GÖRÜNEN İNSAN



Sinema Dizisi

Béla Balázs

say

Görünen İnsan

Ya da
Sinema Kültürü

BÉLA BALÁZS

(4 Ağustos 1884, Szaged-17 Mayıs 1949, Budapeşte)

Macar film eleştirmeni, estet, yazar ve şair. 1902 yılında Almanca ve Macarca çalışacağı Budapeşte'ye taşınmadan önce takma isimle gazetelerde makaleler yazdı. 1915 sonbaharında Lajos Fülep, Arnold Hauser, György Lukács ve Károly (Karl) Mannheim'la birlikte kurucularından biri olduğu entelektüel tartışma grubu Sonntagskreis (Pazar Çemberi) topluluğunda başı çekti. Buluşmalar Pazar günü öğleden sonraları Balázs'ın dairesinde yapılıyordu ve 1915 Aralığında Balázs toplantı notlarını kaleme aldı. Bela Bartok'la tanışması yaşamında önemli izler bıraktı. Kısa ömürlü Macar-Sovyet Cumhuriyeti'nin 1919'da çöküşünden itiberen 1933'den 1945'e kadar Viyana ve Almanya'da sürgün hayatı yaşadı. İlk gençlik yıllarında György Lukács'la yakın arkadaş olsa da siyasi nedenlerle sonraları arası açıldı. Viyana'da film incelemeleri yazdı ve üretken bir dönem geçirdi. Sinemayla ilgili ilk kitabı 1924 yılında yayımlanan *Der Sichtbare Mensch* (Görünen Adam), "bir dil olarak sinema" teorsinin oluşmasına katkıda bulunarak, Sergei Eisenstein ve Vsevolod Pudovkin üzerinde de etkili oldu. Son yıllarında özellikle Almanca konuşulan dünyada etkili bir isim olarak anıldı ve 1949 yılında Macaristan'ın en seçkin ödüllerinden birisi olan Kossuth Ödülü'nü aldı. Aynı yıl, ölümünden sonra İngilizce olarak yayımlanan *Film Teorisi* adlı kitabını tamamladı. 1958'de sinematografik açıdan başarılı filmlerin tanıtılması amacıyla adını taşıyan bir ödül oluşturuldu.

Béla Balázs

Görünen İnsan

Ya da
Sinema Kültürü

Almancadan çeviren:
Oya Kasap

say

Say Yayınları
Sinema Dizisi

Görünen İnsan
Ya da Sinema Kültürü / Béla Balázs
Özgün Adı: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*

ISBN 978-605-02-0246-5
Sertifika No: 10962

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2001
Orijinal metnin tüm hakları Suhrkamp Verlag Berlin'in elinde ve kontrolündedir.

Yayın Hakları © Say Yayınları
Bu eserin tüm hakları saklıdır. Yayınevinden yazılı izin alınmaksızın kısmen veya tamamen alıntı yapılamaz, hiçbir şekilde kopyalanamaz, çoğaltılamaz ve yayımlanamaz.

Dizi editörü: Zeynep Özen Barkot
Almancadan çeviren: Oya Kasap
Sayfa Düzeni: Tülay Malkoç

Baskı: Kurtiş Matbaası
Topkapı/İstanbul
Tel: (0212) 613 68 94
Matbaa Sertifika No: 11254

1. Baskı: Say Yayınları, 2013

Say Yayınları
Ankara Cad. 22/12 • TR-34110 Sirkeci-İstanbul
Telefon: (0212) 512 21 58 • Faks: (0212) 512 50 80
www.sayyayincilik.com • e-posta: say@sayyayincilik.com
www.facebook.com/sayyayinlari • www.twitter.com/sayyayinlari

Genel Dağıtım: Say Dağıtım Ltd. Şti.
Ankara Cad. 22/4 • TR-34110 Sirkeci-İstanbul
Telefon: (0212) 528 17 54 • Faks: (0212) 512 50 80
e-posta: dagitim@saykitap.com • online satış: www.saykitap.com

İÇİNDEKİLER

ÜÇ HİTAPTAN OLUŞAN ÖNSÖZ

I. İznimizle! 9
II. Yönetmenler ve Sinema Sektörüyle İlgili Herkese 15
III. Yaratıcı Hazza İlişkin 17

GÖRÜNEN İNSAN

FİLM DRAMATURJİSİNE İLİŞKİN TASLAKLAR
SİNEMANIN ÖZÜ 33
Sinemanın Tek Düzlemliliği 33
Yazarken Oynayanlar 34
Sinema ve Edebiyat 35
Film ve Öykü 35
Paralel Öykü ve Derin Anlam 37
Görsel Süreklilik Hakkında 38
Atmosfer 40
Görünür Olanların Anlamı 41
Sinemaya Uyarlanan Edebiyat 42
Dilin Jestleri ve Jestlerin Dili 43
Görünür Dil 44
Dilsiz Sanat ve Suskunluğun Sanatı 46
Senaryo 47

TİPLEME VE FİZYONOMİ 49
"İcaz"ın Tehlikeleri 50
Kıyafetler ve Diğer Semboller 50
Sinema Üzerine Goethe 52
Güzellik Hakkında 53
Kendine Has Çehre 54
Yabancı Irklar 54
Ruh ve Yazgı 55
Benzerlik ve Dublörler 55

MİMİKLER 57
Duyguların Epiği 58
Duyguların Akortları 59
Duyguların Temposu 60
Görünür Olasılıklar ve Fizyonominin Ahlâkı 60
Mimiklerin Draması 62

YAKIN ÇEKİM 63
Yakın Çekim 64
Yönetmen Göz Gezdiriyor 65
Aşkın Doğalcılığı 66
Ayrıntı Çekimlerinin "Montajı" 66
Yakın Çekim ve Görkemli Olanın Çekimi 68
Kitle Sahneleri 69
Sinemada İzlenimcilik 71
Büyüklüğün Gerçekliği 72
Ortamın Havası 73

ŞEY'LERİN ÇEHRESİ 77
Dışavurum 77
Rüya ve Hayal 79
Çerçeve Öyküler 80
Rüya Gören 80
Rüyanın Özü 81
Düşüncenin Fotoğrafı 83

İzlenimcilik ve Dışavurumculuk 83
Dekoratif Üslup 84
"Aura" 84

DOĞA VE DOĞALLIK 85
Mekân 85
Mekân Nasıl Yaratılır? 86
Sinema ve İş'in Ruhu" 87
İş Ortamı 88
Bir Kategori Olarak Fizyonomi ve Pan-Sembolizm 90
Temsili Görüntü 92
Mucizeler ve Hayaletler 92
Amerikan Gerçekçiliği 95
Hayvanlar 97
Çocuklar 99
Spor 101
Hareket 102
Takip 103
Sansasyonlar 104
Kulis, Makyaj ve Yanılsama 106

GÖRÜNTÜ AKIŞI 109
Ara Görüntüler 110
Geçişler 111
Simultanizm ve Tekrar 114
Görüntülerin Yönü 115
Hız 117
Arayazılar 119

EK BÖLÜMLER

Fotoğraf Hakkında 125
Renkli Filme Selamlarımızla 127
Sinemada Müzik 128
Filmde Gülünç Olan Üzerine 129

DÜNYA GÖRÜŞÜ 131

İKİ PORTRE 137
Bir Amerikan Budalası, Chaplin 137
Âşıkken ve Yaşlanırken, Asta Nielsen 140

ELEŞTİRİLER

Yeni Estetik Yaklaşımlar
Sinema Dramaturjisine Yönelik Notlar
Robert Musil 149

ÜÇ HİTAPTAN OLUŞAN ÖNSÖZ

I. İZNİNİZLE!

Eskiden de âdet olduğu üzere, kitabıma beni dinlemeniz için ricada bulunarak giriş yapmak uygun gibi görünüyor. Çünkü sizin beni dinlemeniz sadece bir ön koşul değil, benim iddialı girişimimin varmayı umduğu nihai hedeftir aslında. Yine de bana değil konuya kulak vermelisiniz; nasıl ki nesneleri yaratıyor ve onları her yönüyle inşa ediyoruz, bu durumda konuyu dinleyerek kendiniz oluşturmalısınız.

Çünkü şimdilik pek fazla bir şey söylemeyeceğim. Fakat tüm bunlara bir kere kulak verdiğinizde, bir şeylerin farkına varacaksınız ve sonra size daha fazlasını anlatacak başkaları da gelecektir. Ancak sağırların arasında dilsiz olunur.

Bu nedenle, *Sinema Sanatının Felsefesi* adlı denemeye, estetik ve sanat biliminin eğitimli bekçilerine bir ricada bulunarak başlıyorum: Yüce akademilerinizin kapılarının önünde yıllardır ve günlerdir duran yeni bir sanat var ve içeriye giriş izni istiyor. Sinema sanatı sizden, aranızda temsil edilmeyi, yer ve söz sahibi olmayı rica ediyor. Nihayetinde tarafınızdan yapılacak teorik bir bakışa nail olmak istiyor. Siz de oyma masa ayaklarından saç örme sanatına kadar her şeyin dile geldiği, lakin sinemanın adının bile geçmediği söz konusu yüce estetik sistemlerinizde bir bölümü sinemaya adamalısınız. Tıpkı hakları elinden alınmış ve aşağılanan ayaktakımının, efendisinin devasa kapısının önünde bekleyi-

şi gibi, sinema da estetler meclisinin önünde durup kuramın kutsal salonlarına giriş izni rica ediyor.

Bense onun adına birkaç söz sarf etmek istiyorum, çünkü kuramın hiç de bulanık olmadığını, aksine her sanata *özgürlüğün* kapılarını sonuna kadar açtığını biliyorum. Kuram, sanat gezginine gidilecek yolları ve olasılıkları gösteren bir haritadır ve zorunlu bir ihtiyaç gibi görünmesine rağmen, yüzlerce yol arasından sadece birini tesadüfen öne çıkartır. Bize Kolomb-benzeri keşif seyahatlerine çıkma cesaretini veren ve bir eylem için atılan her adımı özgür bir seçime dönüştüren, kuramdır.

Kurama karşı bu güvensizlik neden? Büyük yapıtlara ilham vermek için, kuramın doğru olması bile gerekmez. İnsanlığın büyük keşiflerinin neredeyse tamamı yanlış bir varsayımdan yola çıkmışlardır. İşlevselliğini yitirdiğinde de kuramı bertaraf etmek oldukça kolaydır. Fakat tesadüfen varlığa gelen "pratik tecrübeler", tıpkı ağır ve saydam olmayan duvarlar gibi onun yolunu tıkıyorlar. Şimdiye dek hiçbir sanat, bir kurama sahip olmadan büyüyememiştir.

Bununla sanatçının "eğitimli" olması gerekliliğini kast etmiyorum ve aynı zamanda "bilinçdışı yaratı"ya değer atfeden genel (fazlasıyla genelleştirilmiş!) görüşe de aşinayım. Ancak önemli olan, bunun hangi bilinç düzeyinde "bilinçdışı" olarak yaratıldığıdır. Çünkü bir natüralistin bilinçsiz besteleri, harfi harfine eğitim almış bir müzisyenin neredeyse bilinçsiz sayılabilecek bestelerinden bir hayli farklıdır.

Gerçi şu anda ricada bulunduğum o eğitimli beyleri, kuramın değeri konusunda ikna etmeme gerek yoktur herhalde. Hatta *sinemanın* bir sanat kuramını hak ettiği konusunda bile ikna etmeme gerek yok.

Fakat kuramı hak etmeyen şeyler var mıdır ki? 'Şey'lere önemli olma onurunu, bir anlamın taşıyıcısı olma onurunu bahşeden kuramın ta kendisi değil midir? Ve siz, anlam bahşetme işinin tarafınızdan verilen cömert bir hediye olduğu

konusunda kendi kendinizi kandırmayacaksınızdır herhalde? Anlam kazandırma, kaosa karşı bizim savunma şeklimizdir. İlkel bir varoluş artık engelleyemeyeceğimiz ya da değiştiremeyeceğimiz kadar güçlü olmaya başlayınca, bizi yiyip yutmaması adına ona bir anlam kazandırabilmek için acele ederiz. Kuramsal bilgi bizim suyun akıntısına kapılıp gitmemizi engelleyen bir tıpa gibidir.

İmdi, siz felsefenin efendileri, acele etmemiz gerekiyor çünkü zamanı çoktan geldi. Sinema artık bir gerçekliğe dönüştü, genel, sosyal ve psikolojik olarak bizi derinden etkileyen bir hal aldı, öyle ki istesek de istemesek de onunla yüzleşmemiz gerek. Çünkü bizim yüzyılımızın *halk sanatı* sinema. Halkın ruhundan doğduğu anlamında değil, aksine halkın ruhu ondan doğmaktadır. Hiç kuşku yok ki, biri diğerinden etkilenir, zira insanlar bir şeyi kabullenmeyi en başından reddetmeye görsünler, hiçbir şey halk arasında yayılamaz. Ve estetler istedikleri kadar o hassas burunlarını kıvırsınlar, bu gerçeği hiçbirimiz değiştiremeyiz. Halkın hayal gücü ve duygu dünyası sinemada can buluyor ve şekilleniyor. Bunun bir şans mı yoksa şanssızlık mı olduğunu tartışmak ise, kendini beğenmişlik olacaktır. Çünkü sadece Viyana'da neredeyse 200, bakın *iki yüz,* sinemada diyorum, ortalama 450 koltuk sayısıyla her akşam bir film oynatılıyor. Günde üç ile dört arası seans var. Pek de büyük olmayan bir şehirde bu, dörtte üç dolusu ev yani günde neredeyse 300.000 (*üç yüz bin!*) insan demek.

Hangi sanat bugüne kadar bu derece yayılabildi? Hangi tinsel gelişim (dini saymazsak) böyle bir kitleye sahip olabildi? Sinema, kentsoylu nüfusun hayal gücü ve duygusal yaşamında bir zamanlar efsanelerin, söylencelerin ve halk masallarının tuttuğu yeri almaktadır. Lütfen, gözü yaşlı bir estetik ve ahlak içeren karşılaştırmalar yapmayınız! Sıra o konuya da gelecek. Ama öncelikle sinemaya sosyal bir gerçeklik olarak bakmalıyız ve kendimize, halk türküleri ve halk

masalları –ki bunlar da gerekli ilgiye nail olamamışlardır– nasıl ki folklor ilminin ve kültür tarihinin sorunuysalar, şu andan itibaren sinemaya geniş bir bölüm ayırmadan, kültür tarihinden ya da halk psikolojisinden söz etmenin imkânı yoktur demeliyiz. Ve tam da bu gerçekliği büyük bir tehlike olarak görenler, ciddi kuramsal argümanlarla bu riskli girişime atılmayı kendilerine görev edinmelidirler. Çünkü burada söz konusu olan edebiyat salonlarının kendi özel meseleleri değil, halkın sağlığıdır!

Şimdi, "kültür tarihi sinemayla ilgilensin, fakat sinema estetiğin ve sanat felsefesinin sorunu değildir" dediğinizi duyar gibiyim. Gerçekten de estetik, en kibirli ve aristokratik bilimlerden biridir, çünkü kökleri çok eskiye dayanır ve her meselenin anlam ve varoluş hakkında nihai sorulara vardığı bir çağdan gelmektedir. Estetiğin, tüm dünyayı, yeni fenomenlere yer açmayı neredeyse imkânsız hale getirecek şekilde bölümlemesi bu yüzdendir. Hiçbir toplum, ilham perileri (muse) topluluğunun sahip olduğu ayrıcalığa sahip değildir. Üstelik bunun gerekçesi de yoktur. Her sanat, insanın dünyayla kurduğu kendine has ilişki, yüreğin kendine ait düzlemi anlamına gelir. Sanatçı bu düzlemlerde bulunduğu sürece, yapıtları yeni, hatta eşsiz olabilir, fakat aynı şey onun sanatı için söylenemez. Teleskoplar ve mikroskoplarla binlerce yeni şey keşfedebiliriz, yine de sonuç olarak bu, görsel alanı genişletmekten başka bir şey olmayacaktır. Ancak yeni bir sanat, yeni bir duyu organı işlevi görecektir. Ki duyu organları da sürekli çoğalmazlar. Yine de diyorum ki sizlere: sinema yeni bir sanat ve diğer sanatların hepsinden farklı, tıpkı müziğin resimden ve resmin edebiyattan farklı oluşu gibi. İnsanlığın yeni bir aydınlanmasıdır sinema. İşte sizlere bunu kanıtlamaya çalışacağım.

Sinema yeni olabilir diyorsunuz, fakat bir sanat değildir, çünkü başından beri endüstrileşmiştir. Hiçbir zaman insan zihninin koşulsuz ve kendiliğinden ifadesi olamayacaktır.

Diyorsunuz ki, karar veren mercii yürek değil, ticari ilgiler ve makinenin tekniğidir.

İmdi, endüstri ve teknolojinin insan varoluşuna ve sanata her zaman yabancı kalacağına dair kesin bir kanıta varmadık. Lakin bu konuya henüz bu noktada değinmek istemiyorum, sadece şu soruyu sormak istiyorum: *Bir filmin sanatsal olmadığını nereden anlıyorsunuz?* Bu değerlendirmeyi yapabilmek için sanatsal filme, iyi filme ilişkin bir kavrama sahip olmanız gerekir. Korkarım ki filmlerin kalitesini yanlış bir normla değerlendirip nitelik olarak sinemaya tamamen yabancı olan ölçütler koyuyorsunuz. Uçağın yollarda kullanılamıyor oluşu, onun kötü bir otomobil olduğu anlamına gelmez ve sinemanın da kendine göre farklı yolları vardır.

Fakat yine de, bugüne kadar yapılmış bütün filmler kötü olsalar ve sanatsal olmasalar dahi, ilkesel olarak bunun olasılıklarını araştırmak siz kuramcıların işi değil midir? Bunu gerçekleştirme umudu büyük olasılıkla hiç olmasa da, bunları bilmeye değerdi. İyi ve yaratıcı bir kuram, ampirik (deneyime dayalı) bilim değildir ve sinemayı mükemmelliğe ulaşmış bir sanat oluncaya dek beklemesi fuzulidir. Kuram, sanatsal bir oluşumun direksiyonu olamasa da pusulasıdır. Ve ancak iyi bir doğrultu saptanıp buna ilişkin bir kavram belirlendikten sonra sapmalardan bahsedebiliriz. Yani: "Sinema kuramı" kavramını oluşturmak zorundasınız.

II. YÖNETMENLERE VE SİNEMA SEKTÖRÜYLE İLGİLİ HERKESE

Anlamı yaratırsınız; onu anlamanıza gerek yoktur. Onu zihninizin içinde değil, parmaklarınızın arasında tutmanız gerekir. Ama dostlarım, belli bir kurama sahip olmak her mesleğin şanındandır. Çünkü bu, tıpkı pratik mucizeler yaratan halk hekimlerinin sanatı gibidir. Onlar kuram tanımaz, onlara reçetelerini yazdıran tecrübeleridir ve çoğu zaman da eğitim almış bir doktordan çok daha başarılı bir şekilde insanları tedavi ederler. *Ama sadece daha önceden karşılaştıkları aşina durumlar* için geçerlidir bu. Yeni sorunlar karşısında çaresiz kalırlar. Çünkü tecrübe, doğası gereği önceden olmuş olanlara dayanmak zorundadır ve yeniyi araştırma metoduna sahip değildir. Gelgelelim, sinema deneysel olarak hareket edemeyecek kadar pahalıdır. Teknoloji alanında bu tarz deneylere gelişigüzel başlanmaz. Önce kuram belirli hedefler koyar, tüm olasılıkları hesaplar ve bu amaçlara ulaşmanın yolu, ardından deneyle sınanmasına bağlıdır.

Siz de çok iyi biliyorsunuz ki, genç bir sanat dalı olan sinemada her gün, eski tecrübelerin dahi çözüm bulamadığı yeni sorunlar getiriyor. Böyle durumlarda yönetmenin de, bu tür yöntemlerde pratik kazanmak için, kullandığı prensipler konusunda bilinçlenmesi gerekir.

Bütünüyle yeni bir şeyler yaratmak istediğinizde, dâhiyane bilinçdışı sezginiz de pek bir işe yaramayacaktır. Çünkü "bilinçdışı" olarak çalışan bir yönetmen çoğu zaman karşısında son derece bilinçli hesaplar yapan bir şirket yöneticisi

bulacaktır. Böylesi bir kişi tamamlanmış ürünü görmeden çok daha önce, yeni fikrin pratik değerine ikna edilmelidir. Eğer yönetmenin söz konusu yöneticiyi önceden ikna etme ve sakinleştirme imkânı olmamışsa, filmi çekmeye dahi fırsatı olmayacaktır.

Ve daha genel ele alırsak, işlediğiniz malzemeyi seviyorsunuzdur. Elinizin altında olmadığı zamanlarda dahi onu düşünürsünüz ve düşüncelerinizde onunla oynamak istersiniz. İşte bu oyunvari düşünce zaten hâlihazırda kuram demektir (Sadece sözcüğün kendisi çok çirkin geliyor kulağa). Siz malzemenizi seviyorsunuzdur, ne var ki onu tanıdığınız vakit o da sizi sevecektir.

III. YARATICI HAZZA İLİŞKİN

İzleyiciye de birkaç özür ve mazeret sözcüğü sarf etmek zorundayım, zira kendimi onların karşısında neredeyse suçlu gibi hissediyorum. Günah dolu bilgi ağacının meyvesini çocukça bir masumiyete sahip olan Adem'e yedirmek isteyen bir yılan gibi. Bugüne dek sinema zeki, eğitimli ve eleştirel olmak zorunda kalmadığımız, bir tünelin esrik karanlığındaki gibi en kültürlü ve en ciddi ruhların bile onları sorumlu kılan eğitim ve katı zevklerinin kılıfından utanmadan sıyrıldıkları, o çıplak, çocukluğa özgü doğallıkla izlemenin ilkel zevkine kendilerini teslim etikleri saflığın mutlu cennetiydi. Sadece iş yorgunluğunuzu atmıyordunuz orada, aynı zamanda yüreğinizdeki tüm farklılıklardan arınıyordunuz. Birisinin popo üstüne düşmesine kahkahalarla gülebilir ve (karanlıkta!) edebi açıdan aşağılayarak kendinizden uzaklaştırma sorumluluğu taşıdığınız şeyler üstüne gözyaşı dökebilirdiniz. Kendini kötü müzikten zevk alırken bulmak, onların ayıbıydı. Ama şükürler olsun ki sinema eğitimsel bir kurum değildi! Tıpkı alkol gibi keyif verici bir maddeydi. Ve şimdi bir şeyler anlayabileceğimiz bir sanata mı dönüşmeli? Ya da eğitim görüp, tıpkı ilk günahtaki gibi iyi ve kötü arasındaki farkı mı öğrenmemiz bekleniyor?

Hayır, kesinlikle keyfinizi bozmaya gelmedim, aksine duyularınızı ve sinirlerinizi daha fazla zevk almaları için tetiklemeyi deneyeceğim. Çünkü sinemayı anlamak şu doğal, tatlı çocukluğumuzdan çok da farklı değil. Sinema genç,

henüz süslenmemiş bir sanat ve insanlığın yeni ilkel biçimleriyle uğraşıyor. Bu nedenledir ki, onu doğru anlayabilmek için, tamamıyla ilkel ve saf olana dönüşmek lazım. Gülmeye ve ağlamaya devam edeceksiniz ve bunları "zayıflık" olarak görmek zorunda kalmayacaksınız.

Ve haz söz konusu olduğunda, onu "anlamak" gerekmiyor mu? Dans etmeyi de öğrenmek zorundayız. Hazcı insan, aynı zamanda bir gurme ve bilirkişi değil midir her zaman? Ve şehvet sahibi herkes size şunları söyleyecektir: Bilinçli haz, hazların en büyüğüdür (belki de kuram, yaşama sanatının inceltilmiş halidir sadece?).

Kötüyü iyiden ayırabildiğiniz vakit, bu süreçte belki bir şeyler kaybedeceksiniz. Ancak karşılığında değerin hazzını kazanacaksınız. Değerli taşların gerçeğini sahtelerinden ayırırken bunun ayırdına varabiliyorsunuz. Yapımcılar da bunu biliyor ve dönem filmlerine milyarlarca para masraf ederek reklam yapmaya çalışmaları bu yüzden. Çünkü devasa maliyetler, çok özel bir çekiciliğe sahiptir. Fakat adı geçen milyarlar, filmin sadece fiyatını gösterir, esas değerini değil. Sinema sadece paraya değil, aynı zamanda yeteneğe, ruha, zevke ve tutkuya mal olur ve bunların hepsi tıpkı değerli taşların içindeki cevher gibi filmin içinde alevlenip harelenir ve işin erbapları için bu, paradan çok daha fark edilirdir.

Gurme için şarabın üretildiği üzümü ve yapım yılını anlamak özel bir zevktir. Bunları diliyle analiz eder. Estetik kuram da, içinde iç dünyamızın saklı yapıtlarını hissedip keyfini çıkartmak istediğimiz bu tür temkinli bir yudumlamadan çok da farklı değildir. Sanatta bu yetiye sahip olmayan bir insan, bir koşuda sadece varışın son anını görebilen biri gibi geliyor bana. Esasen, hedefe giden yol, hedefe varırken verilen savaş, asıl heyecan verici olan kısımdır. Bir mütehassıs için sıradan olan her gerçeklik bir edime, her türlü oluş bir başarıya, her türlü eylem –içinde çekişmenin canlı ateşinin hâlâ hissedilebildiği– bir zafere dönüşür.

Yine de siz, eğitim görmüş estetikçilerin söylediklerini söyleyeceksiniz: sinema, eleştirel olmayan zevke yöneldiği ve özel bir anlayışa yönelik herhangi bir talepte bulunmadığından, başından itibaren sanat değildir. Genel olarak böyle bir şeyi iddia etmek haksızlık olur. Bununla birlikte, nasıl ki pek çok kötü kitap varsa, bir o kadar da kötü filmin olduğunu itiraf etmeliyim ve yine bir filmin üretiminin, girişimcilerin bir başarısızlığı göze alamayacakları ve bu yüzden de hâlihazırda mevcut ihtiyaçları zorunlu olarak hesaba katmalarını gerektirecek kadar pahalı olduğunu da itiraf etmeliyim. Bundan ne çıkar? Ne tür filmlerle karşılaşacağınızın sadece sizin ihtiyaçlarınıza, sizin haz alabilirliğinize bağlı olduğu sonucu çıkar. Sinema, belirli ölçüde izleyicisi tarafından yaratılan, diğer sanatlardan çok daha toplumsal bir sanattır. Diğer tüm sanatlar, esas olarak sanatçının zevkine ve yeteneğine bağlıdır. Sinemada ise, izleyicinin zevki ve yeteneği belirleyici olacaktır. Sizin büyük misyonunuz, bu işbirliğinde yatmaktadır. Size geniş, uçsuz bucaksız imkânlar sunan yeni bir sanatın kaderi sizin ellerinizde. Sinemayı ele geçirebilmek için öncelikle iyi bir sinema sanatının ne olduğunu bilmeniz, öncelikle üzerine kendini inşa edebildiği güzelliğini görmeyi öğrenmeniz gerekiyor. Ve onu anlamayı öğrendiğimizde, biz de izleyici olarak haz alabilirliğimiz aracılığıyla onun yaratıcısı olacağız.

GÖRÜNEN İNSAN

Matbaanın icadı zaman içinde insanların yüzlerini okunamaz hale getirdi. Çoğu şey, diğer iletişim biçimleri ihmal edilebilecek kadar, kâğıttan okunabiliyordu.

Victor Hugo, eserlerinden birinde, basılı kitabın Ortaçağ katedrallerinin yerini aldığını ve halkın ruhunun taşıyıcısı haline geldiğini söyler. Ne var ki, binlerce kitap, katedralin o biricik ruhunu binlerce görüşe ayıran parçalara bölmüştür. Basılı söz, taşı parçalara ayırdı ve tek olan kiliseyi binlerce kitaba böldü.

Böylelikle *görünür* olan tin, okunur bir tin haline geldi ve *görsel* kültür kavramsal bir kültüre dönüştü. Bu dönüşümün hayatın çehresini genel olarak oldukça değiştirdiği herkesçe malum. Fakat bu süreçte kişisel bir insan yüzünün, alnının, gözlerinin, ağzının nasıl bir değişime maruz kalmak zorunda olduğu konusunda pek de kafa yorulmaz.

Bugün, kültürün yeniden görsele doğru yönelmesini sağlayacak ve insana yeni bir çehre kazandırmak üzere olan yeni bir makine iş başında. Bu makinenin adı kamera. Kameranın bir teknik olarak yaygınlaşması, tinsel üretimlerin çoğaltılması ve insan kültürü üzerinde, en az matbaa kadar büyük bir etki bırakacaktır.

Konuşmamak, söyleyecek bir şeyiniz olmadığı anlamına gelmez. Konuşmayan birisi, sadece biçimler, imgeler, yüz ifadeleri ve tavırlarla ifade bulan şeylerle dolu olabilir. Çünkü görsel kültürde insanının tavırları, sözcüklerin yerini işaret dilinin aldığı sağır-dilsizlere benzemez. Onun için sözcükler, hecelerin Mors alfabesindeki noktalar ve tirelerle boşluğa yazılması gibi havada değildir. Jestleri, kavramların yerini

tutmaz, bilakis rasyonel olmayan bir kendiliğin dolaysız ifadesidir ve yüz hareketlerinde dışa vurulan şey, ruhun sözcükler tarafından asla tam olarak açığa çıkarılamayacak bir katmanından gelir. Burada beden, dolayımsız tine dönüşür ve tin, sözcüksüz bir görünürlüğe kavuşur.

Görsel sanatların altın çağı, ressam ve heykeltıraşın biçim ve mekân ilişkilerini soyut nesneler haline getirmekten fazlasını yaptığı ve insanın sadece bir biçim sorunsalı olmadığı dönemlerdi. Sanatçıların insan ruhunu ve tini, "edebi" addedilmeden de resmetmelerine izin veriliyordu, çünkü ruh ve tin, kavramların içinde tıkılıp kalmıyor, tamamıyla vücuda kavuşabiliyordu. Bu dönem, resimlerin halen bir "tema"ya ve "fikir"e sahip olmasına izin verilen mutlu zamanlardı, çünkü fikir, önce kavram ve sözcükler halinde ortaya çıkıp sonra ressamın çizdiği illüstrasyonla desteklenmiyordu. Dolayımsız beden haline gelen tin, ilkel bir ifade biçiminde çizilip yontulabiliyordu. Oysa matbaanın icadından bu yana, insanlar arasındaki ana köprü sözcük olmuştur. Tin, sözcüğün içine yerleşip kristalleşir. Beden ise onu kaybetmiştir: Ruhsuz ve boş.

Bedenimizin ifade yüzeyi, sadece yüzümüze indirgenmiştir. Ancak bu, bedenin kalan kısmının kıyafetlerle örtülü olmasından dolayı değildir. Bundan böyle yüzümüz, tinin, becerebildiği kadarıyla bize işaretler veren, küçük, çaresiz, yukarı doğru uzanan semaforudur. Yalnızca kimi zamanlarda, içinde daima ifadesi sakatlanmış parçaların melankolisini taşıyan eller yardıma koşar. Hâlbuki başı olmayan kırık bir Yunan heykelinin sırtı, kayıp yüzün ağlamaklı mı ya da gülümser vaziyette mi olduğunu ifşa eder –bunu biz bile açıkça görebiliriz. Venüs'ün kalçaları, yüzü kadar manalı güler ve başım bir örtüyle kapatmak onun ne düşündüğünü ve hissettiğini anlamayı engellemez. Çünkü insan tüm bedeniyle görünür haldeydi bir zamanlar. Oysa sözcüklerin kültüründe tin (duyulabilir olduğu andan iti-

baren) neredeyse görünmez hale gelmiştir. Bunu yapansa matbaa olmuştur.

O halde sinema, kültürü yine bu derece radikal bir şekilde dönüştürme yolunda. Milyonlarca insan her akşam oturup, sözcüklere ihtiyaç duymaksızın, gözleriyle başka insanların kaderini, karakterleri, duyguları ve halet-i ruhiyeleri deneyimliyor. Filmdeki ara-yazılar[1] halen pek önem taşımamaktadırlar; bunlar bir yönüyle henüz gelişimini tamamlamamış biçimlerin geçici parçalarıdır, bir yönüyle de görsel ifadeye destek olduğu öne sürülemeyecek özel bir anlam taşırlar. Bugün insanlığın tamamı hâlihazırda çoktan unutulmuş olan yüz ifadelerinin ve jestlerin dilini yeniden öğrenme yolundadır. Bu dil, sağır-dilsizlerin kullandığı işaret dilindeki sözcük karakteristiğine vekâlet etmez, bilakis dolayımsız olarak bedenleşen insan ruhunun görsel sonucudur. *İnsan bir kez daha görünür olacaktır.*

Modern dilbilim ve dil tarihi araştırmaları, dilin kökeninin *ifade hareketlerinde* yattığını tespit etmiştir. Bu şu demek; konuşmaya başlayan insan (tıpkı küçük bir çocuk gibi), dilini ve dudaklarını, ellerinden ya da yüzünün kaslarından farklı bir şekilde hareket ettirmez, yani esasen ses çıkartmak niyetinde değildir. Dilin ve dudakların hareketi, başlangıçta bedenin diğer ifade hareketleri gibi doğal bir jesttir. Bu sırada seslerin çıkması pratikte sonradan karşılığını bulup değerlendirilen tali bir olaydır. Dolayımsız olarak görünen tin, böylelikle dolaylı olarak duyulan bir tin haline evrilip çevrilir ve bu sırada her çeviride olduğu gibi bazı şeyler kaybolur. Ama jestlerin dili, insanlığın asıl ana dilidir.

Biz şimdi bu dili hatırlamaya başladık ve onu yeniden öğrenmeye çalışıyoruz. Bu dil henüz hantal ve ilkel, modern söz sanatının kendine has farklılığından oldukça uzak. Ancak konuşulan dilden farklı şekilde, insan doğasında çok daha

1 Sessiz sinema döneminde görüntüleri ya da karakterin motivasyonunu açıklayan yazılar. (dizi edit. notu)

eski ve derin köklere sahip ve buna rağmen temelde yeni olduğundan, kekeme haliyle dahi söz sanatının ustalarının ifade etmekte güçlük çektiği şeyleri bile sıkça ortaya koyabiliyor.

Son yüzyılda sinemanın genel bir kültür ihtiyacı haline gelmesi kadar, dans sanatının canlanışına da tanıklık edilmesi yalnızca bir tesadüf müdür? Açıkçası bir sürü şeyi söyleme ihtiyacımız var, gelin görün ki sözcükler *kifayetsiz kalıyor*. Kültürümüzün tali ve türevsel biçimlerini, envai çeşit çıkmaz sokağa sürüklemiş görünen kökensel ifadelere geri dönmekteyiz. Söz insanın canını yakmış gibi görünüyor. Temsili kavramlar, bugün dahi kaybettiğimiz bir sürü şeyi göz ardı eder durumda ve bunları bize geri verebilmek için müzik, ne yazık ki tek başına yetersiz kalıyor. Sözcüklerin kültürü, insan bedenini salt biyolojik bir organizmaya indirgeyen, maddesizleştirilmiş, soyut, entelektüelleştirilmiş bir kültürdür. Oysa yaklaşmakta olan bu yeni jest dili, tepeden tırnağa kadar tüm bedenimizle kendimiz olmanın, insan olmanın (sadece sözcüklerimizle değil) ve kendi vücudumuzu yabancı bir cisim gibi, pratik herhangi bir alet gibi taşımak zorunda kalmamanın hasretinden doğuyor. Sağırlaşmış, unutulmuş, görünmez hale gelmiş, *bedenleşmiş* insanın özleminden kaynaklanıyor.

Dansçıların dekor özelliği taşıyan koreografilerinin bu yeni dili neden yaratamadıkları üzerine daha konuşacağız. Kavramların ve sözcüklerin altında ezilmiş olan insana dolaysız görünürlüğünü atfedecek olan, sinema olacaktır.

Ancak şu "görünür insan", günümüzde ne tam anlamıyla var gibidir ne de tamamen yok gibi. Çünkü kullanılmayan her organın çürümesi ve körelmesi doğanın yasasıdır. Sözcüklerin kültüründe bedenimiz ifade aracı olarak tam anlamıyla kullanılmıyordu ve bu nedenle de ifade gücünü yitirdi, kaba, ilkel, aptal ve barbar oldu. En ilkel halkların ifade hazneleri, en geniş kelime dağarcığına sahip iyi eğitimli

Avrupalılardan katbekat zengindir. İyi bir sinema sanatının birkaç yıla daha ihtiyacı var ve bilim insanları, nasıl ki sözcüklerin kendilerine ait sözlükleri varsa, sinematograf yardımıyla jestlerin ve mimiklerin sözlüğünün hazırlanabileceğini akıllarına getirirler belki. Fakat izleyici durup gelecekte akademilerin oluşturacakları yeni dilbilgisini beklemez, o sinemaya giderek her şeyi kendi kendine öğrenir zaten.

Üstelik modern Avrupalının bedenini ihmal ettiği konusunda çok fazla şey söylendi. Ve şimdi kendilerini kutsal bir hayranlıkla beden eğitimine adamış durumdalar. Ama beden eğitimi, bedeni sağlıklı ve güzel kılsa bile belâgatli yapmaya yetmez. Zira bu eğitimin pekiştirdiği şey, insanın yalnızca hayvani yönüdür. Beden eğitimi, ruhun hassas ifade aracı olan bedeni, en sessiz yürek çarpıntılarını dahi gösterebilen sihirli bir aynaya dönüştürmez. Bir insan tam olarak ne demek istediğini ifade edemese de, çok güçlü ve güzel bir sese sahip olabilir.

Ne yazık ki bu ihmal sonucu, ifade organı olarak körelen sadece insan bedeni değildir, onun aracılığıyla ifade bulabilecek olan ruh da körelmiştir. Çünkü şunu belirtmeliyiz ki, bir yandan sözcüklerle, diğer yandan jestlerle kendini ifade eden tin, aynı tin değildir. Müzikte söylenen bir şeyin, edebiyatta sadece başka türlü ifade edildiği anlamı çıkarılamayacağı gibi. Sözcüklerin kovanı başka derinliklerde yaratılır ve ifadelerden farklı olarak başka şeyleri su yüzüne çıkartır. Oysa bizim durumumuzda, suyu kullanılmayan bir kuyu giderek kurumaktadır. Çünkü kendimizi ifade etme olanağı, öncelikle düşünce ve duygularımıza bağlıdır. Bu, gereksiz hiçbir şey üretmeyen tinsel yapımızın ekonomisidir. Psikolojik ve mantıksal analizler gösteriyor ki, sözcüklerimiz sadece düşüncelerimizin taşıyıcıları değil, aksine onları belirleyen biçimlerdir. Gerçi çoğu yazar ve şarlatan, sözcüklere dökülemeyen duygularından bahsederler, ancak gerçek şu ki, söylenemeyecek şeyler üzerine çok nadir düşünürüz ve

böyle olduğunda dahi ne düşündüğümüzü bilmeyiz. İnsanın tinsel gelişimi her alanda olduğu gibi burada da diyalektiktir. Büyüyen ve genişleyen tin, ifade araçlarını genişletmekte ve çoğaltmaktaysa da, aslında tinin büyümesini sağlayan, gittikçe çoğalan ifade araçlarıdır.

Nasıl ki müzikte renkler aslında mevcut olmadıklarında dahi namevcut değillerse, sözcüklerin dünyasına ilişkin imge de içinde Şey'lerin aslında mevcut olmamalarına rağmen *yok da olmadıkları*, boşluksuz ve anlamlı bir sistem oluşturur. İşte tam da bu şekilde tamamlanmış, boşluksuz bir sistem, insan ve dünyanın imgesini dolaysız ifadelerle oluşturur. İnsan, kültürü dil olmadan düşünebilir. Tabii ki böyle bir kültür bambaşka görünürdü, ama değeri daha düşük olmazdı. Her halükârda daha az soyut, insanın ve şeylerin dolaysız varlıklarına daha az yabancı olurdu.

Dansın dâhi çocuğu Ruth Saint Denis kendi yaşamöyküsünde, konuşmayı beş yaşına kadar öğrenemediğini anlatır. Çünkü uzun bir süre, tümüyle felçli ve bu nedenle hareketlerin anlamına karşı özel bir duyarlılığa sahip annesiyle birlikte yalnız ve kapalı bir hayat sürmüştür. Birbirlerini yüz ifadeleri ve jestlerinden o kadar iyi anlıyorlarmış ki, Ruth bir süre sonra hiç ihtiyaç duymadığı konuşmayı yavaş yavaş unutmuştur, öte yandan bedeni o kadar belagat kazanmıştır ki, jestlerin en büyük şairlerinden biri haline gelir.

Oysa en büyük dansçıların ifadeleri bile, yalnızca az sayıda insana yönelik yapılan, kuşatılmış, hayattan tecrit edilmiş konser salonu üretiminin ötesine geçmez. Ancak çağdaş sanat, bir kültür yaratır. Bu sanat, galerilerde en güzel pozlarıyla sergilenen heykeller değil, aksine sokaktaki insanın gündelik hayatında çalışırken sergilediği tutum ve tavırlardır. Kültür, gündelik hayatın malzemesine ruh kazandırmaktır ve görsel kültür, insanın alışageldiği hayatın gündelik trafiğine farklı ve yeni ifade biçimleri sunmalıdır. Bunu dans sanatı beceremese de, sinema başaracaktır.

Zaten kültür, soyut tinden görünür bedene doğru giden bir yolu takip ediyor. Bir insanın hareketlerine, ellerinin inceliğine geçmişteki atalarının ruhu yansımaz mı? Ataların zihin yapısı, sinirlerin hassasiyeti, çocuklarda zevk ve güdü haline gelir. Bilinçli bilgi, bilinçdışı hassasiyete dönüşür: *Bedenin içindeki kültür olarak maddileşir.* Bedensel ifade, kültürel bir gelişimin hep son aşamasıdır ve bu nedenle *günümüz* sineması edebiyatla karşılaştırıldığında, henüz ilkel, barbar bir kekeme olabilir ancak. Yine de bu, kültürde gelişme olduğu anlamına gelir, çünkü içinde tinin dolayımsız bedenleşmesini barındırır.

Bu yol, bizi görünürde birbirine karşıt iki yöne götürür. Zira ilk bakışta fizyonomi dili, sanki Babil Kulesi'nin inşası ile başlayan yabancılık ve dağılmayı daha da çoğaltıp büyütüyor gibi görünür. Kültürün kat ettiği bu yol, bir yandan bireyselliğin tekilleşmesi istikametinde yalnızlığa doğru ilerliyor. Çünkü dilde Babil'den sonra meydana gelen kargaşayla, ortak anadillerinin sözcüklerini ve kavramlarını aynı şekilde oluşturmayı başarabilen topluluklar geride kalmış, ortak sözlük ve dilbilgisi, insanı, anlaşılmazlığın son yalnızlığından kurtarmıştır. Yine de mimiklerle ifade, sözcüklerin dilinden çok daha bireysel ve kişiye özgüdür. Aslında mimiklerin oyunu da, karşılaştırmalı dil öğretisinden feyz alınarak, karşılaştırmalı bir jest öğretisi oluşturulabilecek, hatta yapılması zorunlu, ortak anlam atfedilmiş genel ifadelere dönüşen "ezber" biçimlerine sahiptir. Gerçi bu jestlerin bir geleneği vardır ama dilbilgisindeki gibi sorumluluk yükleyen ve onlardan saptığınız takdirde ilkokuldan itibaren cezalandırıldığınız yasaları yoktur. Bu dil o kadar genç ki, her tekil bireyin özelliklerine göre eğilip bükülebilmekte ve kendini onlara uydurabilmektedir. Henüz tinin kendisi tarafından değil, kendisinin tin tarafından yaratıldığı bir aşamada.

Diğer taraftan sinema sanatı Babil lanetinden kurtuluşu vaat ediyor gibi görünüyor. Çünkü şu anda, tüm ülke sine-

malarının beyazperdelerinde ilk uluslararası dil doğuyor: Jestlerin ve davranışların dili. Bunun nedenleri her zaman en okkalı gerekçeleri sunan ekonomide yatar. Bir filmin maliyeti o kadar yüksektir ki, ancak uluslararası düzeyde dağıtımıyla kendi masraflarını çıkartabilmesi mümkün olur. Başlıkta geçen az sayıdaki sözcük, kısa bir sürede bir dilden diğerine çevrilmiş oluyor hızlıca. Ancak sanatçıların kullandıkları jestlerin tüm halklar tarafından ortak olarak anlaşılması gerekiyor. Sinemanın ilk yıllarında ulusal, kendi değerleri içinde hapsolmuş dar sınırlar çizilirdi ve yine özellikle ilk yıllarda jestlerin egemenliğini ele geçirmek için Anglo-Sakson ve Fransız tarzının birbirleriyle nasıl yarıştığı gözlemlenebiliyordu. Çünkü film pazarının yasaları, San Francisco'dan Smirna'ya kadar tüm ayrıntılarıyla genel geçer olan, prenses ve halktan bir kadının aynı şekilde takip edebildiği, tek bir genel dile tahammül edebiliyordu. Günümüzdeyse sinema ortak, tek bir dünya dili konuşuyor. Etnografik özellikler ve milli duyarlılıklar, en nihayetinde filmlerde yerel bir tat, stilize edilmiş bir mekânın süslemesi olarak kullanılır. Ama bütün bunlar artık *psikolojik motifler* olarak işlev göremezler. Olayların akışına ve anlamına yol gösteren davranışlar, en farklı halklar için dahi aynı düzeyde anlaşılır olmalıdır, yoksa film kendi masraflarını karşılayamaz hale gelir. Yani davranışların dili, sinemada standart hale getirilmiştir. Buna istinaden, film öykülerinin temelinde beyaz ırka ilişkin standart bir psikoloji hasıl olmaya başladı, bu da öykülerin geçici ilkelliklerinin ve kalıplaşmışlıklarının açıklamasıdır aslında. Bunun altında, bir gün farklı ırklar ve halkların sentezinden oluşacak olan söz konusu beyaz normal insanın canlı tohumu yatmaktadır. Sinematograf kendi tarzında canlı ve somut bir uluslararasılık yaratan bir makinedir: *Beyaz insanın tek ve ortak ruhu* ve daha fazlası. Sinema ortak bir güzellik idealini üremenin genel geçer bir hedefi olarak telkin ederken, beyaz ırka ait ortak bir tipin ortaya çıkmasına neden olacaktır.

Halkların arasında gümrüklerden ve bariyerlerden daha keskin sınırlar çizmiş olan yüz ifadeleri ve davranışlardaki farklılıklar sinemada yavaş yavaş silinmektedir. Ve insan bir gün tamamıyla görünür olduğunda, farklı diller kullanmasına rağmen, kendisini nerede görse tanıyacaktır.

FİLM DRAMATURJİSİNE İLİŞKİN TASLAKLAR

SİNEMANIN ÖZÜ

Sinema şayet kendine ait bir estetiğe sahip, müstakil bir sanat olmak istiyorsa, kendini diğer tüm sanatlardan ayrı kılması gerekir. Her türlü görüntüyü özel kılan onun özü ve meşruiyetidir ve sinemanın bu özel olan tarafı en iyi şekilde, sahip olduğu farklılığın öne çıkartılmasıyla ortaya konulabilir. Böylece sinema sanatını kendisine komşu olan alanlardan ayırıp özerkliğini kanıtlayacağız.

Sinemaya özellikle tiyatronun yaramaz ve ahlakı bozulmuş çocuğu olarak bakma eğilimi var genelde; bozuk ve sakat kalmış bir tür olduğu, tıpkı fotoğraf reprodüksiyonunun orijinal resme karşı takındığı tavır gibi, gerçek sahne sanatının karşısında ucuz bir tiyatro parçası olduğu görüşü hâkim. Her iki durumda da –ki görünen o– aslında uydurulmuş hikâyeler oyuncular tarafından canlandırılıyor.

Sinemanın Tek Düzlemliliği

Elbette mevcuttur, ancak aynı malzemenin içinde değil. Heykel ve resim de aynı şekilde insanı ortaya koyar fakat yine de, malzemenin farklılığından kaynaklanan ayrı yasalara sahiptirler. Sinema sanatının ana malzemesi ise, yani özü, tiyatronunkinden temelde çok farklıdır.

Tiyatroda algıladığımız şey her zaman çift katmanlıdır: Drama *ve* ifadesi. Bize bağımsız, kendi aralarında özgür bir ilişki içinde, her zaman bir ikilik olarak görünürler. Tiyatro

yönetmeninin eline bitmiş bir parça, tiyatro oyuncusunun elineyse bitmiş bir rol geçer. Onların yapması gereken tek şey, mevcut belirlenmiş anlamı çıkarıp bunu suni olarak canlandırmaktır. Bu sırada izleyici tüm olanları kontrol etme imkânına sahiptir. Çünkü yazarın söylemek istediğini sözcüklerden *çıkarabilir* ve yönetmen ya da oyuncunun bunları doğru ortaya koyup koymadığını *görebiliriz*. Onlar, bizim için –onların oyunculuğu aracılığıyla– ulaşılabilir olan orijinal bir metnin sadece yorumcularıdırlar. Çünkü tiyatronun malzemesi işte bu şekilde iki düzleme sahiptir.

Sinemada durum başkadır. Oyunculuğun ardında kendi başına var olan bir yapıtı algılayamayız, onu gösterilenden *bağımsız görüp değerlendiremeyiz*. İzleyici, yönetmenin ya da oyuncunun yazarın yapıtını doğru ortaya koyup koymadığını kontrol etme imkânına sahip değildir, çünkü izleyicinin karşısına çıkan biriciktir ve sadece *onların* eseridir. Hoşumuza gideni onlar yapmışlardır ve hoşnutsuzluğumuzdan da onlar sorumludur.

Yazarken Oynayanlar

Bu nedenle film yönetmenleri tiyatrodaki meslektaşlarına göre çok daha fazla tanınırlar ve ünlüdürler. Buna karşın (adı anılıyorsa tabii) bir senaryo yazarının adını kim aklında tutar ki? "Film yıldızları" da sahnenin yıldızlarına göre gözümüze çok daha büyük görünürler. Burada söz konusu olan reklama dayanan bir haksızlık mıdır? Hayır. En iyi reklam dahi, mevcut bir ilgi varsa etkili olabilir. Mesele, yönetmenin ve oyuncunun *filmin asıl yazarı olmasıdır*.

Bir tiyatro oyuncusu bir cümle söyleyip buna ilave olarak yüzünde bir mimik beliriyorsa, söylemek istediğini sözcüklerinden çıkartırız ve mimikler sadece refakatçidir. Bu refakat hatalı olursa, rahatsızlık verir ve bunun nedeni de, bunun hatalı olduğunu belirleyebilecek durumda olmamızdır (Çünkü anlamın taşıyıcısı söz'dür).

Sinemada sözcükler bir dayanak noktası oluşturmazlar. Her şeyi artık, refakatçi ve biçim ya da ifadeden ibaret olmayan, aksine *içeriği* tek başına oluşturan mimiklerden anlarız.

Tabii ki filmde de kötü oynandığını fark ederiz. Ancak kötü oyunculuk burada başka bir anlama sahiptir. Mevcut bir karakterin yanlış yorumu değil, tersine bir karakterin oluşmasını engelleyen yanlış bir kılıktır. Kötü bir yazımdır. Hatalar, temele alınan bir metnin çelişkileri değildir, aksine oyunun kendi içindeki çelişkileridir. Bir tiyatro oyuncusunun bir yanlış anlama sonucu yapıttaki bir karakteri tutarlı ve iyi bir şekilde saptırması tiyatroda da mümkündür yine de. Bir sinema oyuncusu bunu başardığında bir taklidin söz konusu olduğunu anlayabilecek durumda değiliz. Çünkü sinemanın hammaddesi, edebi özü, görünür olan jestlerdir.

Sinema ve Edebiyat

Yönetmen ve oyuncu (sinemada tiyatrodakinden çok daha başka bir ilişki içindedirler) daha çok, bir başkasından bir fikir, kısa, genel bir konu alıp, *metni kendileri yaratan* doğaçlamacılarla karşılaştırılabilir. Çünkü film metninin kendine ait yazınsal bir yapısı vardır. Bu yapı filmi oluşturan her bir öbeğin, her bir jestin, her bir perspektifin, her bir ışığın, edebi metinlerde yazarın sözcüklerinin yarattığı edebî keyfi ve güzelliği etrafa yaymak zorunda olduğu imgelerin dilinden oluşur. Bir şiirde ya da uzun bir öyküde de sadece salt içerik değildir esas olan. Yazarı yazar yapan, ifadesinin inceliği ve gücüdür. Filmin sanatsallığını ise imgesel etkinin ve jestlerin inceliği ve gücü oluşturur. *Bu nedenle sinemanın edebiyatla birlikte yaratacağı bir şey yoktur.*

Film ve Öykü

Bu kısmın analizini ayrıntılı yapmam gerekiyor, çünkü edebiyat alanında eğitim almışların büyük bir kısmının sinemayı sanat olarak görmelerini engelleyen yanlış anlamaların ve

önyargıların temeli burada yatıyor. Filmin sadece hikâyesine bakıp onu tekdüze ve primitif bulmaları doğal. ysa görsel biçime hiç bakmıyorlar. Böylece kitaplara karşı yoğun bir duyarlılığa sahip olan detaycı bir edebiyatçı, Griffith'in *Mädchenlos*[2] filmi hakkında, [öyküsü] genç bir kızın baştan çıkartılıp terk edilmesi ve bunun üzerine sefalete ve mutsuzluğa düşmesi dışında hiçbir şey içermediğinden, zevksiz, duygusal bir kitsch diye yazabilir. Halbuki Faust'un Margarete'si de sonuçta aynı şekilde baştan çıkartılıp terk edilmiş genç bir kızdır. Ancak gerek filmde gerekse edebi yapıtta önemli olan hikâyenin sonu değil, metnin kendisidir. Bir yanda bu ilkel ve oldukça basit hikâyeden yazarın sözcüklerinin yarattığı dünya, diğer yanda sinemada Lillian Gish'in sarsıcı mimikleri ve her sahneyi onun yüzü üzerinden kurgulayıp hareket ettiren Griffith'in görüntülerinin ustaca akışından oluşan dünya durur.

Bir erkek bir kadına aşkını itiraf eder. Bu olay gerek edebiyatın en büyük eserlerinde, gerekse en sıradan romanlarda benzer biçimde karşımıza çıkar. Peki, aradaki fark nerede yatar? Sadece sahnenin nasıl tarif edildiğinde ve ilgili erkeğin sözü edilen kadına ne söylediğinde yatar. Sinemada da yönetmenin sahneyi nasıl görselleştirdiği ve oyuncunun yüzünün ifadesi önemlidir. Görselleştirilmiş sanat bunun içinde yatar, yoksa soyut bir konunun soyut "gerçekliklerin"de değil.

İyi bir filmin "konusu" yoktur. Çünkü "tek vuruşta hem içerik hem biçim"den ibarettir. Bir tablo, bir müzik parçası, bir yüz ifadesi ne kadar içeriğe sahipse, bir film de o kadar içeriğe sahiptir. Sinema bir *yüzey sanatıdır* ve "içi dışı birdir". Buna rağmen, hareketin ve organik sürekliliğin zamansal sanatıdır –ki kendisini resimden ayıran prensip budur–; bu yüzden de ikna edici ya da kurgusal bir psikolojiye, berrak ya da karmakarışık bir anlama sahip olabilir. Sadece, bu

2 Orijinali - "*Way Down East*"; D.W.Griffith'in, Lottie Blair Parker'in "*Annie Laurie*" adlı tiyatro oyunundan 1920 yılında uyarladığı film. - çev. n.

psikoloji ve anlam "derin bir anlam" olarak düşüncelerde gezinmez, aksine açık seçik bir görüntü olarak tamamen yüzeyde durur.

Filmlerde sözü edilen ve edebiyatçıları bezdiren şu ilkel kıssadan hisseler buradan ileri gelir. Elbette burada salt düşünsel değerlerden ve sadece zihinde karara bağlanan ruhsal çelişkilerden vazgeçmek gerekiyor. Ancak buna karşın, asla düşünemeyeceğimiz ve kavramlaştıramayacağımız şeyler görürüz. Ve biz onları gerçekten görürüz, bu bile başlı başına bir olaydır. Resim de bize düşünsel ve ruhsal olarak hassas sorunları aktarmaz ve bu nedenden ötürü daha değersiz bir sanat değildir. Yalnızca tek bir sahneyi canlandırdığından dolayı ilkel de değildir.

Paralel Öykü ve Derin Anlam

Yine de sinema sanki edebiyatın düşünselliğinin üçüncü bir düzleminde yatan, yani görünenin *ardında* yatan *gizli anlamı* sezdiren "derinlik"ten çok da vazgeçmek istemiyormuş gibidir. Son yıllarda paralel ilerleyen kısa hikayelerle kurulmuş filmlerin moda olması bu nedenledir, bu filmlerde farklı tarihsel dönemler ya da toplumun farklı sınıflarından gelen iki ya da daha fazla hikâye yan yana gösterilir ve bu hikâyelerde hep, aynı oyuncular tarafından oynanan aynı karakterler ve tiplemeler karşımıza çıkar. Olayların bu benzerliği, kaderlerin paralelliğini, tekrarlamalarla yaratılan bir yasallığı, ortak bir anlayışı ve bunun dahilinde tüm olanların daha derin bir anlamını ortaya koymalıdır.

Bu türden bir dünya görüşünü ortaya koymak isteyen filmleri çekme denemesi hiç de umutsuz görünmüyor. Sinemanın iki boyutlu perdesinde "ardıl" ve "gizli" bir anlam olmadığından, sinema, edebiyatta ardıl gibi görünen derinliğin çift katmanlı zeminini yan yana çözümlemeye çalışır. Görüntü sözcükler gibi içine bakılmasına müsaade etmediğinden, bu ikinci olayın da paralel olarak görülebilirlik yüzeyine çıkar-

tılması gerekir. Ortak olanda yasa, yasada ise tıpkı yüzeyin altında bulunan birçok dalın kökü gibi daha derin olan anlam yatar. Sinema, anlamı aydınlığa kavuşturacak felsefî sözcüklere sahip değildir. Anlamı, farklı kaderlerin ortak çakışma noktalarında gösterecektir.

Doğal olarak paralel ilerleyen bir öyküleme, sadece kılık değiştirmiş bir tekrar ve salt bir mesel olmamalıdır –ve bu tehlike o kadar yakın ki, neredeyse benzer türde filmlerin çoğu bu tuzağa düşmüştür. Çünkü mesel sadece bir illüstrasyondur ve sinemanın buna hiç de ihtiyacı yoktur. Mesel olarak her öykü, gerçekliğinin ağırlığını yitirir. Öteki öykünün sembolü haline dönüşür ve kendi gerçeğine sahip olamaz. Mesel olarak fabl türünde, fabl anlamı tekrar eder, anlam yeni olayların içinde kendisini tekrar etmez. Paralel ilerleyen öykülerin benzer değil, *akran* olması gerekir ve aynı olayın öteki yüzünü göstermelidirler; ruh göçü inancına ya da tüm kaderlerin gizlice birbiriyle bağlantılı olduğu gibi bir mistik inanışa sahip olunması haricinde tabii. Neden şimdiye dek bir "Déjà-vu" filmi yapılmadı? Neden şu tuhaf ve salt görselliğiyle yüreğin en derininde yatan nedenleri ortaya çıkaran, daha önceden yaşantılanmamış bir sahnenin insana birden çok tanıdık geldiği, yaşama ilişkin bir imgenin hayaletvari bir ağarmayla yerini başka bir imgeye bırakmasıyla çevrenin birden saydamlaştığı bu hadise, hiçbir filmin ana motifi olmamıştır?

Görsel Süreklilik Hakkında

Edebi yanı uydurulmuş, görüntüleri hareketli illüstrasyonların art arda sıralanmasından ibaret, içeriği zaten başlıkta verili bir metinden oluşan filmler vardır. Esası teşkil eden dışsal ve içsel olayların her birini başlıktan çıkarabiliriz ve sonra, olay örgüsü *kendi ifade aracıyla* gelişemeden, söz konusu olayları görmeye başlarız. Bu tür filmler kötüdür, çünkü salt olarak filmle ifade edilebilecek olan hiçbir şeye sahip değildirler.

Her sanatın meşruiyeti, yeri başka bir şeyle doldurulamaz bir ifade imkânı olmasında yatar.

Bu tür edebî filmlerin görüntüleri, en iyi yönetmenlik ve oyunculuk söz konusu olduğunda dahi cansız ve parçalanmış birçok şeye sahiptir, çünkü onlarda *görsel süreklilik* eksiktir. Zira sözcüklerle düşünülmüş bir anlatım, görüntüde es geçilemeyecek bir sürü an'ı atlayacaktır. Söz, kavram ve düşünce zamansızdır. Oysa görsel imgenin somut bir "şimdi"si vardır ve sadece bunun içinde yaşar. Sözcüklerin içinde anılar gizlidir, onlarla "şimdi"de olmayana göndermede bulunulabilir ve onun aracılığıyla anıştırma yapılabilir. Fakat görüntü sadece kendini anlatır. Bu sebepten ötürü sinema özellikle ruhsal gelişimleri ifade ettiği yerlerde, görünür anların boşluksuz sürekliliğini talep eder. Saf görselliğin katıksız malzemesinden bunun çekip çıkartılması gerekir. Zira her türden edebî bir ara bağlantı, boş bir odanın soğukluğu gibi kendisini hemen hissettirir.

Bu türden bir süreklilik metrelerce film şeridi kullanmayı gerektiriyor. Bu nedenledir ki ruhsal değişimi anlatan bir film, ancak basit bir hikâyeye sahip olabilir.[3] Çok güzel film malzemeleri (bir düzine başarısız Dostoyevski uyarlaması gibi) üzerine iyi niyetlerle girişilen çalışmalar, aşırı derecedeki motif zenginliğini söz konusu görsel sürekliliğin içinde dile getirebilmek için, gerekli zamanın kısa ve film şeridinin az oluşu nedeniyle başarısızlığa uğramıştır. Bu nedenle bu gösterim sürelerine daha fazla dayanılmayacak ve bir buçuk saat süren altı perdelik filmin yerini sinema sanatının kendini içinde geliştirebileceği iki buçuk saatlik üç perdeden oluşan filmler alacaktır.[4] Elbette tüm bunlar –sinemanın her

3 Çünkü bizde filmler ne yazık ki 2.200 metreden daha uzun olamıyor ve bir filmin gösterimi bir buçuk saati geçemiyor.

4 *Three act structure* (Üç perdelik yapı): Senaryo yazımı sırasında dramaturjik öğe olarak temel alınan anlatım biçimlerinden biridir. Aristotelesçi drama-poetiğinin (özellikle de Trajedi'de) giriş-gelişme-sonuç bölümleri üzerine kendini inşa eden yapıdır. Kaynak: Lexikon der Filmbegriffe - çev.n

alanında olduğu gibi– ekonomik ve sosyal koşullara bağlıdır. Sinemaya giden o yoksul insanlar, iki film gösterimi için gerekli olan iki katı giriş parasını, bunun için ayırmaları gereken iki katı zamandan çok daha kolay bulabileceklerdir. On saatlik çalışma koşullarında bu kuşkusuz mümkün değildir. Bu sırada sadece insan değil aynı zamanda sanat da kötürümleşir. Belki bir gün her şey farklı olur, kim bilir?

Atmosfer

Atmosfer, kuşku yok ki her sanatın ruhudur. Kendine özgü bir dünyanın kendine ait ifade aracını yaratan biçimlerin her yeri saran sis bulutu gibi, ortamın havası ve kokusudur. Atmosfer, formların tek tek içinde yoğunlaştığı sisli cevherdir. Farklı şekillerin ortak özüdür, her sanatın son gerçekliğidir. Sözü edilen atmosfer bir kere oluştuysa, formların tekil eksikliği önemli bir kayba sebep olamaz. Bu özel atmosfere atfedilen "nereden?" sorusu, her zaman bütün sanatların kaynağının derinliğine yönelik bir sorudur.

Neticede örneğin öyküleri içerik olarak hiçbir şey anlatmayan, boş, oyunculuğun da (hâlbuki jestlerin ve mimiklerin dili birçok şeyi telafi edebilir) bir anlam ifade etmediği ve yine de başından sonuna kadar ilgimizi uyanık tutan Amerikan filmleri mevcuttur. Bu durum yaratılan canlı atmosferden kaynaklanır. Yalnızca çok büyük yazarların bazen sözcüklerle hissettirebildikleri ayan beyan bir yaşamın yoğun, boğucu olmayan etkisine sahiptirler. Bizse bu durum karşısında şu sözleri sarf ederiz: "Flaubert bir evi tasvir ettiğinde, odaların kokusunu hissedebiliyoruz", ya da "Gogol'un çiftçileri yemek yerken, insanın ağzının suyu akıyor". Gelin görün ki, bu apaçık ortada olan, koklanabilen ve tadma varılabilen atmosferi, görece iyi olan her Amerikalı yönetmen yaratabiliyor.

Bu hikâye hem biraz basit, hem de kitsch bir yalan olabilir. Fakat tam da bu *tek tük* anlar "kokusu adamakıllı hissedilecek

kadar" samimi bir yaşamla dolu doludur. Kahramanın yaptıklarının *nedeni* çoğu kez bir anlam ifade etmez, ancak *nasıl* yaptığı genellikle kendiliğinden bir içtenliğe sahiptir. Kahramanın kaderinin içi boştur, fakat zamanı dolu dolu geçer.

Bir ara topal birinin mutsuz aşkını anlatan çok önemsiz bir film çekilmişti. Fakat filmin bir sahnesinde topal damat, gelini yılda bir kez kurulan bir pazara götürür ve tam bu noktada pazarın insan kaynayan hareketliliğinin ilkel canlılığını bir araya getiren bir sürü küçük, kısa sahneden oluşan bir bölüm başlar. Fiziksel olarak noksan olan topal kahramanın içine kapanmasına ve eziklik hissetmesine yol açan, güçlü bir imge seli ve dalgası. En sonunda zayıf olanı öldürmek zorunda kalan, maddi dünyanın küçük anlarının ince ince yağan dolularıdır bunlar. Adamın içinde boğulacağı bir atmosfer yaratılır.

Ya da kız sonradan onunla evlenmeyeceğini söylemek için damadın yanına gider, ancak o sırada evde düğün hazırlıkları tamamlanmıştır. Çelenkler ve çiçek demetleri, hediyeler ve sevginin yüzlerce küçük *somut* işareti tek tek gösterilir. Genç kıza, içinde yolunu kaybedeceği yoğun bir acıma duygusu sarar. Nasıl ki zayıf ve topal adamın içinde düşe kalka yürümesine neden olan pazar alanında süregelen bir sürü küçük olay hayatın yansıması haline geldiyse, düğün evinde de ruhun kaldıramayacağı ağırlıkta nesneler ve olaylarla karşılaşırız.

Görünür Olanların Anlamı

Sinemada görünür olanın taşıdığı büyük rol ve anlamdan dolayı oluşan şey, oldukça güçlü bir atmosferdir. Daha çok soyut anlama yönelen edebiyatta, şeyler böyle bir anlama sahip değillerdir. Bu nedenle hiçbir edebi eser, bu özel atmosferi, maddenin bu "öz"ünü (eskilerden kalma güzel bir sözcük!) yaratamaz.

Ancak bunun başka bir sebebi daha var. Konuşan insanın dünyasında, dilsiz şeyler insandan çok daha cansız ve anlam-

sızdır. Sadece ikinci ve üçüncü dereceden hayat kazanırlar ve bu da ancak kendilerine bakan insanların özel sezgili bir hassasiyetle baktıkları nadir anlarda gerçekleşir. Tiyatroda, konuşan insanla dilsiz şeyler arasında değer farkı vardır. Farklı boyutlarda yaşarlar. Sinemada ise bu değerler arası fark kaybolur. Sinemada nesneler bu derece arka plana itilip alçaltılmamıştır. *Ortak bir dilsizlikle* neredeyse insanla tek cins olurlar ve bu nedenle de can bulup anlam kazanırlar. İnsandan daha az konuşmadıkları için çok şey söylerler. Bu, her türlü edebî imkânın ötesinde duran, söz konusu film atmosferinin yarattığı bir muammadır.

Sinemaya Uyarlanan Edebiyat

Sinema ve edebiyat arasındaki *özsel farklılık* en çok, *iyi bir* roman ya da iyi bir drama "filmleştirildiğinde" kendini gösterir. Sinema aygıtının önünde edebî yapıtlar röntgen ışınlarının önündeymişçesine saydamlaşırlar. Hikâyenin omurgası kalır, düşünce derinliğinin sahip olduğu güzel yan, şiirselliğin hassas teni beyazperdede yok olup gider. Bu ince güzellik*lerin arasında geriye sadece çıplak, ham iskelet,* ne edebiyat ne de film olan, ne o tarafta ne bu tarafta öz oluşturabilen "içerik" kalır. Bu türden bir iskelet, sinemada görünür bir halde canlanabilmek için yeni ve bambaşka bir ete, farklı bir tene bürünmelidir.

Kuşkusuz, özel bir görsel hayal gücüne sahip olan ve eserleri filmleştirmek üzere yaratılmış gibi görünen yazarlar vardır. Örneğin Dickens. Her sayfa okunduğunda, gözümüzün önünden akıp giden bir görüntüye sahiptir. Ancak yine de, bildiğim kadarıyla bugüne kadar iyi bir Dickens uyarlaması yapılamadı, buna karşılık bir sürü (çalışkan bir yönetmen ve iyi oyunculara rağmen) kötü Dickens uyarlaması izledim.

Bu durum –her ne kadar kulağa çelişkili gibi gelse de– Dickens'in hayal gücünün fazlasıyla imgesel olmasından

kaynaklanır. Çünkü bir Dickens romanının tamamını filmleştirmek teknik olarak olanaksızdır. Hiçbir filmde bu derece bol miktarda imgeye henüz yer yok. Yani hikâyenin "kısaltılması" gerekir. Bu tür bir uyarlama, imgelerinden kopartılabilen bir "içerik"e sahip, sahnelerin öykü çatısma tekil olarak bağlandığı başka romanlarda üzerinde fazla düşünülmeksizin gerçekleştirilebilir. Oysa bir Dickens romanının imgeleri *bir* organizmanın canlı dokuları gibidir (bu ise ancak filme aktarma sırasında anlaşılabiliyor). Biri kesildiği anda diğeri yaşamını yitirir, yok olur. Düşünceye yansıtılan bir hikâye kısaltılabilir, çünkü bir sözcüğün tanımlaması kısaltılabilir hatta iyice kısaltılabilir. Fakat bir görüntüyü *kısaltamazsınız.* Tüm kompozisyonu yeniden düzenlemeniz gerekir. İşte tam da Dickens'in bir filme bu kadar uygun olan imgesel hayal gücü, onun yapıtlarını film malzemesi olarak uygunsuz kılmaktadır. Filmlerini Dickens'in kendisinin çekmesi gerekirdi. Çünkü filmin özünün iç yapısı bunu gerektirir.

Dilin Jestleri ve Jestlerin Dili

İfadeyi ve aslında görsel olanı sinema sanatının oldukça özel bir malzemesi olarak kabul edebilir miyiz? Tiyatro sahnesindeki oyuncu da bedeniyle oynar ve sahnedeki dekor, elbette göz görebilsin diye orada bulunur.

Konuşan oyuncunun kullandığı mimikler ve jestler farklıdır, sadece bakiyeyi ifade ederler. Söylenmesi gereken ama sözcüklerle ifade edilemeyen şey, yüz kasları ve ellerle desteklenir.

Ancak sinemadaki mimikler ne bir destek ne de bakiye kalan bir ulamadır ve bu fark, sinemadaki jestlerin sadece daha ayrıntılı ve belirgin olduğunu değil, aynı zamanda bambaşka bir alana işaret ettikleri anlamına da gelir. Çünkü konuşan insan, örneğin bir müzisyen ya da dansçıdan farklı olarak ruhun başka bir katmanını gün ışığına çıkartır. Onun dile bağlı olarak sözcüklere eşlik eden jestleri, sözcüklerle

aynı kaynağa sahiptir. Optik bir görüntü olarak ne kadar bir dansçının jestlerine benzeseler de taşıdıkları ruh farklıdır. Konuşan kişinin jestleri, sarf ettiği sözcüklerle aynı ruhsal içeriğe sahiptir, çünkü ruhun boyutları birbirine karışmaz, bu jestler henüz doğmamış yalın sözcükleri ikame ederler.

Oysa bir dansçının jestleri bambaşka bir kaynaktan doğar ve farklı bir anlama sahiptir. Başka bir şeye benzemeyen bir ruhun kendine has ifadeleridir bunlar ve dolayısıyla kendine özgü bir sanatın ona has malzemeleri olarak görülürler. Konuşan kişinin jestleri kadar sözlerine de denk değildirler.

Bu konuda bir karşılaştırma daha yapmak istiyorum. Her dilin müzikal bir yanı ve her sözcüğün kendi melodisi vardır. Ancak dildeki bu melodi –akustik olarak gerçek müziğe benzemesine rağmen– içsel müzik anlamına gelmez. Kavramların atmosferini taşır ve rasyonel olarak derecelendirme yapmaya yarar. Fakat müzik sadece akustik bir mesele değildir, aksine ruhun apayrı bir alanıdır. Yani, mimik ve jestler de sadece birer optik mesele değildirler.

Ancak ben dansçılardan bahsediyordum. Filmde oynayan oyuncu dans etmiyor ki. Yine de o, cümlelere bağlı değildir ve kavramların rasyonel boyutuyla karşımıza çıkmaz. Konuşan kişinin yaptığı jestlerle dansçının dekor özelliği taşıyan ifadesi arasında, kendine has bir içselliğe tekabül eden üçüncü bir ifade biçimi varmış gibi görünüyor. Sinemada *jestlerin dili*, tiyatroda *dilin jestlerinden* –temelde danstan ne kadar farklıysa– o kadar farklıdır.

Görünür Dil

Fakat filmde oynayan oyuncu tıpkı tiyatrodaki gibi konuşur. Bu konuşma sırasında jestler arasında hiç fark yoktur. Sadece biz oyuncuyu duymayız.

Lakin onu konuşurken *görürüz*. İşte, büyük farkı yaratan budur. Özellikle sözcükleri dinlediğimiz tiyatroda konuş-

ma edimini ifade, ağzm ve tüm çehrenin mimiği olarak fark ederiz. Hatta tiyatroda genellikle bu bile fark edilmez. Çünkü sözün akustik teşekkülü hedeftir ve ağzın hareketi, sadece kendi başma anlam taşımak istemeyen ifadenin aracıdır.

Buna karşın sinemada konuşma, bir mimik ve dolaysız-görsel bir yüz ifadesidir. Konuşmayı gören biri sözcükleri duyanlardan çok daha başka şeyler öğrenir. Konuşma sırasında da ağız, sözcüklerin söyleyebileceğinden çok daha fazlasını gösterebilir.

Bu nedenden ötürü sinemada Amerikalı, Fransız, Norveçli oyuncuları oldukça iyi bir şekilde anlayabiliyoruz. Çünkü dişlerini sıkarken sözcükleri gıcırdatarak birisini ezmenin ne demek olduğunu, ya da sarhoşken sözcüklerin, dilin ağırlığıyla dolandığını, ya da bir şeyi hor görürken, sözcüklerin ağızdan tükürük gibi saçılabileceğini, ya da küstahça büzülmüş dudaklardan çıkan sözcüklerin iğne gibi batabileceğini biliriz. Onlara Çince sözcükler eşlik etse de bu türden konuşma jestlerini anlarız.

Ancak ağzın sesli harfleri ne şekilde biçimlendirdiğini gördüğümüz için, akustik olan aklımıza gelir gelmez mimiğin etkisi sona erer. Henüz o anda oyuncuyu duymadığımızı fark ederiz, bunu o âna kadar fark etmemişizdir ve birdenbire oyuncu bize grotesk bir çabayla kendini ifade etmeye çalışan dilsiz biriymiş gibi gelir.

İyi bir sinema oyuncusu, iyi bir tiyatro oyuncusundan çok daha farklı konuşur. Kulağa değil göze hitap eder. Ancak bu ikisinin arasında bir ortaklığa varılmaz. Ağızdan konuşulduğunda görünür olan dilin, duyulandan ne kadar farklı olduğu, mükemmel sinema oyuncuları filmin çekimi sırasında metnin yerine gülünç saçmalıklar sıraladıklarında garip bir şekilde ortaya çıkıyor. Fakat filmde konuşmalarının görüntüsü karşı konulmaz derecede oluyor.

Dilsiz Sanat ve Suskunluğun Sanatı

Pandomimde susmanın farklı bir yeri vardır. Pandomim sadece kulağa değil göze karşı da dilsizdir. Dilsiz bir sanat değil, dilsizliğin sanatıdır. Susmanın hayaller ülkesidir. Ama sinema sadece sessizdir. Bize açılırken söz konusu olan suskunluğun ruhu değildir (Müziğin seslerine rağmen suskunluğun dünyasından çıkagelmesi gibi mesela).

Filmde bir pandomim gösterildiğinde, bu fark bariz bir şekilde görülebiliyor. İzleyiciler tepkisizce otururlar. Pandomim istediği kadar hızlı bir hareketle temsil edilsin, dansçılar her zaman yaşamdan kopuktur ve hareketsiz olan izleyicilerinden nisbeten çok daha donuk görüneceklerdir. Çünkü onlar yine de bizim dünyamızdandırlar.

Sinemayla pandomimi birbirine karıştıran ve karakterlerini fazla suskun bırakan bir yönetmen, kötü bir yönetmendir. Çünkü susmak sadece akustik bir mesele değildir, aynı zamanda göz için de oldukça esaslı ve dikkat çeken bir ifadedir ve sinemada her zaman yerinde ve özel bir anlama sahiptir. Ve konuşma, filmin sahip olduğu en güçlü mimik ifade araçları arasındadır.

Bir filmde (*Die Galgenhochzeit*)[5] Asta Nielsen âşığını hapisten kurtarmak ister. Âşığının olduğu yere gelir, kapılar birkaç dakikalığına sonuna kadar açıktır. Kaybedecek vakit yoktur. Fakat âşığı cansız bir şekilde yerde yatmakta, kıpırdamamaktadır. Asta Nielsen ona seslenir, bir kere, iki kere. Kıpırtı yok. Birden büyük bir telaşla onu söz bombardımanına tutar. Dediklerini biz anlamayız. Fakat sürekli aynı şeyi söylediği aşikârdır: âşığı onunla gelmelidir, çünkü zaman geçip gidiyordur. Ancak bu konuşma, duyulabilen sözcüklerle hiçbir zaman ifade edilemeyecek derecede sarsıcı bir korku, delirtici bir çaresizliği içinde taşır. Bu konuşma saçlarını yoluyor ya

5 Orijinal adı,-"Vanina - Die Galgenhochzeit" (Vanina – Darağacında Düğün); Alman yönetmen Arthur von Gerlach'm 1922 yapımı filmi. İki tane film çeken Arthur von Gerlach sinemada dışavurumcu tavra yakın durur. -çev. n.

da sanki derisi yüzünden itibaren yüzüyormuş gibi *bir görüntüdür*. Uzun zaman konuşur. Aslında sözcüklerin bizi çoktan sıkmış olması gerekirdi. Oysa filmde mimikler gittikçe daha da heyecan verici olmaya başlarlar.

Senaryo

Bu anlatılanlardan yola çıkarsak, filmin üzerine temelini kurduğu senaryonun, edebî bir hayal gücünden türememesi gerektiği apaçık ortadadır. İlk etapta görsel olana dönüştürülmesi gerekmeyen, çok özel naiflikte, somut bir hayal gücüne ihtiyaç vardır. Film, yönetmenin vizyonuyla tasavvur edilmiş olmalıdır. Bir film zaten ancak yönetmen tarafından "yazıldığında" ve kendi malzemesi ile yoğrulduğunda gerçekten iyi olabilir. Bir müzisyen de, bir yazarın düşündüklerini hiçbir zaman besteleyemez. Enstrümanlarının perde aralıkları, süjesi ve tekniği kendisinin ilham kaynağıdır. Michelangelo için yontması gereken şey nasıl ki sadece bir kaya parçasının içinde yatıyorsa, yönetmen için de her şey siyah-beyaz bir gölge oyununun içinde yatar. Bundan ötürü en iyi senaryo bile yönetmene yetersiz gelecektir. Çünkü her şeye karşın sadece sözcüklerden oluştuğu için, esas olanı hiçbir zaman içinde barındırmayacaktır. Lakin malzemenin kendini ortaya koyması gerekir.

TİPLEME VE FİZYONOMİ[6]

Motto: "Birinin şeklini, bir başkasının türünü alan bir hayvan hiç olmamıştır, fakat kendine ait bir bedeni ve duyusu olanı her zaman olmuştur. Her beden kendi doğasını bu ihtiyaçla belirler. Tıpkı hayvanlardan anlayan ehlilerin hayvanları şekillerine göre ayırabilmesi gibi. Bu sonsuza kadar gerçekliğini sürdürebilecek bir hakikat ise, o halde fizyonomiden söz edilebilir."

(Goethe'nin "Fizyonomik Fragmanlar"ında, Aristoteles)

Film yönetmeni oyuncuyu seçerken dahi zihninde "yazıyordur" ve karakterlerine kesin, esas özlerini böylelikle verir. Tiyatroda figürler ve karakterler oyun metninde yönetmenin eline hazır bir şekilde verilir ve yönetmene düşen görev, yalnızca oyunda sözcüklerle anlatılan imgeye uygun *bir oyuncu* bulmaktır. Tiyatroda figürler, kendilerini *ve birbirlerini*, sarf ettikleri sözlerle karakterize ederler.

Sinemada ise ilk andan itibaren oyuncuların karakterlerinde bizim için belirleyici olan, onların *dış görünüşleri*dir. Film yönetmeni "oyuncuyu" değil, karakteri bulmak zorundadır ve seçimleriyle karakteri biçimlendiren de yönetmendir. Oyuncular, karşılaştırma ya da kontrol olanağı bulamadan, yönetmen onları ne şekilde tasavvur ediyorsa o şekilde izleyicinin karşısına çıkacaklardır.

---

6 *Fizyonomi*: yüz ifadelerini okuma sanatı/ilmi. -çev. n.

Sinema oyuncusu gerek ırka, gerekse bireye özgü karakteri dış görüntüsüyle ifade etmek zorunda olduğu için, ırkın karakteristik özelliklerini oynamak zorunda kalmayan, ona zaten sahip olan ve kendisini tamamıyla kişisel ayrıntılara verebilen bir oyuncu seçimiyle oyunculuğun üzerinden bir yük kaldırılmış olur. Böylelikle oyuncunun abartmasına gerek kalmaz ve örneğin kafasına büyük gelen bir peruğu taşımak gibi sıradan bir harekete dikkatini vermek zorunda kalmayacaktır. Gerekli jestler onda zaten mevcuttur, dolayısıyla oyunculuğunda doğal olarak var olan şey ağırlık kazanacaktır.

Sinema, farklı karakterleri oynamaya alışık olan gerçek tiyatro oyuncularını çok nadir durumlarda iyi bir şekilde değerlendirebiliyor. Çünkü sinema makyajı tiyatrodan çok daha az kaldırabilir (yakın plan çekimler sahte olan her şeyi ifşa eder!). Ve oyuncuların büyük bir kısmı da sadece bir "oyuncu yüzü"ne sahiptirler. En yanıltıcı maske ve kıyafette dahi tanınan hep aynı tiplemedir, tıpkı sivil dolaşan bir asker gibi.

"İcaz"ın Tehlikeleri

"İlk bakışta" salt görünüşüyle ahşap oyma bir figürün donuk karakterini vermemesi için, seçilen karakterin fazlasıyla az ve öz bir tipleme olmaması gerekir. Karakterin anatomisi, fizyonomisine oyun alanı bırakmalıdır, yoksa hareketsiz bir zırhın içinde kalıp halinde, hareketsiz bir karakterin dıştaki ve içteki değişiklikleri ifade etmesi mümkün olamaz (Özellikle az ve öz tiplemeleri seçmeye özen gösteren Amerikalı yönetmenlerin sıkça düştüğü bir hatadır bu).

Kuşkusuz, karakterin temelinde yatan ve yüzüne yansıyan bu donukluk, grotesk ve gülünç durumlar yaratılmak istendiğinde çok özel bir çekiciliğe sahip olabilir.

Kıyafetler ve Diğer Semboller

Bu türden tipleştirmelerin ölçüsünü tutturmak çok kolay değildir ve yönetmenin en titiz görevlerinden biridir. Çünkü

karakterin kostüm ve aksesuarlarla bir tiplemeye dönüştürülmesi gerekir. Sinemada en nihayetinde dış görünüşe göre değerlendirme yaparız ve sözcükler bize herhangi bir açımlama sağlamadıklarından, her karakter kendi sembollerini taşımalıdır, aksi takdirde davranışlarının anlamını çözemeyiz. Zira aynı eylem hem iyi hem de kötü niyetle yapılmış olabilir. Dolayısıyla o insana bakarak ne demek istediğini görmeliyiz. Filmde kostüm, çok daha ketum bir biçimde de olsa, eski zamanlarda Pandomim'de palyaço, pantalone[7] ve soytarıların giydikleri kostümlerin ya da karşılaştırmak istersek, çok daha eskilerde Japon ve Yunan tiyatrosunda maskelerin taşıdıkları esaslı öneme sahiptir. Bunlar bize daha en başından itibaren karakter hakkında fikir verirler.

Doğal olarak natüralist bir çevrede tüm bunlar grotesk bir önyargı etkisi yaratabilir: serseri izlenimi veren yakası kaldırılmış bir ceket ya da bir kadının dudaklarının arasında her zaman ahlak bozukluğuna işaret eden bir sigarayla daima alay edilir.

Ancak her zaman hakkıyla ironiye başvurulmaz. Her sanat bu tür sembollerle çalışır. Bunlar, siyahın matemin, beyazınsa masumiyetin simgesi olması gibi, genellikle bilinçdışı gelenekler ve anlaşmaların ürünüdürler. Üstünde fazla durulmasına gerek yoktur. Sadece genel bir izlenime ulaşabilmenin pratik bir yöntemi olarak hizmet ederler, kişilerin asıl karakterlerine ilişkin bilgi vermezler.

Fakat tipik bir dış görünüş, kastedilen şeyin sembolik işaretinden daha fazlası olabilir. Özellikle sinemada bireysel bir karakterin dolaysız ifadesine dönüştürülmelidir. Sözcüklerden oluşan kavramsal bir kültürü "içselleştirmiş"

7 *Pantalone*: Commedia dell'Arte'nin önemli karakterlerinden biri. Pantalone, Venedikli yaşlı bir tüccardır. Ya aşıklardan birinin babası ya da kendisi genç kıza tutulan bir yaşlıdır. Vücuda tam oturmuş kırmızı bir ceket-pelerin giyer. Bu kıyafeti yumuşak terlikler, kenarsız yumuşak bir kep tamamlar. Uzun burunlu, kahverengi, yarım bir maske ve düzensiz gri bir sakala sahiptir. - çev.n.

olan insanlar, dışsal olana bu kadar büyük bir değer atfetmeye karşıt bir istenç gösterirler. Ancak hiç konuşmayan bir oyuncu tüm bedeniyle homojen bir ifade yüzeyi haline gelir ve kıyafetindeki her bir buruşukluk yüzündeki her bir kırışıklığın anlamına tekabül eder. Bilinçdışı da olsa biz onu dış görünüşüne göre değerlendiririz, yönetmen bunu ister hedeflesin isterse hedeflemesin.

Sinema Üzerine Goethe

*"Lavater'in Fizyonomik Fragmanlarına Ek Yazılar"*da konumuz hakkında bir sürü mükemmel şey yazan Goethe'den birkaç satırı burada alıntılayacağım izninizle.

> "İnsanın dış görünüşü nedir?" Tabii ki onun içinde yatan güçler ve bu güçlerin oyununu ifade eden çıplak endamı ve düşünmeksizin yaptığı mimikler değil! Sınıf, alışkanlık, mal mülk, giyim kuşam her şey insanı değiştirir, her şey onu örter. Bu örtülerin hepsini aşarak onun içine girmek, insanı belirleyen bu yabancı şeylerin bütününde dahi onun varlığını ele veren noktaları bulmak, son derece güç hatta imkânsız gibi geliyor. Müsterih olun! İnsanı saran şeyler, sadece kendisini değil, aynı zamanda onu etkileyen şeyin kendisini de etkiler ve bu etki eden şey, kendisinin indirgenmesine müsaade ederken, yine çevresindekileri de indirger. Böylelikle bir adamın kıyafetlerinin ve evindeki eşyaların, kişiliğini ele verdiği kesindir. İnsanı eğiten, onu değiştiren doğadır ve bu sözü edilen değişim yine de doğaldır; o ki kocaman dünyada, kendisini yer edinmiş olarak gören insan, çitlerle, duvarlarla etrafını örerek kendisine küçük bir dünya yaratır ve bu dünyayı kendi imgesine göre süsler."

Fazla söze hacet yok. Sadece şunlar eklenebilir: bir yüzün genel fizyonomisi, herhangi bir mimik sayesinde, genel bir

tipi karaktere dönüştürebilecek şekilde her an değişebilir. Giyim kuşamın ve dolaysız çevrenin fizyonomisi bu denli hareketli değildir. Yani, bu sağlam arka plana, hareket eden canlı jestlerle asla çelişmeyecek hatları verebilmek için çok özel bir dikkat ve usule sahip olmak gerekir (ne yazık ki pek sık rastlanılmayan kalitede özelliklerdir bunlar).

Güzellik Hakkında

Bir film yıldızının güzel olması gerekir. Tiyatro oyuncusundan genel olarak ve hiçbir suretle beklenmeyen bu talep, bizim yazarlarımızı ve estetlerimizi işkillendirir. Sinemanın ruha, kalbe ve anlama önem vermediğini, gerçek sanatla ilgilenmediğini düşünürler. Onlara göre sinemada salt dışsallık, içi boş dekorasyon önemlidir.

"Güvenineniz!" diyordu Goethe. Sinema "salt" dışsal olan ve "içi boş" dekoratif özellik taşıyanı bilmez. Çünkü sinemada içsel olan her şey bir dışsallıkla algılanır, bu nedenledir ki *dışsal olan her şey de bir içsellikle* algılanır. Güzellikte de böyledir.

Sinemada yüz hatlarının güzelliği fizyonomik bir ifade olarak yansır. Anatomik biçim ise, mimik olarak. Kant'ın "Güzellik, iyi olanın sembolüdür" sözleri sinemada gerçeğe kavuşur. Sadece gözün hüküm verdiği yerde, güzellik delile dönüşür. Kahramanın dışı güzeldir, çünkü içi güzeldir (Yanısıra özellikle kötünün şeytanvari güzelliği ve de Deccal'in tanrıya benzerliği çok korkutucu bir etkiye yol açabilir).

Bununla birlikte, muhteşem güzellik aynı zamanda dekoratif bir olaydır, onu taşıyan insandan neredeyse bağımsız bir hayat süren, kendine ait bir süs. Ve güzelliğin sözü edilen bu hayatı hareket içinde yaşamaz. "Çizgilerin yerini değiştiren hareketten nefret ederim",[8] diyordu Baudelaire'in "Güzellik"i. Ve öyle güzellikler vardır ki (genellikle Amerikan filmleri bunun acısını çekerler), formları, mimikleri yutar.

8 Orijinali "*Je hais le mouvement, qui déplace les lignes*"; -çev. n.

Yüzün kendi anatomisi o kadar göze çarpar ki, fizyonomisi neredeyse görünmez hale gelir. Güzelliğini katı bir maske gibi taşır. Ve Asta Nielsen ya da Pola Negri gibi çok büyük oyuncular da az buz güzel değildirler. Dolayısıyla tip seçimi, bu açıdan bakıldığında da oldukça titizlik isteyen bir iştir.

Kendine Has Çehre

Hayır, yüzümüzün tamamı bize ait değildir. Hatlarımızın, ailenin, ırkın ya da sınıfın ortak öğeleri gelişigüzel bakıldığında pek fark edilmez. Ve yine de en ilginç ve psikolojik olarak en anlamlı sorulardan bir tanesi şudur: İnsanın ne kadarı tipine, ne kadarı bireyselliğine, ne kadarı kişiliğine ilişkindir ve ne kadarı irsidir? Daha önce kimi yazarlar, ruhun içinde bir arada taşıdığı bu ilişkileri dile getirmeyi denemişlerdir. Ancak bu ilişkiler insanın fizyonomisinde ve mimiklerinde çok daha açık şekilde görülebilmektedir ve hassas sözcüklerden ziyade sinema aracılığı ile daha net ve tam olarak kavranabilmektedirler. Sinema işte tam da burada sanatsal olanın çok ötesine taşınan bir misyon üstlenir ve antropolojiyle psikolojiye paha biçilmez malzemeler aktarabilir.

Yabancı Irklar

Bu nedenledir ki içlerinde yabancı ırkların, sözgelimi Siyahların, Çinlilerin, Kızılderililerin, Eskimoların canlandırıldıkları filmler inanılmaz ilginçtir. Bu filmlerde hangi mimiklerin kişiye göre değil de ırka göre değiştiği zaman zaman kendini ele verir. Ayrıca yabancı ırklarda fizyonominin kendimizde artık hiç fark etmediğimiz bazı otantik biçimleri tazeliğini korur. Ancak en tuhafı ve endişe verici olanı, benzer bir yüz ifadesiyle daha önce hiç karşılaşmadığımız için, ilk başlarda hiç anlam veremediğimiz mimiklerdir.

Bir keresinde ölen çocuğunun umutsuzca yasını tutarken durmadan gülen Kızılderili bir kadın oyuncunun mimikleri beni çok etkilemişti. Bu gülüş, nihayet –çok uzun sürmedi–

acı ifadesi olarak kavrandığında, içinde geleneksel ve şematik hiçbir şeyin yatmadığı, hiç kullanılmamış bu jestin sarsıcı yoğunluğu etkileyiciydi. O bir acının işareti ya da sembolü değildi artık; acının ani, çırılçıplak tezahürüydü.

Gelin görün ki işin sırrı aslen şuydu: *Daha önce hiç görmediğiniz mimikleri* anlamak nasıl mümkün olabiliyordu? Fizyonomik ve mimetik bir sistemin içinde hareket ettiğimiz sürece, fizyonominin bu ve benzer sırlarına eremeyeceğiz. Dilbilimin, karşılaştırmalı dil araştırmalarıyla dilin yasalarını açımlaması gibi, sinema yardımıyla da karşılaştırmalı fizyonomi araştırmaları için malzeme sağlanabilir aslında.

Ruh ve Yazgı

İnsan çehresi ikisini de taşır. Sözü edilen bu görünür ilişkilerde, yüz hatlarının bu değişken oyununda hem tip hem de karakter, miras kalan ve sonradan edinilen, alınyazısı ve kendilik istenci, "İd" ve "Ben" birbiriyle çekişir. İç dünyanın en derin sırları burada ifşa olur ve bu, tıpkı bir kalp atışının viviseksiyonunu izlemek kadar heyecan vericidir.

Ve tam da bu noktada görüntü de bir derinlik kazanır. Çünkü ilk bakışta çehre, gerçekte olduğundan daha farklı görünebilir. İlk önce tipleme görülür. Bu ise, tıpkı ışık geçiren bir maske gibi, gizlenen bambaşka bir yüzün yavaş yavaş görünmesini sağlayabilir. Soylu bir ırkın içinde nasıl ki kötü insan örnekleri mevcutsa, bunun tersi de mümkündür. Ve –tıpkı bir savaş alanında olduğu gibi– ruhun yazgısıyla nasıl boğuştuğunu, hiçbir yazının bize ifade edemeyeceği oranda, bir çehreye bakarak anlayabiliyoruz.

Benzerlik ve Dublörler

Çok hassas ve derinlerde yatan farkları görmenin tek yolu her zaman benzerliktir. Bu, örneğin kardeşlerde söz konusu olduğu gibi, dış görünüşü benzeyen farklı karakterleri canlandırmanın yarattığı özel bir cazibedir. Ruhun doğadan

nerede ayrıldığı ve bireyselliğin nerede devreye girdiği, tam da böylesi durumlarda görülebilir. Bir oyuncu için her ikisini de oynamak nasıl büyük bir görevdir! Yazınsal alanın en önemli motiflerinden biri olan ikiz/çift kişilikli karakter (edebiyatı[9] için sinemanın sunduğu muhteşem bir teknik imkândır bu: sinemada bu motif, hiçbir edebi eserin ortaya koyamayacağı şekilde, *görünür* benzerlik aracılığıyla heyecan verici bir gerçeklik kazanır.

İkiz/çift kişilikli karakter öykülerinin çekici yanı "başka bir hayat"ın, kendine ait bir hayat olarak yaşanabilme olasılığında yatar. Çünkü sadece bir kez tek bir hayatı yaşamak, ağır bir haksızlıktır. Kendi Ben'imin içinde hapsolmuş bir halde, başka insanların diğerlerinin gözünün içine nasıl baktığını, başkalarınca nasıl öpüldüğünü hiçbir zaman tecrübe edemeyeceğim. Yabancı insanların arasında bulunmam boşunadır. Kendimi her yere taşımakla birlikte, başkalarının söylediği her şey benim hakkımda söylenmiş sayılır. Bu durumda başkasıyla karıştırılıyor olmam gerekir!

Tanınmadan başka birinin, bir ikizin hayatını yaşamanın tarifsiz çekiciliği burada yatar. En derin psikolojilerin olasılığı burada gizlidir: Hem kendim, hem bir başkası nasıl olabilirim? Ve tam bu noktada, insanın dış görünüşünün ve hatta yüzünün ne kadarının çevrenin yansıması olduğu ve atmosferin nasıl billurlaştığı kendini gösterecektir. Bu konunun sinemaya özgü olan yanı budur. Benlik, içsel karakterin fizyonomisi, keskin bir makas darbesiyle tesadüfi atmosferinden ayrılır.

9 Romantik edebiyattan günümüz anlatılarına değin sıkça başvurulan bir karakterizasyon yöntemi olan doppelganger motifi, ana karaktere musallat olan, onun adına eylemlerde bulunan hayali bir ikizi, parçalanmış karakterin alter-egosunu temsil edebilmektedir. (Dizi ed. Notu)

MİMİKLER

Suzanne Despres'in, "konu"nun içinde hiçbir şey yapmamasına rağmen başrolde olduğu bir Fransız filmi vardı. Film şöyleydi: Kısa süren giriş sahnesinde ölmek üzere olan çocuğunun başında duran dilenci bir kadının umutsuzca kadere yalvarıp yakardığına tanık oluruz. Bu sırada ölüm kendini gösterir ve anneye şunları söyler: "Çocuğunun önceden belirlenmiş yazgısını sana göstereceğim. Ve tüm bunlardan sonra hâlâ hayatta kalmasını istersen, kalacaktır." Ve film asıl bundan sonra başlar, çocuğun banal, hiçbir şey ifade etmeyen hikâyesi. Ancak annesi, Suzanne Despres, tüm olup biteni izler. Beyazperdenin sol köşesinde tıpkı bizim gibi filmi izleyen ve çocuğunun maceralarına mimikleriyle eşlik eden Suzanne Despres'in yüzünü görürüz. Bir buçuk saat boyunca umut, korku, sevinç, duygulanma, üzüntü, cesaret, yanıp tutuşan bir inanç ve koyu bir umutsuzluğun dalgalandığı bir yüzün oyununu izleriz. Filmin esas içeriği, asıl drama bu çehrede canlanır. "Hikâye" onu sadece tetikler.

Ve izleyici –ki oldukça basit bir izleyici kitlesiydi– bir buçuk saat boyunca bu mimikleri izlemekten yorulmaz. Gaumont-şirketi bu rol için Suzanne Despres'e ödediği büyük meblağın nedenini biliyordu. Çünkü bizim estetlerimizin ve yazarlarımızın henüz bilmediğini, izleyici ve sinemanın tüccarları biliyorlardı, sinemada *önemli olan epik değil, lirik olandır.*

Duyguların Epiği

Mimikler duyguları ifade ederler, yani liriktirler. İfade araçları, kıyas kabul etmez şekilde her tür edebi eserden daha zengin ve farklılıklar arz eden bir şiirselliktir. Sözcüklerden çok daha fazla mimik vardır! Tek bir bakış, bir duygunun tüm nüanslarını bir tasvire göre çok daha net şekilde anlatabilir! Bir yüz ifadesi, herkesçe kullanılan sözcüklerden çok daha kişiseldir! Fizyonomi, soyut ve genel kalan kavramların karşısında her zaman çok daha somut ve açıktır!

Sinemanın esas ve derin şiirselliği burada yatar. Bir filmin sadece öyküsellik açısından değerlendirilmesini, bir aşk şiiri hakkında şunların söylenmesine benzetiyorum: "Özel ne anlatıyor ki? Kadın güzel, erkek onu seviyor işte!" Genellikle muhteşem filmlerin çoğunda da bundan daha fazlası söylenmez. Fakat sinema, bütün bunları dizelerin ifade edemeyeceği bir biçim ve tarzla ortaya koyar. Bunun iki özel nedeni var: Sözcüklerin anlamı mimiklere göre kısmen daha fazla zamana bağlıdır ve kısmen de sözcüklerin zorunlu ardıllığında eşzamanlı bir armoni, anlamlarında bir akort meydana gelemez. Buna daha sonra değineceğim.

Filmin birinde Asta Nielsen pencereden dışarı bakar ve birisinin geldiğini görür. Yüzünde ölümcül bir korku, taşa kesen bir dehşet belirir. Fakat yavaş yavaş yanlış algıladığını ve yaklaşanın kendisine mutsuzluk değil, mutluluk getirdiğini idrak eder. Ve dehşet ifadesi yavaşça, ürkek bir kuşku, endişeli bir umut, dikkatli bir sevinç aşamalarından geçerek mutluluğun esrikliğine ulaşır. Yaklaşık yirmi metre boyundaki bu yüzü, yakın plan çekim halinde görürüz. Göz ve ağzın çevresindeki her bir hattın nasıl çözüldüğünü, gevşediğini ve yavaşça değiştiğini izleriz. Dakikalarca *duyguların organik dönüşümü hikâyesi*nden başka bir şey izlemeyiz. Evet, gördüğümüz bir hikâyedir. Aslında bu, duyguların epiği olan sinemanın lirizmidir.

Bu türden bir duygu gelişimini sözcüklerin lirizmi ortaya koyamaz. Çünkü her sözcük sınırlı bir alana sahiptir, bir Stakkato[10] ayrıksı psikolojik anlık çekimlerden oluşur. Yenisi başlayıncaya dek, söz konusu sözcüklerin sonuna kadar söylenmesi gerekir. *Fakat mimikte, diğeri onun içine girip, yavaş yavaş onu yutarken, önceki mimiğin henüz son bulmuş olması gerekmez.* Görsel sürekliliğin Legato'sunda[11] geçmiş ve gelecek olan mimik, henüz ve şimdide olana karışır ve sadece tek tek ruhsal halleri değil aynı zamanda dönüşümün giz dolu sürecini de gözler önüne serer. Bu nedenledir ki sinema, söz konusu duyguların epiği sayesinde çok özel bir şey sunar.

Duyguların Akortları

Yüz ifadesi dile göre daha çokseslidir. Sözcüklerin ardıllığı, tıpkı bir melodinin tonlarının ardıllığı gibidir. Fakat çehrede, akortta olduğu gibi, birbirinden farklı şeyler *eşzamanlı* olarak zuhur edebilir ve bu farklı hatların birbiriyle ilişkisi çok zengin armonilere ve modülasyonlara yol açar. Bunlar, özleri eşzamanlılıkta yatan duyguların akortlarıdır ve bunları sözcüklerle ifade etmek ne yazık ki mümkün değildir.

Bir keresinde Pola Negri, Carmen'i canlandırıyordu. Filmde, inatçı José ile cilveleşirken mimikleri aynı anda hem neşeli hem de teslimiyetçidir, çünkü boyun eğmek zorunda kalması ona iyi gelmektedir. Fakat José kendisinin ayaklarına kapandığı ve âşığının çaresiz zayıflığını gördüğü anda, yüzü tek bir mimikle hem *düşünceli* hem *üzgün* bir hal alır, öyle ki tek mimikte bu birbirinden farklı öğeler ayırt edilemez ve birbirlerine nüfuz ederler içine sinerler. Güçlü taraf olmak, Carmen'de acı bir hayal kırıklığı yaratır. Kazanan taraf olduğu için, kadını tarafı savaşı kaybetmiştir. Fakat bu tür

10 Bir notanın kulağa, asıl nota değerinden daha kısa çalınıyormuş gibi gelmesi. Nota özel bir teknikle çalınır ve altında ya da üstünde bir nokta işaretiyle imlenir. -çev. n.

11 Notaları devam eden tek sesmiş gibi çalmak maksadıyla ardışık notaları çalgıya göre icra etme şekli. -çev. n.

sözlerde *bu* ifade parçalanır. Konuşmaya başladığımız anda, artık başka bir şey söylemiş oluruz.

Ya da José'nin kendisine bıçak sapladığı o ölüm sahnesi! Katilinin kolunu tuhaf, şefkatli bir hüzünle okşar. Bu jestle onu uzun zamandır artık sevmediği görülür. Fakat ona bıçak saplamasını o kadar iyi anlıyordur ki... Sanki şunları söyler gibidir: "Bana kızma. Hepimiz aşkın zavallı, ona pervane olan köleleriyiz. Ben seni bitirdim, sen de beni öldürdün. Suçlu kim? Şimdi nihayet huzura ereceğiz..." Fakat mimik ve görüntü olarak sonsuz bir derinliğe sahip olan her şey, sözcükler ve cümlelerle ifade edildiğinde daha yüzeyseldir.

Duyguların Temposu

Lilian Gish, "*Mädchenlos*" filminde bir adama körü körüne güvenen, baştan çıkartılmış genç bir kızı canlandırır. Sonunda adam onu budala yerine koyduğunu ve aldattığını söylediğinde, kulaklarına inanamaz. Bunun doğru olduğunu bilir, fakat yine de bir şaka olduğuna inanmak ister. Ve ilerleyen beş dakika boyunca arka arkaya –en az on kez– bir güler bir ağlar.

Bu küçük, soluk yüzün yaşadığı fırtınaları anlatabilmek için sayısız sayfa gerekir. Bunları okumaksa çok fazla zaman alırdı. Fakat duyguların bu delirtici temposunun özü tam da bu değişimde yatar. Mimiklerin etkisinin özü, *dışa vurulan duyguların orijinal temposunu ortaya koymasındadır.*

Bu durum sözcüklerin kifayetsiz kaldığı bir noktadır. Çünkü bir duygu anını tarif etmek, o anın kendisinden her zaman farklı bir süreye sahiptir. İçsel hareketliliğimizin ritmi, her tür yazınsal ifadede kaybolmak zorundadır.

Görünür Olasılıklar ve Fizyonominin Ahlâkı

Emil Jannings bir filminde (*Alles für Geld*)[12] sonradan görme, adi mi adi bir kaçakçıyı canlandırır. Adam, her mimiği ve

12 "*Alles für Geld*" (Her Şey Para İçin). Yönetmen: Reinhold Schünzel, yapım yılı: 1923. -çev. n.

jestiyle bir kan emici, insafsız bir tefecidir. Ama yine de bir şekilde sempatiktir ve sempatik olmayı sürdürür. Bu yüzde kendimizi onu sevmekten bir türlü alıkoyamadığımız bir şey vardır. Bütün o kirli mimiklerin ardında *aynı zamanda* gizli bir saflık olarak saklanan ve olası bir iyilikseverliğin varlığını hissetmemizi sağlayan bir naiflik, sonsuz bir çocuksuluk yatar. Filmin sonunda daha iyi olan Ben ortaya çıkar. Gelgelelim, bunu en sinsi yüz ifadelerinde dahi önceden görebiliyor oluşumuz, yine Jannings'in çoksesli fizyonomisinin bir mucizesidir.

İyi bir sinema oyuncusu, bize hiçbir zaman sürprizler hazırlamaz. Sinema psikolojik açıklamalara izin vermediği için, her türlü ruhsal dönüşüm olasılığı çehrede önceden görülebilir olmalıdır. Bunun heyecanlı tarafıysa örneğin ağızın etrafındaki gizli bir hattı keşfedip, yeni insanın, bu yüzde nasıl filizlendiğini görmektir. Hebbel'in: "Bir insan, olabileceği şeydir zaten" sözleri bu nedenle sinemada fizyonomik gerçeklik haline dönüşmelidir ve dönüşmek zorundadır.

Daha derin ifadeli bir yüzün bu türden görünür gizliliğinde, fizyonominin ahlâkî anlamı da yatar. Çünkü insan sinemada da sadece iyi ve kötüden oluşmaz. Halbuki edebiyatta, insanın ahlâkî gizli kimliği sadece maskesi gevşetildiğinde ya da düştüğünde gösterilebilir. Fizyonomide duygulandıran ve heyecanlandıran taraf, kötünün ifadesinde iyiyi görebildiğimiz o eşzamanlılıktır. Tıpkı bir maskenin gözlerinin açılması gibi, bazı yüzlerin derin bakışı bize dokunur.

Bunun içinde, filmin gerilimine ilişkin bir sürü imkân yatar. Bir insanı alçak ve kötü bir adam olarak her yönüyle gösterebilirsiniz. Fakat çehresi bize öyle olmadığını söyler. Bu çelişkiden, izleyici için çözümünü sabırsızca bekleyebileceği bir sorun ortaya çıkar ve karakter ancak bu muammanın verebileceği bir canlılığa kavuşur.

Mimiklerin Draması

Mimikler sinemada sadece şiirsel bir dışavuruma hizmet etmez. Aynı zamanda dışsal dramatik konunun salt fizyonomik olarak canlandırılmasına imkân sağlar. Bununla birlikte, günümüz sinemasının çok ender durumlarda ulaşabildiği bir seviyedir bu. Hemen bir örnek vereyim. Joe May'ın bir filminde (*Tragödie der Liebe*)[13] kurallara uygun fizyonomik bir düello gerçekleşir. Savcı sanığın karşısında oturmaktadır. Konuşmalarının içeriği aktarılmaz. Fakat her ikisi de sahte tavırlara bürünürler ve gerçek yüzlerini yapmacık mimiklerinin arkasında saklarlar. Ve her biri diğerinin maskesinin ardına ulaşmayı istemektedir. Birbirlerine mimiklerle saldırır ve birbirlerini bu yolla kışkırtırlarken, her biri (kurnazca edilmiş sözlerle karşısındakinin ağzından laf almaya çalışmak gibi) karşısındakini ele verecek yüz ifadesini tahrik etmeye çalışır.

Mimiklerin bu türden düellosu, sözcüklerin her türlü saldırısından çok daha heyecan vericidir. Çünkü ağızdan çıkan bir sözcüğü geri alabilir ve çarpıtabilirsiniz. Ve hiçbir sözcük, insanı bir yüz ifadesi kadar can alıcı ve çırılçıplak halde bırakacak kadar soyamaz.

Gerçek bir sanatsal filmde iki insanın arasında verdiği dramatik karar, her zaman mimiklerin bu türden diyaloglarının yakın çekimiyle gösterilir.

13 *"Tragödie der Liebe"* (Aşkın Trajesidi); yönetmen: Joe May, yapım yılı: 1923. -çev. n.

YAKIN ÇEKİM

Fizyonomi ve mimikler sanki sinemaya özelmiş ve onun tekelindeymiş gibi konuşuyorum ama bunlar tiyatroda da önemli bir rol oynarlar. Yine de bu, mimiklerin sinemada taşıdığı anlamla karşılaştırılamaz. Birincisi: sözcükleri dinlerken (ne biz ne de tiyatro oyuncusu) fizyonomiye yoğunlaşmayız ve sadece en kaba, şematik mimikleri fark ederiz. İkincisi: kulağa hitap etmek zorunda olan tiyatro oyuncusu, ağzın ve böylelikle çehrenin spontane ifadelerini etkiler. Üçüncüsü: tiyatro sahnesinde –teknik sebeplerden de ötürü– birisinin yüzünü sinemanın yakın plan çekimlerindeki kadar yakından, bu kadar uzun süreli, bu kadar ayrıntılı ve yoğun bir şekilde izleyemeyiz.

Yakın çekim, mimik sanatının ve bununla beraber daha ileri bir sinema sanatının teknik koşullarından biridir. Kendinde barındırdıklarını gerçekten okuyabilmemiz için söz konusu yüz, bize o kadar yakın olmalı, dikkatimizi dağıtabilecek çevreden o derece izole edilmelidir ki (tiyatro sahnesinde teknik olarak imkânsız), onun görüntüsüne uzun uzun bakabilmeliyiz. Sinema mimiklere, salt-tiyatro oyuncusunun rüyasında bile göremeyeceği bir incelik ve güven katar. Çünkü yakın plan çekimde yüzdeki her bir kırışıklık önemli bir karakter ifadesine, bir kastaki hafifçe seğirmelerin her türlüsü, büyük içsel olaylara işaret eden şaşırtıcı bir dokunaklılığa dönüşür. Genellikle görkemli bir sahnenin son etkileyici görüntüsü olarak kullanılan bir yüzün yakın planı, dramanın lirik bir özeti olmalıdır. Birdenbire kendiliğinden ortaya çıkan bu tür-

den kocaman bir yüzün anlamsızca kadrajdan kaybolmasını istemiyorsak, o zaman hatlarında dramla kurduğu bağlantıları görebilmeliyiz. Nasıl ki küçük bir gölete çevresini saran görkemli dağların tümü yansıyorsa, burada da yansıyacaktır. Tiyatroda en anlamlı yüz bile her zaman sadece dramanın bütününe ilişkin bir öğe olarak mevcuttur. Ancak sinemada bir çehre yakın çekimle perde yüzeyine yayıldığında, dakikalar içinde o çehre kendinde dramanın yattığı bir "bütün" haline gelir.

Yakın Çekim

Yakın çekim, sinemanın kendine has alanlarından biridir. Bu çekimler, yeni olan bu sanatın, yeni ülkeleridir. Şöyle denilebilir: "küçük hayat". Oysa en görkemli hayatlar bile bu ayrıntıların ve tek tük anların "küçük hayat"ından oluşur ve derin konturlar genellikle tek olanı sildiğimiz ve görmezlikten geldiğimiz duyarsızlığımızın ve baştan savmışlığımızın sonucudur. Görkemli bir hayatın soyut imgesi genellikle bizim yakını görmememizde yatar.

Ancak kameranın merceği bizi hayatın dokusunu oluşturan hücrelere tek tek yaklaştırır, somut hayatın cevherini ve özünü yeniden hissetmemizi sağlar. Okşarken veya vururken, dikkat ya da fark etmediğiniz elinizin ne yaptığını size gösterir. Onun içinde yaşarsınız, fakat ona bakmazsınız. Ruhunuzun yansıdığı tüm canlı jestlerin mahrem yüzünü size gösterir ve siz onları bilmezsiniz. Kameranın merceği size, fark etmeden birlikte yaşadığınız gölgenin duvara yansımasını ve elinizde sezinlemeden tuttuğunuz sigaranın maceralarını, alınyazısını, size eşlik eden, bir araya geldiklerinde hayatın bütününü oluşturan Şey'lerin gizli –dikkat edilmediğinden dolayı gizli– hayatını gösterecektir. Bu hayata, tıpkı kötü bir müzisyenin bir orkestra parçasını dinlediği gibi bakmışsınızdır. Müzisyen sadece öncü bir melodi duyar

ve geriye kalan her şey genel bir esrikliğin içinde kaybolup gider. Ancak, iyi bir film yakın çekimlerle size, sonunda büyük bir senfoninin ortaya çıktığı çoksesli bir hayatın partisyonlarını okumayı, her Şey'in hayatının seslerini tek tek fark etmeyi öğretecektir.

Konunun asıl önemli anı, iyi bir filmde asla geniş açılı bir çekimde verilmez. Çünkü panoramik manzarada, gerçekte ne olduğunu hiçbir zaman görmeyiz. O sadece yönümüzü bulmamız için vardır. Silahın tetiğine basan bir parmak görüp ardından yaranın dağılışını görüyorsam, bir eylemin kökenini ve çıkışını, doğumunu ve dönüşümünü görmüş olurum. Arada olanlar tıpkı uçan bir mermi gibi görünmezdir.

Yönetmen Göz Gezdiriyor

Yukarıda sözü edilen yakın plan çekimlerde sinemaya özgü olan nedir, zira tiyatro yönetmeni de sahnede bu türden ayrıntıları dikkatlice işleyebilir? Sinemaya mahsus olan özellik, tek bir görüntüyü bütünden çekip alabilme imkânında yatar. Bu küçücük hayat atomlarını bize sahnenin gösterebileceğinden daha yakında görmeyiz, sadece yönetmen bu sırada bizim gözümüzü yönlendirir. Tiyatro sahnesinde içinde bu küçük anların kaybolup gittiği bütün resmi görürüz hep. Fakat bu anlar özellikle vurgulandıklarında, gizlerinin yaydığı atmosferi kaybederler. Sinemadaysa yönetmen yakın çekimlerle dikkatimizi çeker ve geniş ölçekli bir çekimden sonra bize, içinde Şey'lerin sessiz hayatının gizini kaybetmediği saklı köşecikleri gösterir.

Sinemada yakın çekim, vurgunun sanatıdır. Canlandırılan hayatı aynı zamanda yorumlayan, bizi önem ve anlam taşıyan Şey'lere doğru yönlendirilen sessiz bir işarettir. Aynı konuya, oyunculuğa ve geniş açı çekimlere sahip olup farklı yakın çekimler barındıran iki film, iki farklı hayat anlayışını dile getirecektir.

Aşkın Doğalcılığı

Yakın çekim, bir tür doğalcılık (natüralizm) demektir. Çünkü bu çekimler, ayrıntıların keskin gözlemleridir. Ancak bu gözlemlerde bir şefkat gizlidir ve ben buna aşkın doğalcılığı adını vermek istiyorum. Gerçekten de sevdiğimizi iyi tanırız ve şefkatli bir itinayla onun en küçük ayrıntılarını hep göz önünde bulundururuz (Tabii ki keskin bir gözlemcilik olarak nefretin de doğalcılığı vardır). İyi kurgulanmış yakın çekim sahnelerine sahip filmlerde, seyrettiklerimiz iyi bir gözün değil, iyi bir yüreğin gözlemleriymiş gibi gelir. Böylece etrafa sanatsal önemi duygusallaşmaktan çok dokunaklı olmasında yatan bir sıcaklık, dolaylı bir lirizm saçarlar. Kişiliksiz ve nesnel kalırlar. Şeylere doğru hissedilen şefkatli meyil duygusu, isim vermeden (fazlasıyla yıpratılmış, genel olan ismi) içimizde uyanır.

Ayrıntı Çekimlerinin "Montajı"

Sinemanın vurgu araçlarının arasında ışık yoğunluğu, "ışık efektleri" ve ikincil plan[14] en az yakın plan kadar önem taşır. Bunların hepsi de yönetmen için görüntünün yönlendirilmesine ilişkin bir sorundur. Çünkü bu türden bir ayrıntı çekiminin nereye "monte edileceği"ni, geniş açılı çekimin hangi noktada birincil çekimle ile kesileceğini bilmek, yönetmenlik sanatının ustalıklarından biridir. Ayrıntı çekimiyle filmin sürekliliğini bölme tehlikesi hep mevcuttur.

Özellikle kötü filmlerde çoğu kez söz konusu mekâna ilişkin duygumuzu kaybetmekle, karakterlerin ayrıntı çekimleri

14 Birincil ve ikincil çekimler, devamlılık kurgusunun en önemli unsurlarından biridir. Birincil ve ikincil çekimlere bakış açısı planlarında, uyum kesmelerinde, kesit ve ara çekimlerde rastlamak mümkündür. Sözgelimi, geniş açıyla verilmiş bir çekimin ardından birincil çekimde karakterin bakışı, ikincil çekimde karakterin baktığı noktada gördüğü nesne ya da karakter gösterilir. Bu tarz müteakip çekimlerde dikkat edilmesi gereken nokta, kullanılan kamera açılarının, ölçeklerin, aydınlatma ve devinimlerdeki yönün birbiriyle uyumlu ve kurgu sırasında eşleştirmeye müsait olmasıdır. (dizi ed. notu)

sırasında öne mi arkaya doğru mu ilerlediklerini anlayamamakla ve ortak mekânda birbirlerine karşı nasıl durduklarını kestirememekle yüz yüze kalırız. Ardından panoramik görüntü geldiğinde şaşırır ve hemen durumu toparlamak zorunda kalırız. Bu hata genellikle ayrıntı çekiminin, kendisinden önce gelen panoramik görüntüden farklı bir açıyla çekilmesinden kaynaklanır. Panoramik görüntüdeki aydınlatmanın, bir detayın suni yakın çekimini yapmak için yeterli olmaması durumu da sık sık başa gelebilir. Böyle durumlarda gerekli olan kısım özellikle aydınlatılıp bütünsel değerinin dışına çıkarılır. Görüntünün bütününde artık onu konumlandıramayız.

Fakat ayrıntı çekiminin montajı sırasında sadece mekân değil, zaman da bölünebilir. Zira filmin, içinde geçen tüm olaylarla birlik olması gereken bir zaman perspektifi vardır, tıpkı bir tabloda bulunan hei şeyin, mekânda aynı açıdan görülmesi gerektiği gibi.

Filmde bir olayın akışı ne kadar gözümüze yaklaşırsa, o derece yavaşlık izlenimi verir. Bu, doğanın optik yasalarıyla doğrudan çelişkiliymiş gibi gözükür. Çünkü bir şey bizden ne kadar uzaktaysa, bize sürati o denli yavaşmış gibi gelir. Ancak sinema söz konusu olduğunda, bu izlenim optik değil, psikolojik bir gerçekliğe dayanır. Obje yakın olduğunda, ayrıntıların tümünü görürüz. Bütün bunları idrak edebilmek için zamana ihtiyacımız vardır. Sanki bakılanın genişliğini kavrayabilmek için daha fazla zamana ihtiyacımız varmış gibidir. Bu nedenle bir olayın, sahnenin tümüne oranla ikincil çekimlerde daha yavaş bir tempoya sahip olduğu sonucuna varır ve bu farklı hızların tümünden başımız dönüyormuş, tıpkı sağından ve solundan farklı hızlarda trenlerin geçtiği bir trenin içindeymişiz gibi hissederiz. Birincil ve ikincil çekimlerde zamansal perspektif birliğini koruyabilmek uğruna harcanan emek, yönetmenliğin en titiz görevlerindendir.

Şimdi sorumuz şudur: Olayın hangi anı yakın plan çekimle aktarılmalıdır? Modern yönetmenler, öyle ya da böyle üzerine yoğunlaşılan, bu nedenle özellikle altını çizmenin gerekli olmadığı temel aksiyonu, genellikle yakın çekimle aktarmazlar.

Bunun içinde bir sürü şey yatar. Yine de dramatik yolun kenarındaki çimenlere yayılma oyununa dönüşmemelidir. Çünkü olay örgüsünün anları teker teker ele alındıklarında, bütünün sahip olduğu havanın ve anlamın aynısına her zaman sahip değildirler. Bir çayırın renklerinin birliği de envai çeşit çiçekten meydana gelir. Renklere daha yakından baktığımızda, kimisi bir çocuk gözü kadar yumuşak bir ifadeye sahip olabilirken, kimisi de gözümüze dikenli-darmadağınık bir minyatür canavar gibi görünebilir. Oysa göze batan renk, bütünün rengine fazla karşı koymamalıdır. Örneğin bazı yönetmenlerin sıkça ve kabaca düştükleri hatalardan biri, bedeli ağır olsa da, trajik sahnelerin orta yerine sevimli-mizah dolu detay görüntüler yerleştirmeye çalışmalarıdır.

Öte yandan, küçük ayrıntıların yakın çekimi sayesinde bir sahneye belirli bir hava vermek, yönetmenliğin incelik isteyen sanatlarından biridir. Örneğin geniş açılı çekimde doğalsakin bir şekilde gevezelik yapan bir adam gösterelim. Fakat sinirli bir şekilde ekmek parçacıklarını yoğuran parmaklarının yakın çekimi görüntünün bütün havasını belirleyecektir. Ya da Şey'lerin fizyonomisi gelecekten haber verirler ki, bu duyguya insanlar bile henüz sahip değildir. Bulut görüntüsünün, yıkılmış bir duvarın, bir kapının karanlık deliğinin geniş açılı çekiminde, her şeyden bihaber olan insanları endişeli bir hal sarar. Kaderin sessizce ilerleyen gölgelerini görürüz.

Yakın çekim, yönetmenin derin bakışı, hassasiyetidir. Yakın plan çekim, sinemanın şiiridir.

Yakın Çekim ve Görkemli Olanın Çekimi

Görkemli olanın duyarlılığına ilişkin etki, sinemadan daha iyi verebilen başka bir sanat yoktur. Dalgalı bir deniz, bulutların

üzerindeki yarıklar, fırtınaya kapılmış bir ormanın ya da çölün acı verici sonsuzluğu gibi görüntüler, evrenle göz göze geldiğimiz durumlardır. Resim bu görkemli anıtsallığa sahip olamaz, çünkü durağan olan resim, bakanın, resme karşı bir görüş, sabit bir pozisyon almasını sağlar. Ancak bu evrensel büyüklüklerin devasa hareketinde sağır insan yüreğinin yok olmak zorunda kaldığı sonsuzluğun ritmi, dalgalarının çırpıntısı ortaya çıkar.

Tiyatro sahnesinde anıtsallığın bu türden etkilerini görmek çok daha zordur. Arka perdeye ya da kulise, istediğiniz kadar büyük Şey'lerin resmini yapın, sahnede insan kendi boyuyla en öndedir ve onun nispî küçüklüğünü görmeyiz. Dünyanın devleri arasında kaybolup yok oluşuna hiçbir zaman tanık olmayız ve ona bu açıdan bakmayız.

Fakat öyle filmler vardır ki, bize yerkürenin yüzünü gösterirler. Sakin taşrayı ya da zengin turistlerin Halali manzaralarını[15] değil de, yeryuvarlağının, insan denilen küçük hayvanı sırtında taşıyan, sonsuzluğun Samanyolu'nda süzülen gökyüzü parçasının fizyonomisini gösteren filmler. Shackleton'un Güney Kutbu keşif gezisinin görüntüleri hafızadan silinmeyecek kadar sarsıcıydı: Yeryüzü imparatorluğunun sınırındaki insanlar. Dünyevî hayatın bir ucunda küçücük siyah siluetler, sonsuz gecenin içinde gökcisimlerinin birinden diğerine doğru bakmaktadırlar. Evet, bunlar dünyanın ancak sinemayla gösterilebilecek ölçütlerinin büyüklükleridir.

Kitle Sahneleri

Devasa binaların dünyevî büyüklükleri ve kitlelerin çekildiği sahneler de henüz hiçbir sanatın gösteremediği anıtsallığın sinemasal imkânıdır. Çünkü bu derece dev bir yapıyı (bin-

15 *Halali*: Namibya'da Etosha-Ulusal Park'ta 1967'de turizme açılan bir gece kampı. çev.n.

lerce insanın yapıtı), bu türden bir halk kitlesini (binlerce insanın oluşturduğu tek vücut) toplumun bireyi aşan yapıtını gösterir. İnsanların tek tek toplamı değildir bu, aksine kendi karakteri ve fizyonomisi olan başlı başına bir canlıdır.

İnsan sosyalliğinin yansıması olan bu karakterler ve fizyonomiler, bugüne dek bireysel sanatlarda görünür kılınmamıştır. Ve bunun sebebi de sadece teknikte yatmaz. Günümüzde toplumlar gittikçe bilinçleniyor, fizyonomileri de gittikçe görünür hale geliyor. Bu nedenle de görüntüyle ifade edilmeleri daha kolay. Çünkü kitle hareketi de, tıpkı tek bir insanın hareketinde olduğu gibi bir jesttir. Onu yaşantılamamıza rağmen, şimdiye dek onu tanıyamadık. Ve kitle jestlerinin anlamı bizim için daha da gizemlidir, gelgelelim iyi bir yönetmen bilinçdışı da olsa bu anlamı hisseder.

Fakat jestleri belirgin olarak gösterebilmek için kitlenin kontursuz, karmaşık-biçimsiz olmaması gerekir. İyi bir film, kalabalık gruplaşmaları ve hareketleriyle en küçük ayrıntısına kadar "baştan sona düzenlenmiştir".

Bu türden gruplaşmalar ağırlıklı olarak dekor olmanın yarattığı etkiyi amaçlarlar sadece. Bu, güzel ve sanatsal olabilir. Neden olmasın ki? Bir filmin tüm bunlarla birlikte göz ziyafeti de çekmesi gerekir. Ancak dekoratif olan genellikle *fazla güzel* olmak gibi bir hataya düşer. Gösterilen hayat, süsleme sanatına özgü bir yapmacıklık kazanır. Kusursuz dekoratif hatlarla gösterilen gruplar, hep çok iyi çalışılmış bir *bale sahnesi* izlenimi verirler. Film bir dizi "canlı görüntü"ye dönüştüğünde, görüntüler canlılığını kaybeder.

Kalabalığın canlı fizyonomisini, kitlenin çehresini, iyi bir yönetmen sadece yakın çekimle gösterebilecektir. Böylece tek tek insanların da tamamen kaybolmasına ve unutulmasına müsaade etmemiş olur. Bu sayede kitle, taş, moloz ya da lav akıntısı kadar tekdüze, ölü bir öğeye dönüşmez (şayet yönetmenin herhangi bir sebepten ötürü onları bu şekilde

göstermek gibi bilinçli bir niyeti yoksa). İyi bir film, kalabalığı, kendi içinde canlı ve anlamlı sahne parçacıklarından oluşturur. Yönetmen, bir dizi birincil ve ikincil plan ayrıntı çekimiyle, çölü oluşturan kum taneciklerini tek tek gösterecektir; böylelikle dev bütüne bakarken atomlarının içinde kıpır kıpır kaynayan hayat da yaşamaya devam eder. Bu türden geniş açı çekimlerde büyük kitlelerin yüreğinin özünde yatan sıcaklık hissedilir.

Sinemada İzlenimcilik

Yine de sinemada büyüklükleri gösterebilmenin sınırları vardır. Görüntülerin yansıdıkları yüzeyin kadrajına sığmaları gerekir, görüş açımızın sınırlarına tabidirler. Görüntü ister piramitleri, Babil'i ya da Ninova manzarasını da göstersin, isterse Kavimler Göçü ya da New York trafiğinin görüntüleri olsun, bunlar beyazperdeden daha büyük olamazlar.

Amerikan filmleri bu çerçeveyi çoktan doldurdu, hatta çerçevenin dışına bile taştı. Bununla birlikte, büyüklük *izlenimi* artırılabilir. Çünkü görüntüde olan, aslında sadece bir yanılsamadır. Bu nedenle modern yönetmenlerin çoğu yanılsamanın *izlenimci tekniklerine* başvururlar.

Günümüzde fotoğraf, göstermenin artık imkânsızlaştığı yerde göndermede bulunacak ve hiçbir yüzeye sığmayan büyüklükleri tamamlayabilmemiz için hayal gücümüzü tetikleyebilecek denli gelişti. Modern zamanların yönetmeni, büyük kitlelerin etkisini gösterebilmek için artık yüz binlerce figürana ihtiyaç duymaz. Örneğin çok daha büyük bir insan kalabalığını iyi aydınlatılmış bir kayanın üzerinde görünür kılmak yerine, bir sis bulutunun içinde kaybetmek olasıdır. Birinde sadece yüz binlercesini görürken, diğerinde milyonlarcasını sezer, hissederiz. Çünkü sayının büyüklüğü, her zaman çokluğa işaret etmez. Havaya kaldırılmış yüz elin yabanıl çalılığı, bir mitingin uçsuz bucaksız alanından daha büyük bir halk hareketi olarak yükselir. Yarılan bir kirişin

gerilen yongaları, perspektifte çöken devasa kulelerden daha fazla felaket havası verebilir.

Modern sinema büyük şeylerin filme alınması yerine, bu türden yakın çekimleri gün geçtikçe daha fazla tercih etmeye başlayacaktır. Ve bu da sadece daha ucuz olmalarından dolayı olmayacak. Büyük ölçekli yapımların kullandığı eski tarz anıtsal çekimler, filmde çok fazla yer kaplarlar. Bu türden devasa bir yapının ya da kitlenin sağdan ve soldan, önden ve arkadan en az on farklı açıdan gösterilmesi gerekir. Ve bu sadece yatırılan paranın karşılığı olarak çok sayıda görüntü istendiği için gerçekleştirilmez. Bu türden dev bir yapının görüntüsünün, bizim onu algılayabilmemiz için uzun süre gösterilmesi gerekir, yoksa gözümüz onu sindiremez. Böylelikle anıtsal çekim filmin oyun alanını dönüştürür ve tıkar, filmi açık ve heyecanlı kılan *bireysel oyunlar* için çok azan alan bırakır.

Büyüklüğün Gerçekliği

Tabii ki büyüklüklerin, hiçbir izlenimci yanılsamanın yerini dolduramayacağı bir gerçeklik etkisi bulunur. Griffith'in *Hoşgörüsüzlük* (Intolarence, 1916) filminde şöyle bir görüntü vardır: Kral Cyrus'un ordusu Babil'e doğru ilerlemektedir. İlk başta geniş bir uzaklıktan teleobjektifle çekilmiş, boran renginde, uçsuz bucaksız bir fundalık görürüz. Konturu ve sınırları olmayan bir mekân. Kozmik bir yer; yerkürenin üst yüzeyi. Bölümlenmemiş, homojen dokuya sahip bu alanda ince, koyu otlar rüzgârda sessizce sallanıyor gibidir. Ve birden otlar hareket etmeye başlar. Yerin yüzeyi kayar. Otlar aslında sivri birer mızraktır. Uçsuz bucaksız fundalıkta insandan olma gür bitkiler dalgalanır, ne bir sınırları ne de konturları vardır. Onlar, bu yeryüzünün halklarıdır. Ve inanılmaz yavaş, karanlık, akınlar halinde üzerimize doğru yuvarlanırlar. Yeryüzü değişir. Dünyanız sarsılır. Bu türden bir etkiyi herhangi bir yakın plan çekimle verebilmek, elbette mümkün değildir.

Dünyamızda, görüntülerinin bütünü, uzuvlarından esaslı olarak farklı bir karaktere sahip ve bu nedenle de birbirinin yerine geçemeyen devler de yaşamaktadır. Dev bir mağaza, devasa bir fabrika, büyük bir kentin tren garı geniş açılı çekimde farklı bir çehreye sahiptir.

Bu türden orijinal çekimlerin etkisini, tıpkı bir operete "ara oyun" olarak konulan bir dans numarası gibi, filmlerinde zorunlu olmamasına rağmen kullanan yönetmenler var. Tetikte olmalılar. Çünkü mamut türündeki bu tarz büyüklükler, dans ederken onların oyunlarını bozabilir. Sinemada bu kadar devasa 'Şey'leri organik ve oraya ait olmayan bir arka plan olarak kullanmak, bir tür sanatçı hoppalığıdır ki, bu görüntüler küçücük odalarda geçen oyunların içine yerleştirilirler. Çevrenin anıtsallığı öyküye ilave olsun diye kullanıldığında, yalnızca tehlikeli olmaya başlar. Filmi baskı altına alır.

Ayrıca bu harekette belirli ölçüde bir saygısızlık da yatar. Hak ettiği rolü vermeden Asta Nielsen'i oynatmamak gerekir. Bana öyle geliyor ki, Niagara Şelalesi ya da Eyfel Kulesi de sıradan figüranlar olarak kullanılmaması gereken yıldızlardır.

Ortamın Havası

Bir yerin ya da çevrenin ruhu kendini her yerde aynı şekilde göstermez. İnsanda da gözler, boğaz ya da omuzlara göre çok daha etkileyicidir ve gözlerin yakın çekimi, tüm bedenin çekiminden çok daha fazla ruha sahiptir. Bir ortamın gözlerini bulmak, yönetmenin görevidir. Bu türden ayrıntıların çekiminde yönetmenin en başta bütünün ruhunu kavraması gerekecektir: yani bütünün havasını.

Bir kentin orijinal kayıtları çok güzel olabilir ve de inandırıcı bir gerçekliğin cazibesine sahiptirler. Ancak kentin ruhunu yansıtan gözleri çok nadir görürüz bu çekimlerde ve sıklıkla bir coğrafya dersinin anlamsız görüntüleri haline dönüşürler. Fakat altından sallanan bir gondolun geçtiği bir köprünün

siyah silueti, içinde bir sokak lambasının yansıdığı karanlık sulara gömülen basamaklar –her ne kadar bir atölyede de kaydedilmiş olsalar– Markus Meydanı'nın orijinal kayıtlarından çok daha fazla Venedik havası verirler. Bir olayın havası da genellikle bir yerin havası gibi, en küçük anlarının yakın plan çekimle yakalanmasında yatar. Ağlayan sirenlerin (onların buharı dışarı atmaları nedeniyle ağladıklarını anlıyoruz), bir pencerenin camına sertçe vuran, titrek parmakların, sallanan alarm çanlarının birincil plan görüntüsü, yarattığı şok, hep birlikte yürüyen kocaman bir kitlenin görüntüsüne göre çok daha yoğun hissettiğimiz bir paniğe yol açar.

Bir insanın içinde bulunduğu hava da bu şekilde görüntüye aktarılamayacak olan bir bütündür. Fakat anlar, gözlerin manalı bakışlarına sahiptir. Bu türden anların geniş açı çekimleriyle dünyaya ilişkin öznel bir imge vermek ve fotoğraf makinesinin nesnelliğine karşın dünyayı yine de tutkuların renkliliği içinde, bir duygunun ışığı altında göstermek mümkün: Yansıtılmış, nesnelleştirilmiş bir şiir.

Gerhart Hauptmann'ın romanı *"Phantom"*dan[16] uyarlanan bir film, rüyayla bezeli bir gerçekliğin fotoğrafını çekmeye kalkışmış, öyle bir dünya ki heyecanlı bir hayalperestin gözüne göründüğü ve kendi nesnel gerçekliğinin hiçbir önem taşımadığı şekliyle oluşturulmuş bir dünya. Görüntülerin arasına rüya sanrıları karışır ve bunlar belirgin olarak algılanabilecek sınırlara sahip değillerdir. Çünkü gerçeklik de bir sis perdesinin esrikliği içinde görünür.

Bu filmin izlenimci tarzı, hikâyenin konusunun nesnel, mantıksal yapısının görüntülerin arasında yer yer hiç olmamasında, kahramanın bulanık bakışıyla imgelerin gözünün önünde dalgalanıp süzülmesi gibi, filmin görüntülerinin de süreksiz, bağlantısız, anlık havayı veren çekimlerden

16 "Phantom" (Hayalet); Alman yönetmen Friedrich Wilhelm Murnau'un 1922'de Gerhart Hauptmann'ın ayıu adlı uzun öyküsünden aktardığı film uyarlaması. Film dışavurumcu tarza dahil edilir. -çev. n.

oluşmasında yatar. Dünyayı kahramanın gördüğü gibi görürüz.

Bölümlerden birinin adı "Sallanan gün" dür. Anlatılabilecek bir içeriğe sahip değildir aslında. Değişen sıralı evlerin görüntüsüyle birlikte sokaklar, hareketsiz duran birinin önünden akıp gider. Hareket etmiyormuş gibi görünen ayaklarınızın altından merdivenler yükselir ve alçalır. Vitrinin birinde bir pırlanta takı parlar. Bir çiçek demeti dağılırken bir yüz ileri doğru bakar. Bir el bir bardağa doğru uzanır. Balo salonunun kolonları sarhoşmuşçasına sallanır. Araba farı yanar. Yerde bir silah durmaktadır.

Kahramanın öznel bakış açısından saniyelerin geniş açı çekimlerine tanık oluruz sadece, *zamanın bütününüyse görmeyiz.* Filmin izlenimci yanı bunlarda yatar. Yani *sadece* kahraman üzerinde etki bırakan şeyleri görüp diğerlerini hiçbir şekilde görmememizde yatar. Çünkü bize nesnellik duygusu veren sadece zamanın (hikâyenin tüm akışı) ve aynı zamanda mekânın (içinde hikâyenin geçtiği) bütünselliğidir.

ŞEY'LERİN ÇEHRESİ

Nesnelerin çehresi her çocuk için tanıdıktır ve içinde masanın, dolabın, koltuğun yabanıl suratlarla bize baktığı ve acayip mimiklerle bir şeyler söylemeye çalıştığı odalardan kalbi atarak geçer. Ne kadar yetişkin de olsanız hâlâ bulutları tuhaf yaratıklara benzetebilirsiniz. Geceleri ormanda, karanlık ağaçların korku saçan-keskin jestleri, en soğukkanlı, hasis ruhlu birinde dahi endişe uyandırır. Fakat nesnelerin sevgi dolu ve huzurlu çehreleri de vardır. Tıpkı bir arkadaşın bizi sakinleştiren gülümsemesi gibi, onlara bakmak bize sıkça iyi gelirler. Bazen bunun nereden kaynaklandığını bile bilmeyiz. Hayır, dekoratif güzellikten değil, *tüm nesnelerin sahip oldukları canlı fizyonomiden ileri gelir* bu.

Çocuklar, nesneleri henüz araç-gereç, alet-edevat, yani amaca götüren, üzerine uzun uzun kafa yorulmayan araçlar olarak görmedikleri için bu fizyonomileri iyi tanırlar. Her bir nesnede kendi ruhu ve kendine ait bir yüzü olan özerk bir canlı görürler. Evet, nesneleri kullanmak değil canlandırmak isteyendir, çocuk ve sanatçı.

Dışavurum

Şey'lerin içinde saklı fizyonomiyi dışarı çıkartmaya, vurgulamaya ve herkese görünür kılmaya resimde ve görsel sanatların diğer dallarında "Dışavurumculuk" denir.

Çünkü Şey'ler genellikle utangaç kadınlar gibi yüzlerini bir peçeyle örterler. Bizim geleneksel ve soyut bakışımızın örtüsüdür bu. Bu örtüyü dışavurumcu sanatçılar kaldırır. Ve

pek tabii ki bundan sonra gözümüze farklı görünürler. Nasıl ki bir duygu, yüzün hatlarıyla oynanıp normal biçimi değiştirilerek dışa vuruluyorsa, Şey'lerin çehresi de bu şekilde normal biçimini değiştirir. İfade ne kadar tutkuluysa, insanların –ve Şey'lerin çehresi de o derece bozulur.

"Şey'lerin çehresi"ni göstermek için sinemadan daha yatkın başka bir sanat yoktur. Çünkü sinema sadece bir kereye mahsus, donuk bir fizyonomiyi değil gizli-saklı mimikleri de gösterebilir. Sinemanın, dışavurumculuğun kendine has alanı, belki de meşru tek yurdu olduğu kesin. Modern filmlerin tamamı istemeden, fark etmeden bu tarza doğru yöneliyorlar.

Çünkü normal biçimlerin dışavurumcu deformasyonlarının farklı dereceleri vardır. Jessner'in filmlerinde sıkça kullandığı gibi, gizli dışavurumculuğu seçebilirsiniz. Bu nesneleri deforme etmek yerine, normal biçimlerin ifadesiz geldiği yerlerde arka plan olarak zaten deforme olmuş nesneleri kullanmaktır. Aslında düz duran duvarları eğmez, aksine sahnenin eğik çekilmesi gerekiyorsa olayın bir atölyenin eğimli cam çatısının önünde geçmesini sağlar. Böylelikle dışavurumcu biçime duyduğu ihtiyacı, "imkânsız" ya da "suni" olmayan, mükemmel çizgilere sahip perdeler, paravanlar ve merdivenlerle karşılar.

Bu türden natüralist bir dışavurumculuktan tutun da içinde nesnelerin devasa mimiklerinin, nesnelerin *ölü doğalarından* insanlığın *canlı doğasına* geçiş yapabilecek derecede güçlü olduğu, Robert Wiene'nin ünlü *Caligari*[17] filmine (ihtiyaten "Bir Delinin Dünyaya Bakışı" alt başlığını eklemiştir) kadar, yönetmenine ve izleyicisine göre dışavurumculuğun sayısız basamakları ve geçişleri mevcuttur. Sinema, dışavurumcu yüz çarpıklıklarının dönüşüm sürecini de gösterebildiğinden "inandırıcılığı"nı en üst düzeyde korur. Kesin olan şu ki,

17 *"Das Cabinet des Dr. Caligari"* (Dr. Caligari'nin Muayenehanesi): Robert Wiene'nin 1920 tarihli dışavurumcu filmi.

bugün artık "soğuk" bir arka plana, nötr bir çevreye sabır gösterecek ve görüntü yüzeyinin, aktörlerin yüzlerinin sahip olduğu havanın aynısını taşımasını istemeyen bir yönetmen yok gibidir.

Rüya ve Hayal

Dışavurumculuğun her dar kafalının aklına yattığı alandır bu. Tabii ki rüyalarda ya da hayallerde nesneler farklı görünebilirler. Çünkü dışsal olan *nesneleri* değil, içsel olan *halleri* ortaya koyarlar. Bu alanda yönetmenin inanılmaz şiirsel ve psikolojik imkânları vardır. İzleyicinin de izin verdiği imkânlardır bunlar. Hırslı yönetmenler için, izleyiciyi, içinde her nesnenin görüntüsünün içsel bir hali ifade ettiği sanatsal olarak yaşantılanan dünyaya doğru yavaş yavaş ve fark ettirmeden götürmek için, bulunmaz bir fırsattır da. Artık rüya ve hayalperestlik, hayal ve dünyanın heyecan içindeyken görülen imgesi arasındaki sınırlar yavaş yavaş silinebilir. Zira sınır neresidir?

Günümüzde, sunulan bu fırsatı kullanmayan ve rüya ile hayallerin görüntülerini aynı doğalcı yaklaşımla, gerçekliğin fotoğrafını çeker gibi ortaya koyan yönetmenleri anlamak zor açıkçası.

Bu hareket anlamsız, gayrimeşru ve rahatsızlık vericidir aslında. Bir kere hiç *sahici değil* ve insanların gerçekliğe ilişkin önyargılarına uymuyor. Çünkü rüya imgeleri aslında gerçeklikte olduğundan daha farklı görünürler. İkincisiyse sinemada her nesnenin algılanabilmesi ve isim verilmeden de tanınabilmesi gerekir ki zaten, "Bu bir ev." ya da " Bu bir dağ" diye de yazmazsınız görüntülerin altına. Bunun gibi rüyanın da –başlık verilmeden– görüntüsünden olduğu gibi algılanabilmesi gerekir ve gerçekliğe ilişkin görüntülerin sahip olduğu değere, renge, tözün aynısına sahip olmamalıdır. Aksi takdirde görüntü akışını engeller, sürekliliği böler ve montaj karmaşası gibi görünür.

Tabii "rüya" ve "hayaller" sıkça kötü bir senaryonun imdadına yetişmek, başarısız görüntü akışını düzeltmek için de kullanılırlar. Filmde henüz dile gelmeye fırsat bulamamış bir gerçeği öğrenmemiz gerekiyorsa, bu gerçek psikolojik olarak en mümkün olmayan yere "hayal" olarak yamanır. Böylelikle sinemanın en hassas sanat aracı suiistimal ve rezil edilmiş olur.

Çerçeve Öyküler

Filmde birisinin uzun bir hikâye anlatıp bunu "hayal" olarak göstermesiyse başka bir şey. Bu, sinemada çerçeve hikâye türüne tekabül eder sadece, anlık havanın çekilmesiyle oluşan lirik-dışavurumcu karaktere sahip olamaz.

Söz konusu ön hikâyenin hayalleri de nahoştur. Çünkü filmin zaman perspektifindeki birliği bozar. Yazın ise bu konuda daha farklı imkânlara sahiptir. Her cümlede kurguya istinat eden ve söz konusu geçmişin anlatıldığı şu anki durumu, tek bir an dahi olsa unutturmayan bir ima varmış tınısı oluşabilir. Fakat görüntüleri, fiiller gibi zamana göre çekmek mümkün değildir, onlar sadece bir şimdiye sahiptirler. Bu nedenle de bu türden bir ara hikâyenin görüntüleri uzun uzun aktıktan sonra, birden anlatıcının içinde bulunduğu odanın tekrar görünmesiyle, biz saçlarımızı yolmaya başlarız, zira ne olup bittiğini anlayıp alışabilmemiz zaman alır. Bu türden anı görüntülerine geçmişin havasını verme cesaretini bulan bir yönetmen –ki bildiğim kadarıyla buna kalkışan biri şimdiye dek olmadı– varsa, o başka. Güzel olabilirdi!

Rüya Gören

Rüya ve hayaller canlandırılırken, sinema için oldukça şiirsel ve psikolojik olan bir olanak daha mevcuttur. *Rüya ile rüyayı gören arasındaki ilişkiyi* kurabilmesinde yatar bu imkân. Bir ressam da *rüyasında gördüğü yüzleri* bize gösterebilir. Fakat

bu sırada ressamın *kendi yüzünü* görmeyiz. Gelin görün ki, bir filmde ilk önce uyuyan birisinin gülümsediğini görüp, ardından *aynı gülümsemeyi* rüya görüntülerinde görmemiz sinemanın mucizevi zuhurudur.

Rüyalarda yaşanan şu tuhaf tecrübeyi bilmez misiniz? Bir yerlerde geziniyorsunuzdur ve arkadaşlarınızdan ya da düşmanlarınızdan biriyle karşılaşırsınız. Aslında sıradan bir yerdir orası. Fakat orayı ele veren belirgin bir fizyonomi vardır. Çünkü birbirine benzeyen sadece insanlar değildir. Rüyayı görenin fizyonomisi ile gördüğü rüyanın fizyonomisi arasındaki gizemli akranlığı ortaya çıkartmak sinemanın en güzel mucizelerinden biridir.

Rüyanın Özü

Filmdeki rüya, tıpkı filmin kendisi gibidir. Anlatılan hikâyenin içeriği değil, görüntülere yansıyış biçimi önemlidir. Yeteneksiz yönetmenler rüyalarda en inanılmaz olayları olur kılmakla kendi kendilerini desteklerler. *Rüya görüntülerinin yerine en fazla yapabildikleri şey masal imgelerini geçirmek olur* (bunlar genellikle düşüncelerin, zorlama yaratılmış sembollerin ve bunların temsilinden oluşan ve gerçekdışı hiçbir şey taşımayan, boş alegorilerdir). Ancak bu inanılması güç olayların içinde geçen karakterler ya çok doğal görünürler ya da *tıpkı masal karakterleri gibi sadece değiştirilmiş bir biçime sahiptirler, fakat rüyalarda karşılaştığımız karakterlerdeki gibi özlerinde bir değişiklik yoktur.*

Lakin sıradan bir oturma odası, rüyalarda tanınamayacak bir görüntüye bürünebilir. Bu ise belirli bir ışıklandırmayla mümkündür ancak. Çünkü rüyanın o tuhaf astral atmosferi, karakterlerin şeklinden ileri gelmez; aksine doğanın ampirik-fiziksel yasalarına açıkçası dahil değilmiş gibi görünen ve sözcüklerle ifadesi zor fakat herkes bildiği için, görüntüye aktarması o kadar zor olmayan, kendine has, bariz farklı bir dokudan ileri gelir.

Bu özün dışında, karakterlere ve nesnelere rüya karakterini atfeden bir de *hareket* vardır. Yönetmenler buna da çok dikkat etmezler. Çünkü rüyalardaki karakterler başka türlü hareket ederler, ritimleri fiziksel hareket yasalarına değil, ruhsal dünyanın içsel ritmine uyar.

Gerçi bugün neredeyse her yönetmen *hareketi, eylemin gücünü artırma ifadesi* olarak kullanıyor. Mesela bir hipnotizörün bakışlarını bize gösterirken, sanki gözleri bizi ezip geçecekmiş gibi gittikçe büyür ve insanın üstüne üstüne gelir. Ya da bir haykırışı anlatmak istediğinde arayazı hemencecik büyür, akustik bir Crescendo[18] görsele dönüşür. Ancak *doğaya aykırı olmadan doğa üstü olabilen* rüya karakterlerinin o mucizevi hareketini yakalayabilen yönetmen sayısı, çok azdır.

Buna verilebilecek en muhteşem örnek bir Stanislawski filmi (ilk Sovyet yapımı) olan *Polikushka*'daki rüyanın dahice tezahürüdür. Polikushka, efendisi hanımın parasını kente gidip getirmesi gereken, fakat yolda uyuyakalıp parayı kaybeden, yoksul bir hizmetkârdır. İçeriği pek de fantastik olmayan bir rüya görür. Rüyasında her zamanki gibi görünen şatoya varır, oradaki tüm insanlar tarafından dostça karşılanır, hanımı tarafından da övülüp ödüllendirilir. Her şey ve herkes gerçekte olduğu gibi görünürler ve Stanislawski özel bir efekt ışıktan da faydalanmaz. Yine de arayazıyla: " Bu bir rüyadır" ibaresini kullanmasına gerek kalmamıştır. Görüntülerin rüya olduğunu anlamamak imkânsız. Söz konusu şu öteki dünyaya ait olanı, karakterlerin gruplandırılma şekli ve hareketi yaratıyordu. Bu bir Rus çiftçisinin ilahi semasının tatlı ibadetinin ve iyilikseverliğinin, uhrevî bir rüyanın doğaüstü müziğinin, 'astral ritmi' dir. Stanislawski bu filminde rüyaların jestlerini yakalamış.

18 Kreşendo, müzik yapıtlarının sonunda sesin gittikçe yükselip, parçanın bu şekilde son bulması. -çev. n.

Düşüncenin Fotoğrafı

"Hayal imgelerin" optik-fizyolojik manada hayalleri göstermek istemeyen türden özel bir biçimi daha vardır aslında. Anatole France'ın "Crainquebille"inin[19] bir Fransız uyarlamasında yaşlı Crainquebille yargıçların önünde oturur, öyle ki yargıçlar sanki kendisinin üzerinden süzülüyorlarmış gibi görünecekleri kadar ulaşılmaz bir yükseklikteydirler ve bu heybetli beylerden biri konuşmak için ayağa kalktığında, ayağa kalkan, bu sıradan mütevazı sokak satıcısının gözünde insanüstü bir varlığa dönüşür. Bu zekice bir fikir kuşkusuz ve etkisini de gösterir. Yine de bu tür fikirler filmin duru tarzı için tehlikelidir. Çünkü genellikle bunlar sadece *resmedilmiş temsiller*dir. Elimize, gerçekdışı bir duygunun, gerçekdışı görüntüsü yerine *bir söz kalıbının görüntüye aktarılmış* hali geçer. Ve şayet hikâyenin içinde şu ibare varsa: "o gözünde büyüdü", yönetmen de onun filmde büyümesini sağlar. Bu tür numaralar dışavurumculuğun tersidir, çünkü sözcüklere dökülemeyeni görüntüye aktarmaktansa dile, hatta dilin en beylik kalıplarına göndermede bulunurlar .

İzlenimcilik ve Dışavurumculuk

İzlenimci ve dışavurumcu sinema arasındaki fark şu şekilde tanımlanabilir: *İzlenimcilik* her zaman bütünün bir parçasını verir ve gerisi izleyicinin kendi hayal gücüne bırakılır. Bulunulan yerin tamamı yerine sadece bir köşesi, tüm sahne yerine sadece tek bir jest ve tüm hikâye yerine tek bir an gösterilir. Çekip çıkartılan bölümler "doğal" bir şekilde aktarılır. Görüntülerde, gizli bir fizyonomi vurgulanarak ya da abartılarak bir üslup yaratılmaz, görüntüler deforme edilmez.

Dışavurumculuksa, çekip çıkartılmış bölümlerin yakın plan çekimiyle çalışmaz. Çevrenin görüntüsünü bütün olarak

19 "Crainquebille"- Anatole France'ın 1903'de yayımladığı piyes. -çev. n.

verip, dışavurumcu bir fizyonomi haline dönüştürmek için stilize eder ve kendine yakın hissettiği havayı görüntünün içine yedirme işini izleyicinin hayal gücüne bırakmaz.

Dekoratif Üslup

Ancak en etkilisi, yeni filmlerde sıkça karşılaştığımız ikincil plan görüntülerin bulduğu orta yoldur. Bir bütünü, bir odanın tamamını, bir sokağın tümünü dışavurumcu tarzda stilize etmenin genellikle zorlama bir yanı vardır ve yürekten hissedilmez, salt artistik-dekoratif bir nedeni varmış gibi görünürler. Tıpkı bir süsleme gibi, genel, sıradan bir tarzmış gibi görünür ve tam da bundan ötürü spontane-dışavurumcu karakterini kaybeder.

Yine de salt dekoratif üsluba sinemada, üsluptaki terslikler çok da rahatsız etmediği tiyatro sahnesine göre, çok daha fazla dikkat etmek lazım. Çünkü fotoğrafın oluşturduğu üç boyuta rağmen, nesneler, sinemada tek bir yüzeye aktarılır. Homojen bir renkliliğin içinde, biçimler tek bir yüzeyin üzerinde birbirine yaklaştırılır ve dayandırılır. Birbirlerinden ayrı olarak, kendi başlarına yaşantılayabilecekleri bir mekân yoktur ve üsluplarındaki terslikler birbiriyle çarpışır.

"Aura"

İkincil plan çekimler, tek bir kesit verirler sadece. Oyuncuların dolaysız çevrelerini gösterir ve görüntünün kadrajını darlaştırarak, insanın ruhundaki yansımayla kendi kendini aydınlatmasını mümkün kılarlar. Çevre, insanın görünür "Aura"sı, bedeninin sınırlarını aşan fizyonomisi haline gelir. İnsanın mimikleri ve jestleri ağırlıklı olarak nesnelerinkinden önce gelir ve yüz ifadesi de nesnelerin ifadesine göndermede bulunur. Nihayetinde önemli olan insandır. Nesnelerin mimikleriyse insanla ilişkiye girdikleri ölçüde önem kazanırlar.

DOĞA VE DOĞALLIK

Şimdiye dek sinema sanatı hakkında söylediklerimiz, sinematografiyi doğal güzelliklerin ve gerçekliğin yolunu açan öğretici bir usta olarak selamlayanları oldukça hayal kırıklığına uğratacaktır. Zira sanatsal yapı olarak sinemanın, tiyatro sahnesine karşı en büyük, hatta belki de tek avantajı "orijinal çekimler"miş gibi görünüyor. Gelin görün ki sinema sanatının gelişimi hakiki doğadan gittikçe uzaklaşıyor. Modern sinema teknikleri günümüzde bile "dış çekimler"den olabildiğince uzak duruyor ve imkânlar dahilinde her türlü çevreyi, hatta mümkünse bahçeleri ve sokakları bile kendisi inşa ediyor. Kapalı kapılar ardındaki stüdyoların cam çatılarına da güven olmayacağından, suni ışık kullanmayı tercih ediyor. Hatta dışarıdaki doğa çekimleri dahi bugün yansıtıcıların yardımı olmadan yapılmıyor. Hakiki doğaya kolay kolay söz hakkı tanınmıyor. Belki de doğa, yeterince açık bir şekilde konuşamadığındandır?

Mekân

Olay şu ki, doğanın stilize edilmesi –izlenimci ya da dışavurumcu– bir filmin sanat yapıtına dönüşmesinin *koşuludur*. Zira bir coğrafya dersi kitabı değil, insanın yazgısının ifadesi olmak isteyen sinemada nötr gerçeklik olarak "doğa" yoktur. Her zaman ortamın havasını taşıması, vurgulaması ve atmosferine eşlik etmesi gereken bir sahnenin çevresi ve arka planıdır doğa.

Nasıl ki resim doğayı aslına sadık kalıp fotoğraflayarak kopya etmemekle sanat haline dönüşüyorsa, kameraman da kamerasıyla belirli bir atmosfere sahip olan görüntüleri kaydetmek gibi çelişkili bir göreve sahiptir. Bu da kısmen motiflerin seçimiyle (ki bu zaten nesnel gerçekliğin öznel düzenlemesidir), kısmen "odaklama" ve suni ışık efektleriyle ve kısmen de stüdyoda stilize edilmiş bir doğanın inşasıyla gerçekleşir.

Çünkü bir sanat yapıtında önemli olan bütün görüntünün tek bir ruhtan yaratılmış olması ve bir hikâyenin içinde geçtiği doğa ve çevreyle aynı havayı solumasıdır. Filmde doğa, tıpkı bir romanda geçen yerin tasviri gibi onun organik bir bölümüdür; yazar tasvirini bir coğrafya kitabından olduğu gibi alıntılayamaz.

İyi bir filmde, bir sahnenin niteliğini, içinde geçtiği yeri gördüğümüzde anlayabilmeliyiz. Sinema olayın geçtiği yeri, canlı bir ruh, dramanın içinde devinen bir karakter gibi sunabilecek, henüz fazlaca kullanılmamış şiirsel bir imkâna sahiptir.

Sonsuz denizlerin uzak ufuklarının acı verici çekim gücü, patikaların büyüsü ve yabancısı olduğumuz kentlerin gizli çağrıları üzerine çok fazla şey yazılıyor. Fakat sinemada asıl mesele, bu türden bir yerin şu muhteşem gücünü, tıpkı bir erkeğin hipnotize edici bakışı ya da güzel bir kadının baştan çıkartıcı gülümsemesi gibi *gösterebilmektir*.

Çünkü insan ile yer arasında derin ya da gizemli –nasıl desek?– bir cilveleşme yoktur. Bu durum sinemada dramatik hale gelebilir. Heyecan verici, trajik bir sahne gibi gösterilebilir, tıpkı akşam güneşi batarken, oradan geçip giden bir teknenin siluetinin, kıyıda duran bir adamı kendine çekmesi, büyülemesi ve ayartması gibi.

"Mekân" Nasıl Yaratılır?

Lakin her toprak parçası olay mahalli olma özelliği taşımaz. Nesnel, işlenmemiş doğa buna uygun değildir. Olayın geçtiği

yer, tıpkı bir bulmacanın karmaşık kareleri gibi, bize bulunduğumuz çevrede belli bir noktadan aniden bakan bir fizyonomi, bir yüzdür. Çevrenin, tanımlanamaz da olsa oldukça özel bir hissiyatı, akıl almaz da olsa belirgin anlam taşıyan bir yüzü vardır. İnsanla arasında derin bir duygusal bağ varmış gibi görünen bir yüzdür bu. İnsanı anlatan bir yüz.

Doğanın bulmacasından bu fizyonomiyi keşfetmek, kuşatmak ve vurgulamak, üslup yaratan sanatın işidir. Kameranın ayarı, motiflerin ve ışığın ya da suni ışığın seçimi, nesnel doğaya müdahale eden insanın eseridir. Böylece insan doğayla özgül bir ilişki kurar ki, mesele de zaten yalnızca budur. Zira sanat için, sadece ruhu olan, söz konusu olabilir. Ruhu olmaksa bir anlam, hatta insanî bir anlam ifade edebilmek demektir.

Doğanın ruhu, "olduğu gibi" fotoğrafını çekebildiğimiz, ilksel olarak verilmiş bir ruh değildir. Büyüyle beslenen eski kültürlerin, doğayı belki de bu şekilde tanıma fırsatları olmuştu. Bizim içinse doğanın ruhu, kendi ruhumuzun ondaki yansımasıdır. Bu yansımaysa, sanatla gerçekleşir.

Hıristiyan Ortaçağ sanatı doğanın ruhunu, dolayısıyla da güzelliğini bilmezdi. Doğa cansız bir kulis, bir arka plan ve insan eylemlerinin geçtiği bir yer olarak vardı. İlk defa Rönesans insanı doğaya ruh verir ve ölü *çevreyi* canlı bir *yer* haline dönüştürür (Bilindiği üzere bir dağın tepesine ilk kez "Turist" olarak çıkan ve orada güzellikten başka bir şey aramayan Petrarca olmuştur).

Sinema ve İş'in Ruhu

Gerçekten de: "Sanatın konusu olarak iş" bir Marksistin kalemine yakışır, iyi bir malzeme olur ve kültür tarihinin önemli bir bölümünü de oluşturabilirdi. Örneğin çiftçilik, bir çiftçinin tarlada geçen hayatı ve yaptığı işler ezelden beri sevilen motifler. Ancak fabrikalarda yapılan işler, büyük sanayi, yakın dönemlere kadar pek sanat ehli gibiymiş gibi

görünmüyor. Toprağı ekip biçme imgesi, her zaman insan varoluşunun derin bir sembolü olarak algılanmıştır. Bu imge bir anlam taşıyordu, bu nedenle de ruhu vardı. Fakat ağır sanayi tesisleri pek de şiirsel değildiler, çünkü anlam ifade eden bir ruhtan mahrumdular.

Son on yılda bu durum değişti. Bir Meunier'in mermerinde, bir Frank Brangwyn'in bakır levhalarında, modern sanayi görüntüleri canlı "motifler" haline dönüştüler. Modern sanayi bir çehreye kavuştu.

Peki ne oldu? Kapitalist işletmelerin fabrikadaki yürüttükleri işler daha mı insancıl-anlamlı olmaya başladı? Hayır. Ancak insanî olmayan anlamsızlık, dehşetli bir şekilde öyle büyüme kaydetti ki, *makine, şu insan yutan makine, hayaletvari bir canavarın devasa canlılığına ulaştı.* Böylelikle de konu haline geldi, öyle ki cennete benzer toprak motiflerinin karşısında, modern sanatın fantastik-hayaletimsi konusu oldu.

Bu noktada sinema, modern hayatın temsili sanatı haline dönüşme misyonunu üstlenir. Makineleri ve fabrikalarda görülen işleri, katran karası bir kaderin tehditkâr sembolü olarak beyazperdede daha sık görür olduk.

Makina'nın *sinemada bir çehreye kavuştuğuna* ve hareketlerinin korkunç mimikler haline dönüştüğüne tanık oluyoruz. Bazen filmde bir fabrikanın nötr "çevresinin", hüzünlü bir havaya sahip, ölü-canlı bir yer haline dönüştüğünü görürüz.

İş Ortamı

Bir örnekle başlamak istiyorum. Karl Grüne'nin *Explosion*[20] filmi, maden ocağında geçen bir öyküyü anlatır. Lakin öykünün aslında bir önemi yoktur. Çünkü filmin ana kahramanı maden ocağının kendisidir. Maden kuyuları, makineler ve işin kendisi, görülmemiş şiddet görüntüleriyle başrolü oynarlar.

20 Orijinali, "Schlagende Wetter" (Nemli Havalar). Avusturyalı yönetmen Karl Grüne'nin 1923 yapımı filmi. -çev. n.

Bu film, benzerlerine halihazırda Urania[21] eğitici filmlerinde rastladığımız gibi, bize işi nesnel bir gerçeklik, bir "hakikat" olarak sunmaz. Karl Grüne bu Şey'lerin devasa fizyonomisini kavrar ve onları görüntüler. İşçileri yerin derinliklerine götüren ve yine gün ışığına çıkartan dev asansör tehlikeli-korkutucu bir *çehreye* sahiptir (Bunu "ışık efekti" ile elde eder). İnsanın hayatını yönlendiren demirbaşlar, insanın kendi yazgısının bedenleşmiş hali gibidir. Bu makine dairesi, ağlarını ören ilahi yazgıyı bize tuvallerde gösteren eski tablolar kadar heybetlidir. Asansör inip çıktıkça, bir toplumun tamamının kalp atışlarına tanık oluyor gibiyizdir.

Bir sahnede işçilerin önlüklerini giyip, sivil hayattaki kıyafetlerini askıya astıkları gösterilir. Ardından asılı duran kıyafetler. Tüyler ürpertici. Uzun bir sıra boyunca asılmış insan görüntüsü gibidir bu! Evet, insan bir işte çalışırken aslına bakarsanız "askıya alınır".

Daha sonra yüzlerce işçinin yıkanma sahnesi. Hafif ıslak, parlak çıplak bedenlerden oluşan bir kitle. İnsan etiyle dolu bir tezgâh gibi, dehşet verici (Ve her şey sadece kameranın açısı, ışıklandırma ve fotoğraf çekiminden kaynaklanmaktadır).

Tütmekte olan bir bacanın görüntüsünde, umutsuz bir kederin ağır ağır ilerleyen bulutlarına tanık oluruz. Buhar sütunlarının içinden ağlayarak yükselen üç siren sesi, binlerce insanın umutsuzluk çığlığıdır.

Filmin bir sahnesinde bir işçi, karısının, kıskandığı düşmanıyla birlikte çekip gittiğini gördüğü sırada, maden taşıyan asansörün parmaklıklı kapısı artlarından kapanmıştır. Yetişmeye çalışır, fakat demir kapı çoktan kapanmıştır ve

21 Urania: 1897'de Viyana'da kurulmuş bir halk eğitim vakfı. 1888 yılında Urania-Berlin örnek alınarak kurulmuş ve bilimsel bilgiyi sıradan halka ulaştırmayı amaç edinmiştir. 1898 yılından itibaren Urania-Viyana'da kültürün yayılmasına yönelik eğitici filmler gösterilmiştir. Ticari sinemanın yoz ve kitsch örneklerine karşın, didaktik kısa belgesel filmlerin gösterimini sağlayan Urania-Film zamanla önemli bir film arşivi haline gelir. -çev. n.

asansör aşağı inmektedir. Aldatılan adam, tıpkı kafesteki bir hayvan gibi parmaklıkların ardından, umutsuz bir öfkeyle düşmanına bakar. O asansör, bu şekilde güçlü bir sembol haline gelir. Aslında bu, gündelik gerçekliğin görüntülenmesinden başka bir şey değildir. Tek fark, sanatsal duruşun sağladığı anlam ve ruh veren vurgudur. İşçiyi hapseden, yüreğini istismar eden ve onu ruhsuz bir işin boyunduruğu altına girmesi için zorlayan, onu maden taşıyan asansörün görüntüsü, tek başına, makinenin şiddet dolu sembolü haline gelir.

Nasıl ki sanatta doğa bir "Mahal"e dönüşüyorsa, bu tür filmlerde de insanın kendi yarattığı doğa, sanayinin bulunduğu çevreler, sanat sayesinde ruhu olan yerler haline gelirler.

Bir Kategori Olarak Fizyonomi ve Pan-Sembolizm

Aslında sinemadaki nesnelerin sembolik bir anlamları olduğundan bahsedip duruyorum. Buna basitçe "Anlam" diyebiliriz. Çünkü sembolik olmak demek, anlamı olmak, kendi anlamının ötesinde bir başka anlam daha taşımak demektir. Sinema için önemli olansa, istisnasız *tüm nesnelerin* zorunlu olarak sembolik olmasıdır. Bütün nesneler bilinçli ya da değil, üzerimizde fizyonomik bir etki bırakırlar. Bunu hepsi, her zaman yapar. Nesneler zaman ve mekân algımızdan, dolayısıyla deneyimlerin dünyasından asla söküp atılamıyorsa, her türlü görüntünün fizyonomisi de bize yapışıp kalır. Algılarımızın zorunlu kategorilerinden biridir bu.

O halde yönetmen, nesnelerin nesnel-objektif mi yoksa fizyonomik-anlamlı mı gösterilmesi gerektiği yönünde seçim yapamaz, sadece hâkim olduğu ve niyetine göre bilinçli olarak kullandığı bir fizyonomi ile rastlantıya teslim ettiği, kendi çizgisinin tersine ilerleyen bir fizyonomi arasında seçim yapabilir. Sesler istese de istemese de yankılanır ve o bu sesleri anlam ifade eden bir müzik parçası haline getirmek

zorundadır, aksi takdirde onlar karmaşık bir uğultuya dönüşürler.

Bir oda, mahcup ama kendinden emin bir gizli mutluluğu, tesellisi olmayan bir çoraklığı; mobilya kenarlarının birbirini makas gibi kestiği bir odaysa dik kafalı, zehirli bir nefreti ifade edebilir. Ancak her oda, öyle ya da böyle bir anlam taşır, tıpkı sözcükler gibi. Ve yönetmen o odaya ihtiyaç duyduğu için, onu anlamlı bir şekilde kullanmak zorundadır. Yönetmen bir şey yapmasa dahi, nesneler zaten semboliktir. Yani yönetmenin yapması gereken, aslında onların sembollerini kullanmaktır.

Böyle bir durum ne müthiş ifade olanakları yaratır! Çoğunu temsil edebilecek tek bir örnek vermek gerekirse: Lubitsch'in usta yapıtı *Die Flamme*'de[22] işveli bir kadın, tüm içtenliği ve temiz kalbiyle, naif, masum bir gence âşık olur. Hiçbir şeyden haberi olmayan âşığı onu ziyaret eder ve işveli kadınlara özgü odasını (yüzündeki makyaj gibi her bir parçanın biraz saldırganlık ve sahtelik taşıdığı odayı) "düzgün", sağlam bir oda haline getirmek ister. Yani kendi çevresinin yönetmeni olur. Ve bu ateşli-heyecanlı dönüşüm ve düzenlemeler sırasında, yalnızca mobilya ve nesnelerin sembolik anlamları ve her birinin odadaki konumları canlanmaz ya da gördüğümüz sadece iki farklı oda düzeni şeklinde iki farklı yaşam alanı değildir; odanın filmde sessizce toparlanıp düzenlenmesi aynı zamanda endişe dolu bir kaygıyı, korku ve umudu, yeni bir hayatın hayalini kuran acı dolu bir kalbin dile getirilemez şefkatini ifade eder, öyle ki filmin dayanak aldığı dram sahneleri böylesi bir dokunaklı açıklığa ve güce sahip değildir. Metnin bayağı sözcükleri filmde ortadan kalkar; bu sözcüklerin yerine Lubitsch'in naif yönetmenliği ve Pola Negri'nin filme can veren oyunculuğu geçer.

22 *"Die Flamme"* (Alev), Alman yönetmen Ernst Lubitsch'in 1922'de çektiği sessiz film. Yönetmenin Almanya'da çektiği son filmdir. -çev. n.

Temsili Görüntü

Biz buna temsil olarak bakabiliriz. Fakat unutmayalım, "fani olan her şey, zaten sadece bir temsildir". *Sadece* hayatta değil, sinemada *da* bu böyledir. Tam da bundan dolayı kavramsal alanda kurgulanmış yazınsal temsilleri sinemada görüntüye dönüştürmek ve örneğin bir ölüm sahnesinde elinde orak olan bir iskeleti ya da genç bir kızın bekâretini masumca kaybettiğini haber vermek için kırılmış bir zambağı göstermek gereksiz, yanlış ve 'kitsch'tir. Bu sadece temsilin temsilinin kaba olmasından ve göze batmasından ileri gelmez, –önceden de bahsettiğim gibi– görüntülerin her zaman bir Şimdiye sahip olmasından da kaynaklanır. Bu, 'nesnelerin kendi gerçeklikleri ve bunun dışında bir anlamları daha var' demektir. Ne var ki, kendine ait dolaysız herhangi bir realiteye sahip olmadan sadece sözü edilen anlama sahip olmak, her nesnenin görüntüsünü ölü ve cansız bir vinyet haline getirir.

Görüntüde her şey bir temsile dönüşür. Bu sadece biçimler ve karakterler değil, onların aydınlatması, konumu ve hatta büyüklükleri için de geçerlidir. Bu nedenle çok dikkatli olmak lazım. Örneğin trajik-ciddi bir sahneyi, heybetli bir manzaranın ya da büyük bir insan kitlesinin ortasında geçen bir perspektiften göstermemek gerek, yoksa görüntü, trajik ağırlığını ve dokunaklılığını yitirir. Bir sahnenin arka planında aniden bir buzul belirdiğinde, en güçlü jest dahi çocuksu-çaresiz bir titremeye dönüşür ve kişilerarası en kanlı düşmanlıklar bile, büyük bir kitle hareketinin akışı içinde sönüp gider. Çünkü anlamsız sözcükler vardır, ama anlamsız görüntüler yoktur.

Mucizeler ve Hayaletler

Sinemada doğa, kendine özgü, sorunlu ve titiz bir konu. Doğa, örneğin "dışavurumcu" bir tarzla büyüleyici bir şekilde deforme edilebiliyor, fakat tamamıyla yok edilemiyor.

Sunduğu teknik imkânlar nedeniyle sinemanın, büyülü masallar ve sihirli öyküler için aslında en uygun tür olduğu düşünülebilir. Bu şekilde düşünsek de, işin aslı öyle değildir.

Zira bir nesnenin doğal olmadığını, ancak kendisinden sapma gösterdiği doğal biçimi de mevcut olduğunda anlayabiliyoruz. Bir köpeğin bir fil kadar büyük olması, köpeğin köpek olduğunu algıladığımız sürece, mucizevi ve inanılmazdır. Köpeğin köpek olduğunu kavrayamadığımız anda, köpek başka bir hayvan oluverir. Ağaç boyundaki bir insan dehşet vericidir. Ya bir dev? Ağaç boyundaki bir dev hiçbir şey ifade etmez.

Dünya üzerinde, ihtimal dâhilinde olmayan şeylerin gerçekleşmesi, mucizevi ve inanılmazdır. Ancak başka bir dünyada, yani masal dünyasında olup bitenlerin tümü doğaldır.

Doğanın çehresi bozulduğunda, tekinsiz olup duyuüstü bir ifadeye bürünebilir. Fakat sadece, *o doğanın* çehresini hâlâ algılayabildiğimiz sürece. Bir çehrenin biçimleri dağılmaya başlayınca, her türlü ifade de son bulur. Kısacası: doğaüstü olan sadece o doğayla gösterilebilir. Sinemada masal görüntüleri hiçbir zaman mistik-duyuüstü bir duygu uyandırmazlar, tersine bizim bilmediğimiz varlıkların yaşadığı başka bir doğanın var olduğu duygusunu verirler ve ninelerimizin bize anlattığı hikâyelerde olduğu gibi sevecen-sakinleştirici bir yanları vardır hep.

Bununla masal filmleri yapılmamalıdır demek istemiyorum. Hem neden olmasın ki? Masallar güzeldir ve sinemaya oldukça özel, şiirsel-resimsel görüntü olanakları sunarlar. Ancak sinemanın içindeki masalın mucizelerinden, trajik-etkiler beklenmemelidir. Filmin içindeki bir masalın mucizesi ciddiye alınamasa da, sinema teknikleri her türlü yanılsamayı olası kılar. Ya da belki tam da bu nedenden ötürü ciddiye alınmaz, çünkü izleyici filmin karşısında otururken, *bunun bir teknik olduğuna ilişkin bir bilince sahiptir* ve masalın içindeki

en tüyler ürpertici mucize bile bizi esprili bir teknik numara olarak eğlendirir.

Doğaüstü olanın, sinemada masal karakteri kılıfında çekilememesinin daha derin bir sebebi de var. Bu neden, görüntünün özünde gizlidir. Çünkü *on* başlı görünen bir hayvan, *tek* başlı bir hayvanınkinden daha büyük bir "doğa"ya işaret etmez. Bu türden hayvanların olmadığını bildiğimize inanırız sadece. Oysa bu on başlı hayvanlar birdenbire ortaya çıksalar, onları doğaüstü değil, en fazla iki başlı doğan hilkat garibeleri gibi doğaya aykırı hissederiz.

Zira doğaüstü olan, rüyadaki karakterler gibidir. Bize nesnelerin öncelikle biçiminin değil, özünün ve fizyonomisinin aşkın ve tekinsiz bir şekilde görünmesine izin verirler. Geriye kalanlar ne kadar doğal gösterilirse, bize de o denli dehşet verici gelirler. Örneğin *Dr. Caligari'nin Muayehanesi* filmi bayağı tüyler ürperticidir, ancak güçlü bir şekilde düzenlenmiş dekorları, her türden ürküntü ve korkuyu dekoratif özellik taşıyan bir estetik uyuma dönüştürür ve görüntülerin sözü edilen rüya-benzeri niteliğini mesafede tutarlar. Fakat odamızın ezelden beri bildiğimiz kapısı, yavaşça ve ses çıkartmadan birdenbire açılsa ve hiç kimse içeri girmese, perdemiz odanın içinde uçuşup, yatay bir şekilde havada asılı kalsa ve pencerede aniden bir yüz belirse, çevremizi saran hakiki doğa fizyonomisini ve jestlerini değiştirse, işte asıl o zaman tüylerimiz diken diken olur.

Adı *Nosferatu*[23] olan bir film vardı ve "Bir Dehşet Senfonisi" olarak adlandırılmayı da hak ediyordu. Kasvetli bir dağlık bölgeden oluşan fırtınalı deniz görüntüsünün içine, hezeyan ve karabasan, gece sanrıları ve ölümün nefesi, cinnet ve hayaletler yedirilir. Ne duyuüstü ne de dehşet verici olan bir hayalet, arabayla ormanın içinden geçip gider. Fakat filmde doğa görüntülerinin içinde doğaüstü olanı hissettiren

23 Orijinali: "*Nosferatu*, eine Symphonie des Grauens", Friedrich Willhelm Murnau'un 5 perde olarak çektiği 1922 yapımı sessiz film. -çev. n.

sezgi halihazırda mevcuttur. Ayın önünden süzülen fırtına bulutları, gecenin içinde öylece duran bir harabe yıkıntısı, boş avludaki karanlık, gizemli siluet, bir insanın yüzünde gezinen örümcek, bir kanalın içine doğru ilerleyen ve kendisini kumanda eden canlı herhangi bir varlığın görünmediği, siyah yelkenli bir gemi, gecenin koynunda uluyan kurtlar ve bilmediğimiz bir nedenden ötürü aniden ürken atlar, bunların tümü doğada olası görüntüler. Fakat içlerinden, gaipten esen paslı bir rüzgâr geçer.

Kuşkusuz ister yazılı ister sözlü edebiyat olsun, bu hayaletvari, şeytani ve doğaüstü olan şeyi, sinema gibi dile getiremez. Çünkü insan dili, onun ussallığının bir ürünüdür ve bu nedenden ötürü karanlık, büyülü sözlerin gizemli sözcükleri fazlasıyla anlaşılmaz olmasına rağmen, "doğaüstü" değildir. Başka bir deyişle, *bir sözcüğün kavranamadığında anlaşılmaz olması sözcüklerin özünde yatar.* Bu insan zekâsının kendisini savunma şeklidir. Oysa *bir görüntü kavranamadığında dahi açık ve anlaşılır olabilir. Ve bizim tüylerimizi ürperten de budur.*

Amerikan Gerçekçiliği

Gerçekliği sadık bir şekilde kopya eden, biçimsiz bir doğanın "kendisi"ni ortaya koyuyormuş gibi görünmesine rağmen çok güçlü bir etki yaratabilen Amerikan filmleri vardır. Elbette sadece motif seçiminin dahi bir biçim verme şekli olduğunu söylememe müsaade edin. Yine de öykü düzeni ya da kurgulanmış aksiyon sahnelerinin hiçbiri, konunun salt malzemesiyle ilgili olanın sınırlarını ve yönü belirsiz akışını rahatsız etmez. Örneğin, son zamanlarda sanatsal olarak girişilen her türlü iyi niyeti gözyaşlarına boğan şu "anne temalı Amerikan filmleri" böyledir.

Ne var ki etkileyici olan her şey sanat değildir. Gazetede okuduğumuz ağır bir kazanın haberi de bizi derinden sarsabilir. Duygu uyandıran filmler sanat değildir. Yaptıkları tek şey, zaten var olan duygulara dokunmaktır, geri kalanıysa

bize ait olan anılar halleder. Gerçekten de, bir mezarın başındaki konuşmacının, bir dula ya da yetime gözyaşı döktürmesi için büyük bir sanatçı olması gerekmez.

Bu anne temalı Amerikan filmleri bizi istenilen havaya sokan, karaktersiz bir hammadde sağlarlar. Gözyaşı denizinde boğulup gitsek bile bunun sanat olmadığı üzerinde ısrar ediyorum. Bunlar Urania şirketinin bir sigara imalatı sırasındaki farklı süreçleri gösteren eğitici filmlerindeki gibi aile hayatının sinemadaki raporları, çocuklarından yana dertli ya da onlarla mutlu bir annenin farklı durumlarını ve ruh hallerini gösteren bir anne sevgisi tablolarıdır. Fakat hepimizin bir annesi var ya da bir zamanlar vardı, bu nedenle bu filmleri izlediğimizde annemizi ıslak gözlerle anarız.

Bu, sanatsal bir etkinin yerine geçirilmek üzere kullanılan, hâlihazırda mevcut, doğal bir etkidir. Çiçekler de güzeldir ve ilk kez resimde sanata dönüşmezler, bir buketin artistik aranjmanında da sanat haline gelirler. Yani onlara bir müdahale gerekir. Mücevher de güzeldir. Fakat sadece bir kuyumcunun elinde bir sanat yapıtına dönüşür. Bizim Avrupalı önyargılı kafamız işte budur.

Elbette sahnelerin ve duyguların canlandırılması sırasında gösterilen oyunculuk başarısının, Avrupai anlamda sanat anlamına geldiğini de inkâr edemeyiz. Kuşkusuz ki şu Amerikan gerçekçiliği, tek tek ele aldığımızda sahnelere birtakım üstünlükler sağlıyor. Fakat *filmin bütünü*ne baktığımızda hep kötü, hep kötü. Yönetmenin ve oyuncuların (örneğin Mary Carr en büyüklerinden biridir) yeteneği bu tür filmlerde gereksiz yere katlanıp büyür (önemli oyuncuların anlamsız roller oynamak zorunda olduğu filmlerde bu durum ne kadar da sık karşımıza çıkar!). Bu durum, iyi bir kadın şarkıcının belirli bir melodi olmadan şarkı söylemeye başlaması gibidir. Belki onun muhteşem sesinden keyif alır, yeteneğinin doğa vergisi yansımasına hayranlık duyarız ve bir sanat yapıtının sağlam biçimlerine sarılıp yükseldiğini görmek için yanıp tutuşuruz.

Hayvanlar

Sinemada –diğer tüm sanatlarda olduğu gibi– nesnel "doğanın kendisi"nin değil, insanın onunla kurduğu ilişkinin önemli olduğunu söylemiştik. Yine de sinemada, insandan tamamen bağımsız, ilkel doğalarını göstererek özel bir cazibe kazanan şeyler vardır: Hayvanlar ve çocuklar.

Hayvanları filmde görmenin en güzel yanı, onların filmde oynamamaları, yaşamasıdır. Kamerayı bilmezler ve işlerini naif bir ciddiyetle gerçekleştirirler. Hatta bizler, onlara kıyafet giydirildiğinde bile bunun bir komedi olduğunu biliriz. Onlarsa bunu bilmezler ve her şeyi ölümcül bir ciddiyetle karşılarlar. Zaten her oyuncunun niyeti, mimiklerinin sadece "oyun" değil, gerçekten var olan bir duygunun ifadesi olduğu yanılsamasını uyandırmak değil mi? Fakat hiçbir oyuncu bu hususta hayvanların başarısının yanından bile geçemez. Çünkü onlarınki bir yanılsama değil, hakikidir. Kulak kabarttığımız, sanat değil, doğanın ta kendisidir. Ayrıca hayvanlardaki bu doğal etki, sinemada özellikle şundan dolayı da mükemmeldir, çünkü hayvanlar konuşmazlar, sessiz mimikleri sinemada insana göre çok daha az bir indirgemeye maruz kalır.

Gelgelelim bu "kulak kabartma", doğaya karşı oldukça özel bir tutumu, her zaman kendine has bir heyecanla bağlantılı olan ve ender rastlanan bir maceranın havasına sahip kişisel bir ilişkiyi ifade eder. Çünkü doğaya yakından bakmak ve hatta onu fark etmeden yakından görmek – hiç de doğal değildir. Normalde bizler çevremizde bulunan Şey'leri, kısmen alışılagelmiş bir genellemeye tabi tutarak ve şematik bir şekilde kavramsallaştırarak, bulanık bir sisin içinde görürüz. Yalnızca Şey'lerin bize faydalı olup olmadıklarına bakarız, *onların kendilerini* çok nadir durumlarda fark ederiz.

Kameraman bu sisi –gözümüzün önündeki bir yıldızın yaptığı gibi– kamerasıyla delip geçtiğinde, doğanın alışık olmadığımız, gizemli ve *doğal olmayan* görüntüsü birdenbire

karşımıza çıkar. Kimi zaman yasak olanın sırrını taşıyan, derin, kutsal bir duyguya ses verdiğimiz, gizli bir hayatı yakaladığımız duygusuna kapılırız.

Özellikle yabancı bir hayata fark etmeden kulak kabartmak heyecan verici bir şeydir. Çünkü bir şeyi görüyor olmamız, doğal olarak bizim de orada olduğumuz anlamına gelir. Orada bulunmamıza karşın, Şey'lerin nasıl olduğunu görmek, insanın derin metafizik özlemlerinden bir tanesidir. Kamera işte bu fırsatı yaratır. Doğaya özgü bu tür görüntüler genellikle *çok özel bir havaya* sahiptirler. Önemli olan da bu havadır zaten.

Hayvanların fizyonomisi ve mimikleri ne kadar da ilginçtir! Ve aslında onları anlamamız da inanılmaz! Bu iletişim, kurduğumuz bir benzerlik temelinde gerçekleşir. Ama bu benzerlik belki de meşrudur? Bir yönetmenin hayvanla insan arasındaki fizyonomik benzerlikleri ince ince işleyebileceği ne çok olanak vardır! Joe-May'ın *Das indische Grabmal*[24] filminde Conrad Veidt, Hintli bir prenstir ve ağzının belli belirsiz tek bir hareketiyle birden bire kaplana dönüşür. Bu tür durumlarda ruhsal ve gizemli yanı sözcüklerle ifade edilemeyen doğal varlıklar arasında gizli bir bağın mevcut olduğunu hissederiz.

Bunların içinde hayvan fabllarının henüz hiç kullanılmamış şiirselliği yatar! Sinemanın kuşkusuz bir Kipling'e[25] ihtiyacı var. Bu benzerlikte ne kadar çekici bir mizah ve tatlı bir ironi yatar. Bütün bunlar, hayvanların aslında bazı insan tiplerinin karikatürleri olmalarından kaynaklanır, hatta ve hatta maskelenmemiş bir gerçeklikle. Hayvanlara baktığımız zaman hissettiğimiz çifte mutluluk bundan ötürüdür. Bize bu mutluluğu, hayvanların insanlara özgü bir fizyonomi taşır-

24 *"Das indische Grabmal"* (Hint mezarı). Joe May'in 1922'de iki bölüm halinde çektiği büyük ölçekli bir yapım. çev. n.

25 Joseph Rudyard Kipling: 1865 Hindistan doğumlu İngiliz şair, roman ve hikâye yazarı. Ayrıca çocuk kitapları da yazmıştır. -çev. n.

ken kendi fizyonomilerini sevmeleri ve kendi çehrelerinin ciddiyetini korumaları sağlar.

Çocuklar

Sinemada bebekler de tıpkı hayvanlar gibi dikkat kesildiğimiz doğanın çekiciliğine sahiptir. Bebekler de oynamaz, yaşar. Fakat oyunculuk yapsalar dahi daha büyük çocuklarda bize çekici gelen, sergiledikleri oyun değil kendi doğalarıdır; sahip oldukları bilinçsiz mimik ve jestlerin doğal yanıdır. Çünkü biz yetişkinler için çocukların fizyonomisi, tıpkı hayvanlarınki gibi tuhaf ve gizemlidir, hatta bize fazla yabancı olmadığından dolayı daha da gizemli gelir. Çocuklar kendi kendilerine oynarken, fark ettirmeden onları izlemek, kaybedilmiş bir cennetin habercisidir.

Çocuk psikolojisinden iyi anlayan ve onların diline kolayca öykünebilen yetişkin yazarlar vardır. Fakat bir yetişkin, bir çocuğun mimiklerini asla canlandıramaz, bir çocuğu asla oynayamaz; çünkü çocukların kullandıkları sözcükler yetişkinlerin emrine amade olabilir fakat o küçücük elleri, yumuşacık yüzleri bunu yapmaz.

Böylece çocukların sinemada tiyatrodan çok daha büyük bir role sahip oldukları dikkat çekici bir olgudur –bunu yeterince açıklayamayacağım–. Tiyatro sahnesinde sadece sanatlarını sergilemek zorunda oldukları rolleri göz önünde tutulur. Fakat sinemada –belirttiğim üzere– mimik ve jestleri yakın çekim sayesinde bize o kadar yaklaşır ki, rol ve oyunun kendisinden tamamen azade yuvasında görüntülenen yavru bir kuş gibi, izlediğimiz herhangi bir doğa görüntüsünden aldığımız hazzı alabiliriz. Kötü oynayan bir çocuk, tiyatro sahnesinde inanılmaz garip görünür (ve iyi oynasa da bir kulp takılır). Filmdeyse, kötü dahi oynasa güzel bir çocuk, sakin bir manzara kadar rahatlatıcı olabilir. Çocuk, mimiklerini doğuştan sahip olduğu fizyonomisinden yaratmak zorundadır ve bu mimikler sonradan öğrendiği dil kadar

sahte olamaz. Ellerine her zaman ihtiyaç duyar. Ama sözcüklere her zaman ihtiyacı yoktur. Tabii kukla oynatan bir kuklacı gibi, çocuğun hareketlerinin ardındaki yönetmenin varlığını hissetmemek gerekir. Yönetmen amcası, çocuğun kendi içgüdülerine göre hareket edebilmesine izin vermeli.

Sinema dünyası, aslında mükemmel oynayan bir sürü çocuğa sahip olabilir. Tiyatroda mesela Jacki Coogan kadar mükemmel ve "büyük sanatçı" denilecek derecede iyi oynayan çocuk oyuncular hiç olmadı. Oynayabilecek çocuk bulunmadığından, çocuklara çok büyük roller de yazılmaz zaten. Buna karşın günümüzde içinde çocukların rol almadığı bir film yok gibi. Bunun nedenini tam olarak açıklayamıyorum. Belki mimiklerle ifadenin kökeni daha eskilere dayandığı, dil aracılığıyla aktarılan ifadeye göre daha erken var olup olgunlaştığı içindir.

Bunda çocuğun daha fazla oyun alanına sahip olduğu sinemanın atmosferi ve mantalitesi de etkindir. Yani sinema dünyası daha çocuksudur. Zira iyi filmlere kendine has bir öz kazandıran küçük hayatların sahip olduğu şiirsellik, küçük insanların hayatlarını daha yakından görmekle mümkündür. Odaların gizli saklı köşelerini çocuklar yetişkinlerden daha iyi bilir, çünkü hâlâ masanın ve divanın altına sığarlar. Hayatın küçük anlarını daha iyi bilirler, çünkü durup onlara bakmak için zamanları vardır. *Çocuklar dünyayı geniş açı çekimle görürler.* Buna karşın yetişkinler, uzaktaki hedeflerine ulaşmak üzere, köşe bucakta yatan bu olayların mahremiyetinin üzerinden geçip giderler. Çünkü ne istediğini bilen insanlar, genellikle sadece istedikleri şeyi bilirler ve başka bir şey bilmezler. Sadece oyun oynayan çocuk, anlam yükleyerek ayrıntılarda takılır.

Bu nedenle çocuklar, film ortamında kendilerini tiyatro sahnesine göre çok daha evlerindeymiş gibi hissederler. Sinemanın bu daha çocuksu mantalitesi, Amerikalıların hayatın tadını daha fazla çıkartmalarını mümkün kılıyor.

Amerikan filmlerinin, biz yaşlı Avrupalıların hiçbir zaman oluşturamayacağımız bir çocuk edebiyatına sahip oluşu bu nedenledir. İşte buyurun size çocuk edebiyatı, çocuklarla yetişkinleri aynı kefeye oturtan Mark Twain filmi. Ya da Chaplin ve Jackie Coogan'ın küçük bir çocukla bir serserinin arasındaki ilişkiyi canlandırdığı muhteşem *Yumurcak* (The Kid, 1921) filminin şiirselliği.

Biz de, yani Avrupa'da bir fark var: Sınıf mücadelesinden daha acımasız bir şekilde sürdürülen nesiller arası savaş. Öbür taraftaysa nesiller arasında demokratik bir eşitlik varmış gibi görünüyor. Tabii ki Dostoyevski'nin yetişkinleri de çocuklarla anlaşır. Fakat bu Ruslarda çocukların da ciddi ve yetişkin olmalarından kaynaklanır. Diğer yandan yetişkin bir Amerikalının bir çocukla –ister Mark Twain'de olsun, ister *Yumurcak* ya da diğer filmlerde– anlaşabildiği zeminin temeli çocuksulukta yatar. Kavramsal soyutlamaları değil, dolaysız-görünür yaşanmışlıkları tanıyan entelektüel naifliğin bu dünyasında, çocuklara da tıpkı yetişkinlere yapıldığı gibi, kıymette neredeyse eşdeğer bir sanatsal yetkinliğin anlamı atfedilir.

Spor

Sporda kazanılan başarıların sinemada gösterilmesinden duyduğumuz kıvanç da sanatsal değil doğal bir keyiftir. Tabii tersi duruma da itirazım yok. Sinemaya, bakmaktan alınan hazdan dolayı gidilir ve bu hazzı sadece sanatın yücesinden almaya çalışan, ne büyük bir vicdansızdır.

Filme çekilmiş spor görüntüleri, gerçekliğin karşısında daha fazla görünür olma avantajına sahiptirler. Çünkü spor alanlarında *tek bir* yerde *tek bir* kez olabiliriz ve olanları *tek bir* açıdan görebiliriz. Fakat sinemada onları önden ve arkadan, şu ya da bu taraftan görürüz; böylece en heyecan verici anı (gerçekte fazlasıyla hızlı geçip gittiğinden, doğru düzgün kavranamaz ve keyfi çıkartılamaz) istediğiniz kadar geri

alabilir ve zamanı neredeyse durdurabiliriz. Böylece sinema izleyicisi hızlı olan sahnelerde uzunca kalabilir, aniden geçip giden görüntülerde durabilir ve –doğal olmasa da– özlerinde en fazla fark edilebilirliğin yattığı, fakat izlenemeyen Şey'lere uzun uzun bakabilir.

Hareket

Öte yandan sporda gösterilen başarı, sanatsal bir ifadeye dönüşebilir. Dört nala bir koşunun temposu, bir mimik ya da jeste göre genellikle daha büyük bir heyecanı, bir atlama hareketi çok daha spontane olan bir tutkuyu dile getirir. Sinemanın, tiyatro sahnesinden farklı olarak, hareketi ve tempoyu ifade aracı olarak değerlendirebilmesi büyük bir zenginlik.

Bir Amerikan filminde, erkek evlat mutsuz ve kayıp annesini bir fakirhanede bulur ve onu eve geri getirir. Sarılıp öpüşürler ve mutluluk gözyaşları dökerler. Peki yönetmen bu sahnenin, karşımıza daha sonra çıkacak olan final sahnesinin önüne geçmemesi için ortamın tansiyonunu nasıl yükseltebilir? Ana ve oğlu faytona oturtup bir sonraki sahnenin hazırlıklarının yapıldığı kente doğru dörtnala hızlıca gitmelerini sağlayarak. Fırtınalı yolculuk, fırtınalı bir özlemin sembolü haline gelir! Daha hızlı, daha hızlı! Gittikçe artan tempo, gittikçe artan sabırsızlığın ifadesine dönüşür. Evler, ağaçlar, insanlar süratle ilerleyen arabanın yanından geçip giderler; dünya coşkun bir mutluğun içinde yitip gider. Ve nihayet kente varırlar, varışları duvarı delip geçen bir kurşunun sıcak şiddetine sahiptir.

Sinemada at ve araba, uçak ve gemi kendilerine has "görülmeye değer görüntüler" oldukları için, bu derece büyük bir role sahip değildirler. Kendi ritmini onların hareketine göre ayarlayan, her zaman jestlerini uzaklardan sergileyen insandır. İnsanın ifade düzlemi, onların sayesinde devleşir.

Takip

Hız denilen müthiş olay ancak sinemada hak ettiği karşılığı bulur. Gerçekte tek bir ânı, bir hareketin sadece tek bir kesitini görürüz. Sinemadaysa *en hızlı arabalara eşlik ederiz.* Sinemada hız sadece sportif ya da "doğal" bir olgu değildir, hayatın ya da duygunun sahip olduğu ritmin en güçlü ifadesine dönüşebilir.

Sinemanın kendine özgü kesin etkilerinden biri olan *takip sahnelerinin* heyecanı buradan gelir. Tehlikeyi sinemadaki gibi gösterebilecek başka bir sanat daha yoktur. Çünkü diğer sanat türlerinde tehlike ya hiç yoktur ya da zaten mevcuttur. Bir top misali yuvarlanma hareketinin içinde yatan yazgı, henüz içinde bulunmadığımız, fakat *önümüzde* hâsıl olan ve *bizi bekleyen tehlike*, sinemaya özgü motiflerdir. Bir takip sahnesinde sinema, korku ve umut dolu anları "evet, şimdi, şimdi!" ya da "halen gerçekleşmedi!" duygusunu taşıyan dramatik sahnelere bölebilir, genişletebilir ve böylelikle yazgının sadece etkilerini değil, zamanın içinden sessizce akıp giden *kendisini* de gösterebilir.

Filmde özellikle insanın beden hareketleri ön plandaysa, spor ve akrobasiye odaklanan yapımların bedensel hayatımızın güçlü bir ifadesi olacakları açıktır.

Ancak bu, sinemaya sadece görülmesi gereken yerleri gösterme muamelesi yapmayan ve bir insanın yazgısını da anlatmak isteyen filmler için tehlike de oluşturabilir. Filmde gördüğümüz sportif başarı ne derece anlamlı ve ilginçse, o denli dramatik kurgudan kopar, ifade olmaktan çıkar, kendine özgü bir anlam kazanır ve özel bir varyete numarası misali, ara bir nağme olarak hikâyeye yerleşir.

Bir takip sahnesinde çukurun üzerinden atlandığında bizi heyecanlandıran ve ilgimizi çeken şey, geçici de olsa halen *takiptir.* Lakin bu atlayış özel akrobatik hareketlerle gerçekleşirse, *atlayışın* kendisi hikâyeden ve hikâyenin içinde taşıdığı anlamdan bağımsız olarak ilgimizi çeker. İlginin odak nok-

tası ötelenir ve hikâye gözümüze "sansasyon"un rastlantısal zemini gibi görünür.

Filmdeki kahramanının bedensel başarılarının, sanatsal olarak en zor ifadelerde dahi bu sportif karakteri taşımaması lazım. Çünkü sporda hareketin kendisi amaçtır, o ifade aracı değildir. Yönetmenin aradaki sınırı hissedebilmesi için bazen kılı kırk yarması gerekebilir. Boks yapan birisi hiçbir zaman bir "boksör"e, koşan birisi bir "atlet"e dönüşmemeli. Böyle durumlarda, bizi gerçeklik konusunda kuşkuya düşüren ve kurguyla hayatın dolaysızlığını çalıp götüren bir profesyonellik duygusu usul usul yayılır.

Sansasyonlar

Sansasyonlar, cazibe ve etkileri, doğaya sadık otantik orijinal çekimler olarak sunulmaları yanılsamasında yatan, görülmeye değer görüntülerdir. İki trenin çarpışmasına, bir köprünün çökmesine, bir kulenin havaya uçurulmasına, bir insanın beşinci kattan düşmesine çok ender olarak şahit oluruz. Bunun gerçekte nasıl göründüğünü merak ederiz. Bu bağlamda, bu atraksiyonların hiçbirinin sanatla bir ilgisi yoktur.

Fakat sadece ender olarak gerçekleşmeleri bile sansasyonların cazibesini tek başına açıklamaya yeterlidir. Kimi çiçek ve kelebek türleri de büyük bir yangın kadar nadirdir kuşkusuz, yine de filmde o kadar etkileyici görünmezler.

Bizim sansasyonları izlerken aslında keyfini çıkarttığımız şey, hissettiğimiz *tehlikesiz tehlike*dir. Tıpkı parmaklıkların ardında duran bir kaplanda olduğu gibi, filmde de bize bir şey olmayacağı bilincinin titrek rahatlığıyla, kelepçelere vurulmuş ölümü yakından takip ederiz. Bu haz, gerçekte başımıza geldiklerinde gözlerimizi kapadığımız Şey'lere sinemada çok yakından bakabilmenin bunaltıcı ve hayvanî düşünselliğine sahiptir.

Oysa tehlikenin, yönetmenin ve kameramanın bulup çıkartması gereken manalı bir fizyonomisi de vardır. Çünkü

öyle görünmeseler de, korkunç etkilere sahip dehşet verici felaketler bulunur. Bunlar sinemanın işine yaramaz. Yine de bunların ardında tuhaf bir sır vardır: İnsan, öğelerin mimiklerinden de anlar. Çevremizdeki insanlar ve hayvanların çehrelerinde gördüğümüz öfke ve netameli tehdidi, maddenin çehresinde de görebiliyoruz. Görünen o ki, henüz uzak ve bilinmez tehlikeleri sezen hayvanların da sahip olduğu altıncı bir his gibidir bu. Kanımca iyi bir yönetmenin, maddenin sahip olduğu bu mimiklerin vaat ettiği geleceği görebilme yetisine sahip olması gerekir.

En dar anlamda sansasyon, münferit derecedeki bir vurgu, kurgunun zirve ânının ünlemi olarak, sinemada sanatsal anlamda kullanılabilir. Bu durumda müziğe eşlik eden davulun gürültüsü, bir top atışına benzer. İnsanın kendini ifadesi maddenin tümüne yayılır ve kalasların yıkılışı, kayaların çöküşü sembolik bir ifadeye dönüşür.

Doğal olarak bütün bunlar, dışsal ve içsel felaketin tamamıyla çöküp, ancak dışarıdaki ve içerdeki patlamanın aynı anda gerçekleşmesiyle olur. Aksi halde sansasyon sadece bir "ara oyun" etkisi göstermenin ötesine geçemez ve –sporda kazanılan başarı görüntülerinin bazılarında olduğu gibi– kurgudan kopan ve bununla ilişkisi olmadığında aslında bizi ilgilendirmeyen, rahatsız eden, kendine has bir vakaya dönüşür. Sansasyon ne kadar büyükse, böylesi bir tehlike de o derece olasıdır– az önce de belirttiğim üzere, sporda fazla dikkat çeken başarıların gösterildiği görüntülerde düşülebilecek hatalarda olduğu gibi.

Bütün hikâyenin sadece bu görüntüler uğruna var olduğu izlenimine kapılıyorsak, sadece metnin değil, sansasyonun etkisi de zedelenir. Bu durum, sohbet sırasında "fıkra" anlatmak gibi, belirli bir amaç uğruna fıkranın sohbete özel bir anekdot olarak eklenmesinden ziyade, onun hazırlıksız, spontane olarak anlatılması gibidir.

İyi şekilde kavranmış bir sansasyonu, sinir uçlarımıza iletmeyi becerip etkilerini güçlendirmeye muktedir olan, salt bedenselmiş gibi görünen hisler vardır. Bu durumda film sayesinde optik bir serüven olarak deneyimlenen *göz kararması* duygusu öncelik kazanır. Bizim yaşadığımız mekânlardan farklı mekânlarda gerçekleşiyormuş gibi görünen en dehşet verici felaket görüntüsü dahi, sanki ucunda kendimiz duruyormuşuz gibi *gözümüzün önüne gelen* bir uçurum görüntüsü kadar etkileyici olmayacaktır. Uzaktaki bir kulenin yıkılması, görüntüden fırlayarak *kafamızın* üzerine düşecekmiş gibi gelen bir direğin yıkılması kadar korkutucu değildir. Yönetmen film çekerken tabii ki bu etkiyi göz önünde bulunduruyordur. *Kendi başımıza gelebilecek* bir tehlikenin anlık yanılsaması, başkalarının başına gelen felaket görüntülerinden her zaman çok daha etkilidir.

Kulis, Makyaj ve Yanılsama

Sinemada natüralizmin fanatikleri, sinemanın resmedilmiş kulislere tahammül edemediğini ve nesnelerin tiyatrodakine göre daha fazla doğal gerçekliğe sahip olmaları gerektiğini savunurlar. Bu bir hakikattir. Örneğin film içinde filmin, tiyatro içinde tiyatro kadar çekici olması manidardır. İkinci film, ilkine göreceli bir gerçeklik atfeder. Fakat filmin içinde tiyatro her zaman kötü etki bırakır. Çünkü tiyatroda *kabul gören makyaj*, filmin özünü çekip alıyormuş gibi görünür: görünen o ki bu, fotoğraf olgusuyla halihazırda zaten telkin edilmiş bir gerçekliğin yanılsamasıdır.

Edindiğim tecrübelere dayanarak, bir filmin dekorunun muhakkak gerçek olması gerektiğine inanıyorum. Bunu sebebini, sadece "fotoğraf yalan söylemez" düsturunda görmüyorum. Aslında önemli olan, bu değil, dekorun *bir suret* oluşudur. Başka bir deyişle, dekor orijinal bir nesneyi ifade etmiyorsa, suretin sureti haline dönüşür ve gerçekliğini tamamen yitirir. Kulis tiyatroda etkileyici olabilir. Fakat fotoğrafı

çekilmiş bir kulis bir reprodüksiyonun reprodüksiyonudur ve aslında ayan beyan ortada olan maddeselliği böylelikle sadece göndermelerde bulunmaya başlar.

GÖRÜNTÜ AKIŞI

Görüntü akışı dediğimiz, görüntülerin sırası ve temposudur ve edebiyatta üsluba tekabül eder. Nasıl ki aynı hikâye farklı şekillerde anlatılabilirse ve etkisi asıl olarak her bir cümlenin icazma ve ritmine bağlıysa, görüntü akışı da filme aynı şekilde karakterini verir. Bu sayede görüntü, bazen eskilerden bir destanın altı ölçülü vezni gibi sessiz ve derinden yayılarak, bazen de bir balad gibi nefes nefese alevlenip sönümlenerek ya da dramatik yani sarp bir şekilde üst üste yığılarak ya da kaprisle köpürerek akar. Görüntü akışı filmin canlı nefesidir ve her şey ona bağlıdır.

Görüntü akışına ilişkin ilk sorun, görüntülerin fiiller gibi zamana göre çekilememesinde yatar. Şunu yazıya dökebilirsiniz: "Kahraman evine gitmişti ve içeri girdiğinde..." fakat görüntü sadece bir Şimdi'ye sahiptir ve filmde sadece "gidiyor"u gösterebilirsiniz. Ya da hiçbir şey gösteremezsiniz. Sorun şudur: Hangi görüntüyü filmden atabilirsiniz, hangisini atmalısınız?

Tiyatro kökenli yönetmenler genellikle "asıl olana konsantre olmak" gibi bir önyargıyla işe koyulurlar ve filmi görkemli, ayrıntılı ve önemli sahnelerle "topa tutarlar". Bu görüntülerin arasındaysa her zaman soğuk, havasız bir boşluk meydana gelir. Hayatın sıcak-canlı akışı büyük buzullar halinde donar.

Sinemanın "özü", bir tiyatro oyununun özüne göre farklı bir yer ve düzlemde yatar. Bir roman yazarı da hikâyesini

neden yoğun üç ana sahne halinde ortaya koymadığını, neden binlerce küçük "tali" ayrıntıyı anlattığını bilir. Kurgunun anlamı büyük sahnelerde parlak bir şekilde alevlenirken, onun için asıl önemli olan, bölünen ve görünmeyen atmosferi dokumaktır. Bu anlam bütünün çekirdeği olabilir. Fakat bir meyveye tat veren kokusu ve çekirdeği değildir. Bir roman yazarının kullandığı sözcükler, belli bir anlamı sivri tırnaklarıyla kazıyan, keskince biçimlendirilmiş kavramlardır. Ancak filmin salt görselliğinde dahi, en başarılı romanların sadece satır aralarından okunabilen, sözü edilen bu *"belirsiz olan"* şey görülebilir.

İyi bir yönetmen her zaman bir sürü yan sahnenin *"inceden akan"* akışıyla çalışır, tıpkı bedenimizin hiç bilmediğimiz yönlerini bize fark ettiren, bizim için her zaman şaşırtıcı ve yeni olan anlık çekimler gibi. Lakin hayatın kendi hareketi de "asıl olana" dair bakışımızı silen, bilmediğimiz ve ilk defa bir filmde şahit olduğumuz tekil hareketlerden oluşur (ruh halleri).

Ara Görüntüler

Görüntülerin göz ardı edilemez Şimdi'si, *zaman perspektifini* görüntü akışının önemli bir sorunu haline getirir. Bir eylemin aktığı sırada sahip olduğu orijinal zaman görsel bir süreklilik gösterdiğinden, ancak sahneyi bir ara görüntüyle bölerek "zamanın akıp gitmesini" sağlayabiliriz. Fakat bu sırada zamanın *ne kadar* geçtiğini, ara görüntünün uzunluğuna göre hissettiremeyiz.

Zamanın uzunluğu saatle ölçülebilecek nesnel bir olgu değil, bir atmosferdir. Dakikaların ya da saatlerin geçip geçmediği duygusunu bize sahnenin ritmi, geçtiği mekân ve hatta aydınlatma verir. Mekân ve zaman duygusu arasında, daha yakından araştırmaya değer tuhaf psikolojik bağlantılar vardır. Örneğin *ara sahnenin geçtiği yer ana sahneninkinden ne kadar uzakta olursa, bizde o denli uzun bir zamanmış yanılsaması*

uyanır. Bir odada geçen sahneyi, ön odada geçen başka bir sahneyle böldüğümüzde, ön odada geçen sahne istediği kadar uzun olsun, gerçek akıştan farklı olarak geçmiş zamanı ifade etmez. Fakat ara görüntü bizi başka bir kente ya da ülkeye sürüklediğinde, istediği kadar kısa olsun, bir önceki sahneye geri dönemeyeceğimiz kadar uzun bir "zaman aralığı"nın geçtiği yanılsaması uyandıracaktır.

Ara görüntü tekniğinin gerekliliğiyle görsel sürekliliğin gerekliliği neredeyse her zaman çözümü olmayan bir çelişkiymiş gibi görünür ve görüntü akışını, yönetmenin titiz bir şekilde halletmesi gereken bir iş haline getirir. Yönetmenin bir görüntünün taşıdığı havayı bir sonraki görüntüye yansıtmayı bilmesi gerekir. Nasıl ki bir tablodaki renk, yanında bulunan şu ya da bu renge göre farklı etkiler bırakabiliyorsa, her bir sahnenin havası da bir öncekine bağlı olacaktır. Yani ara görüntü söz konusu kurgudan sapabilir fakat atmosferle bir ilişki içinde olmalı.

Filmin atmosferindeki süreklilik, böylece önceki hikâye ve bağlantıların taşıyıcısı olur, ara yazılardan destek görmek istemiyorsak tabii. Küçük motifler, nesneler, jestler ve bazen de içimizden geçirdiğimiz bir sahneyi çağrıştırırlar ve sessiz, neredeyse farkına bile varmadığımız yönlendirici görsel motifler, hikâyenin içsel bağlantılarını, sürdürdüğü çizgiyi hissedilir kılarlar.

Geçişler

Bu bölümde geçişlerden bahsetmek istiyorum. Bunlar filmdeki bir karakterin, hikâyenin geçtiği bir yerden başka bir yere gittiğini gösteren, başka da bir şey göstermeyen sahnelerdir. Bilhassa tiyatrodan gelen bazı yönetmenler, eskiden bu "geçişler"e karşı güçlü bir önyargıya sahiptiler ve onları filmin boş yerleri, beceriksizliğin yarattığı sıkıntılar olarak görüyorlardı.

Ne var ki sinemanın lirik öğesi bu geçişlerde yatıyor. Kahramanın büyük bir sahnenin öncesinde ve sonrasında tek başına gelip yine tek başma sahneyi terk edişi, filmde "doğalmuş" gibi görünen monologlardır. Kahramanın final sahnesine doğru gidişi, Ritardando'su[26] sayesinde ön hazırlık yapan bir gerilim, bir tramplen etkisi yaratabilir ve kahramanın ortaya çıkışından sonraki geçişte bu etkinin ruhsal sonuçları görülebilir. Geçişler, kahramanın iç dünyasında yaşananları, onları genellikle olay görüntüleriyle örtbas eden ana sahneden daha iyi gösterebilirler.

Oyuncunun sahneyi terk edişini mimiklerle ifade ettiği bu monologlar, oyuncunun sanatına da, en heyecanlı dramatik sahnelere göre çok daha fazla zenginlik katabilirler. Çünkü dramatik sahneler sadece *içsel sebebi* olmayan, aynı zamanda *dışsal bir amaca* da hizmet eden jestlerle doludur. Salt dışavurum hareketinden ibaret olmayan, bu türden amaca yönelik jestler, kısmen konu dışı etmenler tarafından belirlenir ve bir geçiş sahnesiyle karşılaştırıldığında duyguların ifade edilmesine çok daha az olanak sağlarlar. İki adam sessizce yan yana yürüdüklerinde, yürüyüşleri karakterlerindeki farklılıkları ele verecektir. Saç saça baş başa dövüştüklerindeyse, en sert hareketler dahi ikisinin karakter ve ruh halleri arasındaki ince farkı göstermez.

İçinde ana sahnenin hiç gösterilmediği, sadece olayların önsel sezgilerin ve lirik etkilerin – geçişler halinde canlandırıldığı izlenimci, ben Maeterlinckçi[27] film tarzı demek istiyorum, bir filmi gözümde canlandırabiliyorum.

Phantom filminde Alfred Abel, sık sık tek başına sokaklarda yürür. Bu adamın kaybolmuş bir insan, uçuruma yuvarlanan, yolunu kaybetmiş, gözleri kamaşmış bir rüya sarhoşu

26 Müzikte "yavaşlayarak" anlamına gelen bir terim. -çev. n.

27 Asıl adı *Kont Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck* olan 1862 doğumlu Belçikalı yazar. Edebiyatta sembolizmin öncülerinden biri kabul edilir. -çev. n.

olduğunu filmin başka hiçbir yerinde daha açık göremezsiniz. Diğer insanlarla birlikte yer aldığı sahnelerde tehlikenin başkalarından kaynaklandığını ve halen canının bağışlanabileceğini düşünebiliriz. Fakat yalnız kaldığında, asıl tehlikenin kendi içinde yattığını yürüyüşü ele verir. İçten yaralanmıştır ve vurulmuş biri gibi sendelemektedir (Kahramanın yürüyüşü zaten alınyazısını gösterir).

Ya Conrad Veidt'ın yürüyüşü! Dramatik ana sahneleri geçiş sahneleriyle eşit yoğunluğa sahip bir film yazmak gerçekten de zor. *Caligari* filminde uyurgezer bir medyum işlevi üstlenen yürüyüşü, önüne geçilemeyen ölüm anlamına gelen, vurmak istediği hedefe doğru yavaş yavaş uçan bir okun salınımıdır. Conrad Veidt'ın yürüyüşü, önüne çıkan mekânı delip geçen bir mızrak misali, kaderin gittiği yolu açıkça hissettirebilen bir yön alabilmektedir.

Lillian Gish, oynadığı filmlerin birinde umutsuzca iş aramaya çıkan yoksul bir genç kızı canlandırır. Biz kendisini yorgun ve bitkin bir halde yolda yürürken görürüz. Attığı her adım, sanki gözlerini kapatıp başını öne eğerek kendisini her an bir arabanın önüne atacak birinin adımları gibidir.

Tabii bu türden geçiş sahnelerinin tali bir olay gibi ele alınmaması gerektiği aşikârdır. Önemli ana sahneleri büyük bir özenle işleyip en iyi oyunculara oynatan yönetmenler vardır. Ancak kahraman odadan çıktıktan sonra, onun paltosunu tutan hizmetkâra, arabasının kapısını açan şoföre dikkat edilmez. Bu türden ara görüntüler ölü bağlantı, boş macun muamelesine maruz kalırlar ve "oynanmaz"lar. Ama tam da bu cansız aralıklardan filmin içine soğuk hava girer ve izleyici nasıl olduğunun farkına varamadan üşütebilir. En küçük sahneleri dahi nakış gibi işleyen yönetmenlik anlayışının işi ciddiye almasıyla, filme, nereden kaynaklandığı bilinmese de, hayatın sıcaklığını katan *bir yanılsamanın sürekliliği* siner.

Simültanizm ve Tekrar

Görüntü akışına, sinemanın envai çeşit üslubu yedirilebilir. Gösterilen modernist çabalarda özel bir role sahip olduklarına inandığım iki üsluba değinmek istiyorum. Sıklıkla karşılaştığımız bu üsluplardan birine ben, en büyük temsilcisi Walt Whitman olan modernist lirik okullardan birine atıfta bulunarak, "Simültanizm" demek istiyorum. Çünkü bunların temelde, büyük dünyanın sadece tek bir imgesini değil, birbirleri ve ana konuyla nedensel bir bağları olmasa da *bir sürü eşzamanlı olayı* göstermek gibi benzer bir dertleri vardır. Böylelikle tek bir yaşam kesitiyle kozmik bir etki, bütün bir dünya yaratmak istiyorlar; çünkü ancak böyle bir görüntü dünyanın gerçek görüntüsünü verebilecektir.

Abel Gance, sadece tek bir eylemi değil aynı zamanda etrafımızda dönen dünyayı da gösterme deneylerine girişmişti. Kahramanının Paris'teki alınyazısının peşinden koşarken, ara ara köylerin, sürülen tarlaların, pencerede duran bir genç kızın görüntüleri şimşek gibi çakar. Gerçi tüm bunların artık bir önemi yoktur, yine de bunlar eşzamanlı gerçekliklerdir. Çünkü biz o gerçekliklerde de yaşamaya devam ederiz ve bunların bilincimizden yitip gitmemesi gerekir.

Bu üsluptan beklenen kuramsal umutların pratikte karşılık bulacağını sanmıyorum. Bu üslup filme *sahte bir boyut* kazandırıyor; derinlik yerine genişlik boyutu veriyor ve bu boyutta (uzak diyarların dikkat çekmeyen görüntüleri değil) bize oldukça yakın olanların dikkat edilmeyen görüntüleri, kendi başımıza yaşadığımız saniyelerin görünmez bölümlerine dikkat çekmek istiyor. Bunun dışında çevremizdeki dünyanın bu türden eşzamanlı görüntüleri, öncesi ve sonrasına dair hiçbir işaret taşımayan bir dizi motifi bir mekânın içine yerleştirip kurguyu oluşturarak, zamanın her türden perspektifini yok ediyor.

Üsluptaki diğer bir imkânsa, görüntülerin tekrarıdır. Bu üslubun bilinçli-amaca yönelik olarak kullanıldığını tek bir

kez gördüm. Belirli mekân ve yer görüntülerinin, hatta sadece bunların değil, aynı zamanda belirli sahnelerin görüntülerinin de bir şiirde kıtanın sonundaki nakarat gibi eş ölçülü ritimlerle döndüklerine sadece *Galgenhochzeit* filminde tanık oldum. Normal görüntü akışının karşısında yer alan bu üslupta, dizenin düzyazıya karşı takındığı tavra sahip *manzum bir görüntü dilinin* olanaklarının yattığını hissediyorum.

Görüntülerin Yönü

Ara görüntü tekniği, filmde hatları birbirinin içine geçen iki, üç ya da daha fazla paralel kurgu sekansının ilerlemesi gerekliliğini doğuruyor. Bu kadar iyi kontrpuanlanarak işlenmiş bir filmde *salt* ara görüntü olarak kullanılması gereken bir görüntüye ihtiyaç bile duyulmaz. Çünkü hikâyenin kendi çizgisine sahip bir ana sahne olsa dahi, her görüntü bir diğeri için bir ara görüntüdür. Bu nedenledir ki, bir filmin görüntüleri genellikle geniş bir sahaya yayılır ve bundan dolayı yönetmen sonraki gelişmeler için önem kazanacak olan görüntüleri özellikle vurgulamayı bilmelidir. Her görüntü bizim sezgilerimize bir yön vermeli, merakımızı uyandırmalıdır. Heyecanın oluşabilmesi için, *nerede* beklentiye girmemiz gerektiğini önceden bilmeliyiz.

İyi bir filmde tek bir jest, sessiz bir bakıştan oluşan bir görüntü bizi yönlendirerek, genellikle son bölümdeki çelişkiyi ilk bölümde halihazırda ima eder ve ilk sahne cevabını son sahnede alacağımız soruyu sorar. Sonraki görüntüler, önceden düzene sokulmuş merak doğrultusunda yerleştirilir. Merak yoksa görüntüler, tıpkı bir inci kolye gibi tek tek çözülüp birbirlerinden ayrılırlar. Çünkü görüntüleri aşan şey, bütünün kompozisyonu ve onun inşasında kullanılan görüntülerin bu yönüdür.

Bu nedenle de filmde sürprizler –komik bir etki bırakmak istenmiyorsa– sıradan olandan çok daha az bir etkiye sahiptirler. Heyecan, görüntülerin yönlendirilmesiyle oluşturulan

önsel bir sezgi ve beklenti anlamına gelir. Kader anının yavaş yavaş yaklaşması, ilerleyen her görüntüyle daha da yakınlaşan ihtilaf, büyük bir ani felaketten çok daha korkunç olabilen boğucu, ürkek havanın oluşmasını sağlar (Bir vampir'in bir katil'den daha dehşet verici olması da bundandır). Böylece yeni, sezilmemiş sürpriz bir tehlike hiçbir zaman sürekli geri dönen, bu nedenle de sürekli beklenen, böylelikle hep mevcut olan, sürekli takip eden, kaçınılmaz ve gizemli bir alınyazısına dönüşen bir tehlike kadar etkileyici olamaz.

Bu kural tiyatroda da geçerlidir. Fakat buna sinemada sessiz görüntülerin kendilerini açıklayamaması da eklenir; bu görüntülerin algılanabilmesi için ya uzun ve ayrıntılı çekilmeleri gerekir, ki bu bir felaket sahnesinin temposuna genellikle uymaz, ya da *sözü edilen sahneyi beklememiz gerekir. Onun görüneceği âna hazırlıklı olmalıyız*, ki bundan sonra sadece kısa bir an için görünüp kaybolsa dahi onu tam olarak görür ve kavrarız. Sinemada her Allegro[28] bir Ritardando tarafından elde edilmek ister.

Griffith'in filmlerinde, kurgu özellikle felakete doğru yaklaşırken görüntü akışına ilişkin kurnazca bir teknik görürüz. Kurgunun temposuyla görüntülerin temposu birbirinden aynlır. Kurgunun temposu hareketsizmiş gibi görünür. Görüntülerinkiyse tersine gittikçe heyecanlı ve hızlı olmaya başlar. Görüntüler gittikçe hızlanıp kısalır ve bu ritimle atmosfer en yüksek heyecan mertebesine ulaşır. Kurguysa ilerlemez ve son anın bu nefes nefese durumu genellikle bir bölümün tamamına yayılır. Balta havaya kalkmıştır, ateşleme fitili yanmaktadır; fakat – tıpkı bir saatin saniye göstergesi gibi –zaman daha hızlı akmamasına rağmen daha hızlı bir hareketi gösteren görüntüler seli hâlâ akıp gitmektedir. Saniyelik görüntülerin Accelarando'suyla[29] saatlerin Ritardando'su

28 Allegro, müzikte hızlı ve net tempoya karşılık olarak kullanılan terimdir. -çev. n.

29 Müzikte "gittikçe hızlanarak" anlamına gelen müzik terimi. -çev. n.

sağlanır. Yönetmen Griffith felaketin son saniyesini büyük bir savaşın görüntüsü halinde dönüştürür.

Hız

Hız, sinemanın en ilginç ve önemli sırlarından biridir. Bu konu üzerine yazılması gereken bir kitap, psikolojiye de oldukça ilginç malzemeler sağlayabilir. Bir sürü sorundan hangisini çekip çıkartsak, hangisine değinsek?

Uzun bir bakışın, kısa bir bakıştan daha farklı bir anlamı vardır. Sahnenin uzunluğu ya da kısalığı sadece ritme ilişkin bir mesele değildir, *sahneye anlamını verir* (Ne yazık ki yönetmenin yapıtını onun müdahalesi olmadan kurgulayanlar, dağıtımcı firma ve sinema sahipleri için boş bir ihtar). Aslında her saniye önemlidir. Sahneden tek bir metre bile kesilse, sahne –iyiyse– kısalmaz, sahnenin anlamı değişir. Başka bir havaya bürünür.

Bu sırada aslında sadece metre sayısı kısalır –taşıdığı havaysa uzar; çünkü görüntülerin içsel tempoları, cereyan etmelerini sağlayan zamandan tamamen bağımsızdırlar. Ayrıntılı anlatımları sayesinde küçük anların gelişimini, saniyelerin hareketliliğini dramatik tempo olarak etkileyen sahneler vardır. Fakat bu hareketli ayrıntılar kesilirse, geriye daha az zamana ihtiyaç duyan, fakat bu az zamana heyecan katamayan cansız kadrajların genel bir görüntüsü kalır. Tam olarak olmasa da, bu şuna benzer bir durumdur: Bir karınca sürüsünün heyecanlı-hareketli hayatının ayrıntılı görüntüsünü yakından gördüğümde, görüntüler bir tempoya sahip olacaklardır. Ancak bu aşırı hareketli hengâmenin geniş açılı görüntülerini keserek sahneyi kısaltırsam ve sürüye dair görüntüler bana sadece geometrik bir şekil gibi donuk donuk bakarsa, bu türden bir kısaltma, filme sadece içsel bir uzunluk katacaktır.

Sinemada her eylem, bu karınca sürüsüne benzer. Onu ne kadar yakından, ne kadar ayrıntılı görürsek, o kadar hayat kazanır, o kadar tempoya kavuşur. Buna karşın filmin için-

de geçen olayları kısaca ima etmek tüm canlılığını elinden alır. Öylesine hızlıca geçip giden bir görüntüde, geçen olaya *sadece tanık oluruz*, fakat aslında onu görmeyiz. Gözümüzün önünde gerçekleşmez ve resim altyazısı niteliğindeki bir edebiyatın taşıdığı anlama sahiptir. Tek başına bir kavramın, bir sözcüğün temposu yoktur ve bir romanın özeti, romanın kendisinden her zaman için daha sıkıcı olacaktır.

İlginç durumları art arda sıralamasına rağmen, heyecan verici olmayı başaramamış filmler vardır; çünkü durumlardan birine vardığımız anda, filmin temposu bizi bir diğer duruma doğru sürükler. Uzun bir düello sahnesi, şimşek hızıyla delip geçen bir mermi sahnesinden daha heyecanlıdır. *Bir film sahnesinde, sanki filmi oluşturan atomların hareketliliği tempo yaratabilecekmiş* gibi görünüyor ve bunun nedeni dile gelen sözün her zaman eylemin tamamını göz önüne getirebilmesinde yatar. Fakat görebildiğimiz sadece anlık olandır.

Galgenhochzeit filminde valinin kızı olan Asta Nielsen, âşığını yeraltı hapishanesinden kurtarır ve onu sonsuz koridorlardan geçirerek kaçırır. Koridorda sadece on metre yürüselerdi, bu sahne bizim için hiçbir şey ifade etmeyen bir geçiş sahnesi olur ve aslında gereksiz olurdu. Fakat bu gidişin bir sonu yoktur. Yeni ve yeniden açılan koridorlar. Ve âşığını kurtarması gereken o kısacık zaman, tıpkı açık bir yaranın kanı gibi akıp giderken, her koridor, karanlık kaderin gizli-korkutucu yeni kapısı gibi önümüze açılır. Aslında kaybetmişlerdir ama özgürdürler ve çaresiz bir umutla, boğazlarına yapışarak peşlerinden gelen ölümden kaçarlar. Bu durum ne kadar uzun sürerse, heyecan da o derecede sinirlerimizi bozacak kadar yükselir.

"Süre" kavramının sinemada özel bir anlamı vardır. Çünkü gerçekten de görüntülerin zamanın içinde yeterli alana sahip olup olmadıkları ya da fazlasıyla geniş bir alana yayılıp yayılmadıklarına yönetmenin montaj sırasında karar vermesi gerekir. Bir metre az olduğunda sahne ruhsuz olur,

bir metre fazla olduğundaysa yorucu. Bu olayın araştırılması gereken optik ve psikolojik yasaları da vardır. Örneğin büyük bir kitle sahnesinin bir yüzün görüntüsünden daha uzun bir sunum süresine ihtiyaç duyduğu düşünülebilir. Fakat durum tam tersinedir. Bir ordu görüntüsünün perspektifin içinden geçip gitmesi, bir çehrenin geniş açı çekiminin hızlıca geçmesi kadar bizi tatminsiz bırakmaz. Çünkü bir çehrede daha çok şey görmek ve algılamak gerekiyor. Bir hareketin bizim açımızdan bir tempoya sahip olabilmesi için onu (karakterini, yönünü ve niyetini) *görebilmeliyiz*. Bunun için zaman ve mekâna ihtiyaç duyulur. Aslında tempoyu veren, ruhun hareketidir sadece.

Arayazılar

Sinemada "arayazı" adı verilen yazılar sadece edebiyata ilişkin bir mesele değil, montaja dair bir sorundur ve hızın da öğesidir. Meselenin yazınsal kısmı, doğru mantığı ve grameri talep hakkında yatar. Ancak görüntülerde yatmayan bir şiirselliği ara yazılarda vermekten (aman!) kaçınmak lazım.

Ne yazık ki günümüzde ara yazıların stilini inceltip derinlik yoluyla kaliteyi yükseltmek isteyen "sanatsal film"e doğru bir yönelim mevcut. Ancak sinema için "edebî ara yazılar" korkunç birer tehlikedir, çünkü bir yanda sinemayı edebî atıkların çöp yığını haline getirirler, diğer yandan da hiçbir yayımcının kâğıt harcamaya bile değer bulmadığı türden zevksiz ve tadı kaçmış Kitsch'i göstermek için sinemanın beyazperdesini kötüye kullanırlar. İyi edebiyat da sinema için bu denli zararlı olabilir, çünkü tüm kurguyu bambaşka bir alana, başka bir boyuta taşır. Şayet filmin kavramsal bağlantılarına yoğunlaşırsak, görüntülerin görsel bağlantılarını kaçırırız.

Doktrinci estetler, saf görsellik adına sinemada yazının tamamen ortadan kaldırılmasını talep ederler. Bu talebin iyi bir gerekçesi vardır. Aynı estetler operayı da müzik ve söz-

cüklerin saf olmayan karışımı olarak görüp hoş karşılamazlar ve "saf müzik" denilen şey, aslında kulağa hoş gelen bir slogandan başka bir şey değildir. Yine de bana öyle geliyor ki bir "Figaro"nun ya da "Don Juan"ın olmaması üzücü olurdu ve "Tristan ve Isolde" ya da "Nürnberg müzisyenleri," sanatın üstüne sitem edilecek hataları değildirler. Yazısız film, sinema sanatı için oldukça ilginç ve değerli bir tür oluşturacaktır, fakat onu tekelleştirmek sinemanın ifade ve etki olanaklarının büyük bir kısmından feragat etmek anlamına gelecektir.

Ara yazının etkisi sadece metnine bağlı değildir, aynı zamanda nereye yerleştirildiğine de bağlıdır. Örneğin diyalog ara yazılarında görüntünün bize hâlihazırda henüz söylemediğini ara yazıdan öğrenmemeliyiz. Bu anlarda, yazınsal aracın kurgusu devam ettirilir ve kurgu "yirmi yıl sonra" yazısıyla bozulmasa da, görsel süreklilikte bir kopukluk meydana gelir. Çünkü görsel süreklilikle hikâyenin sürekliliği birbiriyle bağlantılı olmayan oldukça farklı şeylerdir.

Bununla birlikte, gösterilmemiş olayların yerini tutan ara yazılar her zaman birer köprüdür, yani izleyiciyi rahatsız etmeseler de, aslında acil çözümdürler. Buna karşın şiirsel ara yazılar ve diyalog ara yazıları genellikle daha fazla anlam taşıyabilir. Doğru yerde nükte etkisi gösterirler ve ortamın ciddileşmiş havasma tek bir sözle yoğunluk katarlar. Öyle yerler vardır ki görüntünün işitildiği hissini verirler. Üslup saflığının yandaşları olan doktrincilere müziği örnek gösterip şunları söylemek isterim: Schumann'ın küçük piyano parçalarının ve yine aynı şekilde Debussy'in küçük müzik bloklarının taşıdığı edebî başlıklar, bütünün şiirsel etkisinde kendi paylarına düşeni üstlenirler.

Bu türden arayazılar, tıpkı bir "önsöz" gibi, söz konusu ruhsal duruma bizi hazırlayarak, mimiklerin genellikle özel bir inceliğe sahip olmasını sağlarlar.

Arayazıların montajı, yönetmenin en müşkülpesent davrandığı ve de genellikle en fazla ihmal ettiği işlerinden biridir. Jestlerin etkisi henüz kaybolmadan önce, en heyecanlı

yerine iyi bir arayazının yerleştirildiği iyi bir sahnenin harap edildiğine sık sık tanık oluruz ve bu durumun ardından mimiklerin yeniden kurulduğu "üretilmiş" bir görüntüyü yaşantılarız. Konuşan kişiye göre sözün yerini belirlemenin de kendi tekniği vardır, çünkü bize kılavuzluk edip sözün kim tarafından edildiğine ilişkin işaret olabilecek nitelikte bir ses yoktur.

–Özellikle Abel Gance tarafından kullanılan– özel anlam taşıyan görüntülerin çerçeve içine alındığı oldukça ince bir teknik var. Mimiklerin olduğu sahneler, tıpkı bir şiirin özel bir kıtası ya da bir romanın özel bir bölümü gibi ara yazılarla vurgulanır *ve* adlandırılır. Veciz bir şiir alıntısı gibi onları özellikle hatırlar ve öne çıkartırız.

EK BÖLÜMLER

Sinema aslında "ışık oyunu" olarak adlandırılır ve en nihayetinde ışığın bir oyunudur. Nasıl ki renk ressamın, ses müzisyenin malzemesiyse, ışık ve gölge de bu sanatın malzemesidir. Mimikler ve jestler, ruh, tutku, hayal gücü... tüm bunlar sonuç itibariyle sadece fotoğraftır. Ve fotoğrafın dile getiremediğini sinema kendi içinde taşımayacaktır.

Fotoğraf Hakkında

Kameramanın bilinçli bir ressam olması gerekir. Çünkü birincisi, optik bir sanat olarak sinema aynı zamanda bir göz ziyafeti de olmalıdır. İkincisiyse, her tür ışık, görüntünün her tür rengi sembolik bir etkiye sahiptir ve belirli bir atmosferi oluşturur, kameraman istese de istemese de bu böyledir. Dolayısıyla kameramanın bunu istemesi gerekir. "Belirli bir atmosfer yaratan" her türlü aydınlatma efektinden kaçınılır ve sadece berrak, net görüntüler verilmek istenirse, ortaya filmin duygusal içeriğini herhangi bir efekt çekim kadar etkileyecek olan, soğuk-kuru bir sadelik çıkar. Hiçbir sanat nötr aracılar tanımaz. Sinema da öyle.

Fakat görüntülerin plastikliği, yalın bir netliğin ötesinde bir yeğinliğe de ulaşabilir. Amerikan filmleri güçlü kaslar gibi atletik ve dolgun yanaklar gibi sağlıklı görünen bu plastikliğe genellikle sahiptir. O kadar canlı bir aydınlıkları vardır ki, bu görüntülere bakarken, bedeninizi güneşlenirken hissettiğinize benzer mutlu bir his kaplar.

Filmlerin ulusal karakterlerinin, en açık şekilde fotoğraf tarzında ortaya çıktığı söylenegelir. Çünkü her tür tarzın temeli teknikte yatar.

İşte Amerikan tarzı da şu ışıksever, natüralist plastik'tir. Fransız tarzı, dramatik gruplama ve kamera açısının belirgin sadeliğinde yatar. Özellikle Kuzey İskandinavya sineması, özlü ve anlamlıdır. Gerek görsellik gerekse de yönetmenlik açısından bir nebze *klasisizm*, göz tırmalayan efektleri seçmeleri veya bilinçli reddedişlerinde zarif bir suskunluk vardır. Böylelikle kusursuz çekim teknikleri klasik dramanın kafiyesiz şiirlerinin monotonluğuyla kıyas götürür nitelikte asil bir monotonluğa sahip olur Kuzey sinemasında diğer sinemalarda karşılaşmadığımız birliği, tam da bu monotonluk sağlar.

Alman çekim stili günümüzde bile resimvari efektlerin peşinde. Fakat bu stil genellikle *tema*'ya ve motife kıvrımlar vererek ve onu önceden hazırlayarak bunu gerçekleştirir. Işıkları ve aparatları en bilinçli ve kararlı şekilde kullanabilenler, Viyanalı kameramanlardır. Viyana'dan çıkan filmlerin en iyileri romantik resim tarzındadır. Alan derinliğinde, Viyana geç barok döneminin sert olmayan, kadifemsi coşkulu ifadesinden geliyormuş gibi görünen, gölge ve ışıktan oluşan bir curcuna (genellikle ön plan karanlık ve arka plan aydınlık) yatar.

Bu türden filmler insanda kimi zaman hareketli bir resim galerisi izlenimini bırakıyor. Oysa bu, büyük bir tehlikedir. Çünkü bu güzel, kendine yeten düzenleriyle bir içe dönüklük, bir dayanıklılık kazanırlar. Bu türden bir efekt çekimi ne derece çarpıcı olursa, o derece *kendi başına bir resim haline gelir* ve akıp giden bütünün sürekliliğinden kopar.

Filmde çekim hilelerinin salt teknik olan yanı da genellikle estetik zevkin önemli bir kısmını oluşturur. Bu, sinema sanatının özelliği değildir aslında. Örneğin mimaride çözüme kavuşturulmuş bu zorluğun belirli bir coşkunsal ifadesi vardır, ya da en azmdan bir "espri" etkisi gösterir. İyi bir film hilesi, genellikle etkisini en son gösterir, müzikte virtüözlerin teknik yaratımları gibi bizi uyarır ve içimizde hayranlık uyandırır. Size kabiliyetin şiddetinden duyulan sevinci yaşatır.

Renkli Filme Selamlarımızla

"Bulduk!" diye haykırabiliriz herhalde, çünkü biz de nihayet denizi gördük. Kızıl kahve kıyıların üzerinden sıçrayan beyaz köpükleriyle, sürekli değişen mavi-yeşil doğal renkteki oyunlarıyla denize nihayet biz de şahit olduk.

Sinemada renkli denize doğru açılmamız Ksenofanes'in *Anabasis*[30] kitabında olduğundan daha uzun sürdü; zira fotoğraf var olduğundan bu yana renkli fotoğraf içimizde ulaşmak istediğimiz hedef haline geldi. Ancak teknik yolda edinilen "kazançlar" sinemaya yarardan çok zarar vermiştir. Hep tek tük görüntüler –ve onlar da yarım yamalak– renklendirildiğinden, filmde renk her zaman oyunvari bir deneysellik etkisi veriyordu. Filmin kararlı tarzı kayboluyor, *buna karşın eski tekniğin gelişimine değil, yeni bir tekniğin* beceriksiz başlangıcına şahit oluyorduk.

Günümüzdeyse renkli film neredeyse kıvamını buldu gibi. İlk kez bir renkli film izlediğimde, uçağa ilk bindiğimde hissettiğim heyecana benzer bir heyecan duydum. Uygarlığın gelişmelerinden birinin çağdaşı ve tanığıydım. Sözü edilen renkli filmlerin yarattığı teknik sansasyon o kadar büyüktü ki, sanatsal ilgi tamamen geriye itilmiş ve hatta mevcut bazı teknik eksiklikler dahi unutulmaya yüz tutmuştu.

Sonradan duyduğum kuşkular, bu eksikliklerden kaynaklanmıyordu. Aksine; kusursuz sayılan renkli film üzerine düşüncelerim bana dert olmuştu. Çünkü doğaya sadakat, sanat için her zaman yararlı olacak diye bir şey yoktur. Balmumundan yapılan figürlerin (onlara dokunduğumuzda "Affedersiniz!" diyecek kadar doğal görünen) beyaz mermer heykellerden ya da kızıl kahve bronz figürlerden

30 MÖ 430 civarında doğan Yunanlı filozof, şair, yazar, tarihçi Ksenofanes'in kaleme aldığı "Anabasis ya da On Binlerin Dönüşü" adlı düzyazı yapıt, dönemi itibariyle Anadolu coğrafyası, tarihi, halkları, yaşam biçimleri ve burada yaşayan halkların gelenekleri hakkında geniş bilgi vermektedir. Anabasis bölgeye rehber olarak Büyük İskender tarafından da İran seferleri sırasında kullanılmıştır. -çev. n.

daha sanatsal olduklarını kimse iddia edemez. Sanat aslında indirgemeden oluşur. Ve belki de sıradan filmin homojen, siyah-beyaz yapısında sanatsal bir tarzın imkânları mevcuttu?

Tabii ki bu ve buna benzer kuşkuların, teknikteki gelişmelerin filme sunduğu imkânların önüne geçemeyeceğini biliyorum. Böyle bir şey olmamalı zaten. Tüm estetik kaygılarımıza rağmen, karakalem çizim sanatını bir kenara atmayan ve renkleri de büyük bir sanat olmaktan alıkoymayan resim sanatının var olması bize güven verir. Renklerin kullanılması doğanın koşulsuz, kölevari bir şekilde taklidini gerektirmiyor. Sinematografi doğanın renklerine sadık kalacak noktaya bir gelsin, daha ileri bir basamakta doğaya karşı yine vefasızlığını gösterecektir elbet. Bu yüzden de endişe duymuyorum.

Sinemada Müzik

Neden film gösterimi esnasında her zaman müzik çalınır? Neden bir film, ona müzik eşlik etmediğinde bize tuhaf gelir? Belki de müzik, diğer zamanlarda diyaloglar sayesinde aşılan, karakterler arasındaki havasız-boğucu ortamı doldurmak için vardır. İnsana tümüyle sessiz olan her tür hareket acayip geliyor. Daha da tuhafı, birkaç yüz insanın bir salonda bir arada oturup mutlak bir sessizliğin içinde saatlerce susması olurdu.

Asıl ilginç olan, müzik olmadığında eksikliğini hemen hissediyor olmamız, ama mevcut olduğunda dikkatimizi dahi çekmiyor oluşudur. Her sahneye her müzik uyar. Lakin müzik sadece yerinde kullanıldığında ona kulak kabartırız ve bu bizi komik ya da trajik bir şekilde etkiler. Bir cenaze sahnesinde orkestranın cenaze marşı çalmasını acımasız ve bir şekilde edepsizce bulurum. Çünkü müzik filmle çok yakınlaştığında, bizde filmi bozabilecek başka türden hayaller uyandırır.

Bu nedenle de –sinemada iyi müziğin çalınması her ne kadar takdire şayansa da– bir Bach, Beethoven ve Mozart, her zaman bir cinayet ya da bir duruşma sahnesine uygun bir müzikmiş gibi gelmiyor bana. Tabii bu sözlerle sinema sanatının zarafetine karşı bir şey söylemeye kesinlikle niyetli değilim. Ancak bu türden müzik, özellikle de ünlüyse ve dikkati kendi üzerine çekiyorsa, bizi filmle ilgisi olmayan bambaşka bir atmosfere sürükleyebilir.

Her halükârda sinemada müzik, onu sorun edenler için henüz çözüme kavuşturulmamış bir sorundur. Bugün yönetmenler filmleri için bir fon müziği, kahramanların leitmotifleriyle bezeli bir hikâyeye yönelik bir tür program müziğinin bestelenmesine özen gösteriyorlar. Böylelikle bazı iyi etkiler yaratabiliyorlar. Ancak bu yolla karakterler, dışarıdan boyunlarına asılan, içinde zor ve beceriksizce hareket edebildikleri ağır bir atmosfere hapsoluyorlar. Hareketlerin atmosferiyle müziğin atmosferi çok farklı zamansal ölçü ve tempolar gerektirdiğinden, bu dengeyi tutturmak mümkün değil gibidir. Atılan kısa bir bakışa uygun, kısa ölçüde müzik her zaman bestelenemeyebilir. Gerçekten de daha önce bazı uzun sonatlarda kısa bir bakışın içeriği seslendirildi.

Bu nedenle, bildiğim kadarıyla henüz denenmemiş olan tersi yöntemden daha fazlasını bekliyorum. *Müzik parçalarının film haline dönüştürülmesini* kast ediyorum. Bir müzik parçasını dinlerken oluşan hayallerin gerçek dışı sanrılarına ilişkin akışı, bir filmin üzerinden de geçirebilirsiniz. Belki bu kendine has bir sanatsal türe dönüşebilir, kim bilir?

Filmde Gülünç Olan Üzerine

Anlatıldığında bomba etkisi yaratan espriler, sinemada sıkıcı ve kuru olabiliyor. Tabii sinemada *gösterilebiliyorlarsa.* Tipik Avrupa esprilerinin (Yahudi esprilerinden de az etkilenmemişler hani) mantıklı bir yapısı vardır. Gizli ve şaşırtıcı ilişkilerinin anlaşılmasını bekleyen kavramlarla kurulmuş

bir oyundur. Basit bir insan tarafından zor anlaşılan ya da hiç anlaşılmayan espriler, genellikle en iyi esprilerdir. En cazip yanları nüktelerinin sinsi gizliliklerinde yatar. Fakat mantıklı kavramsal oyunlar görünür hale getirilemez, gizli göndermelerin fotoğrafı çekilemez. Filmin görüntüleri de, biz gizli anlamını çözelim diye donup kalmazlar.

Filmde naif Amerikan mizahının üstünlüğü, şeylerin görünür gülünç taraflarını kavrayabilmesinde yatar. Bir anlam aramanın gereği yoktur, çünkü aslında anlamları da yoktur. Önceden üzerinde düşünülmüş, ardından filmde gösterilmiş espriler değildir bunlar. Daha çok, oyunculuk tarzında yatan saf görselliğin komikliğidir.

Bu gülünç yan, yalnız ve yalnızca saçma olmakta yatar. Fakat saçmalığın derecesini artırabilirsiniz. Çoğu Amerikalı komedyenin (örneğin Fatty ya da Harold Lloyd gibi) eylemlerindeki teknik-mekanik akış şaşırtıcı bir şekilde saçmadır. Öte yandan Chaplin de *psikolojik açıdan saçmadır*. Sadece ne yaptığı değil, öncelikle neden yaptığı gülünçtür. Karakterini, "o sırada acaba ne düşünüyor?" sorusu daha da canlı hale getirir.

Örneğin Harol Lloyd takip edilir ve dünyanın bin bir tehlikesine karşı göğüs gererken (tüm o Amerikanvari pozların ilk motifi), onun kendini savunma yöntemleri gülünç ve komiktir. Fakat sadece teknik-mekanik anlamda saçmadırlar. Bir psikolojileri, *saçma bir psikolojileri* hiçbir zaman yoktur. Bu nedenle de zamanla yorgun düşen bir keşmekeşin düzenli fonu haline gelirler. Bu türden bir komedyen takip edildiği süre içinde bir oraya bir buraya savrulan cansız bir mevzuya dönüşür. Gerçi bu sırada sayısız sürprizle karşılaşırsınız. Fakat karakterler aynı kalır ve artık şaşırtıcı değildirler.

Oysa Chaplin'in eylemlerinin ruhsal imkânsızlığı, gittikçe gizemli hale gelir ve zaman ilerledikçe, anlaşılmamış olmanın trajikomik melankolisine bürünür.

DÜNYA GÖRÜŞÜ

Dünyaya atılan her bakış, bir dünya görüşünü içinde taşır. Sinema, kapitalizmin şu büyük sanayisinin ürünü olarak ortaya çıktı ve şimdilik halen öyle görünmektedir. Edebiyattan daha fazla. Çünkü edebiyat bugün yaratılmadı ve kapitalizm henüz yokken bile büyüktü, bu nedenle başka türlü değilse de, eski biçimlerinde farklı dünya görüşlerinin kırıntılarını, ideolojik gelenekleri içinde taşır. Kapitalist ruha karşı bu türden bir mesafeye sahip olduğundan, başka bir perspektif sunabilme imkânına sahipmiş gibi görünüyor. Ama sinema kapitalist sanayinin çocuğu olarak doğan ve onun ruhunu taşıyan tek sanattır belki de. Fakat bu böyle kalacak diye bir kaide de yok elbette.

Sinema dedektiflerle başladı. Çünkü dedektiflik kapitalizmin romantizmi anlamına geliyor. Tüm savaşlar para uğruna veriliyor. Para, gömülü masal hazinesi, kutsal kâse ve derin özlemlerin mavi çiçeğidir. Şu pervasız hırsız asla büyük bir sıkıntıdan dolayı hırsızlık yapmak zorunda kalan bir proleter değildir ve hep para için hayatını ortaya koyar. Genellikle bunu bir lokma ekmek için değil, ulaşmak istediği şu romantik hazine uğruna, hayatın mistik çiçeğine kavuşabilmek için yapar. Yani servet için gecenin bir yarısı maskesini takıp frakıyla salınan süslü ve zarif hırsızdır.

Ancak bu filmlerin asıl kahramanı, özel mülkiyetin korkusuz bekçisi olan dedektifti. Kapitalizmin Aziz George'u. Eski kahramanlık ezgilerinde zırhlı şövalyenin, kralın kızı için mızrağını kırmak üzere atına atlaması gibi; dedektif de,

kutsal kıymete sahip kasaları hayatı pahasına korumak için Browning marka silahını cebine koyup arabasına atlar.

Peki, bunun neresi romantiktir? Bu sırada doğal olanın sınırlarını aşıyormuş gibi görünen fantastik-maceralı, muhteşem olan şey nedir? İşte Ceza Kanunu'nun sınırlarını aşan şey. Sıradan bir vatandaş için dünya düzeniyle kanunların düzeni bir ve aynı şeydir. Dünya düzeninin sembolü ve temsilcisi de polistir. Bu düzen bir şekilde bozulduğunda, vatandaş korkuyla sadece cebini değil, aynı zamanda kutsal bir ürpertiyle kalbini de yoklar. Çünkü polis kordonu onun için hayatın sınırı demektir, bu kordonun ötesindeyse gizemli olan, muhteşem macera, romantizm başlar.

Son yıllarda sinema bu türden dedektiflik-romantizminden uzaklaştı. Çünkü şu zavallı hırsızın gerçekleştirebileceğinden çok daha büyük soygunlara şahit olundu. Bir banka müdürü insanların hayal gücünde çok daha şanlı bir figür haline dönüştü. Bu tarz bir borsa kralının karşısında bir kasa soyguncusu değersiz bir yankesicidir. Büyük finansal maceralara doğru yol alan bu yeni gidişat, sanat yapıtı olarak sinemaya zarar vermekten başka bir şey yapmadı, çünkü kasa soyguncusunun dedektifle savaşı *görünürdü* ve muhteşem durumların yaratılmasına bitip tükenmez imkânlar sunuyor, hatta ihtiyaca göre gizlice içine psikolojik incelikler ve şiirsellik de yerleştirilebiliyordu.

Buna karşın *soyut* olması, içinde taşıdığı onu yöneten güçlerin ve bu güçlerin birbirleriyle çarpıştıkları savaşın *görünmez* olması, büyük kapitalizmin özünde yatar. Büyük bir bankacı istediği kadar pervasız ve fantastik maceraların içine düşsün, sonuçta eylemi sadece bir düşünce, bir karar, kefiliyle yapacağı bir konuşma, hadi bilemediniz denetleme meclisinde düzenleyeceği bir konuşmanın ötesine geçmez. Bir mektubun ya da sözleşmenin altına ismiyle imza attığı sahne bile bir filmin son sahnesi olabilmek için aslında yeterince resimsel ve dramatik değildir.

Hayattaysa en korkutucu yan, tam da bu görünmezliktir. Fakat sinemada korkutucu değildir, çünkü mevcut değildir. Zira görünmez olanın fotoğrafı çekilemez.

Sinemada yüksek kapitalist çevre, dekoratif özellikler taşımasından dolayı da tercih edilir. Güzel kıyafetler ve mekânlar, güzel görüntü verir. Ancak bu çevrelerde yaşayan insanlar filmin dramasma uygun bir hayat sürmezler. Salonları göze hitap ediyor olabilir, ancak jestleri göz için hiçbir şey ifade etmez. Film yapımcıları bu varlıklı dünyanın, izleyicinin, özellikle de daha yoksul olan izleyicinin ilgisini çektiğini iddia ediyorlar. Mümkündür. Fakat hayatta ilginç olan her şey, sinemada da ilginç olacak diye bir kural yok.

Ayrıca kapitalist filmlerdeki ışıltı ve zenginlik, dekoratif değerlerinin ötesinde daha derin bir anlam kazanmaya başladı, tıpkı tarihi filmlerde yatan şu feodal görkem gibi. Bu, salt görselliğin özünden ileri gelir. *Dekoratif değer sinemada insani değerlerin sembolü haline getirildi,* iyi bir sanatta söz konusu olduğu gibi, içsel olan anlamlı-görünür bir biçime kavuşacağına, dışsal olan içsele göndermede bulunmaya başladı.

Böylelikle de sözü edilen bu kapitalist filmlerde sevginin cazibesi etrafa saçılacağına, sade hayat daha büyük bir rol oynamaya başladı. Özellikle Amerikan filmlerinin birçoğunda bu muhteşem, cennetvari hayat bilinçli bir propaganda gibi görünüyor. Nasıl ki bir zamanlar yoksul ve hakları elinden alınmış halk öteki dünyada kavuşacağı mutlulukla teselli edilmişse; şimdi de saklı mutluluğa göndermede bulunularak hayatın haksızlıklarına sırt çeviren ve umutsuzluktan doğan karamsarlığa karşı ailenin kucağında teselli bulunmaktadır.

Dedektif filmlerinin ortadan kaybolmasına yol açan, zaten zaruri olan sanatsal gelişmelerdi. Çünkü bu filmler, psikolojik olarak basit ve hep aynıydılar. Satranç figürleri gibi genel geçer tiplemelerle çalışılmak zorundaydı. Hep kendini tekrar etmek zorunda kalan zengin adam, soyguncu ve dedektif. Yaşadıkları maceralar istedikleri kadar farklı olsun (tıpkı

farklı satranç oyunlarının hep aynı figürlerle oynanması gibi) ilginç olan kişiler değil, birbirleriyle oynadıkları oyunlar, aralarındaki savaşın kombinasyonlarıydı. Dedektif, eylemin ruhsal motiflerini değil, sadece eylemin failini arardı. Onu kavramak değil, sadece yakalamak istiyordu.

Yine de bu iptidai, ruhsal olarak birbirinden farkı olmayan dedektif filmlerinde diğer saygın sanatlarda eksik olan, güçlü bir kompozisyon prensibi olarak içsel bir sağlamlığa ve sanatsal berraklığa dair şeyler vardı. İçeriklerinde değil ama *biçim ve ritimlerinde* bambaşka bir hayatın havası varmış gibi görünüyordu. Bu durum dedektif filmlerinin analitik biçiminden kaynaklanıyordu; çünkü –iyi bir şekilde kurgulanmışlarsa– genellikle soygunun sonundan başlanırdı ve dedektif bilmeceyi yavaş yavaş çözdükçe, izleri takip eder ve bizi de adım adım hikâyenin başına kadar *geri götürürdü*. Bu filmlerde en karmaşık yollarda dahi varılacak hedef baştan verilirdi. Bu dünyada belki de her şey bir sorundu, fakat hiçbir şey sorunlu değildi, çünkü kimi durumların neyi ima ettiğini genelde bilmezdiniz. Fakat şurası kesindi, söz konusu durumun tek bir doğru, belirli ve net anlamı olurdu. Her şey bu son hedefe kilitlenmişti. Bu dünyanın tamamı tek bir noktadan ışık alıyordu. Her an sağlam iplerle birbirine tutturuluyor, görüntülerin tümü son anın görüntüsüne bağlanıyordu. Bu dünyada yanılabilirdiniz fakat hiçbir zaman yolunuzu kaybetmezdiniz. Bir nesnenin bir anlam ifade etmesiyle sıkça karşılaşırdık, oysa zamanla bunun önemsiz olduğu ortaya çıkabiliyordu. Lakin modern bireysel edebiyatın ana motifi sayılan, nesnelerin anlamının ve değerlerinin *gerçekten* değişmesi olgusunu, dedektif filmlerinin bu basit dünyası bilmezdi. Analitik biçim bu filmlerin sağlam dokusunu oluşturuyordu. Bir inanca sahip olan bir dünyanın primitif temsili gibiydi.

Sinema, her bir hücresinden de anlaşılacağı üzere, kapitalist büyük sanayinin bir ürünü. Ancak kapitalizm, diyalektik

gelişme açısından baktığımızda, kendine muhalif olacak şeyleri de bu sırada yaratmıştır (örneğin işçi hareketini). Bu kitabın ilk bölümünde sinematografinin kavramsal kültürümüzün görsel kültüre dönüşmesi anlamına geldiğini açıklamıştık. Popülaritesi, tıpkı dans, pantomim ve tüm sahne sanatlarını son yıllarda genel bir ihtiyaca dönüştüren özlemde yatar. Bu, ussallaştırılmış ve soyut hale getirilmiş bir kültüre mensup insanın, kavramların ve sözcüklerin elenmesinden oluşmayan somut, dolaysız bir gerçekliği yaşamaya duyduğu acı özlemdir. Modern lirik dilin gerçekdışı ve dolaysız kavramsallığa doğru yönelen çabasını da açıklayan yine bu özlemdir.

Ancak kültürümüzün maddesizleştirilmiş soyutluğu kapitalizmin temelindedir. Gerçi birinci bölümde matbaanın bulunmasıyla, kültürün ağırlık noktasının görselden kavramsala doğru kaydığını belirtmiştik. Tinin ekonomik kalkınmaya bağlı gelişimi soyutlama yoluna girmemiş olmasaydı, matbuat sanatı bu derece yayılamazdı. Matbaa, Karl Marx'ın söz konusu soyutlama sürecine koyduğu adla *"şeyleştirme"*yi hızlandırdı. Nasıl ki insanların bilincinde şeylerin kendi değeri pazardaki fiyatlarıyla yer değiştirdiyse, bilinçleri de şeylerin dolaysız varlıklarına zaman içinde yabancılaştı. Bu tinsel ortam, sonraki yüzyıllarda kitap kültürünün bu derece büyümesini sağladı.

Kapitalist kültürün sözü edilen bu tinsel ortamı, somut, kavranılamayan, şeylerin dolaysız yaşanmışlığına uygun olan sinemanın özüne, her ne kadar bunun içinde oluşmuşsa da, aykırıdır. Yine de büyük popülaritesine rağmen sinema tıpkı zamanında matbaa sanatından beklendiği gibi, kültürü tek başına şekillendiremez. Sahip olduğu çeşitli eksikliklerin sebepleri de bu çelişkide yatar. Sinemanın kendine mahsus imkânlara sahip büyük bir sanat haline gelebilmesi, onun etrafında dönen gelişmelerin ona denk bir tinsel ortam yaratmasıyla mümkün olabilecektir.

Viyana, Ocak 1924

İKİ PORTRE

Bir Amerikan Budalası, Chaplin

I

Düztabanları üzerinde kuğu gibi salınan bir hayalperest. Bu dünyadandır ve gerçekten de bize sadece bu dünyanın içinde gülünç gelir. Sızlanmalarının, gülünçlüğünün ardında kaybolmuş bir cennetin hüznü ağarır. Yabancı ve tanıdık gelmeyen nesnelerin arasında kalmış, yolunu bulamayan, itilmiş öksüz bir çocuk gibidir. Yaşadığı için özür dileyen, dokunaklı, kafa karıştırıcı bir gülümsemesi vardır. Fakat beceriksiz zayıflığı kalbimizi tamamıyla fethettikten sonra, sözü edilen düztaban ayakların şeytani becerilere sahip bir akrobata ait olduğunu, yitip giden gülümsemesinin açıkgözlülüğünü ve naifliğinin dâhiyane bir kurnazlıkla donatıldığını görürüz. Bu, onun boyun eğmeyen zayıf tarafıdır. Halk masallarında herkesin hor gördüğü, kralın tahta en son geçecek olan küçük, üçüncü oğludur o. Sanatının, *tüm* dünya halklarına hitap eden sevincinin ve tatmininin bilmecesi budur. Chaplin "Küçük düşürülenlerin ve hakarete uğrayanların" zafer dolu devrimini oynar.

II

Chaplin'in sanatı tam anlamıyla eski halk masallarıyla özdeşleştirebileceğimiz türden bir halk sanatıdır (Sinema, eski halk edebiyatının yerini alalı çok oldu). Şakaları, arapsaçı bir tekniğe, yine de karmaşık olmayan bir psikolojiye sahip. Hayatı oluşturan dolaysız, basit anların naif gülünçlüğünü oynar. Zira düşmanları nesnelerdir. Her zaman uygarlığın sıradan araç gereçleriyle uğraşmak zorunda kalır. Hayatını zorlaştıranlar kapı ve merdiven, koltuk ve tabak, hatta günlük hayatın bütün alet edevatıdır. Onların karşısında balta girmemiş bir ormandan çıkıp gelmiş bir bahtı kara gibidir ve bu nesneleri normal kent insanının kullandığından çok daha farklı kullanır. Chaplin pratik değildir – ve Amerikalılar da buna gülerler. Ancak Amerika sadece bir toprak parçası değil, aynı zamanda biz Avrupalıları da hakimiyeti altına alan bir yaşam biçimidir. Bizim için de nesnelerimizi ve alet edevatımızı doğru kullanamayan bir yabancıdan daha gülünç bir şey yoktur. Ancak bu gülünçlük, iki uçludur. Söz konusu nesneler ve aletlerin de bu sırada maskesi düşürülür.

İşte böylelikle modern Amerikan edebiyatının anti-pratik Chaplin'i, Amerikalı budala vatandaş haline gelir. Penceresi olmayan bir kiliseye güneş ışığını çuvallarla taşımak isteyen aptal çiftçilerin masalı, çiftçi mizahının bir ifadesiydi. Chaplin ise icra memuru olarak kendisine rehin verilmiş olan bir saati stetoskopla muayene eder ve konserve açacağıyla açar. Büyük sanayi kentinin getirdiği aptal bir gülünçlüktür bu.

Chaplin pratik olmayabilir fakat beceriksiz değildir. Bilakis o aşina olunmayan, yabancı dev nesnelerle savaşan bir akrobattır; öyle ki bu savaş Chaplin'in her zaman galip çıktığı heyecanlı, kahramanca bir düelloya dönüşür. Sıradan bir doğallığı, özenle tasarlanmış bir sanatsallığın karşısına, yani doğayı uygarlığın karşısına çıkartması, sanatının en çok

anlam taşıyan yanıdır, velhasıl sanatının özüdür. Gündelik nesnelere karşı verdiği zor ve fakat zafer dolu savaşın altında, doğaya yabancılaşmış meta uygarlığımıza karşı, gülünç ve alaycı bir öfke yatar. Hayalperest saflığının dokunaklı-insancıl yanı, "şeyleştirilmiş" (bkz. Marx "Das Kapital"), makine ölüsü uygarlığımızın tam ortasında, çocuksu-asli bir insanlığı içinde barındırmasıdır. Bu düztaban akrobat, bu cingöz bahtıkara, bu kurnaz budala söz konusu olduğunda, en büyük saçmalıkların dahi bir şekilde meşru olduğu duygusuna kapılırız.

III

Sinemanın şairi Chaplin, sinema oyuncusu Chaplin'den daha anlamlıdır. Onun çocuksuluğunu, dünyanın sinema yoluyla şiirselleşmesini sağlayan bu perspektif verir. Bu, içinde yalnızca çocukların ve işi gücü olmayan serserilerin takıldığı bir hayatın şiirselliğidir, küçük nesnelerin sessiz dünyasıdır. Ve işte tam da bu takılıp kalma hali, sinemaya zengin bir şiirsellik katar.

Bu nedenledir ki Chaplin, Avrupalı akıllı kuramcının hayalini kurduğu edebî olmayan, "öz sinema"nın ustasıdır. Hayatın gerçek ayrıntılarıyla doldurulması gereken, sonu belli, düzeni tamamıyla oturtulmuş (dökme kalıp sıvı bronz heykeller gibi) hikâyelerle asla karşımıza çıkmaz. Fikir ya da biçimle değil, tek tük gerçekliklerin canlı malzemesiyle yola çıkar. Tümdengelimci değil, tümevarımcı bir yolla yaratır. Malzemesine biçim vermez, elindeki malzemenin canlı bir bitki gibi büyüyüp gelişmesine izin verir. Yüreğindeki kanla onu aşılar, daha derin anlamlar verecek şekilde onu yetiştirir ve ıslah eder. Ölü malzemenin heykeltıraşı değil, canlı hayatın bahçıvanıdır.

Âşıkken ve Yaşlanırken, Asta Nielsen

Sinemanın Olimpos'un onuncu tanrıçasını temsil edecek türde, kendi başına, gerçek bir sanat olma yeteneği konusunda kuşkuya düştüğümüzde, onun aksak bir tiyatrodan öte bir şey olmadığı ve tiyatroyla, tıpkı fotoğrafik bir reprodüksiyonun yağlıboya resme karşı takındığı tavra benzer bir ilişki içinde olduğu gibi bir hisse kapıldığımızda; evet kuşkular içimizi kemirmeye başladığında, bize inancımızı geri veren ve bizi yeniden ikna edebilen tek bir kişi vardır: Asta Nielsen.

Asta Nielsen'in örneğin aşkı ve aşk oyunlarını canlandırırken gösterdiği performans, içeriği sahneye uygun olmadığın-

dan dolayı, mevcut bir sahne oyununun fotoğrafa aktarılmış kopyası olamaz. Jessner tarafından filme aktarılan *Erdgeist*-filmi[31] edebî olan her şeyden feragat eder. Asla bir drama değildir. Aslında erotizmin muhteşem jestidir.

Bu filmin tek konusu vardır: Asta Nielsen'in altı erkekle cilveleşmesi, flört etmesi, aşk oyunu oynayıp onları baştan çıkartması. Filmin konusu, bize şehvetli aşkın kusursuz jestlerinden oluşan sözlüğünü sunan bu kadının erotik ışıltısıdır (Hiçbir "eylemin" *dışsal* etkilerle jestlere yol açmadığı, aksine her bir jestin sadece nedenlerinin olması ve bundan dolayı da *içsel* olana göndermede bulunması belki de sinema sanatının klasik biçimidir). Böylece erotizm –burası kesin– filmin tek konusunu, özünü oluşturur. Birincisi, erotizm her zaman, en azından bedensel bir yaşanmışlıktır, yani göze görünürdür. İkincisi, *sessizce anlaşma* imkânı sadece erotizmde vardır. Âşıkların arasında, tek kelime etmeden sürdürülebilecek bir diyalog ancak gözlerle vuku bulabilir ve söylenebilecek olası kaba saba sözcükler rahatsızlık vermenin ötesine gitmez. Aşk ve mimik oyunları ezelden beri kardeştir. Asta Nielsen'in jestlerinin çeşitliliği, mimik ifadelerinin zenginliği büyüleyicidir. Şairlerin de kelime haznelerinin zenginliği büyüklüklerinin ifadesidir. Shakespeare eserlerinde 15.000 sözcük kullanmasıyla anılır. Sinematografinin yardımıyla jestlerimizin sözlüğünü hazırlamak isteseydik, öncelikle Asta Nielsen'in jest haznesini ölçmek gerekirdi.

Ancak Asta Nielsen'e ait erotizmin özel sanatsal değeri, onun maneviyatında yatar. Bedeninde değil, öncelikle gözlerinde. Soyut çelimsizliği, eğik ağzıyla birlikte seğiren tek siniridir ve alev alev yanan bir çift göze sahiptir. Her zaman giyiniktir, asla Anita Berber gibi kalçalarını göstermez (gerçi çehresiyle kalçaları arasında fark yok gibidir) ve yine de bu dans eden edepsizin Asta Nielsen'den öğreneceği çok

31 "*Erdgeist*" (Dünyanın Ruhu). Başrolde Asta Nielsen'in Lulu karakterini canlandırdığı, Alman yönetmen Leopold Jessner'in 1923 tarihli filmi. -çev. n.

şey var. Dansözlüğüyle, giyinik haldeki Asta Nielsen'in karşısında bir kuzu gibidir adeta. Çünkü Asta Nielsen müstehcen *bakışlarıyla* sizi soyabilir ve gülümsemesi filmin polis tarafmdan fazlasıyla pornografik bulunup el konulması noktasına getirebilir. Bu ruhsal erotizm, tehlikeli ve şeytani olanı içinde barındırır, zira her türden giysiyi aşıp geçerek sizi baştan çıkartabilir.

Bu nedenledir ki, Asta Nielsen hiçbir zaman şehvetli görünmez. Her zaman biraz çocuksudur. Fakat açık farkla kazandığı an, dikkatli ve hesapçı bir hayat kadınını canlandırdığı o filmde, şu fahişe rolündeki naifliğinde çiçeklenir. Ahlaksız değildir, tehlikeli bir doğal afet ve av hayvanı kadar masumdur. Erkekleri kötü bir niyetle yiyip bitirmez ve verdiği veda öpücüğü (kendi elleriyle vurduğu adamı öper) sinemanın gelmiş geçmiş bütün bakirelerinin gözyaşlarından daha dokunaklıdır. Evet, miğferlerinizi indirin, zira Asta Nielsen'in eşi benzeri yoktur.

Asta Nielsen'in sinemasal sırrı, *tek bir söz sarf etmeden karşısındakiyle canlı bir iletişime* geçmesini sağlayan mimiklerle diyaloğunun sırrı, çocuksuluğunda yatar. Yoksa en muhteşem oyuncular dahi, karşılıklı durarak bir uyum içinde, diyalog halindeymiş izlenimi vermek üzere, mimikleriyle sadece monolog yapıyorlar. Fakat sözcüklerin kurduğu köprü yetersiz kalır ve sessizliğin yalnızlığı oyuncuları birbirinden ayırır. Zira sadece dile gelen sözcükler aracılığıyla birinin diğerini ne kadar anladığı, birinin ötekinin yüreğine ne kadar dokunabildiği anlaşılabiliyor. Hayatı boyunca bir kez de olsa müziğin eşlik etmediği bir sinema gösterimine katılan herkes, sözcüklerin aracılığının yetmediğinin her şeye rağmen hissedildiğini tecrübe etmiştir.

İşte Asta Nielsen'in oynadığı sahneler, müzik olmasa dahi soğuk, havasız bir ortam yaratmaz. Asta Nielsen müziğin o bağlayıcı aracılığı olmadan da karşısındaki kişiyle içten bir iletişim kurar. Peki nasıl?

Asta Nielsen'in mimikleri, tıpkı küçük çocuklar gibi, konuşma sırasında diğer kişinin mimiklerini taklit eder. Çehresi sadece kendisine ait olan ifadeyi değil, aynı zamanda karşısındaki kişinin ifadesini de bir ayna gibi, neredeyse fark edilmeyecek (fakat her zaman hissedilir) şekilde yansıtır. Tiyatroda kadın kahramanın söylediklerini duyabildiğim gibi, onun çehresinden o anda gördüklerini görebiliyorum. Diyaloğun tamamını çehresinde taşır ve onu kavramanın ve yaşamanın senteziyle tek bir potada eritir.

Bir keresinde Hamlet'i oynuyordu ve sondan bir önceki sahnede, melankolinin hareketsiz-duyumsamaz maskesiyle, yüce tahtında oturan Norveç Kralı Fortinbra'nın karşısına çıkar. Hamlet'te eski dostunu gören kral, ona doğru kolları açık şekilde gülümseyerek gelir. Asta Nielsen'in yüzünün yakın plan çekimi. Kralı tanımayan Asta Nielsen, onun yüzüne boş gözlerle anlamsızca bakar. Dudakları kendisine doğru yaklaşanın gülümsemesini anlamsız bir yüz ifadesiyle taklit eder. Fortinbra'nın yüzü onunkinde bir aynaya düşer gibi yansır. Karşısındakinin çehresini alır, o çehre Asta Nielsen'in içine dalıp girer ve yine tanıdık bir yüz olarak dışarı yansır ve sadece dışarıdan iliştirilmiş bir maske olan şu gülümseme, içerde yavaş yavaş ısıtılarak canlı bir ifadeye dönüşür. İşte onun kendine has sanatı budur.

Önünde eğilin, çünkü Asta Nielsen eşsiz benzersiz. Önünde bayraklarınızı indirin, çünkü onun sanatı sayesinde, düşkün, yaşlanmakta olan bir kadın bile oyuncunun kendisini zirveye taşıyor. Asta Nielsen, hayatını istisnasız sanata dönüştürmüş, her acıyı ve her kaybı sadece yeni bir rolün sevincine aktaran bağımsız bir sanatçı.

O, sözü edilen *düşkünlüğü* oynadı. Geçip giden yıllarla birlikte, kendi gençliğini tüm fırtınalarıyla bize zorla yaşatmaya çalışan bir kadın çıkar karşımıza; bu kadının, sonbahar fırtınaları içinde, gözümüzün önünde yaşlandığını görürüz. Asta Nielsen izleyicinin gözünün önünde resmen yaşlanır.

Çünkü saklaması gereken bir şey yoktur. Bu sanatçı için yaş, bir mağlubiyet, bir soluş ve kendini yok ediş değildir. Çünkü bu mağlubiyeti, bu solup gidişi oynamak – yaşlılığı oynamak, sanatsal açıdan gençliği oynamak kadar yeni ve taze olan başka bir roldür onun için. Bu şekilde bakıldığında sanat, hayatı aşar. Asta Nielsen, usanıp bıktığı gençliğini tıpkı bir kostüm gibi bir kenara atar ve yaşlılığın kılığına –en yeni kreasyonuyla– zafer dolu bir gururla bürünür.

Filmin senaryosunun hiç önemi yok. İyi bir film, çünkü Asta Nielsen'e oynama fırsatı veriyor. Mükemmel bir film, çünkü konusu uzun uzun anlatılabilecek bir hikâye değil, fırtınaları tek bir çehreye yansıtan bir alınyazısıdır. Ve bu çehre, üzerinde koşuşturan tutkuların çığırından çıkan dramatik bir sahneye, Hindenburgcu[32] yönetmenlerin ordan oraya koşturan figüran yığınlarının oluşturduğu kitle sahnelerinden çok daha heyecanlı bir savaş alanına dönüşür. Bu Asta Nielsen'in çehresidir.

Filmin konusu kısaca, halen güzel, halen parlayan bir kadın şarkıcının genç âşığına: "Evlenemeyiz, çünkü senden yaşlıyım" demek zorunda kalmasıdır. Genç âşık bu kadın yüzünden bir cinayet işler ve on yıl hapis yatar. Kadın ona: "Seni bekleyeceğim" diye yazar ve genç delikanlı hapiste on yıl boyunca âşık olduğu kadının hayalini kurar, hayallerinde onu ilk günkü kadar ışıltılı bir güzellikle canlandırır. Ancak bu on yıl içinde kadın yaşlanır ve çirkinleşir. Dahası –Asta Nielsen her fanatik sanatçı gibi her şeyi uçlara taşır– korkunç bir hale gelir. Hastalık ve sefalet onu çürüyen bir harabeye dönüştürür. (Asta Nielsen bunu nasıl da oynuyor! Yaralarını eşelediği o öfke!) Nihayet beklenen gün gelir. Yaşlı ve pejmürde kadın, solup gitmiş çehresiyle delikanlının çıkacağı hapishanenin kapısının önünde titreye titreye bekler. Genç adam gelir. Âşık olduğu kadının kendisini beklediğini bil-

32 Paul von Hindenburg: Prusyalı, Alman mareşal, politikacı, devlet adamı (1847-1934). -çev. n.

mektedir. Etrafta dolanır. Yavaş yavaş ilerler ve herkesin yüzüne tek tek bakar. Yarı baygın şekilde bir ağaca yaslanmış pejmürde, yaşlı bir kadın da görür görmesine–, fakat üzgün bir şekilde yoluna devam eder. Âşık olduğu kadın onu beklememiştir. Ve evet o anda Asta Nielsen'in çehresinin yüzden fazla yakın plan çekimi gözümüzün önünden akar!

Sarsıcı bir umut, ölümcül bir korku, kulakları sağır edecek derecede çığlık çığlığa yardım çağrısında bulunan gözler, sonra gözlerimizin önünde birdenbire solup giden, avurtları çökmüş yanaklardan aniden süzülen gözyaşları –her şey görünür ve gerçektir– ve bir yüreğin gözümüzün önünde göçüp gittiğini görürüz, Asta Nielsen'in yüzüne doğru çevrilen birincil plan çekim. Kameramanın, gittikçe küçülen bir kalbi elinde tuttuğuna ve bu kalbin son atışlarını saydığına yakından ve açıkça tanık oluruz.

Asta Nielsen'in görüntüsünü tek bir paragrafta anlatmaya çalışmak umutsuzca bir çaba olur. Onun hakkında şöyle iyi bir kitap yazmanın zamanı çoktan geldi. Bu filmden bir sahne daha aktarmak istiyorum sizlere. Aslında iki sahne. Asta Nielsen, bu filmde iki kez makyaj yapar. İlkinde, tapınılan diva, kesinleşmiş zaferini taçlandırmak üzere sahneye çıkmadan önce, kendi soyunma odasında yapar makyajını. Tıpkı mağlubiyet tanımayan bir kahramanın çığırtkan bir coşkuyla, göz kamaştırıcı zırhını giymesi gibi, gereksiz yere renklere bürünür. Aslında buna hiç de ihtiyacı yoktur. Ve son sahnede yeniden makyaj yapar. Bu sahnede yaşlı, solup gitmiş bir kadın olarak, hâlâ genç olan âşığının karşısına on yıl aradan sonra çıkmak üzere süslenir. Sinema sanatında şimdiye dek gördüklerimin en başarılısı. Umutsuzca verilen son bir savaş. Oynanmış-cilveli bir taşkınlık değildir artık. Solgun, kasvetli bir ciddiyetle aynaya bakar, kaygılı ve dile gelmez bir korkuyla. Son kez haritasına bakıp: "Kurtarabileceğim ne kaldı?" diyen bir toprak ağası gibi etrafı kuşatılmış bir halde. Ve titreyen elleriyle çalışmaya başlar. Michelangelo'nun son

gecesinde elinde keskiyi tutmuş olabileceği gibi alır kalemi eline. Bu bir ölüm kalım savaşıdır. En sonunda yarattığı sonuca bakıp omuzlarını silker. Omuzlarını silkişi şu anlamı taşır aslında: Artık öldüm. Ardından kirli bir paçavrayla yaptığı makyajı siler. Bu ani, kısa hareket, gözümüzün önünde birisinin kendisini asması gibidir. İnsana kendini kötü hissettiriyor.

Miğferlerinizi indirin, zira onun eşi, benzeri yok.

ELEŞTİRİLER

Yeni Estetik Yaklaşımlar
Sinema Dramaturjisine Yönelik Notlar[33]
Robert Musil

I

"...kuramın hiç de bulanık olmadığını, aksine her sanata *özgürlüğün* kapılarını sonuna kadar açtığını biliyorum. Kuram, sanat gezginine gidilecek yolları ve olasılıkları gösteren bir haritadır ve zorunlu bir ihtiyaç gibi görünmesine rağmen yüzlerce yol arasından sadece birini öne çıkartır tesadüfen. Kolomb'un seyahatlerine cesaret veren ve bir eylem için atılan her adımı özgür bir seçime dönüştüren, kuramdır.

Kurama karşı bu güvensizlik neden? Büyük yapıtlara ilham vermek için, kuramın doğru olması bile gerekmez. İnsanlığın büyük keşiflerinin neredeyse tamamı yanlış bir varsayımdan yola çıkmışlardır. İşlevselliğini yitirdiğinde de kuramı bertaraf etmek oldukça kolaydır. Fakat tesadüfün "pratik tecrübeleri", tıpkı ağır ve saydam olmayan duvarlar gibi onun yolunu tıkıyorlar. Şimdiye dek hiçbir sanat, bir kurama sahip olmadan büyüyememiştir.

Bununla kastettiğim şey, sanatçının "eğitimli" olması gerekliliği değil, ki "bilinçdışı yaratı"ya verilen değere atfedilen genel görüşü (fazlasıyla genelleştirilmiş!) bilmekteyim.

33 Béla Balázs, "Der sichtbare Mensch". Deutsch-Österreichischer Verlag, Viyana-Leipzig.

Ancak önemli olan birisinin, bunu zihnin hangi bilinç düzeyinde "bilinçdışı" olarak yarattığıdır..."

Bu mükemmel giriş cümlelerine, bunun biz Almanlar arasında pek yaygın bir ruh olmadığı dışında ekleyeceğim bir şey yok aslında. Gerçi sanat üzerine yapılan bilimsel araştırmalar için kendi adamlarımızı sanatın hizmetine sunduk ve atölyelerde, kafelerde "küçük fakat zihin açıcı" dolaysız yaratımlarda bulunan sanatçılar oldukça da renkliler ve kendilerini geliştirmişler, lakin iki alan arasında uyarıcı ve düzenleyici bir aracı olabilecek olan düşünürler eksik bizde. Bu durum, Béla Balázs'ın kitabına sinemanın dışında da bir anlam kazandırıyor. Macaristan'da tanınmış bir yazar, fakat Macar ve Alman edebiyatı arasındaki ilişki zayıf olduğundan bizim aramızda bir yabancı olan Béla Balázs, kendi ülkesinde, imparatorluk kokuşmaya başlayınca ekmek parasını gazetecilikten çıkartabilmek için Viyana'ya gelir ve ilk yaptığı iş sinema eleştirmenliği olmuştur: Bu koşullar neticesinde edindiği sağlam tecrübeler ve basit fakat ikna edici ifadesi sayesinde, kitabı sinema dramaturjisindeki asıl ve tali sorunlara bir nevi nesnel bilgi liderliği yapar. Ancak olayları sadece keskin bir gözle değil, aynı zamanda şefkatle gözlemleme becerisi, iyi bir atmosfer yaratarak bir sürü benzerine fark atan, tinsel zenginliğe sahip ifadeleri; öncelikle de bu atmosferin berrak, derin, düzenlenmiş katmanları, yazar Balázs'ın kişisel özellikleridir. Sinemalarımızdan sonsuz sürüler halinde akan filmlerin hikâyelerini, avına yaklaşmış bir avcı gibi anlatır, fakat aynı zamanda onlara ilk kez bakan teşrihçi ve biyolog gibidir. Ve bunu yaparken, yaşanmışlık ve bunların yansıması hep eşzamanlı olmak üzere, sıra dışı yeteneği, sinema eleştirisinin tenha köşelerinde, sinemayı ondan ayrı tutmasına rağmen hep hafifçe dokunduğu edebiyat eleştirisi adına da beklenmedik bir paradigma yaratır.

Aşağıda sarf edeceğim sözler, esasen bu dokunma ve ayırma yüzeyleri için geçerli olacaktır. Balázs'ta sinemayı bir sanat haline dönüştürme çabasının çıkış noktasını oluşturan, yani sinemanın kendi başına bir sanat olup olmadığı sorusu, tüm sanatlara ilişkin ortak birtakım soruları beraberinde getiriyor. Aslında sinema zamanımızın halk sanatı haline geldi. "Halkın ruhundan doğmasından değil, halkın ruhunun onun içinden doğması manasında" diyor Balázs. Ve tüm dinlerin kiliseleri ve tapınakları, binlerce yıl boyunca dünyayı, sinemanın otuz yıl içinde sardığı derece sıkı bir ağla saramamışlardır.

II

Her şeyden önce –sinemanın sanat olduğuna ilişkin her tür ispat bir paradoks olarak da görülebilir– sinemanın bu sakat doğumu, hareketli gölgelere indirgenmiş olsa da bu aynı zamanda hayatın yanılsamasını yaratan bir oluşun göstergesidir. Zira her sanat bu türden bir ayırımı taşır. Sinema, bir balık kadar sessiz ve yeraltı varlıkları kadar solgun bir şekilde salt görünür olanın göletinde yüzer; lakin resim, sağır ve donuktur, hatta tek bir mekânda sergilenen yirmi tane Gotik ve Barok heykel, kılıç kadar keskin jestleriyle, tımarhaneye tıkılmış katatonikler izlenimi bırakır ve hatta bir klasik müzik parçasında seslerin hareketine, müzikten bağımsız ele alıp bir sosyal dışavurum olarak bakarsak, tuhaflıkları kenara atılamayacak derecede tarif edilmez bir delilik yaratırlar. Neden dolu dolu hayat, sanattan bu denli tuhaf bir şekilde ayrılır? Cevabı bugün dahi ancak el yordamıyla bulabiliriz, fakat o cevaba henüz sahip değiliz. İhtimal ki psikolojinin teksif ve öteleme adını verdiği birbirine yakın denk süreçte yatar bunun cevabı, zira bu süreçte heterojen fakat aynı etkilere maruz kalan görüntüler yığın haline getirilir/yığınlaştırılır, bu yığınlaşmada etkilerin toplamı bir nebze de olsa mevcuttur (örneğin hayvan-insanlar, primitif kültürlere ait çeşitli hayvanlar, aynı anda iki ya da daha fazla kişinin görüldüğü rüya ve sanrı görüntüleri) ya da tersi, tek bir görüntü (parça) kompleks bir görüntünün temsili olarak karşımıza çıkar ve bütünün açıklanamayacak kadar güçlü etkisini üzerinde taşır (saçların, tırnakların, gölgelerin, aynadaki yansımaların vb. sihirli rolleri).

Her sanatta atılan ileri bir adım, en azından kendi yolunu idrak ederken kendisine tanıdık gelen özellikleri daha iyi anlamaktır. Genel olarak, algıya sunulmuş bir malzeme ne derece etkiliyse, içindeki mevcut ilişkilerin o derece açık bir

şekilde ortaya çıktığı aşikâr. Ritim, vurgulanan bir ünlüde, sözcüğün kendisine göre çok daha belirgindir, hatta akustik olarak karmaşık, fakat yüreğe daha kolay gelen kafa sesinde daha da açıktır denilebilir; aynı şekilde bir heykelde düz çizgisel hatlar ve iki boyutlu bağlantılar, canlı bir bedeninkine göre daha çok ortaya çıkar. Günlük konuşma dilinde soyutlama yapmak, bir şeyi hesaba katmamak ya da bir olayın tek bir yönünü görecek şekilde diğer her şeyi ihmal etmek anlamına gelir. Baktığımız yönde, bizim özel bir çaba harcamamız gerekmeden birtakım ilişkiler ortaya çıkar, bu nedenle de edilgen olan soyutlama sözcüğü, sanatın tek taraflılığını ve ayrıksılığını ifade eder. Bu sırada izlenimlerin çoğalması ya da azalması bâkidir. Bu nedenle, sanat soyutlama olduğu müddetçe yeni bir bağlamın da özetidir. Hayatın duyusal yüzeyiyle sınırlı kalırsa, söz konusu renk, yüzey, ses, ritim vs. ilişkileri doğar ve bunların tam anlamıyla gelişmesi, genel olarak bir sanat dalının biçimsel gelişimini ifade eder. Oluşan biçimsel yapıların ne derece duygu uyandırdığını (mesela "hoşa gitme"), öncesinde alımlanan temel olayların ne denli içe işlediğini ya da her iki etkinin kendi aralarında ve diğerleriyle ne derece bağlantıya geçtiğini bir kenara bırakalım: içinde sanatın özünü ve estetiğin temel nesnesini barındıran biçimsel yan, hiçbir zaman tek başına var olmaz. Bir şiirin mantıksal dizgeleri çıkartıldığında, geriye kalan, tıpkı sesliliği ve ritmi gündelik olanla değiştirdiğinizde anlamdan geriye kalan gibi, bir çöp yığınıdır; bu durumun benzeri bütün sanatlar için geçerlidir. Bir sanatın biçimsel ilişkileri yalıtılmış bir şekilde aniden ortaya çıktığında, az önce şaka yollu değindiğimiz, delirmiş dünyanın karşısında duyulan korkunç şaşkınlık hâsıl olur.

III

Ancak bu şaşkınlığı karmaşık, pratik olmayan, hatta tuhaf yapılardan oluşan sanat yapıtlarının karşısında hissetmememizde, her sanat yapıtının anlamlandırdığı gerçeklik bilincimizin dengesinin bozulmasını hemen başka bir yöne çekerek telafi ettiğimiz ve –kesip çıkartılan ilişkileri es geçerek– parçayı yeni bir bütüne, anormal olanı yeni bir norma dönüştürdüğümüz, zarar görmüş olanı başka bir tinsel dengeyle tamamladığımız gerçekliğinin iması yatar. Gerçi bir sanat yapıtının etkisini, yüceltilmiş, hatta hafifletilmiş bir yaşam halinin tarifi olarak görmeye alışığız. Eskiden buna hayal gücü deniliyordu, şimdiyse yanılsama; ancak bu yanılsamanın ne türden olursa olsun, psikiyatrinin yanılsama başlığı altında topladığı değerlendirmelere benzer, yani gerçekliğin öğelerinin gerçek olmayan bir bütüne yol açtığı, gerçeklik değerini gasp eden bir "rahatsızlık" olma olasılığına nadiren karşılaşırız ya da hiç karşılaşmayız. Sanatı, gerçek hayatı olumsuzlayan bir paraf olarak görmeyi tercih ediyoruz. Bizim sanat anlayışımızda halen önemli bir rol oynayan amaçsız güzelliğe ya da güzel zevahire ilişkin kavramlarda bir tür şifa yatar; yanılmıyorsam bunun kökeni sanatın katı inançlıların kıskançlığı altında eziyet gördüğü ve savunucuları tarafından ikinci sırada yer alan bir hayata sıkıştırıldığı Hıristiyan egemenliğinin başlangıç tarihlerinde yatar. Bu sırada küçük bir prensliğin hükümdarlığı altında eziyet gören bizim klasik dönem estetiğimiz, (Schiller'de cüret ve dikkatten oluşan karışım ne tuhaftır!) bu "amaçsız zevahirin" hayatı olumsuzlayan karakterini vurgulamaktan ziyade, orta sınıftaki yerini ve onurunu güvence altına almak gibi bir çabaya girişir.

Yine de dünyaya yönelik takınılan bu normal tavra olan karşıtlık, her ne kadar masumca gösterilse de, sanatın kullandığı araçlarda açık seçik görülür. İnsanlığın uygarlık

öncesi evresine tekabül eden yoğunlaştırmama ve öteleme hareketinden yola çıktığımızda, çok büyük bir rol oynayan ritim ve tekseslilik ile hafif hipnozvari şekilde sunulan telkin, değersizleştirmek amacıyla tinsel çevreyi bastırarak bilincin sınırlandırılmasını hedefler. Bu araçların hepsinin nihai kökeni çok eski kültürlere dayanır. Sonuçta bu, insanın, dünya ve sanat yapıtının derinliğine daldığı sırada, birdenbire devreye soktuğu kontrollü bir normal-bilinç ile her an dâhil olabileceği anormal hareketle kavranamayanın muharebesidir. Lévy-Bruhl'un "Les fonctions mentales des sociétés primitves"[34] adlı kitabında geçen, ilkel toplumların düşünme şekline ilişkin dâhiyane tasvirlerini, partisipasyon adını verdiği nesnelere yönelik özel muamelenin alametifarikasını okuduğunuzda, sanatı deneyimlemeye yönelik bağlantılar birçok yerde o derece hissedilir olur ki, bunların içinde söz konusu erken döneme ait geç gelişmiş bir biçimin önünüzde yattığını sanırsınız. Estetik üzerine yapılan araştırmalar sırasında bu bağlantıların (diğer bir yandan psikopatolojiyle de derinden bağlantılı[35*]) aydınlatılması üzerinde durulması inanılmaz önemli olabilir. Tabii bu temel tecrübeler gelişim sürecinde çoktan aşıldı, eskidi, başkalarıyla birleşti, hatta neredeyse bölünmez hale geldi ve yeni sosyal bir kuşatmaya sahip oldular, –yani sanat olmak, sosyal ilişkileri içinde ve anlamı itibariyle o derece belirleyici bir şey ki, bu ilişkiler üzerine kafa yormaya ihtiyaç bile duyulmuyor artık.

Fakat işin özünde dünyaya karşı takınılan farklı bir tavır yatar. Bir şirketin genel toplantısında içinizden sessizce bir

34 Almancası: Das Denken der Naturvölker, Braumüller, Wien; Türkçesi: *İlkel Toplumlarda Mistik Deneyim ve Simgeler*, çev. Oğuz Adanır, DoğuBatı Yayınları, Ankara, 2006. -çev. n.

35* Ernst Kretschmer, Tıbbi Piskoloji, G. Thieme, Leipzig.
Burada birçok kez başvurduğum bu küçük kitap, şimdiye dek deneysel psikolojide az bir başarıyla, psikanaliz tarafındansa fazlasıyla tek yönden incelenmiş olan, duyguların psikolojisine ilişkin değerli ilave bilgiler verir.

şiir fısıldayın; bu şiir o anda, şiirin kendi içinde yatan şiir kadar anlamsızlaşacaktır.

IV

Balàzs'ın kitabında tarif edilen, nesnelerin optik yalnızlıklarında kazandıkları alışılmışın dışındaki yaşam, sinema tecrübesine ilişkin tuhaf bir örnek. "Konuşan insanın dünyasında dilsiz şeyler insandan çok daha cansız ve anlamsızdır. Sadece ikinci ve üçüncü dereceden hayat kazanırlar ve bu da ancak kendilerine bakan insanların özel öngörülü bir hassasiyetle baktıkları nadir anlarda vuku bulur... Sinemada nesneler bu derece arka plana itilip alçaltılmamıştır. Ortak bir dilsizlikle neredeyse insanla bir-cins olurlar ve bundan ötürü de can bulup anlam kazanırlar. İnsandan daha az konuşmadıklarından dolayı çok şey söylerler. Bu, edebi her tür imkânın ötesinde duran, söz konusu film atmosferinin bilmecesidir." Bu sözlerde sadece tek bir vurguya dikkat çekildiğini görme denemesine girişilmiş olunabilir, fakat ardından gelen ilave fikir çelişki götürmez şekilde şunu ortaya koyuyor: "Her nesnenin görüntüsünün aslında içsel bir hali ifade etmesi bunun ön koşuludur." Yani, "Bütün nesneler sinemada sembolik bir anlam taşırlar... Basitçe 'Anlam' diyebiliriz buna. Çünkü sembolik olmak demek anlamı olmak, kendi anlamının ötesinde bir başka anlam daha taşımak demek gibi bir şey. Sinema için önemli olansa, istisnasız tüm nesnelerin zorunlu olarak sembolik olmasıdır. Çünkü tüm nesneler bilinçli ya da değil, üzerimizde fizyonomik bir etki bırakırlar. Hepsi ve de her zaman bunu yaparlar. Nasıl ki zaman ve mekân algılarımızdan yani yaşantılananların dünyasından asla söküp atılamıyorsa, her türlü görüntünün fizyonomisi de bize yapışıp kalır. Algılarımızın zorunlu kategorilerinden biridir bu. "

Nesnelerin bu "fizyonomik izlenimi", bu "sembolik yüzü" de nedir?

Öncelikle normal psikolojinin kapsamında açıklanabilir bir şey olduğu muhakkak, soyutlama ve ayırma olarak adı

geçen süreçlerle bağlantılı olan herhangi bir duygunun tonu. Bunun içinde psikolojik bağlantılar öylesine iç içe geçmiştir ki, bütün, parçaları tarafından belirlenebilirken, parçalar da bütün tarafından belirlenebilmektedir; bu nedenle izlenimler, alışılagelmiş çerçevelerinin dışına çıkıp değersiz ve yabancı olmaya başladıklarında, bu aynı zamanda içine girdikleri farklı, sahte bir bağlantının sanısını da ima eder. Böylesi bir durumda bu, dünyanın bizdeki sarsılmaz bir sağlamlıkla kuşatılmış görüntüsünün belli ölçüde sağlam olmayan bir noktası olurdu, çünkü alıntılanan, bizim bilincimizde meydana gelen, Novalis ve arkadaşlarının muhteşem ve mucizevi deneyimlerini borçlu oldukları söz konusu değişimi hatırlatır.

Aslında nesnelerin bu sembolik çehresine sinemanın mistisizmi ya da en azından romantizmi adını verebiliriz, şayet halen hayatta olan fotoğrafın gölgesinde, tek bölümlük bir rolden ötesini oynuyorsa. Tuhaf olansa, sinema pratiğinden gelen bir kitabın buralara varıp bütünüyle bilinçli bir şekilde her iki dünyanın da sınırlarına dokunabilmesidir.

V

Sinemanın bilinmez seyri, ne yazık ki henüz önyargılardan bağımsız bir şekilde –ister akılcı bir yolla ister inanç müptelalığından gelsin– izlenip ortaya konulmadı; fakat insanlık tarihi boyunca ikiye bölünmüş, birbirini birçok kez etkilemiş ve itilafa düşmüş, yine de tam anlamıyla birbirine karışmamış iki tinsel hali beraberinde getiriyormuş gibidir. İki halden biri, bizim dünyayla, insanlarla ve kendi Ben'imizle ilişkimizin normal hali olarak biliniyor. Biz –ötekine riayet edilerek tasvir edildiğinde– ruhumuzun *keskinliğiyle* olduğumuz hale, yani bir zamanlar canavarların arasında bir Hiç olduğumuz yeryüzünün efendisi haline geldik; etkinlik, cesaret, hile, yalan, huzursuzluk, kötülük, avcılık, savaşma arzusu ve benzerleri, bu çıkışı borçlu olduğumuz ahlâkî özellikler. Gerçi bu özellikler günümüzde ortak ilgi alanlarımızda sınırlamaya başladıkları anda, onları kötü alışkanlıklar haline indirgedik, fakat bunlar sadece ilgi alanları arasındaki trafiği yönetmekle kalmıyorlar (savaş, sömürü ve benzerleri), aynı zamanda bizim uygarlığımızın insanına özgü –değiştirmesi çok daha zor olan– tinsel duruşa sonuna kadar nüfuz ediyorlar. Günümüz insanında sıkça şikâyet ettiğimiz şu ölçüp biçen, hesapçı sezgisel yan; müspet, nedensel, mekanik düşünme şekli; tıpkı içinde insanın sadece bayağı özelliklerinin sağlam ve hesap edilebilir göründüğü, başka bir deyişle, sosyal olarak sağlam tek inşa malzemesi olan, insani düzeni belirleyen ve egemen rolünü üstlenen paranın olduğu bir dünyadaki gibi, insanın köklerindeki güvensizlik ve var olma savaşının bir ifadesidir. O pek sevilen insanı "iyileştirme" görevi, genellikle sanıldığından daha zordur ve asla kötüden sakınmak ya da iyi bir niyetle çözülecek gibi değildir, çünkü kötünün özellikleri olmadığında, olduğumuz insandan geriye kalan, sadece şekilsiz bir yığından ibarettir. Ahlâk bile

olağan doğasında tinimizin tümüyle keskin ve kötü temel özelliklerine karışmış, rezil edilmiş durumdadır; ahlakın kural, norm, emir, tehdit ve yasa şeklindeki biçimi, kötülüğü tartarken dahi, metrik, hesapçı, güvensiz, yok etmeye meyilli tinin şekillendirici etkisini gözler önüne sermektedir.

Ancak bu ruhsal halin karşısında, her ne kadar tarihimize daha güçsüz bir şekilde damgasını vurmuşsa da, tarihsel olarak en az onun kadar ispat edilebilir olan bir başka hal durur; bu duruma açıkça mutabakata varılamamış isimler verilmiştir. Buna aşk hali denildi, lütuf, dünyadan elini eteğini çekme hali, istiğrak, bakma, tanrıya yaklaşma, uzaklaşma, arzusuzluk, huzura erme; dünya halklarının din, mistisizm ve etiğine de karşılık gelen, fakat tuhaf bir şekilde gelişme göstermemiş temel bir yaşarımışlığın birçok farklı yönü. Bu öteki hal aynı derecede büyük bir tutku ve de belirsizlikle tasvir edilir. Sıradan hayatımızın sayısız ayrıntısına iz bırakmasaydı, kötünün sert lifleri arasına konuşlanmış ahlâkımızın ve idealizmimizin omurgasını oluşturmasaydı, dünyamızın bu gölgevari ikizinde sadece bir gündüz düşü gördüğümüzü sanabilirdik. Elimizde bunun temeline ilişkin ayrıntılı bir araştırma yoksa, bu öteki halin anlamı ve özü üzerine konuşmaktan imtina etmeliyiz, zira onun hakkında bildiklerimizin tümü aslında yaklaşık 10. yüzyılda dünyanın geri kalanı hakkında sahip olduğumuz bilgiden daha fazla değildir; ancak binlerce yıllık yazına ait saf tasvirlerin arasından uygun birkaç ana işaret öne çıkarıldığında, huzursuz dalgaların sıradan olanlardan kendini geri çekip gittiği sağlam bir denizin zemini gibi, dönüp dolaşıp başka bir dünyanın oradaki duruşunu görürüz. Bu dünyanın imgesinde ne bir ölçü ne bir netlik, ne amaç ne de neden vardır, iyi ve kötüyü kaldırma zahmetine girmeye gerek kalmadan, bu hâlin basit anlamda aslında yoktur ve tüm bu ilişkilerin yerini bizim özümüzün nesnelerin ve diğer insanların özüyle gizlice büyüyen ve alçalan bir birlikte akma hareketi alır.

Her nesnenin görüntüsünün pratik bir hedef değil, bilakis sözle ifade edilemeyen bir yaşanmışlığa dönüşmesi, işte bu hâlin ta kendisidir ve nesnelerin sembolik yüzünün tasviri, görüntünün sessizliğinde uyanışları kuşkusuz bunun etrafında döner. En basit şekilde ifade edecek olursak, henüz kurgusal bir alan olan sinemada bu yaşantının belli belirsiz izlerini keşfetmiş olmak ilginçtir. Nesnelerin aniden görülen fizyonomisinde, sadece izole optik yaşanmışlık sayesinde görülen sürprizi fark etmek istersek yanılırız; o sadece bir aracıdır, burada da mevzubahis olan normal, bütün bir yaşanmışlığın dağıtılışıdır. İşte bu her sanatın servetidir.

VI

Görünürde oldukça uzak gelen bu bakış açısı, günümüzün genel olarak yaygın deli saçması öğretilerinin tehlikeli bir alanına dokunur: Bu, dansta, tiyatroda, resim ve heykelde nesnesiz ifadeler, şiirde duyuların eğitilmesi aracılığıyla sezgisel vecd hali sayesinde, dinsel Rönesans ve benzerleri yoluyla insanın tinini aklından kurtarıp yeniden yaratılışla dolaysız bir ilişkiye sokmak için gösterilen çağdaş çabaların deneysel alanıdır. Bugün bu çabalar ancak dışavurumculuğun benzer çabalarıyla büyüyebilen bir özlemi dile getiriyor gibidir. Ancak birkaç on yıl geriye gittiğimizde, içi boşalmış ve kavramsallığa hapsedilmiş "tinin", sözcüğün izin vermediği ölçüde dolaysız olarak ifadesine yardımda bulunacak ve insan tinini her tür patikadan özgürlüğe ulaştıracak olan, ancak hiçbir ana yoldan bunu yapamayan bu "akla" karşı çıkma denemesinin o zamanlar dahi var olduğunu görürüz. Bu başkaldırı çabalarının asıl kökeni, belirtildiği gibi dışavurumculukta yatar, en azından edebiyat söz konusu olduğu sürece, tohumları Alman romantizminin, Emerson ve mistik eklektikçi Maeterlinck'in müdahaleleriyle atılmıştır. Günümüzde dalgasının doruk noktasını aşabildiği dini Rönesans da o dönem yükseliyordu. Kabul edildiği ölçüde mevzu olan Varoluş'un mekanikleşmesine karşı bir başkaldırı, paraya dönüşemediği noktada betonarmeye dönüşen Midasçı bir varlığın kriziydi bu; ancak bunun daha derinde yatan, ifşa edilmemiş anlamı aslında dönüp dolaşıp varoluşumuza getiren, fakat tamamıyla bulanık ve kokuşmuş hale gelen kilisenin, sanatın, etiğin, erotizmin sapmış şekilleri olarak karşımıza çıkan hep şu "öteki hale" yaklaşma denemesinden başka bir şey değildir.

Bugün bastırılması gerekeni "Düşünme" olarak görmek gibi bir hataya düşülüyor; özellikle sanat alanında bu, günü-

müze kadar uzanan canlı bir önyargı olarak kaldı. Fakat bu sadece hedefi ıskalayan, sorunu damarından yakalayamayan bir deneme atışı. Birçok şey doğru karşıtlıkları bulmaya dayanıyor ve bu zorluklar günümüzdeki tinsel tartışmalara da nüfuz ettiğinden, bunlara değinmeye iznim olduğunu düşünüyorum.

Öncelikle sadece aklımızın değil, duyularımızın da "entelektüel" olduğunu belirtmek lazım. Bilindiği üzere bildiklerimizi görürüz: şifreleri, damgaları, kısaltmaları, özetleri, kavramın asıl özelliklerini, hâkim tek tük duyusal izlenime nüfuz etmiş, taşınmış ve geriye kalmış olanların belli belirsiz çokluğuyla görürüz. Duyarken de benzeri bir şey gerçekleşir; aklımız tıpkı suflörün oyuncudan önce gelmesi gibi sesin önünden gitmiyorsa, örneğin sözcükleri tek tek bilsek dahi pek de bilmediğimiz bir dilde, duyularımız bizi zorlar. Hareketlerde de genel olarak bilinen işaretler algılanır, ancak tipik olmayan hareketler o kadar kötü kavranır ki, örneğin başkalarının olanları gözünde bir resim olarak canlandırabileceği şekilde jestleri anlatmak oldukça zor olur. Hatta koku ve tatlar dahi çok keskin değillerse, herhangi bir nesneyle ilişkilendirilmeden zor ayırt edilirler ve benzer bir durum, farklı insanlarda aslen onların büründükleri kılıklar, onların hakkında daha önceden sahip oldukları tasavvurlara dayanan gerçek ruhsal tecrübeler için de geçerlidir. Yani bu, önceden biçimlendirilmiş sabit tasavvurlarımız olmadığında, ki bunlar kavramlardır, geriye sadece karmaşa kalır denilecek kadar ileri gider ve diğer yandan kavramlar yine deneyimlere bağlı olduğundan karşılıklı birbirine biçim verme gibi bir durum meydana gelir. Bu durum tıpkı bir sıvıyla elastik bir kap gibi, henüz tam tarifini yapamadığımız mesnetsiz bir denge, esasen bir bataklığın yüzeyi kadar tekinsizdir.

Yani çelişkili bir ilişkinin içinde bulunmaktayız. Düşünme değil, pratikte yönlendirilmeye duyduğumuz ihtiyaç bizi formülleştirmeye itiyor ve bu, kavramların formülleştiril-

mesinden ziyade, birkaç tekrardan sonra tıpkı sözcüklere bağlı tasavvur süreçleri gibi, kendilerini bileyerek uyduran jestlerimizin ve duyusal izlenimlerimizin formülleştirilmesidir. Bu türden ilişkilerde hep olduğu gibi karşıt olanın da düşünmeye karşı koymaması gerekir, aksine insanın pratikteki ve fiili normal halinden kurtulmaya çalışılmalıdır. Bu gerçekleştiğindeyse geriye kalan, her şeyin geçici olarak bittiği "öteki halin" karanlığıdır sadece. İşte hakiki ve kaçışı olmayan antitez budur.

Bu bağlamda ondan kaçma denemelerinin hepsinin, az önce değinildiği gibi, olumsuz olarak tanımlandığına dikkat etmek gerekir. Dansın özü amaçtan *bağımsız* bir harekettir, devrimci resmin görüşü nesneden *bağımsızdır*; ona ait olan poz, aktif karakter tayini eksiktir ya da atölye saçmalığıdır. Bu durum dönüp dolaşıp yine amaçsız güzellik ve aslında sanat kavramına göndermede bulunur; görünürde kendine ait bir dünya olarak güzelliğin dünyası kapalı değil, dağılmış ve mahremde olumsuzdur. Bizi en fazla yanılgıya düşürebilecek olan, biçimsel zahiri bütünlüğüyle müziğin tinsel sistemidir ve aslında bu sistem diğer sanatların "özgür" denemelerinin hep itiraf edilmeyen fakat her zaman ispat edilebilir örneğiydi. Görünen o ki bu sistemde akıldan bağımsız salt duyumsama ve hissedişten oluşan bütün bir dünyadan söz ediliyor ve kuşkusuz diğer sanatlar da, sıradan olana hava sızdırmayacak kadar sıkı bir duvar örmüş olan ruhsal bir alanda geçiyormuş gibi görünen bu artırılmış farkındalığı ve artırılmış tepkiyi gösterirler. Ancak biçim olarak sanat, alışılagelmiş hayatın özel bir sınırlandırması ve gruplandırması olmalı, onu zenginleştiren fakat onun çemberinin içinde kalan. Ara tonlar, dalgalanmalar, iniş çıkışlar, ışık basamakları, mekânsal değerler, hareket eksenleri, yazında karşılıklı birbirini aydınlatan sözcüklerin gerçekdışı simültane etkileri; verniklendiğinde daha önceden görünmez olan olayların ortaya çıktığı eski bir tablodaki gibi Varoluşun ruh-

suz, parçalanmış imgesini ve formülleştirilebilirliğini etrafa saçarlar. Ancak dünyada motiften başka bir şey görmeyen bir ressamın fırçasını, sözcüklerin ters çevrilen bardağından tüm tasavvurların düzensiz bir şekilde etrafa yayıldığı yazarı, en küçük gıcırtının metafizik bir sarsılmayı ifade ettiği müzisyeni düşünün: Anında öteki sınıra varırsınız. Tüm bu aşırı hassas kişilikler ayıkken ayakta duramayan, zayıf düşmüş uyuşturucu bağımlısı, yaşlı birer ayyaşlarmış izlenimi bırakırlar. Gerçi böylece sanat duyuların ve kavramların formülleştirmelerinden bizi kurtarır fakat bu durum bütünlüğe "ermez". Nasıl ki mistik bir tecrübe, dini bir dogmanın gerçekçi iskeleti ve müzik, eğitimin çatısı olmadan bütünlüğe varamıyorsa.

Böylece fazlasıyla iyimser olan "kurtuluş denemelerinin" varlığı yoluna koyulmuş oldu.

VII

Gerçi şimdi de kendimizi ifade etme olanağı –ve bunun üzerine sinemanın yeni bir duyusal sanata katkıları olacağı yolunda umut beslenebilir– sonradan dile getireceğimiz düşünce ve duyguları şimdiden söylememizi gerektiriyor. Gündelik hayattan bize bulaşan her türden örnekten, ister sokaktaki terbiyesiz adama bir parça ruh veren kahramanın şalının dalgalanışı olsun, ister aşkın alevlendiği sevgi sözcükleri olsun, Varoluşun ifadesinin, sadece kendi biçimini alanı yarattığını öğreniyoruz; insanı insan yapanın giysileri olduğu sözü bütünüyle geçerli bir cümle. Bu cümleyi sıkça kullanıldığı anlamda sözcüğü sözcüğüne, yani dans ederek, film çekerek ya da her zamanki sanatsal ve "dışavurumcu" tavırlarla, mürekkep yalayarak olunan insandan temelde çok farklı bir insan olunacağı şeklinde ele almak istersek, bu bizi fantastik bir gerçekdışılığa sürükleyebilir ve kendimizi asla –gerek ani heyecan içeren tepkilerle gerekse, sözcüklerle de bir o kadar az– eksiksiz ifade edemeyeceğimiz tecrübesine tamamıyla aykırı düşebilirdi. Başka bir insan olunmaz. Bizi inanılmaz derecede mutlu etmiş bu "kültürlerin" her birinde, kısmen, oldukça sevindirici yenilikler ve ilavelerin tümüyle sonuca vardıran, normalde edinilen tecrübenin bütününe ait özel bileşenler liderliği ellerine alırlar; olan bundan ibarettir. Yeni yaşanmışlıklar edinilir fakat yeni bir yaşantılama türü edinilmez. Daha fazlasının talep edildiği anda, sadece motorik bir süreç, fiziksel olarak güzel boşboğazlık diye adlandırabileceğimiz bir şeyler hemencecik devreye giriverir.

Bu tehlike tabii ki sinemada da vardır. Jestlerin iddialı kalıpları, nasıl ki dansta daha büyük bir Kitsch'e yol açıyorsa, büyük oranda filmin de Kitsch yanını oluşturur; sinema ve dansta (belirli bir ölçüye kadar ve *mutatis mutandis*[36] olarak

36 *Mutatis mutandis:* Gerekli değişikliklerin yapılması koşuluyla. -çev. n.

müzikte) katlanılmaz olan, öfkenin göz dönmesine, erdemin güzelliğe ve ruhun taştan bir mecaza dönüştüğü yerde başlar. Daha dikkatli bakıldığında, bunların sinemada asıl dolaysız yaşanmışlıkla ilgili yerlerde nadiren, buna karşın deneyimler arasında bir bağlantı kurmaya ve işlemek için uğraş verildiği zamanlarda neredeyse hep karşımıza çıktığını keşfederiz. Görünüşte sinema (buna ilişkin kusursuz örnekler Balázs'da mevcut) varolan her şeyin sahip olduğu sonsuzluğun ve ifadesizliğin tamamını geliştirir –sadece onu görmek gerekir denilerek mercek altına alınmış; buna karşın izlenimlerin arasında bir bağlantı kurma ve bunları işlemek konusunda en ucuz gerçekliğe ve türe diğer bütün sanatlardan daha güçlü bir şekilde bağlıymış gibi görünüyor. Gerçi ruhu dolaysızca görünür kılıyormuş gibidir ve düşünceyi bir yaşantıya dönüştürüyor, ancak gerçekte her bir jestin yorumu aslında izleyicinin beraberinde getirip yoruma kattığı zengin desteklere bağlıdır, eylemin anlaşılırlığı (tıpkı, aşırı dramatik olarak görüldüğü tiyatrodaki gibi) farksızlığıyla, yani ifade gücü ifade yoksunluğuyla büyür ve filmin türü hayatın kabalaştırılan ibresinden başka bir şey değildir. Böylece sinema bir kısım etkilerinin seviyesiyle, adamakıllı bir farkla aynı dönemdeki edebiyatın seviyesinin altında duracaktır ve kaderi ondan kurtulmak üzere değil, aksine edebiyatınkiyle birlikte vuku bulacaktır.

VIII

Edebiyat derken, biz eleştirmenlerin müzik ya da resimden farklı biçimsel yasalara sahip olduğunu iddia ettiği, estetikçilerinse temelde aynı biçimlere sahip olduklarını ispatlama çabasına giriştikleri yapıların, özel timsalini kastetmiyoruz, yani kısacası özel bir sanat olarak yazın değil, sadece çağımız insanının tinsel iyeliği, ruhsal "seviyesi", az önce sözü edilen hayatın muhtevası, bunun sahnelenişi ve sanatta biçimlerin sahip oldukları anlamların üretken bir şekilde sınırlandırılışı kastedilen. Bu haklı çabanın içindeyken sanatların özelliklerini, ortaklıklarının neler olduğunu araştırmak genellikle gözden kaçırılır ya da estetik tepki gibi fazlasıyla genel geçer ve pratikte boş bir kavramın içine yerleştirilir. Ancak bu farklı sanatlar, birbirleriyle ve hatta nesnel söylemle herhangi bir derinlikte ortak bir kökene sahip olmalılar, zira aynı insanın farklı farklı ifade biçimlerinden başka bir şey değiller aslında; bu nedenle de bir şekilde birbirlerine çevrilebilir ve birbirlerinin yerine geçirilebilir olmalılar. Gerçi ne bir resim kusursuzca dille betimlenebilir, ne de bir şiir nesir halinde tekrar verilebilir; evet, bir sanatın, Balázs'ın sözleriyle dile getirirsek: "Yeri doldurulamaz bir ifade imkânı" olmasını, özgürlüğünün kati işareti olarak görebiliriz ya da henüz yayınlatmadığım araştırmalarda dile getirmeye çalıştığım gibi, şu karşılaştırılamazlık bir ifade aracının seçimi olarak kullanılabilir. Hatta bir sanat dalı müzik kadar içine dönük, soyut biçimlerle, aşırı yoğunlukta duygular ve dille ifade edilemez anlamlarla doluysa bile bir gün gelir ne anlama geldiği sorulur, kişinin bütünüyle ilişkilendirilip herhangi bir şekilde bir düzene oturtulur. Ve bu şekilde analiz edildiğinde akıl tarafından bozuma uğratılmış edebiyatla olan, o sıkça vurgulanan karşıtlık kaybolur. Çünkü süreç edebiyatta da oldukça benzer şekildedir. İlk bakışta çok az insanın

anladığı çok güzel şiirler vardır; aksine ilk başta ayrıntılar dışında hiçbir şey anlamazsınız; sonra anlam, hoş bir ifadeyle "ağarır"; doruktaysa seçilen anlam, algılanan duyusal biçim ve duygusal heyecan birbirine karışır; ardından gelen etkideyse yaşanmışlık kısmen kavramsal olarak özümsenir ve tespit edilir, kısmen de sonradan karşımıza çıkan hayata dair herhangi bir durumda aniden tekrar canlanabilen fakat aynı zamanda fark ettirmeden sürekli bir etki bırakabilecek, belli belirsiz, alışıldığı üzere bilinçsiz bir eğilimi geride bırakabilir. Adını hak eden tek sayfalık bir düzyazıda dahi duyudan önce genel bir heyecanın iletildiğini görürüz. Yani kösnüllük ve mânâ, edebiyatta sadece farklı ağırlık oranlarına sahiptirler; duyu esasen kavramsal tasavvurlar aracılığıyla iletilirken, içindeki duyusal karakterin duyuya sadece renk verdiği ve onu "meydana çıkarttığı" ve bunun diğer sanatlarda tersine işlediği söylenebilir elbet, fakat etki ne kadar geç karşılaştırılırsa aradaki fark da o kadar fazla kayboluyor ve bana öyle geliyor ki etkinin anlarından herhangi birini, bu durumda dolaysız deneyimin de herhangi bir anını meşru kılmamak gerekir. Dolaylı neticeler neredeyse daha fazla zaman talep edebilirler. Örneğin eğitimli bir müzisyenle eğitimsiz bir müzisyen arasındaki fark, aynı müziği dinledikleri anda da nasıl belirgin olabiliyor, aralarında entelektüel yani yoğun bir farkındalık olduğunu da gösterebiliyorsa (duygusal heyecanların, şayet bunlara ilişkin bir ölçümüz varsa, fark yaratmadığını belirtelim), aynı şekilde eğitimli bir sanatçının imgeyle kurduğu ilişki eğitimsiz birine göre çok daha zengin olabilir. Fakat kötü sanatçının, bir amatörün ya da duygusal izleyicinin çoğu durumda duygusal açıdan olağanüstü güçlü ve hassas bir serüven yaşadıkları yanılgısına düşülmemelidir; deneyimlerinin yoğunluğu adeta gülünç seviyededir ve görünen o ki çöküş dönemlerinde sanatın –fakat diğer türden işlevlerin de– olağanüstü ince, dallı budaklı, ustaca işlenmesi ve değerlendirilmesinin de bu anlama gelmesi muhtemeldir.

Nietzsche bunu çok güzel şekilde ifade etmiştir; "ayrıntıdır bütünü karartan ve onun pahasına büyüyen". Bu tarihsel olarak, mektup yazmaktan savaş yönetmeye, şiirden çiftleşmeye ve yemek pişirme sanatına kadar geçerli bir formüldür. Sanat yapıtının değerini estetik, biçimsel, kendi içinde ve anlık bir yaşantıda belirlemek isteyen her türden denemeye yük olur. Sıkça duyduğumuz şu fikre; kavramsal ve entelektüel olanın, sanatın sonradan edindiği bir günah olduğu ve biçimsel, duyusal olanın cennet olduğu fikrine de inanmamak lazım; aksine biçimsel olan nispeten daha sonra gelir ve çocuklarla vahşilerinki gibi bütün naif sanatlar algılanmış olanın yerine, bilinmiş ve düşünülmüş olanı ortaya koymak gibi bir eğilim gösterirler; "bütün"ün üzerine giderler. Her halükarda, sanatın ortaya koyduğu türden bir kendinden geçme sürecindeki geri çevirme, normal durumla temas yüzeyi ve içindeki geçişler, en az güncel bir deneyim kadar ilgiye mazhardır.

IX

Bu bakış açısı, estetik sürece dolaysız bir yaşanmışlık olarak bakılmasına aşırı derecede bir karşıtlık oluşturur ve kesinlikle başka bir görüş açısı olmanın ötesini talep etmemelidir. Tersine, daha fazla ileri gidip her sanat yapıtının sadece dolaysız değil, aynı zamanda asla tekrar edilemez, belirlenemez, bireysel –evet hatta anarşizan– bir yaşanmışlık ortaya koyduğu iddia edilebilir. Biricikliği ve anlık oluşu şimdiye dek söylenen her şeyden onu muaf kılar, deneyim olmaya yönelik hiçbir eğilimi yoktur, başka bir boyuta doğru uzanır. An'da kendini müziğe veren, dans eden ya da duyan, gören, heyecana kapılan birisi önce ve sonradan kopuktur; yaşantıladıklarıyla başka bir ilişkiye geçmiştir, bu yaşantıyı içine almaz, o yaşantının içinde kendisini açar ve genellikle tam da bu öteki tutuma özellikle vurgu yapılarak "yaşantılamak" adı verilir.

Her iki uçtan yola çıkarak bir sona ulaşma denemesine kalkışacağım şimdi.

En özgün yanı deneyim kazanmamızı sağlamak olan şu düzgün olarak kabul edilen ortalama, alışılagelmiş hal, bize bir çıkış noktası olarak hizmet edecek. Edinilen deneyimle onları edinmemize yardımcı olan kavramlar arasında kendine has dengesiz bir ilişkinin oluştuğunu söylemiştik; her yeni deneyim o zamana dek edinilmiş deneyimlerin formülüne bir darbe indirir ve aynı anda onun anlamının içinde de kurulur. Bu gerek etik gerek fizik gerekse de psikoloji için geçerlidir. Tinsel oluşum dediğimiz şey, bu kesintisiz genleşme ve büzülme sürecinin içinde mevcuttu. Sanat bu sürecin içinde, yaşanmışlıkları sayesinde deneyimin formülünü parçalayarak, dünyanın imgesinin ve içindeki hareketin biçiminin durmaksızın değiştirilmesi ve yenilenmesi görevine sahiptir; müzik bunu daha çok dispozisyonal yapar;

formülleştirmelerin malzemesiyle dolaysız olarak çalıştığı için edebiyat, bunu en agresif ve doğrudan şekilde gerçekleştirir. Sanat genel olarak fazla deneyime ve yaşanmışlığa sahip olmadığımız bir hal talep etse de, bu bakış açısından baktığımızda, yaşantının görevi sadece içeriğin içinden akıp gittiği güç kaynağının kendisi olmaktır. Sanatta ussallaştırma çabalarına ilişkin, özellikle de bütün sanatlar içinde düşünceye en yakın duran edebiyatı hedef alan sitemler, "sanat soyut düşüncenin kendi özüne göre formülleştirilmiş bir kısaltmasıdır" dedikleri müddetçe haklıdırlar; her kavram bu anlama gelir ve kavramlar ne kadar genel olurlarsa, özel bir içerikten o derece yoksundurlar. Bu sitemlere mahzar olan, yaşamın düşünce yoluyla içinin boşaltılmasıdır. Ancak kavramların içinin boşaltılmasının sadece düşünmekten değil, aynı zamanda hissetmekten de ileri geldiği kendisini göstermiştir ve gerek Kitsch olanı gerekse de ahlâkî bağnazlığı benzer şekilde duygunun formülleştirilmiş kısaltması olarak tarif etmek mümkündür. Bu formülleştirilebilirliğin karşısında azizler kadar sanatçılar, araştırmacılar ya da yasakoyucular da yargılanırlar ve birbirlerini durmaksızın damgalamak yerine çabalarını birleştirmelidirler.

Kendi başına, sadece yaşanmışlıkla, kendi grubuna prensipte karşı olan bu karşıtlıkla, kendince, deneyim olma arzusu gütmeden, onun karşısına salt durumsallık olarak çıkan boyut henüz halledilmiş değildir. Burada söz konusu olan, her ikisi de deneyime dönüşen kavramsal ve kavramsallık olmadan edinilen deneyim (etki izleri, alışma, taklit) arasındaki fark artık oyunda değildir, aksine az önce de dile getirildiği gibi yaşantılayanla içeriği illa ki değişmek zorunda olmayan, fakat belirli ölçüde başka bir duruma işaret eden bir vektör, başka bir yön kazanan yaşantı arasında başka bir ilişki söz konusudur. Durumsal tutumun –ki bu şekilde adlandırabiliriz– kendi dışında bir gelişmeye maruz kalan diğer tutumdan nasıl ayrıldığını ayrıca tarif etmeye kesinlikle

gerek yoktur; ancak az önce ifade arayışı sırasında kendisine başka bir boyut atfedildiyse, bu durumda aslında boyutsuz olduğunu söylemek daha doğru olacaktır. Çünkü esasına bakılırsa, salt durumsallığın her türü diğerleriyle tamamen bağlantısızdır; fakat onu kazandığında bilinçli deneyimlere kendini tabi kılar ya da geriye kalan Ben'le hatlar aracılığıyla bağlanır, kısacası, asıl önem taşıyan karakterini kaybeder. Elbette bütün bunlar soyut bir kurgudan ibarettir, pratik karşılığındaysa yüksek durumsallıklara ilişkin yaşanmışlıklara sadece eğlence, istirahat, rahatlama, kendini çekme amacıyla, yani tek kelimeyle bir kesinti sırasında ihtiyaç duyarız. Yine de bu sırada onları başka türden bir bütünlüğün parçacıkları, deneyimden farklı bir boyuta uzanan ve ona yön veren bir yaşantının öğeleri olarak değerlendirme eğilimine sahip olmamız ne tuhaftır; zira bunu, bir içselliği, sözcüklerin olmadığı bir dünyayı, kavranamaz bir kültür ve ruhu ulaşılır kılmak isteyen denemeleri ön koşul olarak kabul eder. Etikte de yaratıcı kaynaklarla onun ahlâkî normları arasında düşmanca bir fark olduğunu (örneğin Dostoyevski'nin edebiyatına göre bir hırsızın iyi bir insan olması) düşünmemizi sağlayan bir benzerliktir bu ve yine benzer bir durum dine göre yaşamak ile kökten dincilik arasında da her zaman mevcut olmuştur. Gerçekte görebildiğim kadarıyla, bu yüksek talepleri ve onların doğurduğu sonuçları tatmin edebilen tek bir hal var ve bu yukarıda sözü edilen, söz konusu "iki dünya arasındaki sınır"ın ötesinde duran "Öteki Hal"dir.

Bu halin görüngüleriyle uğraşmış olan birisi, deneyim sözcüğünün kendisine yabancı olduğunu da bilir. Burada da olduğu gibi layıkıyla her türden mistik yorumdan kaçınırsak, içinde hiçbir deneyimi taşımadığını iddia etmek neredeyse olanaksız olacak, çünkü bu fizyolojik tasavvurlara karşı çıkmak olurdu, ama buna karşın bu Hal'in içinde deneyim, özüne yabancı ve düşmanca bir şey gibi algılanıyor; yaşantıların birbirleriyle nedensel ve amaçsal bağlantıları bu Hal'i

kurmaz aksine yıkar (örnek: en gelip geçici, dünyevî düşünce bile bakışı anında yıkar). Aynı zamanda hayatın içinden geçen olağanüstü bir coşkunluk onu tanımlar. Yaşantılanmış hallerin sıradan etkisi ya da sıradan güncelliği onunla karşılaştırıldığında içeriye uzanamayan dışsal gelişen bir şey gibi gelir; duygular Ben'in dışındaki bir şeye göndermede bulunmazlar, aksine içteki halleri ifade ederler; dünya nesnesel ilişkilerin bağıntısı olarak değil, Ben'e özgü yaşantıların devamı olarak yaşantılanır. Az önce sözü edilen vektör, yön göstericidir, tersine döner ve artık içeri doğru bakıyordur. Bunu tasavvur edebilmek için mistik yazını dahi zahmete sokmaya gerek yok, çünkü her insan bunu bir ara "aşkın közü" (arzulamanın aşk "ateşinden" farkı) olarak yaşantılar, her ne kadar sonradan geçici bir anormallik olarak görse de. Sanatla bu karşılaştırmayı yapacak olursak, daha derinlerde yatan o sanatsal coşkuyu benzer şekilde ele almak lazım; bir nesne dünyevî görüş alanından yaratıcı tutumun alanına girdiğinde, çoğu kez kendisini değiştirmeden değişime uğrar ve öyle görünüyor ki duygusunu değiştirdiğini değil, duyguyu değiştirdiğini söyleyebiliriz; aradaki farkı her iki tutumu birleştiren farklı sanat türlerinde görmek mümkündür, örneğin Roman'da[37] olduğu gibi.

Böylelikle olası sanat görüşünün ikinci ucu, bu "öteki" Hal'e işaret eder ve duyusal olarak hissedilen deneyselliğin ötesini işaret eden, her şekilde ona aitmiş gibi görünen bileşenlerin salt güncellik ve coşkunluk olarak değerlendirilmesini içinde taşır. Bilindiği üzere bu Hal, hastalıklı olduğu biçimler haricinde, hiçbir zaman sürekli değildir; her seferinde normal Hal'e geri dönmek için yaklaştığımız,

37 Burada "Öteki Hal" olarak tarif edilen şeye, bugüne dek mistisizmin içinde saklanmış yaşantı türünü normal, aslında sadece örtük bir yaşantı olarak anlayan psikolojik birtakım açıklamalar aramak, bu sebeplerden ötürü bana pek de umutsuzca gelmiyor. Ve bu gerçekleşirse, sanat anlayışlarında sıkça kötüye kullanılan sezgi kavramı da –burada her ne kadar kaçındıysam da, fonda sürekli adı geçti– alacakaranlığından kurtulur.

varsayımsal bir sınır durumundadır ve sanatı mistisizmden tam da alışılagelmiş tutuma olan bağını hiçbir zaman yitirmemesi ayırır, bu durumda bağımsız olmayan bir Hal, sanki bir ucuyla hayali olana uzanıyormuş gibi sağlam zeminden kopup giden bir köprü gibi zuhur eder.

Yüzyılın en önemli sinema kuramcılarından biri olan Béla Balázs'a göre, sinema sosyal bir gerçeklik ve yüzyılın halk sanatıdır. Öyle ki, sinemanın ruhu halktan değil, halkın ruhu sinemadan doğar. Sinema bizi, sosyal ve psikolojik olarak derinden etkileyerek, hayal gücümüzde ve duygusal yaşamımızda efsanelerin, söylencelerin, halk masallarının yerini tutar. Kitleyle olan ilişkisi bu derece etkili ve yaygın başka bir sanat yoktur. Bu yüzden de, sinemayla beraber yeni bir sanat doğmuştur ve onun kuramla da barışık olması gerekir.

1920'li yılların Viyana'sında günde 300.000 kişinin sinemaya gittiği bir dönemde yazılan *Görünen İnsan*, sinema kuramının en önemli öncü metinlerinden biridir.

"Yine de diyorum ki sizlere: sinema yeni bir sanat ve diğer sanatların hepsinden farklı, tıpkı müziğin resimden ve resmin edebiyattan farklı oluşu gibi. İnsanlığın yeni bir aydınlanmasıdır sinema. İşte sizlere bunu kanıtlamaya çalışacağım."

Béla Balázs



internet satış:
www.saykitap.com
10 TL
ISBN 978-605-02-0246-5
9 786050 202465
SAY YAYINLARI