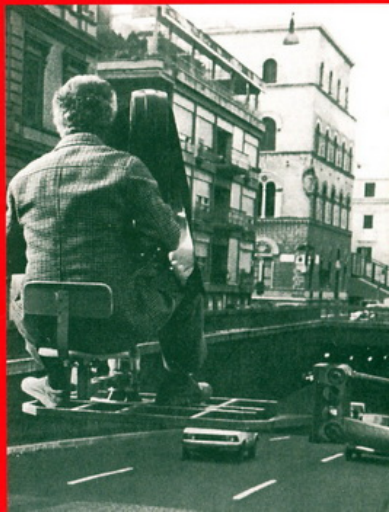
Balta/zar

İzzet Yasar

YKY







BALTA/ZAR

İzzet Yasar 1951 yılında İstanbul'da doğdu. Galatasaray Lisesi'ni bitirdikten sonra İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü ikinci sınıfta terk etti. *Kanama, Yeni Kuş Bakışı, Ölü Kitap* adında üç şiir kitabı var. *Dönüşü Olmayan Hikâyeler* adlı hikâye kitabıyla Sabahattin Ali Öykü Ödülü'nü aldı. Bu 4 kitap 1995 yılında *'tün Eserleri* adı altında tek bir kitap olarak yayımlandı.
Yasar'ın başlıca çevirileri arasında Manuel Scorza'dan *Dikenli Tel* (roman), Pascal Bonitzer'den *Bakış ve Ses* (sinema üstüne denemeler, YKY, 1995) ve Pierre Louys'den *Bilitis'in Şarkıları* (şiir, YKY, 1997) sayılabilir.

İZZET YASAR

BALTA/ZAR

YKY

Sanat - 49
ISBN 08-0024-9

Balta/zar / İzzet Yasar

1. baskı: İstanbul, Şubat 1999

Kapak Tasarımı
Faruk Ulay - Nahide Dikel

Baskı: Altan Matbaacılık Ltd. Şti.

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 1998
Tüm yayın hakları saklıdır.
Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın
hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Yapı Kredi Plaza E Blok Manolya Sokak 1. Levent 80620 İstanbul
Telefon: (0 212) 280 65 55 (pbx) Faks: (0 212) 279 59 64
http://www.ykykultur.com.tr

BALTAZAR

Bana bir filme bakmakla bir şiire bakmak arasında
fark olmadığını öğreten Mustafa Irgat'ın anısına.

1. YAZI



Raymond Roussel'in Impressions d'Afrique'de inanılmaz ayrıntılarla anlattığı son derece karmaşık makineler daha çok gösteriye ve gösterişe yönelik tasarımlardır. Bu ani servet, onulmaz aşk ve barbitürat kurbanının imgesel'inde yaptığınız, istediğiniz yerden başlayıp istediğiniz yerde bitirmenize izin verilen yolculuk sona erdiğinde, tuhaf bir aldatılmışlık duygusuyla baş başa kalırsınız. Kafka'nın Ceza Sömürgesi'ndeki makinenin işleviyse son derece açık ve nettir: Suçuyla ilgili yasa hükmünü suçlunun etine kazımak. Eziyet ister yazı'nın kendinde içkin olsun ister onun konusunu oluştursun, mekanik icatlar çağının edebiyata yansıması dağılma ve dehşet burcunda gerçekleşmektedir. Baba'nın yasa'sı olan yazı "suç ve ceza"nın bıçak sırtında kendi derisini yüzeceği kadar yüzmüş, güç ve eza'nın kıyma makinesinde kendine yeni bir cehennem aramaktadır. O dönemde iki, yalnızca iki makine, entropi'ye meydan okurcasına, çift taraflı bir kıyma makinesi gibi işlemektedir: Sinematograf ve fonograf.

Yazılı kültürün işkencelerle dolu dünyasından uzaklaşırken, eğer yeteri kadar şanslıysanız, kendinizi görüntünün ve sesin şifa dolu topraklarında bulursunuz. Bu ülkede ilerleyen yolcu eninde sonunda kendi kendine şu soruyu sormak zorunda kalacaktır:

Nedir insana "Bu filmde SİNEMA var!", "işte HAS SİNEMA bu!" dedirten? Dreyer'de, Vigo'da başladığını; Yeni Dalga'da patladığını; bugün hâlâ seyrek göktaşları halinde zaman zaman yağdığını gördüğümüz o som şey nedir?

A. Bazin, ekranın, gerçekliğe açılan bir pencere değil, tersine, gerçek'i örten, gizleyen, bütünlüğü içinden bir parçasını koparıp bize gösteren bir "kaş" olduğunu söyler. Bu kaş'ı delip geçen, bize ulaşan ve fark'ı duyuran ne olabilir?

Bütün sanatlar için geçerli olan elbette sinema için de geçerli: Tek gerçek yargıç Zaman'dır. Ama gene de hissedilen bir "fark" var ve insan insandır ve yanılmalar pahasına da olsa rahat duramayacak ve kurcalayacaktır.

Fosilleşmiş bir "politik" sinema eleştirisinin terimleri bize bu konuda yardımcı olamaz. Kurumlaşmış elleştirmenlerden de bu konuda hayır gelmez. Her türlü politik/ideolojik çağrışımdan (içerikten değil) sıyrılmış bir "emek" kavramından yardım istiyorum. Bir konser kaydını dinlerken, klavsenden çıkan "müzik"in yanı sıra, maddenin maddeye çarpmasından doğan o "öteki" sesi duyduğunuz olur. Bu, yüzeye çıkan "emek"tir. Bir "has sinema" eserinde de emek böyle yüzeye çıkar. Ekranın opaklığını yarar, okunaklı hale gelir. Klaket göstermekten falan söz etmiyorum. Godard'ın Tout va bien'indeki on küsur dakikalık süpermarket planının ilk bir iki dakikası geçtikten sonra gelip fiction'a eklenen o artı şeyden söz ediyorum. Her Truffaut filminde bir ya da birkaç tane olduğu söylenen o "kuvvetli ân"lardan söz ediyorum. J. Huston'un The Dead'inin, Antonioni'nin L'Eclisse'sinin finallerindeki yırtılmalardan; Il Grido'nun, Mamma Roma'nın, Au Hasard Balthazar'ın, Passion'un (Godard)... onları boydan boya kat eden, yan-anlamlarla yüklü, tükenmez şiirlerinden söz ediyorum.

Bütün bu "has sinema" örneklerinde, bir an gelir ki, kaçınılmaz biçimde, fiction'u izlerken, aynı zamanda onun yapımını, yönetimini, montajını, seslendirmesini paylaştığınız duygusuna kapılırsınız. Dram sürer, siz izlersiniz, ama bir travelling'in, bir montaj parçasının ya da bir istiarenin, bir göndermenin mükemmelliğini de ayrıca izler, ardındaki emeği okur, üretmenin ve yaratmanın hazzını paylaşırsınız.

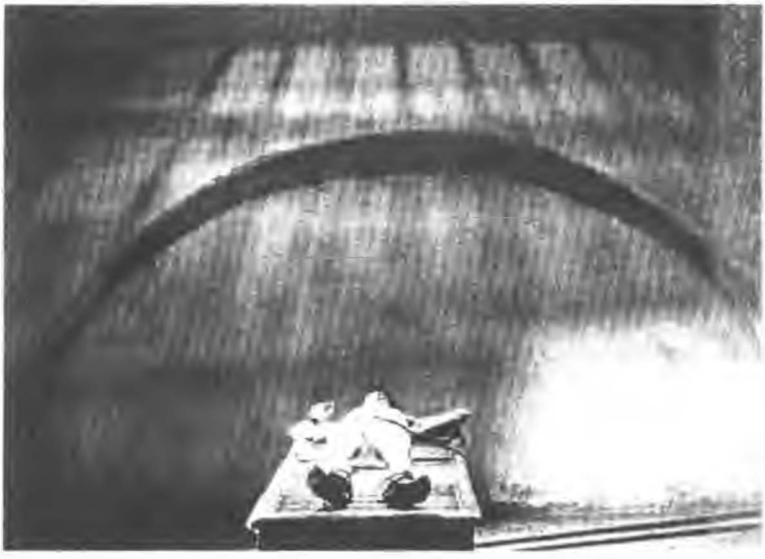
Burada söz konusu olan, emek ânının kaydı ya da yeniden-üretimi değil, tam tersine, donmuş emeğin, deri altına gizlendiği fiction'u adeta yırtarak, bakış'la karşılaşması ve izleyen gözün retinasına doğrudan kaydedilmesidir.

Tıpkı kendi üzerine çöküp karadelikleşen bir yıldız gibi, bir plan/sekans'ın kendi güzelliğinden yırtılmasına, onu yaratan maddi ve entelektüel emeğin Bazin ekranının opaklığını delerek fışkırmasına tanık olmak, yazılı kültürün işkencelerle dolu dünyasından uzaklaşan ve görüntünün ve sesin şifa dolu topraklarında ilerleyen kişi için, küçük bir Passion yaşamaktır.

Passion'lar güzeldir.



2. YAZI



Yazılı kültürün işkencelerle dolu dünyasında "insan gözünün soldan sağa okuma alışkanlığı" geçerlidir. Sinemanın şifa dolu topraklarında ise insan gözü dört boyutta ve her yönde okuyabilir. Sinemada, gerçekten güzel bir travelling'den daha gerçek ve daha güzel bir şey var mıdır, acaba? Bence, "has" sinema eserini tanımamızı kolaylaştıran şeylerin başında, böyle bir travelling gelir.

Süper devletlerin uluslararası pazarlara kitle üretimi yapan sinemacıları da travelling'ler yapmayı her zaman sevmişlerdir. Özel filtrelerle beyazlaştırdıkları bulutlar ve mavileştirdikleri gökler altında uzanan geniş landscape'leri ya da sahnelerine doldurdukları sığır ya da asker sürülerini tarayıp durmuşlardır.

Sonra da bunları montaj masasında geçmelerle birbirine bağlayarak marifet yaptıklarını sanmışlardır.

Estetiğini en kötü uluslararası piyasa ürünlerinden çıkarmış olan azgelişmiş sinemalarda ise travelling'ler kısa ve güdüktür. Sanki ray bitmiş gibi yarısında kesilmiş izlenimi verir.

Belki de gerçekten ray sıkıntısı çekildiği için bu böyledir.

Öyle ya da böyle, bütün bir sinema tarihi boyunca, Pascal Bonitzer'in "devamlılık sineması" dediği şey, "gerçek izlenimi"ni sağlama adına, kaydedilen gerçekliği kesmiş, biçmiş, yeniden birleştirmiş ve üst üste yapıştırmıştır. Bütün bir kesmeler, açı/karşı açılar, paralel anlatımlar dünyası içinde, sinematografik emek geriye itilmiş, bu fallik ve röntgenci estetiğin hayaletleri, bir ayna-dönemi-öncesi kâbusu gibi, karanlık salonların kolektif imgesel'ini istila etmiştir.

Buna karşılık, "has" sinema eserlerinde, bir sinematografik anlatım aracı olan travelling, aynı zamanda "kristalleşmiş emek" olarak kendi varoluşunu da kaydedebilmesinin güzelliğiyle vardır.

Godard'ın Passion'unda, emek ânının dolaysız kaydedilmesiyle başlayan travelling'ler, bu emeğin sonucu olan, klasik tabloların kusursuz canlı röprodüksiyonlarının oluşum ânlarındaki plastik güzelliğin kaydedilmesiyle devam ederler.

Mamma Roma'da, Ettore'nin gözaltındaki "Passion"unu anlatan sekanstaki, birdenbire başlayan ve alışılmış sinematografik anlatım koduna bütünüyle aykırı uyuşumlarla birbirine bağlanan travelling'ler, plastik kusursuzluklarıyla, "quattrocento"yla başlayan o büyük geleneğin mirasçısı oldukları kadar, modernlikleriyle de, sanki, Godard'ın yirmi yıl sonra çekeceği o büyük Passion'un "kuantik" habercileridir.

Tout va bien'in süpermarket sahnesindeki ya da Professione: Reporter'in finalindeki gibi travelling'ler, zengin politik ya da felsefi yan-anlamlar üretmekle kalmayan, olağanüstü emekyoğun nitelikleriyle özgül sinematografik emeği de her türlü Stalin'vari emek görüntüsünden çok daha gerçek bir biçimde kaydeden örneklerdir. Godard bir travelling'in yalnız teknik değil aynı zamanda ahlaki bir sorun olduğunu söylüyor.

Gerçekliğin "devamlılık" ve "gerçek izlenimi" adına kesilip biçilmesine en iyi tepkiyi, bu işi en aşırı uçlarına götürerek, yine has sinema adamları verirler. L'Eclisse'nin sonundaki o elli küsur planlık "sekans"ın montajı bize hiçbir devamlılığı anlatmaz, belki de sadece bir hayatın sonunda bir montajın neye benzediğini anlatır. Çok güçlü bir teleobjektifle ve netlik ayarı bozuk olarak çekilmiş gündüz yanan sokak lambası planında ortaya çıkan "Batan Güneş" imgesi her türlü "sinema"nın pornografiden ve röntgencilikten ibaret olduğunu gösterir.

Gene de, Antonioni dahil, bütün iyi "sinemacı"lar, aynı zamanda iyi birer makinist, en azından iyi birer vatmandırlar.

Seyirci önüne çıkan ilk sinema filmi gara giren bir treni gösteriyordu.

Has sinema, o gün bu gündür, raylar üzerinde gidiyor.

Batan Güneş'e doğru.



3. YAZI



Uyanınca kan gördüğüm ayakkabılarımın içine bakalım mı?
- Mustafa Irgat -

Togliatti'nin kısmak istediği sesi on altı yaşında bir (iki? üç? beş? on?...) serseri tarafından sonsuza dek kesilmeden az önce Pier Paolo Pasolini Empirismo Eretico'da toplanan yazılarını yazıyordu. Bir şairin gözünü kırpmadan daldığı işaretbilim topraklarında yaşadığı teorik bir Passion niteliğindeki bu metinlerde rüyaların diliyle sinema dili arasındaki özdeşliğe dikkat çekilir. Gerçekten de, insan psişizminin en "şizoid" ânlarından biri olan rüya ânı, hemen hemen bütün varlığını ve bütünlüğünü gerçekliği parçalara ayırma işlemine borçlu olan "sinema"nın terimleriyle yaşanır: Rüyalarımızı, cut'larla birbirinden ayrılan, çeşitli açılardan çekilmiş, çeşitli büyüklükte planlar, hattâ plan/sekans'lar olarak görürüz. Psişik aygıtın en ilkel bölgelerinde gerçekleşen bu olguyla sınaî/kültürel aygıtın en modern pratiklerinden biri arasındaki bu yapısal özdeşlik her türlü faşizmden ölesiye iğrenen bu erken-İnsan'ın elbette aklını kurcalayacaktı. Çünkü arada "İnsanlık"ın bütün bir politiko-erotik kıyımlar tarihi vardı.

İçinde yaşadığımız bu "porcile"de daha uzun kalabilseydi Pasolini bu Rafızî Tecrübe'yi nerelere vardıracaktı? Gerçekliğin Genel İşaretbilimi'yle örtüşeceğine inandığı bir sinema işaretbilimini oluşturma yolunda adeta umutsuz bir arzuyla ilerlerken bu iki paralel evren arasında bir "kurtdeliği" bulabilecek miydi? Bilemeyiz. Ama, bilinçdışının hayaletleri korteks'teki yarılmalardan dışarı çıktıklarına göre, biz de söz konusu kurtdeliğinin öbür ucunu ekrandaki "yarık"larda arayabiliriz.

Holbein'ın Elçiler adlı tablosunun sağ alt köşesinde bir

"anamorfoz" olarak yer alan ve ancak göz tuvale iyice yaklaştırılıp aşağıdan yukarıya doğru bakıldığında bir kurukafa olduğu anlaşılan o tuhaf, hattâ korkutucu figür (Pascal Bonitzer'e göre ressamın imzası: Hol bein yani oyuk kemik), bu son derece gerçekçi bir biçimde resmedilmiş temsili, bir temsil olarak ifşa eden, başka bir perspektif evreninden gelip ifşa ettiği temsilin yüzeyini yararak onu da bir yüzey olarak ifşa eden, mevcut senografiye tamamen yabancı (yabancı: Alien) bir tehdit nesnesinden başka nedir?

Yakın plan, henüz filmik zamanda yer almadığı, sinematografik sürekliliğin bir parçası olmadığı, yalnızca genel planda kaydedilen konuların daha okunaklı birer tekrarından ibaret olduğu dönemden itibaren, hep sahne'nin biraz yabancı'sıdır. Montajın gelişmesi, sinema dili denen şeyin kendini oluşturmasıyla birlikte, bu tekinsiz yabancının da adeta kuluçka dönemi sona ermiş, yüzeyini parçalayarak girdiği sahnede, Buñuel'in ünlü ustura/göz sekansından beri, aynasal sistemin temsilini mümkün kıldığı bütün "sapma"ların temel unsuru olmuştur. Suspense'in alan/alan-dışı/yakın plan biçiminde özetlenebilen diyalektiği onsuz düşünülemez. Sinemada mecaz-ı mürsel yaratmanın en yaygın biçimi olarak, o, yalnız pornografiyi mümkün kılan değil, her şeyi pornografiye dönüştürebilendir. Sanki onun açtığı yarıktan, Freudien "ilkel sahne", sahneye akmaktadır.

Sinemanın gerçek şairleri, onun bu özelliklerini, kendi "poetik" amaçları doğrultusunda, varabileceği en uç noktalara taşımışlar ve onun aynasal sistemin özdeşleşmeyi sağlayan alışılmış oranlarını çarpıtma özelliği sayesinde, fallik estetiğin temsil yüzeyinde derin yarıklar açarak, sadist bakış'ın arzu nesnelerini iğdiş edici hayaletlere dönüştürmüşlerdir. Yalnız Buñuel, Hitchcock, Ridley Scott... değil, belki daha temel biçimde Dreyer ve Godard. Dreyer'in La Passion de Jeanne d'Arc'ında, yakın plan, uyuşumun yapıcı bir öğesi olarak değil, aynasal temsil sisteminin "hol bein"ı olarak iş görür. "Domrémy'li küçük Jehanne"ı suçlayan engizisyon savcısı Cauchon'un yakın planı, konuşan bir İnsan'ın değil, kıpırdayan üst-deri parçacıklarının, kıl diplerinin, yağ torbacıklarının kaydedilmesidir. Re-

née Falconetti'nin gözünden akan yaş, o yakınlıkta, baş oyuncunun göz pınarından değil, ekranın dokusundaki bir delinmeden çıkıyor gibidir.

Godard'ın Passion'unda –ve bir çeşit "küçük Passion" olan Gloire et décadence d'un petit commerce de cinéma'sında–, monitör ekranlarında eziyet verircesine ileri/geri hızlı/yavaş hareket ettirilen, en biçimsiz göründükleri kareler ısrarla dondurularak sadist bakışın nesnesi kılınan (Passion'da Hanna Schygulla ekrandaki kendi "Passion"una bir türlü bakamaz) insan yüzleri, yansıtıldıkları Bazin ekranında, onun üç boyutluluk yanılsamasını ifşa eden, yabancı "flatland" yaratıkları gibidirler.

Yine de, bir ekranda olabilecek en gerçek yarılma, filmin kopmasıdır. "Sinema"ya veda ederken, Tout va bien'de, Jane Fonda'nın elinde ve Yves Montand'ın gözünde, fallik bakışın sahibi olan seyirciye Fallus'un bizzat kendisini gösteren Godard, ara döneminde, siyah kareler kullanarak ekranda gerçek "arzu delikleri" açmayı denedikten sonra, nihayet, Passion'da, yakın-olmayan-yakın plana varır. Sağır dilsiz genç kız figüran suda çırılçıplak sırtüstü yüzerken gözünü ondan ayıramayan yönetmen Jerzy, neye baktığı sorulduğunda, "Evrensel yara'ya bakıyorum" cevabını verir. Burada, sadist bakışımızın arzu nesnesi olan "evrensel yara"yı, yakın planda, ama ait olduğu dilsiz bedende değil, yönetmenin ağzında "görürüz". On yıl önce bize Fallus'un kendisini doya doya seyrettiren Godard'ın, "evrensel yara"yı kendi söz'ünde saklarken, söylemek istediği açıktır: Yakın plan ananızın amıdır.



4. YAZI



"Godard yapar. Ben yapamam."

Böyle der Antonioni, Kızıl Çöl'de, Richard Harris'in işçilere hitap ettiği sahnede, Harris'in gözünü temsil eden kameranın niye bir andan itibaren işçileri bırakıp fabrikanın tavanına doğru pan yaptığı sorusuna cevap verirken. "Belki de Monica Vitti'yi düşünüyordu. Godard olsa orada keser ve Monica Vitti'nin yüzünü gösterirdi. Godard yapar. Ben yapamam." Godard buna cesaret edebilir, ama ben edemem, mi demek ister? Ama aynı Kızıl Çöl'ün anlatısını, Monica Vitti'nin çocuğuna anlattığı öyküyü bir kısa film gibi araya sokarak, yarmaktan çekinmez.

Sinemanın sanat oluşunun tarihi aynı zamanda sinemada cesaretin tarihidir. Dil olarak sinemanın kökeninde Avrupa'nın o muhteşem "retable" geleneği varsa sanat olarak sinemanın derin geçmişinde de Holbein'ların, Velázquez'lerin kendilerine quattrocento'dan miras kalan perspektif evreninin senografik temsil yüzeyinde cesaretle açtıkları delikler, yarıklar, yaralar vardır. Sinema'nın –sinema sanatının değil, bizzat mucidi Louis Lumiere tarafından "geleceği olmayan bir icat" diye nitelenen "sinematografik aygıt"ın– içine doğduğu sanat ve kültür ortamında "cogito" çoktan can çekişmeye başlamıştı: Rimbaud, Freud, Einstein... Modern sanatla buluşma Dreyer ve Vigo gibi sinemanın ilk gerçek şairlerinin cesareti sayesinde pek çabuk gerçekleşti. Dreyer, La Passion de Jeanne D'Arc'ta insan yüzlerini mecaz-ı mürsellere bölerken, Vigo, L'Atalante'ta Dita Parlo'yu kocasının karşısına nehrin dibinde çıkarırken, ellerindeki temsil yüzeyinde tehlikeli yaralar açtıklarını çok iyi biliyorlardı. Kameralarını kalem, peliküllerini kâğıt gibi kullanarak, silgisiz bu maceraya atıldılar ve sinemayı sanat yaptılar.

Vigo'nun L'Atalante ile açtığı yara kendi bedenine kadar uzandı.

Buñuel'in usturayla açtığı ilk göz yarasıysa Bergman'ın Karanlıkta Müzik'ine, oradan da Kurosawa'nın o taklit edilemez güzellikteki Ağustosta Rapsodi'sine kadar uzanır. Kurosawa'nın cesareti, ufukta bir mantar bulutu bekleyen bizlere, ekranda ansızın büyük bir yara gibi açılan ve gözümüzün içine bakan "atomun gözü"nü göstermesindedir. Bu şaşırtıcı filmin çocuk şiiri saflığındaki anlatısını bölebilecek hiçbir vahşet görüntüsü –ne Ran'daki gibi tonlarca kırmızı boya ne de Nagasaki katliamına ilişkin belgesel görüntüler– bu beklenmedik gerçek gözden daha tahammül edilmez olamazdı.

Truffaut'nun sinemaya özgü noktalama işaretlerini ve müziği kullanma tarzı da, girişimci, üslûpçu ya da deneyci cesaretten ayrı olarak, saf sinemacı cesaretine iyi bir örnektir. Onun noktalı kararmaları, eşlikçi olmaktan çok hikâye edici bir dış ses gibi davranan müzikleri, bir yandan üslûbunun biçimsel özelliklerini oluştururken, bir yandan da has sinemanın kökenlerine duyduğu içten sevgiyi anlatısının temsil yüzeyinde korkusuzca yeniden-üretirler.

Jean Cocteau "sinema yaklaşmakta olan ölümü kaydeder" diyor (Godard'dan alıntılıyorum). Bütün sinema pratiği cesaretten ibaret olan Godard ise Bresson'un Au Hasard Balthazar'ı karşısında duyduğu hayranlığı ancak "bu film bir buçuk saate sığdırılmış hayattır" diyerek ifade edebiliyor. Oyunculardan, hiçbir filminde profesyonel oyuncu kullanmayacak kadar "korkan", hattâ bir filminde oynayan oyuncuyu bir daha başka filminde oynatmayan (bekâretlerinin bozulduğunu söylüyor) Bresson, Au Hasard Balthazar'da, sinemada cesaretin en muhteşem örneklerinden birini vererek, şu müthiş gerçeği ispat etmiştir: İyi sinema yapmak için bir eşek, yüz kadar koyun, bir de saydam kız yeter!

Tek şartla: Eşek, kameranın önünde duracak.



5. YAZI



Yıllarca Richard Nixon'un peşinde koştu Godard. Brecht'i sorguya çeken adamı King Lear'inde oynatabilmek için. İkna edemedi ve Norman Mailer'a razı oldu. Ama Alain Delon'u Nouvelle Vague'da Leman gölünün buz gibi sularında her gün saatlerce tutarak üşütmeyi başardı.

Godard'a göre "oyuncular hıyardır".

Bresson oyuncular hakkında böyle kaba sözler söylemez. Sinemasının onlarla bütün ilişkisini kesmiştir, o kadar. Profesyonel oyunculara yüksek ücretler ödemek yerine parasını kilometrelerce film çekmeye, kilometrelerce ses kaydı yapmaya harcamayı tercih eder. Baştan beri, insanlarla ilgili öyküler anlatmadığı, her zaman soyut bir gerçekliğin, tedavül'ün filmini çektiği için oyunculara ihtiyacı yoktur. Au Hasard Balthazar'da sürekli sahip değiştiren bir eşek, L'Argent'da ise düpedüz para başroldedir.

Bresson için oyuncular yoktur.

Godard ve Bresson oyunculara karşı tavırları açısından iki karşıt ucun temsilcisi gibi görünürler. Godard –La Passion de Jeanne d'Arc'ta Renée Falconetti'nin gözlerinden gerçek acı gözyaşları akıtabilmek için çerçeve dışındaki ayaklarına tığlar batırdığı söylenen Dreyer gibi– oyunculara karşı iktidar mücadelesini "baba", "usta", "hoca" kimliklerini kullanarak ya da onlarla evlenerek sürdüren yönetmenler soyundandır. Bresson ise bu iktidar mücadelesini daha baştan reddetmiştir. Oysa ikisi de teatral anlamda oyunculuğun sinemanın vazgeçilmez bir öğesi olmadığını çok iyi bilmektedir.

Godard açısından söz gelişi "oyun gücü" kavramı pek fazla önem taşımaz. Yüzlerin nasıl göründüğü, bedenlerin nasıl hareket ettiği, seslerin nasıl çıktığı onun için daha önemlidir. Ya da kime ait oldukları, bizzat bu aidiyet nedeniyle hangi anlamları

ve yan-anlamları ürettikleri. Yoksa nasıl "oynadıkları" değil. Godard'ın Alain Delon'a rol teklif etmesinin onun "oyun gücü"yle hiçbir ilgisi yoktur. Amacı Delon'u –soğuktan dondurmanın yanı sıra– Delon olarak adı "Yeni Dalga" olan bir filmde "göstermek"tir.

Bresson içinse profesyonel oyunculuk filminin bir karesini bile kirletmesine izin vermediği bir günah gibidir. Bu tavrında o kadar radikaldir ki yaptığı sinemaya "sinema" demediği gibi (icra ettiği mesleği "sinematograf" diye adlandırır Bresson), oyuncularına da "oyuncu" demez. "Model" der. Bununla da kalmaz. Film piyasaya çıkana kadar onlara çekilmiş malzemenin bir tek karesini göstermez. Dublaj sırasında bile "model"lerin çekimleri görmeleri yasaktır. Kendi "oyun"larını seyretmelerine izin vermektense dublaj stüdyosunda onları aylar, günler boyu ve saatlerce yeniden yönetmeyi yeğ tutar. Mübadelenin tek gerçek ilişki, tedavülün tek gerçek baş oyuncu olduğu bir toplumun dalgalanmaları arasında iradeden ve ruhtan yoksun kuklalar gibi sürüklenen bu insansı varlıkları "oynamayı-bilmeyen-oyuncu"lara oynatmak ve "duble" ettirmek Bresson için her şeyden önce ahlaki bir seçimdir.

Ayrıca, söz gelişi Au Hasard Balthazar'ı düşünürsek, baş rolü amatör bir eşeğe verdikten sonra karşısına bir alay profesyonel oyuncu çıkarmak haksızlık olurdu.

Godard ve Bresson'un farklı yollardan varmak istedikleri yer aslında aynıdır: Aynasal sistemle özdeşleşme aracı olan oyuncunun yerine kabul edilemez olanı koyarak sadist bakışın fallik arzusunu iğdiş etmek, pornografik olanı bir kere daha pornografikleştirmek.

Gerçekten de, Shakespeare'in Kral Lear'ini "oynayan" bir Nixon'dan ya da tedavül ânındaki para'dan daha pornografik ne olabilir?



6. YAZI



Engels, "maymunun insanlaşmasında emeğin rolü"nden söz ederken, insanın doğrudan doğruya maymundan gelmediğini, ikisinin ortak bir atadan türediğini bilmiyordu. Belki biz de, bir şeyleri henüz bilmediğimizden, "insanın melekleşmesinde sinemanın rolü"nden söz edebiliriz.

Batı kültürünün bütün klasik ve modern başeserleri, gerçekliğe, "düşmüş insan"ın bakışıyla bakarlar. Söylemleri, Öteki'yle ilişkinin imkânsızlığı tarafından iğdiş edilmiştir. Büyük sanat her zaman trajik olmuştur. Popülist ya da totaliter ideolojilerin üst-belirlediği ucuz ürünler hariç, yazılı ya da figüratif bütün fiction geleneği, arzu nesnesinin karşısında, sonsuz ve umutsuz bir "kontr-plonje"den ibarettir. Sinemanın gerçek şairleri tarafından hakir görülen, Bazin'in "Neron Kompleksi" dediği sadist durum, büyük dramatik eserlerin özünü oluşturur. Karakterlerine bakış tarzı Eric Rohmer'in Conte d'hiver'ininkine benzeyen bir başesere ne klasik ne de modern ürünler arasında rastlayamazsınız. Bu "melek bakışı"nı sinema mümkün kılmıştır.

Sinemanın ilk oyuncuları meleklerdi. El Fatima'daki gibi onları gökyüzünde görenler de sinemanın ilk seyircileri. (Jeanne d'Arc melekleri alan-dışı'nda, dış ses olarak "görüyordu".) Batı dünyasının ortak imgeselini dolduran gökyüzü sineması bir freskler ve retable'ler geleneği olarak önce genel planda kaydedilmiştir. Bu genel plan, Quattrocento'yla birlikte, değişik kaçış noktalarının peşinde farklı "plan" büyüklüklerine bölünse, farklı senografi maceralarına sürüklense bile, bakış özünde aynı kalmıştır. İnsanlığın gözü, yüzyıllar boyunca, meleklere El Greco'nun onları resmettiği açıdan bakmıştır. Bu kontr-plonje'nin karşı-açı'larının kaydı içinse Lumière'lerin ışığının doğmasını beklemek gerekmiştir. Kamera, hareket etmeye, ya-

tay ve dikey panoramiklerle, travelling'lerle uzay/zamanı kat etmeye başladığı andan itibaren, kaydettiği her görüntü, bu mucize seyircilerinin bakışının karşı-açı'sı olmuştur. Hareket eden kamera, melekler gibi her yerdedir, her açıdan bakabilir, bakışı ölümsüzdür ve sürekli olarak "yaklaşmakta olan ölümü kaydeder" (Cocteau).

Kimin bakışıyla bakıyorsan, o'sun.

Bakış'ın melekler katına yükselebilmesi ve El Greco'nun mükemmel ama umutsuzca uzak iki boyutlu senografik temsil yüzeyinin opaklığını delerek ona kendi uzay/zaman'ını akıtabilmesi, melekleri profilden, yarı-arka profilden görebilmesi, mavi boyun damarlarını kaydedebilmesi, kanatlarının arasında yakın planda dolaşabilmesi, nihayet onları amorstan görerek kendi ölümlü kontr-plonje'sine ölümsüz bir karşı-açı olabilmesi için sinema sanatının doğması gerekti.

Sadece, Passion'un, klasik tabloların figürleri arasında düşmüş bir tanrı gibi zaman boyutları yaratarak dolaşan Godard'ı değil; sadece, Himmel über Berlın'in, bir sirk filine bile melek şefkatiyle bakabilen Wenders'i değil; toplara mermi yerine kameralar doldurup göğe ateşleyen Gance, kamerasını nehir diplerinde gezdiren Vigo, bir şehrin depremle yıkılışını üzerinden uçakla geçerken tesadüfen çeken Tissé, L'Identificazione di una donna'nın sonunda dış uzaya açılan korkusuz Antonioni... hepsi, bilerek ya da bilmeyerek, bu karşı-açı'ya geçti, melek oldu, seyircisini melekleştirdi.

Andrei Tarkovskiy, çok haklı olarak, sinemanın insanlığa hiçbir şey öğretemeyeceğini, çünkü insanlığın hiçbir şey öğrenemeyeceğini son dört bin yılda yeteri kadar ispatladığını söylüyor.

İnsan olarak övünülecek hiçbir şey başaramayan türümüzün, sinema sayesinde, iki saatliğine de olsa, melek olabilmesi ne güzel!



7. YAZI



Ölümüm bir kandil olacak.
Akşamlar akşamlar akşamlar olacak.
- Turgut Uyar -

Stéphane Mallarmé "şiir kelimelerle yapılır" derken bir La Palice gerçeğini ifade etmiyordu; düpedüz polemik yapıyordu. Şiirin şiir dışı fikirlerle yapılabileceğini öngören müdahaleci ve programcı anlayışlara karşı özgül şiir emeğini savunuyordu. André Breton da Manifeste du surréalisme'de şiirsel imgenin gücünü, benzetme mantığının ötesinde, anlam olarak birbirinden mümkün olduğu kadar uzak iki işaretleyenin yan yana gelmesinde ararken, kural koyucu görünüşüne rağmen, benzer birkonumdadır. Her ne kadar gerçeküstücü şiir bağlamında bu yan yana getirme işleminin önceden düşünülmüş olamayacağını söylese ve bunu destekleyen örnekler verse de genel olarak vardığı sonuç aynıdır: Şiir kelimelerle yapılır. Peki, sinema neyle yapılır? İmgelerle çalışması açısından belki de şiire en yakın sanat olan sinemayı sinemacılar neyle yaparlar?

Fosilleşmiş bir "politik" eleştiri öteden beri sinemanın fikirlerle yapıldığını ileri sürmüş, filmlerde fikirleri görmüş, fikirleri aramış, fikirleri yargılamıştır. Özgül sinematografik emeği geriye itme konusunda onunla yakın akraba olan kurumsallaşmış elleştiri içinse her şeyden önce filmlerin ortalama seyircinin gözü tarafından hazmedilebilirliği, yani arzı üreten fikirle talebi biçimleyen arzu arasındaki uyum önemlidir. Ortak noktaları müdahalecilik ve programcılık olan ve Berlin Duvarı'nın yıkılmasıyla iyice birbirine kavuşan bu iki akıntının doğurduğu yeni "politik elleştiri" ise filmlerde daha çok "hazmedilebilir fikirler" görmeyi istiyor. Popüler bir parodide politik tutarlık, nostal-

jik bir fantezide resmi hafızaya uygunluk, bir burjuva dramı olan ve bir burjuva dramından başka bir şey olmayan bir filmde bile söz gelişi küçük burjuva entelektüel kesimin ahlaki/ideolojik eleştirisini arıyor, üstelik buluyor, bulamayınca kızabiliyor da.

Söylem her durumda aynı. Tanrıtanımaz hıristiyan marksist olduğunu açıklayan Pasolini'ye bir zamanlar acaba ne demek istiyor diye düşünmeden gülen ağız ile Jean-Marie Straub'u ve Danielle Huillet'yi hâlâ sinemacı sayamayan göz aynı kafaya ait. Hazmı güç plan/sekanslara bir şair/sinemacının ağzında tahammül edemeyen bakış Bazin ekranının güvenli opaklığında neden tahammül etsin? Le Mépris'nin çekimleri sırasında Godard'la yapımcı olarak kavga ederken Carlo Ponti "seyirci, gözüyle değil midesiyle seyreder!" diye bağırmıyor muydu?

Sinemanın gerçek şairleri, şair oldukları, şiirin neyle yapıldığını bildikleri için, sinemanın neyle yapıldığını da çok iyi bilirler. Godard, Vent d'est hakkında, "artık sözkonusu olan 'bu doğru bir görüntüdür' demek değildi, 'bu doğrudan doğruya bir görüntüdür' demekti" derken Mallarmé'yle aynı şeyi söylediğini biliyordu. Bresson da Journal d'un curé de campagne dolayısıyla "Evet, benim için, görüntü cümledeki kelime gibidir. Şairler kendilerine bir kelime haznesi inşa ederler. Kelime seçimleri çoğu zaman bile bile parlaklıktan uzaktır. Sonra, en sık kullanılan, kullanıla kullanıla en eskimiş kelime, doğru yerde olduğu için, birdenbire olağanüstü bir ışıltıyla parlar" derken aynı şeyi söylediğini çok iyi biliyordu. Vigo'dan Tarkovskiy'e, sinemada cesaretin tarihi, bu bilgiye duyulan güvenle yazılmıştır. Onların filmlerinin bedenleri bunu anlamak istemeyenlere cevap olması için isteyerek açtıkları yaralarla bir kat daha güzelleşmiştir. Godard'ın yaralarından genellikle sesler akar; Antonioni kangrenden bile korkmaz; Truffaut'nun yaraları görünmez iç kanamalardır; Ozu'nun, Bresson'un, Straub'un filmleriyse baştan aşağı yaradan ibarettir.

Turgut Uyar'ın şiirinde "akşamlar" kelimesinin niçin bir, iki ya da beş kere değil de üç kere geçtiğini ve niçin başka türlü değil de böyle olması gerektiğini bir fikirle açıklayabilseydik Bresson'un eşeğiyle sirkteki diğer hayvanlar arasındaki açı/karşı açı'nın büyüsünü de bir fikirle mutlaka açıklayabilirdik.



8. YAZI



Papa'nın da Togliatti'nin de aynı derecede nefret ettiği "tanrıtanımaz hıristiyan marksist" Pasolini'nin Mamma Roma'sı düğün elbiseleri giydirilmiş üç domuzun yakın planıyla başlar, Ettore'nin ölümüyle yalnız oğlunu değil bütün sınıf atlama hayallerini de kaybeden Anna Magnani'nin üç kere dul kalmış yüzüyle biter. Arada "il boom"un, savaş sonrası İtalya'sındaki ekonomik "yükseliş"in Papa'nın da Togliatti'nin de kendi açılarından tahammül edemeyeceği "öteki" görüntüleri vardır: Egemen "emek" biçimi olarak hırsızlık ve şantaj; egemen "aşk" biçimi olarak fuhuş ve pezevenklik; söylemi kapitalist söylemle örtüşen bir kilise; işçi sınıfının ve Tanrı'nın mutlak yokluğunda gelişen trajik bir alt-proletarya öyküsü.

Mamma Roma'yı peliküle yazılmış en güzel şiirlerden biri yapan her şeyden önce Pasolini'nin sinemacı cesaretidir. Saf olmayan bu öyküyü saf olmayan bir sinema diliyle anlatmayı göze almış olmasıdır. Devamlılık sinemasının güvenli normlarına aykırı –adeta acemice, belki de gerçekten acemice– açı/karşı açı'lar, nispeten klasik sinema diliyle anlatılmış bir bölümün arkasından gelen tek planlık uzun travelling'ler, Anna Magnani gibi birinci sınıf bir profesyonel oyuncunun karşısında sıradan bir garsonu baş rolde oynatmaktan çekinmeyen oyuncu seçimi, Accattone'nin bir yıl önce eleştirmenleri çileden çıkaran müzik anlayışının (fon müziği olarak Bach) bu filmde de tekrarlanması (Vivaldi), Mamma Roma'ya o kendine özgü büyüsünü verir.

Sinematografik inşa sanatı düzeyinde büyüleyici bir film olan Mamma Roma film kişilerinin biçimlendirilmesi düzeyinde tam tersine büyü bozucu bir etki üretir. Duygusal ya da erotik çekim alanı oluşturma konumundaki film kişilerinin tümü aynı zamanda açık bir iticiliğe de sahiptir. Pasolini'nin bütün sinema pratiği boyunca koruyacağı bu "epik" tavır Mamma Ro-

ma'yı herhangi bir yeni gerçekçi İtalyan filmi olmaktan kurtarır. Mamma Roma'nın seyirci üzerinde tersine bir katharsis gibi işleyen söylemi seyircinin seyretme söylemini de trajik kılar.

Ama Mamma Roma'yı asıl eşsiz yapan, aynı zamanda da herhangi bir iktidar biçimi için tahammül edilmez kılan, Pasolini'nin daha sonra en aşırı uçlarına vardıracağı bir tavrın ilk deneylerini yapması, "uygar" toplumun kolektif ilkel sahnesini onun modern kültüründe yeniden sahneye koymasıdır. Devletin bir merhamet kurumunda, bağlandığı tahta yatakta, Pasolini'nin açık bir biçimde çarmıhtaki İsa olarak yorumladığı küçük hırsız Ettore, ölmeden önceki son yakınmalarında, Baba'sına değil Ana'sına seslenir.

Pasolini daha sonra gerçekleştireceği Edipo Re, Teorema, Porcile gibi filmlerinde bu ilkel sahneyi baba katli, ensest, yamyamlık gibi en rahatsız edici biçimleriyle daha da öne çıkaracaktır. Adeta sırf vicdandan ibaret bu "asi İsa" için bilinçdışının karanlık uçurumlarında olup biteni göstermek de en az toplumsal uçurumlarda olup bitenleri göstermek kadar önemlidir çünkü. En mükemmel ölüm makineleri en uygar toplumların vicdan rayları üzerinde ilerlemedi mi?

Pasolini nihayet Salò ile için için hep varmak istediği yere yani mutlak tahammül edilmezliğe ulaşacaktır.

Mutlak tahammül edilmezliğin cezası Çizme'de bile ölümdür.



9. YAZI



1993 yılının Aralık ayı boyunca, Paris'te, Odeon'daki küçük bir sinema salonunda, Yasujiro Ozu'nun her gün bir filmi gösterildi. İlk gösterim sabah saat onda, son gösterim gece saat onda başlıyordu. Bilet satıcısı aynı zamanda makinist olduğu için filmlerin başlama saatleri gün boyunca sarkıyor, son gösterim iyice gecikiyordu. Gişenin açılmasını bekleyenlerin oluşturduğu kuyruk sinemanın bulunduğu adayı çevreleyen dört sokak boyunca uzuyor, biletlerini alanlar sinema kapısında ayrıca kuyruk olup sırayla salona giriyorlardı. O saatlerde hava sıcaklığı sıfırın epey altına düşmüş oluyordu. Parisli sinemaseverler 30 gün boyunca Ozu'nun 30 filmini böyle seyrettiler.

Ozu'nun filmlerini çektiği dönem –1930'lardan 1960'lara uzanan zaman parçası– Japon toplumunun en hızlı ve en trajik biçimde değiştiği dönemdir. Japon toplumu faşizmin gücünü, atomun gücünü ve doların gücünü bu kısacık sürede art arda yaşamıştır. Bomba yalnız şehirleri insanlarıyla birlikte buharlaştırmakla kalmamış, bütün bir değerler sistemini de atomlarına ayırmıştır. Ozu'nun böyle bir zaman parçası boyunca kamerasını neden sinema tarihinin en değişmez açılarından birine yerleştirdiği sorusunun cevabını Japon folklorunda aramak belki yüzeysel ve biçimsel olarak boşuna değildir ama onun ebedi kontr-plonje'sinin ürettiği anlamlar ve yan-anlamlar bütününü tümüyle kavramak için bu kontr-plonje'nin karşı-açı'sına geçmeyi de denemek gerekir.

Orada montaj masasına eğilmiş çalışan Ozu'nun bize bakan yorgun çekik gözlerinin yanısıra sinema tarihinin en güzel şiirlerinden biriyle de karşılaşırız. Ozu'nun modernizmi paradoksal biçimde bakış'ının bu değişmezliğinden kaynaklanır. Özellikle derin ve acılı toplumsal değişme süreçleri yaşanırken kendi yaratma süreçlerine eziyet etmek istercesine geleneksel kalıpları

seçen bazı modern şairler (Pasolini, Turgut Uyar,..) gibi, filmlerinde ısrarla 50 mm objektif kullanan hıristiyan kardeşi Bresson gibi, Ozu da sinemada şiir yapmanın bir yolu olarak kendi söylemine böyle bir yaptırım uygulamıştır.

Bu yaptırım sayesinde Ozu ıstiareyi ve mecaz-ı mürseli sinema dilinde birleştirir. Onun her karesi bize aynı anda iki şey söyler: "Burası Japonya" ve "bu bir kamera açısı". Bunun sonucu ise sonsuz içtenlik, mesafesizlik, her kareye sinmiş merhamet duygusunun kişiselleştirilmiş bakış'a özgü o tek pencereden iki taraflı akışıdır. Sadece bir ya da birkaç film için değil bütün bir "sinematografika" için seçilmiş o tek görme açısı bizi Ozu'nun insanlarıyla aynı aileden yapar.

Geç Gelen Bahar'da ne kadar şiddetli bir "platonık" ensest öyküsünün anlatıldığını ancak filmin sonuna doğru anlarız. Filmi bitiren o eşsiz elma soyma sahnesinde artık hepimiz o babanın kızıyızdır.

Yazının başında sözünü ettiğim toplu gösteri Ozu'nun 30'uncu ölüm yıldönümü dolayısıyla düzenlenmişti. Öldüğü yıl, yani 1963'te yayımlanan Jean Mitry'nin Sinema Sözlüğü'nde Ozu'nun adı bile geçmez. Batı'nın Ozu'yu keşfi "Japon sineması"nı keşfinden çok daha sonraya rastlar. Ozu 30 yıl boyunca sadece Japon toplumu için film çekmiştir. Japon sinema seyircisi 30 yıl boyunca onun başeserlerini finanse etmiştir. Ozu'nun bakış'ını adeta çarmıha gerdiği yer hiçbir zaman Batı için ilginç olacağını düşündüğü yer olmamıştır. Ölümün arkasından serbest atışa izin varsa: o hem bir "ulusal sinemacı" hem de bir "yeni dalgacı" dır.



10. YAZI



Çiğ bir parçası sana pişmiş de düşer...
İlik kalan imgeyi de yesene
ağzında emsene garipsi tadı.
- Mustafa Irgat -

Jean-Marie Straub ve Danielle Huillet filmlerini sessiz çekip sonradan seslendiren yönetmenleri zorbalık, yalancılık, tembellik ve asalaklıkla suçlarlar. "Sesli çekilen bir filmin montajı sonradan seslendirilecek bir filmin montajına benzemez", der Huillet, "her görüntünün bir sesi vardır ve ona saygı göstermek zorunludur." Onlara göre sonradan seslendirme ancak bir durumda kabul edilebilir: Eğer yönetmen, filminin ses kuşağına, görüntü kuşağına harcadığı emeğin ve hayalgücünün kat kat fazlasını harcıyorsa. "İşitsel dünya görsel dünyadan çok daha geniştir", der Straub, "kaydedilen işitsel gerçeklik o kadar zengindir ki onu silip yerine bir başka işitsel gerçekliği koymak (dublaj yapmak) için çekime harcanan zamanın üç dört kaz fazlası gerekir." (Cahiers du cinéma, No 260-261.)

Başta Straub ve Huillet olmak üzere, bütün has sinemacılar, filmlerini ister sesli çeksinler ister sonradan seslendirsinler, en az kaydettikleri görüntü kadar ses kaydetmişler, en az görüntü montajı yaptıkları kadar ses montajı yapmışlardır. Antonioni'nin L'Avventura için deniz kıyılarında günlerce dalga ve rüzgâr sesi kaydettiği bilinir. Bresson'un dublajları filmlerini baştan sona bir kere daha yönettiği yeni işitsel çekim maceralarıdır. Straub ve Huillet, Moïse et Aaron için yıllarca aradıktan sonra buldukları bir mekânı kullanmaktan sadece sesli çekime uygun olmaması nedeniyle vazgeçmişlerdir. Godard dört haftada çektiği A Bout de souffle için ses stüdyosunda bir buçuk ay

harcadığını kendi anlatır. Filmde patlayan tabanca bir Baretta olduğundan seslendirmede de aynı model gerçek bir Baretta patlatmak Godard için her şeyden önce ahlaki bir sorundur. O Baretta günlerce aranır ve bulunur.

Filmlerinin ses kuşağı Godard için her zaman en az görüntü kuşağı kadar önemli olmuştur. İlk filmlerinde işitsel gerçekliğin doğru kaydedilmesine özen göstermekle yetinen Godard yavaş yavaş sesle "oynamanın" zevkine varır. Görüntüler(l)e yapabildiği her şeyi sesler(l)e de yapabileceğini kavramıştır. Le Mépris'de müzik görüntüye eşlik etmez, müdahale eder; zaman zaman diyalogların ortasında birdenbire başlar ve onları anlaşılmaz hale getirir. Passion'da diyalog, dış-ses ve müzik eşit ağırlıkta ve özerk birer filmik öğe olarak yer alırlar. Prénom Carmen'de Godard'ın kendi oynadığı meczup yönetmen Jean Amca omuzunda bir Betacam gibi tuttuğu portatif müzik setinin "görüntüleri değil de sesleri kaydeden değişik bir tür kamera" olduğunu söyler.

Sese ilişkin bu tavrını her filminde biraz daha ileri götüren Godard'ın "Amerikan" filmi King Lear artık bir değil iki filmdir: "Dramatic" hiçbir "action" içermeyen, videoya özgü, neredeyse pornografik, çiğ görüntülerden oluşan bir "görsel" film ve onunla çatışma halinde, son derece ayrıntılı işlenmiş, son derece canlı, adeta vahşi bir "işitsel" film. Aynasal sistemin bütünsellik yanılsamasını bozan, görüntüyle ilgisiz, terorist seslerin fiction'u yararak adeta alan-dışı'ndan alana akması. Ses kesme'leri, ses geçme'leri, ses bindirme'leri, ses kararma/açılma'ları... Röntgenci estetiğin kendisine sunduğu besini almaya gelmiş fallik bakış için gerçek bir ayna-dönemi-öncesi kâbusu. Godard kendi filmografisi içinde bile yaban kalan bu şaşırtıcı filmde devamlılık sinemasının görüntüye yaptığı her şeyi sese yapmış, devamlılık adına bugüne kadar kesilip biçilmiş sayısız görüntünün intikamını sese harcadığı emekle almıştır.

Bugüne kadar yapılan sinemanın Newton fiziğine tekabül ettiğini, oysa günümüzde Einstein ve kuantum fiziğine tekabül eden filmler yapılması gerektiğini söyleyen Godard için her görüntünün sonsuz sayıda sesi, her sesin de sonsuz sayıda görüntüsü olabilir.



11. YAZI



"Editing" terimi kesme, kısaltma, indirgeme gibi anlamları içerir. Edward Dmytryk'in daha gerçekçi olduğu için tercih ettiği "cut" ise aynı zamanda sansürcünün edimini anlatan kelimedir. Bunlar sinema sanatının doğuşundan sonra icat edilmiş kelimeler değil belli bir sinema anlayışının kendi pratiğini ifade etmek için varolan kelime haznesinden ödünç aldığı terimlerdir. Editor'un ediminin niteliği ve amacı censor'unkiyle aynıdır: Kaydedilmiş gerçeklik parçalarını kesmek, kısaltmak, kolektif olarak tüketilebilir ve hazmedilebilir bir öyküye, yani bir ideolojiye indirgemek.

Bir başka sinema anlayışının kendi pratiğini ifade etmek için varolan kelime haznesinden ödünç aldığı "montage" ise tam tersine kurma, çatma, düzenleme gibi anlamları içerir. Montage yapan sanatçının ediminin niteliği ve amacı editor/censor'unkinden kökten biçimde ayrılır. Godard, notlarında, "montage rastlantıyı kadere dönüştürür" diye yazıyor. Sinemanın gerçek şairleri montage üzerinde her zaman bir şair nasıl mısralarını kurmaya çalışırsa öyle çalışmışlardır. "Rastlantının kadere dönüşmesi" böyle bir sinematografik emek süreci için nasıl geçerliyse sözgelişi bir Mallarmé'nin şiirsel emek süreci için de aynen geçerlidir. Passion'un montage'ını yapan bir Godard'ın, bu edimi sırasında, filminde iki boyut fazlasıyla yeniden-ürettiği tabloları yaratan büyük sanatçılardan hiçbir farkı yoktur. Montage, kaydedilmiş gerçeklik parçalarından yeni bir uzay/zaman continuum'u yaratma sanatıdır.

Nasıl montage kıtasında yetiştikleri halde avida dollars sendromu nedeniyle redd-i miras eyleyip editing kıtasına göçen sinemacılar varsa John Cassavetes, Dennis Hopper, Russ Meyer ve diğerleri gibi editing kıtasında doğmuş olmalarına rağmen montage kıtasının değerlerini benimseme cüretini gös-

teren sinemacılar da vardır. Birinciler eğer gerçekten yetenekliyseler evrensel tedavül düzeni tarafından arzu ettikleri biçimde ödüllendirilirken ikinciler sirozla vurulur, tedaviyle yola getirilir ya da marjinalize edilirler. Gerçekliği kaydetme sürecinin son derece zor, acılı ve yıpratıcı biçimde geçmesi film üretiminde sık rastlanan bir durumdur ama bu daha çok meslektaşlar arası anlaşmazlıklardan ya da doğa şartlarının elverişsizliğinden kaynaklanır. Asıl ölümcül çelişkiler gerçekliğin kaydını parçalara ayırma ve yeniden birleştirme sürecinde malların ve imgelerin tedavül yasalarıyla yaşanır.

Kaydedilmiş gerçeklik parçaları neden (nereden?) kesilir, niye (nereye?) yapıştırılır? Editor bir filmin "rush"larını sadist bakış için bir açı yaratmak amacıyla "edit" eder. Bu açı film kişilerinin karşılıklı bakış açılarının kameranın yer'i tarafından temsil edilen "yasak açı"ya göre örgütlenmesiyle elde edilir. Çünkü ekranın diğer tarafındaki güvenli bölgede başkalarının başına gelenleri seyreden göz ancak bu açıdan baktığında haz duyabilir. Buna karşılık sözgelişi Dreyer'in La Passion de Jeanne d'Arc'ı gibi bir filmi edit etmek pratik olarak imkânsızdır. Zamanının sinema ortamına sanki gelecekten ışınlanmış gibi duran bu şaşırtıcı filmin açıları edit edilmek üzere hesaplanmış açılar değil "monte" edilmek üzere "plan"lanmış açılardır. Birbirini takip eden yakın plan insan yüzü çekimlerinin –Bela Balazs'ın deyimiyle– "uzay duyumumuzu iptal ettiği" bu filmde, bakış, kendini filmik uzayın dışında bir açıya yerleştiremediği, arzu nesnelerini aynasal sistem içindeki alışılmış yerlerinde tespit edemediği için düpedüz acı çeker. Tıpkı, o unutulmaz yüz ifadelerinin de ötesinde, ekranın dokusuyla bütünleşmiş tenının gözeneklerinden ruhunu ve kaderini bölgemize akıtan, filmin baş kişisi gibi.

Bresson'un Au Hazard Balthazar'ı ise, ilk bakışta aynasal sistemin uzlaşmalarına daha uygun bir film gibi görünmekle birlikte, bu uzlaşmaları varabilecekleri en son noktaya kadar götürüp yörüngesinden çıkaran, adeta kozmik bir örnektir. Yaşadığı tedavül Odysseia'sının belli bir durağında, satıldığı sirkte, eşek Balthazar'ın diğer sirk hayvanlarıyla karşılaştığı sahne, klasik açı/karşı-açı çekimleriyle, sadist bakış'ı kendine ait olan

yer'den etmez gerçi, ama insan-merkezli varoluş ideolojisini en derin psişik köklerinden yaralayarak daha da tahammül edilmez bir varlıkbilimsel depremle sarsar.

Kim bir file bakan ve bir fil tarafından bakılan bir eşekle özdeşleşecek kadar asil olabilir?



12. YAZI



> Şunu açıkça anlamalıyız, sinemanın başlangıcından bu yana bir şeyler iyi filmlerin karşısına dikiliyor, sanki sinemanın iyi filmler yapmaya izni yokmuş gibi, sanki önce seyirciler için filmler yapması gerekirmiş gibi...
>
> Jean-Luc Godard (*Süddeutsche Zeitung*, 5 Ekim 1995, Merlyn Solakhan çevirisi)

Şimdi ikinci hayatını yaşadığı yerde Veronica'sıyla karşılıklı sigara tüttürdüğünü düşünmekten hoşlandığım Kieslowski kendisiyle yapılan bir televizyon röportajında film yapmak için Fransa'yı seçmesinin gerekçesini şöyle açıklıyordu: "İnsanların hâlâ sinema gişelerinde kuyruklar oluşturduğu tek ülke de ondan". Kieslowski bunu söylerken herhalde Godard'ın King Lear'ini ya da Ozu'nun Geç Gelen Bahar'ını seyredebilmek için Fransız sinemaseverlerin yaz kış demeden sabahın köründen gece yarılarına kadar sinema önlerinde oluşturdukları uzun kuyrukları düşünüyordu. Rüyasında demokrasi olduğunu gören fazla gelişmiş bir polis devletinin fabrikalarından yine rüyasında demokrasi olduğunu gören az gelişmiş bir polis devletinin kolektif imgeseline akan görsel/işitsel besine olan rağbeti sinemaseverlik saysaydı herhalde bu kadar kesin konuşmazdı.

Bütün sorun neyi sinema sayıp neyi sinema saymadığımızda yatıyor. Bir başka deyişle, her birimiz, sinema dediğimizde ne demek istiyoruz? Bize sinema dendiğinde ne anlıyoruz? Sinema nedir?

Dar anlamında sinema bir sanattır, ona bakarken kullanılması gereken ölçütlerin de sanatsal olması gerekir: Yani, en genel biçimde ifade edersek, bir filmi gerçekten görmek, onu yalnızca iyi anlatılmış bir öykü olarak tüketmek ya da kötü anlatıl-

mış bir öykü olarak tükürmek değil, aynı zamanda işaretleyenler-arası ve "metinler-arası" ilişkileriyle okumak, içsel söylemiyle içine doğduğu tarih ânının söylemleri arasındaki eklemlenme ve kırılma noktalarını hissetmeye çalışmak demektir.

Geniş anlamında –Louis Lumière'in "sinema geleceği olmayan bir icattır" derken kullandığı anlamda– ise sinema devâsâ bir teknik/ideolojik aygıttır. Bu aygıt çok farklı kişi ya da kurumların yönetimi altında çok farklı hedef kitleler için tek ortak paydası hareketli resimler olan çok farklı ürünler üretir. Bu anlamda sinema görsel/işitsel iletişim dünyasının hemen hemen tamamına eşittir.

Bu nedenle, Bresson'un Balthazar'ını belki görmüş ama asla okumamış olduğu için "eşek" kelimesini küfür olarak kullanan biri günün birinde kalkıp "sinemadan para kazanamayan eşektir" dediğinde ona sakın kızmayın. Çok katlı ticaret merkezlerinin sinema salonlarında ya da evlerinde televizyon başında ne kadar çok insanın "sinema" seyrettiğini, sinemayı finanse ettiğini hatırlayın ve ona hak verin.

Rüyasında demokrasi olduğunu gören az gelişmiş polis devletinde dar anlamında sinema yapmak isteyen gerçek sinemacının gerçek sorunu ise ne gizli ya da açık sansürler, ne uluslarüstü dağıtım tekellerinin amansız rekabeti, ne de parasızlıktır: Zaten Godard ya da Ozu seyretmek için de asla kuyruğa girmeyecek olan, merkez'in dışında üretilmiş "küçük" filmleri finanse edecek küçük bir azınlığı bile içinden çıkaramayan seyircisinin ta kendisidir.

Bu sinemacı seyircisini öldürmedikçe, seyircisinin özendiği uzak Öteki'ye kendisi de özenmeyi sürdürdükçe, Rönesanstan bu yana kitlelerin imgeseline görsel besin üreten sanat pratiklerinin kaderinin iktidar tarafından finanse edilmek olduğunu görmezden gelerek kendisini devletten para istediği için ayıplayan aynı kişinin gözünde "eşek" kalacaktır.

Bu sinemacı seyircisini öldürme cesaretine ve *kültürüne* sahip olduğunda yine "eşek" kalacaktır. Ama Balthazar'laşacaktır.



Sinemayı sanat yapan bir avuç adam: Dreyer, Vigo, Bresson, Tarkovsky, Pasolini, Godard, Kurosawa, Cocteau, Ozu, Straub, Huillet... Onlara sinemanın şairleri, filozofları da diyebiliriz.

İzzet Yasar perdeden raylara dek has sinemayı "okuyor" *Balta/Zar*'da.

TEMA
TÜRKİYE ÇÖL OLMASIN!
(0212) 281 10 27

ISBN 975-08-0024-9

9 789750 800245

Yeni Çizgi