini şematik

bir biçimde sunmamaya özen gösterir. Hepsi de birbirine karşı bir çeşit sorumluluklar yumağı içinde yaşarlar. Sorunlar basitleşmiş gibi görünebilirler, fakat (bana göre) sahteleşmezler. Albert ve Anne birbirlerinden hoşlanıyormuş gibi görünür ve birbirlerine şefkat gösterirler; fakat buna rağmen ilk fırsatta da birbirlerini bırakmaya hazırdırlar. Bergman'ın en acınası karakterlerine karşı bile duyduğumuz bir çeşit yakınlık vardır. Albert'in kendi haşmetiyle ve süslü ve kışkırtıcı Anne'iyle övünerek, bir gezici tiyatro yönetmeninden yardım istemek için kasabaya yaptığı yürüyüş, acımasızca tasarlanmış filmin keskin kenarlarını bilemeye yardımcı dokunuşlardan biridir. Ayrıca bu, hayat sürecinin içinde barındırdığı bir çeşit ahlaki değeri de ima eder.

Örneğin Beckett'in *Godot'yu Beklerken*'ine benzer biçimde, *Gezgincilerin Gecesi* bir biçimde 'bu cehennemin içinde' birbirine bağımlı hale gelmiş ve onları şimdiki hayatlarından ve birbirlerinden kurtaracak bir şeylerin olmasını bekleyen iki kişiyi anlatır. Elbette ki Godot'nun gelmemesi gibi, bu beklenen şey de hiçbir zaman gerçekleşmez. Bununla birlikte, çok alkış almış oyunundaki Beckett'ten çok daha fazla olmak üzere Bergman, iç karartıcı filminde bile insanın merhametten hâlâ tamamen yoksun olmadığını ve bu nedenle umuttan yoksun olmadığını söyler. Eğer Bergman hayatın korkunçluğunun ve olası boşluğunun tam anlamıyla farkındaysa, hayatının bu evresinde sıcaklığının ve keyfinin de farkındadır.

Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri her açıdan farklı görünür. Doğrusu temalar ve imgeler onları somutlaştıran karakterlerden neredeyse soyutlanabilirler; çünkü tüm film bir balenin ya da –operanın da denebilir– kurallara uygun ve çalışılmış jestleriyle ilerler. Aslında Robin Wood filmi ikna edici bir biçimde Mozart operası ile ilgili olarak sunmuştur[9] ve film 'yapaylığı' ve 'karmaşıklığı' roman ya da sinema çok operaya yakın bir yolla birleştiriyormuş gibi görünür.

Bu filmde karakterlerin psikolojik inandırıcılıkları yalnızca bir kırılma noktasına doğru uzamazlar, bütünüyle yok da sayılırlar. Film görünürde Mauritz Stiller'in yirmilerdeki erotik ortaoyunu tarzına benzerken, gerçekte seyrettikçe zihinde büyüyen bir filmdir ve ortaoyunu olarak kaldıkça da başka bir şey haline gelir. Ortaoyun öğesi daha

9 Wood, *Bergman*, s. 66-72

çok, kendi içinde tamamıyla komik olmayan karakterlerin ve eylemin gözlemlendiği bakış açısındandır.



Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri'*nden bir sahne*

Bergman 'aşkın ortaoyunu' temasıyla oynarken, bir ilişkinin sürmesini mümkün kılacak şartları araştırır. Bu niyetin ciddi olması özelliği, Robin Wood'un vurguladığı gibi filmi yine Renoir'ı *Oyunun Kuralları*'yla ilişkilendirir. Ancak Renoir'da olduğundan çok daha fazla olmak üzere, lanetli bir şeyin ipucu olan, filmin komik yüzeyselliğini altüst eden, karakterlerin potansiyel yıkıcılıklarının varlığı her yerde hissedilir. Bu yüzden bazen –Kont Malkolm'un karısı gibi– gülmeli mi yoksa ağlamalı mıyız kestiremeyiz.

Aşka dair çeşitli tavırlar ve her birinin yaşadığı zorluklar teması *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri*'nde, şakacıktan korodaymış gibi şarkı söyleyen şehvet düşkünü uşak Frid ile birlikte aşikârdır. Frid, genç aşıkların gerçek aşkının hem armağan hem de cezalandırma olduğunu söyler. Aşk çok nadir bulunan bir şeydir ve dikkatlice göz kulak olunmazsa kolaylıkla elden kaçırılabilir. Genç Henrik Eagerman ve henüz dokunmadığı sevgilisi elbette ki bu tavrı somutlaştırırlar ve Ulla Jacopsson'un oynadığı huysuz masumiyetten etkilenmemiz gibi Bergman'ın bunu ele alma biçiminin güzelliğinden ve stilize romansından da etkilenmemize rağmen, böyle bir aşkın tehlikeleri olduğunu da görürüz. Genç Eagerman, Çehov ya da Ibsen'in oyunlarında bulabileceğimiz, ideallerini kendi kendilerini tüketen tutkularıyla çelişki içinde olduğu borsa öğrencisi figürüdür. Babasının arkadaşlarının cinsel entrikaları karşısında dehşete kapılır ve Frid'in ormanda kışkırtıcı Petra'yı kovalamasına tanık olması onu en sonunda intiharın eşiğine kadar sürükler.

Bu intihar girişimi, bu orta oyunda doğrusu garip bir andır ve perdede kelimelerle tarif etmenin imkânsız olduğu bir etki yaratır. Bu sahne, babasının cinsel olarak bozulmuş bu dünyada yalnızca onun için korunmuş gibi görünen ve hâlâ bakire olan gelinini de barındıran bir yatağın bitişikteki bir odadan gösterilmesi ile sonuçlanan hileler dizisine bağlıdır. Sonra ise, adeta bir peri masalı romansındaymışçasına, oyuncak bir trompet aşklarının müstakbel mutlulukları için çalar.

Bu sahnenin hem derinden dokunaklı, hem de saçma bir etkisi vardır. Dolayısıyla tepkimizi gerektiği gibi tasvir etmekte ne kadar zorlanırsak zorlanalım; büyülü güzelliği ve 'bir zamanlar böyleydi' atmosferiyle ilişkideki istikrarsızlık duygusunu, tıpkı (Frid'in anlattığı) efsanedeki suç ortağı yatak, güzel bayanı gelecekteki kralıyla zevki sefa eylemesi için ilk kez getirdiğinde olduğu gibi hissederiz.

Robin Wood, filmin Mozart'ın *Sihirli Flüt*'üyle paralelliklerini ortaya koyar; ki bu paralellikler 'kolaylıkla "ödünç alınamayacak" denli bağımsız... rastlantısal olamayacak kadar da yakındırlar.'[10] Bu aşk sahnesi içerdiği güzellik ve kırılganlık birleşimiyle birlikte oldukça yapıntı bir biçimde sone okuyan ve bir tarafta ölüm saçan Tybalt'ın, diğer taraftan da düşüncesiz, şehvet düşkünü Mercutio'nun dünyasında çok kırılgan görünen Romeo ve Juliet'in buluşmasını da hatırlatabilir. Shakespeare'i düşündüğümüzde; hayvansı canlılığıyla Frid, Mercutio'yu ya da aşka yönelik tavrı tamamıyla fiziksel olan taşkın Shakespeare figürünü hatırlatır. *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri*'nde Frid, kendi adına evlilik konusunda direnen ve ara sıra biraz üzülen hoş bir oda hizmetçisiyle çayırda yuvarlanmak gibi bir fiziksel eğlenceden aldığı boş keyifle bir çeşit sağlıklılığı temsil eder. Kız, tüm bu anlık keyiflere rağmen genç aşıklar olmanın 'büyüsünü' yaşayamayacaklarının farkına varır.

Frid'in basit tepkilerinden ya da Henrik'in parçalanmış ama burada ödüllendirilen idealizminden aciz olan filmdeki diğer karakterlerin her biri tatmin olmaya çabalayıp tatmin etmeyi başaramazken, aşkta çeşitli biçimlerdeki başarısızlığı temsil ederler. Filmin başında Désirée 'içten aşk bir hokkabazın oyunudur' der ve daha sonra Kontes Malkolm aşkın 'iğrenç bir iş olduğunu' düşündüğünü itiraf

10 a.g.e. s. 70

eder. Aynı zamanda hem soğuk hem de hazin bir figür olan Avukat Eagerman, rütbesinin düşmesinin cezasını bir tür kefaret olarak yaşar; ki böylelikle Bergman'ın yapıtlarındaki tam anlamıyla aşağılanma ve öz saygı yitimiyle yeniden karşılaşırız.

Film, bu karmaşık ilişkiler silsilesi aracılığıyla ve birbiriyle tezat oluşturan ruh hallerini ve sahneleri bir araya getirerek sonucunda gücünü kazanır ve güldürücü maskenin arkasında bir ciddiyet tohumu yeşertir. Filmin doruk noktası olan, durgun sudaki kuğularla kuşatılmış, peruklu uşaklarla ve Mozart'ın gavot dansıyla tamamlanmış ziyafet sahnesi stilize film yapımının adeta bir şaheseridir. Burada, bir damla anne sütü içeren şarabı içmek gibi eski bir ritüel önerilir. Meyve yığınlarının büyük ihtişamı, eriyen mumun şamdanların çevresinde birikmesi gibi barok duygusunun yoğunluğu belki bir çeşit bolluğa ya da yozlaşmaya işaret ederken, elinde tutabilenler için ne kadar çok kaynağın olduğuna da işaret ediyor olabilir. Buna tam zıt olarak hiçbir damlama ibaresi göstermeyen mumlarla aydınlanan boş bir odada, piyanoda kendi kendini yalanlayan işkencesini çalan Henrik Eagerman tek başınadır. Frid ve Petra ormanda neşeyle birbirlerini kovalarken ise her şey sakin ve soğuktur.

*

Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri Bergman'ın uluslararası takdir kazandığı ilk filmidir. Bu takdir, hemen ardından takip eden *Yedinci Mühür* (1956) ve *Yaban Çilekleri* (1957) adlı iki filmle de pekişmiş, Bergman çılgınlığı başlamıştır.

Ben şahsen hiçbir zaman *Yedinci Mühür*'ün büyük bir hayranı olmadım. *Yedinci Mühür*, kendisini oluşturan esas parçalardan çok, yerel olarak daha etkileyici görünen birçok sıradışı anı içinde barındıran hayli retorik bir filmdir. Her zaman *Gezgincilerin Gecesi*'ni tercih ettim; çünkü bu filmde anlatılan sirk yolculuğu *Yedinci Mühür*'deki açıkça sembolik Haçlı Seferi'nden daha incelikli ve başarılıdır.[11] Ayrıca *Gezgincilerin Gecesi* gereksizce soyut konuşmalarla da gücün-

11 *Gezgincilerin Gecesi* ve *Yedinci Mühür* arasındaki daha ayrıntılı bir karşılaştırma için bakınız Peter Harcourt, 'The Troubled Pilgrimage-some comments on the films of Ingmar Bergman', *Queen's Quarterly* (Kingston), İlkbahar 1961, s. 459-66

den kaybetmez. Dahası Albert ve Anne'nin ilişkileri, bugün hâlâ birçok insanın yaşantısını temsil ediyormuş gibi görünmektedir. Fakat farkına varmam gereken şey *Yedinci Mühür*'ün daha karmaşık bir film olma yönünde çabalamakta olduğu ve zayıflıklarına rağmen bazı karakteristik güçleri içinde taşıdığıdır.

Bir İsveç filmi olan Alf Sjöberg'in *Cennete Giden Yol*'u (1942) Bergman'ın çalıştığı kültürel bağlamın daha iyi anlaşılması için yabancı seyirciye yardımcı olabilecek bir filmdir. Film tam anlamıyla bir başyapıt olmakla birlikte merak uyandıran bir filmdir. Bu da alegorik bir filmdir ve filmin görüntü tarzı dolaysızca Dalarna'nın Gourd ressamlarından türetilmiştir. Filmde görünen İncil'e ilişkin karakterlerin hepsinin üzerinde 18. yüzyıl giysisi görünümündeki kıyafetler vardır ve filmin dünya adaleti arayışındaki eziyet çeken kahramanı Mats, bir silindir şapkası ve frakıyla Tanrı'ya rastlar. Bu sahneler İngilizce konuşan seyirciye garip görünebilir ve hatta büyük olasılıkla İsveçlilere bile biraz garip gelmiştir! Bu konuyla ilgili üç nokta söz konusudur: ilki İsveçli film yapımcılarına sağlanan, bu tür deneyimler edinmelerine neden olan sanatsal özgürlük; ikincisi ulusal efsaneyle ve geleneksel usullere dair kaygı; üçüncüsü ise yapımcıların İncil'e ilişkin karakterleri böyle sunma cesaretleridir. Fakat Mats'in İncil'e ilişkin figürleri öyle görmesinin nedeninin, resimler aracılığıyla böyle canlandırması yönünde cesaretlendirildiğini fark ettiğimizde bu cesaretleri daha az sıradışı görünür.

Tıpkı *Yedinci Mühür*'deki Ölüm'de olduğu gibi. Ölüm beyaz yüzü ve siyah peleriniyle aynı anda hem acımasız hem de biraz gülünç görünür; çünkü bu Bergman'ın (ve dolayısıyla şövalyenin de) bir tablodan yola çıkarak onu hayal ettiği halidir.[12] İlk defa göründüğünde 'uzun zamandır yanındaydım' der Ölüm ve fark ederiz ki o yalnızca zamansal ölüm, yani gerçek hayatımızın sonu değildir. Aynı zamanda Şövalye Antonius Block'un mutlak olanı bulma arayışıyla karısını, evini ilk kez terk etmesinden ve karısının gözlerinin güzelliğine şarkılar söylemeyi bırakıp münzevi hayatın peşine düşmesinden bu yana yanında taşıdığı içsel ölümü de temsil etmektedir. Bergman Şövalye'nin amacıyla ne kadar empati kurmamızı sağlarsa sağlasın, görürüz ki

12 Steve Hopkins, *Industria International* içinde (Stockholm 1958-9)

filmde bu amacı anlamsızlaşmıştır. Şövalye'nin güçlü arkadaşı Jöns bu işten iğrenmiştir: 'Haçlı Seferi çok aptalcaydı, bunu ancak bir idealist düşünebilirdi' der.

Satranç oyunu Block'un hayatı boyunca attığı, onu hayatın sıcaklığından ve potansiyel mutluluğundan alıkoyup ölümün soğuk soyutlamasına sürükleyen adımlar serisi olarak düşünülebilir. Şimdi Block –tıpkı *Yaban Çilekleri*'ndeki Dr. Borg gibi– kalbinin boş olduğunu ve yoldaşlarına karşı her zaman kayıtsız olduğunu itiraf eder. Bir ideali elde etmek uğruna hayatını harcamıştır. 'Bilgi istiyorum' diye bağırır ve filmde görürüz ki; bilgiden kastı yaşadığı hayatın acıları ve boşluğu ile ilgili entelektüel bir açıklamadır. Arayışının anlamsız olmadığına, büyük ideallerinin ödüllendirileceğine dair *sözlü* bir garanti ister.



Yedinci Mühür'*den bir sahne*

Bana öyle görünüyor ki filmin ana fikri Şövalye'nin arzularını paylaşmamıza rağmen (kesinlikle Bergman'ın da bunu paylaştığını hissederiz) Bergman'ın bu arzuları hem küstahça hem de beyhude göstermesidir. *Cennete Giden Yol*'da da Mats karısının cadı avı ile yakılmasından sonra 'adaletin' izini arar; fakat ancak bu arzudan vazgeçtiğinde, bilinçli iradesinin, ussal benliğinin savlarından özgürleştiğinde bir çocuk gibi 'cennetini' bulur ve bir kez daha gençliğinin huzur ve mutluluğunu yaşar. *Yedinci Mühür*'de bu Block'un yapamayacağı ya da yapmayacağı bir şeydir.

Filmin sonunda bile Ölüm kurbanlarını, Şövalye'nin çaresiz bıraktığı ve kendilerini onun idealleriyle ilişkilendiren herkesi toplamaya geldiğinde, Block hâlâ hissizce Tanrı soyutlamasına sıkı sıkıya tutunmaktadır: 'Bir yerlerde olması gereken Tanrım, lütfen bize merhamet göster.' Jöns ise bu tür bir rica ya da inancın beyhudeliğini uzun süre önce anlamıştır. Film boyunca Şövalye'ye karşı neredeyse küçümseyici bir tutum içerisindeymiş gibi görünmektedir. Kilisenin 'peri masallarından' bıkmıştır ve Hıristiyanlık adına birbirlerini kırbaçlayan kişilerin birbirlerini sakatlama görüntülerine isyan etmiştir. Fark etmiştir ki, Şövalye hayatını salt sözlü yanıtları olmayan soruları yanıtlama yolunda harcamak yerine kendini 'hayatta olmanın zaferine verebilseydi' kendisi için çok daha iyi olurdu. Filmde Jöns'ün güç kaynağı olmasının nedeni, dünyevi erdemi ve hayli pratik hayat anlayışı ile entelektüel kendini beğenmişliğimizi doğrulamasından dolayıdır.

Bergman'ın kariyerinin bu evresinde, 'açıkça yeterli bir yanıt verme yetisinde olmadığı problemleri' ortaya atmakla suçlanması, yapıtlarının yanlış anlaşıldığı anlamına gelir.[13] Bu elbette ki *Yedinci Mühür*'de Şövalye'nin düşüşüdür. O her şeyi kendi zihninde anlama isteğinde olan ve bu süreçte yoldaşlarıyla ilişki kurmama konusunda kendine izin vermiş bir adamın varsayımıdır. *Yedinci Mühür*'deki keder ve korku büyük ölçüde (kandıran ve işkence eden bir kurum olarak sunulan) kiliseye karşı bir inanç kaybı olarak görülür. Ancak bu keder ve korku daha çok yaşamak zorunda olduğumuz empati, şefkat ve sevgi duyguları gibi gerekli özelliklerin kaybı olarak da görülür. Filmdeki felaket neredeyse bu ilgisizliğin sonucu olarak ortaya çıkar. Kendilerini kırbaçlayanlar, içlerinde iyi olan ne varsa hissetme yeteneksizliklerini kefaretle sakatlamak için kendilerine ve birbirlerine işkence ederler. Sevgiyi hissetmek için olmasa bile en azından acıyı hissetmek için kendilerini yaralarlar.

Bu suiistimali teşvik eden rahip, Şövalye'den çok daha fazla olmak üzere hayattan nefret eden biri olarak gösterilir. Rahip, bedenin çirkinliği ve kirliliği olarak adlandırdığı şeylerden şikâyetçidir ve yalnızca korkuya başvurur. Aşkın neşesi ve hamilelikle bu işkence çektiren hayata

13 Peter Hall *Gemini* içinde (Londra, Kış 1959)

taze kan getirmeye çabalayan genç bir kadını utandırmaya çalışır.

Hamilelik ve doğum imgeleri Bergman'ı her zaman heyecanlandırmıştır ve buradaki 'dini ortamda' açıkça sembolik bir güç kazanmışlardır. Gezgin ozanların, film boyunca çıplak vücudunun rahatlıkla sergilendiği sevilen bir çocukları vardır. Bu ozanların adları Jöf ve Mia'dır. –Joseph ve Mary– Bu sembolik açıdan belki de biraz fazla apaçık olmasına rağmen böylesine basit bir güzellik aracılığıyla insanoğlunda inanç oluşabileceğine, bu iki insanınki gibi bir sevme kabiliyetinin ve daha iyi bir insan ırkının doğabileceğine dair önerinin altını çizmek açısından etkili bir yöntemdir. Şövalye gibi Jöf de idealisttir, bir kâhin ve yeryüzünde dolaşan bir göçebedir; fakat Şövalye'nin tersine Jöf'ün görüleri doğum ve aşktan oluşur. Jöf, Meryem Ana'yı küçük İsa'ya yürümeyi öğretirken bir kraliçe gibi taç giymiş halde görür. Jöf'un doğruluğu, olduğu gibi kendi içindedir. Jöf hiçbir entelektüel talep içerisinde değildir ve Block gibi 'en azından bir tane olsa bile önemli bir eylemde bulunmak için zamanının olması" gibi bir arzusu yoktur.' Dünyanın ve karısının güzelliğinin keyfini çıkarmaktan memnundur. Şarkılar besteler ve küçük çocuğuyla oyunlar oynar. Kırbaçlayıcılar, sadistler ve mazoşistler Şövalye'nin anladığını *sandığı*, fakat hemen hiç yüzleşemediği bir dünyada yaşarlar. Kilisenin kurbanı, işkence görmüş küçük cadı kız da aynı dünyanın bir parçasıdır. Gözleri şeytanla ve herhangi bir doğaüstü güçle ilgili bilgiyi değil de, nihayetinde yalnızca terörün ve boşluğun bilgisini açığa vurur. Şövalye gibi o da bir soyutlamanın kurbanı olmuştur.

Gerçek anlamda yaşamadan önce bir parçamızın ölmesi gerektiği, gerçek mutluluğu bulmadan önce 'küçük çocuklar gibi' olmamız gerektiği, 'Cennet Krallığı'nın ya içimizde olduğu ya da hiçbir yerde olmadığı gibi anlayışlar Hıristiyan-hümanist mirasımızı oluşturur ve Bergman kariyerinin bu evresinde bunları eleştirmeden kabul etmiş gibi görünüyor. Bu erken dönem filmlere gidip onlara bayılanlar, bu filmleri yaşamın doğasıyla ilgili taze anlayışlar edinmek için değil, geleneksel tema ve tutumlardan çıkan bireysel bir çalışmayı gözlemlemek için seyrettiler. Onun filmlerini izlemek on dokuzuncu yüzyılın dünyasına adım atmak gibi görünüyordu.

Burada niyetim, Bergman'ın yapıtlarında neyin diğerlerinden

daha fazla Hıristiyan bir öğe olarak yorumlanabileceğini vurgulamak değil.[14] Film boyunca, Vahiy Kitabı'nda olduğu gibi yedinci mühür açılıp da ölümden hayat doğduğunda bu düşünceyi destekleyen çok az gösterişli retorik hareket vardır.

Ölüm üzerinde üçüncü ozanın olduğu ağacı kestiğinde, ağaç aniden düşer ve bir sincap ağaç kütüğünün üstüne koşup bir fındığı tırtıklar. Bir adamın vebadan ölmesini izlemenin korku dolu deneyiminin ardından ay bulutların arkasından ortaya çıkar ve ormanı ışıkla doldurur. Fakat hepsinden daha çarpıcı olan ve Bergman'ın sinemayı bir sihirbazlık etkinliği olarak algılamasının sıradışı bir örneği ise Block'un soğuk, karanlık, boş kalesine Ölüm'ün geldiği sahnedir. Jöns'ün sessiz ve diz çökmüş metresinin yüzünü korku ve ıstıraptan kurtulmuşluk düşüncesinin verdiği bir neşe içinde görürüz. Gözünde yaşlarla sesi bir anda duyulur: 'Artık bitti' der ve bu kelimelerle birlikte yüzünün görüntüsü ılık sabah güneşinin ışığında keyifle gülümseyen Mia'nınkiyle karışır.

*

Bergman'ın erken dönem filmleriyle ilgili bir şeyler yazmak, bana bu kitaptaki diğer bölümlerden farklı bir tavrı gerektiriyor gibi görünüyor. Bunlardan biri, içeriğin dolayımlarını derinlemesine anlamak için biçemin karmaşıklıklarını incelemekten çok, basitçe Bergman'ın yüzyıllar öncesinden kalma anlayışları anlatmanın yeni yollarını bulmadaki sıradışı yeteneğini incelemektir. Erken dönem işlerinde, bazen *Yedinci Mühür*'de olduğu gibi çarpıcı renklerle gevşek bir biçimde dokuyarak, bazen *Yaz Oyunları* ve *Bir Aşk Dersi*'ndeki gibi daha mat tonlarda sıkı bir örgüyle, bazense bana göre en sımsıkı biçimde, *Yaban Çilekleri*'ndeki gibi geleneksel temaların etrafında yapılan bir çeşit nakış duygusu bulunur. *Yaban Çilekleri* Bergman'ın erken dönem kazanımlarının doruk noktasını temsil eder. Yapıtlarının şüphesiz daha orijinal, fakat kimi açılardan daha az tatmin edici olan sonraki dönem-

14 Erken dönemlerinde Bergman bir tür Tanrı inancı olduğunu doğrulamıştı: 'Je crois en une idee superieure qu'on apelle Dieu. Je le veux et il lef aut. Je crois que c'est absolument necessaire. Le materialisme integral ne porrait conduire l'humanite qu'a une impasse sans chaleur' [Tanrı denen o üstün fikre inanıyorum. Bunun mutlak bir zorunluluk olduğunu düşünüyorum. Bütün olarak düşünüldüğünde, materyalizm insanlığı soğuk açmazdan başka bir noktaya götürmez] (*Cahiers du Cinema*, No. 88 (Paris, 1958))

lerine geçmeden önce *Yaban Çilekleri* ile ilgili bir kaç laf edilmelidir.

Dış görünüşünün düzenlenmesi açısından çok farklı olmakla birlikte *Yaban Çilekleri*, *Yedinci Mühür* ile tematik olarak birçok ortak nokta barındırır. *Yaban Çilekleri*'nde yaşı geçkin ve görünüşte güler yüzlü Dr. Isak Borg, idealist olarak olmasa bile en azından ilkelerin adamı hayatını belli kurallara göre kurmuş biri olarak sunulur. Şimdi ise gelini Marianne ile hayat boyu üstün hizmetlerine karşı fahri doktorluk gibi resmi bir teşekkür almak için yolculuğa çıkmaktadır. Dr. Borg, *Yedinci Mühür*'deki tek yönlü Şövalye'ye kıyasla bütünüyle geliştirilmiş bir karakterdir. Dolayısıyla diğer insanlarla kurduğu ilişkilerdeki inceliğini özellikle ilk seyredişte algılamak çok daha zordur.

Bergman onu birçok açıdan iyi niyetli ve nazik bir birey olarak sunmaya dikkat eder ve benzin pompacısı sahnesini karakterinin yalnızca bu yönünü vurgulamak için koyar. Ancak; nezaketi ona yakın olmayanlar açısından daha belirgindir. Marianne'in, Borg'un bencilliğini ve ego-merkezciliğini her zaman eski toprak bir cana yakınlığın ve hatta hayırseverliğin arkasına saklamaya çalışmasıyla ilgili eleştirdiğini görürüz. Yaşlı Borg ve oğlu Evald'ın ikisinin de tıp adamları; insanlığı iyileştiren adamlar olmalarında ek bir ironi de söz konusudur. Ne var ki, özel hayatlarında ikisi de temas kurdukları bütün yaşamı boğazlamışlardır.



Yaban Çilekleri'*nden bir sahne*

Borg'un sembolik bir güç ve anlam atfettiği, Lund'a yaptığı gerçek araba yolculuğu aynı zamanda kendi bilgisine ulaşmak için çıktığı kişisel yolculuğu da içerir. Bu yolculuğun evreleri, Borg'un

'ilkeleri'ne hep insan hayatının doğal sıcaklığı pahasına bağlı kaldığına dair belli belirsiz bir farkındalık noktasına geldiği bir dizi rüya ve hatıra ile gösterilir. Bu yüzden de, bu ilkeler Borg'un çürüyecek olan çilekleri, henüz vakit varken en tatlı hallerindeyken yemesini engeller. Eski yazlık ev görüntüsü ve bir parça yabani çilekle birlikte 'şımarık' kız, ona kendisini kuşatan soğuktan ilk kez kaçan sevgilisini hatırlatarak geçmişinin mahzenine girmesine yardım eder.

Ölüm, *Yedinci Mühür*'deki cisimleşmiş varlığından çok daha ısrar edici ve kesinlikle çok daha kurnazca olmak üzere Dr. Borg'un ilkelerinin her yerine sinmiştir. Oğlunun saygısını kazanırken muhtemelen nefretini de kazandığı söylenir. Borg'un yaşlı annesi hiç kimsenin onu ziyarete gelmediğinden şikâyetçidir. Sürekli üşüyordur ve bunun nedenini de merak eder. Borg'un oğlunun yazgısının kesin olarak ölmek olması gibi, Marianne'in yazgısı da ona karşı çıkarak hayatı yaratmaktır. Bu tür bir dizi sahne ile, Borg ailesine nüfuz etmiş duygusal ölümün bulaşıcılığını ve gücünü hissetme noktasına geliriz ve dolaylı olarak Dr. Borg'un hayat boyu üstün hizmet olarak ne yapmış olduğu problemini irdeleriz.

Borg'un karısını içeren sahnenin de ima ettiği gibi, Borg'un açık nezaketi bile esasen bir çeşit ilke olarak benimsenmiştir. Borg, soyut olandan gelecek bağışlanmaya inanmaktadır. Yine de ilk tıbbi muayenesine ilişkin gördüğü rüyada doktorun ilk görevinin bağışlanmak istemek olduğunu hatırlayamaz. İlkelerinin derinlere kök salmadığını görürüz.

Fakat ölümün dondurucu ruhu filme hâkimse, aynı biçimde gençlik ruhu ve mutluluk ile yaban çileklerinin kısa ömürlü büyüsü de filmi kaplamıştır. Filmde, genç otostopçuların olduğu ve ayrıca eski yazlıktaki kahkaha ve neşenin hâkim olduğu sahneler de vardır. Tıpkı ikizlerin sağır amcalarının isim günü için yazdıkları ve onlara mutluluk veren şarkının gereksizliği gibi bu sahneler de basit, düşüncesiz ve hatta fuzuli bir keyfi açığa vururlar. Sara 'tam da ikizler gibi değil mi!' diye düşünerek gülümser. Fakat burada bile eğlence, Sara'nın yalnızca şiir okumak, düet yapmak ve hem iyi hem de soylu Isak'la 'bir sonraki hayatla' ilgili konuşmak yerine çilek bahçesinde öpüşmek istemesi yüzünden hissettiği suçluluk duygusuyla kesintiye uğrar. Tüm masumiyetiyle 'bana kendimi bir solucanmışım gibi hissettiriyor' diye yakınır ve 'heyecan verici ve yaramaz' erkek kardeşi Sigfrid'ten etki-

lenmemiş olmayı diler.

Bergman, Gunnar Fischer'ın hassas kamera kullanımının yardımıyla bu sahneleri, neredeyse göz alan beyaz bir ışıkla aydınlatır ve elbette bu ışık, karşıtını Borg'un annesinin evinin karanlık iç mekânlarında ve yaşlı Borg'un geçmiş yaşamından gelen sahnenin yeniden yaratılışını izlediği karanlık avluda bulur. Bergman'ın bu dönemki yapıtlarında müzik de her zaman önemli bir anımsatma öğesi olarak kullanılmıştır. *Yaz Oyunları* ya da *Kadınların Bekleyişi* gibi filmlerde olduğu gibi yükselen arp arpeji uzun yaz günlerinin geniş özgürlüğünü anımsatır. *Yaban Çilekleri*'nde Eric Nordgren, Borg ne zaman kendini bilme anının eşiğinde olsa, onun olduğu gibi bizim de bilinçlerimizi etkisi altına alan (mükemmel beşliden ikinci minöre doğru artan) bir yabani çilek motifi koyar. Bu tema, filme farkına varılması için adeta yalvarıyormuş gibi nostaljik ve kederli bir biçimde musallat olmuştur. Ayrıca bu filmde belirli anların ironisinin de altını çizmeye yarar.

Örneğin katedraldeki debdebe ve seremoni sahnesinin orta yerinde, trompetler öttürüldükten, toplar susturulduktan hemen sonra, resitalde Borg'un tıbbi başarıları Latince okunur. Resitalin tam ortasında bu temanın ortaya çıkışı, Borg'un hayatı için çok önemli olması gereken böyle bir anda kafasının başka bir yerde olduğunu hatırlatır. Aldığı takdirin içerdiği ironiyi fark eder ve en azından seremoninin kendisi için kof olduğunun farkına varır.

Bu film boyunca *Yedinci Mühür*'den bile daha doyurucu olmak üzere doğum ve ölüm, gençlik ve yaşlılık imgeleri garip bir biçimde birbiriyle ilişkilendirilmiştir. Açılıştaki rüya sahnesinde at arabasının lamba direğine çarpması ve tabut sallanıp gıcırdadığında çatırdayan tahtadan çıkan tiz ses bebek ağlaması sesiyle rahatsız edici bir benzerlik taşır. Arabadaki ikinci rüyada genç Sara, Borg'un aynada vakitsizce yaşlanmış yüzünü incelemesini sağladıktan –daha doğrusu, başkalarına göründüğü gibi kendini görmeye onu zorladıktan– ve kız kardeşinin çocuğunun yanına gitmek üzere kaçtıktan sonra Borg, yavaşça çocuğun kulübesine doğru ilerler ve yaşlı bir adam olarak gençlik hayatını düşünür. Kafasının üzerinde yapraklardan oluşan bir gölgelik vardır; fakat bu anı takiben, filmi sonlandırırken kamera bu yapraklar arasından ölü bir dalı seçer.

Borg gençliğinden bir hatırayı; babasının ve annesinin sahilde

oturup birlikte balık tuttukları bir anı hatırlamanın verdiği mutluluk ve huzuru hissederken bir bakıma bizi Sjöberg'in *Cennete Giden Yol*'una bir kez daha geri götürebilecek bir neşe kaynağı bulur. Filmin sonunda, soğukkanlı oğlu Evald'ın ve Marianne'e karşı başarısızlıkları için bağışlanmayı diler. Yoğun bir gün geçirmiştir ve nihayet insanlarla en azından biraz gerçek bir ilişki kurabilecektir. Açılıştaki rüyada olduğu gibi, hayatta yolunu nasıl kaybettiğini görmeye başlamıştır. Sjöberg'in filmindeki Mats gibi Borg da pratik olarak onun için çok geç olmasına rağmen çocukluğunun saf hislerinde bir çeşit 'cennet' bulur. Yaşlı Borg için 'geriye hiçbir çilek kalmamıştır.'

Filmin sonunda, tıpkı Borg'un hayatındaki gibi, hiçbir dramatik gelişme olmaz. Ebeveynlerinin imgesi ile biri yorgun ve yatakta dinlenen, diğeri ise filmin sonunda bir miktar sıcaklık ve sevgi için çabalayan kendi yüzünün birbirine zıt iki imgesi birbirine karışır. Eric Nordgen'in filmi huzur dolu sonucuna götüren bir arp arpeji çalar.

Film ilk gösterime girdiğinde, İngiliz eleştirmenler rüya sekanslarının zorlama kolaycılığından, özellikle dışavurumcu tekniklerin ve *Freudcu sembollerin çok yüzeysel bir biçimde benimsendiğinden dem* vurmuşlardı. Eleştirel açıdan, bir rüya sekansında ikna edici ya da başarısız bir şeyi inşa etmek zordur. Fakat *Yaban Çilekleri*'ndeki bütün rüya imgeleri filmdeki başka bir yerden alınmıştır ve açıklıklarını bu yolla kazanmışlardır. Tıpkı Borg için olduğu gibi bu rüyaların dehşeti bizim için de, yüzeysel gülümsemelerden oluşan bir hayatın arkasında gizlenen boşluk ve korkunun tam anlamıyla farkına varmamız açısından gereklidir.

Borg'un muayenesi sırasında, oda Borg'a hayal meyal tanıdık gelen, kendisine ölü gibi görünen, fakat aslında hayatta olan yüzlerle doludur. Bunlar ona bakan kişi ve hastalığını iyileştirmek durumunda olduğu kadın; arabasına aldığı, *Yedinci Mühür*'deki kırbaççılar gibi hiçbir şefkatli his ya da sevgi olmaksızın birbirlerini açıkça tartaklamaktan zevk alan bir çifttir. Sevgisizlik nefrete evrildiği için, bu çift umutsuz bir örnek olarak sunulmuştur.

Açılıştaki rüya sekansı Bergman'ın olacak olanlara dair yaptığı dilsiz şovlardan biridir. Yolculuğu sırasında, yaşlı Borg tıpkı rüyasında gördüğü kendi cesedi gibi, kalıcı neşe ve sevgi getirebilecek herkesi uzaklaştırıp kendini gitgide daha çok boğduğunun farkına varır. Zamanın anlamsız olduğu, amaç ve tatmin hislerinin kaybolduğu bir

yaşam imgesini akrep ve yelkovansız bir saatte görmek için Freud'u bilmek gerekmez. Bergman yapıtlarında sık sık farklı amaçlar için saatleri kullanır. Burada akrep ve yelkovansız saate yalnızca kendi saati değil, aynı zamanda sonrasında annesinin ona gösterdiği saat de karşılık gelir. Fakat rüya sekansı yatağının yanındaki alarmlı saatin ısrarcı sesiyle aniden kesilir. Bu hem gerçeğe geri dönüşe hem de zamanın sürekli olarak aktığına işaret eder.

Yedinci Mühür'de ve farklı bir etkiyle *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri*'nde olduğu gibi, *Yaban Çilekleri*'nde de birlikte yemek yeme ve rahatlama zevkinin yaşandığı, hatta bunun paylaşma olarak adlandırılabileceği ziyafet sahneleri vardır. *Yedinci Mühür*'de Block, yalnızca çilek ve sütten oluşan basit ziyafete oturduğu zaman o anki sorunlarını unutur ve genç eşini bir zamanlar nasıl sevdiğini ve onun güzel gözlerine bakarak nasıl şarkılar söylediğini hatırlar. Süt ve çilek kâselerini birbirlerine uzatırlarken arka planda Jöf kısık sesle şarkı söyler. Block, ilk ve son kez mutlu çiftin yalınlığı ve güzelliği sayesinde kendi yarattığı işkenceleri unutmaya yönelir. Reddettiği gerçekliğin, Ölüm'le oynadığı satranç oyununa devam etmeye yeltendiği sırada orada olduğunun açıkça farkına varmazken, ironik bir biçimde 'seninleyken bana her şey gerçekdışıymış gibi görünüyor' der.

Benzer, fakat daha da törensel bir biçimde *Yaban Çilekleri*'nde gezginler hep birlikte öğle yemeği yerler. Borg birlikte şarap içip yemek yerlerken genç bir doktorken geçirdiği günlerle ilgili hikâyeler anlatıp onları eğlendirir. Daha sonra gitarını tıngırdatırken, genç ilahiyat öğrencisi şiir okumaya başlar: 'Doğa böylesine bir güzelliği sergilerken, kaynağı kim bilir ne denli parlaktır.' O durduğu zaman yaşlı Borg devam eder: 'Ben onun izlerini çiçeklerin açtığı her yerde görüyorum.' Borg'un zihni duraksadığında ise Marianne ona yardım eder. *Yedinci Mühür*'deki çilek ve süt gibi bu şiir de masada dolaşıma girer. Farklı biçimlerde olsa bile hepsi şiiri biliyormuş ve takdir ediyormuş gibi görünürler. İlahiyatçı için bu şiir Tanrı ile ilgilidir; genç ateist içinse yalnızca bir aşk şiiridir. Fakat bu iki çocuk, kızın neşesini takdir etmelerinde olduğu gibi bu şiir için ortak bir duyguda birleşirler. Böylelikle 'yalnızca entelektüel olan' uyuşmazlıklarından kurtulurlar.

Bu sahne muhteşemdir. Şiirin doğası, birlikte paylaşılan şaraplı yemek ve filmin tinsel teması olarak adlandırılabilecek şey göz

önünde bulundurulursa, filmin çok geniş kapsamlı dolayımları olduğu görülür. Bergman hayatının bu döneminde hâlâ kelimenin metafizik anlamıyla Hıristiyanlığın geçerliliği sorunuyla meşgulse, *Yaban Çilekleri*'nde kiliseyi bir arada tutmuş olan ritüellerin bazılarını en duyarlı biçimde yeniden yaratıyormuş gibi görünür. Bu öğle yemeği, sıcaklığı ve duygulanımı açısından beş yıl sonra *Kış Işığı*'nın açılış sahnesinde yeniden yarattığı hakiki paylaşımla tam bir karşıtlık içerisindedir.

Yaz Oyunları üzerine tartışırken, teması çok basit göründüğü için filmin biçeminin kuruluşundaki hünerle daha çok ilgiliydim. Ancak bu filmi *Yaban Çilekleri*'nin yanına koyduğumuz zaman içerdikleri anlayışın temelde aynı olduğunu görebiliriz. *Yaz Oyunları*'nda Marie sonunda David Nyström'ü kabul eder ve ölü Henrik'inin anısının onun üzerinde kurduğu, hayatını geliştirmesini engelleyen hükümden kurtulur. Filmin sonunda kurduğu hayalden sonra, aynada kendisini makyajsız olarak gördüğünde bir şekilde mutlu olduğunun bile farkına varır. En azından hâlâ hayattadır ve daha az ideal de olsa yeni ve canlı ilişkiler kurma yetisine sahiptir.

Yaban Çilekleri'nde tematik kaygılar öncelikli görünse bile, *Yaz Oyunları*'nda bulduğumuz yapının, paralelliklerin ve simetrinin aynısı bu filmde de vardır. Film yalnızca yüzeyde biçimden yoksun ve epizodik görünebilir. Filmin sonunda Borg'un yüzünün birbirine zıt görüntüleriyle, açılıştaki rüya sahnesinin sonundaki, cesedinin onu tabutun içine ittirmeye çalıştığı iki karşılaştırılabilir biçimde karşıt olan görüntüler arasında ilişki kurulur. Yaşlı Borg'un oğluyla olan ilişkisi; karısıyla yağmur altında olduğu, Borg'un kafasının üzerinde sallanan ölü dalı hatırlatan sahne Evald'ın kafasındaki ölü ağaçla anlatılmıştır. Hepsinden daha etkili olansa, otostopçular Borg için çiçek toplayıp şarkı söyleyerek 'hayat hakkında her şeyi bilen yaşlı ve bilge bir adam' olmasından ötürü onun için üç kez kadeh kaldırdıklarında, kelimeler gerçek Sara'nın Borg'un rüyasında söylediklerine dair ironik bir gönderme olmakla kalmaz, –'çok şey biliyorsun; ama *aslında* hiçbir şey bilmiyorsun'– Aron Amca'nın isim gününde yaban çilekleri toplandığı zamana benzer bir anı da anımsatır. Kadehler üç kez kaldırıldıktan sonra şarkı söylenir. Borg'un da dahil olduğu bu sahnenin, hayatın bunun gibi mutlu, yüzeysel ve ani çekiciliklerine karşı Borg'un Aron Amca'dan bile daha fazla sağırlaşmış olduğuna dair ironik bir dolayım vardır.

Benim bakış açıma göre *Yaban Çilekleri*, herkesin 'en iyi on film' listesinde yer almayı hak eden muhteşem bir filmdir. Ancak film büyük bir prestij kazanamamıştır ve ben de bunun neden böyle olduğunu merak ediyorum. Belki de; Robin Wood filmle ilgili *Persona'nın* bakış açısından yazdığında bu sorunsala yaklaşmıştır[15]:

> *Film geçmişe bakışında günümüz dünyasının gerilimlerine yeterli bir yanıt veremeyecek kadar bütünlüklü, yapboz yapısında kapalı görünür. "Sanat sanat içindir" anlayışından çok uzaklaşmış olsa bile, bir Sanat Yapıtı olarak, tam anlamıyla yaşanmış bir tecrübenin kaydından belki de çok daha tatmin edicidir... izleyici hesaplaşmanın entelektüel yetkinliğinin öylesine farkındadır ki; bunların bilinçli olup olmadığını, –Bergman'ın tamamen kendisi için üretip üretmediğini– varlığının en derin düzlemlerinin kapalı olup olmadığını sorgulamaya başlar.*

Bu yorumlar, elbette ki oldukça romantik bir sanat kavrayışına – sanatın kişisel bir keşif olarak kavranışına– işaret eder. Ancak Wood sanatı böyle yorumlarken yalnız değildir ve ben de bu bölüme tıpkı İskandinav sanatının çoğunda olduğu gibi Bergman'ın erken dönem yapıtlarının kesinlikle zamandan ayrı durduğunun altını çizerek başlamıştım. Ben şahsen filmin çok *entelektüel* bir biçimde biçimlendirildiğini düşünmüyorum; fakat başarılarının eski moda olmadığını da görebiliyorum. İçerdiği ahlaki duyarlılık önceki iki yüzyılın herhangi bir anında da var olabilirdi. Ancak sinema ona çağımıza ait olma özelliğini verebilirdi.

Fakat bu eski modalılık Bergman'ın erken dönem filmlerinde beni en çok tatmin eden şeydir –Avrupa'nın geri kalanından farklı bir biçimde çalışan, kültürel mirasının geçerliliğiyle hesaplaşan bir adam duygusu vermesi. Bergman'ın filmlerinde bulduğumuz sembolik altyapı çok uzaklardan geliyormuş ve dolayısıyla kişisel tasalarından çok daha enginmiş gibi görünür. Yinelenen sorgu sembolü, karanlık orman sembolü, güneyin ve belki de güneşin hayat verici güçlerinin sembolü İngilizce konuşan dünya için Bunyan'ı hatırlatabilir. İskandinavlar ise bunun için Ibsen'i önereceklerdir.

---

15 Wood, *Bergman*, s. 81

Ibsen'in geç dönem oyunları *John Gabriel Borkman* ve *Biz Ölüler Uyanınca*'ya, hissiz iradeye eşlik eden aynı soğukluk duygusu ve hayat dolu kahkaha, müzik, dans ve güneş gibi semboller hâkimdir. *John Gabriel Borkman*'da genç Erhart iki yanında iki kadınla babasının karanlık ve soğuk iradesinden, güneyin sıcaklığına ve özgürlüğüne kaçar. *Yaban Çilekleri*'nde ise Sara iki yanında iki adamla güneşli İtalya'ya kaçar.

Bu kaygılar ne kadar eski moda olursa olsun, bundan dolayı daha az doğru ya da derin değildirler. Wood'un söylediği gibi, Bergman'ın erken dönem yapıtlarında karşılaştığımız problemlerini çözen hasta, çoğumuz için gitgide gerçeklik özelliğini yitiren bir sosyal uyum kavramını varsayar. Robin Wood, Bergman'ın *Sessizlik, Utanç* ve *Persona* gibi sonraki yapıtlarında bunun daha çok farkındaymış gibi görünüyor olduğunu ve dolayısıyla daha 'olgun' olduğunu ifade eder. Bunlar kesinlikle az bulunur filmlerdir. Ancak, Ingmar Bergman'ın sonraki yapıtlarına baktığımızda odaklanmak istediğim işte bu olgunluk kavramıdır.

*

Tutarlı bir metafizik olmadığı sürece sanat, yön duygusu olmadan yapılan bir yolculuktan daha anlaşılabilir bir etkinlik değildir.

Alex Comfort

1957'de Ingmar Bergman *Yaşamın Eşiğinde*'yi yaptı. Film o zamanlar ciddi anlamda marjinal bir film olarak algılanmıştır. *Yaban Çilekleri*'yle aynı yıl ve *Yüz*'den (1958) hemen önce gösterime giren film, Bergman'ın o zamana kadar yaptığı yapıtlardan oldukça farklıdır.

Öncelikle bu film son yedi yıldır ilk kez Bergman'ın yazdığı bir senaryoyu temel almayan bir filmdir. İkinci olarak film Bergman'ın daha önce kullanmadığı (ve daha sonra da kullanmayacağı) bir kameraman tarafından çekilen bir filmdi. Üçüncü olarak, filmde hiç müzik yoktu. Eric Nordgen'in arp arpejleri ve Gunnar Fischer'in parıldayan fotoğrafları geleneksel Bergman repertuarının öylesine vazgeçilmez bir parçası olmuşlardı ki, onlar olmadığında gerçekten bir eksiklik hissediyorduk.

Tanıdık yüzlerin hâlâ orada olduğu doğruydu; fakat burada bile bir farklılık söz konusuydu. Daha önceki Bergman filmlerine de ferahlama noktası sağlayan temiz yüzlü, sarışın ve anaç Eva Dahlbeck figürü önceleri onu daha önce her zaman görmeye alışkın olduğumuz gibi güvenli bir kadın figür olarak yine karşımızdadır. Fakat ona duyduğumuz güvenin temelsiz olduğu anlaşılır. Dayanılmaz ağrılarla dolu bir ameliyattan sonra bebeği ölü doğar. Eva'nın huzurlu annelik hayalleri darmadağın olur ve bununla birlikte bizim beklentilerimizle de neredeyse ahlaksızca oynanmıştır.

Benzer biçimde filmdeki diğer iki kadın da durumlarını beklenmedik yollarla çözerler. Cecilia (Ingrid Thulin) anne olmaktan, kocası kendisinden nefret ettiği için nefret eder. Çocuğunun, kocasını kendisinden uzaklaştıracağından korkar. Bu aynı aktristin *Yaban Çilekleri*'nde oynadığı rolün tam zıttıdır. Marianne, benzer bir sorun yaşasa da, kocası onu istese de istemese de yeni yaşamını kurmakta kararlıydı. Onun hamileliğinde bir yemin söz konusuydu; ki bu yemin filmin olumlu niteliğinin bir kısmını oluşturuyordu.

Benzer biçimde; *Yaban Çilekleri*'nde neşe saçan Sara'yı ve *Yedinci Mühür*'de azizevari bir karakter olan Mia'yı oynayan Bibi Andersson, *Yaşamın Eşiği*'nde pek umursamadığı bir adamdan hamile kalıp, sonra da kürtaj olmak için elinden gelen her şeyi yapan ve bir bakıma sokak kadınını andıran genç ve kayıtsız Hjördis'i oynadı. Ancak Hjördis'in bu çabaları boşa çıkar. Filmde yine ahlaksızca olduğunu hissedeceğimiz bir biçimde, Hjördis gayet kolayca ve kendinden emin bir biçimde çocuğunu doğurur.

Doğum, Bergman'a her zaman olumlamaya dair imgeler sağladı ve önceki filmlerinin çoğunda doğum yapmanın acısına ve yalnızlığına değindi. Fakat; *Yaşamın Eşiğinde*'de Ulla Isaksson'un, kendi hikâyesinden yola çıkarak yazdığı senaryosu geleneksel imgelemin ezberini bozdu. Kendisinden önceki *Yedinci Mühür* ve *Yaban Çilekleri*'nden farklı olarak, bu film bize birbirlerini reddeden karşı kuvvetleri onaylayan güçlerin simetrik bir resmini vermiyordu.

Filmin tarzında en çok göze çarpan özellik grilik ve basitliktir. Bir hastanenin doğum bölümünde geçen film, 'doğal' hayatla ilgili çok az his uyandırmaktadır. Burada dışlanan, Bergman'ın daha önceki birçok filmine umut noktası sağlayan kuş sesleri, çiçekler ve yabani çilek duygusudur. Ayrıca mevsimlere ya da doğanın yeniden doğabileceğine dair herhangi bir duygu da dışarıda bırakılmıştır.



Yaban Çilekleri'*nden bir sahne*

Harry'nin mutlu ve beklenti içindeki karısı Stina'ya çiçekler getirmesi, Bergman'ın önceki filmlerine karşıt olarak Stina'nın bebeği ölü doğduğu için filme yanlış bir sembol getirir. Aslında erken dönem yapıtlarının büyük bölümüne hâkim olan, eviçi aile atmosferinin meydana getiren, el ve aynalarla, oyuncak ve oyuncak ayılarla, bütün küçük eşyalarla oyunlar burada tümüyle eksiktir. Filmde hiçbir keskin karşıtlık yoktur. Güneş ışığına hiç izin verilmemesi, gölgelerin de filmde noksan olması anlamına gelir. Fotografik terimlerle anlatılırsa; bu siyahların karşıtlığının noksanlığı anlamına gelir. Film ağırlıklı olarak gri üstüne beyazdır. Bu bakımdan, ahlaki açıdan da böyledir.

Bergman'ın o zamanki filmleri bağlamında ve takip eden *Yüz* ve *Genç Kız Pınarı* (1959) bağlamında bile *Yaşamın Eşiğinde* gerçekten ileriye doğru atılmış bir adım gibi görünüyor. Fakat bu film sonraki yapıtları bağlamında düşünülürse, gelecek olanlara dair tekinsiz bir uyarıydı. Öyle görünüyor ki, hayatının bu döneminde Bergman, yeni bir yaklaşımı daha özgürce tecrübe edinmesini sağlaması açısından kendisinin yaratmadığı bir konuyu seçmişti. Öyle ki, belki de geçmişteki filmlerinin zenginliğinden ötürü uluslararası alanda gördüğü takdir karşısında, kemer sıkma yönünde bir alıştırma yapmak konusunda kendisini hazırlamıştı. Açıklaması ne olursa olsun; *Yaşamın Eşiğinde* o zamanlar istisnai ve daha çok tatsız bir film olarak görünüyordu.

Vurgunun giderek değişmesinin, dünyanın Bergman'ın bir sanatçı olarak keşfetmesi ve Bergman çılgınlığının baş göstermesiyle birlikte başlaması bir rastlantıdan da ibaret olabilir. *Yedinci Mühür*, New York'ta büyük gürültü koparana kadar Bergman fazlasıyla yalnız

bırakıldı. Dünya basını ona pek de aldırış etmezken ya da ne yaptığını sormazken, en az on altı film çekmiş, daha fazlasının senaryosunu yazmış ve sahnede düzenli olarak çalışmıştı.

Bu yalnızlık İskandinav sanatının tamamında tekrarlayan bir tema olduğu gibi, Bergman'ın yönetmenliği için de asli olabilir. Şüphesiz ki;İsveç kültürüyle kurduğu kültürel temas, sanatının elzem öğelerinden biri olarak kalmıştır. Bergman, Hollywood'dan ya da başka yerlerden defalarca teklif almasına rağmen ülkesi dışında film çekmeyi reddetti. *Temas* (1971) bile, İngilizce olmasına rağmen İsveç'te çekilmiştir. Bu bakımdan filmlerindeki üslup değişiklikleri her ne olursa olsun, Bergman güveni ve ilhamı çevresindeki dünyadan alan geleneksel bir sanatçı olarak kalmıştır.

Yüz'ün neredeyse özellikle Amerikan basını için çekildiği düşünülebilir. Bu film, genelde analiz etmek için çok yer ayırmak istemeyeceğim bir film olmasına rağmen, en çok da bir çeşit kişisel parodi olarak anlam kazanmış gibi görünüyor. *Yedinci Mühür*'deki ortaçağ dehşetinin özgün bölümlerini oluşturan görsel retoriğin hepsi *Yüz*'de yalnızca geleneksel gotik gerilimin hokkabazlığından ibarettir. Ancak hayatın anlamı ve ölüm üzerine, özellikle de sarhoş aktör Spegel'in söyledikleri *Yedinci Mühür*'de ciddiye alınmış olabilir. Fakat bunun bilinçli bir biçimde yapıldığına inanmıyorum.

Ancak sanatçının eleştirmenleriyle olan ilişkisinin ve özel ve profesyonel hayatı arasındaki kopukluğun nükteli bir dramatizasyonu olarak okunabilecek *Bütün O Kadınlar*'ın (1963) aksine, *Yüz*'de filmin gotik ortaoyununa bir şeyler katan ihtişamlı bir çekirdek bulunur. Nükteli şamatanın altında Bergman, gerçek anlamda bir sanatçı olarak yetenekleriyle, gördüğü dünya çapında kabul karşısında nasıl sanat yapacağıyla uğraşıyormuş gibi görünür. Bergman sanatçının bir sihirbaz ve kısmen de şarlatan olarak olağanüstü sihirlerini insanların memnuniyeti için kullanan biri olduğunu söylemişti. Bergman bir sanatçı olarak izleyicileri üzerindeki gücüne neredeyse güvenmiyor gibidir.

Yüz'de Albert Emmanuel Vogler kendisinin böyle olduğunu düşünür. Kendisini aşk iksirleri ve sihirler satan şarlatanlarla özdeşleştirir ve gerçekte ne kadar zavallı bir yaratık olduğunu saklamak için bir kurtarıcı gibi giyinir. Fakat kararsızlığına, aklın maskesini düşürmeye yeterli olmamasına rağmen, filmin sonlarına doğru tavan arası sahnesinde Dr. Vergerus'a gösterdiği gibi belirli bir güce sahiptir.

Vogler'in tek bir zafer anına dayanan gücü, birtakım hilelerle rasyonalist doktorun kendi mantığının gücünden şüphe duymasını sağlama yeteneğinde yatar ve bu elbette ki Bergman'ın aslında bize yaptığı şeydir. Vogler maskesini çıkarmasına ve acınası bir biçimde sadaka dilenmesine rağmen güç gösterisi sayesinde ödülünü kazanır. Kasvetli yağmur, Vogler kralın önünde sahneye çıkmak için saray mensupları tarafından getirildiğinde bir anda mutlu günışığına dönüşür. Kendi açısından muhteşem olan bu film, Bergman'ın en iyi yapıtlarıyla yalnızca dolambaçlı bir biçimde ilişkili olmakla birlikte parodik bir seyirliktir.

Bergman, *Yüz*'den sonra, daha ayrıntılı bir analiz gerektiren *Genç Kız Pınarı*'nı çekti. Ancak Robin Wood[16] bu filmin öylesine ustalıklı bir analizini yaptı ki burada yalnızca bir ya da iki biçimsel özelliğe dikkat çekmekle yetineceğim.

Bunlardan en önemlisi filmin ortasındaki üslup değişimi olarak görünüyor; ki bu değişim bahar duygusunun aniden yaklaşan kış duygusuna dönüşmesiyle daha da göze çarpar hale getirilir. Tecavüzden önceki bütün bölümler, Bergman'ın tamamen geleneksel üslubuna içkin doğal efektlerle donatılmıştır. Her yer çiçeklerle doludur ve Karin'in giysilerinde, gökyüzünde ve Karin mumlarla birlikte yola çıkarken çobanın türkü söylediği tarlalarda renk duygusu çok gelişmiştir. Film, Robin Wood'un da altını çizdiği gibi, arka plandaki dokunan ellerin gücü nedeniyle dokunma duyusu ile de son derece bağlantılıdır.

Ancak tecavüz ve cinayet sonrasında tüm bunlar değişir. Kar yağmaya başlar ve dünya donuk ve soğuk bir hale gelir. Üç çobanın ayinlerle kesilmesinden sonra aile cesedi almaya gittiğinde, bütün evcil hayvanlar çiftliği terk etmiş ve bütün dereler kurumuştur. Ancak Töre (hazır ve nazır Max von Sydow) kendi değersizliğini ve anlama yeteneğinin olmadığını öne sürünce yaşam pınarları tekrar akmaya başlar.

Genç Kız Pınarı, bir ortaçağ baladı temel alınarak yapılmış olmasına ve filmin senaryosu bir başkası tarafından yazılmış olmasına rağmen Bergman'ın ahlaki dünyasının merkezinde yer alır. Tıpkı *Ye-*

16 a.g.e., s. 100. Ayrıca Wood'un filmle ilgili diğer incelemesi için bakınız *Definition*, No. 3'te (Londra, 1961)

dinci Mühür ya da *Yaban Çilekleri*'ndeki gibi buradaki 'mesaj' da geleneksel olarak hümanist bir mesajdır: Hayattaki taleplerimizden ve bu taleplerimizi kusurlu kavrayışımıza dayanan irademizin kuvvetiyle kontrol etme arzumuzdan vazgeçmezsek, Cennet Krallığı'na giremeyiz. Bergman'ın diğer birçok filmi gibi *Genç Kız Pınarı* da, eskinin kurban edilmesinden ortaya çıkan yeni hayat duygusuyla sona erer. Bunlara rağmen cadı Ingeri hamiledir ve mucizevi pınarda ellerini yıkayan ilk kişidir. Hayat devam edecektir.

Yaşamın Eşiğinde'yi hemen ardından takip eden yıllar belirsizlikle doluymuş gibi görünür ve bu belirsizlik bir bakıma Yüz'ün dolaylı itirafında kısmen görünürlük kazanır; fakat ayrıca burada öne süreceğim üzere hayli sert filmlerle zorlama küçük komediler arasındaki dalgalanma da bu durumu görünür kılar. Nedeni anlaşılamayan bir nedenden ötürü *Şeytanın Gözü* (1962), İngilizce konuşan dünyaya Bergman'ın ilk komedisi olarak sunuldu. Bu film, elbette ki Bergman'ın teatral olarak retorik bir usule sahip olan ilk komik süslemesidir. Film şeytan epizodlarıyla merkezinde çok az şey barındıracak biçimde sinema perdesi için yeniden yaratılmış gibi görünür. Takip eden ikinci komedi *Bütün O Kadınlar*'da olduğu gibi temel dürtü alaycılıktır. Bergman gerçek anlamda kendini malzemesine hiç adamamış gibidir. Dünya çapında tanınıp takdir görmesinden paçasını ne kadar kurtarabileceğini düşünmüş bile olabilir.

Başlangıçta Bergman'ın filmografisi içinde sahip oldukları yerlerle bu filmlerin varlığı, o dönem karşımızdaki daha ciddi Bergman filmlerine karşı bir çeşit güvensizlik duymamı sağladı. Bir yandan bu iki filmin çok çeşitli dolayımları olmasına rağmen, *Sessizlik*'le birlikte Bergman'ın malzemesiyle ilişkili olarak nerede durduğu konusunda emin olmakta güçlük çektim. Tıpkı *Bütün O Kadınlar*'ın önerdiği gibi, eğer bizimle ve aracın kendisiyle yalnızca oyun oynuyorsa, farklı bir biçimde de olsa *Sessizlik*'in uçlarında da bizimle oyun oynuyor olamaz mı? Eğer hayat *Bütün O Kadınlar*'da sunulduğu kadar açıkça gülünç değilse, belki de *Sessizlik*'te olduğu kadar acımasız da değildir? Acaba Bergman'ın tüm bunlarla ilişkisi nedir?

*

'Yeni' Bergman gerçek anlamda *Aynadaki Gibi* (1961) ile sahneye çıkar. Bu onun *Kış Işığı* (1962) ve *Sessizlik* (1963) ile tamamlanan üçlemesinin ilk filmidir. Bergman'ın bu üçlemede ve *Persona*'da (1966) kullandığı teknik belki de (tıpkı bu bölümün başlığının ileri sürebileceği gibi) 'insan ruhunu aydınlatmak' gibi keyfi bir tutkuyla bizi her seferinde daha az insanla karşı karşıya getirmekti. Yöntemlerinden biri de, karakterlerinin çoğunlukla kurgucunun hiçbir müdahalesi olmadan ve geri dönüşlere başvurmaksızın dolaysızca bizimle konuşmasına izin vermekti. Burada akla hemen, Robin Wood'un da *Persona*'daki hoş anlardan biri olarak takdir ettiği Alma'nın plajdaki grup seksi anlattığı sahne geliyor.[17] Ancak böyle bir teknik hassas tepki ve yorum problemlerine neden olabilir.

Örneğin *Aynadaki Gibi*'de David'in Martin'e İsviçre'de intihara kalkıştığını ve bunun sonucu olarak Tanrı'nın varlığını keşfettiğini uzun uzun anlattığı bottaki sahne kritik bir soruyu ortaya çıkarır: David'in doğruyu söyleyip söylemediğinden *emin olup olmadığımız* sorusunu. Gerçekten doğruyu söylüyor olabilir; fakat sonrasında filmin başka anlarında da onda belirgin olarak içine kapanan Martin'e empatiyle Martin'e yaklaşıyor da olabilir.

Bundan daha da ciddi olan, bu endişe yüklü filmi kapatan yorumlardır. Bu sefer David, Martin gittikten sonra Minus'la konuşur ve artık deli Karin götürülmüştür. Yine Tanrı'yla konuşup Tanrı'nın sevgi anlamına geldiğini bildiğini söyler. Filmin bağlamı içerisinde bu sahnenin Tanrı'yla ilgili kendini yanıltmaya dair bir atmosfer vardır. Bir ailenin dağılışına ve Karin'in, yalnızca kendilerini düşünen babası ve kocasıyla ilişkileriyle ilgili tımarhanede verdiği karara tanık oluruz. Problemli Minus'un dışında, sevgiye eşlik etmesi gereken şefkat duygusunun ya da anlayışın; Hıristiyan sevgisinin ya da cinsel olmayıp kardeşçe olan bir sevginin izine rastlamayız. David konuşurken çocuğun yüzüne neredeyse hiç bakamaz. Bu, Minus'un babasına hasretiyle, yatıştırılmaya duyduğu çaresiz ihtiyaçla daha da açık bir biçimde ortaya çıkan, süregiden bir tasanın işaretidir. *Kış Işığı*'nın son sahnesi gibi, *Aynadaki Gibi*'deki bu son sahne de, anlaşılamaz bir kendini kandırma önerisinden kaynaklanan umutsuz bir duyguyu aktarır.

17 Wood, *Bergman*, s. 174

Bu acaba kimin kendini kandırmasıdır? Bergman bunu net bir biçimde ifade etmeyi başaramaz. David bilinçli bir biçimde çocuğu mu kandırmaktadır? *Emin* olamasam bile, bunun böyle olduğunu düşünmüyorum. Daha akla yatkın olanı, acaba David kendini mi kandırıyordur? Filmdeki görsel açıklamalar insana dair çıkarımlar, onun *Kış Işığı*'nda kendine acıyan ve en sonunda boş havaya laflar söyler hale gelen rahip gibi olduğunu ortaya koyar gibidir. Ancak bunların içinde en ciddi olanı Bergman'ın bu sözleri gerçek anlamlarıyla anlamamızı isteyip istemiyor olmasıdır. Bir başka deyişle kandırmacanın bir kısmı David'e aitken bu nedenle birazının da Bergman'a ait olduğu söylenebilir mi? Bu filmin verdiği ipuçlarına dayanarak emin olmak çok zordur. Ben bu filmlerde, (şimdi yine *Temas*'ta da) sonda çözülmeyen önemli bir şey bırakılması yüzünden hep üzülmüşümdür.



Aynadaki Gibi'*den bir sahne*

Karakterlerin *doğruyu* söyleyip söylemediklerine dair belirsizlik ile karakterlerin söyledikleriyle ilişkili olarak Bergman'ın nerede durduğuyla ilgili muğlaklığımız bu filmlere itibarını ve üsluplarındaki sertliği, biraz histerik ve kendine düşkün atmosferini veren ikiz niteliklerdir. Karakterlerin sözlerinin dramatik bağlamı, dramatik açıdan mesafeli karakterlerin çaresizliğini mi (bu entelektüel bir biçimde kavranmış karakterler oldukları anlamına gelirdi) yoksa Bergman'ın kendi mesafeli olmayan ve dolayısıyla kavranılamamış kederinimi izlediğimiz konusunda emin olabileceğimiz kadar net bir biçimde tanımlanmamıştır.

Biçimsel olarak eski moda olmalarına rağmen erken dönem filmlerinin mîras aldığı yapı, Bergman'ın kendisinde de rastlayabileceğimiz entelektüel karmaşaları içermesine yardımcı olur. Ancak *Aynadaki Gibi*'de ve *Anna'nın Tutkusu*'na kadar takip eden bütün filmlerde Bergman'ın biçimsel deneylerine eşlik eden çok fazla karmaşa vardır. Bergman'ın son filmlerinde gündelik hayatın yüzeysel gerçekleriyle ilgili çok az yeni gözlem vardır. Kimi açılardan, örneğin bu filmlere yoğun bir maneviyat sağlaması açısından, bu muhteşem bir şeydir. Fakat aynı zamanda insan, tıpkı Bergman'ın karakterleri gibi, tam anlamıyla kendine kilitlendiği, kendi dünya görüşünü de yarattığı karakterlere empoze ettiği duygusuna kapılır.

Hiçbir yeni gözlem içermeyen *Temas* bile bu problemden bağımsız değildir. Bu filmin Bergman için yeni bir başlangıcı temsil edip etmediğini ya da basitçe önceki *Bütün O Kadınlar* gibi niteliksiz bir deney olarak görünüp görünmediğini anlayabilmemiz için henüz çok erkendir. Kişi filmde cesaret verici işaretler bulabilir. Bergman'ı o adadan uzakta görmek ve hâlâ yüzeyden bakıldığında oldukça sıradan görünebilen filmler yapabildiğinin farkına varmak çok sevindiricidir. Fakat yüzeyden görünen tüm olağanlığına rağmen bu filmde geç dönem filmlerini karakterize eden aynı kasıtlı kapalılık –*Anna'nın Tutkusu* dışında– mevcuttur ve bu kapalılık hiçbir şey katmaksızın *Temas*'ın son sahnesini de allak bullak eder.

Karin'in kocası onu gerçekten terk etmiş miydi? Film öyle olduğunu ima etmişti; fakat biz bunu gerçekten bilemeyiz. Benzer biçimde (Ellioth Gould'un oynadığı) David'in kız kardeşiyle olan ilişkisinin doğası nedir? Karin'in bununla ilgili yorumu kararını belirlemesinde merkezi bir öneme sahipmiş gibi görünür; fakat bu çok önemli enformasyon bize verilmediği için son sahnedeki iki karakterin hangisinin doğru, hangisinin yalan söylediğinden emin olamayız.

Aynadaki Gibi'yi takip eden filmlerin hemen hepsinde küçük düşme üzerine artan bir ilgi söz konusudur. Peter Cowie, Bergman'ın filmlerinde kişinin algılayabileceği 'keskinlikte bir aşağılık kompleksinin izlerinin' varlığından söz eder.[18] Bu, onun küçük düşme durumuna dair ilgisini açıkladığı gibi, Bergman'ın filmlerini karakte-

18 Peter Cowie, *Sweden* 2 (Londra, Zwemmer, 1970) s. 95

rize eden bu tür bir aşırı vurguyu da kısmen açıklar. Bergman'ın filmlerinde karakterlerin birbirlerini küçük düşürmede kararlılıkları temel bir rol oynamakla birlikte, *Ayin*'de en rahatsız edici biçimde kullanılır. Öylesine uç noktadadır ki, Bergman izleyicisini de küçük düşürmeye çabalamaktan adeta sadistçe bir zevk alıyormuş gibi görünür.

Genç Kız Pınarı'ndan bu yana ve *Anna'nın Tutkusu*'nda tekrar kazanılan dengeye ulaşana kadar, Sövalye adeta Bergman'ın filmlerini yapma görevini devralmış gibidir.[19] Bergman karakterlerini böylesine aşırı bir biçimde yalıtarak, kendi ahlaki dünyasını da çaresiz karakterlerinin söylediklerine indirgemiştir. Dışarıdaki daha az umutsuz dünyayla, olası bir alternatifle kurulan diyalektik ilişkinin varlığına pek rastlanmaz.

Eğer *Sessizlik*'e *Aynadaki Gibi* ya da *Kış Işığı*'ndan daha fazla hayranlık duyuyorsam, bunun nedeni bu filmin yapısının en küçük bir alternatife bile kapı açmamasıdır. Üç karakter bu saldırgan, yıkıcı, anlaşılmaz topraklara gelirler ve en az ikisi tekrar bir başka yolculuğa çıkar. Filmdeki çocuğa, sanki bir gün anlayacakmış gibi, okuması için yabancı bir dilden bir ya da iki kelime karalanır.

Bu bölümde yeterli alanımız olsaydı, hem *Sessizlik*'in hem de *Persona*'nın kapsamlı bir çözümlemesini yapmamız gerekirdi. Bu filmler artık Bergman'ın Baltık dönemi olarak adlandırabileceğimiz, başarısızlığa uğramış başyapıtlardır. Başyapıtlardır; çünkü şüphesiz ki Bergman için olduğu kadar sinemanın kendisi için de cesurca ve hayranlık uyandırıcı bir biçimde yeni temeller inşa ederler. Benim görüşüme göre başarısız olmuşturlar; çünkü arkalarındaki düşünce aynı zamanda hem şematik hem de belirsizdir. Sanki düşünür Bergman sanatçı Bergman'ın hızına yetişememiş gibidir. Bergman'ın ilk dönem yapıtlarına damgasına vuran alegorik düşünce biçimlerinden onu kurtarmaya yardımcı olmuş yeni sanatsal yetkesi, insan hayatına yönelik taze anlayışlarla bütünleştirilmemiş gibidir.

Bergman, kapalı bir yönetmendir. Tıpkı Fellini'ninkiler gibi, Bergman'ın bütün filmleri de esas itibariyle Bergman'ın kendisiyle ilgilidir.

---

19 Bu, bana Peter Crowe'un *Sessizlik*'teki çocuğun büyüyüp *Utanç*'ı yaptığı yönündeki olağandışı tezinden daha mantıklı görünüyor. Bakınız Wood, *Bergman*, s. 131

Bana göre 'başarısızlık, Bergman filmlerinin kendisinden çok *Persona*'da ya da *Kurtların Saati*'ndeki gibi sanatın geçerliliği ya da *Utanç*'ta olduğu gibi savaşın tahribatları gibi dışsal meselelerle ilgili olduğuna bizleri ikna etmeye çalıştığı zaman ortaya çıkar. Bergman, erken dönem filmlerinde, kötüye karşı iyiyi; yaşamı reddeden Borglar'a karşı onaylayan Saralar'ı öne çıkarma eğilimindeydi. Teknik olarak bu ikilik, *Yaban Çilekleri*'ndeki Borg'un annesinin evi gibi karanlık iç mekânlarla karşıtlık içindeki dış mekân çekimlerinde göz kamaştıran beyazlarda kaydedilmiştir.

Bu ikilik, görünenle söylenenler arasında neredeyse şizofrenik bir kopuşa sahne olan *Aynadaki Gibi*'de daha da farklı bir biçim almıştır. *Sessizlik*'te kız kardeşler arasındaki ikilik öylesine abartılıdır ki kişi her ikisini de aynı kadının farklı yönleri olarak yorumlayabilir; ki bu aynı zamanda *Persona*'nın ikili yapısını yorumlaması anlamına da gelebilir. Filmleri böyle yorumlamak, karakterlerin bir açıdan tamamlanmamış göründükleri ve dolayısıyla ikiliğin dolayımlarının psikolojik olarak ikna edici olmak için fazlasıyla uç noktalarda oldukları anlamına gelir.

Örneğin *Sessizlik*'te Anna tamamıyla vücuduyla yaşarken Ester tamamıyla aklıyla yaşar. Ester Anna'ya daha çok ihtiyaç duyuyormuş gibi görünse de, gerçekte her ikisi de birbirlerine ihtiyaç duyarlar. Fakat Anna'nın fiziksel görünüşü gaddardır, eziyet çektirir. Bergman *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri*'ndeki şehvetli Frid ve Petra'da olduğu gibi, vücudu ruhun sıkıntılarına karşı haz dolu bir alternatif olarak sunmuyordur artık. Filmde, Anna da vücudundan en az Ester kadar nefret ediyormuş gibi görünür. Kendisini özellikle pis hisseder. Bu filmin hiçbir yerinde keyiften eser yoktur. Tıpkı *Aynadaki Gibi* ve *Kış Işığı*'nda olduğu gibi, bütün karakterler kendilerine kilitlenmiş gibi görünürler. *Sessizlik*'te dışa doğru herhangi bir hareket –Anna'nın sıcak ve erkeksi şehirde yaşadığı maceralar ya da Johan'ın otel koridorlarındaki hazin dolaşmaları olsun– kişiyi grotesk olana doğru sürükler.

Sessizlik, Johan annesini bir adamla gördükten sonra karşılaştığı kesişime benzemeyen dört farklı koridorun çıktığı tam bir daireye götürür. Ancak hangi koridoru seçersek seçelim, hepsi aynı görünmektedir. Johan yolda ağır ağır yürürken bitkin gözükmesi şaşırtıcı değildir.



Sessizlik'ten bir sahne

Persona bu ikiliği bir adım öteye götürür. Film öylesine bir ikili anlam kalıbı yaratır ki, filmin nihai anlamı kasıtlı olarak belirsiz kalır; şifresini çözmek bütünüyle imkânsızdır.[20] Ancak Robin Wood'un yaptığı gibi, filmde Elizabeth'in "daha çok bildiğini"[21] öne sürmek ve sonuçta bir biçimde daha akıllı olduğunu düşünmek filmin yapısını basitleştirmekmiş gibi görünüyor.

Elbette ki Elizabeth bir bakıma gerçekten de daha akıllıdır. Arkadaşına dayattığı bütün sessizliğin onu neredeyse deli ettiğini fark eder. Alma'nın kendine olan güvenini tüketir ve sosyal benlik duygusunu –ki bu (hepimizde olduğu gibi) bir derece sosyal yararlılık kavramına bağlıdır– neredeyse tamamen yıkar.

Dolayısıyla *Persona*'nın Elizabeth'inde vahşice bir şey vardır. Bu, sonlara doğru, kan emme sahnesinde de doğrulanır. Burada Elizabeth tamamıyla farklı bir biçimde ele alınsa da, tıpkı *Yedinci Mühür*'deki Şövalye gibi o da davranışlarında katı ve onun kadar yıkıcıdır. Olay örgüsü içerisinde bunun "daha fazla bilme" olarak nasıl algılanacağı hiçbir biçimde belirli değildir. O tahribat yaratabileceğini, bütün katılığı ve sessizliğinden güç elde edebileceğini bilir. Bilebileceği diğer şeylerden söz etmek ise oldukça güçtür.

---

20 Bakınız Susan Sontag, Persona, *Sight and Sound* (Londra), güz 1967, s. 186 ff. *Styles of Radical Will*'de tekrar basım (New York, Farrar, 1969) s. 123-45

21 Wood, *Bergman*, s. 150

Başka bir yerde, Robin Wood tam tersini düşünmesine rağmen, *Kurtların Saati*'ndeki Liv Ullman karakterinin gerçek anlamda olumlu olmadığını sezdiğimi öne sürmüştüm.[22] Ve onun *Anna'nın Tutkusu*'nda ele alınış biçimi, diğer filmlerindeki olumlu olma potansiyeliyle ilgili endişelerimi desteklememe yardımcı olmalıdır. *Anna'nın Tutkusu*'nda Bergman, bir kez daha perdedeki renklerle pekiştirilmiş güzelliğini sunarken aynı zamanda onun için öyle bir yapı yaratır ki; bu onu net bir biçimde filmdeki en yıkıcı karakter olarak gösterir. *Yedinci Mühür*'deki Şövalye ve *Persona*'daki Elizabeth gibi Anna da yıkıcıdır; çünkü doğruluğa, tam bir dürüstlük ve bağlılığa karşı tutku duyar. Ancak gerçeklik ondan bunu esirgediği için, iç dünyasının gereksinimlerinin onu inanmaya zorladığı yalanlardan oluşan bir dünya kurar.

Yedinci Mühür'ü yaptığı sıralarda, Bergman ahlaki dünyasını kabullenmemizi kolaylaştırıyordu. Olumsuz karakterlerini gezgin ozanlarda somutlaşan çocuksu masumiyetle dengeleyerek bu dengeyi kısmen Squaire'in olumlayıcı şüpheciliğiyle saflaştırıyordu. *Anna'nın Tutkusu*'nda ise, fiziksel olarak en çekici karakterini en yıkıcı karakteri olarak sundu. Tıpkı Wood'un önerdiği gibi, böyle bir kavrayış dünyanın bugünkü durumuna yönelik bir kavrayıştır. Şüphesiz ki, bu Bergman'ın zihnini anlayabilmemiz açısından bir ipucu sağlar.

Bergman'ın son yapıtlarını daha çok bu tür kişisel ve biyografik terimlerle okumak istiyorum. *Persona*'daki Varşova Gettosu fotoğrafı ve Vietnam göndermeleri, bana her zaman, Eliot'un cümleleriyle Bergman'ın 'objektif bir karşılık' bulmak için çabaladığı içsel şiddetin uzantısı gibi görünmüştür. Paul Klee'nin İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesine karşı verdiği tepki "bu savaş benim bir süredir kendi içimde sürüyordu" olmuştu. Bergman'ın Klee'nin ne demek istediğini anladığına eminim.

Robin Wood, bu filmlerde daha çok Liv Ullman sayesinde, Godard'ın ya da Buñuel'in aynı oranda umutsuz yapıtlarından daha fazla olumlama bulmuş gibi görünür. Ancak Wood'un *Haftasonu* ya da *Bir Oda Hizmetçisinin Güncesi* gibi filmlerde insancıllığın olmaması olarak yorumladığı şey, bir sanatçının yaşamı ve yarattığı sanat yapıtı arasındaki entelektüel mesafe kavramının ta kendisidir. Benim burada değineceğim entelektüel mesafe kavramının bir çeşit sanatsal

22 Peter Harcourt, 'L 182: an interplay of forces large and small', *Cinema* (Los Angeles), Fall 1970 s. 32-39

enerji ortaya çıkardığıdır. Swift'te olduğu gibi, bu mesafe Godard ve Buñuel gibi yönetmenlere bir çeşit olumlama olan bir nükte öğesi verir. Dahası bu tür bir mesafe dünya var olmaya başladığından beri var olan şiddetin ve absürdlüğe dair tarihsel bir perspektifin farkındalığını gerektirir.

Bir kez daha Swift, Godard ve Buñuel'in farkına varmış göründüğü üzere, mizahın eşlik etmediği bir umutsuzluk kendine acımaya teslim olmak demektir. Mizah olmadan umutsuzluk, dünyada var görünen şiddetin bir şekilde mutlak ve nihai olduğunu ve dünyanın sonunun geldiğini öne sürerek, kişinin kendine peygamber rolünü uygun gördüğünü ima eder. Belki de gerçekten öyledir; fakat buna Bergman'ın son zamanlarda yaptığı gibi soğukkanlılıkla boyun eğmek bana zayıflıkmış gibi görünüyor. Aynı biçimde bu, bir sanatsal alçakgönüllülüğün de yokluğuna işaret eder. Bergman'ın son dönem yapıtlarındaki entelektüel mesafenin yokluğu ve kişisel kaygıları (ki bunlar kısmen de olsa siyasi olabilir) bana her zaman düşünce boyutunda bir eksiklik olarak görünmüştür.

Bergman dünyevi meselelere yönelik entelektüel çözümler bulmaya karşı her zaman şüphe duydu. Karakterlerinin *entelektüel* kaygılarını (bütün o satranç oyunları!) insani sınırlarından ayrılmazmış gibi sunmuştur. Örneğin, eski filmlerinden *Liman Kenti*'nde (1948) bir karakterin okuma arkadaşına "kitaplar çözüm değildir" dediğini duyarız. Benzer biçimde *Anna'nın Tutkusu*'nda da Andreas'ın kitaplarla birlikte çizildiğini fark etmişizdir; ki bu başarısızlıklarına en azından bir çeşit entelektüel çabanın eşlik ettiğini bir kez daha ima eder.

Akla duyulan bu güvensizlik, Bergman'ın sonraki filmleri daha özgün ve hırslı hale gelince daha da ciddi bir hal almıştır. Bana öyle geliyor ki, bu özellikle de *Utanç*'ta çok belirgindir. Bu tür bir savaş, bizim için bugün çok ciddi bir konudur ve bu Bergman'ın onları filmlerinde kullanmasından bağımsızdır ve bunu ciddi bir sanatçının *anlamaya* çalışmasını isterdim. Robin Wood, Bergman'a atfettiği tüm cesaret ve dürüstlükle '*Utanç* şu anda ve çoğu zaman yaşadığım deneyimler içinde çok merkezi bir yere sahiptir'[23] sonucuna varır. Ancak eğer *düşünceye* önem verip hüküm süren bu savaşları kontrol altına

23 Wood, *Bergman*, s. 174

almak ve onların siyasi dolayımlarını derinlemesine anlamak istiyorsak, *Anderson Müfrezesi*'ni tekrar görmeli ya da Susan Sontag'ın hayranlık uyandırıcı bir çalışması olan, kendini aramasını anlattığı Vietnam deneyimleri hikâyelerini tekrar okumalıyız.[24] Schoendoerffer'in filmi gibi Susan Sontag da deneyimlerini, bizi yapıcı eylemlerde bulunmaya yönlendirebilecek çok kişisel, ama aynı zamanda *derin düşüncenin imbiğinden geçirerek sunar.*

Bana öyle görünüyor ki *Utanç*, şu anda yaşadığımız deneyime ilişkin bir duygu vermekten çok, etrafındaki dünyada olup biten şiddetli olaylardan kendini koparmış ve onlar yüzünden kendini tehdit altında hisseden, ancak mizacı ve aldığı eğitimin olup biteni anlamasını engellediği duyarlı bir sanatçının deneyimlerini aktarır. Bergman gibi bir sanatçı için savaş imgelerini tamamıyla umutsuzluk olarak şiirselleştirmek kolaydır. Bu filmlere, olanca burukluklarına rağmen, başarısız kavrayışlarından bağımsız tutulamayacak bir histeri duygusu veren de budur.

Utanç'ta Bergman'ın yaptığını hissettiğim şey de budur. Bergman savaşı metafora indirgemiştir. Savaş, tıpkı *Persona*'daki Alma ve Elizabeth, *Anna'nın Tutkusu*'ndaki Anna ve Andreas gibi umutsuz insanların ilişki kurabilme yeteneksizlikleriyle birbirlerine uyguladıkları şiddetin dışsallaştırılmış halidir. Aslında *Utanç*'ta savaş, *Anna'nın Tutkusu*'ndaki boğazlanmış hayvanlarla aynı tür rol oynuyormuş gibi görünmektedir. Bu genişletilmiş metafor, *Anna'nın Tutkusu*'nda bütün karakterlerin farklı biçimlerde de olsa açık bir biçimde hissettikleri gizli şiddeti Bergman için dışsallaştıran bir tür nesnel bir karşılıktır.

Anna'nın Tutkusu'nun *Yaban Çilekleri*'nden sonra Bergman'ın yaptığı tüm filmlerden görsel olarak daha iyi olması; basitçe *Anna'nın Tutkusu*'ndaki hayvan imgeleminin *Utanç*'taki savaş sahnelerinden daha gizemli bir biçimde ele alınmış olması ve daha kederli de olsa *Utanç*'taki savaş sahnelerindekinden daha gayri şahsi bir fiziksel ve sanatsal araç olmasından kaynaklanır. Bu savaş sahnelerinin, filmin sanatsal dünyası dışındaki siyasi dünyada kendi gerçekliklerine sahip oldukları için metafor olarak kullanılıyor olmaları beni rahatsız ediyor. Bu siyasi gerçekliğe karşı yalnızca umutsuz ve duygusal bir tepki verilmeyip onun üzerine düşünülmesi ve onun anlaşılması ge-

24 Sontag, 'Trip to Hanoi', *Styles* içinde, s. 205-74

rekir. Bu siyasi gerçekliğin geçerliliğine dair kavrayışım ve sağlıklı düşünceye duyduğum gereksinim, Bergman'ın bu gerçekliği, kendi kişisel korkuları ve ihtiyaçlarını aktarmaya indirgemesine bir şekilde gücenmeme neden oluyor.

Bununla birlikte bunları tartışırken, denge, mesafe ve başarı gibi terimlerin çağdaş sanat için geçerli yegâne terimler olduğunu iddia ederek katı kuralcı bir eleştirellik öne sürmek istemiyorum. *Aynadaki Gibi*'den itibaren Bergman'ın filmlerinin sıklıkla sanata dair bu klasik özelliklerden yoksun olduğu görüşümde haklı olduğumu düşünsem bile, hiçbir biçimde bu filmleri bir tarafa bırakmak ya da onların rahatsız etmek konusundaki büyük güçlerini reddetmek amacında değilim. Fakat; *Anna'nın Tutkusu*'yla ilgili ortaya atmak istediğim iddia, bu filmin Bergman'ı kariyeri boyunca rahatsız eden yalnızlık, aşağılanma ve insan ruhunun yalnızlığı gibi aynı problemleri ele aldığıdır. Ayrıca bu film son dönem yapıtlarını karakterize eden (renkleri son derece yaratıcı bir biçimde kullanmasına ek olarak) otorite ve özgünlükle ilgili problemlerle uğraşır; fakat aynı zamanda da klasik yöntemlerle dengeli, başarılı ve mesafelidir. Bu demek oluyor ki; bütün gücüne rağmen film bir sınırlılık öğesi de taşımaktadır. Aynı zamanda bütün umutsuzluğuna rağmen Bergman'ın filmin içerdiği bütün güçlüklere estetik bir çözüm bulma yeteneği içinde saklı olan bir olumlama öğesi barındırdığı anlamına da gelir. *Anna'nın Tutkusu*, bana kalırsa, son dönem yapıtlarının arasındaki en *tamamlanmış* filmlerden biridir; çünkü filmde ortaya atılan sorular yine filmin kendisi tarafından yanıtlandırılır.

*

Anna'nın Tutkusu sakatlanmış, felce uğramış ve belirsiz, ışıkların yayılıp renklerin yandığı, ahlaki kesinliklerin imkânsızlığını, ayrımların belirsizliğini hissedebileceğimiz bir dünya ile açılır. Giriş jeneriğinin arkasından; Çin rüzgâr çanlarını anımsatan, fakat hissedilmez bir biçimde filmin başlangıç görüntüsüne eşlik eden koyun çanlarıyla karışan küçük zil sesleri duyarız. Bu net biçimde, hayvanların sessiz hayatına dair bir görüntüdür; fakat bu sakinliğin yüzeysel olduğu daha sonra anlaşılacaktır.

Andres Winkelman tahrip olmuş evini tamir etmeye çabalarken,

(anlatıcının bize söylediğine göre) adası da dış dünyanın hukuki ve duygusal başarısızlıklardan uzaklaşmaya çalışıyordur. Onun ilk kez, çatıyı kiremitle kaplarken görürüz. Onu kaydeden kameranın aşağıdan arka arkaya yakın çekimleri aracılığıyla, bir çeşit fiziksel enerjinin çok yıkıcı bir öfkeye dönüşebileceğini görürüz. Fakat güneşin iki kez gözden kaybolmasının da gösterdiği gibi, ayrıca zamanda asılı kalmış bir adam olduğunu anlarız. Zamanın askıya alınmış olması duygusu, karın olduğu ve olmadığı sahnelerin birbirlerine geçmesiyle de film boyunca sürer. Bu kullanım hem zamanın uzamasına işaret eder; hem de neredeyse filmdeki bütün öğeleri karakterize eden ve filmin her bölümüne yayılmış bir özelliğin parçası olan mevsimlerin belirsizliği duygusunu yaratır.

İlk sahnelere hâkim olan bir diğer duygu da Andreas Winkelman'ın Johan Andersson'a olan ilgisindeki sevecenliktir. Andreas, onunla konuşmak ve sağlığını sormak üzere bisikletinden iner. Fakat bu tür bir ilgi büyük olasılıkla talebin en az olduğu durumlarda en çok harekete geçer. Bu, *Yaban Çilekleri*'ndeki, yakınlarına duygusal eziyet çektirirken, uzak ahbaplarına nazikçe davrandığını anladığımız, yaşlı Borg'un benzinciyle kurduğu ilişkiyi düşünmemize neden olabilir.

Fakat *Anna'nın Tutkusu*'nda, merhametin Andreas'ın içine kapalı karakterinin gerçek ve güçlü bir parçası olması, belki de Andreas'ın nasıl bir adam olmak istediğiyle ilgili bir ipucudur. Yavru köpek ve Eva'nın sahneleri kadar, Andreas'ın kendini asan Johan'ın evine yaptığı ziyaretle ilgili bölümü hatırlıyorum. Andreas, kendi yaşayan



Anna'nın Tutkusu'*ndan bir sahne*

elini ölü arabacının sıkılmış ellerinin üzerine koyar. Bu, çaresiz bir merhamet olarak yalnızca kendi içinde olumlayıcı olmakla kalmaz, ayrıca Andreas'ın akraba olduklarını bildiğini de ima eder. Şanssızlık nedeniyle her ikisi de bozguna uğramış ve kendi içlerine kapanmışlardır. Bu hareketle, Andreas adadaki bütün şiddet için günah keçisi seçildiğinin farkına varmış gibi görünür. Kendi içimizdeki gizli kalmış şiddeti, tıpkı anlatıcının Anna'nın *Utanç*-verici rüyasının başında söylediği gibi, "alttan gelen güçleri" paylaşmamız gerektiği gibi Andreas da böyle bir suçu paylaşır.

Anna'yı filmde ilk kez koltuk değnekleriyle görürüz. Andreas'ın yıkılmış evi ve Johan'ın bronşitlerinden edindiğimiz hastalıklı ve felçli dünya duygusu bu noktada iyice pekiştirilmiş olur. Anna'nın telefonda konuşurken çektiği ıstırap çok gerçekçidir ve Andreas'ın konuşmalara kulak misafiri olması ise belirsizdir. Belki de onun bu basit meraklılığı başka insanlara yönelik şefkatinin bir parçasıdır. Bu, olay örgüsü için kesinlikle gereklidir; sanki Andreas'ın zihnindeymişçesine filmin tekrar tekrar geri döndüğü akılda kalan satırların Anna'nın geçmişteki evliliğine ilişkin dürüstlük ve doğrulukla ilgili önermelerini yalanladığı adaşının mektubunu okumasına teşvik eder. Fakat onun yalanları *yalnızca* yalan değildir. Filmin, sonunda bizi ikna ettiği üzere filmdeki hiçbir karakterin umut edemeyeceği bir doğruluğa yönelik özlemi de temsil ederler.

Filmin görsel ve işitsel etkisinden alınan duyguları sözlerle o kadar iyi bir biçimde iletmek zor olsa da, bu kulak misafiri olma anının filmin tamamını karakterize eden nüans inceliğinin belirtisi olduğuna dikkat çekmek istiyorum. Anna'nın konuştuğunu duyarken Andreas'ın üstünden içeri gireriz ve Bergman'ın çoğu filminde olduğu gibi bu filmde de ısrarla saatin tiktaklarını duyarız; ki bu bir an önce gönderme yapılan zamanın esnekliğini vurgular. Ayrıca saat tiktakları sanki birisi yaşamak için kalan günleri hesaplıyormuş gibi bir çeşit askıda olma duygusu yaratır. Andreas Anna'nın çektiği acının büyüklüğünün farkına vardığında ve dışarı çıkıp onu acısıyla yalnız bıraktığında, renkli camdan içeri giren ve güneşten gelen, duvardaki renkli bir desenle baş başa kalırız. "Güzel" bir efekt olmaktan öte olduğunu hissettiğim bu desen, daha çok Andreas'ın başkalarıyla ilişkilerine kazandırmaya çalıştığı incelik duygusunu görsel ve soyut bir biçimde ifade eder.

Bir bakıma benzer bir an Andreas ve Eva sevişirlerken öpüşmelerinin siluetini görmemizden sonra da gerçekleşir. Kamera, avluya doğru bulanık pencerenin buzlu camına odaklanır ve çiftlik evinin açık pembe bulanıklığına dikkatimizi çeker. Bundan daha da etkileyici küçük bir görsel ayrıntı, Johan'ın intiharını bildirmek için gelen polis arabasının turuncu farlarının Andreas'ın yüzünün sol kısmında parlamasıdır. Bu, insan hayatının geçici istikrarsızlığını anlatan sahnenin verdiği duyguya uyan (muhtemelen niyetlenilmemiş de olsa) hafif bir etki bırakır.

Anna'nın Tutkusu'nun temel kaygısı, insan ruhunun yalnızlığı olarak adlandırdığım şey gibi görünüyor. Bu açıdan film, Bergman'ın o ana kadarki bütün yapıtlarının bir özetidir. Filmdeki her ayrıntı (*Utanç*'taki feribot sahnesi gibi), karakterlerin bu yalnızlıktan kurtulmaya çalıştıkları, Vergerusesler'in evindeki ihtişamlı akşam yemeği sahnesi bile bu kaygıyla ilişkilidir. Ancak burada bile en sondaki dört çekim ve sohbetlerini izlediğimiz anlar dışında Bergman, sahneyi her biri kendi hikâyelerini anlatırken hepsinin yüzüne yakın çekim yaparak kurar. Andreas ve Johan'ın arasında geçen baştaki konuşma benzer biçimde çoklukla aksiyon/karşı aksiyon çekimleriyle sunulmuştur. Bergman kurgu aracılığıyla, Andreas'ın arabacıya olan ilgisini tam da en yakından hissettiğimiz anda zaruri ayrılıklarını vurgular.

Bu kaygı benlik duygumuzun, gerçekte kim olduğumuzla ilgili bilincimizin ne denli değişken olduğunun farkındalığıyla ilişkilidir. Aktörlerin oynadıkları karakterleri yorumlamalarının filmde çok iyi sonuçlar vermesinin nedeni budur. Bu yorumlar bizi Brechtvari/Godardvari bir biçimde olaydan yalnızca uzaklaştırmakla kalmaz, nihayetinde bir film izliyor olduğumuzu da hatırlatır. Ne var ki film ayrıca oyuncuların bile oynadıkları karakterleri tam anlamıyla anlayamadıkları duygusunu uyandırır. Bu durum özellikle de *Persona*'daki Alma olarak yaşamıyla ilgili konuşan ve rolünü aşırı tatlı ve sempatik bir biçimde anlatan Bibi Andersson için geçerlidir.

Bazen bu kimlik belirsizliği dolaysızca ortaya atılır. Andreas soğuk ve karlı ormanda kendi adını haykırarak dolaşır. Fakat genel olarak bu, karakterlerle ilgili gördüklerimizde ve söyledikleri arasındaki tutarsızlıkta somutlanmıştır. Bu durum, kendi benliğini ve hayatın anlamsızlığını alaycı bir biçimde kabul etmesiyle diğer karakterler

üstünde tuhaf bir güç elde eden Elis için pek geçerli değilken, en ciddi problemlere sahipmiş gibi görünen Anna için en çok geçerlidir. Anna'nın evliliğiyle ilgili konuştuğu ve bağlılık ve doğruluğa duyduğu büyük ihtiyacı anlattığı her sahneden sonra, Andreas'ın okuduğu mektuba, Anna'nın kocasının (en azından onun görüşüne göre) evliliklerinin başarısızlığının farkına varışına ve ayrılmadıkları takdirde birbirlerine fiziksel ve ruhsal şiddet uygulayabileceklerinden duyduğu korkuya geri döneriz. Konuşmalarında kendinden oldukça emin olan Anna aslında en güvensiz kişidir ya da başka bir biçimde söylenecek olursa, kendinden emin olduğuna dair iddiaları, kocasının korktuğu fiziksel ve ruhsal şiddeti getirir. Anna'nın doğruluğun kesinliğine olan tutkusunun adaya şiddet getiren şey olduğunu iddia etmek metaforik düzlemde çok basit bir iddia olurdu; çünkü şiddet adaya farklı derecelerde de olsa herkes tarafından getirilir. Fakat filmin bize sunduğu kadarıyla, onunki karakterlerin ikilemleri arasında en yıkıcı olanı gibi görünür ve kocasının ve oğlunun ölümünden oldukça açık bir biçimde kendisi sorumlu olmuştur.

Adadaki şiddetin olay örgüsü açısından açıklanamaz olmasına rağmen, bu şiddet Bergman'ın tecrit temasına olan ilgisiyle yakından ilişkilidir. Başkalarına ulaşamayan ve kendilerinin kim olduğundan emin olmayan kişiler şiddetle sarsılırlar. Filmde saklı olan bu psikolojik anlayışın siyasi sonuçları olabilir ve Yahudilerin çektiği acının ve Vietnam Savaşı'nda çekilen zulmün kısmen nedeni de olabilir. Bergman'ın *Persona*'da ve *Utanç*'ta yaptığı gibi bu filmde de siyasi göndermeler yapması, (daha önce de belirttiğim üzere) anladığına dair hiçbir ipucu göstermediği bugünün gerçekliği göz önünde bulundurulduğunda bana basit ve saldırganca görünüyor.

Anna'nın Tutkusu'nda Bergman bunun farkına varmış gibi görünüyor. Bir kez daha Anna ve Andreas'ı televizyonda vahşet sahneleri izlerken gösterir. Fakat bu sahneyi hemen, acısından kurtarmak için öldürüp gömdükleri küçük bir kuşu da içeren bir kaza takip eder. Daha sonra birlikte ellerini yıkarlar; Andreas kanları temizler; Anna da kuşu gömdükleri toprağı. Bu iki sahnenin yan yana konması, ilgilenmemiz gereken gerçek şiddetin bize en yakın olan, evcil hayatlarımızın en dolaysız parçası olan şiddet olduğunu Bergman'ın fark ettiğini de gösterir. Şüphesiz ki Bergman'ın bir sanatçı olarak, kendisinin de bir kez daha farkına varıyor göründüğü üzere yakından anladığı tek şiddet türü budur.

Anna'nın Tutkusu'yla ilgili böyle yazdığımda, filmde en çok hayran olduğum şey; imgelerin dokusu ve bir sahnenin anlamlı bir biçimde yan yana konulması belirtilmemiş olarak kalıyor. Eva'yla geçirdiği geceden sonra, Andreas'ın yatağında yatarken attığı çığlığı, nedensiz yere kesilen koyunun kırmızı kanıyla dolu sahneler takip eder. Bu şiddet eylemleri, bir bakıma, Andreas'ın Eva'ya karşı nazik olma çabası içerisinde kendisini bastırarak, (gerçekten öyle olabilir miydi?) uyguladığı şiddetle bağlantılıdır. Benzer biçimde, kan kırmızısı en etkili ve hassas bir biçimde, öfkeli kavgalarından sonra Anna'nın karda bıraktığı kırmızı eşarbında da özetlenmiştir. Bu yolla, titreyen kırmızı benek kanın ondan da dökülmüş olabileceğini öne sürer.

Bergman'ın tüm filmleri arasında en usta işi olan bu filmin son sahneleri oldukça ustalıklı bir son oluşturur. Yanan fakat ölmeyen at, filmdeki karakterlerin acıları ya da hastalıkları ne kadar büyük olursa olsun, çaresizce hayata sarılmalarının bir sembolü olabilir. Bu açıdan, bu imge bile bir çeşit olumlama; keder içindeki bir hayvanın kör enerjisinin olumlanmasını sağlar.

Anne ve Andreas'ın yağmurlu yolda yaptıkları yolculuğu anlatan, iki kilit anda arabanın dışından yapılan hızlı çekim ve tek bir davul sesiyle (filmde doğal olmayan tek ses budur) kesilen sahne Bergman'ın başka filmlerindeki benzer tecrit edilmiş gerçeklik anlarını, özellikle de *Yaban Çilekleri*'nde yağmur yağarken Marianne ve Evald'ın konuşmalarını hatırlatır. Aynı zamanda ön camdan aşağı sarkan zincirlenmiş küçük köpek filmin başlarında gördüğümüz asılmış küçük köpeği hatırlatır. Böylelikle Anne'in sonraki intihar teşebbüsüne bizi hazırlar.

Gerçeğe inandığını iddia eden Anne, o mektubun temsil ettiği evliliğinin *çelişen* gerçekliğiyle yüzleştiğinde daha önce yağmurlu yolda olduğu gibi bir yıkım eylemine yönelir. Ne var ki Anne, ilişkilerinin başarısızlığında kendisinin oynadığı role, birkaç sahne önce Andreas'ın ona ceza olarak uyguladığını gördüğümüz şiddeti kışkırtma yöntemine de tamamıyla gözlerini kapatmış değildir.

Andreas onun arabayı çarpmasını önledikten sonra ona "Neden ateşte bana geldin?" diye sorar. Anne ise "bağışlanmayı dilemek için" diye yanıtlar. Bu yorum Anne'in kendi başarısızlığının farkına vardığını gösterir ve ayrıca *Yaban Çilekleri*'ni hatırlatarak –filmde öne sürüldüğü üzere bir doktorun ilk görevi olan– bağışlanma ihtiyacını yalnızlığın cezalandırılmasıyla yan yana koyar. Andreas, önceden söylediği gibi "Yalnızlığını geri istiyor"dur.

Fakat *Anna'nın Tutkusu*'nda tam bu anda bağışlayamayan kişi bu sefer Andreas'tır. Arabadan çıkar ve Anne'in gitmesine izin vererek, kim olduğu ve ne yapabileceği ile ilgili belirsizliğiyle baş başa kalır. Adı bile anlatıcı tarafından geçici olarak sunulur: 'Bu sefer adı Andreas Winkelman'dı." Başka bir durumda başka biri olabilirdi. Bergman filmlerinde Max von Sydon'un oynadığı herhangi bir karakter olabilirdi ve hatta herhangi birimiz de olabilirdik.

Bir şeye, hatta başka birisine kimliğine yakından baktığımızda net olarak görebileceğimizi düşünürüz. Bergman filmlerinin, özellikle de sonun biçiminin yalanladığı tam da budur. Sinema tarihinin en çarpıcı sahnelerinden birinde (eğer bunu söylememe izin verilirse), Andreas volta atıp sonra dizlerinin üzerine düşer ve görüntü gözlerimizin önünde çözülene kadar grenler azalır ve ışık artar. Davulun başka bir vuruşu bu olağanüstü filme son noktayı koyar.



FEDERİCO FELLINI'NİN GİZLİ HAYATI

...dualara ve mucizelere inanırım.

Federico Fellini, 1956[1]

Sonsuz Sokaklar'da (1954) Federico Fellini'nin filmlerini anlamamızda önemli rol oynayacak bir sahne vardır. Sahne, açık havada yapılan bir düğün kutlamasıyla başlar. Ziyafet masasının bir tarafında, düğündekilerin kesinlikle farkında olmadığı Zampano ve Gelsomina ucuz numaralarından birini, raggle-taggle conga dansını sergilemektedirler. Zampano oturarak davul çalmaktadır; enstrümanı dizlerinin arasında tutabilmek için büzüştüğü için iri cüssesi biçimsizleşmiştir; bu sırada Gelsomina da sert, küçük dansını sergilemektedir. Kafasında melon şapkası ve palyaço makyajıyla, her dört vuruşta bir kollarını ileriye uzatarak müzikle aynı anda zıplamaktadır.

1 Aktaran Delouche Dominique, Journal d'un Bidoniste', Genevieve Agel, Les Chemins de Fellini (Paris, Editions du Cerf, 1956), p. 129

Tek gördüğümüz, Fellini filmlerindeki bütün şölenlerde olduğu gibi, karmaşadır ve Gelsomina düğündekiler tarafından göz ardı edildiği, yetişkin dünyasında güçlükle fark edildiği halde fondaki bir dizi çocuk onunla birlikte dans ederler. Gelsomina'nın dansı ilgilerini çeker ve yaptığı figürleri taklit ederler. Misafirlerden bir tanesi Gelsomina'ya şarap verir ve o da hızla bir yudum aldıktan sonra şarabı Zampano'ya uzatır. Sonra evin sahibesi onları yemek yemeye çağırır ve bu cılız, küçük performans sona erer. Fakat Gelsomina eve giderken, dansına ilgi gösteren çocuklar onu alıp götürürler. Anlarız ki görmesini istedikleri bir şey vardır.

Gelsomina evin yanında bulunan dar bir merdivenden yukarı çıkarılır ve neredeyse kaybolduğu bir koridorlar ağından geçirilir. Bir an siyah bir pelerin giymiş küçük bir erkek çocuğunun sessizce geçtiğini görürüz. Daha önce görmediğimiz ve bir daha da görmeyeceğimiz bir karakterdir bu; ama aniden belirmesinin yarattığı büyü bizi bir süreliğine tutsak eder ve şenlikli, belki de tam olarak kavrayamayacağımız bir şeylerin meydana gelmek üzere olduğu hissettirir. Kimdir bu çocuk? Orada ne yapıyordur? Neler olmaktadır?

Daha sonra Gelsomina geniş, karanlık bir odaya getirilir; güneşin girmesini engellemek üzere bütün panjurlar kapatılmıştır ve odanın sonunda küçük bir erkek çocuk, Osvaldo, büyük bir yatakta büzülmüştür. İki küçük rüzgâr süsü, gözlerinin önünde dönen iki küçük kainat, yatağın üzerinde asılıdır. Aslında gözleri biçimsiz kafasından dışarı fırlamıştır; zira filmde küçük, aptal bir çocuk olarak sunulan Osvaldo bir tür spastiktir. Çocuklar Gelsomina'dan Osvaldo'yu güldürmeye çalışmasını isterler; ama Gelsomina'nın kuş çırpınışı taklidi, çocuğun zaten korku dolu gözlerindeki dehşeti yalnızca arttırmaya yarar. Sonunda – olası anlamlarını sınırlamaksızın anlatılması mümkün olmayan bir anda– çocuğa yaklaşır çocuk onun gözlerine korkuyla bakarken, o da çocuğun gözlerindeki sarsıntının tamamını kavramak için gözlerini kocaman açar. Sonunda, birdenbire, o ve bütün çocuklar bir dadı tarafından odadan kovalanırlar.

Sonsuz Sokaklar'daki bu anın anlamı nedir? Gelsomina o delici bakışlardan ne almak ister? Bu özürlü çocukta kendi garipliğine benzer bir şeyler mi bulur? un po'strana [Biraz garip] annesi Gelsomina'yı filmin başında böyle tarif etmişti. Yoksa bu boş ve hareketsiz

suratta basit iyiliğinin gücüyle etkileyebileceğinden daha öte bir şeyler mi hissetmişti? Dolayısıyla kendisini ona gösteren, uzun koridorların sonundaki güneş girmez bir odada korkunç, kavrayabileceğimizin ötesinde, derinlere gömülerek bilinçli gözlerden saklanmış, ama yine de korkutucu derecede gerçek bir şeylerin pusuda beklediğinin farkındalığından kaynaklanan gerçek bir korku duygusu muydu yaşadığı?[2]

Bu an, Fellini'nin bize sunduğu haliyle büyük bir güç anıdır; ucuz partinin ve parlak yüzlü çocuğun kısa süreli görünüşü gibi, bu an bize Fellini'nin diğer filmlerinden kareler hatırlatabilir. Yine de sahne esas olarak dilsizdir. Kesin diyebileceğimiz yorumlara kapalı kalır. Deli çocuğun gözlerinin içerdiği anlamı meraklı Gelsomina'ya veremeyişi gibi, sahne de gerçek anlamını bizden sakınır. İki insanın arasında derin ve akıldışı bir şeylerin geçtiği bir andır ve eğer biz de Fellini'nin evrenine uyum sağlamışsak, içimizden aynı oranda derin ve akıl dışı bir şeyler geçer.

Ancak sahne devam eder. Zampano ile kadının tıkındıkları ve bir yandan da evlilikten söz ettikleri mutfağa geçeriz. Kadın Zampano'ya eski kocasının tıpkı onun gibi iri yarı olduğunu ve bu yüzden de sonrasında kimsenin kıyafetlerinden faydalanamadığını anlatır. Gelsomina gelir ve Zampano'ya gördüğü hasta çocuğu anlatmaya çalışır; fakat onunla iletişim kurmayı başaramaz. Zampano ile kadın üst kata 'kıyafetleri görmeye' çıktıklarında yemeğiyle yavaş yavaş neler olduğunu fark edişiyle baş başa kalır.

Bundan sonra Fellini'ye özgü şenlik sonrası sahnelerinden birine geçilir. Günün aydınlığı ön planı karanlık bırakarak çoktan yok olmuştur; bu sırada uzakta gökyüzü hâlâ ışıl ışıldır. Evden ve yakınlardaki direklerden paçavraya dönmüş flamalar sarkmaktadır ve orta planda tek bir ağaç, bir çiftin yalnız akordeoncunun melodileri eşliğinde dans edişi ile yalıtılmıştır. Aniden film planının sağ üst köşesinde bir ampul görürüz, ampul komik bir biçimde yerinde değildir ve apaçık bir biçimde işlevsizdir. Fakat biraz geriye çekildiğimizde, Gelsomina'nın bu sahneyi bir ahırın penceresinden seyrettiğini görürüz ve ampul biraz daha anlam kazanmaya başlar.

---

2 Agel, *Les Chemins*, s. 5. Fellini'nin yapıtlarına dair oldukça incelikli ve baskın olarak Hıristiyanlığa dayanan yorumunda Madam Agel, Osvaldo'yu Gelsomino'nun gelişimindeki dört evreden birine işaret ediyormuş gibi görür.

Zampano yeni keşfettiği çizgili zarafetine absürd bir biçimde kendini kaptırmış olarak yeni kıyafetlerini denemektedir. Bu sırada, Gelsomina küçük melodisini mırıldanmaya başlar ve bu melodiyi yağmurlu bir günde açık bir pencerenin önünde dururken duyduğu anı hatırlar. İsminin ne olduğunu merak eder ve Zampano'dan ona trompetle bu melodiyi çalmayı öğretmesini ister. Fakat Zampano onu duymazdan geldiği için Gelsomina sinirlenir, ahırda tepinmeye başlar ve sonunda bir deliğe düşüp geceyi orada geçirmeye karar verir.

Sabaha geçişi izlerken bir horoz öter. Gelsomina tavrında kararlıdır. Zampano'yu terk edecek ve eve dönecektir; yalnızca çalışmayı sevmediği için değil, aynı zamanda bir parça insan gibi davranılmaya da ihtiyaç duyduğu için. *Io me ne vado* [Gidiyorum] diye haykırır önce tepkisiz Zampano'ya, sonra da sabahın durgunluğuna; fakat sonra eskiden giydiği giysilerini, Zampano'ya ait olan her şeyi geri vermeye özen göstererek tekrar giydiğinde, yakındaki bir çayırda gördüğü herkese kendine rağmen el sallayarak yola koyulur. Nereye gittiğine dair gerçek bir fikri yoktur, yalnızca uzaklaşmayı istiyordur.

Bir süre sonra (başka bir çözülmeli geçişle) yol kenarına oturur, gözle görülür bir biçimde canı sıkılıyordur. Sonra bir hanım böceği ya da ona benzer küçük bir böcek görür ve cazibesine kapılmadan edemez. Böceği parmağının üstüne koyar ve uçurmasıyla aniden, hiçbir hazırlık olmaksızın, sosyal ya da psikolojik anlamda inandırıcılık sağlayabilecek tek bir ipucu bile olmaksızın, tipik bir Fellini mucizesi gerçekleşir. Merak duygusu yenilenir. Bu hayattaki yalnız yolculuğuna devam etme kararlılığıyla beraber yeniden yaşama dürtüsü içini doldurur. Bir çayırın ortasında üç müzisyenden oluşan bir sirk bandosu belirir; yolun kenarından yürürhektedirler ve Gelsomina dönüş yolunda peşlerinden dans ederek kasabaya girer. Burada başka bir törene rastlar –dini bir törendir bu– ve küçük melodisini duyduğu günkü gibi bir yağmurda, melek kanatları giyen ve havada nazikçe dengede kalmaya çalışan Il Matto –Deli– ile karşılaşır. Filmin geri kalanında Il Matto ile Gelsomina arasındaki garip benzerliğin farkına varırız, Il Matto'nun taytındaki çizgilerle, Gelsomina'nın kazağındakiler aynıdır; ayrıca küçük bir kemanla Gelsomina'nın küçük melodisini çalmaktadır.

Ben herkesin gerçeği kendi başına bulması gerektiğine inanırım... Filmlerimin hiçbir zaman bir sonu olmamasının nedeni de bu. Asla basit çözümleri olmaz. Sonucu olan bir hikâye anlatmanın (sözcüğün gerçek anlamıyla) ahlakdışı olduğunu düşünüyorum. Çünkü perdeden bir çözüm sunduğunuzda, seyirciyi olayın dışında bırakmış oluyorsunuz. Çünkü onların hayatlarında 'çözüm' yoktur. Bence, sözgelimi, bir adamın öyküsünü sunmak daha ahlaklı ve önemlidir. Sonra herkes kendi duyarlılığı ve içsel gelişimi temelinde kendine ait bir çözüm bulmaya çalışabilir.[3]

Bir bütün olarak Fellini, *Sonsuz Sokaklar*'ın bu sahnesinde bulunabilir. Tematik merkezi buradadır. Başlıkla da pekiştirilmiş olan hayatın bir yolculuk, sürekli olarak bilinen şeylerden kopma ve bilinmeyene atılma durumu olduğu fikri ile başlayalım. Alegorik gezintileri genelde mekânlar arasında gerçekleşen –*Yaban Çilekleri*'nde, Borg'un kendini tanıma yolculuğuna paralel bir biçimde Stockholm'den Lund'a yaptığı yolculukta olduğu gibi– Bergman'dan farklı olarak, Fellini'de yön ya da nihai hedef duygusu nadiren bulunur. Karakterlerin genellikle başladıkları duruma geri döndükleri filmleri, biçimsel açıdan dairesel olma eğilimindedir.



Sonsuz Sokaklar'*dan bir sahne*

3 Gideon Bachmann'ın yaptığı bir röportajdan, Hughes içinde (der.) *Film: Book I* (New York, Grove Press, 1959), s. 101

Hareketin sonsuz döngüsü farklı yönlerde iş görebilir. Zaman zaman, *Sonsuz Sokaklar*'daki rahibelerde olduğu gibi, sahip olduğumuz ve sevdiğimiz şeylerden, onları çok fazla sevmeye başlamadan vazgeçmemiz gerektiği duygusu; ama bundan daha sık olarak yalnızca ileri giderek, inceleyerek ve arayarak hayatın amacını bilme şansına erişebileceğimiz fikri hâkimdir. Fellini'nin törenlere duyduğu ilgi apaçık bu fikirle ilgilidir. Hatta bazen, törenlerde gördüğümüz gibi, hareketin kutsanmasının kendisi amacı tayin edebilirmiş, daha dünyevi sözcüklerle ifade edecek olursak, aslında hayatın amacı yokmuş gibi görünür.

Fellini elbette ki bu entelektüel spekülasyonları reddedecektir. Çünkü Fellini yaşam karşısında bir sezgicidir; güçlü duygulara sahip olan, ama net tek bir fikri bile olmayan büyük, sersem bir irrasyonalisttir. Hayatı duyularıyla algılar; yine de aklı ona duyuların yanılabileceğini öğretmiştir. Dolayısıyla akılla verilmiş tüm bu kararların iç çelişkileri ile görünüşte arkası alınamaz olan karşılaştırmalar da yanılgılarla doludur. Dolayısıyla da filmlerinin duygusal yönü *Sekiz Buçuk*'taki zirve noktasına doğru ilerler. Fellini 'gerçeğin' öznelliğe sıkışmış olduğu halde bir yerlerde duruyor olması gerektiğine inanıyorken, beyninin yalnızca rasyonel yüzeyi ile bu gerçeği kavrama yetisi yok gibidir. Tüm bu karmaşa, bu huzursuz enerji, sokaklar ve uzun koridorlar boyunca sonu gelmez gezintiler bunun sonucudur.

Vitelloni'nin sahilde ya da gece şehirde dolaşması olsun, Moraldo'nun filmin sonunda bilmediğimiz bir yerlere gitmesi olsun, *Kalpazanlar Çetesi*'nin (Gelsomina'nın göründüğü ilk sahneyi hatırlatan, sırtlarında buğday yığını taşıyan çocuklar) sonunda köylü ailenin ölmek üzere olan Augusto'nun yanından geçip gitmeleri ya da *Sekiz Buçuk*'ta Fellini/Anselmi ahalisinin sirk çemberinde döne döne kusursuz hareketin sonsuzluğunda dans ederek belirmeleri olsun –bağlam ve film ne olursa olsun, daimi hareket Fellini'de merkezdedir. Bu aynı zamanda onun, hareketin kökeni ya da hedefi olamayacağına dair irrasyonel hayat görüşünün de merkezinde yer alır.

Fakat *Sonsuz Sokaklar*'ın bu sahnesinde, Fellini'nin kariyerinin bu aşamasında anladığı biçimiyle hayattaki bu yönsüz yolculuğun gerektirdiği ikiz deneyimlerin de örnekleri vardır –masumiyetin tazeliği ve beklenmedikliğine dair deneyimler ve bunları takip eden, şeytan-

dan kurtarılmış bir dünyada şimdi isimsiz olan, korkunç şeylerin deneyimleri. Bir yanda, Gelsomina'nın kendisi ve yukarıdan görünen huysuz Il Matto vardır; ama daha karakteristik olarak koridordan geçen pelerinli küçük çocuğun süzülen görüntüsü bizi nedensiz yere büyüler. Çünkü çocuk masumiyetinin filmlerinde çok sık ve biçimsel olarak böylesine büyüleyici bir rol oynaması çocukların –bize anlık bir keyif sağlayarak ve belki de varlık mucizesine olan inancımızı tazeleyerek, ama her zaman özünde Fellini'nin yetişkin dünyasının karışık işlerinden uzak kalarak– bir görünüp bir kaybolmaları Fellini'nin irrasyonalitesinin bir parçasıdır.

Tatlı Hayat'taki (1959) irrasyonalite bu zorlu, çok uzun filme yüzeysel bir çözüm oluşturduğundan neredeyse kimsenin beğenmediği, onaylamadığı Paola'nın değişken varlığını açıklamada büyük rol oynar[4]. Başlangıçta Paola basitçe, pelerinli çocuk gibi, bir geçiş sahnesine girer ve çıkar. Onu bir sahil lokantasında masa kurarken görürüz, Marcello'nun sorunlarını yanlış anlamakta; ama onda çekici bir şeyler bulmaktadır. Bu sırada müzik dolabıyla oynayan Patricia'nın gürültüsü onu eğlendirirken bu basitlik filmin sonlarında izlediğimiz, Nadia'nın aynı melodiyi çalmasıyla vurgulanır. Fakat Paola oraya öyle yerleştirilmiştir ki; filmin kapanışında bir çeşit *diva ex machina* * olarak belirdiğinde, hayata, o ana kadar izlediğimiz kompülsif çılgınlıklarda yok sayılan bir nitelik katabilir. Dramatik açıdan herhangi basmakalıp bir yöntemle, geride arzu edilecek çok şey bırakabilir; ancak Fellini güzel olmasına rağmen faydasız ve bu yüzden bir parça uzakta olan gençliğe özgü güven duygusunu çok başarılı bir biçimde sunmuştur.

Aylaklar'daki (1953) Moraldo'nun, yaşam ve yıldızlar üzerinde sohbet ettiği, tehlikeli bir biçimde raylar üzerinde dengede durmaya çalışan ve kasabanın umutsuzluğuna geri dönmeye terk edilen küçük demiryolu arkadaşını da hatırlayabiliriz. Ya da *Sonsuz Sokaklar*'ın sonundaki (anneleri olduğunu varsaydığımız) kadın çamaşır asıp bir yandan da Gelsomina'nın melodisini mırıldanırken bir çember içinde (*Sekiz Buçuk*'un hafif bir provasıymış gibi) dans eden çocukları hatırlayabiliriz. *Cabiria Geceleri*'nin (1956) sonunda ormandan çıkıveren

4 Örneğin Eric Rhode'un makalesi, *Sight and Sound* (Londra), Kış 1960-61, s. 34

* çv. notu: Tanrıların arabası

gençler de hatırlanabilir: içlerinden biri 'yolumuzu kaybettik' der ve düş kırıklığına uğramış Cabiria'nın etrafında çember olurlar; bu sırada başka bir tanesi, filmin başlarındaki mafya babasını hatırlatabilecek bir biçimde ona bağırır. Durumunun umutsuzluğuna ve problemlerinin çözümünün olmamasına rağmen, bu Cabiria'nın gülümsemelerini ve *Buona sera*'larını [İyi geceler] geri getirir. *Sekiz Buçuk*'ta, ışıklar sönüp, dans çemberleri dağılıp, sirk oyuncuları ortadan kayboldukça, geriye Federico Fellini; yani Guido Anselmi kalır. Spot lambasının altında yalnız başınadır ve lambayla birlikte halkanın kenarına doğru ekranı karanlık bırakacak şekilde yürür. *Ölülerin Ruhları*'nda (1967) ise, 'Toby Dammit' sahnesine kadar hiçbir problem çözülmediği halde, genç ve yeni bir şeylerin sürekli devam edeceği duygusu vardır. Burada da yine bir yanda yeni yaşam biçimlerini temsil eden çocuklar olduğu halde, diğer yanda da bu isimsiz ve korkunç şeyin; şeytanın tezahürünün, bir çeşit tehlikenin tekrar eden görüntüsü vardır.

Fellini'nin bütün filmlerinde saf inanca meydan okumaya yarayan, rahatsız edici imgeler ve hayalden uyanma anları vardır. *Aylaklar*'da Leopoldo'yu hayal kırıklığına uğratan fesat eşcinseli görürüz; tıpkı hayal kırıklığından da fazlasını içeren *Beyaz Şeyh*'in ete ve kemiğe bürünmüş gerçekliği gibi. Fakat *Aylaklar*'da daha güçlü ve Osvaldo'ya daha çok benzeyen kişi sinemadaki kadındır. Fausto'yu kolayca baştan çıkarır ve yine bir gün sahilde karşımıza çıkar. Fellini'nin hayal gücünün gizli derinliklerinde, kadın Osvaldo ile La Saraghina arasında bir bağ işlevi görür ve yalnızca tuhaf anlarda insanoğluna karşı tehditmiş gibi görünür. Aylaklar'da ayrıca Olga'yı baştan çıkaran koyu gözlüklü, evli adam da vardır. O da ilk defa kumsalda karşımıza çıkar. Fakat her şeyden daha fazla kötüye alamet olan; hareket etmelerinden önceki koyu renkli araba görüntüsüdür: araba sokakta, sabahın gölgeleri arasında neredeyse saklanmıştır; bir yandan da güneş onun üzerinde bir yara izi gibi tehditkâr bir biçimde parıldamaktadır. Eğer *Cabiria*'da yalancı Oscar var ise, bu tehdit imgelerinin irrasyonelliğiyle daha fazla örtüşen şey, masumiyeti hipnoz yoluyla şeytani amaçlara dönüştüren şeytan kostümlü sihirbazdır.

Aynı anda hem şeytan olarak tasvir edilip hem de güzel olduğu hissettirilen ve bu türden isimsiz bir tehdidin biraz karışık bir biçimde

somutlanışı olan *La Saraghina*'yı ve bir anlamda hayatın bu korkutucu yanına teslimiyet gibi görünen *Satyricon*'u bir kenara bırakırsak, *Tatlı Hayat*'ın sonunda sahil şeridini kirleten ve korunaklı kanalın karşısındaki Marcello'ya el sallayan genç Paola'nın hayali zıttını oluşturan garip balık lekesinde bu tür bir etkinin özetini görürüz. Sanki Fellini, çocukluk ve varoluş karşısındaki çocuksu tepkilerde genellikle başa bela açan, zira sırlarla dolu yetişkin yaşamının bir yerlerinde pusuda bekleyen korkunç tehditlerle kötülüğe teşvikten bihaber olan bir güzellik ve olumlama olduğunu kabul eder gibidir. Böylelikle bu zıt kutuplardaki öğeleri filme içkin biçimsel bir parça olmaktan çok ana temaya eşlik eden öğeler olarak göründüğü noktada, Fellini, sanki gelişiminin tam bu aşamasında, bu iki uç arasındaki ilişkiyi tam olarak kavrayamıyor ve filmlerinin anlatı yapısında, bunlara oturmuş bir yer sağlayamıyordur. Sürekli olarak dünyevi çözümler bulamayacağı durumlar yaratır ve karakterleri kontrol edebileceklerinin çok ötesinde zorluklarla cebelleşirler. *Tatlı Hayat*'ın sonunu olumlu bir biçimde bitirebilmek için adeta tanrıları harekete geçirmek gerekmektedir. Marcello'ya işine yarayacak hiçbir şey önermeyen küçük Umbrialı melek doğrudan kameraya, dolayısıyla bize bakar. Bundan ne çıkarabiliriz? Bu sonla masumiyete dair hissettiğimiz şey nedir?

*

"Filmlerime uygulayabileceğiniz en iyi biçimci felsefe, uygulanabilecek biçimci bir felsefenin olmayışıdır... Bir adamın filmi o adamın çıplak hali gibidir –hiçbir şey gizlenemez. Filmlerimde dürüst olmalıyım."[5]

Birçok izleyici, özellikle de İngiltere'dekilerce Fellini hafife alınmış ve bence yanlış anlaşılmıştır. *Sekiz Buçuk*'un gösteriminden önce, *Aylaklar* onun en başarılı filmi sayılmaktaydı. Sosyal gerçekçilik açısından öyledir de. Bir bakıma daha gaddar bir havası olan *Kalpazanlar Çetesi* (1955) ile birlikte, *Aylaklar* toplumsal gözlem ve olay düzeyinde, önsözde de belirttiğim gibi en düzgün işleyen filmidir

5 Hughes, *Film*, s. 105

Fellini'nin. Anlatısı dengelidir, çok ince bir gözlemin ürünüdür, zarifçe ilerleyen çok eğlenceli bir filmdir. Ayrıca bir nebze daha derin bir bakışla, daha fazla kişisel çekiciliği olduğu da görülebilir. Belli bir kabul noktasıyla yaklaşıldığında, gerçekte Fellini'nin diğer filmlerinden farklı olmadığı görülür. Gerçekçi kabuğunun altında, bu film de kendine has, daha çok bilinçdışına yönelik girdilerini yapar.

Fellini filmlerinin ilk bakıştaki güvenilirliklerine dair genellikle rasyonel zihinlerde yarattığı zorluklardan bir tanesi, –aslında, Fellini'ye özgü sinema sanatının sınırlılıklarından biri de diyebiliriz– filmlerinde sergilediği genel alışkanlıklarının oldukça tuhaf görünmesiyle, seyircilerinin, özellikle de hayranlarının zihinlerini karıştırıp yabancılaştırması ve filmlerinin yüzeydeki inandırıcılığı açısından özenli davranmamasıdır. İlk zamanlarında bile filmleri anlatı ve psikolojik gerçekçilik açısından oldukça tuhaftır. Fellini'nin alışkanlıkları, anlatı yüzeyinin hemen altında kullandığı ve en sık başvurduğu dil olan resim diline yabancı değildir.

Tüm gerçek filmlerde –sanat yapıtını belirleyen, gösterilen ilginin kalıcı olduğu tüm filmlerde– bilinçdışı düzey diye nitelendirmeyi uygun gördüğüm bir düzey vardır ve bu düzeyin büyük bir bölümü imgelerden ve bu imgelere ek olarak güçlükle algılanan seslerin karmaşık birlikteliklerinden oluşur. Bu yaşamsal malzemenin ilk görüşte bilincinde olmasak da gücünden etkileniriz. Aslında bir filmin atmosferini ya da ruh halini belirleyen şey genellikle bu öğelerdir.

Fellini'de tekrar eden tema ya da motifler kadar, sürekli yinelenen tepki verildiğinde üzerimizde sıradışı bir etki bırakabilen ve gücü kümülatif olan imge ve efektler de vardır. Söz konusu bu imgeler olduğunda, eleştiri filmi edebiyat ile birlikte ele almanın rahat sularından uzaklaşmalı ve sanatsal beğeninin muğlaklığından faydalanmalıdır. Sanat eleştirisi ile ilgili en önemli gerçek imgenin toplam gücünün üzerinde konuşulduğunda uçuculaşmasıdır ve resimlerin bize söylediklerinin daha da öznel boyutu ve bunların arasındaki en öznel sanat olan müzik için de geçerlidir bu. Görüntüler ve sesler tartışılamaz. Bizi etkiler ya da etkilemezler. Bir tablo hakkında konuşurken, her zaman için bilemeyeceğimiz birçok şey vardır. Resimdeki tutarsız öğe edebiyatta olduğundan, otomatik olarak daha azdır ve yorumlamadaki spekülatiflik ise aynı oranda daha fazladır. Bir kez daha Osvaldo ve Gelsomina arasında geçen,

anlaşılmazlığı nedeniyle açıklamakta zorlandığım o anı anımsamalıyız; fakat Fellini'nin filmlerinde bundan çok daha muğlak imgelere de rastlayabiliriz.

Jean Carzou'nun bir tablosuna, sözgelimi *Rüyalar Koyu*'na baktığımızda, tablo hakkında, ön plandaki figürün, arkadaki sivri dağlara göre uzatılmış bir perspektifle gördüğümüz ve nesnelerin arasında hareket eden yumuşak çizgileri hakkında söylemek isteyebileceğimiz birçok şey vardır. Fakat tablonun en çarpıcı, benim içinse kısmen tablodaki umutsuz ruh halini oluşturan biçimsel öğe, tabloyu ortasından kesen, uzam duyusunu güçlendirip bu iki zıt dünyayı birbirinden uzaklaştıran yatık haldeki gölgedir. Bundan sonra *Aylaklar*'daki bir görüntüye, Moraldo'nun hamile kız kardeşinin balayı için yola çıkışından hemen sonraki sahneye baktığımızda, eğer yalnızca tasvirin ya da olay gelişiminin bir sonraki aşamasının belirmesini beklemiyor ve filmin imgelerine tepki verebiliyorsak, neredeyse aynı yoğunlukta etkilenebiliriz. Benzer biçimde, Giorgio de Chirico'nun *Gül Kulesi*'nin ön plandaki gölgesine yoğunlaşır[6] ve Oscar ve Cabiria arasında geçen teklif sahnesinin tümünün aynı biçimde, manzara ve binalar arka planda aydınlıkken gölgede geçtiğini anımsarsak, de Chirico ve Fellini'nin bizzat bu ışıkla, birbirlerinden bağımsız kendi özgün tarzlarında çalışırken, sahneye bir merak unsuru katmak ve uzakta da yararlı bir şeyler olduğunu, algılamaya değecek bir şeyler bulunduğunu anlatmak için bu ön plan gölgelerini devreye soktuklarını hissedebiliriz.

Aslında de Chirico, belki de bir İtalyan olarak İtalyan uzamına ve ışığına duyarlı olduğundan, Fellini'nin imgelerini yorumlamada bir analoji olarak tekrar tekrar kullanılabilir. Deniz ve tek tek ağaç görüntülerinin yanında[7], ortasında fıskiyeli bir havuz bulunan İtalyan kasaba meydanı Fellini'de sürekli gördüğümüz görüntülerden biridir. Bu imge, genelde gece ya da sabahın erken saatlerinde karşımıza çıkar, genellikle bir hesaplaşma mekânı olarak kullanılır ve insanların buluşma alanı gibi daha toplumsal çağrışımlardan soyutlanarak sunulur.

---

6 Chirico'nun resimlerini daha iyi anlamamda bana yardımcı olan Fellini'nin zeki öğrencisi ressam ve yönetmen Peter Greenaway'e çok şey borçluyum.

7 Fellini'nin imgeleri için bakınız Agel, *Les Chemins*, ya da John Russell Taylor, *Cinema Eye, Cinema Ear* (Londra, Methuen, 1964), s. 15-51

Fellini'de, kasaba meydanı hiçbir zaman bir topluluğun sosyal merkeziymiş gibi hissedilmez. De Chirico da, bu tür mekânların kullanılmadığı zamanlarda yarattıkları boşluk duygusuna –aslında böylesine büyük yapılarla insan hayatının küçük mahremiyeti arasındaki ilişkisizliğe– duyarlı görünüyor. Dolayısıyla, de Chirico'da dev binalar ve abartılmış gövdelerle dolu küçük figürlerin, hem diğer yapıların büyüklüğünü belirtmeye (ufuktan geçişini görüp durduğumuz minyatür trenlerde olduğu gibi), hem de küçük, insani şeylerin bu boşluğa ait olmadığı duygusunu vermeye yaradığı birçok tablo görürüz. Bu duygu, zaman zaman ön planda yer alan başıboş, sahipsiz, işlevinin bağlamından kopartılarak tuhaflaştırılmış –*Sonsuz Sokaklar*'daki ampul ya da de Chirico'nun *Ayrılış Acısı*'nda alanın ortasında gördüğümüz vagon gibi– bir nesne ile daha da pekiştirilir.

Aylaklar'daki, çok sevilen sahil sahnesinde –bu sahne, kendi kayıtsızlıkları tarafından hapsedilmiş ve yapabilecekleri bir şey olmadığı duygusuyla yenilmiş beş adama dair duyarlı bir gözlem sunduğu için sevilir– Fellini, onların ilgisizlik ve işlevsizlik duygularını kumda dikili duran, görünüşte işe yaramaz bir dolu nesne ile anlatır. Giyinme kabini iskeletleri ve garip ve açıklanamaz tel parçaları sık sık sahneyi ele geçirir ve neredeyse gerçeküstü bir yoğunlukla garip bir şeyler olacağı duygusunu yaratır. Film boyunca her yerde, Fellini filmlerinin hepsinde olduğu gibi, tuhaf olanın tekrar eden varlığı vardır.

Aslında tuhaf olanın kabulü Fellini'nin dünyasının merkezinde durur. Akıldışı olana verdiği tepkinin fiziksel izdüşümü, gerek mizahının gerekse korku duyusunun kaynağını oluşturur. Çünkü Fellini filmlerinde mizah en üstte yer alıyorsa, bunun altında insan hayatının çelişkilerinin komik gözlemlerinin altında her zaman bir şeylerin kontrolümüz dışında olduğu, bir şeylerin akıllı bizler tarafından bilinemez olduğu duyusu yatar –*Tatlı Hayat*'ın sonundaki grotesk balık, denetim altındaki odada bulunan Osvaldo, *Satyricon*'daki korkutucu labirentimsi gezinti ya da *Palyaçolar*'daki grotesk biçim bozumlarında olduğu gibi.

Fellini'nin yönettiği ilk film olan *Beyaz Şeyh*'de (1952) gördüğümüz ilk görüntü, rüzgârda salınan bir parça bez ile kumun ortasında dikili duran nesnenin görüntüsüdür. Bu şeyin önünde cüppesi rüzgârda uçuşan *Beyaz Şeyh*, olanca yapmacık ihtişamıyla atının üzerinde oturmaktadır –aslında sıradışı komiklikteki filmin bütün diğer görüntülerinde olduğu gibi büyük bir absürdlüğün açılış imgesidir bu.

Fakat bu tamamen görsel olan absürdlüğün gerçekten tutarlı ve gerçeküstü bir güç kazandığı yer *Cabiria*'dır. Cabiria'nın kutu gibi evini, sürekli bir insan karmaşası ve işlevsiz, herhangi bir psikolojik inandırıcılığı olmayan nesneler çevreler. Bir an, kaydırmayla birlikte, üzerinde satılık levhası olan bir posta kutusu, ona yaslanmış duran bir bisiklet, az ileride bebek arabası içinde bir bebek, onun gerisindeki alanda çömelmiş bir kadın görürüz. Başka bir yerde, Cabiria'yı, onunla özdeşleşmiş enine çizgili kıyafetiyle, nehirde talihsizce battıktan sonra, ağır adımlarla çıkmaya çalışırken görürüz; arka planda ise şişman Wanda vardır, yanında biraz çamaşır, başıboş bir at ve arkasında açıklanması oldukça güç bir şemsiye ile alanın ortasında duran siyah bir yaratık, bütün bunların arkasında da, başka bir kutu benzeri evin üzerinde gökyüzünde amaçsızca salınan bir uçurtma vardır.



Cabiria Geceleri'*nden bir sahne*

Fakat her şeyden daha saçma ve karakteristik olarak Fellini'ye özgü olan; Cabiria'nın evinin dışında varolan ve garip bir biçimde işlevsiz olan o yapıdır. Oraya nasıl gelmiştir ve ne işe yaramaktadır? Bu gibi sorular rasyonel bir düzlemde yanıt bulamazlar; fakat bu yapının varlığı filmdeki birçok sahneye hâkimdir ve doğal olarak *Beyaz Şeyh*'de ve *Aylaklar*'da plajda gördüğümüz yapılarla ve *Sekiz Buçuk*'a hâkim olan diğer yapılara son veren yapıyla ilgilidir.

İnsan kalabalıklarının bu gereksiz yapıda bir aşağı bir yukarı yürüdükleri *Sekiz Buçuk*'ta olduğu gibi, *Cabiria*'da da küçük çocuklar onun evinin dışında direklere sürekli tırmanırlar. Fellini için çok önemli olan sirk gibi, açıkça gerekçesiz sunulan palyaço ya da akrobat performansları gibi, hayata zevk katmayan, hatta fiziksel bir anlam katma

olasılığı bile bulunmayan bu türden amaçsız bir etkinlik Fellini'nin dünya görüşünün simgesi olarak alınmalıdır –yönsüz hareket, temel bir amacı olmayan bir yaşam.

*

"Görsel olarak, çoğu kez gösteri, risk ve gerçeğin bir karışımı olan sirk hayatının temalarından faydalandım. Benim karakterlerim genellikle biraz tuhaftırlar. Sokakta genellikle bir parça daha sıradışı ya da yersiz gördüğüm ya da fiziksel ya da ruhsal sıkıntısı olan insanlarla konuşurum... Bütün bu unsurlar benim bir parçamı oluşturduğundan, onları filmlerime katmamak için bir neden göremiyorum.[8]

Fellini bölümünün şimdiye kadar ki kısmında, filmlerinin tematik tutarlılığı ve imgelerinin özgün gücüyle ilgilendim. Bir bütün olarak ele alındığında filmleri, benzersiz ve kişisel bir dünya oluştururlar. Hatta daha az mahrem olmakla birlikte, *Sekiz Buçuk*'u izleyen filmlerinden bile, Fellini'nin evreni nasıl gördüğünü anlayabiliyoruz. Tüm bu söylediklerim doğru olsalar da, tek tek filmleri arasındaki büyük farklılıkları; yüzeydeki farklılıklara ek olarak nitelik farklılıklarını da göz ardı etme eğiliminde. Ürettiği her şeyi zevkle karşıladığım, büyük bir yaratıcı olan Fellini'nin zihninin böylesine bir enerji ile yarattığı bunca şey üzerinde, neredeyse hiç çaba harcamadan belirsiz bir kontrolü olduğunu da teslim ediyorum. Ayrıca, eğer Fellini bizim için, hayata dair, büyük oranda kişisel bir bakış açısı yaratıyorsa, her şeyin aslında bundan ibaret olduğu kabul etmek gerekir –hayata karşı fazlasıyla kişisel, egoist, kendine düşkün, duygusal, kasten irrasyonel, her köşe başında sırlar ve gizemlerle oynaşan ve bütün bu zorluklara kendisinin bahşettiği merhameti bizden de göstermemizi isteyen bir bakış açısıdır bu.[9]

Dolayısıyla *Aylaklar*'ı, daha sonra yaptıklarına tercih eden eleştirmenler, muhtemelen bu film bizi Fellini'nin özel hayatına en az hapseden film olduğu için öyle yaptılar. Filmin yüzeyinde öylesine

8 Gideon Bachmann'ın bir başka röportajından, *Cinema* 65 (Paris), No. 99
9 Fellini'nin şefkatinin 'rahimvari' niteliği için bakınız Taylor, *Cinema Eye*

büyük bir ayrıntı zenginliği vardır ki; öznel öğelerine kendimizi kaptırmadan da filmden oldukça fazla şey kapabiliriz; buna karşın *Sonsuz Sokaklar* Fellini'nin özel hayatını minimum aksesuarla sunar.

Sonsuz Sokaklar'da filmin gerçekten işlediği bilinçdışı düzeye duyarlı değilsek ve Fellini'nin, bir yandan Zampano'yu toprak ve ateşten zincirlerinin ve kaba duyarsızlığının ağına düşürmeye çalışan imgeleri aracılığıyla Gelsomina'yı Il Matto ile ve ikisini birden denizle bir kılma çabasıyla ilgilenmiyorsak, karşımızdaki imgelemin gücü bizi cezbetmiyorsa, film ya bize çok az şey ifade edecek ya da korkunç bir biçimde naif görünecektir. Eğer 'anlam' yoluyla filmden yalnızca, Il Matto'nun çakıl taşlarının faydalarıyla ilgili konuşmasını çıkarırsak, elde ettiğimiz tek şey duygusal bir deneyim demektir. Fakat eğer o ağacın etrafında dans eden küçük çocuklar bizi etkilediyse ve Zampano'nun dilsiz ve şiddetli bir kederle ezilmiş halde yattığı final görüntüsünde sahili yıkayanın Gelsomina'nın sevgili denizi –onun hem doğal evi hem de daimi arkadaşı– olduğunun ayırdındaysak, o zaman entelektüel olarak kendine düşkün ve duygusal öğeler, aynı zamanda bir çeşit estetik yükle, bir duygu derinliğinin ve algının, rasyonel benliklerimizin hazırca algıladıklarının ötesinde, bize iletildiği duygusuyla birlikte su yüzüne çıkmış olurlar.

Fellini'nin filmlerinde düşünce olarak adlandırabileceğimiz hiçbir şey yoksa da, tamamen başka türden bir zekânın ipuçları mevcuttur. Filmlerinin her yerinde, hayatın kendisine bilinçdışı düzeyde tepki veren, günlük hayatın süsleri içerisinde bulunabilecek metaforların keskin bir biçimde farkında olan ve bunları filmlerine taşıyabilecek kadar esnek ve ikna edici bir mekanizma bulmak için çabalayan bir zihnin varlığı hissedilir. *Tatlı Hayat* (1959) gibi şişirilmiş ve düzensiz bir filmde bile, bu uzatılmış deneyimi bir arada tutan karışık bir ses ve imge örgüsü vardır.

Filmin başında, İsa'nın cansız heykeli St. Peter'in yerine doğru uçarken, yalnızca bir avuç *ragazzi* [çocuklar] Roma sokakları boyunca onun gölgesini takip ederler ve havalı Sylvia; bu gülümseyen, kanlı canlı tanrıça, zamanını etin baştan çıkarıcılığından çok, evde küçük kedi yavrularıyla geçiren bu güzel yaratık, "Herkes beni takip etsin" emrini verince insanlar hareketli ve heyecanlı bir tepki ile gece kulübünde dans ederek onu izlerler. Paola'nın varlığını oturtma işlevini gören Patricia melodisinin ironik bir biçimde tekrar edip duruşun-

dan söz etmiştim –filmin müziklerine dikkatlice baktıysak, Nadia'yı soyunurken izlediğimiz sırada Paola'yı hatırlıyor olmamız gerekir– fakat bir yandan da Steiner'ın partisinde sonlara doğru birbirleriyle biçimsel bir ilişki kazanan belirli şeyler gerçekleşir.

Aslında Steiner'in portresi, Fellini'nin sıkıştırılmış tasvirlerinin, kendi huzursuz zihninin biçimsiz freskinde nasıl işlediğini anlamak için çok uygun bir örnektir.[10] Bir Alman ismi olan isminin de anlattığı gibi (onu oynayan oyuncu ise bir Fransız'dır!) Steiner modern, eklektik bir *déraciné* [köklerinden kopmuş] yalnızca entelektüel bağlılıkları olan bir adamdır. Onun için, tüm deneyimler zihin tarafından süzülür. Güzel sanatlara meraklıdır; kendisinin de söylediği gibi 'bir amatör olamayacak kadar ciddi ve bir profesyonel olamayacak kadar da gayri ciddi'dir. Deneyimin dışında, ona eklemlenmeden kalır ve bir sanat yapıtının düzenini ve netliğini hayata getirmek için uğraşır. Kendi kendine yarattığı yalıtılmışlığında, tüm ulusların ve çağların kültürlerinden yaşama dair elinden gelen her şeyi resmeder. Onu ilk gördüğümüzde modern bir kilisededir ve elinde Sanskritçe bir gramer kitabı vardır ve orgda, birkaç kararsız caz akorundan sonra bir Bach tokkatası çaldığını duyarız.

Steiner için, yaşamı bir sanat yapıtı olarak seyredebiliyorsa bir anlamı vardır. Doğal seslerin, rüzgârın ve dalgaların uğultusu bile kasete kaydedilip müzik gibi dinlenir ve kız kardeşine beslediği sevgi, büyük oranda onun sözcüklere olan eğiliminden, bir şair olarak sahip olduğu iç-



Tatlı Hayat'*tan bir sahne*

10 Steiner'in bu incelemesi, Peter Harcourt'un '*La Dolce Vita*' başlıklı makalesinden uyarlanmıştır, *The Twentieth Century* içinde (Londra), Ocak 1961, s. 81

güdüsel meziyetlerden aldığı keyiften kaynaklanır. Steiner için gerçek hayat çok fazladır ve sanat aracılığıyla bir kaçış aramaktadır. Elbette ki bunu başaramaz ve bu başarısızlık ile Fellini belki de, kulağa çok şematik *gelse de, entelektüel etkinlik ya da sanat aracılığıyla geleceğe doğru* ilerlenemeyeceği konusunda ısrar ediyordur. Yine filmin sonundaki sahilde geçen kapanış sahnesiyle ve elbette ki Paola ile karşı karşıya geldiğimizde,[11] kabul etmemiz gerekir ki, Steiner'in müzik niyetine dinlediği deniz ve rüzgâr sesleri, denizin sesinin girişiyle birlikte, Paola'nın Marcello ile konuşmasını engelleyen gürültüler oluverirler. Sesler Paola'nın yorgun dünyaya karşı 'doğal' korumasının parçası olur. Bu tür efektlerin bu çok ısrarcı filmi bir arada tutma konusundaki gücü ile ilgili büyük savlar ileri sürmem gerekmese de, yine de bu efektlerin az rastlanır sezgisel dehanın varlığını ortaya koyduklarını söylemeliyim.

*

Fellini'nin belli yönlerini incelerken, bu kitabın tamamında olduğu gibi, temel olarak yalnızca tek bir şey yapmaya çalışıyorum: yönetmenlerin filmlerinin biçimlerini, o filmleri zaruri kılan *yaşama dair bakışı açısıyla* açıklama kaygısındayım. Bergman ve Buñuel'de olduğu gibi, Fellini'de de yönetmenin sanatsal sorunlarını çözmekte en başarılı olduğunu düşündüğüm filmlerine yoğunlaşmaya çalışıyorum –Fellini'de, en ulaşılabilir olarak *Aylaklar*'a, en mahrem biçimiyle *Sonsuz Sokaklar*'a ve en kaçınılmaz olarak da *Sekiz Buçuk*'a. Fakat Fellini'nin bütünsel olarak en başarılı yapıtı olduğunu düşündüğüm *Sekiz Buçuk*'a bakmadan önce, daha az başarılı filmlerine ve bütün filmlerinde gömülü olan, yaşama dair bakışına göz atmak istiyorum; çünkü söz konusu Fellini ise, ki bu başka bir yönden Renoir için de geçerlidir, filmlerinin biçimindeki herhangi bir bozulma, filmin temelinde yatan, yaşama bakışındaki yetersizliklerle ayrılmaz bir biçimde ilişkilidir.

Birçok yönden Fellini'nin yaşama bakışı bir çocuğunki gibidir –doğanın basit bir yaratığı, kendini düşünen bir gizem. Sanatı daha toplumsal bir çerçevede ele alırsak, Fellini'nin kendine takmış hali rahatsız edici

11 Gilbert Salachas, *Federico Fellini* (Paris, Editions Seghers, 1963), s. 2. Salachas, yerinde bir anlayışla Fellini'nin filminde Paola'yı 'l'hotesse d'honneur' (onur konuğu) olarak görür.

olabilir. Yine de toplum kesinlikle Federico Fellini, Hector Berlioz, Benvenuto Cellini gibi birbirinden çok farklı ve inanılmaz derecede kişisel üretimlerde bulunmuş insanlardan çok fazla beslenebilir. Bu kişiler, insanın iç dünyasına vurgu yaparak kendimizi daha iyi tanımamıza katkıda bulundular. En iyi filmlerinde, kendileriyle sınırlı meselelerini öylesine bir enerji ve bütünlük ile sınadılar ki; tamamen kişisel olan bu sorunlarını araştırarak hepimizin sorunlarını aydınlatmış oldular.

Her şeye rağmen, daha olağan ve teknik bir düzeyde, *Cabiria Geceleri*'ne yakından baktığımızda apaçık biçimsel zorluklar vardır *Cabiria*'yı. Kutu gibi evinde ve Oscar'la ilişkilerinde çevreleyen gerçeküstücü efektlere rağmen, sokak sahneleri sanki başka bir filmdenmişçesine farklı bir tarzda görünmektedirler. Belki de filmin yapımında Passolini'ye sağlam bir inanç beslenmiş olmasının bu uyumsuzluk ile bir ilgisi vardır ve eğer Fellini'nin tüm filmlerinin kapsamlı, ayrıntıya inen bir eleştirisini sunmaya niyetliysek, not etmek zorunda kalacağımız bir dizi benzer uyumsuzluk olacaktır.

Yine de Fellini'ye değer veriyorsak; onun gibi bir adamın zaman zaman sendelemesine izin vermeliyiz. Sinemaya yaklaşımındaki sezgisel yolunda, sorun yaşamaya ve zaman zaman ihtiyacını karşılayacak biçimi bulmakta başarısız olmaya mahkûmdur. Bizim beklentimiz, kendine karşı dürüst olması ve filmin bu tür sorunları taşıyabilecek kadar güçlü olmasıdır –ya da en azından belli özelliklerde, gelecek daha güzel şeylere bir hazırlık görebilmemizdir.

Dolayısıyla, *Boccaccio 70* için yaptığı skeçte hayran olacak hiçbir şey bulamazken, poster sahnesinin önemli bir bölümünün, neşeli ve absürd bir biçimde, gerek neşe, gerekse kaos açısından daha sağlam bir bağlam oluşturan *Sekiz Buçuk*'taki basın toplantısının bir provası olduğunu düşünüyorum. Fakat *Boccaccio* bölümüne şüpheyle yaklaşmama ve neyi işaret ettiğini merak etmeme neden olan şey, filmin bu parçasının merkezindeki bu fikrin içerdiği tat yoksunluğudur.

Büyük grotesk fantezilere sahip küçük püriten imgesinde, muhtemelen (benim için olmasa da) eğlenceli bir şeyler vardır; fakat Fellini'nin en göz ardı edilemez yetileriyle filmdeki amaçları arasında bir çelişki de mevcuttur. Sevsek de sevmesek de, Fellini kesinlikle bereketli zihninin en gizli oyuklarını aktaracak imgeler yaratmakta başarılı olmuştur. Fakat kendisi dışındaki bir insanın zihni söz konusuysa onu da aynı içtenlikle inceleyebilir mi? Ben kesinlikle öyle düşünmezdim;

ama yine de bu, filmlerinde yaptığını iddia ettiği şeydir. Başka bir insanın nasıl düşündüğünü ve hissettiğini bize aktarmaya çalışıyor gibi görünür ve bu, filmlerini incelikten uzak, yumuşaklıktan yoksun ve son kertede tatsız kılan şeydir.

Bu incelik noksanlığı, *Ruhların Jülyeti*'nin[12] (1965) bir parçasıymış gibi görünür. Bazı bahçe ve çocukluk sahneleri dışında ilerlememekte inat eder, ana renklerinin kaba uyumsuzluğu göz alıcıdır, kurgusu kahramanına güçlü duygular beslemek için gerekli olan içselliğimize karşı duracak kadar rahatsız edicidir. Giulietta, onu sınırlayan çılgın dünyadan uzakta, evindeyken bile dinlediği Nino Rota'nın müziği, *Tatlı Hayat*'ın bazı sahnelerindeki heyecanlı dans, ya da *Sekiz Buçuk*'un fonunu oluşturan film yapım dünyası için uygundur, ama burada rahatsız edici bir biçimde yersizdir. Dekor ve kostümlerinin çoğunda görülen abartıda olduğu gibi, müzik Giulietta'nın dünyasından çok Fellini'nin çılgın dünyalarından birine aitmiş gibi görünür. Tümü beyaz ışık filtresiyle çekilmiş ve dağınık ışıkla sade bir biçimde ışıklandırılmış olan çocukluk sahneleri dışında, filmin tarzı neredeyse hiçbir çeşitlilik barındırmıyor gibidir ve bu durum bizi sonlara doğru yormaya başlar. Filmde, daha sonra geri dönebileceğim bir dinlenme noktası oluşturabilecek bir norm bulmak oldukça güçtür. Denizin derinliklerden gelen barbar Türkler –Ayaklar'ın Mardi Gras'nın anlık çılgınlığını da içine alan uzun sıkıntısı gibi– Giulietta'nın günlük yaşantısının alışılmış ritmini temsil eden daha doğal bir durum içerisine yerleştirilmiş olsaydı



Ruhların Jülyeti'*nden bir sahne*

12 Bu filmin daha kapsamlı bir yorumu için bakınız Peter Harcourt, 'The Secret Life of Frederico Fellini', *Film Quarterly* içinde, (Berkeley), Sonbahar 1966, s. 17

eğer, muhteşem olurdu. Fakat Jülyet'de Pierro Gherardi'nin kostümleri içinde onu ziyarete gelen arkadaşları hayalleri kadar sıradışıdır ve erotik Susy'nin konağı daha da sıradışıdır.

Filmin sonunda en azından artık korkmadığını ve özgür kaldığını anladığımızda, sondaki kurtuluş duygusunu yetimhanede geçirdiği çocukluğun anılarıyla bağdaştırmak, bu yetimhane sahneleri filmin en titiz uğraşılmış sahnelerinden de olsa, güçtür. Zihnimiz başka bir sürü şey ile meşguldür.

Jülyet'i başarısızlık olarak kabul edebilirsek, bu başarısızlık Fellini'nin, Jülyet'in zihninin samimiyetini karşımızda ikna edici bir biçimde sergileyip destekleyecek bir biçim bulamamış olmasından ötürüdür. *Sekiz Buçuk*'a birçok yönden benzerlik gösteren bu film, şu açıdan ona hiç benzememektedir: *Jülyet*'de argümanın iç yapısı, etkinin başka bir etki içine diyalektik olarak yerleştirilmesi söz konusu değildir. *Sekiz Buçuk*'u farklı kılan ve finalini karıştırıp insanileştiren özeleştiriden de eser yoktur.

Jülyet'de Fellini-Giorgio karakteri –kulak tıkaçları ve uyku gözlükleri ile karısına karşı tüm duyuları kapalı uyurken izleriz– eleştirildiği halde, sonunda Guido'nun Luisa ile işi bittiğinde, Fellini karısını hayal gücünün kaçışı olmayan fantezilerine hapsetmiş gibidir. *Boccaccio*'da olduğu gibi Fellini yine başka bir insanın yaşamına dokunan bir film yapmayı başaramamıştır. *Jülyet* erkeğin karısına sadakatsiz oluşu ile ilgiliyse, biraz acımasız bir ironiyle filmin kendisi de aslında bir sadakatsizlik, ihanet örneğidir.

Fellini'nin hayat görüşü benliğiyle ve hayal gücünü oluşturmuş öğelerle sınırlıdır. Bundan koptuğu zaman başı belaya girer.* Dola-

---

* *Roma*'yı (1972) göz önünde bulundurduğumuzda, bu tür bir açıklama Fellini'nin son filmlerindeki, ama özellikle *Roma*'daki imgesel boşluğu açıklamakta yetersiz kalır. *Roma* bizi bir paradoks ile karşı karşıya bırakır: *Palyaçolar* gibi, bu da Fellini'nin, tahmin edileceği üzere, merkezinde durduğu bir filmdir; yine de samimiyet duygusundan yoksundur. Gelsomina figüründen ve bütün küçük çocuklarından uzak kalması sonucu Fellini'nin ilham perisi de kaçmış gibidir. İlham perisinin yerine *Roma*'da Fellini'nin süperstarlık konumuna (*Alex Harikalar Diyarında*'daki gibi) tam olarak teslimiyeti görürüz ve böylece film ne kadar zevksiz ve boş olursa olsun Fellini'nin saygıdeğer imzasını taşıdığı sürece her şey mümkündür.
Belki Fellini'nin içindeki sanatçı da bunun ayırındadır. Öyle olmasaydı, neden Anna Magnani'nin kendisiyle röportaj yapma isteğini reddettiği anı da filme katsın? Magnani "Çok yorgunum" der, "ayrıca sana güvenmiyorum." Biz de güvenemeyiz. *Sonsuz Sokaklar*'da ruhunu gözlerimizin önüne seren Fellini, *Roma*'da hayatındaki olaylarla ilgili hepimize yalanlar söylüyor gibi görünür; sanki, *Sekiz Buçuk*'un aksine, söyleyecek kayda değer bir şeyi olmadığı gerçeğini gizlemeye çalışıyor gibidir.

yısıyla *Palyaçolar*'ın (1971) ilk yirmi ve son beş dakikası tam bir Fellini modelidir. En iyi yapıtının temelinde duran ve Fellini için her zaman sirk ile ilişkili olmuş bir korku ve saygı duygusuna geri dönüşün işaretidir bunlar. Buna rağmen *Palyaçolar*'da eğlenecek çok şey olsa da, bir televizyon belgeseli ve bir televizyon belgeseli parodisi olan orta kısımlarda, asıl konu olan palyaçoların kendileri hakkında gerekenden az şey öğreniriz.

Bu filmde yoruma açık iki unsur vardır. Bunun gibi otobiyografik olduğunu *söyleyen* ve Fellini'nin bizzat göründüğü bir filmde, Gelsomina karakterine –önceki filmlerinde oldukça merkezi bir yere sahip olan ve bu filmlere sahip oldukları içtenliği sağlayan arı bir ruha sahip narin yaratığa– hiçbir referans yapılmaması beni şaşırttı.

Bu ne ifade ediyor? Fellini'nin yaşamında Jülyet, Masina ile ilgili özel bir şeye mi işaret ediyor? Ya da Toby Dammit'in ölümüne neden olan kötü çocuğa mı? Zira bu kötü çocuk ürkütücü gülümseyişi ile Sonsuz Sokaklar'daki Gelsomina'ya garip bir benzerlik taşıyor. Bu ihmalin Fellini'nin özel hayatında ne anlattığı bilinmez ama toplumsal yaşamda, sanat dünyasında, bu bir inanç ve sadakat kaybına işaret edecektir. Fellini'nin son filmleri içerdikleri derin karamsarlığı gizlemeyi başaramazlar –gerçekte hiçbir kurtuluşun olmadığına dair, ilk dönem yapıtlarını karakterize eden ve *Sekiz Buçuk*'un son sekanslarında mistik bir otorite yaratan amaçsız hareketin aslında içi boş ve gerçekdışı olduğuna dair korkutucu bir duygu.

Bu karşılığı olmayan amaçsızlık son haliyle *Palyaçolar*'a dair ikinci gözlemimi açıklamamda yardımcı olabilir: bu film, kaçınılamaz bir öz parodi içeriyor. Bütün palyaçoların sirk çemberinin etrafında delice koşuşturduğu, *Sonsuz Sokaklar*, *Cabiria Geceleri* ve *Sekiz Buçuk*'taki en güzel anlarla kasten alay ediyor gibi görünen amaçsız bir çılgınlık anı örneklerden bir an vardır. 'Bay Fellini, bu sekansın amacı nedir?' diye sorar bir seyirci (bu anlama gelen sözcüklerle). Bunun üzerine, önce seyircinin sorgulayan kafasından hemen ardından da Fellini'nin kafasının üzerinden fırlatılan bir kap geçer. Görünen o ki, Fellini hem kendisiyle, hem de kendisini yorumlayanlarla alay etmektedir. Anlamaya bile çalışmamalıyız onu!

Bir sanatçı kendini tekrarlamaya başladıysa, bu sanatsal bir kriz noktasıdır. Öte yandan bu kendini tekrar etme durumu, Fellini'nin zorla kabul ettirilen bu süperstarlık rolüne verdiği oyunbaz bir yanıt da, klişelerini bir defada ve sonsuza kadar yok etmek ve gelmekte olan yeniliklere hazırlanmak için (Bergman'ın *Yüz*'de yaptığı gibi) bir çaba da olabilir. *Satyricon*'a geri dönersek, bu filmin bu tür bir şeytan çıkarma ayini olduğunu söyleyebiliriz –ilk dönem filmlerini dolduran, ama asla yüzleşmemiş olduğu korkulardan kurtulma çabası.

Daha önce de yazdığım gibi,[13] *Satyricon*'daki korkular cinsellikle ilgili korkulardır. Cinsel aşk, Fellini'nin hep garip bir biçimde işlediği ve belki de kendisinin de tam olarak kavrayamadığı bir konudur. *Sekiz Buçuk*'ta, Guido/Fellini figürünün set ekibiyle bir şekilde ilgisi olan 'yeğen'lerinden biri, şuh bir kıkırdamayla, yatakta yaylanarak 'Düzgün bir aşk hikâyesi anlatamıyorsun' der ve Fellini tüm filmlerinde çift cinsiyetli palyaço figürüne ilgi duyar. Karısı ve (kendi sözcükleriyle) manevi akıl hocası olan Jülyet Masina hep bu biçimde ele alınmıştır –çoğunlukla *Sonsuz Sokaklar*'da, biraz da hınzır maskaralıklarını, canlandırdığı fahişeninkilerle benzeştiremediğimiz *Cabiria Geceleri*'nde. Ayrıca, elbette ki *Ruhların Jülyeti*'nde Jülyet kocasını kaybeder; çünkü onunla cinsel rolünü iyi oynayamamıştır.

Fellini bütün filmlerinde bedenin masumiyetini ruhun saflığına bağlıyor gibidir. Filmlerindeki tüm çocuklara, budala karakterlerine ve palyaçolara, yetişkin dünyasının yoksun olduğu bir duyarlılık verir. Fellini *Ölülerin Ruhları*'na eklediği 'Toby Dammit' bölümünde ilk defa kötü karakterli bir çocuk yaratmıştır; ürkütücü, ana karakteri ölüme çeken sapkın bir yaratık. Fakat *Satyricon*'da soylular sahnesi dışında (ve birazdan söz edeceğim üzere garip bir biçimde burada bile) bu filmde hiç çocuk yoktur. Bunun sonucunda, Fellini'nin özel metafor deposu veri alındığında, neredeyse hiç umut yoktur. Bunun yanında herhangi bir alternatif duygusuna, kısmen de olsa menfaatçi ve kaba olmayan bir yaşamın mümkün olabileceği düşüncesine de zor rastlanır. Ascyltus 'Arkadaşlıklar işe ya-

13 Bakınız Peter Harcourt, 'Satyricon', Queens Quarterly (Kingston), İlkbahar 1970, s. 17

radıkları sürece devam ederler' der monologunda; 'en azından ben böyle düşünüyorum.'[14] Filmde, özellikle karakterlerin cinsel hayatları düşünüldüğünde, bunun dışında davranan birileri olduğunu görmek de zordur. Asilzade ve ailesi dışındaki herkes cinsel ilişkiye doymayan erkekler ve fahişelerdir.

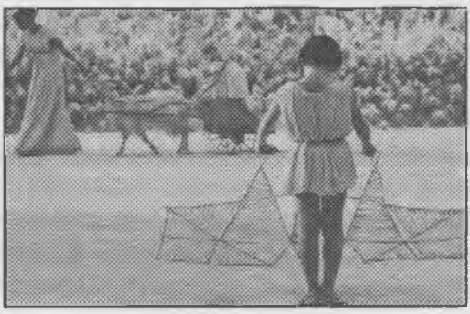
Fellini bununla ne amaçlamıştır? Bu kadar çok eşcinsel öğenin kabulü şüphesiz Petronius'un etkisiyledir; fakat kimse Fellini'ninkiler gibi fazlasıyla kişisel filmleri, bu filmleri gerçekleştirenlerin beslendikleri kaynaklara referansla açıklayamaz. Neden bunu seçti de şunu tercih etmedi? Bu hep en önemli soru olarak kalır. Yine filmdeki amacı yüzeydeki ayrıntıların özgünlüklerini sağlamak için yaptığı araştırma ne kadar özenli olsa da, kesinlikle eski bir toplumun adetlerine yönelik gerçekçi bir yaklaşım değildir. Ya da *Sonsuz Sokaklar* gibi günümüzün bir alegorisini yaratmak da değildir. Film bütün bunların bir karışımıdır ve kesinlikle diğer filmlerinden farklı olarak bu Fellini'nin apaçık kendini ifadesi de değildir. Yine de anlatının baştan savmalığı, karakterlerin yüzeyselliği ve bazı sahnelerin çekimlerindeki acelecilik, bizim filmi okurken ve Fellini'nin asıl ilgi odağını ararken başvuracağımız ipuçlarıdır. Her zamanki gibi Fellini yine ziyafet ya da meydan görüntülerine döner ve bu görüntüler tekrar tekrar cinsel aşağılamalara fon olurlar.

Yalnızca Fellini, gösterişli Anita Ekberg'i peşindekilerden kaçarak, pelerini içinde Roma'daki St. Peter'in en tepesine, bütün diğer meleklerin yanına çıkan neşeli tanrıçaya dönüştürebilirdi.[15] Ve yalnızca Fellini *Sekiz Buçuk*'taki Claudia Cardinale'de koruyucu ve anne figürü görebilirdi. Giletta ve 'Toby Dammit'de olduğu gibi *Satyricon*'da da bu ruhani sevgi öğesi ya hiç yoktur ya da uğursuz, kötü bir atmosferin bir parçası olarak vardır.

Fellini karakterlerinin yıllarca taşıdığı fesat bir Gioconda gülümseyişi vardır. *Sonsuz Sokaklar*'daki Gelsomina'da olan ve o sıralar zararsız olan bu gülümseyiş onun budala doğasının bir parçası idi. Aslında Fellini'nin budala karakterlerinde, eşcinsel olanlarda olduğu gibi, bu gülümseme hep var; fakat Giulietta'ya kadar, hem hizmetçinin yüzünde, hem de özellikle Giulietta'nın aşk yüzünden intihar eden

14 Federico Fellini, *Satyricon*, der. Dario Zanelli (New York, Ballantine, 1970) s. 97

15 Bu sahneye dair ilginç bir tartışma için bakınız Suzanne Budgen, *Fellini*, (Londra, British Film Institute, 1966)



Ruhların Jülyeti'*nden bir sahne*

genç okul arkadaşının görünüşünde bu gizemli gülüş tehditkâr olmaya başlamıştı. Elbette ki bu gülüş, 'Toby Dammit' bölümünde bitik Toby'i alkolik sona götüren cezbedici gülüşün aynısıdır.

Satyricon'da bu Gioconda gülüşü en belirgin biçimde eşcinsel Giton'un yüzündedir; fakat şaşırtıcı bir biçimde ayrılmaya hazırlanan asilzadenin çocuklarının yüzlerinde de bu gülümseyişi görürüz. Tryphaena'nın sfenkse benzeyen zayıf, şehvet uyandıran yüzünde de, hem Encolpius onu Trimalchio'nun ziyafetinde izlediği zaman, hem de en güçlü ve kötücül haliyle, kocasının başının kesilip denize atılışını gördüğü sahnede bu gülümseyiş vardır –bu, filmdeki oldukça garip bir andır; en açıklanamaz ve açıklanmamış tepkidir. Bu an, filmin aklımıza kazınan, çarpıcı bir sahnesidir, tıpkı bundan sonra gelen, Licha'nın gemisindeki tayfanın ölü bir balinayı (ya da onun gibi bir şeyi) yukarı kaldırdıkları –her şeyin sanki sabahın erken saatlerindeymiş gibi çarpıcı siluetler halinde görüldüğü, Enculpius ve vahşi Lichas'ın erken evliliğinden sonraki– sahne gibi. *Tatlı Hayat*'ın sonundaki plaja atılmış büyük balık yığını gibi, Tryphaena'nın gülüşü kadar açıklanamaz olan balina bu sefahatın altında tiksindirici bir şeylerin olduğu duygusunu uyandırır. Fellini bedensel hazza teslim olmanın ardından gelecek felaketvari bir şeyler olduğunu seziyor gibidir. Gerçekten de Encolpius'un ve Giton'un aşk gecelerinden sonra –ki bu da filmin dokunaklı anlarından biridir– binanın tamamı çöker ve içinde yaşayan herkesi ölüme gömer.

Cinsiyet gerilimlerinin imgeler aracılığıyla acı ve kargaşa ile ilişkili olarak anlatıldığı bu gerçeküstücü dünyada, bilgeliğin alfabesinin

hermafroditte –küçük bir çocuğun penisi ve genç bir kadının göğüslerine sahip olan tuhaf, albino bir yaratık– olması uygun görünüyor. Yine de filmin iki baş kahramanı hazinelerini, onu koruyan yaşlı adamdan çaldıklarında, hermafrodit karakter dış dünyanın parlak günışığında sağ kalamıyor. Filmin yine zorlayıcı sahnelerinden birinde ekran beyazla kaplanır ve hermafrodit karakter solup ölür. Bu bölümün söylüyor göründüğü şey cinsel sorunların dış dünyada var olamayacağıdır. Burada lanetlenmiş ve tutkunun neden olduğu aşağılıkları yaşamaya mahkûmuzdur; genç kadını tatmin etmeye çalışan erkeklerin, onun nemfomanyak hiddetinden zarar görmemeleri için elleri bağlanmış genç eşin tutkusuna ya da ilgi isteyen ve cinsel istekleri Encolpius'u bir süre boyunca iktidarsız kılan Ariadne'nin tutkusuna ya da filmin en olağanüstü ve anlamlı sekansındaki gibi, zenci Oenothea'nın bütün topluluğu bacaklarının arasındaki ateşle ısıtmakla lanetlenmesine benzerdir bu.

En insani (ve bu yüzden de en ahlaki) an ana hikâyenin bir bölümünde yaşanır –kölelerini mutedil bir biçimde özgür bıraktıktan sonra, aristokratik geçmişini bir kenara bırakıp karısıyla veda yemeğini yerken bileklerini kesmesinin Petronius'un hayatına dayanarak kurgulanmış olduklarını düşünüyorum. Filmde bu sahnenin öne çıkmasının nedeni sessizliği ve modası geçmiş doğal insani değerlerimize yaptığı özel göndermedir. *Satyricon*'da ise insani öğeler bir kenara itilirken, Fellini'nin ilk filmlerindeki anlatımı derinleştiren ve zenginleştiren küçük gerçeküstücü dakikalar başrolü üstlenir.

Satyricon, Fellini'nin filmleri içinde beni en çok rahatsız eden film olsa da seyircinin filme karşı duyarsızlığı beni çok şaşırttı. *Sekiz Buçuk*'tan beri Fellini filmlerine tökezleyerek devam ediyor gibi gözükse de, bu tökezlemelerinde bile bir ilgi çekicilik, inkâr edilemez bir otoritenin varlığı hissedilir. Ayrıca bütün bunların nereye varacağını kim bilebilir ki?

Yine de, Fellini'nin dünyasını nitelendiren farklı bakış açılarını birleştirmek için yolumuzdan dönmeli ve *Sekiz Buçuk*'a yakından bakmalıyız –bence bu film ikilemleri ortadan kaldırarak ve Fellini'nin en kişisel, en fantastik evrenindeki paradoksları dengeleyerek başarıya ulaşmıştır. *Sekiz Buçuk*, Fellini'nin o zamana kadar yaptığı filmlerin bir özeti ve bence tüm zamanların en iyi filmlerinden biridir.

*

"Bir filmi 'anlama' fikrini sevmiyorum. Rasyonel kavrayışın herhangi bir sanat yapıtının kabulünde temel bir öğe olduğuna inanmıyorum. Bir filmin size söyleyecek birşeyleri ya vardır ya da yoktur. Eğer onun tarafından dürtülüyorsanız, size açıklanmasına ihtiyacınız yoktur. Eğer sizi dürten bir şey yoksa, hiçbir açıklama bunu sağlayamaz.[16]

Sekiz Buçuk (1962) diğerleri ile karşılaştırılamaz bir biçimde Fellini'nin yarattığı en iyi filmdir, bunun nedeni ise, Fellini'nin sesler ve görüntülere karşı karakteristik duyarlılığının yanı sıra, filmin sahip olduğu ince diyalektiktir. Şaşırtıcı teknik üstünlüğünün ve Gianni di Venanzo ve Piero Gherardi'nin (en önemli isimler bunlardı) katkılarının ötesinde, filmin merkezinde şaşırtıcı bir sertliği barındıran daha içsel bir argüman yer alır. Film, Fellini'ye oldukça benzediğini düşünmeye hakkımız olan Guido Anselmi karakterinin tavırlarını eleştirir gibi görünür –Fellini'nin de çabucak işaret ettiği gibi[17]– Guido'nun filmini yapamazken, Fellini'nin *Sekiz Buçuk*'u çekmiş olması dışında.

Bu filmde her türlü eski malzeme vardır: *Aylaklar*'ı karakterize eden, yüzeydeki davranışların oldukça titiz bir gözleminin yanı sıra, *Sonsuz Sokaklar*'da oldukça elle tutulur olan, hem yarı gizemli hem de tuhaf olana verilen karşılık da vardır. Fellini'de hep gördüğümüz, yaşamın bir arayış, sonu gelmez ve yönü belirsiz bir hareket olduğu duygusu kadar, temelde Claudia ve La Saraghina arasındaki, ruhun ince hayal gücü ve etin kaba arzuları arasında bir bölünmeye işaret eden ikili kutuplaşmaları da görürüz. Fakat bu filmde her şey göründüğü kadar basit değildir. İkisi de farklı yollarla, bir tür anaç figür olarak sunulmakta ve La Saraghina'nın şeytan olduğunu yalnızca kilise iddia etmektedir. Masumiyet ve kötülük bundan böyle filmin zıt kanatlarına yerleştirilmiş birbirinden ayrı kategoriler değildir. Fakat bu tanıdık tema ve efektlerle film, bütün bu öğeleri kesinlikle daha net bir ışık altında yeniden düzenleyen bir çeşit argüman ve özeleştiri yapısı sunar.

---

16 *Cinema 65*, s. 85
17 Deena Boyer, *The 200 Days of 8½*, (Londra, Macmillan, 1964), s. 208

Bu yapı filmin son sahnelerine yakından bakılarak incelenebilir. Oyuncu seçimi esnasında, büyük bir rahatsızlıkla ona özel hayatında birçok şey ifade eden yaratıkların kusurlu oyunlarını izlerken Guido, geri dönüşü olmayan bir noktaya doğru ilerlemektedir. Entelektüel arkadaşı, senaryo yazarı ve akıl hocası Daumier özellikle yorgundur ve yardım edemez hale gelmiştir; dolayısıyla, Guido onu hayalinde basitçe asar. Karısı Luisa ise filmde kullanılışına giderek artan bir biçimde tahammülünü yitirir ve stüdyodan çıkıp gider. Ardından Claudia gelir.

Onu daha önce Guido'nun fantezilerinin bir parçası olarak defalarca görmüşüzdür –bazen bir hemşire ya da anne olarak, bir kaplıcada ona hayat suyu getirirken ya da metres figürünün ete kemiğe bürünmüş hali olarak gerçek metresi Carla'nın fiziksel bayağılıklarından arınmışçasına yatağını hazırlarken görmüştük. İdeal metresi olarak



Sekiz Buçuk'*tan bir sahne*

Claudia yatakta yatmış kendisini okşar, tatlı bir gülümsemeyle Guido'ya ona bakma ve düzen kurma arzusunu anlatırken siyah saçları omuzlarına saçılmıştır –gerçekte bir metresten çok ideal bir eşe benzemektedir. Fakat bu sefer filmde ilk defa, bitimine yirmi dakika kala, gerçekten, şimdiki zamanda çekilmesi imkânsız olan filmin muhtemel oyuncusu olarak görünür. Arabayla birlikte yola çıkarlar ve direksiyonda yolu bilmediği halde Claudia vardır.

Guido bir insan ve sanatçı olarak yetersizlikleri, bir şeye sarılmaktaki beceriksizliği, herhangi bir şeyi seçemeyişi, reddedemeyişi, tercih edemeyişi üzerine düşüncelere dalmıştır. Burada yakından baktığımızda bile yapının iyi bir dengede olduğunu görürüz. Loş ara-

badaki ışık onun üstünde toplanıp yalnızca gözlerini ortaya çıkarırken 'Bir şeyi seçip ona sadık kalabilir misin?' diye umutsuzluk içinde sorar. Claudia ise güvenini tazelemek istercesine basitçe gülümser ve Fellinivari bir baştan savmalıkla 'Yolu bilmiyorum' diye yanıt verir.

Filmdeki en de Chiricovari görüntü olmasına rağmen aslında birkaç doğal setten biri olan, bir su kaynağının yakınındaki terk edilmiş bir köy meydanına benzeyen bir yere varırlar (suyun sesini duyduğumuz halde hiç görmeyiz). Orada, ani bir sessizlikte, hayal ürünü olan bakıcı-anne Claudia'yı bir üst kat penceresinde, beyaz elbisesinin içinde apaydınlık bir halde, ilk başta bir lamba tutarken daha sonra da terk edilmiş köy meydanına bir masa kurmak için merdivenlerden inerken görürüz. Doğal ses yine Claudia olarak sorar: 'Sonra ne oluyor?' Fellini/Anselmi (*Tatlı Hayat*taki Marcello'nun Sylvia'yı gördüğü gibi) hem çocuk hem de kadın olması gereken kadın-tanrıçanın filmindeki önemini anlatır. Arabadan inerler, o mekânın soğuk çıplaklığından rahatsız olduğunu ifade eder, Anselmi ise bunu çok sevdiğini söyleyerek karşılık verir. Sonra filmde aslında onun için hiçbir rol olmadığını açıklamaya çalışır çünkü 'hiçbir kadın bir erkeği kurtaramaz' ve çünkü 'yeni bir yalanın filmini daha çekmek istemiyorum'dur. Bu sırada Claudia, Anselmi'nin sorunuyla ilgili kendi yorumunu, onun lafını keserek dile getirmeye devam eder. Üç kere 'çünkü nasıl sevileceğini bilmiyorsun.... çünkü nasıl sevileceğini bilmiyorsun.... çünkü nasıl sevileceğini bilmiyorsun' der. Fakat Anselmi'nin bunun üzerine ortada henüz bir film de olmadığını söylemesiyle birlikte, iki araba filmi başlatmak için yeni bir fikir verir gibi meydana dalıverir ve basın konferansının baş döndürücü kaosu başlar.

Kısmen burada, ama daha çok bir sonraki bölümde, Fellini tüm çelişkili dürtülerinin kendisini sürüklediği umutsuz çıkmazı tasvir eder. Apaçık ortada olan 'söyleyecek hiçbir şeyi olmadığı' gerçeğinden besbelli zevk alan kaba bir Amerikalı surat ekranda hayal gibi belirirken herkes ondan bir şeyler talep etmekte ve yapamayacağı halde bir açıklama istemektedir. Claudia ve Luisa'nın gelinlik içindeki, gelip geçiveren suretleri onu etrafındaki beladan koparır; fakat biri cebine gizlice bir tabanca koyunca masanın altına iner; çocuk Guido'nun banyondan kaçışını andırır bir biçimde yerde emekler ve sonra da kendisini vurur. Film bitmeden önce 'Ne çaresiz bir romantik!' diye

söylenir. Sonra deniz kenarındaki annesine gözü ilişir. Rüzgârın sesi dışında her şey sessizdir.

Bu noktada filmin son sözü –ki bu Fellini'nin tüm yapıtlarının temel argümanının bir özeti de sayılabilir– başlar. Film boyunca gördüğümüz bütün yapıların bir toplamı olan yararsız büyük roket fırlatma düzeneği sökülmektedir. Bu düzeneğin apaçık hiçbir işlevi yoktur. Daumier durmadan resmi terk edebilmenin erdeminden söz etmekteydi: '... dünya yüzeysel şeylerle dolu... gereksiz şeyleri yok etmek onları yaratmaktan iyidir...' Daumier film boyunca Fellini'nin, bencil ve akıldışı evrenine yöneltilen tüm eleştirilerin bilincinde olan, fakat tıpkı Steiner gibi yok etmek istediği akılcı yanını temsil ediyor gibidir. Aynı zamanda hayatında bu rasyonel analitik sesin başka benzerlerinin bulunduğunu bilmektedir. Tam Daumier gereksiz yaratma ediminin yararsızlığı üzerine nutuk attığı sırada, sirk sunucusu –Fellini'nin filmlerinde önemli bir rol oynayan ve yalnızca yaratmanın erdemi için yaratma gibi, düşüncesiz ya da amaçsız saf edim gibi bir şeyi temsil ettiğini sandığım, çift cinsiyetli palyaçoya benzeyen tipleme– ortaya çıkar. '*Aspetti*' [Bekleyin] der gülümseyerek 'Bir dakika! Başlamaya hazırız... Tüm iyi dileklerimle...' Fellini kendisini, yaşamın kendisine olduğu gibi ona karşı da yapılabilecek bütün mantıklı eleştirilere inanmaktan alıkoyamamıştır; içinde olumlayıcı kalmayı sürdüren ve düşüncenin ötesinde varolan bir şey vardır; bu şey tıpkı palyaço ve cambazların anlamsız işlerini bir rutin içinde sürdürmeleri gibi, yaratmanın erdemi için yaratmaya devam etmesini sağlar.

Sonra başka bir hayal görür: bu kez önce Claudia sonra La Saraghina son olarak da annesi ve babası önünde beliriverir –hepsi beyaz giyinmiştir ve denizin kenarında, yalnızca rüzgârın eşliğinde sessizce salınmaktadırlar. Sonra da, en önemlisi Luisa görünür, gözleri mahcup ya da utanmışçasına önüne eğiktir. Eğer Daumier'in eleştirel sesi bu filmin yapısının sertliğini temsil ediyorsa, Luisa'nın kızgın, güvensiz ama muhtemelen yine de affedici varlığı, Fellini'nin işleri kendisi için kolaylaştırmaya çalışan doğal eğiliminden uzaklaştırmaya çalışan diğer yanını temsil etmektedir. Guido burada bildiği bütün yaratıklara karşı bir sevginin hayalini yaşamakta ve bu duygusunun basitlik ve güzelliğini Luisa'ya anlatmaya çalışmaktadır, kendi değersizliği ile yüzleştiği sırada bile: 'Luisa, bil-

miyorum, arıyorum, henüz bulmadım... kafamda yalnızca bu varken sana utanmadan bakabilir miyim?... beni olduğum gibi kabul et.' der. Luisa, bir yandan Guido'nun kendini kandırma ve durumu fazla dramatize etme olasılığının farkındaymış görünürken, yine de kadınlık şefkatiyle onu kabul etmeye çabalar: 'Doğru mu bilmiyorum, ama deneyebilirim.' Bir kez daha Fellini'de, daha az ustalıklı bir formda da olsa, merhamet sayesinde kurtuluşa kavuşuruz. Erkek değersiz de olsa kurtarılabilirdir.

Bu itiraf ve kabullenişten, kusurlu ve dünyevi aşk değiş tokuşundan sonra karakteristik Fellini mucizesi vuku bulur; hayatın devamı için kişinin yenilenmesi mucizesidir bu. *Sonsuz Sokaklar*'daki bununla karşılaştırabileceğimiz, üç sirk müzisyeninin ortaya çıktığı andakine benzer bir biçimde burada da küçük bir tabur görünür. Her zamanki yatay çizgileriyle, Guido'dan emir almak üzere sirke doğru ilerler; otoriteyi temsil eden mikrofon, sürekli gülen, yardımsever, nedeni sorulmaksızın yaşama katılma itkisinin vücut bulduğu sihirbaz tarafından eline tutuşturulur. Sonra bu mucizevi bir biçimde bir araya gelmiş, kocaman yapının tepesinden, onun kadar büyük olan merdiven ile filmde görmüş olduğumuz tüm insanlar –tıpkı Beyaz Şeyh'teki gibi– inerek sirke girer, el ele tutuşur ve halka biçiminde dans ederler.

Annesine babasına ve kardinale, hatta bu sahneyi yorumlamamız için bize (elbette ihtiyacımız varsa) kasıtlı bir ipucu veren Carla'ya bile özel önem verilmiştir: 'Bizsiz yapamayacağını söylemeye çalışıyorsun. Fakat Guido onu, diğerleriyle birlikte dairenin etrafındaki dansın sihirli çemberine doğru kovalar; çünkü karısını elinden almaya hazırlanıyordur. Bu final sahnesinin rahatsız edici bir öğesi olmaya devam eden Luisa'nın gözleri, sanki hâlâ kocasının yaratıcı hayalinde böyle hapsolmak istemiyormuş gibi önüne bakar halde, her şeye rağmen kendisini onun eline bırakır ve onunla birlikte dairenin etrafındaki dansa katılır. Sonuç olarak Fellini'nin hayatında onun için çok fazla şey ifade eden ve filmlerinin çok büyük bir parçasını dolduran sirkin elimizdeki son görüntüsü, küçük orkestra dairenin ortasında hâlâ çalarken, budur. Ayrıca Dante'nin ortaya attığı, antik bir Hıristiyan sembolü olan sonsuzluğun mistik dairesi de vardır elimizde. Yani yönü olmayan hareketin kusursuz son imgesini; paylaşılan bir kabullenişin sonsuzluğunda dönerek ve durmadan dans edişi izleriz.

Gece olur, dansçılar kaybolur ve küçük orkestra da ayrılmıştır. Sonra onlar da, Guido'yu son selamı vermesi ve bizi karanlıkla ve filmin sonuyla baş başa bırakması için, flütü ve beyaz cüppesi ile yalnız bırakarak kaybolurlar. Fakat jeneriğin son başlığı bile bize bir şeyler daha söyleyecektir: '*Fellini Sekiz Buçuk. Federico Fellini tarafından yaratılmış ve yönetilmiştir.*' Yaşlı domuz bunun tuhaf bir film olduğunu fark etmiş olmalı!



ÇILGIN GODARD

Jean-Luc Godard'ın Yapıtlarında Aşk ve Siyaset Arasındaki Mücadeleye Bir Bakış

Yapmak istediğim, kati olanı rastlantıyla yakalamak.

Jean-Luc Godard, 1970[1]

Bir makalenin sınırlı alanında, Jean-Luc Godard'ın zorlayıcı bir biçimde yumuşak, sıklıkla iğrenç, kasti bir biçimde kendisiyle çelişen filmlerine nasıl yaklaşılır? Yapıtları üzerine İngilizcede çıkmış üç çalışmadan ikisinin antoloji olması, kazadan fazlasıymış gibi görünüyor. Godard'ın filmleri yalnızca tek bir zihin tarafından başarılı bir biçimde ortaya çıkarılamayacak kadar karmaşık görünüyor. Hazırladığı antolojiyi gerekçelendirmek için Ian Cameron şöyle söyler:

> *Godard öyle kapsamlı bir yorum talep eder ki; tek bir kişisel görüş ona karşı tam anlamıyla adil olamaz. Aslında insan bazen Godard'la ilgili söylenebilecek her şeyin doğru olabileceğini hisseder.*[2]

• ed. notu: Yazar, burada Godard'ın *Çılgın Pierrot* filmine gönderme yapıyor.

1 Aktaran Jean Collet, *Jean-Luc Godard* (New York, Crown, 1970) s. 37

2 Ian Cameron (der.) *The Films of Jean-Luc Godard* (Londra, Studio Vista, 1967) s.10

Bu bize hareket edebilmemiz için büyük bir alan sağlar; fakat bana göre söylenebilecek bazı şeyler diğerlerinden daha doğru görünecektir! Üsteli; hakikati ortaya çıkarmak, doğrusunu isterseniz, eleştirinin görevi değildir. Eleştirininki, aynı zamanda hem daha mütevazı ve hem de daha geçici bir görevdir. Eleştirinin en iyi yapabildiği şey, bir ya da iki yaklaşım önerip, bir hipotez ortaya atarak belirli bir sanatçının verimli bir biçimde incelenebileceği bir hareket noktası ortaya koymaktır.

Godard'ın filmleri hayatımızı kaplarken, bu hareket noktasını filmden filme başka bir yöne doğru kaydırmak çekici görünüyor. Filmlerinin içerdiği biçimsel çeşitlilik bakış açısının yeniden düzenlenişini teşvik edebilir; fakat filmlerinin hepsinde tekrarlayan ve aslında Jean-Luc Godard'ın filmleriyle ilgili konuşmamızı mümkün kılan kaygıları, kendi çeşitlilikleri içinde keşfetmek istiyorum ben. Bunu gerçekleştirmek, özellikle de bu sentezin içine *Haftasonu*'nu (1968) takip eden filmlerden ufak parçalar dahil edersek hiç de kolay olmayacaktır; fakat ben yine de bunun çabaya değer olduğunu düşünüyorum. Burada, tıpkı bu kitaptaki diğer tartışmalarda olduğu gibi 'tam bir adalet' peşinde değilim. Eleştiri kolektif bir etkinliktir ve bu makalelerin amacı, Profesör Gombrich'in hayran olunacak bir biçimde ortaya koyduğu gibi, basitçe 'sanat tartışmasını bir akış içerisine yerleştirerek ve özneyi geliştirmektir.'[3] Eğer eleştirel 'adalet' diye bir şey varsa, yalnızca *eylemden sonra* olabilir. Godard gibi hiç durmadan yaratıcı ve değişken olabilen biriyle akışın tam ortasına dalınca ne bulduğumuzu göremeyebiliriz; çünkü Cameron'un doğru bir biçimde ortaya koyduğu gibi orada çok şey olup bitmektedir.

*

Serseri Aşıklar (1959) sıradışı, ancak şu an bize eski moda görünebilecek bir başlangıçtı. Geriye dönüp bakmanın avantajıyla, gelecekteki daha karmaşık şeylerin ipuçlarını bulmak için filmi ayrıntılı bir biçimde inceleyebiliriz.

Serseri Aşıklar ilk gösterildiğinde birçok izleyiciye kafa karıştırıcı olduğu kadar canlı ve eğlenceli de göründü ve umutsuzluğun zafe-

3 E.H. Gombrich, *Art and Illusion* (Princeton University Press, 1969), s. vii

riyle sonuçlandı. Bu söylediğimle, paradoksal karakter Jean-Paul Belmondo'nun merkezinde olduğu, filmdeki gibi paradoksal bir duygu uyandıracak kadar paradoksal olmak istemem. Michel Poiccard (Belmondo), namı diğer Laszlo Kovacs psikopat bir katildir. Eylemleri için hiçbir sorumluluk hissetmez ve kendi geçmişine ilişkin belirgin bir duygusal bağlılık duymaz. Ancak Godard'ın onun için yarattığı dünyada, cesaret ve sadakati yaşamına geçirmesinin, bir tür yeni kahraman olmasının zamanı gelmiş gibi görünür. Amerikalı kız arkadaşı Patricia Franchini'ye (Jean Seberg) filozofvari bir biçimde söylediği 'ispiyoncular ispiyonlar, hırsızlar çalar, katiller öldürür, aşıklar aşık olur' sözleri, Godard'ın dünyasının merkezinde yer alan deterministik hayat görüşüdür ve bu görüş varoluşçunun evreninde ahlakın tersine çevrilmesine yol açar. Yaptıklarımızın bizi belirlediğini söyleyen Sartrevari (ya da Aristovari) tutum, *Serseri Aşıklar*'da tersine dönmüş gibi görünüyor: ne olduğumuz ne yaptığımızı belirler. Fakat bu tam olarak böyle değildir. Godard'ın karakterleri, her zaman zorunluluklarla sınırlanmış olmalarına rağmen yine çelişkili bir biçimde özgür olduklarını iddia ederler. *Apres tout, je suis con. Apres tout. si, il le faut.Il faut.* Filmi Michel'in bu sözleri açar: 'Sonuçta işe yaramazın biriyim. Eğer bunu yapman gerekiyorsa yapmalısın.'



Serseri Aşıklar'*dan bir sahne*

Böylesine iddialı bir bağlamda, Michel'in özgürlük duygusu ihtiyaçlarını tam olarak kabul etmesinden ileri gelir. Patricia ise her ikisine de sahip olmaya çalışır. O, *Paris'te bir Amerikalı*'nın arketipidir. Sorbonne'dan dersler alıp, *Herald Tribune*'de çalışıp, etrafındaki kültürel dünya ile flört ederken hayatı tedbirli bir biçimde gelişigüzeldir ve romanı üzerinde çalışmaktadır. Eksikli bir insan olarak hissedilmesinin nedeni Michel'i ele vermesi değil (ki Michel onu hiçbir zaman böyle yargılamazdı) yaptığı hiçbir şeye ve bir insan olarak kendi imgesine karşı gerçek bir bağlılık hissetmemesidir. Gerçekte düzdür (o günlerde söylediğimiz gibi) –utangaç bir sahtekâr, tipik bir Amerikan *burjuvası*, küçük bir orta sınıf fahişesidir.

Yeni bir kahraman türü olarak Michel (o zamanlar gördüğümüz gibi) onu çevreleyen anarşiye ve günümüz yaşamının anlamsızlığına kendisini teslim etmesinin cesaretinden kaynaklanıyor gibi görünüyor. Michel'in ahlaki evreniyle ilgili talihsiz kusuru, bizim daha insancıl, daha geleneksel olan ahlaki evrenimizden onay alabileceği, kısa ve anlamlı bir biçimde *Elle est drole. Je l'aime bien* [Hoş bir kadın. *Onu çok severim*] diyerek kıza itiraf ettiği 'aşkı'dır. Onsuz kaçmak yerine ölmeyi tercih eder. Filmin sonuna doğru yorulduğunu ve artık en azından o olmadan kaçmak istemediğini söyler. Ölümün 'zaferi' onu gerçekten de seçmiş olmasından ileri gelir. Bu yüzden de, Michel'in polis müfettişi Vital tarafından komik ama ciddi bir amaçla vurulmuş olarak, küçük caddeden bulvara doğru ölümle uzun dansını görürüz.

Michel caddede ölmek üzereyken, onun filmin başka yerlerinde de birçok kez yaptığı üç surat buruşturma hareketine tanık oluruz. Daha sonra Patricia'ya –*'C'est vraiment degueulasse*– [sen gerçekten küçük bir fahişesin] dedikten sonra gözlerini kendi elleriyle kapar ve ölür.

Filmdeki son imge bir şaşkınlık imgesidir; tıpkı (olasılıkla 'Bogey'e bir çeşit saygı duruşunda bulunmak için) Michel'i de filmde birçok kez bu hareketi yaparken gördüğümüz gibi, yakın çekimde Jean Seberg'i elini dudaklarına götürürken görürüz. Dudaklarını ovalarken sorar: *'Qu'est-ce que c'est, degueulasse?'* [Bütün bunların anlamı nedir?]

Michel onurunu onu çevreleyen, aynı zamanda hem saçma hem de anlamsız dünyadan alır. Her yerde acelecilik ve dağılma duygusu

vardır. Bir yerden diğerine koşturma hızımız dışında birbirlerine bağlı olmayan birçok kültürün ve değerin çok dilli bir parçalanması söz konusudur. Michel (namı diğer Laszlo) bir başka ispiyoncu arkadaşının yanından ayrılırken, seyahat acentesinde bir Polonyalı ismi olan Tolmatchoff'u kullanarak, bu uluslararası durumda önce İtalyanca sonra da İspanyolca olmak üzere *'Ciao, amigo!'* der. Filmin *en önemli sekanslarından biri, içerdiği uluslararası atmosfer* ve uçakların aceleyle inip kalkması duygusuyla Orly Havaalanı'nda geçer. İtalyan soyadıyla (bir noktada adının Ingrid olmasını istediğini söyleyen) Amerikalı Patricia ve Fransız (namı diğer Macar) Michel/Laszlo bu parçalanmış kültür ve çifte kimlikler duygusunu tekrarlarlar. Filmin açılışında Michel, Marseilles'dan Paris'e parasını almak ve Patricia'yı onunla Roma'ya gelmesini ikna etmek için gider.

Aslında Patricia'nın yabancılığı ve Michel'in argosunu anlamaması bu filmde Godard'ın çok işine yarar. Bunlar Patricia'nın filmde Michel'e ve bize sorduğu sorulara doğal bir inandırıcılık sağlarlar. *Qu'est-ce que c'est?...Qu'est que c'est l'horoscope?* [Bu nedir?... Yıldız falı nedir?] Çünkü Godard (bir Amerikalı olarak Patricia, yıldız falının anlamını bilecektir) psikolojik gerçekmişgibilikten çok filmin sorgulayıcı doğasıyla ilgilidir. Bu yüzden Michel'in İtalyan şarkıcı kız arkadaşının duvarının karşısına *Pourquoi* yazılmıştır. Neden?

Serseri Aşıklar'ın pürüzü ne olursa olsun (Godard'ın kendisi de bunu tamamen reddetmiş görünüyor)[4] farklılığı bu filmin ve takip eden birçok Godard filminin sunduğu hayat görüşünün temel malzemelerini oluşturan belirsizlikleri ve parçalanmışlıkları filmin dokusunda somutlaştırmasında yatar. *Serseri Aşıklar*, anlamsızlığın parçası haline gelen bu ilgisiz ifadelerle zenginleşmiştir. Film, bizi ayrıca sahneden sahneye mantıklı bir biçimde geçme ve sükunet duygusundan sonsuza kadar yoksun bırakan sıçramalı kurgusu ve bitmek bilmeyen kaydırma çekimleriyle de zenginleşmiştir. Dahası gangster filmi atmosferinin bir parçası olarak filmde, tuzağın yaklaştığına dair his ile zulüm duygusu hâkimdir. Şehrin mekanizması kahramanlarının aleyhinde çalışıyor gibi görünmektedir.

---

4 Godard birçok yerde filmi bir çeşit *Alice Harikalar Diyarında* olarak değerlendirir. Örneğin 'Le Dossier du Mois', *Cinema 65* (Paris), No. 94, s. 50

Ölüm sokaklarda trafik kazasıyla bir anda ve anlamsızca gelebiliyordur, ankesörlü telefonlar çalışmıyor ya da aranan kişi çoğunlukla orada olmuyordur. Patricia'nın nispeten güvenli yatağında bile iş üstündeki polis araçlarının sesi sürekli olarak duyulur. Filmdeki çeşitli anlatı sahnelerinin arasında turistlerin Paris çekimleri köprü kurar: Notre Dame'nin, Zafer Anıtı'nın, Eyfel Kulesi'nde bir an için durur, sonra da uzaklaşırız. Bunlar filmin temel olay örgüsüyle olduğu kadar (ki bunun ima edildiğini hissederiz) çağdaş yaşamın değerleriyle de ilgileri yoktur. Polis ölümcül derecede tehlikeli olmasına rağmen tıpkı efsanevi Keystone Cops taklitleri gibi gülünçtür. Her yerde parçalanmışlık, dağılma ve anlamsızlık vardır. Peki Godard'ın huzursuz dünyasını bir arada tutan nedir?

Godard'ın parçalanmış evrenini derinleştiren en önemli unsurlardan biri onun kinaye tekniğidir. Filmlerindeki birçok kinaye, bazen çözülemeyen bir muğlaklığı beraberinde getirerek yaratıcı bir ironi sağlar. *Serseri Aşıklar* temel niyeti açısından açıkça polisiye bir filmidir; fakat ne derece Amerikan dedektif-gerilim filmleri kurallarından yararlanır ve ne ölçüde biçimin parodisini yapar? Godard tam olarak nerede bu malzemeyle ilişki içindedir? Filmin ortaya ilk çıktığı sıralarda bunu bilmek imkânsız görünüyordu. Fakat Godard'ın bunlara ilişkin o zamanlar çok net olmadığından şimdi emin olabiliriz ve bu soruya, Godard'ın *Çinli Kız* ya da *Haftasonu*'nun malzemesine ilişkin nerede durduğuyla ilgili daha ciddi ve zor meseleleri sınıflandırmaya çalıştığımızda geri dönmemiz gerekebilir.

Bununla birlikte erken dönem filmlerinde görüldüğü gibi bu kinaye tekniği Godard'ın filmleri için büyük bir zenginlik kaynağıydı. Yalnızca idare edebileceğimiz kadar fazla özgül göndermeyi almak için aklımızın alarmda bulunması değildi söz konusu olan (ki bu Fransız kültürüyle ilgili az bilgi sahibi olanlar için çok zor ve rahatsız edici bir iştir) kinayeler bu filmlerin dokusunun önemli bir bölümünü oluşturan yıkıcı değerler aracılığıyla filmdeki diyalogu kuran daha geleneksel değerleri de beraberinde getiriyorlardı.[5] Bu tür bir tekniğin içerdiği ironi potan-

5 Godard'ın filmlerindeki bu geleneksel unsurların gelişimi için bakınız Robin Wood, 'Society and Tradition: An Approach to Jean-Luc Godard', Toby Mussman (der.), *Jean-Luc Godard* (New York, Dutton, 1968), s. 179-190

siyeli uç bir noktada aldatıcı olabilir. *Tatlı Thames, ben şarkımı bitirene dek hafifçe ak.* T.S. Eliot'un *Çorak Ülke*'ye dahil ettiği Spenser'ın bu dizesi yalnızca bulunduğu bağlamdan ve T.S. Eliot'ın Thames'i ile Spenser'ınki arasındaki açık karşıtlıktan ötürü ironi özelliği kazanmaz; ayrıca çelişkili bir biçimde Spenser'in dizesine başvurmanın duyumsallığı Eliot'un şiirine başvurmanın duyumsallığının da bir parçası olur. Dahası Eliot'un bağlamında, şiiri daha güzel bulmamamız gerektiği duygusunu vererek tepkimizi altüst eder. *Nefret*'teki Homerik göndermelerle beraber, bu etkinin Godard'ın filmlerindeki doğrudan paraleli, daha sonra üzerinde durmaya çalışacağım gibi, Beethoven kuartetlerinin kafa karıştırıcı bir zenginlik sağladığı *Evli Bir Kadın*'da bulunur. Fakat *Serseri Aşıklar*'daki, Amerikan gangsterlerinin taklidi ile parodisi arasındaki dalgalanma, filmin yarattığı belirsizlik dokusunun bir parçası haline gelir. Bu sahneleri deneyimlerken biz gerçekte ne hissederiz?

*

Bir Godard filminin içerdiği bu belirsizlik dokusunun bilemeyeceğimiz her şeyin altını çizmemize yardımcı olarak, filmin üzerimizdeki toplam etkisine –gerçekte anlamına– katkıda bulunduğu konusunda ısrar etmek önemlidir. Çünkü bir Godard filminde bizim büyük olasılıkla kaçırdığımız en kişisel kinayeler bile, yaşam tarzı ile filmlerinin ilerleme (belki de gerileme demeliyiz) yolu nedeniyle korkunç bir biçimde tecrit olmuş ve az sayıda insan dışındaki insanlarla ilişki kurma yeteneğiyle ilgili emin olmayan bir adamdan aldığımız toplam duygunun bir parçasıdır. En kişisel duygularını yansıtmak için görkemli biçimler bulmakta inanılmaz başarılı olan Bergman ve Fellini'den bile daha fazla olmak üzere, Godard'ın özel olarak bizimle konuştuğunu, hatta bazen fısıldadığını (*Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey*'de olduğu gibi), bize bir şey söylemek istediğini, fakat başlangıçtan beri neredeyse duyulmadığına ya da nihayetinde anlaşılmadığına ikna olmuş olduğunu hissederiz.

Erkek-Dişi'de (1966) Paul'ün Madeleine'e umutsuzca evlenme teklifi etmeye çalışmasını düşünün. Paul'ün dikkati, kafedeki başka görüntülerle sürekli dağılır. Dahası Madeleine'in yinelediği; zamanı olmadığı, sürdürmesi gereken kendine ait bir hayatı olduğu gibi itirafları onu daha da belirsiz ve çaresiz kılar. Bu açıdan, *Erkek-Dişi*

Godard'ın yaptığı en kişisel filmlerden biridir ve çaresizce kişisel olan özelliğin şiddetli bir biçimde insani bir biçim aldığı son filmidir. Paul en sonunda bir kayıt kabininde tamamıyla yalnızlarken Madeleine'e duyduğu aşkı daha iyi ifade edebilir:

> *Ben, üzerinde bir bikiniyle esmerleşmiş teninle birlikte seninle yaşamak istiyorum. Kumar makineleriyle oynayacağız. Ah evet şuraya bak! Havaalanı... Merhaba, burası uçuş kontrol kulesi. Boeing 737 Caravelle'i arıyor, Paul ise Madeleine'i![6]*

Aynı karakteri (Jean-Pierre Léaud) *Haftasonu*'nda bir bakıma benzer bir durumda; birine ya da diğerine telefon kulübesinden içli bir aşk şarkıları söylerken görürüz.

Godard'ın filmlerindeki bu tür anlar aynı zamanda hem umutsuzca yumuşak hem de yersizce tuhaftır. Ancak bu anların Godard'ın birçok filmi boyunca tekerrür etmesi onun film yapma tarzına ilişkin bir şeyler söyler. Sanki Godard, *Hayatını Yaşamak* ya da sonraki *Çılgın Pierrot* gibi filmler aracılığıyla, bir süre eşi olmuş Anna Karina'ya olan aşkını ifade ediyormuş gibidir. Aslında *Hayatını Yaşamak*'ın bütün yapısına ve *Alphaville*'in belli kısımlarına ya da en azından bu filmlerdeki çok özel ve kişisel bir duyguya, Paul'ün kayıt kabininde en çok ulaşmak istediği insanla arasındaki gerçek bir bağdan yoksun olarak, en özel tutkusunu Madeleine'in pop şarkıcısı olma tutkusuyla en çok imrendiği ve genellikle halkın hizmetindeki mekanik bir alet aracılığıyla kaydettiği sahne zihinde bulundurularak yaklaşılabilir belki de.



Erkek Dişi'*den bir sahne*

6 Jean-Luc Godard, *Masculine Feminine* (New York, Grove Press, 1969), s. 72-3

Erkek-Dişi'deki bu sahneyi hatırladığımızda, arkasından gelen, filmin olay örgüsü üzerinden açıklanamayacak, nedensiz ve absürd bir biçimde bir adamın caddelerde kendini bıçakladığı sahneyi de hatırlamalıyız. Ne var ki en önemlisi, Godard'ın bütün filmleri için bu sahneyi hatırlamalıyız. Çünkü Godard'da iyilik ifadelerine her zaman şiddet, ölüm ya da keder sahneleri eşlik eder ya da bunları takip eder. Fakat; filmde hikâye açısından hiçbir nedensellik yoktur. Sahneler basitçe birbirlerini takip eder ya da *Serseri Aşıklar*'daki yatak odası sahnesinde Michel'in iyi olma çabasının dışarıdan gelen polis arabası sesleriyle bölünmesi gibi bu sahneler zaten iç içe geçmişlerdir. Bu tür bir nedensellik, Jean-Luc Godard'ın düşüncesindeki çok kişisel bir şeyin, modern dünyada kişisel ilişkilerin ayakta kalabilme yeteneğine ilişkin artan karamsarlığının sonucuymuş gibi görünüyor.

Godard'ın filmlerinde tekrar eden motifleri sistematik bir biçimde sıralamaya kalkarsak nedensellikteki bu kırılma göze çarpar. Daha önce *Serseri Aşıklar*'ın sorgulayıcı dokusuna göndermede bulunmuştum. *Pourquois* [neden] çoğunlukla yeterli bir biçimde yanıtlanmaz ya da basitçe *parce que*'yü [öyle işte] takip eden bir omuz silkme ile yanıtlanır. Artık (Godard'ın filmlerinin ima ediyor göründüğü gibi) bir şeylerin neden başımıza geldiğini bilemeyiz ya da kavramsal yöntemler aracılığıyla ne anlama geldiklerini anlamayı düşünmeyiz. Yalnızca orada olduklarını gözlemleyebiliriz. Böylelikle *Alphaville*'de 'neden' yasaklı sorulardan biri haline gelir ve *Çılgın Pierrot*'da, Ferdinand'ın deneyimini kavramsal bir düzene yerleştirmek üzere gazetesinde *yazdığını* görmemiz için bize yeterli zaman verildiği halde ne *yazdığını* görmek için hemen hiç zamanımız olmaz.

Bugün birçok insan için sinemanın en büyük çekiciliklerinden biri, rasyonel benliklerimizin tam olarak anlayamayacağı olay ve durumları oyunbaz bir inandırıcılıkla sunmayı mümkün kılmasıdır. Sinema bu ölçüde düşünce bazında yüzeysel bir sanattır ve belki de bu nedenden dolayı güncel sanat, *inandırıcı ve amaçlı düşüncenin zorlaştığı* bir dünyada çok zorlaşmıştır. Yönetmen bize davranışların görünümlerini ve dallanıp budaklanmalarını sunmak ve bir olayın fizikselliğini ekranda bizim için akla yatkın ya da büyüleyici hale getirmek için (romancının geleneksel olarak zorunda olduğu gibi) davranışları inceleme yetisine sahip olmak durumunda değildir. Hiçbir şey *mantıklı* bir biçimde başka bir şeyi takip etmiyorsa, *Serseri*

Aşıklar gibi bir filmi film olarak bir arada tutan şey, belirsizlik dokusunun birliği, problemli ve çoğunlukla eğlenceli kinaye tekniği, kendine özgü hızlı hareketi, en önemlisi –ki biz bunu şu anda geriye bakarak daha net görebiliyoruz– Godard'ın gelecekteki filmlerinde daha ısrarlı bir biçimde ele alınacak olan takıntının ipucudur.

Elle est drole. Je l'aime bien. [Hoş bir kadın. Onu çok severim] Tutkusuzca sarf edilen bu birkaç kelime aynı anda hem Michel'in yıkımı olur, hem de onun amaç duygusunu harekete geçirir. Ödediği paranın fişi ve Roma'ya uçuşu hep Patricia'nın onu kabul edip etmemesine bağlıdır; filmdeki bu basit diyalog, Patricia'yı onun hayat tarzını kabul etmeye, tüm sosyal hırslarını –yazılarını, derslerini– bırakıp onunla uzaklara gelmeye ikna etmeye yönelik bir hal alır. *Serseri Aşıklar*'da doruk noktasında olmasa bile, erkeklerin ikna etme çabaları Godard'ın filmlerinin birçoğunun, muhtemelen bizi herhangi bir biçimde duygusal olarak doğrudan harekete geçirebilen bütün filmlerinin temelinde bulunmaktadır. Dolayısıyla bu, Godard'da aslında derin olan, fakat basit görünen ya da basit gösterilen bir şeydir.

Hikâyenin Godard'ın kendisi tarafından kâhince anlatıldığı ve bu ikna etme çabasından izler bulunan *Charlotte ve Sevgilisi Jules*'ün, Godard'ın Anna Karina'yla olan karşılaşmasından önce olduğuna dikkat çekmek önemlidir. Yüzeyden bakıldığında bu ilişkinin, Godard'ın filmlerindeki bu sözünü ettiğim öğenin büyük bölümünü belirlediği söylenebilir. Erkeklerin ikna etme çabaları, *Nefret*, *Çılgın Pierrot*, *Erkek-Dişi* gibi romantik filmlerin temelinde bulunduğu gibi ayrıca biçim olarak farklı olan *Küçük Asker*, *Hayatını Yaşamak*, *Çete*, *Evli Bir Kadın* ve *Alphaville*'de de bulunmaktadır. Esasen bu ikna öğesi, elbette ki her zaman Godard'ın filmlerindeki belli erkeklerin tanımladığı haliyle aşk aracılığıyla kurtuluşa olan inançla ilgiliymiş gibi görünüyor.

Aşka olan bu inanç hem (oyunbaz bir biçimde) *Çete*'nin, hem de (Eddie Constantine'in hareketsiz yüzüyle bağlantısız bir biçimde tüm Orphik göndermeleriyle uğursuzca) *Alphaville*'in sonlarına yüzeysel bir iyimserlik katar. Fakat daha sık ve zorlayıcı olmak üzere, Godard'ın karakterlerinin birçoğunun en önemli motivasyonu olan aşka yönelik bu inanç, kaçamadığı bir şiddet bağlamının ağına düşüyor gibi görünür. Öyle ki sanki Godard, karakterlerini kaçınılmaz bir biçimde

buna bağımlı kılar; fakat en sonunda bunun onları mahvettiğini de fark eder. Bu inanç gerçekte hem anlık hem kaçınılmaz fakat öncelikle estetik olan, aşık olunan kişinin karakterinin ya da kişiliğinin farkındalığına dayanmayan bir aşka; çılgın aşka olan inançtır. Bu aşkın başarısızlığa mahkûm olduğu şüphe götürmez! Fakat bu bölümün geri kalanında gerçekten incelemek istediğim Godard'ın erkek karakterlerinin kadın karakterlere yönelik bu umutsuz ama anlamlı takıntılarıyla birlikte başarısızlığının ne ölçüde kişisel ne ölçüde sosyopolitik açıklamalara dayandığıdır.

*

Richard Winkler, *Küçük Asker* üzerine ufuk açıcı analizinde, aşık olduklarını hissettikleri zaman Godard'ın erkek karakterlerinin yaşadıkları ikilemi aydınlatır. *Serseri Aşıklar*'da Michel'in, *Küçük Asker*'de Bruno'nun, *Çılgın Pierrot*'da Ferdinand'ın, *Erkek-Dişi*'de Paul'ün aşkı istisnasız soyut bir aşktır. Bu aşık olunan kişinin öznel karmaşıklığını ve farklılığını hemen hiç göz önünde bulundurmayan bir aşktır. Bu, *kadının kendi yaşamını yaşamasına izin vermeyen bir aşktır.* Winkler'in *Küçük Asker*'e ilişkin ortaya koyduğu üzere: 'O Bruno'yu sever, Bruno ise onun görüntüsünü.'[7] Bruno bir iddiayı kaybeder ve onu saçlarını savururken gördüğünde ona kontrolsüz bir biçimde aşık olur. Bundan sonra da, kızı bir çeşit teste tabi tutmak istercesine bunu tekrar yapmasını ister.

Daha önce söylediğim gibi, Godard için aşk anı öncelikle estetik bir andır ve geri döndürülemez. Bu aşk ayrıca insanlar arası bir ilişkiyi imkânsız hale getirebilecek türde bir aşk gibi görünür. Aşık olunan kadın, çoğunlukla da Anna Karina, onu ilk etapta aşık olunabilir kılan kendiliğindenlikten yoksun bir biçimde kendi ikonunun içinde tuzağa düşmüştür. Çocuklarının olmasına ve yaşlanmasına kesinlikle hiçbir zaman izin verilmeyecektir.

Godard'ın filmlerinde aile duygusu çok az hissedilir. *Evli Bir Kadın*'daki çocuk bile Charlotte'un bir gün içerisinde meşgul olduğu içsel kararlarla çok az ilişkili görünür. *Çılgın Pierrot*'daki Ferdinand hizmetçisini Johnny Guitar'ı görmeye gönderip kendisi Marianne'e *Les Pieds nickeles*'i [Nikel Ayaklar] okurken, Elie Faure'nin karmaşalarını

7 Richard Winkler, '*Le Petit Soldat*', Cameron, *Godard*, s. 17-20

küçük kızına yükler. Benzer biçimde *Erkek Dişi* istisnası dışında, Godard filmlerinde insanların bir arada oturup hep birlikte yemek yedikleri, aile duygusu bir yana, bir çeşit grup neşesi duygusunu veren hiçbir sahne yoktur. Bu tür bir yaratıcılıkta ve Jacques Rivette'nin pek bilinmeyen filmi *Paris Bize Ait*'te (1958-1960) olduğu gibi, Godard'ın karakterleri *Gündüz Güzeli*'nin değil, *Alphaville*'in Paris'indeki kafe ve otellerin ürpertici dünyasında yaşarlar. Kimsenin kimseyle organik bir ilişki içerisindeymiş gibi görünmediği böyle ürpertici bir dünyada yaşayan, kendini varoluşçu terimlerle açıklamaya çabalayıp, *Küçük Asker*'deki Bruno gibi kendisiyle ilgili imgesine sadık kalmaya ve her geçen gün daha da insanlıktan çıkan bu dünyada kendine amaçlı bir rol edinmeye çalışan her karakterin kimlik problemi vardır.

Godard'ın karakterlerinin çoğu tarafından üstlenilen kahramanca duruşu bu duruştan kaçma arzusu takip eder; tıpkı *Serseri Aşıklar*'da Michel'in Roma'ya kaçıp gitmek istemesi, *Çılgın Pierrot*'da Ferdinand'ın Akdeniz'e kaçma arzusu gibi. Bu kaçma arzusu Godard karakterlerinde aşk arzusunun da bir parçasıdır. Aşk, onlara yalıtılmışlığın verdiği yalnızlık duygusundan geçici bir kurtulma duygusu sağlar ve dünyada tamamen yalnızken kişinin karakterini tanımlayan kahramanlık görevlerinden özgürleşme önerisi getirir. Nicholas Garnham'ın öne sürdüğü gibi, '...aşk Godard için belli bir değer muhafaza eder, çünkü aşk düşünceden bir kaçıştır ve hatta neredeyse düşüncenin değillemesidir.'[8] Dahası aşk askıda kalmış bir zamanda, bir çeşit hareketsizlik halinde gerçekleşir gibi görünür. *Serseri Aşıklar*'daki uzun yatak odası sahnesinden, *Nefret*'teki daha da uzun apartman sahnesine ya da *Çılgın Pierrot*'daki Akdeniz'de geçen huzurlu yaşam sahnesine kadar, Godard filmlerindeki aşk sahneleri her zaman filmin ana akışından ayrı bir biçimde cereyan eder. Hem *Hayatını Yaşamak* hem de *Evli Bir Kadın* filmlerindeki, iyiliğin yoğun olduğu anlar, izleyiciler olarak bizleri aşk *duygusundan* tamamen mahrum bırakacak kadar stilize ve soyuttur.

Küçük Asker (1960) kahramanını Amerikan gangster filmlerinin anarşik dünyasından çıkararak Fransa'nın o zamanki siyasi bağlamına, sağ ve sol arasındaki Cezayir mücadelesi bağlamına yerleştirir. Fakat

8 Nicholas Garnham, 'Introduction' to Jean-Luc Godard, *Le Petit Soldat* (Londra, Lorrimer, 1967), s. 13

Winkler'in ve başkalarının belirttiği üzere, Bruno eylemini siyasi *değil*, kişisel nedenlere dayandırır. Bağlılığı, kendi imgesine ve Veronica'ya duyduğu idealize edilmiş aşka yöneliktir. Temel olarak bu iki imge de onu başarısızlığa uğratır ve çözümü bir bakıma ikna edici olmayan bir biçimde öfke dolu olmamayı öğrenmekte bulmak zorunda kalır.

Godard'ın filmleri arasında Bresson'unkilere en çok benzeyen bu filmde, o sıralar Bruno'nun sesinin ne derece Godard'ın sesini temsil ettiği konusunda emin olmak çok zordur. Bruno her yaptığı ve söylediğinde öylesine iddialı, dogmatik ve dik başlıdır ki; film Godard'ın da bu kötü özellikleri taşıdığı duygusunu uyandırır. Şüphesiz ki başka birçok kişinin yanı sıra o da bu özellikleri taşıyordu! Yine de geriye baktığımda bu filme ne kadar hayran olsam da, onu sevmeyi de bir o kadar zor buluyorum. Aslında; birçok Godard filmi, bu filmler sevmek sanki değerlerin içini boşaltmakmış gibi sinirlendirmeyi ve sataşmayı temel alırlar.

Alphaville'deki Lemmy Caution gibi *Küçük Asker*'deki Bruno yaşamı hatırlatan her şeyden öylesine bıkmıştır ki; aşkla ya da politikayla ilgili olsun, konuşmalarını anlamak imkânsızdır. Fakat *Serseri Aşıklar*'ın zenginliğini ve heyecanını takiben buradaki sertlik Godard'ın sonraki filmlerinin de habercisiydi. Şüphesiz ki *Küçük Asker*'in temsil ettiği sadelik alıştırması olmaksızın *Kadın Kadındır*'ın (1961) memnuniyet verici saçmalığının nasıl rahatsız edici derecede kişisel, fakat sınırlı bir başyapıt olan *Hayatını Yaşamak*'a giden yolu açtığını hayal etmek oldukça zorlaşacaktır.



Küçük Asker *filminden bir sahne*

*

Hayatını Yaşamak ile ilgili yazan herkes, Victor Perkins'in ortaya koyduğu üzere 'filmde söz ile imge arasındaki denge kavramının bozulmasından'[9] ötürü çarpılmıştır. Susan Sontag, ustalıklı çözümlemesinde, film boyunca devam eden, düşünce ve duyguya ilişkin farklı birikimlerin oluşmasını sağlayan şeyin, birbirlerinden ayrışmaları olduğunu' söyler.[10] Bu ayrışma, Godard'ın filmlerine damgasını vuran şizoid özelliğin bir parçasıdır. Bunun tohumlarını *Serseri Aşıklar*'da iki isimli Michel/Laszlo ile Patricia/Ingrid'de ve benzer bir kaygıyla *Çılgın Pierrot*'da *'l'homme double'* [çifte adam] olan Ferdinand/Pierrot karakterinde görürüz. Bu bölünme, Godard filmlerini anlaşılmaz kılarak ve sinemada tuzağa düşmüş çoğumuzu bu filmlere katlanamaz hale getirerek, parçalama tehdidinde bulunan bir öğedir. İleride bunun üzerinde duracağım. Şu anda *Hayatını Yaşamak*'ın örülme biçiminin ona verdiğimiz tepkiyi nasıl etkilediğine bakmak istiyorum.

Susan Sontag, biçim sorunsalına ilişkin, filme kendi yaratıcı ilgisini yönelterek, Godard'ın nedenselliği reddetmesi ve biçim kaygısıyla bir *açıklamadan* çok, bir *kanıt* önerdiği yönünde bizi ikna etmeye çalışır. 'Çözümlemez. Kanıtlar.' Bu tam olarak ne demek olursa olsun birçok izleyici filmin retorik doğası olarak adlandırmak istediğim, filmin üslubunun iddialı özelliklerden çok etkilenirler. Ayrıca bu (belki de Sontag'ın 'kanıt' derken kastettiği) filmin didaktik özelliği olduğunu hissettiğim, Godard'ın geçerli kılmaya çalıştığı birikimsel duygu ve kaçınılmaz bir yaşam tarzı ile el ele gider.

Retorik, filmin ilk imgeleriyle, jenerikten sonraki çekimlerde başlar. Nana'nın yüzüne profilden, sonra önden bir çekim (gözlerini yavaşça kapattığını ve sonra tekrar açtığını görürüz) sonra da diğer yönden profilden bir çekim yapılır. Böylelikle bu filmin bu kadın hakkında olacağına emin oluruz; fakat filmin ikon haline gelmesinin arkasındaki itici güç olarak adlandırabileceğimiz, poz verdirilme, fotoğraflanma, hareket ettirilme biçimleri karşısında adeta çarpılırız. Godard kendi hayatını yaşayan bir kadını sunduğunu *düşünebilir*, fakat filmde bu kadının doğal hareketlerine nadiren izin verir. Baş-

9 V.F. Perkins, '*Vivre sa vie*', Cameron, Godard, s. 32-9

10 Mussmann, Godard s. 87-100 ve Susan Sontag, *Against Interpretation* (A Delta Paperback, New York, 1967), s. 196-207

langıçta bunun belli bir insan üzerine psikolojik bir çalışma olmadığının farkına varmamızı sağlar; o diğerleri arasında bir imge, belirli bir grup düşüncenin somutlaşması, başlıklar sona ererken Montaigne'den muzipçe yapılmış 'kişi kendini diğerlerine ödünç vermelidir ve kendini kendine vermelidir' alıntısının belirttiği tutumun cisimleşmesidir. Bu ne anlama gelebilir? Biz aslında ne için buradayızdır?

İlk sahne bu muzipliği devam ettirir; bu birçok izleyici için çileden çıkarıcı bir durumdur. Nana ve kocası olan Paul'ü barda otururken görürüz. Oğullarına gönderme yaparak ayrı konuşurlarken arkaları bize dönüktür. Kafenin gürültüsü konuşmalarını ara sıra boğar ve kamera Nana'nın ya da Paul'ün aynada yansıyan yüzlerine rastlantısal olarak göz gezdirmemize izin vererek yavaşça sağdan sola ve sonra tekrar arkaya doğru hareket eder; fakat bu insanların duyguları ve kişiliklerine yönelik doğrudan bir ilgiden mahrum bırakılmışızdır. Doğrudan gözlerine bakmamıza izin verilmemiştir.

Böylelikle aynı zamanda hem belirli bir mesafedeyizdir, hem de ekrana –Godard'ın kişisel dünyasına– yakınlaşmışızdır. Uzağızdır; çünkü ekranda olup bitenle doğrudan bir kişisel ilgiden mahrumuzdur. Aynı zamanda kendimizi koltuklarımızda neredeyse tam anlamıyla öne eğilip ne söyleneni yakalama, barın arkasındaki aynada onların yüzünü görme, bu insanlara daha fazla tepki verme, hayatlarıyla ilişki kurma çabasında buluruz.

Benzer biçimde bu açılış sahnesi aynı zamanda hem tamamıyla doğaldır, hem de oldukça yapaydır. Tamamıyla doğaldır; çünkü bu adeta gerçek hayatta bir kafede kulak misafiri olabileceğimiz bir sohbettir, sesler genel gürültü tarafından neredeyse boğulmuş, yüzler bizden uzağa çevrilmiştir; çünkü ne söylendiği bizim sorunumuz değildir. Fakat Godard'ın bu etkiyi kamerasının önceden hesaplanmış bir hareketle nasıl yarattığına baktığımızda, doğal bir biçimde de olsa kasten (bazıları agresif diyeceklerdir) anti-seyirlik bir sahne, her öğenin doğal bir biçimde de olsa, bilinçli olarak yerleştirildiği bir sahne yarattığını fark ederiz. Öylesine kasti bir biçimde kurmuştur ki sahneyi, sahnenin hikâyeyle ilişkisini, Godard'ın iş başında olduğundan daha az anlarız. Tıpkı eski günlerde Eisenstein'da ve şu anda farklı biçimlerde Antonioni ve Resnais'de olduğu gibi; ekranda belirli bir efekt ne kadar stilizeyse, arkasındaki yönetmenin o kadar farkına varır; karakterlerin ve hikâyenin içine ne kadar az girersek, yönet-

menin dünyasına, fikir ve tavırlarına da o kadar dahil oluruz.

Godard'ın karakterleriyle aramıza mesafe koymaya çalışırken aynı anda dünyasına doğrudan katılmaya davet etmesi, eğer ipuçlarını toplayabilirsek bu filmde dolaylı bir biçimde de olsa mevcuttur. Paul ve Nana, Godard'ın favorisi –filmlerinde mekanik evreninin mükemmel bir simgesi olan– tilt makinesinde oynamak için kasanın yanından uzaklaştıklarında, Paul bir tavuk hakkında öykü yazan sekiz yaşındaki küçük kızın hikâyesini anlatır. Susan Sontag, buradaki Fransız cinasını, Nana'yla doğrudan ilişkisini aydınlatarak açıklar. Fakat burada daha önemlisi Paul'ün hikâyesini anlatırken sesinde meydana gelen ani değişikliktir: 'Tavuk hem iç bölümden hem de dış bölümden oluşan bir hayvandır. Eğer dış bölümü ortadan kaldırırsan iç bölüme ulaşırsın; eğer iç bölümü ortadan kaldırırsan ruhu görürsün...'

Montaigne'den alıntılanan özdeyiş gibi bu sözler de bizi, –Anglosakson önyargım bana böyle hissettiriyor– tipik olarak Fransız, her durumda da tipik bir Godard derinliğiyle sıkıştırır: Godard'ın filmlerine damgasını vuran böyle küçük vecizeler onun metnine nadiren tamamıyla yedirilmişlerdir. *Serseri Aşıklar*'daki *Wild Palms** göndermesi gibi, bu vecizeler geldikleri bağlama özel bir gönderme yapmaksızın fırsatçı bir biçimde kullanılırlar. Dolayısıyla; kullanılma biçimleri açısından iddialı ve retoriktirler; filmlerin biçimsel dokularının zorunlu bir parçası olmakla birlikte, karakterlerin gündelik yaşantıları olarak hissettiğimiz şeyden organik olarak kaynaklanırlar. Daha ziyade, Godard'ın kendi zihninden kaynaklanmazlar. Bu özellik, Paul'ün sözlerinden devralınan, Godard'ın kendi sesiyle *Hayatını Yaşamak*'ta konuştuğu bu belirli anda nihai bir hal alır. Resim yavaş yavaş ekranda kaybolurken bize neredeyse utanarak bu sözleri fısıldar.

Susan Sontag '*Hayatını Yaşamak*'ın ritmi duran ve başlayan bir ritimdir' der. Bu, yalnızca filmin bütünlüklü yapısı bakımından değil, aynı zamanda açılış sahnesi gibi bir sahnenin bizi etkilemesi açısından da doğrudur. Nana ve Paul kasada otururlarken, biz izleyiciler olarak birçok açıdan zorlanırız. Duymakta, görmekte, daha çok bilmekte ve daha önce söylediğim gibi anlamakta zorlanırız.

* ed. notu: William Faulkner'ın bir kitabı



Hayatını Yaşamak'tan *bir sahne*

Fakat kasayı terk edip tilt makinesinin oraya gittiklerinde, çok büyük bir rahatlama hissederiz. Bir anda karakterlerin doğal hareketleri olarak görünen şeyleri gözlemlememize izin verilir. Karakterlerin konuşmalarını gözlemleyip onları daha kolay duyarken, sesin kendisi daha özgür görünür. Bir süreliğine heybetli bir enerji duygusu özgürleşir. Fakat neredeyse hemen yönetmen olarak Godard kontrolü tekrar eline alır, Paul'ün sesini kesip kendisininkini konuşturarak filmdeki varlığının bir kez daha farkına varmamızı sağlar. Bu farkındalık, durup başlama ritmi gibi bizi karşıt yollara sürükler –geriye iter; çünkü karakterleriyle doğrudan ilişkiye girmemizi engeller ve aynı zamanda bizi filmin yapısına, yönetmenin zihnine doğru iter.

Bu durma-başlama ritmi Godard'ın filmlerinin birçoğunu, özellikle de birçok açıdan *Hayatını Yaşamak*'ın devamı gibi görünen *Evli Bir Kadın*'ı karakterize eder. Aslında bu, filmleri *arasındaki* ritmi bile karakterize eder; zira Godard'ın *Alphaville* gibi ağırlıklı olarak durağan, büyük ölçüde yakın çekimlerden oluşan filmleri olduğu gibi, *Çete* ve *Çılgın Pierrot* gibi çoğunlukla akan filmleri de vardır. Ancak onun her filmindeki bu kasti gelgit, geri tutma ve sonra ileri atma, filmlerinin üzerimizdeki fiziksel etkilerini belirleyen şeydir.

Bu filmdeki en sıradışı bölüm, eski bir tanıdık ve yeni bir fahişe olan Yvette ile karşılaşmanın gerçekleştiği altıncı bölümdür. Bir kez Susan Sontag bu bölümün başlangıcında sesin imgeyi nasıl önceleğini tasvir eder. Karakterlerin kim olduklarını görmeden konuşmalarını duyarız. 'Sanki Godard duyar ve sonra da duyduğuna bakar.'

Etki, ekranda olup biteni fark etmemizi sağlayarak bizi sözlere odaklanmaya mecbur etmesi açısından bir şekilde açılış bölümüne benzer. Bu uyanıklığı cepte bulunduran Godard, daha sonra sahnenin yapısı içerisinde hayat görüşünü kurarak yoluna devam eder.

Nana ve Yvette birbirlerini sorgular; fakat hiçbir tatmin edici yanıt bulamazlar. Tıpkı *Serseri Aşıklar* ve onu takip eden *Alphaville* gibi eğer *porquoi* sorusuna karşı bir yanıt veriliyorsa yanıt yazgısal bir biçimde *parce que* olur: tıpkı Nana'nın söylediği gibi, 'çünkü hayatın gidişatı böyledir.' Nana böyle bir arzunun kendini kandırmaktan başka bir şey olmadığının farkındaymış gibi görünürken, Godard'ın diğer karakterleri gibi Yvette de güneye kaçmak istemektedir. Godard'ın karakterleri için imkân dahilinde görünen bir diğer kaçış biçimi sinemanın büyülü dünyasına, film çekmenin dünyasına doğru kaçıştır. Michel (*Serseri Aşıklar*'da söylediği gibi) Roma'da Cinecitta'da çalışmıştır ve Yvette'in kocası sinema işine girmiştir. Nana da, *Hayatını Yaşamak*'ın açılış bölümünde bir film için umutlanır, fakat o bu sahnede daha gerçekçi bir hale gelmiş gibi görünmektedir. Yvette'in tersine, yaptıklarından, başına gelenlerden ötürü kendisini sorumlu tutar.

Nana'nın sorumluluk üzerine çektiği nutuklar filmde bizim için merak uyandırıcı anlardır. Bu an Godard'ın filmlerinin genelinde bulduğumuz birçok alıntı ve küçük hikâye gibi rahatsız edici ve retoriktir; çünkü ifade edilen düşüncelerin ortaya çıktıkları bağlamlarla çok az organik bağlantıları vardır. Bir karakter olarak Nana'yla ilgili şimdiye kadar *gördüğümüz* her şey, şu anda *duyduklarımızın* tam tersidir. Film boyunca Nana'nın *ne yaptığını* değil de, *başına ne geldiğini* görürüz; ki bu hepimizin anlayacağı gibi sorumluluk kavramının tam tersidir.

Karakterizasyondaki bu değişikliğin bizim üzerimizde ikili bir etkisi olabilir. Bu bir yandan, Godard'ın bütün karakterlerinin, çift isimleri ve karikatüre benzer rolleriyle gerçek yaşam ve fantezi arasında yürüdükleri belirsiz yolda yaydıkları şizoid duygunun bir parçasıdır. Diğer taraftan bana göre bu değişiklik bizi böyle bir konuşmaya belirli bir koro gücü atfetmeye çağırır. Bir oyundaki karakterler uyuşmaz bir biçimde konuştuklarında, kısmen de olsa yazarın kendisi için konuştuklarını öne sürebiliriz sanıyorum. Tıpkı *Hayatını Yaşamak*'taki bu anda olduğu gibi, ifade edilen düşünce-

ler her durumda meydana geldikleri bağlamda italik bir karakter kazanırlar. Daha önemlisi Nana bu konuşmayı kendiyle meşgul bir biçimde yapar. Kafedeki doğal sesler Godard'da genellikle böyle bir sahnenin en ikna edici doğallık unsurudur ve o anda bu sesler bastırılıp Nana'nın hareketlerine hafiften yapmacık bir hava verilerek onun ne söylediğine (tıpkı ellerinin ve kafasının hareketlerine olduğu gibi) vurgu yapılır.

Sanki merak edebileceğimiz şey, fahişe Nana'nın kendisine gerçekten inanmadığı mıdır? Aktrist Anna Karina o zamanlar kocası olan Godard'ın ondan söylemesini istediği şeye çok da inanmıyor muydu? Hiçbir zaman bilemeyiz.

> *Elimi kaldırırım, sorumlusu benimdir. Kafamı sağa çeviririm, ben sorumluyumdur... Mutsuzumdur, ben sorumluyumdur. Tıpkı söylediğim gibi: kaçmak istemek bir şakadır. Ne de olsa her şey çok güzel. Sen yalnızca kendini bir şeylerle ilgilenmeye yöneltmeli ve onları güzel bulmalısın... Bir yüz bir yüzdür... İnsanlar insandırlar. Ve hayat hayattır.*

Bağlamları göz önünde bulundurulduğunda bu açıklamalarda aynı zamanda bir absürdlük de göze çarpar: gördüğümüz gerçek dünyaya uymayan ideal bir durumu temsil eden bir çeşit güzellik; fakat yaşam üzerimizden akıp giderken, kontrol bizde olmadığı halde kontrol bizdeymiş gibi *düşünmemiz* yönünde bizi cesaretlendiren, yaşamın bir çeşit pasif kabullenilişidir bu. Michel *Après tout, je suis con!* [Sonuçta ben işe yaramazın biriyim] demiş ve film süresince son sürat koşarak buna göre oynamıştı. Nana *et la vie, c'est la vie'* [ve hayat hayattır] der ve sanki Godard'ın bu filmde onun ruhu olarak ortaya koyduğu şeyi korumak istercesine dışsal hareketlerden kopmuş bir biçimde hayatın onu yıkamasına izin verir.

Fakat sahne burada sonlanmaz. Yvette, Nana'nın hayatı kabullenişinden sonraki evreyi kurmak üzere pezevenk Raoul'le konuşmaya gider. Bir anlığına Nana yalnız kalır. Fakat aslında yalnız değildir. Konuşmasından sonra, bir anda kafenin doğal sesleri patlar ve onu başlıklar bölümünün ikinci çekiminde utanmış gibi gözlerini aşağı indirirken ve sonra doğrudan bize bakarken görürüz. Ya da en

azından şu anda hissedilen budur. Fakat sonra Godard burada kesip karşıda oturan bir çifti çeker ve böylelikle Nana'nın bakışlarının onlara yönelmesi anlamlandırılabilir. Bu sırada otomatik bir pikap çalmaya başlamıştır; Jean Ferrat sıradışı bir biçimde sert, duygusal anlamda romantik, fakat sözleri bakımından anti-romantik şarkılarından birini söylemeye başlar –ki bu, çoğu Godard filminin (çok fazla safsataya gerek olmadan söylenebileceği gibi) neredeyse tam tersidir.

Bir film yıldızı değil de, yalnızca bir fabrika işçisi olan kız arkadaşıyla ilgili şarkı söylüyordur ve yine de (şarkı devam eder) 'başka hiçbir kız tanımıyorum ki, erkeğine baktığında gözlerinde bu kadar büyük bir aşk olsun.... ve ben oyum.' Bu bir bakıma Nana'nın konuşmasıyla hem paralellik hem de karşıtlık oluştur; şarkı kendi pasif kabulleniş biçimini kurar: (başlıklar Fransızca'da kafiyelidir) 'üzgün olmak için bir neden yok, hayat o kadar da kötü değil'. Fakat daha sonra, sona ermeden şarkı tilt makinesinin sesiyle bölünür. Bu sahnede şarkının deterministik, karamsar, umutsuzca güzel (ya da Godard'ın kelimeleriyle oynanırsa güzelce umutsuz) özelliği teyit edilir.

Bir aşkın filizlenmesi gibi bir şarkının bir anda patlayışı da insanın yaşamını dönüştürebilir. Fakat yalnızca bir süreliğine. Hayatın ağır gerçekleri tıpkı buradaki tilt makinesinin ısrarı gibi, mekanik bir ısrarla tekrar insanın üzerine gelmekle tehdit eder. Bundan daha kötüsü, makinenin sert şarkıyı işgal ederek bölmesi, Raoul'ün Nana'nın (tilt makinesindeki alçalan top gibi –ve yine 'sorumluluğun' tam karşıtı bir biçimde– o adamdan o adama sektiği) hayatını işgal etmesiyle paralellik oluşturuyorsa, dışarıdaki dünyada caddedeki makineli tüfeğin ateşinin ani işgali de kişisel şiddetten daha fazlasını ifade eder. Aynı zamanda Nana'nın caddede uyarıda bulunmaksızın bir anda patlak veren bu siyasi şiddet sahnesinden koşarak kaçtığını gördüğümüz de, bu bize Nana'nın hayatını benzer biçimde sonlandıran ani ve keyfi ölümünü hatırlatır.

Bana öyle görünüyor ki; tıpkı bir ustanın herhangi bir yapıtındaki büyük anların onun yapıtlarının tamamını dolaylıyormuş görünmesi gibi (fakat paradoksal bir biçimde bizim o ana tam anlamıyla tepki vermemiz, yönetmenin bütün filmlerini kavramış olmamızı gerektirir) Godard'ın her şeyi sanki bu sahnede vardır. Filmin sonuna doğru kararmaların daha da uzamaya başlaması Nana'nın sanki ölüme yaklaştığını haber verir gibidir. Böylelikle bu sahnede makineli tüfeğin

sesini duyarken sağa doğru yapılan şiddetle sarsılan donuk çerçeve panı, Godard'ın film tekniklerinin en basit unsurlarına yaklaşımındaki, onları anlamlı bir biçimde kullanmasını sağlayan, seçtiği aygıtın bizzat gramerini dirilten yenilik ve yaratıcılığının enfes bir örneğidir.

Bu filmdeki herkesin anlaşmaya varmış göründüğü kusur, filmin sonunu karakterize eden kişisel taşlamaların varlığından kaynaklanır. 'Kendi hikâyesini alaya alıyor' der Susan Sontag 'ki bu affedilmez bir şeydir.' *Ben böyle düşünmüyorum.* Şüphesiz ki dramatik bir düzlemde Nana'nın dilsiz genç adama duyduğu aşk, ikna edici olamayacak kadar dayanaksızdır. Fakat, beğenelim ya da beğenmeyelim, *mesele bu genç adamın, Godard'ın sevdiği kadınlara açıkça ve alenen* hitap etmesi için zayıf bir mazeret sağlamasıdır. Bana öyle görünüyor ki, bütün filmin konusudur bu. Bu onun hikâyesidir ve romantik dürtüsünün ve bir bakıma kendi trajedisinin de özüdür. Tıpkı *Erkek-Dişi*'de Paul'ün, sesini-kaydet kabininde Madeleine'i çağırması ya da aynı oyuncunun *Haftasonu*'nda bir telefon kulübesinden aşkını haykırması gibi, Godard kendi aşkını kamusal bir araçla en iyi biçimde ifade ediyormuş gibi görünmektedir.

Ancak *Hayatını Yaşamak*'ta, Poe'nun *Oval Portre*'sini Nana'ya okuyan genç adam olarak kendisini sunuşunda içten olmaya çalıştığı böyle bir anda, bu sahnenin üstesinden gelmeye çalışırken yapaylaşır. Godard, yalnızca kendi sesini seslendirmenin kolay bir yolu olan, adamın ağzının okuduğu kitabın arkasına saklamak gibi kasıtlı ve açık bir hileye başvurmakla kalmaz ve genç adamı konuşturmaktan kaçınmak için aşk sözcüklerini ileten alt yazılar kullanmaz; bunların yanı sıra hikâyesini okurken Anna'ya odada oldukça yapay pozlar da verdirir.

Açılış sahnesindeki başlık bölümü gibi, bu sahne kendi doğal hareketleri ve davranış biçimleri olan gerçek bir kadına duyulan bir aşktan çok, umutsuzca idealize edilmiş bir aşk duygusunu, bir imgeye, görüntüye duyulan aşk duygusunu uyandırır. Godard, ona duvarlara karşı poz verdirirken ve aslında nasıl hareket etmesi gerektiğiyle ilgili hiçbir duygu olmaksızın, odada bir pozisyondan diğerine atlama kurgusuyla çekerken, kendi hareket anlayışını da empoze eder. Kucaklaşıp Louvre'a gitmeyi konuştuklarında, zamanın başlıklar aracılığıyla kesintiye uğraması, zihinlerimizin en kişisel ifşanın bize sunuluyor olduğunun farkında olması gerektiği bir anda aynı ya-

paylık ve gerçeksizlik duygusunu bize aktarır.

Bu sahne, böylesine kamusal bir araçla sanki çok kişisel bir şeyi gözlemliyormuşum gibi bir duyguya neden olarak, bende çok rahatsız edici bir his yaratır. Fakat işte orada ekrandadır: söylemek istediğim şu ki, film işte oradadır. Bu Godard'ın çalışma biçimidir ve bütün film sanki bu sözümona tatminkâr olmayan sona yönelik bir hazırlık olmuştur. Godard, Nana'nın ölümüne doğru sinemanın önünden geçerken, *Jules ve Jim*'deki bütün kuyruklara gönderme yapan karakteristik nükteler aracılığıyla bu içtenliği hafifçe uzaklaştırmaya çalışır. Bu yalnızca bir espridir; fakat bu filmin varoluş nedeni olan kişisel ve özel tonu kırabilecek kadar da yıkıcı değildir.

Godard'ın bütün filmlerinde, izlerken deneyimlediğimiz acının bir parçası olan çok çaresiz bir endişe duygusu vardır. Bu, daha çok önemsediğimiz, fakat duyarlı ve fazla ısrarcı birinin varlığında tecrübe ettiğimiz endişe gibidir: empati kurmak ve onu anlamak isteriz; fakat önerebileceğimiz her tür kabulün yanlış anlaşılarak reddedileceğini de biliriz. Godard bu yüzden sanatını yaratmasına en çok yardımı dokunan kişilerin çoğunu bugün reddetmiştir –en dikkat çekici olarak da kameramanı, şimdilerde yeteneklerini 'yanlış bir biçimde burjuva' filmi olan *Z* gibi siyasi bir film için kullanma istekliliğini küçümsediği Raoul Coutard'ı.

Filmlerindeki endişe, Susan Sontag'ın irdelediği durup başlama ritmiyle neredeyse fiziksel bir düzlemde yaratılır. *Hayatını Yaşamak*'ta Nana'nın filozof Brice Parain'le yaptığı uzun konuşma esnasında, sanki bu özel konuşmaya kulak misafiri olduğumuz için, Nana bizi utandırmak istermişçesine doğrudan üzerimize attığı bakışlarla bizde bir çeşit endişe yaratır; fakat Michel Legrand'ın müziğinin bu sırada içeri akması ve sonra yavaşça azalması, Nana'nın hayatın anlamı, kelimelerin gerekliliği ve aşkın değeriyle ilgili şüpheleri devinduyumsal olarak adlandırmamız gerektiğini düşündüğüm bir paralellik yaratır. Benzer biçimde, Godard'ın birçok filminin çok katmanlı yapısı ve farklı sahneler arasında nedenselliğin olmaması da bu kaybolmuşluk duygusunu güçlendirir. Victor Perkins'in ortaya koyduğu üzere:

> *Çünkü, bu onun romantizminin özüdür... Beklenen tutarlılığı ve bağlantıyı reddederek ya da yıkarak gizli kalmış (ya da kay-*

bolmuş) bir uyumu kulağımıza çıtlatır. Görünür bir modelin yokluğu yönünde ısrar etme tavrı neredeyse görünmeyen bir modelin varlığını önermeye yaklaşır.[11]

Bu kaybolmuşluk ve izin verilmeyen bir şeyin varlığı duygusu, bana göre Godard'ın yapıtlarının merkezinde yer alır. Bu, hem filmlerinin aktarabileceği endişenin kaynağıdır; hem de Perkins'in hoş bir biçimde Godard'ın 'zengin ve ışıldayan romantizmi' olarak adlandırdığı şeyin kökenidir.

*

Jean-Luc Godard'ın filmleri, tamamıyla çelişkili iki temel dürtü; sanatının sorgusuz otoritesiyle kalıcılık kazanma, fakat aynı zamanda her şeyin bir değişim içerisinde olduğu, kontrol edilemez olduğunda ısrar ederek hayattaki birçok şeyin basitçe gelişigüzel bir biçimde meydana geldiğini iddia etme arasında bölünmüş gibi görünür. Bu yüzden karakterler de hep iki karşıt eğilim arasında gidip gelirler: *Küçük Asker*'den *Erkek-Dişi*'ye, Godard'ın baş kahramanları kendileri dışında gelişen anlamlı eylemlerin gerçekliğine özenirler; fakat diğer yandan eylemden uzak ve bireysel aşkın kutsandığı bir dünyaya çekilirler.

Filmlerde bu gidip gelme hiç de net değildir. Peter Wollen '*Serseri Aşıklar* ve *Çılgın Pierrot* arasındaki rollerin çaprazlanmasına' gönderme yapar.[12] Bazen *Serseri Aşıklar*'da olduğu gibi, hem eylem hem de aşk özleminde olan kişi erkek karakterdir; bazense, tıpkı *Evli Bir Kadın*'da olduğu gibi kadın karakterler aşklarında bir kesinlik ararlarken, erkek karakterler hayatlarını eylemler dünyasında yaşıyormuş gibi görünür ve bazen de *Çılgın Pierrot*'da olduğu gibi erkek karakter Akdeniz'in huzurlu yaşamından, defterleri ve kadınlarından memnun bir biçimde aşkını yaşamaya çalışır görünürken kadın karakter polisiye filmlerin büyük heyecanlarını arzular.

Fakat Godard filmlerindeki ikiz kutuplar çoğunlukla uzlaştırılamaz ve genellikle kendisine zarar veren bir biçimde hep oradadırlar.

---

11 Perkins, Cameron, *Godard*, s. 36

12 Lee Russell (namı diğer Peter Wollen), 'Jean-Luc Godard'- a reply to Robin Wood,
New Left Review (Londra), No. 39, 1966, s.83

Klasik alternatifler olan eylem ve düşünce arasında paralellik ilişkisi kurar ve kısmen de bunları somutlar. Godard röportajlarında zaman zaman bunun gayet farkındaymış gibi görünür.[13] Fakat filmlerindeki birbirine geçme ve çaprazlama konusunda bir karışıklık vardır ki; bu karışıklık Godard'ın anlamadığı öğeleri ortaya çıkarır.

Örneğin Godard'ın bu düşünümsel zekâya karşı tavrı nedir? *Hayatını Yaşamak*'taki kırılgan ve güzel an Nana ve gerçek bir filozof olan Brice Parain arasında geçen konuşmayla sağlanır. Sahne gerçekdışıdır; bir bakıma Nana bir anda düşüncelerini çok daha rahat ifade edebilen biri haline gelmiştir ve filmin herhangi bir yerinde olduğundan çok daha akıllı görünür. Ancak gerçekliğin bu ihlali daha önce öne sürdüğüm gibi, hiçbir biçimde filmin geri kalanıyla uyuşmaz değildir. Parain'in, düşüncenin varolmasında dilin, hatta gerçeği bulmada hataların gerekliliğini belirten konuşması tam bir Fransız konuşmasıdır ve çok da gerçekçidir.

Fakat Godard şu anda Parain'in, bazı insanların filmi gördüklerinde 'bu eski bokun susmasını arzuladıkları'na yönelik görüşünü paylaşıyor mu? Birkaç yıl önce, ünlü *Cahiers du Cinema*'ya verdiği bir röportajda (1967) o sahneyi tartıştığı haliyle öyle görünüyor olabilir.[14] Aynı röportajdan çıkardığımız kadarıyla, başka bir gerçek felsefeci olan Francis Jeansen'in savunduğu hümanist konuma çok az saygı duyuyor. Godard'ın, *Çinli Kız*'daki bu sahneyi izleyicilerinin siyasi inançlarına göre nasıl istiyorlarsa öyle yorumlayacaklarının farkında olmasına rağmen, filmde Jeanson'un Anne Wiazemsky'yle yaptığı Maocu karşıtı tartışmaya pek saygı duymaz.

Godard'ın siyasi görüşlerini daha sonraki bir bölümde tartışmak istiyorum; fakat öyle görünüyor ki bu sahnelerin üslubuyla ilgili mesele, tıpkı Roger Leenhardt'ın *Evli Bir Kadın*'ın içerdiği zekâyla ilgili tezinde söylediği gibi, inandıkları ve aslında uğrunda yaşadıkları şeyi tam bir inançla ifade eden bu yaşlı adamların filmlerde çok gerçekçi görünmeleridir. Buna karşılık onların Anna Karina, Macha Meril ya da Anne Wiazemsky gibi muhataplarının hepsinin de aktris oldukları çok açıktır; hepsinin tepkileri açık bir biçimde Godard tarafından beslenmiştir; hepsi doğrudan ateşli ve kişisel olan bir ilgiden yoksundurlar.

13 Collet, *Godard*, s. 82-94

14 *Film Quarterly*'de çevirisi yayımlanmıştır, (Berkeley), Kış 1968-69, s. 20-35

Bu yüzden; kişinin siyasi duruşu ne olursa olsun, (diye düşünüyorum) sinemasal tepkisi düşünceli yaşlı adamların daha büyük gerçekliğine doğru hareket edecektir. Fakat Godard'ınki böyle midir? Godard'ın onlarla ilgili söylediklerinde, onları filmlerinde ikna edici bir biçimde sunuşuyla –ya da daha net olarak, onların kendilerini sunmalarına izin verişiyle– ve şu anda söylediklerinin nihai değeri olarak hissettiği şey arasındaki çelişkinin varlığını hissediyor olmamız gerekir.

Roger Leenhart, *Evli Bir Kadın*'daki monologunda 'zekâ onaylamadan önce anlamaktır' der ve bir fikrin basit bir biçimde yalnızca 'yanında' ya da 'karşısında' olunarak anlaşılmasından öteye gitmenin gerekliliğinde ısrar eder. Bunu *Çinli Kız*'daki 'belirsiz düşüncelerle net imgeleri yüzleştirmenin' gerekliliğiyle ilgili önemli sloganın arkasına yerleştirdiğimizde ne elde ederiz? Bundan tam olarak emin değilim; fakat burada entelektüel kafa karışıklığının bir türü varmış gibi görünüyor. Bununla birlikte aynı zamanda bize çözülmesi gereken deneyimler sunan sanatsal bir zenginlik de vardır.

Fakat bana öyle görünüyor ki biz onu nasıl görürsek görelim, Godard'ın kişisel tutumu çok daha sallantılıdır. Yapabildiği en iyi şey *onaylayarak* anlamaya çalışmaktır ve bu bir yere çıkmıyormuş gibi göründüğünde de çabucak yoluna devam eder ve başka bir şeyi onaylar. Godard için yaşamak film yapmaktır: sanat gerçekliktir, sinema ise bir saniyede yirmi dört kere gerçekliktir. *Serseri Aşıklar*'da, ünlü biri olan Parvulesco'ya (Jean-Pierre Melville) Rilke'nin modern yaşamın kadınlarla erkekleri birbirlerinden daha fazla ayırdığını söylerken haklı olup olmadığı sorulduğunda yanıtı çok basittir ve Godard'daki bu tür birçok yanıtın tipik özelliğini taşır: 'Rilke büyük bir şairdi. Bu yüzden de şüphesiz ki haklıdır.' Sanat gerçekliktir, sinema hayattır, yaşamak film yapmaktır; film yapmak gerçekliği bulmaktır. Gerçeklik orada bir yerlerde olan bir şey değildir, kişinin film yapmadan önce anlayacağı bir şey değildir: onu anlamak mümkünse, kişi onu *film yaparak*, anlamadığı bir şeyin araştırılmasına kendini yönlendirerek anlar. Kişi belirsiz fikirleriyle karşılaştıracağı net imgeleri arar.

Doğruyu söylemek gerekirse, Godard'ın dünyasında düşünümsel zekâya artık yer yoktur. Ne kadar çekici görünse bile bunun modası artık geçmiştir. Tıpkı *Çinli Kız*'da olduğu gibi, her ne kadar iyi planlanmamış ve olgunlaşmamış olsa bile eylemin aciliyeti vardır. Veroni-

que (Anne Wiazemsky) filmde daha önceki bir sahnede konuştuğu Francis Jeanson gibi seçkin fakat gerici bir akademisyeni öldürmeye çalışır. Fakat bir hata yaparak yanlış adamı öldürür. Geri dönüp her şeyi yeniden yapmalıdır. Bu, onun devrimci eylemini *Jandarmalar*'daki askerlerin maymunluğuyla ilişkilendirmek gibi görünebilir; fakat ayrıca bu onu Brice Parain'in 'doğruluk her yerdedir, hatta biraz hataların bile içindedir' inancıyla ilişkilendirmek gibi de görünebilir.

Hayatını Yaşamak'taki Parain'e göre, düşünmek için konuşmak ve entelektüel doğruluğu ararken sözel hatalar yapmak gerekirdi. Godard bu tutumu Roger Leenhardt'ın konuşmasının ima ettiğinden, belirsizlikten ya da paradokstan öteye, kendi öz yıkımına neden olacakmış gibi görünen bir yere götürmüş gibi görünür. Daha sonraki filmlerinde daha da artan biçimde, Godard *sanki* düşünmeden hareket etmek gerektiğini –düşüncenin *Çılgın Pierrot*'da Ferdinand'ı, *Erkek-Dişi*'de Paul'ü sevk ettiği gibi kararsızlık ve felce sevk ettiğini, neredeyse düşünmek yerine harekete geçmek gerektiğini ima ediyor gibi görünür.

Pierrot'da Ferdinand, eylemin, hatta aşkın fiziksel gerçekliğinin dünyasından bile, anlama çabasında zekâsını kullanmak üzere sürekli not defterine kaçar. Fakat bu onu felakete sürükler. Benzer biçimde, *Erkek-Dişi*'de Paul, sevdiği Madeleine'in esasen bencil ve kariyerist eylem dünyasını ya da işçi sınıfına dahil arkadaşı Robert'in zorunlu olarak slogan yayan eylem dünyasını tam olarak anlayamaz. Aslında Robert'in Paul'e problemi açıklama biçimi, Godard'ın bundan sonra gelecek filmleri için kehanette bulunuyormuş gibi görünür:

> *Sana söylemek istediğim, hiçbir zaman bireysel bir çözüm bulamayacak olduğundur. Böyle bir çözüm yok. Kendini mücadelenin içine atmalısın ve mücadelenin içindeyken öğreneceksin.*

Daha sonra da, Paul'ün Madeleine ile yaşadığı problemlere göndermede bulunarak:

> Çok fazla katlanıyorsun. Bu imkânsız.

der. Fakat Paul, Godard'ın daha önceki filmlerinde duyulmamış bir duygusallıkla yanıt verir:

> *Dinle; bu doğru olsa bile, kadınlarla problem yaşamaya hak-*

15 Godard, *Masculine Feminine*, s. 78

kım var.[15]

Fakat Godard'ın bize sunduğu haliyle bu problemlerin hiçbir çözümü yoktur ve öyle ya da böyle tıpkı *Serseri Aşıklar*'da Michel'in ve *Çılgın Pierrot*'da Ferdinand'ın olduğu gibi Paul'ün ölümüne neden olurlar.

Düşünümsel zekâ ne kadar çekici görünürse görünsün, tıpkı romantik aşkın idealliğine teslim olmamız yönünde bizi cesaretlendirmesi gibi, bireysel bir çözüm aramamızı da teşvik eder. Bu, Godard'ın istisnasız bütün filmlerinde –en sonunda *Çete*'de ve *Alphaville*'de bile– ölümün takip ettiği bir yararsızlık duygusuna kapılmamıza neden olur. Eylemin dünyasında ve (Godard'ın sonraki filmlerinin barındırdığı sillojistik mantığın da ima ettiği gibi) ne çeşit olursa olsun toplu eylem için düşünümsel zekâdan kaçınılmalıdır. Bu, Kara Panterler için silahları ele almak; Maocular içinse siyasi suikastlar düzenlemek anlamına gelir. Godard içinse, giderek artan bir zorlayıcılıkta ve yalıtılmışlıkta olsa bile film yapmak anlamına gelir.

Fakat Godard bu tavra ulaşmadan önce, iki film; *Evli Bir Kadın* ile *Çılgın Pierrot*'yu yaptı ve sonraki filmlerinin haşinliğinin dolayımlarına ayrıntılı bir biçimde değinmeden önce bu filmlere bakmamız gerekiyor.

*

Evli Bir Kadın (1964) Godard'ın, hem üslubu üzerinde en çok denetim kurduğu, hem de en karmaşık filmleri arasında yer alır. Başlıklardan sonra (Godard'da başlıklar bile, kendisinden önce olduğundan daha yaratıcıdır) film boş bir ekranla başlar. Daha sonra Charlotte'un sol eli (Macha Méril) –evli bir kadın–, *Je ne pais* [Bilmiyorum] dediğini duymamızla birlikte ekrana girer. Filmin geri kalanı, kimi sevdiğini, neyle ilgilendiğini, dış dünyayla ilişkisinin belirsizliğini arayışına adanmıştır. Özellikle bu filmde, fakat artan bir biçimde, Godard sinemasında dünyaya, iç çamaşırı reklamları ve iyi seks düşünceleri hakim olmaya başlamıştır.

Je ne sais pas. Bu söz, filmi birbirine bağlayan, Charlotte'un ilki ve sonuncusu sevgilisiyle, ikincisi ise kocasıyla olan üç aşk sahnesinden ilki için belirlenmiştir. Ve şüphesiz ki, bu sahnelerin filme çe-



Evli Bir Kadın'*dan bir sahne*

kilme ve şeylerin söylenme biçimi hep aynıdır.

Burada olağandışı olan ve birçok kez izledikten ve hatırı sayılır bir zamanın geçmesinden sonra bile sinema için böylesine özgün olan bu sahnelerin uygulanışıdır ben hâlâ tam olarak bu sahnelerin beni nasıl etkilediklerini tarif edemiyorum. Godard filmlerinin çoğunun giderek daha da sabrımı taşırmaları, bu film de tam anlamıyla iç organlarımda hissedebileceğim bir biçimde sabrımı taşırır. Fakat bu sıkıntı bayağı ve gevşek bir şeyin varlığında tecrübe ettiğimiz sıkıntı gibi değil, gereğinden fazla ısrarcı olan, konuşurken bize çok fazla yaklaşan, tavırları çeşitlilikten yoksun, ikna çabaları uzun süre katlanamayacağımız kadar hapsedici olan birinin yarattığına benzer bir sıkıntıdır. *Evli Bir Kadın*'daki sevişme sahneleri sırasında, vücudumda bir şey ekrandaki bitmeyen yakın çekim dokusundan kopmak ister. Aynı zamanda zihnim büyülenmiştir. Godard'ın yapıtının parçalı doğası izleyiciden de parçalanmış bir tepkiyi talep eder.

Filmin altbaşlığı olarak Godard, *Fragments d'un film tourné en 1964*'ü [1964'te Yapılmış bir Filmin Fragmanları] önerir ve bölme niyetinin burada fiziksel olarak somutlanması gibi, tüm aşk sahneleri parça parça çekilmiştir ve böylelikle vücutlar yarı-soyut bir hale gelmiştir. Herhangi bir tutku izi, sahnelerin içerdiği yoğun biçimsellik ve sayısız kayma hareketiyle belli bir uzaklıkta tutulmuştur. Beethoven bile parçalara ayrılarak kendi soylu çağrışımlarından ve iç yapısına ilişkin özelliklerinin akışından yoksun bırakılmıştır. Öte yandan müzik bu sahnelere rahatsız edici bir tutku yerleştirmek konusunda başarılıdır da.

Müziğin burada *gerçekten* yaptığı şey nedir? Müziğin, görüntü-

lerin iki boyutlu ama heykelvari özelliklerinin karşıt yönüne iten (özellikle de müzikle geçmişten gelen bir ilişkimiz varsa) cezbediciliğine nasıl tepki veririz? Birçok filminden edindiğimiz kanıttan yola çıkarak, Godard'da hayal eden zihin ile duyumsayan vücut arasındaki ayrışmayı doğru bir biçimde fark ediyorsak, bu ayrışma bize neredeyse filmlerin kendileri tarafından, biçimlerinin rahatsız ediciliğiyle empoze ediliyormuş gibidir. Bu yolla takdir edici zihnimin büyülenmesi ve fiziksel yorgunluğumun yol açtığı şiddet açığa çıkar. Godard'ın filmleri, onun kendi hassasiyetinde ve şüphesiz ki sanatında bulunan bir şeyi yansıtan parçalanmış bir tepkiyi, bir çeşit estetik şizofreniyi davet eder görünür.

Evli Bir Kadın, yapısal olarak en kontrollü ve dengeli filmidir. Bu film, tıpkı Godard'ın birçok filmi ve belki de aslında kendisi gibi, değişimler üzerine kuruludur. Bütün yapıtları arasında hareketsiz duran ve hareket eden filmler arasındaki değişimden söz etmiştim. Benzer biçimde, her filmde genel tarzı ne olursa olsun, çoğunlukla durağan olan, sıklıkla röportaj biçiminde çekilen düşünümsel anlar ile farklı biçimler alan eylem anları vardır. *Serseri Aşıklar*'daki 14 Temmuz ikili geçit sahnesi ve *Evli Bir Kadın*'daki çılgın erotik kovalamaca gibi eylem anları çoğunlukla tuhaf ve uç bir biçimde komiktirler ya da Godard'ın bütün diğer filmlerindeki arabayla dolaşma sahnelerinde olduğu gibi –*Haftasonu*'nda nihayete ulaşan, Godard'ın filmlerinde tutarlı bir biçimde kullandığı, Amerikalı bir öğe olan bu sahneler– paranoya duygusu biriktirirken tuhaf ve yıkıcı görünürler. *Evli Bir Kadın*, ayrıca, diyalog parçaları ve röportaj dizileri ile sahneler arasında köprü kuran Charlotte'un rahatsız açıklamaları arasında gidip gelir.

Sıradışı bir biçimde bir araya getirilmiş olan bu filmdeki her şey gibi bu yorum da parçalanmıştır. Film psikolojik karışıklık duygusu, şefkat arzusu, reddedilme korkusu, ilgisizlik düşkünlüğü yaratan dağınık söz listelerinden oluşur. Charlotte bir sabah kalktığında üzülerek 'olmamak' der ve diğer zamanlarda da taksiden taksiye koşarken, kendisini takip ettiğini düşündüğü hem gerçek hem de hayali öfkeden kaçarken düşüncelerini duyarız:

> *Koridorun ortasında. Umut... Genç bir kız resmi. Ben kimim? Hiçbir zaman tam anlamıyla bilemedim. Takip edecek bir fiil, başka nedenlerle bir keresinde bilmiştim. O değil, bir sene*

önce. Yalnızca bir kere, değil mi? Onun hatasıydı. Her zaman rüya görmek, sonra bir anda karşımda gerçek. Acı bir tatmin olma. Yarın geri döneceğim. Cuma ya da Cumartesi. Benden korkuyordu. Beni sevdiğini biliyordum. Bu çok zor. Tatildeyim. Günler geçerken. Tesadüfen karşılaştık. Mutluluk, bilmiyorum.[16]

Godard'ın birçok filminde olduğu gibi, bu dizeler doğrusal ve rasyonel hiçbir anlam taşımazlar; (Laingiyen terimlerle ortaya koyacak olursak) güçlü bir biçimde Charlotte'un 'ontolojik güvensizliği'nin içerdiği karmaşa, kırılganlık ve dehşete dair duygu aktarımında bulunurlar.[17] Son sahnenin imha gibi görünmesini sağlayan bu birikmiş dehşet duygusudur. *Qui c'est fini* [Her şey bitti] dediğini duyarken, filmin açılışında gördüğümüz aynı sol el bu sefer kareden, tamamıyla beyaz bir ekran bırakarak çekilir.

Bu son, basit bir biçimde yalnızca (son sahnenin bir parçasını oluşturan Berenice göndermesinden çıkarabileceğimiz gibi) filmin, ya da Charlotte'nun ilişkisi ya da evliğinin sonu olmanın ötesindeymiş gibi görünür. Filmin sonu öylesine bütünlüklüdür ki; bizi boş bir ekrana bakarken bırakır ve sanki nihai bir şey sona eriyormuş gibi görünür.

Bu filmi gördükten sonra, sinemadan hem üzüntü hem de canlılık içeren karışık duygularla çıktım. *C'est fini.* Bu filmin önerdiği biçimsel soyutlama ve ahlaki pasif tavrın bileşimi, *Serseri Aşıklar*'ın polisiye muzipliklerinden çok daha rahatsız edici ve geniş kapsamlı olan nihilist bir dünyada bir araya gelirler. Filmin akıl karıştırıcı fiziksel etkisini üzerimizden attığımızda, Godard'ın böylesine büyük bir içsel güvensizlik ve üzüntüye dair nasıl bu kadar yeni ve enerjili filmler yapmaya devam edebildiğini kendimize sorabiliriz. Motivasyonları nelerdir? İlerlemeye devam etmesini sağlayan şey nedir? Bu soruların yanıtları bütün filmlerinde vardır ve bu yanıtlar en ayırt edici filmlerinden Çılgın Pierrot'ya yakından bakılarak saptanabilir.

*

Borges'in bir dünya yaratmak isteyen bir adamı anlattığı bir

16 Jean-Luc Godard. *Une Femme Mariee.* Sue Bennett tarafından çevrilen daktilo metni İngiliz Film Enstitüsü tarafından dağıtılmıştır.

17 R. D. Laing, *The Divided Self* (Londra, Penguin Books, 1965) -özellikle 3. Bölüm, s. 39

öyküsünü okumuştum. Bu yüzden evler, kentler, vadiler, nehirler, eşyalar, balıklar, sevgililer yaratır ve hayatının sonunda, bu 'azimle kurduğu labirentin kendi portresinden başka bir şey olmadığının farkına varır.' Ben Pierrot*'nun tam ortasında aynı şeyi hissettim.*[18]

Godard'ın filmlerinin arasında yapısal olarak en iyi düzenlenmiş, genel tasarım olarak en soyut, paranoyak duygunun Charlotte'un bunaltı ve belirsizliğinde en sağlam biçimde somutlandığı ve bu ölçüde de dramatik olarak en bütünlüklü olduğunu söyleyebileceğimiz *Evli Bir Kadın*, Godard'ın en klasik filmidir. Ayrıca filmi hem sıkıştıran hem de zenginleştiren Beethoven parçalarıyla birlikte, *Evli Bir Kadın*'daki bütün edebi kinayeler, neon ışıklı akrostişler, filmin pop-art kültürüne karşı olması, filmin tasarımının bütününün ayrılmaz bir parçasıdır. Bunlar hem filmin belirsizliğinin, hem de modern dünyada insanın anlamını kaybetmesine yönelik Godard'ın keskin gözlemine içkindir. Fakat aynı zamanda temsil ettikleri şeylerin değerlerini de açığa çıkarırlar. Bütün kinayeler gibi bunlar da filmlere kendilerinden bir parça eklerler. *Berenice* dergisinden *Elle* dergisine, Beethoven'dan *Erotica*'ya, Hitchcock posterinden Resnais belgeseline, Roger Leenhart'ın medeni hayatta zekânın rolünü hoş bir biçimde savunuşundan *France-Dimanche*'deki duygusal başlıklara: *Jusqu'ou une femme peut-elle aller en amour?* [Bir kadın aşkta nereye kadar gidebilir?] tüm bu unsurlar daha çok Charlotte'un onu çevreleyen parçalanmış, belirsiz dünyayla kurduğu ilişkiyle ilgili kimlik problemi gibi görünen filmin temel meselesi için gerekli olan parçalı bağlamın bir kısmını oluştururlar.

Eğer bütün bu nedenlerden dolayı *Evli Bir Kadın* Godard'ın en klasik filmi olarak görülebilirse, *Çılgın Pierrot* (1965) da en romantiği olarak görülebilir. Kendinden önceki *Çete* ve ondan da önceki *Kadın Kadındır* gibi, ilk bakışta *Pierrot*'nun da düzenlenmiş bir film olduğu hemen hiç belli olmamaktadır. Kendisinden önceki durağan yapılı *Alphaville*'den çok farklı olarak, *Pierrot* gözümüzün önünde akıp gidiyormuş gibi görünür. *Evli Bir Kadın* hareket açısından heykel gibiyse ve filme şüphe ve acı duyguları hâkimse, Pierrot da bir çeşit renk ve

18 Jean-Luc Godard, 'Let's Talk About Pierrot', *Pierrot le Fou* içinde (New York, Simon & Schuster, 1969), s. 16

tasarım balesidir. Diğer türde geleneksel dramatik ve anlatısal yapılardan çok, *Pierrot* lirik bir şiir gibidir. Anna Karina'nın ve Jean-Paul Belmondo'nun fiziksel çekicilikleri Marianne ve Ferdinand'ı seyretmeyi bir zevk haline getirse de, bu karakterler filmde onları yaratan sanatçıdan ayrı olarak pek de var olamazlar. Bu karakterler, daha önce hiç olmadığı kadar, Godard'ın düşünceli, güzelliğe aç, ölümü arzulayan zihninin projeksiyonları olarak görünürler.

Hayatını Yaşamak'tan daha tutarlı bir biçimde kişisel olan *Pierrot*'nun en mahrem anlarının yakıcılığını aktarmak için Godard'ın sesine ihtiyacı yoktu. *Pierrot*'da Godard en kişisel ve açıkça otobiyografik takıntılarını ifade etmesini sağlayan öyle bir biçem keşfetmiştir ki; bunlar filmin sonunda bir sanat yapıtının özgürleştirici niteliğini kazanmışlardır. Bu biçem, ayrıca önceden hiç olmadığı kadar 'kati olanı rastlantıyla' yakalama etkisini bırakmıştır.

Pierrot, kendisinden önceki filmler gibi, fakat onlardan daha tutarlı bir biçimde gücünü ve tutarlılığını bir kez daha doğrudan ve edebi olan bir çeşit kinaye tekniğinden kazanır. Valasquez'le ilgili uzun epigraf filmin tonunu gösterir:

> *...Dünyayla ilgili tek tecrübesi, gizli fakat kaçınılmaz bir hareketle biçimlerle tonları birbirine bağlayan gizemli cinsel ilişkilerdi... Onunki üzücü bir dünyaydı. Dejenere olmuş bir kral, akraba evliliğinden doğmuş bebekler, geri zekâlılar, cüceler, sakatlar, tek işi kendilerine gülmek ve adeta ölüden farksız olup, etiketin, komplonun ve yalanların tuzağına düşmüş ve günah çıkarmaya bağlı olan kanun kaçaklarını eğlendirmek olan ve prens gibi giyinen deforme olmuş palyaçoların dünyasıdır. Kapılar dışında ise auto-da-fe* ve sessizlik...*[19]

Ferdinand'ı banyoda oturmuş bu satırları kafası karışmış kızına okurken görmeden önce, bu sözleri dinlerken önce faal durumda olan bir tenis kortunun çekimini, daha sonra bir kitabevinde araştırma yapan Ferdinand'ı (okuduğu Elie Faure kitabını satın alırken) görürüz; sonrasında da bir Paris gecesinde gece lambalarının sularına yansı-

---

* ed. notu: Engizisyon Mahkemesi'nin din suçları işleyenleri kent meydanında yakarak öldürmesi

19 Godard, *Pierrot le Fou*, s. 23-24

dığı Seine'nin koyu renkli sularının çekimini görürüz.

Bu çekimlerin hiçbiri filmin geri kalan bölümleriyle ya da filmde duyduğumuz şeylerle doğrudan ilişkili değildir. İlk bakışta izleyici filmde bir keyfilik unsuru hissedebilir; fakat filmin sonlarında doğru görünürler. Bunlar yalnızca yorumla birleşip filmin tonunu oluşturarak filmin imgelemsel üslubunu açığa çıkarmakla kalmaz; ayrıca Godard'ın dünyasının sınırlarını da tanımlarlar. Bu çekimlerin belirgin keyfiliği filmdeki gelişigüzel felsefenin bir parçasıdır (gelişigüzel, Marianne'in olan biteni nasıl gördüğünü anlatır). Tenis kortu hayatın bir oyun olduğu duygusunu uyandırırken, gece çekimi ölümün getirdiği, içinde bir çekicilik de barındıran nihai son duygusunu harekete geçirir ve sonuç olarak kitap satın alma ve okuma sahnelerinde de, oyunla ve ölümle ilgili bu iki uzlaşmaz anlayıştan çıkarılabilecek tek mümkün anlamı, eskiden ruhun yaşamı olarak adlandırılan sanatın birleştirici dönüşümünde bulunabileceği duygusunu alırız.

Benzer biçimde, birkaç adım ileri sıçrarsak, Raymond Devos'un filmin sonuna doğru rıhtımda söylediği küçük kabare şarkısının biçimsel önemini anlayabiliriz. Raymond, tutkusunun adresi hep değişse de belli bir şarkıyla özdeşleştirdiği romantik takıntısıyla ilgili bir şarkı söylemektedir. Bu şarkı, filmin teması olarak kullanılıyor olabilir. (bu filmin ana malzemesini sağlayan, Lionel White'ın yazdığı romanın adı *Obsession*'dur) Devos karakteri manyak olduğunu bilir ve tanıştığı herkesin bu bilgiyi onaylamasını ister. Absürd olduğunu fark etse de kendisini bu saplantıdan kurtaramaz.

Ferdinand da aynı biçimde umutsuz bir büyülenmeyle kuşatıl-



Çılgın Pierrot'*dan bir sahne*

mıştır: kendisini, Paris'teki evlilik hayatının pahalı anlamsızlığından kopartabildiğinde Marienne'yle ismini dahi kabul etmeyi reddetme noktasında hiçbir zaman olduğu gibi kabul etmeyecek olmasına rağmen, varoluşunun tek anlamı yine de Marianne'den kaynaklanır.

Bir yönüyle *Serseri Aşıklar*, erken dönem kısa filmi *Charlotte ve Sevgilisi Jules* ya da *Evli Bir Kadın*'da rahatsız Charlotte'u daha da rahatsız eden kocasının şaşırmış suratı gibi, *Çılgın Pierrot* da basitçe bir iknadır erkekliğin tanınmasına yönelik faydasız bir yalvarıştır. *Je m'appelle Ferdinand*! [İsmim Ferdinand!] Marianne ölürken bile ısrar etmeye devam etmesi gerekir. *Serseri Aşıklar*'da Michel 'mutsuz aşk yoktur' der: 'keder her zaman bir uzlaşmadır.' Bu yüzden de, Ferdinand bir yandan takıntısının anarşisini yaşamaya çalışarak, diğer yandan da sanki bu süreci tam anlamıyla anlamak için bir günceye kaydetmek amacıyla kendisini bu anarşiye teslim eder.

Öyleyse, bir kez daha *Çılgın Pierrot*'da beden ile ruh arasında, Marianne'in ona neden sadık kalamadığını açıklayacak bir kopukluk söz konusudur. Godard'ın çoğu karakteri gibi, Ferdinand'ın da kendisini büyülenme nesnesine verdiğini görebiliriz; fakat en az Nana'nın bir ruha sahip olduğunu *hissedememiz* kadar Ferdinand'ın da sevdiğini *hissedemeyiz*. Tutkusunun nesnesiyle ilişki kurduğunda, Ferdinand anlama çabası içerisinde deneyimlerini entelektüel olarak düzenlemek için okuyup yazmak ister.

Bir açıdan Godard için filmin tamamından önemliymiş gibi görünen, Fransa'nın güneyindeki bir plajda çekilen, bu durumu çok yetkin bir biçimde dramatize eden kısa bir bölüm vardır. Dil aracılığıyla ifade etmeye çalışmak için bile çok fazla kelimeye gereksinim duyarız; ancak film Ferdinand ile Marianne arasındaki çıkmazı dramatize ederken ayrıca Ferdinand'ın (ve muhtemelen Godard'ın da) hayatının çıkmazını dramatize eder.

Ferdinand deniz kenarında yıkıntı bir dalgakıranın önünde, bir tarafında bir papağanla günlük yazmaktadır. Marianne, sahilde ona doğru hızlıca yürüyerek sıkıntısını rüzgâra haykırırken: 'Ben ne yapacağım şimdi? Ne yapacağımı bilmiyorum' der. Ferdinand, onun sıkıntısını hemen hiç fark etmeyerek günlüğüne gömülmeye devam eder. Nihayet 'Neden mutsuz görünüyorsun?' diye sorar. 'Çünkü sen benimle kelimelerle konuşuyorsun, ama ben sana duygularla bakıyorum.' Sonra, hoşlandıkları her şeyin listesini çıkararak birbirleriyle

ciddi bir biçimde konuşmaya karar verirler. Marianne çiçeklerden, hayvanlardan ve gökyüzünün maviliğinden söz ederken Ferdinand tutkudan, umuttan ve şeylerin hareketinden söz eder. İkisi de listelerini 'Bilmiyorum... Her şey' diye bitirir. Marianne, *Qu'est ce que je peux faire? Je ne sais quoi faire* [Ne yapabilirim ki? Ne yapabileceğimi bilmiyorum] diye haykırarak yoluna devam eder.

Bu küçük sahne, Godard'ın karakterlerinin birbirleriyle gerçek anlamda konuşabilme konusundaki yeteneksizliklerini özetler gibidir. Ekranda değer yargılarıyla ilgili listelerini, konuşmayı anlamlı kılacak bir karşılıklılığın olduğu gerçek bir konuşmadan daha çok görürüz. Godard'ın karakterleri daha çok birbirleriyle röportaj yapma ve gördüklerimizle pek de ilişkilendiremediğimiz şeyler söyleme eğilimindedirler. *Pierrot*'da Marienne'in hayvan ve çiçek sevgisini ya da Ferdinand'ın hırsa ve harekete olan düşkünlüğünü nerede görürüz? Böyle bir şey olsaydı başka yollarla görmüş olurduk. Karakterlerle karakter olarak doğrudan ilişki kurmamızı engelleyen bu çaprazlamaya Peter Wollen daha önce dikkatimizi çekmişti. Aynı zamanda bu çaprazlama filme bir *film olarak*, Godard'ın zihninden çıkan bir kişisel tasarı olarak katılımımızı arttırmaya çalışır. Çünkü bu kişisel anların güzelliği ve yoğunluğu *Çılgın Pierrot*'yu romantik ve canlı kılar.

Çılgın Pierrot bir hata içeriyorsa, bu belki de onun temel yapısında bulunabilir. Film biçimsel olarak Godard'ın diğer filmlerinden çok daha az bütünlüklüdür ve imgelem ile olay arasında dengesiz bir dağılım varmış gibi görünür. Ferdinand ve Marianne *Jules Verne romanlarını* bırakıp *polisiye romanlara* döndüklerinde film biraz sarkar. Bu noktaya kadar, ölümün şiddetinin aşkın şefkatiyle kurduğu gerçeküstü özdeşleşme, hem komik hem de rahatsız edici görünür. Örneğin filmin başlarında Marianne ilk şarkısı *sans lendemain*'i, 'olmayan yarınlar'ı söylerken bir adam yan odada yerde bıçaklanmış yatıyordur. Fakat *Küçük Asker*'in kalıntısı gibi görünen banyodaki işkence sahneleriyle birlikte silah ticareti olay örgüsünün bir parçası haline geldiğinde, filmin içime işlemeye başladığını hissettim.

Artık basitçe imgelem düzleminde kabul edilebilir olmayan şiddet, sanki ondan, filmin kişisel ve lirik olan diğer bölümleriyle bir şekilde uyuşmayan bir toplumsal nokta alıyormuşuz gibi görünmeye başlar. Filme yanlışlıkla ahlaki bir not bırakan Vietnam skeci gibi silah ticareti bölümleri de, *Çılgın Pierrot*'da yetersiz bir biçimde araştırılan ve kendi

açılarından etkili olan bir siyasi mücadele dünyasına işaret eder.

Fakat bu sıradışı filme hâkim olan ve ona hayat veren şey tam da o içtenlikli nottur. Bu içtenlik filmin hikâyesini noktalayan Marianne ve Ferdinand'ın birlikte feryat etmesiyle daha da artmıştır. *Evli Bir Kadın*'da olduğu gibi, burada da onu gerekçelendirecek hiçbir psikolojik açıklama bulunmamasına rağmen, fikir ve duygu parçalarından oluşan bu feryat, filmde karakterlerin koşturup şarkı söyledikleri bölümlerle uyum içinde olan, filmde hüküm süren umutsuzluk, keder ve kaçınılmaz ölüm tarzlarını belirler. Ferdinand daha neşeli olduğu anlardan birinde 'hayat üzücü olabilir, ama harika bir şey' der. Bu, filmin bıraktığı son etkiyi ve kusursuzluğunu özetler gibi görünürken, Velasquez'i bir kez daha geri çağırır.

Felsefi tartışma düzleminde, Godard'ın hayat görüşünü kusursuz olarak adlandırmak istemem. Bununla birlikte bunu *Çılgın Pierrot* gibi bir filmde deneyimlediğimizde başka bir boyut kazanır. Film birçok insanın hayatına içkin temel olguların farkındalığını uyandırır. Marianne'nin uzaklaşmasına neden olan, Ferdinand'ın kimlik belirsizliğinin ve yaşadığı deneyime açıklık kazandırmak için başka insanların yazılı düşüncelerine ihtiyaç duyduğunun farkındalığına ulaşılır. Bu yüzden *Pierrot,* Godard'ın yaptığı en kinayeli ve edebi film olmakla kalmaz; aynı zamanda Godard'ın kinaye dürtüsünün bir eleştirisi de filmin yapısına içkindir.

Ayrıca *Serseri Aşıklar*'da hissettiğim gibi, hayata verilen çatışan tepkilere işaret ediyor görünen çatışan imgelerin biraradalığı nedeniyle, bu filmden de bir derinlik duygusu alıyorum. Hayatın en güzel olduğu an bir oyunmuşçasına özgürce yaşandığı andır; fakat biz köşeyi döner dönmez ölümün keyfi ve anlamsız yıkımı karşımıza çıkmaktadır. Buna ek olarak Godard'ın otobiyografik sanatına içkin olan duygu söz konusudur ve bu duygu hayatta öylesine yaygındır ki, hepimize uygulanabilir: kendi benliğimiz dışındaki bir şeylere derinlemesine daldığımızda, bu bir yanılsama üzerine kurulu olsa bile hayat daha anlamlı bir hale gelir. Kendimizi zihnimizin ahmaklıklarına böylesine adamamızdan (filmlerin söylüyor göründükleri gibi); yalnızca hayatın romantik zenginliği değil, aynı zamanda sanatımızın da önemli bölümü ortaya çıkar.

Böylelikle açılış imgeleri olan tenis kortuna ve geceleyin nehre ve Valasquez'e geri döneriz! Bu, birçok açıdan üzücü ve yenilgiyi ka-

bullenen, kolaycı bir aşırı duygusallık uçurumunun kenarında çırpınıp duran bir hayat görüşüdür. Bize *Pierrot*'da sunulduğu gibi böylesine bir kişisel bağlılık ve bu kadar büyük bir fiziksel zenginlikle film derinlere iner. *Çılgın Pierrot*, esas itibariyle, hayallerine inanacak kadar deli, ciddiyetli ve aptalca hareketleriyle de palyaço gibi bir figür olan Ferdinand'ın Marianne için ifade ettiği anlamların hepsidir.

*

Montaj, pris sur le vif'e [donmuş olan] geçici zarafetini geri verecek; rastlantıyı yazgıya dönüştürecektir.[20]

Bu kitabı yazarken, tek bir kişinin yaptığı filmler arasından yalnızca bir grup filme ayrıntılı bir biçimde yaklaşarak üsluplarındaki problemleri tartışmaktan genel olarak memnundum. Bu, keyfi bir unsur barındırsa bile, şahsen beni pek endişelendirmedi. Yer sorunu bir biçimde seçmede bulunmayı zorunlu kılıyor. Ancak Godard'a ilişkin seçimin, daha çok yoğunlaşmaya duyduğum gereksinim nedeniyle aşırı bir keyfilikte olduğunu hissediyorum. Benim çok önemsediğim ve buradaki temama da uygun olan *Nefret*, *Çete* ve *Erkek-Dişi* gibi filmler hak ettikleri ilgiyi bulamazlarken, *Jandarmalar* gibi bir filmin üzerine herhangi bir tartışma bile yapılmadı.

Bu bölüme, Godard'ın filmlerine damgasını vuran, aşk ve siyaset arasındaki çelişkiyi inceleyeceğimi söyleyerek başlamıştım. Buraya kadar bu çelişkiyle açık bir biçimde olmasa da dolaylı olarak uğraştım; çünkü Godard'daki aşk ve siyaset arasındaki çelişki onun duyarlılığının parçalı doğasının, ruh ve beden ile düşünce arzusu ve eylem ihtiyacı arasındaki çelişkinin bir başka tezahürüdür. Ayrıca bu ikiz arzuların karşılıklı olarak birbirlerini yıkan bir özelliğinin olduğunu da söylemiştim. Godard, tıpkı *Erkek-Dişi*'de Paul'ün arkadaşının Paul'e söylediği gibi, bireyselliğin derin düşünce ya da romantik aşk gibi bir çözüm üretmediğinin farkına varmış gibidir. Bununla birlikte Godard kendisini adayacağı başka bir yer de bulamamıştır. Bu yüzden de filmlerinde bocalar. Godard her zamanki gibi verimli ve yaratıcı olmaya devam etse bile, hem filmlerinin hem de izleyicilerinin sayısı giderek

20 Richard Roud, *Godard* (Londra, Thames & Hudson, 1970), s. 86

azalmaktadır. Richard Roud'un önerdiği gibi:

> *Bana öyle görünüyor ki Godard yapması gerektiğini düşündüğü türde filmler yapmaya kesinlikle uygun değil... Son zamanlarda bastırmaya çalıştığı lirizm olmadan hiçbir şey yapamazmış gibi görünüyor.*[21]

Paul bir yerde arkadaşına 'beni dinle, kadınlarla problem yaşamaya hakkım var' der. Godard şu anda bu hakkını bırakmış gibi görünüyor. Fakat bunun ötesine de geçememişdi. Roud'un söylediği gibi, filmlerinde bu unsurun insani yönlerini bastırarak filmlerini fakirleştirip bastırmış gibi görünüyor. Aşkın reddi ve (hâlâ tamamlanamayan) lirik üslubun bastırılmasıyla birlikte, daha önceden düşünümsel zekâ olarak adlandırdığım şeye dair herhangi bir belirtinin yanı sıra karakterlerin, Leenhardt'ın hareket etmeden önce düşünme ilkesini takip etme durumları da ortadan kaybolmuştur.

Jandarmalar, Haftasonu, Bir Artı Bir ve *Doğu Rüzgârı*'ndaki siyasi eylemciler sanki hiç düşünmeden eylemde bulunurlar. Düşünce anlayışları, sanki bu tür sloganların tek gerçeklik olduğuna inanmak için kendilerini hipnotize edermiş gibi akılsızca slogan tacirliği yapmaktan ibarettir. Çoğunlukla kitabi nutuklar çekerken ya da arızalı bir teybe mekanik bir biçimde kaydedilmiş cümleleri papağan gibi tekrar ederken görülürler. Bu nedenle, bu karakterlerin, duygusuz Lemmy Caution'un absürd ve romantik iddialarından çok Alpha 60'ın mekanik sesiyle ortak noktaları vardır. Godard'ın siyasi eylemcileri *Jandarmalar*'daki maymuna benzeyen askerlerin soyundan geliyormuş gibidir. Sormamız gereken soru ise bunun siyasi dolayımlarının ne olduğudur.

Erken dönemin en önemli yapıtlarından *Jandarmalar*'a (1963) şimdi baktığımızda sert bir kâhinlik özelliği barındırıyormuş gibi görünür. O zamanlar kimse Godard'ın tüfekli adamlarında, bırakın umudu, gelecek olasılığını bile görmüyordu. Film beğenenlerce, savaşın vahşi süreçlerini ve kötü sonuçlarını soğukkanlı bir tarafsızlıkla çizen savaş karşıtı bir film olarak kabul edildi. Film, bir tür sinematik Dada gibi gö-

21 a.g.e., s. 151

rünüyor; benzersizce kurulan tarafsızlığının kısmen Godard'ın uçsuz bucaksız yaratıcı esnekliğinin bir kanıtı, kısmen de her zaman öne sürdüğüm gibi Rossellini'nin onun üzerindeki doğrudan etkisinin bir sonucu olduğunu düşünüyorum. Tek başına incelendiğinde film hâlâ böyle görünebilir; fakat Godard'ın sonraki filmlerinin ışığında filmdeki bazı çift anlamlar, üzücü bir biçimde, çift anlamlılıklarını büyük oranda kaybederler.

Godard'ın tüfekli adamlarına atfettiği akılsız ve yarı insan olma özelliği, onları besleyen (sözün gelişi) toplumun kendisini yutan ve *Haftasonu*'nu sonlandıran yamyamlara doğrudan uzanır. Benzer biçimde *Jandarmalar*'da, tıpkı *Potemkin*'deki gemiciler gibi, kendisini yazgısından kurtarmaları için 'kardeşlerini' çağıran ve sonuna kadar Mayakovsky okuyan güzel partizanın idamı aynı zamanda güzelliğin idamı ve şiirin neslinin tükenmesidir; ki bu iki özellik Godard'ın *Haftasonu*'na gelinceye kadar inanmak için mücadele ettiği iki özelliktir. Bunların neslinin tükenmesiyle birlikte (Robin Wood'un önerdiği gibi[22]) devrimi uğrunda gerçek anlamda savaşılabilecek bir şey haline getiren ve Godard'ın önemli birçok filminde yarattığı umutsuzca belirsiz dünyada parlayan yegâne insancıl değerler de kaybolmuştur.

Geriye ne kalmıştır? Açık bir biçimde *Alphaville*. Fakat yıkıcı mekanik, insanoğlunun bireyselliğini tehdit eden; şefkat, aşk ve vicdan gibi kelimeleri düşünceye men eden bilgisayar teknolojisinden çok, karakterlerin onları çevreleyen dünyaya verdikleri mekanik, sloganlarla kuşatılmış, sevgisiz tepkilerde ve zalimliğe duyulan gereksinimi edilgen bir biçimde kabul etmelerinde yatar. Dahası *Haftasonu*'ndaki ihtişamlı çiftlik avlusu resitali Batı sanatının tam anlamıyla düşüşte olduğu duygusunu uyandırır; çünkü Mozart beceriksizce çalınmakta ve dikkatsiz bir seyirci grubu tarafından edilgen bir biçimde dinlenilmektedir.

Godard'ın sineması giderek kendine zarar veren bir sinema haline gelmiştir. *Serseri Aşıklar*'daki dış dünyanın kişisellik dışı şiddetinin varlığı sürekli olarak karakterleri yutmakla ve onların sohbet ve aşklarını kesmekle tehdit ediyordu; fakat *Ona Dair Bildiğim İki Üç Şey* (1966) aracılığıyla bunlar da yok oldu. Kişisellik dışı yapı gürültülerinin va-

22 Bkz. Robin Wood '*Weekend*', Cameron, Godard, s. 162-71

hşeti, film müziklerini neredeyse tamamen bastırır ve karakterleri yok eder. Filmdeki en insani ses, kendini sorgulayan bir tonda hızlı hızlı fısıldayan, bize gösterdiği şeyin göstermesi gereken şey olup olmadığını merak eden, bu ağaca mı yoksa şuna mı odaklanmamız gerektiğini sorgulayan Godard'ın kendi sesidir.

Birçok açıdan *Ona Dair Bildiğim İki Üç Şey* önemli bir filmdir ve Roud'un faydalı ve coşkulu açıklamasının sonunda önerdiği gibi, 'Godard'ın kariyerinin özeti'ni temsil eder.[23] Fakat filmi sinema salonunda seyretmeyen, yanında senaryoyla isteyerek filmi durdurup başlatarak olan biteni anlamaya çalışan biri için bu özet daha erişilebilirdir. Godard'ın filmlerinde, bireyin iç dünyasına çarpan bu tür sert ve kişisel olmayan bir sosyopolitik gerçeklik duygusu varsa *Şen Bilgi, Bir Artı Bir* ve *Doğu Rüzgârı* gibi filmlerde artık dayanılabilecek bir iç dünya yoktur. Silahlı adamlar galip gelmişlerdir. İnsani dünya tahrip edilmiştir. Artık sanat, güzellik ve aşkın acı dolu belirsizliği kalmamıştır.

Godard'ın siyasi tutumuyla ilgili ne düşünebiliriz? Şu anda devrimin geçerliliğine inanıyormuş gibi görünüyor; fakat belki gerçekten öyle değildir. Belki öyle değildir; çünkü Godard devrimin gerçekte ne olduğunu, sonucunun neyi gerektirdiğini tam olarak anladığını hiçbir yerde göstermez. Siyasi olarak Godard, devrim mücadelesinin işçilerin patronlara karşı savaşması olduğunu söyleyerek sorunları basitleştiren, eski moda, idealist bir Marksist'tir. Bu, esas itibariyle, yabancıların sömürdüğü tarımsal topluluklar, örneğin Küba ve Çin için geçerli olabilirdi. Fakat modern, endüstrileşmiş Avrupa ve Amerika için, önceden geçerliymiş gibi görünen bu rahatlatıcı aşırı basitleştirmeler artık geçerliymiş gibi görünmüyorlar. Theodore Roszak'ın (başkalarının yanı sıra) ikna edici bir biçimde ortaya koyduğu gibi[24], şu anda sorun, hangi sınıftan olursa olsun gençlerle, teknokrasiye karşı olan utangaç büyükleri arasındadır.

Godard'ın siyasi tutumunda bu tür bir netliğin olmaması, belki de en iyi biçimde şimdi I PM olarak adlandırılan Godard/Pennebaker çekimlerinde görülebilir. Tom Hayden mevcut durumla ilgili söyleyeceği çok şeyi olan Amerikalı bir radikaldir. Filmde, tıpkı

23 Roud, *Godard*, s. 12
24 Theodore Roszak, *The Making of a Counter Culture* (An Anchor Paperback, New York, 1969)

Leacock'un kamerasını onun ne söylemesi gerektiğini sessizce kaydederken gördüğümüz gibi, Hayden'in kendi görüşlerini bizzat Godard'a açıkladığını da görürüz. Bu sırada Penne'nin kamerası kendine has dur durak bilmeyen meraklılığıyla etrafta dolaşır. Ancak Hayden kendisinin devrim idealine tam bağlılığından ve gençlerin ebeveynlerine karşı olduğundan söz etmeden önce de aktör Rip Torn'u görürüz. Rip Torn, anlamayı imkânsız kılan bir cızırtıyla kolunun altında kayıt cihazı, Hayden'in söylediklerini tıpkı *Bir Artı Bir*'deki Kara Panterler gibi ezberliyormuşçasına tekrar çalarak ormanda Hint kıyafetiyle ya da bir inşaat kaldıracıyla dolaşır.

Bu bölümden ve Godard'ın başka filmlerindeki buna benzer bölümlerden görülebileceği üzere, şimdi 'sanatçı kendi hikâyesiyle dalga geçmektedir.' Godard'ın yapmak istediği şey, sanki kendini yanlış yapmanın abesliğinden korumak istercesine görünüşte en çok inanmak istiyor olduğu şeyi alaya almaktır. Tıpkı (gerek yaratıcı enerjisi gerekse derin umutsuzluğu açısından) birçok açıdan öncülü olan Swift'te olduğu gibi, Godard da hayatın korkunçluğuna ve acısına karşı her zaman alaycı bir kahkahayla korunmuştur. Jean Collet'in öne sürdüğü gibi:

> *Godard'ın hainlik ve ölüme, aşkın bitişine –insanoğlunun acısına– verdiği tepki acılı bir kahkahadır. Ciddi olanın sistematik bir inkârıdır.*[25]

Godard çoğunlukla bu kahkahayı cesurca kendine yöneltti. Karakterleri aracılığıyla sıklıkla durumunun tutarsızlıklarıyla, romantik ideallerinin absürdlüğüyle alay etti. Öte yandan son zamanlarda yaptığı filmlerinden yola çıkarak hâlâ kendi inançlarıyla dalga geçtiği duygusuna kapılabiliriz; bununla birlikte röportajlarında kendisinin de bunun farkında olduğuna dair hiçbir veri yoktur. Dahası Ian Cameron'un tanımladığı 'bu çok sofistike kafa karışıklığı'[26] her şeyin aynı yere yöneldiği *Jandarmalar* dışında, birbirlerine karşı kuvvetleri görebildiğimiz eski filmleri için bir zenginlik kaynağıydı.

---

25 Collet, *Godard*, s. 12
26 Cameron, *Godard*, s. 10

Godard'ın devrimi desteklemesi, günümüz toplumuna dair bir ilgiden çok Godard'ın kendisinin de deneyimlediği şekliyle evrenin kavranılamazlığı karşısında son bir çaresizlik jestinin sonucudur. Güzelliğin geçerliliğine, sanatın gerçekliğine, aşkın bir sonucu olan kimlikten özgürleşmeye dair idealize bir inançtan kendisini koparmış olduğuna göre, Godard'ın devrime şu andaki ilgisi hayatın kendi sürecinde inanç kaybının eşlik ettiği bir ilgi olarak görülebilir. Bana göre bu fazlasıyla tepkisel bir yaklaşımı temsil eder.

Bu anlayış tepkiseldir; çünkü kendini kandırmaya dayanır. Tıpkı *Kurdun Saati* ve *Utanç* gibi en retorik filmlerindeki Bergman gibi Godard da sıkıntısını siyasi gerçeklikle karıştırır. İç sıkıntılarını dışarıya ve hayatın karmaşıklığına verdiği parçalanmış tepkiyi siyasi mücadelenin daha kamusal dünyasına yansıtmaya çalışır. Erken dönem filmlerinde, kişisel olan tepe noktasındayken bu yaptığı yeteri kadar doğruydu. Şüphesiz ki budalaca ve kişisellik dışı bir biçimde kentleşmiş toplumla aşkın içsel güvenliğini sağlamakta yaşadığımız zorluk arasında bir ilişki vardır ve etrafımızdaki şiddette, kimi zaman kendi içimizde hissedebileceğimiz şiddetin bir karşılığını bir derece bulabiliriz. Fakat böyle bir ilişkiyi anlamak için denge en önemli şeydir. Bu dünyanın saçmalıklarını bir nebze düzeltmek istiyorsak (bana öyle geliyor ki) sinirsel ve hayali rahatsızlıklarımızı bunlardan bağımsız kamusal meselelerden ayrıştırmamız gerekecektir.

Bazı filmler bize bir derinlik duygusu verebilirken, Godard'ın merkezinde hem duygusal bir karmaşa, hem de nihai olarak yalıtmamız ve direnmemiz gereken entelektüel bir olanak bulunur. Eğer *Serseri Aşıklar*'da Michel yeni bir kahraman olarak görünüyorsa (iddia ettiğim gibi) tıpkı *Çılgın Pierrot*'daki Michel'in varisi Ferdinand'ı rahatsız eden partideki konuklar gibi, o da arabalardan ve maddi şeylerden konuşur. (Aslında Marianne maddi hazlardaki heyecanı ararken neredeyse aynı biçimde konuşur.) Godard'ın Amerikan filmleriyle arasındaki aşk nefret ilişkisi olduğu gibi –ki bu ilişki kendini daha sonra nefrete bırakır– Amerikan tüketim toplumunun parlak ürünleriyle arasında da açıkça bir aşk nefret ilişkisi vardır.

Benzer biçimde, en romantik filmleri tinsel bir içe dönüklüğün sözcük dağarcığına yönelik bir büyülenmeyi açığa çıkarırken, *Hayatını Yaşamak* ve *Alphaville* 'vicdan', 'ruh' ve 'aşk' gibi kelimelerle zenginleşir ve bu filmlerde *duyduklarımızla, gördüklerimizden* çıkardığımız ha-

yaller arasında bir tutarsızlık vardır. *Hayatını Yaşamak*'ta Nana bize *je suis heureuse*'den [mutluyum] emin olduğunu söylediğinde, gerçekte mutlu olduğu duygusunu verebilecek hiçbir fiziksel coşkunluk iddiasına eşlik etmez. Bu nedenle sözleri filmle ilişkili olarak retorik görünebilir ya da kendisiyle ilişkisine dair kendini kandırdığı düşünülebilir. Fakat Godard'ın bunun farkında olduğuna dair hiçbir kanıt yoktur.

Godard erken dönem yapıtlarında kendini koruyan bir ironi aracılığıyla tutumunun belirsizliğini maskelemekte başarılıdır ve (yalnızca burada ayrıntılı olarak tartışılan filmlerden söz etmek gerekirse) *Serseri Aşıklar*, *Hayatını Yaşamak*, *Evli Bir Kadın* ve *Çılgın Pierrot*'daki karmaşık etkileri karakterize eden kolaj karışımı, Godard'ın olumluluk ile çaresizlik arasındaki çift anlamlı dengeyi yaratmasına gerçekten de hizmet ediyormuş gibi görünür. Şimdi bu dengeyi bulsak bile, bu denge yapıtlarıyla ilgili bir soru sorulduğunda yaptığını *söylediği* şeyle filmlerini deneyimlediğimizde *gerçekte gördüğümüz* şey arasında kurulmuştur.

Çete ve *Alphaville*'in sonunu karakterize eden zayıf iyimserlik, bu nedenle Godard'ın bütün filmlerini düşündüğümüzde aynı ölçüde gaddardır. Aramızdan biri ya da ikisi Brezilya'ya kaçıp 'sinemaskop ve teknikolor'da karikatür fantezisi rollerimizi gerçekleştirsek bile, uçtuğumuz dünya giderek kötüye gidiyor ve kabul edilmelidir ki, bu dünyaya çekidüzen vermek için *yapıcı bir siyasi eylem* gerekmektedir. Eğer gidişat yapıcı siyasi eylemin şiddet ve devrimi içermek zorunda kalacağı kadar kötüyse, harekete geçmeden önce kazanmaya çalıştığımız amaçların kimilerinin ne olduğuna dair net olmalıyız.

Bruno *Küçük Asker*'in başında 'Bana göre eylem zamanı bitti... düşünce devri başladı' der. Şu anda Godard'a göre bunun tam tersi doğruymuş gibi görünüyor. Düşünce, Paul'ün durumunda olduğu gibi, sırasıyla yenilgiye ve ölüme yol açacak romantik bir bireyselciliğe uzanıyormuş gibi görünebilir. *Jandarmalar*'daki akılsız devrimin toplu imhasından çok, romantik aşkın idealize intiharı Godard filmlerinde büyük bir otoriteye sahip olan yanlış mantığa işaret eder. Geleneksel bir 'burjuva' filmi olan *Cezayir Savaşı* gibi bir filmin, çok daha fazla izleyiciye devrimci hareketin gizli kalmış zulmünü ve böyle bir devrimci hareketin ulaşmak istediği gerçek zafer duygusunu yayabilmesi, sinema üzerine böylesine devrimci olan bir düşünür için çok üzücü ve zalim bir ironidir. Richard

Winkler *Küçük Asker*'deki Bruno için 'her zaman bugünde var olacak bir *geçmişte tıkanıp kalmıştır' ve 'hiçbir geleceği yoktur'*[27] *diye yazar. Bu* sözler aynı biçimde Godard'ı da tarif edebilir.

*

Ancak Godard'ın yapıtları üzerine incelemeyi böylesine olumsuz bir biçimde bitirmek istemiyorum; çünkü Godard'ın ikilemleri hepimizin ikilemlerini birçok açıdan uç bir noktaya taşır. R.D. Laing'in, Godard'ın ekranda yarattığı karakterlerle en çok sayıda ortak nokta taşıyan şizofrenlere ilişkin açıklamasında güzel bir biçimde söylediği gibi 'şizofrenin çatlamış zihni, zihinleri kapalı olan aklı başında insanların dokunulmamış zihinlerine girmeyen bir ışığın girmesine *izin verebilir.*'[28]

Godard'ın yapıtları bizim için can sıkıcı ve sapkınca sersem olduklarında bile yaşadığımız dünya, sinemanın geleceği ve Godard'ın kendisi için yüzleştiği çok önemli meselelerin doğasından ötürü hâlâ büyüleyici olmaya devam eder. Filmlerindeki biçimsel her ayrıntı, her bir karakterinin sarf ettiği her cümle, yalnızca sanatsal yöntemle değil, aynı zamanda felsefi dolayımlarla ve siyasi uygulanabilirlikle de ilgili çok geniş kapsamlı soruları ortaya atar. Aslında bu sorgulama, bu her sözün ve imgenin daimi olarak belirsiz olma özelliği filmlerinin zamanımıza ait olduğunu düşündürür.

Godard, uzlaşmaz sanatsal duyarlılıklarının geleneksel olarak delilik diye adlandırdığımız duruma sürüklediği ve sanatlarıyla kendilerini mahveden Van Gogh ya da Artaud gibi sanatçılardan biri olduğunu kanıtlayabilir. Aynı zamanda da hem siyasi hem estetik açıdan takıntılı olduğu konularla ayrıntılı bir biçimde yüzleşme yetisiyle, günümüz kahramanlarının en önünde yer alır. Biz de, amansız yeteneğinden ve aslında (Susan Sontag'ın filozof Cioran'a dair söyledikleri gibi) 'iflah olmayana ayak uydurma' azminden dolayı büyülenerek seyrederiz onu.[29]

---

27 Winkler, '*Le Petit Soldat*', Cameron, Godard, s. 20
28 Laing, *The Divided Self*, s. 27
29 Susan Sontag, *Styles of a Radical Will* (New York, Farrar, Straus, & Giroux, 1969) s. 86

SONUÇ:
Film Tarzı Üzerine Bir Not

Bir yönetmen belki bazen neyi neden yaptığını bilmez. Belki de yaptıklarını bilinçdışıyla yapıyordur. Bir film tamamlandıktan sonra, belki de bir psikanalist yönetmenin belli şeyleri neden yaptığını bulabilir.

Fritz Lang 1965[1]

Kitap boyunca bölümler arasında bazı göndermeler yapmış olsam da, esas olarak her yönetmenin tarzına ayrıntılı bir biçimde odaklanabilmek, filmlerine örneğin yakın çekimle bakabilmek için bölümleri birbirlerinden bağımsız tutmaya çalıştım. Fakat bu yönetmenler boy planından birlikte çekildiklerinde, bazı unsurlar diğerlerinin arasından sivrilecektir. Bu kitabı tarzın *anlamı* olarak adlandırabileceğimiz şey üzerine düşünerek bitirmek istiyorum. Yönetmenlerin üzerimizde bıraktığı kalıcı etki nedir? Her birinin tarzının içerdiği özgül lezzete nasıl bir değer atfetmeliyiz?

Renoir ya da Fellini gibi yönetmenler bizi memnun etmeyi, hatta belki de kendi dünyalarını bize kabul ettirmeye çalışırken, örneğin Bergman ya da Godard geç dönem yapıtlarında neredeyse hakaret eder gibi görünürler. Sanki özel dünyalarının gerçekliğini dayatmak istercesine bizi incitmeye çalışır gibidirler.

Renoir, Fellini ve aslında başka bir açıdan Buñuel gelenekselci-

1 Aktaran Peter Bogdanovich, *Fritz Lang in America* (Londra, Studio Vista, 1967) s. 60

dir. Renoir'ın yapıtları açıkça kökenlerini geçmişten alır. Benimsediği değerler, tartıştığım gibi, babasının, daha doğrusu (görünen o ki) farklı ve daha güzel bir dönemin değerleridir. Renoir, sinemasına *Köpek*'te olduğu gibi cinayet ve adaletsizliği ve *Kayıp Onbaşı*'da olduğu gibi, İkinci Dünya Savaşı'ndaki toplama kamplarını anlatan filmlere aykırı duran bir biçimde inceliğin, arkadaşlığın, iyiliğin, zarafetin, doğanın değiştirilemez güzelliğinin yüce değerini getirmiştir. Bu düşünceler güzeldir. Geçmişin belli yönlerinin müreffeh inceliklerini anımsatır ve Renoir'ın filmlerinden aldığımız atmosferin önemli bir parçasını oluştururlar. Ancak Renoir'ın filmleri güzelliğin yanı sıra üzüntüyle de doludur; sanki inanmaya çalıştığı bu güzelliğin günümüz dünyasında gerçekleşme olasılığının her geçen gün azaldığının sessizce farkına varıyor gibidir. Bu özellikler yankılarını, bugünlerde birçok açıdan Renoir'ın sinemasal varisi olan Truffaut'nun filmlerinde bulurlar.

Fellini'nin gelenekleri ise farklıdır. Daha az sosyal ve daha fazla içseldirler. Fellini'nin filmlerinde tarihsel geçmişin peşinde koşma duygusu yoktur; fakat sanki yanıt çocuklardaymışçasına, ebeveyn dünyasının sorumluluklarından kaçarak geriye dönüp bakma duygusu vardır. *Satyricon*'a kadar tarihsel geçmiş duygusu en belirli biçimde ritüellere, dini törenlere ve hayatın birçok törensel yanına karşı duyarlılığında yerini bulabilmiştir. Aslında Fellini'nin önemsediği şeylerden biri hayatın dünyevi anlarına yüklemeyi istediği törensel yoğunluğu içeren toplu kutlamalardır. *Sekiz Buçuk*'un sondan bir önceki sahnesindeki basın toplantısı, duygu ve biçim açısından *Cabiria Geceleri*'ndeki tapınak ziyareti sahnesinden ya da Tatlı Hayat'taki sahte Madonna sahnesinden çok da farklı değildir; bu sahneler bireysellik duygusunu, Fellini'de her zaman histeriye yaklaşan bir topluluk duygusu olan kalabalık duygusuna teslim etmeyi içerir. Aşkın bir gerçeklik biçimindeki kimlik kaybı duygusu, Fellini'nin dünyasının merkezinde yer alır ve –belirgin olarak pagan etkileri içerse bile– dini saikler olarak adlandırmak durumunda olduğumuz şeyin çekirdeğini oluşturur.

Buñuel'in gelenekselliği ise Fellini'den çok farklı bir biçimde ciddi anlamda gelişmiş tarihselcilik anlayışı ve derinlikli tarih anlayışından ileri gelir. Şeylerin yüzeysel gerçekliklerine tutunduğu ve hatasız bir zaman ve mekân duygusu edindiği için, Buñuel bu kitapta tartışılan

en gerçekçi yönetmendir. Geçmişle ilgili derin bir *kavrayıştan* çok bir *duyguya* sahip olan Renoir'dan bile daha fazla olmak üzere Buñuel, belirli bir zaman ve mekânda yaşayan gerçek insanların gerçek dünyasını yaratıyor olduğuna dair bir duygu uyandırır. Dahası bizim için ne kadar kasvetli olursa olsun, büyük ölçüde kendi kaderini tayin eden karakterler yaratır. Bu karakterler tuzağa düşmüş görünüyorlarsa, bu en az dışarıdaki kuvvetler kadar kendi *içlerindeki* unsurlar tarafından da tuzağa düşürülmüş oldukları anlamına gelir. Buna karşılık Bergman'ın *Yedinci Mühür* ve *Yaz Gecesi Gülümsemeleri* gibi dönemsel filmleri, daha çok şiirsel ehliyete özgür bir oynama alanı sağlayan bir atmosfer yaratmak adına sinemanın birçok gerçekçi beklentisinden feragat eden, hayali bir zamana ve mekâna yapılan geziler gibidir.

Buñuel filmleri, insan doğasını ve yaşamın siyasi problemlerini anlamak için uğraşan ve bu uğraşta yan çizmeyen bir zekâ ile kavrayışa dair bir izlenim uyandırır. Ancak filmlerini sonlandırma eğiliminde olan espriler, sanki zekâ ve kavrayışın hayat macerasında çok büyük farklılıklar yaratmakta yeteri kadar güçlü olmadıklarını acımasızca algılamış gibi, kavrayışının özgüllüğünü küçümseme çabasıymış gibi görünürler. Absürdlüğü alaycı bir biçimde desteklemesi, *Çöl Azizi Simon*, *Samanyolu* ve *Gündüz Güzeli* gibi görece hafif yapıtlar üretmesine yol açtı. *Gündüz Güzeli*'nin *en popüler* filmi olması tipik bir Buñuel ironisi barındırır –Buñuel'in karamsarlığının haklılığını üzücü bir biçimde destekleyen uzun bir olaylar dizisi.

Bununla birlikte, bu kitapta tartışılan yönetmenler arasında yalnızca Buñuel, *Unutulmuşlar*'da otantik bir biçimde anlattığı yoksul Meksika kültüründen, *Bir Oda Hizmetçisinin Güncesi*'ndeki Fransa'daki çorak taşra kültürü gibi birçok farklı kültüre bakarak bu kültürlerin neye benzediklerini anlamaya çalışıyormuş ve Buñuel'den *bağımsız*, özgül kültürlerinin içinde bulundukları tarihsel durumun dayattığı ağ içerisinde bireysel yazgılarını kurmak için çabalayan karakterler yaratıyormuş gibi görünüyor.

Bir Buñuel filmindeki tüm konuşmaların, örneğin *Tristana*'nın sonuna doğru yenilgiye uğramış yaşlı amcanın nefret edildiği düşünülen rahiplerle konuşması gibi komik olması amaçlanmış sahnelerdeki konuşmaların bile ne denli gerçek olduklarını düşünün. İnsanların bir arada yemek yeyip sohbet ettikleri aile sahnelerini ve böylelikle film-

lerinin aktardığı topluma dair güçlü duyguyu düşünün. Buna karşılık, Bergman ve Fellini neredeyse narsist görünürken, Godard günümüz yaşamının yüzeydeki ayrıntılarının farkında olmasına rağmen en az Buñuel karakterleri kadar bireysel endişelerine ve kültürel ortamına hapsolmuş durumdadır.

Konuşmalar ve aile hayatı, Renoir'da ve belli ölçüde Bergman'da elbette gerçekçi görünürler. Fakat *Aylaklar*'dan sonra Fellini'de giderek konuşmalar monologa kayar ve karakterler kendi başlarına yaşamaya başlar gibi görünürler. Eisenstein'da hitabet dışında çok nadir başka kişisel şeyler buluruz ve Bergman'da, özellikle de geç dönem Bergman filmlerinde samimi konuşmalar olsa da, filmleri kendine acımanın ve kederin monoton bir retoriğine doğru hızla ilerler. *Bir Aşk Dersi* ve *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri* gibi filmlerde güçlü bir aile hayatı duygusu varsa bile Renoir ve Buñuel'le kıyaslandığında onun filmlerinde bunun ötesinde bir toplum anlayışı çok azdır.

Buñuel gibi Renoir da, kendi döneminden çok farklı bir dönemi ve o döneme ait farklı karakterleri yaratmaktan zevk alan bir adam duygusunu uyandırır ve bu belki de kabullenme ve dostluk gibi daimi değerlerle yönetilen Renoir'ın dünyasının –güzel görünse de– Buñuel'le kıyaslandığında günümüz dünyasını anlamak için yetersiz göründüğüne dair felsefi önyargımın bir göstergesidir. Renoir'ın kurcaladığı tutku, cinayet, savaş ve ölüm gibi temalara bakıldığında, *görüp anladığı* bir şeyden çok inanmak *istediği*, belki de inanma *gereksinimi duyduğu* bir şey olarak hayatı kabullenmesi, *malzemesinin* üzerine *bindirilmiş* gibi görünüyor. Öte yandan Buñuel'de tutkunun, cinayetin, savaşın ve ölümün daha gerçekçi bir kavrayışını görürüz. Sonuçları açısından, hayat görüşleri o kadar farklı da değildir: ne de olsa her ikisi de *Bir Oda Hizmetçisinin Güncesi*'nin uyarlamalarını yapmışlardır! Fakat (bana göre) Buñuel'de denge daha gerçekçi bir biçimde dağılmıştır. Buñuel'in filmlerinde, aralıklı da olsa gördüğümüz şefkat her ne kadar güzel olsa da, yaşamın karşıt yönleri düşünüldüğünde pek de umut olamaz.

Bu yönetmenlere böyle baktığımızda, tarih anlayışları olarak adlandırabileceğimiz, dünyanın şu andaki haline nasıl geldiğine dair kavrayışlarını incelediğimizde, çelişkili bir biçimde Godard'ın –Godard söz konusu olduğunda her zaman paradoks vardır– tarih anlayışının çok da güçlü olmadığını görürüz. Yüzeydeki natüralizmine ve

siyasi ilgisine rağmen, Buñuel'in güçlü tarih anlayışını karakterize eden, gündelik yaşamın ussal ve ekonomik koşullarının *nedenlerine* dair ilgi Godard'da neredeyse hiç yoktur. Buñuel ile karşılaştırıldığında, Godard'ın filmleri daimi bir öğrenci duyarlılığına sahiptir. Sol yakanın, eylemle sınanmamış fikirlerin yarattığı heyecanın, modern dünyada ulaşılamayacak ideallerin filmleridir. Entomoloji eğitimi almış ve İsviçreli Kalvinist bir aileden gelen Godard, notlar alarak, çağrışımlar kurarak, kelime oyunları keşfederek ve ek olarak yetişkinlerin dünyasındaki absürdlüklerden bir öğrenci gibi keyif alarak hayata *belli bir mesafeden bakar; fakat yapıcı bir sentezi harekete geçirmeyi* beceremez. Dolayısıyla filmleri, sanatçının bizim gördüğümüzden daha fazlasını gördüğünü fark ettiğimizde –ki bu, *özellikle* Buñuel'in yoğun karamsarlığında karşılaştığımız bir duygudur– sanattan aldığımız eski moda güvenlik duygusunu bize vermeyi kasıtlı olarak reddeder.

Godard'ın çağdaş bir sanatçı gibi görünmesi iki boyutluluğundan ileri gelir. Tıpkı karakterlerinin derinlikten yoksun olması gibi, filmleri de bakış açısından yoksundur. Toplumun parçalanmış yüzeyi filmlerinin her yerindedir –afişlerinde, pop artta yüzeyinde; fakat bu filmlerde toplumsal ilişki adına çok az şey vardır. Godard'ın insanları *daha çok birbirlerinden yalıtılmıştır* ve daha çok şeylerle ilişki kurarlar. Ne var ki uç noktadaki bu yalıtılmışlık duygusu, en kişisel filmlerine olağandışı bir içsellik duygusu –ki bu duygu (daha önce öne sürdüğüm gibi) *Fellini ya da Bergman söz konusu olduğunda duygu* olarak itirafa benzer– verecek şekilde Godard'ın karakterlerinin kasti yüzeyselliğini bozar. Kendisini gelecek için devrimci bir güç olarak gören bir yönetmen için tuhaflıklar arasında bir tuhaflık olan şey, çok açık bir biçimde sinemanın estetisyenleri olan Antonioni ve Resnais'ten çok daha fazla olmak üzere Godard'ın sinemanın birçok açıdan Flaubert'i olmasıdır. "Madame Bovary, benim!" dediği söylenir Flaubert'in. Godard da aynı şeyi *Çılgın Pierrot* için söylemiştir.

Godard'ın sineması umutsuz bir sinemadır; çünkü en güçlü haliyle anlamaya dair yetersizliğimizle, hayatlarımızın çelişkili parçalarından yapıcı bir sentez oluşturma konusundaki yeteneksizliğimizle –en iç karartıcı hesaplaşma!– yüzleştirir bizi. Aynı zamanda Godard'ın dünyası, kadınlarının erkekleriyle ilişkilerini de içeren hayli kişisel bir zihin karışıklığı alanıyla sınırlanmıştır. Öte yandan Buñuel'in dünyası

ne kadar umutsuz görünürse görünsün; bizim dışımızda var olan insanlardan oluşan, yalnızca kendi kişisel kaygılarının bir yansıması olmayıp süregiden gerçek bir dünya duygusu uyandırır. Buñuel'de ahlaki onaylama çoğunlukla alçakça bir bozguna uğrasa bile, Buñuel'in dünyasına kıyasla Godard'ın dünyası durağan ve ahlaki enerjiden yoksundur. Buñuel'in filmleri, yoğun kavrayışı nedeniyle, rasyonel düzlemde inanacak çok az şey varmış gibi görünse bile bizi coşturabilir. Diğer taraftan Godard'ın filmleri bütün enerjimizin suyunu çekebilir ve bizi (yalnızca Antonioni'nin rekabet edebileceği) kederin en acılı hali olan ahlaki bir uyuşmuşlukla baş başa da bırakabilir.

Fellini'nin dünyası özgül bir biçimde Godard'ınkiyle ilişkilidir. Godard'ınki gibi o da zamanda farklı bir yerde durur. Godard'ın sentez yapmadaki yetersizliğini doğrulayan kolaj teknikleriyle karşılaştırıldığında, dolayımlarının çoğunda sihirli ve irrasyonel, temel değerlerinde ise entelektüel olmayıp duyusal olan Fellini'nin dünyası en üst seviyedeki düzenin sentezini temsil eder. Ondan en fazla talep edebileceğim şey budur. Bütün deneyim duyuları tarafından süzülmüştür ve zorlayıcı bir yumuşaklığın grotesk biçimlerine; sürekli hayret etme durumunun olduğu, hayret verici olanın kutsandığı, anlaşılmaz olandan keyif alınan, insanlığın en aşağılık başarısızlıklarının bir biçimde ilahi olduğuna inanılan bir dünyaya dönüşür. Cinsel dürtülerinin şeytanı teşvik ettiği konusunda uyarıldığı papaz okulundan kurtulan *Sekiz Buçuk*'taki genç Guido, deniz kenarında fasulye ayıklayan grotesk Saraghino'yu bulmak için geri koşar. Rüzgâr atkısını yüzünün önüne getirirken Saraghino ona *ciao* diyerek anlamlı anlamlı bakar ve Fellini'nin sanatının ikna edici yetkesiyle bir periye dönüştürülür.

Bu tür çocuksu bir keyif duygusuna karşılık, Godard'ın sineması Fellini'nin sinemasını karakterize eden korku ve kaygı karışımından çok daha engelleyici olan, yaşama karşı gizil bir korku duygusunu uyandırır. Eğer Fellini çocukları aracılığıyla hayatın olumlayıcılığına tekrar tekrar geri dönmüşse, Godard ergen bilinçlenmesinin belirsizliği içinde kapana kısılmış görünmektedir. Devrimci tavrı bile dünyayı değiştirme fikrine sistematik bir biçimde bağlanan bir yetişkinin adanmış ve pratik yönelimli tutumundan çok, fazla iddialı bir öğrencinin ders kitabından türeme devrimci tutumuna benzer. Godard filmlerinde kendileri dışındaki bir şeye ken-

dilerini verebilme yeteneksizliği içindeki karakterler, tam bir bağlılığa karşı yaygın bir korku duyarlar. Bu Fellini için de geçerli olabilir; fakat etkisi farklıdır. Fellini'nin karakterlerinin başına ne tür başarısızlıklar gelirse gelsin, *Sekiz Buçuk*'a gelinceye kadar bu başarısızlıkların *ötesinde* bir şeylerin, gizli kalmış bir hedefin duygusu hep vardır. En azından *Sekiz Buçuk*'a kadar, hareketin türbülansında cisimleşmiş, destekleme, kutlama, karşılama duyguları vardır. Buna karşılık, Godard'ın birçok filminin tablovari yapısı, daha çok hayatın baskı altına alınmış olduğu, deneyimlerin belirli bir mesafede tutulduğu, günlük gerçekliğin ele avuca sığmaz unsurlarının üzerine entelektüel ve kendini savunan bir düzenin dayatıldığı duygusunu uyandırır.

Fellini'nin sineması fiziksel tepkilere, yaşamın vaatlerinden alınan hayali keyiflere aittir. Godard'ın sineması ise, fikirlerle gözlemlere ve en sonunda bu fikirleri kimsenin değil, yalnızca kendisinin umursadığına dair korkulara aittir.

Yönetmenler arasındaki bağlantıları açıklığa kavuşturmaya çalışırken, Ingmar Bergman'ın filmlerinin inceliklerini saptamanın zor olduğunu fark ettim. Bu durum, kısmen Bergman'ın İsveçli olmasından ve özellikle geçmişte İsveçlilerin yalıtılmış olmalarından, Paris'in entelektüel ve sanatsal merkezinin yaratıcılığından uzak olmalarından kaynaklanır. Böyle bir çalışmada, Paris'in bu ortamı Renoir'ın, Buñuel'in ve Godard'ın farklı dünyalarını bir araya getirmeme yardımcı oldu. Diğerleri gibi Bergman'ın filmlerini özetlemek, kendisine ilişkin sihirbaz imgesinden dolayı oldukça zor olmakla birlikte, belki de elimizdeki tek kanıt budur.

Bergman, gerek açıklamalarında, gerekse *Yüz* ve *Bütün O Kadınlar* gibi filmlerinde, 'sanatçı' figürünü bizi ustaca kandıran bir adam ve sahip olmadığından korktuğu güçleri olması beklenen bir şarlatan olarak sunar. Benim Bergman'ın Baltık filmlerinin tiratlarına büyük bir güvensizlik duymam gibi, Robin Wood da Bergman'ın erken dönem filmlerinin renkli bir gülü andıran olumlamalarına güvenmez. Her durumda, Bergman'ın yapıtlarının seyircisinin huzurunda çalım satan, belki de kendinden derinden utanan, fakat bu utancın geçerliliği konusunda da ısrarcı olan, kökenlerini gizleyen, sinema aracılığıyla yapabildiği şeylerle bizi şaşırtan bir adam olduğuna dair bir duygu verdiğini tartışmış olmayı umuyorum.

Renoir gibi Bergman da bir tiyatro adamıdır. Fakat Renoir'ın tiyatrosu yetişkin karakterlerin bir maskeli baloda rol yaparak fazla enerjilerini dışarı çıkarma duygusunu içeriyorsa, Bergman'ın tiyatrosu bunları içermenin yanı sıra projektör ışığının cazibesine, kötü büyücü olarak tiyatrocu hissine ve sanatçının verdiği sihirbazlık duygusuna tekrar tekrar geri döner. Bergman'ın tiyatrosu, sanki bizi harekete geçirmeye dair bir hileye dayandığının farkındaymışçasına kullanmaktan utanıyor göründüğü özel efektler tiyatrosudur. En iyi olduğu zaman bana göre bilinçli bir biçimde en az teatral olduğu, *Yaban Çilekleri*'nde ya da *Tutku*'da olduğu gibi hikâyesinin ve karakterlerinin içine oldukça geleneksel bir biçimde gömüldüğü ve sihirbazlık yeteneği anlatmak istediği şeye boyun eğdiğindedir. Bergman bu anlarda, bizi etkileyen ve içine çeken, belirli bir zaman ve mekânda kendilerine ait hayatları olan gerçek karakterlere dair gerçekçi bir duygu vererek Renoir ile Buñuel'in sinemasal dünyalarına yaklaşır.

Bergman, elbette ki, diğer açılardan en açık biçimde Fellini'yle benzeşmektedir. Her iki yönetmen de sirklerden hoşlanırlar ve özellikle de erken dönem filmlerinde ikisi de hayatı hac, yolculuk ya da arayış olarak anlamlandırırlar. Fakat başka bir yerde de önermiş olduğum gibi, Bergman'ın doğrudan alegorik olduğu erken dönem yolculukları, belirli bir coğrafi bölge ve filmin sonunda gerçek bir amaç içermesi açısından özgül bir yere sahiptir. *Yaban Çilekleri*'nde Stockholm'dan Lund'a, *Bir Aşk Dersi*'nde Stokholm'dan Kopenhag'a, *Sonbahara Yolculuk*'ta Stokholm'den Malmö'ya, erken dönem yapıtı Susuzluk'ta da Basle'den Stokholm'e yapılan yolculukların hep belirli bir rotası vardır ve bir tür kabullenme içerirler. Buna karşılık Fellini'nin yolculukları daha belirsizdir. *Aylaklar*'ın sonunda umutlu Moraldo yola çıktığında genç benzin pompacısı nereye gittiğini sorduğunda *Non lo so* [bilmiyorum] diye yanıt verir. Nereye gittiğini bilmiyordur.

Fellini'de hareket dairesel olma eğilimindeyse, yaşamdan ve sihirbazlık güçlerinden duyduğu hoşnutluk kendisinden ve kendi içinde hissettiği insan doğasının potansiyellerinden duyduğu hoşnutluğu ifade ediyor gibi görünmektedir. Bergman'ın aynı güçlere duyduğu güvensizlik ve hayatın birçok yüzüne yönelik iflah olmaz memnuniyetsizliği de aynı biçimde kendine güvensizliğini ve memnuniyetsizliği ifade ediyor gibi görünmektedir. Tüm bunlarda İskandinav olmakla birlikte Bergman'ın kendisine de özgü olan bir şey vardır. Tıpkı Go-

dard'ınkiler gibi, Bergman'ın filmleri de daha az yalıtılmış ve daha az yoğun bir dünyanın sağlayabileceği yenilenme olasılığından uzakta, gitgide daha yalıtılmış bir biçimde çalışan bir adam duygusunu uyandırır.

Mizacıyla tarihsel durumun çatışmasının, gerçekte tam olarak kim olduğunu ve neye adanmış olduğunu anlamasını engellediği Eisenstein, Bergman'ın hiçbir zaman yaşamadığı bir kültürel yabancılaşma yaşamıştı. Bu çatışma, aynı zamanda bize intikal eden ve kırk yıldır film yorumcularının saygısını ve coşkusunu kazanan filmler de yarattı. Fellini için evrenselleştirici bir faktör olan kilise ne anlama geliyorduysa, mizacı nedeniyle Bolşevik devletiyle arası açık olmadığı sürece Eisenstein için Bolşevik devleti de o anlama geliyordu.

Fellini'nin Hıristiyan geçmişi kadar muhtemelen İtalyan kökeni de özellikle erken dönem filmlerinde en tekdüze karakterleri böylesine bir ayrıntı zenginliği ve sevgiyle yaratmasını sağladı. *Komünist Manifesto* Eisensten'a insani bir ilgi sağlamakta başarısız oldu. Bunun yerine kendisinden uzaklaşmasına neden oldu. Eisenstein'ın filmlerindeki ilgi merkezini konumlandırmak çok zordur ve konumlandırabildiğimizde de, kendisinin konumlandırdığından çok farklı görünür. Özellikle sessiz filmleri öylesine yapıntıdır ki, Godard'ın bile *Şen Bilgi*'de bize bir ölçüde izin verdiği, kelimenin geleneksel anlamıyla gerçek bir konu yokmuş gibidir bu filmlerde.

Eisenstein'ın olağanüstü sanatsal ve entelektüel merakı, kendini tam olarak ciddiye almasına izin verilmeyen, dünyadaki benzerleri arasında sağlam bir biçimde ayakta durması yönünde kültürü tarafından cesaretlendirilmeyen birinin yaratıcılığında ve marifetliliğinde kendini açıkça gösterir. Eisenstein bir akademisyene indirgenerek, hayatının çoğunluğunu yaptığı çoğu şey için pişmanlığını belirterek geçirdi; ki bu da kendi benlik imgesini aşırı belirsiz hale getirmiş olmalı.

Mizacı ve eğilimleri nedeniyle Eisenstein'ın bir 19. yüzyıl aydını olması gerekirken, tarihin gücü onun bir Bolşevik olduğuna inanmasına neden olmuştur. Sınıfının sağladığı güvenlik ve Fransız sanat yaşamı onu bir ölçü de olsa kurtaramasaydı, böyle bir içsel kırılma Renoir'ın da başına gelebilirdi. Renoir'ın dünyası ahlaki olarak mantıksız sonuçlarla dolu olsa da, Eisenstein'ınki gibi zihinle duyarlılığın birbirlerine karşıt oldukları bir dünya değildir. *Korkunç Ivan*'a

bakarak Eisenstein'ın o adamla ya da o dönemle ilgili aslında ne hissettiğini anlayamayız. Daha önce de söylediğim gibi film bir törenmiş ya da bir oratoryoymuş gibi tepki verebiliriz ya da psikanaliz gibi eleştirel yöntemleri kullanarak Eisenstein'ın insan olarak nasıl biri olduğuna dair ipuçları bulabiliriz. Öte yandan Renoir'ın filmlerinin insani merkezini konumlandırmak için üstü kapalı bir yaklaşıma gereksinim duymayız. En iyi filmlerinin nostaljik olmakla eleştirilmesine rağmen, Renoir'ın dünyası nevrotik olarak bölünmüş bir dünya değildir. Bunun yerine, geçip gitmiş bir dünyanın değerlerine hasret duyan bir adamın sıradışı bir biçimde bütünlüklü bakışını sunarlar.

*

Geçip gitmiş bir dünyanın değerlerine hasret duymak...

Bu, bir anlamda burada tartışılan *bütün* yönetmenleri bir araya getiren ruh halidir ve bu listeye Ophüls, Antonioni, Resnais, Truffaut gibi Avrupalı başka seçkin isimler de eklenebilir. Bütün bu isimlerin bize sunduğu dünya mutlu olduğunda bile içinde tekrar eden bir kayıp duygusu barındıran melankolik bir dünyadır; şimdiye kadar inanmamız yönünde cesaretlendirildiğimiz değerlerin artık hayatlarımızı anlamlandırmak için yeterli olmadığına dair bir farkındalığın hüküm sürdüğü bir evrendir.

Bununla birlikte kaygının kabulü önemli tarihsel dönemlerin hepsine damgasını vurmuştur. Sanatları ve ritüelleri ya da mimarileri ve siyasi yapılarıyla olsun, bir biçimde umutsuzlukla yüzleşmek aslında geçmişteki uygarlıkların en yaratıcı özelliklerinden biri olmuştur. Ancak günümüz Avrupa Sinemasında bir farklılık vardır. Burada tartışılan filmlerde somutlanan modern adamın durumu üzerine ortaya atılan görüşlerin tüm derinliğe rağmen tüm bu yapıtlar trajedinin altında yer alırlar. Belki de daha doğru bir tanımlamayla, bu yapıtlara post-hümanist demeliyiz. Biz onları nasıl tanımlarsak tanımlayalım, bu filmler geçmişteki sanat yapıtlarından, sözgelimi Sophocles ve Shakespeare gibi gerek zaman gerekse üslup olarak farklı yazarlardan aldığımız mutluluğu bize hemen hiç sağlamazlar. Bu mutluluk kavramı açıkça Aristo'nun katarsis kavramıyla ilişkilidir.

Büyük sanat yapıtlarının, özellikle de geçmişlekilerin iyileştirici potansiyellerine değinmek bu kitabın kapsamının ötesindedir; fakat böyle bir tartışma trajedide mümkün olan kahraman türüne ve bu kah-

ramanın kendini tehdit altında hisseden toplumuyla olan ilişkisine göz atmayı gerektirir. İster *Kral Oedipus*'u ister daha introspektif olan *Hamlet*'i ele alalım; her iki yapıtta da, ne denli iyi niteliklere sahip olursa olsun, kahramanın yıkımından sonra değerlerini sürdüren güçlü bir toplum anlayışı buluruz. Geçmişin geleneksel olarak hümanist ve trajik olan sanatında, çekingen ve uzlaşmalarla yıpranmış olsa bile süren değişmez bir devamlılık duygusu vardır. Bu şekilde, kahramanın yıkımının bir amacı varmış gibi görünür. Toplumun kendisi ise var olmaya devam edecektir.

Ancak modern sanatta, en çok da sinemada, bu artık geçerli değildir. Karakterlerimiz, topluluk duygusundan nevrotik bir biçimde yalıtılarak rollerini icra ederler. Philip Rieff bu problemin bir yönüne ilişkin bir tespitte bulunur:

> *Pozitif bir topluluk, bireye o topluluğa katılımına ve üyeliğine dayanan bir çeşit kurtuluş teminatı vermesiyle nitelendirilir.*[2]

Godard'ın ve gitgide artan bir biçimde Bergman'ın karakterleri için artık pozitif bir topluluk duygusu yoktur. Bu yüzden ne kahramanlar ne de bizim için artık bir kurtuluş kalmıştır. Gözünü geçmiş bir zamana ya da harika bir çocukluğun anılarına çevirmiş olan Fellini ve Renoir dışında kimse için inanmaya devam edilebilecek bir ebedi insani değer fikri kalmamıştır. Bunun yerine karakterlerin işgal ettikleri dünyayla kurdukları ilişkiyle ve dahası karakterlerle kurduğumuz ilişkiyle ilgili gitgide artan bir belirsizlik söz konusudur. Bu nedenle incelediğimiz filmlerin çoğundaki karakterlerde bir tür çaresizlik vardır ve tıpkı *Yaban Çilekleri*'nde ya da Renoir'ın daha ılımlı filmlerinde olduğu gibi, bu tür bir çaresizliğin yokluğunda bu filmleri çekici bir biçimde ulaşılmaz olarak tarif etme eğilimindeyizdir.

Belki de bildiğimiz anlamda medeniyetin sonuna geliyoruz. Şimdilerde her tarafta devrimle ilgili konuşmalar dönüyor; fakat geçmişteki tarihsel dönemlerden farklı olarak kimsenin geleceğe yönelik bir projesi varmış gibi görünmüyor. Theodore Roszak gibi bazı siyasi düşünürler problemleri zekice analiz etmeye çalışsalar da yeniden

---

2 Philip Rieff, *The Triumph of the Therapeutic* (New York, Harper & Row, 1966), s. 52-53

öznel olmaya zorlanıyorlar ve çözüm yolundaki Mesihvari umutluluklarıyla bana göre başka bir çeşit keder yaratıyorlar.[3] Gelecekteki bir medeniyet belki de Bergman'ın ve Godard'ın filmlerinde, sona yaklaşıldığına işaret eden kuvvetli bir umutsuzluğun izlerine rastlayacaktır.

Fakat biz bunu böyle görmemek için çaba göstermeliyiz. Eleştirmen, düşünür, eğitimci, yurttaş olarak böylesi bir olumsuz kâhin rolüne soyunmamalıyız. Bunu yapmak günümüz problemlerine bağlı olarak bir hayal gücü başarısızlığı sergilemektir ve en sonunda bu öylesine kabul görür ki, yapıcı bir çözüm imkânsız hale gelir. Geleneksel hümanist sanatta yurttaşın kavrayışını yönlendiren sanatçıysa, şimdi artık daha çok görüp anladığı için belki de kendi içindeki yeterli kaynakları görüp yönlendirmeyi yurttaşın yapmasının vakti gelmiştir. Sonuç olarak sanatçıların sanatlarının ölümü olarak konuş- tukları; Roszak'ın son derece doğru bir biçimde tanımladığı, Bergman ve Godard filmlerinde ise yoğun bir biçimde hissedilen teknolojik dünyada gün geçtikçe daha çok hissettikleri sanata karşı kayıtsızlık en azından kısmen doğru olabilir.

Sanatta çöküş, sanatçı kendi döneminin talepleriyle karşı karşıya kalıp da, bu talepleri telafi edecek bir güzelliğe çekildiği, kendi içine kapandığında meydana gelir. Bugün sinemanın bizim için en önemli değeri, bu kapanmayı tam olarak gerçekleştirememesinde yatar. Sanatçının, Eisenstein ve Resnais'de olduğu gibi, zarifçe işleyerek yaratmaya çalıştığı telafiye ilişkin güzelliği hissettiğimizde bile fotografik imge gerçekçi özü gereği hiçbir zaman tam anlamıyla başarılı olmasına izin vermez. Onunla açık bir biçimde daha az ilişki kurulduğunda bile, sinema bizi içinde bulunduğumuz dönemin gerçeklikleriyle yüzleştiriyor görünür.

Bu kitapta tartıştığım yönetmenlerin filmlerinde beni en çok düşündüren günümüz dünyasının merkezinde yer alan kaygıya karşı mücadele duygusudur; ki bu mücadele bu toplumsal ve siyasi problemlere ilişkin yalnızca ahlaki bir yüzleşmeyi değil, ayrıca sıradışı sinemasal biçimlerin yaratımını da içerir. Bu tür bir yaratma eylemi, çözülmekte olan bir toplumda bizim için mümkün olan tek tutarlı olum-

3 Thedore Roszak, The Making of a Counter Culture (An Anchor Paperback, New York, 1969), s. 239

lama türü olabilir. Paradoksal olarak, güç ve özgünlük içeren yaratma eylemi, kayıp duygumuzu içeren sanatsal araçlar kendi içlerinde bir çeşit olumlamadırlar. Tüm bunlar bu meselelerin halen değinilmeğe değer olduğunu, belki bir yerlerde hâlâ anlayabilen ve değerlendirebilen birilerinin olduğunu gösterir. Bunun alternatifi ise gitgide artan bir biçimde Samuel Beckett'ta gördüğümüz biçimiyle umutsuzluğun kabullenişi, büsbütün bir sessizliktir.

Günümüz sineması, özellikle de günümüz Avrupa sineması fikirlerle ve biçimlerle verilen bir mücadelenin sinemasıdır. Bu sinemanın, bu kitapta kapsamına yalnızca kısaca değinilen başarıları ise muazzamdır. Bugün sinema, birçok kişi için sahip olduğumuz en büyük uluslararası kültürel birleşme kaynağı olan çağdaş sanat biçimidir. Bu kitap hem bu başarının kutsanmasını hem de bu biçimin iç mekanizmasının bir incelemesini içeriyor. Fakat daha önce de söylediğim gibi, tıpkı sinemanın kendisi gibi sinema eleştirisi de çocukluk evresindedir. Bu sayfalarda yaptığım kasvetli göndermelere rağmen ben hâlâ geleceğin önümüzde uzanmakta oluşunun heyecanıyla yaşıyorum.

KİTAPTA GEÇEN FİLMLERİN ORİJİNAL ADLARI

400 Darbe Les Quatre Cents Coups
Aleksander Nevski Aleksandr Nevskiy
Alex Harikalar Diyarında Alex in Wonderland
Alphaville Alphaville
Altı Kere İki: İletişim Üzerine ve Altına Six Fois Deux/Sur et Sous la Communication
Altın Araba Le Carrosse D'or
Altın Çağ L'age D'or
Amarcord Amarcord
Amerikan Malı Made in USA
Ana Mat
Anna'nın Tutkusu En Passion
Archibaldo de la Cruz'un Suçlu Yaşamı Ensayo de un Crimen
Arzunun Şu Karanlık Nesnesi Cet Obscur Objet du Désire
Asya Üzerinde Fırtına Potomok Chingis-Khana
Aşka Övgü Éloge de L'amour
Ayaktakımı Les Bas-Fonds
Ayin Riten
Aylaklar I Vitelloni

Aynadaki Gibi Sasom i en Spegel
Bataklık Suyu Swamp Water
Bay Lange'nın Suçu Le Crime de Monsieur Lange
Beş Parmaklı Canavar The Beast with Five Fingers
Beyaz Şeyh Lo Sceicco Bianco
Bir Artı Bir One Plus One
Bir Aşk Dersi En Lektion I Kärlet
Bir Evlilikten Manzaralar Scener ur ett Äktenskap
Bir Kır Gezisi Partie de Campagne
Bir Oda Hizmetçisinin Güncesi Le Journal d'une Femme de Chambre
Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri Sommarnattens Leende
Boccaccio 70 Boccaccio '70
Bonnie ve Clyde Bonnie and Clyde
Bu Bahçede Ölüm Mort en ce Jardin
Bu Toprak Benim This Land Is Mine
Burjuvazinin Gizli Çekiciliği Le Charme Discret de la Bourgeoisie
Bütün O Kadınlar För Att inte Tala om Alla Dese Kvinnor
Büyük Aldanış La Grande Illusion
Büyük Gazino Gran Casino
Büyük Zıpır El Gran Calavera
Cabiria Geceleri Le Notti de Cabiria
Cennete Giden Yol Himlaspelet
Cezayir Savaşı La Battaglia di Algeri
Charlotte ve Sevgilisi Jules Charlotte et son Jules
Cinayeti Gördüm Blow-up
Çantada Keklik Affaire est Dans le Sac
Çete Bande a Part
Çığlıklar ve Fısıltılar Viskningar och Rop
Çılgın Pierrot Pierrot le Fou
Çinli Kız La Chinoise
Çöl Azizi Simon Simón del Desierto
Dere Tepe Fransa/İki Çocuk France/tour/detour/deux/enfants
Detektif Détective

Doğu Rüzgârı Vent d'est
Doktor Codelier'in Vasiyeti Le Testament du Docteur Cordelier
Dünya Zemlya
Efendi Sansho Sansho Dayu
Ekim Oktyabr
Ekmeksiz Toprak Las Hurdes
Elena ve Erkekler Elena et les Hommes
Endülüs Köpeği Un Chien Andalou
Erkek-Dişi Masculin Féminin
Eski ve Yeni Staroye i Novoye
Evli Bir Kadın Une Femme Mariée
Fanny ve Alexandre Fanny och Alexander
Federico Fellini'nin Kazanovası Il Casanova di Federico Fellini
Fransız Kankanı French Cancan
Genç Kız La Joven
Genç Kız Pınarı Jungfrukallan
Gezgincilerin Gecesi Gycklarnas Afton
Ginger ve Fred Ginger e Fred
Görüşme Intervista
Grev Stachka
Gün Doğuyor Le Jour se Lève
Günah Cumhuriyeti La Fièvre Monte à El Pao
Gündüz Güzeli Belle de Jour
Güneyli The Southerner
Güz Sonatı Höstsonaten
Haftasonu Weekend
Hayalet Araba Körkarlen
Hayatını Yaşamak Vivre sa Vie
Hayvanlaşan İnsan Le Bête Humaine
Herkes Başının Çaresine Baksın Sauve Qui Peut (la Vie)
Her şey Yolunda Tout va Bien
Hiroshima Sevgilim Hiroshima Mon Amour
Hud Hud
İki Numara Numéro Deux

İşkence Hets
İtalya'da Mücadele Lotte in Italia
Jandarmalar Les Carabiniers
Jean Renoir'ın Küçük Tiyatrosu Le Petit Théâtre de Jean Renoir
JLG/JLG-Aralık'ta Otoportre JLG/JLG—Autoportrait de Décembre
Jules ve Jim Jules et Jim
Kadın Kadındır Une Femme est une Femme
Kadınların Bekleyişi Kvinners Väntan
Kalpazanlar Çetesi Il Bidone
Kan Kalesi Fort Apache
Kanun Kaçağı ve Karısı Ejvind och Hans Hustru
Kayıp Onbaşı Le Caporal Épinglé
Kırda Yemek Le Déjeuner sur L'herbe
Kıskanç Kadın Leave Her To Heaven
Kış Işığı Nattvardsgasterna
Korkunç Ivan Ivan Groznyy
Köpek La Chienne
Kurtların Saati Vargtimmen
Küçük Asker Le Petit Soldat
Liman Kenti Hamnstad
Macera L'Avventura
Madame Bovary Madame Bovary
Mahvedici Melek El Ángel Exterminador
Mavi Melek Blue Angel
Milyon Le Million
Monika'yla Bir Yaz Sommaren med Monika
Mösyö Lange'nin Suçu Le Crime de Monsieur Lange
Müziğimiz Notre Musique
Nana Nana
Nazarin Nazarin
Nefret Les Mépris
Nehir The River
Neşeye Doğru Till Gladje
O El

On İkinci Gece Twelfth Night
Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey Deux ou Trois Choses que Je Sais D'elle
Oyunun Kuralı La Règle du Jeu
Ölülerin Ruhları Histoires Extraordinaires
Özgürlüğün Hayaleti Le Fantôme de la Liberté
Palyaçolar I Clowns
Paris Bize Ait Paris Nous Appartient
Paris Damları Altında Sous les Toits de Paris
Persona Persona
Potemkin Zırhlısı Bronenosets Potyomkin
Robinson Crusoe'nun Maceraları Robinson Crusoe
Roma Roma
Ruhların Jülyeti Giulietta Degli Spiriti
Rüzgâr The Wind
Sağını Kolla Soigne ta Droite
Samanyolu La Voie Lactée
Sarabande Saraband
Satyricon Satyricon
Sekiz Buçuk 8½
Selam, Mary Je Vous Salue, Marie
Seni Seviyorum, Seni Seviyorum Je t'aime, Je t'aime
Serseri Aşıklar À Bout de Souffle
Sessizlik Tystnaden
Sinema Tarih(ler)i Histoire(s) du Cinéma
Sonbahara Yolculuk Kvinnodröm
Sonsuz Sokaklar La Strada
St. Petersburg'un Sonu Konets Sankt-Peterburga
Sudan Kurtarılan Boru Boudu sauvé des eaux
Susana Susana
Susuzluk Törst
Şafak Sunrise
Şeytanın Gözü Djavulens Öga
Tatlı Hayat La Dolce Vita

Temas The Touch
Toni Toni
Tutku Passion
***U**nutulmuşlar* Los Olvidados
Utanç Skammen
***V**ahşi* El Bruto
Ve Gemi Gidiyor E la Nave Va
Viridiana Viridiana
***Y**aban Çilekleri* Smultronstallet
Yağmurdan Sonraki Soluk ve Gümüş Ayın Öyküleri Ugetsu Monogatari
Yaşamın Eşiğinde Nara Livet
Yaz Oyunları Sommerlek
Yedinci Mühür Det Sjunde Inseglet
Yeni Dalga Nouvelle Vague
Yurttaş Kane Citizen Kane
Yüz Ansiktet
Z Z
Zindan Fangalse

ALTI AVRUPALI YÖNETMEN

Godard "sinema hayattır" der. Peter Harcourt ise, pelikülden bir hayat çıkarmış altı Avrupalı yönetmene odaklanıyor bu kitabında. Eisenstein, Renoir, Buñuel, Bergman, Fellini, Godard... Bugün bildiğimiz anlamıyla sinemayı kurmuş bu yönetmenlerin anlam dünyalarının izini filmlerinde, yaşamlarında, ait oldukları kültürde sürerek film yapmanın olduğu kadar seyretmenin de kişisel süreçlerine odaklanıyor. Örneğin kitabı okuyunca öğreniyoruz ki; Bergman çocukluğunda Nazi yanlısıymış, ancak toplama kamplarının varlığını öğrenince çok üzülmüş! *Altı Avrupalı Yönetmen*, yaşamı kareler kurarak anlayıp anlatmanın, filmleri ve filmlerin yaratıcılarını bizim dışımızdaki şeyler olarak değil, sohbet edebileceğimiz ahbaplarımız olarak görmenin, aynı anda yüzlerce filmi seyrediyor olmanın keyfine varmak isteyenler için...

PETER HARCOURT

doruk sinema

ISBN 978-975-553-473-2

www.dorukyayimcilik.com