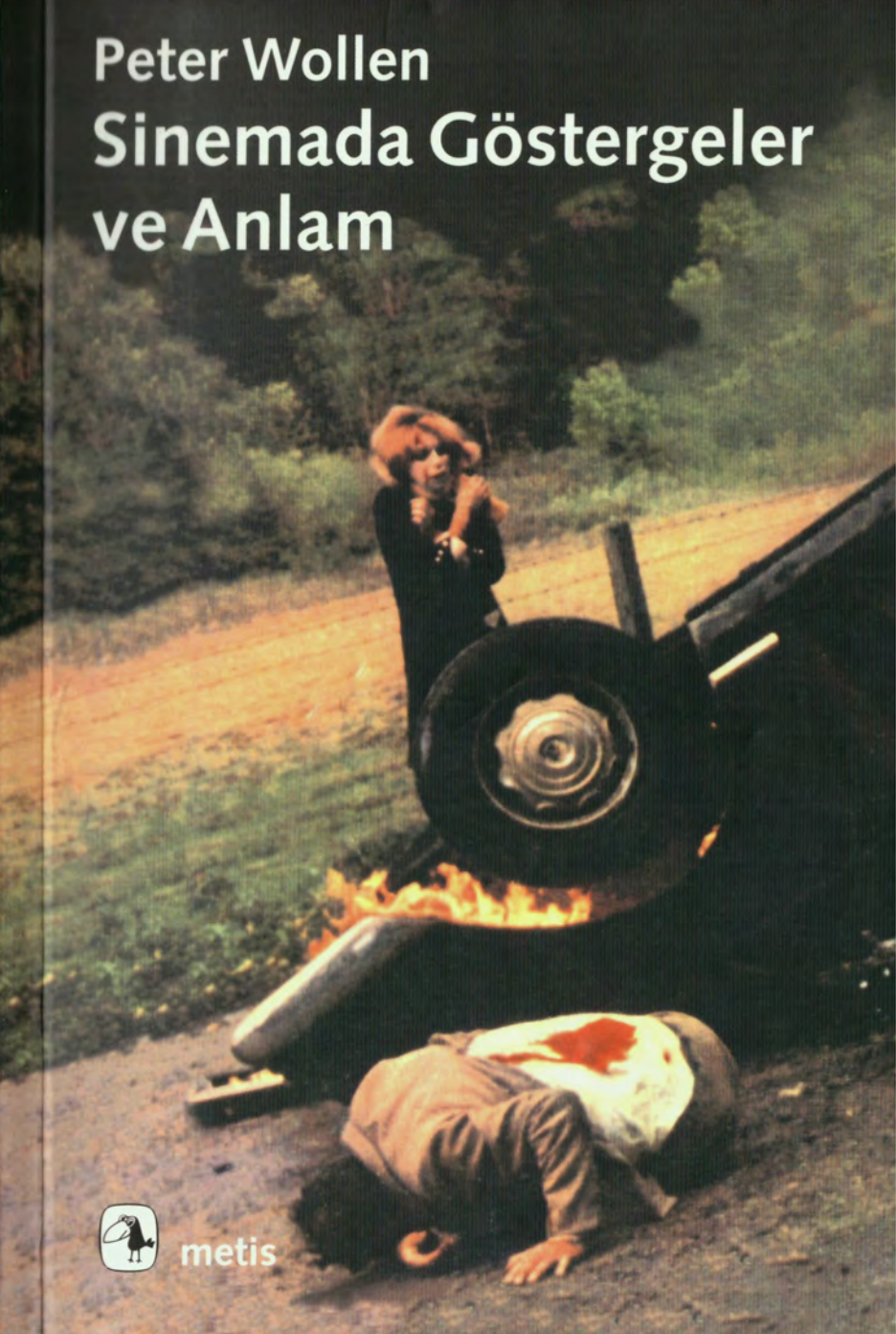
Peter Wollen

# Sinemada Göstergeler ve Anlam



metis

Peter Wollen

## Sinemada Göstergeler ve Anlam

1938'de Londra'da doğmuş, Oxford'daki Christchurch College'da İngiliz filolojisi eğitimi görmüştür. Sinema eleştirisi ve kuramı üzerine yazılar kaleme almanın yanı sıra yönetmenlik de yapmış olan Wollen, Michelangelo Antonioni'nin *Yolcu* adlı filminin senaryosuna katkıda bulunmuş, Laura Mulvey ile *Penthesilea* (1974), *Riddles of the Spinx* (1977) ve *Crystal Gazing* (1982) adlı filmler yapmıştır. Wollen daha sonra tek başına *Friendships Death* (1987) adlı bir film daha çekmiştir. Çeşitli yerlerde yayımlanmış yazılarını topladığı kitaplarının yanı sıra, 1993 yılında *Raiding the Icebox* adlı bir kitabı daha yayımlanmıştır. ABD ve Avrupa'daki birçok üniversitede film kuramı üstüne dersler veren Wollen, halen Los Angeles'taki California Üniversitesi'nde Film, Televizyon ve Yeni Medya Bölümü başkanlığını yürütmektedir.

Metis Yayınları
İpek Sokak 9, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com

Sinemada Göstergeler ve Anlam
Peter Wollen

İngilizce İlk Basımı: Signs and Meaning in the Cinema,
Secker & Warburg, 1969
İngilizce Genişletilmiş 4. Basımı: British Film Institute, 1998

Bu edisyon için © British Film Institute, 1998
© Peter Wollen, 1969, 1972, 1998

Türkçe Yayım Hakları © Metis Yayıncılık Ltd., 2004

İlk Basım: Şubat 1989
Genişletilmiş İkinci Basım: Ekim 2004

Yayıma Hazırlayanlar: Semih Sökmen, Bülent Doğan

Kapak Tasarımı: Emine Bora
Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.

ISBN 975-342-436-1

Peter Wollen

# Sinemada Göstergeler ve Anlam

Çeviren:
**Zafer Aracagök, Bülent Doğan**



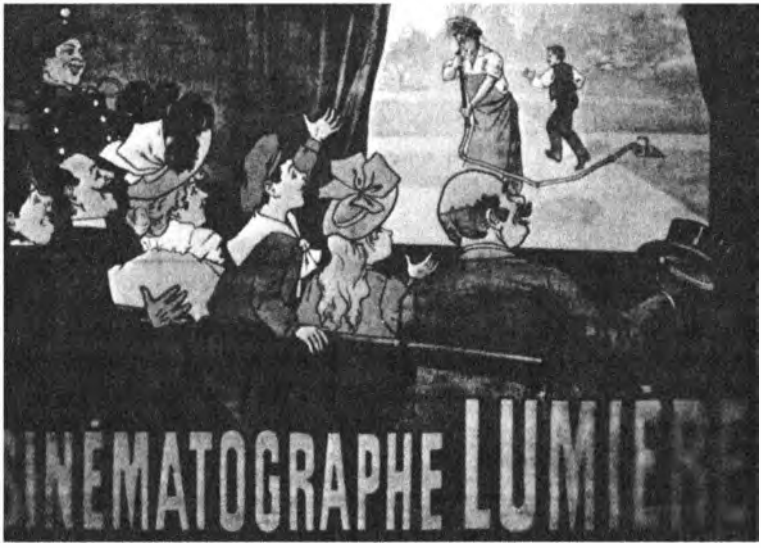
metis

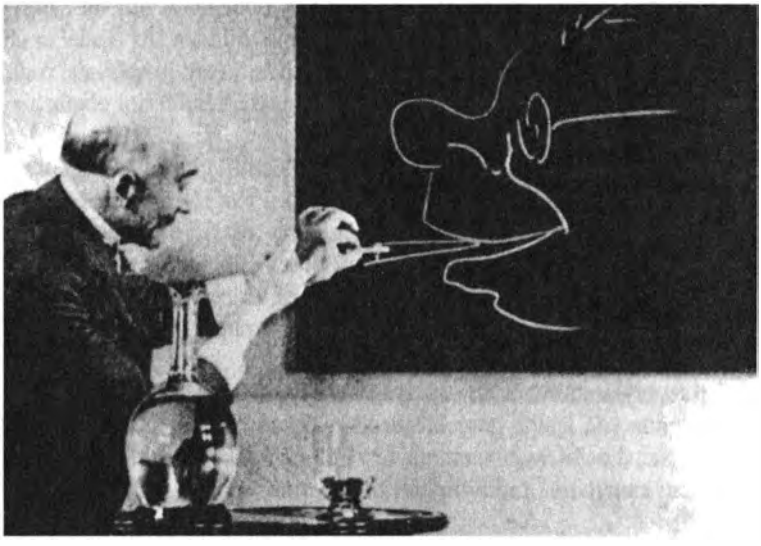
# Giriş

Bu kitabın amacı film estetiğinin önde gelen sorunlarının incelenmesinde yararlı olacak birkaç yaklaşım yolu önermektir. Temel ilkem şudur: film üstüne yapılan çalışmaların yalnızca filme ait bir dünya içinde, bütün yabancı kavram ve metodların kapı dışarı edildiği, içine kapanık ve kendine özgü söylemi olan bir evren içinde yapılması gerekmez. Film üstüne çalışmalar başka iletişim araçları, öteki sanatlar ve ifade biçimlerindeki değişimler ve gelişmelere ayak uydurmalı, bunlar karşısında tepkisiz kalmamalıdır. Uzunca bir süreden beri film estetiği ve film eleştirisi, en azından Anglosakson dünyada, bir ayrıcalığı olan, daha geniş düşün alanlarında ne olup bittiğine hiç aldırmaksızın düşüncenin tehlikeli bir biçimde kendi başına buyruk geliştiği özel bölgelerdi. Sinema yazarları dilbilim diye bir şey yokmuşçasına sinema dilinden söz açmakta ve Marksist diyalektik kuramından habersiz olmanın verdiği cahilane mutlulukla Eisenstein'ın montaj kuramını tartışmakta kendilerini özgür hissediyorlardı.

Bakış açısının derinliği ise her şeyden önemli, çünkü genel estetik çalışmalarında film estetiğinin merkezi bir yeri var. Her şeyden önce sinema tamamıyla yeni bir sanat, yaşı henüz bir yüzyılı bile bulmadı. Bu da estetiğe daha önce eşi görülmemiş bir görev yüklüyor; pek az şey yeni bir sanatın ortaya çıkışı kadar önemli, ciddi bir olaydır: ortada eşi görülmemiş bir görev ve inanılmaz fırsatlar var. Orpheus ve Tubal-Kain'in* antik, uzak ve huşu veren müzik sanatının efsanevi kurucuları olarak bin yıldır saygıyla anılmalarını sağlayan şeyi Lumière ve Méliès nerdeyse yaşadığımız çağ içinde gerçekleştirdiler. İkinci olarak sinema yalnızca yeni bir sanat değil, aynı zamanda farklı ifade kodları ve kipleri kullanarak farklı kanallarda, farklı duyum bölgelerine yayın yapan öteki sanat-

* Tubal-Kain: Pirinç ve demir kullanarak trompete benzer bir nefesli çalgı türü olan "tuba"yı yapan zanaatkâr (Tekvin; 4:22). (ç.n.)



**(Üstte) Lumière posteri, (altta) Georges Méliès.**

ları birleştiren ve içeren bir sanattır. Sinema sanatlar arasındaki farkları, benzerlikleri, sanatların birbirine dönüştürülebilme ya da birbirinden aktarma yapabilme olasılıklarını, yani farklı sanatlar arasındaki ilişki sorununu en canalıcı biçimde ortaya koyar: Wagner'in *gesamtkunstwerk** anlayışı ve Brecht'in Wagner eleştirisiyle sorguladığı estetik sorunlarını, insanı Baudelaire'in *correpondances*'ı ve Lessing'in *Laokoön*'una** götüren sinestezi kuramının sorunlarını göz önüne çıkarır.

Buna rağmen sinemanın estetiğe hemen hemen hiç etkisi olmamıştır. Üniversiteler gerçeklikten yoksun, enerjisini tüketmiş, ortaya atılan iddiaların büyüklüğü altında felce uğramış ve kokuşmuş bir estetik hayaletini sahnelerde gösteriye çıkarmaya devam ediyorlar. Birçok estetik yazarı işi sinemaya herhangi bir statü hakkı tanımamaya kadar götürdü; onu görmezlikten gelip alıştıkları işlere geri döndüler. Estetiği yenilemek için türlü girişimlerde bulunuldu, fakat bu girişimler türlü sanat dallarındaki gelişmelerden kaynaklanacağı yerde çoğunlukla akademik disiplinlerle –psikolojik testler, istatistiksel sosyoloji, dilbilim felsefesi– kurulan ilişkilerden kaynaklandı. Estetik yazarlarının sinemaya hayranlıkla sarılmamaları inanılması güç bir olay. Ara sıra Pudovkin, Eisenstein ya da Welles'in adı anıştırılıyor belki ama genelde iç karartıcı bir ihmal, bir ilgisizlik söz konusu.

Ruslar –Kuleşov, Pudovkin, Eisenstein– 1920'lerde zorla böyle bir ilgi çekmeyi becermişlerdi. Ama elbette benzersiz bir konumda ürün veriyorlardı. Bolşevik devrimi eğitim ve başka her alanda varolan eski düzeni silip süpürmüştü; akademik tutuculuk tam anlamıyla bozguna uğramıştı. Estetik uzmanları sanatın avangardlarıyla yakın ilişki içine girmişlerdi; o günler Rus Formalizmi'nin doruk noktasıydı; şairler ve roman yazarları ile edebiyat eleştirmenleri ve kuramcıları arasında bir işbirliği söz konusuydu. Gerçekten de önde gelen eleştirmenlerin birçoğu aynı zamanda şair ya da roman yazarıydı. Sinema da kuşkusuz bundan payını almıştı. Formalistlerin çoğu –örneğin roman yazarı ve edebiyat kuramcısı olan Tynyanov– sinemada senaryo yazarı olarak çalışıyordu. Eski akademik düzenin yıkılması entelektüel ortamın zayıflamasına değil, yoğun-

* *Gesamtkunstwerk*: Toplu sanat yapıtı. Tiyatronun bütün sanat dallarını bir araya topladığını savunmak için Wagner'in ortaya attığı terim. (ç.n.)

** Lessing, Gotthold Ephraim (1729-81): Alman eleştirmen ve estetik yazarı. "Laocoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie" adlı makalesinde, mükemmel imgenin gücünün, sanatçının bir şeyin aynısını yapabilmesinden değil, sanatçının izleyiciyi yaratılan imgenin gerçekliğine inandırma gücünden kaynaklandığını savunur. (ç.n.)





Rus ve Amerikan burjuvazisi: (Üstte) *Ekim* ve (altta) *All That Heaven Allows.*





İtalyan macera filmi: (Üstte) ***Büyük Masist*** ve (altta) Japon bilimkurgu filmi: ***Rodan.***

laşmasına neden olmuştu. Akademik hiyerarşi yerine, özgün bir entelijansiya billurlaşıyordu: ciddi gazetecilik ve polemik çevrelerinin canlanması sonucunda oluşmuş bir entelijansiya. Özellikle Victor Şklovski gibi edebiyat kuramcıları, manifestolar ve saldırgan makaleler yayımlıyor, *Lef* gibi dergilerle seve seve işbirliği yapıyorlardı. Bu kuşkusuz bir geçiş dönemiydi: Hemen ardından yeni bir tür ağdalı akademizm yükselecekti.

Eisenstein'ın kendi kendini eğitmiş, ciddi bir akademik eğitimden yoksun –ya da yanlış dalda eğitim görmüş– olduğunu öne sürüp onu küçümsemek ve önemini görmezlikten gelmek mümkündür, fakat bugün pek az kişi böyle bir riski göze alabilir. Çalıştığı koşulların zorluğu ve bilgisinin eksikliğine rağmen Eisenstein sinemanın ilk ve muhtemelen hâlâ en önemli kuramcısıdır. Şimdi yapılması gereken şey Eisenstein'ın ciltler dolusu yazılarını yeniden değerlendirip bunları eleştirel bir çerçeve içine oturtmak; merkezi sorunsal ile kavramsal araçları sapma ve tehlikelerden kurtarmaktır. Hemen hemen her ülkede, film estetiği üstüne yapılmış çalışmaların ilk örnekleri Eisenstein'ın güçlü etkisini sergiler. Bunun nedenlerinden biri Eisenstein'ın yönetmen olarak uyandırdığı saygıda yatar. Hayal gücünü zapteden temel düşünce Eisenstein'ın montaj kuramı olmuştur. Onun bu konudaki görüşlerine dayalı olarak ortaya çok sayıda düzeysiz örnek çıkmıştır. Ve kuşkusuz bu ortodoks yaklaşıma tepki olarak karşıt bir akım gelişmiş, ayrım (sequence) yerine çekimin (shot), durağan kamera yerine hareketli kameranın önemi vurgulanmıştır. Bana öyle geliyor ki, bugün ihtiyacını hissettiğimiz şey, Eisenstein'ın kuramlarını bütünüyle reddetmek değil, bu kuramları eleştirel bir yaklaşımla yeniden gözden geçirmek, bunların değerini fark etmek; bu kuramları kanun maddeleri gibi değil, yeni bir anlayış içinde, hem Eisenstein'ın kendisinin hem de onun içinde çalıştığı kültürel topluluğun ürünü olan karmaşık düşünce akımı içinde görmektir.

Bu aşamada Eisenstein hakkında bir karara varabilmek henüz mümkün değil. Oldukça önemli olan belgelerin büyük bir bölümü Sovyetler Birliği'nde bugün yeni yeni gün ışığına çıkarılıyor. Bu işlemin ne kadar sürede sona ereceğini bilmek güç. Ve kuşkusuz bütün bu belgeler derinlemesine incelenip buluntular yayımlanıncaya kadar daha da uzun bir zaman geçecek. Dahası, Sovyetler Birliği'nde 1920'li yıllar olağanüstü karmaşık bir dönemdi – yalnız karmaşık değil, hayretlere düşürücü ve nefes kesici özgünlüğü olan bir dönem. Bu dönemde gerçekleşen devasa boyutlarda sosyal ve siyasi değişimler, genel anlamda kültür ve sanatta, düşünce ve ideoloji akımlarında daha önce görülmemiş konumlar ortaya çı-



**Hollywood'a taşınan Viyana: Wilder'in *The Emperor Waltz*'undan bir sahne.**

kartlı. Bu kitaptaki Eisenstein bölümünde tartışma alanını yerinden oynatıp, kaba hatlarıyla Eisenstein'ın düşüncesinin can damarı olduğunu düşündüğüm şeyin altını çizmeye ve bunu yerli yerine oturtmaya çalıştım. Bütün bunlar kaçınılmaz olarak değişebilir şeyler: Sovyetler Birliği tarih yazımında 1920'lerdeki sanat ve özellikle sinema konusunda açılacak yeni bir çağı ve bundan sonra ortaya çıkacak tartışmaları dört gözle bekliyorum.

Film estetiği karşısındaki en büyük engel Eisenstein değil, Hollywood olmuştur. Eisenstein gördüğümüz gibi film yönetmenlerinin yanı sıra şairleri, ressamları ve mimarları da kapsayan genel bir hareketin parçasıydı. 1920'lerin Rus sinemasını sanat tarihinde normal bir referans çerçevesine oturtmak görece daha kolaydır. Öte yandaysa Hollywood çok daha fazla yasaklar ve yarışma ruhu içeren, farklı, bambaşka bir olaydır. Eisenstein'dan söz açmışken aynı yerde Mayakovski gibi bir şairden, Maleviç gibi bir ressamdan ya da Stanislavski gibi bir tiyatro yönetmeninden bahsetmek zor değildir. John Ford ya da Raoul Walsh için böyle bir şey diyebilir miyiz? Çok iyi bildiğimiz gibi Hollywood karşı-



**Terence Fisher'in *The Mummy*'sinden bir sahne.**

sında gelişen ilk tepki Hollywood'u bütünüyle lanetlemek, Hollywood'u uygar değerler ve duyarlıklar karşısına çıkartılmış bir tehdit olarak görmekti. Paniğin derecesi burjuva kuramcıları ve eleştirmenlerinin çoğunun *Potemkin Zırhlısı*'nı herhangi bir Metro-Goldwyn-Mayer müzikali ya da Warner Brothers'ın bir dedektif filmine tercih edilebilir bulma biçimine bakılarak görülebilir. Genellikle *Grev* ya da *Ekim* gibi filmlerdeki zalim, mide bulandırıcı, abartılı burjuvazi tiplemelerini, Vincente Minnelli ya da Douglas Sirk'ün filmlerindeki kendilerini çok daha fazla tiksindiren burjuvazi tiplemelerine tercih ederler. Bu tavırın çok güçlü kökleri var gibi görünmektedir. Jean Domarchi'nin *Brigadoon* ile ilgili bir eleştiriye "Marx yaşasaydı, Minnelli'yi severdi." diye bir başlık koyması şaşırtıcı değildir. (*Brigadoon*'un en uygun örnek olup olmadığı konusunda kuşku duymak mümkündür belki ama Domarchi'nin ne demek istediğini anlamak zor olmasa gerek.)

Şurası kuşkusuz ki Hollywood'a duyulan tepki hep abartılmıştır. Ayrım yapılması gereken iki nokta vardır. Bunlardan ilki Hollywood'un hiç de öyle başlıbaşına, tamamıyla farklı bir olay olmadığı, ikincisiyse, Amerikan sinemasının geri dönülmez ve aşırı biçimde "öteki" olmadığıdır. Her şeyden önce bütün sinemalar ticaridir; prodüktör ve para desteği sağlayanlar dünyanın her yerinde aynı düşünceden yola çıkarlar. Amerikan filmlerinin temel farkı Amerika pazarını olduğu kadar yabancı pazarları da ele geçirebilmiş olmalarıdır. Fransız, İtalyan, Japon ya da Doğu Avrupa sinemasının yalnız bir dilimini görüyor, oysa Hollywood'a ait geniş bir yelpazeyi izleyebiliyoruz. Yabancı bir sinemayı çok fazla izliyor olsak aynı şey sonunda onun da başına gelecek, tıpkı Amerikan filmleri gibi o da dışlanacaktır: örneğin İtalyan komedileri ya da Japon bilim kurgu filmleri. Bunun yanı sıra geniş bir Amerikan yönetmenleri grubu önce Avrupa'da çalışmıştır: Hitchcock en göze batan örnektir, fakat Sirk, Siodmak, Lang ve Ulmer'i de göz önünde bulundurmak gerekir. Tourneur Paris'te, Welles İrlanda'da, Siegel İngiltere'de çalışmıştır. Hollywood yönetmenleri içinde "Viyana" okulundan olanlar vardır. Viyana kültürünün en olağanüstü kavuşma noktalarından biri Von Sternberg ile Neutra arasında gerçekleşmiştir: Neutra, Von Sternberg'in San Fernando Vadisi'ndeki evinin mimarıdır. Viyana'da patlak vermiş süsleme yanlısı ya da karşıtı tartışmaların hepsi sürgünde yaşayan bu iki Viyanalı'nın eserlerinde ifadesini bulur.

Kitabın *auteur* kuramı ile ilgili bölümünde, bir ticari sinema modeli olarak Amerikan sinemasını eleştirel açıdan incelemeye ve değerlendir-

meye yönelik kuramsal bir temelin çatısını oluşturmaya çalıştım. Kendimi Amerikan örnekleriyle kısıtladım –Ford ve Hawks– fakat *auteur* kuramının Avrupa sinemasına uygulanmaması için hiçbir neden göremiyorum. Örneğin İngiliz sinemasının böyle bir yeniden gözden geçirmeye ihtiyacı olduğu çok açık; yeniden değerlendirmenin ilk örneklerini Fransa'daki Terence Fisher incelemelerinde, ya da O. O. Green'in Michael Powell üstüne *Movie* dergisinde yazdığı makalede görebiliyoruz. Aynı şey İtalyan ve Fransız sineması için de geçerli. Örneğin Godard ve Truffaut'nun hâlâ yaygın bir eleştirel saygıyla, hatta teslimiyetçi bir biçimde ele alınmasının yanında bir zamanlar Hitchcock ve Lang'ı aştığı kabul edilen ve tıpkı ortaya çıktığı gibi, büyülü biçimde ortadan kaybolan Chabrol hakkında bugün çok az şey duyuyor olmamız oldukça şaşırtıcı görünüyor. Japon sineması hakkındaki görüşlerimiz de olağanüstü bir biçimde çarpıtılmış ve anlaşılmamış olmalı.

*Auteur* olmanın yalnızca popüler sinemada mümkün olabileceğini söylemek istemiyorum. Söylemek istediğim yalnızca şu: geniş bir izleyici kitlesi için çalışmanın kendine özgü avantajları ve dezavantajları, *mutatis mutandis* (farklı hususlar göz önünde bulundurularak), kısıtlı, entelektüel bir izleyici kitlesi için yapılan çalışmalar için de geçerlidir. Erwin Panofsky bu noktayı oldukça açıklayıcı biçimde şöyle anlatıyor:

> Ticari sanatın sonunda daima bir fahişeye dönüşme tehlikesi içinde olduğu doğruysa ticari olmayan sanatın da sonunda evde kalmış bir kıza dönüşme tehlikesi içinde olduğu bir o kadar doğrudur. Ticari olmayan sanat bizlere Seurat'nın tablosu *Grand Jatte*'ın ve Shakespeare'in sonelerinin yanı sıra iletişimsizlik derecesine varan üstü kapalılıkta eserler de verdi. Buna karşılık ticari sanat bizlere mide bulandıracak bayağılıkta ve züppelikte (aynı şeyin iki yüzü) eserlerin yanı sıra Dürer'in baskılarını ve Shakespeare'in oyunlarını verdi.

Ben olsam karşıtlık kurmak amacıyla "üstü kapalı" ve "bayağı" sözcüklerini kullanmazdım ama işaret edilmek istenen nokta yeterince açık sanırım. *Auteur* kuramının sürekli vurgulanmasının nedeni, sanat filmlerinin değer ve önemini büyütmeye karşı kendiliğinden gelişen bir eğilimde yatar. Korku filmlerine ilgi böylesine moda olmasına rağmen, bu ilgi Doğu Avrupa'dan gelen sanat filmlerine duyulan ilgiden daha az sorgulanmıştır. Fakat bunun yanında beğeninin doruklarına yapılan güçlü saldırılar sonucunda Hitchcock, Hawks, belki Fuller ile Boetticher ve Nicholas Ray'in Amerika'da yapılmış filmlerinin değeri teslim edildi. Ama yine de *auteur* kuramının temel ilkeleri, bazı kendine özgü başarıların dışında henüz kurulmamış, kısıtlı bir çevre dışına taşmamıştır.

Fakat film estetiği konusunda Hollywood, Hawks ve popüler sinemanın ortaya attığı sorunlardan daha zorları var. Bu kitabın son bölümünde sinemanın bir göstergeler sistemi olarak incelenmesine dayalı sinema-göstergebilimi ile ilgili bazı temel noktaların dökümünü yapmaya çalıştım. Bu çabanın altında yatan neden, sinema dilinden söz ettiğimizde ne demek istediğimizin, sinemanın hangi açılardan bir dil olduğunun yeniden gözden geçirilmesine katkıda bulunmaktı. Bu alandaki çalışmaların büyük bir bölümü kıta Avrupası'nda, Fransa, İtalya, Polonya ve Sovyetler Birliği'nde yapılmış durumda. Anglosakson ülkeler ise bu konuda görece daha bilgisizler. Temel konular ve Avrupa'da sürdürülen tartışmalarda ortaya çıkan temel sorunlar hakkında "giriş" özelliği taşıyan bir bölüm yazmaya çalıştım. Göstergebilimcilerin uğraştığı sorunlar çarçabuk karmaşıklaşabilmekte; hatta korkarım kılı kırk yararcasına karmaşıklaşabilmekte demek doğru olur. Kılı kırk yarmanın her bilimsel ilerleyişin belli bir aşamasında ortaya çıkan bir yan ürün olduğunu hatırlamak önemli; ancak tutuculuğa dönüştüğü zaman tehlikeli bir hale gelir.

Göstergebilimin film estetiği çalışmalarında canalıcı bir alan olmasının iki nedeni vardır. İlk olarak, herhangi bir eleştiri kaçınılmaz olarak bir metinin ne demek istediğini bilmeye, metni okuyabilmeye bağlıdır. Anlamın sinemada varolmasını sağlayan ifade kodunu ya da kipini anlamazsak, film eleştirisinde yoğun bir belirsizlik ve bulanıklığa, temelsiz sezilere ve anlık izlenimlere dayanmaya mahkûm oluruz. İkinci olarak, herhangi bir sanat tanımının göstergebilim kuramının bir parçası olarak yapılması gereği gitgide daha açık bir hal almaktadır. Kırk yıl önce Rus Formalistleri, edebiyat eleştirmenlerinin görevinin edebiyatı değil "edebîliği" incelemek olduğunu söylemişlerdi. Bu hâlâ geçerli. Sanata yönelen modern düşünceyi tümüyle harekete geçiren şey, her türlü sanatı psikolojik ya da sosyolojik açıdan genel iletişim kuramlarına boğmak olmuş, sanat eserleri herhangi bir metin ya da mesajmış gibi incelenmiş, bu eserlerin ayırt edici özgül estetik özelliklere sahip olabilecekleri reddedilmiş, göz ardı edilmeyenler ise "anlatımsal olanın araçsal olana üstünlüğü" ya da "bir kurumlaşma olarak sanat" türünden ıvır zıvır olmuştur. Edebiyat kuramında çığır Jakobson[1] ile açılmıştır. Ona göre *Poetics* (şiir sanatı) dilbilimin alanlarından biridir; duygusal, düşünsel, coşkusal vb. işlevlerinin yanı sıra *poetic* (şiirsel) bir işlevi vardır. Estetiğin göster-

1. R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, 1965.

gebilimin alanına dahil olduğu görüşü ise Prag Okulu, Hjelmslev[2] ve Kopenhag Okulu'nun çalışmalarında karşımıza çıkar. Bizler de bu yoldan şaşmamalıyız.

İki buçuk yüzyıl önce estetik ve görsel sanatların göstergebilimi üstüne çalışmalar yapmış en büyük İngiliz yazarı Shaftesbury (1671-1713) Plastik Sanatlar üstüne yazdığı kitabın ön çalışmalarında şöyle diyor:

Burada (ısınmak için) önce mide bulandırıcı, kusturucu, çıtkırıldım, kibar mideli titiz okuyucu (sahte eleştirmen ya da eleştirmen karşıtı) *delicatulus*'u getirin gözlerinizin önüne. "Bütün bunlar da niye?" ve "Böyle gürültü patırtı olmaksızın bir resmin tadını çıkaramayacak mıyız?" der ve *je ne sais quoi*'yı* tartışmadan, araştırmadan, sorgulamadan ayaklarıyla tekmeleyip safdışı bırakır.

*Euge tuum et belle: nam belle hoc excute totum,*
*Quid non intus habet?***

Böylece gelir bir "ben sevdim", gider bir "sen sevdin", fakat buna kim dayanabilir? Kim dayanır? Öyleyse sabırlı ol. Öyküyü bekle. Şimdi başlıyorum anlatmaya vb.

Eminim ki bugün *je ne sais quoi*, Shaftesbury zamanında olduğu kadar kökleşmiş değil; tartışma, araştırma ve sorgulamaya karşı daha az direnç ve bunların öneminin çok daha iyi anlaşılmış olması söz konusu.

2. L. Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, Madison, Wisconsin, 1963.

* *je ne sais quoi*: bilmemne. (ç.n.)

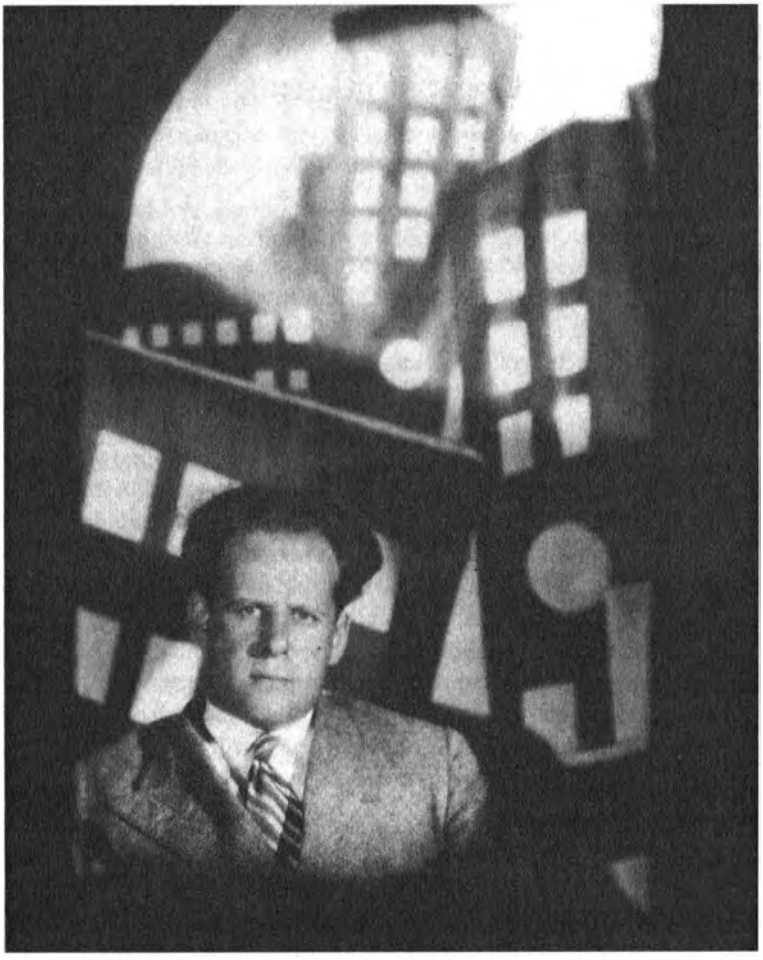
** Sana iyi ve güzel şeyler yapmak yaraşır: çünkü her şeyi yöneten güzelliktir. / Güzelliğin içermediği şey var mıdır? (ç.n.)

# I

## Eisenstein'ın Estetiği

Bolşevik Devrimi bugün bile yaşamlarımızda yankılarını sürdürüyor. O kahramanlık dolu günlerde Eisenstein Petrograd'da İnşaat Mühendisliği Enstitüsü'nde öğrenciydi. On dokuz yaşındaydı. Toplumun varolan düzeninin yok edilişine, kendi kültür ve ideolojisinin çöküşüne ve anne-babasının sürgüne gönderilerek ailesinin parçalanmasına henüz hazırlıklı değildi. Devrim onu yıkmış, yaşamının koordinatlarını çarpıtmış fakat aynı zamanda ona kendisini yeniden üretme fırsatını vermişti. Baba mesleği olan mühendislik alanında bir iş sahibi olma sıkıntısını ortadan kaldırıp önünde yeni ufuklar açmıştı. On yıllık bir süre içinde, bildiğimiz gibi, Eisenstein önce tiyatroda, ardından sinemada dünya çapında üne kavuşacaktı. Böyle bir başarı kazanabilmek için bir entelektüel olması, kendisine yeni bir dünya görüşü, toplum ve sanata yeni gözle bakan bir ideoloji inşa etmesi gerekiyordu. Sinema alanında çalışmak için önce estetik öğrenmesi gerektiğini düşünüyordu, çünkü hiçbir işi körü körüne yapmak istemiyordu. Ayrıca, Eisenstein'ın geliştirdiği düşünceleri, içlerinde biçimlendikleri matristen, Bolşevik Devrimi'nin matrisinden ayırmak mümkün değildir kuşkusuz.

Toplumdaki yeni düzeninin ideolojisi siyasi, devrimci ve bilimsel olarak belirleniyordu; Eisenstein da estetik ve sanatını işte böyle bir ortam içinde inşa etmişti. Çocukluk arkadaşlarından biriyle tesadüf eseri karşılaşması sonucu Proletkult Tiyatrosu'nda sahne-tasarımcısı ve sahne-ressamı olarak işe başlar başlamaz, tiyatronun bir siyasi propaganda aracı ve avangard deneyler laboratuvarı olması gerektiğini kavramış, hocası, yönetmen ve aktör Vsevolod Meyerhold'un dediği gibi, tiyatronun rahipler tarafından işletilen bir tapınak yerine teknisyenler tarafından işletilen bir oyunculuk makinası olması gerektiğini hemen anlamıştı. Bu işte kuşkusuz yalnız değildi. Kendisini temelleri Meyerhold, şair ve oyun yazarı Mayakovski, ressam Kasimir Maleviç ve Vladimir Tatlin tarafından ortaklaşa atılan sanatsal, dinamik bir avangard ile özdeşleştiriyordu.



**S. M. Eisenstein**

Bu sanatçıların önderliği altında Devrim-öncesinin Fütürist ve Simgeci akımları yeniden gözden geçirilip dönüştürülüyordu. Sanat, Devrim'e hizmet eden bir üretim dalı olmalıydı. Böylece Konstrüktivizm (Yapımcılık) doğdu.

Eisenstein'ın ilk tiyatro gösterisi 1923'te gerçekleşti. Ostrovski'nin 19. yüzyıla ait bir eserinden uyarlanmış olan oyun perde ya da sahneler yerine, müzikhol ya da sirklerde olduğu gibi türlü çarpıcı gösterilere bölünmüştü. Sahne bir jimnastik salonu gibi düzenlenmişti, üstünde cambaz ipleri, paralel barlar ve atlama beygirleri vardı. Lord Curzon, Marshall Joffre, Faşistler ve öteki siyasi kişilikler karikatürleştirilip gülünç skeçlerle aşağılanıyordu. Oyunda ayrıca dini geçit törenleriyle alay eden bir parodi vardı ve bu bölüm sırasında sahneye üstünde "Din Halkların Afyonudur" yazan pankartlar çıkartılıyordu. Palyaçolar ve *noise bands** oturdukları koltukların altında fişekler patlayan izleyicilere saldırıp onları rahatsız ediyorlardı. Oyun sırasında bir ara bir perde açılıyor ve bir film gösteriliyordu. Oldukça uygunsuz bir yerde, eski Morossov Villası'nın balo salonunda sahneye konulan iyiden iyiye kılık değiştirmiş bu Ostrovski, Eisenstein'ın *Lef* dergisindeki ilk kuramsal yazısını yazmasına ön ayak olmuştu. Bu manifestoda Eisenstein "çarpıcı montaj" kuramını özetliyordu.

Bu dönemde Eisenstein'ı en çok etkileyen Meyerhold olmuştu. Devrimden önce de başarılı bir tiyatro yönetmeni olarak tanınan Meyerhold, devrimden sonra avangardların önderi olmuştu. Daha sonraları Stalinci sanatın doruk noktası olarak görülüp tapınılacak olan Stanislavski ve Moskova Sanat Tiyatrosu'nun ilkelerine karşı derin bir hoşnutsuzluktu onu harekete geçiren. Meyerhold'un nefretinin odağında Natüralizm'e duyduğu düşmanlık vardı. Bu onun Simgecilik'den devraldığı ve Mayakovski gibi Fütüristler sahneye çıkıncaya kadar Tolstoy'dan Belinsky'ye, vatan ve toplum ile ilgili temalara ağırlık veren, oldukça baskın, Ruslar'a özgü akımın karşısına çıkartılmış, ithal malı en önemli yabancı akımdı. Meyerhold 1910'da Hoffmann'ın masallarından ödünç aldığı Dr. Dapertutto takma adıyla yönettiği deneysel bir stüdyo kurmuştu. Hoffmann ve genelde Alman Romantizmi'nin, Meyerhold ve çağın bütün Rus entelektüelleri üstünde olağanüstü bir etkisi vardı. (Hoffmann'ın *Masallar*'ından yapılan uyarlamalar önde gelen hemen her Rus yönetmenince sahnelenmiş, baleye uyarlanmıştı; Serapion Kardeşliği'ne ad olmuş, Meyerhold,

* *noise bands*: gürültü bandoları, bkz. s. 25. (ç.n.)

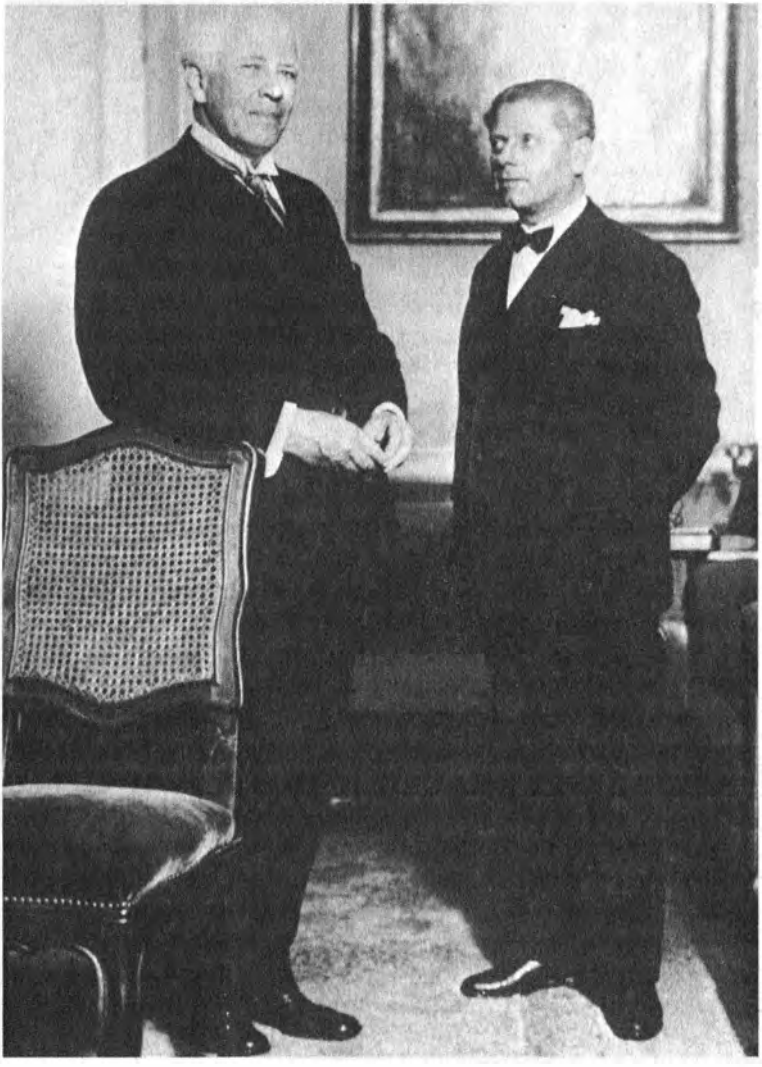


**Üstte ve solda: Eisenstein'ın *Bilge Adam*'ından iki sahne.**



Fokine ve Eisenstein'ın gözde kitabı olan *Masallar*'a Mayakovski de *Omurga Flüt* adlı kitabında türlü göndermelerde bulunmuştu.) En önemlisi de Meyerhold, Hoffmann okumalarından (özellikle *Prenses Brambilla) commedia dell'arte*'ye yönelik gitgide artan bir ilgi geliştirmişti. Bunu fantastik, olağanüstü, popüler ve folklorik unsurları birleştiren antigelenekçi tiyatronun can damarı olarak görüyordu. Aynı zamanda böyle konuşmaya dayanmayan, stilize edilmiş geleneksel tiyatro biçimini Stanislavski'nin Natüralist ve psikolojik tiyatrosu karşısında bir silah olarak kullanabileceğini düşünüyordu. Bu noktada Meyerhold anlayışının Fütüristler'in sirk uyarlamalarıyla ilişkisi oldukça açıktır; pandomim ve akrobasiye ağırlık veren iki akım çabucak birleşmiştir.

Daha sonra Stanislavski'de, Konstrüktivistler'e Simgeciler'den daha açık ve net görünen bir başka kusur bulunmuştu: Stanislavski'nin mistisizmi. Stanislavski'nin en yakın dostlarından olan Mihail Çehov ve Sullerjitski de Rus gizemci geleneği içinde yer alırlar. Sullerjitski "Tanrı Pehlivanı" sıfatıyla dinini Kafkasya'dan Kanada'ya uzanan bir alan içinde yaymaya çalışmış, ardından Rusya'ya geri döndüğünde Stanislavski onu tiyatrosunda sahne amiri yapmıştı. Stanislavski'yi büyük ölçüde etkilemiş, ona Hint felsefesi, yoga ve Tolstoy'a duyduğu safdil tutkuyu bu-



**Stanislavski ile Max Reinhardt.**

laştırmıştı. Çehov da Stanislavski yöntemindeki yogi etkilerini geliştirip buna Pythian özelliği* adını vermişti. Öğrenci bir oyuncu nasıl "prana ile uğraştıklarını, parmaklarını gerip parmak uçlarından nasıl ışın yaydıklarını" anlatıyordu. "Amaç parmaklarımızı yönelttiğimiz insana bu titreşimleri hissettirebilmekti." Bu maskaralıklar makina, kitle, şehirleşme ve Amerikanlaşma çağına hiç yakışmıyordu. Meyerhold bunlara acımasızca saldırıyordu.

Meyerhold biyomekanik adını verdiği kendi sistemini cebirle (matematiksel anlamda) askerlik talimlerinin bağdaşması olarak görüyordu. İnsan bedenine kasları ve tendonları piston ve demir çubuklara benzeyen bir robot gözüyle bakılıyordu. Oyuncuyu başarıya götüren yol zorlu bir fiziksel eğitimden geçiyordu. Bu sisteme Pavlov'cu bir refleksolojiyle psikolojik destek sağlanmıştı: "Oyuncu uyarılara tepki verebilmelidir". İyi oyuncu –fiziksel bakımdan uygun olan herkes oyuncu olabilirdi– "minimum sürede tepki verebilen" oyuncuydu. Meyerhold'un sisteminde başka önemli bileşenler de vardı: İşçilerin fiziksel hareketlerini inceleyen Taylorizm Amerika'da üretimi artırmak için bulunmuştu ve Rusya'da devrimden sonra Lenin'in onayıyla ("Sovyet Rusya'nın devrim fırtınasını Amerikan yaşamının nabzıyla birleştirelim ve işimizi bir kronometre dakikliğiyle yerine getirelim" diyordu zamanın bir sloganı) popüler hale gelmişti. Bir başka bileşen Massine'in koreografilerinde etkili olmuş Dalcroze'nin *eurhytmics*'iydi. *Commedia dell'arte*; Douglas Fairbanks; Alman Romantik geleneğinin Marionette'leri** (Kleist ve Hoffmann); Doğu Tiyatrosu da (Dr. Dapertutto adını kullandığı sırada Meyerhold stüdyosuna Japon cambazları davet etmişti) öteki unsurlar arasındaydı. Savaş için gerekli diğer cephane ise William James'in psikolojisinden sağlanıyordu; bir başka anti-Stanislavskici olan Evreynov, James'in ona kadar saydığımız zaman öfkenin nasıl yittiği ya da ıslık çalınca insanın nasıl cesaret topladığı türündeki örneklerinden oldukça etkilenmişti. Eisenstein da sırası geldiğinde James'in ilkelerinden alıntılar yapmış –"Üzgün olduğumuz için ağlamayız, ağladığımız için üzgün oluruz"– ve bunu fizyolojik tavrın psikolojik duyguya üstünlüğünü kanıtlamak için kullanmıştır.

Bir Rus gazetecisi *Bilge Adam*'ın sahnelendiği 1923 yılında Proletkult Tiyatrosu'nun oyunlarını şöyle anlatır:

* Pythian özelliği: Müzik ve şiir tanrısı Apollo'ya özgü özellikler. (ç.n.)

** Marionette: ipli ya da telli kukla. (ç.n.)



**Stanislavski'nin sahneye koyduğu *Zırhlı Tren* adlı oyundan bir sahne.**



Proleter oyuncular kapsamlı bir eğitimden geçiriliyor. İlk önce spor, boks, hafif atletizm çalışmaları, kolektif oyunlar, eskrim ve biyomekanikten oluşan fiziksel bir eğitim alıyorlar. Ardından ses eğitimi ve sınıf mücadelesi tarihi konusundaki eğitim geliyor. Eğitim sabah ondan akşam dokuza kadar devam ediyor. Eğitim işlerinin başında bu yeni sirk sahnesinin kâşifi Eisenstein var.

Eisenstein'ın Meyerhold'a olan borcu, kedi ve kaplanların devinimlerine özel bir ilgiyle yaklaşmaya kadar gider. Meyerhold'a göre bunlar bedenin plastik gizemlerinin en iyi örnekleridir.

Meyerhold'dan başka Eisenstein bir süre Forregger ile de işbirliği yapmıştı. Forregger'in satirik tiyatro stüdyosunda çalışıp Picasso etkileri taşıyan sahne düzenleri ve kostümler tasarlamış, eski yoz zanaatkâr orkestralar yerine mekanik, sanayi çağına ait sesleri ifade eden "gürültü bandoları" fikrini ortaya atmıştı. Film yönetmeni Sergey Yutkeviç ile Petrograd'a gitmiş ve Kozintsev, Trauberg ve Krijitski tarafından işletilen FEKS (Egzantrik Oyuncu Fabrikası) için bazı tasarımlar yapmıştı. "Amerikan egzantrizmi"nin kökleri başka birçok şey gibi Fütürist Manifesto'da da bulunabilir; FEKS grubu, Dr. Dapertutto'nun eski öğrencisi ve bir başka Petrograd'lı yönetmen olan Radlov'un "Anglo-Amerikan dehasının yarattığı, yaşama komik bakış açısının bir başka yönü" dediği şeyden etkilenmişti. Bunlar *slap-stick** öğeleri, komik polisler, dam üstünde kovalamacalar, uçaklardan ip atıp adam kurtarmalar, yerde açılıveren kapaklar, vb. vardı. Radlov oyunlarına *kontorsionistler*** sokmuş, *commedia dell'arte*'nin Pantolone'sini*** Wall Street bankeri Morgan'la değiştirmişti. Eisenstein ve Yutkeviç FEKS'de *Elektrikli Gogol*, *Müzikhol*, *Amerikanlaşma* ve *Grand Guignol***** adlı oyunda çalışmışlardı. Kozintsev, "Devrimin temposunun skandal ve yaygınlaştırma" olduğuna inanıyordu. Forregger için *Geçit Töreni* adlı "kentsel" oyunun sahne tasarımını yapmışlardı; Yutkeviç Forregger'in o zamanlar etkisi altında olduğu belli başlı şeylerin *commedia dell'arte*, Fransız Kan Kan dansı, ragtime, caz ve Mistinguette****** olduğunu söyler. (Caza da egzotik olduğu kadar

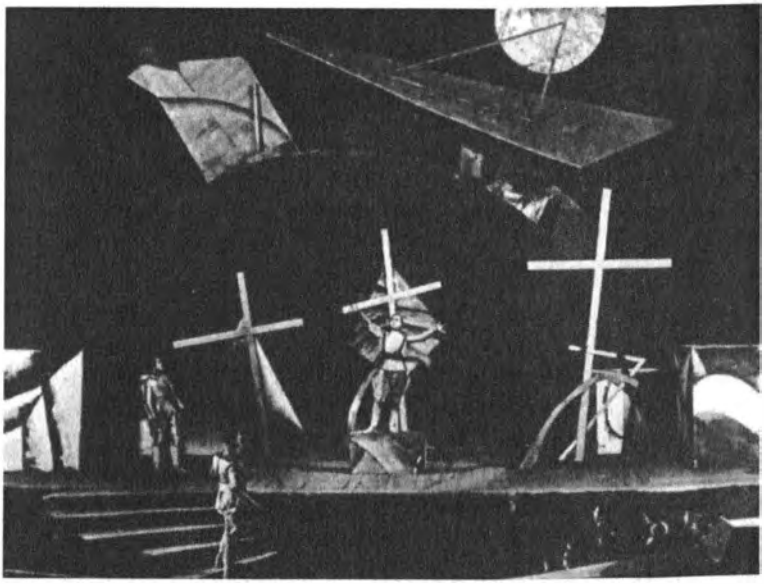
* *slap-stick*: Abartılı hareketlere, düşüp kalkmalara, vb. dayalı, konu birliği pek aranmayan güldürü çeşidi. (ç.n.)

** *kontorsionist*: Vücutlarını eğip bükerek tuhaf biçimlere sokan sahne gösterileri. (ç.n.)

*** Pantolone: *Commedia dell'arte*'nin yaşlı ve budala Venedikli tüccarı. (ç.n.)

**** *Grand guignol*: Abartılı efektlere dayalı korku ve dehşet tiyatrosu. (ç.n.)

***** Mistinguette; Jean Bourgeois (1876-1956); Moulin Rouge ve Folies Bergère gibi müzikhollerin ünlü şarkıcısı ve revü yıldızı. (ç.n.)



**Meyerhold'un *Şafaklar* adlı oyununun sahne tasarımı.**

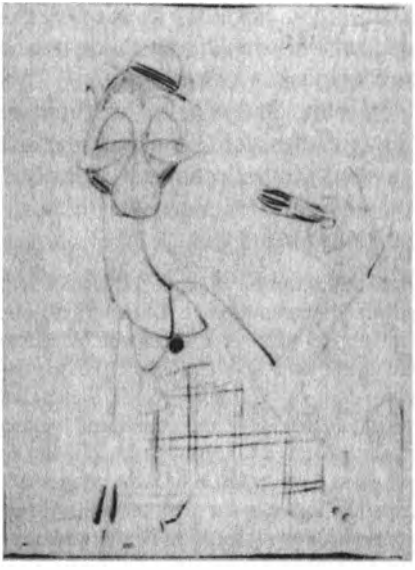
"kentsel" bir olgu gözüyle bakılmaktaydı: Bu, Bechet ve Ladnier'ye Sovyetler Birliği'nde coşkuyla kucak açılan bir dönemdir; bu coşkuyu daha sonra ancak Douglas Fairbanks ve Mary Pickford aşabilmiştir.)

Eisenstein Ostrovski'nin *Bilge Adam*'ını sahneye koyuş biçiminin ardında yatan bütün bu düşsel, şaşırtıcı etkilenişleri *Lef* manifestosunda aşırı bir uçarılıkla kuramsal bir uyum içine yerleştirmeye çalışmıştır. Kendisine slogan olarak "çarpıcı montaj" terimini seçmiştir. Birkaç yıl sonra da bu düşünceyi nasıl keşfettiğini şöyle anlatır:

Bütün bunların sanatın gizem ve sırlarına bilimsel bir biçimde yaklaşmak için çırpınan genç bir mühendis tarafından yapıldığını unutmayın. Üzerinde çalışmış olduğu öğretiler ona tek bir şey öğretmişti: Her bilimsel araştırmanın bir ölçüm birimi olması gerekiyordu. Ve böylece sanatın yarattığı bir izlenim birimi aramaya koyuldu! Bilimde "iyonlar", "elektronlar" ve "nötronlar" vardı. Sanatta da "çarpıcılık" olsundu! Günlük dil endüstriden, mekanizmanın, boruların, makina parçalarının monte edilmelerini anlatan bir sözcük ödünç almıştı. Bu büyüleyici sözcük toplama, birleştirme anlamına gelen "montaj" sözcüğüydü ve şimdilik çok yaygın olmasa da bir moda haline gelebilmek için her şeye sahipti. Öyleyse *bir bütün haline birleştirilen izlenim birimlerini* yarısı müzikhollerden yarısı en-



**Douglas Fairbanks *The Nut*'ta.**



**Eisenstein'dan bir palyaço deseni.**

düstriden ödünç alınmış çift sözcüklü tek bir terimle ifade etmeliydi. İşte "çarpıcı montaj" terimi böyle doğmuştu.

Buna daha başka açıklamalar da eklenebilir: Yutkeviç bu "çarpıcı" sözcüğünün Eisenstein'ın aklına, Petrograd Lunaparkı'nda aynı ad altında gösteriler yapan bir *roller-coaster*'dan (raylar üzerinde hızla inip çıkarak ilerleyen eğlence treni) gelmiş olabileceğini söylemiştir. Montaj sözcüğüyse muhtemelen *Lef* grubunun bir başka üyesi Rodçenko'nun fotomontajlarından ve Berlin'de yaşayan George Grosz ve John Heartfield'den alınmıştı. Fakat bu gerçekler de ancak bir adım geriye gitmek anlamına geliyor: Berlin Dadaizm'i hakkında Raoul Haussmann şunları söylüyordu: "Bu işe fotomontaj diyoruz çünkü bu bizim sanatçı rolünü oynamayı reddetme düşüncemize gayet iyi uyuyor. Biz kendimize birer mühendis, yapıtlarımıza ise birer inşa gözüyle bakıyoruz: yapıtlarımızı bir teknisyen gibi *monte ediyoruz* (Fransızca *monter*)." Berlin ile Rusya ve Dadaizm ile Konstrüktivizm arasındaki ilişki kuşkusuz o zamanlar oldukça yakındı.

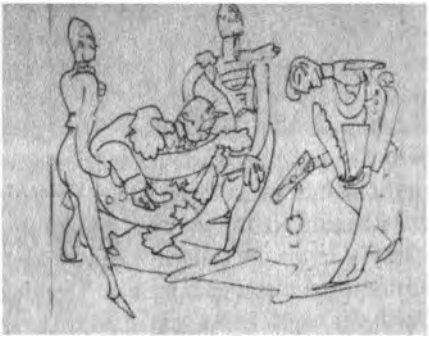
Yarı endüstri yarı müzikhol: bu zamanın garip sanatsal bileşimini kusursuz biçimde ifade ediyor. Eisenstein'ın, çağında varolan akımların epeyce etkisi altında kalmış olması pek şaşırtıcı olmasa gerek, çünkü Bolşevik devrimi sırasında Eisenstein henüz on dokuz yaşındaydı ve daha önce eşi görülmemiş, insanı ezen güçler ve değişimlerden oluşan bir çağın girdabına hazırlıksız itilivermişti. Bu henüz sıvı haldeki mağma Stalinizm'in katı lavlarına dönüşünceye kadar Eisenstein kendi durumunu değerlendirmeye pek fırsat bulamamıştı. Yine de ortada görülebilecek bazı temel özellikler vardı. Eisenstein'ın özellikle sanat eserlerinin duygusal yapılarına yaklaşımında oldukça kendine özgü bir tutumu vardı. Geriye baktığında *Bilge Adam* projesini şu tipik sözcüklerle ifade ediyordu: "Jimnastik alanına yayılmış bir jestti; öfke takla atarak, yüceltme bir *salto-mortale** ile, şiirsellik ise 'ölüm-direği' ile ifade ediliyordu." Eisenstein, "insanın duyduğu öfkenin trapezden geriye doğru atılan bir takla ile ifade edilebileceği türden doygun bir duygusallık içeren bir tiyatro" düşlediğini yazıyordu. Bu duygusal doygunluk düşüncesi Eisenstein'ı bütün yaşamı boyunca meşgul etmiş, esrime düşüncesiyle birlikte onun tutkusu haline dönüşmüştü.

Eisenstein iki güçlü, fakat birçok bakımdan kıyas kabul etmez psikoloji hocasının etkisinde kalmıştı: Freud ve Pavlov. *Lef* manifestosun-

* *salto-mortale*: ölüm taklası. (ç.n.)



**Eisenstein'dan iki desen.**





***Que Viva Mexico*'dan bir sahne.**

da Eisenstein'ın "mucize oyunlarındaki (*Miracle Plays*) eziyet sahneleri sırasında dinsel merhametin sadistçe doyuma dönüştüğü yerdeki sınır çizgisini" saptamada karşılaştığı zorluklar hakkındaki düşüncelerinde Freud etkisi açıkça görülmektedir. Birbiriyle iç içe geçen cinsel ve dinsel esrimeye duyduğu ilgi Eisenstein'ın yapıtlarında sık sık tekrarlanan bir olgudur. Pera Attaşeva Eisenstein'ın, Mont-Saint-Michel'de aynı modelin önce Azize Thérèse de Lisieux olarak, sonra da ağır bir makyaj ile bir denizcinin kollarında poz vererek çektirdiği iki kartpostal bulunca nasıl sevindiğini anlatır. Meksika'da bulunduğu sıralarda Eisenstein şunları yazmıştır: "Guadelupe'ta Meryem'e yabanıl danslar ve boğa güreşleriyle tapınıyorlar... kule yüksekliğinde saç modelleri ve İspanyol şallarıyla... sona ermek bilmeyen süreler boyunca sabahtan akşama yapılan danslarla, kilometrelerce dizleri üstünde sürünerek gerçekleşen nedamet gösterileriyle ve boğa güreşi danslarının altın yaldızlı balesiyle." Eisenstein *Que Viva Mexico!*'yu bitirebilseydi filmin temalarından biri de herhalde bu dinsel, cinsel ve sadist esrimelerin bileşimi olurdu.

1920'lerde Pavlov Eisenstein'ın gözünde daha da büyük önem kazanmaya başladı. Montaj düşüncesi aklında geliştikçe çarpıcılık düşüncesinin yerini gitgide uyarı ya da şok düşüncesi almaya başladı. Bu eğilim iki başka düşünce ile birlikte doğmuştu: ilki izleyiciye en aşırı derecede saldırıda bulunmak, ikincisi siyasi ajitasyon düşüncesiydi. Eisenstein'ın *Bilge Adam*'dan sonraki yapıtı *Dinle Moskova*'ya "agit-guignol"* adı verilmiştir. Eisenstein yapıtlarının ajite edici yönüyle her zaman yakından ilgilenmişti: 1921 İç Savaşı sırasında ajitasyon-treninde afiş sanatçısı olarak çalışmış, siyasi çizgi romanlar, karikatürler çizmiş ve yasak levhalarını süslemek gibi türlü işlerle uğraşmıştı. Sanata bu tür yaklaşım bu dönemin en baskın akımlarından biriydi; Mayakovski insanları Mosselprom'da alışveriş etmeye çağıran sloganların en yüksek kalitede şiir olduklarını söylüyordu, sayısız poster ve tanıtım gösterisi için basit şiirler yazmıştı ve sonunda bütün bu uğraşlar Mayakovski'nin toplumsal egemenlik doktrinini ortaya atmasını sağlamıştı. Sanatın sorunu ajite edici şiir üretme haline gelmişti: "Kalemin silaha eşit olmasını, sanayiide demir ile aynı sırada yer almasını istiyorum. Ve Politbüro'nun gündeminin birinci maddesi, Stalin'in 'Şiirin Randımanı' konuşması olmalı." Bu, Rus entelektüel sınıfının garip bir yol izleyerek eski yurttaşlık görevine geri

* *agit-guignol*: Rusya'da kitleleri düşünsel yönden harekete geçirmek üzere sahnelenen, kışkırtmaya dayalı oyunlara verilen ad. (ç.n.)



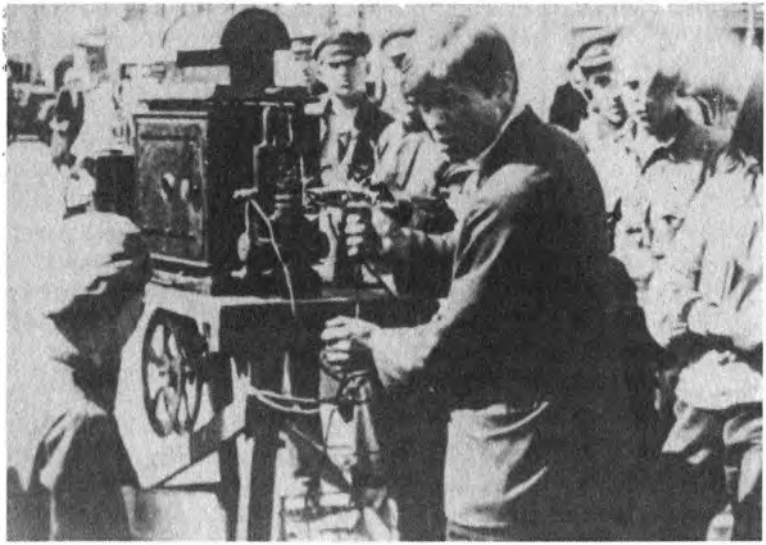
***Ekim*: Mücadele refleksleri.**

dönmesi demekti. Fakat Fütürizm yolundan geçerek bu noktaya gelmiş olanlar kuşkusuz Çernişevski ve Dobrolyubov gibi natüralist yazarlarla aynı yolda ağır aksak yürüyenlerle kanlı bıçaklıydılar.

İlk filmi *Grev*'e başlamadan önce Eisenstein, Tretyakov'un eseri olan *Gaz Maskeleri* adlı bir oyun daha yönetti. Bu oyun için Eisenstein eski, İspanyol tipi Morossov Villası'ndan ayrılıp Moskova Gaz Fabrikası'na taşındı. Fabrika, modern çağ için Mayakovski'nin *Brooklyn Köprüsü* ya da Tatlin'in *Üçüncü Enternasyonal Anıtı* ile karşılaştırılabilecek kadar uygun bir yerleşimdi. (Sanatçının bir mühendis-işçi olduğundan yola çıkıp bunu mantıksal sonucuna ulaştıran Tatlin, Petrograd yakınlarında bir metalürji fabrikasında çalışmaya başlamıştı.) Burada yeri gelmişken eklenebilecek bir başka şey de Tretyakov'un *Lef*'te propagandasını yapıp, *factography* (gerçeğe dayalı belge) adını verdiği bakış açısıdır. Böyle bir bakış açısı aracılığıyla edebiyata günlükler, seyahat notları, anılar, vb.'den oluşan ve yaşamın hammaddesiyle yakından ilintili bir sanat gözüyle bakılmaya başlanmıştır. Tretyakov, Oscar Lewis'in *Sanchez'in Çocukları*'nda kullanmış olduğu tekniğe benzeyen, "biyoröportaj" adlı bir teknik geliştirmişti; öfkeyle şöyle diyordu: "Bizim Tolstoy gibi dahiler beklememize hiç gerek yok, çünkü bizim kendi efsanelerimiz var. Bizim efsanelerimiz gazetelerdir." Tiyatro bir fabrikaya dönüşecekse fabrikanın da bir tiyatroya dönüşmesi gerektiği düşüncesi oldukça mantıklı görünüyordu. Sahne önce izleyici ve oyuncuları birbirinden ayıran duvarın ötesine geçmiş, ardından tiyatronun içine kapandığı tuğla ve harç kutusundan dışarı fırlamıştı. Tiyatro daha şimdiden sokağa çıkmış, Fransız devrimini hatırlatan kutlamalarla geniş kitle *pageant*'larına* dönüşmüştü. Ardından fabrikaya girmeliydi. Ne yazık ki bu deneyim büyük bir başarı kazanamayacaktı. Eisenstein'ın pişmanlıkla anlattığı gibi dev turbojeneratörler oyuncuları cüceleştirmişti. Fakat hiç olmazsa bundan sonra atılacak adım için yol açmıştı: bu adımla tiyatro dünyasından tamamıyla ayrılınıp sinema dünyasına geçilecekti.

*Grev*, 1924'te yapılmıştı; Eisenstein o zamanlar 26 yaşındaydı. *Grev* de *Dinle Moskova* gibi bir *agit-guignol* olarak planlanmıştı. Eisenstein filmde şoklardan oluşan bir zincir yaratmayı amaçlamıştı: "*Grev*'de toplumsal protestonun saldırgan reflekslerinin maksimum yoğunluğa tırmanışı görülür, bunlar önceden doyum ya da gevşeme fırsatı vermeden dağ

* *pageant*: Geniş halk kitlelerinin süslü elbiselerle sokaklara döküldüğü, bayram havası taşıyan bir tür geçit töreni. (ç.n.)



Vertov'un *Kino-pravda*'sı.

gibi yükselen reflekslerdir, ya da bir başka deyişle, mücadele reflekslerinin yoğunlaştırılması ve sınıf bilincinin potansiyel ifadesinin artırılışıdır." Sonuç olarak montaj kavramı korunmuş, "çarpıcılık" kavramındansa şok ya da kışkırtma efektleri dışında vazgeçilmiştir. Film afişimsi, çoğunlukla karikatürleştirilmiş "vignette"ler* aracılığıyla bağlanmış, maksimum duygusal etki uyandırmak amacını güden bir biçimde planlanmıştır. Bir sonraki yıl Eisenstein şöyle yazar:

Şok bilimi ve bu kavramlar açısından şokların montajı kendi biçimini de beraberinde getirir. İçerik, bana göre, belirli bir ayrım içinde düzenlenmiş şokları izleyiciyi hedef alarak birbirine ekleme işidir... Bütün bu materyal arzu edilen tepkiyi doğru bir orantı ile uyandıracak ilkelere göre düzenlemiş ve ayarlanmış olmalıdır.

Burada Pavlov'un etkisi oldukça net bir biçimde görülebilir.

Kendi montaj sistemini tiyatrodan sinemaya aktarmak için Eisenstein, Kuleşov ve Vertov'un keşiflerinden yararlanmıştır. Devrimden önce Kuleşov Kanzankov Stüdyosu'nda çalışıyordu ve daha o zamanlar filmin

* *vignette*: Dekoratif düzenine bir hayli özen gösterilerek tasarlanmış sahneler. (ç.n.)

görüntüsel yönlerini vurgulayan kuramsal makaleler yazmaya başlamıştı. Kızıl Ordu'da geçirdiği dönemden sonra 1920'de Devlet Film Okulu'nda öğretmen olmuş, kendi atölyesini kurmuştu. Eisenstein da 1923'te üç ay süreyle bu stüdyoda eğitim görmüştü. Kuleşov, ünlü kurgu deneylerini işte bu atölyede gerçekleştirmişti. Bu deneylerin ilki Kuleşov'un Beyaz Saray'ı Moskova'ya yerleştirdiği yaratıcı coğrafya ya da "yapay manzara" adlı gösteridir. İkincisi ise dudakları, bacakları, sırtı, gözleri, vb. değişik kadınlardan alınarak oluşturulmuş bir kadın kompozisyonudur. Üçüncü deneyde Kuleşov, bir oyuncunun yüzündeki ifadenin –üzüntü, coşku, vb.– o andan önceki ve sonraki çekimler tarafından nasıl belirlendiğini göstermiştir. Ve işte bu üçüncü deney Kuleşov için Stanislavski'ye indirilmiş bir darbe değerini taşır; 1923-24'te *Bay Batı Bolşevikler Diyarında* adlı filmi çekerken şöyle demiştir: "En zorlu hedef, özellikle film çalışmaları için yetiştirilmiş yeni aktörlerin psikolojik-tiyatro eğitimli aktörlerden daha iyi olduğunu göstermekti". Kuleşov Natüralizm'den nefret ediyor, oyunculardan her zaman "modeller" diye bahsediyordu. Yapmış olduğu deneylerin önemi bilimsel laboratuvar testleri ve özgün sinema yöntemlerini kullanarak kurgu ile tiyatrodaki anti-Natüralist, anti-psikolojik akımın sinemaya da taşınabileceğini göstermiş olmasında yatar. Eisenstein üzerinde en çok etkisi olmuş ikinci kişi ise Vertov'dur. Vertov dönemin önde gelen belgesel film yapımcısıdır; Eisenstein gibi *Lef*'de yazılar yazmış ve yazılarında "kino-pravda" ve "kino-göz" kuramlarını geliştirmiştir. Fakat belki de hepsinden önemlisi Vertov'un kurguyu kullanış biçimidir. Birkaç yıl sonra Eisenstein Hans Richter'e, montaj ilkelerinden bilinçli bir biçimde ayrılarak filmin temposunu ölçümlenmiş bir kesim hızıyla yönetme imkânını sağlayarak sinemada müziksel ritmin bulucusu olduğu için Vertov'a saygı gösterilmesi gerektiğini söyleyecektir. Dahası Vertov (ya da daha doğrusu birlikte çalıştıkları Rodçenko) ara yazıların sıkıntı veren bir kesilme hissi uyandırmadan, filmin yapısının bir unsuru olarak filme yedirilmesi gerektiği gerçeğini ilk kavrayan insandı. Özellikle *Potemkin Zırhlısı*'nda Tretyakov'un işlediği ara yazılar önemli bir rol oynuyordu. Eisenstein belgesel eğilimi bir düşman olarak görüyordu; ve sık sık şöyle demekten zevk alıyordu: "Ben kino-göz'e inanmıyorum, inandığım şey kino-yumruk".

*Grev* üstünde çalışırken Eisenstein oyuncuların seçimiyle ilgili olarak "tipleme" kuramını geliştirdi. Tıpkı Kuleşov'un ve dahil olduğu tiyatro geleneğinin yaptığı gibi ortodoks oyunculuk biçimini reddediyordu. Oyuncu kadrosunu yanlızca oyuna uygun fizyolojik ve ifadesel özellik-



***Genel Hat*: Tipleme. Solda, Kulak rolünde oynayan Çakmarev.**

lere sahip oyuncular seçerek oluşturuyordu. Uygun karakteri bulabilmek için bazen aylarca vakit harcadığı oluyordu. Sivastopol'da otele kömür taşıyan bir adam *Potemkin Zırhlısı*'ndaki cerrah rolü için kadroya alınmıştı. *Genel Hat*'ın kameramanı Tissé bu konuda şunları hatırlıyor:

Kulak rolünü ordunun eski et tedarikçisi, müslüman Çakmarev oynuyordu. Matvey Baba Leningrad'da bulunmuştu; savaştan önce Marinski Tiyatrosu'nda çello çalıyormuş, sonra orduya çağrılmış, ardından Kızıl Ordu'ya girmiş ve Kronstadt'da savaş sırasında beyin sarsıntısı geçirmişti. Bölünmüş kulübe sahnesindeki o tatlı, hüzünlü kadın ise Eski İnançlılar köyü Neveşkovo'da bulunmuştu.

Kadın kahraman ise Konstantinovka'daki bir Devlet Çiftliği'nde bulunmuştu. Eisenstein tipleme konusundaki düşüncelerini *commedia dell'arte*'nin sahneye çıkar çıkmaz izleyici tarafından ayırt edilen karakterlerinden geliştirmiş olduğunu söyler. İstediği, göründüğü anda rolünün anlamını izleyiciye ulaştırabilecek yüzlerdir. Daha sonraları Eisenstein Lavater'in "fizyonomi" sistemi ile ilgilendi; bu ilgi konusunda büyük olasılıkla Leonardo da Vinci'nin de bir etkisi olmuştu.





***Grev*: Fıçılarından dışarı fırlayan lümpen proleterler ve (altta) cüceler.**

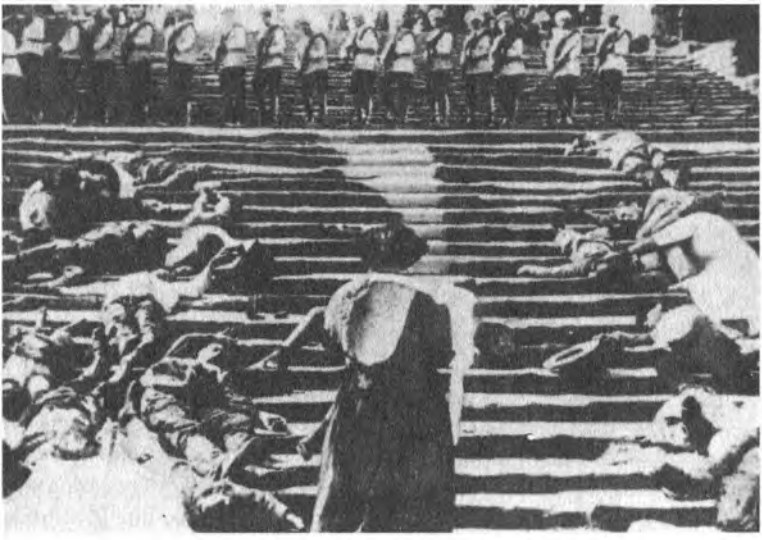


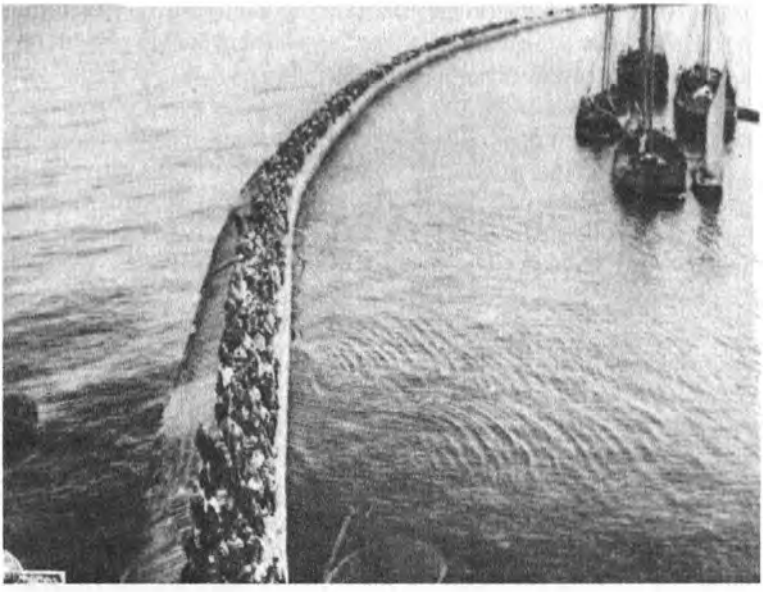
***Grev*: Polis ajanı bir baykuş olmuş.**

Bütün bunların yanı sıra *Grev*'de Eisenstein'ın tiyatro geçmişinden gelen önemli unsurlar vardı. *Guignol* etkisi özellikle işçilerin boyun eğişlerinin mezbahada kesilmeye giden bir inek ile paralel gösterildiği son ayrımda oldukça açık biçimde görülebiliyordu. Film egzantrik müzikhol geleneği çizgisinde, çizgiroman yaklaşımıyla işlenmiş parodilerle, siyasi ve saldırgan şakalarla renklendirilmişti. Eleştirmen Victor Şklovski, Keaton ilę olan benzerliklerin altını çiziyor, "elindeki materyalin egzantrikliğinin ustaca kullanımına ve zıtlıkların keskinliğine" dikkat çekiyordu. *Grev*'de Hoffmann'ımsı bir grotesk unsur açıkça görülmektedir: polis ajanları maymun, boğa, köpek, tilki ve baykuş gibi hayvanlara dönüşmüşlerdir. Fıçıların içinden dışarı fırlayan lümpen-proleter kökenli grev kırıcıları Şklovski'nin deyişiyle, bir *mystery-play*'de* cehennemden dışarı uğrayan şeytanlar gibidir. Aniden ortaya çıkıveren garip cüceler, Gerçekçilik diye adlandırılan şeyden uzak, teatral, nerdeyse Gotik bir bakış açısını ortaya koyarlar. Fakat Eisenstein sinema ile daha içli dışlı oldukça, bu tiyatro geçmişinden arta kalan etkiler yavaş yavaş azalmaya başlar. Güçlü teatral etkileşimler taşıyan son film *Ekim*'dir. Bu filmde yer alan Kışlık Saray'ı işgal sahneleri bir zamanlar Petrograd'da gerçekleşmiş devasa *pageant*'ların bir yankısıdır; bu sahnelerde on binlerce kişi sokaklara, alanlara dökülerek Ekim Devrimi'nin yarattığı olayları tekrar canlandırmıştır. *Korkunç İvan* ise tiyatroya çok farklı bir açıdan yaklaşır, fakat bu FEKS ya da Proletkult'ün tiyatrosu değildir artık. Bana göre bu üç film –*Grev*, *Ekim*, *Korkunç İvan*– Eisenstein'ın en büyük, en olağanüstü başarılarıdır. 1920'lerde onu böylesine etkilemiş olan tiyatro geleneği çerçevesindeki çalışmaları, Eisenstein'ın en güçlü çalışmalarıdır: Eisenstein'ın saf sinemasal yapıtlarında onun aynı zamanda gücü demek olan bu saldırgan, taşlamacı yön yoktur. *Potemkin Zırhlısı*'nın en başarılı ayrımı olan Odessa merdivenlerindeki o ünlü kıyım sahnesi gerçekten de onun Proletkult Tiyatrosu'nda üstünde çalıştığı *agit-guignol*'ün bir uzantısıdır; filmin öteki ayrımlarındaki güzel fotoğraflar, destansı pozlar *Aleksandr Nevski*'nin sanatsal bir felaket olacağının habercisi gibidir.

Eisenstein, 1924'ten yurt dışında geziye çıkmak için Rusya'dan ayrıldığı 1929 yılına kadar meslek yaşamının öteki dönemlerinden çok daha yoğun bir biçimde çalışmış, başta montaj kuramı olmak üzere estetik kuramlarını geliştirmek için büyük çaba harcamıştır. Eisenstein'ın montajı,

* *mystery-play*: Hıristiyan Kilisesi'nde sahnelenen, İncil'den alınma konularla ilgili oyun. (ç.n.)



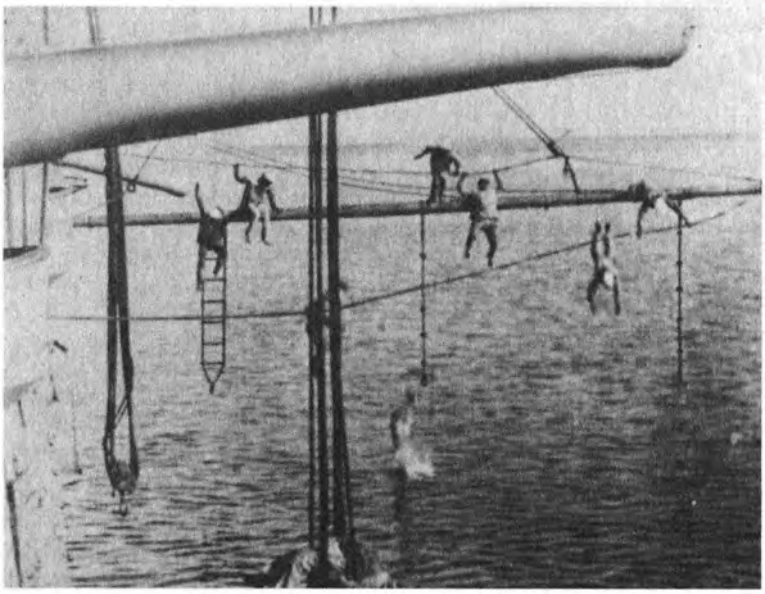


***Potemkin Zırhlısı*: (Üstte) Agit-Guignol ve (altta) oldukça güzel planlanmış bir fotoğraf.**

çoğunlukla film dilinin temeli olarak, sözel kodlar yerine kendine göre, kendine özgü bir sözdizimine (sentaks) sahip sinemasal bir kod olarak kavramış olduğuna inanılır. Gerçekten de Eisenstein'ın bu aşamada sinema dili hakkındaki görüşleri örtük ve belirsizdir. İlerde göreceğimiz gibi Eisenstein daha sonraları dilbilim kuramının içine gömülür fakat 1920' lerde dil ve dilbilim hakkındaki görüşleri, *Lef* aracılığıyla birkaç Formalist dilbilimci ile ilişki içinde olmasına rağmen son derece kabataslaktır.

Eisenstein'ın asıl ilgisini çeken şey diyalektiktir; sürekli olarak montajın diyalektik bir ilke olduğunu vurgular. Eisenstein diyalektik hakkındaki bilgilerini oldukça derme çatma bir yoldan öğrenmiş gibidir; onu bu konuda en çok etkilemiş kişinin dönemin Sovyetler Birliği'nde *Marksizm'in Bayrağı Altında* adlı ünlü felsefe dergisinin yönetmeni Deborin olduğu kesindir. Deborin militan bir Hegelci'ydi ve 1920'lerin ikinci yarısında, militan çekirdeğini din karşısında tanrısızlığı savunan materyalist önderlerin oluşturduğu Mekanist Okul ile ateşli tartışmalara girmişti. Mekanist Okul, Pozitivizm'e eğilim gösterip diyalektiğe dinsel bir saf sata gözüyle bakıyordu. Deborin ise bu saldırılara Engels'in *Doğanın Diyalektiği*'ni ve Rusya'da ilk kez 1920'lerde kendi desteğiyle basılmış olan Lenin'in *Felsefe Defterleri*'ni göstererek karşılık veriyordu. Eisenstein sık sık bu iki kitaptan alıntı yapardı, Lenin'in F*elsefe Defterleri*'nde geçen bir bölüme özellikle hayranlık duyuyor olmalıydı. İlk defa 1925'te *Bolşevik*'te yayımlanmış "Diyalektik Sorunları Üstüne" adlı bölümdeki bir cümle onu çok etkilemişti: "Her çekirdeğin ('hücrenin') içinde temel birimleri görebileceğimiz gibi, her önermenin içinde de diyalektiğin temel birimlerini görebiliriz (görmeliyiz)." Eisenstein bu alıntıyı kendi türettiği, çekimi bir hücre gibi görme kavramına ve daha sonraları görüşleri daha karmaşık bir hale geldiğinde ortaya attığı montaj molekülü kavramına bağlayabiliyordu.

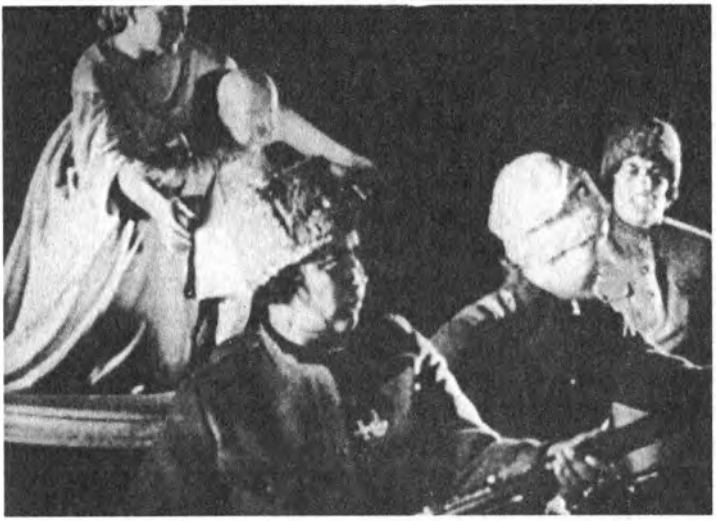
Eisenstein'ın saptamalarında bazı çıkmazlar vardı ve bunların birbiri ardına ortaya çıkmasından rahatsızlık duymaya başlamıştı. Sorun kendisinin diyalektik konusundaki "idealist" görüşleri ile Proletkult Tiyatrosu'ndan beri içinde taşıdığı materyalist mirası –makinalar, jimnastik, *eurythmics*, ve Pavlovcu refleksolojiye verdiği önemi– uzlaştırmaktaydı. Diyalektik, Lenin'in vurguladığı gibi, Bilgi'ydi: "Canlı, verimli, eşsiz, güçlü, her yerde varolan, nesnel ve mutlak insan bilgisi"nin yaşayan ağacıydı. Geçmişte Eisenstein sinemanın "insandaki saldırgan duyguları en uç noktalara ulaştırarak belli bir yöne kanalize etmekle görevli" olduğunu söylemiştir, fakat "yeni sinema" ona göre "derin bir düşünsel sü-



***Potemkin Zırhlısı*: Jimnastik.**

reçten geçmelidir". Başlangıçta Eisenstein'ın bu konudaki görüşleri soyut ve belirsizdir. Kuleşov ve Pudovkin'i çekim birimini bir tuğla, film yapmayı da tuğlaları üst üste yığmak olarak gördükleri için eleştirir. Pudovkin, diye yazar Eisenstein, "bağıra çağıra montajın parçaları birbirine *eklemek* olduğunu söylüyor. Aynı bir zincir yapar gibi. İşte tekrar 'tuğlalar' çıkıyor karşımıza. Bir düşünceyi açmak amacıyla dizi dizi dizilmiş tuğlalar." Ardından şöyle devam eder: "Ona montajın bir *çarpışma* olduğunu söyleyerek karşı çıktım. Bir konudaki iki etmenin *çarpışmasından* bir kavram doğduğu görüşüdür bu... Montaj da işte aynı böyle bir çelişkidir. Her sanatın temelinde bir çelişki vardır (diyalektik ilkesinin 'imgeci' bir dönüşümüdür bu)."

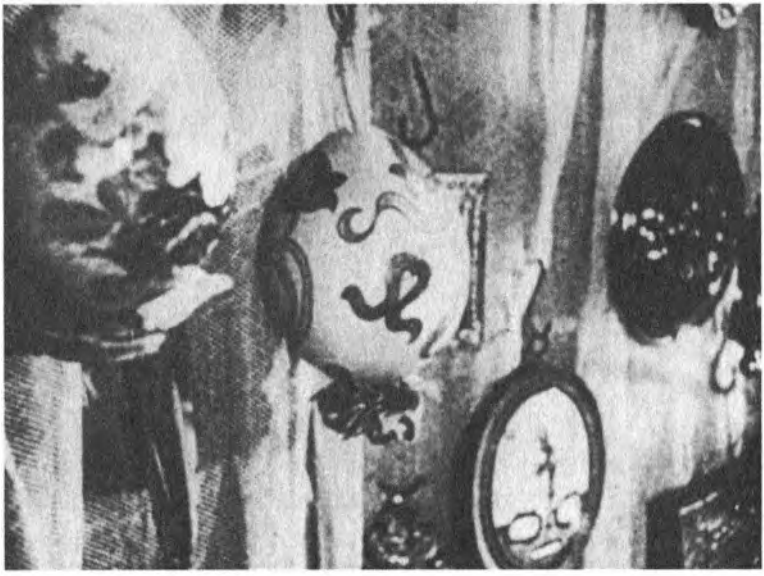
Fakat bir çarpışmadan bir kavram nasıl doğuyordu? Pavlov da Deborin de bu konuda pek bir açıklama getirmiyordu. Marksizm'in doyurucu bir estetik kuramı yoktu. Marksizm'in en yaygaracı estetikçileri Eisenstein'ın içinde yetişmiş olduğu ve hâlâ bağlı kaldığı Fütürist ve Konstrüktivist akımlara düşmandılar. Eisenstein karşı karşıya kaldığı bu sorunları çözmekte yetersiz kalmış, sonunda bu sorunlardan üstü kapalı bir bi-



***Ekim*: Çerçeve içinde çelişki.**

çimde vazgeçmiştir. Eisenstein esas olarak bir sanat yapıtını izleyicide duygusal etkilenimlere yol açan bir "duygulanım yapısı" olarak algılamıştır. Sorun maksimum etkiyi yaratabilmektir. "İzleyicinin maksimum duygusal kabarmalar yaşamasını istiyorsak, izleyiciyi bir esrimeye sürüklemek istiyorsak, izleyicide bu duyguları harekete geçirecek uygun bir 'formül' bulmalıyız." Bu basit, fizyolojik bir yaklaşımdı; türlü düzey ve boyutlarda perdede karşısında beliren çelişkiler izleyicinin duygularını harekete geçirecek, böylece izleyicinin siyasal görüşleri ve sosyal bilinci güçlendirilecek, ya da önyargılarından arındırılarak izleyicinin dünyaya yeni gözlerle bakması sağlanacaktı. Eisenstein'ı afallatan yeni kavramların izleyiciye tam anlamıyla nasıl verileceğiydi. Bunun için Eisenstein önce dört, sonra beş düzlemli montajdan oluşan bir model geliştirdi (metrik, ritmik, tonal, üstonal ve entelektüel).* Her düzlem, son düzlem dışında, her durumda "saf fizyolojik" olarak tanımlanabiliyordu. Sonuncusu ise (entelektüel montaj) yalnız duyguları yönlendirme ile yetinmeyip "bütün düşünce oluşumunu" da yönlendirmeliydi. Eisenstein bu yön-

* Bu konuda geniş bilgi için Eisenstein'ın *Film Duyumu*'na (çev. Nijat Özön, Payel, 1984) ve aynı kitapta Nijat Özön'ün yazdığı Giriş bölümüne bakınız. (ç.n.)





***Ekim*: Çariçenin odasında birkaç ayrım.**





temin "daha çok ideolojik yönü belirgin tezleri ifade etmeye uygun olduğunu" kabul ediyor, bunun yalnızca "ilk, embriyonik" adım olduğunu söylüyordu. Bunun ardından geliştirdiği düşünce "sanat ve bilim"in sentezine ulaşmaktı ve Eisenstein'ın en çok yapmak istediği şeylerin uç noktasında da *Kapital*'i filme çekme düşü vardı.

Sanat ve bilimin sentezine ulaşma çabaları Eisenstein'ı doyurucu bir sonuç elde etmenin imkânsız olduğu birtakım tartışmalara götürdü. Sözel konuşmanın (*verbal speech*) bir tür ikincil olgu olduğu ve düşüncenin önde gelen ve belirleyici düzleminin duygusal ve imgesel düzlem olduğu düşüncesi Eisenstein'a daha çekici görünmeye başladı. Eisenstein dilin kökenlerinin metafor, büyü ve mistik ritüellerin oluşturduğu bir bileşimde yattığını savunan görüşten oldukça güçlü bir biçimde etkilenmişti. İlkel insanların dillerinin, gelişmiş halkların dillerinden daha imgesel ve metaforik olduğuna inanıyordu. Kendini Frazer, Lévy-Bruhl ve Malinovski gibi antropologların yazılarıyla eğitmişti; mit'i düşüncenin başta gelen işlevi olarak görüyordu; mantıksal düşünceye ise daha genel bir anlamda, mit'in kuruyup daralmış bir türü gözüyle bakıyordu. Bilim ve sanatın sentezine ancak mit aracılığı ile ulaşılabilirdi. İşte *Que Viva Mexico!*'nun temelinde kuşkusuz bu düşünce yatar. Eisenstein "efektif mantık" kavramıyla da ilgilendi. Bu görüş, çoğu insanın konuşma dilinde karmaşık ve mantıksal bir biçimde birbirini izleyen cümleler kurarak konuşmadığı gözlemine dayanıyordu. Dile dökülen cümleler dinleyicinin birbirine eklediği, birbiri ile bağlantısız cümlelerdi. En son olarak Eisenstein, James Joyce'tan oldukça derin biçimde etkilenmişti, ve iç konuşmanın duyumsal ve imgesel konuşmaya, dışa dökülen sözel konuşmadan çok daha yakın olduğuna inanıyordu. Bir anlamda sinema iç monoloğa denk düşüyor olabilirdi; Joyce'un edebi yenilikleri de dilin bu tür sinemalaştırılması yönündeydi. Oysa şimdi Eisenstein'ın akıl hocalarının birçoğunun zaman içinde nasıl da gözden düştüklerini, mit ve sözdizimi konularındaki kavramların nasıl bir değişime uğradığını, içsel konuşmanın dış konuşmadan daha az değil, daha çok gelişmiş ve karmaşık olduğunu görebilmek çok kolay. Eisenstein'ın bu işleri yaptığı devirlerde ve işlerini yürüttüğü o yalıtılmış koşullar içinde böyle düşünmesi yadırganacak bir şey değildi ama bu düşünce biçimi Eisenstein'ı kargaşa ve yanlışlara sürüklemiştir.

Eisenstein'ın düşüncelerinin gelişiminde önemli bir evre Içikawa Sadanji Kabuki topluluğunun 1928'de Rusya'yı ziyaret ettiği zaman başladı. Uzun süredir Japonya ile ilgilenen Eisenstein çok etkilenmişti. Kabu-



**Kabuki Tiyatrosu.**

ki oyunculuk tarzı ve Japonca yazı dili olan ideogramlar ile kendisinin büyük keşfi montaj arasında bir ilke akrabalığı olduğunu hissediyordu.

Bana askerdeyken bir Doğu dilini öğrenme görevini yükleyen ve böylece önümde tuhaf bir düşünme sisteminin yolunu açan, resimsel sözcükleri öğreten kadere öylesine müteşekkirim ki. Montajın doğasını mükemmelleştirme konusunda bana daha sonra yardımcı olan işte bu tamamıyla "alışılmamış" düşünce tarzıdır. Ve daha da sonraları bizim alıştığımız "mantıksal" tarzdan farklı bu "alışılmamış, heyecansal" düşünce tarzının ayrımına vardığım zaman, sanatın en çetin yöntemlerini kavramada bu tarzın bir hayli yararını gördüm.

Kabuki Tiyatrosu'nun etkisi altında Eisenstein montajı zihinsel bir kaynaşma ya da sentez olarak görmeye başladı. Böylelikle tek tek ayrıntılar bir zamanlar bir içten yanmalı motorun art arda patlayışları gibi görülürken şimdi daha yüksek bir düşünce düzleminde bir araya getiriliyordu. Eisenstein bazı sahne geleneklerine, Doğu tiyatrosundaki simgesel kostüm ve maskların kullanılış tarzına hayrandı. Bu dönemde Japonlar'ın resimsel kompozisyon konusundaki düşünceleriyle ilgilenmeye başlamıştı. Doğunun büyüsü altında montaj Eisenstein'ın gözünde önemini gitgide yitiriyordu. Sonunda Japon tiyatrosu Eisenstein'ı *monistic ensemble** kavramına götürdü; bu kavram daha sonraları Eisenstein'ın düşünce sisteminde gitgide belirleyici bir hal aldı ve sahneye koyduğu *Valkiri*'de (Die Walküre) Wagner'ci bir aşırılığa ulaştı. Eisenstein, Kabuki Tiyatrosu'ndaki ses ve hareketin birbiriyle olan ilişkisinden oldukça etkilenmişti; sesli filmin geleceğin biçimi olacağı kesinlik kazandıkça bu konu Eisenstein için ölüm kalım derecesinde önem kazanmıştı. Eisenstein, Meyerhold geleneğine bağlı kalarak, sesli filmin konuşmanın üstünlüğü anlamına geldiği düşüncesine karşı çıkıyor, sinemanın görsel ve işitsel bileşenlerini bir araya getirmenin farklı yollarını arıyordu. Eisenstein'a göre Kabuki Tiyatrosu'nda bir duyum basitçe ötekine eşlik etme durumunda değildi; işitme ve görme *monistic ensemble*'ın birbirinden ayrılmaz unsurları olup birbirleriyle yer değiştirebilme özelliğine sahipti.

Farklı duyumlar arasındaki ilişkilere duyduğu bu ilgi ile Eisenstein'ın sinemada yapmak istediği şeyi açıklamak için müziksel benzetmeler ve müzik terminolojisi kullanma konusunda gitgide gelişen eğilimi çakışıyordu. Bunun sonucu olarak *Genel Hat*'ın kurgusuyla uğraşırken montajın her çekimde baskın bir karakter üstünde değil (tonal montaj), üstton-

* *monistic ensemble*: Bir gösteride duyumlara hitab eden her unsurun bir tek nesnede, harekette, vb. birleşip uyum içinde sahnelenmesi. (ç.n.)

larda yoğunlaşması gerektiği sonucuna vardı. Eisenstein doğru ritmi bulmaya gitgide daha çok önem verir olmuştu. Ve farklı duyumlar ile farklı gelişim çizgileri arasındaki ilişkileri düşünürken kontrapuan ve çokseslilik kavramlarını geliştirmişti. (*Potemkin Zırhlısı*'nda bir türünü görebileceğimiz "gürültü bandoları" bugün tamamıyla ortadan kalkmış bir çokseslilik örneğidir.) "Duyuların senkronizasyonu" ve müzikle kurulan benzerliklere verilen bu önem 1930'larda Eisenstein'ın düşünce sistemini altüst eden Simgecilik'in yeniden doğuşuna önayak oldu.

Eisenstein'ın Batı Avrupa, Amerika ve Meksika'ya yaptığı gezilerin hayatında yıkıcı etkileri oldu. İlk olarak *Que Viva Mexico!* filmi talihsizliği başgösterdi; Eisenstein bu filme tutkuyla bağlanmıştı fakat filmi tamamlayamamış ve filmin denetimini tamamıyla elinden kaçırmıştı. İkinci olarak da Eisenstein Sovyetler Birliği'ne geri döndüğünde bütünüyle değişmiş bir siyasi ve kültürel ortamla karşılaşmıştı: Eisenstein'ın Batı kültürüne duyduğu hayranlığa kuşkuyla bakılıyor, sinema ve genel estetik konularında değişen düşüncelerine karşı düşmanca bir tavır takınılıyordu. Eisenstein Rusya'yı köylülerin kolektifleştirilmesi hareketinin dönüşü olmayacak denli canalıcı bir noktaya ulaştığı ve İlk Beş Yıllık Plan'ın bir dönüm noktasına geldiği "kritik yıl" olan 1929'da terk etmişti. Rusya üretim hedeflerine ulaşma, kulakları ortadan kaldırma ve kolektifleşmeyi güçlendirme hummasına tutulmuştu. Eisenstein ülkeden ayrıldığında bu şok dalgası henüz entelektüeller üstüne tam ağırlığıyla çökmemişti. Döndüğü zaman parti kontrolü iyice sıkılaştırılmış, standart ve zorunlu bir ideoloji devreye sokulmuştu ve 1929'un yıldız akademisyenleriyle sanatçılarının birçoğu sönmüş, gözden düşmüştü. Eisenstein bu durumda Sinematografik Çalışmalar Enstitüsü'nde kendisine bir yer edinerek dersler vermeye ve oylumlu bir okuma eylemine girerek herkesten uzakta film estetiği üstüne yazacağı "magnum opus"u ile ilgili çalışmalarına başlamıştı.

Bu görece herkesten uzaklaştığı dönemde bile Eisenstein'ın başı, kısmen de bu uzaklaşma nedeniyle, dertlerden kurtulmadı. Fildişi kulesine çekilmekle suçlanıyordu; o ise bu savları, çözümleri bulunmadığı sürece pratik'i ilkel, yönlendirilmemiş bırakacak kuramsal sorunların laboratuvar çalışmalarını sürdürdüğünü söyleyerek başından savmaya çalışıyordu. Şurası oldukça açıktı ki Eisenstein'ın kuramsal çalışmalarının akış yönü Stalinci estetiğin ana çizgisiyle ters yöndeydi. Örneğin onun Joyce hakkındaki düşünceleri gayet iyi biliniyordu. Joyce ile Eisenstein karşılaşmışlar ve Joyce bir defasında *Ulysses* filme çekilecekse bunun Eisens-

tein ya da Ruttmann tarafından yapılması gerektiğini söylemişti. 1933'te Vsevold Vişnevski "Batıyı Tanımalıyız" adlı bir makale yazıp Joyce'un savunusunu yapmış ve Eisenstein'dan Joyce'un önemini kavrayan büyük Soyvet sanatçısı olarak bahsetmişti. Vişnesvki'nin savunusu 1934'teki Sovyet Yazarları Kongresi'nde öfkeli tartışmalara yol açmıştı. Bu kongrede Radek alt başlıklarından biri "James Joyce mu, Sosyalist Devrim mi?" olan o kötü şöhretli raporunu sunmuştu. Sorunun cevabını kestirmek zor değildi: Joyce'u sevmek *Magnetogorsk*'tan* kaçma isteği olarak yeriliyordu. Eisenstein yine de boyun eğmeyi reddetmişti. Enstitü'deki derslerinde şöyle diyordu:

İki yıl boyunca Joyce'u bilimsel amaçlar için çevirme tartışmaları sürdü, fakat bu projeden Radek'in konuşmasından sonra vazgeçildi. Bu nedenle Rus yazarları çok şey kaybedecekler. Radek'in konuşması sırasında çok kızgındım. Konuşmayı analiz ettiğimde Joyce'u oldukça gelenekçi bir yorumlayış tarzı olduğunu gördüm.

Eisenstein umutla Joyce'un "Balzac'ın başlattığı çizginin uzantısı" olduğu sonucuna varıyordu.

Eisenstein'a vurulan en esaslı darbe onun 1920'lerde yaptığı filmlere ve Gerçekçilik konusundaki düşüncelerine yönelikti. Stalinci saldırının en garip özelliği belki de bu saldırının yankılarının yıllar yılı devam etmiş olmasıdır:

Sanatçı köyü gerçek ilişkilerinin dışına, canlı bağlarının dışına çıkarıyor. Şeyler bağlamında düşünüyor. Gerçekliği birbiriyle ilgisiz, bağlantısız parçalara bölüyor. Bu Eisenstein'ın ilkesel olarak son derece gerçekçi diye nitelendirilen inşa tekniğini büyük ölçüde yanılsamaya götürüyor. Yaşayan gerçekliğin en acil sayfasını ifade etme çabasından, yürek gibi atan bir arzudan kaynaklanıyor olsa da, bu film gerçeklikten kopuk bir yapımdan başka bir şey değil.

Ivan Anisimov'un *Genel Hat*'ı bu biçimde yerişi daha sonra ortaya çıkacak bir dizi eleştirinin –Robert Warshow'un eleştirisinin ve Charles Barr ile Christian Metz'in daha ciddi eleştirilerinin– tekinsiz ve uğursuz bir gölgesi gibidir. Anisimov, Eisenstein'ın "kolektifçiliği" ve bireyselliği olmayan karakterlerle dolu filmler yaptığı konusundaki saldırısında bile Warshow'la uzlaşır. 1930'lardaki Stalinist rejimin cahil bağnazlığının biraz gecikerek de olsa, yirmi yıl sonra Amerika'da Soğuk Savaş sırasında yinelenişini görmek gariptir. Sanat alanındaki tutucular her zaman

* *Magnetogorsk*: O dönemlerde kurulmakta olan, bugünse SSCB'nin en gelişmiş, metalurji endüstrisi merkezi haline gelmiş şehri. (ç.n.)

uyutucu olanı rahatsız edici olana tercih etmişlerse de "Gerçekçilik'i" kendilerine bir sığınak olarak görmüşlerdir. Bu nedenle, 1930'larda Stalinci eleştirilerin etkisi altında yapılmış ve Eisenstein'ın en kötü filmi olan *Aleksandr Nevski* yönetmenin en başarılı propaganda filmidir. Charles Barr, film "bize özü göstermekten acizdir fakat maddeyi göstererek özü de sezdirir," diye yazmıştır. "Gerçeğin" biçimi bozulmamış, unufak edilmemiş, yalnızca fikir verici biçimleri statüko için hep en iyi propaganda aracı olmuştur.

Bu arada Eisenstein her şeye rağmen araştırmalarını sürdürüyordu. Yaşamının geri kalan bölümünün başlıca konusu "duyumların senkronizasyonu" ile ilgili çalışmalara ayrılmıştı. Bu ilgisi Rusya'da devrimden önceki yirmi yıl boyunca sık sık tartışma konusu edilmiş olan Baudelaire'in *correspondances*'ına duyulan Simgeci karasevdaya bir geri dönüş demekti.

*Comme de longs échos qui de loin se confondent*
*Dans une ténébreuse et profonde unité,*
*Vaste comme la nuit et comme la clarté,*
*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*
*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,*
*Doux comme les hautbois, verts comme les prairies...**

Eisenstein tadı da işin içine dahil ederek Baudelaire'den bile öteye gitmişti. Kabuki Tiyatrosu hakkındaki görüşlerini şöyle dile getiriyordu:

Bu tiyatroda yenilen şeyler bile rastlantısal değil! Yenen şeylerin ritüel yiyecekler olup olmadığını keşfetme fırsatım olmadı. Ortada ne varsa onu mu yiyorlar, yoksa belli bir mönü var mı? Eğer ikincisi doğruysa, bu bütünlüğe tad duyumuna da eklemeliyiz.

Eisenstein bilimsel kuşkunun kendisine engel olmasına izin vermiyordu. Pavlovcu refleksolojiyi zekice okuyarak, sırf kendisini tatmin etmek için, düşüncelerinin bilimsel bir tarzda geçerli ve sağlam olduğunu kanıtlamıştı. Böylece *Laokoön*'u kısa yoldan reddetmişti:

* (ç.n.) Baudelaire'in "Correspondances" adlı şiirinden (*Les Fleurs du Mal*):

Uzakta birbirine karışan sesler gibi
Karanlık ve derin bir birlik içinde
Gece gibi, gündüz gibi sonsuz bir enginlikte
Renkler, sesler ve kokular konuşur birbiriyle
Kokular vardır çocuk tenleri kadar diri
Obua gibi yumuşak sesli, çayırlar denli yeşil...



***Potemkin Zırhlısı*: "Hissediyorum."**

İşitsel ve görsel algıları yine de tek bir payda altında toplayamıyoruz. Bunlar farklı boyutlara ait değerler. Fakat görsel "üstton"lar ile işitsel "üstton"lar sadece bir tek ölçümlenmiş birime ait değerler. Çünkü çerçeve görsel, ton da işitsel bir algıysa görsel "üsttonlar"da işitsel "üsttonlar" kadar fizyolojik bir duyumdur. Ve sonuçta her ikisi bir ve aynı türdendir... İşte bu ikisini birleştiren bir formül daha eklemeliyiz sözlüğümüze: "Hissediyorum".

Bundan sonra, ne kadar acemice ifade edilmiş olursa olsun, her türlü yorum ve kategori karışımına giden yol açılmış demekti.

Eisenstein'ın "sinestezi"* konusundaki yazıları temelde bilimsel bir niteliğe sahip değilse de hayli bilgilendirici ve ilginç yazılardır. Örneğin Eisenstein Rimbaud'dan çok önce sesli harflerin renk simgeleri üstüne düşünmüş birçok Barok ve Romantik otoriteden alıntılar yapar. Kendisini Wagner ve *gesamtkunstwerk* geleneği içinde görür ve birçok Fransız Simgeci'den alıntılar yapar. Burada, Rus Simgeciliği'nin şairi ve savunucusu V. Y. Bryusov'un yakın dostu ve Bryusov'un dergisi *Kefeler*'de say-

* sinestezi: harflerle renkleri bağdaştıran görüş, bakış. (ç.n.)

gıdeğer yazılar yazmış René Ghil'in etkisini görebiliriz. Eisenstein'ın renk simgeciliği konusundaki düşüncelerinin bir başka kaynağı Kandinski'dir. Eisenstein kendisini Kandinski'nin gizemciliği ve ruhaniyatçılığından uzak tutsa da, araştırmalarının genel tonu ve yönü bir hayli Kandinski'nin Inkhuk (Sanatsal Kültür Enstitüsü) için hazırladığı programı hatırlatır. Eisenstein renk uyarısının "oynadığı rolün öneminden ötürü bir zamanlar duyuları uyararak belleğe yerleşmiş şartlı refleks" gibi çalıştığını açıklar. Bu refleksoloji çabasına sımsıkı sarılarak titreşimlerden kurmaya çalıştığı kuramında Eisenstein ayrıca bilimselliğin rahatlatıcılığının kırıntılarını da bulur.

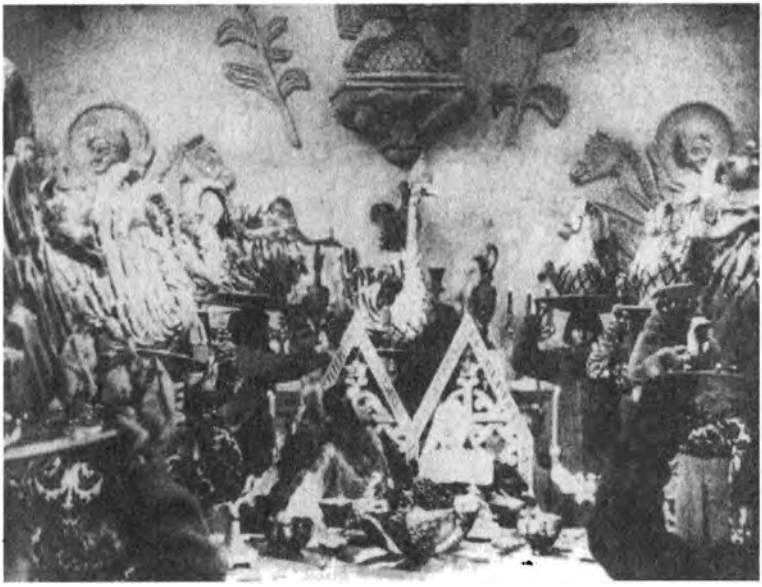
Eisenstein'ın alıntı yaptığı bir başka önemli kişi Skriyabin'dir. Skriyabin, *Ateş Şiiri* adlı yapıtının ses partisyonuna ek olarak bir de renk partisyonu yazmış; şaşırtıcı derecede etkileyici *Gizem*'ini ise jestler, renkler, kokular, vb. ile birlikte planlamıştı. Eisenstein Skriyabin ile Debussy'yi kendi üsttonal montaj kuramını doğrulamak için kullanmıştı ve kendisini Skriyabin'in sanatların sentezi düşünün bir vektörü olarak görmekteydi. (Fakat Eisenstein bu düşün altında yatan büyüden ve Ruslara özgü Teosofi'den hiç bahsetmez.) Sentetik tiyatro düşüncesi 1920'lerde sık sık sözü edilen bir düşünceydi. Eisenstein bu düşünceyi uyarlamış ve sonuç olarak da sinemanın, Devrim öncesi tiyatronun Simgeci ve Wagnerci büyük kuramcılarından Edward Gordon Craig ve Adolphe Appia'nın kehanetlerini gerçekleştirme yolunda olduğunu söyleyecek kadar ileri gitmişti. Bunun bir sonucu olarak Eisenstein 1940'ta Bolşoy Operası'nda *Valkiri*'yi sahneledi. (Burada Eisenstein'ı savunmak için onun yalnızca Simgeci ve Wagnerci düşüncenin etkisi altında kalmadığı, Walt Disney'i de bir sinestezi dehası olarak gördüğü söylenebilir.) Eisenstein'ın hayatını yazan Marie Seton'a göre *Valkiri*'nin şöyle bir amacı vardı: "İnsanlar böylece müzik, ışık, manzara, renk ve hareket ile bir tek ana duyum, bir tek konu ve düşüncenin birleştirici bütünlüğüne erişmişlerdi." Eisenstein'ın kendisi de amacının "Wagner müziğinin unsurlarını ve sahnedeki renk akışını iç içe geçirmek" olduğunu söylüyordu. Bu amaç Eisenstein'ı *Korkunç İvan*'a götürdü.

Simgeciliğin böylesine ezici bir biçimde yeniden doğuşu sonucu "*monistic ensemble*" düşüncesi yavaş yavaş organik bir bütünlük anlamına gelmeye başladı ve diyalektik bölümlerin birbiriyle olan iç ilişkilerine indirgendi. Aynı zamanda Eisenstein armoni, matematiksel oran ve bir Klasisizm arayışı içinde olması nedeniyle altın-kesim düşünceleriyle ilgilenmeye başlamıştı. *Genel Hat*'ın kameramanı Tisé bu konuda şunla-



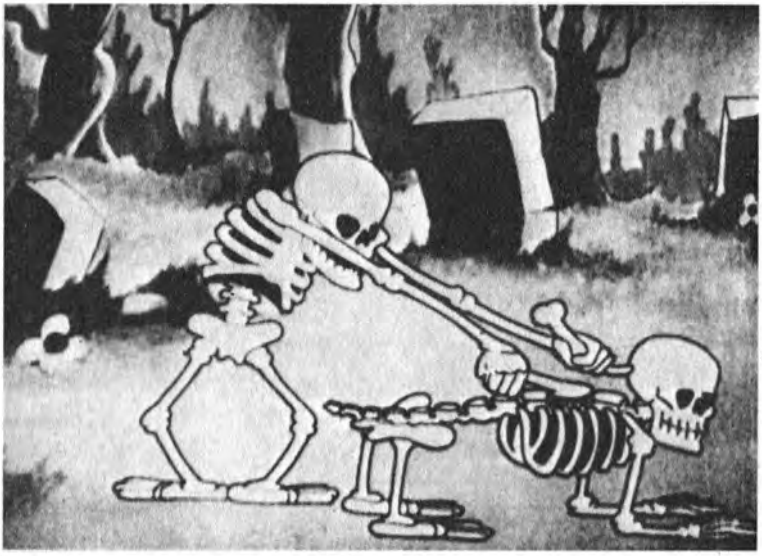


***Korkunç İvan*'ın operavari görkemi.**



*Korkunç İvan.*

rı hatırlar: "Hileli kamera kullanımından kaçınma ve her sahnenin düzenine oldukça keskin bir dikkat sarfederek basit film yönetim yöntemlerini kullanma kararı almıştık." (*Potemkin Zırhlısı*'ndaki Odessa Merdivenleri sahnesini çekerken Eisenstein takla atan akrobat bir aktörün sırtına kamera yerleştirmişti.) Geometriye olan düşkünlük ise makinalardan türetilen Konstrüktivizm'den değil, sanatın doğası üzerine olan düşüncelerden doğmuştu. Eisenstein Leonardo da Vinci'nin özellikle geometriyle ilgili yapıtlarından alıntılar yapmaya düşkündü. Bu ilgi bazı zamanlar onun hiçbir zaman denetleyemediği, nerdeyse hepsini René Ghil'den devraldığı bilime duyulan tutkunun bir parçası gibidir. Bir eleştirmenin yorumuna göre, "Eisenstein'ın sanatın logaritma tablolarını yaratma girişimlerinde simyaya benzer bir şeyler vardır". Eisenstein'ın bundan sonra yazdığı eserlerin duygusal doyum, esrime, duyumların senkronizasyonu, mit, ilkel düşünce (Eisenstein halka ait bilgilerin insan bilgisine eşit olduğunu ve bunun *Que Viva Mexico!*'nun temelini oluşturduğunu söylemiştir) gibi kavramlarla yoğrulmuş bir sanatı kurma çabaları olduğunu görmek zor değildir. Gerçekten de Eisenstein'ın sanat ve felsefeye bakı-



**Walt Disney'in ilk *Silly Symphony*'si.**

şında –felsefe onun için Pavlov ve Hegel'in tuhaf bir karışımı olmuşsa da– temelde Simgeci olan bir şeyler vardır.

Eisenstein'ın estetik konusundaki son ilgi alanı da dikkate alınmalıdır. Eisenstein hayatı boyunca karikatür, *lampoon* ve *grotesk*'e* ilgi duymuştur. Bu ilginin kaynağı kısmen Meyerhold, Hoffmann ve 17. yüzyıl Fransız gravürcüsü Collot'ydu. Eisenstein'ın saygı duyduğu sanatçılar Daumier, T. Lautrec ve Şaraku'dur (Japonya'nın Daumier'si diye anılır). Eisenstein Meksika'da bu listeye Posada'yı da ekler: Filmin son sahnesi olarak planladığı "Ölüm Dansı" sahnesini Hoffmann ve Callot kadar Posada'ya da borçludur. Daha sonra Eisenstein El Greco'ya tutulur ve onun hakkında bir kitap yazmak ister. Bu onun karikatüre ya da en azından *hyperbole*'e** duyduğu ilgi ile birlikte Engizisyon dönemindeki Toledo' nun ürkünç eziyetçi-ruhani atmosferi karşısında duyduğu –Meksika'da-

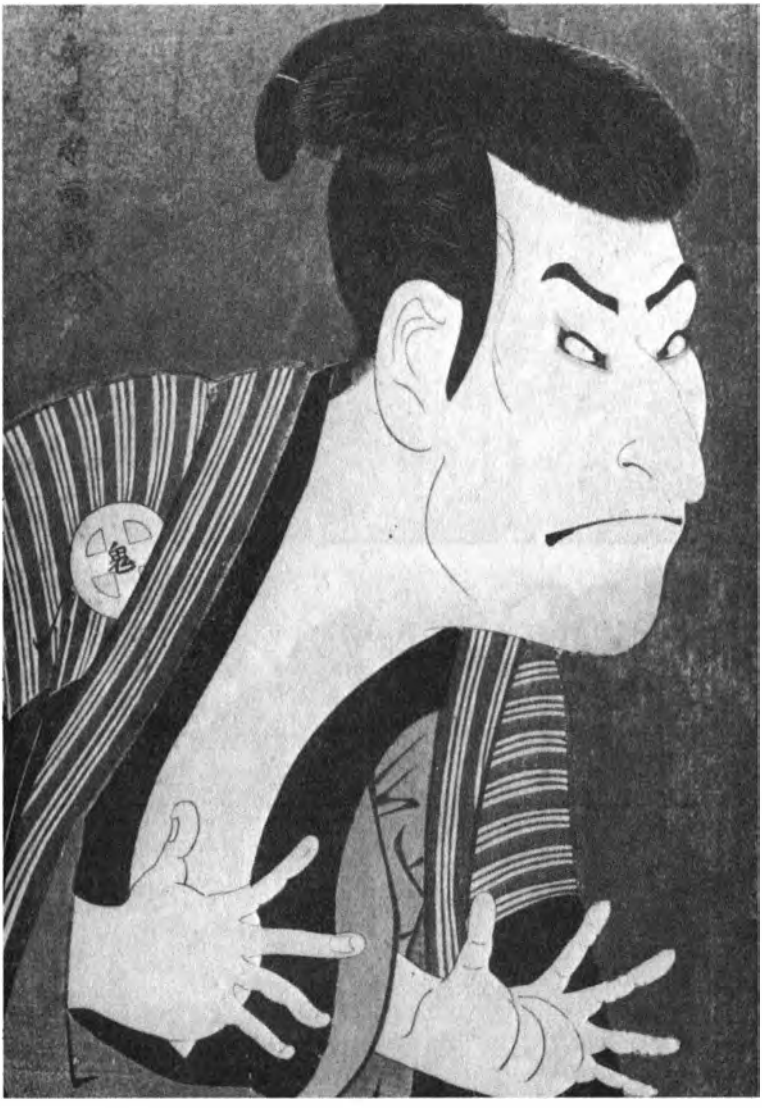
* *lampoon*: oldukça keskin bir tür taşlama; *grotesk*: tuhaf ve gülünç çizilmiş insan ve hayvanları gösteren resimler. (ç.n.)

** *hyperbole*: abartma. (ç.n.)





**Eisenstein ve Daumier.**



**Şaraku'dan bir baskı.**





**Korkunç İvan: Bir desen ve (sağda) Çerkassov.**



**Korkunç İvan: Çerkassov.**

kine benzeyen– etkilenişi yansıtır. (Bu aynı zamanda onun yarı karikatürsel Stigmata çizimlerinin ve Lawrence'a duyduğu hayranlığın kökenlerini de açıklar.) Eisenstein sanat yaşamına bir ajit-treninde karikatürist olarak başlamıştı ve işi *Korkunç İvan*'ın tuhaf, çarpık giysilerini tasarlamaya, oyuncu Çerkassov'u zayıflatıp veremden yatağa düşürmeye kadar ilerletmişti. (Birçok açıdan *Korkunç İvan* değişik yollar izleyerek de olsa 1920'lerin düşüncelerine geri döner: Filmde Mayakovski'nin ilahi konularından biri olan Tanrı ile savaş konusu bile tuhaf biçimde abartılmış olarak yer alır.)

Eisenstein'ı Brecht'le karşılaştırmak yol göstericidir. Her ikisi de aynı kültürel ortamda, aynı yönlendirmeyle yola çıkmıştır: Meyerhold etkisi (Brecht'e Piscator aracılığıyla ulaşmıştır), Doğu sanatına, müzikhollere ve spora duyulan ilgi, Marksizm ve Bolşevik Devrimi'ne bağlanış, Amerikancılık, Davranışçılık hayranlığı ve Natüralizm'e duyulan nefret her ikisinde de gözlemlenebilir. Brecht de Eisenstein'ın şu aşağıda söylediklerini söyleyebilirdi:

> Moskova Sanat Tiyatrosu benim ölümcül düşmanımdır. Yapmak istediğim şeyin tam tersidir. Onlar duygularını gerçekliği sürekli bir yanılsamaya uğratmak için titreştiriyorlar. Ben gerçekliğin bir fotoğrafını çekiyorum ve sonra bunu duygu uyandırmak için kesiyorum... Ben gerçekçi değil, maddeciyim. Ben maddesel şeylere, maddenin bize bütün duyumlarımızın temelini verdiğine inanıyorum. Ben gerçekçilikten gerçeğin kendisine giderek kaçıyorum.

İkilinin ortak dostları vardır. İkisi de aynı amaç peşinde koşmuş, bilim ve sanatın sentezini kurmaya çalışmıştır. Fakat 1920'lerin sonuna doğru yolları ayrılır. Brecht "duygu üsttonları" konusunda Tretyakov'a karşı çıkar; kendisini Wagner'e saldırmaya adamıştır; *Laokoön* örneğinde olduğu gibi duyumların açıkça birbirinden ayırt edilmiş olması gerektiğini, bir sanat yapıtındaki farklı bileşenlerin özgülleştirilerek birbirlerinden tümüyle ayrı tutulmaları gerektiğini savunur. Brecht akla uygun bir tartışmanın sanatsal biçimini bulmaya çalışmıştı; Eisenstein ise kavramları tekrar tekrar yarı sezgisel bir biçimde (hatta bir esrime ile) geliştirmiş olduğu sanatsal biçimlere sıkıştırmaya çalışmıştı; "efektif mantık" için akılcı bir ikna yolu bulmaktan vazgeçip imge ve düşüncenin mit ve içkonuşmada birleştiğine karar vermişti. Fakat Brecht'i Eisenstein'ın karşısına yerleştirerek yüceltmek aslında çok kolay bir iştir. Brecht daima sözcüklerle, sözel bir söylem ile ilgilenmişti ve bütünüyle konuşmasız, simgeselden çok görüntüsel bir malzeme ile çalışmanın sorunlarıyla uğ-



**Bertolt Brecht.**

raşmak zorunda kalmamıştı.

Bilimsel kavramlar gerçekte yalnızca simgesel bir kod sistemi içinde ifade edilebilir. Eisenstein'ın ardındaki birikim onu simgesel bir dil araştırması yapmaktan alıkoymuştu. Göstergebilim ile ilgilenmişliği ise şöyledir: Eisenstein'ın Saussure ve yapısalcı dilbilim ile olan akrabalığı Christian Metz'in tahmin ettiği gibi Charles Morris ve Davranışçı göstergebilimle olan akrabalığı kadar yakın değildir. Eisenstein bir süre sonra da "*non-diegetic** metafor"larla olan deneylerinden hemen vazgeçmiştir: bu Ekim'deki Tanrılar sahnesinde olduğu gibi birer paradigma niteliği taşıyan dekorların kuruluşuna giden bir akım için gerekli başlangıçtır. Godard'ın *Une Femme Mariée* (Evli Kadın) ve *La Chinoise*'da (Çinli Kız) aksini kanıtlamış olduğundan beri bu artık çıkmaz bir sokak değildir. Muhtemelen Eisenstein sözel söylemin ses kuşağına verebileceği ve vermesi gereken desteğin önemini azımsamıştır. (İşin tuhaf yanı Eisenstein sessiz film döneminde altyazıların öneminin oldukça farkındadır.) Sine-

* *non-diegetic* metafor: öyküsel olmayan metafor. (ç.n.)



**Brecht'in *Dreigroschenoper*'inden bir sahne.**

manın duygusal olarak yaratacağı etkiye verdiği önem Eisenstein'ı simgesel olan şeylerden hep uzak tutmuştur.

Paradoksal bir biçimde, Eisenstein'ı bilimsel kavramları film aracılığıyla ifade etmekten sonunda tamamıyla geri çekilmeye yönelten şey sanatın bilimsel temeline duyduğu inanç olmuştur. Eisenstein Pavlovcu refleksolojiyi sorgusuz sualsiz, olduğu gibi kabul etmiştir. (Amerika'dayken Pavlov'un laboratuvarında eğitilmiş köpeklerle Rin-Tin-Tin'i, onun aleyhine olacak biçimde karşılaştırma düşüncesi Eisenstein'ı bir hayli uğraştırmıştı.) Epistemolojik açıdansa Eisenstein sımsıkı bağlanmış olduğu Marksizm'den ne anladığına hiçbir zaman tam anlamıyla doyurucu bir cevap verememiştir. Girişimleri iki ayrı hücreye hapsolup ortak bir çekirdekle birbirine bağlanamadan kaldı. Bir yanda bütün insani faaliyetlere fizyolojik bir açıklama getirmek isteyen "bilimsel" maddecilik, öte yandaysa mekanik olarak uygulanıp içi boş bir örneğe dönüşen tamamıyla biçimci ve soyut bir Hegelci diyalektik vardı.

Eisenstein kendisini Leonardo da Vinci ile karşılaştırmaktan hoşlanıyordu: Leonardo, sanatına bilimsel açıdan yaklaşmış ve zamanla sanattan çok estetik kuramı ile ilgilenmeye başlamıştı. (Eisenstein *Que Viva Mexico!*'yu tamamlayamayışını bile *Sforza Anıtı* felaketiyle karşılaştırıyordu.) Büyük şeyler yapma isteği, başardığı şeylerden daha fazlaydı. Bununla birlikte Eisenstein bu yüzyılda hızla değişen estetik değerlerine gereken ilgiyi gösteren birkaç yazardan biridir. Özgün, yüksek bir kavrayış gücü olan, yorulmak bilmez bir düşünürdür. Kendi değerine duyduğu büyük inancı her zaman haklı çıkaramamış olması, onun çağdaşlarını çok çok aştığını bize unutturmamalıdır. Eisenstein'ın bize öğreteceği çok şey var.



**Rin Tin Tin çekim setinde.**



# II

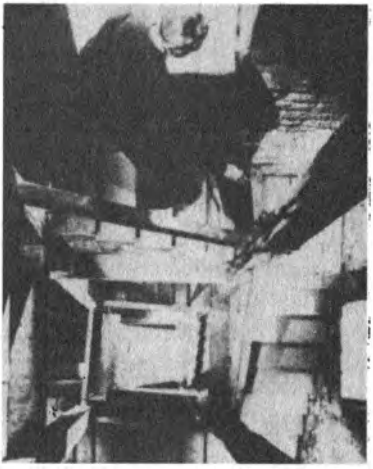
## *Auteur* Kuramı

*Politique des Auteurs* –Andrew Sarris'in verdiği adla *auteur* kuramı– *Cahiers du Cinéma*'da yazdıkları yazılarla dergiyi dünyanın önde gelen sinema dergisi yapan, gevşek dokulu bir eleştirmenler grubunca geliştirildi. Bu kuram, Amerikan sinemasının derinlemesine incelemeye değer olduğu; üstün yapıtların yalnızca ticari pastanın üstünde bir krema tabakası oluşturan kültürlü bir elit, yani küçük bir grup yönetmen tarafından değil, çalışmaları dışlanıp unutuluşa bırakılmış bir *auteur*'ler* yığını tarafından yapılmış olduğu inancından doğdu. O dönemin Paris'inde bu doğuşu kolaylaştıran bazı özel koşullar vardı. Bunların en önemlisi Fransa'da Vichy hükümeti ve Alman işgali sırasında Amerikan filmlerinin gösteriminin yasaklanmış olmasıydı. Yasak filmler özgürlükten sonra tekrar ortaya çıktıklarında Anglosakson ülkelerde özellikle eksik olan ateşli bir ilgi ve duygusallıkla karşılandı. İkinci önemli etmen ise Fransa'da sinemayla entelektüeller arasında her zaman varolan yakın ilişkiye (burada Jean Cocteau ve André Malraux'yu akla getirmek açıklayıcı olur) bağlı olarak gelişmiş başarılı bir *ciné-club* akımının varlığıydı. *Ciné-club* akımı ile bağlantıları olan, Jean-Luc Godard'ın tanımıyla "büyük *auteur*" Henri Langlois'nın kurduğu muhteşem Paris Sinematek'i vardı. Sinematek'in politikası maksimum sayıda film göstermek, geleceğin sinemasının boy atmasına yarayacak kültürü kurmak için geçmişin ürünlerini tekrar gösterime sokmaktı. İşte bu olay Fransız sinemaseverlerine Hollywood'un tarihsel boyutları ve her yönetmenin çalışması hakkında eşi görülmemiş bir anlayış derinliği kazandırdı.

*Auteur* kuramı oldukça düzensiz bir biçimde gelişti; bu konuda hiçbir zaman programlı manifestolar ya da kolektif bildiriler yayımlamaya yönelik çalışmalar yapılmadı. Bunun sonucu olarak *auteur* kuramı oldukça geniş anlamlarda yorumlanabilir ve uyarlanabilir bir hale geldi;

* *auteur*: yazar, yaratıcı. (ç.n.)





**(Solda) Fritz Lang'ın *Scarlet Street*'inden bir sahne. (Sağda) Alfred Hitchcock'un *Vertigo*' sundan bir sahne.**

farklı eleştirmenler ortak yaklaşımlardan oluşan gevşek bir bağlam içinde farklı yöntemler geliştirdiler. Kuramın bu gevşekliği ve dağınıklığı özellikle İngiltere ve Amerika'daki eleştirmenler arasında göze batacak kadar büyük yanlış anlaşılmaların kök salmasına neden oldu. Cehalet, yabancı düşüncelere duyulan bir düşmanlık, karikatürleştirme ve alaya duyulan aşk ile el ele verdi. Fakat yine de *auteur* kuramının sonuçları en çorak toprakta bile görülmeye başlandı, türlü gelişmelere neden oldu. Örneğin son zamanlarda National Film Theatre'da Don Siegel Toplu Gösterisi sırasında İngiliz eleştirmenler arasında yapılan resmi olmayan bir oylamada şu ortaya çıktı: En çok beğenilen Amerikalı yönetmenler içinde Budd Boetticher, Samuel Fuller ve Howard Hawks'dan oluşan bir grup yönetmen adı, başı çeken Ford, Hitchcock ve Welles'den hemen sonra geliyor, Billy Wilder, Josef Von Sternberg ve Preston Sturges'ten oluşan grubun önüne geçiyordu.

Kuşkusuz bazı yönetmen adları her zaman "önde gelen" sıfatıyla nitelendirilmiştir: Charles Chaplin, John Ford, Orson Welles gibi. *Auteur* kuramı kendini yönetmenin filmin ana yazarı olduğu düşüncesiyle sınırlamaz. Bir deşifre etme operasyonuna girişerek daha önce hiçbir yerde görülmemiş yazar adları çıkarır ortaya. Yıllar yılı sinemada "yazar modeli"ne örnek olarak apaçık sanatsal özlemleri olan ve filmleri üstünde mutlak denetimi bulunan Avrupalı yönetmen modeli alınmıştı. Bu model

hâlâ kullanılmaktadır; sanat filmleriyle popüler filmler arasında temel ayrımın ardında bu yatar. Ünlerini Avrupa'da yapmış olan yönetmenler Atlantik'i geçtikten sonra anonim bir kimliğe indirgenmişlerdi. Amerikalı Hitchcock ile İngiliz Hitchcock, Amerikalı Renoir ile Fransız Renoir, Amerikalı Fritz Lang ile Alman Fritz Lang arasındaki olumsuz kıyaslamalar yapıldı. *Auteur* kuramı bunların ve başka Avrupalı yönetmenlerin ikinci, yani Hollywood'daki çalışmalarını tekrar gözden geçirip değerlendirdi; eğer *auteur* kuramı olmasaydı *Scarlet Street* (Günah Sokağı) ya da *Vertigo* (Başdönmesi) gibi başyapıtlar anlaşılmadan kalacaklardı. Bunun tersi durumları, yani kurtuluşu Avrupa'ya sürgün edilmekte bulan Amerikalı yönetmenleri ele aldığında, *auteur* kuramı kuşkucu davranmıştır. Jules Dassin'in *Brute Force*'dan (Kaba Kuvvet) daha iyi bir film yapıp yapmadığını ya da Joseph Losey'in son filminin, örneğin *The Prowler*'dan (Pusuda) daha iyi olup olmadığını tartışmak artık iyice güçleşmiştir.

Zamanla özgün kuramın dağınıklığı nedeniyle iki temel *auteur* eleştirmen okulu gelişti: biri temayla ilgili motiflere, anlam odaklarına önem verirken, öteki biçem ve *mise en scène*'i* vurguluyordu. Bu noktada ortaya çıkan önemli bir ayrıma daha sonra geri döneceğim. *Auteur*'ün yapıtında bir anlam boyutu vardır, bütünüyle biçimsel değildir; öte yanda *metteur en scène*'in** yapıtı ise bir sahne gösteriminden, daha önce varolan bir metni, senaryo, kitap ya da oyun gibi bir metni özel, sinemasal kod ve kanallar bireşimine sokmaktan öteye gitmez. Göreceğimiz gibi bir *auteur*'ün filminin anlamı *a posteriori* olarak inşa edilir; *metteur en scène*'in filminin anlamıysa –dışavurumcu ya da biçemci açıdan değil, anlambilimsel açıdan– *a priori* olarak varolur. Bazı somut durumlarda bu ayrım her zaman açık değildir. Bazı yönetmenlerin *auteur* mü yoksa *metteur en scène* mi oldukları tartışılan bir konudur. Örneğin, sezgisel belirlemeler yapmak mümkünse de Raoul Walsh ya da William Wyler'ın *auteur* olup olmadıkları konusunda henüz gerçekten ikna edici bir görüşe ulaşılamamıştır. Don Siegel ve George Cukor hakkında görüşler farklı olabilir. Bu somut durumlarda ayrımı saptamadaki güçlük, ayrımın bulanık bir hale gelmesine neden oldu; sonuç olarak bazı Fransız eleştirmenler *metteur en scène*'in değerini *auteur*'den yukarı yerleştirmeye eğilim gösterdiler. Ardından Walsh, Lang, Losey ve Preminger kültü ile

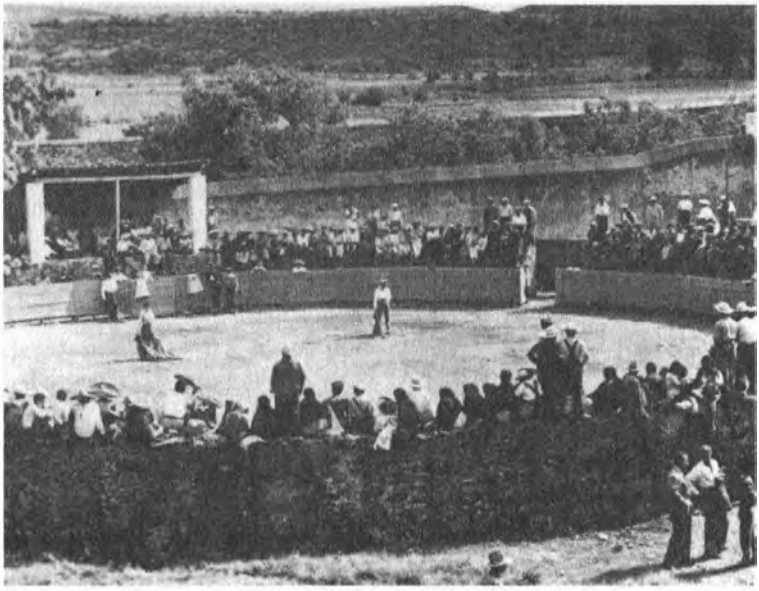
* *mise en scène* (mizansen): sahne düzeni. (ç.n.)

** *metteur en scène*: sahneleme ustası. (ç.n.)





(Üstte) Jules Dassin'in *The Brute Force*'undan bir sahne ve (altta) Joseph Losey'in *The Prowler*'ından bir sahne.



**Budd Boetticher'in *The Bullfighter and the Lady*'sinden bir sahne.**

MacMahonizm doğdu, bu akım vahşete duyduğu ilgi ve o kötü şöhretli metniyle ortaya çıktı: "Charlton Heston sinemanın bir aksiyomudur". André Bazin'in "Estetik kişilik kültleri" dediği şey böyle oluştu. Önemsiz yönetmenler, doğru dürüst belirlenip tanımlanmadan ayakta alkışlandılar.

Yine de, *auteur* kuramı kimilerine hayaller gördürten bu eleştirel aşırılıklara aldırmadan ayakta kalabildi. Kalabildi, çünkü vazgeçilmez bir özelliğe sahipti. Geoffrey Nowell-Smith *auteur* kuramına bugün bilinen biçimini verdi:

> Kuramın gelişimi sırasında beliren can damarlarından biri şudur: Bir yazarın yapıtının tanımlayıcı özellikleri mutlaka ilk bakışta görülebilen özellikler değildir. Bunun için eleştirinin amacı konunun ve konuyu ele alışın yüzeysel karşıtlıkları ardında yatan temel ve anlaşılması güç motiflerin çekirdeğine inmektir. Bu motiflerin oluşturduğu desen... bir yazarın yapıtına o özgün yapıyı veren şeydir, eseri hem içsel olarak tanımlar hem de bir eseri ötekinden ayırt etmeye yarar.

Nowell-Smith'in dediği gibi eleştirmen için vazgeçilmez olan "yapısalcı yaklaşım"dır bu.

Howard Hawks'un filmleri *auteur* kuramı için iyi bir malzeme oluştururlar. Neden Frank Borzage ya da King Vidor değil de, Hawks diye sorulabilir. Birincisi, Hawks yıllarca Hollywood sistemi içinde çalışmış bir yönetmendir. İlk filmi *Road to Glory* (Zafer Yolu) 1926'da yapılmıştır. Fakat bütün yönetmenlik hayatı boyunca yalnız bir filmi, *Sergeant York* (Çavuş York) eleştirmenlerin övgüsünü kazanmıştır; yakından bakıldığında bu filmin Hawks filmlerinin genel çizgisinden ayrı bir yeri olduğu görülür. İkincisiyse, Hawks hemen hemen her tür film yapmıştır. Westernler (*Rio Bravo*), gangster filmleri (*Scarface* – Yaralı Yüz), savaş filmleri (*Air Force* – Hava Kuvvetleri), korku filmleri, (*Big Sleep* – Büyük Uyku), bilimkurgu (*The Thing from Another World* – Başka Dünyadan Gelen Yaratık), müzikaller (*Gentlemen Prefer Blondes* – Erkekler Sarışınları Sever), komediler (*Bringing up Baby* – Baby'yi Büyütürken) hatta İncil'e dayalı bir epik film (*Land of the Pharaohs* – Firavunlar Diyarı) bile... Buna rağmen bütün filmlerde (Hawks'un kendisinin de memnun kalmadığı *Land of the Pharaohs* dışında belki) aynı tematik ilgi odakları, tekrarlanan aynı motif ve olaylar, aynı görsel biçem ve tempo tekrar tekrar karşımıza çıkar. Roland Barthes'ın bir *homo racinianus* türü yarattığı gibi, bir eleştirmen de Hawks'çu sorunları olan bir dünyada Hawks'çu değerlere sahip bir *homo hawksianus* türü yaratabilir.

Hawks bunu bütün film türlerini iki temel tipe indirgeyerek başarmıştır: Macera ve çılgın komedi. Bu iki tür iki karşıt dünya görüşünü, Hawks'un bakış açısının artı ve eksi kutuplarını ifade eder. Hawks bir yanda John Ford ile, öte yanda da Budd Boetticher ile zıtlaşır. Üç yönetmen de "kahramanlık" sorunuyla ilgilenmiştir. Bir birey olarak, kahraman için ölüm aşılması imkânsız mutlak bir sınırdır: Ölüm kendinden önce yaşanan hayatı anlamsız ve saçma kılar. Öyleyse ölümden önce yaşanan bu hayat boyunca bireye özgü anlamlı bir hareket nasıl gerçekleştirilebilir? Her şeyi değersiz kılan ölümün mutlaklığı nedeniyle "aşkınlaşma" değerine sahip olunamıyorsa bireysel hareketin –isterse kahramanca olsun– nasıl bir değeri olabilir? John Ford bu soruyu bireyi tarihin ve toplumun, özellikle Amerikan tarihinin içine yerleştirerek cevaplar. Ford aşkınlaşma değerlerini, Amerika'nın bir ulus olarak edindiği tarihsel görevinde, vahşi topraklara uygarlık getirmiş, yabanıllığı bahçeye dönüştürmüş olmasında bulur. Ford aynı zamanda bu değerlerin kendisini de sorunsal olarak görür: Amerikan tarihini oluşturan "hareketleri" de sorgulamaya başlar. Buna karşıt olarak Boetticher radikal bir bireysellikte ısrar eder. "Kitle duyguları hakkında film yapmak beni ilgilendirmi-





**(Üstte)** ***Only Angels Have Wings*****: Toplu şarkı söyleme sahnesi ve (altta) John Ford'un** ***The Searchers*****'ı: Bir cenaze töreni.**

yor. Ben bireyden yanayım." Boetticher değerleri ölümün kendisiyle karşı karşıya kalmada arar: Temel metafor arenaya çıkmış boğa güreşçisidir. Kahraman, bir arkadaş grubuna girer ama grup dayanışması diye bir şey mümkün değildir. Boetticher kahramanının hareket biçimi, grupları çözüp her türlü işbirliğini bireylerine ayrıştırmaktır, böylece teke tek kalma fırsatı doğar. Film, Andrew Sarris'in deyişiyle, "işin sonunda bir kavga patlayıncaya kadar her karakterin sırasıyla elindeki kâğıtlarla blöf yaptığı hileli bir poker oyununa dönüşür". Hawks aşkınlaşma değerlerini Boetticher'in tersine bireyin ötesinde, ötekilerle dayanışmada arar. Fakat Ford gibi kahramanlarına tarihsel bir boyut vermez, onların önüne ulaşılacak hedefler koymaz.

Hawks için en yüce insan duygusu özel, kendine yeterli, sadece erkeklerden oluşan bir gruptaki dostluktur. Hawks'un kahramanları tehlikeye ve toplumdan ayrı yaşamaya alışmış, çoğunlukla toplumdan fiziksel olarak sık ağaçlıklı bir orman, deniz, kar ya da çöl nedeniyle ayrı kalmış kovboylar, balıkçılar, yarış arabası sürücüleri, pilotlar, büyük av peşindeki avcılardır. Havaalanları sis yüzünden kapatılmıştır, telsiz bozulmuştur, bir sonraki posta arabası ya da sal bir hafta sonra hareket edecektir. *Elit* grup kapalılığını sımsıkı korur. Gruba kabul edilebilmek için bir beceri ve cesaret sınavından geçmek gerekir. Grubun içindeki gerilim ancak üyelerden biri ötekileri hayal kırıklığına uğrattığı zaman ortaya çıkar (*Rio Bravo*'daki sarhoş şerif yardımcısı, *Only Angels Have Wings* – Sadece Melekler Kanatlıdır'da paniğe kapılan pilot) ve bu üye ancak olağanüstü kahramanlıkta bir iş yaparsa kendini kurtarabilir. Aynı durum, aşırı "bireycilik" grubun birbirine bağlılığını tehdit ederse tekrarlanır (*Redline 7000*'deki sürücüler arasındaki çekişme, *Air Force*'daki bombardıman grubunun hırçın pilotu). Grubun güvenliği ilk şarttır: "Havada tehlikeli bir akrobasi grubu oluşturulacak – aranızdan biri beceriksiz çıkarsa bütün takım tehlikeye girer. İçinizden biri iradesini kaybederse bütün takım yatabilir". Grup üyeleri ritüellerle birbirine bağlıdır (*Hatari*'de aralarında kan nakli yaparlar), bir ağızdan söylenen şarkılarla kendilerini ifade ederler. Bunun en ünlü örneği *Rio Bravo*'da izlenebilir. *Dawn Patrol*'de (Şafak Devriyesi) pilotların dostluğu düşman hatlarını bile aşar: Esir düşen Alman pilotu gruba hemen kabul edilip toplu şarkıya katılır; *Hatari*'de değişik ülkelerin avcıları bir telsiz radyo sistemi ile bir şarkıda birleşir.

Hawks'un kahramanları profesyonelliklerinden gurur duyarlar. Şöyler sorarlar: "Ne kadar iyi yapıyor işini bu adam? İyi yapmak zorunda."



***The Rise and Fall of Legs Diamond*: Grotesk bir ölüm sahnesi.**

İşlerini iyi yapmalarına karşılık olarak hiçbir övgü beklemezler. Gerçekten de filmlerde "çocuklar işi becerdi"den başka bir şey söylenmez. Öldükleri zaman arkalarında yalnız en önemsiz kişisel eşyaları –bir avuç madalya belki– kalır. Hawks bu umutsuz ve çorak dünya görüşünü şöyle açıklar:

> Bu gerçeğin soğukkanlılıkla kabul edilişidir. *Only Angels Have Wings*'de Joe öldükten sonra Cary Grant şöyle der: "Yeterince iyi beceremedi işini." İnsanların yaşamlarını sürdürmelerini sağlayan tek şeydir bu. Şöyle demek zorundalar: "Joe yeterince iyi değildi, ama ben ondan daha iyiyim, o halde davranıp işi ben sürdürmeliyim." Ve sonra Joe'dan hiç de daha iyi olmadıklarını anlarlar fakat artık her şey için çok geçtir.

Ford'un filmlerinde ölüm, cenaze törenleri, ayaküstü edilen bir dua, *Nehir kıyısında toplanalım mı?* şarkısının mırıldanılmasıyla kutsanır. Ölüm, evlenme, dans, geçit töreni gibi ritüeller varolan sistemin içine sıkıştırılır. Fakat Hawks için grubun yaşam alışkanlıklarını devam ettirebilmesi yeterlidir, tek keyif verici anları "tehlike" (*Hatari*) ve "eğlence" anları olan alışkanlıklarını. Tehlike varoluşa keskinlik verir, "Olayın içi-



***The Land of the Pharaohs*: İnsanlıktan çıkmış insanlar.**

ne girdiğin zaman, tehlikenin de içindesin demektir. Ve, 'Yaşıyor musun, yaşamıyor musun?' sorusu büyük olasılıkla en büyük dramımızdır". "Yaşama"nın hayatını kaybetme tehlikesi –bu tehlikeye oldukça aldırışsızca atılır kişi– içinde olmaktan başka bir anlama gelmediği bir nihilizm, Hawks'çu "eğlence" kavramıyla zenginleştirilir. "Eğlence" sözcüğü Hawks'un senaryolarında, onunla yapılan söyleşilerde sürekli ortaya çıkar. Bu onun umutsuzluğunu maskeler.

Hawks'un kahramanlarından birine "Hayatını niçin tehlikeye atıyorsun?" diye bir soru özellikle bir kadın tarafından sorulduğu zaman şöyle bir cevap gelir: "Düşünebildiğim kadarıyla hiçbir nedenin anlamı yok. Galiba hepimiz çılgınız." Ya da Feathers, *Rio Bravo*'da Colorado'ya alayla şöyle der: "Senin benim gibi bir bahanen bile yok. Hepimiz aptalız". "Çılgınlık" derken Hawks'un dile getirmek istediği psikopatlık değildir: onun karakterlerinin hiçbiri Peckinpah'ın *Deadly Companions*'ındaki (Ölüm Arkadaşları) Turkey ya da Penn'in *Left Handed Gun*'ındaki (Solak Silahşör) Billy the Kid gibi değildir. Ne de bazen Boetticher'in filmlerinde bulduğumuz hayatın saçmalığı anlayışı vardır: Ölüm, gördüğümüz gibi, Hawks için yalnızca rutin bir olaydır: *Tall T*'de (Uzun T) ("Yakında bu kuyu tıklım tıkış olacak") ya da *Rise and Fall of Legs Diamond*'da (Legs Diamond'ın Yükselişi ve Düşüşü) olduğu gibi bir grotesklik örneği değildir. Hawks için "çılgınlık" bir farklılık, sıradan, günlük, toplumsal dünyadan bir ayrılış anlamına gelir. Hawks aynı zamanda sıradan dünyayı da, anlamdan ve değerlerden yoksun olduğu için çok daha temel anlamda "çılgın" olarak görür. "Yani çılgınca tepkiler demek istiyorum –onların çılgın olduğu fikrinde değilim, bence gayet normaller–



***His Girl Friday*: Eziyet çeken sigorta şirketi memuru.**

fakat bizim içine düştüğümüz kötü alışkanlıklardan ötürü bizlere çılgınmış gibi görünüyorlar." Hangisi normal, hangisi anormaldir? Hawks, kahramanlarının birçok insana göre akılcı değerler sergilemekten uzak, gitgide yokolmakta olan garip bir insan türünü ifade ettiğinin farkındadır. Hawks'un "yarattığı tür adamların" bu dünyada yeri yoktur.

Öteki insanları kendi elit gruplarının dışında tutan Hawks kahramanları zaten toplum tarafından dışlanmış, Afrika ormanlarına ya da Kuzey Kutbu'na sürülmüş kişilerdir. Dışta kalanlar, yani öteki insanlar grup tarafından birbirinden farkı olmayan insanların oluşturduğu bir kalabalık olarak algılanır. Kalabalığın rolü aynı zamanda da nefret ettikleri kahramanların yaptıkları şeylere bön bön bakmaktır: *Rio Bravo*'da kavgaları izlemek için, *The Crowd Roars*'da (Kalabalık Kükrüyor) yoldan çıkan arabaları seyretmek için toplanırlar. Dışta kalanlar ile kahramanlar arasındaki uçurum, elit içindeki düşmanlıkları aşar: *Dawn Patrol* ya da *El Dorado*'daki Nelse buna örnektir. Kalabalıkların en insanlıktan çıkmışı *Land of the Pharaohs*'ta Piramitlerin inşasında çalıştırılan kalabalıktır. Film daha önce Amerikan ordusu için "muhteşem bir havaalanı" inşa eden Çinli işçiler hakkında olacaktı, fakat Çin devriminin başarısı




**Kadınlar ve hayvanlar dünyası: *Hatari.***

Hawks'u planını değiştirmek zorunda bırakmıştı. ("Sonra Piramitlerin inşasını düşündüm, bu ötekiyle aynı tür bir öyküydü.") Fakat kalabalığın, dışta kalan toplumun varlığı, "eğlenerek" kötülüğe karşılık veren Hawks'un *elit*'i karşısında sürekli üstü kapalı bir tehdit oluşturur. Çılgın komedilerde sıradan insanlar komik şamar oğlanlarına dönüşür, saldırılara ve alaylara hedef olurlar: en açık hedef *His Girl Friday*'deki (Patron'un Cuma'sı) kapı kapı dolaşan sigorta memurudur. Hawks'un öcü çoğunlukla acımasız ve korkunçtur. *Sergeant York*'ta Almanları "hindiler gibi" vurmak "eğlence"dir; *Air Force*'da Japon donanmasını bombalamak "eğlence"dir. İşte bu tür anlarda *elit*, dünyaya karşı çıkar; vahşi ve yıkıcı olma fırsatını ele geçirir.

Dışarıdaki kalabalığın üstü kapalı baskısının yanı sıra, üstü açık bir tehlike sayılan bir başka tehdit daha vardır: Kadın. Erkek kadının "av"ıdır. Kadınlar erkek gruplarına ancak bir hayli endişeden ve gruba katılmaya değer olduklarını uzun ritüellerle –sigara ikram etme, yakma ya da birbirinden sigara isteme gibi– kanıtladıktan sonra alınırlar. Sık sık becerilerini sergiledikleri ufak kahramanlık gösterilerine girişirler. Bütün bunlardan sonra bile tam üyelik edinemezler. Şöyle tipik bir diyalog kadınların filmlerdeki konumunu özetlemeye yeter:



**Kadınlar ve hayvanlar dünyası: *Gentlemen Prefer Blondes.***

Kadın: O adamı seviyorsun, değil mi?
Erkek (utanmıştır): Evet... sanırım öyle...
Kadın: Ben onu senin sevdiğin kadar nasıl sevebilirim?
Erkek: Takıl bize, yeter.

Hawks'un filmlerinde alttan alta işleyen eşcinsellik hiçbir zaman billurlaşmaz, ancak örneğin *Big Sky*'da su yüzüne oldukça yaklaşır. Ve Hawks'un kendisi de *A Girl in Every Port*'u (Her Limanda Bir Sevgili)





**(Solda)** ***Scarface*****: Camonte ve maymun. (Sağda)** ***Gentlemen Prefer Blondes*****: Jane Russell ve Olimpiyat Takımı.**

"iki erkek arasında geçen gerçek bir aşk öyküsü" diye tanımlar. Hawks'a göre erkekler, en azından grup içinde birbirlerine eşittir fakat, kadınlar ile hayvanlar dünyası arasında oldukça açık bir özdeşleşme vardır: bunun en güzel örnekleri *Bringing up Baby*, *Gentlemen Prefer Blondes* ve *Hatari*' dir. Erkek, üstünlüğünü korumak için çabalamalıdır. Hawks'un macera filmlerinde ve hatta birçok komedisinde evlilik hayatının hiç işlenmemiş olması dikkate değer bir konudur. Çoğunlukla kahramanlar uzak geçmişte bir yerlerde bir kadınla evlenmişler ya da en azından bir kadına bağlı kalmışlar, fakat nedeni belli olmayan yaralar alıp acı çekmişler ve ondan sonra kadınlara kuşku ile yaklaşmaya başlamışlardır. Tavırları, "Sütten ağzı yanan yoğurdu üfleyerek yer" tavrıdır. Bu, hemen her zaman ev hayatından kesitler veren Ford'un filmleriyle taban tabana zıt bir olgudur. Kadın, Ford'un kahramanları için bir tehlike unsuru değildir; kendine ayrılmış sosyal konumuna bir eş ve anne olarak yerleşir, çocuklarla ilgilenir, yemek yapar, dikiş diker; ağır iş ve boyuneğişle geçen bir hizmet hayatı sürer. Bunlara karşılık aldığı ödül, filmlerde duygusallaştırılmaktır. Öte yandan Boetticher kadınlara kendilerine mahsus bir konum hakkı bile tanımaz; kadınlar erkek davranışlarının bahanesini oluştururlar fakat kendi başlarına otantik değerleri yoktur, ortalığı harekete geçiren birer hortlaktırlar. "Kadının kendi başına en ufak bir önemi bile yoktur."

Hawks tamamıyla erkeklerden oluşan grupları mutlak birim olarak görür; açıktır ki, bu belli ölçüde "geri" kahramanlar çizmesine yol açar. Örneğin, yarattığı Spartalı yiğitleri andıran kahramanların ilkelliği bazen zalimcedir. Hawks bu olgudan etkilenmemiş olsaydı, yani bütün filmleri yalnızca macera filmlerinden oluşsaydı, daha az önemli bir yönetmen olurdu. Onun *auteur* olarak gerçek önemi macera filmlerinin, karşıt kutup olan çılgın komedilerle birlikte varolmasında yatar. Komediler, kahramanlık dolu macera filmlerinin altında yatan gerilimlerin acı teşhirleridir. İki temel konu, gerilim merkezi vardır. İlk konu "geri dönmek"tir: *Monkey Business*'te (Dalavere) olduğu gibi çocukluğa ya da yabanıllığa geri dönüş: *Monkey Business* ve *The Ransom of the Red Chief*'te (Kızıl Şef'in Fidyesi) tekrarlanan yüzü boyalı çocukların bir yetişkinin kafa derisini yüzdüğü sahneye bir bakın. Olağanüstü bir sezgi gücüyle Robin Wood, *Scarface*'in macera filmleri değil de komedi filmleri arasına yerleştirilmesi gerektiğine dikkati çekmiştir: Camonte vahşi, çocuksu, insan-altı bir yaratık olarak sunulur. İkinci temel komedi konusu ise cinsiyet ve rolleri tersine çevirmekten çıkar. *I was a Male War Bride* (Erkek Savaş Gelini) bunun en aşırı örneğidir. Hawks'un komedilerinin çoğu baskın kadın ve yumuşak, utangaç erkek etrafında döner: Örneğin *Bringing Up Baby* ve *Man's Favourite Sport* (Erkeklerin Gözde Sporu). *Gentlemen Prefer Blondes*'daki dedektifin pantolonunun çıkarılış sahnesinde olduğu gibi erkeklerin cinsel olarak aşağılandığı sahneler vardır. Aynı filmde atletlerden oluşan Olimpik Takım, Jane Russell'ın şarkı söylediği olağanüstü bir sahnede edilgin nesnelere indirgenir; iddialı av partileriyle *Man's Favourite Sport*'taki balık avıyla edildiği gibi alay edilir; çocuksuluk konusu tekrar ortaya çıkar: "Gemi yolcuları arasında en olgun kişi çocuktu ve bana göre en eğlenceli olan da oydu."

Macera filmleri erkeğin doğa, kadın, hayvanlar ve çocuksuluk karşısındaki üstünlüğünü gösterirken, komediler erkeğin aşağılanışını, gerileyişini gösterir. Kahramanlar kurbanlara dönüşür; toplum dışta bırakılıp küçümsenmek yerine, vahşice "fars" türü patlamalar eşliğinde içeri alınır. Hawks'un bakış açısı, sinemada yarattığı alternatif dünya, Hawks'çu karşıt-evren entelektüel incelik ve derinlikle kurulmamıştır. Fakat bu onun gücünü ve etkileyiciliğini azaltmaz. Hawks başlangıçta macera filmleri yönetmeni olarak ilgi topladı. Daha sonraysa özetlediğim tematik içerik incelendi ve açıklığa kavuşturuldu. Filmlerinde biçem birimlerinin ardında anlam birimleri olduğu görüldü; filmler Danimarkalı dilbilimci Hjelmslev'in terimleriyle "plerematik"* düzlemlere, nesnel anlam

düzlemlerine oturtuldu. Böylece Hawks'un filmlerinin biçemsel ifadelerinin yalnızca rastlantısal olmayıp dikkatle temellendirilmiş çalışmalar olduğu görüldü.

Hawks'un yapıtlarının özetlediğim şematik açıklamasının kuramsal temeli hakkında birkaç şey daha söylemek gerekiyor. Bunun altını çizen "yapısalcı yaklaşım", tekrarlanan motiflerin çekirdeğinin tanımı, folklor ve mitoloji incelemeleri için geliştirilen yöntemlerle açık bağlantılar içerir. Olrik ve başka bilim adamlarının çalışmalarında farklı halk masallarında aynı motiflerin sık sık tekrarlandığı görüldü. Bu motiflerin bir sözlüğünü yapmak mümkündü. Ardından Propp bütün bir Rus masalları yığınının oldukça kısıtlı temel motiflerin (ya da kendisinin dediği gibi "devinimlerin") birer çeşitlemesi olarak incelenebileceğini gösterdi. Tek tek farklı masallar aslında temel masalın birer çeşitlemesiydiler. Bu tür yapısal analiz konusunda açıklanması gereken bir nokta var. Lévi-Strauss'un söylediği gibi, sadece benzerlikleri fark edip sıralamak, üstünde çalışılan bütün metinleri (Rus masalları ya da Amerikan filmleri) soyut, yoksullaşmış tek metine indirgeme tehlikesine götürür. Bir analiz noktası olduğu gibi bir sentez noktası da olmalıdır: Aksi takdirde yöntem yapısalcı olacağına biçimci bir yönteme dönüşür. Yapısalcı eleştiri benzerliklerin ve tekrarların (aslında fazlalıkların) algılanışı olarak kalamaz, aynı zamanda farklılıklar ve karşıtlıklar sistemini de kapsamalıdır. Böylelikle metinler yalnız evrensellikleri (hepsinde ortak olan şey) aracılığı ile değil, benzeşmezlikleri (birini ötekinden ayıran şey) içinde de incelenebilir. Bu da yapısalcı analizi sınamanın yolunun, bir yönetmenin benzerliklerin öbeklendiği bütün filmlerinin ortodoks bir listesini yapmaktan değil, ilk bakışta tuhaf görünen filmleri incelemekten geçtiği anlamına gelir.

Howard Hawks'un filmlerinde, sistematik bir karşıtlıklar dizisi, macera filmleri ve çılgın komediler arasında ortaya çıkan çelişkide oldukça net biçimde görülebilir. Sadece macera filmleri ele alındığında Hawks'un yapıtının zayıf, dinamizmden yoksun olduğu görülür; ancak çılgın komedilerle birlikte ele alındığında macera filmleri zenginleşir ve verimli bir hal alır: her macera kahramanının yanı sıra beceriden yoksun, aşağılanmış, çarpıtılmış bir hayaletin farkına varırız. Öteki yönetmenlerde karşıtlıklar sistemi çok daha karmaşıktır; birbirinden ayrı iki film türü yerine sürekli farklılıklar gösteren değişkenler dizileri vardır. Bu gibi durumlarda film kahramanlarının eyleme geçtikleri dünyalar yerine, film

* *pleremati*k: İçerikbirimbilimsel. (ç.n.)

kahramanlarının rollerini analiz etmek gerekir. Masal ya da mitoloji kahramanları, Lévi-Strauss'un gösterdiği gibi onları farklılaştıran unsur öbeklerine, "karşıt-çift" gruplarına indirgenebilir. Böylece prens ile kaz çobanı kız arasındaki farklılık iki temel karşıtlığa indirgenir: birincisi doğal bir karşıtlık, erkek ve dişi karşıtlığı; ikincisi kültürel bir karşıtlık, yüksek ve düşük karşıtlığı. Aynı tür işlemler film çalışmalarına da aktarılabilir, fakat göreceğimiz gibi bu masallardan daha karmaşık bir iştir.

Bu işleme örnek olarak John Ford'un üç filmini ele alıp film kahramanlarını birbiriyle karşılaştırmak aydınlatıcıdır; elimizdeki kahramanlar, *My Darling Clementine*'daki (Sevgilim Clementine) Wyatt Earp, *The Searchers*'daki (Arayanlar) Ethan Edwards ve *The Man Who Shot Liberty Valance*'daki (Liberty Valance'ı Vuran Adam) Tom Doniphon'dur. Bu kahramanların hepsi bir grup karşıtlık tarafından yönetilen bildik Ford dünyasında yaşarlar, fakat hepsinin bu bildik dünyadaki konumları birbirinden farklıdır. Bildik karşıtlık çiftleri kesişir, farklı filmlerde farklı çiftler öne çıkar. En tanıdık karşıtlık çiftleri bahçe karşısında vahşi doğa, saban ucu karşısında süvari kılıcı, yerleşik karşısında göçmen, Avrupalı karşısında Kızılderili, uygar karşısında vahşi, kanun karşısında silah, evli karşısında bekâr ve Doğu karşısında Batı karşıtlıklarıdır. Bu karşıtlıklar daha başka karşıtlıklara bölünebilir. Örneğin Doğu, Washington ya da Boston ile özdeşleştirilebilir; *Last Hurrah*'ta (Son Nara) Boston, İrlandalı göçmenler ve Plymouth Kulubü'ne, bunlar da Kelt ve Anglosakson, zengin ve yoksul, Katolik ve Protestan, Demokrat ve Cumhuriyetçi, vb. çiftlere bölünebilir. Bu sayılan karşıtlıkların ilk bakışta düpedüz eşanlamlı olma derecesine varacak kadar iç içe girmiş oldukları görülebilir fakat durum kesinlikle böyle değildir. Göreceğimiz gibi Ford'un yönetmenliğinin gelişim çizgisi üzerinde, uygar karşısında vahşi, Avrupalı karşısında Kızılderili karşıtlıklarının birbiriyle yer değiştirmesinin rolü reddedilemez: Son bir dönüşümle *Cheyenne Autumn*'da (Cheyenne'lerin Güzü) vahşi olanlar Avrupalılar, kahramanlarsa kurbanlardır.

Ford'un filmlerinde başta gelen karşıtlık vahşi doğa ile bahçe arasındaki karşıtlıktır. Henry Nash Smith'in *Virgin Land* (Bakir Topraklar) adlı kitabında yarattığı "bir çöl ve bir bahçe olarak Amerika" imgesi içindeki karşıtlık, Amerikan düşüncesi ve edebiyatı içinde yer alan sayısız roman, risale, politik söylev ve magazin öykülerinde sık sık tekrarlanan bir karşıtlıktır. Ford'un filmlerinde bu karşıtlık birçok çarpıcı imgeye dönüşür. Örneğin, *The Man Who Shot Liberty Valance*'da çöl ve bahçe karşıtlığı bütün filmi egemenliği altına alan bir kaktüs gülü imgesine dönüşür.



***My Darling Clementine*: Wyatt Earp berberde.**



*The Searchers*: Ethan Edwards vahşi dünyaya geri dönüyor.

Bununla *My Darling Clementine*'daki o ünlü sahneyi karşılaştırın: Wyatt Earp berbere gittikten sonra (berber vahşi olanı uygarlaştırır) iki defa hanımeli kokusundan bahsedilir: hanımeli losyonu doğal değil yapma bir kokudur. Bu sahne Wyatt Earp'ın gezgin bir kovboy, göçmen, vahşi, öç peşinde bekâr bir adam olmaktan çıkıp evli, yerleşik, uygar, kanunu uygulayan bir şerif olmaya geçişindeki dönüm noktasına işaret eder.

*My Darling Clementine*'ın Earp'ı sözünü ettiğim üç kahramanın yapısal olarak en basit olanıdır: gelişimi doğadan kültüre, geçmişte kalan vahşi doğadan geleceğin bahçesine doğru karmaşık olmayan bir geçiştir. *The Searchers*'ın Ethan Edwards'ı daha karmaşıktır. Ethan geçmiş karşısında gelecek ya da kendi kişiliğinde yer alan vahşi doğa karşısında bahçeye duyulan eğilim karşıtlıklarıyla ele alınmamalıdır; Edwards filmin öteki iki kahramanı Kızılderili şefi Scar ve çiftçi aileleri ile ilişkileri aracılığıyla tanımlanmalıdır. Ethan Edwards, Earp'ın aksine bütün film boyunca bir göçmen olarak kalır. Başlangıçta tomruklardan yapılmış eve girmek için çölden gelir; sonundaysa mükemmel bir simetriyle tekrar çöle, serseriliğe geri dönmek için evi terk eder. Birçok bakımdan Scar'a benzer; gezgin, vahşi ve kanundışıdır: düşmanının kafa derisini yüzer. Fakat çiftçiler gibi o da Avrupalıdır ve Kızılderililerin ölümcül düşmanıdır. Bu açıdan Edwards'ın bulanık bir kişiliği vardır; karşıtlıklar kahramanın kişiliğini istila etmiştir. Karşıtlıklar Edwards'ı ikiye böler: o trajik bir kahramandır. Dostu Martin Pawley bu ikiliği çözümlemiştir; onun için göçmenlik dönemi ailenin kurulmasına kadar süren bir geçiş dönemi, eski evi ile yeni evi arasında varolan gerekli bir geçiş dönemidir.

Ethan Edwards'ın gezginliği öteki Ford kahramanlarında olduğu gibi bir soruşturma, bir arayıştır. Ford'un filmlerinin çoğu İncil'deki göç hikâyesinin (*exodus*) Amerikanlaştırılarak tekrar ele alınışı, çölden geçerek süt ve bal ülkesi Kudüs'e ulaşma teması üstüne kurulmuştur. Bu tema iki karşıtlık çifti üstüne kurulur: vahşi doğa karşısında bahçe ile göçmen karşısında yerleşik hayat; ilk çift, zaman açısından ikincisinden önce gelir. *Wagonmaster*'da Mormonlar gelecekteki evlerini arayarak çölü geçerler; *How Green was My Valley*'de (Vadim O Kadar Yeşildi ki) ve *The Informer*'da (Muhbir) kahramanlar gelecekteki evlerini bulmak için Atlantik'i geçip ABD'ye gitmek isterler. Fakat Ford'un yönetmenlik deneyimi boyunca evin konumu zamanla tersyüz edilir. *Cheyenne Autumn*'da Kızılderililer bir zamanlar sahip oldukları evi aramak için yolculuğa çıkarlar; *The Quiet Man*'de (Sessiz Adam) Amerikalı Sean Thornton İrlanda'ya atalarının evine döner. Ethan Edwards'ın seyahati bu temanın bir

tür parodisi gibidir: Onun amacı yapıcı değil yıkıcıdır, niyeti ev kurmak değil, Scar'ı bulup kafa derisini yüzmektir. Buna rağmen filmin ağırlığı geleceğe yönelik kalır: Scar yerleşik hayat sürenlerin evlerini yakmıştır ama evler yeniden kurulmuştur ve çiftçi eşi Mrs. Jorgensen "Bu topraklar bir gün yaşamaya uygun yerler haline gelecek" dediğinde onun doğruyu söylediğine emin oluruz. Vahşi doğa eninde sonunda bahçeye dönüşecektir.

*The Man Who Shot Liberty Valance* ile *The Searchers* arasında birçok benzerlik vardır. Üç tanesini şöyle sıralayabiliriz: vahşi doğa bahçeye dönüşür – bu oldukça açıktır, çünkü Senatör Stoddart çölü sulayıp kaktüs gülleri yerine gerçek güllerin büyümesini sağlayacak olan barajın yapımı için Washington'dan gerekli desteği almayı becermiştir; Tom Doniphon, Liberty Valance'ı öldürür, Ethan Edwards Scar'ın kafa derisini yüzer; bir tomruk ev yakılıp yerle bir edilir. Fakat farklar da bir o kadar açıktır: tomruk ev Liberty Valance'ın ölümünden sonra yanar, evi yakan Doniphon'un kendisidir ve ev Doniphon'un kendi evidir. Evin yakılışı Doniphon'un Vadedilmiş Topraklar'a asla gidemeyeceğini, bunun onun için hiçbir anlamı olmadığını; Doniphon'un kendisini geleceğin dünyasında hiçbir önemi olmayan, geçmişte yaşamaya mahkûm bir canlıya indirgediğini belirtir. Liberty Valance'ı vurmakla içinde varolabileceği tek dünya olan kanun dünyasının karşıtını, silah dünyasını da yıkmıştır; Ethan Edwards ise Scar'ın kafa derisini yüzmekle aslında intihar ettiğinin farkına varmış gibidir. *The Man Who Shot Liberty Valance*'da Doniphon'u seven kadının Senatör Stoddart ile evlendiği de belirtilmelidir. Tomruk evi yok ederken Doniphon (evi yakmadan önce son sözleri "Evim, güzel evim"dir) evlilik olasılığını da yokeder.

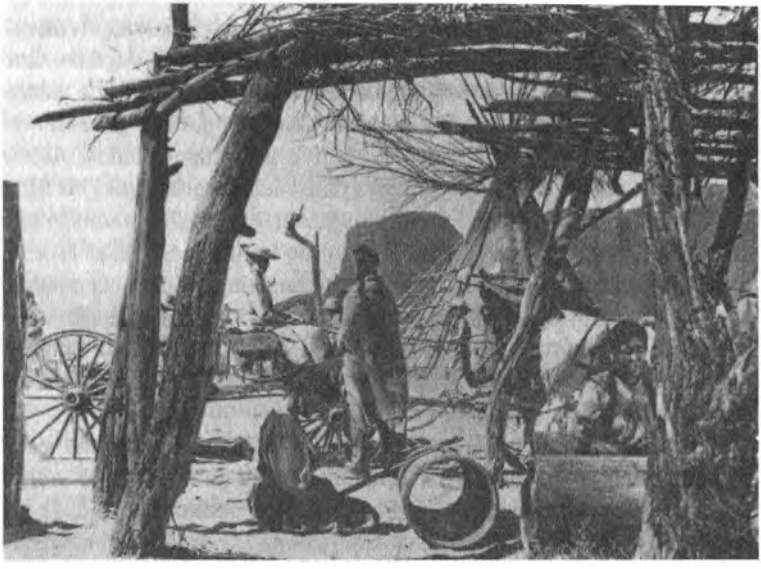
*The Man Who Shot Liberty Valance*'daki temalar bir başka biçimde de ifade edilebilir. Stoddart akılcı-yasal otoriteyi, Tom Doniphon ise karizmatik otoriteyi temsil eder. Doniphon kendi karizmasından vazgeçip yalan söyleyerek bu gücü Stoddart'a teslim eder. Böylece Doniphon'un karizmatik otoritesiyle us ve kanun yanlısı otorite Stoddart'ın kişiliğinde birleştirilir ve denge kurulmuş olur. *The Searchers*'da böyle bir aktarma yoktur; iki tür otorite birbirinden ayrı olarak kalır. *My Darling Clementine*'da iki tür, doğal bir biçimde Wyatt Earp'ın kişiliğinde birleşmiştir, aktarma gereği yoktur. Ford'un son filmlerinin çoğunda –*The Quiet Man*, *Cheyenne Autumn*, *Donovan's Reef* (Donovan'ın Yeri)– vurgu, gelenekçi otorite üstüne yerleştirilmiştir. *Donovan's Reef*'teki Ailakaowa adası, *The Man Who Shot Liberty Valance*'daki evsiz kahramanlar için bir tür Val-





*The Man Who Shot Liberty Valance.*





(Üstte) *Donovan's Reef*'te Polinezyalılar; (altta) Cheyenne Autumn'un Kızılderilileri.

halla vazifesi görür. Bu aslında seyircinin *My Darling Clementine*'dan beri tanış olduğu –Boston'lu kız, ahşap kilise ve içki salonuyla– bir tür monarşi ortamıdır. *My Darling Clementine*'daki Doc Holliday'in sevgilisi Chihuahua ikiye bölünmüş bir karakterdir: hem Miss Lafleur hem de doğanın kızı Lelani'dir. Biri salonlarda boy gösterip eğlenen insanı, öteki saygıdeğer Bostonluların, Amelia Sarah Dedlam ile Clementine Carter'ın karşısındaki Amerikalı olmayan, yerli insanı temsil eder. Bu Ford'un yapıtlarında ortaya çıkarılabilecek genel eğilimin bir parçasıdır: Ford'un amacı, tarihte de olduğu gibi İrlandalıları, Kızılderilileri ve Polinezyalıları eskiye ait geleneksel toplumlar gözüyle görüp birbirine eşitleyerek bunları Amerika'nın geleceğine giden yolda birleştirmek, fakat Amerika'nın geleceği hakkındaki eski düşünceleri beslemeye devam etmektir.

Kuşkum yok ki Ford'un yönetmenlik deneyimini oluşturan karşıtlık ve benzerlik çiftlerini oldukça ayrıntılı bir biçimde incelemek, filmlerden alıntı yapmak, –film eleştirisinde hep varolan– çetin bir imkânsızlık olsa da mümkündür. Bana göre Ford'un yapıtları Hawks'unkilerden çok daha zengindir ve yapısalcı bir analiz bunu gözler önüne serecektir. Ford'u kuşku duyulmayan bir *auteur* olmaktan da öte büyük bir sanatçı yapan şey onun filmlerinde yer alan karşıtlıklar arasında ordan oraya kayan, sürekli değişme halinde olan ilişkilerin zenginliğidir. Dahası *auteur* kuramı *Donovan's Reef* gibi filmlerdeki anlam karmaşasını açıklamamızı sağlamıştır. (Bu film, son zamanlarda çıkmış bir filmografide yalnızca, "Güney Denizi'nde bir adaya çekilmiş bir grup denizci günlerini ortalığı birbirine katarak geçirmektedir" diye tanımlanmaktadır). *Auteur* kuramı bundan başka *Wings of Eagles* (Kartalın Kanatları) gibi bir filme tamamıyla yeni bir gözle bakılmasını sağlamıştır: film, *The Searchers* gibi gezginlik karşısında ev karşıtlığı üzerine kurulmuştur fakat fark oldukça acımasızdır: bütün dünyayı dolaştıktan sonra evine dönen kahraman, bir çocuk oyuncağının üstüne basar ve merdivenlerden aşağı yuvarlanır, felç olmuş, ayak parmaklarını bile kıpırdatamayacak bir hale gelmiştir. Bu yerleşik yaşam biçiminin tüyler ürpertici bir *reductio ad absurdum*'udur (absürdlüğe indirgenmesi).

Nowell-Smith'in dediği gibi sabit kalan, değişime uğramayan temel motiflerle tanımlanabilecek olan *auteur*'ler belki yalnızca zayıf *auteur*'lerdir. Büyük yönetmenlerse değişen ilişkiler ile, bütünlükleri olduğu kadar kimseye benzemezlikleriyle de tanımlanmalıdır. Renoir bir zamanlar bir yönetmenin bütün hayatı boyunca tek bir film yapmaya çalıştığını

söylemişti; eleştirmenin kurmakla görevli olduğu bu film, yalnızca farklılıkları olan değişkenlerin tipik özelliklerinin bileşiminden oluşmaz, değişkenleri yöneten değişim ilkesini de içerir. Bu ilke, filmin ezoterik yapısıdır ve kendisini Lévi-Strauss'un terimleriyle yalnızca "tekrarlamalar aracılığıyla su yüzüne çıkararak" açık eder. Bunun içindir ki Renoir'ın sözünü ettiği film gerçekte "bir tür 'değiş tokuş' grubudur, iki uca yerleştirilmiş değişkenler birbirleriyle simetrik ama tersyüz edilmiş bir ilişki içindedir". Uygulamada kusursuz bir simetri bulamayız, ancak gördüğümüz gibi Ford'un filmlerinde bazı karşıtlıklar bütünüyle tersyüz edilmiş durumdadır. Bunun yerine değiş tokuş grubu içinde, matris içinde bir tür sapma olur ve bazı karşıtlıklar öne çıkar, atılır ya da tersyüz edilirken bazı karşıtlıklar da olduğu gibi, sabit kalır. Burada vurgulanması gereken şey şudur: eleştirmen tek bir filme yöneldiğinde sentez anını mümkün kılan şey, yönetmenin öteki bütün filmlerinin daha önce analiz edilmiş olmasıdır.

Kuşkusuz yönetmen yapıtları üstünde tam bir denetim gücüne sahip değildir: bu da *auteur* kuramının niçin bir deşifre etme, "gizli yazı çözme" demek olduğunu açıklar. Analiz edilen filmlerdeki birçok özellik, yapımcı, kameraman, hatta oyunculardan kaynaklanan "gürültü"den ötürü okunamaz durumdadır. Bu "gürültü" kavramını biraz daha açmak gerekiyor. Bir filmin birçok etmen sonucu ortaya çıktığı, filmin yapımında etkili olmuş birçok etmenin toplamından oluştuğu söylenir. Yönetmenin katkısı –"yönetmenlik etmeni"– bunların sadece bir tanesi, ancak belki de en çok ağırlığı olan etmendir. Bu bakış açısının *auteur* kuramının tam karşıtı olduğunu, *auteur* kuramıyla hiçbir ortak yanı olmadığını söylemeye gerek duymuyorum. *Auteur* kuramı bir grup filmi –bir yönetmenin yapıtlarını– ele alıp bunların yapılarını analiz eder. Bu iş için gereksiz olan, dolaylı olan her şey, mantıksal olarak ikincil, gözden çıkarılabilir, üstünde durmaya değmez olarak nitelendirilir. Kuşkusuz bazı başka özellikleri ele alarak filmleri incelemek mümkündür: Von Sternberg'in dediği gibi filmlere soyut bir ışık gösterisi ya da teatral şölenler gözüyle bakabiliriz. Bazen bu ayrı metinler –kameramanın ya da oyuncuların metinleri– öyle bir öncelik kazanırlar ki film deşifre edilemez bir karmaşa haline gelir. Bu kuşkusuz filmin gözden düşeceği, bizi etkilemeyeceği, eğlendirmeyeceği ya da çekmeyeceği anlamına gelmez; yalnızca filmin eleştirinin ulaşamayacağı kadar uzak bir yerlerde durduğu anlamına gelir. Bu gibi durumlarda sadece anlık ve öznel izlenimlerimizi kaydedebiliriz.

Mitler, Lévi-Strauss'un dediği gibi biçem, cümle ya da müzikal ses yapısı, ses uyumu, ses uyumsuzluğu gibi unsurlardan bağımsız olarak varolur. Mit, "anlamın, ait olduğu dilbilimsel tabandan 'havalanabilmeyi' becerdiği yüksek bir düzlemde" çalışmaya başlar. *Mutatis mutandis*, aynı şey *auteur* kuramı için de geçerlidir. "Mitsel bir şema bir toplumdan ötekine aktarıldığında, yani ortada mitin iletilmesini zorlaştıran dil, toplumsal örgütlenme ya da yaşam biçimi farklılıkları olduğunda, mit yoksullaşmaya ve karmaşıklaşmaya başlar". Aynı tür yoksullaşma ve karmaşa iletişim zorluklarının bir hayli bol olduğu film stüdyosunda da vardır. Fakat film yönetmenin hoşlandığı bir çalışma grubu ve oyuncular olmadan on beş gün içinde aceleye getirilerek yapılsa da, sık sık işe karışan bir yapımcı ve hatta en önemli sahneleri kesip atan bir sansür altında yapılmış olsa da çoğunlukla engelleri aşar ve anlaşılmayı becerir. Film, bir müzik gösterisinden çok bir beste gibidir; fakat bir beste (senaryo gibi) *a priori* varolurken bir *auteur* filmi *a posteriori* olarak inşa edilir. Bir eleştirmenin çok sayıda kırık dökük parçadan, çarpık yorumdan, doğaçlamadan ya da kaybolmuş bölümden bir beste yapması gerektiği bir durum getirin gözlerinizin önüne.

Beste ve gösteri arasındaki ayrımın estetik için canalıcı önemi vardır. Nota ya da metin sabit ve değişmezdir; gösteri ise rastlantısal ve değişkendir. Nota metni tektir, bölünmez bir bütündür; gösteri ise çok sayıda değişkeni olan bir birimdir. Metin müzikte, bir kanaldan ötekine çevrilmesi gereken bir mesajdan ("mürekkep dalgaları"ndan "hava dalgaları"na dönüşür) ve kısmen de bir grup talimattan oluşur. Bazı modern metinlerde, Lamonte Young ya da George Brecht'inkilerde yalnızca talimat vardır; bazı metinlerse, Cornelius Cardew'inkiler gibi, edebi metinlerdir, kanallar arasında çeviri yapılması gerektiği kadar kodlar (sözel ve müziksel) arasında da çeviri yapılması gerekir. Fakat ilke her durumda aynı kalır. Hem mesaj hem de talimat aynı ortak koda göndermede bulunmalıdır; yorumcu metni ancak bu yolla anlayabilir. Gösterinin kendisi ise kodlanmamıştır; genellenemeyen özgüllüğü buradan kaynaklanır. Gösterinin, yorumcunun aksanı ya da ses tonu gibi ayırtedici özellikleri ihtiyari değişkenlerdir. Kodlanmış metin süreksiz birimlerden oluşur; gösteri ise süreklidir, kodlanmış değil derecelenmiştir. İşleyiş biçimi dijitalden çok analog bilgisayarlar gibidir; takvimden çok saate, abaküs'ten çok sürmeli hesap cetveline benzer. Bir müzik parçası sunan bir gösterinin anlaşılabilirliği, bir metnin anlaşılabilirliğinden farklı türdedir. Burada, bu kitabın bir başka yerinde Galvano della Volpe'nin yaptığı bir ayrım çı-

kıyorkarşımıza: eleştirinin yalnızca *de jure** mümkün olabileceği alanla, yalnızca *de facto*** mümkün olabileceği alan arasındaki ayrım: Nicholas Ruwet'in müziğin göstergebilimi üstüne çalışmasında dediği gibi "üç aşağı beş yukarı ilkesinin hüküm sürdüğü" bir ayrım noktasıdır bu.

Dilbilimciler çalışma alanlarını çoğunlukla metinlerin kodlanmış yönleriyle sınırlı tutmaya ve aksanlar, hırıltılar, ulumalar, haykırmalar, kıkırdamalar vb. gibi dereceli tonları konu dışı tutmaya çalışmışlardır. Örneğin Charles F. Hockett şöyle yazmıştır:

> Dilbilimsel mesajların içine yerleştirildiği araç... her verili kültürde belli bir dereceye kadar düzenlenmiş, "sürekli bir dinamik ölçeği" sergiler; birisi sessiz konuşurken öteki daha yüksek sesle, çok daha yüksek bir sesle ya da bunların ikisinin arasında yer alan yükseklikte bir ses ile konuşur – burada derecelemenin inceliği konusunda hiçbir kuramsal sınır yoktur. Fakat... genel olarak.. dil olduğundan emin olduğumuz şeyin dolaylarında "sürekli bir ölçeğin" yarattığı karşıtlıklarla karşılaşıyorsak bunları (kültürün olmasa da) dilin dışında tutabiliriz.

Başka dilbilimcilerse bu epistemolojik sofuluğa karşı çıkmışlardır. Örneğin, Thomas A. Sebeok, Hockett ve ötekilerin görüşüne karşı çıkmış, dilin kodlanmış ve derecelenmiş özellikleri arasındaki ilişkinin radikal bir biçimde yeniden ele alınması gerektiğini söylemiştir. Zoo-dilbilim (hayvanlar arasındaki iletişim) üstüne yaptığı çalışmalar Sebeok'u bağımsız birimlerin "mesajların içine yerleştirildiği araç"tan bütünüyle ayrılamayacakları sonucuna götürmüştür. Ona göre, dilbilimciler çalışma alanlarından bağımsız birimleri çıkaracak olurlarsa, örneğin dilbilimsel değişmeyi açıklayamazlar. Benzer sonuçlara beste ve gösteri arasındaki ilişki ele alınarak da ulaşılabilirdi. İki birim arasında aşılmaz bir uçurum yoktur.

Resim bu konuda oldukça ilginç bir örnek oluşturur. Bir zamanlar, Rönesans döneminde ve Maniyerist dönemde, resimlerin çoğu önce mitoloji ve İncil konusunda uzman bir ikonografik programcı tarafından düşünülüp tasarlanır, ardından ressam tarafından resmedilirdi. Bu "programların" bazıları günümüze ulaşmıştır. Örneğin Caprarola'daki muhteşem Farnese Sarayı üç hümanist uzmanın, Annibale Caro, Onophrio Panvinio ve Fulvio Orsini'nin tasarladıkları bir programa göre bezenmiştir. Program olağanüstü derecede ayrıntılıdır. "Stanza della Solitudine" adlı tavan çalışması konusunda Caro, Panvinio'ya yazdığı bir mektupta şöyle bir programdan söz eder:

* *de jure*: hükmen. (ç.n.) ** *de facto*: fiilen. (ç.n.)

Böylece ortada yer alacak büyük resimlerden birinde Hıristiyanların yalnızlığını göstereceğim: en ortada Efendimiz İsa olacak ve onun yanında sırasıyla Havari Aziz Paulus, Vaftizci Yahya, Aziz Jerome, Aziz Fransis ve yer kalırsa daha başka azizler yer alacak; çölün değişik köşelerinden ortaya çıkıp İncil akidelerini anlatacakları insanlarla karşılaşacaklar, resmin bir kıyısında çöl, öteki kıyısında ise insanlar yer alacak. Bu resmin karşısındaki resimde ise tam zıttını, paganların yalnızlığını göstereceğim...

ve böyle devam eder mektup. Caro'nun ressam Taddeo'ya yazdığı bir mektup da günümüze kadar ulaşmıştır. Görüldüğü gibi bu tür ikonografik programlama senaryo ile benzerlikler içerir.

Ressam zamanla kendini ikonografik programcıdan kurtarmıştır. Bunun başlangıcını, Caprarola olayında bile gözlemleyebiliriz: Caro, Panvinio'ya şöyle yakınır: Ya program "ressamın yaratıcılığına göre ya da ressamın yaratıcılığı sizin isteklerinize göre ayarlanmalıdır; ressam kendisini size uydurmayı açıkça reddettiğine göre bizler, zorla da olsa, düzensizlik ve kargaşadan kaçınmak için kendimizi ona uydurmalıyız". Bu 1575'te oluyordu. 14 yıl sonra 1589'da heykeltıraş Giovanni Bologna daha da dikkafalı çıkmıştı; hamisine bir heykel göndermiş, bunun "Helen'in, Prosperin'in ya da belki Sabine'lerden birinin tecavüze uğrayışını temsil edebileceğini" söylemişti. Bir çağdaşına göre Giovanni, "aklında hiçbir konu olmadan, yalnızca sanattaki becerisini göstermek için" heykel yapıyordu. Bu o zamanlar için hiç alışılmadık bir olaydı. Giovanni Bologna'nın özgürlük adına davranmasından sonra da yıllar yılı ressamların çoğu bir tür ikonografik programa boyun eğmişti. 17. yüzyılda Alciati'nin "sembollerin sentaksı"yla sözel dilin birbirine çevrilebilir olduğu görüşüne duyulan inanç hâlâ sürüyordu. Shaftesbury 1712 kadar geç bir tarihte bile "Herkülün Yargılanışı" ile ilgili karmaşık, alegorik bir "tasarım ya da plan" programlayabiliyordu. Resmi Paulo de Matthaeis yapacaktı, fakat ressamın rolünün ikinci derece olduğu açıkça ifade ediliyordu.

Shaftesbury desenin daha önemli olduğunu vurguluyor ve tekrar tekrar rengin öneminin az olduğunu söylemeye çalışıyordu. Ona göre renk "aklı ve düşünceyi tatmin etmekten ziyade, anlık duyumlara hitab eden güçler tarafından yönetilen sahte bir süs"tü. Böyle bir resim, "kadınların giydiği zengin takılar ve renkli ipeklerden" öte bir zevk vermiyordu. Shaftesbury bir başka yerde şunları söylüyordu:

İyi ressam (*quatenus* ressam) işine öncelikle *içerden* başlar. İmge burdadır! Plastik yapıt budur! İlk olarak biçimleri yapar, düzenler, düzeltir, yüceltir, küçültür,

birleştirir, değiştirir, özümser, uyarlar, onaylar, cilalar, rafine eder, vb.; *düşüncelerini* biçimlendirir: ardından eli, fırça darbeleri gelir.

Shaftesbury kendisini silip süpürecek olan bir dalgayı mümkün olduğunca uzakta tutmaya çalışıyordu. Resim, ona göre şuydu:

Budalaların ve sanattan hiçbir şey anlayamayanların her şeyi indirgedikleri *je ne sais quoi*'ya teslim olmuştur. Bu bir *dokei*,* seviyorum, seviyorsun sorunu değildir. Niçin seviyorum? sorunudur. Ve sevgimin akılcı ve gerçekçi bir temeli yoksa, sevmeyi reddederim, sevgimden nefret eder, biçimi lanetler, bunu araştırır, biçimsizliğini keşfederek sevgimi reddederim.

Shaftesbury'nin alegori ve Platonizm sevgisi Romantizm dalgasıyla silip süpürülmüştü.

Oysa 19. yüzyılda bile eski yaklaşımların izlerini görebiliriz. "Pre-Raphaelite" ressamlar aşırı biçimde ayrıntılı programlarla çalışıyorlardı; Courbet bile "gerçek bir alegori" dediği resimler yapmıştı. Gauguin de resimlerini programlardı ama bunu kendinden başka kimsenin fark etmediği bir sistem aracılığıyla yapardı. Ve bu yüzyılın başlarında Marcel Duchamp "retina" resim adını verdiği, ressamın dokunuşunun varlığını kanıtlayan ipuçlarına *–la patte*, ressamın "pati"si– karşı çıktı. *Large Glass* (Büyük Cam) Duchamp'ın daha sonraları *Green Box*'ta (Yeşil Kutu) yayımladığı karmaşık not ve diyagramlara dayanıyordu: "Tıpkı bir mimarın yaptığı gibi tasarlanmalı ve çizilmeliydi." Benzer etkileşimlerle László Moholy-Nagy resimlerini telefonla, grafik kâğıdının ve standart renklerin nasıl kullanılması gerektiğine dair direktifler vererek yaptı. Böylece devir tamamlanmış oldu. Kendisini ikonografın kurtarmak için uzunca bir süre mücadele ettikten sonra ressam, ortaya çıkan şeye tepki göstererek yalnızca bir tasarımcı olma sevdasına kapıldı. Resim tarihinin bir bölümü tasarımcı ve yorumcu arasında gidip gelen ilişkilerde yatar.

Fakat yorumcunun kendisini tasarımcıdan ayırmak için mücadele verdiği tek alan resim değildir. Bu konuda en tutarlı sanat olarak görünen müzikte bile doğaçlamanın oldukça değer kazandığı ara dönemler olmuştur. Kuşkusuz caz bu konuda en göze çarpan örnektir. Başlangıçta caz müzisyenleri bir repertuardan aldıkları tonlar –marş tonları, popüler şarkılar– ile doğaçlama yapıyorlardı. Daha sonraları kendi tonlarını yazmaya ve doğaçlama için bunları temel almaya başladılar. Sonunda tasarımcılıkları (besteci) öncelik kazandı, yorumculukları ise ikinci plana

* *dokei*: gösteriş. (ç.n.)

alındı. Ornette Coleman'ın klasik müzik müzisyeni olarak mı, yoksa popüler müzik müzisyeni olarak mı sınıflandırılacağı konusundaki tartışmalar, Rönesans döneminde ressamın sanatkâr mı, zanaatkâr mı olduğu konusunda çıkmış tartışmaları çağrıştırır. Buna karşılık, meşru müzik çerçevesi içinde yorumculara doğaçlama ve yorumlama konularında daha fazla özgürlük tanıyan karşıt bir akım başladı. Cornelius Cardew'in *Treatise*'inin nota düzeni işte bu yüzden yalnızca kısmen ve ara sıra ortak koda başvurur, bağımsız notasyonla sürekli notasyon arasında, kodlanmışla derecelendirilmiş arasında gidip gelir.

Bu açıdan sinemaya daha yakın olan sanat dalı ise tiyatrodur. Ben Jonson'ın Inigo Jones'a karşı giriştiği polemiğe, daha çok görsel değerlerle ilgilenen yönetmene karşı senaryo yazarının açtığı polemik gözüyle bakılabilir pekâlâ:

...Ey gösteriler! Gösteriler! Güçlü Gösteriler!
Sözsüz ifadeleri Mask'ların!* Ne gerek var nesire
Şiire ne de Duygu'ya, Ölümsüzlüğünüzü dile getirmek için?
Saray Gösterilerisiniz sizler! Evet
Saray Hiyeroglifisiniz sizler! Bütün Sanatlar sergilenir
Bir santimlik sahnenizin derinliğinde!
Politik Gözler'den başka bir şey istemezsiniz
Renkler'in Gizemli dünyasına dalan
Her şeyi okuyan ve açıklayan gözler
Mitoloji boyanırken sahneleriniz üstünde!
Ah sahnenin kendisini konuşturmak! İşte budur amaç!
Resim ve Marangozluktur Mask'ın Ruhu!
Sen iyisi mi topla işe yaramaz Şiir'ini ve terk et Sarayı!
Her şey Mekanikleşti artık, şimdi para kazanma çağı!

Ticarilik ve mekaniklik suçlamaları çok yakından tanıdığımız şeyler.. Ben Jonson'ın yakınmaları ise sözel dilin üstünlüğünün kabul edilmiş olduğu, imgelerin yetersiz kaldığı varsayımına dayanır. Tiyatro iki tür iletişim kipi arasında gidip gelmiştir. Buna çok benzer bir tepki 19. yüzyıl sonlarında ve 20. yüzyılın başlangıcında ortaya çıkarak "mask" oyunlarının yaygınlaşmasına ve edebi metnin gözden düşmesine neden olmuştur; bu tepkinin yayılma noktası olarak Wagner'in *Bayreuth*'ta geliştirmiş olduğu kuram ve pratik gösterilebilir. Edward Gordon Craig tiyatronun

* Mask (Masque): 16. ve 17. yüzyılda kral ya da kraliçe ve soylular huzurunda sergilenen bir tür oyun. (ç.n.)



**Reinhardt ve Dieterle'nin *A Midsummer Night's Dream*'inden bir sahne.**

sözel olmayan boyutlarının önemini belirtip yönetmenin egemenliğini savunmuştu; kuramları Almanya ve Rusya'da etkili olmuş, bu iki ülkeye çalışmaya davet edilmişti. Rusya'da Meyerhold aracılığıyla Craig'den, önce Proletkult Tiyatrosu, ardından sinemada gerçekleştirdiği yapıtları ile, Eisenstein'a uzanan bir bağ kurabiliriz. Almanya'da ise Meyerhold'un benzeri Max Reinhardt'tır; Alman Ekspresyonist sineması üstünde eşit değerde bir etkisi olmuştur: Von Sternberg bile Reinhardt'a duyduğu hayranlığı dile getirir. Meyerhold'a göre sözcükler artık birer tabu değildirler; oyunlar acımasızca değiştirilip uyarlanabilirler; özellikle tiyatrosal ifade biçimlerine aşırı önem verilir: mim, *commedia dell'arte*, sahne tasarımı, kostüm, akrobasi ve sirk numaralarıyla tam bir gösteri sanatı oluşturulmuştur. Meyerhold ve Reinhardt mutlak denetim üstünde dururlar. Ne gariptir ki Reinhardt Hollywood'da *A Midsummer Night's Dream*'i (Bir Yaz Gecesi Rüyası) filme çekerken yönetim işini piyasa yönetmeni William Dieterle ile paylaşmak zorunda bırakılmıştır. Buna rağmen Reinhardt'ın tiyatroda gerçekleştirdiği yapıtlar sinemaya işaret eder.

Edebiyatta bile tasarımcı ve yorumcu arasındaki ilişkinin bazı zamanlar değiştiğini söylemek mümkündür. Eskiden edebi yapıtların çoğu



**Laurence Olivier: *V. Henry.***

yüksek sesle okunurdu; düzyazı yapıtlar için de geçerli olan bu olay son zamanlara kadar olağan bir şeydi: kitap olarak piyasaya çıkarmadan önce Benjamin Constant, "Adolphe"unu defalarca dinleyiciler karşısında okumuştu; Dickens sık sık başarılı kitap okuma turnelerine çıkardı. Kuşkusuz okuryazarlık ve basım olanaklarındaki gelişme bu tür gösterilerin toplumsal önemini azalttı. St. Ambrose kendi kendine okuma becerisini geliştirdiğinden beri edebi yapıtların "yorumlanması" ikinci plana itilmiştir. 19. yüzyılda okuryazarlık oranının yükselmesiyle bu okuma turnelerinin azalışı ve baskı sanatına duyulan ilginin artması aynı döneme rastlar. Matbaacı, müzisyen gibi, bir anlamda metni yorumlayan kişi olmuştur. Yaratıcı baskı sanatının ilk örnekleri *Tristram Shandy*'de, Quarles ve Herbert gibi barok şairlerde gözlemlenebilir. Fakat modern akım, Mallarmé'nin getirdiği yeniliklerin *Arts and Crafts* (Sanat ve Zanaat) esnaflığı ile Art Nouveau içine yayılıp Morris'te matbaacılık ve kitap tasarımcılığının iç içe girmesine dönüşerek doğmuştur. Yüzyılın ilk on yılında matbaacılığa büyük bir ilgi duyulur: Pound, Apollinaire, Marinetti, El Lissitski, Picabia, *De Stijl* ve Bauhaus'la başlayan akım bugün de etkisini sürdürmektedir. Şairlerin matbaacılarla işbirliği yaptığı *Concrete Poetry* (Somut Şiir) akımı bütün dünyaya yayılmıştır.

Sinemanın da, öteki bütün sanatlarda olduğu gibi, bir tasarım bir de yorum bölümü vardır. Bir tarafta özgün öykü, roman ya da oyun ile çekim planı ya da senaryo durur. Hitchcock ve Eisenstein çekimden önce çizgiroman türünde sahneler çizmişlerdir. Öteki tarafta filmi gerçekleştirmenin türlü basamakları vardır: oyunculuk, görüntü ve kurgu. Yönetmenin konumu değişken ve bulanıktır. Hem tasarım ve yorum arasında bir bağ kurar, hem de her ikisini de emri altına alıp her iki alanda da çalışabilir. Farklı yönetmenler kuşkusuz farklı yönlere eğilim gösterirler. Bu kısmen kendi birikimlerinin sonucu olur: Örneğin Mankiewicz ve Fuller işe senaryo yazarı, Sirk sahne tasarımcısı, Cukor tiyatro yönetmeni, Siegel montaj ve kurgu yönetmeni, Chaplin oyuncu, Klein ve Kubrick fotoğrafçı olarak başlamıştır. Kısmen de iş ortaklıkları sonucu olur: Cukor renk tasarımı konusunda Hoyningen-Huene ile birlikte çalışır, çünkü Huene Cukor'un bu konudaki kararlarına saygı duyar. Ve birçok yönetmen belli sınırlar içinde, çalışacağı insanı kendisi seçebilir.

*Auteur* kuramının göstermiş olduğu şey şudur: yönetmen yalnızca daha önce varolan bir metni yorumlama durumunda değildir; *metteur en scène* değildir ve öyle olması de gerekmez. Bir süre önce televizyonda Don Siegel'e *The Killers* (Katiller) filmini yaparken Hemingway'in aynı



*Gold-Diggers of 1933*'teki Busby Berkeley ayrımı.

adlı kısa öyküsünden neler aldığı soruldu. Siegel şöyle cevap verdi: "Öyküden katalizör olarak alınan tek şey, bir insanın bir başka insan tarafından öldürülmesi ve öldürülenin ölümden kaçmaya yeltenmeyişiydi". Siegel'in seçmiş olduğu "katalizör" sözcüğünden başka bir sözcük durumu bu kadar iyi dile getiremezdi. Özgün senaryo ya da romandaki bölümler ve olaylar bir katalizör görevi görebilirler; *auteur*'ün zihnine (bilincine ya da bilinçaltına) yerleşip orada *auteur*'ün kendi yapıtlarının özelliğini taşıyan motif ve temalarla karşılıklı bir etkileşime girerler. Yönetmen kendini bir başka yazara tabi tutmaz; yönetmenin kaynağı yalnızca aracıdır. Aracı vazifesi gören metin, yepyeni bir yapıta dönüştürülmek üzere yönetmenin kendi uğraştığı konularla iç içe giren sahneleri, katalizörleri sağlar. Böylece yorum izleyicilere sunulduğunda, konunun ele alınışı sergilendiğinde, aslında yönetmenin yepyeni bir metin, bir *auteur* olarak, öteki metnin ardında gizli kalan yepyeni bir metin üretmiş olduğu gözlerden uzak kalır.

Kuşkusuz yorumları şöyle değerlendirmek de mümkündür: André Bazin'in görüşlerini paylaşabilir, Olivier'in *V. Henry*'sinin, Shakespeare'in özgün oyununun büyük bir yorumu, dahice bir sinemaya dönüştür-

me, büyük bir film olduğunu söyleyebiliriz. Büyük *metteurs en scène*'ler –Vincente Minnelli ya da belki Stanley Donen– *auteur* olmadıkları için hemen göz ardı edilmemelidirler. Bundan başka, resimde gerçekleşmiş olan türden bir süreç sinemada da gerçekleşebilir: yönetmen kendi isteğiyle bütünüyle sinemanın biçemsel ve ifadesel boyutları üstünde yoğunlaşabilir. Böylece yönetmen, Josef Von Sternberg'in *Morocco* (Fas) adlı filminde yaptığı gibi, sırf ışık ve gölge oyunlarıyla kurulmuş fotoğrafları izlerken izleyicilerin dikkatleri dağılmasın diye budalaca bir öykü seçmiş olduğunu söyleyebilir. Busby Berkeley'in bazı olağanüstü ayrımları senaryoya bağlı kalmaktan son derece uzaktır; bir başka yönetmense oyuncuları olay örgüsüne ve diyaloglara yerleştirme işine adayabilir kendini. Dahası en büyük filmlerin yalnız *auteur* filmleri değil, ifadesel ve biçemsel açıdan olağanüstü incelikle yapılmış filmler de olabileceği su götürmez bir gerçektir: Örneğin, *Lola Montès*, *Shinheike Monogatari*, *La Règle du Jeu* (Oyunun Kuralları), *La Signora di Tutti* (Herkesin Kadını), *Sansho Dayu* (Efendi Şanso), *Le Carrosse d'Or* (Altın Araba).

Her kuram gibi *auteur* kuramı da bizi birçok soru ve olasılıkla baş başa bırakır. Yorumsal, biçemsel ve kodlanmış kiplerden çok, derecelenmiş kiplere dayanan bir kurama ihtiyacımız olduğu çok açık. Şimdiye kadar eksik anlaşılmış birçok yönetmenin yapıtlarını eleştirel bir gözle araştırmak, tanımlamak ve kurmak gerekiyor. Bir yazarı ötekiyle karşılaştırma işine hemen başlamamız lazım. Ortada oldukça fazla sayıda sorun var: Donen'in Kelly ve Arthur Freed ile olan ilişkisi, Boetticher'in Ranown dönemi dışında yaptığı filmleri, Welles'in Toland ile (ve belki de en önemlisi Wyler ile) olan ilişkisi, Sirk'ün Ross Hunter dönemi dışında yaptığı filmleri, Walsh ya da Wellman'ın kesin kimlikleri, Anthony Mann'ın deşifre edilmesi. Dahası *auteur* kuramının, hâlâ son derece dağınık, sınıflandırılmamış, kavranmamış duran İngiliz sinemasına uygulanmaması için hiçbir neden yok. Hitchcock ve Ford üstüne yalnız bir ya da iki değil, çok daha fazla kitaba ihtiyacımız var. Yazarların öteki sanat dallarındaki yazarlarla da karşılaştırılması gerekiyor: Örneğin Ford'u Fenimore Cooper ile, Hawks'u Faulkner ile. *Cahiers du Cinéma* eleştirmenlerinin başlatmış olduğu görev tamamlanmış olmaktan hâlâ çok uzakta.

# III

## Sinema Göstergebilimi*

Son yıllarda sinema göstergebilimine dikkate değer ölçüde yoğun bir ilgi duyulmaya başlandı. Sinema eleştirisi ve sinema estetiğini genel göstergebilimin özel bir bölgesine yerleştirmenin mümkün olup olmadığı tartışılır oldu. Yıllar boyunca kendiliğinden gelişmiş olan sinema dili ve film dilbilgisi ile ilgili geleneksel kuramların tekrar incelenip, yerleşik dilbilim öğretisi ile ilişki içine sokulması gereği gitgide açıklık kazandı: "Dil" kavramı kullanılacaksa bunun geniş anlamda bir metafor olarak değil, bilimsel olarak kullanılması gerektiği anlaşıldı. Roland Barthes, Christian Metz, Pier Paolo Pasolini ve Umberto Eco'nun çalışmalarıyla Fransa ve İtalya'da ortaya çıkan tartışmalar bu gerekliliğin önemini vurgular.

Bu eleştirmenlerin ve göstergebilimcilerin çalışmaları ardında yer alan temel kaynak Ferdinand de Saussure'ün *Genel Dilbilim Dersleri* adlı yapıtıdır. 1913'te ölümünden sonra, Cenevre Üniversitesi'ndeki eski öğrencileri Saussure'ün ders notlarını ve kendi tuttukları notları bir araya toplayıp sayfaları sıraya koydular. Böylece sistematik bir düzen içinde yerleştirilmiş notlar 1915'te Cenevre'de bir kitap halinde basıldı. Ders notlarında Saussure yeni bir bilimin, göstergebilimin doğuşunu haber veriyordu:

> Toplumdaki göstergelerin yaşamını inceleyen bir bilim anlaşılmaz bir şey değildir; bu bilim sosyal psikolojinin ve bu nedenle de genel psikolojinin bir bölümü olacaktır. Ben buna göstergebilim (*Semiology*; Yunanca *semeion*: gösterge) adını veriyorum. Göstergebilim göstergeleri neyin oluşturduğunu, onları hangi yasaların yönettiğini gösterecek. Bilim henüz varolmadığından hiçkimse bunun nasıl bir bilim olacağını şimdiden söyleyemez fakat bunun bir bilim olmaya hakkı olduğu, daha önceden ayrılmış bir yere sahip olduğu söylenebilir. Dilbilim genel

* Bu bölümdeki dilbilim ve göstergebilim terimleri için temel alınan kaynak *Dilbilim ve Göstergebilim Terimleri* adlı kitaptır (haz. Mehmet Rıfat, Sema Rıfat, Taçlan Boyat, Yurdagül Gürpınar, İstanbul: Sözce, 1988). (ç.n.)




**Hogarth'ın "Çalışkanlık ve Tembellik"i: Görsel sanatlarda sözcükler.**

göstergebilimin yalnızca bir parçasıdır; göstergebilimin keşfedeceği yasalar dilbilime de uygulanabilecek ve dilbilim antropolojik olgular kitlesi içinde kesin olarak tanımlanmış bir yere sahip olacak.

Emile Durkheim'ın (1858-1917) sosyolojik çalışmalarından etkilenen Saussure, göstergelerin toplumsal bir bakış açısından incelenmesi gerektiği ve dilin, bireysel istemi dışarda tutan toplumsal bir kurum olduğu gerçeği üstünde duruyordu. Dilbilimsel sistem –bugün buna "kod" da diyebiliriz– bireysel konuşma ediminden, bireysel "mesaj"dan önce varoluyordu. Bu yüzden mantıksal olarak, işe önce sistem çalışmasından başlamak gerekiyordu.

Saussure ilk ilke olarak göstergenin rastlantısal (*arbitrary*) doğasını vurguladı. Gösteren'in (ses-imgesi; örneğin o-k-s ya da b-ö-f) gösterilen (örneğin "öküz" kavramı, İng.: Ox) ile hiçbir doğal ilişkisi yoktu. Saussure'ün deyişiyle gösterge "nedensiz"di (*unmotivated*). Saussure, göstergenin rastlantısal doğasının göstergebilim için ne gibi nihai sonuçlar doğuracağından pek emin değildi.

Göstergebilim organize bir bilim haline gelince şöyle bir sorun çıkacaktır ortaya: Göstergebilim tamamıyla doğal göstergelere dayalı –pandomim gibi– ifade




**Poster, resimde sözcükler: Toulouse Lautrec'in *Jane Avril*'i.**

kiplerini gerektiği gibi barındırmakta mıdır? Yeni bilimin bunları içerdiği varsayılsa bile, göstergebilimin temel ilgisi göstergenin rastlantısallığı üzerine kurulmuş bütün bir sistemler grubu üstünde yoğunlaşacaktır. Aslında, toplum içinde kullanılan her ifade aracı ilkesel olarak kolektif davranış ya da –aynı şey demek olan– uzlaşımdan kaynaklanır. Örneğin nezaket kuralları çoğunlukla belli bir doğallık çerçevesi içinde ifade edilseler bile (İmparatorunu dokuz kez yere eğilerek selamlayan bir Çinli örneğinde olduğu gibi) bir kural ile sabit kılınmışlardır; insanları bunları kullanmaya zorlayan şey tavırların içkin değerleri değil, kuralın ta kendisidir. Bütünüyle rastlantısal olan göstergeler ideal göstergebilimsel oluşumu çok daha iyi sergilerler; bunun içindir ki ifade sistemlerinin en evrensel ve en karmaşığı olan dil en karakteristik sistemdir; bu anlamda dil göstergebilimsel sistemin yalnızca bir dalı olsa da, dilbilim göstergebilimin bütün dalları için temel-model olarak alınabilir.

Dilbilim hem göstergebilimin özel bir bölgesi olmalı hem de başka göstergebilim dallarına temel-model (*le patron général*) oluşturmalıydı. Bütün dalların –ya da en azından merkezi dalların– nesnesi "göstergelerin rastlantısallığına dayalı sistemler" olmalıydı. Fakat daha sonraları, bu tür sistemlerin bulunmasının pratikte zor olduğu ortaya çıktı. Geleceğin göstergebilimcileri kendilerini trafik göstergeleri dili, amigoların tezahürat dili, gemilerin sinyalleşme sistemleri, Trappçı keşişler arasındaki tavırlara dayalı dil, türlü semafor'lar* gibi mikro dillerle kısıtlanmış buldular. Bu mikro dillerin oldukça yoksul anlam bölgelerini dile getirebilen olağanüstü kısıtlı sistemler oldukları anlaşıldı. Bunların çoğu sözel dilin parazitleriydi. Kostüm dili üstüne olan çalışmalarının sonunda Roland Barthes sözel dilin her tarafa yayılmış varlığından kaçınmanın imkânsız olduğunu söyledi. Sözcükler bir başka düzenin söylemi içine, ya anlamı belirsiz bir şeyin anlamını sabitleştirmek için (örneği, ad ve unvan sözcükleri gibi) ya da içine girmedikleri takdirde iletilmeyecek bir anlamı ortaya çıkarmak için (bir resimli romandaki konuşma balonları gibi) giriyorlardı. Sözcükler anlamı ya iyice tesbit ediyorlar ya da aktarıyorlardı.

Sözel olmayan sistemlerin sözel kodun desteğini almadan varolabildiği durumlar çok enderdir. Resim ve müzik gibi çok gelişmiş ve entelektüelleştirilmiş sistemler bile, özellikle popüler düzeyde –şarkılar, resimli romanlar, posterler– sürekli sözcüklere başvururlar. Gerçekten de resim tarihini sözcükler ve imgeler arasında gidip gelen bir ilişkinin fonksiyonu olarak yazmak mümkündür. Rönesansın en temel başarıla-

* semafor: İki elde birer bayrak tutularak harf ve rakamların belirtildiği bir haberleşme sistemi. (ç.n.)

rından biri sözcükleri resim alanından kovmak olmuştur. Fakat sözcükler geri dönebilmek için ısrarla direnmişlerdir: örneğin El Greco, Dürer ve Hogarth'ın resimlerinde tekrar ortaya çıkarlar; bu konuda sayısız örnek verilebilir. 20. yüzyılda sözcükler neredeyse intikam almak için geri dönmüşlerdir. Müzikte sözcükler 17. yüzyıl başlarına kadar kapı dışarı edilememiş, kendilerini opera, oratoryo ve Lied alanında kabul ettirmişlerdir. Bu konuda bir başka dikkat çekici örnek sinemadır. Ara yazıları olmayan pek az film çekilmiştir. Erwin Panofsky 1910'larda Berlin'de sinemaya gittiği günleri şöyle anlatmıştır:

> Yapımcılar, ortaçağ sanatındakine benzer açıklama yöntemleri kullanıyorlardı. Bunlardan biri, ortaçağın uzun, açıklayıcı kitap başlıklarının ve fermanlarının eşdeğeri olan altyazılar ya da yazılardı (daha da önceleri, olayı anlatan açıklayıcılar bile olurdu ve yüksek sesle şöyle bağırırlardı: "Şimdi adam karısının öldüğünü düşünüyor ama kadın ölmedi" ya da "İzleyiciler arasındaki bayanları gücendirmek istemem ama içlerinden birinin bile çocuğu için bu kadar fedakârlığa katlanacağını sanmam").

Bu tür "açıklayıcılar" Japonya'da bir lonca kurmuşlar ve sesli filmin gelişimini geciktirecek kadar güçlü olmuşlardı.

Sonunda Barthes göstergebilimin, dilbilimin bir dalı olarak görülmesinin tersinden daha yararlı olacağına karar verdi. Bu umarsızca varılan bir sonuç gibi gelebilir. Çünkü özel bölge öyle "en karmaşık ve en evrensel" bir hal alır ki, sonunda bütünü yutar. Fakat sinema konusundaki deneyimlerimiz imgenin, en çetrefil anlam yoğunluğunu bile ifade edebileceğini gösterir. Bu yüzden, çok bildik bir örneği ele alacak olursak, en yavan kitap bile bu görünüşüne rağmen son derece ilginç, önemli bir film haline getirilebilir; bir senaryoyu okumak entelektüel ve duygusal bakımdan kuru ve verimsiz bir iştir. Bununla demek istediğim, ifade yönünden güçlü ve anlamlı olan sistemlerin yalnızca "göstergenin rastlantısallığı üzerine kurulu sistemler" olmadığıdır. "Doğal göstergeler" Saussure'ün düşündüğü kadar kolay kapı dışarı edilemezler. Barthes'ın öğrencisi olan Christian Metz'i sinemanın gerçekten de bir dil, fakat kodsuz bir dil (Saussure'ün terimleriyle *langue*'ı olmayan bir dil) olduğunu söylemeye yönelten şey, doğal göstergeyi göstergebilimle bütünleştirme isteğidir. Sinema bir dildir çünkü metinleri vardır; anlamlı bir söylemi vardır. Fakat sözel dilin aksine önceden varolan bir koda bağlanamaz. Metz'in konumu onu asla tatminkâr bir biçimde üstesinden gelemediği çok sayıda sorunun içinde bırakır; Metz "imgenin 'sezdirme mantığı' aracılığıyla dile dönüştüğünü" savunan görüşe geri döner; Béla Balázs'ın

düşüncesini onaylayarak alıntılar: "filmlerden bir 'tümevarım (*induction*) akımı' aracılığıyla anlam çıkarırız". Fakat bu mantığı öğrenmemiz mi gerektiği yoksa bunun doğal mı olduğu konusunda en ufak bir açıklama getirmez. Ve "sezdirme mantığı" ya da "tümevarım akımı" gibi kavramların göstergebilime nasıl oturtulacağını kestirmek zordur.

Bu noktada en çok gereği duyulan şey, "doğal gösterge" ile ve Barthes, Metz ve diğerlerinin bunu tanımlamak için kullandıkları "benzer", "sürekli", "nedenli (*motivated*)" gibi terimlerle ne demek istediklerini açıklığa kavuşturacak bir tartışmadır. Neyse ki daha çok kesinlik için gereken çalışmalar Amerikalı mantıkçı Charles Sanders Peirce tarafından yapılmış durumdadır. Peirce, Saussure'ün çağdaşıdır ve çalışmaları aynı Saussure gibi, 1914'teki ölümünden yirmi yıl sonra, 1931 ve 1935 arasında toplanmış ve basılmıştır. Peirce gelmiş geçmiş en özgün Amerikalı düşünürdür, Roman Jakobson'un dediği gibi öylesine özgündür ki, çalışma hayatının büyükçe bir bölümü boyunca bir üniversitede iş edinmeyi beceememiştir. Ünü başlangıçta daha içine girilebilir çalışmalarından, pragmatizm üstüne yazılmış kitaplarından kaynaklanır. Göstergebilim üstüne olan çalışmaları (ya da onun deyişiyle "semiotik") ne yazık ki ihmal edilmiştir. Öğretilerinin ondan en çok etkilenen öğrencisi Charles Morris tarafından keskin bir Davranışçılıkla birleştirilip çarpıtılmış olması gerçek bir talihsizliktir. E. H. Gombrich ve Noam Chomsky'den gelen, dilbilim ve estetiğin Davranışçılık ile ilişkilendirilmesine yönelik ağır eleştiriler doğal olarak Morris ile birlikte Peirce'e de zarar verme durumundadır. Fakat son yıllarda Roman Jakobson, Peirce'ün göstergebilimine ilgi çekebilmek için –gecikerek de olsa– oldukça yoğun çaba harcamıştır.

Burada Peirce'ün bizi ilgilendiren temel metinleri *Speculative Grammar*, Lady Welby'ye yazdığı mektuplar ve *Existential Graphs*'tır (Peirce'ün kitaba koyduğu altbaşlık "benim başyapıtım"dır). Bu kitaplar Peirce'ün farklı gösterge türlerini sınıflandırışını içerir: Bu sınıflandırma Peirce'e göre, kurulacak olan mantık ve retorik için gerekli göstergebilimsel tabanı oluşturur. Şu anki tartışmada bizim için önemli olan sınıflandırma Peirce'ün "göstergelerin ikinci üçüllüğü" dediği şeydir: bu sınıflandırmaya göre göstergeler, görüntüsel gösterge (*icon*), belirti (*index*) ve simge (*symbol*) olarak bölünür. "Bir gösterge ya görüntüsel gösterge, ya belirti, ya da simgedir".

Peirce'e göre bir "görüntüsel gösterge" nesnesini, nesnesine olan benzerliği ile temsil eden bir göstergedir; gösteren ile gösterilen arasındaki

ilişki rastlantısal değildir, bir benzerlik ya da gibilik ürünüdür. Örneğin, bir insanın portresi, o insanın kendisine bu yüzden benzer. Fakat görüntüsel göstergeler de kendi aralarında iki alt sınıfa bölünebilirler: imgeler ve diyagramlar. İmgelerde "basit özellikler" birbirine benzer; diyagramlarda ise "parçalar arasındaki ilişkiler" birbirine benzer. Diyagramların çoğu kuşkusuz simgemsi özellikler içerir; Peirce'ün kendisi de bunu kabul eder, çünkü zaten onun ilgisini çeken şey göstergenin bu baskın yönü ya da boyutudur.

Belirti ise kendisi ve nesnesi arasında varoluşsal bir bağ oluşturma özelliğiyle bir gösterge kimliği kazanır. Peirce bu konuda birkaç örnek vermiştir:

> Yalpalayarak yürüyen bir adam görüyorum. Bu, adamın bir denizci olmasını muhtemel kılan bir özellik. Ayakkabılarında tozluk, üstünde kalın fitilli bir giysi olan çarpık bacaklı bir adam görüyorum. Bunlar da adamın bir jokey ya da bu tür bir şey olduğunun muhtemel belirtileri. Bir güneş saati ya da saat, günün saatini belirtir.

Peirce'ün verdiği öteki örneklerse rüzgâr yönünün göstergesi olan ve aynı zamanda rüzgâr tarafından harekete geçirilen bir rüzgârgülü; bir barometre ve bir düzeçtir. Roman Jakobson, Robinson'un Cuma'sının kumdaki ayak izlerini ve nabız atışlarını, derideki kızıl lekeler gibi tıbbi semptomları örnek verir. Semptomoloji, belirti türü göstergenin bir dalıdır.

Göstergenin üçüncü türü olan simge ise Saussure'ün rastlantısal göstergesine denk düşer. Saussure gibi Peirce de simgeyi bir gösterge haline getiren bir "anlaşmadan" söz eder. Simge türü gösterge bireysel istemin dışına çıkar. "İnsan 'yıldız' sözcüğünü yazabilir fakat böyle yapmakla bu sözcüğün yaratıcısı konumuna gelmez, ne de yazdığı sözcüğü silmesi insanın sözcüğü imha ettiği anlamına gelir. Sözcük, sözcüğü kullananların zihninde yaşar". Simgesel göstergenin nesnesiyle arasında benzerlik yoktur, ne de aralarında varoluşsal bir ilişki bulunur. Simgesel gösterge uzlaşımsaldır ve bir yasa gücüne sahiptir. Peirce bu göstergeye "simge" adını vermenin uygun olacağını düşünmüştü; Saussure de bu olasılığı göz önünde bulundurmuş ama karışıklığa neden olur düşüncesiyle bundan vazgeçmişti. Saussure'ün, gösterge kavramını Peirce'ün "simgesel" göstergesiyle kısıtlamış olduğu kesindir; bunun yanında Peirce'ün üçlü sistemi incelikli ve daha verimlidir. Temel soruna, adaletin terazisi ya da Hıristiyan Haç'ı gibi "simge"lerin Peirce'ün sistemi içinde nasıl sınıflandırılması gerektiği sorununa daha sonra tekrar döneceğim.

Peirce'ün sınıflandırmaları göstergebilimin gelişmesinde temel basamakları oluşturur. Yine de Peirce'ün bunlara birbirlerini dışlayan birimler gözüyle bakmadığını belirtmekte yarar var. Tam tersine, bu üç özel grup çoğu zaman –ya da Peirce'ün bazen dediği gibi, daima– birbirleriyle iç içe girip yan yana varolurlar. Peirce'ün fotoğrafla ilgili oldukça geçerli görüşleri işte bu iç içe girmişliğin fark edilişiyle doğmuştur.

Fotoğraf, özellikle bir ânı yakalayan fotoğraf, çok aydınlatıcıdır, çünkü bunun bir ölçüde temsil ettiği şeyin tıpkısı olduğunu biliriz. Bu benzerlik fotoğrafların doğa ile birebir eşleşme yaratmaya fiziksel olarak zorlandığı koşullarda üretilmiş olmalarından kaynaklanır. Bu açıdan bakıldığında, fotoğraflar göstergelerin ikinci sınıfına, fiziksel bağlantı ile oluşan sınıfa aittirler.

Yani belirti sınıfına aittirler. Bir başka yerde Peirce fotoğraf basımını ışık ışınlarının "zahiri özne" olduğu bir "zahiri yüklem" olarak tanımlar.

Göstergebilim üstüne çalışan Avrupalı yazarlar arasında Roland Barthes da benzer denebilecek sonuçlara varır fakat "belirtisel" sınıflamasını kullanmaz; fotoğraf basımını "görüntüsel göstergesel" olarak görür. Fotoğraftaki görüntüsel göstergenin nasıl "nesnenin doğallıkla bir tür *orada-olması* anlamına geldiğini anlatır. Nesne ve gösterge arasında hiçbir insan müdahalesi, dönüşüm, kod yoktur: buradan da fotoğrafın kodu olmayan bir mesaj olduğu paradoksu çıkar ortaya. Christian Metz fotoğraftan sinemaya geçer. Gerçekten de Metz, André Martinet'den devraldığı Peirce'ün kavramlarına oldukça yaklaşır:

Bir silahın yakın çekimi bir "silah"ı (saf potansiyel güce sahip bir sözlüksel [lexical] birim) değil, bütün çağrışımları bir kenara bırakarak "işte burada bir silah var"ı bir *minimum olarak* gösterir. Kendisiyle birlikte kendi gerçekliğine kavuşmasını, bir tür "İşte burada ... var"ı getirir ("*Voici*" (işte): André Martinet'nin gerçekleşmeyi göstermenin saf belirtisi olarak kabul ettiği sözcük).

Metz'in çok sayıdaki yapıtlarında sinemanın bu yönünün analizine daha fazla yer vermeyişi tuhaftır, çünkü Metz sinemayı bir koda gönderide bulunan simgesel bir olgu olarak görme çabalarına karşı büyük düşmanlık beslemektedir. Aslında göstergebilimsel analizlerinin altında oldukça kesin ve çoğunlukla doğrudan bir estetik *parti pris** vardır. Barthes ve Saussure gibi Metz de göstergeye yalnıza iki tür varoluş biçimi tanır: doğal ve kültürel. Dahası Metz bunları birbirini dışlayan birimler olarak

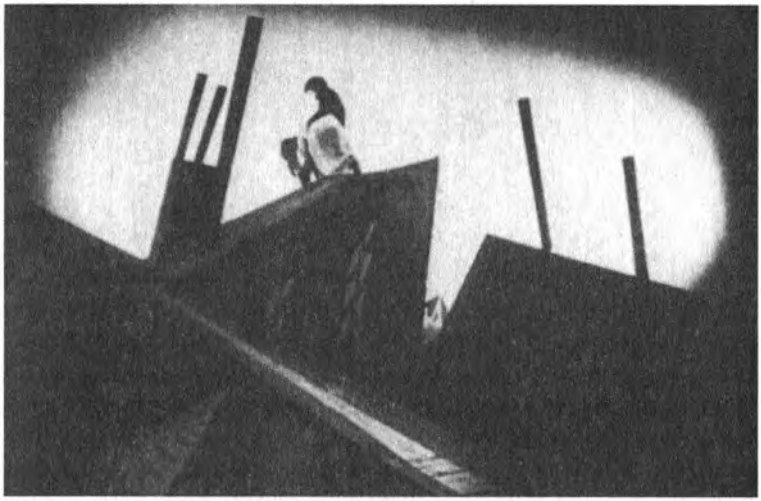
* *parti pris*: taraf tutma (ç.n.)

görür ve buna göre dil doğal ya da kültürel, kodlanmış ya da kodlanmamış olmalıdır. Aynı anda ikisi birden olamaz. Bunun için Metz'in sinemaya bakış açısı Noam Chomsky'nin sözel dil anlayışının tuhaf, çarpıtılmış bir ayna görüntüsüne dönüşür; Chomsky dilbilgisel olmayanı dışarıda, karanlıklarda bırakırken, Metz dilbilgisel olanla aynı şeyi yapar. Peirce'ün etkisi altında kalan Roman Jakobson'un çalışmaları, göreceğimiz gibi, bu iki görüşün düzeltilmesini öngörür. Sinemada üç gösterge kipi de –belirti, görüntüsel gösterge ve simge– bulunur. Her zaman varolan bir başka şeyse şudur: sinema kuramcıları bu boyutların yalnızca bir ya da ikisi üstünde durmuşlar ve bunu estetik bir fermanın temeli olarak kullanmışlardır. Metz de bu konuda onlardan ayrı düşmez.

Metz, estetik konusundaki tercihlerini kuşkusuz sinemada "gerçekçiliğin" en güçlü ve zeki kahramanı André Bazin'e borçludur. Bazin, *Cahiers du Cinéma*'nın kurucularındandı ve *Esprit*'ye yazılar yazıyordu. *Esprit*'nin kurucusu, katolik filozof, *Personalizm*'in önderi Emmanuel Mounier'nin Bazin üstünde önemli bir entelektüel etkisi olmuştu. Birçok kişi Bazin'in, Mounier'nin felsefe sorunlarına ve terimlerine hiç çekinmeden dalarak kurmaya çalıştığı karmaşık biçem üstünde türlü yorumlarda bulundu. Bazin 1939'da Bordeaux'da askerliğini yaparken sinema ile ilgilenmeye başladı. Paris'e döndükten sonra *Esprit* çevresinden olan arkadaşlarıyla gizli film gösterileri düzenledi; Alman işgali sırasında Fritz Lang'ın *Metropolis*'i ve Chaplin'in yasaklanmış filmleri gibi filmler gösterdi. Özgürlükten sonra da Henri Langlois'nın muhteşem Sinematek'inde, kulüplerde ve Amerikan filmlerinin tekrar gösterilmeye başladığı ticari sinemalarda olağanüstü bir hızla yayılan sinema kültürünü yönlendirmede en etkili kişilerden biri oldu. Bu arada, asıl önemlisi, Bazin sinema estetiğini geliştirdi; bu Delluc'un "saf sinema"sı ve Malraux'nun *Verve*'de yayımlanan ünlü yazısındaki "montaj" kuramıyla taban tabana zıt bir estetikti. Yeni bir yöne doğru gidiliyordu.

Bazin'in çıkış noktası fotoğrafsal imgenin ontolojisidir. Ulaştığı sonuçlar dikkat çekecek ölçüde Peirce'ünkilere yakındır. Bazin, fotoğraftan bahsederken sık sık kalıp, ölüm maskesi, Veronika,* Turin'in Kutsal Kefeni, kutsal emanet, baskı sözcüklerini kullanır. Ardından, "daha önemsiz plastik sanatlardan" söz açar, "örneğin, ölüm maskelerinin kalıba dö-

* Veronika: İncil'e göre çarmıha gerilmeye götürülen İsa'nın yüzünü bir bezle silen kadın. Azize Veronika'nın kullandığı bezde İsa'nın suretinin kaldığı söylenir; bu bez bugün Roma'dadır. (ç.n.)



*The Cabinet of Dr. Caligari.*

külüşü belli ölçüde bir otomatik işlem gerektirir. Bu bakış açısından insan, fotoğrafın ışık ile oynayarak bir kalıplama, bir izlenim kaydetme işi olduğunu düşünebilir," der. Böylece Bazin tekrar tekrar gösterge ile nesne arasındaki varoluşsal bağın önemini vurgular, ki bu da Peirce için "belirtisel gösterge"nin ana özelliğidir zaten. Peirce bu gözlemleri bir mantık kurmak için yapmışken, Bazin'in amacı bir estetik kurmaktır. "Fotoğraf bizi doğadaki bir olay gibi, öteki bitkilerle ya da toprakla ilgili bağlantıları güzelliklerinin ayrılmaz parçası olan bir çiçek ya da kar taneciği gibi etkiler." Bazin'in estetiği nesnenin imgeye, doğal dünyanın göstergeler dünyasına üstünlüğünü savunur. "Doğa her zaman fotojeniktir": Bu Bazin'in anahtar cümlesidir.

Bazin iki kutuplu bir sinema görüşü geliştirmişti. Bir kutupta Gerçekçilik (Godard'ın daha sonraları Rossellini'nin yapıtları hakkında dediği gibi, "İyi, Gerçek, Adil") vardır, öteki kutuptaysa insan elinin biçimleri bozarak araya girmesi, yani Ekspresyonizm yer alır. Doğaya bağlılık verilecek yargılamanın mihenk taşıdır. Bazin'in bu kuralı bozmakla suçladıkları, Fritz Lang'ın *Nibelungen* ve *The Cabinet of Dr. Caligari* (Dr. Caligari'nin Kabinesi) adlı filmleridir. Eisenstein'ın *Korkunç İvan*'daki Wagner'ci heveslerini fark eder ve şöyle yazar: "İnsan operayı reddedebilir, bunun lanetlenmiş bir müzik türü olduğuna inanabilir, fakat aynı



**Fritz Lang:** ***Nibelungen.***

zamanda Wagner'in müziğinin değerini de göz ardı etmeyebilir". Tıpkı bunun gibi Eisenstein'ın filmini "tehlikeli bir estetizmin saldırgan geri dönüşü" olarak lanetleyebilir fakat aynı zamanda Eisenstein'a hayranlık da duyabiliriz. Bazin *The Third Man*'deki (Üçüncü Adam) sahteciliği de sinir bozucu bulur. Zekice yazılmış bir makalede Hollywood ile Versailles Mahkemesi'ni karşılaştırır ve Hollywood'un *Phèdre*'sinin nerede olduğunu sorar. Cevabı ise haklı olarak Charles Vidor'un *Gilda*'sında bulur. Fakat bu başyapıt bile bütün "doğal rastlantılardan" soyundurulmuştur; bir "varoluşsal boşluk" üstüne estetik kurulamaz.

Sık sık görülen bu Ekspresyonizme sığınma çabalarına karşı çıkarak Bazin görkemli bir Gerçekçilik geleneği yaratmıştır. Bu gelenek kendi kendine, oldukça naif bir biçimde Feuillade ile başlamış, 1920'lerde Flaherty, Von Stroheim ve Murnau'nun filmleri ile (Bazin bu adları Eisenstein, Kuleşov ve Gance ile karşılaştırır) gelişmişti ve 1930'larda bu akım Jean Renoir tarafından canlı tutulmuştu. Bazin, Renoir'yı babasının geleneğinden, Fransız Empresyonizmi'nden çıkma bir sanatçı olarak görüyordu. Fransız Empresyonistleri'nin –Manet, Degas, Bonnard– enstantane fotoğraftan etkilenerek, resim çerçevesinin resim kompozisyonundaki yerini yeniden saptamaları gibi, oğul Renoir da çerçevenin sinemasal kompozisyondaki yerini yeniden saptamıştı. Eisenstein'ın artık kutsal bir kavram haline gelmiş, odak imgenin yakın çekimde ortalanmasına dayalı montaj kuramına karşıt olarak, yanal kamera hareketinin sürekli olarak bir gerçekliği bırakıp yeniden yakaladığı, Bazin'in "*re-cadrage*" (yeniden-çerçeveleme) adını verdiği bir yöntem geliştirmişti. Böylece perdeyi çevreleyen karanlık, imgeyi çerçevelemekten çok, dünyanın maskesini düşürüyordu. 1930'larda yalnızca Jean Renoir,

> kendisini montajın sağladığı kaynakların ötesini görmeye, insanların ve nesnelerin kendilerine has bütünlüğünü bozmadan içlerindeki gizli anlamları ifşa edecek, dünyayı küçük parçalara bölmeden her şeyin söylenebilmesine izin verecek film biçiminin sırrını çözmeye zorladı.

1940'larda, iki farklı akıma bölünerek de olsa Gerçekçi gelenek kendisini yeniden kabul ettirdi. Bunların ilki *Citizen Kane* (Yurttaş Kane) ile başladı ve Welles ile Wyler'ın daha sonraki filmleriyle devam etti. Bu akımın en önemli özelliği alan derinliği kullanmaktı. Böylece sahnelerin uzamsal birliği sağlanıyor, bölümler kendi fiziksel bütünlükleri içinde verilebiliyordu. İkinci akım ise İtalyan Yeni Gerçekçilik akımıydı ve Bazin'in ateşli taraftarı olduğu grup buydu. Her şeyden önce Bazin, Rossel-





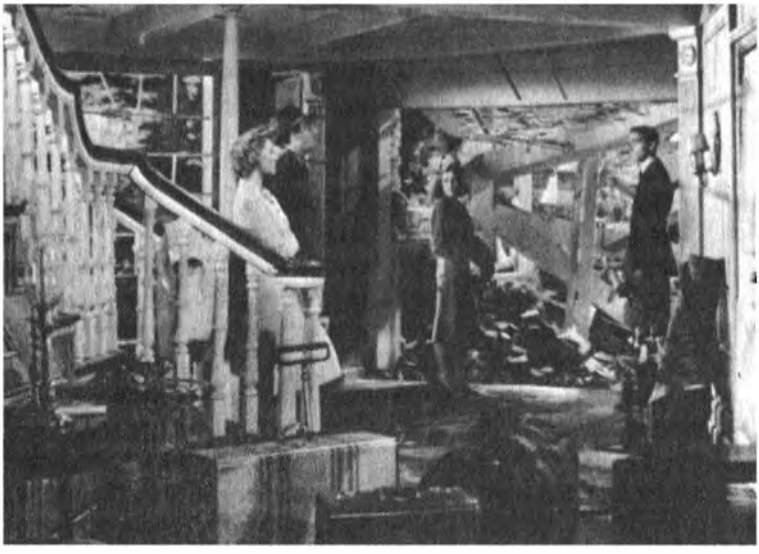
**Savaş öncesi gerçekçilik: (Üstte) Von Stroheim'ın *Greed*'i; (altta) Murnau'nun *City Girl*'ü.**



**Renoir'ın *La Règle du Jeu*'sü.**

lini'ye hayrandı, Yeni Gerçekçilik'te doğaya ve nesnelere bir bağlılık görüyordu. Öykü en aza indirilmişti. Oyunculuk, mekân, olay hepsi mümkün olduğu kadar doğaldı. Bazin *Ladri di Bicicletta*'nın (Bisiklet Hırsızları) saf sinemanın ilk örneği olduğunu yazdı. Artık ne oyunculara, ne olay örgüsüne ne de *mise en scène*'e gerek vardı: gerçekliğin kusursuz estetik yanılsamasıydı bu. Aslında artık sinemaya da gerek yoktu. Film böylece, kendi kendini ortadan kaldırarak radikal bir saflığa ulaşabilirdi. Bu iddianın mistik havası kuşkusuz Bazin'in oluşumuna katkıda bulunan





**Alan derinliği: (üstte) Orson Welles'in *Citizen Kane*'inden ve (altta) William Wyler'ın *Mrs. Miniver*'inden bir sahne.**

o tuhaf Katolik ve Varoluşçu bileşimi yansıtır. Bununla birlikte, ağırlığı insan zihninin işe el koymasından çok, doğal dünyanın edilgenliğine veren bir estetiğin mantıksal olarak bu sonuca varacağı da söylenebilir.

Bazin, Gerçekçi akımın iki kolunun –Welles ve Rossellini– bir gün birleşeceğini umuyordu. Ayrılığın yalnızca teknik sınırlılıklardan kaynaklandığını düşünüyordu: alan derinliği doğal mekânlarda kullanılanlardan çok daha fazla ışıklandırma gerektiriyordu. Fakat Visconti'nin *La Terra Trema*'sı (Yer Sarsılıyor), biçem olarak ilk defa hem *extra muros* hem de *intra muros** olan, Yeni Gerçekçi filmlerin en Welles'çi örneği olarak ortaya çıktığında Bazin yine de düş kırıklığına uğradı. Sentez başarılmış olsa da film yeterli canlılık ve "duygusal çarpıcılık"tan yoksundu. Visconti, belki de opera ve Ekspresyonizm'e Bazin'i hoşnut etmeyecek kadar yakındı. Fakat 1940 sonlarında ve 1950'lerde Bazin'in Gerçekçilik kavramı biraz daha gelişti: Bu gelişim *La Strada* (Sonsuz Sokaklar) üstüne yazdığı bir eleştiride ona "bireyin gerçekçiliği"nden söz ettirmişti. Bazin'in Mounier'yi yansılaması şans eseri değildi: Bazin, Mounier'nin iç ve dış, ruhsal ve fiziksel, ideal ve maddesel unsurların ayrılmaz biçimde birbirine bağlı olduğu görüşünden çok derin bir biçimde etkilenmişti. Mounier'nin felsefi ve sosyopolitik düşüncelerini Bazin sinemaya uyarlıyordu. "Visconti, *La Terra Trema*'da toplumsal baş kaldırı istediğinde Yeni Gerçekçi, Rossellini ise saf bir ruhani gerçeklik sergilediği *Fioretti*'de Yeni Gerçekçidir" diyerek Bazin, Yeni Gerçekçilik'in İtalyan öncülerinden ayrılmıştı. Bresson'un filmlerinde "içsel kaderin ifşası", Rossellini'de "ruhsal gerçekliğin soluk kesici bir açıklıkla" ifade edilişini görüyordu. Ona göre dışsal olan, canalıcı olmayan özelliklerinden kurtulmuş imgelerin saydamlığı aracılığıyla içsel olanı ifşa eder. Bazin, kişinin iç ruhsal yaşamının –Dreyer'in filmlerinde olduğu gibi– üzerine yansıdığı fizyonominin önemini vurguluyordu.

Bazin filmlerin *a priori* bir yöntem ya da plan uyarınca değil, Rossellini'nin filmleri gibi "ham gerçeklik parçacıklarından" yapılması gerektiğini söylüyordu: "Çok sayıda ve üstü örtük olan bu parçacıkların anlamı, aklın aralarındaki ilişkiyi kurabildiği öteki gerçeklerin aracılığı ile ancak *a posteriori* olarak ortaya çıkabilir." Gerçekçilik sinemanın görevi olmalıydı, sinemanın görevi göstermek değil ifşa etmek olmalıydı. Bazin'e göre Gerçekçilik'in *mimesis* ile çok az bir ilgisi vardır: Sinema, Panofsky'nin sözcükleriyle "büyüsel bir gerçeklik küresinde" yer alan

* *extra* ve *intra muros*: içi ve dışı aynı. (ç.n.)





**Savaş sonrası gerçekçilik: (üstte) Rossellini, *Viva L'italia* ve (altta) De Sica, *Ladri di Bicicletta*.**

Mısır Sanatı'na, "bir estetik ideal küresinde yer alan" Yunan Sanatı'ndan daha yakındır. Bazin'in estetiğinde en önemli yeri kaplayan şey, bir aynılık ya da benzerlik özelliğinden çok gerçek ile imge, dünya ile film arasındaki varoluşsal bağdır. Buradan da ruhsal durumları ifşa edebilecek – hatta etmesi gereken– bir sanatın mümkün olduğu çıkar. Bazin için görüntüyü elde etmenin, bunu kalıba döküp baskı haline getirmenin iki süreci vardı: önce içsel, ruhani acılar dışsal fizyonomiye yansıyor, ardından dışsal fizyonomi duyarlı filme yansıyor ve böylece baskı elde ediliyordu.

Bazin'in estetiğinin yarattığı etkiyi görmezden gelmek güçtür. Etkisi Amerika'da Andrew Sarris'in eleştirilerinde, İtalya'da Pier Paolo Pasolini'nin kuramlarında, Charles Barr'ın *CinemaScope* üstüne olan makalesinde (*Film Quarterly*, Yaz 1963'te basılmış olmasına rağmen, İngiltere'de yazılmıştır) ve Christian Metz'in *Communications* ve *Cahiers du Cinéma* dergilerindeki yazılarında görülebilir. Yani on ya da yirmi yıldır sinema üstüne yazılmış en önemli yazıların hepsi ilk defa Bazin'in açtığı yoldan az çok geçmiştir. Bütün bu yazarlara göre Rossellini sinema tarihinde merkezi bir yer işgal eder. "Her şey ortada. Bunları ne diye yönlendirelim?" Rossellini'nin bu sorusu Metz'in düsturu haline gelir; Rossellini'nin bir yönetmen olarak edindiği deneyimler sayesinde vardığı sonuca göstergebilimciler kitaplar aracılığıyla erişmiştir. Hem Metz hem de Barr, Rossellini ile oyunun "kötü adamı" Eisenstein'ı karşılaştırırlar. Hatta ikisi de aynı metaforu kullanmıştır. Böylelikle Barr, Eisenstein ile aynı kefeye koydukları Pudovkin hakkında yazarken onu şöyle tanımlar:

> Pudovkin unun besleyici kısmını ayırıp bundan bir ekmek yapan ve "ekstra iyi kalite" adıyla piyasaya süren bir fırıncıyı hatırlatır: sonuçta ortaya çıkan şey yenebilir kalitede bir ekmek olabilir fakat ekmek yapmanın tek yolu bu değildir: İnsan bu olayı gereksiz ve "sentetik" olduğu için eleştirebilir. Gerçekten de insan yemek pişirme analojisini genişletip geleneksel estetiğin ortaya koyduğu tecrübelerin aslında *önceden sindirilmiş* olduğunu söyleyebilir.

Ve Metz bu konuda şöyle der: "Protez bacak için ne anlam taşıyorsa, sibernetik mesaj da insan konuşması için aynı anlamı taşır. Yeri gelmişken –konuyu biraz hafifletmek için– işin içine neden süt tozu ve Nescafé örneğini de katmayalım? Ya da türlü çeşit robotları..?" Rossellini böylece doğal, mükellef bir yemeğe dönüşürken, Eisenstein'ın yapay, sahte ve önceden sindirilmiş olduğu söylenir. Bütün bu yargıların ardında Romantik estetiğin güçlü etkisi vardır: doğal karşısında yapay, organik karşısında mekanik, düş gücü karşısında boş hayaller.



**Rossellini:** ***Aziz Francis'in Çiçekleri.***

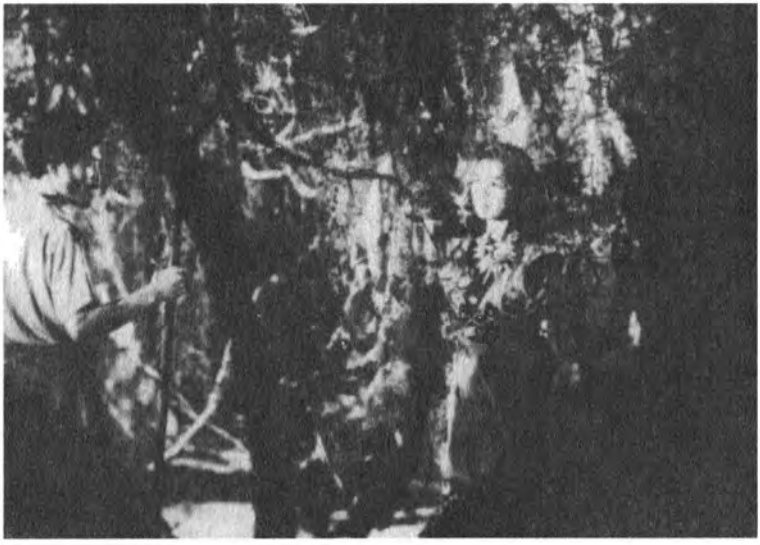
Fakat Rossellini ile Eisenstein karşıtlığı görüldüğü kadar açık değildir. Öncelikle şunu hatırlamalıyız ki Bazin'e göre arnansız düşman Ekspresyonizm'dir: *Potemkin Zırhlısı* ya da *Ekim*'den ziyade *The Cabinet of Dr. Caligari*'dir. O halde Von Sternberg gibi açıkça Ekspresyonist geleneğin takipçisi olan bir yönetmene ne demeli? "Sternberg'in stilize oyunculuğu elinden geldiğince uzatması, bunu sesli film dönemine kadar sürdürmesi ilginçtir." Andrew Sarris'in bu görüşünden Von Sternberg'in hemen Rossellini'nin karşısına yerleştirilmesi gerektiği çıkar ortaya. Fakat aynı paragrafta Sarris, Von Sternberg'in sahnelerini "anlamı olmayan kesimlerden" uzak tutuşu ve onun "montajcı olmayan" yönetmen kimliği üstüne yorumlar getirir. Bu Bazin'in filmlerine hayran olduğu (stüdyoda çekilen filmler de dahildir bu filmlere) Dreyer örneğinde karşısına çıkan sorunun aynısıdır. "Dreyer'in *Jeanne d'Arc*'ındaki durum ise daha inceliklidir çünkü burada doğa ilk bakışta belli olmayan bir rol oynar". Bazin ikilemden çıkış yolunu filmde makyaj olmayışında bulur. "Bu, yüzler üzerine yapılmış bir belgeseldir. Her gözeneğin altında tüm doğanın yüreği çarpar." Fakat, Bazin'in iki kutuplu modeli ciddi bir sarsıntıya uğramış bulunmaktadır.

Peirce'ün göstergenin üç sınıfı modelini izleyerek üçlü bir model ge-



Dreyer'in *La Passion de Jeanne d'Arc*'ında Falconetti.

liştirilmesi gerekmektedir. Bazin gördüğümüz gibi fotoğrafsal imgenin "belirti" özelliği üstüne kurulu bir estetik geliştirmiştir. Metz ise bunu şunu varsayan bir estetikle karşılaştırır: Anlamlı olan bir sinemanın bir koda, bir tür dilbilgisine göndermede bulunması gerekir; sinema dili öncelikle simgesel olmalıdır. Fakat ortada üçüncü bir seçenek daha vardır. Von Sternberg her türlü Gerçekçilik'e kesinlikle karşıydı. Doğal dünya ile film imgesi arasındaki varoluşsal bağı mümkün olduğunca yoketmeye, umursamamaya çalışmıştı. Fakat bu onun simgesel yöne dönmüş olduğu anlamına gelmez. Sternberg sinemanın resimsel özelliğini vurgulamıştır; sinemayı doğal dünya ya da sözel dilin ışığı altında değil, resmin ışığı altında görmüştür. "İmgelerin üstüne işlendiği beyaz tuval iki boyutlu düz bir yüzeydir. Bu öyle olağanüstü yeni bir olay değildir, ressamlar bunu yüzyıllardır kullanmışlardır". Yönetmen ise imgelerini doğanın kölesi olarak ya da "özgünlük fetişine" tapınarak değil, kendi biçemini, kendi yorumunu getirerek kurmalıdır. "Ressamın tablosu üstündeki gücü sınırsızdır, insan biçimi ve yüzü üstündeki denetimi zorbacadır". Fakat "yönetmen kamerasının insafına bağlıdır"; film yönetmeninin ikilemi burada, kullanmak zorunda olduğu garip, mekanik alettedir. Yönetmen aletini kontrol edemiyorsa, bu işten geri çekilir. Çünkü "kopya çı-





***The Saga of Anatahan*: sarmaşıklar ve kafesler. (Altta) Max Ophuls: *Lola Montès*.**

karma eylemi, erdemi ne olursa olsun, sanata her türlü yaklaşımın karşıtı olma durumundadır". Von Sternberg doğanın içinden tamamıyla çıkarıldığı yapay bir alan yaratmıştır (*The Saga of Anatahan* – Anatahan Efsanesi'nin] en büyük hatası, Von Sternberg'in dediği gibi, filmde her şey yapayken deniz sahnelerinin gerçek olmasıydı), fakat bu alan ortak bir koda değil, sanatçının bireysel imgelemine dayalıdır. Von Sternberg göstergenin görüntüsel boyutunu vurgular: doğal dünyayla benzerlikleri sayesinde anlaşılabilir kılınmış bir düş dünyası, bir karşıtdünya yaratmak için görüntüsel gösterge, belirti türü göstergeden ayrılmıştır.

Von Sternberg ile Rossellini arasındaki karşıtlık dikkate değerdir. Rossellini açık havada çekim yapmayı tercih etmiştir, Von Sternberg daima bir sette çalışmıştır. Rossellini asla çekim senaryosu kullanmadığını ve bir filme başladığında filmin nasıl biteceğini bilmediğini söyler, Von Sternberg ise her sahneyi filme çekmeden önce planlamıştır ve kurgu sırasında bir an bile duraksamamıştır. Rossellini'nin filmlerinde üstünkörü çizimlerle dolu bir karalama defteri havası vardır, Von Sternberg'inse her ayrıntıya özel özen gösterdiği çok açıktır. Rossellini makyajsız, amatör oyuncular kullanır, Von Sternberg Marlene Dietrich ile star sistemini en üst basamağına ulaştırmıştır; kostüm ve maske benzeri makyaja da düşkündür. Rossellini kendilerini ifşa edinceye kadar oyuncularını sabırla bekleyen ve izleyen bir yönetmen modelinden bahseder, Von Sternberg ise özün ifşasını beklemek bir yana oyuncular üstünde otokratik bir denetim kurma yanlısıdır; film setini ağlar, örtüler, iri yapraklı ağaçlar, sarmaşıklar, kafesler, kâğıt şeritler ve tüllerle doldurur; bütün bunlar, dediği gibi, "oyuncuları saklamak", oyuncuların varlığını maskelemek içindir.

Yine de bu konuda en aşırı uç Von Sternberg değildir: bu özellik, asıl sinema kuramcılarının hep bir köşeye attığı çizgi filmin temelinde yatar. Fakat ayrım çok net değildir. Von Sternberg, *The Saga of Anatahan*'daki uçakların nasıl mürekkeple çizildiğini anlatır. Aynı zamanda bütün çekim seti ve ağaçlar alüminyum boya ile boyanmış, önceleri yalnızca insan yüzüne uygulanan makyaj bu defa doğayı da kapsar olmuştur. Aynı biçimde Max Ophuls da başyapıtı *Lola Montès*'te ağaçları altın rengine, yolları ise kırmızıya boyamıştır. Ophuls ile çalışmış olan Alain Jessua onun bir sonraki adımı da atıp, *Comic Strip Hero*'da (Çizgi Roman Kahramanı) nasıl bütün filmi boyama işlemine başvurduğunu anlatır. John Huston da benzeri şeyler yapmayı denemiştir. Ardından Jessua sinemaya çizgi filmi sokmuştur. Fotoğrafsal imgenin boyalı ya da çizili yapay imgeyle birleştirilmemesi için hiçbir neden yoktur. Bu, sinema dışında,



Kon-Tiki.

reklam filmi dünyasında, El Lissitski, George Grosz ve Robert Rauschenberg gibi sanatçıların yapıtlarında sık sık tekrarlanan bir deneydir.

Göstergebilimciler görüntüsel gösterge konusunda şaşırtıcı derecede kayıtsız kalmışlardır: iki önyargıyla başları derttedir: bir, simgesel ve rastlantısal göstergeyi seçmeleri, iki, konuşma ve ses birimlerini seçmeleri. Her iki önyargı da Saussure'ün çalışmalarında yer alır; Saussure için dil, tek ve ayrıcalıklı bir duyusal kuşaktan yayın yapan simgesel bir sistemdir. Yazı yazmak bile, alfabe ve yazılı harfte yalnızca "göstergenin göstergesini" gören ve buna ikincil, yapay ve dışsal bir alt sistem gözüyle bakan dilbilimcilerce daima küçümsenmiştir. Bu önyargılar aşılmalıdır. Yapılması gereken şey ise yazıdan rakamlara ve cebire, fotoğrafsal ve sinemasal imgelere kadar bütün iletişim alanlarını görsel duyu kuşağı içinde birleştiren 17. yüzyılın harfbilimini tekrar canlandırmaktır. Bu kuşak içinde şöyle bir şey çıkar ortaya: göstergeler, rastlantısal ve süreksiz olan harfler, rakamlar gibi simgesel boyutun açıkça baskın olduğu göstergelerden, belgesel fotoğraf gibi belirti boyutunun baskın olduğu göstergelere uzanan bir çizgi üstünde çeşitlilik gösterirler. İki uç arasında merkeze yakın olan bir bölgede bir iç içe giriş; hiçbir boyutun ötekine baskın olmadığı, farklı boyutların bir arada varolduğu bir bölge vardır.

Belirti ve görüntüsel gösterge türü göstergelerin sinemada en baskın göstergeler olduğu son derece açıktır. Simgesel gösterge ise ikincil ve sınırlıdır. Film varolduğundan beri film ile sözel dil arasındaki benzerliğin

abartılması söz konusu olmuştur. Bunun temel nedeni, kuşkusuz, sinemanın bir sanat olduğunu kanıtlama çabalarında yatar.

Gerçekten de Bazin'in etkileyiciliğinin büyük bir bölümü onun belirti boyutunu –sinemayı küçümseme yanlılarıyla aynı şekilde– sinemanın özü olarak görmesinden, buna rağmen sinemanın sanatsal değerini yüceltebilmiş olmasından kaynaklanıyordu. Aslında Bazin sinemada sanat olan ve olmayan şeyler arasındaki ayrımı hiç konu etmemiştir; onda her şeyi sanat olarak görme eğilimi vardı: örneğin, *Kon-Tiki* ve *Annapurna* gibi kendisini çok etkileyen belgesel filmleri övmesi bu yüzdendi. Christian Metz, Bazin'in eksik bıraktığı yerleri tamamlamaya çalıştı fakat bu konuda parlak bir başarıya ulaşamadı. "Son çözümlemede, Proust'un romanını yemek kitabından, Visconti'nin bir filmini de tıp belgeselinden ayırdetmemizi sağlayan şey edinilen çağrışımların zenginliğidir." Ancak çağrışımlar kodlanmamıştır, kesin değildir, bulanıktır: Metz bunları bir retorikte eritmenin mümkün olduğuna inanmaz. Sonuç olarak, sanat sorunu, bir biçem sorunu, kişisel lehçe sorunu, yazarın sorunudur. Burada da Metz bakış açısındaki Romantik etkileri açık eder.

Gerçekte sinemanın estetik zenginliği, göstergenin üç boyutunu, belirti, görüntüsel gösterge ve simgesel boyutları birleştirmesinden kaynaklanır. Sinema üstüne yazı yazanların en büyük zaafı, bu boyutlardan yalnızca birini ele alıp bunu kendi estetiklerinin temeli, sinemasal göstergenin "canalıcı" boyutu yapmak ve gerisini boşvermek olmuştur. Bu sinemayı yoksullaştırmak demektir. Dahası, bu boyutların hiçbiri yok sayılamaz: hepsi bir arada varolur. Peirce'ün göstergeleri analizindeki en büyük yenilik, onun, farklı boyutları birbirlerini dışlayan unsurlar olarak görmemesinde yatar. Saussure'ün aksine, Peirce göstergelerden birini ötekine yeğleme önyargısını göstermemiştir. Tersine Peirce, her üçüne dayalı bir mantık ve retorik kurmak istiyordu. Sinemanın estetik değerini ancak sinemanın bu üç farklı boyutu arasındaki etkileşimleri göz önünde tutarak anlayabiliriz.

Aynı şey başlıbaşına simgesel bir sistem olan sözel dil için de geçerlidir. Simgesel boyut Saussure'ün çok iyi aydınlattığı ama bunu yaparken öteki unsurları dışladığı bir boyuttur. Örneğin "yansılama" konusunu şöyle kapatıverir: "Yansılama (*Onomatopoeia*) gösterenin seçiminin her zaman rastlantısal olmadığını kanıtlamak için kullanılabilir. Fakat yansılama yapıları asla dilbilimsel bir sistemin organik öğeleri değildir. Üstelik sayıları genelde sanıldığından çok daha azdır." Son yıllarda bu denge, dikkatleri Peirce'ün yapıtları üstüne çekmeye çalışan Roman Jakob-

son tarafından tekrar kurulmaya başlanmıştır. Jakobson şu noktaya dikkat çeker: Saussure "bütünüyle rastlantısal olan göstergeler, ideal göstergebilim çalışmaları açısından ötekilerden daha uygundur," derken, Peirce göstergelerin en mükemmelinin görüntüsel gösterge, belirti ve simgesel göstergelerden mümkün olduğunca eşit parçalar alınarak oluşturulan göstergeler olduğuna inanır.

Jakobson'un kendisi de sözel dilin görüntüsel gösterge ve belirti özellikleri üstüne yazılar yazmıştır. Örneğin görüntüsel gösterge özelliği yalnız yansılamada değil, dilin sözdizimsel yapısında da görülebilir. "*Veni, vidi, vici*" (geldim, gördüm, yendim) gibi bir cümle kendi zamansal dizimi içinde, tanımladığı olayların zamansal dizimini de yansıtır. Cümlenin sözdizimsel yapısı ve dünyanın tarihsel düzeni arasında bir benzerlik, bir "gibilik" vardır. Jakobson çoğulun bir hece çıkartılarak yapıldığı hiçbir dilin varolmadığına, birçok dilde çoğulun bir hece eklenerek yapıldığına dikkat çeker. Dilde sinestezinin rolünü inceler. "Kaymalar, Yüklem Sınıfları ve Rusça'da Yüklem" üstüne çalışmasında Jakobson dilin belirti boyutunu tartışır. Anlamları –bir düzlemde– mesajdan mesaja değişen zamirler konusuna özel bir ağırlık verir. Çünkü zamirler içinde varoldukları bağlam sayesinde belirlenirler. "Ben" dediğim zaman bu ünleyişle benim aramda varoluşsal bir bağ vardır; dinleyici söylenmek istenen şeyin anlamını kavramak için bu bağa karşı uyanık olmalıdır. Zamirlerin aynı zamanda simgesel bir boyutu vardır –genel anlamda ünleyişin "kaynağı"nı belirtirler– ve bu da onları kaynağın gerçek kimliği bilinmediği zamanlarda bile bir düzeyde anlaşılır kılar. Belirti boyutu "burada", "orada", "bu", "şu" gibi sözcüklerde hazır bekler. Zamanlar da (şimdiki, geçmiş, vb.) belirti türü göstergelerdir; tam olarak anlaşılmaları, mesajın ünlendiği zaman noktası hakkındaki bilgiye bağlıdır.

Jakobson dilin bu su altında kalmış boyutlarının özellikle edebiyat ve şiir alanlarında ne kadar önemli olduğunu gösterir. Pope'un şairlere göstermeye çalıştığı *alliterative precept*'inden* alıntılar yapar: "Ses, duygunun bir yankısı olarak görülmelidir" ve şunun altını çizer: şiir "ses ve anlam arasındaki içsel bağın gizlilikten çıkıp açıklığa kavuştuğu, kendisini en yoğun ve en elle tutulur biçimde açık ettiği alandır". Aynı şey, *mutatis mutandis*, sinema için de geçerlidir. Temelde simgesel olan sözel dilin aksine sinema, gördüğümüz gibi, temelde belirtisel ve görüntüsel göstergeye dayanır. Gizli, örtük kalan boyut simgesel olandır. Bunun için

* *alliterative precept*: Aynı harfi tekrarlama ilkesi. (ç.n.)




**İyi ve kötü kovboylar: Randolph Scott ve Jack La Rue, Henry Hathaway'in *To The Last Man*'inde.**

sinemanın "şiirinde" bu boyutun daha elle tutulur bir biçimde açık edileceğini umabiliriz.

Bu açıdan, sinema ikonografisi (Peirce'e göre "görüntüsel gösterge"yle aynı değildir bu) özellikle ilginçtir. Metz, ikonografinin önemini küçümsemiştir. Simgesel boyutun tutarsız ya da belirsiz bir unsur olarak işin içine girmesini engellemek için, iyi kovboyların beyaz, kötü kovboyların siyah gömlek giydiği dönemleri konu eder. Panofsky de sinemada ikonografinin önemi konusunda kuşku duyanlardandır:

Standart görünüşleri, tavır ve özellikleriyle sahneye çıkar çıkmaz kimlikleri saptanabilen, o bildiğimiz Vamp ve İyi Kız (ortaçağdaki Erdem ve Kötülük alegorilerinin belki de en inandırıcı modern karşılıkları); Aile Adamı ve –siyah bıyığı ve bastonuyla gösterilen– Kötü Adam tipleri çıkmıştı ortaya. Gece sahneleri mavi ya da yeşil filmlere basılıyordu. Kareli bir masa örtüsünün tek anlamı "yoksul ama mutlu" bir ortamdı, geçmişin gölgeleriyle sarsılacak olan mutlu bir evlilik ise genç kadının kocasının kahvaltı fincanına kahve doldurmasıyla simgeleniyordu. İlk öpücük değişmez olarak kadının sevgilisinin kravatıyla oynamasıyla



**Vamp; Theda Bara.**





**(Üstte) Sam Taylor'ın *My Best Girl*'ünden bir sahne: Mary Pickford ve Buddy Rogers – kareli masa örtüsü ve kahvaltı fincanı. (Altta) Aile kızı Mary Pickford.**



**New Yorkluluk: Stanley Donen'ın *On theTown*'ından bir sahne.**

anons ediliyor ve bunu yine değişmez olarak kadının sol ayağını geriye atışı izliyordu.

Fakat izleyici daha incelmiş şeyler istemeye başlayınca ve özellikle sesli filmin icadından sonra bu motifler "yavaş yavaş önemsizleşti". Buna rağmen "ilkel simgecilik" Panofsky'ye göre hâlâ vardır: "Casablanca'nın en son sahnesinde serseri ama dürüst *préfet de police** boş bir Vichy şişesini çöp kutusuna fırlatır."

Aslında sanırım, hem Metz hem de Panofsky "ilkel simgecilik"in (kulağa bir ölüm emri gibi gelen bu sözün doğru bir söz olduğuna emin değilim) varlığını sürdürmekteki becerisini fena halde göz ardı etmişlerdir. Eisenstein'dan sonraki dönemde simgeye verilen aşırı öneme karşıt olarak, simgeye *karşı* bir o kadar aşırı bir önyargı gelişmiştir. Örneğin Barthes, bir retorik çekirdeğinin varlığını sürdürdüğü "periferideki bir alan"dan bahseder. Örnek olarak, zamanın geçişini göstermek için takvim yapraklarının dökülmesini verir. Ama retoriğe başvurmanın, vasatlı-

* *préfet de police*: emniyet müdürü. (ç.n.)



**Orson Welles'in *Lady from Shanghai*'ında aynalar koridoru.**

ğa "hoşgeldin" demek olduğu duygusunu besler. "Pigal havası" ya da "Paris havası" neon ışıklarını, sigara satan kızları ya da bulvar kahvelerini ve Eyfel Kulesi'ni çekmekle gösterilebilir fakat bu tür retoriğin bizim için modası geçmiştir artık. Örneğin ağlamayı ifade etmek için karmaşık bir kodun kullanıldığı Çin Tiyatrosu'nda bu hâlâ geçerli olabilir fakat bir Avrupalı "ağladığını göstermek istiyorsa ağlamalıdır". Ve kuşkusuz, "uzlaşımı reddetmek aynı gaddarlıkta bir doğa saygısıyla olur". Tekrar o bildik bölgelere geri döneriz: Sinema *techne* değil, *pseudo-physis*'tir.*

Böylece Roland Barthes Amerikan müzikallerini, *It's Always Fair Weather* (Hava Her Zaman Güzel), ya da *On the Town* (Kentte) gibi filmleri silip süpürür, bu filmler "New York havasını" göstermek için retoriğe başvurdukları için ölüme mahkûm edilirler. Peki Hitchcock'un *The Birds* (Kuşlar) ya da *Vertigo*'suna ne demeli? *Lola Montès*'teki simgesel yükseliş ve düşüş yapısına ne demeli? Ya da *La Ronde*'a (Atlıkarınca)? Welles'in *Lady from Shanghai*'ndaki (Şangaylı Kadın) köpek balıkları, tekerlekli sandalye ve aynalar koridoruna ne demeli? Buñuel'e? *The Man*

* *techne*: yapabilme gücü; *pseudo-physis*: yalancı-doğa. (ç.n.)

*Who Shot Liberty Valance*'a? Douglas Sirk'ün *Imitation of Life* (Yapay Hayat) ya da *Written on the Wind*'indeki (Rüzgâra Yazılan) muhteşem, simgesel sahnelere ne demeli? Eisenstein'ın tavuskuşu kuşkusuz sinemadaki simgeciliğin ulaştığı zirve değildir. Bütün bu zengin anlamlar alanını görmezlikten gelmek imkânsızdır. Ve Rossellini; *Viaggio in Italia*'daki (İtalya'ya Yolculuk) Vezüvlü aşıklara ne demeliyiz? *Germania Anno Zero*'da (Almanya Sıfır Yılı) yıkıntılar arasında gezinen Hitler'in sesini ya da *India*'daki (Hindistan) insan yiyen kaplanı nasıl yorumlamalıyız?

Bu noktada dikkatli yol almamız gerekir. *Simge* gibi sözcükler yanlarında akıl karıştırma tehlikesini getirirler. Saussure'ün bu sözcüğe verdiği anlamın Peirce'ünkiyle aynı olmadığını gördük. Peirce'e göre dilbilimsel gösterge, dar ve bilimsel bir anlamda, bir simgedir. Saussure'e göreyse dilbilimsel gösterge rastlantısaldır, oysa:

> simgenin bir özelliği de asla tamamıyla rastlantısal olmayışıdır; simgenin içi boş değildir çünkü burada gösterenle gösterilen arasındaki o doğal bağın taslağı yatar. Adaletin simgesi olan terazi başka bir simgeyle, örneğin bir at arabasıyla değiştirilemez.

Hjelmslev ve Kopenhag Okulu karmaşayı daha da artırır:

> Dilbilimsel açıdan, *simge* terimini, yorumlarıyla bütünüyle rastlantısal bir ilişki içinde olan birimlere uygulamak konusunda bazı kuşkular olmuştur. Bu bakış açısına göre *simge* terimi, yorumlarıyla yalnızca eşanlamlı olan birimler, resimler ya da amblemler için kullanılmalıdır. Örneğin Thorwaldsen'in *İsa*'sı acıların simgesi, orak-çekiç komünizmin simgesi, terazi adaletin simgesidir, yansılama ise dil alanındaki simgelerden biridir.

Hjelmslev ise terimi oldukça geniş bir alanda kullanıma sokmayı yeğler; dediği gibi satranç türü oyunlar ile belki müzik ve matematik de göstergebilimsel değil, simgesel sistemlerdir. Ona göre eşanlamlı simgeler arasında, orak-çekiç ile satrançtaki piyon ve vezir arasında bir benzerlik vardır. Barthes konuyu daha da karmaşıklaştırıp simgelerin belirli ya da kesin bir anlamı olmadığını söyler: "Hıristiyanlık, Haç'ın 'önünde gider'."

Peki orak-çekiç, Hıristiyan haçı ve adaletin terazisi hakkında ne diyebiliriz? Öncelikle Hjelmslev'in aksine bir resim ya da imge ile, Peirce'ün dediği gibi, bir amblem arasındaki farkı açığa çıkarmalıyız. Bir imge temelde görüntüsel göstergedir. Amblem ise bileşik bir göstergedir, kısmen simgesel kısmen de görüntüsel göstergeseldir. Amblemsel ya da alegorik göstergenin çifte karakteri yanlış anlaşılabilir: Panofsky, bu konuda Dürer'in Aziz George'u temsil eden Lucas Paumgartner portresini, Ti-

tian'ın Neptün'ü temsil eden Andrea Doria tablosunu ve Reynolds'ın Derin Düşünce'yi temsil eden Lady Stanhope portresini örnek verir. Amblemler belirsizdir, sabit değildir: Simgesel göstergelere dönüşebilir ya da görüntüsel gösterge düzeyine inebilirler. Lessing bu sorunu *Laokoön*'de çok açık bir biçimde görmüştür. Ona göre simgesel ya da alegorik boyut ressamlar için gerekli fakat şairler için gereksizdir, çünkü her zaman bir öncelliği olan sözel dil zaten kendi içinde simgeseldir.

Urania şairler için Astronomi'nin Esin Perisi'dir; adından ve işlevlerinden onun hüküm sürdüğü bölgeyi tanımlayabiliriz. Bu bölgeyi tanımlanabilir kılması için sanatçının Urania'yı evrensel bir küre ve bir asa ile göstermesi gerekir. Urania'nın bu özellikleri sanatçının kendi alfabesini kurmasına yardımcı olur. Ve sanatçının bu alfabeden seçip gözlerimizin önüne serdiği özellikler aracılığıyla bizler Urania sözcüğünün harflerini bir araya getiririz. Fakat şair, Urania'nın çok önceden kendisine ölümünü yıldızlar aracılığıyla bildirdiğini söyleyebileceği yerde –"Ipsa diu positis letum praedixerat astris Urania"– niçin ressam gibi düşünüp Urania'nın eline bir değnek, önüne de göksel bir küre yerleştirmeli? Bu bir insanın konuşabildiği halde, bir yandan da Türk haremlerindeki dilsizlerin konuşamadıkları için icat ettikleri işaretleri kullanmasına benzemez mi?

Lessing saf görüntüsel göstergeyle saf simgesel gösterge arasında bir temsil etme ölçeği tanımlamıştı. "İtidal"in elinde tuttuğu dizginler ve "Azim"in dayandığı sütun'un alegorik oldukları çok açıktır.

Adaletin elinde tuttuğu terazi kesinlikle daha az katışıksız bir alegoridir, çünkü terazinin doğru kullanımı adaletin bir parçasıdır. Fakat bir Esin Perisinin elindeki lir ya da flüt, Mars'ın elindeki mızrak ve Volkan'ın elindeki çekiçle maşa simge değil, yalnızca birer araçtır.

Ressamlar simgesel olanı en alt düzeye indirmelidirler –bunun en uç örneği "eski Gotik resimlerde insanların ağzından çıkan sözcüklerin resme eklenmiş olmasıdır" ve Lessing bunu bütünüyle reddeder. O, safkan görüntüsel göstergesel bir sanatın gelişmesini bekliyordu; sonuç umduğundan da fazla oldu: Ortaya Courbet, *plein air* ressamları* ve Empresyonistler çıktı. Aslında olan şuydu: Simgesel olan dışlanırken belirti kendini hissettirmeye başlamıştı. Ressamlar artık optiğe ve algı psikolojisine ilgi duyuyorlardı.

Tuhaftır ki Courbet de Bazin gibi konuşur:

Buna ek olarak resmin temelde *somut* bir sanat olduğuna; yalnızca *gerçek ve varolan* şeyleri temsil ettiğine inanıyorum. Resim, sözcükleri her tür görülebilen

* *plein air* ressamları: açık hava ressamları. (ç.n.)

nesneden oluşan tamamıyla fiziksel bir dildir; *soyut*, görünmez ya da varolamayan bir nesne resmin ilgi alanı içinde değildir... Güzel, doğada vardır ve insanın karşısına en aşırı boyutlarıyla gerçekliğin tam ortasında çıkabilir. Bulunduğu anda sanata ya da daha doğrusu bunu orada görmeyi becermiş sanatçıya ait olur. Güzellik gerçek ve görülebilir olunca sanatsal ifadesini işte bu iki özellikten kazanmış olur. Becerinin bu ifadeyi abartmaya hakkı yoktur; müdahale etmekle insan bu ifadeyi çarpıtma ve dolayısıyla zayıflatma riskine girer. Doğanın sağladığı güzellik sanatçının her türlü becerisinden üstündür.

Sanat tarihinde bir başka akım da, amblemler dağarını terk edip doğanın kendisine, Courbet'nin tanımladığı gibi ressamla nesne arasındaki varoluşsal yakınlığa geri dönmek olmuştur. İşte bu yolun sonunda fotoğraf ortaya çıkmış ve fotoğrafın etkisi altında resim şiddetle sarsılmaya başlamıştır.

Görüntüsel gösterge en değişken göstergedir; ne uzlaşım normlarına boyun eğer, ne de belirtiyi yöneten fiziksel yasalara, ne *thesis* ne de *nomos*'tur.* Tasvir, fotoğraf ve amblem kutuplarına çekilmiştir. Bu iki özellik görüntüsel göstergede üstü örtük biçimde bir arada varolurlar; ikisi de vazgeçilmez unsurlardır. Ne de Barthes'ın dediği gibi görüntüsel göstergenin simgesel boyutunun yetersiz olduğu, kavramsal bir sabitliği olmadığı doğrudur. "Hıristiyanlık, Haç'ın 'önünde gider'" demek, Hıristiyanlık Hıristiyanlık sözcüğünün önünde gider ya da ilahiyat *Tanrı* sözcüğünün önünde gider demekten farklı değildir. Aşkıncı anlamlar çıkarmak bilim adamının değil, mistiğin görevidir. Barthes, İsa'nın "içine sızılmaz bilisizliği" ile tehlikeli biçimde Barth'a yakınlaşır. "Haç"ın *phatic*** bir gösterge ve dejenere olmuş bir belirti vazifesi görebileceği, coşturucu ve ferahlatıcı bir meditasyon sürecini harekete geçirdiği kuşkusuzdur; fakat bu simgesel göstergenin yol açtığı kavramsal içerikten tamamıyla ayrı tutulmalıdır.

Sinemanın simgesel –dolayısıyla kavramsal– boyutunun varlığını kabul etmek özellikle önemlidir, çünkü bu, nesnel eleştirinin en temel güvencesidir. Görüntüsel gösterge kaygan ve değişkendir; eleştirmenin ele geçirme çabalarına karşı koyar. Somut bir örneği ele alacak olursak bu sorunu bütün açıklığıyla görebiliriz: Christian Metz, Eisenstein'ın *Que Viva Mexico!*'sunun ünlü bir sahnesini şöyle yorumlar: Önce zorba hükümdarlarının atlarının nalları altında işkence gördükten sonra yalnız

* *thesis*: doğa yasası; *nomos*: insan yasası. (ç.n.)

** *phatic*: ilişkisel. (ç.n.)




**Jean-Luc Godard:** ***Made in USA.***

başları dışarda kalacak biçimde kuma gömülen üç köylünün acı çeken fakat huzurlu yüzlerini tasvir eder. Düzanlamsal bağlamda bu imge adamların acı çektiklerini, öldüklerini anlatır. Fakat işin bir yananlamsal boyutu vardır: manzaranın soyluluğu; Eiseinstein'a özgü, üçgen kompozisyonu olan güzel bir çekim söz konusudur. Bu ikinci boyutta imge "Meksika halkının soyluluğunu, son zaferin kesinliğini, kuzeyden gelen bir insanın sahnenin güneşle yıkanan gözkamaştırıcılığına duyduğu bir tür tutkulu aşkı" ifade eder. İtalyan estetik yazarı Galvano della Volpe bu tür yorumun hiçbir nesnel geçerliği olmadığını; bunun sözel metnin başka cümlelerle ifade edilebilen anlamına benzer bir biçimde kurulamayacağını, tartışılamayacağını söyler. Ortada nesnel bir kod yoktur, o halde sadece öznel izlenimler söz konusu olabilir. Della Volpe sinema eleştirisinin *de jure* olamayacağı, *de facto* olarak varolabileceği sonucuna varır.

Metz'in kullandığı anlamda yananlamsal sözcüğü, Peirce'ün "J.S. Mill'in karşı çıkılabilir terminolojisi" demekle dile getirmek istediğinden bile daha az anlamlıdır. Bir imgenin, Metz'in kullandığı anlamda, neleri *çağrıştırabileceğini* söylemek imkânsızdır. Della Volpe bu konuda haklıdır. Fakat o da Metz gibi sinemasal mesajın sembolik boyutu olabileceği olasılığını önemsemez. Oysa bu *de jure* eleştiri yapabilme olasılığını

getirmese de buna oldukça yakınlaşıp netliği en üst noktaya çıkarabilecek, bulanıklığı en alt noktaya indirebilecek bir olasılıktır. Çünkü sinemasal gösterge, sinema dili ya da göstergebilimi, sözel dil gibi yalnız belirti ve görüntüsel gösterge türü göstergeleri değil, simgesel göstergeyi de içerir. Gerçekten de sinemanın karışık ve katışık kökenleri göz önünde bulundurulacak olursa bunun başka türlü olması şaşırtıcı olurdu. Sinema yalnızca teknik açıdan gelişim gösterip, büyülü kutu, *Daguerreotype*, *phenakistoscope** ve benzeri araçların gelişimiyle ortaya çıkmadı. (Bu sinemanın Gerçekçilik açısından tarihidir.) Sinema aynı zamanda çizgi romanlardan, Vahşi Batı gösterilerinden, otomatlardan, ucuz romanlardan, gezginci tiyatro temsillerinden, büyüden ortaya çıktı. (Bu da sinemanın anlatım ve harikuladelikler tarihidir.) Lumière ve Méliès, Habil ve Kabil gibi değildirler, birinin ötekini yok etmesi gerekmez. Sinemanın tek bir boyutunu diğerleri pahasına, tek taraflı geçerli saymak çok yanıltıcıdır. Karantinaya alınmış, tek bir öze dayalı, katışıksız sinema diye bir şey olamaz.

Bu, Jean-Luc Godard gibi Hollywood ile Kant ve Hegel'i, Eisenstein'ın montajı ile Rossellini'nin Gerçekçilik'ini, sözcükler ile imgeleri, profesyonel oyuncular ile tarihi kişileri, Lumière ile Méliès'i, belgesel ile ikonografik olanı birbirine karıştırmaktan korkmayan bir yönetmenin değerini açıklar. Sinemanın bir iletişim ve ifade aracı olarak barındırdığı olağanüstü olanakların herkesten çok Godard farkına varmıştır. Onun ellerinde sinema, Peirce'ün görüntüsel gösterge, simge ve belirti türü göstergelere eşit ağırlık verilerek oluşturulan o kusursuz gösterge alaşımına dönüşmüştür. Filmlerinin kavramsal anlamı, resimsel güzelliği ve belgesel doğruluğu vardır. Godard'ın etkisinin bugün dünyanın her yerindeki yönetmenlerde görülmesi şaşırtıcı değildir. Sinemacılar iletişim araçlarının göstergebilimsel açıdan en karmaşığı, estetik olarak en zengin türü olan sinemada çalıştıkları için şanslıdırlar. Bugün Abel Gance'ın kırk yıl önce söylediği sözcükleri tekrarlayabiliriz: "Artık imge çağı gelmiştir".

* *Daguerreotype*: İlk başarılı fotoğraf elde etme yöntemi; *phenakistoscope*: üstünde art arda çekilmiş hareketli bir nesnenin fotoğrafları olan silindirin içindeki fotoğrafların, ayna önünde döndürüldüğünde birbirine eklenmiş gibi görünmesiyle nesnenin hareket ettiği yanılsaması yaratan düzenek. (ç.n.)

# Sonuç (1972)

Yazılışının üzerinden kısa süre geçmiş olsa da geri dönüp bu kitaba baktığımda, kitabın henüz sona ermemiş bir geçiş döneminde yazıldığını görüyorum. Bu dönemin özelliği, sanıyorum, sinemanın sanattaki "modern akımla" gecikmiş karşılaşmasından kaynaklanıyor. Edebiyat, resim ve müzikteki büyük değişiklikler, geleneksel estetiği yerle bir etmiş (ya da etmiş olması gereken) darbeler, Birinci Dünya Savaşı'ndan önce sinemanın henüz bir çocukluk dönemi yaşadığı, vodvil, *peep-show* ve *nickelodeon* dünyasında bir yenilik sayıldığı zamanlarda gerçekleşmişti. Soyut resim, sesli şiir ve gürültü-bandolarının ilk örneklerinin verildiği bu dönemde Saussure, Cenevre'de verdiği derslerde göstergebilimin temellerini atıyor, Freud ise en önemli keşiflerini yapıyordu. Sinema tamamıyla yeni bir sanat olduğu için, bu tür gelişimlerden etkilenmesi zaman almıştı.

"Modern akım"ın sinema üstündeki ilk etkisi 1920'lerde gerçekleşti. Bu etkilenime en iyi örnek, kuşkusuz Eisenstein'dır. Bu dönemde Léger, Man Ray, Buñuel gibi Parisli avangardlar ile Eggeling ve Richter gibi soyut film yönetmenlerinin yapıtları vardı. Almanya'da Ekspresyonizm, en başta Eric Pommer'in etkisi altında "Caligarism" adıyla sinemaya girmişti. Fakat geriye baktığımızda bu etkileşimlerin yüzeyde kaldığını ve 30'larda tamamıyla yok olduğunu görebiliriz. Bu arada Rusya'da sosyalist gerçekçilik ortaya çıkmıştı ve yirmilerin avangard sineması sona ermişti. Almanya'da ise Pommer, *Metropolis*'in neden olduğu parasal yıkımdan sonra UFA'daki denetimini yitirmiş ve ardından Nazi yönetimi gelmişti. Léger ve Richter'in ilk deneylerinin hızı kesilmişti. Buñuel kendi yolunu çizmişti. 30'larda Fischinger Disney hesabına, Moholy-Nagy ise Korda hesabına çalışıyordu. Bu dönemde tek avangard tutum, tahmin edilebilecek en tutucu biçimiyle belgesel film akımında varoluyordu.

Sesli filmin ortaya çıkışı ve savaştan sonra Amerika'nın ekonomik ve politik gücünün hızla yayılması, Hollywood'a dünyanın birçok yerinde bir üstünlük sağladı. İşte böyle bir ortam içinde Orson Welles'e yenilikçi, tehlikeli bir deneyselci, Rossellini'ye devrimci, Humprey Jennings'e

de bir şair gözüyle bakılıyordu. Bugünse bu değerlendirmeler saçma görünüyor. Çünkü tam anlamıyla bir değişim, yeniden değerlendirme ve odak noktasının kaydırılması sonucu sinema tarihi oldukça değişik bir hal aldı. Bu sayede Eisenstein ve Vertov birer antikaya dönüşecek yerde bizlere bugün çağdaşımızmış gibi görünmekteler. Welles ve Jennings ise ne yazık ki, modası geçmiş, eskimiş görünüyorlar. Buna rağmen bu değişim çok yakın bir zamanda gerçekleşti ve etkileri hâlâ hissedilmekte. Bütün eski sınırlar zamanın sisi içinde kayboluyor.

Peki neler oldu? Aslına bakarsak, temelde iki şey oldu. İlki *underground*'ın özellikle Amerika'da yükselişiydi. Bu yükseliş üç etmen sonucu gerçekleşmişti: şairler ve ressamlar sinema yapmaya başlamışlar; Richter gibi Avrupalı avangard sanatçılar Amerika'ya göç etmişler; Hollywood sahipsizlikten kurtulmuştu. Ortada bir de oldukça güçlü bir ekonomik ortam, el altında bulunan atletler ve bunları satın almak için para vardı. *Underground* bağlamında sinema, öteki sanatların bir uzantısı olarak görülüyordu. Piyasa filmleri yapımı konusunda Hollywood ile yarışabilecek bir girişim yapılmamıştı (Hollywood'da çalışmaya başlayan Curtis Harrington dışında). *Underground* filmlerinin sinemalara girmesi uzun bir zaman aldı; ancak son birkaç yıldır Warhol filmleri seksi kullanmaya başlayınca sinemalarda gösterilmelerinin de yolu açıldı. Ama *underground*'un kalıcı olduğu giderek kesinleşti.

İkinci temel gelişim ise Fransız Yeni Dalga'sının ortaya çıkıp "sanat" sinemasının alışılmış sınırlarını zorlamasıyla gerçekleşti. Godard'ın bu konuda eşsiz bir etkisi oldu. Bunun için bu kitabın Godard'ın filmlerini övmek ve daha sonra yapılacakların coşkulu bir tahminine girişmek üstüne kurulmuş olmasından daha akla yakın bir şey olamaz. Kitabı yazdığım zamanlar son gördüğüm Godard filmi *Weekend*'di (Hafta Sonu). Mayıs 68'in Godard üstündeki etkisini görmek şimdi daha kolay. Filmleri artık gitgide daha çok politika ve göstergebilim içeriyor. Makavejev, Skolimowski, Bertolucci, Kluge, Glauber Rocha, vb. yönetmenleri Godard-sonrası yönetmenler olarak görmemek hemen hemen imkânsız. Fakat yine de bunların hiçbiri sonuna kadar Godard ile aynı yolda yürümedi ve bazıları ilk "Godard tarzı" filmlerinden sonra bu maceraperestlikten vazgeçtiler.

Godard'ın yapacağını umduğum şeyleri ummakta yanılmışım gibi geliyor şimdi bana. "Sinemanın bir iletişim ve ifade aracı olarak barındırdığı olağanüstü olanakların herkesten çok Godard farkına varmıştır. Onun ellerinde sinema, Peirce'ün görüntüsel gösterge, simge ve belirti

türü göstergelere eşit ağırlık verilerek oluşturulan o kusursuz gösterge alaşımına dönüşmüştür. Filmlerinin kavramsal anlamı, resimsel güzelliği ve belgesel bir doğruluğu vardır". Öngördüğüm program uygulanmadı değil, fakat bu Godard'dan çok başka yönetmenlerce gerçekleştirildi. Makavejev *WR-Mysteries of the Organism* (Wilhelm Reich ya da Organizmanın Sırları) adlı filminde belgesel, *vérité*, kütüphane fişleri, Hollywood, montaj, vb. gibi olasılıkları birbirine karıştırıp filmin göstergebilimsel sınırlarını sonuna kadar zorladı. Bu konuda bir daha düşününce övgünün Godard'dan çok Kenneth Anger'ın *Scorpio Rising*'ine (Akrebin Yükselişi) gitmesi gerekiyor. Anger bu anlamda ilk film sihirbazıdır (*Scorpio Rising*'de Crowley yerine Reich'ı, İsa yerine Stalin'i koyarsak nerdeyse *WR* çıkar ortaya). Godard'ın ilgisini çeken şeyin sinemanın potansiyelini kullanmaktan çok sinemayı sorgulamak olduğu şimdi çok açık.

Bu noktada, sözünü ettiğimiz konudan uzaklaşıp Godard'ın ve öteki sanatlardaki "modern akımların" varlık gösterdiği kültürel fonu özetlemekte yarar var. 20. yüzyıl devrimci bir sanatın temellerini atan, gelenekçi estetik ve sanata son veren bir darbeye tanık oldu. Fakat devrimci sanat hâlâ tam anlamıyla gerçekleşmedi. Bunun nedeni, böyle bir şeyin toplumsal ve politik hareketlerden bağımsız olarak gelişememesidir belki. Sanattaki avangard akımın ilk kahramanlık dönemi 1905'ten Ekim Devrimi'ne yolalan politik dönemle çakışıyordu. Godard'ın filmleri, kuşku yok ki, 1968 Mayısı'nda Avrupa'da doruğuna ulaşan siyasal çalkantılarla bağlantılıdır. Fakat yine de, geçmişten bu potansiyel kopuşun neler içerdiğini, sonuna kadar götürülmüş olsaydı neler içerebileceğini hiç olmazsa kuramsal düzeyde açıklamaya çalışmak mümkündür. Bu ise sanatın entelektüel üretimdeki yeri, sanatı belirleyen ideolojik ve felsefi taban ve sanatın doğası hakkındaki sorunların ortaya çıkmasına yol açar.

Göstergeler ve anlam: Çağdaş Batı düşüncesi, kendinden önce gelen düşünce sistemleri gibi, olayı her şeyden önce tek yönden ele alır. Göstergeler insanlar arasında anlam iletişimini kurmak için kullanılır. İnsan zihninde bir mesaj inşa eder: bu, bir başka insana anlatmak istediği bir anlam yumağı, bir düşünce ya da düşünce sürecidir. Her iki insan da öğrenmiş oldukları, ortak kod ya da dilbilgisine sahiptir. Bu kod aracılığıyla birincisi, (kaynak) mesajını örneğin, sözel bir ifade biçimine, bir cümle haline sokar. Ardından bu cümleyi bir belirtke'ye, bir sesler dizisine dönüştürüp fiziksel bir biçime sokar ve bu belirtkeyi bir kanaldan iletir. İletilen belirtke, ikinci insan (alıcı) tarafından alınır, kodu çözülür, özgün

mesaj elde edilir. Bir zihinden ötekine bir düşünce aktarımı yapılmıştır. Uzmanlar arasında, özgün mesajın sözcükler aracılığıyla mı, yoksa sözcükleri olmayan bir tür düşünce sistemiyle mi eklemlendiği (anlambilimin sorunudur bu) konusunda bazı tartışmalar vardır. Bu tartışmalar bir yana, yukarıda anlatılan bu "model" çoğu çağdaş dilbilimci ve göstergebilimci tarafından geçerli sayılır: Weaver ve Shannon, Jakobson, Chomsky, Prieto ve öğrencileri.

Değişik türdeki görüşlerin tek ortak varsayımı, dilin ya da herhangi bir belirtke aktarım sisteminin bir araç olduğudur. Bu kabul Jakobson'da oldukça açıktır: Örneğin, "Bu çabalar (Prag Okulu'nun) dili bir iletişim aracı olarak gören, herkesçe kabul edilmiş bir bakış açısından kaynaklanmaktadır," der. Ya da İngiliz dilbilimci Halliday bunu şöyle ifade eder: "Dil 'içeriğin' ifade edilmesine yarar: kendi bilincinin iç dünyası da dahil olmak üzere, konuşanın gerçek dünyayı ifade etmesine yarar. Buna 'düşüncesel işlev' diyebiliriz". Prieto ise "belirtke denen ve işlevleri mesaj aktarmak olan bu araçlar... insanın yaşadığı ortama bir etkide bulunmasını sağlar: işin içinde toplumsal grubun öteki üyelerine mesaj aktarımı söz konusudur," der. Bir örnek de Stalin'den alınabilir: "Dil insanların birbiriyle iletişim kurmasına, birbirlerine düşüncelerini aktarmalarına ve birbirlerini anlamalarına yarayan bir araçtır. Düşünce ile doğrudan ilişki içinde olan dil sözcüklerde, insanın bilgi peşinde koşmasının ve düşüncesinin sonucu olan ve sözcüklerin art arda eklenmesiyle oluşan cümlelerde ortaya çıkar ve sabitleşir. İnsan toplumlarında karşılıklı düşünce aktarımı işte böyle gerçekleşir". Jakobson ve Halliday dilin öteki işlevlerine dikkat çekerler, ancak her ikisi de dile yaklaşımlarını "işlevci" olarak nitelendirirler. Prieto "işlevci" yerine "yararcı" terimini kullanır fakat o da aynı çıkış noktasından hareket eder.

Dilin bu modeli kuşkusuz maddi dünyayı denetleyen bilinç ya da düşünen zihin kavramlarına dayanır. Madde araçsallık alanına aittir; dolayısıyla bilinç maddesel belirtkeyi aracı olarak kullanıma sokar. Her maddesel belirtkenin ardında ideal bir mesaj, bir tür üstsel belirtke vardır. Bu görüş özde dinbilimsel olan bir inancın insancıllaştırılmış biçimidir: maddesel dünyanın bütünü bir belirtkeden oluşur ve bunun kodu çözüldüğünde tanrısal Söz'ün (Logos) mesajı açığa çıkar. Sözel dil gibi, maddesel dünya da Söz'ü tam anlamıyla ifade etmekte yetersizdir (bu yüzden de okunamaz olmuştur) fakat saf Mesaj olan Tanrı hakkında kısmen de olsa bir fikir verebilir. Aydınlanma Çağı sırasında Tanrı, artık dünyanın yüce kitabının yazarı olarak düşünülmüyordu, fakat aynı göstergebilim-

sel model bu defa insan iletişimine aktarılmıştı. Özellikle de sanatçılar düşlemlerinde bir dünya yaratıp bunu dışsal olarak ifade eden yarı-tanrısal yazarlar olarak görülüyorlardı. Romantik estetik içinde belirtkeler birer simge olarak ele alınıyor; bu belirtkelerin kodunu çözme işlemi de ortak bir kod aramakla değil, sezgi, duygudaşlık, sanatçının iç dünyasına yapılacak bir yansıtmayla oluyordu. Porphyry'nin "insanın duyularla algılanabilecek imgelerle Tanrı'yı ve İlahi güçleri ifade ettiği ve görünmez şeyleri görünür kıldığı, akıllı Teoloji"si Coleridge'in simge tanımında yankılanır. Simge "her şeyden önce ebedi olanın, zamansal olanda, geçici olanda yansımasıdır". Klasik estetikte ise belirtkeler, Romantiklerin hep küçümsediği gibi, uzlaşımsal işaretlerden oluşuyordu.

Eleştiride yaşamını sürdürebilen bakış açısının Klasik bakış açısı olması şaşırtıcı değildir, çünkü Romantikler eleştirmenlere hiç gereksinim duymamışlardır. Eleştirinin işlevi, özgün mesajı mümkün olduğu kadar kusursuz anlamak için belirtkeleri koduna ayırma işlemine netlik getirmekti. Bu gerekliydi çünkü sanatsal mesajlar genelde de oldukça karmaşıktı, belirtkeler belirsizlik taşıyordu; kaynağın kültürel ve toplumsal açılardan durumu hakkında edinilecek bilgi en doyurucu kod çözme yönteminin saptanmasında faydalı olabilirdi. Böylece eleştiri, yapıtların ilk bakışta ortaya çıkmayan "içeriği"ni açığa çıkarmak anlamına gelmeye başladı. Çünkü sıradan ya da derin olmayan bir okur, eleştirmenin gösterebileceği birçok şeyi gözden kaçırabilirdi. Sanki sanat "Reşit taşı"ymış gibi, temelde sanat yapıtının kodunu çözmenin tek bir yöntemi olduğu düşünülüyordu. Romantik ya da Simgeci estetiğin sezgiye dayanan kod çözme yönteminde ise "doğru cevap" olamazdı; eleştiri bir duyarlılık, yapıtla aynı ruh haline girme sorunuydu; böylece eleştiri Walter Pater'in uygun ruh hallerini yeniden yaratma girişimlerine dönüşüyordu. Klasik modelde Pozitivizm güç kazandıkça yapıtın "içeriği" bir düşünceler ya da deneyimler bütünü olarak değil, sanatçının ırksal, yöresel ve sosyal konumunun bir ifadesi olarak yorumlanıyordu. Taine'in "milieu"sü ya da pozitivist-marksistlerin "sınıf geçmişi" işte böyle doğdu. Bir başka gelenek ise içeriği ahlaksal tutum açısından ele alıyordu. Birçok eleştirmen de kuşkusuz, farklı konumları birbiriyle karıştırıp, keyiflerine göre teknik uzmanlık alanından mistik sezgi alanlarına kadar gidip geldiler.

"Modern akımların" en temel etkilerinden biri "içerik" ve "niyet" düşüncelerine yüz vermemek oldu. Örneğin, Duchamp gibi bir sanatçı yapıtın "kişisellikten uzak" olduğunu söyleyip, rastlantıyla parodinin öne-

mini vurguladı ve hatta yapıtlarını isteyerek yarım bıraktı. Sürrealistler otomatik yazı düşüncesini savundular; modern sanatçıların çoğu "biçim"in önemini vurguladı. Asıl önemli kopuş, yapıtın bir düşünce ya da gerçek dünyanın temsili olduğuna ilişkin geleneksel düşüncenin reddedilmesi ve dikkatlerin yapıtın kendisini oluşturan metin ve göstergelere yoğunlaştırılmasıyla gerçekleşti. Sık sık karıştırılsa da, bu kesinlikle "soyutlama" ya da "biçimcilik" ile aynı şey demek değildi. Örneğin Kandinski gibi "soyut" bir ressam kendisini, yalnızca saf biçimler aracılığıyla anlaşılabilecek ruhsal gerçeklikleri ifade eden bir ressam olarak görüyordu. Kandinski aslında Simgeciliğin son ürünüydü. Aynı tür estetik İngiltere'de Hulme tarafından geliştirilmişti. O, soyut sanatı, Rönesans ve Romantizmin tarih bağımlı ve insan merkezli figüratif sanatının aksine zaman dışı, tarih ötesi değerleri temsil eden bir sanat olarak görüyordu.

"Modern akımlar" ilk defa sanatçının yapıtını sorgulamasını, bunu bir sorunsal olarak görmesini, yapıtının maddi niteliğini öne çıkartmasını sağladı. Elbette, bu kolaylıkla bir tür mistik doğalcılığa kayabilir, ardından sanat yapıtı ağaç gibi doğal bir nesneyle eşitlenebilir ve böylece yapıtın bir gösterge olarak varlığı sökülüp atılabilirdi. Ya da bir başka açıdan bu bir teknisyenliğe, yapıtı bir araçmış gibi kusursuzlaştırmak için maddesel yönlerde yoğunlaşmaya yol açabilirdi. Bir anlamda modern sanat Rönesans geleneği ile ilişkisini kopartmasını sağlayacak bir göstergebilim arıyordu, ama bu göstergebilim üzerinde yeterince çalışılmamıştı ve belki de ona duyulan gereksinim ortaya çıkıncaya kadar bu konu üstünde çalışılmayacaktı. Avangard yapıtların çoğunun estetik ya da "felsefi" geçmişi teosofi, Worringer, Frazer, bir parça Bergson ve hatta Bradley vb.nin kasvetli bir karışımından ibaretti. Bu konudaki tek istisna Rus dilbilimciler ve Fütürist şairler arasındaki iş birliğinde görülebilir. Tabii daha sonra ortaya çıkan Sürrealistler de Freud'u anlamak için türlü çabalar göstermişlerdi.

Gereği duyulmuş olan (ve hâlâ duyulmakta olan) şey, sorunsalının genel terimlerini tersine döndürüp bir dönüşüme uğratacak, belirtkeyi, metni, bir aracı, insanlar ile gerçek ya da anlam arasında –ister Romantiklerin aşkıncı gerçeği olsun ister klasikçi estetiğin amaçlı anlamı olsun– varolan bir aracı olarak görmekten vazgeçecek bir göstergebilimdi. Böylece metin, anlamı kendi dışındaki bir kod tarafından mekanik olarak, ya da simgesel bir bütün olarak organik biçimde değil, kendi kodunu kendisinin soruşturmasıyla saptanan maddesel bir nesneye dönüştü. İşte ancak böyle bir soruşturma aracılığıyla, gösterge ve kod arasındaki

böyle bir iç konuşma aracılığıyla metin anlam içinde, mesajın, soruşturma yapılmadığı zaman deli gömleği haline gelen bağlamı içinde uzamlar üretir, yeni tür bir anlam, metnin kendi içinde oluşturulmuş bir anlam yaratır. Bu olay belirtke (psikanalize tabi tutulan hasta) ve kod (psikanalist) uzamları arasında bölünmüş Freud'cu psikanalizin diyaloğunu tek bir uzama, metnin uzamına sıkıştırmaya benzer.

Sanatın göstergebilimsel temellerinin yeniden düzenlenmesi çok önemli ideolojik sonuçlar doğuracaktır. Okurun ya da izleyicinin bilincini yapıtın dışında bir alıcı, tüketici ya da bir yargıç olarak durmaktan çıkaracak, onu metnin içinde kendi bilincini riske atmaya zorlayacaktır Okur kendi kodlarını, kendi yorumlama yöntemini okuma süreci içinde soruşturmak zorunda bırakılır ve sonunda kendi bilincinin uzamında boşluklar ve çatlaklar açılır (Çatlaklar ve boşluklar gerçeklikte varolan şeylerdir fakat bunlar burjuva toplumuna özgü ideoloji tarafından bastırılır. Çünkü bu ideoloji her bireyin bilincinin "bütünlüğü" ve "sağlamlığı"nı ister). Daha önce varolan bütün estetik kuramları "gerçeğin", "doğrunun" ya da "Tanrı"nın evrenselliği üstüne kurulu bir sanatın evrenselliğini kabul etmişlerdir. Modern akımlar bu evrenselliği paramparça etmiş ve her okuma eyleminin tekilliğini vurgulamıştır. Tekil okuma, kodun daha önce "deşifre edilmiş" göstergelerin üstünden kayıp geçtiği, çoğul bir kod çözme işlemidir. Böylece her okuma düz bir yüzeyden çok topolojik bir düzlemde varolan, denetim altında bulunan fakat bir sonuca ulaşmayan açık bir sürece dönüşür.

Klasik estetik her yapıtta tekbiçimli ve tüketici bir kod çözme işlemine izin veren bir bütünlük ve uyumluluk olması gerektiğini savunuyordu. Modernizm ise bu bütünlüğü bozar; yapıtı hem içe hem de dışa doğru açar. Bu yüzden ortada ayrı ayrı yapıtlar, her biri kendi bireyselliği içine, kusursuz bir küreye, bir bütünlük içine kapalı birimler kalmaz. Modern akım merkezcil kuvveti sayesinde bütün parçalarını bir arada tutan yapıtlar değil, merkezkaç kuvveti sayesinde okuru başka yapıtlara iten yapıtlar üretiyor artık.

Geçmişte okumak, zorluğu doğru kodu bulmaya, bulanıklıkları ve bilinmeyen bölgeleri aydınlatmaya dayanan bir eylemdi. Kod bir kez bulunduğu zaman okuma otomatikleşiyordu, belirtke ve "içeriğin" zihine kendiliğinden akışına, kâğıdın üstündeki yazıda ışıldayan düşüncelerin gözler aracılığıyla beyine taşındığı büyülü bir olguya şahit olunuyordu. Modernizm ise okumayı bir başka anlamda zorlaştırır: İş, kodu bulmak ve düşünceleri, "içeriği" kavramak zorunluğundan çıkar, zorluk, kodu

çözme işlemine yerleşir: böylece okumak bir çalışmaya dönüşür. Okumanın kendisi bir sorun haline gelir; "içerik" belirtkeye (ondan ayrılmaz derecede sıkı bir bağla) iliştirilmemiştir; göstergeden kasıtlı olarak ayrılmış, havada asılı durmaktadır: öyle ki okur bu üretim işinde kendi rolünü üstlenmelidir. Ve metin, okuru bu tür okuma eylemine zorlayarak, okurun bir alıcı bilinci olduğu mitini yıkar. Artık ortada hazinesini bekleyen boş bir hazine dairesi yoktur; zihin üretken bir hale dönüşmüştür. Çalışmaktadır. Yazar artık nasıl sözcükler "bulmayıp" bir metin "üretmek" zorundaysa okur da metin içinde çalışmak zorundadır. Okurun bir tüketici olduğuna ilişkin o eski imge parçalanmıştır.

Metin böylece saydam bir araç olmaktan çıkmıştır artık; çıkardığı zorluklar ile anlamın üretim koşullarını sağlayan maddesel bir nesneye dönüşmüştür. Kapalı halinden sıyrılıp açık bir hale gelmiştir, tekil değil çoğul, tüketici değil üreticidir. Metin bir insan, bir yazar tarafından üretilmiş olsa da yalnızca yazarın düşüncelerini ifade edip temsil etmekle kalmaz, kendi başına varolur. Bir iletişim aracı değil, iletişimin varolduğu mitinin karşısına dikilmiş bir meydan okumadır. Kişiler arası iletişim düşüncesinin yerine toplu üretim düşüncesini koyar, yazar ve okur metnin iki ayrıcalıksız eleştirmenidir ve anlamlar ancak ikisinin işbirliği sonucu, birlikte üretilir. Bu "anlamların" aynı zamanda sonuçları da vardır; tıpkı metnin kendi kod çözme işlemlerini işin içine sokarak kendini soruşturması gibi, okur da kendini soruşturmalı, kendi bilincinin balonunu patlatıp yüzeyde çatlaklar açarak, metnin sorunsalı olan çelişkilerin ve sorunların içeri sızmasına izin vermelidir.

Demek ki metin zihinden çok düşüncenin yerleşim alanı haline gelir. Metin, tamamlanmış ürünü bir yerden diğerine ulaştıran ulaşım sisteminden çok, düşüncenin işçilik yaptığı bir fabrikaya benzer. İşte alıcı zihin, netlik ve saydamlık mitlerinin tehlikesi de buradadır: çünkü bu mit düşünceyi tüketicinin bakış açısından, önceden ambalajlanmış, el altında, verili bir şeymiş gibi sunar. Buna karşılık düşünce üreten kişi geleneksel bir filozof gibi görülür; düşüncesi yalnız tamamlandığı zaman öteki insanların gözünde dışsallaşan saf bir bilincin, saf zihinsel eylemin sonucudur. İşte bu miti sürdürebilmek için, notlar ve taslaklar tamamlanmış son versiyondan kesinlikle ayrı tutulurlar; böylece düşüncenin oluşumundaki ("bireysel" düşünce anlamında, kişinin kendiyle diyalog kurduğu zamanlarda bile) yazma ve okuma diyalektiği gözlerden uzak tutulur ve yalnız tamamlandığı zaman ötekilerin önüne serilebilecek içsel bir mesele olarak piyasaya sürülür. Buna ek olarak zamanı gelip de öteki in-

sanların huzuruna çıkarılan not ve taslaklara, son biçimine henüz ulaşmamış, tamamlanmamış, içlerinde son, tutarlı versiyonun çekirdeğini taşıyan hammadde gözüyle bakılır. Uyumsuz öğeler uyumlu bir hale getirilmelidir: yapıtın tamamlandığını gösteren şey işte bu tamamlanmışlık ve sonuçlandırılmışlıktır. Oysa modernist bakış açısından bütün yapıtlar bir gelişim içindedir, döngü asla kapanmaz. Bir metindeki uyumsuz öğeleri düzeltip atmak değil, bunlarla yüzleşmek gerekir.

Godard'ın filmleri işte bu bağlam içinde izlenmelidir. Godard'ın filmleri, yönetmenler ve izleyicileri tarafından kabul edilen film yapımıyla ilgili çıkış noktalarının sürekli olarak tekrar tekrar incelenmesidir. Bu filmler yalnızca farklı bir biçem ve farklı bir "bakış açısı" getirme kaygısından değil, bir biçem ya da bakış açısı edinmenin altında yatan varsayımların sistematik biçimde sorgulanmasından doğmuştur. Godard'ın ilk filmlerinde anlatısal ve dramatik yapı veri olarak alınmıştır fakat filmlerdeki karakterler kullandıkları kodların, yanlış anlamaların ya da anlamamanın kökenleri konusunda birbirlerine sorular sorar dururlar. Ardından Godard karakterler arasındaki kişisel iletişimden çok filmin temsil ettiği iletişimi sorgulamaya başladı. Son zamanlardaysa film yapmayı iletişim kurmak değil, film yapma sırasında karşılaşılan sorunlara yer veren bir metin üretmek gibi görüyor. Bu Godard filmlerinde açıkça tartışılan, alıntılanan politika kadar politik bir yöndür. Filmlerini işte böyle "zorlaştırıp" bunların akışını bozarak, Godard izleyiciyi filmlere nasıl baktığı konusunda kendini sorgulamaya zorlar. İzleyici filmin dışında yer alan bir yargıç, yönetmenin seçtiği kodu kabul eden edilgen bir tüketici mi, yoksa yapıtın içindeki diyaloğa katılan birisi mi olduğunu kendi kendine sormaya başlar.

Godard'ın yapıtları sinema için özellikle önemlidir; çünkü sinemada göstergebilimsel bir "gizeme büründürme" işlemi başka sanat biçimlerinden çok daha fazla mümkündür Bunun temel nedeni çoğu filmin belirti-görüntüsel gösterge özelliği taşıması ve sinemanın neden olduğu "gerçeklik yanılsaması"dır. Sinema, düşüncenin nesnesi olan dünyadakine benzer ya da onunla aynı belirtkelere sahip bir iletişim aracı bulmaya ilişkin o yüzyıllık düşü gerçekleştirir adeta. Gerçeklik, deyim yerindeyse zihinde süzülüp soyut bir hal alarak kavramsallaştırılmış ve ardından bu yeni biçimiyle belirtkelere, özgün gerçekliği yansıtan belirtkelere aktarılmıştır (sözcüklerin asla yanına yaklaşamayacağı bir aktarımdır bu). İşte bunun için sinemanın sözcüğün tam anlamıyla dünya "görüşleri", tam tamına dünyanın resimleri olan kavrama biçimleri verdiğine inanı-

lır. Düşünce ve soyutlama süreciyle duyumsal dünyadan süzülen bu tortu iletişim sürecinde yeniden sunulur. Gerçekçi estetiğin sinema kuramcılarını bu kadar derinden etkilemesinin nedeni budur.

Gerçekçi estetiğe göre sinema hem özü hem görüntüyü; gerçek dünyanın hem görünüşünü hem de gerçeğini verebilen ayrıcalıklı bir biçimdir. Gerçek dünya, gören ve gösteren görme ustası sanatçının zihnine süzülerek oradan saf bir biçimde çıkar ve izleyiciye iletilir. Karşı-Gerçekçi estetik, kitapta daha önce söz edildiği gibi, gerçekliğin zenginliğini azaltıp özünü boşaltmakla suçlanır; sinemayı uzlaşımsal bir araç yapmaya çalışarak, sinemanın alternatif, daha iyi, daha saf, daha doğru vb. olabilme potansiyelini yokeder. Gerçekte bu estetik devasa bir gaflet üstüne kurulmuştur: gerçekçi estetikçilere göre gerçek dünyada bir "gerçek" yatıyordur ve kamera bunu seçip ayırabilir. Durum gerçekten böyle olsaydı, insanlar bütün yaşamları boyunca gerçek dünyada yaşadıklarına göre herkes kolaylıkla "gerçek"e ulaşabilirdi. Bu gerçekçi iddia bir el çabukluğuna dayanır: otantik deneyim, gerçek ile özdeşleştirilmiştir. Açıklayıcı bir gücü yoksa, bilgi değilse, düşünce ürünü değilse gerçeğin hiçbir anlamı yoktur. Farklı insanlar yoksulluk gerçeğini yaşamış olabilirler fakat hepsi de bunu farklı nedenlere bağlayabilir: neden kimine göre kötü talih, kimine göre doğal kıtlık, kimine göre kapitalizm, kimine göreyse Tanrı'nın isteğidir. Hepsinin yoksulluk hakkında kendine özgü bir deneyimi olmuştur, fakat yoksulluk hakkında bildikleri şey birbirinden tamamıyla farklıdır. Bu güneş ışığı için de geçerlidir: herkes onu tanır, ama güneş hakkında pek az kimse bilimsel bir şeyler bilir. Gerçekçilik gerçekten de, tarihsel gelişiminde olduğu gibi, Romantizm'den çıkmadır: Romantikler'e özgü, o bilimsel bilgiye duyulan güvensizlik ve ilgisizliğin aynısı Gerçekçilik'te de vardır.

Gerçekçilik'in yanı sıra film kuramında bir başka temel akım, sinemaya geleneksel Romantik sanatçı kavramını sokma çabalarıyla gelişmiştir. Bu, imgelem gücü olan ayrıcalıklı sanatçı tipidir. İmgelem kavramı temelde, Romantik estetikçilerin düşünce artı ifade, akıl artı söz yörüngesindeki klasik ikiliği tek, geniş bir askıda birleştirmelerine yarayan bir kestirmeydi. İmgelem, kavram artı benzetmeler değil, kavram ve benzetmeyi tek bir bütünde birleştiren eğretilemeler yaratıyordu. Böylece sanatçı düşünce ve film çekme eylemlerinin kendiliğinden gerçekleşip birbirinden ayrılmaz bir hal aldığı sinemada görsel eğretilemeler üretebiliyordu. İmgelem gücüne sahip sanatçı kavramı, tasarımı yapanla işi gerçekleştireni birbirinden ayıran, senaryo yazarı ile yönetmen arasında-

ki o eski ayrımın ötesine geçmeyi mümkün kılmıştı. Film estetiğinin karşısına çıkan temel sorunlardan biri, filmi tek bir öznelliğin yaratısı olarak görmeyi imkânsız kılan bu kaba ayrımı aşabilmek olmuştu. "Sanat" sinemasında her şeyden önce bu ayrım aşılmış; yönetmenin imgelem gücü olan bir sanatçı olduğu söylenmişti. Senaryo yazarının öncelliği ve tasarımın yürütmeden önce geldiği düşüncesinden yana olan birkaç eleştirmen bu akıma karşı çıkmış fakat bu konuda pek başarılı olamamışlardı. Bir müzik yapıtı yaratan bestecinin her notayı işitsel olarak zihninde canlandırdığını ya da burjuva tiyatrosunda sözcüklerin sahip olduğu öncelik nedeniyle, bir oyun yazarının, oyunun nasıl sahneye konacağına ilişkin düşünceleri metnin içine yerleştirebileceğini savunmak mümkünse de aynı bağlam içinde senaryo yazarının konumunu savunmak güçtür.

Bu noktada *auteur* kuramı hakkında da bir şeyler söylemek gerekir, çünkü *auteur* kuramı sık sık Hollywood sinemasına yaratıcı kişilik düşüncesini sokmanın bir yolu olarak görülmüştür. Gerçekten de *auteur* kuramının birçok yandaşı konuyu bu açıdan ele alır. Fakat ben bu görüşe inanmıyorum ve *auteur* kuramını, bir "kişilik kültü" ya da yönetmenin tanrılaştırılması gibi yanlış anlaşılmalardan kurtarmanın gerekli olduğunu düşünüyorum. Bana göre *auteur* kuramı "sanat" hakkındaki geleneksel düşüncelerin Hollywood'a aktarımı değil, "sanat" sineması düşüncesinden radikal bir kopuştur. "Sanat" sineması düşüncesi, yaratıcılık ve bireysel bakış açısının ifadesi olarak görülen film düşüncesinde yatar. *Auteur* kuramının söylemek istediği, herhangi bir filmin, özellikle bir Hollywood filminin "uyumlu" bir sonuca ulaşmadan önce birbirleriyle kesişen ve çelişen farklı görüşlerin ürünü olduğudur. İzleyicinin bir düş gibi izlediği, aslında "filmin önyüzüdür", filmin "bilinçaltında" yatan süreci gizleyen ve maskeleyen "ikinci gözden geçirimin" sonucudur. Bazen bu "önyüz" öylesine işlenmiş, öylesine düzleştirilmiş ya da farklı öğelerle öylesine örtülmüştür ki bundan ötesini görmek imkânsızdır ya da filmde karakterler, diyalog, olay örgüsü, vb.'den başka bir şey görmek mümkün değildir. Bazen de öteki filmlerle yapılan karşılaştırmalar sonucu tutarlı bir dünya görüşü ya da mesaj değilse de, filmin altını çizip ona biçimini veren, yoğun enerji yüklü bir yapı deşifre etmek mümkün olabilir. *Auteur*'cü analizin filmden alıp çıkarmak istediği şey budur.

Yapıtın bir tek yönetmene, bir kişiye atfedilmesinin nedeni, yönetmenin filmde kendisini ifade edip kendi dünya görüşünü dile getiren sanatçı rolünü oynamasından kaynaklanmaz. Bunun asıl nedeni, kasıtlı olmayan, bilinçaltı anlamın kodunun yönetmenin ilgi alanları aracılığıyla çö-

zülebilir olmasıdır. (Bu işlem sonucu çoğu kez yönetmeni bile şaşırtan sonuçlara ulaşılır.) Film bir iletişim değil, bilinçsiz olarak belli bir biçimde yapılandırılmış bir sanat yapıtıdır. *Auteur*'cü analiz filmin kökenine, yaratılış kaynağına götüren bir iz peşinde koşmaktan oluşmaz. *Auteur*'cü analiz yapıt içindeki yapının (mesajın değil) izini sürmektir; ve ancak daha sonra bu iz, *post factum* (sonradan) olarak ampirik bir tabanda bir kişiye, bir yönetmene atfedilebilir. Geleneksel yaratıcı öznellik düşüncesini reddetmek adına bireylere bir statü hakkı tanımayı reddetmek yanlıştır. Fakat Fuller, Hawks ya da Hitchcock, yani yönetmenler, kendi adlarıyla adlandırılan "Fuller", "Hawks" ve "Hitchcock" yapılarından oldukça ayrıdırlar ve bunlar yöntembilimsel olarak birbirleriyle karıştırılmamalıdır. Bir metinde bir yapının varlığının çoğunlukla bir setteki yönetmen ile ilişki içine sokulabileceği su götürmez bir gerçektir fakat yönetmenin temel görevinin uslamlamak ve düzenlemek olduğu sinemadaki durum, sanatçı ve yapıtı arasında daha dolaysız bir ilişkinin bulunduğu başka sanatlardan çok farklıdır. Bu anlamda film *auteur*'ünden bilinçsiz bir katalizör olarak bahsetmek mümkündür.

Yine de metinde ayırt edilen yapılara sıklıkla bir başka yoldan saldırılıyor. Örneğin Robin Wood *auteur* filminin Platonik "Idea" gibi bir şey olduğunu söylemiştir. *Auteur* filmi "gerçek" bir film görüntüsüyle ortaya çıkar fakat bu eksik bir filmdir ve asıl üst film yalnızca eleştirmenin zihninde varolur. Bu saldırı bir yanlış anlaşılmadan kaynaklanır. Platonik "Idea" konusundaki temel nokta, "Idea"nın ampirik gerçeklikten önce gelen asıl birim olarak varolmasıdır. Fakat *auteur* filmi (ya da yapısı) bu anlamda asla bir "asıl" üst film değildir. Herhangi bir tekil filmin nasıl işlediği konusunda yoğunlaşan, açıklayıcı bir araçtır. Bazı filmler hakkında hiçbir şey söyleyemez ya da yok denecek kadar az bir şey söyleyebilir. *Auteur* kuramı ayrım yapmadan uygulanamaz. Ne de *auteur*'cü analiz bir film hakkında söylenebilecek her şeyi tüketebilir. Filmin mekanizmasının nasıl çalıştığını bir düzeyde su yüzüne çıkararak filmin kodunu çözmekten fazla bir şey yapmaz. Önerilebilecek başka tür kodlar da vardır ve bunların bir değeri olup olmadığı metne, söz konusu filmlere başvurularak ortaya konabilir.

Anti-Platonik tartışmanın altında, filmi izleme "deneyimi yaşamak"tan bir parça uzaklaşmayı gerektiren her tür açıklamaya karşı duyulan bir düşmanlık vardır. Oysa her ciddi eleştirel yapı –sözcüğün bazı insanları öfkeye boğduğunu bilsem de aslında bilimsel yapı demek istiyorum– bir mesafe, film ve eleştiri, metin ve öte-metin arasında bir mesafe gerekti-

rir. Bu yağmur altında yürümekten ya da güneşlenmekten kaçınan bir meteoroloğu, "deneyim" yaşamaktan kaçtığı için ayıplamaya benzer. Bir kez daha saydamlık mitine geri döneriz böylece; iyi film hemen kavranabilecek önemli bir gerçek içeren, zengin anlamlar içeren filmdir. Eğer durum gerçekten böyleyse bir eleştirmenin yapması gereken tek şey, yaşantıladığı film izleme "deneyimi"ni, belirtkeyi alışını, ortada en ufak karmaşa ya da bilmece bırakmadan bütünüyle aydınlığa çıkarmaktır. Eleştirmenin yapabileceği olsa olsa, izleyiciyi doğru dalga boyuna yerleştirmek ve böylece kendisinin de yerleşmiş olduğu bu dalga boyunda izleyicinin her şeyi kendisi kadar net görmesini sağlamaktır.

*Auteur* kuramı, benim gördüğüm kadarıyla, izleyicinin metni okumaya çalışması konusunda ısrar eder. Bazı filmlerde bu çaba boşa harcanır, üretimsiz kalır. Fakat bazı filmlerde böyle olmaz. Böyle durumlarda, bir anlamda film değişir, –deneyimini yaşamak açısından– bir başka filme dönüşür. Filme "aynı gözlerle bakmak" artık mümkün değildir. Eleştirmenin hoşuna giden ya da insanları yöneltmeye çalıştığı bütünlüklü, gerçek bir deneyim yoktur. Her şeyden önce eleştirmenin deneyimi ne filmin özünden çıkar ne de bu özün güvencesi altındadır. Eleştirmen her şeyin merkezinde değildir. Eleştirmen filmi farklı olarak görebilmeyi öğrenmekte ısrar eden ve böyle bir şeyi mümkün kılan mekanizmaları su yüzüne çıkarabilen kişidir. Bu, "olmadık anlamlar çıkarmak" ya da eleştirmenin kendi niyetlerini filme yansıtması demek değildir; filmin herhangi bir türde okunuşu, bu tür okunuşu mümkün kılan mekanizmanın nasıl işlediği açıklanarak doğrulanmalıdır. Bize filmin gerçek anlamını veren tek okuma da değildir bu. Sadece daha çok anlam üreten bir okumadır.

Ve tekrar şu konunun üstünde durmakta yarar var: ortada tek bir "gerçek" anlam olmadığı için, filmin yorumunu bir defada tüketen bir eleştiri de olamaz. Dahası anlam bir bütün olarak hiçbir filmde varolmadığı için herhangi bir kod çözme işlemi filmin bütününü de kapsamıyor olabilir. Gelenekçi eleştiri daima her ayrıntıyı kapsayan, tam bir yorum veren, kapsamlı bir kod peşinde koşmuştur. Her şeyden önce kolektif bir sanat türü olan sinemada bu öküzün altında buzağı aramak demektir. Hem Klasik hem de Romantik estetikçiler her ayrıntının bir anlamı olması gerektiğini düşünürlerdi – çünkü Klasik estetikçiler ortak, evrensel bir koda, Romantik estetikçilerse her ayrıntının bütünün özünü yansıttığı organik bir birliğe inanırlardı. *Auteur* kuramı ise sinemadaki her tür kod çözme işleminin, farklı biçimde kodlanmış belirtkelerden gelen gü-

rültüyle başetmesi gerektiğini savunur. Bunun da ötesinde herhangi bir yapıtın kendi içinde bir bütün olduğunu, öteki filmlerle, öteki metinlerle olan ilişkisi bulaşıcı hastalıktan kaçar gibi denetim altında tutulan yalıtılmış bir birim olduğunu düşünmek bir aldatmacadır. Farklı kodlar metinlerin sınırlarından özgürce içeri girip burada birbiriyle karşılaşır, çelişebilirler. Dil de aynı bu biçimde yapılandırılmıştır; örneğin dilbilimin anlambilim sorunu ile ilgilenirken düştüğü hata, dilbilgisinin tek bir koduna (dilin sözdizimsel bileşeni) karşılık, herhangi bir cümlenin doğru anlamsal yorumunu veren tek bir kod olması gerektiğini varsaymasıdır. Böylece "dilbilgisellik" düşüncesi, gereksiz biçimde, oldukça yanlış bir "anlamsallık" görüşü içerecek kadar genişletilmiştir. Gerçekteyse, bu safsata bir yana bırakılmadıkça anlambilimde bir ilerleme kaydedilemez.

*Auteur* kuramı, değerlendirme sorunu konusunda önemli ipuçları verir. Ortodoks estetik sorununu tahmin edilebilecek bir çerçeve içinde çözer. "İyi" yapıt hem anlamca zengin, hem de buna uygun olarak karmaşık bir biçim taşıyan yapıttır ve bu ikisi bir birlik oluşturacak biçimde yan yana getirilmiştir (Romantik) ya da birbiriyle eşbiçimlidir (Klasik). Bunun için eleştirmen bir yapıtın değerini göstermek için "içeriği" tanımlayabilmeli, bunun gerçekliğini ve derinliğini ortaya koyabilmelidir; sonra da yapıta bütün olarak tutarlılık sağlayacak biçimde örülmüş metnin belirtkelerinde nasıl minimum kayıpla ifade edildiğini göstermelidir. İçeriğin "gerçekliği" bilimsel bir gerçeklik değil, daha çok "insani" bir gerçekliktir: insan deneyiminin, daha çok da insanlar arasındaki deneyimlerde varolan dünyanın, süzülmüş biçimidir. Dünyanın kendisi birçok kopuk bağın olduğu, düzensiz bir yerdir, fakat sanat yapıtı bütün kopuk bağları birbirine bağlar ve bize anlamlı bir gerçek, bir bakış açısı iletir; biz de bu yeniden düzenlenlenerek bize iletilmiş mesaj ile dünyaya geri döner, bu mesaj sayesinde daha dolu, daha tutarlı, vb. yaşamaya başlarız. Bu yolla sanata, sanatın değerini güvenceye alan, insani bir işlev yüklenmiştir.

Bütün bu yukarda sayılanlar, sanat yapıtlarındaki kopuk bağları değerlendirmeye ve organik bir bütünlük ya da bütünlüğü olan bir içerik görmeyi reddetmeye başladığımızdan beri çöp sepetine atılmıştır. Dahası bütün ölçüt ve yargı fikrimizi yeniden gözden geçirmeliyiz. Ölçütlerin altında yatan görüş zaman dışı ve evrensel olmalarıdır. Bunlar belli bir yapıta uygulanırlar ve yapıt buna göre yargılanır. Bu katı bakış açısı farklı ölçütlerin farklı yapıtlara uygulanabileceği noktaya kadar değişim geçirmiştir. Ya da farklı ölçütler, hepsinin kökü ortak bir insanlıkta olsa da

farklı deneyimleri ve farklı bakış açılarını yansıtır. Ancak günümüzün hemen bütün değerlendirme kuramları, önce yapıtı tanımlamaya, ardından bunu ölçütlerle yüzleştirmeye dayanır. Yapıt bundan sonra bir ya da daha çok açıdan bu ölçütlere uygun olmaması yüzünden eleştirilir. Bir açıdan kusurlu bulunur. Fakat tüketici bir yorum düşüncesini reddedeceksek bu değerlendirme türünü de reddetmemiz gerekir. Bunun yerine dikkatimizi yapıtın *üretkenliği* üstünde yoğunlaştırmalıyız. "Modern akımların" demek istediği budur. Metin, Octavio Paz'ın dediği gibi, anlam üreten bir makinaya benzer. Dahası, yapıtın anlamı tüketici tarafından basitçe emilecek nötr bir olgu değildir.

Metinlerin anlamı yıkıcı olabilir – başka metinlerde kullanılan kodların, izleyici ya da okurun kullandığı kodların yıkıcısı olabilir, böylece okur ya da izleyici, kendi okuma edimiyle açılan savaşta alıştığı kodların tehdit altına girdiğini hissedebilir. Aslında bir anlamda bunu herkes bilir. *Don Kişot*'un şövalye romanslarının yıkıcısı olduğunu biliriz. *Ulysses* ya da *Finnegans Wake*'in 19. yüzyıl romanının yıkıcısı olduğunu biliriz. Fakat yargı vermek gerektiğinde bu yıkıcılığı itiraf etmek güçtür. Yine de bunu yapmalıyız. Sinemaya gitmek, kitap okumak, müzik dinlemek bir yandaş olmak demektir. Değerlendirme yansız olamaz. Kod sorununu ölçüt sorunundan ayıramayız. Savaşın bir adım gerisinde durup yargılar veren edilgen film tüketicileri olamayız. Bakma ve okuma eylemlerinde türlü yargılar verilir. Bir şeyin anlaşılmaz olduğunu söyleyerek onu reddetmek, bir yargı vermek demektir. Bu bir kodu kullanmayı reddetmek anlamına gelir. Yargı doğru ya da yanlış olabilir fakat bu, ölçütlere başvurmadan önce yapıtın kodunu çözmekle aynı şey değildir. Değerli ya da en azından güçlü bir yapıt kodlarla savaşan, alışılmış okuma ve bakma biçimlerini, sadece yenilerini kurmak için değil, okuru rastlantısal olmayan, üretken olan sonsuz bir diyaloğa çağırmak için kapı dışarı eden yapıttır.

Bu bizi tekrar Godard'a götürür. Godard'a duyulan düşmanlık tam da bu diyaloğa girme konusundaki isteksizliği, varolan biçimiyle sinemayla yetinmeyi anlatır. Godard *East Wind*'in (Doğu Rüzgârı) ilk yarısında yalnız başka film yönetmenlerinin filmlerini değil, aynı zamanda kendi filmlerini de eleştirdiğinde, bizden de onun filmini seyretme etkinliğimizi eleştirmemizi ister. O kendini sorguladığında biz de kendimizi sorgularız. Onun sorgulaması filmde, metin içinde yer alır. Bu basit bir bilinçlilik sorunu değildir. Her şeyden önce metnin bilincidir ve metnin yarattığı etki, etkin bir el koyucunun yaratacağı etki gibidir. Çelişki karşısın-

da kendi geçmişinin bir başka bölümünü araştırıp bunu ötekilerle aynı çizgiye getiren bilincin akılcı kısmı tarafından düzenlenemeyen çelişkileri ortaya atan işte bu el koyma olayıdır. İnsanların bu el koyucuyu dışarı atmak istemeleri oldukça doğaldır fakat böyle bir şeyi bir eleştirmenin nasıl haklı gösterebileceğini düşünmek güçtür.

Godard, "modern akımların" sinemada uyandırdığı etkilenimlerin ikinci dalgasını temsil eder – daha önceleri Duchamp, Joyce, vb.'nin temsil ettiği "akım"dır bu. 1920'lerde Eisenstein ve Vertov gibi yönetmenler ilk dalgayı oluşturmuşlardı. Godard'ın onlardan daha uzun süre etkili olup olmayacağını zaman gösterecek. Fakat bu sorunun üstünde bir parça durup, Godard'dan başka Makavejev, Straub, Marker, Rocha ve bazı *underground* yönetmenlerini de dikkate almak gerekir. Söylemiş olduğum gibi bu yönetmenlerin hepsi aynı şeyi yapmıyor ve Makavejev gibi bir yönetmen aslında Godard'ın cephesinde yer almıyor olabilir. Bu da zamanla anlaşılacak. İşte bu yüzden Hollywood filmlerinin *auteur*'cü analiz sıralamasında bir önceliği olduğuna artık inanmıyorum. Fakat bu *auteur* kuramının savunulmaması ve kollanmaması gerektiği anlamına gelmiyor. Ne de Hollywood filmlerinin "tahammül edilmez" sıfatıyla elden çıkarılması anlamına geliyor. Her sinema kuramı, her film üretim işlemi Hollywood'u hesaba katmalıdır. Hollywood, filmleri okuduğumuz baskın kodları verir bize; görebildiğimiz kadarıyla daha bir süre de vermeye devam edecektir. Hiçbir kuramcı, hiçbir avangard yönetmen ona sırtını dönemez. Yalnızca Hollywood ile yüzleşerek yeni bir şeyler üretilebilir. Dahası Hollywood yeri doldurulamaz, amansız bir düşman olsa da, yekpare bir bütün değildir. Hollywood'un kendi içinde çelişkileri, değişik tür çatışma ve çatlakları vardır. Hollywood ne göstergebilimsel ne de ekonomik açıdan bir günde yıkılamaz. Bu anlamda Godard'da bir "maceraperestlik", bir ütopyacılık olabilir, ama bu zaten birçok *underground* film yönetmeninde de olan bir şeydir.

İşte, bu kitabı tekrar gözden geçirirken en değerli bölümlerin Eisenstein ve göstergebilim (bu konudaki düşüncelerim değişmiş olsa da) bölümleri olduğu duygusunu taşıyorum. Sinemanın geleceğinin eldeki kodların sonuna kadar kullanımında yattığına inanmıyorum artık. Bunun yerine kodların birbiriyle yüzleştirilmesi ve filmlerin, kodların çelişkileri çevresinde yapılandırılması gerektiğine inanıyorum. Sinemanın kökenleri popüler bir eğlence olmasında yatar; sinemaya gücünü veren de işte budur. Sinema gelenekçi sanatın –roman, oyun, resim vb.– yaltaklanmalarına direnebildi. Buna rağmen Hollywood'un yükseliş dönemi sanatçı-

ya –örneğin Irving Thalberg– duyulan bir saygıyla örtüşmüştür. Fakat bu akım asla *kitsch*'den öteye geçememişti, bu akımın doruğu sayılması gereken Welles ise Hollywood için çok aşırı bir uçtu. Hollywood'un popüler kanadı Oscar *kültü* ve iyi film yapımı sayesinde asla tümüyle ezilemedi. Şimdi ikinci defa –ilki ilkel kalmıştı– avangard kendisini sinemada hissettiriyor. Bu defa avangardın temelde geleneksel "sanat" karşısında değil Hollywood karşısında savaşıyor olması, belki de ona başka sanatlardaki avangardlara oranla bir avantaj sağlayacaktır. Şimdi içine girdiğimiz bu geçiş döneminin doğmakta olan avangardın zaferleriyle sonuçlanması mümkündür.

## Ek 1

# Lee Russell'ın *New Left Review* (1964-67) Yazıları

### Jean Renoir

[İlk basımı: *NLR*, sayı 25, Mayıs/Haziran 1964, s. 57-60]

Jean Renoir'nın 1936'da, Fransız Komünist Partisi için başrollerinde Maurice Thorez ile Jacques Duclos'nun oynadığı, *La Vie est à nous* (Yaşam Bizimdir) adlı bir propaganda filmi çektiği ve 1937'de de Sendika hareketi (CGT) için *La Marseillaise*'i yaptığı sık sık unutulur. Bu filmlerden sonra savaş çıkar ve Renoir Hollywood'da sürgün hayatına başlar. Halk Cephesi'nin coşkulu günleri bir daha hiç yaşanmayacaktır. 1950'de Hindistan'da *The River*'ı (Irmak) çeker (bu onun son Amerikan filmidir) ve savaştan önce "karşı çıkan sesini" duyurmaya çalıştığını, ama artık hem zamanın hem de kendisinin değiştiğini açıklar: Yeni ruh hali "aşka" ve "müsamahalı bir tebessüme" daha yakındır. Sonraki filmleri *French Cancan* (Paris Eğleniyor) ve *Elena et les hommes* (Elena ve Erkekler) de bu eğilimini doğrular niteliktedir. İhanet mi? Yoksa olgunlaşma mı? Eleştirmenler iki kampa ayrılır. Bir taraf savaş öncesi Renoir'yı, "solun" Renoir'sını yüceltirken, öbür taraf savaş sonrası Renoir'yı, "saf sinemanın" Renoir'sını yüceltir. Andre Bazin'in otoritesine dayanan ekol "Fransız" Renoir'yı anarken, yeni beliren *Cahiers du Cinéma* eleştirmenlerinin başını çektiği başka bir okul "Amerikan" Renoir'yı müjdelemektedir. *Cahiers*'ten eleştirmenlere göre Renoir yaşlandıkça bireyselleşmiş, dolayısıyla bir *auteur*'e, büyük bir yönetmene dönüşmüştür. Bir süre sonra tartışma sertleşir. "Embesiller tarafından ilahlaştırılan Renoir," diye yazar bir anti-*Cahiers* eleştirmeni, "tüm değer yargılarını yitirmiştir."

İşin gerçeği, Renoir'nın eserleri tutarlı bir bütün oluşturur. Doğal haliyle insan sorunu –doğa ile yapma olan, Pan ile Faust, doğal uyum– daima düşüncesinin belkemiği olmuştur. Topluma karşı uyuşmaz tutumları, hep üstün tuttuğu "doğal" naifliğin bir sonucudur. Kendisinin de itiraf ettiği gibi, Halk Cephesi'nin ona hoş gelmesi kısmen, sınıflar arası uyumun ve ulusal idealin işareti gibi görünmesinden kaynaklanmaktadır; sa-



*La Règle du jeu* (1939).

vaştan sonra Cephe'yi oluşturan güçler uyum sağlayacağına anlaşmazlığa düşer ve Renoir siyasal hayattan soğur, kamplaşmalardan ve bloklaşmalardan uzağa, kıra, babasının malikânesine, nostaljiye ve bir nevi panteizme çekilir. Bununla beraber, panteist Renoir'nın Komünist Renoir'dan ya da "kızıl" propagandacı Renoir'dan bir farkı yoktur. Onun bağlılığı daima sıradan insana; yemek, içmek, uyumak, sevişmek ve dünya üzerindeki milyonlarca sıradan insanla uyum içinde yaşamaktan başka bir şey istemeyen insana yöneliktir. Tasnif etmekten, sistemleştirmekten hoşlanmaz – bağlı olduğu doğal, insani nitelikleri tehdit eden hiçbir şeyden hoşlanmaz. Sermayenin insana dayattığı koşullardan tiksinir –hatta bu hissi en uç noktasında onu anarşizme ve pasifizme götürmüştür– ama kapitalist sistemi yıkmak için gereken çekişmeleri ya da disiplini de kaldıramaz. Onun felsefi açıdan en önemli selefi Rousseau'dur; bir gün Genel İrade'ye kafayı takar, bir gün Soylu Yaban'a.

Renoir toplumsal sınıfların ve ulusların varlığını kabul eder –bu olgular karşısında büyülenmiştir– ama bu farklılıkların aynı insan özünü taşıyan insanları bölmemesi gerektiğinde ısrar eder. Bu yüzden efendiler ve uşaklar –yaşamları ve maceraları– Renoir'nın dünyasında, bu iki sta-

tünün farklı olarak kalmasına rağmen, insani bir şekilde etkileşim halindedirler ve birbirlerine kenetlenmişlerdir. (Renoir her zaman için işveren-işçi ilişkileri yerine efendi-uşak ilişkilerini tasvir etmeyi tercih etmiştir: Fabrikanın anonimliğinden nefret eder.) *La Règle du jeu*'de (Oyunun Kuralı) marki ve uşak arasında geçen haremlerle ilgili konuşma buna örnek olarak alınabilir. Dikkate alınacak bölünmeler toplumsal değil "ruhani" bölünmelerdir. "Benim dünyam pinti ile müsrif arasında, ihtiyatsız ile sakıngan arasında, efendi ile köle arasında, iki yüzlü ile samimi arasında, yaratıcı ile kopyacı arasında bölünmüştür." (Renoir'ya göre efendi ile uşak ruhani kategorilerdir – "aristokrat" sözcüğünü de aynı şekilde kullanır.) Kapitalist toplumun amansızca yok etmeye çalıştığı insani değerlerin sözcüsüdür Renoir – Rousseau'nun "toplumsallık öncesi" diye andığı değerlerdir bunlar. Bu değerlerin tamamen yok edilemeyeceğinden emindir, kapitalizmin ulaşamayacağı ruhani oyukların varolduğuna inanır, insanların hiçbir zaman tamamen insanlıktan çıkarılamayacağına kuşkusu yoktur. Renoir insanlardan çoğunun sade, çetrefillikten uzak bir hayat istediğine, bundan ötesinin ise kibirden, sahte ihtişamdan ibaret olduğuna inanmaktadır. Bu kamusal yaşamın reddini ve mahremiyete doğru çekilmeyi de içerir, insani olmayan bir toplumun merkezi gerçekliklerinden insani kenarlara doğru bir kaçıştır. Renoir'nın insani kenarda yaşayanlar –kadınlar, gezgin oyuncular, çingeneler, avareler, kaçak avcılar, vb.– karşısındaki hayranlığı da bu inanç göz önüne alındığında açıklığa kavuşur. Yine de Renoir'nın sempatisi –açık iyimserliği– kolayca maskaralığa, yani bir nevi gizlenmiş kötümserliğe kayabilir.

Renoir'nın doğal haldeki insana bağlılığının en katıksız ifadesi 1932'de çektiği *Boudu sauvé des eaux* (Boğulmaktan Kurtarılan Boudu) adlı filminde bulunabilir. Söylediğine göre, filmi yaptığı günden beri aynı etkiyi yaratacak türden bir hikâye daha bulamamıştır. Parisli bir kitapçı, Seine'e atlayan Boudu adında bir serserinin hayatını kurtarır. Onu evine götürür ve uygar bir insan haline getirmeye, burjuva hayatının zorunlulukları konusunda eğitmeye çalışır. Fakat Boudu inatçıdır –sınırlamaların ya da kibarlıkların etkileyemediği doğal halindeki insandır– yemek masasının üstüne çıkar, yerde kıvrılıp uyur, nadir kitapları parçalar, perdeleri yırtar, kitapçının eşine saldırır, vb. Sonunda uzlaşmaya giderek Boudu ile hizmetçinin evlenmesine karar verirler. (Hizmetçiyle evlenme Renoir'nın filmlerinin tekrarlanan bir özelliğidir.) Düğünde Boudu Seine üzerindeki bir tekneyi devirir, kıyıya yüzer, bir çitin dibine uzanıp mutlu mesut serseriliğe döner. Boudu'nun topluma saldırısı yıkıcı, anarşi ya-

ratıcıdır: Renoir'nın sözleriyle, Proust'u ve demiryolunu üretmiş olan burjuvazi Boudu ile başa çıkamamıştır. Renoir'nın otantik diye tanımladığı yaşam tarzının nasıl olduğu açıktır. Ama Boudu uç bir örnektir: Eserlerinin bütününe bakıldığında Renoir'nın doğayı ferasetle kıvama getirdiği görülecektir.

Bana göre kırmızı trafik lambası tam da modern uygarlığın sevmediğim yanını simgeler. Kırmızı ışık yanar ve herkes durur: tıpkı emir verildiğinde yaptıkları gibi. Herkes uygun adım yürüyen askerlere dönüşür. Başçavuş "Kıta dur!" diye bağırır ve herkes durur. Bir kırmızı ışık vardır ve herkes durup bekler. Ben bunu hakaret sayarım. Bununla beraber, durmayı kabullenmek zorundasınız, kırmızı ışığa rağmen ilerlerseniz muhtemelen ölürsünüz.

Renoir'nın başyapıtı olan *La Règle du jeu*, aynı temayı farklı bir düzeyde ele alır; daha kompleks, daha nüanslıdır. Bir halk kahramanı olan André Jurieux (yere indiğinde beceriksizlikler yapan başarılı bir pilot – simge ne kadar tanıdık) ev sahibinin eşine olan tutkusu dolayısıyla kendini davet ettirdiği bir aristokratlar partisinin altını üstüne getirir. Hayatı düzenleyen yönetim kodları paramparça olur ve konuklar ile ev sahibi "Polonyalı denizciler gibi" kavga etmeye başlarlar. Rahatsızlığı yaratan güçten, yani Jurieux'den kurtulmak gerekir. Jurieux vurulur ve De la Chesnaye –ev sahibi, mekanik müzik kutularını çok seven bir marki– tarafından yapılan kibar konuşma, düzeni ve alışılmış kodları geri getirir. Jurieux'un vurulması kuşların, tavşanların ve başka hayvanların vurulmasını –bir yaşam tarzına uymak için doğanın yaratıklarının duygusuzca yok edilmesini– çağrıştırır. Böyle bir şema filmin tamamının kapsamını kavramaya yetmez: Yüzey sürekli dalgalanmaktadır ve tempoyu belirler, dikkati belli bir noktada tutan da, entrikadan ziyade (Beaumarchais tarzı bir konu) karakterlerin bu dalgalı etkileşimidir. Renoir, alan derinliği ve uzun çekimler kullanarak oyuncularına geniş bir hareket alanı ve bol bol zaman verir, onları çevrede dolaşmaya teşvik eder. Film hareket ve jestlerle doludur, öyle ki edinilen ilk izlenim zekice bir psikolojik kesinlikle birleştirilmiş sürekli bir ileri geri dalgalanmadır. André Bazin'in dediği gibi, kamera "görünmez konuktur, görünmezlikten başka ayrıcalığı yoktur". Filmin yapısı dikkatli bir gözlemci karşısında kendini yavaş yavaş ele verir: Renoir dikkat çekmeye çalıştığı noktalar üzerinde fazla durmaz. Gerçekten de *La Règle du jeu*'de trajedi, tehlikeli bir farsın içinde belli belirsiz ortaya çıkar; aristokratlar –asla Eisenstein'da olduğu gibi karikatürleştirilmemiş olan aristokratlar– en iyi hallerindeyken en talihsiz olan kesimdir.

Savaş sonrasında Renoir yeniden *La Règle du jeu*'nün temalarına döner, bunu en açık biçimiyle *Elena et les hommes*'da, ama aynı zamanda 1952'de İtalya'da çektiği *Le Carrosse d'or*'da (Altın Araba) da görmek mümkündür. *Le Carrosse d'or* hakkında sadece bir iki yorum yapacak kadar yerim var. İlk olarak, *La Règle du jeu*'de yer alan aynı karakter üçlemesini kullanır: Vali = Marki, Matador = Pilot (halk kahramanı), Felipe = Octave. Ama burada bir değişiklik vardır: Ortalığı altüst eden doğal güç Camilla adlı kadındır. Matador ise arenanın dışındayken beceriksiz, hatta gülünç olan bir talipten ibarettir. İkincisi, altın arabanın kendisi insanların kibrinin, insanların takdirine ve tantanaya duyulan arzunun simgesidir. Bu Faust'un arabasıdır (doğa üzerinde hâkimiyet): Vali fayton ile Camilla (doğaya boyun eğme) arasında bir seçim yapmak zorundadır. Fakat üçüncü olarak, Renoir doğaya karşı tutumunda radikal bir değişiklik yaratan bir fikir atar ortaya: Belli koşullar altında yapay rollere soyunmak son derece doğaldır. Bu yüzden Camilla ya da doğal güç, ancak *commedia dell'arte* sahnesinde oynarken gerçekten doğal benliğine bürünebilmiştir. Gerçek hayat ve tiyatro içinden çıkılmaz bir şekilde birbirine karışmaktadır: Bir anlamda vali için Camilla'yı seçmek doğal olmayacaktır, bunu yapamaz. Ama en sonunda, Kızılderililerle (Rousseau'nun vahşileri) birlikte yaşamaya giden Felipe doğal olabilir, çünkü tamamen toplumun dışındaki bir şeyi tercih etmiştir. Tıpkı *La Règle du jeu*'deki Octave gibi başarısızdır, ilk başta toplumu kabul etmek ya da reddetmek –iki farklı değerler seti– arasında tercih yapamaz, ama en sonunda gitmek zorunda kalır.

Renoir daima bir öncü olmuştur. *Toni* (1934) adlı filmi çoğu eleştirmen tarafından İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin temel kaynağı sayılır: Renoir'nın asistanı olan Visconti dolayısıyla arada doğrudan bir bağ vardır. *La Règle du jeu*'de Welles'ten önce alan derinliği kullanılmıştır. Renoir oyuncuları yerleştirme ve hareket alanı sağlama konusunda daha özgür davranmak istiyordu. Benzer kaygılar onu *Le Dejeuner sur l'herbe* (Kırda Öğle Yemeği) ve *Dr. Cordelier* için, eşzamanlı olarak birkaç kamera ve gizli mikrofonlarla çekim yaptığı TV çekim tekniklerine götürdü: Bu teknikler çok daha fazla akışkanlık sağladığı gibi, oyuncuların kameraya oynayamayacakları anlamına da geliyordu. Renoir hızlı kesmeden hiçbir zaman hazzetmedi: *Le Crime de Monsieur Lange*'da (Bay Lange'ın Cinayeti) Bazin'in hayran olduğu 360 derecelik panorama gibi uç kamera hareketlerini kurguya tercih ediyordu çoğu kez. Filmlerinde açı-karşı açı ve yakın çekim kullanımını gittikçe azaltıyordu. Filmlerinin temposu

montaj değil oyuncu kaynaklıydı. Mesela yakın çekimi dramatik bir doruk noktasına vurgu yapmak için değil, ana aksiyonun dışındaki imajlarla noktalama yapmak için kullanıyordu. Çoğunlukla bu imajlar doğadan oluyordu (Jacques Rivette "sözde-animist" der bunun için): *La Règle du jeu*'de kurbağalar ve kaçışan tavşanlar, *Le Journal d'une femme de chambre*'da (Bir Oda Hizmetçisinin Günlüğü) sincap Kleeber, *Le Déjeuner sur l'herbe*'deki böcekler.

Renoir'nın sinemanın en büyük ustalarından biri olduğuna şüphe yok. Eserleri Gorki'nin *Ayaktakımı Arasında* adlı eserinden *commedia dell'arte*'ye kadar uzanır; Hintli yılan oynatıcıları, periler ve satirler, Jekyll ile Hyde, General Boulanger, tüp bebekler, kankan dansçıları ve Komünist Parti'yi içine alır. Kimi eleştirmenler Renoir'da pastoral ideale kaçıştan, babasının resimlerinin bir hatırasından başka bir şey göremez. Ama Renoir'nın malzemelerinin akıl almaz çeşitliliği bunu yalanlamaktadır. İdeal değerler –kapitalizmin çürütemediği değerler– üzerinde ısrar ederken asla idealin sınırlarıyla bir tutmaz ufkunu. Aksine bu değerleri her tür duruma uygulamakta ısrar eder. Aşırı iyimser olabilir. Ama *Elena et les hommes*'un –sürekli hissedilen, herkese yönelik cömertlik ve şefkat havasının– aşırı iyimserliği için ona sitem ederken Halk Cephesi'ne destek vermesindeki aşırı iyimserliğini görmezden gelmek olmaz. Dahası, burjuva toplumunun değerlerini farsa indirgemesini sağlayan da bu iyimserliğidir; burjuva duyarlılığının ikiyüzlü iyimserliğine benzemez. İnsana ve insanın otantik değerleriyle olan bağlarına duyulan katı bir güvene dayanır. *La Marseillaise*'den söz ederken, *Tuileries*'e hücum edenler hakkında şöyle bir yorumda bulunur: "Elbette ki her şeyden önce onlar devrimciydi, ama bu yemelerine, içmelerine, terlemelerine ya da üşümelerine engel değildi... Onlar tıpkı fırtınada eğilen sazlıklar gibi dünyanın kaderini değiştiren olayların ortasındaydılar. Ama maruz kaldıkları fırtınanın kendi eserleri olduğunu da unutmamamız gerek."

## Stanley Kubrick

(İlk basımı: NLR, sayı 26, 1964 Yaz, s. 71-4)

Meteor hızıyla sektörün en tepesine fırlayan Stanley Kubrick, şimdiye kadar eleştirel değerlendirmelerin bir adım önünde gitmeyi başardı. İlk başta gerilim türünü tekrar canlandıran kişi olarak selamlandı, sonra aniden yüce amaçlara ve sosyal içeriğe döndü. *Paths of Glory* (Zafer Yolları) ile yeni dostlar kazandıktan kısa bir süre sonra *Spartacus* gibi kendisine ilişkin yargıları yıkan bir film çekmeyi seçerek onların müttefikliğini son sınırına kadar zorladı. Daha sonra gelen *Lolita*, Andrew Sarris'in Kubrick'le ilgili karamsar görüşlerini doğrularken, Jean-Luc Godard tarafından *Cahiers du Cinéma*'nın sayfalarında "sade ve berrak", "sürprizli" sözcükleriyle kutlandı. Nihayet *Dr. Strangelove*, tıpkı *Lolita*'nın Sarris ile Godard arasında görüş ayrılığına yol açması gibi, daha ortodoks eleştirmenleri beklenmedik bir şekilde kamplara ayırdı. Kimilerine çok ciddi, cesur ve ilerici bir film gibi görünürken, kimilerine de hastalıklı ve nihilist göründü. Bu konuda genel olarak iki farklı bakış açısı kabul gördü. Kubrick bir açıdan, az çok başarılı bir biçimde, konformist olmayan ve "ciddi" filmler çekme cesaretini gösteren, aynı zamanda bunları büyük izleyici kitlelerine ulaştırabilen ve genellikle yalnızca "gösteri" olanın erişebileceği tüm kaynaklardan yararlanan bir yönetmen olarak görülebilir. Ya da başka bir açıdan, güçlerini gereğinden fazla zorlayan, kapsam bakımından çekici, ama kendi kişiliğini sadece dolambaçlı olarak ve parçalı bir halde yansıtabildiği dev projeler ve "büyük fikirler" içinde yeteneklerini çarçur eden biri olarak da görülebilir. Ama her iki görüş de endişe verici ölçüde şüphe uyandıran yönlere sahiptir.

Kubrick'in eserlerindeki en önemli belirsizliklerden biri *bien-pensant** liberalliği ile felaket saplantısı arasındaki ilişkide yatar. Kubrick en sevdiği yönetmenin Max Ophuls olduğunu söylediğinde, eleştirmenlerin çoğu bunun biçemle ilgili bir tercih olduğunu düşünmüş ve kaydırmalı çekim takıntısıyla aynı kategoride değerlendirmişti. Ama burada çok daha derin bir ortaklık söz konusudur: Kubrick'in filmleri Ophuls'un acı-tatlısının istilası altındadır. *Lolita* baştan sona acı-tatlıdır elbette. *Killer's Kiss*'te (Katilin Öpüşü) iki sevgili, Gloria ile Davy başarısız tiplerdir: Balerin kardeşinin gölgesinde kalmış başarısız bir dansçı ve Gloria'nın televizyondan yüz kızartıcı bir halde yumruk yiyişini seyrettiği başarısız

* *bien-pensant*: kendince haklı. (ç.n.)



***Dr. Strangelove* (1963).**

bir boksör. Kubrick'in filmlerinden ikisi, *Paths of Glory* ile *Dr. Strangelove*, nihai yenilgiye eşlik eden duygusal şarkılarla sona erer. *Paths of Glory*'de savaş yorgunu birliklerin düzeni alaya alınır. Aralarından üçünün korkaklık suçlamasıyla idam edilmesinden sonra cepheye dönmektedirler. Bu üç kişi aslında masumdur, yapılan hataları ve bir yüksek rütbeli subayın acımasızlığını gizlemek için keyfi olarak seçilmiş günah ke-

çileridirler. *Dr. Strangelove*'da ironi daha da şiddetlidir. Uzun nükleer patlama ayrımlarına (sekans) Vera Lynn'in bir şarkısı eşlik eder. Yine de Ophuls'un kötümserliği ile Kubrick'in kötümserliği arasındaki çok önemli bir farklılığa dikkat etmek gerekir. Ophuls romantikti – daha doğrusu aşırı romantikti. En önemli ve en kötümser filmi olan *Lola Montès*'de Lola'nın miti aslında İkarus'un mitidir: Lola'nın ideal ve bireysel özgürlük özlemi insanlık tarihinin gerçekliği tarafından paramparça edilir. Bu öyle bir gerçekliktir ki, düşüncelerindeki saflığı yitirmeyen Lola, düştükten sonra bile durumu kavrayamaz. Bir sirkin hayvan koleksiyonuna dahil edilmiş olarak bir kafesin içinde hapis bulur kendini, itibarını kaybetmiş, düşmüştür – ama bozulmuş düşüne bağlılığını sürdürür ve her gece onu yeniden canlandırır. Bu yeniden canlandırma –uydurma ve temsili– harap olmuş yaşamındaki tutkularının değerinin destansı bir biçimde yinelenmesidir: Mitin sanat aracılığıyla gerçeklik karşısında kazandığı zafer. Ama Kubrick'e göre mitler yoktur, özgürlük yoktur, umut yoktur: Yalnızca onların yokluğu vardır. Kubrick'in kuru liberalizminin muadili kuru bir nihilizmdir. Kubrick'in *Lolita*'sında hâkim olan olanaksız bir tutkunun (olanaksızdır çünkü Lolita yaşamaya devam etmelidir) arayışı değil, Quilty'nin aranması, takip edilmesi ve öldürülmesidir. Kubrick'in dünyası insansızlaşmıştır; insani tutkular budalacadır. Onun kötümserliği soğuk ve saplantılıdır.

Kubrick'e göre acı-tatlı, grotesk olana ve kara farsa kadar kolayca genişleyebilir. Bu damar onda çok erken kendini göstermiş ve giderek egemen hale gelmiştir: *Killer's Kiss*'te Davy ile Rapalo'nun yangın baltası ve yangın mızrağıyla dövüşmeleri sırasında bir oda dolusu vitrin mankeninin kuvvetli darbelerle paramparça edilmesi ve havada kollar, bacaklar, kafalar uçuşması; *The Killing*'de (Son Darbe) Nikki'nin siyah otopark görevlisiyle konuşması; *Lolita*'da Quilty'nin öldürülmesinden önce yapılan masa tenisi maçı; *Dr. Strangelove*'daki grotesk Pentagon savaş-salonu sahneleri. Ekspresyonizm gerçeküstücülüğe doğru zorlanmaktadır – acayip yan yana gelişler, ürpertici imalar, akıldışılığın zaferi. Ama Kubrick, özellikle de oyuncu seçimi konusunda Welles'ten çok daha ileri gider. Kubrick'in bu iki filminde (*Lolita* ve *Dr. Strangelove*) Peter Sellers'ı seçmesi çok anlamlıdır. Sellers'ta neredeyse hiçbir insani öz yoktur, o bir taklitçi ve karikatürcüdür. Welles'te böyle karikatür oyuncular, bizzat Welles'in heybetli, sapmış, fakat son derece insani niteliğinin karşıtları olarak kullanılırken, Kubrick'te karikatürden başka bir şey yoktur. *Dr. Strangelove*'daki asıl mantık Sellers'ın sadece üç rolde değil, bütün rol-

lerde oynaması gerektiğidir. Welles'e göre dünya insanın Faustvari özlemlerini Mefistovari kötülüğe saptıran bir kâbustur: Tek otantik tepki stoacılık ve şüpheciliktir – Welles'in en sevdiği yazar Montaigne'dir. Kubrick'e göre her şey hastalıklıdır, tüm insani nitelikler karikatürden ibarettir, otantiklik diye bir şey yoktur. (Olumlu görünen karakterleri –Dax ve Spartacus– bile yenilgi hariç hiçbir otantiklikle karşılaşmazlar: Onlar için umut, sadece cehalettir.)

Kubrick sinema sektörüne girmeden önce *Look* dergisi için fotoğrafçılık yapıyordu. İlk filmleri eleştirmenler tarafından "görsel inceliklerinden" dolayı övülmüştür: *Killer's Kiss* dikkatle düzenlenmiş çekimlerle doludur: yansımalar, gölgeler, siluetler, vb. Genel olarak biraz müşkülpesentlik ve aşırı süslenmişlik hissi uyandırır. *The Killing* çok daha temiz bir filmdir. Filmde bir hipodrom soygununun öyküsü anlatılır; çetenin her bir üyesinin görevleri kesin olarak belirlenmiştir. Kurgu çok başarılıdır; filmin planı en küçük ayrıntısına kadar soygunun planını yansıtır. Bazı sahneler farklı görüş açılarından iki kez verilir ve farklı aktörlerin her bir operasyondaki farklı rolleri gösterilir. Kamera çok hareketlidir. Bu hareketlilik *Paths of Glory*'de biraz fazla göze batar: Kamera hiç durmamacasına yorgun askerlerle dolu siperler boyunca gidip gelir – siper duvarları kamera menzilini hayli kaba bir biçimde sınırlar. Başka bir sahnede askeri mahkemede savunma yapan Albay Dax mahkeme salonunu bir ileri bir geri boydan boya geçerken kamera da onunla birlikte hareket eder. Kubrick'in tüm filmleri yönetmenin aşırı denetimi altında kalmış gibi görünür. Son filmlerinde yapı gevşekleşir, kamera çalışmaları ise hâlâ ekspresyonist bir atmosfere sahiptir. Natüralizmden uzaklaşma *Lolita*'da çok belirgindir. Bu film İngiltere'de çekilir: Nabokov'un kitabından beklenebilecek Amerika manzarası güzellemeleri –moteller, bilet kulübeleri, yonca yaprakları, neon lambaları, vb.– Kubrick'te tamamen yok olmuştur. *Dr. Strangelove*'da konu çok gevşek ve şematik bir biçimde gelişir – sanki geride ne kadar zaman kaldığının hiçbir önemi yoktur; önemli olan yeterince zaman kalmamış olmasıdır.

Kubrick hırslı bir yönetmen. Fakat gittikçe daha şatafatlı projelere girişmesi onu fikirlerini derinleştirmeye zorlamıyor gibi: *Dr. Strangelove* ancak ve ancak kötümserliğin çok daha yaygınlaşması, daha evrensel, daha kozmik bir hal alması anlamında *Killer's Kiss*'e göre bir ilerleme sayılabilir. Gerçekten de bu film çok daha sansasyoneldir: Dünyasının sonu ister istemez sansasyonel olacaktır. Ama aynı zamanda bu gerçek dünyanın sonu değildir, canavarca bir karikatürün sonudur. Çünkü kötümserlik

ne kadar evrenselleşirse dünyayı insansızlaştırmak ve insanlığı karikatürleşmek o kadar zorunlu hale gelir. Bu yüzden *Dr. Strangelove*'da gerçekten keskin bir eleştiri yoktur. Öte yandan Kubrick'in Preminger ile karıştırılmaması gerektiği de açıktır. Preminger'deki "cüretkârlık", "sorunlarla yüzleşme" iddialarının yüzeyselliği belirgindir; uyuşturucu alışkanlığı, tecavüz, İsrail, ABD senatosunda eşcinsellik, Ku Klux Klan, vb. konularda filmler yapmasına rağmen, hiçbir zaman uyuşmazlıkları sömüren bir parazit olmanın ötesine geçememiştir. Nitekim son iki filminde de Amerikan yasaları ve Katolik Kilisesi'nden yana olduğunu açıkça ortaya koymuştur. Kubrick, Preminger ile kıyaslandığında gerçekten aykırı bir şahsiyettir. Gittikçe daha Amerikan karşıtı bir havaya bürünmektedir: Hatta gönüllü olarak sürgüne bile gitmiştir. Ama Kubrick ekspresyonizme ve karikatüre başvurdukça, kötümserliği de gerçek sorunlarla yüzleşmenin bir sonucu değil, sadece bir nevi huysuzluk haline gelecektir.

Belki de Kubrick'in önerisi son tahlilde liberal çıkmazdan kolay bir kurtuluştan ibarettir. Liberalizmin tıkanmışlığını ve kriz anlarındaki yetersizliğini görmekte, ama ondan kurtulamamaktadır. Liberalizmin yavan söylemlerini kullanmaya devam eder. Bu söylemleri her seferinde damakta daha acı bir tat bırakmaktadır. Dalton Trumbo senaryo yazarlığı işini Terry Southern'e bırakır. Yavanlıklar gittikçe daha acı, daha gülünç bir hale gelirken, dünya da öyle bir yer haline gelir. Herkes Peter Sellers olur. İnsanlık denen şey en grotesk yavanlık haline gelir. Bu arada en güzel filmi halen *The Killing*'dir, burada karakterlerin (Sterling Hayden, Kola Kwarian, Tim Carey, Ted de Corsia, Jay C. Flippen) birbirleriyle ve işleriyle ilişkilerinde görülen insani nitelikler emsalsizdir. Kubrick'in görüşlerindeki bu hızlı değişimlere bakarak onu hafife almak hata olur. İçinde bir yerlerde ortaya çıkmak için çabalayan bir Nathaniel West var. Onu serbest bırakmayı başaramazsa, kendisi de tasvir ettiği dünya kadar ahmakça bir sona kavuşacaktır.

## Louis Malle

[İlk basım: *NLR*, sayı. 30, Mart/Nisan 1965, s. 73-6]

Altı yaşına basmış olan Yeni Dalga'nın envanterini çıkarmanın zamanı geldi çattı. Bunu yapmanın en iyi yolu Louis Malle'ın eserlerini gözden geçirmek olacaktır muhtemelen. Her ne kadar manşetlere çıkan grubun hiçbir zaman merkezinde durmamışsa da, bir şekilde Yeni Dalga'nın baş savunucusu olan Malle, bu akım içinde hem izleyici hem de ödül sayısı bakımından üstün başarısını en tutarlı şekilde devam ettiren yönetmendir aynı zamanda. Son filmi *Le Feu follet*'de (Bataklık Yakamozu), akımın orijinal ruhuna, kişisel ya da hiper kişisel yollarına sapanlardan daha yakın olduğunu göstermiş gibi görünüyor. Malle bir yandan en eklektik, bir yandan da en tipik yönetmendir. Bu paradoks sizi şaşırtmamalı: Kendi dinamiğiyle bir tarz yaratamayan eklektik, yüzeyi çözülmemiş gerilimlerle parıldayan, ama kolayca asimile edilebilecek bir bileşik oluşturur. Eklektik olan yanlış koşullar altında akademik ya da grotesk haline gelebilir. Zeki bir yönetmen olan Malle, hem çevresindeki ilerici atmosfer hem de kendi sağlam yargıları sayesinde her iki uçtan da kendini korumuştur. Ama Godard'ın Godard olduğu, Truffaut'un Truffaut olduğu yerde Malle de Yeni Dalga'dır.

Bu akımın ilk filmlerinin neden çok canlı bir yenilikçilik izlenimi yarattığını tekrar akla getirmekte fayda var. Bu kısmen mizansen sorunuydu: Yarı haber filmi niteliği, sık başvurulan el kamerası teknikleri, çerçeveleme konusunda özensizlik ve ısrarla doku üzerine vurgu yapılması, oyuncunun otokratik bir kamera önünde rol yapması yerine kameranın doğal davranmaya teşvik edilen oyuncuyu takip etmesi gerektiği inancı ve bir de alışılmışın dışında efektleri dekor birimi olarak değil, olabildiğince tesadüfi olarak kullanma hevesi. Kısmen içeriğe yeni bir yaklaşım ve yeni bir içerik meselesiydi: çoğunlukla bir sürü parantez içeren bölümlü yapı; "entelektüel" malzeme, konuşma ve anıştırma ekleme konusunda korkusuzluk; aile içi psikolojik sorunlara fenomonolojik bir yaklaşım; cinselliğe daha tarafsız bir bakış; araçsal, konuyu öne çıkaran diyalog yerine, çoğunlukla doğaçlamaya dayalı, doğal, "spontane" diyaloglar. Diğer özellikler daha yüzeysel kalıyordu: Amerikan gangster filmlerine şakayla karışık bir saygıyla görsel göndermeler. Aynı zamanda, yönetmenin kayıtsız şartsız kontrolü üzerinde ısrar etmeye kadar giden, bir sinema kültürü geliştirmiş olma yönünde sık sık infial yaratacak düzeye ulaşan iddialar.

Bu niteliklerin ve karakteristiklerin hemen hemen hepsi Malle'ın filmlerinde bulunabilir. İlk filmi *Ascenseur pour l'échafaud* (İdam Sehpası) onu tam anlamıyla tatmin etmemişti – ilk filmlerinde, kendi projelerini çeken diğer Yeni Dalga yönetmenlerinin tersine Malle'a bir senaryo dayatılıyordu. Filme Yeni Dalga muamelesi yapıldı (örneğin Miles Davis'in yaptığı film müziği). Bu film Malle'ın yeteneğini göstermesini sağladı, ama ona kendi filmini yapma fırsatını vermedi. Kendi projesi olan sonraki filmi *Les Amants*'ta (Âşıklar) bir Yeni Dalga filminden beklenebilecek türden kaygılara fazlasıyla kafayı takmış olduğu kolayca görülebiliyordu. Filmin merkezi özelliği olan uzun bir erotik sevişme sahnesi herhangi bir gerçek ilerleme içermeyen yeni bir serbestliğin işaretini veriyordu. Konu, modern süslemelerine –2CV (Citroen) ve banyo– rağmen özünde ultra-romantik ve anakronistik nitelikteydi. Malle'de sık sık görüldüğü gibi, filmin en ayırt edici özelliği süslemesiydi: polo, banyo, vb.

*Zazie dans le métro* (Zazie Metroda) yalnızca başarısı yüzünden değil, hem sinemaseverlere hem de halka, ama farklı nedenlerle hitap edebilecek çok-katmanlı bir film çekme yönünde apaçık bir girişim olması yüzünden daha önemli bir eserdir. Bir yandan sayısız tarihi filmden anıştırma ve alıntı içeren bir antoloji, öte yandan *slap-stick* ve kovalamaca sahneleriyle dolup taşan çılgın bir komediydi. Bu film aynı zamanda Malle'ın kamera çalışmalarına artan ilgisini de gösteriyordu; konu ve karakterler neredeyse kaybolmuştu ve filmi çöküşten kurtarmak için hemen hemen tamamıyla gözün uyarılmasına ve sabitlenmesine izin verilmemesine dayanılmıştı. *Zazie dans le métro*, kendi başına yönetmenin pek ilgisini çekmeyecek bir aksiyonu canlandırmak ve ustalıklı bir biçemsel uygulamaya dönüştürmek için tipik Yeni Dalga araçlarının nasıl kullanabileceğini de gösteriyordu. (Richardson'ın *Tom Jones*'ta yapmaya çalıştığı da buydu elbette.) Queneau'nün orijinal kitabının ustaca bir anlamsal uygulamanın ötesinde olduğu ve bu yüzden Malle'ın onu sinema diline sadakatle çevirdiğinin tartışmalı göründüğü söylenebilir. Ama bu sadece Malle'ın kendi dinamiğini bulamadığı gerçeğinin altını çizmeye yarar.

Yeni Dalga ticarilikten korkar görünmemeye her zaman dikkat etti; Amerikan sinemasına olan hayranlığı iyi sinemanın aynı zamanda yüksek gişe rakamları da olabileceği inancını içerdiği anlamına geliyordu. Kısa süre sonra önde gelen Yeni Dalga yönetmenlerinin Hollywood cangılında belli belirsiz figürler olmak yerine, enteli jansiyanın putları olarak



***Vie privée* (1961).**

spot ışıkları altında tahta oturtulacaklarını ve Amerikan sinemasını defeden eleştirmenlerin ta kendileri tarafından alkışlanacakları artık kesin olarak açığa çıkmıştı. Dahası, onların da hemen hepsi entelektüeldi ve sinemanın entelektüel boyuttan bir ölçüde yoksun olduğunu –Amerikan yönetmenlerin tüm başarılarına rağmen– iddia etmek ile Faulkner'in *Yaban Palmiyeleri*'ni ya da Goethe'nin *Gönül Yakınlıkları*'nı perdenin orasına burasına serpiştirip senaryoda uzun paragraflar halinde onlar üzerine yorumlar yapmak arasında büyük farklar vardır. Dolayısıyla Yeni Dalga sinemasının temellerinde daima bir gerilim vardı ve bu gerilim kendini beklenmedik biçimlerde, görünüşe göre biraz olağan dışı yollarla ifade edebiliyordu: Nitekim Godard da Brigitte Bardot ve Eddie Constantine ile filmler çekmiştir.

Malle de *Vie privée* (Özel Yaşam) adlı filminde Brigitte Bardot ile çalışır. Godard'ın *Le Mépris*'i (Nefret) kendini imha etme derecesinde paradoksaldı; "Hitchcock ve Hawks tarzında bir Antonioni filmi" çekme denemesiydi. Brigitte'in Playboy tarzı yakın çekimleri ile *Odysseia*'dan alınma çapraşık bir alegori tuhaf bir şekilde yan yana getirilmişti. Ama

Malle'ın filmi, tahmin edileceği gibi, neredeyse doğrudan ticari bir maldır. Temel fikir bakımından Clouzot'un *La Vérité*'sine (Gerçek) benzemekle birlikte, yeni bir tür biçemsel cila çekilmiştir üstüne. Filmin iki en çarpıcı özelliğinin –Decae'nin deneysel noktacı fotoğrafçılığı ve Sirk'ün *Tarnished Angels*'ındaki (Şafak Bekçileri) paraşütle atlayışından esinlenmiş olan, Brigitte Bardot'nun boşlukta düştüğü uzun sahne– konuyla hiçbir alakası yoktur. Filmin konusu haber filmi muamelesini ya da düpedüz Opuls tarzı bir teatralliği gerektiriyormuş gibi görünmektedir. Ne olursa olsun, filmin kritik anlarında Malle, deneysellik hevesinde olduğunu yalanlayan zayıf bir romantizm içine düşmektedir. Film tutucu sinema seyircisinin görüşlerine itaat eder ve ileri sinemanın iyi para edeceğine inanmaz görünmektedir. Üstelik filmin akla getirdiği temalardan –yıldız olmanın getirdikleri, hususi ve kamusal yüz, vb.– hiçbirini ciddi bir biçimde işleyemediği de ortadadır.

*Vie privée* gösterime girdikten sonra Malle'dan artık daha fazlasının beklenemeyeceği düşünülüyordu. Gelgelelim bir dönüş yapacak kadar dirençli çıktı ve son filmi *Le Feu follet* hemen her yerde beğeniyle karşılandı. Hayranlık verecek kadar iyi bir film değildi, ama entelektüellerin dikkatine haiz olmak konusunda tüm diğerlerinden daha başarılı oldu. Senaryo Drieu La Rochelle'in bir romanından uyarlanmıştı. Konusu başkahramanın uyuşturucu müptelalığından kurtulup alkol batağına saplanması üzerineydi. Bu değişim film ile hâkim atmosferi arasında bir uyum yaratıyordu ki Scott Fitzgerald'la ilgili bir dizi anıştırma ile de bunun açık işaretleri verilmekteydi. Her ne kadar film de kitap gibi başkahramanın intiharıyla sonuçlansa da, filmde baskı altındaki ya da çökmüş bir adamın intiharından çok, ayrıcalıklı olmasına karşın kötü kaderinden kurtulamayan bir adamın intiharı söz konusudur. Artık yaşamak için daha fazla zamanı kalmadığını ve yaşamaya inatla devam etmenin, yaşamak bile denemeyecek düzeyde diğerlerinden radikal bir ayrı olma koşulu altında yaşamak anlamına geleceğini belli belirsiz hissetmektedir. Film bu kör talih ve ayrılma duygularının kaynaklarını göz önüne almaz, ama bunları açığa çıkaracak bir dizi bölümü tarih sırasıyla gösterir. Bu yüzden kamera Yeni Dalga'nın tipik takip eden kamerasıdır, ama aynı zamanda uzun sayılabilecek süreler için başkahramanın kendi öznelliğiyle donanmıştır.

Filmdeki ana bölümler başkahramanın dostlarını izlediğimiz görüntü içinde görüntüler şeklinde verilir: azimli bir kabala üstadı, hippi bir kız, zengin ve akıllı insanları eğlendirmekten hoşlanan bir hâmi. Tıpkı

başkahraman gibi onlar da entelektüeldir. Henüz alkol tedavisi görmüş olan başkahraman gün içinde küp gibi sarhoş olur. Fakat filmin merkezinde duran konu bu değildir; alkoliklik verili bir şeydir, bir hastalık değil semptomdur. Burada esas konu entelektüelin özsel karakteridir, sorunsal konusundaki takıntısı ve sorunun sahte bir sorun olabileceği korkusudur. Filmin başarısı –entelektüellerden oluşan– izleyicilerin takıntılı kamera vasıtasıyla diğer entelektüellerin eylemlerini paylaşmalarından ve onları anlaşılmaz, hayaletvari bulmalarından kaynaklanır. Böylece Malle izleyicinin kamera ile özdeşleşmesi sürecinden ve izleyici ile perdedeki gölgeler arasındaki radikal ayrışmadan yararlanır. Bu bakımdan sinema, bir inancın merkezi ayini haline gelir. Söz konusu ayin sayesinde tanımlı bir grup kendi özeleştirisini yapmakta, yaşamanın anlaşılabilir kılınamayacağı korkusunu itiraf etmekte, gün ışığının somutluğunda kalkışmayacağı –kalkışma ihtiyacı duymayacağı– intiharı gölgede gerçekleştirmektedir.

Bu türden bir sinemanın altında esaslı bir yorgunluk ve enerji yoksunluğunun yattığı çok açıktır. Entelektüel olarak doymuş, ama malzemesine herhangi bir anlaşılabilir yapı vermeyen bir ruh halini, bir duygu durumunu harekete geçirmeyi amaçlar. Malle'ın hiper entelektüel olanla kaba saba olan arasında şiddetle salınmasına yol açan da temeldeki bu yönelim eksikliğidir. Başrollerinde Brigitte Bardot ile Jeanne Moreau' nün oynadığı bir sonraki filmi *Viva Maria* da (Yaşa Maria) yeni bir cambazlıktan başka bir şey değilmiş gibi görünüyor. Hem ticari bir başarı kazanacağına, hem de Golden Lion ödülünün güçlü adaylarından biri olacağına kuşku yok. Ama Malle'ı ve hızla dağılmakta olan Yeni Dalga'yı kuşatan sorunları çözme konusunda muhtemelen pek bir işe yaramayacak. Bugün ihtiyacımız olan sadece sinemaya dair yeni fikirler değil; toplum, insan, dünya hakkında da yeni fikirlere ihtiyacımız var. Yeni bir sinema yeni bir antropolojiyi zorunlu kılıyor.

## Alfred Hitchcock

[İlk basımı: *NLR*, sayı. 35, Ocak/Şubat 1966, s. 89-92]

Hitchcock artık ailemizden biri gibi oldu. İlk filmini 1921'de, ilk sesli filmini (*Blackmail* – Şantaj) 1929'da, ilk Amerikan filmini (*Rebecca*) 1940'ta çekti. Gerilim türünde neredeyse tam bir hâkimiyet kurmuş durumda, reklam panolarındaki silueti bile insanların beklenti içinde ürpermelerine yetiyor. Ama tek özelliği çok tanıdık bir isim olması değil; onun filmleri aynı zamanda sinema sanatının tartışmalı zirvesine de işaret ediyor. Hitchcock'un eserleri üzerine en az üç tane ciddi ve çok ilgi çekici, kitap uzunluğunda inceleme yayımlandı: Rohmer ve Chabrol'un klasik *Hitchcock*'u (Paris, 1965), Jean Douchet'in *Hitchcock*'u (Paris, 1965) ve Robin Wood'un *Hitchcock's Films*'i (Londra, 1965). Tüm bu kitaplar Hitchcock'un ana temaları üzerine kapsamlı yorumlar ve kuramlar içerir: Wood'un kitabı en parlağı değilse de en iyisidir diyebilirim. Bu yüzden Hitchcock üzerine yazmak isteyen bir eleştirmen, genelde *auteur* eleştirisinde başa gelenin tersine, işe sıfırdan başlamayacaktır. Ortada şimdiden eleştirel mutabakat sağlanmış bir alan ve henüz kuvve halinde bir dizi tartışma başlığı bulunuyor. Öte yandan bu eleştirel tartışmaları yaygınlaştırma gibi önemli bir görev var hâlâ önümüzde. Bundan sonraki aşama yerimiz müsaade ettiği kadarıyla Hitchcock'un filmlerinde –özellikle de son filmlerinde– ayırt edilebilen ana temaların bir çerçevesini çizmek, sonra da bunların anlamları, bağlantıları ve önemleri konusunda bazı genel ve sentezleyici yorumlarla yazıyı bitirmek olacak.

Öncelikle suçluluk kavramını ele alalım: ortak suçluluk duygusu ve değiş tokuş edilmiş suçluluk duygusu. İşlemediği bir suç yüzünden suçlanan adam figürü Hitchcock'un filmlerinde tekrar tekrar işlenen bir temadır; bunun en açık örneği ise *The Wrong Man*'dir (Lekeli Adam). Bu tema tipik olarak yanlışlıkla suçlanan adamın gayet suçlu olabileceği gösterilerek geliştirilir; adamın her açıdan haysiyeti kırılmıştır. Dolayısıyla kahramanla özdeşleştikleri için izleyicilerin de haysiyetleri kırılmıştır; ortak suç teması budur. Bu temanın alışılmış bir boyutu da oyundan gerçekliğe geçiştir; hem *The Rope*'da (Ölüm Kararı) hem de *Strangers on a Train*'de (Trendeki Yabancılar) bir grup içindeki sıradan insanlar cinayet fikrinin kendisinden duydukları haz yoluyla bu fikirle oynarlar; her iki filmde de gerçek katille konuşmaktadırlar: Nahoş ve çelişkili bir biçimde, söylenenlerle yapılanlar birbirine karışır. *Strangers on a Train* değiş tokuş edilmiş suç nosyonu yoluyla bu temayı daha da ileri



*I Confess* (1953).

götürür: Guy ile Bruno'nun cinayet işlemek için güçlü nedenleri vardır ve bunu karşılıklı olarak –sözlere başvurmadan– kabul ederler; Bruno gerçekten bir cinayet işlerken, Guy kaçınılmaz olarak onun suçuna bulaşmış olur. Hitchcock'un dünyası iyi ile kötü, saflık ile yozlaşmışlık arasındaki basit ayrımın dünyası değildir; kahramanları daima kötülerin yaptıklarına dahil olmuştur; onlardan sadece toplumsal ve ahlaki uzlaşımlar dolayısıyla ayrılırlar. Filmin gidişatı içinde suçlu olurlar ve bu suçtan hiçbir zaman tam olarak kurtulamazlar. Mesela *I Confess*'te (İtiraf Ediyorum), bir rahip olan kahraman yasalar karşısında cinayet işlemekten suçlu bulunur –ortada açık bir neden vardır– fakat daha sonra gerçek katil bulunur ve rahip serbest bırakılır; fakat yasalar karşısındaki suçluluk ortadan kalkmış olsa da, ahlaki suçluluk olduğu gibi durmaktadır.

İkinci olarak, düzenin hemen altında yatan kaos teması vardır. Hitchcock'un filmleri tipik olarak sıradan, normal yaşamın içinde, bayağı olaylarla başlar. Karakterler katı bir biçimde alışılmış yaşama alanlarına yerleştirilmişlerdir, olayın geçtiği yer aşağı yukarı izleyicilerin yaşamak zorunda oldukları türden bir yerdir. Sonra kaderin bir oyunu sonucu, şans eseri bir karşılaşma ya da rasgele bir seçim sonucu, kaosun ve kargaşa-

nın hüküm sürdüğü bir anti-dünyaya düşerler. Kahramanın her türlü destekleyici toplumsal ilişkiden koptuğu, hazırlıksız ve yapayalnız olarak daimi fiziksel ve psikolojik travma alemine fırlatıldığı, normal kategorilerin aniden ve kaygılandırıcı bir şekilde sürekli değiştiği korkunç bir dünyadır burası. Bazı rastlantısal ayrıntılar bakımından bu anti-dünya bildiğimiz normal dünyayla aynıdır, ama özünde tamamen karşıt yönde işler. Bayağılık karşısında heyecanın, ama aynı zamanda kötülüğün, akıldışılığın dünyasıdır. Bu yüzden *The Birds*'te (Kuşlar) sıradan bir kasaba olan Bodega Bay'deki dünya ansızın kuşların anlamsız saldırıları karşısında paramparça olur. Her şey tersine dönmüştür: Vahşi kuşları kafese kapatan uygar insanın yerine, uygar insanı telefon kulübelerine ve pencerelerine kalaslar çakılmış evlere kapatan vahşi kuşlarla karşılaşırız. Bu yalnızca kıyamet günü ya da intikam vakti olmakla kalmaz; aynı zamanda uygarlaşmış, akılcı düzenin kırılganlığının da bir göstergesidir. Genelde bir divertimentodan ibaret görülen *North by Northwest*'te (Kuzey Kuzeybatı) bile aynı tema işlenir: Thornhill bir otel lobisinde kaçırılır ve aniden uluslararası siyasal entrikalarla maksatlı cinayetlerin dünyasında bulur kendini. Mount Rushmore anıtı gibi tamamen kamusal bir mekân, herhangi bir yabancıya ya da normal bir seyirciye kesinlikle gerçeküstü ve anlaşılmaz görünecek şiddetli, kişisel dramların yaşandığı bir sahneye dönüşür. (Hitchcock kaos dünyasının entrikalarının ürpertici bölümleri için böyle kamusal anıtları sık sık kullanır.)

Üçüncü olarak ayartılma, saplantı, büyülenme ve baş dönmesi teması vardır. Kahramanlar düzen ve gerçeklik dünyasını bırakıp kaos ve yanılsama dünyasına geçtikten sonra geri dönmeyi başaramazlar. Büyülenmiş, dehşete düşmüş, ama aynı zamanda coşkuya kapılmışlardır; kaos ve panik sanki içlerindeki ifade edilmemiş bir ihtiyacı karşılamaktadır; bir nevi saplantılı serbest kalma söz konusudur. *North by Northwest*'te Thornhill sarhoşluk suçlamasıyla yargılandıktan sonra normal hayata dönme şansını yakaladığında yeniden kaos dünyasına dönmekte ısrar eder; sanki başına gelen absürd olayların anlamını bulmak ve bir şekilde onları tutsak alıp akıl dünyasına getirmek zorundaymış gibidir. Aslında akıldışı, anlaşılmaz ve absürd dünyaya gittikçe daha fazla batmaktadır. *Rear Window*'da (Arka Pencere) Jeffries karşı blokta gördüğü akıldışılığa saplantılı bir şekilde müdahil olur ve nihayet bu akıldışılık odasından içeri dalıverir. *Vertigo*'da (Başdönmesi), düşleri onu yanılttığında, Scottie onları gerçekliğin dışında yeniden inşa etmeye çalışır, eninde sonunda meydana gelen felaketi istemektedir adeta. Rohmer'in de işaret ettiği gi-

bi, film helezonik imgelerle, değişkenlik ve büyülenmişlik imgeleriyle, karanlığa doğru döne döne inme imgeleriyle doludur. (Hitchcock'un filmlerindeki bu helezonik imgeler genellikle helezonik bir biçimde ışıktan karanlık gözbebeğine geçen gözle ve sinema bağlamındaki özel anlamında, görüntüler dünyası tarafından büyülenmişlikle ilişkilendirilir.)

Dördüncü olarak kararsız, değişken kimlik ve güvenli bir kimlik arayışı teması vardır. Hitchcock'un filmlerinin büyük bir çoğunluğunda yanlış ya da değişen kimliklerle ilgili karmaşık, tekerrür eden olaylar meydana gelir. Bunun hem değiş tokuş edilmiş suçluluk hem de kaos-dünyası temaları ile bağlantılı olduğu çok açıktır. Bunun bir anlamı kimliğin salt biçimsel bir toplumsal nitelik olduğudur; sosyal koordinatlardaki kaleydoskopik değişimler tarafından çabucak yerle bir edilebilir. Kimliğin, varlığın görece özerk çekirdeğini temsil ettiği nadiren söylenebilir. Ve biçimsel bir nitelik olmasının yanı sıra, başkalarının kimliğiyle kolayca karıştırılabilir ya da birleşebilir. Salt fizyonomik tesadüfler, giysiler, belgeler, vb. bir başkasının biçimsel kimliğini vermekle kalmaz, onun ahlaki varlığını, tarihini ve suçunu bile verebilir. Kimlikler birleşebildiği gibi ayrışabilir ve farklı, paralel kimliklere ayrılabilir: Mesela *Marnie*'de kadın kahraman kıyafetini değiştirip saçını boyayarak kimliğini değiştirir. Aynı şey *Vertigo*'da Madeleine'nin Judy'e dönüşmesinde de meydana gelir.

Beşinci olarak, Robin Wood'un ısrarla üzerinde durduğu, ama benim biraz daha kuşkuyla yaklaştığım sağaltıcı deneyim teması gelir. Wood, Hitchcock'un ahlaki düşüncesinin gelişimini takip edecek yerde *Marnie*'ye odaklanır ve kaos-dünyasına batışın geri dönülmez olmadığını, kimliğin sağlama alınabileceğini, suçluluktan arınılabileceğini, filmin daha sığ anlamdaki bir güvenlik duygusuna sahip, daha yüzeysel bir film olduğunu iddia eder. Fakat Jeffries'in *Rear Window*'da sağaltıcı bir deneyim yaşadığını iddia etmek pek doğru olmayabilir gibi görünüyor bana. Wood, karşı blokun Jeffries'in kendi bilinçaltı arzularını –özellikle de müstakbel eşi Lisa'dan kurtulma arzusunu– bir nevi düş formunda yansıttığı bir sinema perdesine benzediği ve bu arzuların yıkıcı bir biçimde onun hayatına sıçrayarak onu cezalandırdığı yolunda Douchet'in yaptığı yorumu alıntılıyor. Jeffries (ve dolayısıyla bu işe bulaşmış olan sinema izleyicisi) hem merak günahı nedeniyle, hem de içsel arzularını dışsallaştırılmış fanteziler düzeyine çıkarma güdüsü nedeniyle cezalandırılmaktadır. Wood gerçekten bir cinayetin ortaya çıkartıldığı ve gerçekten bir evliliğin olumlandığı konusunda ısrarlıdır. Öte yandan, bir bakıma

hiçbir şeyin değişmediğini de teslim eder: Neticede Lisa, bu sefer bir haber dergisinden olsa da aynı moda resimlerine bakmaktadır; yeni kavrayışı ikiyüzlüce ve yanıltıcıdır. Ve Hitchcock'un filmlerinde katiller her ne kadar adaletin karşısına çıkıyor olsalar da, bu basitçe düzenin ve aklın zaferi anlamına gelmez; daha ziyade, akılcılığın yeniden tahkim edilmesi ancak dünyasına akıldışılığın vahşice ve bir daha çıkmamacasına girişine boyun eğmesiyle mümkün olur. Bu, pek çok Hitchcock filminin tüyler ürpertici, çılgınca sonlarında canlı bir biçimde ifade edilen diyalektik bir paradokstur: *Vertigo*'daki rahibe, *North by Northwest*'in doruk noktasındaki Mount Rushmore sahnesi.

Son olarak *Strangers on a Train*'de önemli bir yeri olan ve *Psycho*'da (Sapık) nihai ürpertici sınırına ulaşan kötü anne teması gelir. Ailede bile, en güvenli ve sevgi dolu olması beklenen ilişkiler, en grotesk ve ürpertici biçimde potansiyel canavarlık ve yıkıcılık olarak gösterilir. Kaos dünyası tam da ailenin içine yerleşmiştir. Anne temasının Amerikan filmlerinde nasıl bir yere oturduğuna dikkat etmek gerekir: Muhtemelen efsanevi Amerikan annesi teması Hitchcock üzerinde çok güçlü bir etki yaratmıştı.

Hitchcock'un kötümserliği ve akıldışılık ile kaos üzerindeki vurgusu Amerika'daki döneminde ölçülemeyecek kadar artmıştır. Britanya'da çektiği filmler nispeten daha neşeli ve eğlencelidir, Amerika'da çektiklerindeki uğursuz imalar yoktur; daha da önemlisi, bu imaları biçimlendiren ağır temalar da yoktur. Görünüşe göre Hitchcock hiyerarşik bir sınıf düzenlenişine sahip İngiliz toplumuna karşı daha şefkatlidir ve onun sürekliliğini, durağanlığını sevmektedir. Amerika'ya gelinceye kadar toplumu o kadar kırılgan ve güvenilmez, daima akıldışılığın tehdidi altında görmemiştir.

Hitchcock'la ilgili iki başka boyuta dair de bir şeyler söylenmelidir: Katolik yetişme tarzı ve psikoloji konusundaki tutumu. Rohmer ile Chabrol onun halen bir Katolik yönetmen olmaya devam ettiğini öne sürmüşlerdir; ben bunu tam olarak kabul etmesem de, Hitchcock'un Katoliklikten çok etkilenmiş olduğu açık. *I Confess* ya da *The Wrong Man*'in varlığı bu görüşü doğrulamaya yeter de artar bile; her ikisindeki suçluluk teması da özellikle bu konudadır. Öte yandan bu suçluluğa paralel bir kurtarılma teması yoktur, en azından uygun kanallardan.

Pek çok eleştirmen Hitchcock'a Freudcu psikolojik kuramlara kaba saba yaklaşımından dolayı saldırmıştır – *Spellbound* (Öldüren Hatıralar) ve *Vertigo*'da rüya yaşantısı ve psikoterapiyi bayağılaştırması, *Marnie*'de

ve *Psycho*'nun biraz kaypakça bitişindeki travma tasviri. Hitchcock'un psikolojisinde pek az ayrıntı olduğu kabul edilmelidir; çeşitli temel Freudcu fikirleri nasıl uygun görürse o şekilde kullandığını saklamaz zaten. Ama asıl sorun Hitchcock'un öncelikli olarak tıbbi teşhis ve psikoz tedavisiyle ilgilenmemesidir; gerçekte bu tam da onun reddettiği, aklın akıldışılık üzerinde kazandığı düzenli ve akılcı zaferdir. Onun asıl ilgilendiği şey kaosun düzenin ne kadar yakınında durduğunu ve ikisinin tekrar tekrar, keyfi olarak (akılsızca) birbirine nüfuz ettiğini, karşılıklı olarak tabi olduğunu göstermektir. Deliliğin tıbbi kategorileriyle değil, akıldışılığın ahlaki gerçekliğiyle ilgilenir. Temalarını modern dünyaya yerleştirmesi için Freudcu sözcük ve imge dağarcığı gereklidir; ama Freud'u kendisine ait farklı bir dünyaya yerleştirir.

Hitchcock'un filmleri her şeyden önce ahlakidir; uygarlığın düzeninin hemen altında doğanın akıldışılığının yattığı ve bunun hem dış dünya hem de iç dünya için geçerli olduğu diyalektik bir dünya resmi çizer. Bu akıldışılık her insanda ortaktır, her insanda patlak verir. Bu akıldışılık ilgimizi çeker ve onu anlaşılabilir kılma çabası içinde ona dahil olma ihtiyacı duyarız. Ne saflık, ne de geri çekilme mümkündür. Güvenliğimizin hassaslığını kabul etmek zorundayız. Hitchcock'un bakışı son derece kötümser, hatta bir anlamda adeta nihilistçedir, ama birden çok düzeyde ve birden çok boyutta gelişir. O büyük bir sinema sanatçısıdır.

## Josef von Sternberg

[İlk basımı: *NLR* sayı 36, Mart/Nisan 1966, s. 78-81]

Josef von Sternberg, 1930'larda başrolünde Marlene Dietrich'in oynadığı, Almanya'da *Der blaue Angel* (Mavi Melek) ile başlayan ve Hollywood'da devam eden bir seri filmin yönetmeni olarak ün salmıştır. Genellikle bu filmler, insanların dikkatini Bunalım döneminin sefaletinden başka yere çektiği için çok başarılı olan, ama artık modası geçmiş, acayip, esasen içerik yoksunu ve boş "göz kamaştırıcı" filmler olarak kabul edilir. Josef von Sternberg bir tezgâhtar kızın düş dünyasının yaratıcısı olan, 40'lı yılların savaş sonrası dönemine ayak uyduramamış eksantrik, takıntılı bir yönetmen olarak hatırlanır. Efsanevi bir ihtişamı, Hollywood'un gerçekten Hollywood olduğu günlerin havasını taşımaktadır adeta.

Aslında Sternberg'in kariyeri Dietrich döneminin hem öncesine hem de sonrasına uzanır; 1925'te Hollywood'da çektiği *Salvation Hunters*

(Kurtuluş Avcıları) ile başlar ve 1953'te Kyoto'da çektiği *The Saga of Anatahan* (Anatahan Efsanesi) ile sona erer. Tüm bu dönem boyunca Sternberg, geliştirdiği sinema kuramlarını filmlerinde hayata geçirmek amacıyla, yönettiği filmler üzerinde tam kontrol sağlamak için bitmez tükenmez bir kavga vermiştir. Bu kavgasında sınırlı ve istikrarsız başarılar da elde eder. Hollywood yerine Japonya'da çektiği son filme kadar istediği türden bir serbestliği elde edememiştir. Bu yüzden Sternberg'in filmlerini izlerken, çarpıtılmış ve ihanete uğramış bir yapının içinden onun eserlerinin gerçek anlamlarını çekip çıkarmaya zorlanırız.

Sternberg sanatın sadece bir azınlık tarafından takdir edilen yaratıcı elit tabakanın ayrıcalığı olduğuna inanır ve bu inancı sinema alanındaki deneyimleri tarafından daha da sağlamlaştırılmıştır. Yapımcıların eserine müdahalelerini kitlelerin, en alt tabakanın ortak paydasının beğenisine hitap etme çabası olarak yorumlar. Sinema daima alçaltılmakta ve yozlaştırılmaktadır, ama asıl görevi sanat olmaktır. İnsanlık tarihi konusundaki görüşleri kaderci ve stoacıdır. Küçük değişiklikler olur. Herakleitos ile John Dewey, Praksiteles ile Malliol, Aesopos ile Walt Disney arasında öze dair farklılıklar yoktur. Teknikte bir ilerleme olduğu kabul edilebilir, ama öte yandan beğeni denen şeyin gerilediği de kabul edilmelidir. İnsan soyu temel olarak daha bebeklik çağındadır –kontrol edilemez ve kendine zarar verir, panik içindedir ve suçluluk duygusuyla doludur– ve bunu atlatacağına dair çok cılız belirtiler göstermektedir. Sadece sanatçı diğer insanların ve zamanın yıkıcı etkilerine direnecek bir şey yaratabilir. Sanatçının görevi insanlığın durumunu en iyi ifade eden mitleri kavramak, biçem ve teknik konusundaki ustalığı sayesinde bunları her çağa hitap edebilecek şekilde yeniden yorumlamaktır. Bu amaca ulaşmak için insanlığın durumunun ve seçtiği sanat dalının ayırt edici özelliklerini anlamak zorundadır.

Sternberg'e göre sinema özgül nitelikleri olan yeni bir sanattır. Sinemanın sırrı ışıkta, hareket eden imgenin ışık ve gölgeyle karşılaşmasındadır. Sinemanın biçimsel özgüllüklerine özellikle vurgu yapar: Hatta öze dair olmayan unsurların araya girmesiyle ışık ve gölge oyunları zarar görmesin diye filmlerini sinemada baş aşağı göstermeyi bile düşünmüştür.

Yönetmenin aletlerinden ibaret gördüğü oyunculara karşı küçümseyici bir tavrı vardır. "Korkunç derecede büyütülmüş olarak perdeye yansıtılabilen insan yüzü bir doğa manzarası gibi değerlendirilmelidir." Yüzün ifade gücü özünde oyuncunun zekâsına ya da becerisine değil, yö-

netmenin yüz hatlarına nasıl ışık verdiğine bağlıdır. (Sternberg'in en acımasızca eleştirdiği iki oyuncunun –*The Last Command*'deki (Son Emir) Emil Jannings ile bitirilememiş *I, Claudius*'daki (Ben Cladius) Charles Laughton'ın– özellikle mesleklerindeki ustalıklarıyla nam salmış olmaları hiç de şaşırtıcı değildir. Yine benzer nedenlerle, yoktan var ettiği ve en küçük kaprislerine daima inanılmaz bir uysallıkla yanıt veren bir tip olarak tasvir ettiği Marlene Dietrich en sevdiği aktristir. Kadınların –dolayısıyla aktrislerin– uysal ve pasif olmaya yönlendirildiği bir toplumda "kadın yönetmeni" olmak onun kaderidir.)

İnsanlık tarihini amaçsız bir zırvalık, sanatı da ayrıcalıklı bir faaliyet olarak gören Sternberg gibi bir adamın gerçekçilik yerine yapaylığa vurgu yapacağı açıktır. Sternberg daima dekorunun ve konusunun yapaylığı ile övünmüştür. "Hollywood konusunda sorgulanamaz bir otoritem vardı ve bu da yapaylığın tasvirinde gerçekdışıya başvurmayı zorlaştırıyordu. Rus Devrimi'ni kendime daha yakın buldum, orada hayal gücümü kullanabilirdim." Öte yandan, Sternberg bu şekilde, "otantiklik fetişi" adını verdiği şey sayesinde, ufak ayrıntılarla uğraşmak zorunda kalmadan durumun bağrına ulaşabileceği umudunu beslemektedir. Bu bakımdan eserlerini paradoksal bir şekilde simgesel olmaktan çok gerçekçi olarak görür.

Sternberg'in eserlerine bir isim vermek gerekirse "barok" daha uygun düşecektir. Yine de bu nitelik güçlü bir 19. yüzyıl duygusallığı tarafından sulandırılmıştır. Bunu Viyana'daki ilk yıllarına bağlamak işimizi kolaylaştırabilir belki de; Schnitzler'in etkisi altında kaldığını Sternberg kendisi de kabul eder, ama tüm şehirde hüküm süren baroktan neredeyse hiç bahsetmez. Yine de eserlerinde barokun tüm izleri bulunabilir: hareketin ve ışık-gölgenin önemi, süslemenin çeşitliliği; soyutlama ile erotizmin, abartı ile *chimera*'ların* tuhaf yan yana gelişleri; gerçekçilikten hayal gücüne çekilme. Sternberg'in kendisi ve sanatı hakkındaki görüşleri tuhaf bir şekilde Bernini'nin görüşlerini çağrıştırır; karnavallar karşısındaki hayranlığa varıncaya kadar birçok benzerlik göze çarpar. Tipik Sternberg filmleri özne ile kamera arasına giren, arkaplanı önplana getiren, bir ışık ve gölge ağı yaratan (Sternberg'in sözleriyle "oyuncuları gizleyen") tüller, kurdeleler, örtüler, iri yapraklı ağaçlar, sarmaşıklar, kafesler, ağlar ile süslenmiştir. Tüm keskin kenarlar ve köşeler örtülmüş, gizlenmiştir ve her şey ışıkla birlikte dalgalanmaktadır.

Sternberg'in insan yaşamının fantazmagorik niteliğine olan saplantı-

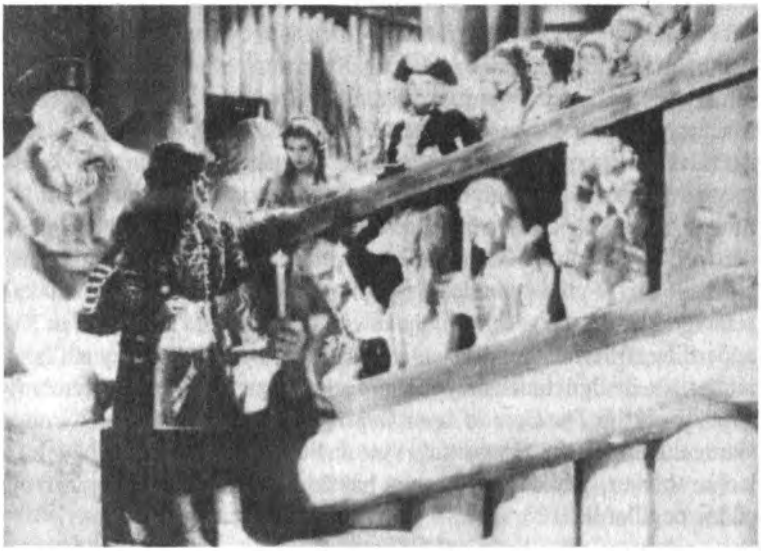
* Olmayacak şey, imkânsız, saçma fikir. (ç.n.)

lı ilgisi bu barok duyarlılıkla bağlantılıdır. Otobiyografisinde Şanghay' daki batakhaneler, Java'daki horoz dövüşü meydanları, Havana'daki striptiz gösterileri, Hindistan'daki pagan dansları, Mısır'daki deve pazarları, vb. ile ilgili sayısız anısını (*Shanghai Gesture* – Şanghay Harekâtı, Macao, vb. bunların yankılarıyla doludur) uzun uzun anlatır. (Şanghay ile Havana artık ondan esirgenmektedir elbette: Çin "adamakıllı karışmıştır", Küba'da Castro "minik ve kısa süreli bir otorite kurmuştur"). Görünüşe bakılırsa bu hayranlığını çocukluğunda Viyana'daki Prater Gardens'a olan hayranlığına borçludur – en azından kendisi böyle bir bağ kurmaktadır. O günlerden dönme dolabın önünde gösteri yapan hokkabazlar, taklacılar, cüceler, kılıç yutanlar, halterciler, sakallı kadınlar, Kızılderililer, filler, iki kafalı danalar, sihirbazlar, yamyamlar, aynalı labirentler, vb. ile ilgili fantazmagorik anılar kalmıştır belleğinde. (Sternberg 1929'da çektiği *The Case of Lena Smith* – Lena Smith Vakası'nda Prater Gardens'e övgülerini sunacaktır.) Yine de bu onda bazı kuramsal güçlükler yaratmıştır, çünkü bu eğlenceler hayasızca –hatta dehşet verecek ölçüde– popülerdir.

Ara sıra eserim kalabalığın beğenisini kazandığında, buna yol açan içsel kaynaklarımın ne olduğunu kesinlikle bulamadım. Kalabalığın duygularıyla bağlantı kurmak hiç de zor olmazdı eğer onların kriterlerini kabul etsem ve onları memnun etmek için değişmez formüllere başvursaydım... kalabalığı canlandıran hiçbir şey bende bir yankı uyandırmadı. Başa çıkabileceğimden daha fazla duyarlılık gösterme suçunu kabul ediyorum. Keza nadiren başarıya ulaşan maksatlarım da hatalarımı gizlemekle ilgili değildi.

Aslında Sternberg'in hataları onun dünya görüşünün ayrılmaz bir parçasıdır: Aristokratik hor görmenin ve mesafeliliğin, yalnız sanatta değişmezliği görmenin karşıtı halkın yaşamının grotesk, fantastik, düş-gibi niteliği ve hiç bitmeyen karnaval-benzeri oynaklığı olacaktır onun gördüğü biçimiyle.

Sternberg'in filmlerinde Marlene Dietrich'in oynadığı roller konusunda da söylenecek bir şeyler var. Sternberg daime öfkeyle reddetmişti Marlene Dietrich'in fiziksel çekiciliğini sömürmeye kalktığı yolundaki suçlamaları; gerçekte aktörlerinin ve aktrislerinin "çekiciliklerine" hayli küçümser bir tavırla yaklaşagelmişti; defetme amacıyla yapılmış korkuluklarla karşılaştırıyordu onları. Dietrich'ten bahsederken, olabilecek en soyut terimlerle konuşurdu. İddiasına göre onu Felicien Rops ve Toulouse-Lautrec'in resimlerine göre biçimlendirmişti; tepeden bakışı ve soğuk duruşu çok hoşuna gidiyordu; bu sayede onu erotik diye adlandırdı-



***The Scarlet Empress* (1934).**

ğı şeylerden bile, kasten uzaklaştırmış oluyordu. Onu gece kulüplerindeki gösterilerinde erkek kıyafetine sokarak kadınlıktan çıkmışlık imgesini kasten güçlendirmişti. *The Scarlet Empress*'te (Kızıl İmparatoriçe) ise nihayet açıkça erkek rolüne sokmuştu onu. Elbette bu durum Dietrich'e karşı otokratik tutumları ve kahvaltı için kaynattığı yumurtayı beğenmezse bizzat bir tane yumurtlatacak kadar emirlerine itaat ettirebileceği iddiasıyla tezat oluşturuyordu. Bir kez daha hayatın hakikati olarak düşündüğü şeyin tam tersi yönde sanat yapmaya başlamıştı. Efendilik ve kölelik gibi muğlak ve geçişli roller karşısında büyülenmişti: *Der blaue Angel*'da ve despot bir Rus generalinin –kaderin cilvesi sonucu– ikinci sınıf bir oyuncu haline gelmesinden sonra despot bir Rus generali rolünü oynadığı *The Last Command*'de bu açıkça görülebilir. Dietrich'e karşı tutumunda da bunun izlerine rastlanır: örneğin *Blonde Venus*'deki (Sarışın Venüs) çocuklara yatmadan önce okunan masalın ya da *Shanghai Express*'teki (Şanghay Ekspresi) dua ve istasyondaki barışma sahnelerinin dokunaklılığı. Böyle durumlarda kadın –biraz acıklı bir biçimde– konumuna geri yerleştirilir. Ama genel bir kural olarak kadın bile bile kadınlıktan çıkarılmıştır – yine de öylesine radikal bir biçimde "öteki" olarak

kalır ki bu onun emsalsizliğine dikkat çekmekten ve onu daha da problematik bir hale getirdiği için gizemliliğini vurgulamaktan başka bir işe yaramaz.

Sternberg'in en kişisel filmi olan, tüm insanlık tarihini ve insanın yıkıcı arzularını özetlediği *The Saga of Anatahan*'a dair de söylenecek şeyler var. Filmin belki de en ilginç yönü sesli filme geçişin getirdiği sorunları halletme çabasıdır. Sternberg'e göre bu adeta bir felaketti; sinemanın temposunu konuşmanın temposuna, kamerayı mikrofona, yönetmeni de senaryo yazarı ve oyuncuya tabi kılma tehdidi getiriyordu. *Morocco*'da (Fas) sözlerin önemini asgariye çekmek için kasten saçma sapan bir öykü seçmişti. Ama *The Saga of Anatahan*'da daha tatmin edici bir çözüm bulacaktır: Oyuncular Japonca konuşurlar ve Sternberg kurguyu başka bir ses bandı üzerinden yapar. Bu da ona montaj için doğru ritmi seçmekte çok daha fazla serbestlik sağlamıştır. Çözülmesi son derece güç olan ve Eisenstein'ın önceden gördüğü ve korktuğu gibi klasik montajı yerle bir eden ses sorununu çözmek yönündeki en önemli çabaydı bu. En azından Godard'ın çalışmalarına kadar öyle kaldı, çünkü Godard çok daha karmaşık ve orijinal bir çözüm bulmuştu. Bu çözüm kısmen kelimelerin yazılı olarak gösterilmesine, kısmen bileştirmeye, kısmen de kasten sessiz bırakılmış bölümlere ve müzik ile şarkının özel bir tür kullanımına dayanıyordu.

Sternberg (otokratik) yönetmenin rolüne vurgu yapması ve sinemanın benzersizliğini ışık-gölge oyunlarına bağlaması nedeniyle çok orijinal bir yönetmen olarak kalmaya devam ediyor. Eserlerini görmezden gelmek imkânsız bir hale geldi. Öte yandan tam da bu ayırt edici özellikleri onun başarısına engel olan diğer *parti pris** ile el ele gitti. Yaratıcı bireyin ayrıcalıklı rolüne yaptığı vurgu zaman zaman körleşmesine ve gülünç durumlara düşmesine yol açacak bir şekilde onu realizmden uzaklaşmaya götürdü. Kelimelerden ve oyunculardan hoşlanmaması onu, Viyanalı duygusallığı reddetmemiş olmasından mustarip bir insansızlaştırmaya götürdü. Sinemanın tüm yönelimleri Sternberg'in eserlerine açıkça damgasını vuran barok duygusallıktan başka yerlere doğruydu. Fakat barok sanatçının yaşadığı zorluklarla sinema yönetmeninin yaşadıkları arasındaki bariz benzerlik, Sternberg'in sinema tarihinde (sık sık tartışma konusu olan) bir yere sahip olacağı ve bu yeri koruyacağı anlamına geliyor kesinlikle. Ne olursa olsun, çok az kişi niyetlenecektir

* *parti pris*: peşin hükümler. (ç.n.)

*Underworld* (Yeraltı Dünyası – ufuk açıcı bir gangster filmi), *Dishonoured* (Lekelenmiş) ve *The Saga of Anatahan*'ın yönetmeninin orijinalliğini reddetmeye.

## Jean-Luc Godard

[İlk basımı: *NLR* sayı 39, Eylül/Ekim 1966, s. 83-7]

Godard üzerine yazmaya Robin Wood'un makalesini (*New Left Review*, sayı 39'da) okumadan önce niyetlenmiştim; yazıyı okuduğumda ilk dikkatimi çeken şey, ortaya attığı meselenin temel meselelerden biri olduğu konusunda ona katılmama rağmen, kullandığı ve vurgu yaptığı kelimelerin benim tercih edeceklerimden çok farklı olduğuydu. Bu da eleştiri yöntemlerimiz arasındaki temel farklılıklardan kaynaklanıyordu elbette: Tıpkı yöntemi gibi terminolojisi de büyük ölçüde F. R. Leavis'ten esinleniyordu. "Gelenek", "kimlik", "tamlık", vb. kelimelerin kökenleri konusunda şüpheye pek yer yok. Demek ki bir açıdan benim Godard yorumlarımla Robin Wood'unkiler yan yana konduğunda ortaya yalnızca görüş çatışması değil, aynı zamanda bir yöntem çatışması çıkacak ve artık son tahlilde dünya görüşlerinin çatışması söz konusu olacaktır. Ama önce Godard'ın filmlerine bir göz atalım.

Robin Wood'un yazdığına göre Godard'ın filmlerindeki kültürel göndermeler "süsleyici değil, bütünün parçası niteliğindedir". Godard için kültürün kendini devam ettirmesi çok zordur; dünyayı döndüren akıl değil şiddettir. "*Il faut avoir la force quelquefois de frayer son chemin avec un poignard.*"* Godard'ın filme almak isteyeceğini söylediği dünya Ubu Roi'nın *Les Carabiniers*'si (Jandarmalar) gibi bir dünyadır. Godard'ın daima gönderme yaptığı ve filmlerinin genel anlamda bağlamını oluşturan dünyada gazeteler, *Bande à part*'ta (Kafadarlar) olduğu gibi adeta gerçeküstü aşırı şiddetle doludur; burası Cezayir'in, San Domingo'nun, Vietnam'ın dünyasıdır. Ve her yere yayılan bu şiddet aynı zamanda vandallıktır. *Les Carabiniers*'de Mayakovski'nin şiirini ezberden okuyan kızın idam edilişidir, *Alphaville*'de kitapların yok edilişi, Drieu La Rochelle ya da Nicolas de Stael'in intiharı.

Fakat içine atıldığımız bu şiddet ve vandallık dünyasına biz göz yummadık mı? İntihar etmemizin önüne geçecek iyimserlik damarı nerede?

* "Benim için eylem zamanı geçti! Yaşlandım. Düşünce zamanı başlıyor." (ç.n.)




***Le Petit soldat* (1960).**

Godard'ın işlediği cevaplar güzellik, eylem, düşünüm ile ilgili romantik cevaplardır. Eylem ile düşünüm ya da düşünce arasındaki çatışma Godard'ın filmlerinde sürekli tekrarlanan bir temadır. Eylem ile serüven arasında bir bağıntı vardır; hayatın gündelik normlarını geride bırakmak, Roma'ya, Brezilya'ya (hem *Le Petit soldat* – Küçük Asker'de, hem de *Bande à part*'da) dışarıdaki topraklara doğru yola koyulmaktır eylem. Dışarıdaki topraklar her türlü davranışın anında uydurulmuş, deneysel olduğu topografik simgelerdir – ama aynı zamanda geri çekilmenin, mesafe koymanın ve dolayısıyla düşünümün, dinginliğin (*Pierrot le fou*'nun Jules Verne'vari cenneti) simgeleridir. *Le Petit soldat*'da düşünce eylemi takip eder ("*Pour moi, temps de l'action a passé! J'ai vielli. Celui de la reflexion commence*").* *Vivre sa vie*'de (Hayatını Yaşamak) Brice Parain'in anlattığı Porthos'un öyküsünde düşünüm eylemi engeller, bu intiharın bir biçimidir; *Pierrot le fou*'da (Çılgın Pierrot) Marianne'de cisimleşen eylem ile Ferdinand'da cisimleşen düşünüm, karşılıklı olarak yıkıcıdır.

Sorun zamanla da ilgilidir; her şeyden önce şimdinin muğlaklığıyla. Godard'a göre şimdi, hem insanın kendini canlı hissettiği an, bir sigara

* "Bazen bir hançer ile yolunu açma gücüne sahip olmak gerekir." (ç.n.)

yakma sorumluluğunun varoluşçu anı, hem de *Alphaville* ya da *La Femme mariée*'deki (Evli Bir Kadın) yapısı olmayan, tarihsizleştirilmiş korkunç çöldür. Godard'ın filmlerindeki şimdi, gittikçe kadının alemi haline dönmüştür: Bunun masum hazcılığın alemi mi yoksa akılsızca saldırganlığın alemi mi olduğu konusunda kararsızdır. Bu açmazı –*Le Petit soldat*'daki Veronica– görmek zor değil: Paul Klee ve Gauguin hayranı güzel bir kapak kızı, ama aynı zamanda işkencede can veren bir terörist. *Pierrot le fou*'da bu unsur çok daha belirgindir. (Yeri gelmişken Lemmy Cauton'un Alpha 60 tarafından sorgulanışı ile Brice Parain'in Nana tarafından sorgulanışı arasındaki benzerliğe de dikkat çekmek gerek.)

Godard'ın kadınlara karşı tutumunun sürekli tekrarlanan başka bir özelliği de onlara dönek muamelesi yapmasıdır. *A bout de souffle*'da (Serseri Âşıklar) Patricia'nın Michel'e ihaneti, *Pierrot le fou*'da Marianne'ın Ferdinand'a ihaneti sergilenir. Şimdide yaşamak, diğerleri ile ilişkilerini geçmişi ya da geleceği çağrıştıracak derecede sağlamlaştırmaya katlanamamak demektir. Ama bu kadın imgesinin karşısına romantizmden; saflık, güzellik, vb. fikirlerle çağrışımlardan esinlenmiş başka bir kadın imgesi çıkarılır. Bu çelişkinin çözülememesi Godard'ın yetersizliğinden kaynaklanır ki bu da Hitchcock gibi onun da kadınlara karşı sürekli düşmanca bir hayranlık duymasını açıklamaktadır.

Kadınları tasvir edişindeki değişkenlik de buradan kaynaklanmaktadır: Belli başlı özellikler sabit kalsa da, vurgu düzeyleri değişmekte ve bir dizi farklı kombinasyon kullanılmaktadır. (Patricia'nın karakteri Avrupa ile Amerika arasında rollerin tersine çevrilmesiyle, –bir nevi anti-Henri James– Michel'in B-filmi tarzı Bogart kahramanı, Patricia'nın *Yaban Palmiyeleri*'ni okuyan entelektüel olması bağlamında daha da karmaşıklaştırılmıştır.) Ayrıca Patricia'nın masumiyetinin bir kısmı Veronica'da devam eder ve daha sonra *Les Carabiniers*'de Mayakosvki'nin şiirini okuyan kızda daha da billurlaştırılır. Öte yandan o da, Patricia'nın döneklik ve ihanet etme yeteneğinden bir kısmını miras almış olan *La Femme mariée*'deki başkahramanın karşı kutbudur.

Sonraki sorun, Godard'ın özgürlüğe karşı tutumudur. Ona göre özgürlük daima kişisel özgürlüktür; toplumsal bağlardan hiçbirini kabul etmez. Samuel Fuller'ınkiler gibi onun kahramanları da kimseye ait olmayan topraklarda, toplumun çatlakları arasındaki bir labirentte iş görürler. Özgürlük en basit haliyle istediğiniz şeyi istediğiniz zaman yapabilmektir. Ona göre en etkin özgürlük testi işkencedir. *Le Petit soldat*'da Bruno bilgi vermek istemez: vermek istese bile bunun ona zorla dayatılmasını

istemezdi. Kişinin işkence altında ne isterse onu yapması –sessiz kalması– kişisel özgürlüğün doruğudur. Fakat aynı zamanda özgürlük kaderle iç içe geçmiştir: İnsan kısmetini kendisi seçer, ama bu aynı zamanda üzerimizdeki etkileri açısından mukadderattır. Bu nedenle Michel Poiccard kaçmayarak polis tarafından vurulmayı seçer – ama vurulduktan sonra bu kader şeklini alır. *Pierrot le feu*'nün sonunda ölen Ferdinand intihar etmeyi seçmiştir, ama aynı zamanda sigortanın içinden geçen kıvılcım bunu mukadderata dönüştürür.

Bu temalar Godard'ın sinemaya karşı tavrıyla bağlantılıdır. Sinema aynı anda hem hayatın ikizidir, hem de yapmadır. Aynı anda hem anlık olan –anlık aksiyon– hem de kalıcı, bir nevi hatıra olandır. Hem masum ve tarihsiz Amerika, hem de parçalara ayrılmış kültürün bir parçası ve en eklektik sanatın ta kendisi olan Avrupa'dır. Hem kaydırmalı çekim hem de çerçevelemenin zorunluluğudur. Robin Wood, yazısında Godard'ın kahramanlarının doğaçlama davranışları ile filmlerinin doğaçlama biçimi arasındaki analoji üzerine ve çizgi roman anıştırmalarını sinemanın bir yönüne vurgu yapmak için kullanması –tıpkı belgeselin başka bir yönüne vurgu yapmak için kullanılması gibi– üzerine yorumlar yapar. Godard'ın kendisi de sinemanın paradoksal doğası üzerine, Renoir'nın *La Carrosse d'or*'unda olduğu gibi, gerçeklik ve yanılsamadan oluşan dizi dizi Çin kutularına benzemesi üzerine yorumlar yapmıştır. Bu onun sinemaya karşı tutumunu yansıtmanın yanında, hayata karşı tutumunu da yansıtır; bu açıdan mesela savaşı –*Les Carabiniers*'deki Mayakovski masalı ya da *Pierrot le fou*'daki Vietnam zırvası– hem absürd bir pandomim hem de korkunç bir gerçek olarak görür. Fakat nihayetinde Godard'ın sorunu her zaman için gerçeği anlatma konusundadır – Brecht ve Rossellini'ye duyduğu hayranlık da buradan kaynaklanır.

Godard hakkında yazdıklarım, farklı vurgularla da olsa pek çok açıdan Robin Wood'un yazdıklarını yansıtıyor. Ama bakış açılarımız arasında da radikal bir farklılık olduğunu hissediyorum. Sorunun merkezinde onun "gelenek" sözcüğünü neredeyse "kültür" sözüyle eşanlamlı olarak kullanması yatıyor. Bana kalırsa Godard için kültür gerçekten toplumun bir parçası değildir: Büyük bir çoğunluğu toplumla çatışma içinde olan, topluma marjinal ya da kayıtsız kalan sanatçıların eserlerinden kalanlardır kültür. Toplumun herhangi bir anlamı varsa bile, şiddet aracı olarak vardır. Toplum asker ve polisle tanımlanır.

Sanatçı ise çok farklı bir şeydir; bir nevi kişisel serüven peşinde olan biridir. Godard'da toplumla sağlam bir şekilde, geleneğin işaret ettiği şe-

kilde bütünleşmiş bir kültür ihtimaline dair hiçbir gönderme göremezsiniz. Bu yüzden bütünlük ve parçalılık, şiddet ve güzellik, vandallık ve sanat, kaba kuvvet ve zekâ yoktur. Bunlardan birinciler içine fırlatıldığımız dünyanın temel özellikleri, ikinciler ise kişisel bir arayışta dayanabileceğimiz değerlerdir.

"Godard toplumu reddeder, çünkü toplum geleneği reddetmiştir." Buna katılmıyorum: Filmlerinden de anlaşılacağı gibi Godard'ın görüşü özgürlüğün kullanımının yaygın toplumsal normlara (bunlara geleneksel dense de denmese de) itaat etmeyle bağdaşamayacağı ve sanatın ya da kültürün hiçbir toplumsal işlevi olmadığı, farklı sayıdaki bireysel serüvenlerden ve bireysel arayışlardan geriye kalanlardan ibaret olduğu yönündedir. Aslında toplum temelleri itibariyle vandal olduğundan, sanat özünde bozuk işlevlidir: Robin Wood'un kullandığı anlamda kültürel gelenek her koşulda imkânsızdır, ancak bir tür kültürel gerilla savaşı mümkün olabilir.

Godard'ın görüşlerindeki boşluğun politika eksikliğinden kaynaklandığını görmek hiç zor değil. Kendisi de bir anlamda bunu kabul eder: Mesela İtalya'da politik filmler yapabileceğini, ama Fransa'da yapmayacağını söyler. Ama başka bir açıdan da politikayla pek derinden ilgili değildir: Politikadan söz ederken pencerenin öte yanında gördüklerini anlatıyormuş gibi konuşur, Velázquez'den alıntı yapar, portreciliği sanatın en yüce biçimi olarak tanımlar. İlginç bir şekilde, devrimci politika onun filmlerine her girdiğinde yenilgiye uğramıştır: *Le Petit soldat*'da Veronica öldürülür, *Les Carabiniers*'de partizanlar vurulur, *Pierrot le fou*'da dominiken öğrenci sürgüne gönderilir. Bence bu yaklaşım, Godard'ın romantik yenilgi kültü, İspanya'ya nostaljik bakış, vb. sayesinde meseleden sıyrılmasını sağlamaktadır. Godard çaresizce bireyciliğe düşer ve çağdaş Fransa'da Amerikan öncüler efsanesini yeniden inşa etmeye çalışır: Jesse James bu kez *Pierrot le Fou* olarak karşımıza çıkar. Ama yine de, Robin Wood'un da yazdığı gibi, kolay ya da avutucu çözümlere gitmez: *Pierrot le fou*'daki acımasızlık kayıp bir gelenekçinin değil, kayıp bir devrimcinin acımasızlığıdır.

Madem ki açıkça görüldüğü üzere Godard toplumdan hiç memnun değildir, o zaman onu köksüzlüğe ve umutsuzluğa iten şey tam da politikanın eksikliği olmalıdır. Memnun olmamak, değiştirmeyi istemek demektir. Tarihsel değişimin ilkesi politikadır; ondan vazgeçtiğimizde geriye sanatçıların ve romantiklerin dağınık, feda edilebilir çabalarından başka bir şey kalmaz. Bu anlamda sanat, Godard'ın da dediği gibi, daima

sol eğilimlidir. Gelenek düşmandır. Toplumumuzun geleneğinin şiddet, vandallık, baskı ve onun onayladıkları, yani reklamcının afişi ile jandarmanın silahı olduğunu reddetmek hiç de kolay değil.

## Roberto Rossellini

[İlk basım: *NLR* sayı 42, Mart/Nisan 1967, s. 69-71]

Rossellini'nin itibarı belli başlı tüm diğer yönetmenlerinkinden daha inişli çıkışlı bir seyir izlemiştir herhalde. Bu durum kısmen İtalya'da film eleştirisi ile politika arasındaki bağlantıdan, kısmen tarz ve beğeni anlayışındaki değişimlerden, kısmen de Rossellini'nin kariyerini sık sık kesintiye uğratan, özel hayatıyla ilgili skandallardan kaynaklanıyordu. Yine de elde ettiği başarının doruklarından, *The Seizure of Power by Louis XIV*'nin (14. Louis'nin İktidara Gelişi) doruklarından geriye dönüp baktığımızda, eserlerinde hem tematik hem de biçemsel açıdan dikkate değer bir tutarlılık olduğunu görürüz. Kendi yolunda ilerlemekte diretmiştir ve zaman zaman da bu yol popüler ve eleştirel beğeninin çılgınca koşuşturduğu yol ile tesadüf eseri kesişmiştir.

Rossellini'nin temaları temelde İtalya'dan, hatta güney İtalya'dandır. Temalarının filizlendiği toprak, hem kültürel hem de toplumsal bağlamda tamamen farklı bir uygarlık olan Kuzey Avrupa girdabı tarafından yutulmanın eşiğindeki geleneksel Katolik (batıl inançlı ve yarı putperest) güney İtalya toprağıdır. Bu nedenle eserlerinin merkezinde zıtlıklar olduğunu görürüz: kuzey-güney, alaycılık-masumiyet, olguculuk-ruhaniyatçılık, vb. Örneğin Bergman döneminde güneye gelen ve bir tür dini inançla çıkacağı ruhani bir krize giren kuzeyli kadın teması hakimdir. Bu inancı Katolik olarak nitelemek yanlış olacaktır: Rızaya yaptığı vurgu dolayısıyla pek çok açıdan Şarkçıdır (Budist ya da Hindu). *India* filminde açıkça görülebilir bu durum. Hıristiyanlık bağlamında Rossellini'nin azizlik görüşü Dostoyevski'nin "kutsal deli"sine, Simone Weil'e (Rossellini ondan etkilendiğini kabul eder) ya da çektiği *The Little Flowers* (Küçük Çiçekler) versiyonu da dahil olmak üzere pek çok filminde göndermede bulunduğu efsanevi Fransiskenliğe yakındır.

Naif inanca ve rızaya yapılan bu vurgu doğal olarak hayasızca bir popülizmle el ele gider: *The Miracle* (Mucize) ya da *The Machine for Exterminating the Wicked* (Kötüleri Yok Etme Makinesi) adlı filmlerinde bu popülizm, güney İtalya batıl inançlarına aşırı müsamaha gösterme,

filmlerinin merkezine "mucizevi", doğaüstü olaylar koymaya kadar gider ki Rossellini bu olayların popüler kültürün ayrılmaz bir parçası olduğunu bizzat ifade etmiştir. *Europa 51*'de (Avrupa 51) "insan" gecekondulular ile "insanlıktan çıkmış" burjuvalar ve bürokratlar arasında çok açık bir ayrıma gidilir; rahip ve Paese Sera muhabiri rahatsız bir orta yolculuk konumunu işgal ederler. Rossellini'nin Direniş'le ilgili filmleri de popülist tondadır, yine rahip ile Komünist arasındaki tuhaf gerilimler üzerine kuruludur. Bu popülizm Rossellini'yi politik açıdan güç durumlara sokmuştur: sıklıkla hem Komünist Parti'nin hem de Katolik Kilisesi'nin tepkisini çekmeyi becermiştir. (Mesela *Vanina Vanini*'de Rossellini senaryo yazımında gerçekten hem Marksistleri hem de rahipleri kullanmıştır ve böylece filmdeki Katolik-Carbonaro gerilimi senaryo yazımına kadar uzanmış ve tahmin edilebilecek sonuçlar doğurmuştur.) Aslında Rossellini politikayla pek ilgilenmez, ama Kilise ile Parti'nin popüler (köylü ve küçük burjuva) kültürde çakıştığını ister istemez görmüştür ki bu da filmlerinde biraz sıkıntıyla da olsa yansıtılmaktadır.

Rosselini popülizminin muadili hararetli bir yurtseverlik ve aynı zamanda kahramanlık –psikolojik değil sosyopolitik bir kategori olarak kahramanlık– kaygısıdır. Onun yurtseverliği İtalya'ya güveninin doğal bir sonucudur ve kendini sürekli olarak önce Direniş'e, sonra Risorgimento'ya dönüşte ifade eder. (Rossellini'nin doğuya doğru Hindistan'a çekilişini takiben tarihte de geçmişe doğru çekilişi, modern Avrupa'nın kinizminin büyüsünden kurtulmasından, o saf yaşam kuyusunu aramaya başlamasından kaynaklanır.) *Viva l'Italia*'da (Yaşasın İtalya) bu yurtseverlik açıkça kahramanlık temasıyla bağlantılıdır: Garibaldi halk kahramanıdır (tıpkı Aziz Francis'in halk azizi olması gibi). Bu iki filmde aynı tablomsu nitelik görülebilir. Rossellini'nin yaklaşımı Garibaldi'ye karizmatik bir hava vermek, ama onun "insani" zayıflıklarına ve kusurlarına, mesela damla hastalığına da vurgu yapmak yönündedir. Böyle bir kahramanlık anlayışıyla Garibaldi'den XIV. Louis'ye geçiş yapmak pek de zor olmasa gerek.

Öncelikle Rossellini'nin temalarını özetledim, çünkü eleştirmenlerin daima filmlerine yakıştırdıkları "Gerçekçilik" retoriğini düşünürsek, onun eserlerinin bu tematik tutarlılığa sahip olduğunu göstermek önemliydi. Rossellini söz konusu olduğunda "Gerçekçilik"in ne anlama geldiğini görmek zor değil: usta oyuncuların, sahne dekorlarının, makyajın, önceden düzenlenmiş çekim senaryosunun, vb. alışılmadık düzeydeki eksikliği, yokluğu. Bu gerçekçiliğin anlamı karlı bir görüntü, süslerden

uzak duran ve göründüğü gibi olan, haber filmi benzeri, Hollywood "kalitesi"nden uzak bir filmdir. Ama bu yöntem ve biçemle ilgili bir sorundur; filmin tematik içeriği konusunda hiçbir şekilde daha büyük bir hakikat ya da gerçeğe işaret etmez, edemez. Burada sözünü ettiğim şey biçim ve içeriğin bağlantısız olduğu değil elbette: Rossellini'nin azizlik konusundaki görüşleriyle bağlantılı olan "kabulleniş" ve "sabır" ideolojisi aynı zamanda onun çalışma yöntemiyle, kaydeden (verili olanı alan, yönetmen müdahalesinden kurtaran) ve takip eden (sabırla vahiy anını bekleyen) kamera kavrayışıyla da bağlantılıdır. Benzer bir şekilde bölümler halinde inşa etme yöntemi de (*Paisà*, *The Little Flowers*, *India*, vb.), modern Avrupa toplumunun "yapaylığından" hoşlanmamasına koşut olarak "yapay" konulardan hoşlanmamasından kaynaklanır.

Rossellini'nin "Gerçekçiliği" bazı bakımlardan diğerlerininkine göre doğru ve daha dürüstçe bir kavrayıştır: Yönetmenin müdahale etmemesinin doğal eşlikçisi tarihin doğal ilerleyişine (ya da *India*'da olduğu gibi doğal yaşam ve ölüm döngüsüne) insanın politik olarak müdahale etmemesidir. Sol "Gerçekçilik" ideolojisi, aynı anda hem fenomenal biçimler düzeyinde kalan hem de ezoterik (özsel) anlamı açığa çıkarmayı talep eden bir yaklaşımın tutarsızlığını aşma konusunda daima ciddi güçlükler yaşamıştır. Taint ve Blinks'ten türetilen geleneksel Marksist atak, rastlantısal fenomenlerden farklı olarak bir tipler kuramına anıştırma yapar, ama bunun da bariz zayıf noktaları vardır: Şematizme, hatta duygusal idealizasyona düşülebilir kolaylıkla.

Rossellini'nin etkileri dikkate değerdir; Amerikan müzikalinin karşıt kutbunu (Méliès karşısında Lumière geleneğini) temsil eder. İşgal ettiği uç konumdan, yönetmenlere mizansen olanaklarının bir ölçüsü olduğunu hatırlatmıştır. Böylelikle çağdaş sinemanın gelişimine olağanüstü katkılarda bulunmuştur: örneğin Godard'ın bölümlü inşa uygulamasında (*Vivre sa vie* – Hayatını Yaşamak), kasten düşük kaliteli tutulmuş görsel uygulamalarında (*Les Carabiniers*), Karina'yı tasvirinde (Rosselini'nin Bergman tasvirini anımsatır) onun etkilerini görmek mümkündür. Rossellini bu bakımdan tarihsel bir yönetmendir. Aynı zamanda en ters koşullarda bile kişisel temalarını ve stilini geliştirmekte direnen tutarlı bir *auteur*'dür. Burada birkaç cümleyle de olsa dikkat çektiğimiz, kolayca görülebilecek kısıtları vardır. Ben kısıtlarının da gerçekçiliğinin eleştirel olmayan yapısıyla bağlantılı olduğu açıktır. Ne de olsa dünya, merceğin nesnelliğine yapılan tüm güzellemelere rağmen, ancak öznel olarak zihninde canlandırdığı ölçüde göstermektedir kendini Rossellini'ye.

## Ek 2

# Lee Russell'ın 1997'de Peter Wollen ile Yaptığı Söyleşi

*Bu kitabı ne zaman yazdınız?*

Uzun zaman önce! *Sinemada Göstergeler ve Anlam*'ı aslında 1968 Mayısı'nda yazdım. Kaderin cilvesine bakın ki bu tarih bir simgeye dönüştü. 1968 Mayısı – yeni bir çağın başlangıcı gibi görünüyordu. *Göstergeler ve Anlam* da aynı başlangıç duygusuyla doludur – film üzerine yapılan incelemelere yeni bir yaklaşım, yeni bir entelektüel ciddiyet, yeni kuramsal gelişmeler, yeni bir sinema vaadi, hatta yeni bir akademik disiplinin kurulması.

*Britanya Film Enstitüsü'nde çalışıyordunuz, değil mi?*

Evet, Paddy Whannel'in yönetimindeki Britanya Film Enstitüsü (BFI) Eğitim Departmanı'nda. Bizler entelektüel aktivistlerdik. Bir dizi seminer örgütledik. Yaz okulları düzenleyip dersler verdik. *Screen* dergisini teorik bir yayın olarak tekrar yapılandırdık. Geriye dönüp bakıldığında, tüm bunlar iyimserlikle yapılmış kahramanlıklar gibi görünüyor. Gerçi bazı açılardan bu iyimserliğin haklı olduğu ortaya çıktı. Sinema incelemeleri akademik bir disiplin olarak kabul gördü ve bir disiplin olarak kendi ayrı tarzını ve geleneğini, kendi kuramsal temellerini oluşturdu. Başka açılardan, sadece tipik bir akademikleşme sürecine yol açmış oldu.

Bu kitabı yazdığım sırada, şimdi olduğu gibi üniversitede çalışmıyordum. Kendimi bir akademisyenden çok bir entelektüel gibi görüyordum ve üniversiteli okuyucuyu kasıtlı olarak hedeflemiyordum, çünkü böyle bir okuyucu yoktu. Beni bir o yana bir bu yana sürükleyen sanatsal ve entelektüel dalgalar tarafından sürüklenen bir okuyucu tasarımı vardı kafamda – Jean-Luc Godard'ın filmleri, gizli kalmış Hollywood'un yeniden keşfi, Claude Lévi-Strauss'un yapısalcılığı, yeni başlayan göstergebilim atağı, "Yeni Sol"un politikaları karşısında heyecanlanan okuyucular... Gerçi "Yeni Sol" yerine "Yeni Yeni Sol" demeliyim belki de.

*"Yeni Yeni Sol" mu? Bunu biraz açıklasanız iyi olur. Hatırladığım kadarıyla "Yeni Sol" 1950'lerin sonunda* New Left Review *dergisini kuran gruba verilen addı. Macaristan olayından sonra, 1956'da Parti'den ayrılan ve yeni politikalar arayışında olan Edward Thompson ve Raymond Williams gibi eski komünistlerden oluşuyordu.*

Aslında 1959'da başladı. *New Reasoner*'dan eski komünistler ile Stuart Hall'ın *University and Left Review*'ı birleşmişti. Ama 1962'de bir iç darbe yaşandı ve *NLR* yayın kurulu yenilendi, Stuart Hall yerine editörlüğe Perry Anderson getirildi; E. P. Thompson ise yönetim kurulu başkanlığından uzaklaştırıldı.

*"Yeni Yeni Sol" derken bu yeni kadrodan mı söz ediyorsunuz?*

Evet. Bu yeni grup dergiye çok farklı bir yön vermek istiyordu. İngiliz –ya da Britanya– kültürü konusundaki kaygılar çok ön planda değildi. Britanya bir ada olarak fazla küçük geliyordu onlara. Batı Avrupa'dan, özellikle de Fransa ve İtalya'dan yeni fikirler ithal etmek istiyorlardı – Sartre, Lévi-Strauss, Gramsci, vb. Daha sonra Althusser ve Lacan'ı da İngiltere'ye tanıttılar. Psikanalizle ilgileniyorlardı ve çok farklı bir kültür politikaları vardı.

*Onlar da sizin gibi Oxford'dandı herhalde.*

Çoğu, ama hepsi değil! Entelektüel gündemleri Oxford'dan kaynaklanıyordu diyelim. Sanırım böyle söylemek daha doğru olur.

*Bu yeni politik gündemin altında yatan mantığın ne olduğunu düşünüyorsunuz?*

Bana kalırsa, "Batı Marksizmi"ni daha geniş bir kültürel ve sanatsal radikalizmle ve kurama sıkı bir bağlılıkla birleştirerek, yeni bir eleştirel entelijansiyayı doğuracak bir çekirdek oluşturmayı istiyorlardı. Dergi hiçbir zaman akademik olmadı. Hatta 1968'de editörlerden ikisi öğrenci ayaklanmalarında oynadıkları rol yüzünden üniversitedeki işlerini kaybettiler – biri Hornsey College of Art'ta, diğeri LSE'deydi.

*Sinema incelemelerinin "tipik bir akademikleşme sürecine" girdiğini söylerken ne kastettiniz? Bu konuyu biraz daha açmanız mümkün mü?*

Bu doğal bir süreç aslında. İlk kuşaktan olanlar serbest yazar olarak çalışan entelektüellerdi ve film üzerine yapılan incelemelerin temellerini

oluşturmakla ilgileniyorlardı – bu alana güvenilirlik ve tanımlı bir biçim verecek, bu alanı edebiyat, sanat ya da iletişim tekniklerine bir ekten ibaret kalmaktan kurtarıp kendi ayakları üzerine dikecek temellerdi bunlar; film estetiği konusundaki geniş kuramsal meseleler, filmin göstergebilimi ve filmin tarih yazımı. Çalışma alanı başarılı biçimde kendi başına bir disiplin olarak kurulunca, farklı çalışma gündemlerinin çoğalmasıyla birlikte ortaya bir odak dağılması çıktı. Muhtemelen döngüsel bir süreç olacak bu. Eski Aydınlanma'daki anlamıyla "yüksek kurama" olan ilgi gelecekte geri çekilecek ve disiplini yeniden tanımlama çabası öne çıkacak diye düşünüyorum.

*İyi ama kuram her zaman için disipline koşut, hatta egemen olmadı mı? Aslında genel olarak beşeri bilimlerin kuramın büsbütün hükmü altında olduğu da kolayca öne sürülebilir. Aşırı hükmü altında da diyebilirim. Bana çekici gelenin sinemaseverlik unsuru olduğunu kabul etmeliyim ve kuramın akademik ortamda amansızca genişlemesiyle kaybolan şey tam da budur.* Auteur *kuramına da bir kuram diyebiliriz, ama aslında o sinemaya karşı duyulan fanatik bir sevginin ifadesiydi.*

Doğru, kuram her yere yayıldı, ama artık film kuramı olmaktan çıktı. Barthes, Foucault ya da Derrida film incelemelerine dışarıdan katıldılar.

*Ben de tam onu diyordum. Filmi daha iyi açıklamak için değil, akademisyenler kendinde ve kendi için kuram karşısında büyülendiği için katıldılar. Bir anlamda kuram için kuram.*

Öte yandan Deleuze gibi biri de var. Özellikle film üzerine yazıyor. Deleuze'de bir sinemaseverlik yönü var.

*Ama yine de ben Deleuze'nin sinema üzerindeki çalışmasının temelde çok daha geniş bir kuramsal projenin bir yan ürünü olduğunu düşünüyorum.*

Deleuze'nin zaman kavramını ya da başka şeylerini burada tartışacak değilim! Deleuze'ü hiç derinlemesine incelemedim. Aslında hiçbir zaman o tarzda kurama yönelmedim. Ben daima film olarak filmin ontolojisiyle ilgilendim, tıpkı Rus Biçimcilerinin edebiyat olarak edebiyat üzerine konuşmaları gibi. Bu türden kuramların şimdi modası geçti. Ama geri geleceklerdir. Bu sözümü unutmayın!

*Kitabınızda önce göstergebilim değil de estetik geliyor. Bunun sebebi nedir?*

Her şeyden önce filmin bir sanat olduğuna ve bu yüzden tıpkı diğer sanatlar (edebiyat, resim, müzik, vb.) gibi kendisi uğruna incelenmesi gerektiğine dikkat çekmek istedim. O sıralarda film öncelikle yaygın medya bağlamında görülüyordu ki bu da estetik bir yaklaşım yerine iletişim teknikleriyle ilgili ya da sosyolojik bir yaklaşıma yol açıyordu. Yaygın medyayı sanat olarak görmek polemiksel ve provokatifti elbette.

*Bu kavganın kazanıldığına inanıyor musunuz?*

Hem evet, hem hayır. Mesela Alfred Hitchcock'u ele alalım. Hitchcock'u yirminci yüzyılın en büyük sanatçılarından biri olarak görüyorum, gerçekten de Stravinsky ya da Kafka ile eşdeğer sayılabilir. Bunun genel kabul gördüğünü düşünmüyorum, şimdi bile. Kitapta ise Hitchcock yerine Eisenstein hakkında yazdım, bunun nedeni kısmen Eisenstein'ın büyük bir sanatçı olarak kabul görmüş olmasıydı, hem de çok büyük bir bütçeyle, endüstriyel bir bağlamda çalışmış olmasına karşın. Önyargı ve darkafalılığın kabuğunu kırmak ve büyük bir umutla Hitchcock gibileri için yolu düzlemek için kullanabileceğim bir tür aletti o benim için. Ayrıca Eisenstein "film dili"nin doğası konusundaki kaygıları sayesinde kuram ve göstergebilim ile sinema arasındaki bağı kurmamı sağladı. Fakat kitabın daha sonraki *auteur* kuramı ile ilgili bölümünde Hitchcock yerine Hawks'ı seçtim ki bu daha polemiksel bir seçimdi. Ya hep ya hiç. Bu nispeten yakın geçmişte verdiğimiz kavganın sırf *auteur* kuramı ya da göstergebilim için değil, aynı zamanda sinemanın kendisi için olduğunu tasavvur etmek bugün zor.

*Bir sanat biçimi olarak sinema mı?*

Evet, öyle. Daha doğrusu, yirminci yüzyılın sanat biçimi olarak sinema. Estetik bakış açısından sinemanın karşı karşıya olduğu sorunun bir kısmı, Modernizmin diğer sanatlar üzerinde mutlak bir hüküm sürmekte olmasıydı. Resimde, edebiyatta ya da müzikte Modernizm, deyim yerindeyse, "Sanatsallığın" garantörüydü – Roland Barthes'ın da diyeceği gibi, Modernizm "Sanatsallıkla" birlikte bir anlam taşıyordu. Fakat Modernizm Hollywood'da çok az ilerleyebildi. Öte yandan Eisenstein, kitapta da gösterdiğim gibi açıkça Modernistti ve onun üzerine odaklanmamın nedenlerinden biri de buydu. O zamandan beri Hawks'un Modernizmle ilişkisiyle de ilgilendim. Bunu iki bakımdan yaptım; hem onun, filmin titizlikle imal edilmiş bir mühendislik eseri gibi işlemesi gerektiği konusundaki düşünceleri hem de Faulkner'le olan uzun süreli ortaklı-



**1950'lerin sonlarında Alfred Hitchcock.**

ğı bakımından. Hitchcock'un bakış –William Rothman'ın "kameranın 'ben'i" diye adlandırdığı şey– konusundaki takıntısı da Sartre'ın kaygıları ile kolayca ilişkilendirilebilir. Sartre'ın *Being and Nothingness*'teki bakış analizi Hitchcock üzerine eleştirel bir yorum olarak da okunabilir.

*Peki ya deneysel ve avangard film? Çok daha sonralara kadar ciddi bir başarı gösteremediler. Hollywood'dan avangarda nasıl sıçradınız?*

Kitap Godard'a övgülerle sona eriyordu. 1968 yılında Godard ana akım sinemadan belirgin bir şekilde kopmuş ve el değmemiş bölgelerdeki uzun yürüyüşüne başlamıştı. Kitabı yazdığım sırada Steve Dwoskin'in eserine ilgi duymuş (ki bu esere hâlâ hayranlık beslerim) ve Warhol çevresinden gelen Piero Heliczer'i biliyor olsam da avangard filme pek aşina değildim. Ancak kitabı bitirdikten sonra, Kuzey Amerika "Yapısal Filmi" sayesinde avangardı gerçekten keşfettim. Michael Snow'un *Wavelength*'i (Dalga Uzunluğu) 1967'de çekilmişti. Ken Jacob'un *Tom, Tom the Piper's Son* (Tom, Gaydacının Oğlu Tom) adlı filmi 1969'da çekildi. Hollis Frampton'un *Zorns Lemma*'sının çekilme tarihi ise 1970'ti. Sonra onların etkisinin Atlantiği geçmesine kadar bir kesinti yaşandı ve ardın-

dan yeni bir İngiliz avangardı doğdu – Malcolm LeGrice'nin *Berlin Horse*'u (Berlin Atı) 1970'te çekildi. Chris Welsby'nin *Wind Vane*'inin (Rüzgârgülü) çekildiği tarih 1972'ydi. Peter Gidal'ın *Room Film*'i (Oda Filmi) 1973'te çekildi. Benim eserimde de aynı kesinti yaşandı.

*Sinema sanatçısı olarak çalışmalarınız mı, yoksa kuramsal çalışmalarınız mı?*

Her ikisi de, ama aslen kuramı kastetmiştim. Yapısal Film kuramla ilgilenmeyi gerektiriyordu ki daha önceki *underground* Film'de böyle bir şeye ihtiyaç yoktu. Godard'ın *Le Gai savoir* (Şen Bilgi) adlı filmi de film-kuramıyla ilgili bir eserdi, film çekmenin doğası üzerineydi.

*1972 baskısının sonuna bir "Sonuç" kısmı ekleme ihtiyacı duymanızın nedeni bu kesinti miydi?*

Kesinlikle öyleydi. *Göstergeler ve Anlam*'a yazdığım yeni "Sonuç" bölümü 1968 sonrası Godard ve Yapısal Film'in etkilerini yansıtıyordu. Daha sonra Laure Mulvey ile birlikte başlayacağım *Penthesilea* ve *Riddles of the Sphinx*'in (Sfenks'in Bilmeceleri) belirtilerini taşıyordu aslında.

*O dönemin jargonunu kullanmak gerekirse, aynı zamanda film metni kuramınızı da mı bu bölümde geliştiriyordunuz?*

Evet, filmlerin bir belirsizlik taşıdığını ve nihai anlamlarının onlara içkin olmadığını, izleyici tarafından belli koşullar altında üretileceğini öne sürüyordum. O sırada biraz tuhaf bir fikirler bileşiminden etkilenmiştim: Freudcu bilinçsiz anlam geleneği, Umberto Eco ve "açık metin", hatta Derrida'nın "sirayet" fikri.

*Kuramınızı örneklemek için Godard'ın filmlerini kullandınız.*

Onun 1968 sonrası filmlerini bir yönetmenin önceden varolan fikirlerini edilgen bir şekilde alıcı izleyicilere ilettiği araçlar olarak değil, gözlemcilerin dünyaya aktif olarak yeni bir açıdan bakmasını sağlayan göstergesel düzenekler olarak görüyordum.

*Ama yeni Godard'a olan hayranlığınıza rağmen yine de* auteur*'cülüğü savunuyordunuz, değil mi?* Auteur *kuramına bakışınız bugün de aynı mı, yoksa avangarda mı öncelik vermeyi tercih edersiniz?*

Ben hâlâ *auteur*'cülüğe bağlıyım. Ben hâlâ avangarda öncelik veriyorum.

*Bu tam olarak ne anlama geliyor? Eski tarz bir* Cahiers Auteur*'cülüğü mü?* Auteur *sorununu bugün nasıl koyarsınız?*

Bu sorun gerçekte "Movie Brats"* ile ilgilidir.

*Bununla ne demek istediniz? Beklediğim yanıt bu değildi!*

*Auteur*'cü panteon, temelde Hollywood stüdyo yönetmenlerini derecelendirmenin bir yoluydu. Klasik stüdyo sistemi yıllarının sonlarında geliştirildi. Ama formüle edilir edilmez mutasyon geçirmeye başladı; bu da stüdyo sisteminin çatırdamaya başladığı döneme denk gelir. Hawks ve Hitchcock üzerindeki vurgu Sam Fuller ve Nicholas Ray'e kaydı, ki ikisi de bağımsız yönetmenler haline gelmiş ve stüdyolar ayaklarının altında ufalanırken kendilerini Paris'e atmışlardı. *Auteur*'cü 60'lı yıllara girerken durum buydu ve Fransa'da da Yeni Dalga yükselişe geçmişti bile.

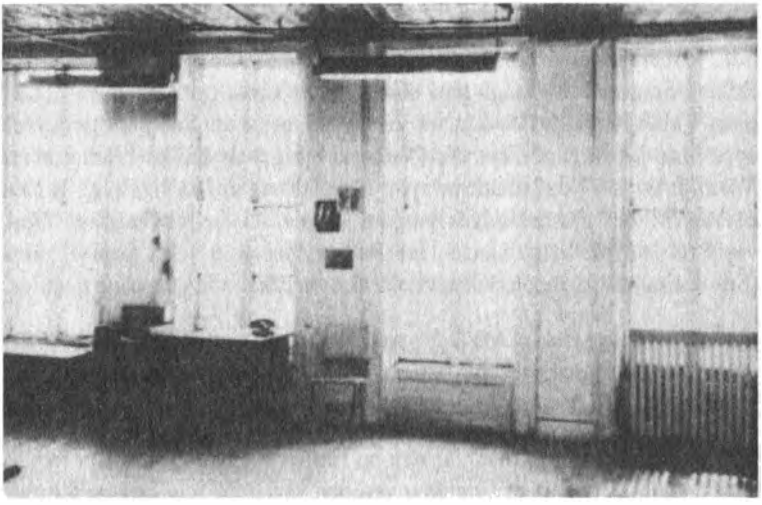
Cahiers auteur*'cülüğü eski stüdyo sisteminin kaderine bağlıydı. Bu yüzden "Yeni Hollywood" geldiğinde...*

Krize girdi. Bu doğru. 60'lı yıllarda Hollywood eski ile yeni arasında bölündü. Coppola, Lucas, Spielberg gibilerden oluşan "Movie Brats" kuşağı Hollywood'un yeni bir temel üzerinde nasıl sağlamlaştırılabileceğini gösterinceye kadar bu böyle devam etti. Bugünden bakıldığında, bu durumu klasik Fordizm sisteminin krize girmesi ve onun yerini Fordizm sonrası endüstrinin alması, kurumların ve üretim sürecinin yeniden örgütlenmesi olarak görebiliriz. Ayrıca, yeni Hollywood'un devreye girdiği zamana, 1967'ye dönüp bakmak ilginç olacaktır. *Bonnie ve Clyde* o yıl çekilmişti, ama *Wavelength* de o yıl çekilmişti ve bir de ikisinin ortası sayılabilecek, Jim MacBride'ın çektiği *David Holzman's Diary* (David Holzman'ın Günlüğü) vardı. Bunların hepsi de yaklaşan değişimin işaretlerini veriyordu.

*Bunu biraz daha açmanızı istiyorum. İki farklı eğilimin paralel olarak ilerlediğini söylüyorsunuz: Hollywood karşıtı bir avangardcılık ve Holywood'un tazelenmesi.*

Aynen öyle. 1968 bize yalnızca Godard'ın *Le Gai savoir* ve *One Plus One* (Bir Artı Bir) filmlerini değil, aynı zamanda Brian De Palma'nın *Greetings* (Selamlar) ve Kubrick'in *2001: A Space Odyssey* (2001: Uzay

* "Movie Brats": Sinemanın Haşarı Çocukları. (ç.n.)



*Wavelength* (Michael Snow, 1967).



*Le Gai savoir* (Jean-Luc Godard, 1969).

Macerası) adlı filmlerini de getirdi. 1969'da Godard *British Sounds*(İngiltere'den Sesler) adlı filmi çekerken Ken Jacobs *Tom, Tom the Piper's Son*, Robert Kramer *Ice* (Buz), Sam Peckinpah *The Wild Bunch* (Vahşi Belde), Scorsese-Wadleigh çifti *Who's That Knocking At My Door?* (Kapımı Çalan Kim) ile *Woodstock* filmlerini çektiler. Snow'un deneysel epik filmi *La Région Centrale* (Merkezi Bölge) ile Hollis Frampton'un *Nostalgia*'sı 1971'de çekildi ve aynı yıl Spielberg'in *Duel*'i (Bela) ile Lucas'ın *THX-1138* filmleri piyasaya çıktı. Demek ki Hollywood'daki "Movie Brats" (Spielberg, Lucas, De Palma, Scorsese, vb.) yapısal film (Snow, Frampton, Jacobs) ile tam olarak aynı dönemde yükselişe geçtiler.

*Godard'ın avangarda dönüşü de aynı zamana rastlar. Size göre Hollywood ile avangard arasında bir bağ mı vardı yoksa tüm bunlar bir rastlantıdan mı ibaretti?*

Hangi türden olurlarsa olsunlar tüm bu filmlerin, endüstrinin ister içinde ister dışında yer alsınlar, sinemayı yeniden yaratmak için girişilen, ortak planlanmış bir çabayı temsil ettiğini düşünüyorum. Benzer bir şekilde *Sinemada Göstergeler ve Anlam* da, tıpkı "Movie Brats"ın yaptığı gibi, hem Godard'a hem de John Ford'a saygı göstermesi bakımından onlara dahil edilebilir.

*Her şey iyi güzel de, bunlar düpedüz çelişkili eğilimler değil mi? Aynı anda ortaya çıkmış olmaları onları birbiriyle uyumlu kılmaz. Eninde sonunda seçim yapmanız gerekmiyor muydu?*

O zamanlar durum pek öyle görünmüyordu. Godard ya da Snow ile Spielberg ya da Lucas arasındaki uçurumun ne kadar genişleyebileceğini o sırada kim tahmin edebilirdi ki? Sanırım bu devrimci Modernizm ile gerici Modernizm arasındaki uçuruma benziyor.

*Ya da bu durumda postmodernizm mi?*

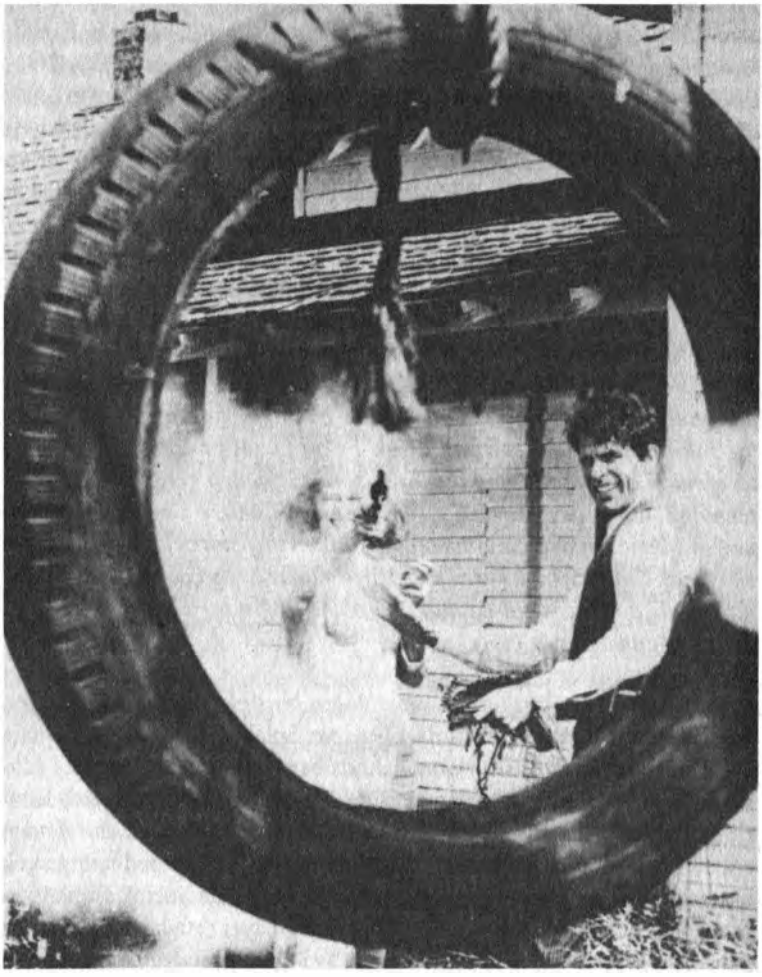
Postmodernizm de aynı zamanda ortaya çıktı. Arada bir bağlantı olabilir. Ama postmodernizm muğlak bir terimdir.

*Asıl soruma hâlâ cevap vermediniz* – auteur*'cülük mü, avangardcılık mı? O sırada Laura Mulvey ile birlikte çektiğiniz* Penthesilea *ve* Riddles of the Sphinx *konusunda ne diyeceksiniz? Onların* Star Wars *(Yıldız Savaşları) ile nasıl bir bağlantısı var?*

Tarif etmeye çalıştığım gibi, tuhaf bir geçiş dönemi yaşanıyordu; bu dönem 1966 dolaylarında başlamıştı (*Chelsea Girls* – Chelsea'lı Kızlar, *Masculin-Féminin* – Erkek-Dişi, *You're a Big Boy Now* – Artık Büyüdün, *Blowup* – Cinayeti Gördüm) ve 70'lerin ortasında, Yvonne Rainer'in *Lives of Performers*'ı (Oyuncuların Hayatı) *The Godfather* (Baba) ile çakıştığında, Jon Jost'un *Speaking Directly*'si (Doğrudan Söylemek) *Jaws* ile ve evet, *Riddles of the Sphinx* de *Star Wars* ile çakıştığında sona erdi! Fakat Coppola, Spielberg ve Lucas'ın şüpheye yer bırakmayacak biçimde *auteur* olduklarını kabul etsem de, kökleri 60'ların deneyselciliğine dayanan David Cronenberg gibi biri çok daha fazla ilgimi çekiyor elbette.

*Bence hâlâ kaçamak cevaplar veriyorsunuz. Hangisi...* auteur*'cülük mü avangardcılık mı? Tamam, Cronenberg'in eseri ve Lucas'ın* THX-1138*'i deneysel film olarak görülebilir. Hatta buna Hopper'in* The Last Movie*'sini de (Son Film) eklemek gerek. Fakat Lucas ve dahil olduğu grup tarafından başlatılan trend bugün sektöre hükmeden genç pazar, yüksek teknoloji, hız ve aksiyon türü gişe rekortmeni filmlere yönelikti.* The Sound of Music*'ten (Neşeli Günler), her türden değişim belirtisini hoş karşılayacak kadar çok mu kurtulmak istiyordunuz, yoksa daha büyük ve daha küstahça olana değil de daha iyi olana doğru bir değişim olduğunu mu iddia ediyorsunuz gerçekten?*

Bence potansiyel olarak daha iyiye doğru bir değişim vardı – Hopper, evet; Walter Murch, belki; ama Lucas ve Spielberg, hayır, bu konuda haklısınız. Sözün özü, *Star Wars* aslında her yönüyle *The Sound of Music*'in tekrarıydı. Ama vurgulamak istediğim noktayı başka bir şekilde tarif etmekte fayda var. 60'ların ortasından 70'lerin ortasına kadar devam eden bu kilit dönem, hem avangard film hem de Hollywood için gerçek bir tazelenme anlamına geliyordu. Avangard alanında önemli filmler yapılmaya devam etmiş olsa da zorlayıcı güç nihayet ortadan kalkmıştı ve bana kalırsa uzun vadede bunun sonucu avangard film uygulamasının video-art yoluyla sanat dünyasıyla kaynaşması olmuştur. Hollywood'da uzun vadeli sonuç sektörün yeniden dengelere oturmasıydı ki Spielberg ile Lucas bu yeni ortamın kilit yönetmenleri olarak ortaya çıkarken Scorsese de hiç Oscar kazanmamış bir *grand maître* (büyük üstat) rolünü oynadı. Kısa ve heyecan verici bir an için *auteur*'cülük ile avangardcılık arasında temas sağlandı –*Performance* ya da *Stereo*'ya bakın– ama sonra tekrar ayrıldılar elbette. Kaçınılmaz, ama bir trajedi.



***Bonnie ve Clyde*** **(Arthur Penn, 1967).**

*Sadece o temasa umut bağlayanlar için bir trajedi bence.*

Yine de bu türden bir temasın tekrar sağlanması halinde eklektik bir sinema anlayışının ortaya çıkacağını düşünmek hoşuma gidiyor.

*Film kuramına geri dönelim. Hep güvenli olan alana yani.*

Çok daha az tartışmalı bir alan!

Auteur *kuramı hakkında bir sorum var. Sizin versiyonunuz düpedüz yapısalcıydı. Politique des auteurs'ü (*auteur*'ler siyaseti) alıp ona, deyim yerindeyse, yapısalcı bir görünüm veriyorsunuz. Lévi-Strauss'a olan saygınız eskisi kadar büyük mü bugün de?*

Artık yapısalcı değilim. Ama öte yandan post-yapısalcı da değilim.

*Peki nesiniz o zaman?*

Önce şu yapısalcılık meselesini irdeleyelim. Kitabımdaki yapısalcı-*auteur*'cü bölüm doğrudan sizin *New Left Review*'a yazdığınız kısa eleştiri yazılarından türedi. Fakat 1968'deki bakış açımla bu yazıların sorunu, kuramsal çerçevesinin Lucien Goldmann ve onun "dünya-görüşü" kavrayışı tarafından sağlanmış olmasıydı. Çok geçmeden yapısalcılık ve göstergebilim –Claude Lévi-Strauss ve Roland Barthes– İngiltere'yi etkisi altına aldı. İlk olarak *Communications*'tan Fransızcasını, sonra da Jonathan Cape cep kitapları serisinden çevirisini okuduğum Barthes'ın *Elements of Semiology*'si ayaklarımı yerden kesmişti. Barthes halen militan bir yapısalcıydı ve ben de doğal olarak Lévi-Strauss'u bir daha okudum. O büyük etnografik inceleme yazısı "World on the Wane"den beri hiç dönmemiştim ona. Lévi-Strauss'u tekrar okurken, sizin çalışmalarınızın Goldman yerine Lévi-Strauss kullanılarak nasıl yeniden düzenlenebileceğini gördüm.

*Kabul etmeliyim ki o sıralarda üretken sayılabilecek bir fikirdi bu. Peki şu anda Yapısalcılık hakkında ne düşünüyorsunuz?*

70'lerin ortasında Essex Üniversitesi'nin Dilbilim Bölümü'nde çalışmaya başladım. Bu benim için tuhaf bir deneyim oldu. Tüm fakülte üyelerinin uzman oldukları "kendi" dilleri vardı ve ben de "film" adı verilen bir dilde uzman gibi görülüyordum. Her ne kadar göstergebilime biraz ilgi olsa da, asıl uğraş Chomsky'nin dönüşümsel grameri ve o sırada dizginlerinden boşanmış olan revizyonist Chomsky eleştirisi üzerine verilen kavgaydı.



***Riddles of the Sphinx*** **(Laura Mulvey, Peter Wollen, 1977).**

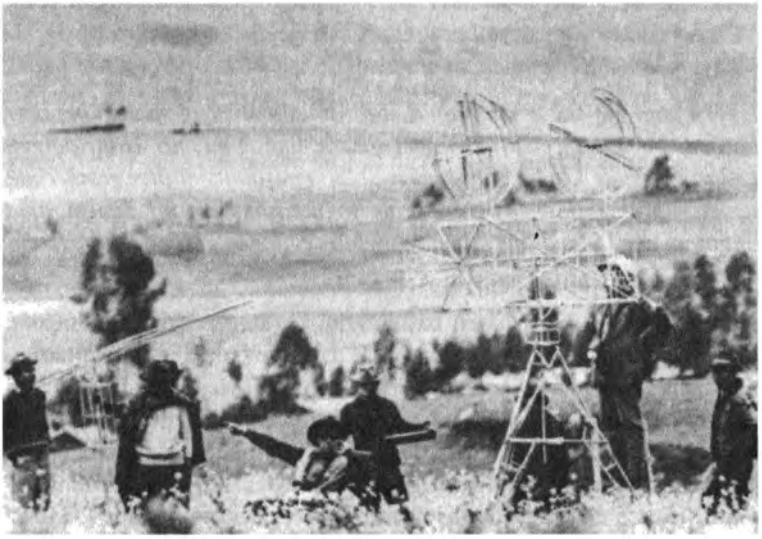
*Peki neydi bu kavganın sebepleri?*

Montaj mantığı, yaratıcı anlambilim, vs. Ne olursa olsun, Chomsky'nin dilbilimi ve onun yanında veya ona karşı olan teknik savlar konusunda gerçekten sağlam bir temele sahip oldum.

*Peki tüm bunların film üzerine yapılan incelemelere etkisi ne oldu?*

Ben de tam ona geliyordum. Herkesin üzerinde mutabık olduğu konu, yapısalcılığın kesinlikle gündem dışı olduğuydu. Saussure ölmüştü. Jacobson şerefli ama aşılmış bir öncüydü. Üzerinde durmaya değer Fransız dilbilimci yoktu, önde gelen Fransız yapısalcı Martinet de bunlara dahil. Aslında Chomsky'nin kendisinden ve ondan sonra gelecek ya da gelmeyecek olanlardan ne kadar farklı olsalar da, Chomsky'nin yapısalcılığa karşı savları herkes tarafından verili olarak alınmıştı. Çalışmaları Lévi-Strauss, Barthes, Lacan, hatta Derrida gibileri için kalkış noktası olan Saussure'u kesin olarak reddetmeleri karşısında afallamıştım. Aniden Saussure'un tek bir kelimesinin bile ciddiye alınmadığını fark ettim.

Chomsky'nin devrimi tüm alanın doğasını değiştirmişti. Onun çalışmaları sözdizimi ve cümleler üzerineydi. Cümle ve yancümle hiyerarşi-



***The Last Movie*** **(Dennis Hopper, 1971).**

si yoluyla, kelimelerin sıralanışı ve kurucu kelimelerin morfolojisi yoluyla cümlelere anlam taşıyan kurallar hakkındaydı. Saussure çok nadiren sözdiziminden söz eder. Barthes ya da Jacobson da bunu yapmaz. Anlamsal içeriğin, görece problematik olmayan bir şekilde, sözdizimsel biçime doğrudan taşındığını varsayarlar.

Chomsky'nin yapısalcılığı yıkışı, "*John is easy to please*" (burada "John" "memnun etmenin" nesnesidir) ile "*John is eager to please*"* (burada "John" "memnun etmenin" öznesidir) arasındaki şu ünlü kaçınılmaz farklılık örneğinde özetlenebilir. İki cümle yüzeysel olarak aynı görünüme sahiptir, ama aslında kesinlikle karşıt anlam modellerini temsil ederler. Birinde John memnun edilendir, öbüründe memnun edendir. İki cümle aynı görünebilir, ama gerçekte temellerinde bu çok farklı iki yapı yatmaktadır.

Gösterilen ile gösteren arasında dolaysız bir ilişki yoktur. Temeldeki yapı yüzeysel yapıya mekanik olarak taşınmaz. Onun yerine anlamsal girdiyi yüzeysel çıktıya dönüştüren kompleks bir sözdizimi kuralları sis-

* "*John is easy to please*": John'u memnun etmek kolaydır; "*John is eager to please*": John memnun etmekten hoşlanır. (ç.n.)

temi vardır. Saussure bunlarla hiç uğraşmamıştı. Ancak bugün soru, "Sözdizimi kuralları neye benzer?" haline geldi. Yapısalcılar böyle bir soruyu gündemlerine bile almamışlardı.

*Doğru ama hiç kimse sinemanın sözdiziminin nasıl olabileceğine dair başarılı bir kuram çıkarmayı beceremedi, haksız mıyım? Hatırladığım kadarıyla siz de Vladimir Propp'un anlatı morfolojisini film gramerinin temeli olarak kullanma fikri üzerine yoğunlaşmıştınız bir dönem, ama anlatının nasıl film diline dönüştürülebileceğini hiç gerçekten açıklamadınız.*

Dilbilimsel modelin daha en baştan kötü bir sona mahkûm olduğunu, hiçbir yere varamadığını ve Propp'u işe dahil etmenin durumu kurtarmaya yetmediğini ima ediyorsunuz. Bunu neden söylemiş olabileceğinizi anlıyorum, ama benim vardığım sonuç kesinlikle bu değildi. Evet, en nihayetinde hem Saussure'ü hem de Chomsky'yi model olarak reddetmek zorunda kaldım, ama filmin bir grameri olduğuna bugün de inanmaktayım. Melez dillerin nasıl geliştiği üzerinde çalışmaya başladım. Melez diller yeni dillerin tarihsel olarak nasıl oluştuğunu gösteren somut modellerdir. Ve bu çabalarım beni Talmy Givon'un işlevsel gramer üzerindeki çalışmalarına götürdü.

*Çok şüpheci görünmek istemem, ama bu sorunları başka bir dilbilim girdisi yaparak çözebileceğinizi düşünmenize yol açan neydi? Bunun anlatının rolüyle ilişkisi nedir?*

Tüm diğer diller gibi film dili de tarihsel olarak bir "gramerlileşme" süreci yoluyla gelişmiş olmalıdır. Sözlü dilde bunun nasıl meydana geldiğini karışık dillerden melez dillere geçişte görebiliyoruz. Film dilinin "gramerlileşme"sinde de benzer bir süreç yaşanmış olmalıdır. Gramerlileşme baskısının bir hikâye anlatmak gibi pratik bir zorunluluktan doğmuş olduğu açıktır ki bu da bir anlatı kuramına duyulan ihtiyacın sebebini açıklar.

*Peki bu sizi pratikte nereye götürdü?*

Örneğin, Givon'un tanımladığı biçimiyle öyküleme ile ilişkisi içinde yüklem biçimlerinin gelişimine baktığımızda, ilk olarak fiil zamanı, kip ve görünüş bakımından farklılaştıklarını görürüz. Fiil zamanı, anlatının ana zaman hattından ayrılmanın işaretini verir. Kip, olgusal olmayan ya da olgusallığı şüpheli olana –istek kipi, koşul kipi, hatta bazı dillerde ge-

lecek kipi– doğru bir kaymayı gösterir. Görünüş, eylemlerin tamamlanmış olaylardan çok, mutat ya da devam eden olaylar olduklarını gösterir. Sinemada geçmişe dönüşler fiil zamanına benzer, düş ayrımları kipe benzer; montaj ayrımları görünüşe benzer. Aynı zamanda film, bir eyleme dahil olanların eylemdeki rollerini yerleşim açısından hatasız saptayacak yollar da geliştirmeye ihtiyaç duyuyordu. Genel çekim, boy çekimi ve yakın çekim sistemi sayesinde aksiyonların ya da olup bitenlerin anlamsal biçimlerini açığa çıkaracak yollardı bunlar. Mesela bir yüzün yakın çekimleri, Griffith'in ilk dönem çalışmalarında göreceğimiz gibi, "özne" ya da "nesne"nin eylem-bağlantılı rollerinden çok, "yaşantılayan"ın eylemdeki rolünü gösteriyordu.

*Tüm bunları Peirce ile nasıl ilişkilendiriyorsunuz? Referans aldığınız göstergebilimci olarak Saussure değil de Peirce'ü seçerek dil modelinin önemini zaten azaltmış olmadınız mı?*

Evet, öyle oldu, çünkü o zaman bile Saussure modelinin film için uygun olduğuna inanmıyordum. Peirce, her biri farklı kurallara göre işleyen pek çok gösterge sisteminden biri olarak görür dili. Bence sinema için bunun doğru olduğu çok açık. Belgesel ve resimsel görünüşlerin yanı sıra simgesel ya da dil benzeri bir görünüş de var. Film estetiğindeki üç ana eğilimin Peirce'ün ayırt ettiği üç gösterge türü ile koşutluğu üzerinde çalışıyordum. Bu üç gösterge türü şunlardı: tıpkı termometre okumasında olduğu gibi, varoluşsal olarak nesnesine bağlı olan belirti; tıpkı bir resimde olduğu gibi, nesnesine benzerliği yoluyla gösteren ikon; tıpkı bir kelimede olduğu gibi, nesnesiyle keyfi bir ilişkisi olan simgesel. Gerçekçi estetik belirtisel olanın yansımasıdır, resimsel estetik ikonsal olanın yansımasıdır, kavramsal anlamına vurgu yaparak "söylemsel" estetik diyebileceğimiz şey ise simgesel olanın yansımasıdır.

*Makul görünüyor. Kapsamlı bir sinema estetiği bu üç gösterge tipiyle ve onların arasında meydana gelebilecek kompleks ilişki türleriyle ilgilenmek durumundadır. Burada belgesel, dramatik ve deneme filmini (essay film) ayırt eden tür kuramı için bir temel olup olmadığını merak ediyorum.*

Sinemanın tüm potansiyelini kullanmak için bu üç türün –belgesel, drama ve deneme– birleştirilmesi gerektiğini düşünüyorum. *Riddles of the Sphinx*'te bu tür deneysel pan-jenerik türün bir örneğini sunmak istemiştik.

*Öyleyse kitabınızın kuramsal yönü film üzerine incelemelerinizle olduğu kadar yönetmenliğinizle de doğrudan ilgili.*

Kesinlikle öyle. Kitabı yazdığım sırada henüz hiç film çekmemiştim, ama senaryo yazmaktaydım ve film çekmenin de yakında gündemime gireceği ortadaydı. Sonra yeni Godard, yapısal film ve deneysel anlatı geldi. Yvonne Rainer'in *Lives of Performers*'ı ya da Chantal Akerman'ın *Je Tu Il Elle*'i (Ben Sen O) gibi eserler ortaya çıktı. Tüm bunlar endüstri filmi yerine avangard tipinde film çekme konusunu düşünmeme yol açtı.

*Sizin de endüstriye dahil olduğunuzu hatırlıyorum.*

Evet. 1968'de halen Mark Peploe ile birlikte senaryo yazıyordum. Kısa bir süre sonra Antonioni'nin yönettiği *The Passenger*'ın (Yolcu) senaryosunu yazdık. *The Passenger* çekildikten sonra endüstriyle ilgili tüm hedeflerime ulaştığımı düşünmeye başladım – Antonioni, MGM, Jack Nicholson! Bu yüzden şahsen film çekmeye giriştim, ama bunu bir deneysel yönetmeni olarak, Laura Mulvey ile çalışarak yaptım. Yönetmen olarak verdiğimiz eserlerin kuramcılar olarak verdiğimiz eserlerle sıkı sıkıya bağlı olduğunu gördük. Elbette bu konudaki ulaşılmaz model Eisenstein'dı, hem de işin sonunda yenilgiye uğramış olmasına rağmen.

*Deneysel film yapmaya girişme fikrinin bütününde yenilgiyi çağrıştıran bir şeyler yok mu, bu girişim endüstrinin temelde ıslah edilemez olduğu fikrine dayanmıyor mu?*

İçimden bu soruya, "Olsun, ne çıkar!" diye cevap vermek geliyor. Deneysel film yapmanın nesi yanlış? Bence en heyecan verici Hollywood yönetmenlerinin hepsinde de muhakkak bir deneysel yan vardır. En büyük Hollywood filmleri, Griffith'in *Intolerance* (Hoşgörüsüzlük), Keaton'un *Sherlock Junior* (Küçük Sherlock), Murnau'nun *Sunrise* (Şafak), Sternberg'in *Morocco*, Chaplin'in *Modern Times* (Asri Zamanlar), Welles'in *Citizen Kane* (Yurttaş Kane), Hitchcock'un *The Rope*, Fuller'in *Shock Corridor* (Şok Koridoru), Kubrick'in *2001*, Ridley Scott'un *Blade Runner* (Bıçak Sırtı) filmleri böyle değil miydi? Hepsinde de deneysel bir boyut vardır. Endüstride profesyonel bir kariyer süregiden deneysel çalışmalarını dengelemeyi başarmış olan birkaç yönetmenin büyük hayranıyım. Herkes gibi benim de Peter Greenaway'in filmleri konusunda bazı çekincelerim var – fakat diğerlerinin izlemesi için hakikaten yiğitçe bir örnek sunduğu konusunda hiçbir kuşkum yok.

*Eisenstein örneği halen geçerli mi? 30'ların verimsiz zamanlarında bir film okulunda dersler vermemiş miydi? Kuram ile pratik film okulunda bile birleştirilebilir mi?*

Eisenstein doğrudan öğretim kuramını da içerecek bir biçimde ders veriyordu. Fakat bu çok nadirdir. Benim deneyimlerime göre en iyi film okulları bile bu ikisini birbirinden ayrı tutmuşlardır. Film yapımcılığının ciddi film kuramı çalışmaları için yeterli zaman bırakmadığını öne sürüyor olabilirler, ama bence bu meselenin etrafından dolanmaktan başka bir şey değil. İdeal bir dünyada, yapımcılık öğrencilerinin katı bir tarih ve kuram temeline sahip olmaları gerekir, tıpkı akademisyenliğe yönelen öğrencilerin yapımcılık konusunda bir temele sahip olmaları gerektiği gibi. Ama böyle bir şey olmayacak. İki çevre arasındaki bölünme her geçen gün daha da derinleşiyor.

*Bu bir sorun mu?*

Evet, bir sorun. Beni asıl endişelendiren şey akademik kariyer yapan çoğu öğrencinin yapımcılıkla uğraşmak konusunda hiçbir ciddi şans elde edememesi ve tabii bir de tam tersi, yani prodüksiyon öğrencilerinin film kuramı konusunda ciddi olarak düşünmek için ne zamana ne de niyete sahip olmaları.

*Sözünü ettiğiniz şey tam olarak nedir? Ayrılıkçılık mı? Dar kafalılık mı?*

Sistemler işlemeleri gerektiği gibi işlemezler. Eisenstein'ın derslerinde yaptığı konuşmaları okumak bu yüzden çok şaşırtıcı. Yönetmenlik dersleri yalnızca pratik deneyimlerine dayanmıyordu, aynı zamanda kuramla –göstergebilim, estetik, sanat tarihi– ilgili bilgilerle doluydu.

*Peki bu nasıl ortaya çıktı? Yani kurama olan ilgisi.*

Sonsuz bir merak. Deneysel tiyatro konusundaki birikimi. Bir de Marksizmin pratiğe rehber olarak kurama ihtiyaç olduğuna dair vurgusundan etkilenmiş olmalı.

*Fakat Sovyet yönetmenleri arasında bile bir eşi yoktu.*

Evet, ama daha yakından bakarsanız, birçok büyük yönetmenin eserlerine yaklaşımında kuramsal bir boyut olduğunu görürsünüz. Hollywood ve Avrupa için de geçerlidir bu. Eisenstein diğerlerinden çok daha sistemliydi, fakat mesela Sternberg ya da Hitchcock'un bazı yazılarında da

çok enteresan kavrayışlar olduğu görülebilir. Akademik kuramcılar bırakın diğer yönetmenleri, Eisenstein'a bile gereken ilgiyi göstermemektedirler. Ama hepsi de üzerinde çalışmaya değer.

*Eisenstein'ın kariyeri konusunda yazdıklarınızı bugünkü bilgileriniz ışığında yeniden düzenlemek ister miydiniz?*

Bugün çok daha fazla yazısı ulaşılabilir durumda. Ama *Göstergeler ve Anlam*'da yazdıklarımın temel hattını değiştirmek istediğimi pek söyleyemem. Orada yazdıklarım genel olarak halen geçerli görünüyor, yeni gün ışığına çıkarılan yazılar tarafından da desteklendi zaten – yapmak isteyebileceğim düzenlemeler de öze dair değil, daha çok vurgularla ilgili olurdu. Ama yeni araştırmalara yol açacak bilgilerin henüz açığa çıkmadığını düşünüyorum. Bence bu bilgiler siyasi tarih alanında ve bunun Eisenstein üzerine etkileri konusunda olacaktır. Eski Sovyet arşivlerinde Eisenstein'ın kariyerindeki bilinmeyenlere ışık tutacak bol miktarda bilgi olduğunu düşünüyorum. Sanat ve sinema alanında Sovyet politikalarının tüm saklı kalmış dönemeçlerini ve yönelimlerini keşfetmeliyiz. Bu konudaki resmi tarihi biliyoruz, ama dosyalar açıldıkça ortaya çıkacak bir de gizli tarih olmalı.

*Eisenstein'ın 20'lerdeki kariyeri ile Stalin yönetiminin tahkiminden sonraki –çalışmasını sürdürebilmesinden öte, muhtemelen hayatta kalabilmek için– hazmedilmesi güç bir biçimde uyum sağlamak zorunda kaldığı dönemdeki kariyeri arasında kesin bir ayrım yapmıştınız.*

Stalin-Hitler arasındaki saldırmazlık paktının geçerli olduğu dönemde, Bolşoy'da *Wagner*'i yaptıktan sonra *Korkunç İvan* üzerine çalışabilmiş olması beni şaşırtmıştı. Sonra birde "pornografik" taslakları (*Salome, St. Sebastian, İsa'nın Çarmıha Gerilişi*) var. Bunların filmleriyle ya da eşcinselliğiyle bağlantısı nedir? Bunların arasına din nasıl girmiştir? Eisenstein'ın özel yaşamı hâlâ pek çok yönüyle karanlıktadır – resmi kayıtlarda bu konuda bilgi bulunması mümkün değil. Anekdotlar ve spekülasyonlardan öteye geçilememiştir.

*Meksika ile ilgili eseri bu anlamda önemli olabilir, çünkü daha serbest bir ortamda çekilmişti – ufkun dışına düşmüştü de denebilir.*

Tam olarak öyle olmuştu. Kariyerinin en büyüleyici dönemiydi – hem de sadece cinsellik yönünden değil. William Harrison Richmond'un *Mexico Through Russian Eyes* adlı kitabı insanı düşünmeye zorlayan pek çok

malzemeyle doludur. Eisenstein'ın Squeiros ile yaptığı konuşmalar (ki Hart Crane de bu konuşmalara katılmıştı) ve birbirlerini nasıl etkiledikleri konusunda daha fazla şey öğrenmek isterdim. Bu konuşmalar 1932' de Taxco'da yapıldı ve görünüşe göre estetik, politikada sanatın rolü ve halk sanatının oynadığı rol gibi meseleler üzerine tartıştılar. Eisenstein'ın *Que Viva Mexico!*'nun bir kısmını çektiği Tehuantepec kentine yaptığı ziyaret beni hayli meraklandırıyor.

*Tehuantepec mi?*

Güneydeki Tehuantepec'ten bir Tehuana kadını imgesi Meksika Rönesansı'nın değişmez sanatsal takıntılarından biridir. Diego Rivera Paris'ten döndükten sonra devrimci kültür bakanı Vasconcelos tarafından Meksika yaşamına adapte olması için Tehuantepec'e gönderilmişti ve Tehuana kadınları onun Meksiko'daki büyük duvar resimlerinde hayli öne çıkmış durumdadır. Frida Kahlo otoportrelerinin pek çoğunda kendini Tehuana kostümü içinde resmetmiştir. Tina Modotti, Tehuana kadınlarının fotoğraflarını çekmek için Tehuantepec'e gitmişti. Hatta Eisenstein'ın *Que Viva Mexico!* filmindeki "yardımcısı" Best Maugard, bir Tehuana'nın guvaj resmini yapar.

Belki de biraz fazla ilgim var bu konuda –Eisenstein hakkında yazmanın yanı sıra, Kahlo ile Modotti'nin bir retrospektif gösteriminde yardımcı küratörlük de yaptım– ama birkaç yıl önce Meksiko'da halk sanatında Tehuana dağarının bütün tarihini gözler önüne seren büyük bir gösteriyi izleme şansım olmuştu ve böylece bu konunun Eisenstein için ne kadar önemli olduğunu anlamaya başladım. "İlkel anaerkillik" kuramlarının hepsine (Bachofen, Engels, Lévy-Bruhl, vb.) aşinaydı ve bu konu onun göstergebilimsel ve kültürel uğraşlarıyla kesinlikle ilgiliydi. Bence bunun James Joyce'un *Ulysses*'ine duyduğu ilgiyle de bağlantısı vardı.

*Eisenstein'ın kuramlarının, sanatsal çalışmalarında ihtiyaç duyduğu türden mitlerin ta kendisi olduğunu mu düşünüyorsunuz?*

"Mit" terimini kullanmanın doğru olmadığını düşünüyorum. Bence bu kuramlar spekülasyon ya da hipotez başlığı altında değerlendirilebilir. Öte yandan, Barthes ve Eco için de aynı şeyin geçerli olduğu söylenebilir. Anlambilim halen yeni bir araştırma alanı ve dolayısıyla yerleşmiş hakikatler yerine hipotezlerle ilgilenmek durumunda. Her yeni disiplin daha yerleşmiş diğer alanlarla kıyaslandığında uç düzeyde konjonktürel

kalacaktır. Ama bu bir eksiklik değil. Bu bir zorunluluk. Ve de eğlenceli bir şey.

*Peirce'ü sinemayla ilişkili olarak kullanmanız da spekülatif mi?*

Peirce'ün kitaplarından birinin başlığı *Speculative Grammar*'dır (Spekülatif Gramer). Spekülatif olanla herhangi bir derdim yok. Her anlamlı düşüncenin kesinlikle zorunlu olarak spekülatif bir bileşeni olduğunu düşünüyorum. Freud'a ve Lacan'a bakalım! Daha spekülatif olunabilir mi? Spekülasyon eleştiriye, karşı sav geliştirmeye ve yeniden formüle etmeye teşvik eder ki bunların hepsi de kuram yapma sürecinin unsurlarıdır. Peirce kuram yapmada tümdengelim ve tümevarım kadar önem taşıyan, zorunlu bir unsur olduğunu düşündüğü "*abduction*" üzerine kaleme aldığı yazılarda bu konuyu açıkça dile getirmiştir. Hipotez ve varsayımları oluşturma süreci için "*abduction*" terimini kullanıyordu. Bu terim, aksi takdirde şaşırtıcı bir olgu olacak şeyi açıklamak için düzenlenmiş bir tahmin unsurunu da içeriyordu. Peirce'e göre tahmin, bilimin en az gözlem ve usavurma kadar canalıcı önemde, içkin bir parçasıydı. Bu konuda Umberto Eco'nun Thomas Sebeok'la birlikte hazırladığı esere bakılabilir. Başlığı *The Sign of Three*'dir ve altbaşlığı da "Dupin, Holmes ve Peirce"dür. "Çalınan Mektup"ta karşılaştığımız Dupin'dir bu.

*Poe mu Lacan mı? Peki Holmes dediğiniz Sherlock Holmes mu?*

Kesinlikle, sevgili Watson.

*Öyleyse kuramın sorular sormayla, varsayımlar yaratmayla, "abduction" ile hipotezler oluşturmayla, başka sorular sorarak onları tümevarımsal olarak test etmekle filan gelişeceğine mi inanıyorsunuz?*

Evet. Jaako Hintikaa'nın *The Sign of Three*'de dediği gibi, "soru-cevap ilişkisi konusunda keskin bir kurama" ihtiyacımız var. Hintikaa soru-cevap dizilerini "doğaya karşı oynanan oyunlar" olarak görür – bir sorgulama zinciri içinde bizi yeni sorulara götüren yeni varsayımlar formüle etmek için kullanacağımız yeni bilgi parçacıkları edinmeye çalışırken, doğa bizim hasmımızdır. Burada cevap verme yerine soru sormaya vurgu yapılmasını çok da yerinde buluyorum.

*Evet, öyledir. Ne de olsa siz de* Riddles of the Sphinx*'i çektiniz.*

Kesinlikle. Bu film Lacan'ın, dilin öncelikle anaerkil Bilmece'den çok babaerkil Yasa için bir vasıta olduğu varsayımına meydan okumak için

sorduğu bir dizi soru çevresinde yapılandırılmıştır. Lacan'ın kendi yazılarının da "Yasa" olarak sunulmak yerine bizatihi sorgulanmaya ihtiyaç duyduğu hakkındadır – ama *Göstergeler ve Anlam*'dan çok uzaklaştık galiba... bunun da sorgulanması gerekir! O da sizin işiniz!

*Daha önce* Göstergeler ve Anlam*'ın filmlerinizle bağlantılı olarak okunması gerektiğini söylüyordunuz, değil mi?*

Çok doğru. Ama kitap yazmakla film çekmek halen çok farklı söylem biçimleridir, her birinin kendine has sorgulama yolları vardır. Belki aralarında karşılıklı bir ilişki vardır. *Göstergeler ve Anlam*, "nasıl bir film çekmeliyiz?" sorusunu sorar ve *Riddles of the Sphinx* cevap verir. Ardından *Riddles*, "Nasıl bir kuram yazmalıyız?" sorusunu sorar.

*Şu anda film kuramının ne tür sorular sorması gerektiğini düşünüyorsunuz?*

Avangarda dair sorular sormalı. Ve daha önce üzerinde konuştuğumuz sorular – film pragmatizmi ve film dili, bir filmin nasıl gramerlileştirildiği.

*"Film pragmatizmi" ile ne kastettiniz?*

Film dilinin pratik ihtiyaçlar ve sorunlara tepki olarak evrimleşme biçimini. Film dilinin sinemanın ilk yıllarındaki gelişimine bakarsak, anlatının pratik ihtiyaçlarına cevap ürettiğini görebiliriz.

*Film dilinin pragmatik olarak gelişimini yönlendiren nedir? Belli bir filmden somut bir örnek verebilir misiniz?*

Denerim. Sinemanın ilk yıllarından standart sayılabilecek bir örnek seçeceğim. Thomas Elsaesser'in *Sinemanın İlk Dönemi* adlı antolojisinde bulunan André Gaudreault'un "Alternatif Kesmenin Gelişimi" üzerine yazdığı makaleye bir bakalım. Gaudreault çok bilinen bir Edwin Porter filmini, *Life of an American Fireman*'i (Amerikalı Bir İtfaiyecinin Hayatı) tartışmaktadır. Bu filmin iki versiyonu vardır; birincisi 1903'te çekilen ve "Copyright" olarak bilinen dokuz çekimlik filmdir, ikincisi de "Museum of Modern Art" versiyonu olarak bilinen yirmi çekimlik filmdir. "Copyright" versiyonunun son iki çekimine kadar bu iki film tıpatıp aynıdır. Son iki çekim "Museum" versiyonunda on üç ayrı alternatif kesme dilimine bölünmüştür.

Somut olarak, "Copyright" versiyonunun sondan bir önceki çekimin-



***Que Viva Mexico!*** **(S. M. Eisenstein, 1931).**

de (Çekim 8) yanmakta olan bir evin üst kattaki odasında art arda meydana gelen bir dizi mini-olay gösterilir – (a) bir kadın duman içindeki odasında uyanır, (b) pencereye yaklaşır, (c) geriye doğru sendeler ve yatağa yıkılır, (d) kapıdan giren bir itfaiyeci pencereyi kırar, (e) kadını kaldırıp pencereden dışarı çıkarır, (f) tekrar odaya girip bir çocuğu alır ve onu da pencereden çıkarır ve (g) başka iki itfaiyeci merdivenden bir hortumla gelip yangını söndürürler.

Ardından, Çekim 9'da, yani son çekimde, aynı kurtarma ayrımını evin dışından görürüz – (a) pencerede bir kadın belirir, (b) bir itfaiyeci eve girer, (c) itfaiyeciler eve bir merdiven dayar, (d) itfaiyeci kadını merdivenden indirir, (e) itfaiyeci merdivenden tekrar çıkar, bu arada kadın umutsuz görünmektedir, (f) itfaiyeci ve çocuk birlikte görünür, kadın onları karşılar ve kızı kucaklar.

Ama daha sonraki "Museum" versiyonunda, iki çekimden (içeriden ve dışarıdan) oluşan aynı kurtarma ayrımı değişmeli on üç çekime bölünmüştür (Çekim 8'den yedi tane, Çekim 9'dan altı tane alternatif kesme yapılır). Bu "değişmeli" versiyon genellikle "Copyright" versiyonunun daha sonra "geliştirilmesi" olarak görülür ve D. W. Griffith ile bağlantılı saydığımız alternatif kesmedeki yeni gelişmeleri içerdiği varsayılır.

Gaudreault bu filmi salt zamanla ilgili terimler doğrultusunda tartışır. Ona göre temel kavramlar "eşzamanlılık" ve "art arda gelme"dir. Bu çekimlerde iki eşzamanlı eylem hattı olduğunu ve alternatif kesmenin işe yaradığını, çünkü "ardıllık vasıtasıyla eşzamanlılığı ifade etme" aracı sağladığını öne sürer. Fakat gerçekte olayın farklı veçheleri eşzamanlı olsa da, ayrı eylem hatları değildirler. Tehdit ve kurtarma eşzamanlı olarak meydana geliyor olabilir, ama tehdit kurtarmayı harekete geçirir ve tehdit ne kadar acil ise kurtarma da o kadar acil olur. Tehdit ve kurtarma arasında mantıksal bir ilişki vardır. Alternatif kesme kurtarmanın gerektirdiği kompleks mantıksal yapıyı aynen alır. Bu yapı art arda gelen alt-eylemler, bir katılımcı çeşitliliği ve mekânların süregiden ayrışmasını içerir. Olayın zamansal mantığı sıralıdır, ama mutlu sona erilip kurtarma tamamlanana kadar, içinde yer aldığı mekânlar süreksizdir.

*Yani zaman ve mekânın anlatının anlamsal özellikleri olduğunu – anlatıdan bağımsız sayılamayacaklarını mı söylüyorsunuz?*

Tam olarak onu söylüyorum. Alternatif kesme özgül bir anlatımsal eylemi gramerlileştiren "dilbilimsel" bir araçtır. Bir eylemin içsel morfolojisine ve gelişimine öncelik verir. Bu filmde "kurtarma" eylemi söz konusudur ve kendi başına önce tehlikeyi, sonra iki mekân arasında fiziksel hareketi ve iki rolü (kurtarıcı ve kurtarılan) gerektirir. Mekânların ayrımı da, alt-eylemlerin mantıksal ardıllığı da tehlikeden kurtarmanın altında yatan anlamsal özelliklerinden türer. Aslında alternatif kesme, gelişmesi sırasında eşzamanlılığı dışarı atmıştır. Mantıksal olarak bağlantılı kısa eylem dilimleri birbiriyle çakışmadan yer değiştirebilir.

*Görüldüğü kadarıyla sizin yapmaya çalıştığınız şey Proppçu anlamda bütünsel anlatı analizinden, bileşen niteliğindeki eylem ve alt-eylemlere bölünmüş tekil anlatı işlevinin morfolojisine geçmek.*

Çok doğru. Propp anlatının kronolojik olmaktan çok mantıksal bir sistem olduğuna dikkat çekmekte haklıydı. Ayrıca her eylem ve alt-eylem de içkin bir hal yapısı ya da "valans"a sahiptir. Bu yüzden kurtarma eşittir x'in y tarafından z'den şurada (şuralarda) kurtarılması. Deneyimleyen, hasta, fail, -den hali, bulunma hali. Her eylem öyle bir bölünür ki anlamsal hatları ve hal yapısı açıkça görülebilir. Tehlikenin "faili" ateştir. İtfaiyeciler kurtarmanın "failleri", özneleridirler. Tehlike içindeki genç kadın önce tehlikeyi "deneyimleyen" sonra da "hasta" ya da kurtarmanın nesnesidir.

*Öyleyse film dilinin gelişimi bir problem çözme süreci, anlatı içindeki her bir olayın anlamsal ve mantıksal yapısını en ekonomik yoldan açıklığa kavuşturma süreci olarak görülebilir.*

Kesinlikle doğru. Film farklı bir şekilde gelişseydi, portre, manzara ya da günce olarak (genel olarak "deneysel film" başlığı altında toplanan türler) gelişseydi dil de farklı bir şekilde evrimleşirdi. İnsanlar bu yüzden deneysel filmi anlamakta zorlanıyorlar. Anlatı olmama durumu bu filmlerin başka bir film dilini kullandıkları ya da ima ettikleri anlamına gelir. Bu dili öğrenmeniz gerekir. Deneysel filmlerin, çoğu zaman ve mekân bakımından soyut bir biçimde analitiktir ve muhakkak öykü merkezli olmaları da gerekmez.

*Film estetiği hakkında söylediklerinizle bunu nasıl bağlıyorsunuz?* Riddles'*a geri dönersek, hem öykü merkezli olan hem de buna rağmen anlatı sözdizimine tepki gösteren bir film yapmak istemişsiniz gibi görünüyor. Burada bir paradoks yok mu?*

Evet, bu film bir –ya da birden fazla– hikâye anlatıyor, ama geleneksel film dilini kullanmıyor.

*Her biri tek bir ana eylem içeren kesintisiz ayrımlardan oluşan 360 derecelik panoramalar kullanılıyor.*

Bir anlamda, tıpkı Eisenstein'ın *Que Viva Mexico!* için söylediği gibi, "bir kolye şeklinde inşa edildi". Aslında Eisenstein'dan daha ileri giderek eylemi çerçevelemeye ve kompozisyona tabi kıldık. Hatta dramatizasyonu daha da azalttık. Dramatik hikâyeyi Jacques Lacan ve Maud Mannoni'nin gözünden Oidipus hikâyesini aksettiren, temeldeki bir fabl olarak gördük sadece. Bana kalırsa biz Eisenstein'ın "entelektüel montaj" fikrini başka bir boyuta, ana akım film dilinin daha radikal bir dekonstrüksiyonuna çekmek istedik.

*Neden? Bir de bunu* auter*'cülüğe ve Hollywood sinemasını sadakatle yüceltmenize –ya da en azından Hollywood'un "panteon" yönetmenlerini takdir etmenize– nasıl bağlıyorsunuz?*

Buna cevap vermenin iki yolu var. Birincisi, Hollywood tarafından biçimlendirildikten sonra onun yörüngesinden çıkan Godard'ı izlediğimi söylemek. İkincisi ise, Godard örneğinden çok etkilenmiş olmakla birlikte, öykülemeyi terk etmeye ya da asgariye indirmeye başlamasını git-



***Life of an American Fireman*** **(Edwin S. Porter, 1903).**

tikçe daha fazla eleştirmeye başladığımı söylemek. Anlatıyı elden kaçırmamak, ama öyküyü farklı bir yolla anlatmak istiyordum. Laura Mulvey ile yaptığımız ilk film olan *Penthesilea*, aynı öyküyü her seferinde farklı bir mod ya da tarzla tekrar tekrar anlatan bir *palimpsest** biçimindeydi. Süreklilik yerine yan yana koyma.

*Öyleyse Hollywood'u reddettiniz, ama yine de öyküleme ve anlatıya olan ilginizi korudunuz.*

Beni bir itirafa zorluyormuşsunuz gibi hissediyorum. Benim sinemaseverliğim, eski büyük Hollywood filmlerine olan saplantılı ilgim hiçbir zaman yok olmadı. İstesem de bundan kurtulamazdım zaten. Neticede yeniden meydana çıktı. Bir açıdan bütün olup bitenin, sinemaseverliğin sanat politikasını ya da avangardın estetiğini aşmasından ibaret olduğunu söyleyebilirim. Ne de olsa aynı sinemaseverlik sinemanın bir sanat olduğuna, estetiğin ideolojiden daha önemli olduğuna inanmamın gerçek zeminini teşkil ediyordu. Bu da kültür ya da "Kültür İncelemeleri" fikrini neden hiç sevmediğimi açıklıyor. Ben sanat ve estetik istiyordum.

* *palimpsest*: Üzerindeki yazılar kısmen ya da tamamen silinerek yeniden yazmak için kullanılmış parşömen. (ç.n.)

*Bunu biraz daha açar mısınız? "Sanat" ile "kültür" arasındaki farklılığa nasıl bakıyorsunuz? Sizin için "sanat"ın öncelik kazanmasına ve "kültür" fikrine güvenmemenize yol açan neydi?*

Bu konuda hiçbir zaman açıkça bir şeyler yazmadım, ama sinema üzerine yazdığım her şeyde bu konu örtük olarak vardı. Sanata ilgim var, fikirlere de ilgim var, ama "kültür"ün çekiciliği hiçbir zaman anlamlı gelmedi bana. Bunu analiz etmeye çalışacağım, ama başarılı olabilir miyim, bilemem. Kişisel zevklerle entelektüel tarih birbirine karışıyor ne de olsa!

Bilindiği gibi "Kültür İncelemeleri" fikri İngiltere'den çıkmış ve 1961'de Richard Hoggard tarafından kurulan Birmingham Çağdaş Kültür İncelemeleri Merkezi başlığı altında saygın bir yer kazanmıştır. Hoggard'a daha sonra *New Left Review*'in editörlüğünden ayrılan Stuart Hall da katıldı. Hoggard'ın *The Uses of Literacy* (1957) adlı eseri ve elbette bir yıl sonra, yani 1958'de yayımlanan Raymond Williams'ın yetkin eseri *Culture and Society*'de geliştirilen yaklaşıma Birmingham'da kurumsal bir biçim verildi.

Bu iki kitap "kültür" düşüncesini bir topluluğun yaşam biçiminin ifadesi olarak tanıtıyordu. Her ikisinde de yazarlar çocukluk anılarının, işçi sınıfı içinde büyümüş olmanın etkisi altındaydı; bu durum Hoggard'da açık bir şekilde, romanlarında açık davranmayı tercih eden Williams'ta ise örtük bir şekilde görülüyordu. Bence bu düşünce radikal bir muhafazakâr olan T. S. Eliot'tan ve muhafazakâr bir radikal olan F. R. Leavis'ten etkilenmişti. Her ikisi de kültürün yaşam biçimi olduğu, toplumsal varoluşa doku ve anlam kazandırdığı düşüncesini ortaya atmışlardı. Her ikisi de yirminci yüzyılın ticarileşmiş kitle kültürü konusunda hayli şüpheci bir yaklaşıma sahiptiler ve bunun yanında, en azından Leavis söz konusu olduğunda, sınıfsal ayrıcalıklardan ve kültürün bütün olarak halkın değil elit tabakanın mülkiyetinde olmasından kaynaklanan derin bir küskünlük vardı.

Hoggart'ın kitabı içinde yetiştiği işçi sınıfına bağlılığını ve üniversitelerin uzun zamandır beklenen demokratikleşmesi sonucunda kendini ayrıcalıklı elit tabaka içinde bulduğu zaman yaşadığı karmaşayı dile getiriyordu. Öte yandan Williams'ın kitabı da "kültür" kavramı için verilen kavganın Britanya entelektüel tarihine hangi şekillerde damgasını vurduğunu inceliyor, sonuç bölümünde ise kitle iletişim tekniklerine saldırıyor, ortak bir kültürün yeniden canlandırılması çağrısında bulunuyordu.

Bu "yaşayan kültür" hem doğal büyüme, hem de özenle ilgilenme üzerinde temellenecekti.

*Tepkiniz ne oldu? Olumsuz muydu?*

Korkarım hem estetizm hem de yaygın medya tarafında buldum kendimi. Önce yaygın medyaya, daha da özelinde Amerikan sinemasına bakalım. Bir bütün olarak bu eğilim –Orwell, Hoggart, Williams– hem açıkça, hem de örtük olarak Amerikan karşıtıydı. Hakkında yazdıkları kültürel topluluk geleneksel ve İngilizdi – belki de Britanyalıydı demeliyim, aradaki ayrım konusunda fazla detaya girmeden. En uzun proleterleşme tarihine sahip olan ülkenin Britanya olduğunu ve bu yüzden organik bir yaşam tarzı oluşturmak ve kendi zengin kültürünü yaratmak için gereken zamanı ve fırsatı bulmuş işçi sınıfının burada olduğunu kabul ediyorlardı. Şimdi bu kültür yeni bir ticarileşme dalgasının tehdidi altındaydı, yüksek tirajlı basının yükselişiyle içeriden değil, Hollywood filmlerinin işgaliyle dışarıdan.

Williams Hollywood'a karşı azimle savaşıyordu. Sinema olarak sinemaya bir itirazı yoktu. Aslında filmi üniversiteye sokma konusunda öncülük edenlerden biriydi (ders vermekte olduğu Cambridge'te) ve Britanya belgesel hareketinden bir arkadaşı olan Michael Orrom'la birlikte *Preface to Film* adında sinemayla ilgili bir kitap da yazmıştı. Ama Hollywood'dan kesinlikle uzak durdu – sanırım Griffith haricinde. Daha sonra Eisenstein ve Pudovkin'e, Alman sessiz sinemasına, ardından Bergman'a ve nihayet Godard'a yöneldi. Benim Hollywood hakkındaki görüşüm tamamen farklı. Britanya kültürünün, her sınıf için geçerli olmak üzere, boğulmakta olduğunu hissediyordum ve buradan da Britanya kültürünün taşralılıktan ve dar kafalılıktan kurtulmak için dışarıdan gelecek bir girdiye ihtiyaç duyduğu kanaatine vardım.

*"Sanat" ve "kültür" arasında yaptığınız bu ayrımın derinliği nedir? Açık bir ayrım mı yoksa ikisi arasında gri alanlar mı var?*

Williams'ın kültür tanımını kabul edersek sanat açıkça kültürden ayrıdır. Sanat bir yaşam biçiminden çok bir metinler bütünü anlamına gelir. Aslında sanat konusundaki görüşlerim açısından Williams'a pek uzak sayılmam – Williams sanat eserlerine metin gözüyle bakıyor ve biçimin önceliğine vurgu yapıyordu. "Metin" ya da "biçim" kavramlarına yüklediği anlam konusunda farklı yorumları olabilir, ama sanatı kültürden böyle bir tarzla ayırma zorunluluğu dolaylı olarak kendini göstermektedir.

Üstelik Williams beğeni ve nitelik konusundaki ortodoks görüşleri reddetmeye meyilliydi. Mesela I. A. Richards'ın çalışmalarının özellikle sevdiği yönlerinden biri, Richards'ın öğrencilerine yazarını belirtmeden okuma parçaları vermesiydi. Bir eserin belli bir yazara addedilmesi ile kanonsal statüsü belirtilmediğinde estetik tepkilerin çok farklı olduğunu keşfetmişti.

Williams daha sonra Ibsen hakkında yazdığında, *Hortlaklar*'ı *Bir Bebek Evi*'ne tercihetti ve karşı çıkıldığında da *Hortlaklar*'da "bütün kompozisyon modunun" daha ciddi olduğu ve toplumsal olarak ilerici olup olmamasından bağımsız olarak biçiminin çok daha önemli olduğunu savundu. Williams'a göre sanatın kültür içinde bir rolü vardı, ama kültürle aynı şey olmadığı ortadaydı. Şunu da parantez içinde eklemek isterim ki, Williams'a göre film dramanın devam ettirilmesiydi ve bu yüzden Bergman da Strindberg'in adımlarını takip ediyordu. Film dramatik bir sanattı.

*Görsel sanat değil mi? Siz ne düşünüyorsunuz?*

Bana göre film çokbiçimli bir sanattır. Sınırlı bir anlamda film görsel sanattır, ama aynı zamanda anlatımsal sanat, dramatik sanat, kinetik sanat, işitsel sanat, performans sanatı, vs. olduğu da söylenebilir. Birden çok algı kanalı üzerinden –optik, işitsel, hatta dokunsal– ve birden çok gösterge sistemiyle iletilir. Bir sanat biçimi olarak filmin en büyük gücü de budur.

*Çokbiçimli bir sapma.*

Öyle de denebilir. Ama benim vurgulamak istediğim şey sanatın biçimsel nitelikleriyle, metninin yapılanma şekliyle tanımlandığıdır. Her ne kadar film tiyatroyla bağlantılı olsa da biçimsel olarak ondan ayrıdır. Sinemada türler biçimsel olarak farklıdır, keza Ekspresyonizm, Şiirsel Gerçekçilik ya da Yapısal Film gibi hareketler de, *auteur*'ler de öyledir. Williams'ın dikkat çektiği gibi, sanat aynı zamanda bir tür gerçeğin –onun deyimiyle "hayali bir gerçeğin– alanıdır. Sanat eseri dünyayı yorumlamanın, onu tematik olarak bir çerçeveye sokmanın, *Göstergeler ve Anlam*'ın *auteur* kuramıyla ilgili bölümünde "karşıt-evren" adını verdiğim biçime uyacak eşsiz bir yolla yerine oturtmanın vasıtasıdır. Bu yüzden, örneğin Hawks'a baktığımızda filmlerinde tekrarlanan biçemsel özellikler görürüz, ama bunun yanı sıra tekrarlanan tematik takıntılar da vardır ki ikisi birlikte onun eserlerine, Willams'taki anlamıyla "biçimi" kazandırır.

Williams drama üzerine yazdığı kitabını Brecht'ten söz ederek bitirir. Brecht'in yeni ve orijinal bir dramatik biçim yarattığını ortaya atar. Bu noktada yine görüşlerimiz birbirine yaklaşıyor. Williams, Brecht'in getirdiği yeniliğin bildirme kipinin yerine isteme kipini getirerek natüralizmi dönüştürmek olduğunu iddia eder. Ve nihayet bu temelde Brecht sinemasının (ya da televizyonunun) ortaya çıkması gerektiğini dile getirir. Onun kelimelerini kullanmak gerekirse bu, "üç yönelimin bileşimi olacaktır: daha hareketli dramatik kamera biçimleri, daha halktan izleyicilerle doğrudan ilişki ve isteme eylemlerinin gelişimi". Bu koşulların her birini çok farklı bir biçimde yorumlayacak olsam da, benim konumum bu çerçevenin çok dışında sayılmaz.

*Siz de bir Brecht sinemasının ortaya çıkması gerektiğini söylememiş miydiniz?* Screen*'de yazdığınız sırada düşturlarınızdan biri değil miydi bu?*

Evet, ama Williams'ın görüşü kamera hareketliliğinin filme romanın sahip olduğu özgürlüğü verebileceği, dramatik biçimini korurken açık alanlarda serbestçe hareket edebileceği yönündeydi. Oysa bizim *Riddles of the Sphinx*'teki projemiz kameranın hareketliliğini dünyaya yabancılaşmış bir bakış yaratmak için kullanmak, duygudaşlık ihtimalini ortadan kaldırmaktı. Elbette bu da Brechtvari, ama Williams'ın görüşünden çok farklı. Buradaki fikir popüler bir biçimi –film yoluyla öyküleme– kullanmak, ama bu biçimi özgül alt-kültürlere, sanatsal, politik ve entelektüel alana yöneltmekti. Son olarak, Williams "isteme eylemleri"ni şu soruyu soran eylemler olarak tanımlar: "Eğer bunu yaptıysak, daha sonra ne olacak?" Olanaklı dünyalardaki getirilerden –bir nevi düşünce deneylerinden– söz etmektedir. Ama bence Brecht'in bu taktiğini ancak "*gestus*" kuramıyla bağlantılı olarak anlamak mümkündür. "*Gestus*" kuramı ise bir şeyin sergilenmesiyle, izleyicileri kendi sorularını formüle etmeye itecek bir nevi sosyopolitik şema ile sunum yapmayla ilgilidir.

*Buradan Hollywood'a, yaygın sinemaya dönmek istiyorum. Brecht'i Hollywood'a nasıl uydurabiliriz?*

Pratikte pek uygun görünmüyor. Ama kuramsal açıdan çok yakındır. Brecht ucuz halk kültürüne hayrandı. Bence Hollywood'un Brechtçisi Sam Fuller'dır. Doğrudan bir etkilenme söz konusu değildir. Ama Fuller'in beğenisi Brecht'inkine benziyordu; ucuz halk kültürü, ucuz romanlar, boyalı basın. Brecht'in yaptığı gibi, etik ve politika konusundaki güncel ve kritik sorunlara saldırmak amacıyla kullanarak, tabiri caizse, on-

ları kurtarmak istiyordu. Fuller doğrudan basınca duyarlı noktaların üzerine gidiyordu. Onun filmleri çağımızın fabllları gibi görülebilir, bu filmler sorular sorar. *Run of the Arrow*'da (Okun Uçuşu) olay çözülmeden bırakılır ve en son, doğrudan izleyicilere yöneltilmiş bir kapanış yazısı çıkar: "Bu hikâyenin sonunu siz yazacaksınız."

*Evet, Fuller. Sirk'le ilgili olarak da Brechtçilik iddiaları vardır. Brecht'in kendisi de Welles'in tiyatrodaki çalışmalarını beğeniyordu. Peki ya Sternberg? Ya Hitchcock?*

Sternberg, Brecht'ten çok Breton'un tarafındadır. *Shanghai Gesture* (Şangay Harekâtı) – çılgın aşk, düşlere dalma. *Cahiers* beğenisinin öbür yüzü –B filmi ve ucuz roman beğenisinin yanında– çılgınca olanın beğenisidir. *Shanghai Gesture* ya da *Pandora and the Flying Dutchman* (Pandora ve Uçan Hollandalı) gibi filmleri hep sevmişimdir. Charles Laughton *Night of the Hunter*'da (Av Gecesi) bu iki unsuru bir şekilde birleştiriyor belki de. Gerçekten büyük bir film. Brecht'ten bir şeyler öğrenmiş olmalı.

*Peki ya Hitchcock?*

Hitchcock'ta gerçeküstücü bir yan vardır kesinlikle – *Vertigo*, *Marnie*, *The Birds* gibi düş filmlerinde bu görülebilir. Sürrealizm hakkında çok şey bilir ve bu konudan söz ettiği de olmuştur.

*Ve* Spellbound *üzerinde çalışması için Salvador Dali'yi tuttu.*

Esrarengizlik konusunda üstüne yoktu. Tıpkı Welles gibi o da sihirbazlara hayrandı.

*Hazır söz Hitchcock'tan açılmışken, Hollywood filmleri ve Fransız kuramı sorununa geri dönmek istiyorum. Sizce bu dikkate değer çiftleşme nasıl meydana geldi?*

Aradaki en açık bağlantı *Cahiers*'tir, ondan önce de Fransızların savaş sonrası dönemde *film noir* karşısındaki hayranlıkları var. Bu da bizi ta 20'lere, caz, gökdelenler ve çizgi romanlardan etkilendikleri döneme götürüyor. Sartre'ın yazılarında da Amerikan kültürünün alt kısmına olan hayranlığın açık belirtilerine rastlanabilir. Benim için Sartre kilit figürdü, çünkü Fransız kuramına olan ilgim Sartre ve onun Varoluşçuluk kuramına kadar gider. İngiltere'de Laing ve Cooper, kuramcı Sartre'ı niha-

yet anladıklarında Amerika'ya hayranlık eşzamanlı olarak hem popüler sanatta hem de popüler müzikte kendini gösterdi.

Amerikan popüler kültürü konusunda dikkat çekmek istediğim bir nokta daha var. İngiltere'de sinemaseverlik Amerikan müziğinin –Chuck Berry, Little Richard, Muddy Waters, John Lee Hooker, Howling Wolf gibilerini kastediyorum– keşfedilmesiyle aynı zamana rastlar. *Run of the Arrow* ve *Underworld USA*'in keşfi de aynı türden bir deneyimdir. Müzik dünyasında bu Rolling Stones, Beatles gibilerine doğru evrilmişti. Sanat dünyasında ise Britanya popüler sanatının yıldızı parlıyordu – Richard Hamilton kasıtlı olarak Hollywood'a anıştırmalar yapıyordu. Bir de Pauline Boty. Bunun beklenmedik sonuçlarından biri de Amerikan sevgisinin pop şarkılarından Yeni Sol'a sıçramasıydı. *New Left Review* Sam Fuller'a yer verdi, ama aynı zamanda John Lee Hooker'a ve Rolling Stones'a, hatta William Burroughs'a.

*Bu doğru. Benim de bunda rolüm vardı. Bence Rolling Stones'un özelliği John Lee Hooker, Howling Wolf ya da Muddy Waters gibi siyah blues şarkıcılarından alabilecekleri her şeyi alıp bunu yeni, değişim geçirmiş bir biçimde Amerikalılara sunmalarıydı. Film konusunda hiç böyle bir şey olmadı. Filmde "ulusal sinema" fikrinin ağırlığı fazlaydı, ama popüler müzik konusunda böyle bir sorun yoktu. Britanya sinemasının eski destansı günlerine –Carol Reed ve Michael Powell gibilerine– dönersek, onların da Hollywood'u "dönüşüme uğrattıklarını" ve yeni kılığı içinde evine geri gönderdiklerini öne sürebiliriz.*

Ne olursa olsun, Eski Yeni Sol Michael Powell gibi yönetmenleri reddeden bir ulusal sinema anlayışını savunuyordu. Karel Reisz ve Lindsay Anderson'ın 50'lerde yaptığı belgesellere bakılırsa, "beş para etmez" popüler kültüre ve özellikle de Hollywood'a aşırı husumet beslediklerini görebilirsiniz.

*Anderson'ın John Ford'u sevme nedeni onun duygulu milliyetçiliği ve erkeksi duygusallığıydı.*

Kesinlikle öyle. Değişim ancak 1962'deki nöbet değişiminde, Edward Thompson ile Raymond Williams ve eski kuşak karanlıklara gömüldüğünde yaşandı. *NLR* o neşeli günlerde "ulusal nihilist" bir çizgideydi, İngilizce olan her şeyi reddetmek gibi şahane bir eğilim gösteriyordu.

Göstergeler ve Anlam*'ın birinci baskısının sonuna on Büyük Hollywood Yönetmeni'nden (Chaplin, Ford, Fuller, Hawks, Hitchcock, Lang,*

*Lubitsch, Ophuls, Sternberg, Welles) oluşan bir panteon koymuştunuz. Fakat ikinci basımda bu yoktu. Fikrinizi mi değiştirdiniz?*

*Auteur*'ün ölümü mü? Bir bakıma evet. Temelde, Barthes ve Foucault'nun bu konu üzerindeki meşhur açıklamalarını gülünç buldum. Metin ve söylem konusundaki kuramları tarafından yaratılmış abartılı mecazlardan başka bir şey değildi yazdıkları. Bununla birlikte *auteur*'cülük konusunda yazdığım bölümü elden geçirme, ona post-yapısalcı bir cila çekme, açık "*auteur*" ile gizil "*auteur*" arasındaki farka işaret etme ihtiyacı hissettim. *Auteur* metnin bir nevi etkisi haline geldi ki bu kendi içinde çok da yanlış sayılmaz, ama aynı zamanda gerçek *auteur* ile metinsel "*auteur* etkisi" arasındaki ilişki sorunsalının önüne geçti. Bunun için üzgünüm. Sam Fuller bilerek "Sam Fuller" haline gelmemiş olabilir, ama birincisi olmadan ikincisi olamaz ve ikisi arasında gerçek belirlenimler vardı. Biyografi *auteur*'lük etrafındaki meseleler için uygundur. Ama bu durumda metinsellik de öyledir.

*Peki 30 yıl sonra şu andaki panteonunuz nedir?*

Eskisi biraz beylik sayılır, değil mi? Şimdi tamamen yeni adlardan farklı bir şey yaratmaya çalışalım: Sirk, Siodmak, Lupino, Tashlin, Kubrick, Polanski, Cronenberg, Demme, De Palma, Hopper. Üstelik Scorsese ve John Woo'yu gözden kaçırmış gibi duruyorum. Listeye kimleri alacağıma karar vermek için aylar harcayabilirim. Bununla beraber, halen panteonların değerli olduğunu düşünüyorum. Ayrıca kanon konusundaki görüşleri de kendime yakın buluyorum, fakat revizyonist ve muhalif kanonları tercih ediyorum haliyle. Kanon *film maudit*'e, yani geleceği olmayan filme açık olmalıdır. Daha yatılı okulda okuduğum sıralarda sürrealist kanonun üzerimde büyük etkisi olmuştu – Swift, Sade, Poe, Desbordes-Valmore'dan Jarry, Vaché ve Roussel'e kadar. Gerçi Desbordes-Valmore'u hiç yakından incelemedim. Hâlâ kim olduğunu tam olarak bilmem.

*Kanon düşüncesine yakınlığınızın sebebi nedir?*

Yöntemli ve ilkeli beğeni için kestirme bir yol oluşturur. Hangi eserin iyi, hangisinin kötü olduğunu sormayı reddetmek saçma geliyor bana. Bir film yaparken bir kesmenin iyi mi kötü mü olduğunu, oyuncunun performansının iyi mi kötü mü olduğunu, bir kamera hareketinin iyi mi kötü mü olduğunu kendimize sorarız. Yapım aşaması temelde değer ve nitelik konusundaki yargılar tarafından belirlenir. Eleştirmenler ve ku-

ramcılar sanat pratiğine böylesine içkin olan bir söylemden kendilerini soyutlamaya çalışmamalıdırlar. Neticede, sinemada bir film izledikten sonraki doğal tepkimiz onun iyi mi yoksa kötü mü olduğu üzerine konuşmak değil midir? Öte yandan, kanonların donup kalmasına da izin vermemeliyiz. Onlar üzerine kavgalarımızı tutkulu, bilgili ve sağlam bir şekilde sürdürmeliyiz, ama bu başka bir konu. Shaftesbury'nin iki yüzyıldan uzun bir süre önce tavsiye ettiği gibi, beğenimiz doğrultusunda yargılara varmaya ve bunları mantıklı savlarla savunmaya ihtiyacımız olduğuna inanıyorum.

*Kanon tartışması gerçekte kimlik politikaları hakkında değil midir?*

Aslında "tarihten nelerin saklanmış" olduğu hakkındadır. Tek söylemeye çalıştığım, bir kanonu revize etmeye kalkıştığımızda duruşumuzu estetik zemini üzerinde savunabilmemiz gerektiğidir. Dorothy Arzner ve Ida Lupino'nun hakkını vermek gerek elbette. 1970'te *Ganja and Hess*'i çekmiş olan Bill Gunn gibi yönetmenlere bir kez daha bakmalıyız. Ayrıca dünya sinemasının "saklı" alanlarını da –Bombay, Meksiko ve Kahire gibi– ciddi bir şekilde gözden geçirmemiz gerekir. Kamal Amrohi'nin *Pakeezah* adlı filmi gerçek bir şaheserdir, en basitinden Max Ophuls'un *Lola Montès*'si ile kıyaslanabilir düzeydedir. Bence Paul Leduc'un Venezuela'da çekilmiş olan *Latino Bar*'ı son on yılın en büyük filmidir. Bunların yanında Ousmane Sembene, Lino Brocka, Glauber Rocha gibi isimler de var.

*İlk on listeleri de kestirmenin kestirmesi türünden bir şey mi?*

Aynen öyle. Tüm estetiğin yoğunlaşması olarak görebileceğimiz kanonun bir nevi polemiksel yoğunlaşmasıdır ilk on listeleri – kişiye bağlı bir sapmayla elbette. Aslında benim en sevdiğim liste *Filmihullu* (Film Delisi) adlı bir Fin film dergisine spor filmleri konusunda hazırladığımdı. Hellmuth Costard'ın hayranlık verici futbol filmiyle başlamıştım. Bu filmde kamera tüm bir maç boyunca Georgie Best üzerine odaklanıyordu. Sadece birkaç kez topa dokunur, ama bunlardan birinde gol atar. Topun filelerle buluştuğunu görmezsiniz. Takım arkadaşlarının onun üzerine atlamasından anlarsınız ne olduğunu.

*Peki diğerleri nelerdi?*

Satyajit Ray'in satrançla ilgili filmi. Godard'ın, içinde tuhaf bir İsviçre sporu olan *Sauve qui peut* (Herkes Kendini Kurtarsın) adlı filmi. Green-



***Night of the Hunter*** **(Charles Laughton, 1954).**

away'in *Drowning By Numbers* (Sayılarda Boğulmak)...

*Bir dakika! Klasiklere dönelim şimdi! Hitchcock:* Strangers on a Train *(Trendeki Yabancılar). Hawks:* The Crowd Roars. *Gerçekten konuyu değiştirelim artık. Yeni medya. Son yorumlarınızı alabilir miyim?*

60'ların ve 70'lerin deneysel filmlerindekine benzer, ortaya çıkacak yeni olanakların heyecanından söz edebiliriz bugün. Yeni medyanın yeni sanat biçimleri yaratma potansiyelinden bahsediyorum elbette. Bir metinsellik kipi olması dışında, siber uzayda ilgimi çekecek bir şey yok. Göstergebilimsel yapısıyla, söylem biçimlerinin ne olduğuyla ilgileniyorum sadece.

*Dijital çağda göstergeler ve anlam mı?*

1968'in esas etkisi, herhalde "Kamusal Alan"ın nihai çözülüşü olmuştu. "Gösteri Toplumu"nun zaferi de diyebiliriz buna. Durumcuların haklı çıkması! Ama olumsuz anlamda. 1968 değişim fikrinin kendisini göste-

ri haline getiren simgesel bir uğraktı, ama her zaman olduğu gibi tarih tuhaf oyunlarından birini oynadı ve gelen değişim beklenenden çok farklı oldu. Fordizmin sonu geldi, Keynesçiliğin sonu geldi, klasik sosyal demokrasinin sonu geldi; dünya sermayesinin kapsamlı bir biçimde yeniden düzenlenişini hızlandıran elektronik iletişim ağlarıyla birbirine bağlanmış dünya şehirleri çevresinde inşa edilen bir yeni dünya düzeni çıktı ortaya.

*Marx haklı mı çıkmış oldu? Sermayenin organik bileşimi ve proletaryanın sefalete düşmesi konusundaki itibarı kaybetmiş kuramları doğru mu çıktı?*

Öyle görünmüyor mu?

*Peki ya estetik ile politik avangard arasındaki bağlar?*

Belki de gerçekte avangardın varolup olmadığını sormalıyız. Yani en azından kamu bilincinde. Avangardın dönüşüm geçirip MTV ve üst sınıfa yönelik reklamcılık olduğunu söylemek istemiyorsak elbette.

*Öyleyse, sanattaki güncel eğilimler konusunda karmaşık duygularınız mı var? Peki üniversitelerdeki güncel eğilimler konusunda ne düşünüyorsunuz?*

Tarih ve tarih yazımı konusuna ilgimin fazlasıyla arttığını söyleyebilirim. Shaftesbury, Lessing ve Schiller okuyorum. Eisenstein, Kracauer ve Arnheim'ı yeniden okuyorum. Onların modasının geçtiğini düşünmüyorum. Gelecek belirsiz görünüyorsa, en iyisi geçmişe dalmak ve eskiler arasında neyin yeni göründüğünü, neyin beklenmedik bir şekilde geçmişten sökülüp alınabileceğini, neyin bugüne dair algımıza yeni bir bakış açısı geçirebileceğini bulmaktır. *Göstergeler ve Anlam*'da Lessing, simge kitaplar ve ortaçağ *tituli*'si tartışılır. Kuramsal düşünce tarihsel düşünceden ayrılamaz.

*Shaftesbury kimdir? Ondan tam olarak ne öğrenebildiniz?*

Shaftesbury 1713'te Napoli'de ölen bir İngiliz üstattır. Filozof John Locke'tan özel dersler almıştır. Locke, Shaftesbury'nin babasının politik danışmanı ve söylev yazarıydı. Shaftesbury özenli bir beğeni kuramına olan ihtiyaç üzerinde durmuştu daima. Fransız saray estetiğiyle bağlantılı saydığı *je ne sais quoi* öğretisine tepki gösteriyordu. "*Je ne sais quoi*"yı parçalarına ayırmak" istiyordu. Ölmeden önce yazmakta olduğu



***Strangers on a Train*** **(Alfred Hitchcock, 1951).**

*Second Characters* adlı eserinde göstergebilimsel anlatı ve görsel temsil sistemleri arasında ayrım yapma konusunda Lessing'i önceliyordu. Shaftesbury'den Lessing'e, oradan da Arnheim'ın *A New Laocoön*'üne uzanan, sinemada ses ve görüntü arasındaki ilişkiyi kuramlaştırma yönünde kesintisiz bir çizgi vardır. Son olarak Shaftesbury, estetik, etik ve demokratik politikalar arasındaki bağlara vurgu yapıyordu ısrarla.

*Eski filmler de eski kuramlar kadar önemli midir?*

Evet. Neden birdenbire sinemanın ilk dönemleriyle böylesine ilgilenmeye başladık sanıyorsunuz? Bunun altında arkeolojik kaygılardan fazlası yatıyor. Buradaki amaç dünya gösteriminde henüz donup kalmamış, potansiyel anlamda bir sinemayı yeniden bulmak. Buradaki amaç bir rönesans düşüncesini yakalayabilmek.

*İyi ama sinema 60'larda olduğu gibi yeniden merkezi bir yer kazanabilir mi? Sinema üzerine yapılan tartışmalar eskisi kadar önemli görünmüyor. Elektronik medya her şeyi değiştirmeyecek mi?*

Çok da uzak olmayan bir geçmişte, çok kanallı televizyonun ve yeni medyanın yükselişi üzerinde düşündüğüm sıralarda kaleme aldığım bir metinde Hollywood filminin tıpkı vakti zamanında başat sanatlardan olan vitray, fresk ya da goblen gibi soyu tükenmiş bir sanat haline gelebileceğini yazmıştım. Galiba biraz abartmışım. Elektronik teknoloji sinema tarafından emiliyor. Gittikçe daha aksiyon-yoğunluklu gösteriler, pahalı teknolojik harikalar yaratılmasını sağlayarak en azından şimdilik Hollywood'u tekrar canlandırdı. Sinemayı belirtisel olandan uzaklaştırıp ikonik olana yaklaştırdı belki de.

*Kulağa hoş geliyor. Gerçekçilikten uzaklaşıp gösteriye yaklaşmak. Derindeki yapı olarak anlatıyı korumaya devam ederken.*

Elde tutmak ama hızlandırmak. Süreyi sıkıştırmak. Buna karşıt olarak, bir nevi diyalektik tersine dönme sonucunda yeni deneylerin, yeni kavramların, yeni sinematik sanat biçimlerinin, yeni alternatiflerin Hollywood'a gireceğini ve bunlara yeni kuramsal kiplerin eşlik edeceğini düşünüyorum. Kısacası yeni bir sinemada yeni göstergeler ve yeni anlam.

*Günbatımına doğru ağır ağır uzaklaşmadan önceki son sözünüz bu olmalı.*

Müzik. Jenerik!

# Dizin


*2001: A Space Odyssey* (2001: Uzay Macerası) 198, 208
*A bout de souffle* (Serseri Âşıklar) 186
*A Girl in Every Port* 80
*A Midsummer Night's Dream* 99
*agit-guignol* 33, 35, 41
*Air Force* 73, 75, 79
Akerman, Chantal 208
*Aleksandr Nevski* 41, 53
Alman Romantizmi 21, 25
*Alphaville* 184, 185
alternatif kesme 214-5
*Amants, Les* (Âşıklar) 169
Amerikan sineması 15, 68, 170, 177, 219. Ayrıca bkz. Hollywood
Amrohi, Kamal 225
Anderson, Lindsay 223
Anderson, Perry 193
Anger, Kenneth 141
Anisimov, Ivan, 52
*Annapurna* 127
Antonioni, Michelangelo 170, 208
Apollinaire, Guillaume 101
Appia, Adolphe 55
Arnheim, Rudolf 228
Art Nouveau 101
*Arts and Crafts* hareketi 101
Ascenseur *pour l'échafaud* (İdam Sehpası) 169
*auteur* kuramı 15-6, 68-73, 92-4, 101-3, 149-54, 195-8, 200-3, 224
avangard 19, 21, 139, 141, 144, 154-5, 196-201, 227
*Bande à part* (Kafadarlar) 184, 185
Bardot, Brigitte 170, 172
Barr, Charles 52, 121
Barthes, Roland 73, 104, 107-9, 111, 132, 133, 136, 194, 195, 203-5, 211, 224
Baudelaire, Charles, *correspondances* 9, 53
Bauhaus 101
*Bay Batı Bolşevikler Diyarında* 37
Bazin, André 72, 102, 112, 113, 115, 117, 119, 121, 122, 123, 127, 135, 161
Bechet, Sidney 29
Bergman, Ingmar, 189, 191, 220
Bergson, Henri 144
Berkeley, Busby 103
*Berlin Horse* 197
Bernini, Giovanni 180
Bertolucci, Bernardo 140
*Big Sky, The* (Yeşil Gözlü Esire) 80
*Big Sleep, The* (Birleşen Kalpler/Büyük Uyku [TV]) 73
*Bilge Adam* (oyun) 25, 29, 31
*Birds, The* (Kuşlar) 133, 175, 222
Birmingham Çağdaş Kültür İncelemeleri Merkezi 218
biyomekanik (Meyerhold) 25
*Blackmail* (Şantaj) 173
*Blade Runner* (Bıçak Sırtı) 208
*Blaue Angel, Der* (Mavi Melek) 178, 181
*Blonde Venus* (Sarışın Venüs) 182
*Blowup* (Cinayeti Gördüm) 201
Boetticher, Budd 73-5, 81, 103
Bolşevik Devrimi 19, 25, 31, 62, 180
Bonnard, Pierre 115
*Bonnie ve Clyde* 198
Borzage, Frank 73
*Boudu sauvé des eaux* (Boğulmaktan Kurtarılan Boudu) 159
Boulanger, George 162
Bradley 144
Brecht, Bertolt 9, 62, 144, 187, 221, 222
Brecht, George 94
Bresson, Robert 119
Breton, André 222
*Brigadoon* (Eğlenceler Beldesi [TV]) 15
*Bringing up Baby* (Baby'yi Büyütürken) 73, 81, 82
Britanya Film Enstitüsü (BFI) 192
*British Sounds* (İngiltere'den Sesler) 200
*Brute Force* (Kaba Güç [TV])
Bryusov, V. Y. 54
Buñuel, Luis 139
Burroughs, William 223
*Cabinet of Dr. Caligari, The* (Dr. Caligari'nin Odası [Sinematek]) 113, 122

*Cahiers du Cinéma* (dergi) 68, 103, 112, 121, 157, 163, 222
*Carabiniers, Les* (Jandarmalar) 184, 186-8, 191
Cardew, Cornelius 94, 98
Caro, Annibale 95, 96
*Carrosse d'Or, La* (Altın Araba) 103, 161, 187
*Case of Lena Smith, The* (Lena Smith Vakası) 181
Cervantes, Miguel de, *Don Kişot* 153
Chabrol, Claude 16, 173, 177
Chaplin, Charlie 69, 101, 112, 208, 223
*Chelsea Girls* (Chelsea'lı Kızlar) 201
*Cheyenne Autumn* (Baharda Hücum) 84, 88, 89
*Chinoise, La* (Çinli Kız [Sinematek]) 63
Chomsky, Noam 109, 112, 142, 203-6
*ciné-club* akımı, Fransa 68
*Citizen Kane* (Yurttaş Kane) 115, 208
Clouzot, Henri-Georges 171
Cocteau, Jean 68
Coleridge, Samuel Taylor 143
*Comic Strip Hero* (Çizgi Roman Kahramanı) 125
*commedia dell'arte* 23, 25, 28, 38, 161, 162
*Communications* (dergi) 121, 203
Constant, Benjamin, "Adolphe" 101
Constantine, Eddie 170
Cooper, James Fenimore 103, 222
Coppola, Francis Ford 198, 201
Costard, Hellmuth 225
Courbet, Gustave 97, 135, 136
Craig, Edward Gordon 55, 98, 99
*Crime de Monsieur Lange, Le* (Bay Lange'ın Cinayeti) 161
Cronenberg, David 201, 224
*Crowd Roars, The* (Kalabalık Kükrüyor) 78, 226
Cukor, George 70, 101
Çehov, Mihail 23, 25
Çerkassov, Nikolay 62
Çin devrimi (1927) 78
da Vinci, Leonardo 38, 57
Dadaizm, Berlin 31
Dali, Salvador 222
Dassin, Jules 70
Daumier, Honoré 58
*David Holzman's Diary* 198
Davis, Miles 169
Davranışçılık 63, 109
*Dawn Patrol* (Şafak Devriyesi) 75, 78
De Palma, Brian 198, 200
*De Stijl* (dergi) 101
*Deadly Companions, The* 77
Deborin, Abram 43, 44
Debussy, Claude 55
Decae, Henri 171
Degas, Edgar 115
*Dejeuner sur l'herbe, Le* (Kırda Öğle Yemeği) 161, 162
Deleuze, Gilles 194
Delluc, Levis 112
deneysel anlatı 208
deneysel film 216
Derrida, Jacques 194, 197, 204
Dickens, Charles 101
Dieterle, William 99
Dietrich Marlene 125, 178, 180, 181
dilbilim 43, 48, 63, 95, 104, 107, 134, 142, 203-5
*Dinle Moskova* (oyun) 33
diyalektik 43
Doğu Tiyatrosu 25
Domarchi, Jean 15
Don Siegel 70, 101, 102
Donen, Stanley 103
*Donovan's Reef* (Çılgınlar Batakhanesi/ Eski Dostlar [TV]) 89, 92
Douchet, Jean 173
*Dr. Cordelier* 161
*Dr. Strangelove* 163-7
Dreyer, Carl Th. 119, 122
*Drowning By Numbers* 226
Duchamp, Marcel 97, 143, 154
Duclos, Jacques 157
*Duel* (Bela) 200
Durkheim, Emile 105
Durumcular 226
Dürer, Albrecht 108, 134
Dwoskin, Steve 196
*East Wind* 153
Eco, Umberto 104, 197, 211, 212
efektif mantık 48, 62
Eggeling, Viking 139
Egzantrik Oyuncu Fabrikası (FEKS) 28
Eisenstein, Sergey 9, 12-3, 19, 21, 23, 25, 28, 31, 33, 35-8, 41-53, 55, 57, 58, 62-5, 99, 101, 113, 115, 121, 122, 132, 134, 136-40, 154, 160, 195, 208-11, 216, 219

*Ekim* 15, 41, 122
Ekspresyonizm 113, 115, 122, 139, 220
*El Dorado* 78
El Greco (Domenikos Theotocopoulos) 58, 108
*Elektrikli Gogol* (oyun) 28
*Elena et les hommes* (Elena ve Erkekler) 157, 161, 162
Eliot, T. S. 218
Engels, Friedrich 43
Essex Üniversitesi 203
estetik 7, 9, 44, 121, 143, 145, 148, 151-2, 195, 207
*Europa 51* (Avrupa 51) 190
Evreynov, Nikolay 25
*factography* 35
Fairbanks, Douglas 25, 29
Farnese Sarayı, Coprarola 95
Faulkner, William 103, 195; *Yaban Palmiyeleri* 170, 186
*Femme mariée, La* (Evli Bir Kadın)
*Feu follet, Le* (Bataklık Yakamozu) 168, 171
Feuillade, Louis 115
*film maudit* 224
*film noir* 222
film pragmatizmi 213
*Filmihullu* 225
*Fioretti* 119
Fischinger, Oscar 139
Fisher, Terence 16
Fitzgerald, Scott 171
Ford, John 73, 81, 84, 88, 89, 92, 93, 200, 223
Fordizm 198, 227
Forregger, Nikolay 28
Foucault, Michel 194, 224
Frampton, Hollis 196,
Fransız Empresyonizmi 115, 135
Frazer, James 48, 144
Freed, Arthur 103
*French Cancan* (Paris Eğleniyor) 157
Freud, Sigmund 31, 139, 145, 178, 197, 212
Fuller, Samuel 69, 101, 150, 186, 198, 208, 221-4
Fütürizm 21, 23, 28, 35, 144
*Gai savoir, Le* (Şen Bilgi) 197, 198
Gance, Abel 115, 138
*Ganja and Hess* 225
Garibaldi, Giuseppe 190
Gaudreault, André 213, 215
Gauguin, Paul 97, 186
*Gaz Maskeleri* (oyun) 35
*Geçit Töreni* (oyun) 28
*Genel Hat* 38, 50, 52, 55
*Gentlemen Prefer Blondes* (Erkekler Sarışınları Sever) 73, 81, 82
Gerçekçilik 53, 113, 115, 119, 138, 148, 190, 191, 207, 220
*Germanio Anno Zero* (Almanya Sıfır Yılı [Sinematek]) 134
*gestus* kuramı 221
Ghil, René 55, 57
Gidal, Peter 197
*Gilda* 115
Givon, Talmy 206
Godard, Jean-Luc 16, 63, 68, 113, 138, 140, 141, 147, 153, 154, 163, 170, 183-92, 196, 197, 200, 208, 216, 219
*Godfather, The* (Baba) 201
Goethe, Johann Wolfgang von, *Gönül Yakınlıkları* 170
Goldmann, Lucien 203
Gombrich, E. H. 109
Gorki, Maksim, *Ayaktakımı Arasında* 162
görüntüsel gösterge 109-12, 140
göstergebilim 17, 104-9, 95, 126, 142, 144, 147, 154, 194-5, 203, 209, 226
Gramsci, Antonio 193
*Grand Guignol* 28, 41
Green, O. O. 16
Greenaway, Peter 208, 225
*Greetings* (Selamlar) 198
*Grev* 15, 35, 37, 41
Griffith, D. W. 207, 208, 219
Grosz, George 31, 126
Gunn, Bill 225
gürültü bandoları 21, 28
Halk Cephesi (Fransa) 157, 158, 162
Hall, Stuart 193, 218
Halliday, M. A. K. 142
Hamilton, Richard 223
Harrington, Curtis 140
*Hatari* (Vahşi Avcı) 75, 76, 81
Haussmann, Raoul 31
Hawks, Howard 73, 75-83, 103, 195, 198, 220
Heartfield, John 31
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 43, 58
Heliczer, Piero 196
Hemingway 101

Hintikaa, Jaako 212
*His Girl Friday* (Cuma Kızı [TV]) 79
Hitchcock, Alfred 15, 16, 70, 101, 103, 133, 173-8, 195, 198, 208, 209, 222
Hjelmslev, Louis 18, 82, 134
Hockett, Charles F. 95
Hoffmann, Ernst 21, 23, 25, 58
Hoggard, Richard, *Uses of Literacy, The* 218
Hoggard, William 108
Hollywood 13, 15, 17, 68, 115, 139, 140, 154, 155, 169, 178, 180, 192, 198, 200, 201, 208, 209, 216, 217, 219, 221, 223, 229
Homeros, *Odysseia* 170
Hooker, John Lee 223
Hopper, Dennis 201
*How Green was My Valley* (Vadim O Kadar Yeşildi ki) 88
Hoyningen-Huene, George 101
Hulme, T. E. 144
Huston, John 125
*I Confess* (İtiraf Ediyorum) 174, 177
*I was a Male War Bride* 82
*I, Claudius* (Ben Cladius) 180
Ibsen, Henrik 220
*Ice* 200
*Imitation of Life* (Zehirli Hayat/Sahte Mutluluk [TV]) 134
*India* 134, 189, 191
*Informer, The* (Muhbir) 88
*Intolerance* (Hoşgörüsüzlük) 208
*It's Always Fair Weather* (Can Yoldaşları) 133
Jacob, Ken 196, 200
Jakobson, Roman 17, 109, 110, 112, 127, 142, 204-5
James, William 25
Japon sineması 16, 108
*Jaws* 201
*Je Tu Il Elle* 208
*Jeanne d'Arc* 122
Jekyll ile Hyde 162
Jennings, Humprey 139, 140
Jessua, Alain 125
Jones, Inigo 98
Jonson, Ben 98
Jost, Jon 201
*Journal d'una femme de chambre, Le* (Bir Oda Hizmetçisinin Günlüğü) 162
Joyce, James 48, 51-2, 154; *Finnegans Wake* 153; *Ulysses* 51, 153, 211
Kabuki tiyatrosu 48-50, 53
Kahlo, Frida 211
Kan Kan dansı 28
Kandinski, Vasili 55, 144
kanon düşüncesi 224-5
Katoliklik 112, 119, 177, 189-90
Keaton, Buster 208
*Kefeler* (dergi) 54
Kelly, Gene 103
Keynesçilik 227
*Killer's Kiss* 163, 165
*Killers, The* (Ölüm Saçanlar) 101
*Killing, The* (Son Darbe) 165-7
kino-göz 37
kino-pravda 37
Klein, William 101
Kleist, Heinric von 25
Kluge, Alexander 140
Komünist Parti 157, 162, 190
Konstrüktivizm 21, 23, 31, 44, 57
*Kon-Tiki* 127
Kopenhag Estetik Okulu 18, 134
*Korkunç İvan* 41, 55, 62, 113, 210
Kozintsev, Grigori 28
Kramer, Robert 200
Krijitski, Georgi 28
Kubrick, Stanley 101, 163-7, 198, 201
Kuleşov, Lev 9, 36, 37, 44, 115
kültür incelemeleri 217
Lacan, Jacques 204, 212, 216
Ladnier, Tommy 29
*Ladri di Bicicletta* (Bisiklet Hırsızları) 117
*Lady from Shanghai* (Şangaylı Kadın) 133
Lady Welby 109
*Land of the Pharaohs* (Firavunlar Saltanatı) 73, 78
Lang, Fritz 15, 16, 70, 112, 113
Langlois, Henri 68, 112
*Last Command, The* 180, 182
*Last Hurrah, The* (Son Nara) 84
*Last Movie, The* 201
*Latino Bar* 225
Laughton, Charles 180, 222
Lavater, Johann Kaspar 38
Lawrence, D. H. 62
Leavis, F. R. 184, 218
Leduc, Paul 225
*Lef* (dergi) 12, 21, 29, 31, 35, 37, 43
*Left Handed Gun, The* (Solak Silahşör)

77
Léger, Fernand 139
LeGrice, Malcolm 197
Lenin, Vladimir İlyiç 25, 43
Lessing 227; *Laokoön* 9, 53, 62, 135
Lévi-Strauss, Claude 83, 84, 93-4, 192, 203, 204
Lévy-Bruhl, L. 48
*Life of an American Fireman* 213-5
Lissitski, El (Lazar) 101, 126
*Little Flowers, The* 189, 191
*Lives of Performers* (Oyuncuların Hayatı) 201, 208
Locke, John 227
*Lola Montès* 103, 125, 133, 165, 225
*Lolita* 163, 165, 166
*Look* (dergi) 166
Losey, Joseph 70
Lucas, George 198, 200, 201
Lumière kardeşler 7, 138, 191
*Macao* 181
MacBride, Jim *198*
*Machine for Exterminating the Wicked, The* 189
MacMahonizm 72
Makavejev, Dusan 140, 141, 154
Maleviç, Kasimir 19
Malinovski, Bronislav 48
Malle, Louis 168-72
Malraux, André 68, 112
*Man Who Shot Liberty Valance, The* (Kahramanın Sonu) 84, 89, 133
Manet, Edouard 115
Mankiewicz, Joseph 101
Mann, Anthony 103
Mannoni, Maud 216
*Man's Favourite Sport* (Acemi Balıkçı) 82
Marinetti, Filippo 101
Marker, Chris 154
Marksizm 209, 7, 44, 62, 65, 143, 190, 193
*Marnie* 176, 177, 222
*Marseillaise, La* 157, 162
Martinet, André 111, 204
Marx, Karl 15, 227; *Kapital* 48
*Masculin-Féminin* 201
Massine, Léonide 25
Mayakovski, Vladimir 13, 19, 21, 23, 33, 62, 184, 186
Mekanist Okul 43
Méliès, Georges 7, 138, 191
*Mépris, Le* (Nefret) 170
*Metropolis* 112, 139
*metteur en scène* 70, 101, 103
Metz, Christian 52, 63, 104, 108, 111, 112, 121, 123, 127, 132, 136, 137
Meyerhold, Vsevolod 19, 21, 28, 50, 58, 62, 99
Minnelli, Vincente 15, 103
*Miracle, The* 189
*mise en scène* 70, 117
Mistinguette 28
*Modern Times* (Asri Zamanlar) 208
Modernizm ve modern akım 101, 139, 141, 145-7, 154, 195, 200
Modotti, Tina 211
Moholy-Nagy, László 95, 139
*monistic ensemble* 50, 55
*Monkey Business* (Tehlikeli Oyun/Maymun Aklı [TV]) 82
Montaigne, Michel Eyquem de 166
montaj kuramı (Eisenstein) 21, 29, 33, 41, 44-5, 50, 115, 138
*Morocco* 103, 183, 208
Morris, Charles 68, 109
Moskova Sanat Tiyatrosu 21, 62
Mounier, Emmanuel 112, 119
*Movie* 16
*Movie Brats* 198, 200
Mulvey, Laura 197, 200, 208, 217
Murch, Walter 201
Murnau, F. W. 115, 208
*Müzikhol* (oyun) 28
*My Darling Clementine* (Kanun Harici) 84, 88, 89, 92
Neutra, Richard 15
*New Left Review* (dergi) 193, 203, 218, 223
*New Reasoner* (dergi) 193
*Nibelungen* 113
*Night of the Hunter* (Av Gecesi) 222
*North by Northwest* (Kuzey Kuzeybatı) 175, 177
*Nostalgia* (Frampton) 200
Nowell-Smith, Geoffrey 72, 92
Oidipus 216
Olivier, Laurence 102
*On the Town* (Denizciler Geliyor/Şen Denizciler [TV]) 133
*One Plus One* 198
*Only Angels Have Wings* (Melekler Kanatlıdır) 75, 76

Ophuls, Max 125, 163, 165, 225
Orrom, Michael 219
Orsini, Fulvio 95
Orson Welles 139
Ostrovski, Aleksandır 21, 29
ölüm-direği 31
*Paisà* 191
*Pakeezah* 225
*Pandora and the Flying Dutchman* 222
Panofsky, Erwin 16, 108, 119, 132, 134
Panvinio, Onophrio 95
Pasolini, Pier Paolo 104, 121
*Passenger, The* (Yolcu) 208
Pater, Walter 143
*Paths of Glory* 163, 164, 166
Pavlov, İvan 25, 31, 33, 36, 44, 53, 58, 65
Paz, Octavio 153
Peckinpah, Sam 77, 200
Peirce, Charles Sanders 109-13, 122, 127, 129, 134, 137, 207, 212
Penn, Arthur 77
*Penthesilea* 197, 200, 217
Peploe, Mark 208
*Performance* 201
*Petit soldat, Le* (Küçük Asker) 185-7
Picabia, Francis 101
Picasso, Pablo 28
Pickord, Mary 29
*Pierrot le fou* 186-8
Piscator, Erwin 62
Pommer, Eric 139
Pope, Alexander 128
Posada, José Gaudolupe 58
*Potemkin Zırhlısı* 15, 37-41, 51, 57, 122
Pound, Ezra 101
Powell, Michael 16
Pozitivizm 43, 143
Prag Estetik Okulu 18
Prater Gardens 181
Preminger, Otto 70, 167
Prieto, Luis 142
Proletkult Tiyatrosu, Moskova 19, 25, 41, 43, 99
Propp, Vladimir 83, 206, 215
*Prowler, The* 70
*Psycho* (Sapık) 177, 178
Pudovkin, Vsevolod 9, 44, 121, 219
Pythian özelliği 25
*Que Viva Mexico* 33, 48, 51, 57, 65, 136, 211, 216
Queneau, Raymond 169
*Quiet Man, The* (Kadın Satılmaz) 88, 89
Radek, Karl 52
Rainer, Yvonne 201, 208
*Ransom of the Red Chief, The* 82
Rauschenberg, Robert 126
Ray, Man 139
Ray, Nicholas 198
Ray, Satyajit 225
*Rear Window* (Arka Pencere) 175, 176
*Rebecca* 173
*Red Line 7000* (Ölüm Yarışı) 75
*Région Centrale, La* (Merkezi Bölge) 200
*Règle du Jeu, La* (Oyunun Kuralları) 103, 159-62
Reinhardt, Max 99
Reisz, Karel 223
Renoir, Jean 70, 92, 115, 157-62
Reynolds, Joshua 135
Richards, I. A. 220
Richardson, Tony 169
Richmond, William Harrison 210
Richter, Hans 139, 140
*Riddles of the Sphinx* 197, 200, 201, 207, 212, 213, 216, 221
*Rio Bravo* (Kahramanlar Şehri)73, 75, 77, 78
*Rise and Fall of Legs Diamond* (Legs Diamond'ın Yükselişi ve Düşüşü) 77
*River, The* 157
Rivera, Diego 211
*Road to Glory* (Zafer Yolu) 73
Rocha, Glauber 140, 154, 225
Rodçenko, Aleksandır 31, 37
Rohmer, Eric 173, 177
Rolling Stones 223
Romantizm 21, 25, 97, 127, 143, 144, 148, 151
*Ronde, La* (Atlıkarınca) 133
*Room Film* 197
*Rope, The* (Ölüm Kararı) 173, 208
Rops, Felicien 181
Rossellini, Roberto 113, 115, 119, 121, 122, 125, 134, 139, 187, 189-91
Rothman, William 196
Rousseau, Jean-Jacques 158, 159
*Run of the Arrow* 222, 223
Rus Formalizmi 9, 17, 194
Ruwet, Nicholas 95
*Saga of Anatahan, The* (Anatahan Efsanesi) 125, 179, 183
*salto-mortale* 31

*Salvation Hunters* (Kurtuluş Avcıları) 179
*Sanchez'in Çocukları* 35
*Sansho Dayu* (Efendi Şanso) 103
Sarris, Andrew 68, 121, 122, 163
Sartre, Jean-Paul 196, 222
Saussure, Ferdinand de 63, 104, 105, 108, 126, 127, 128, 134, 139, 204-6
*Sauve qui peut* 225
*Scarface* 73, 82
*Scarlet Empress, The* (Kızıl İmparatoriçe)
*Scarlet Street* (Kırmızı Fener) 70
Schnitzler, Arthur 180
*Scorpio Rising* 141
Scorsese, Martin 200, 201, 224
Scott, Ridley 208
*Screen* (dergi) 192, 221
*Searchers, The* (Çöl Aslanı) 84, 88, 89
Sebeok, Thomas A. 95, 212
*Seizure of Power by Louis XIV, The* 189
Sellers, Peter 165
Sentetik tiyatro 55
sentez ve sinestezi 48, 55, 62, 128
Serapion Kardeşliği 21
*Sergeant York* (Aslan Yürekli Çavuş) 73, 79
Seton, Marie 55
Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper 18, 96, 97, 227, 228
*Shanghai Express* 182
*Shanghai Gesture, The* 181, 222
*Sherlock Junior* 208
*Shinheike Monogatari* 103
*Shock Corridor* 208
Siegel, Don 15, 101
*Sign of Three, The* 212
*Signora di Tutti, La* (Herkesin Kadını) 103
simge kitaplar 227
Simgecilik 21, 51, 53, 54, 55, 58, 143, 144
Sinematek (Cinémathèque), Paris 68, 112
Sinematografik Çalışmalar Enstitüsü 51
Sirk, Douglas 15, 101, 103, 134, 171
Skolimowski, Jerzy 140
Skriyabin, Aleksandır 55
Smith, Henry Nash, *Virgin Land* 84
Snow, Michael 196, 200
Somut Şiir Akımı 101
*Sound of Music, The* (Neşeli Günler) 201
Southern, Terry 167
*Spartacus* 163
*Speaking Directly* (Doğrudan Söylemek) 201
*Spellbound* (Öldüren Hatıralar) 177, 222
Spielberg, Steven 198, 200, 201
Stalin, Joseph 142
Stalincilik 21, 51, 53
Stanislavski, Konstantin 21, 23, 25, 37
*Star Wars* (Yıldız Savaşları) 200, 201
*Stereo* 201
Sternberg, Josef von 15, 93, 99, 103, 123, 125, 178-84, 208, 209, 222
Sterne, Laurence, *Tristram Shandy* 101
*Strada, La* (Sonsuz Sokaklar)
*Strangers on a Train* (Trendeki Yabancılar) 173, 177
Straub, Jean-Marie 154
Strindberg, August 220
Stroheim, Erich von 115
Sullerjitski, Leopold 23
*Sunrise* (Şafak) 208
Sürrealizm 144, 222
Şaraku 58
Şklovski, Victor 12, 41
Taine, Hippolyte Adolphe 143
*Tall T, The* (Uzun T) 77
*Tarnished Angels* (Şafak Bekçileri) 171
Tatlin, Vladimir 19, 35
Taylorizm 25
Tehuantepec 211
*Terra Trema, La* (Yer Sarsılıyor) 119
Thalberg, Irving 155
*Thing from Another World, The* (Başka Dünyadan Gelen Yaratık) 73
*Third Man, The* 115
Thompson, E. P. 193, 223
Thorez, Maurice 157
*THX-1138* 201
tipleme kuramı (Eisenstein) 37-8, 41
Titian 134
*tituli* 227
Toland, Gregory 103
*Tom Jones* 169
*Tom, Tom the Piper's Son* 196, 200
*Toni* 161
Toulose-Lautrec, Henri de 181
Tourneur, Maurice 15
Trauberg, Leonid 28
Tretyakov, Sergey 35, 37, 62
Truffaut, François 16
Trumbo, Dalton 167
*Tuileries* 162
Tynyanov, Yuri 9
Ulmer, Edgar 15

*Underground* Akımı 140, 154
*Underworld USA* 223
*Une Femme Mariée* (Evli Kadın) 63
*University and Left Review* (dergi) 193
*V. Henry* 102
*Valkiri* (oyun) 50, 55
*Vanina Vanini* 190
Varoluşçuluk 222
*Vérité, La* (Gerçek) 171
*Vertigo* (Ölüm Korkusu [TV]) 70, 133, 175-7, 222
Vertov, Dziga 36, 37, 140, 154
*Viaggio in Italia* 134
Vidor, Charles (*Gilda*) 115
Vidor, King 73
*Vie est à nous, La* (Yaşam Bizimdir) 157
*Vie privée* 170
Visconti, Luchino 119, 127
Vişnevski, Vsevold 52
*Viva l'Italia* 190
*Viva Maria* 172
*Vivre sa vie* (Hayatını Yaşamak) 185, 191
Viyana okulu 15
Wagner, Richard 9, 50, 55, 62, 98, 113, 115, 210
*Wagonmaster* (Vahşiler Hücum Ediyor) 88
Walsh, Raoul 13, 70, 103
Warhol, Andy 140, 196
Warshow, Robert 52
*Wavelength* 196, 198
*Weekend* (Hafta Sonu [TV]) 140
Weil, Simone 189
Welles, Orson 15, 103, 115, 119, 133, 140, 155, 161, 165, 166, 208, 222
Wellmann, William 103
Welsby, Chris 197
West, Nathaniel 167
Whannel, Paddy 192
*Who's That Knocking At My Door?* 200
*Wild Bunch, The* (Vahşi Belde) 200
Williams, Raymond 193, 218-21, 223; *Culture and Society* 218
*Wind Vane* 197
*Wings of Eagles* (Kader Böyle İstedi/Kartallar [TV]) 92
Wood, Robin 82, 150, 173, 176, 184, 187, 188
*Woodstock* 200
Worringer, Wilhelm 144
*Written on the Wind* (Aşk Rüzgârları) 134
*WR-Mysteries of the Organism* (Organizmanın Sırları [Sinematek]) 141
*Wrong Man, The* (Lekeli Adam) 173, 177
Wyler, William 70, 103, 115
Yapısal Film 200, 208, 220
Yapısalcılık 83, 192, 203-5
Yeni Dalga 140, 168-72, 198
Yeni Gerçekçilik 115-6, 119, 161
Yeni Sol 192, 193, 223
Young, Lamonte 94
*You're a Big Boy Now* 201
Yutkeviç, Sergey 28, 31
*Zazie dans le métro 169*
*Zorns Lemma* 196

METİS
SANATLAR VE İNSAN

Jonathan Crary

# GÖZLEMCİNİN TEKNİKLERİ

## On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite

*Çeviren: Elif Daldeniz*

"Görmeye ilişkin sorular her zaman bedenle ve sosyal iktidarın işleyişiyle ilgili olmuştur. Bu kitabın büyük bir bölümünde bir yanda insan bedeni, öte yanda ise kurumsal ve söylemsel iktidar biçimleri arasında kurulan yeni ilişkilerin, gözlemci öznenin statüsünü 19. yüzyılın başlarında nasıl yeniden tanımladığını ve bu yeni statüyle modernizm arasındaki ilişkiyi inceliyorum...

"Neden yeni bir tarih? Sanat tarihi insan algısının tarihiyle fiilen çakışmıyor mu? Zaman içerisinde sanat yapıtlarında ortaya çıkan biçim değişiklikleri, görmenin kendisinin tarihsel olarak uğradığı mutasyonların en çarpıcı delilleri değil mi? İşte benim bu incelemem, tam tersine, görme tarihinin (eğer böyle bir şey mümkünse), temsil pratiklerinde yaşanan kaymaların sıralanmasından çok daha fazlasını içerdiğini savunuyor. Bu kitabın hedefi sanat yapıtları üstüne ampirik veriler oluşturmak ya da yalıtılabilir bir 'algı' kavramı geliştirmek değil, en az bunun kadar sorunlu olan gözlemci olgusuna eğilmek. Çünkü gözlemci sorunu, aslında görmenin tarih içinde maddileştiği, bizatihi görünür hale geldiği alandır. Görme ve etkileri, belli pratiklerin, tekniklerin, kurumların ve öznelleştirici usullerin hem tarihsel ürünü hem de gerçekleşme alanı olan gözlemci öznenin olanaklarından hiçbir zaman ayrılamaz." – *Jonathan Crary*

METİS
SANATLAR VE İNSAN

Pavel Florenski

# TERSTEN PERSPEKTİF

*Sunuş: Zeynep Sayın*
*Çeviren: Yeşim Tükel*

Bir an için gözlerinizi yumun, sonra açın. Gözleriniz sizi merkeze koyan bir tablo serer önünüze: Uzaktaki şeyler küçülür, öndeki nesneler arkadakileri kapatır, uzaklaşan yatay çizgiler birbirine yaklaşır. Alışılmış bir algıdır bu. Her insanın böyle gördüğünü kendiliğimizden kabul ederiz. Sanat yapıtından da bu algımızı taklit etmesi beklenir. Pek çok resim bu algımızı bir yasa haline sokarak, nesneleri ve mekânı perspektife uygun olarak temsil eder. Güzel resimde, perspektife uyulmuş mu diye bakarız, ya da çocuklardan daha güzel resim yapmalarını beklerken perspektife uygunluk ararız.

Florenski'nin 1920 tarihli metninin sorguladığı tam da budur. Perspektif ilk anda varsaydığımız kadar "doğal" mı? Bizans ikonalarını ya da Mısır kabartmalarını yapanlar gerçekten perspektifi bilmiyor ya da yapmayı beceremiyorlar mıydı? Perspektif, bir görme biçimi olarak ne zaman, niçin ve nasıl bir yasa haline geldi?

20. yüzyılın başına ait bu metnin anlamı nedir? Burada, bugün, bizler için ne anlam taşıyabilir? Zeynep Sayın'ın bunu irdeleyen Sunuş'uyla yayımlıyoruz *Tersten Perspektif*'i.

Peter Wollen

# Sinemada Göstergeler ve Anlam

Sinema kuramı ve eleştirisinin temel yapıtlarından biri olan Sinemada Göstergeler ve Anlam, sinema dilini kavramada yeni ve verimli yönlere çeker okurunu – film seyircisini salt seyirci olmaktan çıkıp filmi okumaya davet eder. Peter Wollen, özellikle Eisenstein, Hawks, Ford ve Godard'ın sinemasına yoğunlaşarak, genel göstergebilim çalışmalarının sinemaya uyarlammasınının ilk örneğini vermiştir.

İlk kez 1989 yılında yayımladığımız kitabın uzun süredir baskısı yoktu, aranıyordu – bu yeni basımına yazarın Lee Russell adıyla New Left Review dergisinde yayımlanmış yazılarını ve Lee Russell'ın yazarla yaptığı 1997 tarihli söyleşisini de ekledik.

Metis | Sanatlar ve İnsan
ISBN 975-342-436-1






www.metiskitap.com
METİS YAYINLARI, İPEK SOKAK NO. 9, 34433 BEYOĞLU, İSTANBUL