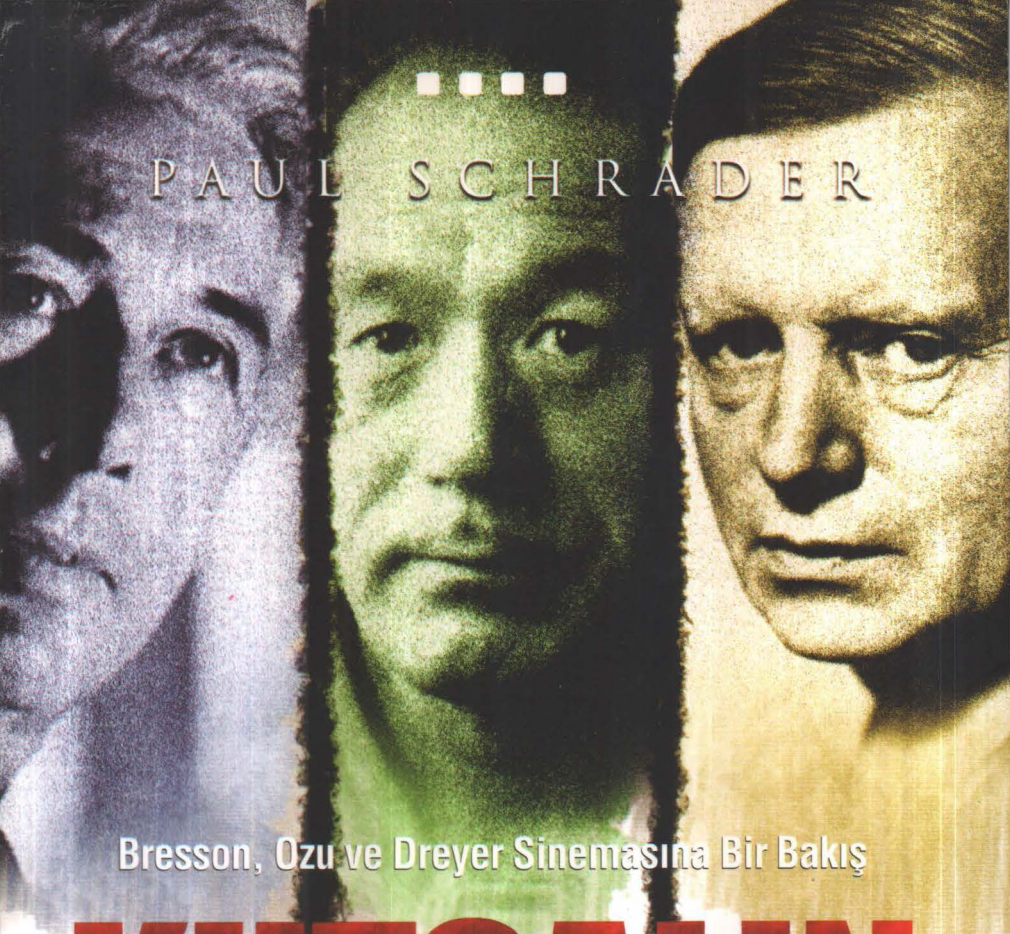


PAUL SCHRADER

Bresson, Ozu ve Dreyer Sinemasına Bir Bakış

# KUTSALIN GÖRÜNTÜSÜ

es
YAYINLARI

es YAYINLARI: 59
Sinema Tekniği / Film Kuramı:8

Şubat 2008
ISBN:978-975- 8716-83-8

*Bu kitabın her türlü yayın hakkı saklıdır. Yayıncının yazılı izni olmaksızın bu yayının herhangi bir biçimde basılıp çoğaltılması, bilgisayar, internet ortamında kullanılması, kaset veya CD'ye kaydedilmesi dahil yasaktır. Kitabın metnini yukarıda anılan herhangi bir biçimde kullanmak isteyenler, yayıncı kuruluşa başvurmak zorundadır.*

© Paul Schrader
© Transcendental Style in Film Adlı Bu kitabın Türkçe Yayın Hakları es Yayınlarına aittir

*Editör:*
**Âlâ Sivas, Uğur Kutay**

Baskı: Dijital Baskı Tekniğiyle Es Yayınlarında Üretilmiştir
Kapak Tasarımı: Arda Aktaş
Kapak Baskısı: Ap Ofset
Cilt: Ap Ofset

es YAYINLARI

Osmanağa Mah. Osmancık Sok. No:7/4 Kadıköy / İstanbul
www.esyayinlari.com Tel: 0216 414 59 12 / 13

PAUL SCHRADER

# KUTSALIN GÖRÜNTÜSÜ

## Ozu, Bresson ve Dreyer Sinemasına Bir Bakış

Çeviri:

Zeliha Hepkon- Oya Şakı Aydın

es YAYINLARI

*"Din ve sanat ancak sonsuzlukta ve Tanrı ile buluştuklarında kesişirler"*

*Gerardus Van Der Leeuw*

## İçindekiler


| | |
|---|---|
| ÖNSÖZ | 9 |
| GİRİŞ | 13 |
| OZU | 25 |
| BRESSON | 71 |
| DREYER | 127 |
| SONUÇ | 169 |
| Notlar | 188 |
| Kaynakça | 196 |

# Önsöz

**Aşkınlığa içkin bir bakış**

Yeni Müziğin Gyorgy Ligeti ve Krzystof Penderecki'yle birlikte en önemli isimlerinden Karlheinz Stockhausen, 16 Eylül 2001 Pazar günü düzenlenen bir basın toplantısında, yeni binyılın en dehşetengiz terör olayı olan 11 Eylül saldırısı için son derece irkiltici bir tanımda bulundu; "Tüm kozmosta mümkün olan en büyük sanat eseri" deyiverdi Stockhausen, "Bütünüyle bir performansa konsantre olmuş insanlar var ve bu nedenle 5 bin kişi sonsuzlukta kayboluyor, tek bir anda..."

Soğukkanlılığımızı koruyarak baktığımızda, insancıllıktan uzak bu tanımlamanın nasıl bir 'aşkın hayranlığı'ndan kaynaklandığını görmek mümkün aslında: Ansızın kadraja giren uçağın binaya dalışını gördüğümüzde dilimiz tutuluyor; 11 Eylül saldırısının görüntülerini hâlâ bir büyü etkisiyle izliyoruz. Stockhausen gibi insancıl bir ustayı bile, normal bir insanın aklına gelemeyecek kadar 'büyük' bu olayı ancak 'sanat yapıtı' olarak tanımlamaya sürükleyen bir büyü bu... Hiçbir sıradan ölümlünün aklına gelemeyecek, arkasındaki düşünceyle asla tanışamayacağımız derecede dünyadışı bir şey; 'aşkın olan'ın ta kendisi... Hızla aşağıya düşen o küçük noktaların kendini can havliyle gökdelenin penceresinden boşluğa fırlatmış insanlar olduğunu anladığımız ana kadar süren bir büyü... Ve işte tam o anda 'aşkınlık' karşısındaki şaşkınlığımızdan sıyrılıp varoluş ve yokoluş kavramlarının içkinleştiği bir gerçekliğin göbeğinde buluveriyoruz kendimizi... Artık düşen biziz...

İnsanoğlunun 'aşkın olan'la çok tuhaf bir ilişkisi var: 'Aşkın'la karşılaştığı anda ona 'içkin' oluyor, hayret verici bir teslimiyet içinde kendini 'aşkın'ın büyüsüne bırakıyor. Demek ki, ihtiyaçlar hiyerarşisinde çok arka sıralarda yer alıyor olsa bile, bir tür 'aşkın ihtiyacı' söz konusu... Çünkü 'aşkınlık', gündelik

yaşam tecrübesinin, o tanıdık deneyimler dünyasının çok dışında bir yerde tezahür ediyor olmasına rağmen, tam da o basit gündelik yaşantıyı kavrayıp kucaklayarak olağanın ve sıradanın dışına taşıyor. Böylece hayat farklı bir derinlik kazanıyor - ya da en azından böyle bir yanılsama doğuyor-. Aksi halde, tüm dinsel bağlamından soyutlanmış haliyle ele alarak söylüyorum, **Ave Maria**lar -Schubert'inkinden Bach'ınkine kadar hepsi!-, **Son Yemek**ler -Da Vinci'ninkinden Dali'ninkine dek her biri!- ya da diyelim ki sema gösterileri, kültürel ve coğrafi farklılık gözetmeksizin izleyicileri/dinleyicileri üzerinde bu denli etkili olamazdı.

Bu yapıtların, ne kadar reddetsek de dinsel nitelikli bir ihtişamla kuşanmış olduğu da savlanabilir tabii, fakat aşkınlığı sağlayan şey belki bir tür 'tinsellik' olabilir, dinsellik değil... Hatta dinselin görüntüsü çoğu zaman sanat yapıtının aşkınlığına ket vurur. Çünkü bu gösterge sisteminde aşkınlık, büyük olasılıkla ikonoklastların da farkına varmış olduğu gibi, gösteren ya da gösterilende değil, bu ikisini birbirine bağlayan görünmez bağlarda ortaya çıkmalıdır. 'Aşkın'ın coğrafyasında her şey basit, sade ve çoğunlukla sekülerdir; bu basitlik, sadelik ve sekülerlik, izleyiciyle varoluş arasındaki perdeyi o denli görünmezleştirir ki, örneğin tıpkı ödipal bir içkinlikten yola çıkmasına rağmen 'aşkın'ın labirentlerinde dolaşan Tarkovsky yapıtında olduğu gibi, içinde zerre kadar dinsellik barındırmamasına rağmen Antonioni sinemasında da bizi çarpan şey olur 'aşkınlık'. Bu bağlamda, örneğin **On Emir** veya **Çağrı**, hiç de aşkın filmler değildir. 'Aşkın', sözcüklerden değil aradaki boşluklardan, Stockhausen örneğinden devamla söylersek, uçak ya da gökdelenden değil, birbirine girmiş olmalarına rağmen bu ikisi arasındaki teorik mesafeden yükselir. Örneğin sinemayı sanat haline getiren ustalardan Eisenstein'ın sineması tam da bu yüzden 'aşkın' değildir, çünkü sembollerle ördüğü entelektüel kurgunun asli amacı, 'aşkın olan'a dair ne varsa görünür kılmak, gösterilemeyeni göstermektir.

Daha sonra Hollywood'un en etkileyici senaryo yazarlarından biri olarak **Taksi Şoförü** ve **Kızgın Boğa** gibi filmlere imza

atacak olan Paul Schrader'ın belki biraz da kendi sinematografik serüvenini araştırmak amacıyla yazdığı bu kitap, Bresson, Ozu ve Dreyer'in sinemasındaki 'aşkınsal biçem'i, o teorik mesafeyi çözümlemeyi amaçlıyor. Tabii ki saniyede 24 karenin yarattığı yeni gerçeklik, fotoğrafın algısal düzeyde hareketle buluşarak 'hareket olması' bile kendi içinde iddiasız bir 'aşkınlık' taşır: Fotoğrafın 'zen'i... Fakat Schrader bu neredeyse a priori olduğu söylenebilecek olguyla yetinmeyip, kitabında aşkınlığın kendini bir biçem olarak nasıl görünür kıldığını soruşturuyor.

Tabii kaçınılmaz olarak hem Paul Schrader'ın üretimini sinemanın 'aşkınlık'la ilişkisi epey sorunlu ana akımında, Hollywood'da gerçekleştirmesinden, hem de baskı tarihi 1972 olan kitabın güncellenmemesinden kaynaklanan bazı açmazlar söz konusu... Örneğin, ele alınan üç yönetmenden biri olan Bresson'un kitabın yayımlanmasından sonra gerçekleştirdiği ve oldukça dünyevi bir tavır takındığı 1974 tarihli **Lancelot du Lac** ve 1983 tarihli **L'Argent** gibi filmlerin bu tartışmada yer almaması, ya da Tarkovsky ve Angelopoulos gibi plan-sekans ustalarının 'aşkınsal biçem'ine hiç değinilmiyor olması, önemli eksiklikler olarak göze çarpıyor. Fakat söz konusu eksiklikler yine de Schrader'ın bu önemli çalışmasının yetkinliğini ve ufuk açıcılığını zedelemiyor.

Her kitabın kendi doğasından kaynaklanan bir aşkınlığı vardır ve bu örnekte de görüldüğü gibi, önsözler çoğunlukla aşkınlık düşmanıdır; olan biteni belirlemeye, kabul edilebilir oranda akılcılaştırmaya, sabitlemeye çalışırlar. Öyleyse, şimdi bu önsözü bitirmenin ve 'sinemada aşkınlık üslubu'yla 'kitabın aşkınlığı' arasındaki mesafede neler olabileceğini görmenin zamanıdır.

*Uğur Kutay*

# GİRİŞ

Sinemanın yakın geçmişinde, çeşitli kültürler dair sanatçılar kutsal olanı anlatmak / göstermek için aşkın (transcendental) bir uslup geliştirdiler. Yüzyılın sonunda antropologların keşfettiği gibi birbiriyle ilişkili olmayan kültürlerden sanatçılar benzer spiritüel duyguları ifade etmek için benzer yolları kullanıyorlardı. Antropologların keşfedip geçen yüzyılın başında açıkladıkları gibi birbirleriyle ilişkili olmayan başka kültürlerden sanatçılar; toplumlarının yaşadıkları benzer spirütüel (ruhani/kutsal) duyguları ifade ederkende yine benzer yolları kullanıyorlardı. Sinemada da birbirinden habersiz ve hiçbir ilişkisi olmayan film yapımcılarıda kendilerine ait aşkın bir uslup geliştirdiler ve sinema çevreleride bu üslup konusunda fikir birliğine vardılar. Bu üslubun kendisi öz olarak aşkın ya da dini değildir, fakat aşkın olana bakmak için bir yol (kavramın geniş anlamıyla Tao) sunmaktadır. Aşkın olan sorun her durumda farklıdır, fakat en saf haliyle yöntem ya da amaç aynıdır.

Japonya'dan Yasujiro Ozu, Fransa'dan Robert Bresson, daha az derecede Danimarka'dan Carl Dreyer ve farklı ülkelerden diğer yönetmenler dikkat çekici bir biçimde aynı film biçimini tekrarlamaktadırlar. Bu ortak biçim film yapımcılarının kişiliği, kültürü, politikası, ekonomisi ya da ahlakı tarafından belirlenmemektedir. Bunların yerine iki evrensel koşul belirleyici olmaktadır: Aşkın olanı sanatla ifade etmek ve film aracının doğası. Sonuçta diğer faktörler bu üsluba evrensellik kazandıramazlardı.

Aşkın üslubun "spiritüel evrenselliği" ilahiyatçılar, estetikçiler ve psikologlar tarafından çeşitli şekillerde yorumlanabilir ancak bu, yalnızca eleştirmenler tarafından ortaya konabilir. Bu noktada herkes belgelere dönmeli, ve özel olandan evrensel olanı çıkarmayı umut ederek filmin, sahnelerini, çerçevelerini analiz etmelidir.

Aşkın üslup esas olarak bir biçim olmasından dolayı ayrıla-

bilir, analiz edilebilir ve tanımlanabilir. Aşkın üslup diğer tüm aşkın sanatlar gibi tarif edilemez ve görünmez olmak için çalışıyorsa da ne tarif edilemez ne de görünmezdir. Aşkın üslup önceden belirlenmiş aşkın sonlar için belirli dünyevi araçları - kamera açıları, diyalog, kurgu- kullanır. Üç farklı aşaması vardır ve bu aşamalar hem tekil olarak hem de daha büyük bir bütünün parçası olarak incelenebilir.




*Pantokrator İsa Mozaiği*

Aşkın üslup belirli dini konuları ele alan ve ona uygun davranışları davet eden "dini film" gibi belirsiz bir kategori veya dini filmlerde deneyimlenen burun çekmelerinin, hıçkırıkların ve korkuların boşaltım yeri değildir. Ne kişisel bir bakıştır ne de resmi bir ilmihaldir. Kazıktaki Jeanne, dağdaki İsa ya da çiçekler arasındaki Aziz Francis'le simgelenemez ya da kaçınılmaz olarak ceza, dua ya da insanlar arasındaki iyi niyet değildir. Yalnızca zorunlu olarak bir üsluptur.

Eğer bir eleştirmen bu üslubu ve onun bileşenlerini, onu kullanan bireysel sanatçılardan, bu sanatçıları etkileyen kültürlerden, kullanmak ve dönüştürmek zorunda olduğu duygulardan çıkarmayı umarsa oldukça kesin eleştiri araçlarına sa-

hip olmalıdır (ve bu, sesi üzerinde gezdiği dalgalardan ayırmaya benzer). Her şeyden önce "aşkın" gibi bir kavram sanat eleştirisinde hemen hemen işlevsizdir ve "üslup" bu konuda biraz daha olanaklıdır. Çözdüklerinden daha çok soruna yol açan "aşkın," özellikle film eleştirmenleri arasında magazinvari değerlendirmelere uğramıştır. "Aşkın" halen muğlak eleştiriler için şemsiye bir kavramdır: Bir filmin konusu, mekanı, oyunculuğu, teması ve yönetiminin diğerlerinin her birini ya da kendini aştığı söylenir ve "üslup" bir kamera açısından bir yaşam biçimine herhangi bir şeye atıfta bulunabilir.

Ancak "aşkın üslup" film eleştirisi için kullanışlı bir kavramdır ve Ozu, Bresson ve Dreyer gibi belirli yönetmenlerin aşkın filmleri incelendiğinde vazgeçilmezlik kazanmışlardır. Estetikçiler ile önemli film eleştirmenlerinin aşkın kavramını kullanmak konusundaki anlaşılabilir isteksizliği bu filmlerin değerinin anlaşılmamasına ve yanlış yorumlanmasına neden olmaktadır. Bu, aynı zamanda ait olmadıkları eleştirel şablonlar içinde değerlendirilmelerine de yol açmaktadır. Fakat herhangi bir eleştirmenin bu kavramları kullanmadan önce anlamlarını bilmesi gerekmektedir: "Aşkın" nedir ve "üslup" nedir? Ve bunu bilmek yalnızca özel bir üslubun ifadesini anlamak değil, aynı zamanda onu analiz edecek eleştirel bir yöntemi tanımak ve bilmektir.

### Tanım 1. Aşkın (Transandantal)

Aşkınlık sıradan yaşantının ötesindedir ve tanım olarak içkin olanın aşılmasıdır. Herkesçe kabul edilen bu önermenin dışında yaşamda ve sanatta aşkının doğasına ilişkin olarak çok az fikir birliği vardır. Aşkınlık Plato'dan bu yana felsefi tartışmanın, Plotinus'tan bu yana estetik tartışmanın konusudur ve felsefeciler, estetikçiler, ilahiyatçılar, antropologlar ve psikologlar tarafından farklı şekillerde yorumlanmıştır. Karmaşıklığın bir tarafı semantiktir; "aşkın" kavramına farklı yazarlar farklı anlamlar vermişlerdir. Doğrudan ya da dolaylı olarak: 1. aşkınlık, kutsal ya da idealin kendisi ya da Rudolf Otto'nun dediği gibi "mutlak öteki;" 2. aşkın, aşkınlık bir şeyi anlatan insan eylem-

leri ya faaliyetleri ya da Mircea Eliade'nin karşılaştırmalı dinlerle ilgili antropolojik çalışmasının "hiyerofani" dediği; 3. aşkın, ya derin bir psikolojik ihtiyaç ya da nevroz (Freud) tarafından ya da bir dış "öteki" güç (Jung) tarafından motive edilen insanın dini deneyimi anlamına gelebilir.

Bu kavramlar benzer bir şekilde kutsal sanatların genel çeşitliliğine gönderme yapar: (1) Hiçbir insan kutsal olanı bilemeyeceğinden tam tanımıyla doğrudan aşkınlığın kendisinden gelmek zorunda olan aşkınlıkla ilgili olarak izleyici/okuyucu/dinleyiciyi bilgilendiren işler. Bu kategori birçok ilahiyatçının farklı kutsal kitapları kutsalın ifadesi olarak ele almasından dolayı yalnızca teorik olabilmesine rağmen işine karışılmayan doğa (ortak vahiy) ve "ilahi olarak esinlenmiş" kutsal kitaplar (özel vahiy) gibi işlerdir. (2) Bizans ikonları ve Zen bahçeleri gibi aşkınlığı insan düşüncesinde ifade eden işler, bireysel yaratıcılarından daha fazla mutlak ötekini anlatan insan yapımı, insan organizasyonu ya da insanın seçtiği işler (3) aşkınlığı anlatmayan fakat aşkınlığı deneyimleyen insanı anlatan, insanın aşkın deneyimiyle bağlantılı işler, ekspresyonist resim ya da din değiştirmeyle ilişkili pek çok psikolojik romandan herhangi birisi örneğindeki işler.

"Aşkınlık", "aşkın", kavramları öteki kaynaklıdan insan kaynaklı olana spiritüelin hiyerarşisini sunar. Aşkınlık nadir olarak bu meselelerle ilgili açıkça konuştuğu için ister istemez bu kavramlara ilişkin semantik (anlamsal) bir karmaşa içermektedir. Filozoflar ve sanatçılar insandırlar ve insanlar aşkınlığı insanın aşkınlık deneyimiyle açıklamak için bir kategoriden diğerine çapraz yorum yapma cazibesine teslim olmuşlardır.

Carl Jung, "insan zihninin bir parçasının her zaman kendi sınırlarının farkında olmayan gülünç bir cüreti olduğu için aşkınla ilgili her tür ifadeden uzak durulmalıdır. Bundan dolayı Tanrı ya da Tao ruhun canlandırıcısı ya da bir şartı olarak adlandırılırsa, yalnızca bilinebilir bir şeyler söylenmiş olur, fakat bilinemeyecek olanla ilgili hiçbir şey söylenemez. Sonuncusunu hiçbir şey belirleyemez"(1) diye yazdığında bu eğilime karşı tepki vermiştir.

Dolayısıyla insanın aşkın üsluptaki eserleri hiç kimseyi aşkınlıkla ilgili olarak bilgilendiremez, yalnızca aşkınlığı ifade edebilirler. Bu çalışma aşkınlığı insanın aynasında anlamlandıran aşkın sanat üzerine yoğunlaşacaktır.

Genel olarak dini bir terim olan "aşkın" ile "sanat"ı bir tek terim içinde birleştirenler, din ve sanatın homojen olduklarını ima eder. Bu, tabii ki eleştirmenlerin aşkını sanat dışı gören hatırı sayılır kısmından onları ayırır. İkisi de aşkın deneyimin ortak zemininden kaynaklandığı için sanattaki aşkınlık sık sık dindeki aşkınlığa eşitlenmiştir. Aşkınlık zorunlu bir deneyimdir; sanat ve din onun ikiz manifestolarıdır. Clive'in yazdığı gibi "Sanat ve din insanı keyfiyetten esrikliğe kaçıran iki yoldur. Sanat ve din zihnin benzer durumlarının araçlarıdırlar." (2) Aşkın sanat sekter değildir, ancak Gerardus van der Leeuw "sanat dini olabilir ya da dini olarak görülebilir; fakat ne Müslüman ne Budist ne de Hıristiyan olabilir. Hıristiyan bir bilimden daha fazla Hıristiyan sanat yoktur. Yalnızca kutsalın ardında durmuş olan sanat vardır" (3) diye yazmıştır. Bundan dolayı aşkın sanatın esas işlevi kutsal duyguları anlatmak ya da tasvir etmek değil, kutsalın kendisini anlatmaktır.

## ELEŞTİRİ VE AŞKIN SANAT

Aşkın sanatla ilgili eleştirel titizlik anlaşılabilirdir, çünkü bir sanat ne kadar saf ve mutlaksa o kadar kullanışsız hale gelebilir. Aşkın, nihayetinde kendisini yıkan bir süreçtir. Ananda Coomaraswamy, geleneksel Hıristiyan ve Doğulu (esas olarak aşkın sanat) sanatla ilgili çalışmasında "en yüksek haliyle sanat sona varan bir araçtır, Kutsal Kitap ile ilgili sanat bile yalnızca "ümitsizce bir aynayla görmenin" yoludur ve bu tamamen görmemekten daha iyi olsa da ikonografinin kullanımı görüntü "yüz yüze" olduğunda sona ermelidir.(4) Aşkın din gibi aşkın sanat da mistisizmle sınırlıdır: "Soyut sanat ne görülebilir ne de duyulabilir."(5) Sanatta aşkın olana eleştirel bir bağlılık 1815 sonrasında Coleridge'de yapıldığı gibi eninde sonunda yaratıcı üretimin sonlanmasına neden olabilir. Hem din hem sanat çok yanlıdırlar ve aşkın anlatı bayrağı altında birleştirildiklerinde

emsallerine uymayacaktır. Aşkın sanat öteki anlatı biçimlerini hoş görebilir, fakat onları eşit ya da alternatif olarak kabul etmez. İyi eleştiri eklektiktir, aşkın sanat otokratiktir, bu nedenle anlaşılabileceği gibi kötü bir ortaklık kurmuşlardır.

Aşkın sanat gibi aşkın sanatın eleştirisi de yıkıcı bir süreçtir. Sürekli olarak -tarif edilemeyen sözlü hale getirilmesi gibi-çelişkilerle uğraşır. Dinde veya sanatta aşkın anlatı kavramı zorunlu olarak bir çelişki içerir. Dinde ve sanatta aşkın anlatı insanı tarif edilemez, görünmez olana ve bilinmeyene kelimelerle, görüntülerle fikirlerle kavranabildiği kadar yakınlaştırmaya çalışır. Sanatçılar gibi eleştirmenler de görevinin sonuçsuz olduğunu ve ortaya koyduğu en güzel ifadenin yalnızca bir sessizliğe neden olabileceğini bilir. Roger Fry'ın belirttiği gibi eleştirel bir araştırma mistisizmin girdabıyla sonuçlanır. (6)

Bir eleştirmen aşkın olanı analiz edememesine rağmen içkin olanı ve onun hangi yolla aşkınlaştığını tarif edebilir. İçkin olanın nasıl aşkınlığın bir ifadesi olduğunu keşfedebilir.

### Tanım 2: Üslup

"Transandans" gibi "üslup" kavramı da semantik karmaşa karşısında hassastır. Farklı anlamları olabilir: Wylie Sypher'in belirttiği gibi özel coğrafi-tarihsel bir kültürce ifade edilen "dünyanın çağdaş bir yorumu" (7) anlamına gelebilir veya Raymond Durgnat'ın " kişisel, subjektif, objektif olmayan bir dünya yaratmak" (8) olarak tanımladığı bireysel anlatı anlamına gelebilir ya da Heinrich Wolfflin'in "genel bir temsili biçim" (9) dediği şeyin karşılığı olabilir. Bu çalışmada tanımlanan üslup, Wolfflin'in kullandığı türdendir. İlkel ya da klasik üsluplar gibi ayrı kültürlerce aynı fikirlerin aynı biçimlerle ifadesi anlamında bir üslüptur. Üslubun yukarıda belirtilen Sypher'in ve Durgnat'ın ilk iki kullanımı sırasıyla sanat çalışmasının kültürel ve kişisel niteliklerini tanımlar. Bu nedenle aşkınlığın kendisinden daha çok insan deneyimini anlatan sanat için daha uygun tanımlardır. Öte yandan Wolfflin'in üslubu kullanışı farklı ifade biçimlerinde özel olandan çok evrensel olanın hangisi olduğu ile ilgilenmiştir. Dolayısıyla farklı kültürler ve kişi-

liklerde mutlak öteki'ni anlatma isteğini belirtmesi adına ideal bir üslup tanımlamasıdır.

### Tanım 3: Aşkın Üslup

Anlamsal olarak aşkın üslup, basit olarak aşkın olanı ifade eden genel temsili sinemasal bir biçimdir. Bu denemede kullanıldığı şekliyle aşkın uslüp sinemada kabul edilebilir farklı aşkın üsluplar olabilmesine rağmen özel bir sinemasal biçime gönderme yapar. Benim "aşkın üslup" terimiyle bağlandığım eleştirel bakış yukarıdaki tanıma gönderme yapar ve kabaca bir Eliade-Wolfflin yöntemi olarak adlandırılabilir.* Bu yöntem yine çok basit olarak çağdaş sanatsal hierofanilerin ortak film biçim ve tekniklerinin analiziyle ele alınmasıdır.

Bu çalışmada kullanılan eleştirel yöntem iki önerme üzerine temellendirilmiştir: (1) Hiyerofaniler gibi toplumda aşkınlığı anlatan şeyler vardır (Eliade) (2) Farklı kültürler tarafından paylaşılan ortak temsili sanatsal biçimler vardır (Wolfflin). Aşkın üslup bunların her biridir.

Herhangi bir film ya da fenomen tabii ki herhangi bir eleştirel perspektiften tartışılabilir. "Aşkın" ya da "üslup"un hiçbir tanımı herhangi bir sanat çalışmasına ilişkin tartışmayı tekeline almaz. Aşkın üslubu kullanan filmler kültürel ya da kişisel perspektifle ele alınabilirler ve genellikle de ele alınırlar. "Aşkın üslup" kavramıyla bağlı olduğum eleştirel yöntem, Ozu ve Bresson gibi yönetmenlerin filmleri üzerine yapılan tartışma üzerinde tekele sahip olmamış olmasına rağmen bence önceliğe sahiptir. Çoğu filmde film yapımcısının kişiliğini ya da kültürünü ifade etme becerisi onları aşma konusundaki yeteneksizliğinden daha önemlidir. Fakat Ozu'nun *Geç Gelen Sonbahar* (*Late Autum*) ya da Bresson'un *Bir Taşra Papazının Günlüğü (Diary of a*

---

* Kabaca açıklarsam, benim metodum kendisini ne Eliade ne de Wolfflin'inki gibi ortaya koymakladır. Ben Eliade'den daha çok çağdeş ve içe kapalı sanatsal tekniklerle ve Wolfflin'den dehe fazla metafizikle ilgiliyimdir. Eliade-Wolfflin terimi tanımlayıcı olmaktan çok bağlantısaldır.

*Country Pries)* gibi "öteki" nitelikteki bir film gerçekten aşkınlığa sahip olduğu zaman kültürel ve kişisel yaklaşımlar gerçekte doğru olsa da yetersizdirler. Kültürel ya da kişisel bir yaklaşım ister istemez aşkın uslübun benzersiz niteliğini, kültür ve kişiliği aşma kabiliyetini ihmal eder. Nesnelerin ve resimlerin nesnel olarak yan yana yerleştirilmesiyle oluşturulan spiritüel bir gerçek vardır. Bu gerçek nesnelere kişisel ya da kültürel bakışla elde edilemez

Aşkın üslup çalışması "evrensel bir temsil biçimi"ni ortaya çıkarır. Bu biçim dikkat çekici şekilde birleşmiştir: Sinemada aşkınlığın ortak ifadesi. Ozu, Bresson ve Dreyer arasındaki farklar kültürel ve kişiseldirler; benzerlikleri üslupsaldır ve sinemada aşkınlığın ortak bir yansımasını sunarlar.

## İŞLEYEN BİR TANIMA DOĞRU

Film yapımcılarının birçoğu aşkın üslubu kullanmıştır, fakat çok azı yalnızca onu kullanacak şekilde bağlılığa, katılığa ve tamamen fanatizme sahip olmuşlardır. Aşkın üslubun öğeleri diğer birçok yönetmenin filmlerinde de bulunabilir: Antonioni, Rossellini, Pasolini, Boetticher, Renoir, Mizoguchi, Bunuel, Warhol, Michael Snow ve Bruce Baillie. Aşkın uslubu tartışmanın zorluklarından biri tüm üslupları içermesi ve onlarla çalışmasıdır. *Dreyer'in Jeanne d'Arc'ın Tutkusu (The Passion of Joan of Arc)* ekspresyonizme, Pasolini'nin *The Gospel According to St. Matthew*'i Marksist gerçekçiliğe yer veren aşkın bir film olarak ve Boetticher'in *Seven Men From Now*'u psikolojik gerçekçiliği benimseyen aşkın bir film olarak tanımlanabilir.

Aşkın üslubu iki yönetmen tanımlamıştır: Doğu'da Yasujiro Ozu ve Batı'da Robert Bresson. Sinemaya entelektüel, formalistik bir bakış açısı ve filmleri bilgili ve sofistike kültürlerin ürünlerinin doruk noktasıdırlar. Ozu'nun son filmlerinin aile-ofis döngüsü ve Bresson'un ara dönemdeki hapishane döngüsü filmleri aşkınlığı ifade etmek için benzer bir üslup inşa ederler. Carl Dreyer'in filmleri Ozu ve Bresson'unkilerde olduğu kadar aşkın üslubun alışılagelmiş örneklerinden olmamasına rağmen üslubu yaygın bir biçimde kullanırlar. Dreyer, aş-

kınlığı özellikle *Ordet*'te Bresson'la benzer bir şekille ifade etmiştir, fakat aşkın uslubu kullanan bir film döngüsünü (a cycle of films) asla tamamlamamıştır. Bu çalışma Budd Boetticher ve Roberto Rossellini'nin belirli filmlerinde aşkın üslubu kısmen kullanan (ve kısmen başarılı) ek örnekleri dikkate alacak şekilde genişletilebilir. Bunlar konuya ilişkin önemli varyasyonlar olmasına rağmen üç örnek tezin ağırlığını taşıması açısından yeterlidir.

Aşkın üslup varlığın gizemini maksimize etmeye çabalar; gerçekliğin tüm geleneksel yorumlarından kaçınır: Gerçekçilik, naturalizm, psikolojizm, romantizm, empresyonizm ve son olarak rasyonalizm. Aşkın sanatçı için rasyonalizm zorunlu bir şey değil, hayata ilişkin birçok yaklaşımdan yalnızca biridir. Başkeşiş médée Ayfre "doğaları tam olarak bilinmeyen olarak kalsa bile eğer her şey anlaşılabilir nedensel zorunluluklarla ya da objektif determinizmle açıklanmış olsaydı hiçbir şey kutsal olmayacaktır" diye yazmıştır. (10) Aşkınlığın düşmanı dışsal (gerçekçilik, rasyonalizm) ya da içsel (psikolojizm, ekspresyonizm) olsa da içkinliktir. Aşkın sanatçı için gerçekliğin bu geleneksel yorumları duygusaldır ve aşkını hafifletmek ve örtbas etmek için insan tarafından tasarlanan rasyonel yapılardır.

Sinema filminde bu yapılar Robert Bresson'un izleyiciye olayı "anlaması"nda yardım eden ipuçları ya da rehberler olan "perdeler" (11) dediği biçimi alır: Film hikayesi, oyunculuk, karakterizasyon, kamera çalışması, müzik, diyalog, kurgu. Aşkın üslubun filmlerinde bu unsurlar popüler bir deyimle "anlamsız"dırlar; (onlar kültürün ya da kişiliğin ifadesi değillerdir) stasise indirgenirler. Aşkın üslup öncelikli olarak insan deneyiminin ifadesi olan bu öğeleri eleyerek (ya da hemen hemen eleyerek) gerçekliği stilize eder, böylece bu unsurların gerçekliğinin geleneksel yorumlarını ilişki ve gücünden mahrum bırakır. Aşkın üslup, missa* gibi deneyimi tekrar tekrar aşılabilen, tekrar edilebilir bir ritüele dönüştürür.

Bu çalışmada aşkın üslup ile dini ve sanatsal anlatının er-

---

* Missa (İng. Mass) Katolik kiliselerinde ekmek ve şarabın takdisi ayini. (ç.n.)

ken araçlarını karşılaştırmak için pek çok fırsat olacaktır. Bu metaforların en küçümsenmeyecek olanı ilkel dini inancın ilkel sanatla daima çok yakından ilişkili olmuş olması nedeniyle aşkın üslup ve ilkel sanat arasında olanıdır. Eğer Waldermar Doenna'nın yapmış olduğu gibi sanat ilkelcilik ve klasikçiliğe bölünürse, aşkın üslup her zaman ilkelcilik tarafına düşer.(12)

Doenna'nın ikiliklerini kullanarak aşkın üslup rasyonalizm yerine irrasyonalizmi, varyasyon yerine tekrarı, dünyevi yerine kutsalı, insancıl olan yerine Tanrısal olanı, optik gerçekçilik yerine entelektüel gerçekçiliği, üç boyutlu görüş yerine iki boyutlu görüşü, deney yerine geleneği, bireyselleşme yerine anonimliği seçer. (İlkel-klasik ikiliği esas olarak kronolojik değildir, tüm kültürlerde bulunabilir.) Aşkın üslup ve ilkellik arasındaki ilginin sebebi açıktır: İkisi de "dindarlıklarının özünü oluşturan birliği derinden hisseden herkesi ve insanlığı saran bir dünya görüşü" üne (13) sahiptirler. Yunan sonrası kültürde dini ilkelcilik her ortaya çıktığında ister Bizansvari, gotik ya da suprematist olsun yeni bir sanatsal üslupla sonuçlanır. Sinemada yeni biçim aşkın üsluptur.*

---

* Aşkın üslupla bağlantılı olarak "ilkel" ve "geleneksel" kavramları kaçınılmaz olarak biraz semantik karmaşayı davet eder. Bu kavramlar farklı yorumlara açık olmalarına rağmen bu çalışmanın amacına uygun olarak kavramları kendi kullanımıma göre tanımlayacağım. Aşkın sanat kategorisine ait olan üç kavramın tümünde de sanat, aşkınlığın ifadesidir. İlkel sanat Yunan öncesi bir kültürde aşkın sanatı anlatır (ve bu tip kültürler halen var olabilir). Batıl inançların ve büyünün bir sanatıdır: "Tüm göstergeler onun gerçekte büyülü bir tekniğin aracı olduğunu göstermektedir ve bu sıfatla doğrudan ekonomik hedefleri amaçlayan, iyiden iyiye pragmatik bir işleve sahiptir. Bu büyü görünüşte bizim dinden anladığımız şeylerle ortak bir yana sahip değildir; dua bilmez, hiçbir kutsal güce saygı göstermez, herhangi bir inanç türünün öteki dünyevi spiritüel varlıklarıyla ilişkili değildir ve otantik bir dinin minimum şartı olarak tanımlanmış olan şeyleri tanımlamakta başarısız olmuştur." (Arnold Hause, The Social History of Art, [New York: Vintage Boks, 1951,], I, p.7) Geleneksel sanat aşkın sanatı Yunan sonrası kültürde anlatır. Uygar bir dinin kendi ilahiyatı ve estetiğiyle sunulur. Geleneksel sanat, platonik idealizmden kutsal nesnelere dönerek Helenizm'e tepki vermiştir. Geleneksel sanatta Ananda Coomaraswamy da olduğu gibi Hıristiyan ve doğulu sanat felsefesinden bahsedilebilir. Bir kere batıl itikatlı sanatçılar şimdi "gerçekliğin ikili bir düzenine inanır, biri görünebilir, hissedilebilir ve hareketin zorunlu yasalarına tabi olan, öteki görünmeyen, maddi olmayan, 'spiritüel', birincisini de içeren mistik bir alan oluşturur" (Lucien Lévy-Bruhl, *How Natives Think* (Londaon,1926), p.86). Aşkın üslup Rönesans sonrası kültürde aşkın bir sanatı anlatır. Bu kavram sanat tarihinde genel bir kullanıma sahip değildir ve ben kavramı yeni sanatçılar tarafından Yunanistan'ın uygarlaştırıcı etkisini ve Rönesans'ın bireyselleştirici etkisini yaşamış, hissetmiş olan sanatın kutsal özelliklerini kültüre geri vermek için verdikleri çabayı tanımlamak için kullanıyorum.

Burada yer alan üç bölümde de erken dönem sanatsal-dini anlatıya uygun göndermeler olacaktır: Ozu'da Zen resim sanatı, bahçecilik ve haiku*; Bresson'da Bizans ikonografisi, Dreyer'de gotik mimari.



*Solda: Meryem ve Çocuk ikonası, Tikhvin Manastırı; sağda: Bakire ve Çocuk, Michiel Usta, Hollanda.(1520)*
*"Aşkın üslup optik gerçekçilik yerine entelektüel gerçekçiliği, üç boyutlu görüş yerine iki boyutlu görüşü, deney yerine geleneği, bireyselleşme yerine anonimliği seçer."*

Bu çalışma aşkın üslubu ortaya koymayı ve onun estetiğinin bir kısmını açıklamayı ummaktadır. Ele aldığım yönetmenlerle öncelikle aşkın üslubu açıklamaları oranında ilgilendiğim için yönetmenlerin tam bir analizine girişmedim. Ozu'nun son dönem aile-ofis döngüsü filmlerini ele alan biri, aşkın üslubu yerli bir kültürden (Doğulu) çıkarabilir ve

* 16. yüzyılda ortaya çıkıp 17-19. yüzyıllarda gelişen, üçlü dizelerle yazılan, [orijinal dilinde] 17 heceden (5-7-5) oluşan, konusunu genellikle mevsimlerden, yılın ilk ayından, doğadan ve insandan alan lirik bir Japon şiir tarzıdır. Birinci ve üçüncü dize kendi arasında kafiyelidir. Bu şiirlerde inançları simgeleyen doğa imgeleri kullanılır. (ç.n)

onun kendi kültürü içinde ve dışında nasıl işlediğini inceleyebilir. Batılı tarih ve düşünce, aşkın üslubu zaten kültürüne yabancılaştırmış olduğundan Bresson'un hapishane dönemi filmleri bunu derinlemesine incelemek için mükemmel bir fırsat sağlar ve bunun gerçekte izleyici üzerinde nasıl "işlediğini" ortaya koyar. Dreyer'in filmleri aşkın düzeyde daha az başarılı olsa da üslubun (ya da bir parçasının) düşman bir çevrede nasıl işlediğini gösterir.

Sonuç bölümü sinemada aşkın üslup teorisinin yarattığı bazı problemleri tartışacaktır.

OZU



*Yasujiro Ozu*

***Yasujiro Ozu***'nun filmleri Doğu'da aşkın üslubun örneklerini verir. Filmlerinde bu uslüp doğal, yerli ve büyük oranda Japon kültürünün kendisinden kaynaklanan bir nedenle de ticari olarak başarılıdır. Aşkın deneyim, kavram olarak Japon (ve Doğulu) kültürüne o kadar içkindir ki Ozu, hem aşkın üslubu geliştirmeyi hem de Japon sanatının halk gelenekleri içinde kalmayı sağlayabilmiştir. Ozu, sık sık "tüm yönetmenler içinde en Japon" olarak tanımlanır, bir tür yönetmeni olarak Batı'da aşkın üslupla ilgilenen hiçbir yönetmenin ulaşamayacağı saygıyı, eleştirel ve finansal başarıyı elde eder.

Genelde Doğulu sanat ve özelde Zen sanatı aşkınlığa ulaşmayı ister. İlkel sanat gibi geleneksel Doğulu sanat da kutsal ile laik arasında ayrım yapmaz. Doğu, Neoplatoncuların ve skolastiklerin tasarladıklarından farklı olarak kalıcı bir kültüre şekil vermiştir ve bu çok az durumda anlaşılmıştır: Anonim bir sanat "şurası bir gerçektir ki, her kim tarafından söylenmiş olursa olsun kökenini ruhtan alır." (1) Zen açısından bu R.H. Blyth tarafından ifade edilmiştir: "Şiirsel ve dinsel özdeş zihinsel durumlardır... Dinî her şey şiirseldir... Şiirsel her şey dinseldir." (2) Üç yüz yıl boyunca Zen, aşkın deneyimi geliştirdi ve aşkınlık yalnızca din ve sanatta değil, aynı zamanda çok geniş bir çeşitlilikteki sıradan faaliyetlerde de ifadesini buldu. Aşkınlığın bu anlatımı entelektüel ya da dini bir elitin ayrıcalığı olmadı. Güzel sanatlar ve el sanatları arasında bir ayrım yapmayacak şekilde sanatlar aracılığıyla ve Doğulu mirasın yerel bir parçası oldu. Zen, "aşkınlık" gibi bir kavramdan kaynaklanan "soyutlama kokusu"ndan ve D.T. Suziki'nin belirttiği gibi gerçekte Zen, kelimelere yapılan herhangi bir başvurudan hoşlanmaz. Bu semantik engeli kabul ederek Suziki'nin yaptığı gibi Zen'in "aşkınlığın ülkesi"nde işlediğini söylemek doğru olur.(3)

Sonuç olarak Ozu, Japonya'da aşkınlığın anlatımını yeniden canlandırmaya ya da Doğulu kültüre içkinleştirmeye ihtiyaç duymamıştır, yalnızca onu filmlerine uyarlamıştır. Ozu, geleneksel Japon düşüncesi ve sanatını temsil eder ve Doğulu geleneğin ağırlığını modern, anarşik sinema aracına getirir. Donald

Richie, Japon film yönetmenleri sınıflandırmasında Kurosawa'yı aşırı sol (modern) Ozu'yu aşırı sağa (geleneksel) yerleştirir.(4) Ozu belirgin bir biçimde konu ve yöntem konusunda tutucudur (ses ve rengi en son kullanan Japon yönetmenlerin arasındadır) ve eski geleneği yeni bir biçime oturtma çabası içindedir. Japonya'da "modern uygarlık yalnızca yüz yaşındadır ve iki bin yıldır var olan bir uygarlığın üzerine yapılmış bir ciladır" (5) Ozu'nun filmlerinde Zen sanatı ve düşüncesi uygarlığın kendisidir, sinema ciladır.

Japon kültürel geleneği Ozu'ya bazı avantajlar verse de onun işi göründüğü kadar kolay değildir. Sinema çağdaş Japonya'da birincil Batılılaştırıcı etkilerden birisidir ve Ozu geleneksel değerler için mücadelesinde sık sık var olan akımlara karşı durmakta ve hâlâ Japon gençliğinin çoğu tarafından reaksiyoner olarak görülmektedir. Bir bakıma Ozu sinemada aşkın üslubu takip etmesiyle modaya karşı gelmiştir, fakat onun karşılaştığı direnç Fransa'da estetik bir öncül için skolastiklere gitmek zorunda olan ve kitlesel popülerlik ve ticari başarı için umudu olmaması gereken Bresson'un karşılaştığı ile karşılaştırıldığında önemsiz kalmaktadır.

Ozu'nun kariyeri bir tür mükemmelleştirmedir: Devamlı olarak tekniğini, konusunu ve editoryal yorumunu sınırlamıştır. Kariyerinin başlarında (Ozu 1927'den 1962'ye 35 yılda 54 film yapmıştır) Japon prodüktörlerin ısrar ettikleri romantik ve sosyal temaları çekmiştir, fakat yaşamının devamında, özellikle de İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Ozu kendisini, *shomin* türü ve belirli çatışma ve çözüm biçimleri için *shomin-geiki* türü ile sınırlamıştır.

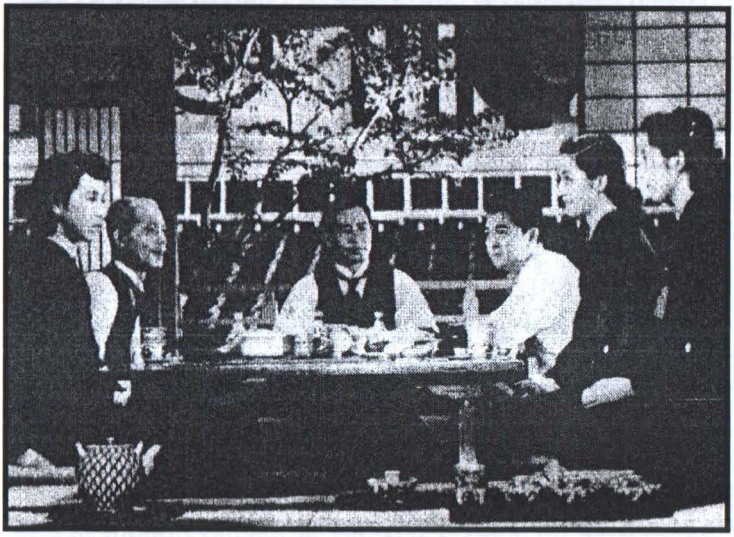
*Shomin* türü proleterya ve orta sınıf yaşamlarıyla ve "aile içindeki bazen espirili bazen de acı ilişkiler"le ilgilenir.(6) Shomin-geiki 1920'lerin sonları ve 1930'ların başlarında Japon orta sınıfının kendisine gülecek kadar sağlamlaştırmasının ardından ortaya çıkan başlangıçta bir melodram ve basit komedi türüydü. Çeşitli eleştirmenler Ozu'nun bakışının evrimini 1932'deki *Doğdum, fakat...(I was born, But...Umarete Wa Mita Keredo)* ile 1959'da onun yeniden yapımı olan *Günaydın'ı (Good*

*Morning, Ohayo)* karşılaştırarak dikkati çekerler. Ozu'nun *Doğdum, fakat...*'daki amaçları toplumsal ve yereldir. *Günaydın*'daki amaçları ise hiciv niteliğinde ve evrenseldir. Yeniden yapımla karşılaştırıldığında *Doğdum, fakat...* düşünceye dalmış değildir, daha faaldir. (7) Ozu'nun ilk filmleri (*Doğdum, fakat...* gibi) orijinal shomin-geiki konseptine uymaktadır: Bir miktar toplumsal bilinç karışmış hafif komediler. Zaman, bolluk, savaş, hükümet baskıları ve Batılılaşma genel olarak shomin-geiki'ye ve özel olarak da Ozu'ya hakimdir. Ozu değiştiğinde -onun hafif komedileri yavaşça "kabul edilmiş mutsuzluğa" dönüştüğünde- *Shomin geiki*'yi kendisiyle götürdü, John Ford'un Amerikan Western türü üzerine yaptığı gibi *shomin* türü üzerine aynı etkinin fazlasını yaptı. Ozu'nun sonraki filmleri *shomin-geiki*'nin takipçisi değil, kural koyucusudur.

Richie, tüm Ozu filmlerinde "tüm dünya bir ailede yaşamaktadır" diye yazar. Dünyanın sonu evin dışından çok uzakta değildir. (8) Filmlerinde orta sınıf, büro çalışanları ile temsil edilir ve *Erken Gelen Bahar (Early Spring, Soshun,* 1956) gibi bazı filmlerinde büro, ev halkı aile biriminin yerini alır. Ozu büro ve aile arasındaki gerilimlere, aile ve çocuk arasındaki, gelenek ve Batılılaşma arasındaki ve nihai olarak insan ve doğa arasındaki gerilimlere odaklanır.

Hayatının sonuna doğru (1963'te 60 yaşında ölür) Ozu, dikkatini *shomin-geiki* içinde yer alan belirli biçimlerdeki çatışma üzerine odaklamıştır. Bu çatışma Batılı kavramlarla kesinlikle drama veya filmin konusu değildir. Ozu Richie'ye "şimdi apaçık bir konu ile beraber görüntüler beni sıkıyor" demiştir. "Doğal olarak bir film bir çeşit yapıya sahip olmalıdır, yoksa film olmaz, fakat ben eğer çok drama ya da hareket olursa görüntünün iyi olmayacağını hissediyorum." (9) Ve *Geç Gelen Sonbahar (Late Autumn, Akibiyori)* ile ilgili olarak "Tüm dramatik araçları eleyerek bir adamın karakterini çizmek istiyorum. İnsanlara tüm dramatik inişlerin ve çıkışların dışında bir hayatı hissettirmek istedim" (10) demiştir. Ozu'nun düşüncesinde Japon yaşamı onun filmlerinde tekrar tekrar gösterilen belirli karşıt güçler içinde erimiştir ve bu güçler uzlaştırılmak zorunda ol-

masına rağmen onlar, filmin konusu gibi suni bir şey tarafından uzlaştırılamayacaklardır.



*Tokyo Story: "Ozu filmlerinde tüm dünya bir ailede yaşamaktadır. Dünyanın sonu evin dışından çok uzakta değildir."*

Ozu'nun sonraki aile-ofis döngüsündeki filmleri (1949'dan 1962'ye kadar 13 film) aile ve çocukların yabancılaşmasını göstermektedir. Yabancılaşmanın göstergeleri kendi içinde dikkate değer bir biçimde önemsizdir: Evlilik, göç, tartışma ve en çok evden ayrılma. Bu olayların arkasında modern Japon tarihinin parçalayıcı unsurları vardır: İkinci Dünya Savaşı (çocuklar savaş-sonrası kuşağı olarak adlandırılır) ve Batılılaşma (büro rutininin bölümlere ayırıcı etkisi). Aile-çocuk yabancılaşması Amerikan filmlerindeki çocuk suçlarında olduğu gibi "iletişim" kurma hataları değildir. Başarılı bir ilişkide bile Ozu'nun karakterleri kelimenin sosyolojik anlamında dertlerini paylaşma ve duygusal alışverişle iletişim kurmaz. Yabancılaşma ilk aşamada asla sözlü iletişim kurdurulmayan geleneksel aile birliğinin kaybedilmesinden kaynaklanır. Sonraki filmlerinde Ozu, bu karşıt güçleri bir ev-büro üstyapısı içinde kendi içinde değişen

çeşitli karakter-çatışma altyapısını içerecek bir şekilde kurar. Bir hikaye (bir anekdottan daha fazla bir şey olmayan) çeşitli filmlere dayanak olur. Ozu aynı durumu tekrar tekrar çekmesiyle bilinir: *Geç gelen bahar*'daki *(Late Spring Banshun,* 1949) baba-kız çatışması *Geç Gelen Sonbahar* 'da (*Late Autumn*) anne-kız çatışması olur ve *Bir Güz Öğleden Sonrası*'nda (*An Autumn Afternoon, Sama No Aji,* 1962) baba-kız çatışmasına geri döner.

Nitekim Ozu filmlerinde belirli çatışmaları sunmaya ve bu çatışmaları sunmak için de belirli insanların ona yardım etmesine karar vermiştir. Son filmlerinin çoğunun görüntü yönetmenliğini Yashun Atsuta yapmış ve tümü Kogo Noda ile beraber yazılmıştır. Ozu ve Noda, yönetmen ve yazar arasında destansı bir ilişkiden hoşlanmışlardır: "Biz setlerin detaylarını yazmamamıza rağmen onlar bizim zihnimizde ortak görüntülerdir. Biz aynı şekilde düşünüyoruz. Bu eğlenceli bir şey. (11) Ozu ve Noda, filmi zihinlerinde kelime kelime, görüntü görüntü ortak görüntüler olarak planlayacaktır. Bu yoğun hazırlıktan sonra (dört aydan bir yıla kadar süren köşeye çekilmeler, inzivaya çekilmeler şeklinde) Ozu mekanik olarak önceden belirlenmiş Ozu-Noda senaryosunu çeker.

Aynı şekilde Ozu, filmlerinde belirli bir aktör ve aktrisler grubunun oynamasına karar vermiştir. Bu grubun çekirdeği Chishu Ryu, Setsuko Hara, Nobuo Nakamura ve Shin Saburi'yi içerir. Her filminde karakterin hafif varyasyonlarını oynarlar, aynı rolü ve aynı duyguları birçok kez oynamanın getirdiği uysal farkındalıkla eve ait çelişkileri eyleme koyarlar. Ozu, aktörlerini onların "star" niteliklerine ya da oyunculuk yeteneklerine göre değil, onların "özsel" niteliklerine göre seçmiştir. "Rol dağılımında aktörün yetenekliliği ya da yeteneksizliği sorun değildir, onun ne olduğudur."(12)



*"Geç Gelen Bahar'da baba-kız çatışması,*
*(solda: Setsuko Hara, Chrishu Ryu)*
*Geç Gelen Sonbahar'da anne-kız çatışmasına döner*
*(ortada: Hara, Yoko Tsukasa) ve*
*Bir Sonbahar Akşamüstü'nde baba-kız çatışmasına geri döner*
*(sağda: Shima Iwashita, Ryu)."*

Her şeyin ötesinde Ozu tekniğini mükemmelleştirmiştir. Ozu sinemanın tam formalistidir, filmleri "çekimser bir sertlik, bir fikrin kısaca ifade edilmesi ve israftan çekinmek için duyulan bir kaygı, sınırlar içinde aşırı olanın arzulanması"yla karakterize edilir. (13) Ozu'nun tekniği çok sınırlı ve tahmin edilebilir olduğu için açık bir şekilde ve derinlemesine incelenebilir. Donald Richie'nin "Yasujiro Ozu Sineması'nın Sentaksı" başlıklı dikkate değer makalesi bunu gerçekleştirmiştir. (14) Richie Ozu'nun "sentaks"ını onun gramer, yapı, kurgu, tempo ve görüntüsünü örnek vererek açıklamıştır. Bu bölümün ilerleyen kısımlarında belli aralıklarla Richie'nin bazı gözlemlerine gönderme yapmaya ihtiyaç olacaktır.

Ozu'nun kamerası daima yaklaşık yerden üç fit yüksekte geleneksel olarak tatami'de oturan insan seviyesindedir. "Bu geleneksel görünüm, görüntünün çok sınırlı bir parçasına hakim olan sessizlikteki görünümdür. Çay törenine katılan birinin Noh'u* görme pozisyonundan seyretme ve dinleme davranışıdır. Estetik ve pasif bir davranıştır." (15) Kamera çok az duru-

*Noh bilinen en eski tiyatrodur. Geleneksel Çin sanatından ve geleneksel Japon halk oyunlarından (dengaku) yaptığı alıntılarla ***sarugaku*** olarak da bilinen Noh, 14.yüzyılda çok büyük ilerleme kaydetmiştir. Büyük tapınak ve ibadet yerlerince desteklenen oyunlar daha çok dini tören havasında geçmekteydi. (ç.n.)

mun dışında asla hareket etmez, sonraki filmlerinde panlar, dollyler, zoomlar yoktur. Ozu'nun tek sinemasal noktalama işareti kesmedir ve bu kesme etki yaratmak için hızlı bir kesme ya da metafor anlam yaratmak için birbirini izleyen kesmeler değildir, fakat olayların sağlam ritmik başarısını sağlayan düzenleyici kesmedir.

Ancak hiç kimse yüzeysellik ya da açıklık nedeniyle Ozu'nun "tahmin edilebilir" olacağı konusunda hata yapmamalıdır. Bir yönetmenin arka arkaya filmlerinde aynı teknikleri kullanması bir erdem ya da bir hata değildir. Ozu'nun filmlerindeki tahmin edilebilirlik bazı yönetmenlerin filmlerinde olduğu gibi yaratıcılık ya da orijinallik eksikliğinden kaynaklanmamakta, daha çok çeşitliliğin değil, tekrarın tercih edildiği ilkel ritüel anlayışından kaynaklanmaktadır.

Ozu'nun üslubunu ne olmadığını söyleyerek tanımlamak mümkündür. Ozu kaçınılmaz şeyler yapmayan bir yönetmendir. Tekniğinin nadirleştirilmesi ilk filminden son filmine dek bütün hayatı boyunca devam etmiştir. Nitekim yaşlandığında artık yapmadığı çok şey vardı. Bu, yalnızca onun ilk filmleriyle son filmlerini karşılaştırdığımızda görülmez (*Doğdum, fakat...* I was born, but... ve *Günaydın* Good Morning) aynı zamanda son filmlerinin farklı aşamaları karşılaştırıldığında da görülür. Ozu'nun sonraki (savaş sonrası) döneminde yaptığı *Erken Gelen Yaz* (*Early Summer, Bakashu,* 1951) ondan on yıl sonra yaptığı son filmleri *Geç Gelen Sonbahar'ndan* (Late Autumn), *Kohayagawa Ailesinin Sonbaharı* (*The Autumn of the Kohayagawa Family, Kohayagawa-ke No Aki,* 1961) ve *Bir Güz Öğleden Sonrası* (*An Autumn Afternoon*) belirgin bir şekilde farklıdır. Örneğin son filminde Ozu, *Erken Gelen Yaz*'da (*Early Summer*) kullandığı belirli tekniklerden vazgeçmiştir: (1) *Erken Gelen Yaz*'da (*Early Summer*) on beş olan izleme çekimi (2) yaşlı adamın tiyatro izlerken yüzünde beliren memnuniyette olduğu gibi yüz ifadelerinin yakın plan vurgulanması (3) memnuniyetsizlik durumunda mendilin atılması örneğindeki gibi açık bir duyguyu ifade etmek için fiziksel bir hareket (4) harekette bir kesinti aktör tarafından bir eylemin iki çekime bölünmesi gibi hareketin bölünmesi (5) iki farklı iç mekan dekoru arasında dış mekan

"koda"* arası olmadan bir kesinti (6) Erken dönem Ozu filmlerinde bile nadir kullanılan düz olmayan ışıklandırma, chiaroscuro'nun, kullanılması. *Erken Gelen Yaz* (*Early Summer*) yine Ozu'nun tamamen bırakmadığı, ancak giderek daha az kullandığı teknikleri içerir: (1) Cepheden olmayan (90 derece) açılar (2) kamera göreli olarak daha kısa süre görüntü alır (3) tek amacı hafif komedi olan sahneler.

Bu çalışmanın amacı, Ozu'nun aşkın üslup olarak adlandırılacak olan nihai üslubunu onun kullanmadıkları ile değil, bu sürekli sadeleştirme sonucunda ne kaldığı ile tarif etmektir.

## BALIĞI TAKİP ETMEK

Ozu'nun filmlerinde aşkın üslubu analiz etmeden önce aşkın sanat ve Ozu'nun çalışmalarında aşkın deneyimin sanatı arasındaki belirgin, fakat kolay anlaşılmayan fark ortaya konulmalı ya da konulmaya çalışılmalıdır. Ozu'nun filmleri aşkınlığı ifade eder mi, yoksa onlar Ozu, Zen kültürü ve insanın aşkınlık deneyimini mi ifade eder?

Birinci ani yanıt "tabii ki ikisi de" dir. Kutsal ile aşkınlığı anlatan herhangi bir işin aynı zamanda sanatçının kişiliğini ve kültürünü anlatması gereken durgun-serbest bir iletişimi yoktur. Sonra bireysel koşullar, belirleyici etkiler ve etkenlerle ilgili sıkıntılı soruna gelinir. Aşkın sanat ve aşkın deneyimin sanatı arasındaki fark çeşitli zorunlu sorulara yanıt vermeyi getirir: Hangisi Ozu'nun sanatını en çok etkilenmiştir? Onun kişiliği mi?** Zen kültürü ya da aşkınlık mı? Ve bu üslubun hangi eleştirel tanımı bu etkiyi ortaya çıkarmaya en iyi uyacaktır? Kişisel mi, kültürel mi ya da Eliade-Wolfflin (aşkın üslup) mi?

Bu üç eleştirel yöntemin tümü Ozu'nun filmleriyle ilgili bir şeyler açıklar ve hiçbiri ihmal edilemez. Her biri onu etkileyen

---

*Koda (İtalyanca coda: "kuyruk"): Bir bestenin bitiş bölümü. (ç.n.)

** "Kişilik"in gecikmiş bir tanımı bu bağlamda yardımcı olabilir. "Kişilik" bu denemede kullanıldığı şekliyle bir kişiyi diğerinden ayıran kişinin zihnini meşgul eden şeyler, ihtiyaçları, hoşlandığı ve hoşlanmadığı şeyler, tutumları gibi psikolojik özelliklerine gönderme yapmaktadır. Tüm insanlarda aynı olan bilinçaltı ve arketip özellikleri ifade etmemektedir.

farklı şeyleri en iyi şekilde ortaya koyar. Fakat her sanatçı için eleştirel yöntemlerin uygun bir önceliği vardır; bir sanatçının kişiliği çevresinin bir yansıması ya da tam tersi olabilir. Ozu'nun filmlerinde balığı yiyen balığın balık tarafından yenilmesinde olduğu gibi kişiliğinin Zen kültürü ile sarıldığı görülmektedir ve bu Zen kültürü de aşkın gerçeklik ile sarılmıştır. Ve etkilerin bu sıralamasını izlerken Ozu ve filmleri üzerindeki nihai eşsiz etkiye varacağımız umulmaktadır.

## OZU VE KİŞİLİĞİ

Kişilik sorunu basit olarak Ozu'nun kişiliğini filmlerinden çıkarmanın mümkün olup olmaması sorunu değildir. Açık bir şekilde odur. Ozu filmlerinin ikilemleri ve çözümleri aynı zamanda yaşamının ikilemleri ve çözümleridir. Ozu asla evlenmemiş fakat evinde yaşlı annesiyle yaşamıştır. Filmleri genellikle çocuklarla ebeveynler arasındaki ilişkiler, zor evlenme kararları ve ailenin "parçalanmasının" travmaları ile ilgilidir. Bu eleştirel vurguyu izleyerek bir yazar, Ozu'nun filmlerinde anne figürünün güçlü olmasını onun kendi yaşamında da öyle olmasına bağlar. (16) Genelde Ozu'nun yaşındaki film yönetmenlerinin durumunda olduğu gibi Ozu'nun başkarakteri genellikle Ozu'nun yaşındadır. Ozu karakterlerini giderek geleneksel Japon erdemlerini şekillendirecek biçimde yaşlandırmıştır. Öte yandan Ozu'nun yaşamında filmlerinde temsil edilmeyen birçok deneyimi vardır. (Ordu çavuşu ve gazeteci olarak deneyimleri herhangi bir derecede filmlerinde yansıtılmamıştır)

Ozu'nun karakteri ile ilgili soruyu başka bir şekilde ifade etmek daha yardımcı olabilir. Ozu'nun kişiliği ne derecede emsalsizdir ve ne derecede Zen kültürünün temsilcisidir? Ozu kişiliğini Doğulu bir sanatçının yöntemiyle tabi mi kılmıştır ya da filmleri yüksek derecede bireysel ifadeler midir? Sinema filmlerini de içerecek şekilde Rönesans sonrası Batı sanatı büyük ölçüde kişisel ifade kavramı etrafında belirlenmişti -"hayal", Coomaraswamy "ben failim" der -oysa ki geleneksel Doğu sanatında "insan bireyselliği bir son değildir, yalnızca bir araçtır."

(17) Diyelim ki eğer Ozu, Fellini gibi "bireysel" bir yönetmen olsaydı, (eğer filmlerinde öncelikle kendi kişiliğini ifade etseydi) onu Doğulu geleneksel sanat yerine Batılı bireyselci sanat geleneğine yerleştirmek gerekecekti.

Richie konunun iki yönünü de ele alıyor: Bir yanda "Ozu sezgisel bir sanatçı değildir, zanaatkarlığın ustasıdır, onun için film bir ifade değil görevdir" diye yazar (18) ve diğer yandan Ozu'nun yaklaşımını "analitik olmaktan çok sezgisel" olarak açıklar. (19) Bu açık çelişkiye ilişkin sorulara Richie şöyle yanıt verir: "Ozu filmlerini daima aynı şekilde yapan bir zanaattçıdır. O asla uzun ve acılı bir süreç olan film yapım biçimini ya da kurgu yöntemini farklılaştırmamıştır. Şimdi bu, onun zanaatkar olduğu anlamına gelir. Fakat ben onun daima bunun ne anlama geldiğini düşündüğünü sanmıyorum -ve bu bakışla ben onu sezgisel buluyorum. O yapmaktan hoşlandığını hissettiği şeyi yaptı. Ozu sizinle belirli bir rengin mercek çeşidi ile ilgili saatlerce konuşabilir, fakat eğer ona herhangi bir şeyin anlamı ya da sunduğu fikrin ardındaki fikirle ilgili bir şey sorarsanız susar. İlgilenmez. Ozu'nun iç benliği görmek isteyen herkes için oradadır, fakat benim bakış açıma göre bu onun kaygılarından biri değildir. (20) "Sanırım benim konunun iki yönünü de ele almam doğrudur ve dualistik olmayan bir kültür içinde bir tavır almanın tek yoludur."(21)

Yakından incelendiğinde onun da söylediği gibi Richie'nin kaçamak-tarafsızlığının engellenmez olduğu fark edilir. Batılı eleştirmenleri çok kızdıran kişisele karşı kültürel açmaz, geleneksel Doğulu sanatçıda olmayacaktır. Geniş olarak Zen kültürü bağlamında düşünüldüğünde insan ve çevresi, düşünce ve vücut, içerik ve biçim gibi birbirini karşılıklı sarar, aralarındaki her fark görelidir. Eğer Ozu'nun çalışmaları Zen kültürü açısından gerçekten aşama ise bu durumda "birey" olarak Yasujiro Ozu hakkındaki geleneksel Zen değerleri dışında herhangi bir çalışma anlamsızdır. Paradoksu şiddetlendirmek için birisi Ozu'nun sezgisinin sezgisel olmadığını, yani dürtüsünün formalistik olduğunu söyleyebilir. Bu, Batılılar'a anlamsız bir karşıtlık gibi görülebilir ve özelde Ozu filmlerinin ya da ge-

nelde geleneksel Doğulu sanatın herhangi bir kültürlerarası değerinin teslim edilmesi açısından doğal bir bariyerdir. Çünkü Zen kültürel bir fenomendir (belirli sayıdaki insanın arasında belirli bir bölgede ortaya çıkar) Zen kültürünün bireysel kişiliği içerdiği söylenebilir, fakat "Ozu'nun sezgiselliği sezgisel değildi" gibi paradoksal epigramları da içerecek şekilde bu cümlelerin hiçbiri kişiliğin ve kültürün ikisinin de aşkın bir gerçeklik tarafından içerildiğinin farkına varılmadan hiçbir anlam ifade etmez.

Ozu'nun kişisel yaşamını ve inançlarını filmlerinde bulmak mümkündür, ancak bu kişilik kaynaklı eleştirel bir yöntemin onun filmlerine en iyi yaklaşım olduğu anlamına gelmez. Onun özel yaşamından ayrıcalıklı bilgi derlemek yersiz olabilir. Eğer biz Zen sanatçısı Ma Yuan'ın özel yaşamına ilişkin önemli bilgilere sahip olsaydık, bu onun Sumi-e resminde "tek köşe" üslubunu açıklamayacaktı. Aynı şekilde Ozu'nun özel yaşamındaki tüm gerçekler onun mistik aşkın duruşunu açıklayamaz. Bu unsurlar bireysel bir kişilikten çıkarılamaz.

Ozu filmlerinin kişilik bağlantılı yorumu iki yanıltıcı durum tarafından teşvik edilmiştir. Birincisi biz basit olarak ilk geleneksel Zen sanatçılarına göre Ozu hakkında daha çok şey biliyoruz. İkincisi Ozu'nun bir Zen şairi ya da ressamından farklı olarak hammadde olarak insanı kullanmak zorunda olmasıdır. Görüntüdeki karakterler hayatı deneyimlemektedirler ve doğal olarak onların hisleriyle empati kuran eleştirmen onların duygularının film yapımcısının duygularının temsilcisi olabileceği sonucunu çıkarabilir ve sorunu burada bırakır. Fakat perdede duygularını sergileyen karakterler bir tren ya da binanın insansız çekiminden daha az ya da çok film yapımcısını temsil edebilirler. Karakterin bireysel duyguları (üzüntü, sevinç, iç gözlem) geçici önemdedir: Onlara son değerini veren çevre biçimidir. Her kişi, her duygu bir anlatının ya da aşkınlığın bireysel ya da kültürel deneyiminin bir anlatısı olmayan, fakat aşkınlığın kendisinin bir anlatısı olan tamamen deneyimlenemeyecek büyük bir biçimin parçasıdır.

Tüm göstergeler Ozu'nun kendi kişiliğini karakterlerinin psikolojisiyle bulma çabasında olmadığını göstermektedir. Tam tersine tüm çabası oyuncularının tüm psikolojik farklarını, tüm duygularını süzme çabasıdır. Ozu'nun oyuncuları, onun aynı sahneyi herhangi bir farkın ya da inceliğin ima edilmesi donduruluп mekanik hareketler haline getirilene kadar 20-30 kez yapmaya zorladığını ve ancak ondan sonra final sahnesi için onay verdiğini söylemişlerdir. Oyuncuların, eğer bu Ozu'nun kompozisyonunu bozuyorsa, doğal hareketlerini yapmaları bile yasaklanmıştır. Bu ve bunun gibi diğer durumlar Ozu'nun geleneksel bir Doğulu sanatçı gibi kişisel, psikolojik açıklamalardansa bir tezi sunmak için kişiliğini bertaraf etmeye daha çok değer verdiğini göstermektedir.

## KİŞİLİĞİN ÖTESİNDE: OZU VE ZEN KÜLTÜRÜ

Ozu'nun yaklaşımının büyük kısmı Japon kültüründen türetilmiştir ve bu, onu "tüm yönetmenler içinde en Japon" yapan geleneksel unsurdur. Ozu'nun filmlerindeki kültürel öğeler için en uygun benzetme Zen sanatıdır. Zen, Şintoculuk ya da Hıristiyanlık'ta olduğu gibi fiziksel ya da politik ilgileri olan organize bir din değildir, fakat Japon kültürel yapısının içine işlemiş bir yaşam biçimidir. Müttefik Kuvvetler Din ve Kültürel Bölümü'nün raporuna göre genellikle "Japon ruhu" olarak ifade edilen davranış biçimi esas olarak Zen'in doğasındadır." (22) Bu, Alan Watts (23) ve Langdon Warner (24) tarafından da tekrar edilen bir sonuçtur. Zen geleneksel Japon sanatının en mükemmel halidir ve Ozu bu sanatı sinemanın içine sokmaya çabalamıştır. Japon tarihinde Zen yolu belirli sanatlarda - resim, bahçe, çay töreni, şiir, okçuluk, Noh tiyatrosu, Judo, Kendo- hakim hale gelmiştir ve bu sanatlar Ozu filmleri için örneklerdir. Tom Milne, Ozu filmlerinin duraksamaları ve anlamlı ifadeleriyle haiku gibi bir yapıda olduğunu yazmıştır. (25) Fakat tabiî ki haiku tüm Zen sanatları ve Ozu filmlerinde davranış örneklerinden yalnızca birisidir.

Belki Zen sanatının temel ilkesi, Zen'in ilk *Koan*'ı* olan yokluk, boşluk ve ıssız kavramı *mu*'dur. Boşluk, sessizlik ve durgunluk Zen sanatında olumlu unsurlardır ve bir şeyin yokluğundan çok varlığını temsil ederler. Will Peterson "Boş bir sayfa yalnızca bir sayfa olarak algılanır ve bir sayfa olarak kalır" diye yazar. "Yalnızca sayfayı doldurarak onu boşaltabiliriz. Aynı şekilde sakin bir göle düşen kurbağanın sesi Basho'nun** iyi bilinen haikusundaki sessizliği yaratır. Ses sessizliğe -boşluk- şekil verir" (26) *Mu* bir çiçek düzenlemesinin dalları arasındaki boşlukları ifade eden özelliktir, boşluk biçimin ayrılmaz bir parçasıdır. *Sung**** ressamı ve "tek-köşe stili"nin kurucusu *Ma Yuan* tuvalin diğer kısmını boş bırakarak yalnızca bir köşesini resimler. Boşluk resmin bir parçasıdır ve yalnızca boyanmamış bir arka plandır. Bir köşedeki basit balıkçı teknesi tüm alana anlamını verir. Aynı şekilde Zen bahçelerindeki taşlar eğimli alana ve *haiku* dizeleri yazılmamış geçişlere anlam verirler.

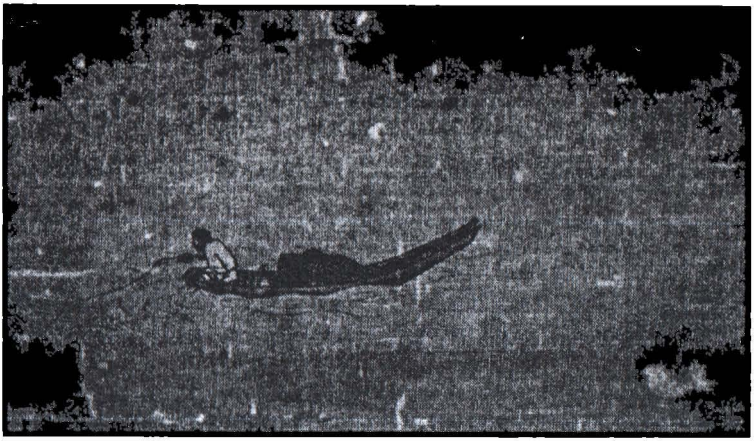
Geleneksel Zen sanatçısı gibi Ozu, sessizliği ve ıssızlığı yönetir. Sessizlik ve boşluk Ozu filmlerinin aktif bileşenleridir, karakterler sanki duyulabilir sesler ve maddi nesnelermiş gibi onlara yanıt verir. Bu yanıtlar genellikle çok gizli olmasına rağmen aktif sessizliğin oldukça açık bir kullanımı *Erken Gelen Yaz* (*Early Summer*)'da oluşur: Setsuko Hara ailesini memnun etmeyen bir karar olarak evlenmek istediğini henüz söylemiştir. Kibar bir tartışmanın ardından kederli bir biçimde üst kata çıkar. Sonraki çekimde baba gözlerini kameraya dikerek bakmakta ve arka planda anne bazı işlerle meşgul onunla konuşmaktadır. Anne, önemsiz bir şeyler söyler ve baba "ah" diye

---

* Koan; Zen Budizminde mantıklı düşünceyle cevaplanması mümkün olmayan, yalnız sezgilerle anlaşılabilen hikaye, diyalog ye da sorulara verilen addır. Kelime anlamı olarak *kamu davası* ye da *halka açık olay* diye çevrilebilir. Koanların ortaya çıkışı Zen ustaları ve öğrencileri arasında geçen diyalogların kaydedilmesine dayanır. Bu diyalogları kayda değer yapan ise, o anda ya de konu üzerinde çok uzun süre kafa yorma sonucunda öğrenciye bir uyanış ye de bir aydınlanma deneyimi yaşatmış olmasıdır. Daha sonra Song henedanlığı döneminden itibaren bu kayıtlar, Zen ustaları tarafından öğrencilerine meditasyon konusu olarak verilmeye başlanmıştır. (ç.n.)

** Asıl adı Metsuo Kinsaku olan, 1644-1694 yılları arasında yaşayan Japon haiku ustası.(ç..n.)

*** MS 960-1279 arası Çin'de hüküm süren imparatorluk. (ç.n.)



*Ma Yüan, Yalnız Balıkçı, "tek-köşe üslubu":*
*"Boş bir sayfa yalnızca bir sayfa olarak algılanır ve bir sayfa olarak kalır. Yalnızca sayfayı doldurarak onu boşaltabiliriz."*

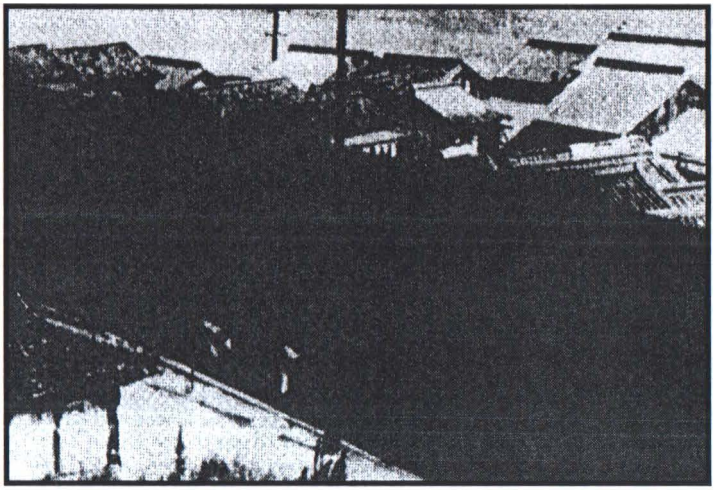
yanıt verir. Anne odadan çıkar ve Hara arka planda sessizce yürür. Baba tekrar "Ah" der. Sessizlik elektriklenir, annenin söyleyebileceği her şeyden daha fazla anlam kazanır.

Ozu filmlerinde 13. yüzyıl tek-köşe üslubunun bir kalıntısını bulmak da mümkündür. Bir köşedeki uzak etki (gemiler, trenler yavaşça hareket eder, insanlar konuşur) oluşurken durgun bir çevre Ozu'nun çerçevesini doldurur. *The Flavor of Green tea over Rice*'de *(Ochazuke No Aji, 1952)* bunun açık bir örneği vardır: Koca, Güney Amerika'da uzun bir süre kalmak üzere yeni ayrılmıştır. Birkaç gün önce nedeni anlaşılmaz bir şekilde evden ayrılan karısı havaalanına onu geçirmeye gelmez. Uçak havalanırken Ozu, onu çerçevenin sağ üst köşesine yerleştirir. Çerçevenin geri kalanı boştur ve uçak yavaşça gözden kaybolur. Bu, "tam" bir kompozisyondur ve tek-köşe resimde olduğu gibi uçak ıssızlık özelliğini ortaya çıkarır.

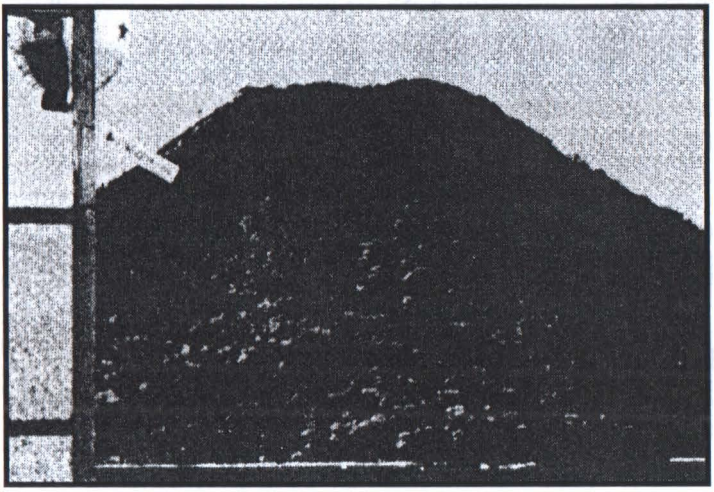
Fakat *mu* genellikle Ozu'nun "koda"larında ifade edilir. Filmleri eylem ve boşluk, iç ve dış mekan, dekor ve koda arasında yapılanır. Çatışmalar daima iç mekanda genellikle uzun heyecansız konuşmalarla anlatılır. Dekor değişebilir (ev, ofis,

bar, lokanta) fakat hikaye nadiren iç mekan konuşmalarının dışında ilerler (her filmde bir ya da iki istisna tematik olarak önemlidir). Bu iç mekan tartışmaları "koda"larca belirginleşir: Japon yaşamının dış mekan hareketsiz çekimleri, boş sokaklar ve yollar, geçen bir tren ya da tekne, uzak bir dağ ya da göl. Richie, Ozu filmlerini (1) uzun çekimler (2) orta çekimler (3) yakın plan çekimlerin genellikle 1-2-3-2-1 (27) sıralamasının bir kombinasyonu olarak tanımlamıştır. Koda, hareketsiz çekimler uzun çekimlerin arasına yerleştirilir, böylece konuşmalı iç mekan ve dış mekan hareketsiz çekimler bağlanır. Richie'nin terminolojisini kullanırsak kodaların her biri bir Ozu "paragraf"ını belirginleştirir. Bölümler yoktur, yalnızca paragraflar ve kodalar vardır. Ozu filmlerindeki kodalar ünlü Ryoan-ji bahçesindeki taşlar arasındaki *mu* ile aynı amacı gerçekleştirir: "Boşluk terk ediştir. İnsan anlatılmaktadır, fakat yoktur ve son duygu özlem ve yalnızlıktan birisidir." (28) Batılı sanatta doğal olarak tahmin edileceği gibi kodalar paragraflara ağırlık vermek için yerleştirilir, fakat Ozu için Zen'de olduğu gibi kesin olarak tam tersidir: Diyalog sessizliğe, eylem hareketsiz çekime anlamını verir. Ozu *mu* ile iç içe geçmiştir. Enkaku-ji deki mezarına yazılan tek karakterdir.

Watts ,"geçmişle karşılaştırıldığında ve amaçsızca gelecekle karşılaştırıldığında boşluk şimdiyle doldurulmuştur" diye yazar. (29) Zen sanatındaki "sonsuza genişlemiş şimdi" duygusu çay sanatından (*cha-no-yu*) daha fazla hiçbir yerde güçlü değildir. Çay töreni şimdiki zamanı çok titizce önceden belirlenmiş bir ritüelle kutlar. 16. yüzyılda *cha-no-yu* için çay sırasında konuşulacak konulardan çay kutusunun cilasının derinliğine kadar her şeyi belirleyen yüzden fazla kural koyulmuştur. Zihni meşgul etmek yerine sonsuzlaşmak ya da ünlü bir Zen'in şiirinde olduğu gibi "sessizce oturup, hiçbir şey yapmamak" için bu dakikalarda o özgür bırakılır, hiçbir şey düşünmemesi sağlanır.



*Ozu'nun Kodaları: Üstte, Tokyo Story'de çamaşır iplerini geçen bir tren; aşağıda, Geç Gelen Sonbahar'daki dağ. "Hareketsiz hayat kodalarının aksiyona ağırlık kazandırmak için yerleştirildiği düşünülebilir, ancak Ozu ya da Zen için durum tam tersidir: Aksiyon hareketsiz hayata anlam kazandırır."*



Aynı şekilde Ozu'nun filmleri "amaçsız, kendine yeter sonsuz şimdi" yi (*ekaksana*) tasvir eder. "Karakterleri... şimdide yaşar ve tarihleri yoktur. Ozu'nun dünyasında bir insan öldüğünde (sık sık olan) sadece ve hemen gönderilmiş olur. Ozu'da Resnais ve Bergman da olduğu gibi hayaletler yoktur. Geçmiş Ozu'da çok silik olarak var olur" diye yazar Richie. (30) *Bir Güz Öğleden sonrası* (*An Autumn Afternoon*) filminde babanın ölü eşine benzeyen garson kızın çalıştığı bara yeniden geldiği sahnede olduğu gibi Ozu filmlerinde "nostalji" batılı kavramlarla çok fazla bir geçmişe özlem değil, fakat Zen sanatında çok tanıdık olduğu gibi şimdinin "genişlemesi"ne benzer. Ozu duvar saatine odaklandığında saniyelerin boş bir şekilde tıklayıp uzaklaşmalarını seyrederken, hem Milne hem de Richie'nin söylediği gibi kısmen film zamanı ve psikolojik zamanın arasındaki farkı göstermektedir, fakat bu aynı zamanda Zen sanatının ayrılmaz bir parçası olan bütünsel sonsuz ruh durumunu yaratır. Saat iktidarsızdır; mekanik zaman sonsuz şimdide yaşayanları etkilememektedir. "Saate karşı bir yarış" yoktur. Saatin çekimi bir vazonun çekimiyle aynı amaca hizmet eder, hareketleri zamanın hareketleri değildir, düşünen zihnin görülmez hareketleridir. Ozu kodalarında kesinlikle saat çekimlerini bulundurur, zaman *mu*'nun bir parçasıdır, hiçliktir.

Ozu "sonsuz şimdi"yi *cha-no-yu* ritüelindeki yöntemle gerçekleştirir. Ozu filmlerindeki her muhtemel olay önceden belirlenmiş, sınırlı ve belirli sayıdaki çekime indirgenebilir. Eğer çay kasesi belirli bir renk ve yapıdaysa belirli tipte bir konuşma birbirini izleyecektir. Eğer Ozu'nun karakterleri belirli bir mekandaysa belirli tipte bir konuşma birbirini izleyecektir. Ozu karakterleri evdeyse eve ait düzenlemeleri (finans, ev işi, diğer aile üyelerinin yaptıkları) tartışırlar, ofiste soyut düzenlemeler yaparlar (gelecekteki toplantı yer ve zamanları) lokantada sosyal problemleri (evlenme teklifleri, diğer aile üyelerinin yaptıkları) hatırlar ve tartışırlar, barda iseler hayal kırıklıklarını (savaş sonrası nesil, büro yaşamı) hatırlar ve tartışırlar. Bu kategorileştirme bozulmaz kural değildir, çay töreninde olduğu gibi onlar Zen'in söylediği gibi "kontrollü kaza"nın ürünleridir.



*Pirinç üzerine yeşil çayın tadı. Ozu'nun dört mekanı: Restoran, ofis, ev ve bar. "Eğer Ozu'nun karakterleri belirli bir mekandaysa belirli tipte bir konuşma birbirini izleyecektir."*

Zen resminde teknik ritüel bir fırça vuruşları alfabesi içerisinde gelişir. Doğal nesneleri temsil eden belirli bir sayıda fırça vuruşları vardır. Ezberlenmişlerdir, parça parça yapılmışlardır ve birleştirilene kadar anlamsızdırlar. Benzer şekilde birbirinden ayırmadığı birileri önceden tasarlanmış bir dizi çekim olarak Ozu'nun alfabesinden bahsedilebilir. Zen ressamı gibi bir demet çam iğnesini anlatmak için "yengeç pençe"si vuruşu kullanacaktır. Böylece Ozu, geçicilik içinde bir süreklilik duygusunu anlatmak için ön planda bir çamaşır ipi çekimi ve

arka planda hareket eden bir tren kullanacaktır (*Mono no aware*)* . Geleneksel Doğu sanatında bu, mükemmellik için yapılmaktadır, bir sanatçı tüm yaşamını aynı manzarayı boyayarak ve yeniden boyayarak belirli fırça vuruşlarını mükemmelleştirmek için harcayacaktır. Ozu da aynı zamanda bir mükemmeliyetçidir. O, yaşamını küçük bir çekim repertuarını mükemmelleştirerek aynı hikayeyi çekmek ve yeniden çekmek için geçirmiştir. Zen ressamının kariyerinin son ürünü tek bir resim olabilir, benzer şekilde Ozu'nun kariyerinin son ürünü tek bir filmle tanımlanabilir.

Zen sanatsal alfabesinde - resimde, bahçecilikte ya da çay töreninde- aynı çalışmada aynı harf belirgin olarak asla tekrar edilmez. Fark, anlık olarak daima ancak birbiriyle aynı görülebilecek iki öğe arasına yerleştirilmiştir. Bu kaligrafik harflerde bir fırça darbesi çeşitlemesi olabilir ya da paralel mimari yapılarda hafif bir sapma olur. Bu belli belirsiz konularda bile Ozu, Zen sanatı geleneğine bağlanır. Diğer sanatlardan farklı olarak fotoğrafik benzerliğe sahip olmak bir filmde mümkün olmasına rağmen Ozu bunu reddeder. Sinemasal alfabesinin aynı harfini tekrar ederken, Chishu Ryu'nun evinin önündeki yürüme sahnesini çekerken, Ozu her harfi/çekimi ayrı ayrı filme alır. Pratik yapmamış bir göze göre Ozu sanki tekrar tekrar bir filmde bir düzine kez aynı çekimi yenilemektedir, fakat her çekim ayrı bir varlıktır ve görünen tekrar içinde bir çeşitlilik vardır.

Doğulu sanatta ritüel tek bir katartik** olayın etrafında

---

* Mono no awara kavramını, Japon kültürünün özünü tanımlamak için edebiyatçı ve dilbilimci Motoori Norinaga bulmuştur. Deyim, "farkında" sözcüğündan türemiş, Heian Japoncası'nda "duyarlılık" ya da " üzüntü" anlamına gelmekta, "şeylere duyarlılık" anlamını taşımaktadır. Motoori, nesneleri ve etrafımızdaki doğal dünyayı dil ya da diğer aracılara başvurmaksızın anlamak için Japon kültürünün yegane özelliğinin, nesneler dünyasını doğrudan ve aracısız bir biçimde tecrübe etme kapasitesi olduğunu göstermek istemiştir. Japonlar, kendilerini bu dünyayla tanımlayarak dünyayı doğrudan anlayabilirler. İnsanlar, bu yaşamın bütünlüğünü, şeylerle karşılaşarak (mono) tecrübe ederler; bu karşılaşmalar onları " etkiler" ya da " duygulandırır" ("aware")

** Aristoteles'in *katarsisi* açıklamak için kullandığı en önemli tümce şudur; 'tragedyanın görevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhun tutkulardan arınmasını sağlamaktır. (*katarsis*)' Buradan *katarsisin*, trajik bir dış uyaranın neden olduğu sürecin sonunda gerçekleşen ve ruhu arındıran bir fenomen olduğu ortaya çıkar.(ç.n.)

yapılanmaz (örneğin Oedipus'un körlüğü gibi) fakat küçük alçalış ve yükselişlerle daireseldir, insan ve doğanın sonsuz birliğini ortaya çıkarır. Coomaraswamy "Avrupalı sanat doğal olarak zamanda bir anı anlatır, durdurulan bir eylem ya da bir ışık etkisi, Doğulu sanat sürekli bir devamlılığı temsil eder" diye yazar. (31) Süreklilik ritüelin altyapısı üzerine temellendirilmiştir. Bir Ozu paragrafında belirli örnekte çekim tekrarlanabilir, belirli sayıdaki Ozu paragrafı bir Ozu filminde tekrarlanabilir ve belirli sayıdaki Ozu filmleri Ozu'nun kariyerinde tekrarlanabilir. Ritüel, içerikten ayrılmaz bir şekilde biçimden ayrı değildir.

Ozu filmlerinde bütün geleneksel Doğulu sanatlarda olduğu gibi biçimin kendisi sonsuz şimdiyi oluşturan (*ekaksana*) ritüeldir, boşluğa ağırlık verir (*ma*) ve Watts'ın tarifiyle furyu'yu, Zen'in dört temel çevrilemez ruh halini, uyandırmayı mümkün kılar:

> Anın ruhunun yalnız ve sessiz olduğu yere *sabi* denilir. Sanatçı sıkıntılı ve mutsuz olduğunda ve duyguların bu tuhaf boşluğu inanılmaz "şeylik" içindeki sıradan ve iddiasız olandan farklı kısa bir bakış yakalar. Bu ruh hali *wabi* olarak adlandırılır. Daha yoğun, sonbaharla ve dünyanın kaybolup gitmesiyle bağlantılı nostaljik mutsuzluğu hatırlatan an *aware* olarak adlandırılır. İmgelemin asla keşfedilemeyecek bir bilinmeyeni ima ettiği ruh haline *yugen* denir. (32)

Her *furyu*'nun Ozu filmlerinde açıkça sunulmasına rağmen Richie, Ozu'nun öncelikle Tamako Niwa'nın "sempatik mutsuzluk" olarak çevirdiği *mono no aware* sanatçısı olduğunu yazar: "Bir Ozu filminin nihai etkisi hayatın ve bu dünyadaki şeylerin belirsizliğine rağmen korunan tanıdık ve sakin bir sukûnet olarak bir çeşit onaylanmış mutsuzluktur." (33) Richie, başka bir yerde Ozu'nun tekniğinin eksikliği ve "olağandışı sınırlamaları" nedeniyle *wabi* ile doldurulmuş olduğunu yazar. (34) Ortalama Batılı izleyici için Ozu'nun temalarının *aware*'ını ya da tekniğinin *wabi*'sinin farkına varmak, *furyu*'nun ruh halleri arasında az çok ayrım yapmak çok zordur. Japonca-İngilizce sözlüğün kendisi *sabi* ve *wabi* estetik ikizlerini tanımlama

ve sınırlandırma konusundaki herhangi çaba açısından umutsuzdur. Çok basit olarak Batılı bir izleyici *sabi, wabi, aware* ve *yugen* arasında ayrım yapamayacağı için her tekil temel duygunun ardından hatalı bir şekilde Ozu'yu çoğu Batılı psikolojik gerçekçiliğin olduğu gibi düşünmemelidir. Ozu filmlerinin kodaları belirgin bir biçimde karmaşıktır ve bir vazonun, bir tatami'nin ve Fuji dağının hareketsiz çekimi arasındaki fark *sabi, wabi* ve *aware* arasındaki fark anlamında gelebilir. *Geç Gelen Bahar*'da (*Late Spring*) ilk gösterilen vazonun hareketsiz çekimi *wabi*'yi andırıyordu, fakat aynı çekimin filmin devamındaki tekrarı hem *aware* hem de *yugen*'i ifade etmektedir.

Zen'in ve Zen sanatının kaynağı deneyimin temel birliğidir - "tüm şeyler bir benzerliktendir." İnsan ve doğa (Zen araştırmacısı D.T. Suziki şu şekilde tanımlar: "Genelde insanın maddi dünyası olarak bilinenleri içeren her şey") (35) arasındaki her ikilik yanlıştır. Yehova Cennet Bahçesi'ne Adem'i yerleştirirken Batı'yı Doğu'nun asla kabul etmediği bir yöne yerleştirmiştir. Suziki "Ben doğayım ve doğa bendir" diye yazar. "Her birinin yalnızca katılımının değil, ikisi arasında önemli bir kimliktir bu". (36) Batılı kavramlara çevrildiğinde panteizme yakınlaşır, buna karşın panteizm* doğal ve kendiliğinden olan bir birliğin suni bir şekilde kavramsallaştırılmasını içerdiğinden Zen kabul etmez. İnsan ve doğanın birliği saf ifadesini Zen bahçesinde bulur. Zen rahibi durmadan keser, budar, ot yolar ve bahçesini düzenler, "doğayla çatışmaz, çünkü o doğadır." (37) En gerici biçimiyle (en azından Batılı zihinlere göre) bu birlik balığın suda yüzüp yorulmaması gibi bir analoji ile ifade edilmiştir, dolayısıyla insan doğada yaşar ve asla onu yormamalıdır.

Ozu filmlerindeki en büyük çelişki (sonuçta en büyük hayal kırıklığı) politik, psikolojik, yerel değil, en iyi anlatımıyla "çevresel"dir. Yaşlılar gençlerle, ebeveynler çocuklarıyla, zanaatkar-

---

* Panteizm ya da Tümtanrıcılık (Doğatanrıcılık Kamutanrıcılık) evrenin bütününü Tanrı olarak kabul eden felsefi görüştür. Panteizm'de, pan-enteizm'den (kamusaltanrıcılık) farklı olarak her şeyi Tanrı'nın bir parçası olarak kabul edilir, Tanrı her şeydir ve her şey Tanrı'dır. Panteizm'e göre Tanrı'nın evrenden ayrı ve bağımsız bir varlığı yoktur. Tanrı doğada, nesnelerde, insan dünyasında vardır. Her şey Tanrı'dır. (ç.n.)

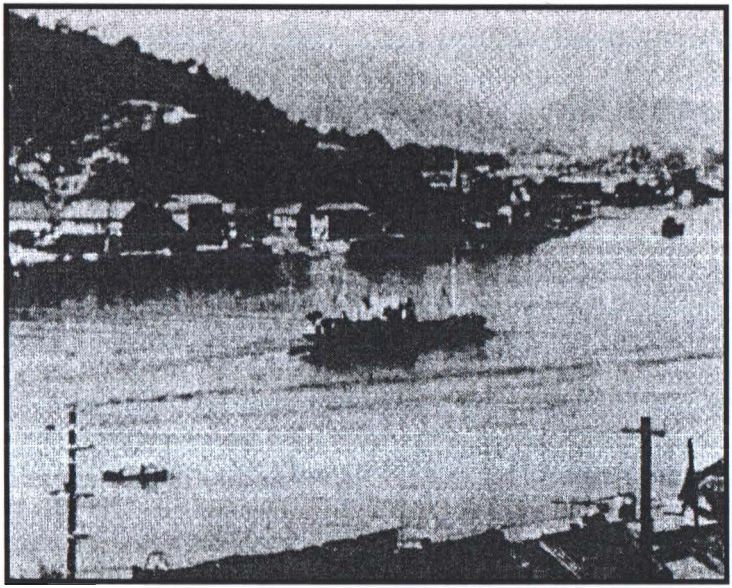
lar ofis çalışanlarıyla iletişim kuramamaktadır -bunların tamamı modern Japonlar'ın çevreleriyle ilişki kuramaması probleminin tüm boyutlarıdır. *Geç Gelen Sonbahar*'ın (*Late Autumn*) düş kırıklığına uğramış içki alemindeki karakteri "hayatı karmaşıklaştıran insanlardır, hayatın kendisi çok basittir" der. Bu umutsuzluk *Erken Gelen Bahar*'daki (*Early Spring*) karakterin "Bugünkü dünya çok ilginç değil" dediği ve arkadaşının da "Bu bizi bekleyen yazgıdır. Yalnızca hayal kırıklığı ve yalnızlık" diye yanıt verdiği benzer bir içki sahnesine de yansıtılır. Bu cümleler Zen sanatındaki doğaya ilişkin doğal davranıştaki bir kırılmayı yansıtır. İnsan hayatı nasıl karmaşıklaştırabilmektedir? Balık suyu nasıl karmaşıklaştırabilmektedir? Ozu'ya göre bu modernleşmenin büyük tehlikesidir: O geleneksel birliği tehdit etmektedir ve bu yapı sarsıldığı zaman yapının geri kalanı -ev, ofis- ardından düşmektedir. İnsan ve doğa arasındaki bu gerçek ya da potansiyel uyumsuzluk daima Japon sanatının temalarından olmuştur, fakat Japonya'daki "modernleşme" ile beraber önemli bir şizoid yoğunluk kazanmıştır. Savaş sonrası Japon gençliğinin ebeveynlere ve politik liderlere yönelik hakaretleri (Hani ve Oshima gibi genç yönetmenlerle karşılaştırıldığında bu, Ozu'da olağandışı yumuşaktır.) Onların geleneksel kabul ve "akış" kavramlarına karşı hakaretlerinin bir uzantısıdır.

Ozu, Japon yaşamındaki uyumsuzluğa çağdaş, sinematik bağlamda Zen sanatının geleneksel hakikatlerine dayanarak yanıt verir. Doğal olarak eski nesle yatkın gelir, çünkü onlar geleneksel kültüre daha yakındırlar ve zamanın kendisi *aware'i*, sonbaharın ruhunu hatırlatır. Ozu 1958'de, "yaşlı insanlara genç insanlara olduğundan daha sempatik geliyorum" demişti. "Son zamanlardaki pek çok filmin teması eski neslin değerlerini reddetmekte ve gençlerin kararsız davranışlarını onaylamaktadır. Fakat yaşlı insanlar gençlerin amaçsız isyanından hoşnut değillerdir ve onlara karşı çıkma eğilimindedirler." (38) Zen sanat geleneğinde Ozu yaşlı ve genç, insan ve doğa arasında suni bir sentez yapmaz, fakat bu öğeleri her şeyi etkileyen ve saran *furyu*'nun çok geniş bağlamı içine yerleştirir. *Tokyo Alaca Karan-*

*lığı* (*Tokyo Twilight ,Tokyo Boshoku*, 1957) filminin savaş sonrası boşanmış kız çocuğu saygıdeğer, anlayışsız babasının içine işleyen aynı "sempatik mutsuzluk"u bildirir. *The Flavor of Green Tea Over Rice* Ozu'nun son filmleri arasında en az başarılı olanıdır. Çünkü çatışmaları geniş *furyu* bağlamı içine yerleştirme kuralını kırmıştır. Ozu normalde aile ve çocuk arasındaki çelişkiyi aralarındaki kişisel farkın sorun olmadığını, ikisinin de derin bir *mono no aware* duygusunu paylaştığını göstererek çözer. Ancak *Green Tea*'de Ozu diğer filmlerinde *aware*'in hep var olduğuna yönelik aşamalı anlayışının yerine soğukluktan *aware*'e dönüşüm şeklinde bir kalp değişiminin portresini çizmeye çalışır. Sonuç olarak kadının "dönüşümü" çok inandırıcı değildir ve Ozu derdini anlatmak için çok nadir bir hile kullanımına başvurur (kocanın uçağı kötü hava şartları yüzünden geri dönmek zorunda kalır). Kadının "kalp değişimi" birliğin daima var olduğu ve insanın tüm ihtiyacı olanın onun farkında olması yönündeki Zen inancını ihlal eder. Bir "dönüşüm" olmaz, çünkü bu asla bir aykırılık olmayacağı yönündeki ilkenin ihlali olan bir değişim olduğunu ima etmektir -şu anda birlik olan bir yerde bir kez ayrılık olmasıdır-. Ozu muhtemelen *Green Tea*'deki hatanın bilincindeydi, bir daha asla buna benzer önemli bir karakter değişimine kalkışmadı ve *Green Tea*'nın iyi yapılmadığını itiraf etti.(39)

Ozu aykırılığa karşı birliği, çatışmaya karşı *aware'i* vurgulaması nedeniyle gerçekte yaşlı ya da gencin taraftarı olmamakta, fakat geleneksel birliği savunmaktadır: "Filmleri Japon yaşamına diğer yönetmenlerden çok daha sadıktır. Ozu hem yaşlı hem genç neslin sözcüsüdür." (40)

Ozu filmlerinin son sahnesi, kodalar gibi doğanın yeniden onaylanmasıdır. Bu çekimler dağ gibi geleneksel bir şeyi anlatabilir ya da nehirdeki bir gemi ya da vapur bacası gibi bazı çağdaş öğelerle birleşebilirler. Bu görüntüler son kodalar, son sessizlikler ve boşluklardır. Ozu, insan ve doğa arasındaki çatışmaları entrikalı manevralar ya da psikolojik açıklamalarla ortadan kaldırmaz, insan ve doğayı Zen düşüncesi ve hayatla sınırlandırır. Doğa ve insan arasındaki çatışmaları çok fazla ortadan kaldırmaz, söylenebileceği gibi onu aşar.



*Tokyo Story için final kodası: "Ozu'nun filmlerinin final kodaları doğanın yeniden onaylanmasıdır, son sessizlik ve boşlukturlar."*

Zen sanatı ve kültürü Ozu filmleri için kusursuz bir metafordur. Diğer örnekler Ozu'nun tekniklerinde bulunabilir: Japon sessiz komedisindeki hareketin belirli bir sırayla tekrarı bir şakadır ve Ozu'nun tekniğiyle iç içe geçer, yine Ozu'nun birdenbire yarı şakacı pozisyon aldığı sabit kamera çekimlerinde ancak bir dolly bu kadar düşük bir açıyla kullanılabilir. Ve tabii ki onun kişiliği de sinemaya bakışını etkilemiştir. Fakat tüm Ozu tekniklerini bir bütün olarak alırsak, etkinin açıkça Zen yöntemlerine çok benzediği ve sonuç olarak Ozu'nun kişiliğinin geleneksel sanatçılar gibi kendi tezlerini ifade ettiği oranda değerli olabileceği varsayılmalıdır. Kişiliği, karakterleri gibi kuşatıcı *mono no aware* duygusunun içine karışmıştır. -Zen sanatının nihai başarısı- ve sonuç olarak ondan ayrılamaz bir hale gelmiştir.

## ZEN KÜLTÜRÜNÜN ÖTESİNDE: AŞKIN ÜSLUP

Ozu, Zen'in etkilerini sinemaya aşılamıştır ve süreçte kullandığı belirli öğeler Japon kültürüyle sınırlı değildir. Fransa'da, Danimarka'da, İtalya'da ve Birleşik Devletler'de ya da başka bir yerde sinemada aşkınlığı ifade etmeye çalışan tüm sanatçılarda bulunabilmiştir. Bunlar aşkın üslubun ortak özellikleridir ve ilerleyen üç aşamanın biçimini alır. Bu bölüm bu aşamaları Ozu filmlerinde açmaya çalışacak ve Bresson ile ilgili sonraki bölüm onu meydana getiren unsurları ve çok özel olarak izleyici üzerindeki olası etkilerini tartışacaktır. Aşkın üslup tek bir kültürün perspektifinden (örneğin Zen) ya da kültürün benzersiz bir ürünü olarak görülerek analiz edilemez. Bu üslubun aşamaları onun gerçek evrensel niteliklerini araştırmak için farklı kültürlerdeki farklı sanatçılar kullanılarak çalışılmalıdır. Zen kültüründen aşkın üslup çıkarılabilir, fakat evrenselliğinin testi onun başka bir yerdeki kullanımına bağlıdır.

Ozu, Bresson ve daha az derecede Dreyer ve diğerleri *aware*, ideal ve ekstatic (eş anlamlı kelimeler değil, fakat hepsi aşkınlık) aşkın üslubun üçlemesi içinde şekillendirir ve bu aşamaların klasik Zen aforizmasına karşılık gelmesi belki de rastlantısal değildir: "Zen çalışmaya başladığımda dağlar dağlardı, ben Zen'i anladığımı düşündüğümde dağlar dağlar değildi fakat tam Zen bilgisine ulaştığımda dağlar tekrar dağlardı." Aşkın üslubun aşamaları:

1. *Gündelik olan:*[*] *Günlük yaşamın sönük, banal sıradanlığının titiz bir sunumu ya da* Ayfre'nin Jean Bazaine'de aktardığı *"le quotidien"* (41)

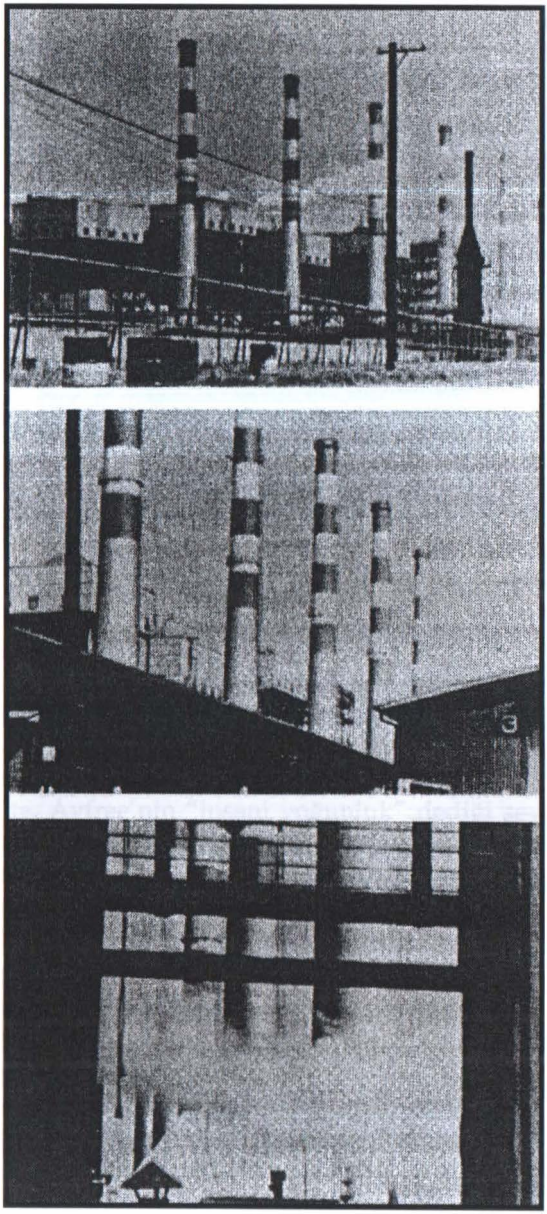
Böyle bir yaklaşım bir dönem "gerçekçilik" olarak adlandırılabilirdi, fakat daha doğrusu bir gelenekleştirmedir. Hayatı tüm anlamlarından arındırma arzusu genelde günlük yaşamda esasında var olan oyun ve melodram anlarının gerçekliğini atlar. Verili bir tonlama seçmesinde tercih monotondur; seslerin

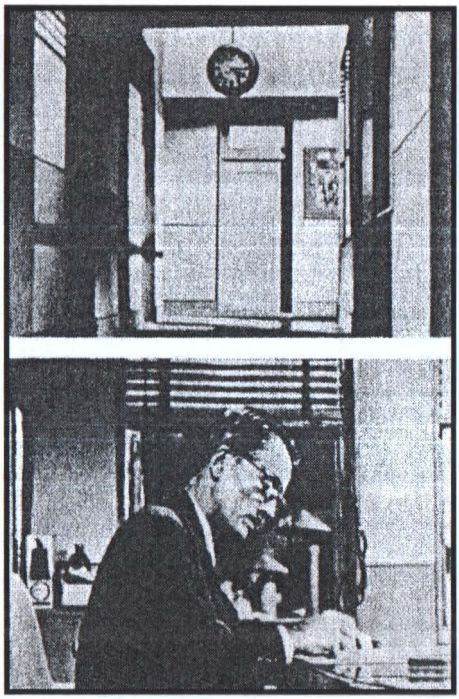
[*] Fransızca gündelik, günlük olan. (ç.n.)

seçiminde seçim sessizliktir, eylemlerin seçiminde seçim hareketsizliktir -"gerçeklik" sorunu yoktur. Aşkın bir sanatçının sinemada ("gerçekçi" araç) neden hayatın bu şekilde bir temsilini seçtiği açıktır: *Cha-no-yu*'nun *furyu*'nun herhangi bir ruh hali için çay içimi hazırlamasında olduğu gibi Aşkınlığın müdahalesi için gerçekliği hazırlamak. Gündelik olan, birçok insanın hayatın kendisine eşitlediği yaşayanı ölü olandan, fiziksel olanı maddi olandan ayıran banal oluşları, varlığın sade başlangıcını ilan eder. Gündelik olan böylece günlük gerçekliğin daha sonra devrilebilecek olan hayali insanını titizce oluşturur (maddi olarak dağın yalnızca dağ olduğu ilüzyonu).

Birçok sanatçı "gerçekçilik"i fantezi, halk miti, dışavurumculuk ve benzeri sözde gerçekçi bir çevreyi kapsayan bir biçimde hayatın diğer yorumlarının bir başlangıç noktası olarak kullanmıştır. Uçlara varıldığında bu eğilim gündelik olanda gerçekliğin zayıflamasına neden olacaktır. Bu suni "gerçekliklerin" çoğu yönetmenlerin filmin devamında kolayca uygun bir şekilde kaçabilecekleri yerleştirilmiş boşluklarca tasarlanmaktadır. Örneğin, Bunuel'in *Los Olvidados*'unun acımasız "gerçekçiliği" geçici duygularla yükseldiği için sürpriz olmayan bir şekilde filmin sonrasında bu duygular fantezinin sınırına geçerler. Bu, Bunuel'in filmlerinin eksikliği değildir, yalnızca onun ön fantezi niteliğindeki "gerçekçiliği"nin gündelik olan olmadığına işaret etmektir. Gündelik olan tüm bu boşlukları doldurmaya çalışır; karakterizasyon, çok yönlü kamera çalışması, telltale ve ses efektleri gibi geleneksel olarak kabul edilebilir olan "gerçekçi" teknikler bile olsa gerçekliğin tüm taraflı yorumlarını reddeder. Gündelik olanda hiçbir şey dışavurumcu değildir, her şey soğuktur.

Ozu'da gelenekselleştirme hemen hemen eksiksizdir. Her çekim aynı yüksekliktendir, her kompozisyon statiktir, her konuşma monotondur, her ifade yumuşaktır, her kesinti açık ve tahmin edilebilirdir. Hiçbir eylem diğeri üzerine yorum yapma niyetinde değildir, hiçbir olay değiştirilemez biçimde diğerine neden olmaz. Geleneksel dramanın yüksek noktaları, başlangıcı ve sonucu ihmal edilmiştir. "Eylem" genellikle görüntünün





*Bir Sonbahar Akşamüstü'nün açılışındaki beş çekim:*
*"Gündelik olan, varlığın sade başlangıcını ilan eder. Gündelik olan böylece günlük gerçekliğin daha sonra devrilebilecek olan hayali insanını titizce oluşturur."*

ortasında gerçekleşir, dekor kurulmuştur, bir şeyin olacağı beklentisi vardır, bir konuşma yer alır, bir ya da iki replik önemli gibi görülür ancak konuşma bunu atlar, tartışma tatmin olmamış ve tamamlanmamış bir biçimde giderek azalır, insanlar çıkar ve görüntü sona erer. Eylemi ortaya yerleştirerek (Bresson bu tekniği kapı açmak gibi basit bir konuda kullanır, Boetticher de tüm hikayeyi sarar) eylem katartik anlamıyla yok edilir, hayatın akışına yerleştirilir ve tekrar gelenek haline getirilir. Ozu'nun film yapım sürecinin tüm yönleri -oyunculuk, kamera kullanımı, seslendirme- gündeliğin sıkı sınırlamaları ve bu sınırlamanın katı tekniklerinin içinde yer alır. Bununla bera-

ber belki de daha açık olarak Bresson'un gündelik olanı kullanmasıyla bağlantılı olarak tartışılacaktır.

Eğer gündelik olan kendi içinde bir sonsa, üslup içinde bir aşama olmak yerine üslubun kendisi olacaktır. Bu sıfatla gündelik sanatçı, Warhol'un ilk filmlerindeki gibi hayatı tamamen anlamını, ifadesini, dramasını ya da katarsisini yitirmiş olarak görecektir. Aşkın üslubun bir parçası olarak gündelik olan, sıradan gerçeklik aşıldığında açık bir biçimde kefaret anının bir başlangıcıdır.

2. *Disparite: Jean Sémolué'nin Bresson'un filmlerini yazarken "un moment décisif" (karar anı (ç.n.)) olarak adlandırdığı, (42) insan ve çevresi arasında nihai eylemle sonuçlanan güncel ya da potansiyel bir uyuşmazlık;*

Bu disparite, gündelik gerçekliğin donuk yüzünde büyüyen bir çatlaktır ve eğer Freytag'ın üçgeni ile sınırlandırılırsa tetikleyici olay olarak tanımlanabilir. Bu aşamalar duygusal olmayan gündelikte kuşku uyandırır; izleyici dağın gerçekte dağ olmadığında olduğu gibi hayatta gündelik varlıktan daha fazla bir şeyler olabileceğinden şüphelenir. Bu, izleyicide şizoid bir tepki yaratır; ilk aşama duygularını yadsır, onların boşa gittiğini söyler ve ikinci aşamada bu banal dünyada her şeyin doğru olmadığını hisseder. Bir beklenti ruh halindedir, duygularının oynayacağı role göre yönünü arar.

Disparite, Ayfree'nin "insani yoğunluk" dediği şeyin gündelik olanın soğuk bağlamına eklenmesinden kaynaklanır. Ayfre "Aşkınlık değerlerin gerçeklik illüzyonu insani değerlerin gerçekliğinin minimum varlığına bağlıdır" diye yazar. "Efsanevi' olan eğer alegorilerin ya da anlamsız hokkabazlıkların soyut bir örneğinden daha fazla bir şeyse bir insani yoğunluğa ihtiyaç duyar." (43) Bu aşamada aşkın üslup filmlerinde uygun bir yere sahip olmayan insan duygularının açıklanamaz bir içini döküşü vardır. Bu ezici şefkat kendine özgü görünür, aniden ve beklenmeyen bir biçimde gelir ve ampirik olarak gözlenebilen çevreden kaynaklanmaz. Eğer insanoğlu acımasız bir dünyada gerçek ve yumuşak duygulara sahip olabiliyorsa, insan ve doğa

arasında önemli bir disparite olmalıdır. Eğer çevre acımasızsa insanın bu duyguları nereden kaynaklanmaktadır?

Ancak daha derin araştırıldığında bu "insani yoğunluk" gerçekte spiritüel bir yoğunluktur. Bu sınırsız şefkat her insanın hissedebileceğinden ve her insanın alabileceğinden daha fazladır. Bu şefkat ciddiyet ve çile ile ortaya çıkar, agoni'nin* bir uzantısıdır. Bu tür ezici bir şefkat soğuk bir çevreden ya da insan dürtüsünden değil, varlığın aşkınlık zeminine değmekten kaynaklanmaktadır. Tamamen yersiz bir duygudur, acımasız bir çevre ile ilişki kurmada bir araç olmaktan çok bir yüktür. "Gündelik gerçekliğin donuk yüzünde büyüyen bir çatlak" açık bir kopma haline gelir ve sonuç olarak nihai eylem anında gündelik olan içinde tamamen açıklanamayacak spirütüel bir duygunun patlaması vardır.

Disparite sırasında izleyici ekranda insan duygularının ve deneyimlerinin can çekişmesini izler. Aşkınlığın bir ifadesi yoktur. Onun yerine maksimum bir insan ifadesi ve ifadesizliği arasında çözülmeyen bir gerilim vardır. Disparite, izleyiciye akut karşı karşıya iki dünya duygusu, spiritüel şizofreni yayar.

İnsan ve doğa arasındaki potansiyel disparite Ozu filmlerinin temelini oluşturur. Geleneksel yapısı bağlamında insan ve doğanın şizoid bir reaksiyon yaratan akışının, birleşik olmaktan çok ayrı olabileceğini ileri sürer. Bu disparite Ozu çatışmalı aile görüntülerinden sonra aynı kodaları sıraladığında açık bir hale gelir. Farklı ebeveynlerce yapılan bir tartışmanın ardından yerleştirilen karlı bir dağ çekimi arzuladıkları birliği ileri sürer, fakat aile çocuk çekişmesinin ardından aynı görüntü savaş sonrası aile yapısında birliğin çok az anlamı olduğunu ima eder. Kodalar yalnızca insan ve doğanın birliğine ilişkin pozitif bir anlatım değildir, aynı zamanda onun eksikliğine ilişkin çarpık bir yorumdur.

Disparite, Ozu filmlerinde esas olarak nesnel olarak gözlenen çevreye uyumsuz görünen yabancı bir insani yoğunluk

---

* Ölümden evvel, kısa veya uzun olmak üzere *agoni* ismi verilen bir can çekişme devresi söz konusudur. (ç.n.)

tarafından taşınır ve nihai eylem anında kendisini spiritüel bir ağırlık olarak gösterir. Filmleri boyunca açıkça ifade edilmemesine rağmen karakterlerin birbirlerine davranışlarında ve daha önemlisi yönetmenlerinin davranışında açıkça görülen şefkat bir alt metin olarak vardır. İzleyici yüzeyin hemen altında derin, henüz işlenmemiş duygular olduğunu hisseder. Genellikle bu şefkat "hissi" açık değildir, diyaloglarla ya da editoryal kamera teknikleriyle bağlantılı değil, kamera nüanslarının sorunudur. Japon eleştirmen Tadao Sato bunu bir örnekle gösterir: *Geç Gelen Bahar*'da (*Late Spring*) hala ve yeğeni evlerinin önünde oturmuş bir misafirle vedalaşmaktadır. Ozu sahneyi geleneksel yöntemiyle çeker: Kadınlar ellerini tatami üzerinde tutup selamlaşırken dik bir açıyla gösterilmektedir. Fakat sonra kadınlar aniden Ozu'nun tekniğine göre zamanlama ve dengeyi çok temel olarak kırar ve vücutlarının üst kısmı biri sağa ve diğeri sola denge dışı olarak acemice sallanır. Doğal yaşamda genellikle normal görülebilecek olan bu önemsiz hareket Ozu'nun katı gündelik olanı bağlamında insani yoğunluğun beklenmeyen bir anını getirir. Sato, bazen "katı geometrik denge resminde bir adamın hareketi bazen dengeyi titizce kıran hareketi görmemize izin vererek canlı hissetmemizi sağlar" diye yazar. (44)

Benzer göreli bir yolla Ozu karakterleri için hem gülme hissi hem de sempati uyandırır. Ozu, *Tokyo Hikayesi*'nin (*Tokyo Story, Tokyo Monogatori*, 1953) içki içme sahnesinde karakterleriyle alay ederken bile aynı anda onlara sempati uyandırır. Gözlerini gerçeğe kapamayan kamerası izleyiciyi doğruluğu, komik ya da asil insanın tüm davranışlarını hiç yorum yapmadan izleme gönüllülüğü ile etkiler. Yönetmenin yarattığı karakterler için şefkat duyduğu görülür, onların en ahmak duygularına bile saygı gösterir, aynı zamanda objektif bir izleyici olarak görünür. Karakterler mekanik, aynı zamanda periyodik, doğal insan hareketleri olarak görünür. Disparitenin kusur bulan duygusu büyüdükçe büyür ve bu yumuşak biçimi sık sık tam bir ironi duygusuyla yansıtılır.



*Tokyo Story'de Chieko Higashiyama ve Setsuko Hara: Disparitenin ironisi. "Ölü oğlumun yatağında yatmak ne zevk".*

Aşkın üslup filmlerinde ironi şizoid bir dünyada yaşamanın geçici çözümüdür. Ana karakterler kopuk bir farkındalıkla hiçbir şey hakkında yorum yapmayarak kötüde de iyide de bir mizah bulurlar. Karakterler hayatı ironi ile ele alır ve yönetmenlerince de sırasıyla ironiyle ele alınırlar. İronik mizah açık bir biçimde Bresson, Dreyer ve Boetticher'in filmlerinde bulunur, fakat aynı zamanda Ozu'nun filmlerinde de vardır. *Tokyo Story*'de de *(Tokyo Hikayesi)* büyükanne dul gelinine "ölü oğlumun yatağında yatmak ne zevk" dediğinde ironik durumu mükemmel bir şekilde ifade etmektedir. Fakat daha sonra büyükanne küçük torununa büyüyünce ne olacağını sorduğunda torunun duymazlıktan gelerek oynayarak uzaklaşmasını büyükbabanın uzaktan izlemesinde olduğu gibi aynı filmde kendisi ironinin konusu olur. *Bir Güz Öğleden Sonrası*'nda (*An Autumn Afternoon*) ironik durum tersine döndürülür: İlk iki arkadaş, Kawei ve Hirayama üçüncü arkadaşları profesör Horei'nin çok fazla seks yapmaktan aniden öldüğü iddiasıyla

garsona (ve izleyiciye) şaka yapar. Filmin devamında Kawei ve Horei kız kardeşinin evliliğinin suya düştüğünü iddia ederek aynı şakayı Hirayama'ya (ve izleyiciye) yapar. Her sahnedeki mizah normal şartlarda kötü niyetlidir, (45) ancak Ozu'nun karakterleri hayata karşı ironik bir tutum aldıklarından bu şakalar hafif mizah olarak geçmektedir. İroni, aşkınlık yerine Ozu'nun disparite ile baş etme yoludur.

Ozu, karakter ambivalansı* ve ironi kullanımı konusunda Çek yönetmen Milos Forman ile benzerlik taşımaktadır ve iki yönetmenin filmleri arasında ilginç bir karşılaştırma yapılabilir. İkisi de insani yoğunluk anlarıyla belgesel bir "gerçekçilik"in zıddı olan hafif komedi de mükemmelleşmişlerdir. Komedilerinde disparite karaktere yönelik trajikomik bir davranıştır ve sonuç ironi ile yansıtılır. Verili kültürel farklar düşünüldüğünde ilk filmler dikkati çeker biçimde benzerdir. Fakat Ozu'nun son filmleri yavaş yavaş hafif komedi türünün dışına çıkmış ve Forman'ın işlerinde henüz bilinmeyen bir ağırlık kazanmıştır. Bunun sebebi sonraki Ozu filmlerinin aşkın üslubu kullanmasıdır: Yüzeysel "gerçekçilik"in katı gündelik olanla değişmesi ve yumuşak disparitenin (karakter kararsızlığı - ambivalans-, ironi) beklenmeyen nihai eyleme dönüşmesi, Ozu insani yoğunluğu spiritüel yoğunluğa dönüştürür. Forman ve Ozu'nun hafif komedi ile (*Black Peter*'e karşılık *I was born, but..*) benzer bir temelle başladığını kabul ederek sonuçta Ozu'nun evrimini şu şekilde ele alabiliriz: Savaş sonrası batılılaşmanın ikili etkisi Ozu'da Zen kültürü ve modernleşme arasındaki doğal çelişkiyi artırmış ve onun yavaş yavaş şimdiki şizoid üslubunu pekiştirmeye zorlamıştır. Böylece farklılıklar daha fazla çözülemeyecek, fakat aşılmak zorunda olacaktır. Ozu'nun sonraki filmlerinin şefkati o kadar yüklü ve farklıdır ki, uzlaşma hafif komedideki gibi gülerek sağlanmaz, yalnızca derin spiritüel farkındalıkla sağlanır. (Milos Forman kariyerini farklı bir yön veren *Firemen's Ball*'un sürrealist sonucuna rağmen tabii ki hâlâ genç bir yönetmendir.)

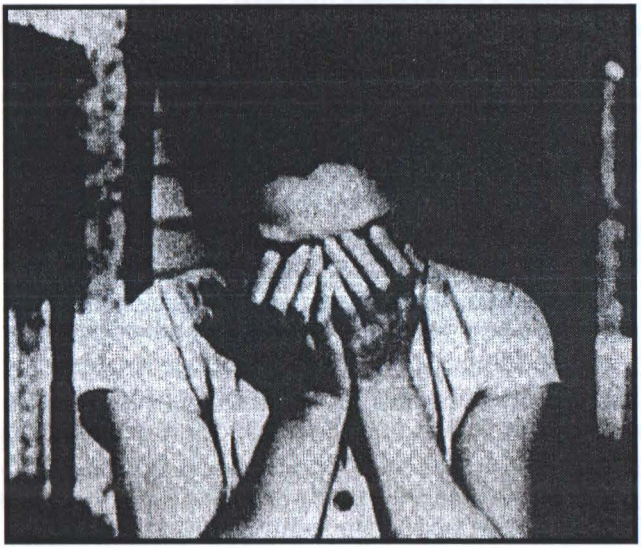
---

* Aynı anda iki zıt duygu, düşünce ve davranış ortaya koymak (ç.n.)

Bundan dolayı, disparite, her ileri aşamanın gündelik gerçekliğin katı cilasını aşındırdığı kademeli bir süreçtir. Öncelikle izleyiciyi tedirgin eden, onu maddi bir kanıt sunmadan var olduklarına inandıran bir şefkat "hissi"dir. Sonuç olarak da gündelik gerçekliğin her sahteliğini saf dışı bırakan duyguyu cesurca çağıran nihai bir eylemdir. Nihai eylem gündelik gelenekleştirmeyi kırar, genellikle sıradan gerçeklik içinde inançla karşılanması gereken inanılmaz bir olaydır. Dreyer'in *Ordet*'inde olduğu gibi en kesin biçimiyle bu nihai eylem ölüyü dirilten gerçek bir mucizedir. En hafif biçimiyle hâlâ bir parça mucizevidir: Gerçek duygusuz bir ortamda nesnel olmayan, duygusal bir eylem. Gündelik olan tarafından kullanılan teknik duruşlar farklı derecelerde çekip çıkarılır- müzik yükselir, karakterler aşırı duygu sergiler. Gündelik olan, onların kullanılmadığını göstererek izleyicinin duygularını yermekte, disparite onların bir yeri olabileceğini söyleyerek öncelikle bu duyguları yükseltmekte ve sonra nihai eylemde aniden ve açıklanamaz bir şekilde izleyicinin tam duygusal enerjisini talep etmektedir. İzleyicinin bu talebe nasıl yanıt vereceği genellikle aşkın üslubun son aşaması stasis'in ne oranda başarıldığına bağlıdır.

Ozu filmlerindeki nihai eylemler, Bresson ve Dreyer'in filmlerinden daha az dramatik ve daha az açıklardır. Bir Ozu filminde sonuncusundan önce olası çeşitli giriş nihai eylemleri vardır. Örneğin, *Autumn Afternoon*'da her koda küçük bir nihai eylemdir, ekranda hiçbir şeyin olmadığı yalnız donmuş bir görüntünün olduğu durumda istikamete ait Western müzik duygusal bir enerji talep eder. Buna ek olarak kodaların gözyaşlarıyla birleştiği üç sahne vardır: Noodle dükkanının sahibinin evlenmemiş kızı, babası eve sarhoş getirildiğinde gözyaşlarına boğulur. Hirayama'nın kızı, tercih ettiği genç adamın evlendiğini öğrendiğinde ağlar ve filmin sonunda Hirayama'nın kendisi kızı evlendikten sonra sessizce ağlar. Her durumda kişi yalnız başına ağlar, bu kamunun göreceği bir şey değil, kişinin derin duygularının boşalmasıdır. *Tokyo Story*'nin sonunda Setsuko Hara'nın ünlü gözyaşlarında olduğu gibi bu makul, ama beklenmeyen bir şeydir – izleyici bu şekilde duygusal bir patlamaya hazırlanmamış görünmektedir. *An Autumn*

*Afternoon*'da her öteki olay tam bir stoacılıkla kabul ettirilmiştir. Kawei ve Horei Hirayama'ya "kötü niyetli" şakalarını yaptıklarında bile Hirayama yalnızca tevekkülle kabul eder.



*Tokyo Story'de nihai eylem: Setsuko Hara gözyaşlarına boğulur. "Hiçbir şey açık bir şekilde son sahnenin duygusal derinliğini hazırlamamıştı, oysa o, tüm film devam ederken mükemmel doğal bir zirvedir."*

ekranda hiçbir şeyin olmadığı yalnız donmuş bir görüntünün olduğu durumda istikamete ait western müzik duygusal bir enerji talep eder. Buna ek olarak kodaların gözyaşlarıyla birleştiği üç sahne vardır: Noodle dükkanının sahibinin evlenmemiş kızı, babası eve sarhoş getirildiğinde gözyaşlarına boğulur. Hirayama'nın kızı, tercih ettiği genç adamın evlendiğini öğrendiğinde ağlar ve filmin sonunda Hirayama'nın kendisi kızı evlendikten sonra sessizce ağlar. Her durumda kişi yalnız başına ağlar, bu kamunun göreceği bir şey değil, kişinin derin duygularının boşalmasıdır. *Tokyo Story*'nin sonunda Setsuko Hara'nın ünlü gözyaşlarında olduğu gibi bu makul, ama beklenmeyen bir şeydir - izleyici bu şekilde duygusal bir patlamaya hazır-

lanmamış görünmektedir. *An Autumn Afternoon*'da her öteki olay tam bir stoacılıkla kabul ettirilmiştir. Kawei ve Horei Hirayama'ya "kötü niyetli" şakalarını yaptıklarında bile Hirayama yalnızca tevekkülle kabul eder.

Tom Milne, nihai eylemin doruğu olan Hirayama'nın yalnız başına ağlamasını "Hiçbir şey açık bir şekilde son sahnenin duygusal derinliğini hazırlamamıştı, oysa o tüm film devam ederken mükemmel doğal bir zirvedir" diye yazar. (46) *An Autumn Afternoon* boyunca Hirayama stoacılığın kusursuz bir örneği olmuştur, hiçbir felaket onun sert kabuğunu kıramamıştır. Onun derin bir şekilde içine işlemiş ironik davranışı kendisini haricen hiçbir şeyin etkilemesine izin vermeyecektir. Böylece "hiçbir şey" onu radikal bir şekilde etkilediğinde -ve onun ağlaması için mevcut bir sebep yokken- bu, nihai bir eylemdir. Gittikçe farklılaşan bir çevredeki son disparitedir. Sorumluluk ister. Eğer izleyici bu sahneyi kabul ederse - geçerli ve anlamlı bulursa- anlaşmayı daha çok kabul eder. Tam dispariteye izin veren felsefi kurguyu kabul eder - soğuk duygusuz bir çevredeki derin, mantıksız, insanüstü duygu. Gerçekte şöyle bir kurguyu kabul eder: İnsan ve doğanın periyodik olarak dokunabildiği derin bir şefkat ve farkındalık temeli vardır. Bu, tabii ki aşkınlıktır.

Fakat Milne'nin fark ettiği gibi "bir şey" izleyiciyi *An Autumn Afternoon*'un son sahnesine hazırlamaktadır ya da izleyici onu tamamen reddedecektir. Bu, "bir şey" film boyunca nihai bir eylemi özümseyen onu inanılır hale getirebilen ve onu stasiste dönüştürebilen - önce gündelik olanda sonra disparitenin ilerleyen aşamalarında- biçimi inşa eden aşkın üsluptur.

3. *Stasis: Hayatın disparitesini çözmeyen, fakat onu aşan donmuş bir görüntüsü.*

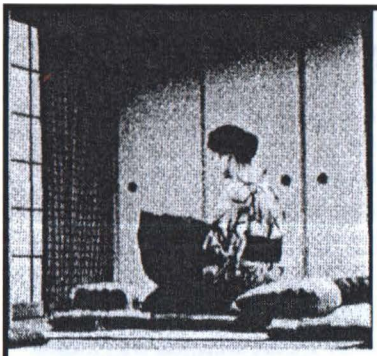
Stasis aşkın üslubun son ürünüdür, dağın yine bir dağ olduğu hayatın hareketsiz görüntüsüdür. Üçüncü adım kutsal olanla karşı karşıya gelebilir, fakat teknikleri ikinci ve üçüncü aşamadan daha "gizemli" değildir. Kesin bir önce ve sonra

vardır, disparite dönemi ve stasis dönemi ve aralarında aşkınlığın ifade edilmesini tetikleyen disparitenin bir final anı, karar verici eylem, vardır. Aşkın üslubun kendisi ne tarif edilemez ne de büyülüdür: Her etkinin bir sebebi vardır ve eğer izleyici stasisi deneyimlerse bu haklı sebepledir.

Nihai eylem dispariteyi çözmez, fakat onu stasis içinde dondurur. Aşkın bir zihin için insan ve doğa daima bir çelişkide kitlenebilir ancak paradoksal olarak bir ve tektirler. Ozu'da Zen'de olduğu gibi stasis *furyu*'nun ruh hallerini özellikle de *mono no aware*'i açığa çıkarır. İnsan üzüntü duymakla beraber tekrar doğayla birdir. "Bu bağlamda doğa ilahidir. Onun "irrasyonalitesi" insan şüphe ve belirsizliklerini aşar ve ona teslim olmakla ya da onu kabul etmekle biz de kendimizi aşarız." (47)

Tam stasis ya da donmuş hareket, her kültürün dini sanatının alâmeti farikasıdır. Sıradan gerçekliğin ötesindeki ikinci bir gerçekliğin tasvirini kurar, tamamıyla mutlak ötekini temsil eder. Ozu'da stasis tasviri birliği ima eden hareketsiz bir görüntü ile son koda ile sunulur. Filmin başlatan sınırlayıcı bir görüntüdür: Tamamen farklı bir yolla dağ tekrar dağ olmuştur. Belki Ozu filmlerindeki en iyi stasis tasviri *Late Spring*'in sonuna yakın karanlık bir odada vazonun uzun bir çekimidir. Baba ve kız aynı çatı altında son gecelerini geçirmeye hazırlanmaktadır, kız yakında evlenecektir. Sakince ne kadar güzel bir gün geçirdiklerini konuşurlar, sanki herhangi bir gündür. Oda karanlıktır, kız babasına bir soru sorar, fakat yanıt alamaz. Babanın uykuya dalmış bir çekimi, ona bakan kızının çekimi, cumbadaki vazonun çekimi ve onun üstünde babanın horlama sesi vardır. Sonra kızın yarı gülümseyen çekimi ve daha bir uzun 10 saniyelik vazo çekimi ve dönüşte kızın şimdi hemen hemen ağlayan bir çekimi ve finalde vazoya dönüş vardır. Vazo derin, çelişik duyguları kabul edebilen ve onu birleşik, sürekli ve aşkın bir ifadeye çevirebilen bir biçim, stasistir.

Nihai eylem -gözyaşlarının mucizesi- kendi içinde çok az anlamlıdır, ancak biçimin gücünü ispatlamaya yarar. Aşkın üslup, vazo gibi, her şeyin iç birliğini, kendisinden daha derin

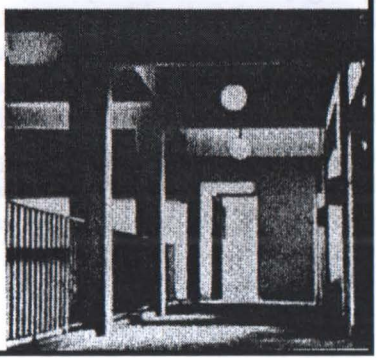


*Geç Gelen Sonbahar'ın son beş çekimi: "Ozu'da stasis tasviri birliği ima eden hareketsiz bir görüntü ile son koda ile sunulur: Filmi başlatan sınırlayıcı bir görüntüdür, tamamen farklı bir yolla dağ tekrar dağ olmuştur."*









bir şeyi ifade eder. Bu çok zor, fakat kesinkes çok önemli bir noktadır; aşkın üslup bir biçimdir, bir deneyim değildir. Aşkın üslubun amacı Hirayama'nın gözyaşlarını paylaşmak değildir, fakat bu gözyaşlarını boşaltmak ve onları daha büyük bir biçime eklemektir. Bu biçim missa gibi birçok duyguyu kuşatabilmektedir, fakat bu duygulardan daha büyük bir şeyi ifade etmektedir. (Burada tarif edilemezliğe sürüklenmeyi kastetmiyorum, çünkü inanıyorum ki "gözyaşlarının boşalması" katı, fenomenolojik bir sebepten kaynaklanmaktadır, fakat tekrar daha geniş bir perspektiften Bresson'un filmlerini yazana kadar tartışmayı dışarıda bırakmayı tercih ediyorum.)

Gündelik olan ve disparite deneyseldir, ancak izleyicinin duygularına sataşmakta ve rahatsız etmektedir. Fakat statis şekilci'dir; bu duyguları daha geniş bir biçim içine alır. Gündelik olan ve disparite duyguları engelleyecek yolu sunar: İzleyicinin duygularındaki katılaşmış, alışılmış inançları zayıflatır, umut verici bir biçimde onları tüm duyguların, aykırı bir biçimde, kendi içinde bir gücü olmadığı, fakat yalnızca her fenomenin iç birliğini ifade eden evrensel bir biçimin bir parçası olduğu şeklindeki hayat görüşünü kabul etmeye ve takdir etmeye razı olduğu bir duruma getirir. Stasis, statik, durgun, organize edilmiş bir sahne göstererek bu yeni hayat görüşünü kuvvetlendirir. Eğer başarılı olursa stasis empatiyi estetik beğeniye, deneyimi ifadeye, duyguları biçime dönüştürür.

Biçim ve deneyim arasındaki bu fark mektepli değildir, fakat temeldir: Bir biçim aşkınlığı ifade edebilir fakat deneyim ifade edemez. Bir biçim her şeyin paylaştığı ortak bir zemini ifade edebilir. Bir deneyim ancak bir kişinin bu ortak zemine reaksiyonunu ifade edebilir. Ancak hem biçim hem de deneyim bir deneyime yol açabilir. Bu muamma belki olası olayların bu sırasıyla açıklığa kavuşturulabilir: Belirli bir biçim (missa, aşkın üslup) Aşkınlığı ifade eder. Bir izleyici bu biçimi anlar ve beğenir, aşkınlık deneyimi geçirir. Sonra aynı duyguyu arkadaşında uyandırmaya çalışır. Arkadaşına tam olarak nasıl hissettiğini söyler; arkadaşı meraklı ve azıcık bir biçimde oyalanır, fakat anlatıcının aşkın duygularını paylaşmaz. Arkadaşını başarılı bir

şekilde aşkınlığa ikna etmek için izleyici, arkadaşının aşkınlığı anlayabileceği bir biçime (aşkın üslupta olduğu gibi) dönüştürmek zorunda kalacak ve sonra aşkınlığı deneyimleyecektir. Bundan dolayı *An Autumn Afternoon*'da Hirayama için ekranda aşkınlığı deneyimlemek ve sinemadaki izleyici için onu seyrederek, aşkınlığı deneyimlemek mümkün olmakta ve her ikisi herhangi bir duyguyla iletişim kurulmamakta, fakat yalnızca aynı anda daha büyük bir biçimi paylaşmaktadırlar.

Nihai eylemler ve son stasis çekimleri aşkın üsluba özgü değildir. Pasolini'nin *The Gospel According to St. Matthew*'inde İsa'nın biçimsiz insanını iyileştirmesi ve Bunuel'in *Simon of the Desert* filminde Simon'ın köylünün kesik elini yenilemesi *Ordet*'de ölünün yükselmesi ya da *An Autumn Afternoon*'da Hirayama'nın gözyaşları çok benzer nihai eylemlerdir. Benzer bir şekilde Mizoguchi'nin *Sansho the Bailiff, Ugetsu Monogatari*'sinin sonuç çekimleri ve Antonioni'nin *L'Eclisse*'si *(Gün Batımı)* Ozu ve Bresson'un son stasis çekimlerine karşılık gelir: Ana karakterlerden uzun bir geri çekilme, doğal çevrenin hareketsiz görüntüsü ve güçlü bir tüm yaşamın birliği iması. Fakat aşkın üslup unsurlarından herhangi biri ile tanımlanmaz, nihai eylemin teknikleri ve statis her filmde olabilir. Stasisin kullanılması Antonioni'yi Warhol'un gündelik olanı, Forman'ın yumuşak dispariteyi ya da Bunuel'in nihai eylemleri kullanmasıyla olduğundan daha çok aşkın bir sanatçı yapmaz. Aşkın üslubun parçalarını kullanırlar ve ondan faydalanırlar, fakat yalnızca aşkınlıkla ilgilenmezler.

Aşkın üslubun Eliade-Wolfflin-esinlenmiş analizi kültürel analize çok benzer görünebilir, çünkü öncelikle Zen kültürü transandans fikriyle bağlantılıdır. Fakat spirütüel ifadenin evrensel biçimlerini tanımlamak isteyen bu yöntem "cephesellik" durumunda olduğu gibi farklı kültürlerde benzer olaylarla karşılaşıldığında belirli avantajlara sahiptir.

Tadao Sato kültürel analizinde Ozu'nun karakterlerinin genelde doğrudan kamerada baş çekimi olduğuna işaret eder. Eğer bir karakter başoyuncu olarak bir duvarın bir adım ötesindeyse Ozu, aktörü başa baş çekmek için duvarı temsili ola-

rak "hareketlendirir". Sato buna Ozu'nun geleneksel terbiye ve nezaket duygusuna yükler: "Yasujiro Ozu'nun kamerası karakterlerine karşı bir ev sahibinin misafirine karşı tavrıyla davranır. Bunun tersine Ozu filmlerinin karakterleri kendilerine ev sahibinin misafirleriymiş gibi davranır." (48)

Ancak cephesellik aşkın üslubun vechelerinden biri (önce gündelik olanda, sonra stasis'te) olarak düşünüldüğünde birçok kültürdeki dini sanatla açık akrabalığa sahiptir. Papaz sınıfına ait (hieratik) cephesellik Batı Afrika heykelciliğinin yanı sıra Bizans ikonografisinin özelliklerindendir. Ozu cepheselliği geleneksel Japon aşırı nezaketini aktarmak için kullanmasına rağmen bundan daha önemli olarak dini sanatçıların daima kullandığı gibi kullanmaktadır: İzleyici ve sanat ürünü arasında ibadetle ilgili bir I-Thou davranışından esinlenmek. Wolfflin analizi biçimin kökenlerini ve kaynaklarını tanımlamak ister ve bundan dolayı spiritüel duyguların kökenlerini belirlemek isteyen aşkın üsluba uygundur.

## AŞKIN ÜSLUP DOĞU VE BATI

Yalnızca kültürden çok fazla şey çıkarılabilir -bir sanat ürününün çoğu özelliği ayrılmaz biçimde kültürüyle bağlantılıdır. Aşkın üslup dünyevi olandan öteki dünyaya bir "özgürleşme yolu"dur ve sonuç olarak kökenleri zorunlu olarak ortaya çıktığı özel kültürün özünde yer almaktadır. "Özgürleşme" gerçekleşene kadar kültürün etkisi kapsayıcıdır.

Her sanatçı kendi kişiliği ve kültürünün hammaddelerini kullanmalıdır. Özel olarak Yasujiro Ozu tamamen kültürüyle bağlantılı görünmektedir. Japonlar Ozu'yu kültüründen ayırmayı çok az denemekte, büyük oranda onun filmlerini "eğlence" olarak ele almaktadırlar. Ve haklı sebeple Ozu filmlerinde Zen üslubunun bittiği ve aşkın üslubun başladığı nokta hemen hemen fark edilemez. Tamamen Japon bir perspektiften aşkın üslup anlamını çıkarmak mümkün değildir, bunun için farklı kültürel perspektiflere ihtiyaç duyulur. Batı'da aşkın üslubun üç aşamasının nasıl çalıştığını göstererek (Bresson'un

filmlerinde) yalnızca aşkın üslubu Zen kültüründen ayırmak değil, aynı zamanda üslubun kendisinin birliğini göstermek de mümkün olur. Ozu ve Bresson arasındaki farklılıklar kişisel ve kültüreldir, benzerlikleri üslupsaldır, fakat aşkın statis anına kadar kişisel ve kültürel farklılıklar çok önemlidir. Eğer stasis gerçekleştirilemezse Eliade-Wolfflin yönteminin tam olarak kullanılamaz. Stasis olmadan aşkınlık anlatılamaz ve aşkınlık anlatılamazsa kültürler arasında hiçbir temel karşılıklı bir ilişki olmaz ve karşılıklı ilişki olmadan "evrensel bir temsilin biçimi" olmaz.

Ozu ve Bresson aşkın üslubun örnek yönetmenleri olmasına rağmen, ikisi de gündelik olan-disparite-stasis dizisini kullanmalarına rağmen, filmleri aynı değildir, ancak Doğu'nun Batı'dan olduğu kadar farklıdır. Aşkınlığın tuzakları, stasisten önce Doğu'da ve Batı'da farklıdır ve Ozu ve Bresson bu farkları yansıtır.

Christopher Dawson, Batı'da ve Doğu'da Aşkınlığın kültürel tuzakları arasında ayrım yapar:

> Batılı felsefe doğanın Yunan kavranışıyla başladı. Varoluş sebebi doğayı rasyonalize etme ve açıklamaktır ve Tanrı eninde sonunda felsefi yapının anahtar taşı olarak sunulmaktadır -ilk sebep ya da ana kuvvet olarak. Öte yandan Doğulu felsefe aşkın varoluş ilkesiyle başladı ve sonra dünyayı ya da mutlak olana dayanarak göreli şartlı var oluşların varlığını açıklamaya girişti.(49)

Rudolf Otto, aşkın anlatının bu iki çeşidini "Birleştirici vizyonun yolu" ve "İç gözlem yolu" olarak ikiye ayırdı.(50) Batı doğayı bir muhalif olarak tasarlama eğilimindedir ya da en iyisinde çoğunlukla sembolik bir anlaşmayla durgunlaştırılmış, mücadele edilmiş ve insanla zorla bütünleştirilmiş isteksiz bir ortak olarak tasarlamaktadır. Doğu'nun iç gözlem yolu sonuç olarak Batılı düşüncenin insana karşı doğa, bedene karşı ruh gibi klasik ikiliklerini bertaraf ederek doğayı insanın içinde aradı. Doğu aşkınlığı dünyanın içinde aradı Batı dışında. Fakat her aşkın anlatıda (ve bir aşkın deneyimle beraber) Sankara ya da Eckhart'ta bu farklılıklar tamamen silikleştirilir: Birleştirici

vizyon yolu iç gözleme neden olur ve iç gözlem yolu birleştirici vizyona neden olur. Bu füzyon mistisizmin en önemli şartıdır; bu Doğu'nun yanı sıra Batı'da sinemada ve tüm sanatlarda ortak bir aşkın üslup yaratır.

Doğu'da ve Batı'da aşkın anlatının farkı *satori* ve dönüşüm (*conversion*) arasındaki farktır: "*Satori* (aydınlanma) dünyayı gerçekte olduğu şekliyle bilmektir, bazı Hıristiyanlar'ın dönüşümün yukarıdan inen ve dünyayı değiştiren bir şey olduğuna inanması gibi değildir." (51) *Satori* farkındalığın tek bir anıdır, fakat dönüşüm iki vechelidir: Çarmıha gerilme ve dirilişi içerir, ego ve bedenden kanlı bir vazgeçiş ve yücelişe manevi bir giriştir. Suziki "eğer dirilişle takip edilmezse çarmıha gerilmenin herhangi bir anlamı olmaz, aydınlanmadan (*satori*) farklıdır, yeryüzünü hemen Saf Topraklar'a dönüştürür" diye yazar. (52) Batı'da ve Doğu'da aşkın ifade arasındaki fark disparitesi aracılığıyla sinemasal aşkın üslubu etkiler.

Ozu'nun filmlerinde disparite öncelikle içseldir: İnsan doğayı içinde bulamaz. Bresson'un filmlerinde disparite öncelikle dışsaldır: insan kendisine düşman olan bir çevreyle uyum içinde yaşayamaz. Ozu'da Bresson'da olduğu gibi vücudun zayıflığına karşı boş protestolar ve çevreye düşmanlık yoktur. Bresson'da Ozu'da olduğu gibi çevrenin onaylanmış kabulü yoktur.

Ozu filmlerinde nihai eylem aile üyeleri ya da mahalle arasında toplumsal bir olaydır. Bresson'un filmlerinde nihai eylem yalnız bir kişinin düşman bir çevreye karşı mücadelesiyle sınırlandırılmıştır. Bresson Yahudi-Hıristiyan tek kurtarıcı geleneğinde yer alır: Her biri kendi yaşamında dünyaya doğrulatıcı insan olan Musa, İsa, rahipler, azizler ve mistikler. Ozu, filmlerini belirli bir Mesih ya da belirli bir İsa'nın çarmıha gerilen yer çevresinde yapılandırmaz. Ozu filmlerinde belirli sayıda karakterler, aşkınlığı belirli sayıda nihai eylemlerle paylaşabilirler.

Ozu ve Bresson arasındaki farklar aşkın üslubun zirvesi olan stasiste birleştirilir. Mutlak öteki bir kez anlaşıldığında kültürle sınırlandırılamaz.



**Robert Bresson,**

***Jeanne d'Arc'ın Yargılanması*'nı çekerken.**

# Bresson

**Robert Bresson**'un filmleri Batı'da aşkın üslubu örneklemekle beraber, Ozu'nunkilerin aksine kültürlerine yabancı ve finansal olarak başarısızdırlar. Öncelikli olarak sezgisel, bireyselleşmiş ve insancıl olan bir araçta, Bresson'un çalışması anakronistik olarak sezgisel değildir, ayrıca, gayri şahsi ve ikonografiktir.

Bresson'un filmlerindeki aşkın üslup sinema tarihinde iz bırakmıştır. Amédée Ayfre, André Bazin ve Susan Sontag, Bresson'un "Jansenist yönetmenliği", "selamet ve takdir-i ilahi fenomenolojisi" ve "spiritüel üslubu" üzerine etraflı analizler yazmışlardır. Aşkın üslubun özellikleri Bresson'un kendisi tarafından da kayda geçilmiştir. Bresson, yönetmenler arasında nadir bulunan birisidir: Görünüşte ne yaptığını ve niye yaptığını kesin olarak bilmektedir. Düzgün bir şekilde derlendiğinde, Bresson'un söyleşiler ve tartışmalar sırasında yaptığı açıklamalar filmlerinin eksiksiz bir analizini verebilir (bildiğim başka hiçbir yönetmen için bunu söyleyemem). Ayrıca, Bresson ile ilgili her çalışma kayda değer özeleştirisini dikkate almalıdır.

Bresson'un ürünü azdır: Yirmi yedi yılda dokuz film. Bresson'un kariyeri Ozu'nunki gibi inceliklerle doludur ama onun aksine uzun bir çıraklık geçirmemiştir. İlk filmi olan *Kamu İşleri*, (*Les affaires Publiques*, 1934) görünüşe göre 'kayıp'tır fakat ikincisi *Günah Melekleri*, (*Les Anges Du Peché*, 1943) bir eleştirmenin dediği gibi, "neredeyse olgun bir kavrayışı" (1) ortaya koymuştur. *Boulogne Ormanı Kadınları*'ndan (*Les Dames du bois de Boulogne*, 1944) -ki bu Bresson'un malzemesiyle çelişik bulduğu bir filmdir- sonra, en saf biçimde aşkın üslubu temsil eden filmler dönemine girmiştir. Hapishane döngüsünün dört filmi özgürlük ve esaret sorunuyla ilgilenir ya da teolojik terimlerle söylersek, özgür irade ve kader ile ilgilidirler. "Bresson'un bütün filmlerinin ortak bir teması vardır: Hapsedilmenin ve özgürlüğün anlamı" diye yazar Susan Sontag. " Dinsel sanatın ve suçun imgesi ortaklaşa kullanılmıştır. İkisi de bizi hücreye götürür"(2). Bresson'un hapishane döngüsü filmleri spiritüel kurtuluşla ilgilidir: *Bir Taşra Papazının Günlüğü'nde (Le Journal d'un Cure de Campagne*, 1950), bu kurtuluş dinsel bir

düzenin sınırları içinde gerçekleşir. *Bir Adam Kaçtı*'da (*Un Condamné à Mort s'est Echappé*, 1956) hapishaneden kaçışla gerçekleşir. *Yankesici*'de (*Pickpocket*,1959) hapsedilme ile gerçekleşir. *Jeanne d'Arc'ın Yargılanması*'nda (*Le Procès de Jeanne d'Arc*, 1961) hem dinsel bir inancın sınırları içinde hem de fiziksel hapis ile gerçekleşir. Bresson'un son üç filmi olan *Au Hazard, Balthazar* (1966) *Mouchette* (1966), ve *Tatlı Bir Kadın* (*Une Femme Douce)* (1969), yönetmenin bazı geleneksel temalarını araştırıp geliştirseler de yine de (söylemek için çok erken de olabilir) hapishane döngüsünün kararlılığını yakalayamamışlardır.

Bresson'un hapishane döngüsü birkaç nedenden ötürü aşkın üslubu derinlemesine incelemek için mükemmel bir fırsat sunmaktadır: Bir, hapishane metaforu bazı teolojik sorunlara özgüdür; iki, Bresson'un açıklamaları eleştirmenlerin uğraşmak zorunda olduğu belirsizliklerin çoğunu ortadan kaldırmaktadır; ve üç, filmlerinde aşkın üslupla karışmış çok az kültürel unsur vardır. Ozu'nun filmlerinde aşkın üslup kültürden sıyrılmak zorundadır, oysa Bresson'un filmlerinde bu büyük ölçüde gerçekleşmiştir. Bresson kendi çağdaş kültürüne yabancılaşmıştır.

Ozu gibi Bresson da biçimcidir: "Film bir gösteri değil, öncelikle bir üsluptur." (3) Bresson'un sabit, önceden kestirilebilen bir tarzı vardır. Filmden filme, konudan konuya çok az değişiklik gösterir. İçeriğin biçimi üzerine etkisi çok azdır. Bresson, *Bir Taşra Papazının Günlüğü*'ndeki acı çeken papaz gibi "uygun" konularla, *Boulogne Ormanı Kadınları*'ndaki balo odası sahnesi (*Les Dames du Bois du Boulogne*) ve *Tatlı Bir Kadın*'daki (*Une Femme Douce)*' daki sevişme sekansı gibi "uygunsuz" konularda aynı esketik biçimi uygular. Setteki kazaların bir yönetmenin tarzını nasıl etkileyeceğini tartışırken Raymond Durgnat şöyle demiştir: "Bütün oyuncular aniden sivilceli ve tahta bacaklı olsalar da, Dreyer ve Bresson gibi üslupçuların hiç sarsılmadan karakteristik tarzlarını koruyacaklarını söylemek abartılı olmayacaktır."(4)

Spiritüel duygular birçok kez biçimciliğe yol açmıştır. Toplu ayin, ayin müziği, ilahiler, hacılık, dualar ve büyüler aş-

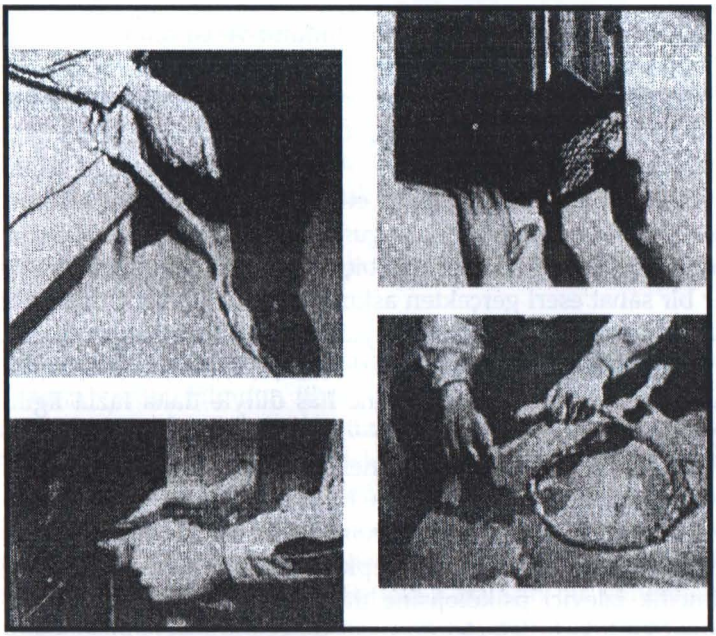
kınlığı ifade etmek için tasarlanmış biçimsel yöntemlerdir. Biçim, daha önce belirtildiği gibi, geniş ve değişen sayıdaki insanlar için aşkınlığı tekrar tekrar ifade etme olanağı sağlamak gibi eşsiz bir yeteneğine sahiptir. Bresson'un kendi sanatıyla ilgili açıklamaları da dini biçim ve ritüellere uygulanabilecek türdendir: "Bir filmin konusu sadece bir bahanedir. Biçim, içeriğe göre izleyiciye çok daha fazla dokunur ve onu yüceltir." (5)

Susan Sontag, biçimin Bresson'un "söylemek istediği şey" (6) olduğunu söyleyecek kadar ileri gider ki, bu bir yönüyle muğlak bir ifadedir, zira bir sanat eseri başarılı olmuşsa içerik biçimden ayırt edilemez. Bresson'un filmlerinde (ve aşkın üslupta) biçimin *etkin* olan unsur olduğunu ve işi onun yaptığını söylemek daha yararlı olacaktır. Konu unsuru biçimin işleyeceği araç ("bahane") olmaktadır. Konu meselesi önemsiz değildir; Bresson, "hapishane döngüsü" teriminin ifade ettiği gibi konularını çok dikkatlice seçer. Ancak aşkın sinemada biçim çok basit bir nedenden dolayı etkin unsur olmak *zorundadır*: Konu genellikle içinden doğduğu kültürün özelliklerince belirlenmiş yerel özellikler taşırken, biçim evrensel bir unsurdur. Ve eğer bir sanat eseri gerçekten aşkın olacaksa (bütün kültürlerin üstünde), evrensel unsurlara dayanmalıdır. Buna uygun olarak Bresson önceliklerini doğru belirlemiştir: "Filmlerimin konularından ziyade sinemanın kendine has diliyle daha fazla ilgiliyim."(7)

Hem Ozu hem Bresson geleneksel dini tarzda biçimcidirler; inancı benimsetmek için biçimi birincil yöntem olarak kullanırlar. Bu izleyiciyi yaratım sürecinin aktif bir katılımcısı yapar, yani bağlamsal olarak biçime tepki vermek zorundadır. Dinsel biçimcilik izleyici psikolojisine dair kesin bilgi gerektirir; yönetmen kare kare izleyicinin nasıl tepki göstereceğini bilmelidir. "Biçime muazzam önem atfediyorum. Muazzam. Ve de biçimin ritme götürdüğüne inanıyorum. Şimdi bütün ritimler güçlü. İzleyiciye erişmek her şeyden önce bir ritim meselesidir." (8)

## AŞKIN ÜSLUP: GÜNDELİK OLAN

Filmlerde gündelik olanın dini sanata dayanan bir geçmişi vardır; bu, Bizans konusunda çalışan bir akademisyenin söylediği gibi "yüzey-estetiğidir". (9) En ufak ayrıntıya bağnaz biçimde dikkat etmek Çin porseleninde, İslam halılarında ve Bizans mimarisinde (*belopoeika* ve *thaumatopoike*) görülebilir. Üçüncü yüzyılda İskenderiye okulunda yazı çalışmaları en ince detaylarla yapılıyordu; İskenderiyeli yorumcular mistik anlama metinde her ayrıntıya ayrı ayrı yoğunlaşarak ulaşılabileceğine inandılar.



*Bir Adam Kaçtı'da gündelik olan:*
*"Filmdeki doğaüstücülük sadece gerçekliğin daha kesinleştirilmesidir. Yani, gerçek şeylere yakından bakılmasıdır"der Bresson.*

Filmde yüzey estetiği gündelik olandır ve Bresson tarafından gerçekleştirilir: "Leonardo da Vinci'nin şöyle bir sözü vardır: ' İşin yüzeyini düşün: Her şeyden önce yüzeyi düşün.'" (10) Yüzeye karşı bu sinematografik ilgi belgesel ya da yarı-belgesel yaklaşımları yaratır. *Bir Adam Kaçtı* filmi hakkında Bresson bir muhabire şöyle demiştir: "Gerçekten neredeyse belgesel gibi olmasını diledim. Gerçeklik havasını koruyabilmek için her zaman belgesele yakın bir tonu korudum." (11). *Bir Adam Kaçtı* ile ilgili bir ekran başlığı şöyle diyordu: "Bu hikaye gerçekten oldu. İçinde hiçbir süsleme, ilave yok" Benzer biçimde *Jeanne d'Arc'ın Yargılanması*'nın başlangıcındaki bir başlık şöyleydi: "Bunlar otantik metinler." İskenderiye yorumcuları gibi Bresson da şuna inanır: "Filmdeki doğaüstücülük sadece gerçekliğin daha kesinleştirilmesidir. Yani, gerçek şeylere yakından bakılmasıdır."(12)

Anlamı ya da yan anlamıyla bütün doğruları gerçeklik olarak kabul ederek, Bresson bir gerçeklik yüzeyi yaratır. Ayfre, "yüzeyin, çok ince detay, obje ve aksesuar seçimleriyle; son derece katı bir gerçeklikle yüklü jestler aracılığıyla" yaratıldığını yazmaktadır. (13) Bresson'un gerçekliği önemli olanın kutlanması gibidir; küçük sesler, bir kapının gıcırdaması, bir kuşun cıvıldaması, bir tekerleğin dönmesi, durağan görüntüler, sıradan manzaralar, boş suratlar. Çok bariz belgesel yöntemler kullanır: Gerçek mekanlar, -*Bir Adam Kaçtı*'da Monluc kalesi, *Yankesici*'de Gare de Lyon-aktör olmayan oyuncular ve "canlı" ses kullanılmıştır. Yine de bir olayın belgeselvari "doğruluğunu" yakalamaktansa, sadece yüzey önemlidir. Bresson gerçekliğin yüzeylerinin belgeselini yapar.

Bresson'un gündelik olanı stilizasyonu, ekleme ya da özümsemeden çok, elemeyi içerir. Bresson, hareketleri anlamından tamamen ayırır; bir sahneye onun en az olabilirliği açısından yaklaşır. Çok önemsiz gibi görünen bir anekdot bu durumu açıklayabilir: *Bir Taşra Papazının Günlüğü* filminin çekimi sırasında Bresson, bir asistanına sahnenin arkasında şapkasız bir adamı yürütmesini söyler. Kısa bir süre sonra asistanı Bresson'a çıplak kafalı adamın hazır olduğunu söylediğinde,

Bresson onu düzeltir ve çıplak kafalı bir adam değil, şapkasız bir adam istediğini söyler. (14) Bresson gerçekliği Aristo'nun "yoksunluk" dediği şeyle tanımlar, yani bir objenin eksik ama potansiyel olarak var olan yanlarıyla. Su, örneğin potansiyel buhar olarak tanımlanır. Bresson'un filmlerinde çıplak kafalı adan potansiyel olarak şapkasız adamdır ve gündelik olan potansiyel stasisdir. Yoksunluk ile tanımlanan bir gerçeklik, nihilizmin tanımladığı gibi anlamsız ve zavallıdır, ama yine de bir şansa sahiptir. Kutsal kitaptan bir metafor kullanırsak, potansiyeli için inleyen ve acı çeken yoksunlaşmış bir evren.

Bresson gündelik olanın bir taklit olduğunu kabul etmektedir: "Gerçek hayattan alınmış ham malzemeyi kullanarak, kendimi olabildiğince gerçekçi kılmak isterim. Ancak, sonuçta sadece 'gerçeklik' olmayan bir nihai gerçeklik ortaya çıkıyor." (15) Gerçekçi yüzey sadece yüzeydir. Gerçek hayattan alınan ham malzeme Aşkınlığın ham maddesidir.

Bresson'un gündelik olanı kullanımı "gerçek hayat"a yönelik ilgisinden değil, diğer türlüsüne, yani sinemalarda gerçek diye gösterilen dramlara karşı olmasından kaynaklanır. Bu duygusal yapılar-film hikayesi, oyunculuk, kamera oyunları, kurgu, müzik-hepsi birer "perdedir". "Araya giren çok fazla şey vardır. Perdeler vardır." (16) Perdeler izleyicinin yüzeysel gerçeklikten geçerek doğaüstü olanı görmesini engeller; dış gerçekliğin kendi kendine yettiğini zannederler.

İşte bu nedenle Bresson'un çalışmaları alışık olmayan izleyiciye sapkın gelir. Bresson film severlerin en çok sevdiği şeyden nefret eder. Filmleri "soğuk" ve "donuk"tur. Genelde filmlere atfedilen heyecanı taşımazlar. Sontag, Bresson için şöyle yazar: "Daha kalıcı, daha gelişkin ve daha samimi bir zevk için fiziksel güzelliğin kolay zevklerini geri çevirmeye söz vermiştir" (17) Ortalama film izleyicisi bu "kolay zevkler"den kolay kolay vazgeçecek gibi değildir. Bu "perdeler" ve "kolay zevkler" nelerdir? Ve Bresson onları nasıl geri çevirir?

*Öyküleme*

Ozu gibi Bresson'un da film hikayesine karşı bir antipatisi vardır: "Filmlerimde herkesin film hikayesi dediği şeyi günden güne bastırmaya çalışıyorum. Film hikayesi romanesk bir hiledir." (18) Film hikayesi "perdesi", izleyici ile olay arasında basit ve kolay bir ilişki kurar: Bir seyirci bir olayla empati kurduğunda (kahraman tehlikededir) olay sonuçlandığında gayet kendinden memnun bir haldedir (kahraman kurtulduğunda). İzleyici bir şekilde hayatın işleyişiyle doğrudan ilişki içinde olduğunu ve bir anlamda da kontrolü altında olduğunu hisseder. İzleyici akışın ne şekilde sonuçlanacağını bilemez (kahramanın kurtulup kurtulmayacağını) ama ne olursa olsun hikayenin çözümünün hislerinde doğrudan bir etkisi olacaktır.

Bresson'un filmlerinde izleyicinin duygularının sonuca hiçbir etkisi yoktur. *Bir Adam Kaçtı*; bir hapishaneden kaçışı anlattığı için Bresson'un filmleri içinde en fazla akış merkezli olandır. Ama filmin başlığı hiçbir şüpheye yer vermez- (*Un Condamné à Mort S'est Echappé*) (Ölüme Mahkum Bir Adam Kaçtı). *Jeanne d'Arc'ın Yargılanması*'nda ise elbette ki izleyici sonu bilmektedir, ama yine de hiçbir şüpheye yer vermemek için İngiliz gardiyan sürekli "O ölecek", "O yakılmalı" sözlerini tekrar etmektedir. Olaylar izleyicinin ve görüldüğü gibi Bresson'un bile kontrolü dışında önceden belirlenmiştir. Filmin hikayesini izleyicinin empatisini uyandırmak için kullanarak, bir yazar seyirciyi manipüle edebileceği yolları sınırlar. İzleyicinin duygularını karıştırarak akışla oynasa bile, yine de duygusal seviyede sonuçları sınırlar. "İçsel dramı dağıtabilecek her türlü unsuru elimden geldiğince eliyorum"(19) der Bresson. Sanki Bressson'a göre, içsel drama zihindedir ve de dışsal bir film hikayesiyle alaka kurması ondan uzaklaşılmasına neden olur. (Bressson'un filmleriyle de duygusal bir ilişki kurulabilir, ancak duygusal bağlanma, biçimin tanınmasından sonra gelir.)

Elbette ki Bresson'un filmleri de tamamen film hikayesinden mahrum değildirler; her birinde yükseliş ve düşüş olan olaylar silsilesi, hafif de olsa bir gerilim ve rahatlama birbirini

izler. Bresson, "dram" sözüyle sadece olayların manipülasyonunu kastetmez, olayların manipülasyonu aracılığıyla duygulara başvurulmasını kasteder. Bu tür drama sinematografik biçime özgü olamamakla beraber filmlere dayatılan bir şeydir: "Dramatik hikayeler dışarı atılmalıdır. Sinemayla hiçbir şekilde alakaları yoktur. Bana öyle geliyor ki filmle dramatik bir şey yapmaya çalışmak, testereyle çivi çakmaya çalışmak gibidir. Film, eğer dramatik sanat önüne çıkmamış olsaydı, muhteşem bir şey olurdu." (20)

*Oyunculuk*

Bresson'un en hiddetli açıklamalarını oyunculukla ilgili yapmıştır: "Bu tiyatroya uygun, alçak bir sanattır."(21) Oyunculuk süreci bir sadeleştirmedir, oyuncu kendi dipsiz karmaşıklıklarını nispeten basit, gösterilebilir özelliklere dönüştürür. "Bir oyuncu, hatta (ve her şeyden önce) bir insanın imajını, dolayısıyla da yanlış bir imajı verir bize." (22) "Biz çok karmaşığız. Ancak oyuncunun bize gösterdiği hiç karmaşık değil." (23)

Bir oyuncu her şeyden önce tasvir ettiği kişiyle ilgilidir. Bresson, oyuncuyu bir tek karakterle sınırlı olmayan bir gerçekliğe taşıması için nasıl kullanabileceği ile ilgilenir. Aktörün bir karaktere en uygun yaklaşım yolu psikolojidir ve Bresson psikolojiden nefret eder: "Psikolojiden nefret ediyorum ve mümkün olduğunca kaçmaya çalışıyorum." (24) Psikolojik oyunculuk spiritüel olanı insanlaştırır. Öyle ki, "kötü" psikolojik oyunculuğa nazaran "iyi" psikolojik oyunculuk spiritüel olanı daha da fazla insanlaştırır. Bresson, Bazin'in de işaret ettiği gibi, "varoluşun psikolojisiyle değil, fizyolojisiyle ilgilidir".(25)

Psikolojik oyunculuk bütün perdelerde en kolay ve en çekici olandır, dolayısıyla Bresson bundan kaçınmak için çok uğraşmak zorundadır. Gerekli şekilde sınırlanmazsa bir oyuncu, filmde yaratıcı bir güç kullanacaktır ve Bresson'un filmlerinde, yaratıcılık sadece Bresson'un işidir. "Bir aktörün içinde olamazsınız. Yaratan odur, siz değil." (26)

Oyunculuğu fizyolojiye indirgemek için Bresson, oyuncula-

nını ifadesizliğe yönlendirir. Aktörü otantik bir biçimde oynaması için kişiliğinden arınmaya zorlar: "Bazı insanların demiş olduğu gibi bu, 'hiçbir şey' yapmama meselesi değildir. Daha çok kendinden haberdar olmadan ve kendini kontrol etmeden oynama meselesidir. Deneyimle sabittir ki, işimde en otomatik olduğum anlar, en etkileyici olduğum anlardır." (27)

Bresson'un aktörlere davranışı dikkate değer bir biçimde Ozu'nunkiyle aynıdır ve üstelik de aynı nedenlerden.* İkisi de oyuncunun performansından her türlü ifadeyi silmeye çalışırlar. İkisi de aktöre aktörün taşıması gereken duygular konusunda "ipucu" vermez ya da açıklama yapmaz, ancak sadece kesin fiziksel talimatlar verirler: Başı hangi açıda tutması gerektiği, ne zaman ve ne kadar bileğini döndüreceği, vesaire. İkisi de yerleşik ve yola gelmez benlik ifadesini aşındırmak için tekrarlanan provaları kullanarak, giderek canlı hareketleri mekanik eyleme, anlamlı tonlamaları yumuşak bir monotonluğa dönüştürdüler. Bresson'un *Bir Adam Kaçtı*'da rahibi canlandıran Roland Monod'a verdiği talimatlar bu oyunculuk teorisinin arkasındaki mantığı ve yöntemi açıklar niteliktedir: "Tonu ve anlamı unut. Söylemekte olduğun şeyi düşünme: Sadece otomatik olarak kelimeleri söyle. Birisi konuştuğunda kullandığı kelimeleri ve hatta ne demek istediğini düşünmez. Sadece söylediği şeyle ilgilenir, kelimelerin ağzından kolayca ve doğrudan çıkmasına izin verir. Okuduğunuz zaman, gözünüz sayfanın üzerinde hareketsizce yayılmış siyah harfleri yan yana dizer. Ancak kelimeleri okuduktan *sonra* cümlelerin basit manalarını tonlama ve anlamla kurmaya başlarsınız- yani onları yorumlarsınız. Film oyuncusu kendini dizelerini *söyleyerek* kendini tatmin etmelidir. Şimdiden onları anladığını göstermemelidir. Hiçbir şey oynama, hiçbir şey açıklama. Dinu Lipatti Bach

---

* Ozu'nun *Geç Gelen Sonbahar* filmi (*Late Autumn*) ile ilgili açıklamalarını Bresson'un dram ve oyunculuk ile ilgili açıklamalarıyla kıyaslayın. "Dramda duyguları göstermek çok kolay, aktör güler ya da eğlar bunlar da mutlu ya da üzgün hisleri izleyiciye taşır. Ancak bu çok sığ bir açıklamadır. Bir adamın kişiliğini ve itibarını duygulara başvurarak tasvir edebilir miyiz? İnsanlara hayatın nasıl olduğunu dramatik iniş çıkışlarla tanımlamadan hissettirmek istiyorum." (*Cinema*, "Ozu on Ozu: The Telkies, VI-I, s.5)

çalarken bir metnin okunması gerekir. Muhteşem tekniği yalnızca notaları serbest bırakır; anlama ve duygu sonra gelir." (28)

*Kamera Çalışması*

Jean-Luc Godard'ın bir zamanlar belirttiği gibi uzaktan çekim ahlaki bir yargıdır ve aynı nedenden bunun gibi herhangi bir çekim de öyledir. Her çekim-yüksek açı, yakın çekim, panbelli bir karakterle karşı bir tutumu, karakteri basitleştiren ve yorumlayan bir "perdeyi" bünyesinde barındırır. Kamera açıları, resimsel kompozisyon, müzik gibi son derece sinsi perdelerdir; izleyici farkına bile varmadan bir sahne bozulabilir. Yavaş bir uzaklaşma veya dikey bir kompozisyon bir sahne içindeki hareketin anlamını adamakıllı değiştirebilir.

Bresson kamerayı bir açıyla, temel bir kompozisyonla sınırlandırarak onun bütün editoryal güçlerini elinden alır. "Kamera açılarını nadiren değiştiririm. Bir kişi diğerlerinden büyük oranda farklı olan bir açıda görülürse, o artık aynı insan değildir." (29) Aynen Ozu gibi Bresson, sahnelerini değişmeyen bir yükseklikten çeker; *tatami*'de oturuş pozisyonunu tercih eden Ozu'nun aksine Bresson, kamerayı dikilen bir insanın göğüs hizasına yerleştirir. Ozu'nun filmlerindeki gibi kompozisyon temelde ön cephedendir ve izleyici ile çevresi arasında yakalanmış gibi duran en az bir karakter de kamerayla karşı karşıyadır. Tekrar ve tekrar, durağan, iyi düzenlenmiş çevre eylem için bir çerçeve işlevi görür: Bir karakter çerçeveye girer, bir eylem gerçekleştirir ve çıkar.

Bresson'un sabit kamerası kameranın editoryal ayrıcalıklarını ortadan kaldırır. Her hareket temelde aynı ifadesiz biçimde ele alınınca, izleyici artık harekete ilişkin "ipuçları" için açıya ve kompozisyona bakmaz. Bresson'un bütün alışıldık teknikleri gibi, kamera kullanımı da duygusal katılımı dışlar; bu noktada izleyici Bresson'un sabit kompozisyonlarını hâlâ tam olarak bütün amacını anlayamamış da olsa "kabul eder".

Benzer bir biçimde, Bresson kendi kendine hizmet eden "güzel" görüntüleri dışlar. "Resim bana güzel değil, gerekli görüntüler yapmayı öğretti." (30) Güzel görüntü, *Elvira Madigan*

gibi çekici de olsa, *Fellini Satyricon* gibi toplu da olsa içsel dramdan çok dikkati kendi üzerinde toplar. Güzel görüntü izleyici ve olay arasında bir perde olabilir. *Adalen 31*'in resimsi görüntüleri bütün retoriğinden daha fazla Widenberg'in devrim düşüncesini anlatır. Diğer taraftan Bresson, görüntülerini düzleştirir: "Eğer görüntüyü ütüleyerek onu düzleştirirsen, taklitlerin ve jestlerin bütün ifadesini silip süpürürsen ve bunu aynı türden başka bir görüntünün yanına koyarsan, birdenbire bu görüntünün diğeri üzerinde şiddetli bir etkisi olabilir ve ikisi beraber bambaşka bir görünüm kazanabilirler." (31) André Bazin'in işaret ettiği gibi, Bernanos'un *Bir Taşra Papazının Günlüğü* romanı- tavşan avlarıyla, sisli-puslu havasıyla en canlı biçimde Renoir'ın filmlerine taşınmıştır. (32) Bresson, Bernanos'un romanından yaptığı uyarlamada bariz yorumlamayı reddederek, papazın çevresinin soğuk gerçekliğine vurgu yapmıştır.

*Kurgu*

Bresson'un filmleri ne duygusal zirve ne de editoryal bilgi için kurgulanırlar. Zirve kesmeleri, ister film hikayesi gereği ister sadece kendine yeterli olsun, Bresson'un dikkatle kaçındığı suni duygusal katılmayı sağlar. Metaforik kurgu, gizli ya da bariz duygusal olmaktan çok editoryal bir perdedir. Tamamıyla yapay bir argüman olarak yönetmen isteğiyle veya ondan bağımsız dayatılır. İkisi de perdenin hareketini "yorumlar".

Ozu gibi Bresson da sıradan, gösterişsiz kesmeyi tercih eder. Bir keresinde *Bir Adam Kaçtı*'yı, her çekimin her olayın sadece bir sonrakine yol verdiği, "uzun tek bir sekans" olarak tanımlamıştır. (33) Bresson'un kurgusu suni karşılaştırmaları ortaya atmaz; her çekim sadece kendi yüzeyini yansıtır. "Bresson'un filmlerinde biçim", diyor Sontag, "antidramatik olmasına karşın oldukça doğrusaldır. Sahneler kısa kesilmiştir, sondan sona bariz bir vurgu olmadan yerleştirilmiştir. Hikayeyi bu şekilde inşa etmek en yoğun biçimde *Jeanne d'Arc'ın Yargılanması*'nda gözlemlenmektedir. Film, konuşan insanların oluşturduğu sabit, ortalama çekimlerden oluşmaktadır; sahne-

ler Jeanne'ın sorgularının amansız sekansıdır. Burada anekdotla ilgili malzemeyi atlama prensibini en aşırı boyuta taşınmıştır. Hiçbir çeşit ara yoktur. Bu oldukça donuk bir yapılanmadır ve duygusal katılıma keskin bir şekilde frenler." (34)

*Film Müziği*

Müzik ve ses efektleri yönetmenin en ince araçlarıdır. İzleyiciler çok nadiren duygularının film müziği tarafından ne derecede idare edildiğinin farkındadırlar. Davulların hafifçe çalması veya Meksikalı trompetlerinin bağırmaya başlaması izleyiciye bilgi verir. "Kulak gözden daha yaratıcıdır. Bir sahneyi sesle değiştirebileceksem sesi tercih ederim. Bu halkın hayal gücüne özgürlük tanır. Bu olgu, şeyleri göstermek zorunda kalmadan onları sunma olanağı verir." (35)

Bresson, gündelik olanda kontrapuantal sesi yorumlama için değil, soğuk gerçekliği desteklemek için kullanır. Film müziğinde genelde doğal sesler vardır: Tekerleklerin çatırtısı, kuşların ötüşmesi, rüzgarın uğuldaması. Bu anlık sesler kameranın yaratamadığı biçimde gündelik olanı yaratırlar. Bu "yakınplan" sesler *Yankesici*'deki Michel'in elindeki yakın plan çekimlere benzer: Bunlar hayatın önemsiz ayrıntılarına olan ilgiyi artırırlar. Kulak gözden daha yaratıcı olduğu için bu ilgiyi kamera öznesinden ne kadar uzaksa o kadar iyi yaratırlar.

Bresson müziğin duygusal ve yorumlayıcı potansiyelinden kuvvetlice haberdar olsa da, onu genelde pek kullanmaz. Bunun yerine kendini olağan "belgesel" seslerle sınırlar. Gündelik olana suni olarak yerleştirilmiş her müzik bir perde olacaktır; her müzik parçası içinde o sahneyi yorumlayacak belli duygusal/yorumlayıcı tonlamaları taşır. (Nitekim Bresson, müziği Ozu'nun kullandığı gibi nihai eylemde ve stasiste kullanır. Bresson müziği nihai eylemde kullandığında, örneğin *Bir Adam Kaçtı*'da Mozart'ın C Minör Missa'sında olduğu gibi, bu yorumlama değil, daha çok Ozu'nun kodası gibi soğuk bağlamda bir duygu patlamasıdır.)

Gündelik olanda Bresson, "perdeleri" biçim ile ikame eder. İlgiyi sadece kendine toplayarak, gündelik olanın stilizasyonu, izleyicinin ekranda gördüğü harekete vekaleten katılmak yö-

nündeki doğal isteğini ortadan kaldırır. Gündelik olanın anlamı, izleyiciye hayatı belli bir biçimde göstermek değil, daha çok onun hayatı görmeye alıştığı biçimde görmesine engel olmaktır. İzleyici, Bresson'un deyimiyle "ilgisinin dağıtılmasını" ister ve hareketi geleneksel biçimde yorumlamasına izin verecek bir perde bulabilmek için uğraşacaktır. İzleyici, Mutlak Öteki ile ya da onu ifade eden bir biçimle yüzleşmek istemez.

Gündelik olan, izleyiciyi Bilinmeyen'le karşılaşması gereken o ana hazırlayarak, duygusal ve entelektüel çıkışları tıkar. Gündelik olanın inatçı biçimi izleyiciye doğal yorumlama araçlarını kullanmasına izin vermez. İzleyici birçok filmde olduğu gibi, gördüğü şeyle ilgili entelektüel ya da duygusal yorumlar yapması için çağrılmadığının, tersine duygularının def edildiğinin farkına varır. Duygularının gündelik olanın şeması üzerinde ne yeri ne de amacı vardır. "İzleyicinin biçimin farkında olması duyguları uzatmak ya da geciktirmek anlamına gelir."(36)

Ancak sinema izleyicileri duygusal inşaları çok severler. Suni perdelerle duygusal bağlanmadan zevk alırlar ve de *Bir Taşra Papazının Günlüğü*'nden dışarı fırlayan biriyle, Warhol'un *Uyku* isimli filminden çıkan bir izleyici bir konuda kesinlikle aynı fikirdedirler: Bu filmler çok "sıkıcıdır". Öfkeli izleyicinin davranışı anlaşılabilir olsa da kavrayışı zayıftır. Aşkın üslup için gündelik olanı kaçırmış, sadece filmin bir bölümünü görmüşlerdir. Salonda kalan izleyici gündelik olandan daha fazlası olduğunu fark eder. Bresson, günden güne yaşantısına ilginç şekilde şüpheli bir kalite yerleştirmiştir. İzleyicinin duyguları yüzeysel olarak geri çevrilmiş, fakat eşzamanlı bir biçimde disparite tarafından boş umutlara bağlanmışladır.

## AŞKIN ÜSLUP: DİSPARİTE

Gündelik hayatın bir tehlikesi de kendi içinde bir perdeye, üsluptan çok bir üslupçuluğa, bir araçtan çok sona dönüşmesidir. Gündelik olan bariz duygusal yapıları reddeder, fakat rasyonel bir yapıyı zımnen önerir, ki bu da dünyanın önceden kestirilebilir, düzenli ve soğuk olduğudur. Disparite rasyonel inşayı çürütmektedir.

Disparite, duygusuz gündelik hayata bir "insan yoğunluğu" katar, ki bu doğal olmayan yoğunluk nihai eylem anına kadar durmadan büyür ve o anda spiritüel bir yoğunluk olmak için kendini ifşa eder. Disparitenin başlangıç basamaklarında, Ozu ve Bresson soğuk çevreye şüpheli ve duygusal bir özellik katmak için farklı teknikler kullanırlar. Ozu'nun gündelik olanı stilizasyonu Bresson'a göre geleneksel Zen tavrında daha "nazik" olduğundan Ozu, Sato'nun "geometrik dengede bir mola" dediği şeyi eşitsizliği yaratmakta kullanabilir. Ayrıca Ozu, Bresson'a göre karakter karışıklığını daha fazla kullanır (muhtemelen hafif komedi geçmişinden dolayı), ancak ikisi de ironiyi uygularlar. Bresson Ozu'nun aksine, gündelik olana aşırı vurgu anlamında "ikileme"yi kullanır. İkisi de bir şekilde karakterlerine kendilerinden ve çevrelerinden daha derin bir şeymişler hissi vererek eşitsizliği yaratırlar. Bu his nihai eylemi sona erdirir. Bütün değişiklik teknikleri gündelik hayatın gerçekliği üzerine şüphe düşürür ve duygu için, bir ihtiyaç olmasa da bir yer önerirler.

Bresson, Susan Sontag'ın "ikileme" dediği şeye aşırı vurgu yapar. Tekrar eden hareketlerle ve laf kalabalığıyla Bresson, eylemi iki hatta üç katına çıkarır ve de tek bir olayın çeşitli zamanlarda farklı biçimlerde olmasını sağlar. Örneğin, *Yankesici*'de Michel günlüğüne günlük olayları yazar. Bresson önce günlüğün yazılmasını gösterir, sonra Michel'e günlüğe yazdığı şeyi okutur: "Paris'in büyük bankalarından birinin lobisinde oturdum bugün." Sonra Bresson, Michel'i Paris'in büyük bankalarından birisinde lobide otururken gösterir. İzleyici aynı olayı üç kere deneyimlemiş olur: Yazıyla, sözle ve görsel hareketle.

Bresson'un favori ikileme tekniği iç konuşmadır. *Bir Taşra Papazının Günlüğü*'nde, *Bir Adam Kaçtı*'da ve *Yankesici*'de ana karakter donuk bir anlatımla ekranda görülen olayı anlatır ki, bu anlatımlar izleyicinin henüz şahit olduğu olayın sesli tekrarı şeklindedir. *Bir Taşra Papazının Günlüğü*'nde papaz endişeli bir biçimde Torcy'li Vicar'ı çağırır. Kahya Vicar'ın evde olmadığını söyler. Kapı kapanır ve papaz mahzun bir halde kapıya yasla-

nır. Sonra papazın "o kadar hayal kırıklığına uğramıştım ki, kapıya yaslanmak zorunda kaldım" dediği duyulur. *Bir Adam Kaçtı*'da tam tersi gerçekleşir. Önce Fontaine anlatır: "O kadar gürültülü uyumuşum ki, gardiyan beni uyandırmak zorunda kaldı." Sonrasında gardiyan hücresine gelir ve "uyan" der.

İç konuşma genelde izleyicinin bir olay ya da duygu hakkındaki bilgisini arttırmak amacıyla kullanılır. Ophuls'un *Bilinmeyen Bir Kadından Mektuplar* ya da Lean'in *Kısa Karşılaşma* isimli eserlerinde kadın kahramanlar romantik deneyimlerini anlatım yoluyla aktarırlar. Her durumda düşünceli ve hassas kadın sesi acımasız "erkek" eylem dünyasının bir tamamlayıcısı olarak kullanılır. Kadın ve erkek, ses ve görüntü, anlatım ve hareket arasındaki zıtlık izleyicinin duruma olan tutumunu genişletir. Halbuki Bresson iç anlatımı tam karşıt nedenlerden dolayı kullanır: Onun anlatımı izleyiciye bilgi ya da duygu aktarmaz, zaten bildiği şeyleri tekrar eder. İzleyici anlatımdan yeni bilgiler almaya koşullanmıştır, oysa bunun yerine gündelik olanın soğuk bir biçimde desteklenmesiyle karşılaşır.

Aynı şey aynı zamanda iki, üç defa olmaya başlayınca, izleyici basit gün ve gün gerçekçiliğinin çok ötesinde, Robert Bresson'un kendine özgü soğuk gerçekçiliyle karşılaştığını anlar. İkileme, izleyicinin bilgisini ya da duygusunu ikiye katlamaz, yalnızca olaya ilişkin algılamasını ikiye katlar. Sonuçta ortada şizoid bir tepki; birincisi gündelik hayatın bir parçası olan titiz bir ayrıntı duygusu ve ikincisi detaylar ikiyle çarpıldığı için duygusal bir müşkülpesentlik, gündelik hayatın arkasına saklanan görünürde "gerçekçi" gerekçeye karşı büyüyen bir şüphe vardır. Eğer bu "gerçekçilik" ise niye ikiye katlanıyor? Ve eğer değilse detaylara olan bu takıntı niye?

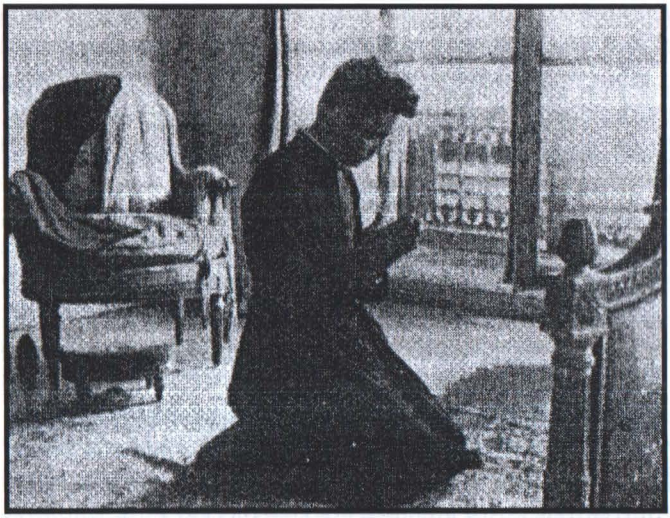
"İkilemeler", Sontag'a göre, "sıradan duygusal sekansı hapseder ve yoğunlaştırır." (37) Sontag'ın birçok açıklaması gibi bu da hem zekice hem de aldatıcıdır, ayrıca kavrayış sahibi okuyucu hemen "nasıl?" ve "niye?" sorularını soracaktır ki, Sontag bu soruları cevaplamaya niyetli değildir. Yukarıdaki tanım Sontag'ın algılamasını kısmen açıklayabilir. Duygusal sekans gündelik olanın stilizasyonundan ötürü hapsolmuştur (perde-

lerin blokajı), disparite yüzünden yoğunlaşmıştır (ne de olsa yönetmenin "gerçeklik"le bir ilişkisi olmayabileceği şüphesi var). İzleyicin ruh hali ihtiyatlı ve beklentili bir hale gelir.

İkileme gibi teknikler gündelik olanla ilgili şüpheye neden olur ve disparitenin bir sonraki adımı daha ileriye gider: Soğuk çevrenin içinde bir tür Mutlak Öteki duygusu yaratmaya çalışır. Bu duygu, genel olarak ana karakteri gündelik olan içindeki sağlam konumuna yabancılaştırır. Jean Sémolué, *Bir Taşra Papazının Günlüğü*'nde bu tür bir yabancılaşmanın üç seviyesini tespit etmiştir: (1) Hastalık: Papaz ve vücudu, (2) toplumsal yalnızlık: Papaz ve kilisenin üyeleri, (3) kutsal yalnızlık: Papaz ve günah dünyası. (38) genç papaz çevresindeki hiçbir unsurla alakadar değildir, doğayla bile. Papaz gri gökyüzünün ve uzun kurumuş ağaçların altında yığılıp kaldığında bile doğa, papazın acılarına yabancıdır ve Sémolué'nin şemasında resmedilmez. Bu aşamada Bresson'un teması sözde-belgesel gündelik olan tekniğine uymaktadır: İnsanla çevresi arasında bitmek bilmeyen çatışma belgesel sanatının en önemli temalarından birisidir.

Ancak çatışma ilk başta göründüğünden çok daha karmaşıktır. Yabancılaşmanın kaynağı papazın doğasından (nevrozu, insanlardan kaçması, paranoyası) ya da çevresinden (karşı kilise üyelerinin cemaati, fırtınalı hava) kaynaklanmaz, fakat daha büyük ve dışsal bir kaynaktan gelmektedir. Papaz *Bir Taşra Papazının Günlüğü* bağlamında kutsal can çekişme (la Sainte Agonie) olarak adlandırılan karşı konulamaz tutkunun güçsüz aracıdır. Papaz, Haç Yolu'ndan aşağıya ilerlerken, yavaş yavaş özel bir ağırlık taşımakta olduğunun farkına varır, bu en sonunda kabul edeceği bir ağırlıktır: "Bugün eski hocamın sözlerinden yola çıkarak, sonsuzluk boyunca, hiçbir şeyin bütün sonsuzluktan benim için seçilmiş olan yerden beni çıkartamayacağını biliyor olma lütfunu bağışlaması yeterli değil, öyle ki ben Onun kutsal Tutku'sunun mahkumuydum."

Ozu'nun filmlerindeki gibi *Bir Taşra Papazının Günlüğü*'nün tutkusu bir insanın dayanabileceğinden ve bir çevrenin kaldırabileceğinden büyüktür. Genç papazın spiritüel farkındalıktan geçişi, giderek onu çevresine yabacılaştırır ve ölüme sürükler.



*Taşra papazının kutsal yalnızlığı: "Aslında başlangıçta çevrenin bir reddi gibi görünen bazı şeyler esasında papazın reddetmeleridir. Bu da uzaklaşmak istemesinden değil, karşı koyamadığı ve kendisine eziyet eden bir tutkunun isteksiz bir enstrümanı olmasından kaynaklanır."*



Sémoluć'in gösterdiği yabancılaşma dereceleri esasında kutsal can çekişmenin uzantısıdırlar. Başlangıçta çevrenin bir reddi gibi görünen bazı şeyler esasında papazın reddetmeleridir. Bu da uzaklaşmak istemesinden değil, karşı koyamadığı ve kendisine eziyet eden bir tutkunun (başlangıçta) isteksiz bir enstrümanı olmasından kaynaklanır.

1. Hastalık: Papazın hastalığı yeterince gerçektir: Sağlığı yavaşça bozulur ve sonuçta mide kanseri olarak teşhisi konulan hastalıkla sağlığını kaybeder. Ancak bir karışıklık vardır: Papaz hastalandıkça, beslenmeyi ve dinlenmeyi daha şiddetle reddeder. Kendini katlanmak zorunda olduğu ağırlığa mahkum olmuş hisseder ve can çekişmesini, İsa'nın kendini feda ederek can çekişmesiyle ilişkilendirir. Kefarete olan ihtiyacı onun nefsine eziyet etmesine neden olur. Sadece şaraba batırılmış küçük porsiyonlarda ekmek yer ki bu ayinin alkolik bir parodisidir. Vücudun ihtiyaçlarını göz ardı eder ve öleceği güne kadar kendini zorlar. Fiziksel acı yeterince gerçektir, fakat kaynağı belirsizdir, sebebi kanser mi yoksa ruhsal rahatsızlık mıdır?

2. Toplumsal yalnızlık: Papazın din adamlığı tam bir başarısızlıktır. Çekingen ve beceriksizdir; kilisenin cemaati karşıt fikirlidir-ya da öyle görünür. Ancak papazın bu mevki için uygun olup olmadığı ya da onu yiyip bitiren tutkusunun rahiplikle ilgili girişimlerini engelleyip engellemediği belli değildir. Başta papaz paranoyak gibi görünür; cemaatinin onu sevmediğini düşünmektedir. Sonrasında isimsiz bir not alır: "İyi niyetli birisi size tayininizi isteminizi öneriyor..." Ancak önsezi galip gelir: Sanki papaz istenmeyen kişi olmayı dilemiş gibidir. Başlarda, taşralı cemaatin rahibe karşı, herhangi bir yeni, genç rahibe duyacaklarından daha fazla düşmanlığı yoktur, fakat papazın melankolisi ona karşı olmalarına sebep olur. Başarısız bir ilmihal dersinden sonra papaz günlüğüne şunları yazar: "Bu küçüklerin düşmanlığı neden? Ben onlara ne yaptım?" Dini saplantısı bu yaramaz çocukların ona karşı olduklarını düşünmesine neden olur. Papazın can çekişmesi cemaati yabancılaştırır ve kontrol edemiyor gibi göründüğü şey bu can çekişmedir.

3. Kutsal Yalnızlık: Papaz kendi içindeki ya da diğerlerinin

içindeki günah dünyasıyla başa çıkamamaktadır. Bir Hıristiyan'ın normal yardımcısı olan dua ona açık değildir. "Dua etmek için ne kadar uğraştım." diye yazar günlüğüne. Ve sonra: "Hiçbir zaman duaya karşı bu kadar şiddetli bir direniş hissetmemiştim." Başkalarına huzur verirken, kendisi hiç de huzurlu değildir. Bu boş ellerin mucizesidir: "Sahip olmadığımız bir huzuru başkalarına verebilmemiz ne harika. Ah! Boş ellerimizin mucizesi." Kutsal can çekişmesi kilisenin, toplumun ya da vücudun sağlayabileceği geçici kurtuluş araçlarına izin vermemektedir. Geçici eğretilemelerin hiçbiri tutkusunu tatmin etmemektedir, amansızca şehitlik eğretilemesine doğru ilerlemektedir.

Papazın yabancılaşmasının aşamaları, çevreden ya da kendisinden değil, çok güçlü, aşkın bir tutkudan kaynaklanır. Melankolik papaz ısrarla meslektaşları gibi olmaya çalışır. "Tanrım" diye yazar," Torcy'li Vicar'den bahsederken, "Onun sağlığına ve dengesine sahip olmak isterdim!", ama karşı konulamaz bir güç onu çok uzaklara sürükler. Eğer bu kutsal can çekişmenin kaynağı doğal değil ise (insani veya çevresel) doğaüstü gereksinimlerden kaynaklanmaktadır.



*Jean d'Arc'ın Yargılanması'nda disparite:*
*"Jeanne hain engizisyon üyelerine samimiyetle, açık sözlülükle ve kendi güvenliğini hiçe sayarak cevap verince tam bir şok yaşanır, çevresine birebir cevap vermemektedir. Yargıçlarına sanki aşkın "seslerle" konuşuyormuş gibi cevap verir."*

Bresson'un kahramanları, taşra papazı gibi can çekişmelerini ifade edecek eğretilemeler bulamamaktadırlar. Yabancılaşmaya mahkum edilmişlerdir: Dünyadaki hiçbir şey onların içsel tutkularını yatıştıramaz, zira tutkuları dünyadan gelmemektedir. Bu yüzden de çevrelerine değil de, bunun yerine çok daha yakın görünen öteki hissine cevap verirler. Disparitedeen dolayı Bresson'un kahramanı çevreye uyum sağlamak yerine, ondan tamamen ayrı bir şeye cevap verir ve her şeyi kapsayan soğuk, gerçekçi bir çevrede yaşarlar.

Jeanne d'Arc hain engizisyon üyelerine samimiyetle, açık sözlülükle ve kendi güvenliğini hiçe sayarak cevap verince tam bir şok yaşanır çevresine bire bir oranda cevap vermemektedir. Yargıçlarına sanki aşkın "seslerle" konuşuyormuş gibi cevap verir. Benzer bir biçimde, *Bir Adam Kaçtı*'da Fontaine'nin kaçmak için duyduğu istek herhangi bir mahkumunkinden çok fazladır. O tam anlamıyla Kaçma İradesinin vücut bulmuş halidir; izleyici onu her kalp atışı özgür olmak için atan bir mahkum olarak görür. Film boyunca Fontaine kirli, kanlı, paramparça bir gömlek giyer ve sonunda bir paket yeni giysiye kavuştuğunda izleyici onun adına çok sevinir (ya da sevinmek ister). Yeni giysileri denemektense Fontaine, onları ip yapmak için hemen yırtmaya başlar. Fontaine'in zihninde pakette ("yoksunluk" olarak tanımlanan) yeni giysiler değil, potansiyel ipler vardır. Özgür olma tutkusu yerine, isteği olan başka bir mahkum, yeniler yerine eski giysileri ip olarak kullanırdı. Fontaine'in saplantısı hapishane duvarlarının içinde ya da dışında olmaktan çok daha önemlidir ve onun tanımlayıcı özelliğidir. Montluc Kalesi'ndeki hapishane Fontaine'in tutkusu için sadece mütekabil bir amaçtır. *Yankesici*'de Michel'in yan kesicilik yapması benzer biçimde saplantılı bir niteliğe sahiptir; sosyolojik ya da finansal nedenli değildir, sadece Yankesicilik Yapma İradesi vardır. Michel, Jeanne'a olan aşkından dolayı hırsızlığı bıraktığında bile motivasyonu hastalıklıdır. İzleyici Michel'in aşırı yüklü tutkusunu Jeanne'a aktardığını sezmektedir, ama hâlâ bunun kaynağını bilmez.

Her durumda Bresson'un kahramanları çevrelerinde doğal

olarak olmayan özel bir çağrıya cevap verirler. Mahkum Jeanne'ın bir jüri heyeti önünde böyle davranması inanılmaz bir olaydır. Gündelik olandaki hiçbir şey izleyiciyi Jean'ın spiritüel, kendine eziyet eden hareketlerine hazırlamamıştır. Her kahraman kendini gündelik çevreden kurtarmak ve tutkusuna bir eğretileme bulmak için mücadele etmektedir. Bu mücadele Michel'i hapishaneye, Fontaine'i özgürlüğe, papazı ve Jeanne'ı şehitliğe götürür.

İzleyici kendini bir çıkmazda bulur: Çevre belgesel gerçekçiliği sunarken, merkez karakter spiritüel tutkuyu sunar. Bu çıkmaz duygusal bir gerginlik yaratır: İzleyici Jeanne ile empati kurmak ister, (can çekişen her masum insanla kuracağı gibi) yine de gündelik olanın yapısı onu bu duygularının bir yararı olmayacağını konusunda uyarır. Bresson bunun oldukça farkındadır: " Bana öyle geliyor ki buradaki, bu mahkemedeki duygu (ve bu filmdeki) Jeanne'ın ölümünden ya da can çekişmesinden veya duyduğu Seslerden ve meleğin haresinden bahsettiğinde hissettiğimiz garip havadan gelmediği gibi, içimizden birinden ya da bu cam sürahiden bahsetseydi de gelmezdi." Jeanne'ın da gelmemeli. (39) Bu "garip hava" disparitenin bir sonucudur: Gerçekçi bir dünyada spiritüel yoğunluk acımasız bir çevrede bir tür duygusal ağırlık hissi yaratır. Daha önce olduğu gibi disparite ihtiyacı arımsatır, duyguların yerini değil.*

Aşkın üslubun sırrı, yüzeysel duyguların boşalmasını engelleyebilmesi (gündelik olan yoluyla) ve eşzamanlı olarak aynı

---

* İzleyici tepkilerinden asla emin olamayız ancak Eric Rhode bile Bresson'un dini fenomonolojisine karşı geliştirdiği argümanında aynı noktanın altını çizer: "Bresson'un motiflerinin doğallığı davranış için bilindik tarzda açıklamalar beklenemeze neden olur; ancak Bresson birçok kez oldukça bilinçli olarak motifleri reddeder. Fontaine'in hapse niye düştüğünü, Kilise cemaatinin papazdan niye hoşlanmadıklarını ya da Michel'in yurtdışına pasaportsuz nasıl çıkabildiğini asla öğrenemeyiz. Bunlar bizden esirgenen motiflerden sadece bir keçidir. Bu kararsız baskı yüzünden kahramanları bende tedirginlik yaratır." Kesinlikle. Rhode ayrıca, "Birçok paradoksu, satır aralarını düşünmeye doğru bilinçsiz bir atlayış yeptığımızda ortadan kaybolur" şeklinde tahlil etmektedir ancak, " 'işte buyrun' takdir-i ilahisi" olarak edlandırdığı şayi reddeder. (Tower of Babel London: Weidenfeld&Nicolson, 1966, s. 41-43.)

duyguları taşıyabilmesidir (disparite aracılığıyla). Duyguların böylesi ne ayrılması, ilkel sanatta veya Brecht'te olsun, potansiyel duygusal deneyimi yoğunlaştırır ("duygu düzen ve kısıtlama olmadan gösterilemez" (40) Ve duygu gerçekleşir. Duygusal kurtuluşun tetiği disparitenin son aşamasında nihai eylem gerçekleşir ve böylelikle duygusal olanı ifadede, dispariteyi stasiste dondurur.

Disparitenin son aşamasından önce Bresson, her nasılsa Ozu gibi karakterlerinden ve yabancılaşmış çevrelerinden kinayeli bir mizah türetir. Bresson'un karakterleri çevrelerine o kadar yabancılaşmışlardır ki, kinaye neredeyse kaçınılmazdır- Taşra papazının paranoyası can alıcı, saplantılı ve saçmadır. Olivier adında izin yapmakta olan bir yabancı lejyoner, motorsikletiyle tren istasyonuna kadar gezi yapmayı önerince, papaz isteksizce kabul eder ama sonra gezinin heyecanını hisseder. Sonra kendi kendine, oldukça samimi bir biçimde, gençliğin zevklerinden sadece fedakarlıkları tamam olsun diye yaralanmasına izin verildiğini söyler. Bresson, ayrıca küçümsemeyi karakterleri üzerinde kinayeli bir yorum olarak kullanır. *Bir Adam Kaçtı*'da Fontaine her dakikasını kaçış araçlarını saklayarak ve gizleyerek geçirir. Hücresinde arama yapılacağı, planının anlaşıldığı ve idam edileceği ortaya çıkınca, Fontaine donuk iç ses anlatım ile şöyle der: "Araştırma düşüncesinden çok korkuyordum.".

Kinaye bir yönetmene belli bir zaman diliminde disparite yaratma olanağı verir. Eğer bir izleyici disparitenin çıkmazını kabul etmek istemezse (çok azı ister), onu doğrudan reddetmek yerine kinayeli bir tavır takınabilir- ki bu esasında bir bekle-gör tavrıdır. Böyle bir izleyici gerilimlerini ve mizahını görerek, eşitsizliğe kinayeli bir mesafeden bakabilir ve de kendini teslim etmek zorunda değildir. Onu üreten disparite gibi kinaye de izleyiciyi son nihai eyleme kadar -ki o teslimiyet gerektirir- salonda tutmanın tekniklerinden birisidir.

Nihai eylem yasak yapılanmada inanılmaz bir olaydır. Gündelik olanın daha önceden yazılmış kuralları yok olur; bir müzik patlaması, bariz bir sembol ve duygu için açık çağrı var-

dır. Sahne izleyiciden kendini adamasını ister (zaten merkezi karakter kendini çoktan adamıştır) ve kendini adamazsa stasis de olamaz.

*Bir Taşra Papazının Günlüğü*'nde nihai eylem papazın öldüğü andır. Zayıf vücut çerçeveden çıkarken, kamera bariz bir sembole takılır: Bir duvarda haçın gölgesi görünür. Bu *Bir Adam Kaçtı*'da Jost'un kişiliğinde takdir-i ilahiyi kabul ettiği gece kaçış sahnesidir. *Yankesici*'de Michel'in hapse girmesi ve Jeanne'a olan aşkını ifade etmesidir. *Jeanne d'Arc'ın Yargılanması*'nda Jeanne'ın şehit olmasıdır. Kamera yanmış direğe odaklandığında, uçan güvercin ve üç tane çalan zil gibi açıklanamaz semboller onu izler.

Bu nihai eylemlerden önce son sahneyi öncülleyen bazı "nihai anlar" olmuştur. Bu anlarda, "kahraman arzulamakta olduğu şeyi arzulamakta haklı olduğunu anlar ve bu andan sonra kendini daha da fazla tutkusuyla tanımlar" diye yazar Sémoulé. (41) (Son nihai eylem daha fazla izleyici merkezlidir: Sonrasında izleyici kahramanın çıkmazıyla karşılaşır.) Uzo'nun bitiş müziğinde olduğu gibi bu nihai anlar bir müzik patlamasıyla karakterize olur. *Bir Adam Kaçtı*'da Mozart'ın C Minör Missa'sının araya girdiği her an bir karar anıdır. Ozu'nun bitiş müziğinde olduğu gibi ekranda duygu yaratan müzik patlamasını karşılayacak bir şey yoktur. Fontaine ve hapishane arkadaşları avluda on kez Mozart'ın müziği eşliğinde pis su kovalarını boşaltarak yürümüşlerdir. "*Bir Adam Kaçtı*'da müzik ve görüntü arasında doğrudan bir ilişki yoktur. Ancak Mozart'ın müziği hapishane hayatına bir ritüel havası vermektedir." (42) *Jeanne d'Arc'ın Yargılanması*'nda Jeanne'ın gürültülü kapı sürgülenmesi sesi eşliğinde hücresinde düzenli olarak ileri geri yürümesi aynı tür bir müzik yaratır, aynı *Yankesici*'deki lirik sekanslar gibi. Bu anların her biri beklenmedik bir duygu katılımına davet eder ve son nihai eylemi öncüller.

*Yankesici*, hapishane döngüsünde açıkça dini değerleri tartışmayan tek filmdir. Yine de aşkın biçimde nihai eylemin rolü için iyi bir örnektir. *Bir Taşra Papazı'nın Günlüğü*'nde ya da *Jeanne d'Arc*'da olduğu gibi spiritüel olanın yakarışı ya da *Bir*

*Adam Kaçtı*'daki gibi takdir-i ilahi tartışması yoktur, yine de aşkın biçim vardır ve nihai eylem onun içindeki "mucizevi" unsurdur. *Yankesici* bilindik bir gündelik olan stilizasyonu ile açılır: Michel soğuk, gerçekçi bir dünyada yaşayan bir yankesicidir. Ne ölüm döşeğindeki annesine ne de bir aile dostu olan Jeanne'a karşı insani duygular sergilemez. Yine de bir tutkusu vardır: Yankesicilik. Yankesiciliğe duyduğu tutku ahlaki soruların ve suçun normal getirisinin çok ötesindedir. Polis müfettişleriyle girdiği bir tartışmada bazı adamların yasaların üzerinde olduğunu öne sürer. "Peki kim olduklarını nasıl biliyorlar?" diye sorar müfettiş. "Kendi kendilerine soruyorlar." diye cevap verir Michel. Michel'in yukarıda bahsettiğimiz tutkusu gittikçe büyüyen bir disparite hissi yaratır. Sonrasında beklenmedik bir sonla, Michel yakalanır ve hapse atılır. Polis bir zamandır Longchamps'da pusuya yatmış Michel'i beklemektedir ve yakalama anında bilinçsizce mi yakalandı, yoksa yakalanmaya isteklimiydi belli değildir. Final sahnesinde suçun "özgür" hayatını süren Michel hapistedir. Jeanne hapishanede onu ziyarete gelir ve Michel beklenmedik bir hareketle parmaklıkların arasından onu öperek "sana gelmem ne kadar uzun sürdü" der. Bu mucizevi bir olaydır: Duygusuz bir adamın, hissiz bir ortamda aşkını ifade etmesi, tutkusunun yan kesicilikten Jeanne'a geçmesi.

Nihai eylem izleyiciyi normalde kaçındığı bir şeyle, Mutlak Öteki ile karşılaşmaya zorlar. Soğuk bir ortamda açıklanabilir bir spiritüel davranışla karşı karşıyadır, bu davranış şimdi katılım ve onaylama gerektirmektedir. Kinaye daha fazla onun kararını erteleyemez. Bu kabul edilmesi ya da reddedilmesi gereken bir "mucizedir".

Nihai eylemin izleyici üzerinde şu şekilde hipotezleştirilebilecek tek bir etkisi vardır: Film boyunca izleyicinin duygularından kaçınılmıştır (gündelik olan), yine de "garip" tanımlanamaz duygular (disparite) içindedir. Sonuçta nihai eylem izleyiciden duygusal katılım bekler ki, izleyici de buna içgüdüsel ve doğal olarak karşılık verir (Hirayama'nın göz yaşlarını ve



*Yankesici'de nihal eylem: "Sana gelmem ne kadar uzun sürdü".*

Michel'in aşkını paylaşmak ister). Katılım bir kere sağlanınca, izleyicinin iki şeyden birini yapması gerekir: Duygularını ve filmi ciddiye almayı reddedebilir ya da düşüncelerini duygularına uydurabilir. Eğer ikinciyi seçerse, yönetmen tarafından duygusal hiçbir yapı verilmediği için kendi "perdesini" oluşturmuş olacaktır. Hem duygularıyla hem de filmle başa çıkabileceği yarı saydam, zihinsel bir perde yaratır. Bu perde çok basit olabilir. *Yankesici*'nin durumunda böyle olabilirdi: Michel ve Jeanne gibi insanlar çok derin spiritüel bağlantıları olan ruhlara sahiptirler ve aşkları için dünyevi bir gerekçeye ihtiyaç duymazlar. *Bir Taşra Papazı'nın Günlüğü*'nde olabilirdi: Burada kutsal can çekişme söz konusudur ve eziyet çeken papaz da onun kurbanıdır. Bresson izleyicinin kendi hür iradesiyle onun daha önce tayin etmiş olduğu kararın aynına varması için onun doğal savunmalarını ve korunma mekanizmalarını kullanır.

Bresson bu anı "dönüşüm" anı olarak adlandırır: "Belli bir anda dönüşümün olması gerekir, yoksa sanat da olmaz." (43) Dönüşüm anında tüm uzun ve düz görüntüler, diyalog, kamera, ve ses efektleri yeni bir perde için yani izleyicinin kendisinin oluşturduğu perde için birleşirler: " Şunu fark ettim ki,

görüntü ne kadar düz olursa ve ne kadar az şey ifade ederse, diğer görüntülerle o kadar kolay temasa geçer... Görüntülerin bir tür birliğe katılmaları, ortak bir şeye sahip olmaları elzemdir." (44)

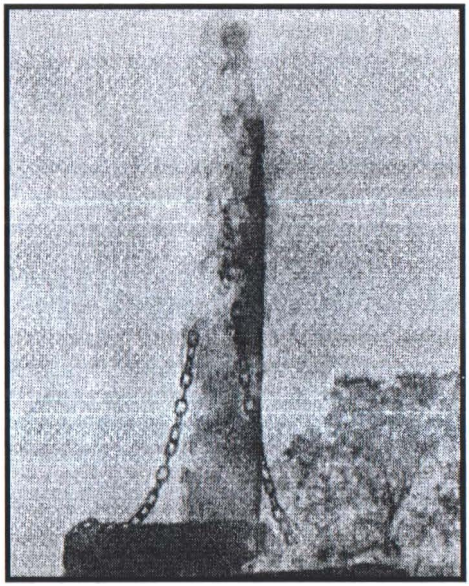
Müzik ses efektleriyle karşılaştırıldığında dönüşümün hayati elemanlarından birisidir: "Müziği ekranda görünenin dönüşüm aracı olarak kullanıyorum." (45) Müzik doğru kullanıldığında, "bizi artık sadece karasal olmayan, daha çok kozmik hatta neredeyse tanrısal bir alana taşır". (46) Müzik, "mucizevi" olay, açık sembol, nihai eylemin bileşenleridir ve bunlar izleyicinin zihninde bir "dönüşüm"e neden olabilir.

Bu "dönüşüm" eşitsizliği çözmez, kabul eder. Disparite fiziki olanın içinde spiritüel olanın var olması çelişkisidir ve dünyevi mantık ve insani duygularla "çözülemez". Nihai eylemin kaçınılmaz biçimde açığa kavuşturduğu üzere, kabul ya da reddedilmelidir. Eğer izleyici nihai eylemi (eşitsizliği) kabul ederse, zihinsel yapısı aracılığıyla ikisini de içine alan bir hayat görüşünü kabul etmiş olur. Ekranda bu stasis ile temsil edilir.

## AŞKIN ÜSLUP: STASIS

Stasis, nihai eylemi gerçekleştirip filmi sonlandıran, durgun, donmuş ve hiyeratik sahnedir. Her şeyin tekliğini göstermeye yeltenen, dış dünyanın durağan bir gözden geçirilmesidir. *Bir Taşra Papazı'nın Günlüğü*'nde haçın gölgesidir, *Bir Adam Kaçtı*'da uzaklaşan Fontaine ve Jost'un gölgesidir, *Yankesici*'de Michel'in parmaklıklar arasındaki yüzüdür, *Jeanne d'Arc'ın Yargılanması*'nda yanmış direkten geri kalanlardır.

Bu durağan görüntü, daha geniş bir şemanın, bütün fenomenlerin aşağı yukarı aynı daha büyük gerçekliği ifade ettiği, spiritüel ve fiziksel olanın hâlâ gerilim içinde ve çözümlenmemiş de olsalar beraber var olabilecekleri "yeni" dünyayı temsil eder ki, bu da aşkınlıktır. Stasiste izleyici çelişkili gibi görünen şeyler arasında çapraz yorumlama yapabilir: İfadesiz yüzlerden ve soğuk çevreden derin duyguları, açıklanamaz spiritüel hareketlerden gerçekçiliği okuyabilir. *Jeanne d'Arc*'da yanmış direk fiziksel bir varlıktır, fakat aynı zamanda Jeanne'ın şehitliğinin spiritüel bir ifadesidir. Kısacası, -göreceğimiz gibi- bir ikonadır.



*Stasis: Jeanne d'Arc'ın Yargılanması'nın final çekimi: "Jeanne d'Arc'da yanmış direk fiziksel bir varlıktır, fakat aynı zamanda Jeanne'ın şehitliğinin spiritüel bir ifadesidir. Kısacası, bir ikonadır".*

"Aşkınlık" terimi bazılarına Bresson'un stasis efekti için abartılı bir tarif gibi görünebilir. Bresson hiçbir zaman niyetini spesifik terimlere dökmese de kafasında aşkınlığın olduğu çok açıktır: "*Bir Adam Kaçtı*'da izleyicilerin direniş zamanı Alman hapishanelerinde olan bu sıra dışı akımları hissetmesini istedim. Görünmeyen biri ya da bir şey, her şeyi yöneten bir el." (47) Benzer biçimde: " Filmlerimde izleyici için bir adamın ruhunun duygusunu ve aynı zamanda Tanrı diyebileceğimiz daha üstün bir şeyin varlığını fark edilebilir kılmak isterim." (48) Bu "üstün bir şey" "sıradışı akımlar", "görünmeyen el" ya da "Tanrı" olsun, içkin deneyimi aşar ve sadece pratik nedenlerle de olsa aşkınlık olarak adlandırılabilir.

İzleyicinin kendi perdesini oluşturduğu ve eşitsizliği kabul ettiği an, Bresson da sadece bir sanatçı olarak değil, bir evanjelist ve ikonografist olarak görevini tamamlar. Evanjelist,

kendi sofistliği ile bir konuşma başlatmaz, teorik olarak dinleyicisini ilahi alanla temasa geçirir. Aşkın üslup da, teknikleri sihirli ya da tarif edilemez olmasa da, benzer bir biçimde izleyiciyi var oluşun aşkın zeminiyle karşı karşıya getirmeyi umar. Bu da stasistir.

Peki, bu "nasıl" olabilmektedir? Niçin izleyici için bir noktada eşitsizliği "kabul etmek" mümkün olmaktadır? Bu sorular aldatıcı ve bir yer dereceye kadar cevaplanmaz sorulardır. Bence, disparitenin duygusal bir deneyim (duygusal bir gerilim) olmasıyla beraber aşkınlığın da stasisin ifadesi olmasının temelden bir alakası vardır. Duygusal bir gerilimi "kabul edemezsiniz," aksi halde bu bir gerilim olmaz, ancak gergin unsurlar taşıyan bir ifadeyi kabul etmek mümkündür. Bu nedenden dolayı yukarıdaki sorular son hesapta cevaplanamaz kalmalıdırlar. İnsan duygularının hayal kırıklığı dolu deneyimlere nasıl tepki verdiğini varsaymak mümkündür, fakat hiç kimse insan tininin sanatsal ifadeyi ne şekilde algıladığını tatminkar biçimde ortaya koyamamıştır.

Deneyim ifadeye nasıl dönüşür ve deneyime nasıl geri döner? Bir sanatsal ifade teorisine bağlanan her estetik yorumcusu bu ya da şu şekilde kendilerine bu soruyu sorarlar. Ve benim bu tartışmaya ekleyecek yeni bir şeyim yok. (Aslında, aşkın üslup daha öncesinde var olan estetik sistemler bağlamında değerlendirildiğinde daha kullanışlıdır; biçim, sembol ya da ifade olarak düşünülebilir.) Deneyim- ifade-deneyim bilmecesini derinlemesine araştıran John Dewey, duyguların estetik ifadeyi dağıtmaya yaradığını söylemiştir: "İfadesel bir sanatın gelişmesinde duygu uygun malzemeyi kendine çeken bir mıknatıs gibi işler: Uygunluğu, zaten hareket etmekte olan zihnin durumuna benzeyen duygusal deneyimden kaynaklanır. (49) Aktör duygular vasıtasıyla oynamak zorundadır; duyguları "ayırt edilir biçimde estetik" ifadeye dönüşene kadar evcilleştirir ve onlarla alay eder.

Zannediyorum ki, aşağı yukarı aşkın üslubun işleyişi budur. Gündelik olanın ve disparitenin aracılığıyla, duyguları aynı anda hem teşhir eder hem de onları ümitlendirir. Diğer yandan izleyiciyi nihai eylemde toplanan duygusal bir gerili-

min altına sokar. İnsanı duygusal dengeye olan ihtiyacı, stasise varmaya çalışan aşkın üslubu teşvik eder. Duygular aktiftirler: Eşitsizliği kavrama isteğiyle gündelik olanın arkasından dolaşmaya çalışırlar. Nihai eylem bu duygusal faaliyet için iyi planlanmış bir çıkmazdır. Eşzamanlı olarak duygulara seslenir ve izleyiciye onların yararsızlığını hatırlatır. Bu duygusal olarak çözümsüz bir çıkmaza, bilinçli, estetik bir çözüm gerektirir. Bir kez bu estetik algı sağlanınca aşkın üslup bir deneyim olmaktan çıkıp bir ifade haline gelir. Duygular güvenilmez çıkmıştır ve zihin bunu bir şekilde tanır. Duyguların bu şekilde düzenlemesi tinin estetik hünerlerinin çalışmasını sağlar. Ve aşkın üslubu olduğu gibi- aşkınlığı ifade etmek için tasarlanmış bir biçim olarak tanıyabilir. Sonrasında, ifade ve sanat eserinin görevi tamamlandığında, izleyici estetik katılımdan kaynaklanan "yeni" duygular hissederek deneyimin dünyasına geri dönebilir.

Hiç kimse stasis'in "nasıl" sağlandığını tam olarak söyleyemez. Eleştirel yöntem, anlatılamaz olanı olabildiğince takip etmiştir; Roger Fry'ın "mistisizm körfezi" uçsuz bucaksız görünmektedir. Aşkın sanat gerçekten hiyerofani ise ve gerçekten bir aşkınlık varsa, eleştirmenler sanatta nasıl işlediğini tamamen anlayamazlar. Aşkınlığı tanıyabilirler, onun gerçekleşmesini sağlayan yöntemleri araştırabilirler ancak, yaratının "neden"i tam bir muammadır. Bresson'un karakterleri bu nedenleri açıklayamazlar: "Bresson'un karakterleri," diye yazar Ayfre, "en mahrem anlarında bile kendi muammaları dışında bir şey açıklamazlar-Tanrı'nın kendisi gibi." Bresson bunu açıklayamaz. Ayfre şöyle devam eder: "Bunlar nihai sırları sadece izleyiciyi değil, Bresson'u da aşan insanlardır." (50) Aşkın üslubun son "neden"ni yaratıcısı için bile bir muammadır: " Bu mucizeyi göstermek istedim: Hapishanenin üzerinde görünmez bir el şunun ya da bunun olmasına karar veriyor... Film tam bir muammadır."(51) Başarılı olsaydı Bresson, geleneksel dindar sanatçı gibi ilahi olana itibar vermeye istekli olurdu. spiritüel bir sanatçı izleyicinin belli bir biçime nasıl tepki vereceğini önyörebilir. Missa ya da aşkın üslup olsun, stasis anında sanat

mistisizmle birleşince sanatçı, Sontag'ın deyimiyle sadece, "sabırlı ve olabildiğince boş olmalıdır". (52) "İzleyici bilinmeyene doğru gittiğimi ve oraya vardığında ne olacağını bilmediğimi hissetmeli." (53)

Başarılı bir sanat çalışmasında insan deneyimi insan ifadesine dönüşür ki ikisi de kültürel ve kişiseldir: Başarılı bir aşkın sanat çalışmasında, insani ifade biçimleri evrensel ifade biçimlerince aşılır. Ozu ve Bresson'un filmlerinin durağan kapanış sahneleri aşkın üslubun birer temsilcisidirler: Aşkınlığı ifade eden donmuş bir biçim, bir film hiyerofanisidirler.

## BAHANELER

Stasise kadar Bresson ve Ozu için kişilik ve kültürün etkisi yayılmacıdır. Bresson konuyu biçim için bir "bahane" olarak görür, ancak biçim stasiste tam olarak sağlanıncaya kadar "bahaneler" izleyicinin zihninde önemli yer tutarlar. Bresson'un filmlerinde biçim işlevsel bir unsurdur, kişilik ve kültür yoluyla işler ve onlardan oldukça etkilenir. Aşkın üslup, Bresson'un kültürel geleneğinden olduğu kadar Zen kültüründen de etkilenmiştir. Aşkın üslup birey kültürlerindeki benzer sorunlara biçimsel çözümler sunar ve bir izleyici çözümü bilmeden önce sorunları deneyimlemelidir.

Bu bölümün kalan kısmında Bresson'un çalışmalarındaki bazı "bahaneler"e yer verilecektir: Kişiliği, kültürel gelenekleri; teolojik, estetik ve artistik gelenekler ve bu geleneklerden oluşturduğu sentez. Batılı bir izleyicinin Ozu'ya nazaran Bresson'un kültür kullanımını fark etmesi daha kolaydır. *Furyu*nun değişen ruh hallerini ayırt etmesi zor olabilir, ancak Batı teolojisi ve estetiğinin nüanslarını bilir ya da rahatlıkla anlayabilir. Her durumda Ozu ve Bresson yerel niteliklerini ortak bir unsura indirgeyerek kullanırlar: Biçime.

## BRESSON VE KİŞİLİĞİ

Bresson'un "kişiliği" tek başına düşünüldüğünde yanıltıcı olabilir. Bazı Bresson eleştirmenleri, hem hayran oldukları hem

de karaladıkları yönetmeni hem mükemmel bir biçimci hem de eksantrik bir kişi olarak görürler: Hastalıklı bir kapalı kutu ve toplumsal eylem çağında teolojik çıkmazları takıntı haline getirmiş tuhaf birisi. Kültürel bir gerici ve sanatsal bir devrimcidir ve de sırrına uzanan paradoks garip içsel mantığında yatar. Sadece kişiliği bakımından düşünürsek Bresson takıntılı dindar bir fanatiğe, aldığı dini eğitim, savaş mahkumu deneyimleri veya suçluluk takıntısı yüzünden gelişen nevrozlarını ekranda yaşayan işkence görmüş, romantik bir figüre dönüşebilir.

Bu karışıklığın sebebi Bresson'un Ozu'nun aksine çağdaş kültüre yabancılaşmış olmasından kaynaklanır. İçinde yaşadığı kültürün onun çalışmasına hemen hemen hiçbir etkisi olmamıştır. Bresson'un asketizmi fiziksel dünyayı her yönden kutsayan sinema geleneğiyle çelişmektedir. Spiritüel olana, özgür iradeye, kaderciliğe ve takdir-i ilahiye olan ilgisi, çağdaş Fransız toplumu için sadece çarpık bir yorumdur. Bresson bugün, Ozu'nun yakın gelecekte Japonya'da olacağı şeydir; kültürel çevresine yabancılaşmış bir sanatçı.

Ancak Bresson sadece intihar eğilimli bir nörotik ya da eksantrik bir dahi değildir, o aynı zamanda ve daha önemlisi modern izleyicinin hemen tanıyamayabileceği, ama ona tamamen de yabancı olmayan daha eski bir kültürün temsilcisidir. Bu eski kültürün, hem birey olarak sanatçının rolüne hem de evrensel sanatın işlevine çok kültürlü bir alan kazandıran daha oturaklı bir teolojisi ve estetiği vardı. Bu geleneklerden bakıldığında, Bresson nörotik veya eksantrik değil, kendini eski bir estetiği çağdaş formda güncellemek gibi neredeyse imkansız bir göreve adamış utangaç bir sanatçıdır.

Bu eski kültürün ışığında Bresson'un "kişiliği" önemli ya da eşsiz değildir. Hem Ozu hem Bresson askerdiler, ancak ikisinden sadece Bresson savaş deneyimlerini filmlerinde kullanmıştır (savaş tutsağı olarak). Bunu da Ozu'dan farklı olduğu için değil, mahkum metaforu ait olduğu teolojik gelenekte yer aldığından yapar. Bresson intihar eğilimli ve içine kapalı bir kişi olabilir, ancak bunlar aynı zamanda içinden çıkıp geldiği kültürün özellikleridir.

Bir eleştirmen ne kadar çok Bresson'un teolojik ve estetik temelini fark ederse, Bresson'un "kişiliği"nin salt psikolojik bir yorumlamasından o derece de kaçınır. Bresson'un kişiliği, aynı karakterleri gibi gitgide tutkusuyla tanımlanır hale gelir (veya Coomaraswamy'nin sözleriyle "teziyle"). *Taşra Papazı*'nın kapanışında, papaz haçın görüntüsüne dönüşerek, vücudundan "vazgeçer"; benzer biçimde Bresson'un kişiliğinin aşkın üslup tarafından sarmalandığı söylenebilir. Dini sanatta bu yaklaşıma uygun birçok örnek vardır; dindar sanatçıların çoğu zaman resmettikleri erdemleri göstermeleri beklenmiştir. 1551'deki Stoglav Konsülü, Rus ikona sanatçısının "saf ve terbiyeli" olmasını emretmiştir.(54) Fra Angelico kaydedilmiş tek açıklamasında: " Sanat sükunet gerektirir ve İsa'nın olanı resmetmek için kişinin Onunla yaşaması gerekir." diye yazmıştır. (55) Daha yakın zamanda Jacques Maritain: "Hıristiyanlık sanatkarı bir aziz olarak kabul eder."(56) demiştir. Eğer Bresson sanatta azizler yaratmak istiyorsa geleneğe göre, kendini aşkınlık tutkusuna adayarak önce kendisi "aziz gibi" olmalıdır. Teolojik ve estetik kültürü bağlamında Bresson'un kişiliğinin çok az değeri vardır. Taşra papazınınki gibi gururlu, nörotik ve hastalıklıdır. Sadece kendini aşabildiği ölçüde değerlidir.

Yine de Bresson'un kişiliğinden bahsetmenin bir yolu daha vardır (yoksa, daha önce bahsettiğimiz Jungçu tanıma gideriz) Onun içinde yaşadığı kültüre onun kişisel katkısı, artistik ve teolojik geleneklerinin tuhaf bir sentezidir. Bu konu bir sonraki bölümde incelenecektir.

## TEOLOJİK GELENEK: HAPİSHANE METAFORU

Hapishane metaforu Batı düşüncesine özgüdür. Batılı kuramlar, teolojik, psikolojik ya da siyasi olsun kaçınılmaz biçimde özgürlük ve kısıtlamaya dayanır. Teolojik düzeyde baktığımız zaman hapishane metaforu temel vücut/ruh ikiliğine, Batı düşüncesinin kaynağında, yani Platon'da ve kutsal kitaplarda yer alan bu ikilinin ilişkisine dayanmaktadır. Ölümünden kısa süre önce Sokrates vücudunu "ruhun hapishanesi" olarak tanımlamıştır. (57) St. Paul'e göre günahkar vücut ruhun hapis-

hanesidir; o "günahın kanununun tutsağı olmuştur. Sefil bir adamım ben! Bu ölümün vücudundan beni kim alacak?" (Rom.7:23-24) (Hıristiyanlıkta, kefaret inancı vardır ki, bunun sayesinde vücut "Kutsalın tapınağı" haline gelir" (eph.4:1) ve St.Paul böylelikle, "Efendimizin tutsağı haline gelir" (Eph. 4:1).) Hıristiyanlıkta hapishane metaforu Calvin'in ölümde: "Ruh, vücudun hapishanesinden serbest kalır" sözleriyle özetlenebilir. (58)

Bir dereceye kadar hapishane metaforu vücut ve ruh çelişkisinin doğrudan bir temsilidir. Aşağı yukarı Fontaine'in adım adım hapishaneden kaçması gibi, karakterleri giderek vücutlarından vazgeçer. Vücut hapishanesi ruhun özgürleşmesinin son engelidir. Jeanne d'Arc İsa'ya ve Saint Micheal'e bir yandan da "mucize ile de olsa" yardımına geleceklerini umarak inanır. Ancak kaçışının ve de kurtuluşunun esasında şehit olması olduğunu fark ettiğinde, yanlış itirafını geri çeker ve şu sözlerle ölümü seçer: "Bu acıya katlanmaktansa ölmeyi tercih ederim." İdamından bir gece evvel komünyon verilir ve Isambart Kardeş tarafından sorgulanır. "Bunun İsa'nın vücudu olduğuna inanıyor musun?" diye sorar. "Evet, ve O beni teslim alabilecek tek kişi" diye cevap verir. "Tanrı'dan ümidin yok mu?" diye sorar Isambart kısa süre sonra ve Jeanne cevap verir, "Evet, Tanrı'nın yardımıyla cennete gideceğim." Jeanne'ın kurtuluşu onun ölümü olur ve hapisten kaçışı vücudundan kaçışıdır.

Vücut hapishane ile özdeşleşmeye başlayınca kendi kendinden utanmaya doğal bir eğilim doğar. Taşra papazı vücuduna eziyet eder ve ölüm vakti geldiğinde kendini tanrının kollarına teslim eder. *Yankesici*'de metafor tersine dönmüştür: Michel'in hapsi suç, hapishane ise kurtuluşudur. O da kendine eziyet eder ama sonu ölümle sonuçlanmaz. Bresson'un hapishane döngüsü karakterleri içinde alışkanlıklarıyla asketik birisi de olsa, kendine işkence etmeyen tek karakter Fontaine'dir. Vücudunun özgürleşimi ruhun özgürleşimiyle çakışır ve bu eşsiz oluş takdir-i ilahinin bir sonucudur ki, bu tema Bresson'un *Bir Adam Kaçtı*'da derinlemesine ele aldığı bir konudur.

Bresson'un filmlerinde vücuttan vazgeçme ile dolanmış tedirgin edici bir sorun da intihardır: Eğer vücut ruhu köleleştiriyorsa, neden vücudu yok edip, ruhu özgürleştirmeyelim? St. Ambrose durumu açıkça ortaya koymuştur: "Ölmemize izin ver, gitmemiz gerekiyorsa, gitmemiz istenmese de, yine de ölmemize izin ver. Tanrı buna gücenmez eğer bu bizim dermanımız olacaksa."(59) Augustine ve Aquinas bu düşünceye hemen karşı geldiler. Marvin Zeman, Bresson filmlerinde intihar konusunda yazdığı denemede, Bresson'un özelikle geç dönem filmlerinde intihara olumlu bakan Hıristiyanlık'ın radikal bir kanadına (St. Ambrose, John Donne, George Bernados'un aralarında bulunduğu) bağlandığını ifade etmiştir. (60)

Hapishane döngüsünde hapishane metaforunun doğal intihara doğru gelişimi zaten ortadır. Jeanne ve papaz hayatlarından vazgeçerler (aynı çarmığa gerilen İsa gibi), ancak kendi elleriyle ölmezler. *Taşra Papazı*'ndaki intihar St. Ambrose'un durumuna benzemektedir. Bu durum *Au Hasard, Balthazar, Mouchette ve Une femme Douce*'da daha kuvvetli hale gelir: Kontes intiharı düşlemektedir ama cesareti yoktur. Taşra papazı, ruhun karanlık, uzun bir gecesinde onu Tanrı'ya inanca ulaştırır ve bunun üzerine kontes intihar eder. Buradaki ima açıktır: Nihayet kurtuluşu bulmuş olan kontes ölmekte "özgür"dür artık. Kontesin intiharını öğrenen papazı da intiharın cazibesine kapılır, ancak o önceden daha incelikli bir yolu seçmiştir bile.

Hapishane döngüsü filmleri, Bresson'un kader ve özgür irade arasındaki teolojik çatışmayı genişletmesiyle karmaşıklık ve derinlik kazanır. Bresson için vücut ve ruh çatışması ikiye bölünmüştür: Ruhu ölüm noktasında bile olsa vücuda tercih eder; kader/özgür irade çatışması bir paradoks olarak, ölümle çözülemez ama inançla kabul edilmesi gerekir. Kader/özgür irade çelişik ve karmaşık bir kavramdır ve Bresson'un hapishane metaforu bu karmaşıklığa uyum sağlar. Kadercilik, belli düzeylerde Augustine, Aquinas, Calvin ve Jansen'in düşüncelerinde daha önce Tanrı tarafından seçilen insanın, artık kendi özgür iradesiyle Tanrı'yı seçebileceğini öngörür. İnsan Tanrı'nın önceden belirlenmiş iradesini "seçerek", "özgür" hale

gelir. Tanrı Gerçektir ve Gerçek sizi özgür yapar ve özgürlük Tanrı'yı seçmektir. Bu muntazam bir mantık ormanıdır ve dışardan bakılınca epey gülünç bir hali vardır. Ancak içeriden bakıp belli teolojik verileri kabul edince yapılacak en doğal şeydir.

Bresson'un hapishane metaforu bu karmaşıklığı hesaba katar. Filmlerinde insanın "özgürlüğü", etin mahkumu olmaktan ziyade "Tanrı'nın mahkumu" olmayı içerir. Jeanne d'Arc şehit olmayı kendi özgür iradesiyle seçmiş gibi görünmektedir, yine de film sürekli onun kaderinin önceden çizilmiş olduğuna vurgu yapar. Açılış çekimindeki Jeanne'ın öldükten sonra kiliseye kabulünün okunması ve "o ölecek" ve "unutmayın, o yakılmalı" gibi açıklamalar sonuca dair şüpheye yer bırakmaz. Kadercilikte olduğu gibi tek gerilim onun kendisi için çizilmiş bu kaderi seçip seçmeyeceğidir. *Taşra Papazı'nın Günlüğü*'nde papaz, "kutsal can çekişmenin mahkumu" olduğunu fark eder, yine de diğer hapishane olan vücuttan kaçtığında can çekişmesi sonlanır. *Yankesici*'de Michel hapse girerek özgürlüğü seçer, *Bir Adam Kaçtı*'da Fontaine kaçarak özgürlüğü seçer, onlar kader/özgür irade ikileminin iki karşıt kutbudur. Her ikisi de gerçek özgürlüğü, parmaklıkların arkasında ya da dışında, önceden belirlenmiş bir takdir-i ilahiyi kabul ederek bulurlar.

Bresson'un hapishane metaforunu ele alış şekli moda biçimde "Jansenist" olarak etiketlenmesini doğrular. Fontaine'in kaderinin önceden belirlenmiş olup olmadığı sorulduğunda Bresson, "Hepimiz öyle değil miyiz?" diye cevap vermiştir. (61) Bresson, karakterlerinin hayatlarının neticesini önceden söyleyerek onların kaderini belirler. Dram, karakterin (veya izleyicinin) kaderini kabul edip etmeyeceği üzerine kuruludur. Bresson, izleyicilerine Jansenist bir Tanrı'nın müritlerine davrandığı gibi davranır. "İzleyiciyi özgür bırakmanız gerekir. Aynı zamanda kendinizi ona sevdirmelisiniz. Ona şeyleri anlatım şeklinizi sevdirmelisiniz. Bu şu demektir: Şeyleri düzen içinde, sizin görmek ve hissetmek istediğiniz gibi gösterin; onları gördüğünüz ve hissettiğiniz gibi hissetmesini sağlayacak şekilde sunun ve bunu ona büyük bir özgürlük vererek, onu özgürleştirerek yapın." (62)

Bresson izleyiciyi o denli özgür bırakacaktır ki (gündelik olan ve disparite süresince onu bağımsız bırakarak) izleyici Bresson'un önceden belirlenmiş kararına katılmaya mecbur kalacaktır (nihai eylem esnasında). Görünüşte Bresson izleyiciyi tamamen özgür bırakır; onun aşkınlığı, Bazin'in işaret ettiği gibi, "hepimizin reddetmekte serbest olduğumuz bir şeydir." (63) Ancak izleyici bir kere bağlanınca ve bir kere "daha üstün bir şeyin varlığını" kabul edince, "özgürlüğünü" teslim eder ve kadercilik mantığının ormanına katılır. Bir kez daha içeride, dışarıdan gelen iddialar pek işe yaramaz.

Kader/özgür irade paradoksunda gizemli, uzlaştırıcı unsur takdir-i ilahidir. Takdir-i ilahi, din için bir katalizördür, çünkü Jansen'in yazdığı gibi, "Tanrı'nın takdiri olmadan hiçbir canlı iyi bir iş başaramaz, bu da onun doğasından gelir".(64) Kalvinizmin tersine, Jansenizm "ortak" takdir-i ilahi evrensel olamadığını inanır; bu özel bir yetenektir ve herkeste yoktur. Takdir-i ilahinin girdileri ve çıktıları önceden kestirilemez; kişi onu nasıl tanıyacağını ve alacağını bilmelidir. "Belki de Jansenizm'de şu var, bu benim de sahip olduğum bir izlenim: Hayatlarımız önce kaderden sonra Jansenizm'den, tesadüften ve şanstan oluşmaktadır." (65)

Takdir- i ilahi "şansı" *Bir Adam Kaçtı*'nın temasıdır ki, onun da alt başlığı olan "Le vent soufflé Ou İl Veut" (Rüzgar istediği yere eser) sözü İsa'nın Nicodemus ile sohbetinden alınmadır ve takdir-i ilahinin önceden kestirilememezlik özelliğini vurgular. *Bir Adam Kaçtı*'da bir mahkum-rahip diyaloğu Fontaine için yazılır. Fontaine bu kelimeleri, başarısız bir kaçış girişiminin ardından arkadaşı Orsini idam edilirken kendi kendine okur (Fontaine'nin hücresinin camında uzun bir çekim, "yakın plan" iç mekan ve birliğin silah atışları.) Sonrasında Fontaine, Orsini'nin ölümünün onun için kaçmayı olanaklı hale getirdiğini fark eder. Yaşlı komşusu Blanchet "Orsini sana nasıl olduğunu göstermek zorundaydı" der. "Ne kadar garip" diye cevap verir Fontaine. Blanchet bunun hiç de garip olmadığını söyleyerek karşı çıkar, Fontaine de bunu Blanchet'in söylemesinin garip olduğunu söyler. Filmin daha önceki sahnelerinden birinde

Fontaine ve rahip benzer bir konuşmayı, rahibin cebinde gizemli bir biçimde bir İncil belirince yaparlar. "Bu bir mucize" der Fontaine. "Şanslıydım" diye cevap verir rahip. Takdir-i ilahi Fontaine'in hayatında kendini göstermektedir, ancak Fontaine bundan pek haberdar değildir.

*Bir Adam Kaçtı*'da, takdir-i ilahinin en önemli ifşası planlanmış kaçışından bir gece önce, Fontaine'nin Jost adındaki hücre arkadaşıyla ilgili gerçekleşir. Fontaine Jost'u öldürecek midir yanında mı götürecektir, buna karar vermesi gerekmektedir. O Jost'u yanında götürmeyi seçer. Daha sonra kaçış esnasında, hapishane duvarını aşmak için iki kişi gerektiğini fark edecektir. Sonuçta Jost olmasa kaçışı başarısız olacaktır. Filmin başından beri kaçacağı belli olmasına rağmen (filmin adından da anlaşıldığı gibi), kaçmasına olanak tanıyan Fontaine'nin Jost'u kabul etmesi ve takdir-i ilahinin tesadüf etmesidir.

Bresson'un filmlerinde takdir-i ilahinin karakterlere kader ile özgür irade arasındaki paradoksu kabul etme olanağı sağlar. Ayfre, Bresson'un bu noktadaki ortodoksluğunu göstermek için Augustine'den alıntı yapar: "İradenin özgürlüğü takdir-i ilahi yüzünden geçersiz değildir, ancak o yolla kurulur." (66) Ancak tek başına takdir-i ilahinin varlığı yetmez, kişi onu almayı seçmelidir. İnsan önceden belirlenmiş olan şeyi seçmelidir. Fontaine önceden de kaçmak istediğinde Jost aracılığıyla takdir-i ilahinin müdahalesini kabul edebilir. Jeanne'ın duyduğu seslere inanması yazılıysa ("Onun bir meleğin sesi olduğunu nereden biliyorsun? diye sorarlar. " Çünkü inanmam yazılıydı" der.) ölümdeki takdir-i ilahiyi fark edebilir. *Yankesici*'nin kapanış sahnesinde Michel, Jean'ın kişiliğinde takdir-i ilahiyi kabullenir ve parmaklıklar arasından ona şöyle der: "Sana gelmem ne kadar vakit aldı." Taşra papazının ölürken takdir-i ilahiye dair son sözleri şu olmuştur: "Her şey Tanrı'nın takdiridir". Eğer aşkın üslubu benimserseniz her şey takdir-i ilahidir, çünkü kahramanı ve izleyiciyi hem esir hem de özgür yapan odur.

Bu teolojik zeminden bakınca Bresson'un bahaneleri Ozu'nunkinden çok farklı olacaktır. Bresson'un filmlerinde Hı-

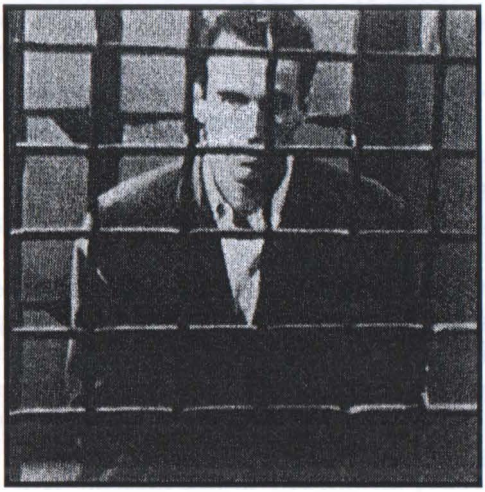
ristiyan teolojisinde olduğu gibi, transandans vücudun hapishanesinden bir kaçıştır ki, bu kaçış bizi eşzamanlı olarak "günahtan özgür" ve "Tanrı'nın mahkumu" yapar. Bunun sonucunda aşkın olanın farkında olmak belli bir derecede kendine eziyet ettikten sonra gelebilir. Yoksa "etin günahları" ya da ölümün kendisi olurdu. Hapishane Bresson filmlerinin egemen metaforu olarak iki-yüze sahiptir: Karakterlerin her biri bir hapishaneden kaçıp başka birine teslim olurlar. Ve kahramanların son olarak kaçtığı hapishane, hepsini kapsayan vücut hapishanesidir. Bir anlamda Bresson oyuncularına "eziyet" etmiş, onları sadece kurgu gereği öldürmekle kalmamış, sanatsal olarak da öldürmüştür. Zira bir aktörü bir filmden fazla kullanmayı reddeder.* Aktör tamamen harap edilmiştir ve gelecek filmde yeni (ama benzer) bir aktöre eziyet edilmesi gerekir.

Tersine Ozu, insan ve doğa, ruh ve vücut, hapishane ile mahkum arasındaki gerilimi karşılaştırma gereği duymamıştır. Kendine zulüm etme filmlerinde çok az yer kaplar. Zincirler, parmaklıklar, kendini kamçılama, işkence yoktur. "Yeni vücut" dünya üzerinde mevcuttur ve karakterlerinin eski vücudun ölümüne katlanmak zorunda değildir. Ozu "öldürmediği," fakat her filmde aynı gerilimleri yaşattığı bir oyuncu grubu kullanmaktaydı. Ozu için takdir-i ilahi sınırlı veya önceden kestirilemez değildir, tersine kolayca herkesin ulaşabileceği bir şeydir. Ozu için Aşkınlığın farkında olmak bir yaşam biçimidir, Bresson'da olduğu gibi ölme biçimi değil.

*Taşra Papazı*'ndaki oyuncu Claude Laydu'yu bir kez daha kullanıp kullanmayacağı sorulduğunda Bresson şöyle cevap verir: "Hayır. Nasıl kullanabilirim? Bu filmde, filmi yapmak için gerekenleri ondan aldım. Ondan aynı şeyleri iki kere nasıl alırım?" (Marjorie Greene, "Robert Bresson" Film Quarterly, XIII, no. 3 (Bahar,1960), s. 7).



*Bir Adam Kaçtı'nın başlangıcı ve Yankesici'nin sonu: "Hapishane, Bresson filmlerinin egemen metaforu olarak iki yüze sahiptir: Karakterlerin her biri bir hapishaneden kaçıp başka birine teslim olurlar. Ve kahramanların son olarak kaçtığı hapishane, hepsini kapsayan bedenin hapishanesidir."*



## ESTETİK GELENEK: SKOLASTİK FELSEFE

Bresson'un teolojisi, ruh ve beden, kader ve özgür irade, takdir-i ilahi ve kefaret sorunlarını formüle ediş biçimi, açıkça onu Jansenist gibi gösterir. Ancak bazı eleştirmenlerin yaptığı gibi, bu noktadan hareketle artistik ve estetik etkilerinin de Jansenizmle ilgisi olduğunu söylemek yanlış olacaktır. Jansenizm, Kalvenizm gibi estetikle veya sanatla çok az ilgilidir, özellikle "görsel sanatlarla" hiç ilgisi yoktur. Bazı sanat biçimleri Jansenizm ve Kalvenizm tarafından yüceltilmiştir (kilise müziği ve mimari) ve bazı uyumsuz Kalvenist sanatçılar da vardır (Done, Revius, Rembrandt), ancak bu mezheplerden hiçbiri pozitif estetik veya sanat akımı geliştirmemiştir. "Görüntüler"in mantıksal teolojide* fazla bir yeri yoktur. Bu aşırılıkları putkırıcılığa (*iconoclasm*) varan bir teolojidir. Jansenizm, Bresson'a verimsizlik ve asketizmini verebilirdi, ancak aşkınlığı mezhebe uymayan bir tarzda görüntülerle ifade etmeye çalışan bir sanat eserine sempati duymayacaktır. Özellikle de bu sanat eseri dini konu meselesini bir "bahane" olarak değerlendiriyorsa. Bresson bir sanatçı olarak Jansenizmden hiç destek göremedi, bu nedenle estetiği için başka yerlere bakması gerekti.

Bresson'un içinde yaşadığı kültür de Jansenizmin eksik bıraktığı estetik boyutunu karşılayamıyordu. Genel olarak modern kültürde ve özellikle sinemada Bresson'un kafasını kurcalayan spiritüel sorunlara pek fazla sempati duyulmuyordu. Elbette ki, çağdaş sanatlarda yirminci yüzyılda biçim ve içsel anlam arasındaki ilişki konusunda bir uyanış yaşanmıştır ve Bresson bu uyanışta önlerde yer almıştır. Ancak sinemada bu kayda değer oranda Bresson'un kendi yaratımıdır, "geleneğinin" değil.

---

* "Dinin rasyonelleşme aşamasında" der Herbert Read, " Din her şeyden daha fazla felsefi kavramların ve bireysel uzlaştırmanın konusu olduğunda, dinin sanat çalışmaları gibi materyalistik temsillerle dağılabileceğini düşünmek mümkün olur." (Art and Society (New york: Schocken Boks, 1996), s. 50).

Batı sanatında Bresson'un teolojik sorunlarını ve sanatsal çözümlerini karşılayan bazı gelenekler mevcuttur. Bresson'un estetik anlayışının nereden geldiğini tam olarak bilmiyor da olsak, ön araştırmalar, yabancılaşmış bile olsa türünün tek örneği olmadığını ve belli yaklaşımlarının günümüzde sinema için atıl kalmış olan bir sanatsal geleneğin parçası olduğunu açığa çıkarmaktadır.

Ananda Coomaraswamy şöyle demektedir:

> Şunu unutmamak gerekir ki "Avrupa sanatı" iki çok faklı türe sahiptir, birisi Hıristiyan ve skolastik, diğeri de post-rönesans ve kişiseldir. Eckhart üzerine denememizde veya St. Thomas ve kaynakları ile ilgili çalışmamızda bu konu yeterince açığa çıkmıştır. Avrupa'nın ve Asya'nın birbirini çok iyi anlayabildiği bir zaman olmuştu. (67)

Dr. Coomaraswamy'nin bahsettiği skolastik gelenek Ozu ve Bresson'un filmlerine değer verecektir. Ozu ve Bresson kültürel ve teolojik olarak çok az ortak noktaya sahiptirler, fakat ikisi de en son büyük Rönesans öncesi estetiği olan skolastik felsefenin mirasını paylaşırlar.

Ne St. Thomas ne de başka bilginler estetik konusuna ilişkin bilimsel bir tez yazmamıştırlar, fakat Jacques Maritain *Sanat ve Skolastik Felsefe* isimli kitabında bir "entelektüel erdem" olarak skolastik düşünce ile ilgili bir tanımlama ileri sürer. (68) Bu tanımlama Coomaraswamy'in "aklın bir keyfi" olarak Asya sanatını nitelemesiyle oldukça benzemektedir. "Sanat aklın bir tür atamasından daha fazla bir şey olarak görülmemektedir" diye yazmıştır Aquinas. (69) "Bunun aracılığıyla da insan davranışları belirlenmiş araçlarla belirlenmiş bir sona ulaşır." (70) Asyalı sanatçı ya da skolastik ilahiyatçı için sanat, hem dünyada olan hem onu da aşan bir güzellik düşüncesi arayışıdır.

Skolastik estetik Doğu ve Batı için bir buluşma noktası olduğu gibi, Ozu ve Bresson için de öyledir. Bu geleneksel hale gelmiş olan ilkel bir estetik anlayışıdır. Bir yandan muammaya olan saygısını korurken, diğer yandan da kendisine rasyonel-

leşmiş bir organon* oluşturur. İdeal portrecilik değişmiştir: İlkel totem bedensiz bir fikre dönüşür, ancak bu bir yere kadar olan bir değişimdir. Totem ya da fikir olsun, sanatın sonu bir muammadır ve hiçbir rasyonalize, insani ya da sekülerize hayat anlayışına tabi değildir. Bütün sanatlar, teolojiler ve kutsal yazılar gibi (Augustine'in sözleriyle) "kendini beğenmişlik" içerisindedirler. Bunlar, sonla karıştırılmaması gereken ancak sona giden araçlardır. Sanatçının kendisi de bir araçtır, ancak sonu kendisi değildir. Bu estetik bizi oldukça doğal bir biçimde bir sanat biçimine götürür. Coomaraswamy'nin düşüncesine göre bu, soyut veya antropomorfik olabilir, ancak aşırı duygusal ya da insani değildir. Bresson'un duygusallık içermeyen biçimleri kullanımı, "muamma"yı kovalaması elbette ki bu geleneğin bir parçası gibi görünmektedir ve ayrıca Ozu ile teolojik olmasa da stilistik benzerliklerini açıklar.

Skolastik estetik Bresson'un sanatı için oldukça uygundur; zira biçim içinde entelektüel düşüncelere yer ayırır. Mantık muammaya karşı bir şey değil, onun kıymetini anlamanın başka bir aracıdır. Skolastik bilgin, "öncülerinin açıkça henüz yüzleşmediği, gizemci ve nominalist takipçilerinin ise yarım bıraktığı bir göreve kalkışmıştı: İnanç ve akıl arasında kalıcı bir barış antlaşması yazma görevine." (71) Doğu ve Batı'da inanç ve aklın hizmetinde olabilecek bu estetik, aynı zamanda Bresson'un görünürde çelişik olan film yapım özelliklerine de hizmet edebilir.

Skolastik felsefe, Erwin Panofsky'nin gösterdiği gibi, en açık ifadesini Gotik mimaride bulmuştur. Skolastik bilgin, Gotik mimariyi dışavurumcu cephesinden ziyade matematiksel birliği ile tanımlar. St. Thomas'ın *Suma Theologiae*'sı gibi Gotik dünya da örgütlenme aracılığıyla netlik, biçim aracılığıyla da sentez yaratmaya çalışmıştır. Yani Panofsky'nin yazdığı gibi, "çelişik olasılıkların kabullenilmesi ve sonunda uzlaşılması"dır. (72) Bu aşamada Gotik mimari ile Bresson'un filmleri arasında

* Bir felsefenin ilke ve kurallarını meydana getiren sistem. (ç.n.)

bariz bazı paralellikler öne sürülebilir. İkisi de daha geniş bir biçimde teolojik paradoksları içine almıştır, her ikisi de sanatçının anonimliğini tercih etmiştir, ikisi de son "muamma"yı hatırlatmak istemiştir.

Gotik katedral Bresson'un filmleri için uygun bir estetik metafor olsa bile, sanatsal pratikte akıl ve mantık arasındaki hassas işbirliği daha fazla spiritüel stasis üreterek değil, duyusal disparite yaratarak burada kırılmaya başlar. İnanç ve aklı aynı çatı altında kalmaya ciddi anlamda zorlayan gotik mimari, sonuçta içsel gerilimi nedeniyle çatlamış ve de önceleri sakin rasyonel olan estetiği bükülmüş çizgilere ve bozulmuş figürlere teslim olmuştur. Sanatsal olarak Bresson'un filmleri Bizans portreciliğine daha fazla benzemektedir. Bu sanatsal biçim bir estetik yaratmak için henüz bir ihtiyaç yokken skolastik felsefeye benzeyen bir estetik yaratmıştır.

## SANATSAL GELENEK: BİZANS İKONOGRAFİSİ

Şüphesiz Bresson'un o ya da bu şekilde etkileyen büyük ve küçük sanatsal gelenekler olmuştur, ancak en önemlisi, kanımca, Bizans ikonografisidir. Doğu ve Batı sanatında ortak bir düşünce biçimi olmuş ve skolastik estetiği etkilemiştir. Bresson, Ozu ve temsilin evrensel biçimi arasındaki bağı güçlendirmeye yarar.

Oryantal sanat gibi Bizans ikonografisi de sabit sonların sanatıdır ve bu sonlar insani ve duygusal olmaktan çok spiritüel ve düşünseldir. Sanat eseri tarif edilemez bir sona giden araçtır: "İkona tapınma" der St. Basil, "prototipe, yani temsil edilen Kutsal kişiye geçer." (73)

Bu sonları sağlamak için Bizans sanatı anonim ve kişiliksizdir. Bazı ikonalar "elsiz yapılmış" resimler olarak tarif edilmişlerdir. Bunlar orijinal olana mucizevi bir temas ile oluşmuşlardır. Anonimliğin sağlanması ve İsa temsillerinin belli isteklere uyması için geç dönem Bizans mozaikçileri kilise emri ile çalışmışlardır. Bu kural, bir düşünürün yazdığı gibi, "mozaiğin sanatsal değerini korumak için değil, İsa'nın onurunu korumak içindir. Hazreti İsa aşkın düşüncenin kendisi olduğu ve mozaikte bunun maddi görüntüsü olduğu için, bu kural mozaikçinin

ve izleyicinin ilgisini doğru yere çekmeyi sağlamıştır." (74) Bireysel etki elbette ki fark edilmekteydi, ancak mutlak değildi, sanatçılar gelir giderdi, Bizans ikonografisi ise kalırdı.

Bizans ikonografisi toplu ayinin işlevlerinden biriydi. İzleyicinin ikonaya olan tavrı ayine olan tavrıyla aynıydı. Birey kolektif düzen içinde emiliyordu, kolektif düzen biçimin içinde katılaşıyordu ve biçim aşkınlığı ifade ediyordu. Sonuçta, ikonalar stilize, kalıplaşmış, hiyerarşik hale geldiler ve gittikçe daha da fazla duygu ve gerçeğe benzeyiş dünyasından ayrıldılar. "Bizans döneminde Hıristiyan ikonografisi yavaş fakat emin adımlarla duyguların çekici dünyasından uzaklaştı, teolojik sembolizmin diyarına her zamankinden fazla yaklaştı. Ve görüntüleri yoluyla insanın hayal gücünü görüntülerin Tanrı ile insan arasında dolaştığı aşkınlık diyara taşıdı." (75)

Skolastik bilgin, neoplatonistlerin en başta yazdıkları aracılığıyla Bizans ikonografisinden ve sanata karşı tavrından etkilenmişlerdir. Aquinas'ın sanatsal çağdaşları, geç dönem Bizanslı ve Romanesk ressamlar, estetik anlamda skolastik felsefeden etkilenmiş olabilirler, ancak sanatsal anlamda Bizans'ın putkırıcılık mücadelelerinin mültecilerinin çalışmalarından ve ithal edilen ikonalarda gördükleri tekniklerinden etkilenmişlerdir. Bizans ikonografisi Avrupa sanatını sürekli etkisi altında tutmaktadır. Bizans'ın düşüşünden yıllar sonra bile sanatı, Cimabue, Duccio, Cavallini ve Giotto gibi sanatçılar yaratmış; Quattrocento ve Mantegne gibi ressamları etkilemiş, Şarlman Hanedanı'nın (*Carolingian*), İngiltere'nin kuzey doğusunun (*Northumbrian)* ve Jermen hanedanlıklarından birisi olan *Ottonian Krallığı*'nın sanatlarının temelini oluşturmuştur. Bizans çoğu zaman böyle işlev görmüş, durgun ve rasyonel Batı teorilerine taze Doğu hayatını üflemiştir. Bizans ikonografisi on altıncı yüzyıla kadar (bazı durumlarda günümüze kadar, Rouault ve Derain'i etkilediği gibi) Avrupa sanatını etkilediği gibi Bresson filmlerini de etkilemiş olabilir. Rasyonelleşmiş bir organona belirli, hiyeratik ve "spiritüel" tekniklerinin gücünü getirir.

Bresson Bizanslı mozaikçilerinin ve ressamlarının kullandı-

ğına benzer teknikleri aynı nedenlerden kullanır. Barthélémy Amengual, Bresson filmleriyle Bizans sanatı arasındaki benzerliklerden söz ederken bundan da bahsetmiştir. İkisinde de der: "soyut ve somutun diyalektiği, spiritüel ve duyusal olanın, duygu ve düşüncenin, durağan vücudun ve hareketli zihnin yakınlığı, neredeyse kimliği mevcuttur." (76) Benzerlik daha da ileri götürülebilir; Bresson filmleriyle Bizans ikonografisi arasında teknik ve teorik benzerlikler bulunmaktadır.

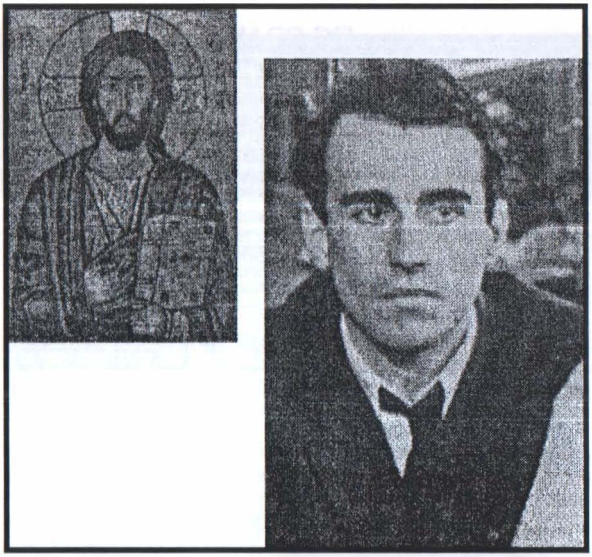
Önden görüntü, ifadesiz yüzler, hiyeratik duruşlar, simetrik kompozisyonlar, iki boyutluluk ikisinin de ortak özelliğidir. Bizans mozaikçileri ifadesiz yüzü, Tanrı, bütün ifadelerin ötesinde olduğu için yarattılar, Benzer biçimde Bresson da ifadesiz yüzü, izleyicilerin aşkınlığa karşı tavırlarını önyargılardan arındırmak için kullanır. Bresson'un görüntüyü ütülemek, "düzleştirmek" konusundaki açıklamaları, ikonik resimde "heretiklerin cinsel düşkünlüğünü" yasaklayan Stoglav konseyi tarafından da yazılmış olabilirdi. İkonografide önden görüntü, " ikonaya bakmakta olan kişi zihnini daha yüksek bir izlemeye yöneltsin diye tasarlanmıştır. Hürmetinde bir karışıklık yoktur artık" diye yazar Agathias. (78) Bresson önden görüntüyü, izleyicide dini bir ikonanın sağlayacağına benzer bir stasisle sonuçlanacak saygıdeğer ve bağlantısız bir tavır yaratmak için kullanır.



Uzun bir alın, zayıf bir yüz, kapalı dudaklar, boş bir bakış, önden görünüm, düz ışık, durağan arka plan, sabit kamera, gibi özellikler Bresson'un kahramanlarını saygıdeğer nesneler haline getirir. *Yankesici*'de Michel'in soğuk yüzü her çekimde kameraya dosdoğru baktığında, Bresson onun yüzünü tapınak duvarına resmedilmiş bir Bizans yüzü gibi kullanmaktadır. Bu durum Bresson'un karmaşık film yapımının sadece bir parçasıdır. Eş zamanlı olarak hem bir uzaklık hissi (heybetli, hiyeratik özelliğiyle) hem de tuhaf bir duyusallık hissi yaratır. (yontulmuş katı yüz bir çevresel bir panoramayı ya da geniş bir mozaiği ortalar) Bresson geri kalan film yapma yeteneklerini de yüz üzerinde kullanınca, ayindeki doğru yerini alır. Papaz, yorgunluktan gri tozlu ve koyu yapraksız ağaçlarla dolanmış halde çıplak tepeciğin üzerine yığılmadan biraz önce, Bresson'un *Taşra Papazı*'nda, Bizans duvar resimlerine çok benzeyen bir kompozisyon yaratan bir çekim vardır. Ayasofya'daki göğe yükseliş mozaiğinde olduğu gibi can çekişen, yalnız, boş bir çevreye oturtulmuş tam boy bir figür vardır ve kafası sola eğilmiştir, koyu renk giysilere sarınmıştır ve çekmekte olduğu spiritüel acılara yenik düşmek üzeredir.

Bresson'un yüzleriyle Bizans mozaikleri ve resimleri arasındaki benzerliklerden bahsetmek mümkün olsa da çok anlamlı olmayacaktır. Bizans resmindeki İsa tipleri ile ilgili bir karşılaştırma öne sürülebilir Pantokrator* İsa, Kralların Kralı İsa, Bağışlayan İsa, Acı çeken İsa ve dahası. Ya da Bizans resimlerindeki "üç halka" metoduyla Bresson'un ışıklandırmasını karşılaştırılabilir. Ancak bu tür karşılaştırmalar benzerliğin değerini fazla abartacaktır. Sinema mozaik sanatından çok farklıdır ve birebir karşılaştırmalar hatalı olacaktır. Bresson'un filmleri aynı Ozu'nun *sumi-e* resimlerinin ekran versiyonundan çok daha fazla bir şey olması gibi, Bizans ikonalarının filmsel uyarlamalarından fazlasıdır.

* Her şeye kadir, gücü yeten anlamında, İsa'nın sıfatlarından biri.(ç.n)



*Soldan sağa: Ondördüncü yüzyıl Novgorod ikonasından Elijah portresi; Jeanne d'Arc rolünde, Florence Carrez; onikinci yüzyıl Bizans ikonası, İsa; Yankesici'de Martin Lassalle; "uzun bir alın, zayıf bir yüz, kapalı dudaklar, boş bir bakış, önden görünüm, düz ışık, durağan arka plan, sabit kamera gibi özellikler Bresson'un kahramanlarını saygıdeğer nesneler haline getirir."*

Bresson, modern zaman azizlerini biçimlendirmek için Bizans Sanatının köklü geleneğinin belirli tekniklerine başvurur. Bu teknikler sadece istenilen, sınanmış izleyici tepkilerini yaratmakla kalmaz, aynı zamanda Bresson'un çalışmasını kökleri Doğu'da olan ve düzinelerce başka kültüre uyum sağlamış olan bir temsil yöntemine bağlarlar. Diğer sanatsal geleneklerinin aksine Bizans ikonografisi, Bresson'u aralarında Yasujiro Ozu'nun da olduğu birçok sanatçı tarafından kullanılan evrensel bir biçime bağlar. Oldukça uzak gibi görünseler de Ozu'nun ve Bresson'un paylaştıkları ortak tarihsel estetik ve sanatsal gelenekler, çağdaş stilistik birlikleri için zemini hazırlar.



*Ayasofya'daki göğe yükseliş mozaiği ve*
*Bir Taşra Papazının Günlüğü'nde Claude Laydu:*
*"Can çekişen, yalnız, boş bir çevreye oturtulmuş tam boy bir figür vardır ve kafası sola eğilmiştir, koyu renk giysilere sarınmıştır ve çekmekte olduğu spiritüel acılara yenik düşmek üzeredir."*

## GELENEĞİN SENTEZİ: IMAGO DEI

Bresson (en azından) üç geleneğin adamıdır. Bu geleneklerin her birinin sınırını çizmek ve ayrı ayrı analiz etmek mümkün olsa da, filmleri bağlamında bu gelenekler birleşip ayrılarak az ya da çok kalıcı sentezler oluşturmalıdırlar. Ozu'nun filmlerinde kültürel sentez yapma ihtiyacı çok belirgin değildir, çünkü çeşitli alt gelenekler göze çarpsa da (hafif komedi gibi) öyle görünüyor ki (en azından bu Batılı zihniyete) büyük oranda üstün bir geleneğe, Zen'e bütün "teolojik", estetik ve sanatsal çıkarsamaları ile katılır.



Tanrı'nın görüntüsü, *Imago Dei* tasviri Bresson'un en ilginç sentezidir. *Imago Dei* Hıristiyan sanatıyla ilgili her tartışmada temel bir kavramdır ve Bresson'un bu meseleyi ele alışı Bizans resim kavramını Jansenist teolojiye ne şekilde uyguladığını gösterir. Bir sanatçının Tanrı'nın Görüntüsü tartışması ile alakalı olması gerçeği van der Leeuw'in iddiasına göre de, tarihsel ve aşkın biçimde düşündüğü gerçeğiyle belirlenmektedir. (79) Hıristiyanlıkta ve Batı'da aşkınlık tek bir kişide odaklanır. Kurtarıcı, hem Tanrı hem insandır ve bu insanın ne şekilde resmedileceği dini sanatın en önemli meselesidir.

Tarihsel olarak *Imago Dei*'nin iki yorumlaması olmuştur, ikisi arasındaki bölgeyi yasaklayan Roma kilisesiyle beraber biri Doğu Ortodoks, diğeri de Protestan. İkisi de ortak bir nokta ile başlar: Tanrı'nın kendi suretinden insanı yarattığında, Tanrı ve insanın orijinal beraberliği fikri. (Gen.1:26,27) Bir taraf, Protestan kiliseleri olarak örneklenir, her türlü imajı yasaklayan Exodus 20: 3 metnini örnek alır. Birlik düşüşle beraber parçalanmıştır, günah-güdümlü insan kutsalı tasvir edemez. Bu görüş ikinci yüzyıl gibi erken bir zamanda İskenderiyeli Clement tarafından dile getirilmiştir: "Aldatıcı sanatı icra etmemiz tamamen yasaklanmıştı. Zira Peygamber şöyle demektedir: "Sakın cennette ya da onun altındaki yeryüzünde olan bir şeyin benzerini yapma". (80) Bu anlayış oldukça benimsenmiştir ve on sekizinci yüzyıl ikonistleri tarafından da vurgulanmıştır. Anselm, Luther ve Calvin tarafından daha ılımlı bir şekilde ele alındıysa da, en öldürücü halini Cromwell'in püritanları İngiltere'nin dini heykellerini ezdiğinde almıştır. Protestanlar, dini imajın her türlüsüne karşı teorik bir karşı duruş içindeyken, Roma Kilisesi tapınma ya da ululaştırma olmadan çeşitli imajlara izin vermektedir.

Diğer taraftan Doğu Kilisesi kanıt olarak Philippians 2:6 metnini almaktadır ki, burada enkarnasyona vurgu yapılır ve Tanrı'nın yeryüzüne indiği ve "bir hizmetçi kılığına bürünerek, bir insan benzeri doğduğu" gerçeği üzerinde durulur. Doğu Kilisesi görüşü şunu söyler: İsa, Tanrı'nın suretidir, dolayısıyla imajlar yoluyla ona tapılabilir. Trullo'lu Synod (692) bu konumu yasal hale getirmiş ve şöyle demiştir: "Bundan böyle ikonalar Tanrımız İsa'yı insan şeklinde göstermelidir ki, biz de onun bedene bürünmüş hayatını hatırlayalım." (81) Batı kilisesi imajlara (izin verdikleri noktaya kadar) sadece komut verme ve eğitim unsuru olarak bakmıştır: Doğu Kilisesi diğer taraftan, imajlarda kurtuluşu etkileyecek muammalar görmektedir. Doğu kilisesi sadece imajlara izin vermekle kalmaz almaları gereken şekli de belirler.

Roma ve Protestan konumundan bakıldığında, (aynı zamanda Jansenismi de dahil edebiliriz) Bresson Doğu ikonografisinin sapkınlığına katılır. *Imago Dei, Jeanne d'Arc'ın Yargılan-*

*masi*'nda ortaya çıkar. Engizisyon mahkemesi üyesi Jeanne d'Arc'a müritlerinin herhangi bir resmini yapıp yapmadıklarını sorar. Bu hayati bir sorudur: Roma Kilisesi Doğu Kilisesi'nin resim konusundaki sapkınlığını kullanarak onu mahkum etmeye çalışmaktadır. Eğer Jeanne müritlerinin kendi resmini ululaştırmalarına izin verseydi iki kere günah işlemiş olacaktı: Birincisi Tanrı'ya küfür etme (Tanrı'nın görüntüsü yerine kendininkini koymak) ve kalıcı görüntüler yaratmak. Jeanne tipik bir belirsizlikle cevap verir: "Bir tane gördüm." Bresson, kendi belirsizliği içerisinde Batı kilisesindeki ikonografik sapkınlığı kabul etmektedir. Jeanne d'Arc, Roma Katolik anlayışında bir aziz olmakla kalmaz, buna göre de onu izleyen ve ona özenen insanlar için bir örnek oluşturmaktadır; aynı zamanda Bresson'a göre, Doğulu anlayışa uygun bir imaj, yüceltilecek bir ikonadır. Bresson daha da sinsi bir sapkınlığı öne sürer. Jeanne Tanrısız bir evrende spiritüel bir ikonadır ve kendini aşma konusundaki becerisinden belli bir "Tanrı" olmayan tanımsız bir "Aşkınlığı ifade edebilmesinden dolayı yüceltilmeyi hak etmektedir.

Bresson belli bir sapkınlığa bağlanamaz, kendi başına bir sapkındır. Portreleme tekniğini Bizans sanatından kader teolojisini, özgür irade ve takdir-i ilahiyi Jansenizm'den, estetik anlayışını skolastik felsefeden alır. Her geleneğe diğerinin erdemlerini, sinemaya ise üç geleneğininkileri de katar. Bu belki de bugüne kadar Bresson'un dini görünümlü filmlerine dinsel bir sınıflandırmaya alınmamasının temel sebebidir; onun nasıl bir heretik olduğunu henüz keşfedebilmiş değillerdir.

## BAHANELERİN ÖTESİNDE

Bazıları benim bahsettiğimden daha fazla ya da daha az gerçek olan, geleneklerin ve alt geleneklerin bu şaşırtıcı labirentinde, Bresson geleneği dediklerini işler ki, bunlar da Batılı kalıntıların ilginç bir karışımını oluşturur. Yine de bu kültürel sentez, Bresson'un beraber çalışmayı kolay bulduğu bir "bahane"dir. Bresson'un tarihi geleneğinin unsurları birleşebilmek

için öncelikle karşıtlarıyla karşılaşmaya hazır olmalıdırlar. Bu da, sanatın spiritüel taraflarını ezmeye çalışan, "yeni" duygusal, bireysel sinema sanatıdır. Sonda yer alan çatışma, bu iki geleneği garip bir zaman makinesi edasıyla birbirinin karşısına koyar: Skolastik estetik karşısında sinema estetiği, ideal portreleme karşısında bireysel portreleme, spiritüel saflık karşısında dramatik gelişme. (Filmde spiritüel olanın varlığının ifade edilmesi bununla ilgilidir ve sonuç kısmında ele alınacaktır) Bu mücadelenin sonunda yeni bir biçim ortaya çıkar: Aşkın üslup. Bu yeni bir araç da eski bir estetiktir. Estetik tanıdıktır, ancak üslup yenidir.



*Doğu'da ve Batı'da Aşkınlık; Ozu'nun Geç Bahar (Late Spring) ve Bresson'un Jeanne d'Arc'ın Yargılanması: "Ozu için Aşkınlığın farkında olmak bir yaşam biçimi, Bresson içinse bir ölme biçimidir."*

Yüzeyde Bresson ve Ozu arasında çok az bağlantı varmış gibi görünür; ikisi de diğerinin ülkesinde "kültürel şok" yaşamadan film yapamazdı. Buna karşılık, özellikle sinema alanında genel bir köhneliğe düşmüş eski bir Hıristiyan/Oryantal estetik mirasını paylaştılar. Ancak ikisinin de filmlerinde aşkın-

lığı ifade etme tutkuları bu bağlantıyı kaçınılmaz hale getirdi; ikisi de eski estetik prensiplerini yeni bir sanat biçimi haline getirdi. Estetik aynıydı, araç aynıydı ve sonuçta beklendiği gibi ortaya çıkan üslup çok benzerdi.



Ortak bir yapıda farkı sanatçı ve farklı kültürleri barındırabildiği için aşkın üslup, Bizans sanatı gibi evrensel bir biçimdir. Bizans sanatı İngiltere'den ve Fransa'dan Uzak Doğu'ya ulaşmıştır; aşkın üslup da film yapılan her yere ulaşabilir. Kültürel olarak aşılamayacak gibi görünen farklılıklar, aşkın üslubun içinde işlevsel olabilir: Önden görüntü hem Pantokrator hiyerarşi hem de Zen "kibarlığı" olabilir; disparite hem insan ve doğa hem de insan ve Tanrı arasındaki yabancılaşma olabilir; stasis hem doğanın durağan bir görüntüsü hem de sembolik ikona olabilir. Aşkın üslup, iki kültürün de yerel özelliklerini ifade edebilir: Gerçekten dağ olan dağ, dağ gibi görünmeyen dağ ve tekrar dağ olan dağ hapishane de, aynı zamanda hem insanın isteği dışında kapatıldığı yer, hem de "yeni" bir hapishaneye girmemek için ruhun karanlık bir gecesinde kaçabile-

ceği bir yer olabilir. Sonuç olarak, aşkın üslup hiçbir kültür bilmeyen Aşkınlığı ifade ettiği için iki kültüre de uyarlanabilir. Atalarıyla sınırlanmış bir metafor değildir, evrensel olarak kabul gören bir biçimdir.

Stasis anında "bahaneler" yok olur, Düşünme Yolu ve Görüntüyü Birleştirme Yolu birbirine teslim olur. Böyle bir anda (eğer bunu yakalayacak kadar şanslıysa), filmdeki aşkın üslup, sanat, mozaik, resim, çiçek aranjmanı, çay merasimi ve toplu ayin ile birleşir. Bu anda dini sanatın işlevi tamamlanmış olur, artık deneyime doğru kaybolabilir. Rüzgar eseceği yere eser; bir kez her şey Tanrı'nın takdiri olduğunda bu hiç fark etmez.

# DREYER



*Carl Dreyer*

Bu çalışma, Mutlak Öteki'ni ifade etmek için faklı kültürlerden yönetmenlerin kullandığı evrensel bir üslubun, yani aşkın üslubun izini sürmeye çalışmıştır. Bu araştırma kültürel olarak birbirlerine çok yabancı olsalar da, benzer nedenlerle aynı teknikleri kullanan iki kişiye götürür bizi. Yasujiro Ozu ve Robert Bresson, görünüşte bütün insanlığın temel çıkmazları yani, doğayla olan ilişkisi, ölüm, vücut, sevgi, aşk, takdir-i ilahi konusunda zıt kavramsallaştırmalara sahip olsalar da ortak bir unsuru paylaşırlar; Öteki'ni biçim içinde ifade etmek, ki onlar için bu film biçimidir.

Ayfre, "Aşkın üslup tereddüte ya da yarım ölçülere izin vermez, tam bir ustalıkla girişmemek felaketi davet etmektir." diye yazar.* Eğer öyle olsaydı aşkın üslupla ilgili bu çalışma burada bitebilirdi. Ozu ve Bresson aşkın üslubun ustalarıdır; Doğu ve Batı'da üslubun kullanımını örneklerler. Aşkın üslubu "tam bir ustalıkla" uygulayamayan herhangi başka bir film Ayfre'nin deyimiyle bir "felaket" olacaktır. Ama aslında durum tam tersi gibi görünmektedir. Belirli bileşenlerden oluşan her üslup, bölüm bölüm kullanılabilir. Bu bileşenlerin her biri kendi kimliğine ve işlevine sahiptir, ve aşkınlığın parodisi olarak kullanılsalar da (Bunuel, Warhol), tamamen seküler sonlarda kullanılsalar da (Forman, Antonioni) veya aşkınlığın hiz-

---

* Ayfre şöyle devam eder: "Üslupta ihtimam eksikliği, ilhamdan çok emin olmamak, tenezzül ve izleyiciden yana şanssız olmak, gerçekten kutsal anlamı olan birçok çalışmayı kaybettirmeye yeterlidir. (Cinéma et La Foie Chretienne (Paris: Librairie Artheme Fayard, 1960), s.87.) Ayfre'nin "aşkın üslup" tanımlaması, bu denemede kullanılan tanımlamadan farklıdır. Üslubun son neticesi konusunda olmasa da ("Görünmeyen, temsil edilmekten çok hatırlatılmaktadır", (a.g.e., s. 85) finale götüren tekniklerin tanımlanmasında farklılıklar vardır. Ayfre, benim anlediğim kaderiyle, "aşkın üslubu", son neticesi, niyetleri, içsel teolojisi, tonu ile tanımlar, özgül teknikleriyle değil. Onun "tanımı", büyük oranda arzu edileni hatırlatan filmleri, yani Bresson ve Dreyer'in filmlerini kapsar. Bu aynı bir üslubun tanımı değildir. Bu filmlerdeki stilistik unsurlardan bazılarından bahseder; "oldukça somut detayların titiz seçimi", "ayinsel sadelik", "Kutsal Yüz", "aşırı stilizasyon", " hayat insana ait olmayan biricik bir şeymiş hissi uyandıran" karakterde "anlaşılamaz ama reddedilemez bir sır", ancak yine de, bana kalırsa, birçok seküler ya da kutsal filmde var olan bu unsurların bu garip aşkın üsluba dönüştüğünden bahsetmaz. Ayfre, aşkın üslubu, onu oluşturan bölümlerin organizasyonundan ziyade, başarılı örneklerini yarattığı etkiyle değerlendirir. "Felakat"lerin kısmi başarılarını göremez ve Dreyer'in filmlerinin durumunda olduğu gibi tam anlamıyla başarı için kısmi başarıları gözden kaçırır.

metinde, belirsiz ve tam ustalıkla olmadan kullanılsalar da (Dreyer, Boetticher, Rossellini) filme kısmi veya önemli bir başarı getirebilirler.

Yönetmen için aşkın üslubu seçmek kolay bir karar değildir. Filminde aşkınlığı ifade etmeye gerçekten kendini adayan yönetmen, kendi kişiliğinin ve kültürünün yüzeysel unsurlarından vazgeçmenin yanı sıra, sinemanın sağladığı, karakterle empati kurmak, film hikayesi ve hızlı hareket gibi temsili zevklerden de feragat etmelidir. Ozu, saf bir aşkın üslup oluşturmak için yıllarını harcamıştır; Bresson o noktaya daha çabuk gelmekle beraber, bunu kayda değer bir iç gözlemle ve kararlılıkla başarmıştır. Carl Dreyer'in filmlerinde bu mücadelenin izleri görülebilir. Dreyer hiçbir zaman tam olarak aşkın üslubu benimsememiştir. Ona saygı duymuş, birçok tekniğine öncülük yapmış, gittikçe daha da fazla kullanır hale gelmiştir, ancak hiçbir zaman uzmanı olduğu ifadesel, psikolojik teknikleri terk etmeye istekli olmamıştır. İsteksizliği manasız değildi; tam tersine aşkın üslupla ilgili şüpheleri hayatta ve sanatta aşkınlığın doğasıyla ilgili şüphelerinden geliyordu. Dreyer'in filmleri ve filmle ilgili yazıları boyunca, bir belirsizlik silsilesi devam eder: Sanat mı aşkınlığı ifade etmelidir yoksa aşkınlığı deneyimleyen kişi (yönetmen ya da kurmaca karakter) mi? Aşkınlık içsel bir gerçeklik midir, yoksa dışsal mıdır? Ömrünün sonuna doğru (1968'de ölmüştür) Dreyer, gitgide daha sade ve ağırlıklı olarak aşkın bir üsluba kaymıştır, ancak hiçbir zaman temel spiritüel ve de stilistik ikiliğini terk etmemiştir.

Bresson gibi Dreyer de az film yapmıştır: Elli dokuz yılda on dört tane film. Bresson'unkine benzer maddi zorluklarla boğuşmuştur. İzleyiciler filmlerini genelde "durağan" ve "sıkıcı" bulmuşlardır; eleştirel bir yeniden buluştan diğerine koşmuştur. Bresson'a nazaran yalnız, bozulmamış sanatçıya daha az ilgi duyan bir zaman ve yerde yaşamıştır. Yönetmenlik kariyerinin en olgun, en derin döneminde, yani otuz dokuz yaşından, öldüğü yetmiş dokuz yaşına kadar sadece altı filmini gösterebilmiştir.

Ozu ve Bresson'un aksine Dreyer, tereddütsüz bir biçimci

değildi. Kariyeri boyunca tek bir üslup bile tanımlamamıştır. Tam tersine Dreyer, her filminde farklı bir üslup yarattığı için gurur duyuyordu: "Bir gün Danimarkalı bir eleştirmen bana şöyle dedi: 'En azından altı filminizin birbirinden üslup bakımından tamamen farklı olduğu izlenimine kapıldım.' Bu beni etkiledi, çünkü bu gerçekten yapmaya çalıştığım bir şeydi: Tek bir filın için anlamı olacak bir üslup bulmak."(1) Dreyer hayatını aşkın üslubun saflaştırılmasına adamamakla beraber bu, sinemaya yaklaşımında tekrar eden, temel unsurlardan birisidir. Dreyer'in her bireysel film "üslubu", dikkatli bakılınca, filmlerinde işleyen üç temel ve karşıt unsurun sentezidir. Dreyer ile ilgili çalışmasında Claude Perrin, bu karşıt güçlerin ikisinden bahseder: "Dreyer'in estetiğini tanımlamak için" der yazar, " iki karşıt sanatsal ekolle yüzleşmek gerekir; *Kammerspiel** ve dışavurumculuk." (2) Perrin, Dreyer'in çalışmasının altında bu "ekoller" arasındaki gerilimin yattığına dikkat çeker. Bu gerilim, Dreyer'in filmleri için kesinlikle gereklidir, yine de bana öyle geliyor ki, Perrin ve diğerlerinin onun çalışmalarına yükledikleri garip "spiritüel" özelliği açıklamakta yetersizdir. Lotte Eisner'in işaret ettiği gibi (3), Kammerspiel ve dışavurumculuk arasındaki "temel karşıtlık" erken dönem alman sineması için yoğun bir stilistik özelliktir. Yine de hiçbir Alman filmi Dreyer'in filmleri gibi aşkın değerlerin dünyasını anımsatmaz. Kanımca, Dreyer filmlerinde Kammerspiel'le ve dışavurumculukla çakışan ve aslında sahip olmadıkları spiritüel bir ağırlığı onlara kazandıran başka bir güç, yani aşkın üslup vardır. Bu üç "üslup"tan Kammerspiel, Dreyer'in filmlerinin sanatsal ham malzemesini oluşturur. Dışavurumculuk ve aşkın üslup bunun üzerinden hareket eder ve malzemeyi kendi sonlarına çevirerek bozarlar. Dışavurumculuk ve aşkın üslup, Kammerspiel'in karşısında yer alırlar ancak esasında daha kesin biçimde birbirlerinin karşısındadırlar. Ve genelde birisi diğerinin pahasına başarılı olur.

---

* Almanca; Oda oyunu (ç.n.)

Dreyer'in filmlerinde bu güçlerin, üslupların, ekollerin etkileşimi şu şekilde şemalaştırılabilir: (1) Bazı filmler doğrudan, nispeten engellenmemiş Kammerspieldir, örneğin; *Mikael* (1924), *Evin Efendisi* (*Du Skal Aere Din Hustru*, 1925), *İki Kişi* (*Tva Manniskor*, 1945), *Gertrud* (1965) (2) Bir filminde, *Vampir* (*Vampyr*, 1032), dışavurumculuk, Kammerspiel ve aşkın üsluba baskın gelir; (3) başka birinde *Dünya* (*Ordet*, 1955) aşkın üslup, Kammerspiel'e ve dışavurumculuğa hakim olur; (4) diğerlerinde, özellikle de *Jeanne d'Arc'ın Tutkusu* (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928) ve *Gazap Günü* (*Vredans Dag*, 1943), filmlerinde dışavurumculuk ve aşkın üslup Kammerspiel'i kontrol altına alırlar.

## KAMMERSPIEL FİLM

Ondokuzuncu yüzyıl sonu ve Yirminci Yüzyıl başı Kammerspiel (oda oyunları) Dreyer filmleri için hazır stilistik öncüllerdir. Hem konu seçimini hem de yönetmenlik metodunu etkilemişlerdir. Kammerspieller klasik dramdaki sahnelemenin ayrıntılı vitrinine karşı bir tepkiyi ifade ediyorlardı. Oda müziğinin etkisinin sahneye aktarılabildiği "mahrem tiyatrolar" yaratmayı arzuluyorlardı. Max Reinhardt *Die Kammerspiele*'i 1906'da kurdu ve August Stridberg de Mahrem Tiyatrosu'nu bir sonraki yıl açtı. Loş ışıklı ve sıcak tonlarda tahta panelli bu küçük tiyatrolarda (en fazla üç yüz kişiden oluşan) bir elit, "bir gülüşün, bir tereddütün veya güzel bir sessizliğin anlamını hissetmek" (4) olanağına kavuşuyordu. Oda oyunları da Strindberg'in kendi tiyatrosu için yazdıklarında olduğu gibi aile üyeleri (veya bir sosyal grup) arasında ya da bir evde (belli sayıda odası olan) geçen yavaş tempolu, "mahrem" oyunlardır. Bunlar, psikolojik derinliğin araştırılabileceği fiziksel ve tematik limitlerdir.

Strindberg, "Oyunda güçlü, yüksek oranda anlamlı motifleri arıyoruz, ancak elbette sınırlamalarıyla birlikte. Treatment'da her türlü hoppalıktan, hesaplanmış etkiden, alkış aralıklarından, yıldız rollerinden ve solo numaralardan kaçınmaya çalışıyoruz." (5) der aktörlerine. Kammerspiel sahne

araçlarında basitliğe, hitabetsel etkilerin reddedilmesine, sistematik gerçekçiliğe, yoğun harekete ve ölçülü bir sembolizme sahiptir. Kammerspiel filmi, (yani ekrana aktarılmış sahne oyunu) Bayan Eisner'e göre, "en mükemmel psikolojik filmdir" (6). Karmaşık psikolojik durumlar çok titiz sahneleme, dokunaklı tavırlar, ağırlıklı, derinliği hissedilen hareketler, donuk bir yavaşlık aracılığıyla sağlanır. Sonuçta, Kammerspieller geleneksel salon oyunlarından Kuzey Avrupalı temkinlilikleriyle, sanatsal araçların sadeliğiyle ve ağırlıklı psikolojik maksatlarıyla ayrılırlar.



*Mikael'de Kammerspiel:*
*"Karmaşık psikolojik durumlar çok titiz sahneleme, dokunaklı tavırlar, ağırlıklı, derinliği hissedilen hareketler, donuk bir yavaşlık aracılığıyla sağlanır."*

Dreyer, "mahrem" psikolojik Kammerspiel'de sadece köklerinin farkında olmakla kalmıyor, aynı zamanda onlarla gurur da duyuyordu. Bir keresinde *Mikael*'i gerçek bir Kammerspiel film olarak tarif etmiş (7) ve onun için ilk Kammerspiel film denmesinden gurur duyduğunu ifade etmiştir. (8) Her Dreyer filminde Kammerspiel özellikleri görülebilir: Mahrem aile dramı, sabit iç mekanlar, süslenmemiş dekorlar, sahnelemeye

vurgu yapan uzun çekimler, psikolojik durumları ifade etmek için yüz ifadelerini çekmek, sade bir dil ve sürekli bir ağırbaşlılık. *Evin Efendisi*, örneğin neredeyse bütün bu unsurları barındırır; kapalı mekanları, ölçülü hız denetimi, ifşacı hareketlere vurgu yapması onu Kammerspiel geleneği içine yerleştirir.

Dreyer'in Kammerspiel'de olan kökleri en net biçimde oyunculara olan davranışlarında görülebilir. Aktörlerine çok inanır; dışavurumculuk veya aşkın üslup gibi onlar *üzerinde* belli bir stilizasyonu dayatmaz, onlardan ifadeyi söküp alır. "Yönetmen oyuncu üzerinde kendi yorumunu zorlamamak için oldukça dikkatlidir, zira bir oyuncu emir üzerine bir gerçeği ya da saf duyguyu yaratamaz. Duygular zorla dışarı çıkarılamaz. Kendiliğinden yükselmelidirler ve de oyuncu ve yönetmen onu bu noktaya getirmek için beraber çalışmalıdırlar." (9) Sonuç olarak Dreyer, Mahrem Tiyatro'nun yönetmeni gibi hareket ve ifadenin ifşacı nüanslarına fazlasıyla vurgu yapar: "Son dönemde, Fransız ve Amerikan psikolojik filmlerinde yüz ifadelerine yine önem ve değer verilmeye başlandı, bu iyi bir gelişme... Jest, yüzü ruh ile donatır ve yüz ifadesi konuşulan dünyaya çok önemli bir katkıdır... Yüzdeki kırışıklıklar, küçük ya da büyük olsun, karakter hakkında sonsuz bilgiler verir." (10)

## DIŞAVURUMCULUK

Dışavurumculuğun maksat ve yöntemleri Kammerspiel'le tam zıttır. İnsanın psikolojik doğasının tam ters tarafıdır. Dışavurumculuk, Kammerspiel'in hassas iç dramını dışsallaştırır. İşkence edilmiş temellerini kasten sergiler ve sakin cephesini ve ölçülü sembolizmini, grotesk resimlere ve mitsel imgelere dönüştürür. Kammerspiel gerçekçiliği ve hafife almayı kullanır; dışavurumculuk abartmayı ve büyütmeyi kullanır. Ancak ikisi de, bazen tamamıyla, psikolojiye bağlıdırlar.

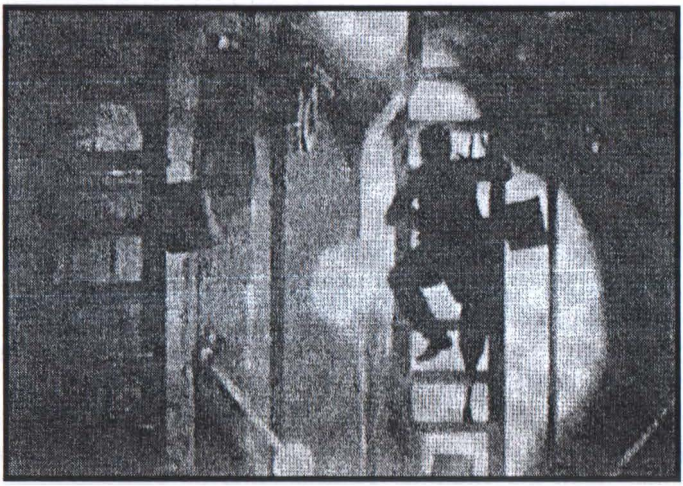
Ego, dışavurumcu evrenin en önemli parçasıdır. Gerçekte, evren onun egosunun yansımasıdır. Hiçbir imaj, eğer egoda kabul gördüyse, fazla bozulmuş, hiçbir film hikayesi fazla inanılmaz, hiçbir hareket fazla abartılı olamaz. Dışavurumcular

egolarını evrene ve sinemaya yansıtabilmek için her yöntemi, her hileyi kullanmışlardır. Sinema, göz aldatmacası için sonsuz imkanlarıyla beraber doğal bir dışavurumcu aracı haline gelmiştir.

1910-1920 arasındaki dönemde dışavurumculuk Almanya ve kısmen İskandinavya'da hakim sanat akımı haline gelmiştir. Dışavurumculuğun yükselişte olduğu dönemde Kammerspiel başlangıcının kalıntılarından neredeyse hiçbir iz yoktu: Kendi başına bir sanattı. Dreyer dışavurumcu olmamakla beraber dışavurumculuğun etkisinden kurtulamamıştır. Dreyer'in kariyeri boyunca, Kammerspiel'e karşıt bir "Kaligarizm" anlayışı, yani erken dönem Alman sineması ve tiyatrosu tarafından mükemmelleştirilmiş dışavurumculuk devam etmiştir. Alman dışavurumculuğu zengin bir gölgeleme, çıkıntılı ve eğri açılar, gerçeküstü mimarlık ve bozulmuş yüzler yaratmıştır. Zaten bu teknikler bir dereceye kadar bütün Dreyer filmlerinde vardır.

Alman dışavurumculuğunun doruk yıllarından çok daha sonrasına denk gelmekle beraber *Vampir* Dreyer'in sadece dışavurumcu olan tek filmidir. Kammerspiel ile beraber dışavurumculuk uzaklaşmış gibidir ve ikisinin arasında çok az bir gerilim vardır. *Vampir*'in konusu (vampirler, ölümden sonraki hayat) ve teknikleri (gölgeleme, abartılı hareketler, gerçeküstü dekorlar, sınır tanımayan fantezi sekansları) dışavurumculuğun güçlü yanlarının yüceltilmesinin sergilenmesi ve yöntemlerinin düşünülerek kullanılmasıdır. David Gray, *Vampir*'in "başkarakteri", duyguları yüzeye çıkartılmaya çalışılan bir Kammerspiel aktör değildir. Duyguları fazlasıyla ortadadır: Merdivende, tabutta her yerde onları açık eder. Onun tarzı nüanslardan çok abartmadan oluşmaktadır. O bir birey kişiliğinden çok, bozulmuş, dışavurumcu bir evrenin akışkan, insan bileşenidir. Gray'in vampir dünyası tanıdık dışavurumcu fetişlerle doludur: Karanlık merdivenlerle ilgili saplantı, kemerli girişler ve kaybolan koridorlar. *Vampir*, en önemli Alman dışavurumcu filmleri olan *Nosferatu* ve *Metropolis* ile aynı kulvarda yer alır. Dreyer filmleri arasında gözle görülür farklılığı sadece yönetmenin becerikliliğini değil, değişen tipteki film üsluplarını

nasıl dahice kullandığını da gösterir. Kammerspiel film olan *Evin Efendisi* ile karşılaştırıldığında Dreyer, filmlerinde hissedilen stilistik şizofreninin tohumlarını da saçmaya yarar: Kesinlikle uyuşmayan film üsluplarının tedirgin edici bileşimi.



*Vampir'de Dışavurumculuk:*
*"Gray'in vampir dünyası tanıdık dışavurumcu fetişlerle doludur: Karanlık merdivenlerle ilgili saplantı, kemerli girişler ve kaybolan koridorlar."*

Teorileri Alman dışavurumculuğunu sezinleyen Alman estetikçi Wilhelm Worringer gibi Dreyer, filmlerinde bazılarının "dışavurumculuk" dedikleri şeyi "soyutlama" olarak adlandırır, yani uzamsal dengesizliğin geometrik forma indirgenmesi. "Soyutlama yönetmene, kullandığı aracı çevreleyen natüralizm çitinden kurtulma olanağı sağlar. Filmlerinin sadece görsel değil, spiritüel de olmasına da olanak sağlar. Yönetmen kendi sanatsal ve spiritüel deneyimlerini izleyicileri ile paylaşmalıdır. Soyutlama ona bunu yapma şansını, yani gerçekliğin yerine kendi öznel yorumlarını koyma şansını verir."(11) Dreyer, oldukça açık bir biçimde dışavurumcu teknikleri, (soyutlama) Kammerspiel'in (natüralizm) ötesine geçmek için bilinçli olarak kullandığını söylemektedir. Aynı zamanda dışavurumculuğun

filmlerine spiritüel ağırlığını kazandırdığını hissettiğini (Perrin gibi) ifade eder. Bu varsayım bizim çalışmamız dahilinde de sorgulanmaktadır. Kammerspiel ile birleştiğinde dışavurumculuk hayati bir işlevi yerine getirir: Bireysel psikolojiyi tematik ve görsel olarak "soyutlar" ve onu ortak bir mite dönüştürür. Ben, dışavurumcu teorisyenlere rağmen, dışavurumculuğun (en azından sinemada) soyutlamayı aşkın farkındalık seviyesine çıkarmayı başaramadığı kanısındayım. İçsel psikolojiye müşterek ya da evrensel bir nitelik kazandırabilir, ama yine de bu içsel psikolojidir. Dreyer'in "spiritüel değerleri"nin kaynağını bulmak için başka bir üsluba bakmak gerekir.

## AŞKIN ÜSLUP

Dışavurumculuk gibi Dreyer'in filmlerindeki aşkın üslup Kammerspiel'den gelir ve ona karşı durur. Ancak aynı zamanda dışavurumculuğun ve onun Kammerspiel'i kontrol etme hakkının da karşısındadır. Dışavurumculuk, aşkın üslup için bir lanetlemedir: Bresson'un aşağıladığı perdelerden birisidir. Gerçekliği ona anlaşılabilir (akıldışı aracılığıyla) bir psikolojik gerçeklik atayarak "yorumlar". Dışavurumcu dünya bozulmuş, gerçekdışı ve belki de dayanılmazdır, ancak bununla birlikte anlaşılırdır, çünkü oyuncu, yönetmen ya da kameraman olsun belli insan gözleri aracılığıyla onu görürüz. Dışavurumculuk Kutsal'la seyirci arasındaki engelleri ortadan kaldırmaz, onları abartır ve kendi içinde bir değer haline getirir.

Aşkın üslup, saldırmaktansa Kammerspiel'i zayıflatmayı tercih eder. Dış dünyayı dönüştürmez, dağ stasiste, gündelik olanda göründüğü gibidir. Dünyanın gerekçesini dış görünüşünü değiştirmeden dönüştürür. Bir oyuncunun hafif bir hareketi (Kammerspiel) ya da şekil değiştirmiş evren (dışavurumculuk) olsun nesnel "kanıt"a bel bağlamaz, ancak dikkatlice inşa edilmiş inanç fenemonolojisine güvenir.

*Gündelik Olan*

Dreyer'in filmlerinde, günden güne gerçekliğine olan titiz dikkatin kökleri Kammerspiel'e dayanmaktadır. Sinema, film yapımcılarının ondokuzuncu yüzyılın gerçekçi eğilimlerini oda tiyatrosundakinden veya natüralist romandakinden daha da ileriye götürmelerine olanak tanımıştır. Dreyer'in gündelik olanı kullanımı eşsiz değildir: İlk filmlerinde en ufak detaya ve anlamsız görünen hareketlere dikkat etmek Kammerspiel'e dayalı bir endişeydi; sonraki filmlerinde daha fazla esketik, Bressonik bir hal alarak, düz boş dekorlara, ifadesiz diyaloglara, doğal seslerin kullanımına ve uzun çekimlere dönüşmüştür.

Birçok alanda aşkın üslup, Kammerspiel ve dışavurumculuk arasındaki çatışmayı sezmek mümkündür. Kammerspiel geleneğinde oyuncularına çok güvenir ("O yaratmak zorunda. Ben sadece destek olabilirim" (12)), ancak sonraki filmlerinde Ozu ve Bresson gibi aktörlerine "oynamamaları" (13) yönünde komutlar vermiştir. Ozu ve Bresson gibi yüzlere hakiki bir ilgisi vardır. Ancak bu ilgi çok kolay bir biçimde nüansla empatiye (Kammerspiel) ya abartmaya (dışavurumculuğun boyalı maskeleri) dönebilmektedir. Eğer gündelik olan Kammerspiel'i başarıyla stilize edebiliyorsa ardından dışavurumculuk tarafından hafifletilir: Dreyer gerçekliğin yüzeyini yaratır, sonrasında görünüşe göre son için gereken araçlarda yanılarak yüzeyin kendisi tarafından büyülenir.

*Disparite*

Dreyer'in filmleri çoğu zaman etrafına tamamen yabancılaşmış bir karakter etrafında döner: Jeanne d'Arc, *Gazap Günü*'ndeki cadı Marthe, *Ordet*'teki Tanrı'nın budalası John. Bresson'un filmlerinde olduğu gibi bu karakterlerin gerçeklikle hiçbir insani metaforik teması yoktur ve benzer biçimde izleyici üzerinde şizoid bir etki bırakırlar. Büyük oranda bu disparite Kammerspiel (natüralistik dekorlar) ile dışavurumculuk (yapmacık kamera kompozisyonu ve açısı) arasındaki gerilimden kaynaklanmaktadır. Böylesi bir stilistik gerilim, kahramanın psikolojik çıkmazını açıklar, ancak Dreyer'in bahsettiği diğer

gerilimi açıklamaz: "Acilen öne çıkarmak istediğim, papazın ailesinin gündelik hayatındaki bu gizli gerilim, için için yanan rahatsızlıktı." (14) Bu disparite (Fiziksel olanın içindeki Öteki), aşkın üslubun disparitesidir. Dreyer, Kammerspiel ve dışavurumculuğu karşıtlaştırarak geleneksel psikolojik anlamda dispariteyi yaratmakla kalmaz, fakat aynı zamanda *Ordet*'teki John gibi yabancılaştıran tutkusu için psikolojik bir sebebi olmayan, gerçek anlamda "Tanrı'nın budalası" olan bir karakter yaratarak da aşkın üsluba uygun bir disparite sağlar.

*Ordet*'in durumunda, kesin nihai eylemle disparite onaylanmıştır, yani ölünün dirilmesiyle. Sevimsiz İskandinavyalı evrende meydana gelen bu beklenmedik mucize oldukça bilinçli biçimde "şok edicidir", sonucunda da izleyiciden bir önceden veya aynı anda bağlılığını talep eder. Dreyer'in çeşitli üslupları içinde, bu mucizenin yarattığı etki belki de aşkın üslubun emrettiği değildir, ancak yine de dikkatlice inşa edilmiş sıradan bir gerçeklik içinde mucizevi bir olayın olması, Kammerspiel ya da dışavurumculuktan çok aşkın üsluba daha uygundur.

***Stasis***

Dreyer'in aşkın üsluba olan bağlılığındaki eksiklik, stasisi sağlama konusundaki başarısızlığında belirgin hale gelir. Dreyer'in bazı açıklamaları ("Umuyoruz ki, film bize başka dünyalar için bir kapı, bir aralık sağlar" (15)) ve filmlerinin stasis olmayan sonları daha sonra göreceğimiz gibi başka niyetleri olsa da, kısmi olarak gündelik olanı ve dispariteyi kullanması esasında aşkın sanatı yaratmak istediğini göstermektedir. Dreyer'in gerçek niyeti ne olursa olsun, (ki karımca karışık niyetleri vardı) aşkın üslubun son sınavı olan stasisi asla Ozu ya da Bresson gibi sağlayamamıştır. Bence bunun nedeni de aşkın üsluba diğerleri kadar güvenmemesinden kaynaklanmaktadır. Final anında stasis -gerçekleşirse eğer- sağlandığında Dreyer, Kammerspiel'e ait unsurları dokunmadan bırakarak ve dışavurumculukla aşkın üslubu birbirine dolayarak, böylelikle de izleyiciye nihai eylem için alternatif spiritüel ve psikolojik açıklamalar sunarak, çoktan bahislerini iki tarafa da yatırmış bulunmaktadır.

Spiritüel niyetleri olan birçok sanatçı gibi Dreyer de "donmuş görüntüyü" kullanır. Ancak neyi dondurduğunu sormak çok önemlidir. Nihai eylemin ardından gelen bağlılığı mı yoksa sonsuz bir dünyevi mücadele yaratarak dispariteyi mi dondurmaktadır?

Filmlerinde gittikçe artan oranda aşkın üsluba ait unsurlar kullandığından, bir tez-antitez-sentez ya da Kammerspiel-dışavurumculuk-aşkın üslup gelişmesi olduğu söylenebilir. Geç dönem bir Kammerspiel filmi olan *Gertrud* önceki bir film olan *Evin Efendisi*'nden daha fazla aşkın üsluba ait asketik unsurlar barındırsa da, anlaşıldığı üzere Dreyer kariyerinin sonuna kadar tamamlanmış bir stasisi reddetmiştir. Dreyer'in stasisi yaratmama nedenini araştırmadan önce, Kammerspiel'i dışavurumculuğu ve aşkın üslubu birbiriyle ilişkisi olan üç filmde incelemek faydalı olacaktır.

## JEANNE D'ARC'IN TUTKUSU

Dreyer ve Bresson'un Jeanne d'Arc filmlerini karşılaştırmak sadece uygun değil, aynı zamanda verimli bir çalışmadır, özellikle de hacılıkla ilgili yaklaşımlarını tüm açıklığıyla incelemek gereklidir. Dreyer'in filmi bir tutkudur*, Bresson'un ki ise bir yargılama. İkisi de tarihsel bir karakter olarak Jeanne'ı anlatır, ancak Dreyer, Bazin'in deyimiyle, onun varlığının psikolojisine vurgu yaparken, Bresson onun varlığının fizyolojisini vurgular. İki Jeanne da çevresine yabancıdır, ancak Dreyer'in Jeanne'ı toplumsal çevresine cevap verirken, Bresson'unki sadece duyduğu seslere tepki veren yalnız bir ruhtur. İki film de Jeanne'ın azizliğini ortaya koyar; Dreyer bunu onun insaniyeti aracılığıyla, Bresson ise tanrısallığı aracılığıyla yapar. İkisi de Jeanne'ı Tanrı ile insan arasında kalmış çilekeş bir arabulucu olarak ele alırlar. Dreyer onu çarmığa gerilmiş kurbanlık koyun, Bresson ise yüceltilmiş, dirilmiş bir ikona olarak görür.

---

* Dreyer'in *Jeanne d'Arc'ın Tutkusu* filmindeki tutku, transandantal üslup bağlamında ele aldığımız, kutsal can çekişmeden farklıdır. Bresson'un tutkusu yalnızca spiritüelken, Dreyer'inki fiziksel, psikolojik ve ruhsal acı çekmeyi içerir.



*Solda, Dreyer'in görüntüleriyle*
*Ölüm anındaki Jeanne, sağda da Bresson'un Jeanne d'Arc'ı:*
*"İkisi de Jeanne'ı Tanrı ile insan arasında kalmış çilekeş bir arabulucu olarak ele alır; "Dreyer, onu çarmığa gerilmiş kurbanlık koyun, Bresson ise yüceltilmiş, dirilmiş bir ikona olarak görür."*

Bu teolojik ayrılık yönetmenlik ve kamera tekniklerine de yansır. Dreyer ve Bresson ikisi de aşkın üslubu kullanırlar. Ancak Dreyer üslubu Kammerspiel ve dışavurumculukla yüklerken, Bresson tek başına onu kullanır.

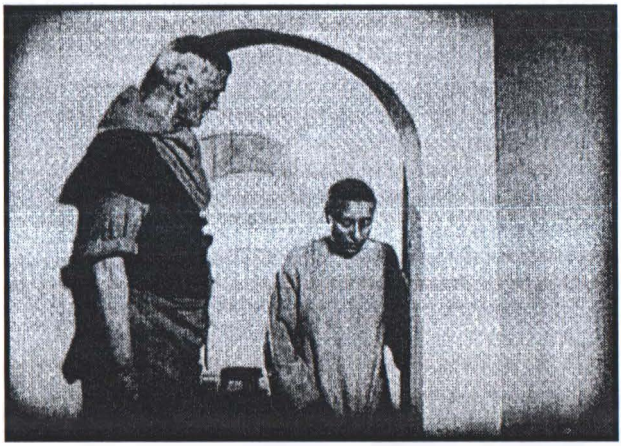
*Jeanne d'Arc'ın Tutkusu*'ndaki dışavurumcu detaylar, konu seçiminde, kompozisyonda, kamera hareketlerinde ve sahnelemede oldukça belirgindir. Dışavurumcu filmlerde karakterler genelde bireysel kimliklerini örtecek maskeler ya da ağır makyajlar taşırlar ve bunları bozulmuş, dışavurumcu dekorla birleştirirler. Dreyer'in *Tutkusu*'nda ise yüzler, makyajın az olmasından dolayı bir "belgesel" havası sağlamakla beraber, bu halleriyle kendi "maskeleri" haline gelirler. Dreyer'in kırışıklıklara olan takıntısı, oda oyununun psikolojik kaygılarını aşıp, dışavurumculuğun çarpıtma yönelik saplantısına dönüşür. Her yüz yığınla detay içerir: Girintili çıkıntılı hatlar, kabarık yanaklar, şişkin kaşlar, sertleşmiş siğiller, ter damlaları; Dreyer'in kamerası her türlü yüzsel cinneti, her ifadesel "nüansı" vurgular. Jeanne'ın yargıçlarının yüzü gerçekten çok zalimdir ve Jeanne'ın titremesi ve korkusunun bir bölümü dışavurumcu gelenekten gelir: Korkunç şeytani çarpıtılmış yüzler tarafından kapana kıstırılmış, korkutulmuş, masum kadın kurban. Yar-

gıçların yüzleri etkindir; edilgin yüzü duygusal saldırıyı alıp yansıtan, savunmasız ve itaatkar Jeanne'a saldırırlar. Dreyer için bu çarpıtılmış yüzlerin işlevi izleyici empatisi yaratmaktır- yani Jeanne için hem acıma hem de korku yaratmak: "Yakın çekimlerin sonucu, izleyicinin de sorulara maruz kalarak ve işkence görerek Jeanne kadar şoke olmasıydı. Ve aslında bu sonucu almak benim isteğimdi." (16) Dreyer'in yüz kullanımı Bresson'un izleyici empatisini reddeden kullanımına taban tabana zıttır. Bresson, Dreyer'in *Tutkusu* ile ilgili kaydedilmiş tek açıklamasında: " Bu filmin zamanında küçük bir devrim olmasını anlıyorum ama şimdi baktığımda, oyuncuların korkunç soytarılıklarını, çok korkmuş ekşi yüzlerini görüyorum ve bunlardan kaçmak istiyorum." (17) demektedir.

*Tutku*'nun kompozisyonu ve dekorları da yüzle aynı amaca hizmet eder: İzleyicinin duygusal olarak katılabileceği anlamlı bir çevre sunarlar. Ayrıca bu çevre filmde izleyiciye her zaman çok açık olmayan karakterin psikolojisini okuma şansı tanır. Her biri kendi gölgesiyle uzaklaşan kemerler, koridorlara kendilerine özgü bir duygusal ağırlık kazandırırlar ve Jeanne isteksiz bir halde onlara doğru yürürken bu ağırlık ona geçer. Jeanne'ın dünyasının mimarisi, yargıçlarının yüzleri gibi gerçek anlamda ona karşıdır. Koridorlar, girişler, eşyalar çarpık açıları, siyah ve beyaz, sert kenarlı kütleleriyle ona saldırır. İşkence odası sekansı özellikle dışavurumculuğun tanıdık bir parçasıdır: Korkunçluğu acı vermesinden değil, çılgın gölgelemeden ve tekinsiz eğriliğinden gelir.

Dışavurumcu mimari kamera çalışması ile tamamlanır. *Tutku*'da Dreyer'in kamerası Ozu veya Bresson gibi sabit değildir. Tam tersine, tek bir sahnede en az dört veya beş üstünlük noktası alarak hiperaktif bir özellik gösterir. Dreyer'in duygusal niyetleri genelde açıktır: Tekrar tekrar o meşum saldırgan yüz çizgilerine odaklanır ve hızla duyguya geçer, Jeanne'ın durağan acı çeken yukarıya dönük yüzünü görüntüler. Zavallı Jeanne sadece yargıçların, mimarinin ve aydınlatmanın saldırısına uğramakla kalmaz, kamera hareketleri de bu konuda fikir birliği içindedir. Dreyer'in kamera kullanımı da saldırgandır: Jeanne uzak bir açıdan çekilen yargıçlara göre yüksek bir açıdan alınır.

Askerlerin koşmalarının havuza yansımasının çekimi içerik açısından daha az aşikardır, ancak alçak açı gibi çok temel bir amaca hizmet eder: Olay ile izleyici arasında yönetsel bir perde yaratmak. Bu perde de olayı uzam, duygu ve etki olarak konumlandırmaya yaracaktır.



*Jeanne d'Arc'ın Tutkusu:*
*"Her biri kendi gölgesiyle uzaklaşan kemerler, koridorlara kendilerine özgü bir duygusal ağırlık kazandırırlar ve Jeanne isteksiz bir halde onlara doğru yürürken ağırlık ona geçer."*

Ancak *Jeanne d'Arc'ın Tutkusu* dışavurumculuk kaplamalı bir oda oyunundan daha fazla bir şeydir. Alman dışavurumcu filmleri *Nju* veya *Hazine* gibi, aynı zamanda "öteki" özelliğe de sahiptir. Film, aşkın üslubun bazı özelliklerini de taşımaktadır. Dışavurumcu kamera kullanımı tarafından engellenmediğinde, Jeanne'ın kolundan kanın fışkırdığı sahnedeki gibi detayların ayrı ayrı incelenmesi söz konusudur. Bresson gibi Dreyer da sahneyi bir kayıt defterinin çekimiyle açar ki, bu da davanın gerçekçi ve kayıtlı delillerini detaylandırır. Bresson'a çok benzer bir tavırla Dreyer "hareket" geçtikten sonra kameranın o sahnede dolaşmasına izin verir. Jeanne çerçeveye girer, kapıyı açar, çıkar ve kamera kapanmış olan kapıda kalır. Yakın çekimin aşırı ve makyajın az kullanılması gündelik olanı yaratır.

Birçok vesileyle izleyiciler, sessiz bir film olan *Jeanne d'Arc'ın Tutkusu*'nun müzik olmadan daha iyi olacağını belirtmişlerdir. Bence bunun sebebi müzik olmadan gündelik olanın daha fazla olmasıdır; Jeanne'ın ruhunun, manevi gelişimine karışacak bir perde azalmış olur böylece. Bir izleyici Jeanne'ın hücresinin anahtarlarını taşıyan gardiyanın eline yapılan bir yakın çekimi gördüğünde şangırtıyı zihninde duyabilir ve de incelikli bir gündelik gerçeklik duygusu desteklenmiş olur.

Jean'ın disparitesinin sebebi, Kammerspiel ile dışavurumculuk veya basit bir hayatla bozulmuş detaylar arasında bir çelişki olmaktan çok daha derindir. Jeanne duygusal olarak düşman çevresine tepki gösterir, ancak aynı zamanda dışsal bir boyuta da spiritüel olarak tepki gösterir. Yargıçlarını, (kameranın gördüğü gibi) sadece politik piyonlar ya da şeytani gorgonlar* olarak görmez, onların diğer dünyadan onu sınamak ve işkence yapmak için gönderilmiş temsilciler olduklarını düşünür. Onları şeytanın temsilcisi olmakla suçlar; nedenleri başta dışavurumculuk kaynaklı paranoyadan kaynaklansa da aynı zamanda da, samimi ve karşı konulamaz spiritüel tutkudan gelir. İnancını oldukça basit ve doğrudan bir biçimde itiraf eder, korkusu düşman çevresinden kaynaklansa da inancının kaynağı başkadır. Aşkın üslubun bu özellikleri (gerçekçi inceleme, kapı açılma ve kapanma sahnelerindeki detaylara aşırı vurgu yapmak, inanılmaz bir inanç) *Jeanne d'Arc'ın Tutkusu*'nda sürekli olarak spiritüel bir ağırlık oluşturur.

Aşkın üslubun son sınavı olan stasiste Dreyer psikolojiden meneviyattan, aşkın üsluptan ya da dışavurumculuktan bağımsız durur. Dreyer'deki bu bağlılık eksikliği izleyiciye de yansır ve stasis sağlanamaz. Dreyer, kodaları Bresson ya da Ozu gibi stasis için değil, hareketi toplumsal bir bağlama yerleştirmek için kullanır. Oldukça zorlu bir sorgulamadan sonra Dreyer, Jeanne'dan uzaklaşır ve hakimlerin tepkilerine ya da dışarıda toplanan kalabalığa odaklanır. İzleyiciler Jeanne'a acırlar, ancak bu acımaları (inanç gibi) mantıksız bir şeye dönüşmez. Bunun nedeni de izleyiciye sürekli olarak bağımsız seyirci perspektifinin verilmesidir. Böylelikle nihai eylem, yani Jeanne'ın şehit

olması gerçekleştiğinde, izleyici bu durumu bağlantısız bir pozisyondan psikolojik ya da sosyolojik olarak yorumlayarak değerlendirebilir. Jean Sémolué iki Jeanne d'Arc filmini karşılaştırırken, bu can alıcı farklılığa dikkat çeker: "*Jeanne d'Arc'ın Yargılanması*'nda her izleyici, kahramanın tek başına can çekişmesine yalnız başına katılır. *Jeanne d'Arc'ın Tutkusu*'nda bizim için aracılık eden bir şehidin cesedi güzelleştirilmiştir... Biz izleyiciler, kalabalık tarafından temsil ediliyoruz, aracılar yani dramdaki oyuncular aracılığıyla ellerimiz bağlanmış, gözlerimiz yaşlar içinde ortaçağ tablolarındaki diz çökmüş bağışlayıcı haline geliyoruz." (18) Sémolué, bunu *Tutku* filmine bir övgü olarak söyler (ve aslında aşkın üslup için olmasa da bu aslında bir övgüdür). Dreyer duygusal empati üzerinde durarak aşkın üslubun maneviyatı yükselten etkisinden mahrum kalır. Dreyer'in izleyicileri bir haçın ayakucunda çakılı kalmış, yakında soğuyacak olan bir cesedin başında ağlamaktadır. Bu arada Bresson'un izleyicileri, gözyaşı perdesini aşarak daha kalıcı ve aydınlatıcı bir şeye geçmişlerdir.

Büyük ihtimalle Dreyer'in stasiste yapacağı herhangi bir girişim başarısız olurdu. Jeanne'ın şehitliği kaynamakta olan toplumsal bağlamın gölgesinde kalır: Filmde kalabalık ayaklanmaya dönüşür, askerler güç kullanarak onları bastırırlar, birçokları ölür ya da yaralanır. Sekans empati uyandıracak bir tarzda çekilmiştir; çekim, hareket bittiğinde sona erer ve askerler tepeden kafes parmaklıkları arasından dışavurumcu tarzda görülmektedir. Eğer biraz şüphesi varsa, son sekans izleyiciyi aşkın kancadan kurtaracaktır. İzleyici Jeanne'ın ölümünü psikolojik, sosyolojik ya da spiritüel olarak yorumlayabilir. Elbette ki, bu seçenek verildiğinde, izleyici doğal olarak birinciyi ya da ikinciyi tercih edecektir. Dreyer'in ve Bresson'un Jeanne d'Arc filmlerinin kapanış sahneleri ironik biçimde birbirinden farklıdır. Jeanne'ın ölümü izleyen ayaklanmadan sonra Dreyer, yanmış direğe geri döner ve yukarıya pan yaparak aklı hâlâ aşağıdaki kargaşada kalmış olan izleyicinin düşüncelerini cennete yöneltmeye çalışır. Bresson'da ayaklanma yoktur; Jeanne'ın ölümü de hayatı gibi baştan savmadır. O da yanmış direğin çekimiyle bitirir, ancak yukarıya pan yapmaz. İzleyici-

nin ilgisi dünya üzerindedir, ancak ruhu aşkın üslubun öngördüğü gibi varsayımda göğe yükselir.

*Tutku*'nun sosyolojik sonu, filmin bir kadın olarak Jeanne'ın yorumlanmasını içerdiğini (19) ve Dreyer'in kadına bakışını gösteren bir film olduğunu doğrulamaktadır. (20) Bu yorumlamalar tutarlıdır, çünkü Dreyer, Bresson gibi sadece kişilik üzerine kurulmuş argümanlardan çekinmez. Her iki durumda da aşkın üsluptan uzaklaşıp, dışavurumcu ve psikolojik sinemanın tanıdık sularına varırız.

## GAZAP GÜNÜ

*Gazap Günü* de analize oldukça elverişlidir; tam ikiye bölünmüş gibi görünmektedir: Bir tarafı ağırlıklı olarak aşkın üsluptur, diğer tarafı dışavurumcu/psikolojik üsluptur. Robert Warshow büyük ihtimalle bu çalışmada "aşkın üslup" dediğimiz şeyi ilk kabul eden eleştirmendir. 1948 yılında yazdığı "*Gazap Günü*: Kuşatılmış Görüntü" isimli denemesinde Warshow, Dreyer filmlerinin ikili özelliğinden bahsetmektedir. Warshow ilk yarıyı överken, (aşkın üslup) ikinci yarıyla temsil edilen üslubun başarısızlığa mahkum olduğunu belirtir (dışavurumculuk). Dreyer'in *Gazap Günü*'ndeki başarısızlığı spiritüel boyutu uyandırmak isteyen filmler için bir örnek olmuştur: "Kamera" Warshow'a göre "dini bir sistem yaratamaz". (21) Dreyer sinemada "dini bir sistem" yaratma olanağını ciddi biçimde ortaya çıkaran ilk yönetmendir. Elbette ki karşılaştığı güçlükler, görevinin büyüklüğünden kaynaklanmaktadır. Ancak *Gazap Günü*'nün başarısızlığı üsluptan çok Dreyer'in kendisinden kaynaklanmaktadır. Bu üslup başka ellerde dini bir sistem yaratmaya çok yaklaşabilirdi, esasında herhangi bir sanat eserinin yaklaşabileceği kadar.

*Gazap Günü*'nün ilk yarısı, cadı olmakla suçlanan, işkence edilen ve direkte yakılan yaşlı bir kadın olan Herloflu Marthe ile ilgilidir. Marthe, Jeanne d'Arc'ın karanlık yüzüdür: Şeytani bir aynadan görünen aşkınlık. Jeanne gibi, onun kaderi de önceden belirlenmiştir, yargıçları dar kafalıdır, ifadesi işkence ile alınmıştır ve en önemlisi, insan olmayan spiritüel bir güce duy-

gusal biçimde karşılık verir. Ancak Jeanne'ın aksine, Marthe yaşlı, şekilsiz, kindar, işbirlikçi bir kadındır ve onun "şehitliği" ve "arınması" görünüşte şeytanın hizmetindedir. (Dreyer, şeytanlık üzerine ahlaki bir yargıda bulunmasa da, o "kötü" değildir. *Gazap Günü*'nün karakterleri cadılığın kötü olduğunu düşünürler. Dreyer cadılığa, *Tutku*'da azizliğe davrandığı aynı duygusal tavırla yaklaşır. Ahlaki yargılardansa, aşkınlıkla ilgilenir.)



*Gazap Günü'nde ilk yarısında nihai eylem: Marthe'nin ölümü: "Marthe, Jeanne d'Arc'ın karanlık yüzüdür: Demonik bir aynadan görünen aşkınlık."*

Warshow'un *Gazap Günü*'nün bu bölümüyle ilgili yorumu, Sontag'ın daha sonra Bresson ile ilgili yapacağı yorumlara benzemektedir. Müzik ("Dies Irae") "izleyicinin zevk almasını ya da rızasını hedeflemez." diye yazar Warshow. Cadıyı çevreleyen "dramatik çatışmaların" olmadığına işaret eder. "Yine de bu dar, resmileşmiş gösteri, filmin diğer dramatik bölümlerinden daha fazla heyecan yaratır. "Sanki yönetmen bu fiziksel hareketi onaylamayı reddederek izleyicinin duygularıyla ilişkisini reddetmektedir. Kişi cadıyı gerçeklikle bağlayacak her türlü

güvenli araçtan yoksundur, ama yine de o kendi içinde gerçektir ve cevap verilmelidir. Cevaplar tıkandıkça gerilim artar." Daha da önemlisi, Warshow devam eder: "İzleyicinin duyguları bir anlamda yersizdir; var olmayı bırakmış bir şeyi seyretmektedir ve duygularıyla ilgilenecek hiç kimse yoktur. Ama yine de duyguları vardır."

Warshow'un, Sontag'ın ve Ayfre'nin yorumlarının benzerliği bu çalışmanın tezini doğrulamaktadır. Bu teze göre de Ozu, Bresson, Dreyer gibi yönetmenler sadece amaç olarak değil kullandıkları araçlar dolayısıyla da benzeşmektedirler ve benzer etkiler yaratmak için ortak bir üslup kullanırlar. *Gazap Günü*'ndeki aşkın üslup, normalde ikisi de spiritüel özellikleriyle tanınmayan Kammerspiel ya da dışavurumculuğa göre filmin spiritüel derinliği için daha iyi bir açıklamadır.

*Gazap Günü*'nün Marthe bölümü dikkate değer biçimde gündelik olan-disparite-stasis formülünün açık bir kullanımıdır. Gündelik olan ve disparite *Jeanne d'Arc'ın Tutkusu*'ndaki (soğuk gerçeğin içindeki spiritüel saplantı) gibi yaratılır, ancak *Gazap Günü*'ndeki nihai eylem, *Tutku*'nun aksine, toplumsal olaylarla zayıflatılmaz ve gerçek bir gücü vardır. Marthe'ni bağırmakta olan vücudu alevlerin arasına çıkartıldığında, Bu Dünyadan Olmayan bir şeyin yok edildiği hissedilir. Bu öncelikle izleyiciyi ondan önce gelen dispariteyi kabul ya da reddetmeye zorlayarak şehitliğin ani duygusal serbest kalmasının nihai eylem olarak işlev görmesinden kaynaklanır. Nihai eylem gündelik olanın stilizasyonunu tematik (tümden duygusal serbest bırakma) ve teknik olarak (öncelikli olarak yatay olan bir kompozisyona dikey bir çizginin girmesi) kırar. Marthe'nin şehitliğinin bu "nihai" etkisi Dreyer tarafından önceden hesaplanmıştır: "Temel bir kural olarak, film boyunca devamlı, akan, yatay akışı olan bir hareket tutturmak gerekir denebilir. Birdenbire dikey çizgiler sunulmaya başlanırsa anında dramatik bir etki yaratılabilir- yani, örneğin, *Gazap Günü*'nde ateşe fırlatılmadan hemen önce merdivenin görüntüsü gibi." (22)

Warshow, hem gündelik olana ("ilgilenecek' kimse yok") hem de eşitsizliğe ("yine de duyguları var") dikkat çeker, ancak

Dreyer'in kendisiyle aynı nedenden stasisi atlayıp geçer. *Gazap Günü* devam eder ve Marthe bölümü yeni dışavurumcu/psikolojik dram için itici güç olur. Anne (Marthe'nin yargıçlarından birinin karısı) Marthe aracılığıyla cadılıkla ilişki kurar. Filmin odağı cadılığın kendisinden onun psikolojisine kayar. Filmin ilk yarısının sorusu "Cadı diye bir şey var mıdır?" iken, ikinci yarının temel sorusu, "Anne niye cadı olduğunu düşünüyor?"dur. Anne'in cadılığı Marthe gibi aşkın bir kaynağa sahip değildir, yoğun psikolojik baskıya dayanır.

Anne yaşlı, asık yüzlü Absalom'la kendi rızasıyla evlenmiştir, ancak ilahiyat fakültesinden yeni dönmüş olan Absalom'ın oğlu Martin'e aşık olur. Anne ve Martin, kaçak kır gezilerinde romantizm yaşayarak, aşklarını saklamaya çalışırlar. Bu çatışma dekora da yansıtılmaktadır: Papaz evi klostrofobik ve gölgelidir; tarlalar ise pastoral ve iyi aydınlatılmıştır. Bu bölümün çıkmazı Anne'in dediği gibi: "Aşk bir günah mıdır?"sorusudur. Bu çıkmaz Anne'in hayatına cadılığın girmesiyle çözülür. Marthe, ona Anne'in annesinin de bir cadı olduğunu anlatır ve o andan itibaren Anne de bu gücü hissetmeye başlar. Absalom'un ölmesini diler ve başta isteği olmasa da sonunda başarılı olur: Absalom kalp krizi geçirir. Bundan sonra, *Gazap Günü*'nün temel sorusu aşkın meşruiyetinden, yoğun psikolojik baskı altındaki insanların cadılık hilelerine sahip olup olamayacağına dönüşür.

Anne'in cadılığı Marthe'ninkiyle karşılaştırılınca, psikolojik gerilimin bir sonucu olarak görünür. Dreyer gölgeli yakın çekimler kullanarak onu 'cadı' gibi gösterir. Yüzü genelde yarı aydınlıkta, yarı karanlıktadır. Absalom'un tabutunun başında yanmakta olan mumlar gözlerinde parlar. Anne sorgulanırken Marthe'nin yakılmadan önce yüzünde belirenlere benzeyen, hareket eden yaprakların ikili bir pozu belirir. Dreyer ayrıca, cadılığın güçleriyle, şimşek ve yıldırımları bağlayarak açık sembolizm uygular. Film boyunca görünen dışavurumcu teknikler şimdi doğrudan Anne'in parçalanmış zihnine yönelmiş gibi görünmektedir. Anne için cadılık psikolojik bir oyun, yasak aşkının doğrudan sonucudur. Absalom'un ölümünden sonra



*Gazap Günü'nde Anne:*
*"Dreyer gölgeli yakın çekimler kullanarak onu 'cadı' gibi gösterir. Yüzü genelde yarı aydınlıkta yarı karanlıktadır."*

şöyle der: "Ben bizim iyiliğimiz için öldüğüne inanıyorum" ve Martin cevap verir: "Ölmesini diledin mi?" ve Anne şöyle cevap verir: "Seni seviyorum tek suçum bu."

Absalom'un "mucizevi" ölümü rasyonel olmamakla beraber anlaşılırdır: Anne'in psikozunun bir sonucudur. *Gazap Günü*'nün ikinci yarısında nihai eylem (Absalom'un ölümü) kahramanın başına gelmez, yine de karakterle ilgili izleyiciye bağımsız bir perspektif vermek için kullanılır. Absalom'un ölümünden sonra, izleyici Anne'ın psikozunun doğrudanlığına ve gerçekliğine ikna olabilir ancak doğaüstü bir güce inanacak durumda değildir.

*Gazap Günü*'nde iki üslup da var olduğu halde, ilk yarı öncelikli olarak aşkın üslup, ikinci yarı da dışavurumculuk gibi görünmektedir. Belki de bunun nedeni Dreyer'in ilk yarıda Marthe'yi Anne'ın travmasına zemin hazırlaması için tek-boyutlu tanımlamasından kaynaklanmaktadır. Marthe, "korku odası" sekansında işkence görür ve bu dışavurumcu çevre onun cadılığından sorumlu olabilirdi. Marthe'nin masum olduğu konusundaki değişmez itirazlarına rağmen, çevrenin ondan çok işkencecilerini yansıtmasına neden olmaktadır. Her durumda, Marthe'nin kişiliğinin değil, cadılığının tehlikede olduğu gerçeği aşkın üslubun filmin ilk yarısında daha az engellenmesine olanak vermektedir.

Filmin iki yarısını da analiz eden Warshow şu sonuca varır: "Estetik araçlarla inancı dayatma girişimi, dramatik anlamda da görsel anlamda da başarısızlıkla sonuçlanır." Warshow, bu argümanı filmin ikinci yarısından çıkarmış (sembolik "kötü" fırtına ve Anne'ın yüzündeki ikili poz) ve bütün filme uyarlamıştır. Warshow, prensip olarak her sağlıklı septiğin olması gerektiği kadar aşkın tarza karşıdır, ancak kanıt metinlerini *Gazap Günü*'nün dışavurumcu bölümünden seçer. Warshow, stasisin asla sağlanamadığı konusundaki çıkarımında haklıdır; içsel ve dışsal gerekçeler arasındaki çatışma çözümlenemez, hatta bununla yüz yüze bile gelinmez.

## ORDET (DÜNYA)

Aşkın üslubun birçok unsuru *Ordet*'de açık biçimde görünmektedir. Dreyer'in bütün filmleri içinde *Ordet* teknik ve etki olarak Ozu'nun ve Bresson'un çalışmalarına en fazla yaklaşandır. Dreyer'in *Ordet*'i, Kaj Munk'un oyunun ikinci uyarlamasıdır. İlki, İsveçli film yönetmeni Gustav Molander'in 1943 yılında yaptığı gerçekçi ve rasyonel uyarlamadır. Molander'in *Ordet*'iyle ilgili Boerge Trolle şöyle yazar: "Kaj Munk'un mucizesi, aklı selime dönüşün bir yorumu, bilimsel açıklamaya muktedir olmakla beraber, yine de onunla bağlantılı olanlara mucizevi gibi görünüyor olmasıdır."(23)

Dreyer'in uyarlaması Molander'inkinin açık biçimde antite-

zidir.* *Ordet*'de başka bir Dreyer filminde olmadığı kadar aşkın üslubun bilinçli olarak kullanıldığı sezilir. *Ordet*'te dışavurumculuk görünüşte hiçbir rol oynamaz: Aşkın üslup Kammerspiel içinden işlev görür ve de dışavurumculukla küçük bir "rekabet" halindedir. Birçok açıdan *Ordet* geleneksel bir Kammerspiel filmidir: Hareket genelde iç mekanlarda, belli sayıda odada, belli sayıda kişi arasında geçer. Bazı sahneler ve konuşmalar belli psikolojik gerçekler ortaya çıkana kadar tekrarlanır, geliştirilir ve rafineleştirilir. Dekorlar doğaldır; aydınlatmada, kamera çalışmasında ve oyunculukta abartma yoktur.

Aşkın üslubun teknikleri, natüralistik unsurlarını somutlaştırarak Kammerspiel'in ötesine geçer. Oda tiyatrosunda, dışavurumcu oyunlardaki gibi çarpıtılmış olmasa da, dekor tasarımının nüanslarını duygusal nüanslarla ve gölgeleme ile ilişkilendirdiğinden oldukça ifadeseldir. Oysa *Ordet*'te dekorlar genelde sade ve ışıklandırma donuktur. Önceki Dreyer filmlerinin aksine sahnelerin birçoğu tek boyutludur. Oyuncular, sözlerini kameraya doksan derece açıyla duran boş bir zeminin önünde söylerler. Kompozisyon genellikle durağandır ve oyunculara sabit bir çerçeve içinde oynama fırsatı verir. Bu nedenledir ki, çekimler oyuncuların bütün bir odayı baştanbaşa yürüyebileceği ve bir konuşmayı kesmeden tamamlayabileceği kadar uzundur. Bunlar gündelik olanın bilindik teknikleridir: Doğal hayatın empatik özelliklerinin yerine geçerek ve gerçekçi detayını somutlaştırarak, gündelik olan soğuk bir stilizasyon yaratır.

---

* *Ordet*'in izleyicisi için oldukça açık olan şeyler Dreyer için öyle olmayabilir. Guido Aristarco'nu "dinin mucizeleri için bilimi reddettiği" yönündeki açıklamalarına tepki göstererek şöyle demiştir: "Yeni bilim Tanrısal gücü daha mahrem biçimde anlamamızı sağlıyor ve doğaüstü şeyler için doğal bir açıklama sağlamaya başlıyor. Kaj Munk'un John figürü başka bir açıdan görülebilir... Dinin mucizesi için modern bilimi reddetmiş değilim. Tam tersine, Kaj Munk'un oyunu yeni olana benim için anlam kazandırdı, zira oyunda ifade edilen paradoksal düşünceler ve fikirler son dönem fizik araştırmalarınca kanıtlandı. Böylelikle, oyunda açıklanamaz gibi görünen bazı unsurlar açıklanmış oldu ve de filmde bulunan doğaüstü bazı olaylar doğal bir uyum kazandı. ("Letter", *Film Culture*, No.7 (1956), s.24). Dreyer'in açıklamaları *Ordet*'inin, Molander'inkinden reddedilemez biçimde daha "gizemli" ve daha "mucizevi" olduğu gerçeğini değiştirmez. Ancak Dreyer'in kasten ikili bir düşünce tarzı olduğu yönündeki iddiamızı güçlendirir. Mucizevi olan için bilimsel olanı bırakmaz, bilimsel olan için mucizevi olandan vazgeçmediği gibi.

*Ordet*'in "azizi" John o kadar çevresine yabancılaşmıştır ki, deli olduğu düşünülmektedir. O "Tanrı'nın budalası"dır. Ne gerçek kimliğini ne de gerçek niyetini gizlemez: "Ben Nasıralı İsa'yım" der, "İnsanlar ölü İsa'ya inanıyor, yaşayana değil. Cennette şahadet etmek ve mucizeler gerçekleştirmek için geri geldim." John, o kadar açık bir İsa sembolüdür ki, Dreyer'in ters bir stratejiyle ve incelikle onu daha fazla bir şeye dönüştürmesi hafif bir şok olur: Geç bir çağın yeniden doğan İsası. *Ordet*'in diğer karakterleri John'un Tanrı'ya onlardan daha yakın olduğunu hissederler, ancak nihai eyleme kadar ona bir sembol gibi davranırlar.

John'un deliliği kılık değiştirmiş tanrısallıktır. Jeanne ve Marthe gibi çevresinden önce doğaüstüne tepki verir. Jeanne ve Marthe gibi "eziyet görür" (bu durumda daha çok alaya alınır). Disparitesi taşra papazınınki gibidir: Soğuk çevresine cevap veremeyen kutsal can çekişmenin bir kurbanıdır. Delilik şehitliğin yerini alır ve de vücudun hapishanesinde kalması gereken azizin son sığınağıdır.

Filmde John'un deliliğiyle ilgili başka bilgi verilmez. John'un yaşlı babası Marten, muhtemel bir açıklama getirir: "Kierkegaard çalışmaları yüzünden delirdi". Ancak bu oğlundan çok babasının düşüncesiz davranışlarını yansıtır. John, Jeanne, Anne ve bir yere kadar Marthe gibi çarpıtılmış, zalim bir çevrenin ürünü değildir. Çevresi oldukça aklıselim ve sıradan, oldukça gündeliktir: Öyle ki, onun içindeki tek acayiplik kendisidir. Patavatsız konuşmaları, ifadesiz yüzü, karşı konulamaz dini saplantısı, faydacı bir dünyada yaşamakta zorlanması gibi özellikleri onu disparitenin bir ürünü olarak örnekler.

John'un deliliği nasıl benzersiz bir disparite ise, nihai eylemdeki mucizesi de öyledir. Bir "Lazarus" sahnesinde, ölü baldızını diriltir. Herhangi bir mahcubiyet veya hile söz konusu değildir: John ona tabutundan kalkmasını söyler, o da kalkar. Mucize beklenmediktir, inanılmazdır ve izleyiciden katılım talep eder.

Yine de, *Ordet*'te, Dreyer'in diğer filmlerinde olduğu gibi aşkın üslubun Dreyer'in film yapımcılığının sadece bir kısmını

oluşturduğu stasis aşamasında açığa kavuşur. John'un nihai eylemi izleyiciden kısmen spiritüel bir bağlanma sağlar (Dreyer'in diğer filmlerinden çok daha fazla) ancak kalıcı bir stasisle sonuçlanmaz. Nihai eylemin inanca sevk edemeyecek ölçüde şiddetli olduğu söylenerek, Dreyer başarısızla suçlanabilir, ama bence bu "başarısızlık" bilinçliydi. Ozu ve Bresson gibi, Dreyer da, gündelik olanın ve disparitenin unsurlarını kullanır, ancak onun stasis yaratmak yönünde bir eğilimi yok gibidir.



*Ordet'te disparite:*
*"Patavatsız konuşmaları, ifadesiz yüzü, karşı konulamaz dini saplantısı, faydacı bir dünyada yaşamakta zorlanması gibi özellikleri onu disparitenin bir ürünü olarak örnekler."*

Aşkın üsluba ait bir filmde dispariteyi deneyimleyen ve nihai eylemi gerçekleştiren kişinin merkezi karakter olması beklenir: Stasisle sonuçlanması gereken onun disparitesidir. Ancak *Ordet'te* John merkezi karakter değildir. Diğer karakterlerin eninde sonunda inanacakları alegorik bir figür olarak kullanılır. Açılış sahnesinde şöyle der: "Tanrı'nın gözünde ben bir peygamberim. İnanmayan insanlar için bir acıyım ben. Ben Dünya'nın ışığıyım, onu sarmış olan karanlık bunu öğrenmesin. Ben insanlarım için geldim, ama onlar beni karşılamadı."

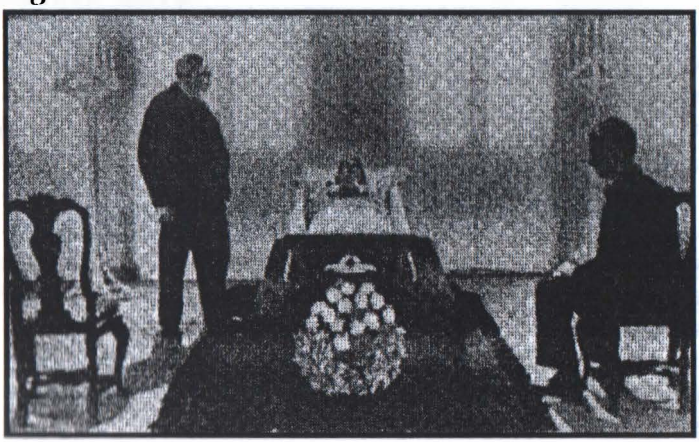
"İnsanları", "ailesi" onu başlangıçta reddeder. Kardeşi Michael şöyle der: " Bugünlerde mucizeler pek olmuyor." John birçok kez ölümü önceden görür, ama göz ardı edilir. Inger hasta yatarken, John onun öleceğini söyler ve bir mucize gerçekleştirebileceğini ifade eder. Ziyaretçi olarak orada bulunan bir papaz karşı çıkar ve "Bugünlerde mucize olmuyor" der. John sonuçta, mucizeyi gerçekleştirecek gücü Inger'in kızı Anne ona inanınca bulur. Inger'in hayata geri dönmesinin ardından tüm aile John'u ve onun temsil ettiği şeyleri; Yaşayan İsa'yı, mucizeleri, dispariteyi ve deliliği kabul ederler Inger'in ölümünden sonra Micheal John ile konuşurken şöyle der: "Akıl ile delilik birbirinden nasıl ayrılabilir." Ve John şöyle cevap verir: "Yaklaşıyorsun."

Bu durumda, *Ordet*'in aşkın üslubun dolambaçlı bir versiyonu olduğu düşünülebilir. Ve de filmin izleyicilerinin sonunda John'un merkezi karakter olduğunu fark etmek zorunda kalacakları söylenebilir. Ancak mucizesinden sonra yine yan karakterlerden birisi olur. Vurgu John'un tanrısallığından Inger'ın maddi varlığına kayar. Mucizeden önce, Inger'in ruhunun cennette olduğu yönündeki teselliye karşı Michael: "Ben onun vücudunu da seviyordum" der. Dirilişinden hemen sonra tabutunda oturmakta olan Inger Michael'ı uzun uzun ve şehvetlice öper. Filmin son sözünü Inger söyler: "Şimdi yaşamaya başladık". Hatta yüzündeki memnun gülümsemesiyle John'un tekrar sağlıklı bir insan olduğunun ipuçları da vardır. John gibi ruhsal olarak saplantılı bir karakter için bu şehitliğin ve azizliğin tam karşıtıdır; Inger gibi tekrar hayata dönmüştür. Dreyer nihai eylemi insanlığı teyit etmek için kullanır; tutkuyu bedensiz hale getirmez, ona beden kazandırır.

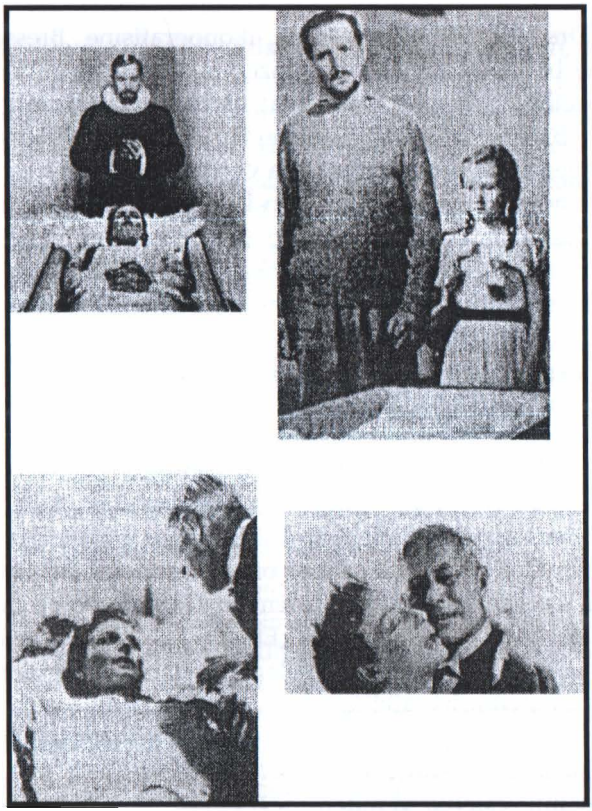
*Ordet*'in göreli dışavurumculuk eksikliği Kammerspiel ile aşkın üslubun kesişimini görmemizi sağlar. *Ordet* büyük ihtimalle psikolojik bir dramdır, özünde Kammerspiel bir filmdir. Ana karakterler hoşgörüsüzlüklerini yenerek, farklılıklarını uzlaştırmak, daha neşeli yaşayarak, asık yüzlü inançlarını insanileştirmeyi öğrenmişlerdir. *Ordet*'in en inanılmaz özelliği bütün bunları aşkın üslubun kısmi bir kullanımıyla başarmasıdır.

Gündelik olanın ve disparitenin kullanımıyla Dreyer *Ordet*'e normalde sahip olmayacağı bir spiritüel derinlik kazandırır ve bu derinliği psikolojik dram üzerinde çalışmak için geri çevirir. Sanki Dreyer, aşkınlık için izleyiciyi dikkatlice hazırlar ve sonrasında hazır ve nazır olanı gözler önüne serer.

Bresson gibi Dreyer da asketizme değer verir; ifşa aracı olarak acı çekme ihtiyacını sorgulamamıştır. Dreyer, Bresson gibi asketizmi hapishane metaforu içinde ele alır. Batı teolojisinde hapishane metaforu ölüme gider, ruhun bedenden ayrılması, ancak Bresson da ölüm ikonografiye, vücutsuzlaşmış ruha götürürken, Dreyerde ölüm yeni bir vücuda, reenkarnasyona dönüşür. Jeanne'ın ölümü toplumsal ayaklanma yaratır, Marthe'nin ölümü Anne'yi etkiler, Inger'in ölümü yeniden doğuma yol açar. Dreyer stasis istemez: Sürekli dispariteyi, ruh ve bedenin sürekli canlı ve gerilim içinde olmasını tercih ediyor gibi görünmektedir



Dreyer'in disparite tercihi onu Kuzey Avrupa Sanatı ve teoloji geleneği içine yerleştirir. Bresson'un stasis için gayret göstermesi onu Güney Avrupa Bizans sanatı içinde konumlandırır. Baş estetikçilerinden Wilhelm Worringer'in ifadesiyle benzerlikler sanatı biçimi olan Gotik mimariye bir göz atmak Dreyer'in temel ikiliğini ve bunun filmleriyle ilişkisini açıklamamıza yardım edecektir.



*Ordet'te Inger'in dirilişi:*
*"Sanki Dreyer aşkınlık için izleyiciyi dikkatlice hazırlar ve sonrasında hazır ve nazır olanı gözler önüne serer."*

## GOTİK MİMARİ

Dreyer değişen oranlarda aşkın üslubu, hapishane metaforunu ve dinsel özne meselesini uyguladığı için, Perrin'in yaptığı gibi filmlerini Bresson'unkilerle denkleştirip Bizans resmiyle bağlantılı değerlendirmek yönünde bir eğilim vardır. (24) Ancak Bresson ile Dreyer arasındaki farklılıklar benzerlikler kadar derindir; aşkınlık ve onun hayatta ve sanatta nasıl ifade edilebileceği konusunda birbirinin zıddı kavramsallaştırmaları

vardır. Dreyer'in filmleri Bizans ikonografisine Bresson'un filmlerine benzedikleri ölçüde benzerler. Dreyer'in filmlerinin biricik özelliği başka bir dini sanat biçimine, Gotik mimariye yakındır. Bizans sanatıyla Gotik arasındaki farklılıkların birçoğu Dreyer ile Bresson arasında da vardır.

Gotik mimari metaforu Bresson ile Dreyer arasında uygun bir karşılaştırma sağlar. Prensipte Gotik mimari Bresson'un filmleri gibiyken pratikte Dreyer'inkiler gibidir. Gotik mimarinin Skolastik önermeleri, Coomaraswamy, Maritain ve Panofsky'e göre Bizans sanatına ve Bresson'un filmlerine benzemektedir. Varolan Gotik katedrallerin, özellikle de daha geç dönemde yapılmış olanları, Worringer'in ifadesine göre dışavurumcu sinemaya ve Dreyer filmlerine benzemektedir. Ozu'nun filmlerindeki Zen sanatı ya da Bresson'un Bizans portrelemesi gibi sınırsız biçimde aydınlatan ve çağdaş sanatçıyı daha erken dönem dinsel sanat biçimleriyle ilişkilendiren bir metafor sağlamaktadır. Gotik katedral sadece bir metafor olabilir; katedral deneyimi sinema deneyiminden temelde farlıdır ve birinde işe yarayan diğerinde yaramayabilir. Elbette ki, Gotik metafor bir genellemedir ve bütün genellemeler gibi istisnalar muhteliftir, ancak yine de yararlı olabilir.

Wilhelm Worringer'in önceki kitapları (*Soyutlama ve Empati-Abstraction and Empathy*, 1907; *Gotik'te Biçim-Form in Gothic*, 1912) önemli estetik yeniden değerlendirme çalışmalarıdır. Daha önce düşünülmüş, eleştirilmiş her şeyi özetleyerek yeni bir düşünce tarzı öne sürmüşlerdir. Worringer sanatta soyut biçimin ilk ve en önemli teorisyenidir. Yavaş yavaş gerçekçiliğin büyüsünden uyanmakta olan bir sanat dünyasında oryantal, gotik ve modern sanatı savunmuştur. "Dışavurumculuk" terimini kullanmamasına rağmen teorileri dışavurumcu düsturun vazgeçilmez bir kısmını oluşturmaktadır. Worringer kısaca sanatı iki kategoriye böler: "Natüralizm" ve "Biçim". Natüralizm duyusallığın sanatıdır ve (Theodor Lipps'in deyimiyle) "empatiyi" harekete geçirir. "Biçim" gerilim sanatıdır ve "soyutlama" ile sonuçlanır. Natüralizm dünyaya bağlı, halinden memnun bir kültürün ürünüdür; gerçekçi portreleme ve yumuşak çizgi-

lerle karakterize olur. Soyutlama stili hoşnutsuzluğun, spiritüel olan için çabalamanın sonucudur; ideal portreleme ve sert, açısal ve dikey çizgilerle kategorize olur. Worringer'a göre, sadece soyutlama bir "üslup"tur, natüralizm "organiktir ve hayatın tıpkısıdır". Sadece soyutlama aracılığıyla Aşkınlığı ifade etmek mümkün olabilirdi: "Çünkü bu soyut biçimler, bütün sınırlılıklardan arınmış olarak insanın dünya resminin karmaşasına karşı dinlenme olanağı bulabilecekleri tek ve en yüce biçimlerdir." (25)

Worringer için Bizans sanatı ve gotik sanat birer "üslup"tur. İkisi de fani dünyadan soyutlama aracılığıyla kaçmayı istemişlerdir. İkisi de sanatın temeli olarak empatiyi reddetmişlerdir. Kendi kişisel eğilimi Kuzey Avrupalı sanata kaysa da Worringer Güney Avrupa sanatının (Bizans sanatı ve öncesinde oryantal sanatla temsil edilen) Kuzey Avrupa sanatına (geç dönem gotik) göre daha yüce olduğunu fark etmiştir:

> Oryantal adamın ifadesiz soyut çizgisiyle, gotik adamın yoğun anlamlı ifadesinin soyut çizgisinin farklılığı sadece son bir nihai ikiliğin farklılığıdır. Bu faklılık dünyanın en derin irfanından doğan, hala gelişmemiş bir bilgi seviyesinin geçici ikiliğidir. Yani eski çağın yüce dinginliği ile gençliğin övülmüş dokunaklılığı arasındaki farklılıktır. (26)

Birçok dışavurumcu filmin bariz biçimde empati doğuran yöntemlerini onaylamayacağı ortada da olsa, Worringer'in soyutlamanın gerilimi teorisinin Alman dışavurumcu sinemasına doğru nasıl genişlediğini görmek kolaydır.

Kuzey gotik mimarisi teolojik olduğu kadar sanatsal gerilimlerden de doğmuştur. Ortaçağ sanatını kuralları içinde kök salmakla beraber, yaklaşan Rönesans'ı sezinlemiştir. Gotik gerilim Floransa ile Bizans arasındaki gerilimdir: İnsan, Tanrı'nın değişmeyen evreninin merkezine yerleştirildiğinde sonuçlanır. Gotik sanatın iki kutbu vardır: Tanrı'nın evreninin ideal düzeni, geçmişin ve geleceğin acılarını hisseden her kişinin değişen varlığı.

Gotik dönem boyunca aşkınlık kavramı, hem hümanizmi hem panteizmi birleştirmiştir. "Tanrı'nın aşkın varlığına olan

inanç (erken dönem Orta Çağ'da), doğanın kıymetten düşmesini içerirdi. Tam da şimdi (gotik sanat) yaygın panteizmin kendi rehabilitasyonunu yaratması gibi... Temel değişim şudur ki, doğrudan deneyimlenmiş gerçekliğin her türlü taklidini ve bu anlamdaki tüm onaylamaları reddeden erken dönem ortaçağının tek taraflı spiritüel sanatı, öyle bir sanata yol vermiştir ki, bu sanat en doğaüstü, ideal ve Tanrısal konular dahi olsa her açıklamanın geçerliliğinin, doğal akla uygun gerçeklik ile devam eden bir mutabakatı sağlamakla mümkün olduğu düşüncesine dayanmaktadır." diye yazar sanat tarihçisi Arnold Hauser. (27) Özetlersek, Wylie Sypher'in yazdığı gibi gotik sanat, "Romanesk ikonanın insaniyetsizliği karşısındaki kişinin intikamıdır". (28)

Gotiğin temel ikiliği, Worringer'ın iddiasına göre, ne çözülmüş ne de aşılmıştır, (oryantal sanatta olduğu gibi) daima çatışma içinde kalmıştır. " Asli doğası huzursuz bir dürtüden daha fazlası gibi görünmektedir. Ve huzur ve selamet arayışında tatmini bir türlü bulmazken, sürekli şaşkınlık ve sarhoşluk içerisindedir. Ve böylelikle, ikilik kendinden geçmenin karmaşık deliliği içinde erir gider." (29) Ve "kendinden geçmeyi ifade etmek için" Emile Malle ortaçağ sanatıyla ilgili çalışmasında şunu söyler: "Gotik sanat bütün büyüleri, bütün ışık ve gölge sihirlerini kullanmıştır. Dini sanat bu tür bir şeye daha önce kalkışmamıştı; mümkün olanın en uç limitine erişmiştir." (30)

Geç dönem gotik katedrali Skolastik yöntemin *sic* (böyle) ve *non*'ları (gayri) ve sonsuza kadar birbirine kenetlenmiş çelişkileriyle *reductio ad absurdum*'dur. (mantıksızlığın ispatı): Azizler ve heykelli oluklar, pantokratorlar ve çarmığa gerilmiş İsalar, eğri güç çizgileri, dikey ve yatay çizgiler. Gerilim çizgileri genelde rastgele çarpar, odak ya da zirve yoktur. Gotik sanat bütün karakter ve çizgilerin kaçınılmaz olarak içine çekilmediği, yani bir dramatik odak olmayan, dramatik bir alan döşemiştir. Worringer gotik heykelcilikte gotik üslubun mikrokozmosunu bulmuştur: Yüz genellikle natüralistiktir, giysi ise soyuttur. Vücut, Bizans'ın düzenini temsil eden sıkı giysiler içine sarılmış;

yüz genelde empatiktir ve Floransa'nın hümanizmini haykırır. Gotik hayatın özsel çelişkisi soyut çizgiyi kargaşa sınırına taşır. Gotik adamın gerçek bilgiye olan açlığı Worringer'a göre: "Doğal tatmini reddederek, kendini vahşi fantezilerde tüketir... Her şey garip ve fantastik bir hal alır". (31) Gotik mimarinin son çözümü kendini inkar etmek olur: Alanı tanımlamak yerine ona saldırır, dünyada düzen yaratmak yerine, cennetlere kararsızlığı sokar.

Dreyer filmleri gotik mimariye musallat olan aynı gerilimleri içermektedirler. Gotik sanatçı gibi Dreyer de cismiyet içinde spiritüel değerler için bir yer aramış, gotik sanatçı gibi bu arayışı hayal kırıklığı, soyutlama ve bazı durumlarda çarpıtma ile sonuçlanmıştır. Filmleri gotik katedral gibi dünyayı onaylayan ve dünyayı reddeden dürtülerin istikrarsız bir dengesi gibidir. Filmlerinde çelişkiler oldukça yaygındır: *Gazap Günü*'nde stilize edilmiş şehitliğin ardından bir yaz aşkının pastoral görüntüleri gelir; *Ordet*'de Kutsal'a yapılan toplu yakarışın ardından şehvetli bir öpücük gelir. Jeanne'ın hem hayatta kalma hem de Tanrı'yla olma isteği klasik bir gotik mücadeledir. Gotik sanatçıyla aynı sorunlarla karşılaşan Dreyer'in geliştirdiği çözümlerin bazıları onunkilerle aynıdır: Eğrilik, odaksal noktaların çokluğu, çelişik temalar.

Dreyer'in filmlerinde yapı ve kompozisyon konusundaki muhteşem çalışmasında, Philippe Parrain, Dreyer'in filmlerinin tek bir kompozisyonda dört noktaya kadar kesişen eğik dikey çizgilerden oluşmakta olduğunu göstermiştir. Kemerli gotik katedralin gitgide artan, çarpışan çizgileri gibi, bu eğri çizgiler gözü sürekli bir hareket halinde tutarlar. Bazı kayda değer istisnalar haricinde (*Ordet*'teki gündelik olan sahneleri) Dreyer'in filmlerinde katı yatay bir çizgi, hakim dikey bir çizgiyi nadiren keser. Oldukça sakin görünen bir sahnede bile göz dinlenemez. Ön plan ve arka plan arasında dikkat çekmek için yarışan soldan sağa ve sağdan sola güç çizgileri arasında her zaman bir gerilim vardır. Bu gerilim, kostüm tasarımı, set tasarımı ya da çerçeve kompozisyonu ile sağlanabilir. *Gazap Günü*'nde, örneğin, Absalom'un suratsız kahyası Merete, kocaman bir on ye-

dinci yüzyıl beyaz yakası takar. Loş iç mekan sahnelerinde, (sadece göründüklerinde) Merete'nin yakaları, kendi yüzünden ve çevresinden daha fazla ışık çeker. Parlak V şekilli yakası X şeklinde diyagonal bir güç çizgisi oluşturur. Dahası, bu güç çizgileri Merete'nin tıknaz, siyah giysili bedeninin de ötesine giderek, dikey sütunlarla ve girişlerle ve arka planla kesişirler. Merete buyurgan bir tonda ve dikkat çekici biçimde konuşsa da, hayati güç çizgileri ondan uzaklaşırlar ve yüzüyle kesişmezler. Merete'nin konuşmasının doğrudan ve keskin doğası, odaksal noktaların çokluğuyla ve dikkat çeken güç noktalarıyla çakışır. Bu diyaloğa veya harekete aykırı bir görsel gerilim değildir. (arka planda, ön planın antitezi olan bir şey olduğundaki gibi) ancak görünen bütünlüğünü kırarak onu zayıflatır.

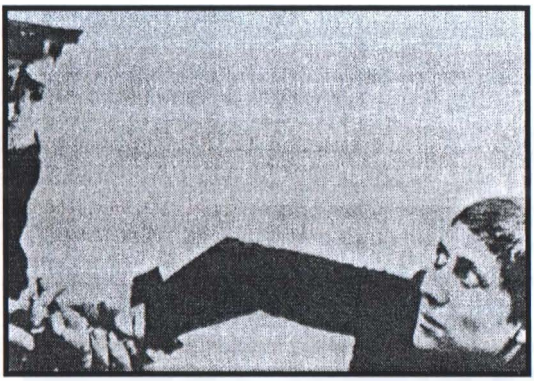
Eğri yönlendirme, bir katedralde ya da filmde olsun, yığınla alanı birbiriyle çatıştırır. Alanı birleştirmez ya da yatıştırmaz, onu kendi aleyhine çevirir. Eğri yönlendirme, sanatçının alanı bir bütünlük olarak görmediğini varsayar, her nesneyi ya da nesnenin parçalarını alan içinde bağımsız bir hareket olarak görür. Bir çerçevede eğri olarak parçalanan hiçbir karakter alandan yetkin biçimde konuşamaz, etkileşim içinde olan güçlerden birisi olarak düşünülmelidir.

Bazı zamanlarda Dreyer'in gerilimi çerçeveden taşar. *Jeanne d'Arc'ın Tutku*'nun bilinen bir sahnesinde, sol dikey çerçeve çizgisiyle kısmen saklanan bir muhafız, sağdaki dikey çerçeve çizgisinden kendini dışarı çekmeye çalışan Jeanne'ın kolunu kuvvetlice çekiştirmektedir. Çerçeve çizgisi tek başına parçalanmanın eşiğinde olan gerilim üzerinde keyfi bir kısıtlamadır. Gotik bir katedralin ortasında durduğunuzda, tavandan, koridorlardan, duvarlardan fışkırarak aşağıya, kemerli payandalara inen güç çizgileri ile aynı etkiyi yaratır. Çerçeve veya kilisenin ortası, film veya katedral, her biri kendi içinde parçalanan bir gerçekliğin sanatsal kısıtlamalarıdır.

Dreyer filmleri ve gotik mimari çözülmemiş disparitenin biçimleridir. Disparite Worringer'ın heykellerinin nihai niteliğidir, kısmen stilistik soyutlama, kısmen natüralistik empati. Bu çalışmanın disparite dediği şeyin gotik karşıtı Wylie Sypher'in

"ortaçağ sanatının son başarısı" dediği Villeneuve-Avignon *Pieta* isimli tabloya denk gelmektedir:

> İsa'nın ıstırap çeken katılaşmış vücudu ağlamakta olan Meryem'e merhamet dolu bir açıyla yaslanmış... Arka planda, solda, çok küçük biçimde Kudüs'ün kuleleri görünmektedir. Gökyüzü açık bronz rengidir. Bu figürlerin insanlığı Rönesans resmindeki herhangi bir şey kadar otantiktir; bunlar gotik *dramatis personae*'lerdir (oyun kişileri)... Gotik figürler sekülerdir, fakat içinde yaşadıkları dünya öyle değildir. İnsani bir perspektife *uymazlar*... Odak iki tanedir ve -dünyalı ya da diğer dünyalı- gotiğin ikili gerçeklik deneyimine uyar; sahnenin ölçüleri içinde yaşayan insanlara yabancıdır. (32)



*Jeanne d'Arc'ın Tutkusu'nda Jeanne ile mücadele eden muhafız: "Çerçeve çizgisi tek başına parçalanmanın eşiğinde olan gerilim üzerinde keyfi bir kısıtlamadır. Gotik bir katedralin ortasında durduğunuzda, tavandan, koridorlardan, duvarlardan fışkırarak aşağıya, kemerli payandalara inen güç çizgileri ile aynı etkiyi yaratır."*

Aşkın üslubun disparitesi gibi Ozu'nun, Bresson'un ve Dreyer'in filmlerinde karakterler çevrelerine *uymazlar*. Ancak, nasıl Zen, Bizans ve aşkın sanat gibi sanat üslupları dispariteyi bir araç olarak kullandılarsa, Dreyer de gotik sanat gibi onu bir son olarak kullanır. Dreyer'in filmleri gotik sanat gibi insanın varoluşsal disparitesini can çekişen ve gözü yılmayan bir üslupta sunarlar, fakat stasis hem niyetlerinin hem de kapasitele-



*Villeneuve-Avignon Pieta'da gotik disparite:*
*"Gotik figürler sekülerdir, fakat içinde yaşadıkları dünya öyle değildir. İnsani bir perspektife uymazlar."*

rinin çok ötesindedir. Disparitenin sağladığı tamamlanmamış ve uygunsuz bilgi kendi içinde bir erdeme dönüşür ve bu, bir adamın umabileceğinin en iyisidir.

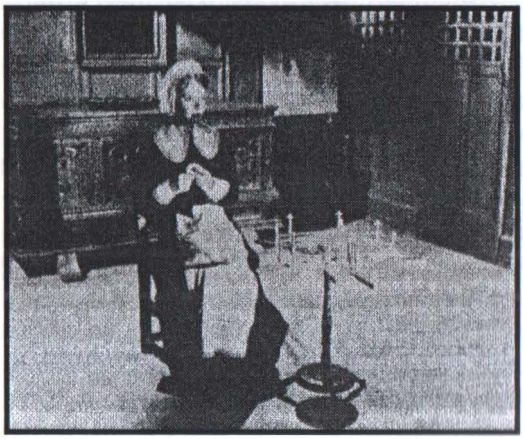
Worringer'in şemasında Bresson ve Dreyer arasında benzerlikler görülebilir. Bresson ve Dreyer, her ikisi de bu dünya ile sonraki arasında gerilim görürler ve bu gerilimi soyutlama aracılığıyla yansıtırlar. İkisi de natüralizme karşı üslubu, empatiye karşı soyutlamayı tercih ederler. Ancak daha can alıcı farklılıklar da bulunabilir:

Bresson, Bizanslı sanatçı gibi alanı birleştirir. Arka planı somutlaştırmak ve yatıştırmak için Worringer'in "ifadesiz soyut çizgi" dediği şeyi kullanır. Bizans ikonası gibi, çerçeve kompozisyonu "çelişik hareketleri iptal eden bir dengeye" sahiptir. (33) Bresson'un filmlerinin herhangi bir çerçevesinde sadece tek bir odaksal nokta var gibidir. Bu nokta da ana kahramanla çevresi arasındaki gerilimi en iyi ifade eden noktadır. Bresson'un filmlerinde tekrar tekrar baskın yatay çizgi baskın dikey çizgiyle, ana kahramanın gözlerinin ya da ağzının sağ tarafında bir yerde buluşur. İzleyicinin dikkati yüz üzerinde toplanır; işte tam orada hissiz arka plan ile anlatıda ifade edilen spiritüel

tutku arasındaki gerilimi okumalıdır. Bresson, alanı tek bir odaksal nokta, gerilim ve yüzleşme sunmak için birleştirir. O da seyirci ile Kutsal arasındaki yüzleşmedir. Eğer bir izleyici Bresson'un filmine karşılık verecekse, Bresson'un önceden



*Bresson'un ve Dreyer'in kompozisyonları, Bizans ve Gotik. Aşağıda Yankesici, sonraki sayfada Gazap Günü. "Bresson alanı birleştirir. Bresson'un filmlerinin herhangi bir çerçevesinde sadece tek bir odaksal nokta var gibidir. Dreyer alanı böler. Dreyer'in çerçevesi genellikle birden fazla odaksal noktaya sahiptir, huzursuz, hoşnutsuz ve kendisiyle çatışma halindedir."*



belirlediği noktalarda yapmalıdır. Ve de Bresson'un düzenli ve kendi halindeki kurgulaması bu karşılaşmayı, çerçeveler ve sahneler serisi aracılığıyla inşa etmek için tasarlanmıştır.

Dreyer ise gotik sanatçı gibi alanı böler. Worringer'in sözünü ettiği "soyut çizginin yoğunlaşmış ifadesi"ni çerçeve içindeki unsuları aleyhine çevirmek ve bölümlemek için kullanır. Dreyer'in çerçevesi genellikle birden fazla odaksal noktaya sahiptir; huzursuz, hoşnutsuz ve kendisiyle çatışma halindedir. Dreyer'in kurgusu, özellikle *Jeanne d'Arc'ın Tutkusu*'nda mekanın bu şekilde kırılmasını yoğunlaştırır. Bir çekimin sağdan-sola eğri yönlendirilmesi, bir sonraki çekimin soldan-sağa yönlendirilmesiyle karşılanabilir ve bu böyle hızla devam eder. Filmleri hem "natüralizmi" (*Gazap Günü*'nün pastoral sahneleri) hem de "üslubu," (gölgeli iç mekanlar, *Gazap Günü*) hem ifadesiz soyut çizgiyi (beyaz duvarlar, *Ordet*) hem de ifadesel soyut çizgiyi (gece iç sahneler, *Ordet*) içerir. Aynı zamanda hem çarpıtılmış bir çevrede çatışma içindeki insanlık (Anne, *Gazap Günü*) hem gerçekçi çevreyle spiritüel bir çatışma (Marthe'nin şehitliği, *Gazap Günü*) mevcuttur. Hem de önden çekim (John, *Ordet*) ve can çekişen çehre (Jeanne, *Tutku*), Kutsal ve kutsal duygular vardır. Bu gerilimlerden her biri herhangi bir çerçevede ya da arka arkaya kurgulanan iki çerçevenin arasında odaksal noktaya sahip olabilir. Sonuç olarak, izleyici tek bir yüzleşmeye zorlanmaz, çeşitli karşılıklar mevcuttur. Bölünmüş alan içinde öncelikler yoktur; filmde deneyimlediği eşit geçerlilikteki gerilimlerden herhangi birine karşılık verebilir.

Bresson ve Dreyer arasındaki zıtlıkla, Bizans sanatıyla gotik sanat arasındaki zıtlığa Paul Tillich "Protestan Sanatı" üzerine yazdığı denemesinde teolojik bir derinlik kazandırır. Tillich, Protestan sanatçıyı, Yeniden Dirilişi temsil etmek için uygun sembol bulamadığı için sürekli "haç sembolünü"ne takılmış kalmış kişi olarak tanımlar. (34) Sanatı gerilime, çatışmaya ve acı çekmeye, dünyayı onaylama ile reddetme arasındaki sürekli mücadeleye dayanır. Acı kendi başına bir sondur ve haç da onun nihai sembolüdür. Tillich'in "Protestan Sanatı" disparitenin sanatıdır, dahası gotik katedralin ve Carl Dreyer'in sanatıdır.

Bresson diğer taraftan Yeniden Diriliş'in, stasisin sanatçısıdır. Bresson için haç yeniden diriliş sonunun bir aracıdır ve haçla yeniden dirilişi birbirine karıştırmamak konusunda dikkatlidir. Dreyer gibi Bresson hapishane metaforu aracılığıyla acı çekmeyi kullanır, ancak Dreyer'in aksine hapishaneyi bir yeniden diriliş sembolüne dönüştür. Bu anlamda Bresson, ilahiyatçı Henri Daniel-Rops'un yazdığı gibi, "Haçın teolojisi yerine Bizanslı Hıristiyan gibi İhtişamın teolojisini" tercih etmiştir. (35) Acı çekme Bresson için stasise ulaşmak için bir atlama taşından başka bir şey değildir.

Dreyer ve Bresson, her ikisi de büyük sanatçılardır ve benim burada niyetim onları altlı üstlü sıralayarak aynı kategoriye yerleştirmek değildir. Eğer Dreyer stasise ulaşmaya çalışıp da başarılı olamasaydı, o zaman Bresson'un merdiveninde daha alt basamaklarda yer alabilirdi. Ancak onun disparite sanatı apayrıdır ve tek başına bir yere sahiptir. Hiçbir sanat tarihçisi gotik mimariyi Bizans ikonografisi karşısında hatalı görmez, zira her sanat kendi içinde önemlidir. Benzer olarak, Dreyer filmlerinin disparitesi Bresson filmlerinin stasisi kadar dolaysız

Dreyer ve Bresson, her ikisi de büyük sanatçılardır ve benim burada niyetim onları altlı üstlü sıralayarak aynı kategoriye yerleştirmek değildir. Eğer Dreyer stasise ulaşmaya çalışıp da başarılı olamasaydı, o zaman Bresson'un merdiveninde daha alt basamaklarda yer alabilirdi. Ancak onun disparite sanatı apayrıdır ve tek başına bir yere sahiptir. Hiçbir sanat tarihçisi gotik mimariyi Bizans ikonografisi karşısında hatalı görmez, zira her sanat kendi içinde önemlidir. Benzer olarak, Dreyer filmlerinin disparitesi Bresson filmlerinin stasisi kadar dolaysız ve bütünlüklüdür. Sanatçı olarak hem Bresson hem Dreyer, eşit derecede başarılı, eşit derecede "büyük" türler.

Aşkın sanatçılar olarak ise eşit derecede büyük sayılmazlar. Bresson "daha gelişmiş, daha kalıcı" bir sanat yaratmıştır ve bu ayrıcalığı aşkın üslubun kıstası aracılığıyla zorda olsa ayırt edilebilir. Bresson ve Dreyer, önemli üsluplara sahiptiler, ancak yalnızca Bresson'unki aşkın üsluptur. Bresson'un filmleri aşkın üsluba örnek teşkil ederken, Dreyer'in filmleri aşkın üslubun bazı bölümlerini oldukça başarılı bir biçimde kullanır.



Yüan Hanedanı'ndan Wu Chen,
*Kayalar ve Bambu*

## SONUÇ

Bu çalışma sürekli, öncelikli bir varsayıma sahiptir: Aşkın üslup sinema aracılığıyla Kutsal'ın aktarılması için eksiksiz bir yöntemdir. Bu öne sürülebilir, fakat böyle mi olması gerekiyor? Neden bu sertlik ve zahitlik aşkınlığın kapısında durmaktadır; Aşkınlık aynı zamanda coşkunluk ve ekspresyonizmle ifade edilemez mi? Neden Ozu Mizoguchi'ye, Bresson Resnais'e, Dreyer Bergman'a tercih edilmiştir?

Jacques Maritain "dini sanata özgü bir teknik yoktur, dini teknik yoktur" diye yazar. Dini bir tekniğin var olduğuna inanan birisi Beuron'a giden yoldadır."* Aşkın üslup hakkındaki ısrarıyla bu çalışma bu yolda değil midir?

Tanımladığım aşkın üslubun ileri sürdüğü "benzersizlik" özelliği ilgili iki varsayımın ışığında incelenmelidir. Bir, hangi biçimler geçmişten gelen spiritüel anlatılara sahiplerdir? Ve iki, bu biçimler "yeni" olan sinema sanatı ile nasıl ilişkilenmektedir? Temel soru (ve onun zorunlu karşılıkları) kaçınılmaz bir biçimde bu çalışmanın kapsamının ötesindeki teolojik ve estetik problemleri gündeme getirir ve benim buradaki amacım, sonuç olarak, "yeni" bir estetik yapar görünmek değil, onun yerine sinemasal "aşkın üslup" kavramını bazı eski teorilerin içine yerleştirmektir.

## SANATTA SPİRİTÜEL

Sanatta Kutsal'ı sunmanın birçok yolu vardır; hiçbir sanatçı ya da üslup aşkın pazarla ilgilenmemiştir. Maritain belirli bir "dini teknik" olmadığını belirtmesine rağmen "her üslubun dinle ilgili sanata eşit biçimde uygun olduğunu söylemek doğru değildir" diye devam etmiştir.(1) Verili her sanatta bazı

---

* Jacques Maritain, *Art and Scholasticism and the Frontiers of Poetry* (New York: Charles Scribner's Sons, 1962, s. 103) Beuronese sanat 1960'larda "modern sanatlar"ın bir öncülü olarak Beuron manastırında geliştirildi ve onun ilkel özellikleri Gauguin, Cezanne ve Kandisky'nin resimlerinin hazırlığı oldu. Ancak Bueronese sanat spiritüelliğin ifadesini değişim ve deneyselliğe yer bırakmayan tek bir biçim içine hapsetmekteydi. Onun başlangıçtaki yenilikçi üslubu düşünüldüğünde, onu izleyen sanat biçimlerine dikkat çekecek biçimde az etkisi olmuştur.

üsluplar kutsal olanı diğerleri dindışı olanı ifade etmeye daha uygundur ve sinemada hiçbir üslup aşkın üsluptan daha fazla Kutsal'ı ifade etmeye uygun değildir.

Kutsal sanatların değişik olaylarla dolu tarihinden ne çeşit bir genel sonuç çıkarılabilir? Aşkınlığın farklı anlatıları hangi ortaklığa sahiptir: Batı Afrika heykelciliği, Zuni maskeleri, Bizans ikonaları, Zen bahçeleri, resimli ortaçağ yazmaları, gotik mimari, 17. yüzyıl meditatif şiirleri, moralite oyunları, Rembrandt'ın resimleri, Henry Moore'un heykelleri? Aşkın sanatın tarihinde seçilebilecek, özetlenebilecek, tanımlanabilecek ve sonra göreli olarak yeni bir araç olan sinema ile karşılaştırabilecek herhangi bir şey var mıdır? Diğer sanat biçimlerinde Kutsal ve kutsal duygular arasında hangi farklar konulmuştur ve bunlar sinemaya uygulanır mı?

Sanatta Kutsal için kullanılan ilk ve en sadeleştirilemez metafor girişte söylediğim gibi primitif sanat aracılığıyla primitif dinin ifadesidir. Tarih boyunca sanatta kutsal'ı ifade etmek için kullanılan tekniklerin birçoğu primitif sanattan kaynaklanmıştır. Kutsal sanat sık sık primitif teknikleri tercih etmektedir: İki boyutluluk, cephesellik, soyut çizgi, arketip* karakter.

Kutsal ve kutsal duygular arasındaki fark açısından primitif-klasik ikiliği ancak prensipte geçerlidir, ne belirli bir tarihsel döneme ne de belirli tekniklere uygulanabilir. Son antropolojik çalışmalar primitif sanatların ilk araştırmacılarının düşündüğünün aksine daha iyi toplumsal anlaşmaya ve intrapersonal niyetlere açık olduğunu ortaya koyarken, diğer taraftan tüm naturalizmine rağmen klasik sanatın yoğun biçimde dini özellikler içerebileceğini de ortaya koymuştur. Primitif-klasik ikiliği bir genelleme olarak büyük öneme sahiptir ve bundan daha fazlası için kullanılmamasına dikkat edilmelidir.

Primitif-klasik ikiliği doğrudan sanatsal tekniklere uygulanamaz. Normal olarak primitif (kutsal) olarak ele alınacak teknikler, başarılı bir biçimde klasik (çağdaş) amaçlarla da kulla-

---

* Arketipler, Jung'un ifadesiyle, kolektif bilinçaltının içerikleridir. Bir tür ilkel atavi imajlar diyebileceğimiz arketipler, davranışlarımızı yönlendirir ve folklor malzemesi, sanat eseri, masal ve efsane gibi kişisel veya kolektif üretimleri etkiler. (ç.n.)

nılmıştır. Eninde sonunda tarihte hiçbir tekil teknik kutsal ya da din dışı olarak ele alınamaz. *Dini teknikler yoktur.* Örneğin, Bizans sanatı, Kutsal'ın sanatsal kompozisyonda bir odak noktasıyla açığa çıkarıldığını ileri sürmüştür, böylece izleyicinin dikkati Aziz'in yüzünde sabitlenecektir. Wassily Kandisky, 900 yıl sonra "yeni" primitif sanat için yazdığı savunmasında spirütüelin bir kompozisyonda birçok odak noktasında ortaya çıktığını yazdı, böylece izleyici ayrı, tekil şekil ve renklerin "içsel ilişkisi"ni değerlendirebilmektedir.(2) Başka bir örnekte 17. yüzyıl mistik şiiri dizenin didaktik bir öneri, zengin tarif ve dikkatle hazırlanmış metafor yoluyla kutsalı ifade edebileceğini ileri sürerken, aşkınlığı anlatmak isteyen çağdaş şairler "bölünmüş dize" ve kopuk metaforları tercih etmektedir. Sinemaya uygulandığında "dini teknik" sorunu daha sıkıntılı olur. Gruenwald'ın* Isenheim Altarpiece'inde iyi çalışan soyut, ekspresyonist çizgi uzun metraj bir filmde tamamen farklı bir etkiye sahip olabilir; üç boyutta çok etkin olan bir mimari yapı iki boyutlu beyaz perdede kullanıldığında tamamen başarısız olabilir. Aşkın sanatın bu ilk biçimleri sinemayla karşılaştırıldığında daha önce söylediğim gibi yalnızca metaforlar gibi işleyebilir.

Dini teknikler olmadığı için estetik genelleme önemli ve zorunlu olur. Ancak bir teknik ya da biçim son derecede sınırlı bir bağlamda tanımlandığı zaman (Bizans ikonografisi, sumi-e resmi) "dini" (ya da aşkın) olarak tanımlanabilir, bu tekil işlerin sonuçlarını diğer araçlara uygulamak için genellemeye dayanılmalıdır. Sonuç olarak estetikçiler ve ilahiyatçılar özgün primitif-klasik ikiliğini her biri onu kendi konumlarına uydurarak, bu önemli farkı canlı ve anlamlı tutmaya çabalayarak sürekli olarak tekrarlamışlardır. Worringer, bunu "naturalizm" ve "üslup" arasında fark olarak; van der Leeuw "naturalizm" ve "zahitlik" arasındaki fark olarak tanımlamıştır. Aldous Huxley'e göre bu "gelenek" ile"bireysel üslup" arasındaki fark-

* Matthias Gruenwald (1475-1528) Kuzey Alman Rönesans ressamlarının en önemlilerindendir. Isenheim Altarpiece uzun süre Dürer tarafından yapıldığı düşünülen en önemli çalışmasıdır.

tır; Benjamin Rowland, Jr.'a göre "geleneksel sanat" ve "geleneksel olmayan sanat" arasındaki farktır. Ve böyle devam eder. Bu ayrımların her biri belirli bir oranda sınırlıdır, çünkü onlar sanatsal teknikleri evrensel ilkeleri yorumlamak için kullanmaktadırlar; estetikçiler sürekli tetiktedir: Teknikler değişir, ilkeler değişmez. Sanatta spirütüelin biçimleri arasında ilişki kurmaya çalışırken, ben tamamen sanatsal olmayan sanatsal tekniklere dayanmayan, onun yerine "hayır işleri"nin çeşitlerine gönderme yapan bir metaforu tercih ederim.

*Religion and Culture*'da (1930) Jacques Maritain iki çeşit "maddi araç" tarif etmiştir ve öncelikle hayır işlerine uygulanmalarına rağmen, o aynı zamanda onları sanatçılar ve ilahiyatçılara gönderme yaparken de kullanmaktadır. Buradan yola çıkarak çok genel iki sanatsal biçime, kutsal ve din dışı olana da gönderme yapılabilir. Bu maddi araçlardan birincisi, "doğaları belirli bir ölçüde maddi başarı isteyen" sıradan araçlar (moyens temporels riches)dır.(3) Bu tip hayır işleri bozuk dünyada hayata destek olur: "Onları hakir görmek veya reddetmek saçma olacaktır, zorunludurlar, insan yaşamının doğal özünün parçasıdırlar." Sıradan araçlar askerlerin, işçilerin ve iş adamlarının araçlarıdırlar; kullanışlılık, fiziksel mallar ve bedensel hislerle ilgili araçlardır.

İkinci araçlar, sıradışı araçlar (moyens temprels pauvres) "ruhun kendine has araçlarıdır". "Maddeyle az yüklü oldukları oranda daha fazla çıplak, daha az görünür, daha fazla etkilidirler. Çünkü ruhun etkisini sağlayan saf araçlardırlar. Sıradışı araçlar elle tutulur bir başarıya doğru değil, ruhun yükselmesine doğru düzenlenmişlerdir. "Akla has araçlar" olarak onlar şair ve filozofların araçlarıdır: Mozart, Satie, Rembrandt, Homer, St. Thomas.

Maritain "Bu geçici araçlarda bir düzen ve hiyerarşi olduğu anlaşılmalıdır" diye yazar. Sıra dışı araçlar sıradan araçlardan daha yukarıdadır: "Dünya ölümün ağırlığıyla çüremekte. Gençliğini ancak ruhun yoksulluğuyla yenileyecektir". Tüm araçlar geçici olmasına rağmen sıradışı araçlar elle tutulur başarıyı terk ederek ister istemez Kutsala daha yakın olurlar. Aşkın sanat gibi sıradışı araçlar bir sona yaklaşan araçlardır: "Daha

yakın olan spirütüelin özüne sahip olur, yaptıklarında geçici araçları daha fazla kullanan zayıflar." İki araç da önemlidir ancak eşit değildirler: Sıradan araçlar vücudu canlı tutar böylece sıradışı araçlar ruhu yükseltebilirler. Maritain Bresson'un taşra papazı sıradan araçları yalnızca sıradışı araçlarını muhafaza etmek için kullanan ve sıradışı araçları biterken geçici araçları da bırakan bir adam olarak tanımlamış olabilir.

Benzer bir şekilde kutsal sanatların hem sıradan hem de sıra dışı araçları kullandığını söylemek mümkündür. Sıradan araçlar izleyicinin (ya da okuyucunun ya da dinleyicinin) fiziksel varlığını korur, böylece onlar çıkarlarını korurlar; sıradışı araçlar aynı anda onların ruhlarını yükseltir. Sanatta sıradan araçlar Worringer'in "naturalizmi"ne denk gelir. Bu araçlar duygusal, heyecanlı, insancıl, bireyseldir. Yumuşak çizgiler, gerçekçi resimler, üç boyutluluk, deneysellikle karakterize edilirler; empatiyi cesaretlendirirler. Bu karşıt araçlar kategorilere ayrılmazlar: Sanatın her parçasında özellikle de sanatta kutsalla ilgili işlerde vardırlar ve beraber çalışırlar.

Aşkınlığı, ifade etmek isteyen sanatçı sıradan ya da sıradışı araçları ihmal edemez fakat onların önceliklerini bilmek zorundadır. Sıradan araçlar sıradışı araçları korumaya hizmet etmelidir, sıradışı araçlar spirütüel bir farkındalık vermelidirler. Bir Bizans kilisesinde sıradan araçlar alanı kaplayan ve ayini kolaylaştıran araçlardır, sıradışı araçlar dikey çizgi ve ikonografi gibi tapınma istemektedir. Bizans ikonun kendisinin içinde sıradan araçlar renk çeşitliliği ve yardımcı karakterlerin gerçekçi hareketleridir, sıradışı araçlar altın arka plan ve ana karakterlerin cepheselliğidir. Sıradan ve sıradışı karakterlerin oranı tabii ki bir sanattan diğer sanata önemli ölçüde farklılaşır.

Sıradan ve sıradışı karakterlerin oranı bir sanat çalışmasının "spiritüelliğinin" bir ölçüsü olabilir. Bir sanat çalışması sıradan bir dünya içinde sıradışı araçları ne kadar başarılı birleştirirse aşkın "son"una daha yakın olur. Tabii ki bu çok kesin bir ölçü değildir fakat en azından evrensel olarak uygulanabilir. Sanatsal, toplumsal ya da felsefi her hangi bir insan faaliyeti ile ilişkilenebilir. Ancak bu hantal ölçüyü sinemaya uygulamadan

önce sinema filminin karşılaştırmalı doğasına ilişkin bazı genellemeler yapmak faydalı olacaktır.

## SİNEMA VE SANATLAR: İKİ GÖRÜŞ

Gerardus van der Leeuw sanatta Kutsal'a ilişkin çalışmasında, dini pratiklerdeki kökenlerinden bugünkü çağdaş devletlere önemli sanatların, tarihini araştırmaktadır. Başlangıçta her sanat biçimi dinle birdi fakat geçen yüzyıllar hızla "birliğin dağılmasına" izin verdi. Törensel dini dans *sacer ludus*'a dönüştü, *sacer ludus* sonradan burjuva draması ve ayinlere dönüştü, ayinler ilerleyen dönüşümlerinde popülerleşti, tarih boyunca sanatın sürekli trendi kutsal olandan kutsal olmandır. Rönesans doğallık ve bireysel çaba vurgusuyla genellikle "birliğin dağılması"nın cezasını ödemektir, fakat van der Leeuw'un bu trendin Mısır'ın malları ve ailesinin heykel yüzlerini veren "büyük heretic Akhenaten"e kadar gittiğini işaret eder. (4) Van der Leeuw'un Sanat tarihinde ancak çok nadir olarak yetenekli sanatçılar çağdaşlaşma trendine direnç gösterebilmiş ve sanatın dini kökenlerine dönebilmişlerdir demektedir.

Van der Leeuw çalışmasında sinemayı tartışmamıştır. Onun şemasına uymayan tek önemli sanat türü olduğu için bu çok önemlidir. Sinema filmleri dini pratiklerden doğmamıştır, fakat onun yerine kapitalizm ve teknolojinin tamamen din dışı ürünleridir. Eğer sinemada dini bir sanatçı kökenlerine gitmeye çalışırsa yalnızca girişimcileri ve teknokratları bulacaktır.* Kutsal, esas olarak din dışı olan sinemaya girmeye çalıştığında van der Leeuw'un önceden beklemediği bazı sonuçlara bağlı sınırları olacaktır.

André Bazin, "Fotoğrafik Görüntünün Ontolojisi" çalışmasında van der Leeuw'dan farklı olarak din ve sanat arasında

---

* Sanat ve dinin kökensel birliği önermesi sanat eleştirisinde öyle güçlü olmuştur ki, bazı yazarlar din dışı bir sanat olasılığının kabulünü kategorik olarak reddetmişlerdir. Sinema filminin bulunmasından yirmi yıl sonra Alessandro della Sata " Sanat dini bir temele sahip olmazsa insanlar arasında ortaya çıkamaz ve gelişemez. Sanat köken olarak mutlak olarak din dışıdır, sanat izleyicinin estetik zevkini tatmin etmek için doğmuştur... İnsanlık tarihinde anlaşılır değildir ve mutlak olarak asla var olmamıştır" diye yazmıştır. (*Religion and Art* [London: T.F. Unwin, 1914], s. 35).

kökensel bir birliğin asla olmadığını ve bu sanatın (onun örneğinde resim) daima iki arzu arasında bölündüğünü söyler: "Bir öncelikle estetiktir, yani semsıradanün içindeki spirütüel gerçekliğin anlatısı modeli aşmıştır; öteki tamamen psikolojik, yani dışarıdaki dünyanın kopyalanmasıdır."(5) Grafik sanatlar başlangıcından beri bu iki arzuyu ortaya koymuşlardır: Bir, öncelikle estetik, Bizans ikonlarındaki, öteki, tamamen psikolojik, Mısır ölü maskelerindeki. Bazin, "Büyük sanatçılar tabii ki daima iki eğilimi birleştirebilmişlerdir" diye ekler.

Van der Leeuw gibi Bazin de sanatta spiritüelin derece derece "dışarıdaki dünyanın kopyalanması"na yenildiğini hissetmiştir. "Tamamen psikolojik" olan daima var olmasına rağmen Rönesans'a kadar hakim olmamıştır. "Perspektif Batı resminin ilk günahıdır" ve o günden sonra sanatın spirütüel niteliklerı durmadan azalmıştır diye yazar.

Her görüş van der Leeuw gibi monistik ya da Bazin gibi dualistik olsun sanatta spiritüel niteliklerin "gerçekçilik", dış ya da iç gerçekliğin kopyalanması pahasına azaldığını kabul eder. Sanat daima gerçekçiliğin meydan okumasıyla harekete geçirilmiştir: Bizon duvarlarda var olmakta ve heykel olmaktadır; heykeller fotoğraf olmakta, fotoğraflar hareket etmektedir. Sonuçta hayatı taklit etme arzusunda sanatçı Yunanlılar'ın en yüksel duygusal biçimleri yalnızca tasvir etmesinden farklı olarak fiziksel varlığın kendisini yeniden üretmeye girişmiştir. Victor Frankenstein'ın deli rüyası zamanının birçok sanatçısı tarafından paylaşılan bir rüyanın gotik uzantısıdır: Sunu olarak yeniden yaratılmış insan hayatı ve onun dış çevresi. Dış dünyayı kopyalama dürtüsü, iç dünyayı kopyalama arzusunun beraberinde getirilmiştir. Romantik sanatçı duygularını dikkatli bir şekilde ve itaatkar bir şekilde kaydetmiştir, kendisinden başka hiçbir gerçeklikle ölçmemiştir. "Sanatçı kişiliği" miti hem psikolojik pitoresk ve etkiyle sonuçlanarak, romantik şiir ve psikolojik romanda tam olarak yeşermiştir. Sypher 19. yüzyıl gerçekçiliği ve romantizm arasındaki benzerlikleri belirtmiştir, romantik sanat çalışması her ne kadar toplam fantezinin sınırındaysa da dışı içe çeviren tek gerçekliktir. (6)

Gerçekliğe ulaşma çabasında sanatlar açıkça birbirlerine göz dikmişlerdir. Uzam sanatları, zaman sanatlarını kıskanmıştır ve tam tersi. Hogarth zamanı taklit etmek için ardışık resimleri yaratmıştır; Balzac uzamı çağrıştırmak için titiz ressamca tarifler kullanmıştır. Her sanat başka bir boyutun sunabildiği "gerçekçilik"i arzulamıştır ve hem uzamda hem zamanda gerçekçi olabilecek bir sanat arayışının sürmesi şüphesiz sanatın gerçekliğe ilerleyen yüzüşünü meydana getirmektedir.

Sinema zaman ve uzamda kopya edici bir sanat olarak bunun tamamını değiştirmiştir. Sypher'in yüzeysel olarak sinemanın tüm diğer sanatları yirminci yüzyıla attığı ve kederle 19. yüzyılın kendisinde kaldığı görüşü (7) sinema ve çağdaş sanatlar tarihinde çok önemli ve henüz tamamen açıklanamamış bir fikirdir. Sinema filmleri sanatların sık sık elde etmek için kendilerini kötü amaçlar için kullandıkları dolaysız gerçeklik duygusuna sahiptir, aksiyonları gerçekçiliğin ulaşılmaz hedefleridir. Hâlâ ulaşılmak istenen gerçekçi hedefler olmasına rağmen (örneğin holografik sinema) sinema, geçici hiç olmazsa geçici olarak benzerlik için duyulan sanatsal tutkuları durdurmuştur. Bazin, resmin ilk günahı perspektifse "Niepce ve Lumiére'in işlediği günah tarafından bedeli ödenmiştir, Barok sanatın amaçlarını gerçekleştirirken fotoğraf plastik sanatları benzerlik saplantılarından kurtarmıştır. Resim bize illüzyon sunmaya zorlanmıştır, ve bu illüzyon sanat için yeterli sayılmıştır. Fotoğraf ve sinema öte yandan, bir kez ve daimi olarak, işin özünde bizim gerçekçilik saplantımızı doyuracak buluşlardır " diye yazar. (8)

Sinema dış gerçekliğin kopyalanması arzusuna kısa yoldan varmaktır -bir ressam ya da roman yazarı sinemanın içsel olarak sunduğu gerçeklik için gayret etmez- ve iç gerçekliğin daha derin ve karmaşık bir seviyede kopyalanması arzusuna dalmıştır. Sinema aynı zamanda Hauser'in yazdığı gibi "kutsallığa saygısızlık etmenin son aşaması"dır. (9) İnsani, duygusal ve din dışı olanı kanonize etmiştir: Diğer sanatlar 20. yüzyılı keşfetmeye devam ederken, 19. yüzyılın gerçekçi özelliklerini ilan

etmiştir. Ta başlangıçtan beri sinema sıradan araçlara örnek oldu: Taklitçi, temsili, deneysel, anlık empatiyi üretebildi.

Sinemanın bu özgül tarihi perspektifi -onun din dışı kökenleri- "kronolojik ters" duygusunu üretebilir. Ozu ve Bresson gibi film yapımcıları durumunda sinema ilerledikçe din dışı olamaz, ilerledikçe kutsal olur. Resim tarihinde Bizanslı ikonografın Hogart'tan sonra gelen gotik mimarın ardından gelmiş olması gibi sinema tarihinde Bresson, Lumiére'den sonra gelen Dreyer'den sonra gelmiştir. Sinemada filmleri ikonalarla karşılaştırılmış olan Bresson'un filmleri gotik katedrallerle karşılaştırılmış olan Dreyer'in işlerini sadeleştirdiği ve inceltiğini söylemek mümkündür. Spirütüel sinema sürekli olarak potansiyellerinden uzaklaşmak zorunda kalmıştır; doğuşunda sıradan olurken "sıradışı" olanı keşfetmek zorunda kalmıştır.

## AŞKIN ÜSLUP: SIRADAN VE SIRADIŞI

Tarihsel bir perspektifle bakıldığında aşkın üslubun teknikleri daha çok aydınlanır. Aşkın üslup sinemanın önceki sanatsal araçlardan farklılaşmasıyla benzer şekilde aşkın sanatın önceki biçimlerinden farklılaşır. Aşkın üslup sıradan ve sıradışı araçların teorisini sinemaya adapte eder.

Aşkın üslup çok açık bir şekilde zaman içinde çalışır, bir ile üç saat arasında izleyicinin ilgisinin düşmesine engel olmalıdır. Sonuç olarak aşkın üslup heykel gibi sıradan ve sıradışı araçlar arasında sabit bir ilişki değildir, fakat geçici olmasının yanı sıra uzamsal uyum yaratan akışkan bir etkileşimdir. İzleyiciyi alışılmış dünyasından diğer dünyaya çekerken giderek daha az sıradan araçlar daha çok sıradışı araçlar kullanılabilir. Bundan dolayı aşkın üslup üç aşamaya sahiptir; ilerlemeci bir ilişkidir. Sıradan, sıradışı sanatsal araçlara gitmesiyle bir Bizans kilisesini gezen bir izleyici üzerindeki etkiyle aynı etkiye sahip olabilir. Ancak pasif izleyiciyi geçmişe götüren bir sanat olan sinema onu sıradandan, sıradışı araçlara çekebilir. Bundan dolayı Sinemasal üslubun "spirütüel nitelik"ine karar vermenin bir yolu içsel sıradan araçlarının yerleştirilip sıradışı araçları onların yerine koyan tarzları araştırmaktır.

Aşkın niyetli film yapımcısı kendisini eşsiz bir konumda bulur: sıradan araçların bir çoğu tam olarak yerleştirilmelidir (sinemanın içsel "gerçekçiliği"). Bu araçları önemsememezlik edemez ya da ihmal edemez fakat onları kendi avantajına dönüştürmek zorundadır. Sinema Bazin ve Sypher'in düşündüğü gibi diğer sanatları hayatı taklit etme arzusundan özgürleştirebilir fakat kendisini özgürleştiremez. Bazin böylece sinemanın gerçekte "gerçeklik saplantısına" yeni zincirlerle bağlandığını yazar. Aracın ve sıradan araçların bu eşsiz birleşmesinin sakıncalarının yanı sıra avantajları da vardır. Bir yandan spirütüel sinema bir "gerçekçilik" duygusu sağlamak için kendi güçlerini kötü amaçlar için kullanma ihtiyacından özgürleştirilir. Sinemanın ortaya çıkışından önce belirli dini sanatçılar önce içkinlik illüzyonunu yaratmaya çalışıp sonra bu illüzyonu kırıp, böylece aşkınlığı açığa çıkarmışlardır. Fakat, genellikle bu sanatçılar enerjilerinin çoğunu asla başarılı bir şekilde kıramayacakları illüzyonun başarısız bir biçimde yaratılmasına harcamışlardır. Çünkü aşkın-niyetli film yapımcıları halen emirlerine amade ilüzyona sahiptir, illüzyonu kırmaya teşebbüs ederek doğrudan doğruya sonraki aşamaya geçebilirler. Ancak dini film yapımcıları diğer sanatçıların yapabileceği gibi sıradan olanı ihmal edemezler. Örneğin, Kandinsky gibi aşkın zihniyetli bir ressam sıradan araçları işlevsel olarak ihmal edebilir. Onun için sıradan araçlar verilidir, izleyicinin durduğu yer olan, maddi galeridir. Tuvalin kendisi ,soyut güçlerin karşılıklı etkileşimi, tamamen sıradışı olabilir. Sinema zaman içinde taklitçi bir sanat olduğu için yalnızca soyut resim yaratmaz, fakat yanı sıra galeriyi de yaratır; aşkın niyetli film yapımcısı kontrolden çıkmış sıradan araçları basitçe bırakamaz.

Bir sinema filmi ilk çerçevesinden itibaren büyük empati potansiyeline sahiptir; aşkın üslubun işlevlerinden biri bu empatiyi potansiyel olarak kullanmak ve onu bu seviyede tutmaktır. Aşkın üslubu kullanan film yapımcısı bu verili sıradan araçları, bu doğal empatiyi, yavaş yavaş sıradışı araçları, sıradan araçlar yerine koyarak izleyiciyi sinemada tutmak için kullanabilir. Aşkın üslupta sıradışı araçlar büyük oranda mev-

cut sıradan araçları kullanmanın basitçe bir reddidir. Yeni soyut biçimleri keşfetmek için büyük bir ihtiyaç yoktur; sıra dışılık, sıradan araçların potansiyellerinin tedricen ortadan kaldırılmasıyla elde edilebilir. Aşkın üslup daima bu ince çizgide sürmelidir: İzleyicinin ilgisini güçlendirmek için verili sıradan araçları kullanmalıdır ve aynı zamanda yeni bir öncelik oluşturmak için bu ilgi için empatik bir rasyoneli reddetmelidir ve filmin potansiyeli çok büyük olduğu için reddi de çok büyük olabilir.

Spiritüel niyetli bir filmde bundan dolayı gündelik olan ve disparitenin olması çok önemlidir, stasis anı olmayabilir. Gündelik olan hem yüzeysel olana, sinemanın "gerçekçi" özelliklerine razıdır ve aynı zamanda onları zayıflatmaktadır. Bir izleyici bir filmden doğrudan belirli tatminler bekler: Doğrulanabilir gerçeklik duygusu, hakiki teminat, anlaşılabilir çevre. Gündelik olan bu önemsiz telafileri sağlar fakat normal olarak meydana gelecek empatiyi engeller. Gündelik olanın "gerçeklik"i o kadar derinlemesine stilize edilmiştir ki doğal olarak takip edilen makul bir çevre duygusu türünden bir empati konusunda yeteneksizdir. Bu kutsal sanatlarda sıradan araçların tam olarak kullanımı konusunda ders kitabı niteliğindeki bir örnektir: Sıradan araçlar, sıradışı araçların çalışabileceği bir çevre (perdede)ve bir izleyici (sinemada) yaratırlar.

Disparite aşamasında sıradan ve sıradışı sanatsal araçlar arasındaki çelişki izleyici için açık bir hale gelir -ve rahatsız edicidir. Burada çatışma, sıradan araçların bir ürünü olan, bizim sahip olduğumuz gibi fiziksel ihtiyaçları olan, ancak davranışlarıyla bir eşsizlik modeli olan gerçek bir insan olan başoyuncu tarafından kişileştirilir. Sanatsal araçların bir disparitesi vardır: Sıradan taklitçi teknikler vardır -başkahraman ve onun çevresi ve bu tekniklerin yerini alan soğuk sıradışı gelenekleştirme söz konusudur. Bir kez daha aşkın üslup araçları artarak sıradışı hale gelen bir filmi destek olmak için sıradan araçları minimum oranda kullanır.

Aşkın üslup teorik olarak sıradışı araçları sıradan araçların yerine koyar bu çabanın ne kadar başarılı olduğu nihai eylem tarafından belirlenir. Açıkça izleyicinin empatisini harekete ge-

çiren sıradan bir araç, dramatik ya da duygusal eylemdir. Oysa eğer aşkın üslup başarılıysa film son noktasında çok açık, bir sıradan tekniğin ilgili olduğu hiçbir bağlam olmayacak şekilde sıradışıdır. Sanatsal araçların dönüşümü sırasında empatik, dramatik araçlar yersiz görünür.

Stasis tabiî ki sıradışı araçların son örneğidir. Görüntü basitçe durur. Sıradan araçlar küçük amaçları gerçekleştirmek için gösterilmiştir filmin sonuna gerileyeceklerdir, şimdi hakim olan sıradışı araçlardır. Aşkın üslupta istenen izleyicinin sanki bir Bizans kilisesinin geçitlerinde hareket eder gibi sıradan araçlardan sıradışı araçlara hareket etmesidir. Görüntü durduğunda izleyici derine daha derine gitmeye devam eder, söylenebileceği gibi görüntünün içine hareket eder. Bu dini sanatların "mucizesi"dir. Eğer gerçekleşirse izleyici "geçici araçların" (sıradan ya da sıradışı hiçbir aracın) kullanımda olmadığı geçmişteki noktaya gitmiştir. Sanatın sınırlarının ötesine hareket etmiştir.

Yukarıdaki şema tabii ki çok kabadır, aşkın üsluba birkaç saat boyunca ilginin canlı kalmasını sağlayan sıradan ve sıradışı araçların karşılıklı ustaca etkileşimini hesaba katmaz. Fakat eğer aşkın üslup sıradandan sıradışı araçlara bir hareket sağlayabiliyorsa spiritüel sanatın "yeni" bir aracı açısından en azından bir evrensel tanımını sağlamıştır. Hareket içinde spiritüel bir süreç oluşturmuştur.*

---

* Bu "spiritüel süreç"i tanımlayabilecek pek çok yol vardır. Ben Maritain'in "sıradan ve sıradışı araçlar" kavramlarını kullandım çünkü onlar evrensel bir değere sahiptirler. Çünkü bu terimler evrensel olarak uygulanabilir, ancak belirli filmlere uygulandığında kesinliği yoktur. Donald Stolker Bresson'un filmleriyle ilgili bir makalesinde bu "spiritüel süreç" için daha sinemasal bir tanımlama sunar. Aynı zamanda Bresson'un filmlerini (bu durumda *A Man Escaped*) bir "görsel olanın tedricen arındırılması"nı açığa çıkaran üç aşamaya böler. Onun kavramlarıyla sıradan araçlardan, sıradışı olanlara spiritüel ilerleme "varlığın anlatı, grafik ve son olarak plastik seviyeleri boyunca süren, ruhun bu evre ve bölgelerinin kendilerini paralel sinemasal şekillerle tasvir ettiği bir yolculuktur. O [Fontaine, baş karakter] zaman ve uzamın ötesine –filmin anlatısal ve grafik evrelerişeylerin kendi özleriyle sunulduğu yere gitmiştir. ("*Praxis* es a Cinematic Principle in Films by Robert Bresson,"*Cinema Journal*, IX, No.1 [Fall, 1969], ss.21-22).

## AŞIRI SIRADAN ARAÇLAR: DİNİ FİLM

Eğer aşkın üslup sıradan ve dağınık araçların uygun bir oranını sunuyorsa ağırlıklı olarak sıradan araçları ya da ağırlı olarak sıradışı araçları kullanan filmlerin bu oranın iki tarafından birine ağırlık vermiş olması akla yatkındır. "Dini" film "spektaküler" ya da "ilham verici" türde olsun her ikisi de sıradan sanatsal araçların çok kullanımının en ortak örneğini sunarlar.

Film aracılığıyla Kutsalı taşımak isteyenler din dışı bir aracı kutsal sonlara dönüştürmeye çalışan birincilerdendirler. Lumiére 1897'de Bohemya'da *Passion Play at Horitz* filmini çekti, Méliés 1899'da bir suyun üstünde yürüyen İsa fantezisi yaptı ve Zecca 1901'de *Prodigal Son* isimli dramatik bir filmi yarattı. Bundan sonra film yapımcıları sürekli olarak spiritüel olanı doğrudan filmin içine yerleştirdi. Bu "görülmeye değer" ya da "ilham verici" filmlerin alışılmış hatası büyük oranda sinemasal ve spiritüel gerçeklik arasındaki ilişki hakkında mantıklı ama hatalı bir nosyondan gelmeleridir. Ayfre'nin "sinemanın rolü... izleyiciyi ikna etmektir... Kutsal olanın ilizyonu" diye yazması ve bir diğeri Durgnat'ın " yalnızca hareket eden fotoğraf bizim gerçeklik duygumuzu memnun ettiğinden fantaziyi gerçek göründürmek için ideal bir araçtır" (10) şeklindeki iki varsayımı kabul ederek dini bir propagandacı için tutulacak yol açıktır: Basitçe spiritüeli filme yerleştirmek. Film "gerçek"tir, spiritüel onun "üzerinde"dir ve öyleyse spiritüel gerçektir.(11) Sonuç olarak sinemasal büyünün tam bir tarihine sahibiz: Kör gördürülür, topal yürütülür, sağır duyurulur, hepsi kameradadır.

Bu yanlış kıyaslamanın klasik bir gösterisi Cecil B. DeMille'nin *On Emir*'inde, (*Ten Commandments* 1956) da gerçekleşir. İlk görüntüde Musa Sina dağındadır ve Tanrı sağda görünmemekte ama sesi duyulmaktadır. Bazı uyarıcı gürlemelerden sonra Tanrı emirlerini kelimesi kelimesine birer birer perdeye atar ve boş tabletleri bekler. Emirler önce hızlı bir rüzgar sesi eşliğinde dönen küçük ateş topları olarak görünür ve sonra hızla - bir anda şekle bürünürler- perdenin bir tarafından

diğer tarafına hızla geçer ve boş tabletlere çarparlar. Puff! Duman temizlenir ve tabletler açık bir şekilde yazılır. Bu çeşit hile daha hafif gülünç bir yolla düşük bütçeli "ilhamlı" filmlerde görülür.

Örneğin, Billy Graham'ın filmi, *Restless Heart*'da kozmik ateş topu mucizevi tedavi ve din değiştirme ile yer değiştirir. İzleyicinin bu işlerin önemini kaçırmış olması durumunda melek gibi bir çocuk onu Tanrı'nın hâlâ mucizeler gerçekleştirdiği konusunda bilgilendirirken görünür. Normal olarak izleyici bu yöntemlerin herhangi biri için "inanç"a sahip değildir. Bu aceleci dönüşüm de ilahi ateş topları gibi inandırıcı değildir. İzleyici emirlerin yukardan aşağı dağıtımının cennette tasarlanmadığını, fakat bir film laboratuarında tasarlandığını ve mucizevi şifanın ilahi bir müdahaleden değil, beceriksiz bir senaryo yazarından kaynaklandığını bilir.

DeMille -dinsel epik ve seks komedileri gibi bazı çok kurnaz istisnalarıyla bu filmlerin çoğu köken olarak dini inançlardan esinlenmektedir. Bu dini filmler aşkın üsluptaki filmler gibi niyetlerini kristalleştirmek için nihai eylemi kullanırlar. Mucizenin gerçekleştiği yolun sekizde yedisinde Lazarus mağarasından ağır ağır zorla yürür, müzik artar, neden spiritüel bir inanç yoktur? Tabi gerçek şudur ki bu filmler bir inancı teşvik eder; *A Man Called Peter*'i gören gözleri yaşlı milyonlar bunu şahitlik edebilir. Fakat bu inanç, dürüst olursak, mutlak ötekine atfedilemez; sinemasal maddilik ve "kutsal" duyguların uygun bir birleşimine yönelik kesin olumlu bir cevaptır. Ve kutsal sanatlardan duygusal bir deneyimden daha fazla bir şey beklemeyen çoğunluk için bu filmler yeterlidir.

Geleneksel dini film karşı karşıya gelmek yerine özdeşleşme üslubunu kullanır. Üslup sinema filminde içsel olan sıradan sanatsal araçları genişletir: İzleyicinin karakter, film hikayesi ve dekorla empati kurma ve tanımlama arzusuna yardım edilir ve cesaretlendirilir. Bir ya da iki saat için izleyici perdedeki kederli, aziz kişi olur, kişisel problemleri, suç ve günahları insancıl, soylu ve temizleyici güdülerle emilir. Spiritüel drama romantik drama gibi insani drama için kaçışçı bir metafordur.

İnsani ve spiritüel arasındaki karşı karşıya geliş engellenmiştir. Karar verici eylem huzursuz edici üslupsal bir şok değildir fakat film boyunca kullanılan sıradan araçların sonucudur. İzleyicinin fantezisini vekaleten gerçekleştirir; onun özdeşleşmesinin doğrudan sonucudur. Gerçekte sıradan araçlar özellikle de kendi dinine çevirmek için kuvvetle bir niyeti varsa bir film yapımcısı için cezbedicidir. Karşılaştırmalı olarak kolaylıkla ateşli bir ateist İsa'nın tecrübeleri ve ıstıraplarına sempati duyar hale getirilebilir. Fakat izleyici İsa'nın seviyesine yükseltilmemiştir, İsa izleyicilere aşağıya indirilmiştir.

Aşkınlığı anlatmaya niyetlenen film yapımcısı öteki yolu da izlemelidir: Sıradan araçları ve dünyevi aklı yavaş yavaş arkasında bırakmalıdır. Nihai eylemde karşı karşıya gelme anı ancak sıradan araçlar güçlerini kaybettiğinde gerçekleşir. Eğer "mucize" herhangi bir insani gelenekte psikolojik ya da sosyolojik olarak görülebiliyorsa izleyici aşkınlıkla bir karşı karşıya gelişi önleyecektir. Sinema zaman içinde kendi potansiyelini reddederek, bir karşı karşıya geliş üslubu yaratabilir. Sıradan ve dağınık araçları karşı karşıya yerleştirerek sonuncusunun tercih edilebilir olacağı bir yol oluşturabilir.

Sinemayla ilgili görünüşteki aşikar gerçek Van der Leeuw'u da içerecek şekilde birçok estetikçi ve ilahiyatçının anlamakta başarısız olduğu bir şeydir. Van der Leeuw iddiasında "hareketsizlik hareketin yaptığından daha fazla şeylerin derin doğasını ifade eder" diyerek sinemayla ilgili tek yorumunda "estetik ve insani olarak kukla tiyatrosu sinemadan daha yüksek bir mertebededir" diyerek geriye gider.(12) Gerçek insanları fiili durumlarda temsil ettiği için filmlerin sıradan sanatsal araçlarla sınırlanacaklarını ve sıradışı stilize yüzleriyle kuklaların doğal olarak "daha yüksek mertebe"de olacaklarını varsaymıştır. Fakat yalnızca zıddı doğru olanı ispat etmiştir. Çünkü sinema kukla tiyatrosundan daha fazla "sıradan" dur, teknik olarak çok fazla özgürleştirilmiş olduğundan aynı zamanda daha fazla "sıradışı" yapılabilir, daha fazla stilize edilebilir. Sinemanın emsalsiz her yerde hazır olanı yeniden üretme yeteneğinde aynı zamanda onun emsalsiz aşkınlığı uyandırma yeteneği de yatar.



*Aşırı sıradan araçlar: On Emir'de Charlton Heston*
*"Geleneksel dini film karşı karşıya gelmek yerine özdeşleşme üslubunu kullanır. İzleyicinin spiritüel boyutta ancak vekaleten gerçekleştirilebilecek fantezisini doldurur."*

## AŞIRI SIRADIŞI FİLMLER: STASİS FİLMİ

İyi bir çalışma, eğer spiritüel arınma süreci gerçekleşene kadar hayatı desteklemezse bu "aşırı sıradışı" araçların eseridir. İnançtan çok umursamazlıkla kendini ölümüne aç bırakan asketik, yardım kabul etmeyeceği için çöken kilise aşırı derecede sıradışı araçların kurbanlarıdırlar. "Aşırı sıradışı" "fazla kutsal" anlamına gelmez. Bu araçlar prensipte aşırı sıradışı değillerdir onun yerine özelde aşırı sıradışıdırlar: Uygulandıkları belirli bir birey ya da örgüt için çok sıradışıdırlar.

Bundan dolayı sinemada aşırı sıradışı araçlar teorik olarak bir izleyiciye dayanmayanlardır. Bu bağlamda aşırı sıradışı

araçlar popüler olmamak ya da küçük gişe başarısı olarak ele alınmamalıdır onun yerine aşırı sıradışı araçlar çok sıradışı ve çok hızlı olanlardır. Bir aşırı sıradışı film izleyicinin sıradan araçlardan dağınık araçlara ilerlemesine izin vermez. Ondan çok fazla şey bekler, ani stasis talep eder, onu sinemadan mecazen (ve sık sık tam olarak) sürer.

*Film Culture*'da "aşırı sıradışı" olarak adlandırılabilecek bir film türüne ilişkin bir tartışma olmuştur. P. Adams Sitney esasında "yapısal film" olarak adlandırdığı filmi tanımlamıştır ve George Maciunas da "şekli değişmeyen yapısal film" adıyla daha kesin bir biçimde "tek bir basit biçime sahip olan, öz olarak bir yapısal kalıp sunan" (13) film olarak yeniden tanımlamıştır. Şekli değişmeyen yapısal film genel kategorisinin bir alt kategorisine stasis filmleri diyeceğim. Aşkın üsluba dayanarak basitçe stasfise genişletilen filmler belli bir zaman boyunca hayatın donmuş bir görünüşünü incelerler.

Bu "stasis filmleri"nin en ünlüsü bir apartmanın çatı katına ve uzak duvara asılı bir deniz fotoğrafına 45 dakika kesintisiz bir zoom yapan Michael Snow'un çok parlak *Wavelength*'ıdır. Filmin ağır basan hareketi sürekli olarak durgun bir görüntüyü yakın ve daha yakın olarak inceleyen kendi kendini kısıtlayıcı kameradır. Bruce Baillie'nin *Stil Life*'ı başlığın içerdiği tek çekimli, sabit çerçeveli, iki dakikalık çalışmadır, bir masayı, çiçekli bir düzenlemeyi ya da bazı masa nesnelerinden ibarettir. Stan Brakhage'ın *Song 27, My Montain*'ı çeşitli açılardan Rocky dağı zirvesinin 30 dakikalık bir film çalışmasıdır. Sitney, Harry Smith'in Warhol'a çekildiğinde izolasyon ve bir Ozu kodasının uzantısı bir aşkın üslup stasis filminin soyut bir örneği olacak olan Fuji dağının uzun metraj sabit çekimini önerdiğini anlatır.

Bu filmleri ayıplamak ya da küçümsemek istemiyorum, aşkın üslüba dayanarak aşırı derecede sıradışı sanatsal araçları kullanmaktadırlar. Aşkın üslup sıradandan dağınık sanatsal araçlara ilerleyen spiritüel bir an inşa eder. Bu etkiyi gerçekleştirmek için belirli sıradan film araçlarını, karakter tasviri ve etkileşim, doğrusal öyküsel yapı gibi, kullanır ve devamlı olarak reddeder. Stasis filmleri sıradan araçların bu seviyesini bile

reddeder, stasisten başlarlar. Aşkın üslüp gündelik olandan stasis'e spiritüel bir harekete sebep olur; stasis filmleri hareketin zaten tamamlanmasına ihtiyaç duyar. Bu denemenin başlarında Warhol'un statik filmlerine *(Sleep, Eat, Empire)* gündelik olan filmleri olarak gönderme yapmıştım; onlar aynı zamanda stasis filmleri olarak tanımlanabilir. Zen kavramlarıyla hem gündelik olan hem de stasis "dağ" dır. Warhol'un statik filmleri ya gündelik olan ya da stasis filmleri olarak düşünülebilir, fakat daha önemlisi birinden ötekini etkileyen hareket olarak ikisinin de düşünülebileceğini sanmıyorum. Ve sıradandan dağınık araçlara hareket şu an kullandığım kutsal sanatlar tanımımızdır.

Etkin olabilmek için stasis filmleri izleyici açısından özel bir bilgi ve sorumluluğa ihtiyaç duyar. İzleyici film ve sanatta geçmiş başarılarının bir bilgisine ve sanat aracılığıyla spiritüeli keşfetmeye bağlılığa sahip olmazsa, bu filmlerin yeniliğini ve niyetini anlayamaz. Stasis filmleri aşkın üsluptan farklı olarak "soğuk" hazırlıksız bir izleyiciyle işlemez ve başka bir seviyeye taşır. Bu anlamda aşırı sıradışı stasis filmler bir izleyiciye dayanamaz.*

* Burada önemli bir ayrım yapılmalıdır: Bu stasis filmleri ancak aşkın uslüp filmleriyle aynı kategoride oldukları kapsamda aşırı sıradışıdır. Eğer Warhol asla çekilmemiş olan Fujiyama filmi *Geç Gelen Sonbahar*'dakine (Late Autumn) benzer bir farkındalığı başlatmaya çalışmazsa, ister istemez aşırı sıradışılıktan ötürü başarısız olmuş olacaktır: basitçe spiritüel süreci hareket içinde kurma çabası olmamış olacaktı. Fakat stasis filmlerinin çoğu Aşkın üslubun bir uzantısı olmaktan daha çok tümüyle farklı bir türdür. Stasis filmlerinin en iyileri (Gehr, Landow, Frantom'unkiler) eğer ben onları anladıysam sinemasal aşkın üsluptan daha çok çağdaş resme daha yakın bir yöntemle aşkın bir farkındalık uyandırmaya çalışır. Sanırım örneğin Emie Gehr'In *Serene Velocity* (bir koridorun farklı zoom pozisyonlarından hızlı çekiminin 30 dakikalık bir çekimi) benzeri bir sabit tripodlu zoomu bir sinema salonundan daha fazla bir sanat galerisinde ya da evde projeksiyonla göstermeye daha uygun olacaktır. Kandinsky gibi bu film yapımcıları sıradan araçları verili kabul ederek yalnızca sıradışı araçlar içinde çalışmaktadırlar. Bu bir kez daha film-ressamını küçültmek değildir fakat onu aşkın üslubun film yapımcısından ayırmaktır. Tüm stasis film yapımcıları içinde Michael Snow *Wavelength*'de aşkın üsluba en çok yaklaşandır ve gerçekte sinemada yeni bir aşkın üslup başlatmaktadır.

## AŞKIN ÜSLUBUN SON BİR TANIMI

Nihai aşkın davranışa neden olan bir kutsal duygular yelpazesi olduğu gibi sıradışı sanatsal araçlara yol açan tam bir sıradan araçlar yelpazesi vardır. Bu girişi yapmayan kimse gerçekte Beuron'a giden yoldadır. Sanatta spiritüellik zamana ve sanatlara göre değişmek için hareket edecek yere sahip olmak zorundadır. Spiritüel sanatın en iyi tanımı değişimde olandır. Geçici araçların yelpazesine yerleştirilmiştir ve zaman içinde bu yelpaze üstünde hareket edebilmektedir.

Her sanatta ve çağda aşkınlık kendine has seviye ve uslübunu bulur. Bazen bu üslup daha fazla sıradan araçları kullanır, bazen daha fazla sıradışı araçları. Şimdiki durumda sinemada bu seviye aşkın üsluptur. Yelpaze üzerinde aşkınlığı en başarılı şekilde ifade eden noktayı temsil eder. Eğer daha çok sıradan araçlar kullanmışsa daha az kutsal olacaktır eğer daha fazla sıradışı araçları kullanmışsa solipsistik ( tekbenci, (ç.n.)) olacaktır.

Spiritüel sanat daima değişim içinde olmalıdır çünkü hem daha büyük bir gizemi sunmaktadır, hem de insanın kutsal ile olan ilişkisini. Her çağda izleyici yelpazenin üstündeki yerde ister sanatta ister din ya da felsefede onu daha büyük bir gizeme götürebilen bu özel biçimi yakalar. Halihazırda aşkın üslupta, hiçbir film üslubu da Ozu ve Bresson'un filmleri de dahil bu önemli görevi yerine getirememektedir. Genelde sinemadan ya da özel olarak Ozu ve Bresson'un filmlerinden daha azını beklemek onların değerini vermemek ve küçümsemektir. Aşkın üslup bir izleyiciyi deneyimlerinin muhakemesinden aşkınlığın anlatımına götürebilir, onu heyecanın ya da kişiliğin aşırı meraklarınca ulaşılamayan sakin bir bölgesine döndürebilir. Aşkın üslup bizi bu sessizliğe, din ve sanatın buluştuğu ve birbirlerinin içine girdiği paralel çizgilere bu görünmez hayale yakınlaştırabilir.

## NOTLAR

### Giriş

1. Carl Jung, *The Secret of the Golden Flower* (New York: Harcourt Brace, 1931), s. 135
2. Clive Bell, *Art* (London: Chatto&Windus, 1913), s. 68
3. Gerardus van der Leeuw, Sacred and Profane Beauty: the Holy in Art (New York: Holt Rinehart and Winston, 1963), s. 279.
4. Ananda K. Coomaraswamy, "Christian and Oriental Philosophy of Art", Why Exhibit Works of Art? (London: Luzac&Co., 1943), s. 53
5. van der Leeuw, s.332.
6. Roger Fry, Vision and Design (London: Chatto and Windus, 1920), s. 302
7. Wylie Sypher, Rococo to Cubism in Art and Literature (New York: Alfred A. Knopf, 1960), s. Xix
8. Raymond Durgnat, Films and Feelings (London: Faber and Faber, Ltd., 1967), s. 30 Alfred Hauser uslüp teorisinini Alois Riegl'in *Kunstwollen* doktrinindeki kişisel ifadeye dayandırır. The Philosophy of Art History (New York: Alfred A. Knopf, 1958), s. 120
9. Heinrich Wolfflin, Principles of Art History (New York: Dover Publications, 1950), s. 13
10. Amédée Ayfre, "Cinéma, et transcendence", Henri Agel ve Amédée Ayfre, Le Cinema et le sacré (Paris: les Editions du Cerf, 1961), s. 157. Amédée Ayfre sinemada aşkınlık, içkinlik, enkarnasyon ve kutsal arasındaki ilişkilerle ilgili hatırı sayılır uzunlukta yazmıştır. Bu çalışma Ayfre'ninkinden birçok noktada ayrılsa da aşkınlık ve sinemaya ilişkin her çalışma ona önemli ölçüde borçludur.
11. "The Question: Interview with Robert Bresson by Jean Luc Godard ve Michael Delahaye", Cahiers du Cinéma in English, No.8, s. 25
12. Waldemar Deonna, "Primitivizm and Classicism: The Two Faces of Art History", Wylie Sypher (ed), Art History: An Anthology of Modern Criticism (New York: Vintage Boks, 1963), s. 26
13. Ernest Vatter, Religioese Plastik der Naturvoelkr, Robert Goldwater'in Primitivism in Modern Art (New York: Vintage Boks, 1967), s. 39'dan alınmıştır.

### Bölüm 1

1. St. Ambrose I Cor 12.3'ten aktaran St Thomas Aquinas, Sum, theol., I-Ii.109.I ad I.
2. R.H. blyth, Zen in English Literature and Oriental Clssics (New York: E.P. Dutton, 1960), s. 33.
3. D.T. Suziki, "The Role of Nature in Zen Buddhism", Zen Buddhism (Garden City: Doubleday, 1956), s. 253-256.

4. Donald Richie, Japanese Movies 8Tokyo: Japan Travel Bureau, 1961), s. 102-105
5. A.g.e., s. 359.
6. Joseph L. Anderson ve Donald Richie, The Japanese Film (New York: Grove Pres, 1960), s. 51
7. Tom Milne, "Flavour of Green Tea Over Rice", Sight and Sound, 32 (Autumn, 1963), s. 186.
8. A.g.e., s. 359.
9. Donald Richie, "The Later Films of Yasujiro Ozu", Film Quarterly, 13 (Fall, 1959), s.21.
10. "Ozu on Ozu: The Talkies," Cinema, 6 (No.1), s.5.
11. Richie'den alınmış, "The Later Films...," s.23.
12. A.g.e., s.22.
13. Richie, "The Later Films....,", s.19.
14. Donald Richie, "Yasujiro Ozu: The Syntax of His Films," Film Quarterly, 17 (Winter, 1963-1964).
15. Richie, "The Later Film...," s.19.
16. J. Blackwell, "Ozu-An Interpretation,"Film Education course, British Film Institute, London, Mart, 1968'e sunumu.
17. Ananda K. Coomaraswamy, "Christian and Oriental Philosophy of Art,"Why Exhibit Works of art? (London:Luzac,1943), s.41.
18. Richie, "Yasujiro Ozu: the Syntax...," s.13.
19. Richie, Japanese Movies, s.75.
20. Donald Richie'den mektup, Department of Film, Museum of Modern Art, New York, N.Y., Mart 9, 1970.
21. Donald Richie'den mektup, Nisan 6, 1970.
22. William K. Barnes (ed.), Religions in Japan, Müttefik Kuvvetler üst Kumandanlığı Genel Merkezi, Sivil Bilgi ve eğitim Şubesi, Dini ve Kültürel Kaynaklar bölümü tarafından hazırlanan bir rapor, Tokyo (Tokyo: Charles e. Tuttle Company, Inc., 1955), s. 90
23. Alan W. Watts, The Spirit of Zen (New York: Grove Pres, 1960), s.43.
24. Langdon Warner, The Enduring Art of Japan (New York: Grove Press, 1958), s.99.
25. Milne, s.184.
26. Will Peterson, "Stone Garden," Nancy Wilson Ross (ed.), The World of Zen (New York: Vintage Boks, 1960) s.107.
27. Richie, "Yasujiro Ozu: The Syntax...," s.12.

28. Peterson, s.109.
29. Alan W. Watts, teh Way of Zen(New York: Pantheon, 1957), s.183.
30. Richie, "Yasujiro Ozu: The Syntax...", s. 15.
31. Ananda K. Coomaraswamy, "The Theory of Art in Asia," the Transformation of Nature in Art (New York: Dover Publications, 1956), s. 30-31.
32. Watts, The Way of Zen, s.176.
33. Richie, "The Later Films...," s. 24.
34. Richie, "A Short Guide to the Aesthetics of Japanese Film," Unijapan Bulletin, 2 (December, 1965), s.2.
35. Suziki, s. 231.
36. A.g.e., s. 240.
37. Watts, The Way of zen, s. 187.
38. "a talk with Ozu," Cinema, 6 (No.1) 9, s. 7.
39. "Ozu on Ozu...," s. 4.
40. Anderson ve Richie, s. 359.
41. Amédée Ayfre, "Cinéma et transcendence," Henry Agel ve Amédée Ayfre, Le Cinéma et le sacré (Paris: les Editions du cerf, 1961), s.154.
42. Jean Sémolué, "Les Personnages de Robert Bresson," Cahiers de Cinéma, 13 (October, 1957), s.12.
43. Ayfre, s.165.
44. Tadao Sato, The Art of Yasujiro Ozu (Tokyo: Japan Independent Film, 1966), s.13.
45. Richie "Japonya'da mizah genelde kötü niyetlidir. Ozu burada genel mizahı kullanır. İroni nadirdir –Birçok Japon Ozu'nun ironik olduğunu anlamazlar" (Mektup, Nisan, 6, 1970). Eğer Japonlar bile Ozu'nun ironik mizahını anlamadılarsa disparite, aracılığıyla Ozu, Bresson ve Dreyer'in yaptığı gibi ironik tarzda olduğunu söylemek doğru olur.
46. Milne, s.183.
47. Suziki, s.234.
48. Sato, s.22.
49. Christopher Dawson, Religion and Culture (Clevland: World Publishing, 1958), s.36-37
50. Rudolf Otto, Mysticism East and West (New York: Collier Boks, 1962), s.57f.
51. Warner, s.103. Warner'in alıntısı aşkınlık kavramıyla ilgili ilginç bir semantik zorluğa dikkat çeker. Etimolojik olarak aşkınlık, trans, karşı taraf, ve scandare, tırmanmak, anlamına gelir, tabii ki satori'den çok değişme(din değiştirme) ilişkili olduğunu belirtir. Ancak benim kullanımım etimolojik sınırlamalara bağlı değildir ve tüm kültürlerin paylaştığı ortak spiritüel deneyime gönderme yapar.

52. D.T. Suziki, Mysticism Christian and Buddhist (New York:CollierBooks, 1962), s.101.

**Bölüm II**

1. Raymond Durgnat, "Les Anges du Péché," Jan Cameron (ed), The Films of Robert Bresson (London: Studio Vista, 1969), s.25.
2. Susan Sontag, "Spiritual Style in the Films of Robert Bresson," Against Interpretation (New York: Farrar Straus&Giroux, 1966), s.186.
3. "Interview recueillé par Michel Capdenac," Les Lettres Françaises, No.928 (May 24, 1962).
4. Raymond Durgnat, Films and Feelings (Lndn. Faber and faber, 1967), s.41.
5. James Blue, Excerpts from an interview with Robert Bresson, June, 1965 (Los Angeles: by the author, 1969), s.2.
6. Sontag, s.180.
7. Marjorie Greene'den referans, "Robert Bresson," Film quarterly, 13 (Spring, 1960), s.6.
8. "The Question: Interview with Robert Bresson by Jean Luc Godard and Michael delahaye," Cahiers du Cinéma in English, No.8, s.12.
9. Gervase Mathew, Byzantine Aesthetics (London: Jhn Murray, 1963), s.6
10. "Excerpts...", s.1.
11. "Propos de Robert Bresson," Cahiers d u Cinéma, 13 (ctober, 1957), s.4.
12. "Excerpts...", s.12.
13. Amédée Ayfre, "The Universe of Robert Bresson," Camern (ed), The Films of Robert Bresson, s.8.
14. Interview with Jean Pelegri, actor in Pickpocket, by James Blue, January, 1961.
15. "Interview," L'express, December 23, 1959.
16. "The Question," s.25.
17. Sontag, s.191.
18. Roy Armes'tan referans, French Cinema Since 1946, Vol.1: The Great Tradition (Cranbury, N.J.:A.S. Barnes, 1966), s.120.
19. Jean Douchet'den aktarılan, "Bresson on Location," Sequence, No.13 (New Year, 1951), s.8.
20. "Excerpts...," s.2.
21. Sontag'dan aktarılan, s.185.
22. Armes'tan aktarılan, s.121.
23. "The Question," s.16
24. "Interview recueillé par Michel Capdenac."
25. André Bazin, "Le Journal d'un Curé de Campagne and the Stylistics of Robert

Bresson," What is Cinema? (Berkeley: University of California Press, 1967), s.133.

26. "The Question," s.16.
27. "Excerpts...," s.2.
28. Roland Mond'dan aktarılan, "Working with Bresson," Sight and Sound, 26 (Summer, 1957), s.31.
29. "Excerpts...," s.4.
30. "Interview recueillé par Michel Capdenac."
31. "Excerpts...," s.1.
32. Bazin, s.128.
33. John Russell Taylor'dan aktarılan, Cinema Eye, Cinema Ear (New York: Hill and Wang, 1964), s.130
34. Sontag, s.183-184.
35. "Excerpts...," s.3-4.
36. Sontag, s.179.
37. A.g.e., s.183.
38. Jean Sémolué, Bresson (Paris: Editions Universitaries, 1959), s.69.
39. "Entretien avec Robert Bresson et Jean Guitton," Etudes Cinématographiques, Nos.18-19 (Autumn, 1962), s.93-94.
40. "Excerpts...," s.2.
41. Jean Semolué, "Les Personages de Robert Bresson," Cahiers du Cinéma, 13 (Oktber, 1957), s.12.
42. "Excerpts...," s.4.
43. "Interview," Arts, June 17, 1959.
44. Armes'tan aktarılan, s.123.
45. "Excerpts...," s.4.
46. Leo Murray'dan aktarılan, "Un Condamné a Mart S'est Echappé,"Cameron (ed.), The Films of Robert Bresson, s.79.
47. "Propos de Robert Bresson,", s.7.
48. "Excerpts...," s.4.
49. John Dewey, Art as Experience (New York: Capricorn Boks, 1958), s.69.
50. Ayfre, "The Universe...," s.14-15.
51. Murray'dan aktarılan, s.58.
52. Sontag, s.189.
53. "Propos de Robert Bresson," s.6.
54. Heinz Skrobucha'dan aktaran, Icons (London: Oliver&Byd, 1963), s.21.

55. Jacques Maritain'den aktaran, Art and Scholasticism and the Frontiers of Poetry (New York: Charles Scribner's Sons, 1962), s.67.

56. A.g.e.

57. Plato, Phaedo 67 D.

58. Calvin, Inst. I, XV, 2.

59. Marvin Zeman'dan aktaran, "The Suicide of Robert Bresson," Cinema VI, No.3 (Spring, 1971), s.37.

60. A.g.e.

61. Greene'den aktarılmış, s.9.

62. "The Question," s.10.

63. Bazin, s.134.

64. Jansen, Augustinus XI, s.131.

65. "The Question," s.25.

66. Ayfre'den aktarılmış, "The Universe...," s.24.

67. Ananda K. Cmaraswamy, "The Theory of Art in Asia," The Transformation of Nature in Art (Cambridge: Harvard University Press, 1934), s.3.

68. Maritain, s.10.

69. Coomaraswamy, s.57.

70. Aquinas, In Pster. Analyst.lib.I, Lect.1, No.1.

71. Erwin Panfsky, Gothic Architecture and Scholasticism (New York: Meridian Boks, 1958), s.28-29.

72. A.g.e., 64.

73. Manolis Chatzidakis ve André Grabar'dan aktarılmış, Byzantine and Early Medieval Painting (New York: Viking Pres, 1965), s.4-5.

74. A.C. Bridge; Images of God (London: Hodder and Stroughton, 1960), s.33.

75. A.g.e., s.51.

76. Barthélémy amengual, "Rapports avec L'art byzantine," S.M. Eisenstein, Premier Plan No.25 (october, 1962), s.97.

77. Scrobucha'dan aktarılmış, s.9.

78. Agathias, Palatine Anthology, Mathew'den aktarılmış, s.78.

79. Gerardus van der Leeuw, Sacred and Profane Beauty: the Holy in Art (New York: Holt Rinerhart and Winston, 1963), s.304.

80. Herbert Read'den aktarılmış, Art and Sciety (New York: Schcken Boks, 1966), s.58.

81. Skrobucha'dan aktarılmış, s.6.

**Bölüm III**

1. "Between Heaven and Hell: Interview with Carl Dreyer by Michel Delahaye," Cahiers du Cinema in English, N.4, s.12.
2. Claude Perin, Carl. Th. Dreyer ( Paris: Editions Seghers, 1969), s.87.
3. LLLotte H. Eisner, The Haunted Screen (Berkeley: University of California Press, 1969), s.177-221.
4. A.g.e., s.177.
5. August Strindberg, Open Letters to the Intimate Theater, trans. Amd ed. By Walter Johnson (Seattle: University of Washington Press, 1959), s.19.
6. Eisner, s.179.
7. Lotte H. Eisner, "Recontre avec Carl Dreyer," Cahiers du Cinéma, 9 (June, 1955), s.5.
8. "Between Heaven and Hell...," s.15.
9. Carl Dreyer, "A Little on Film Style," Cinema, 6 (Fall, 1970), s.10.
10. A.g.e., s.11.
11. Carl Dreyer, "Thoughts on My Craft," Sight and Sound, 25 (Winter, 1955-56), s.129.
12. "Interview with Dreyer by John H. Winge," Sight and Sund, 19 (January, 1950), s.17.
13. "Filmographie Commentée," Cahiers du Cinéma, N.207 (December, 1968), s.72.
14. Dreyer, "A Little...," s.10.
15. A.g.e.
16. "Between Heaven and Hell...," s.8.
17 Propos de Robert Bresson," Cahiers du Cinéma, 13 (October, 1957), s.4.
18. Jean Sémoulué, "Passin et Prcés (de Dreyer à Bresson)," Etudes Cinématgraphiques, Nos.18-19 (Autumn, 1962), s.106.
19. Richard Rowland "kusursuz, kararlı bir kadının muhteşem yalnızlığı"diye yazar.The Passsion f Joan f Arc, Cine-technician, (January-February, 1951), s.5.
20. Boerge Trolle " İsveçli eleştirmen Gerd Osten Dreyer'in işlerini psikolojik kavramlarla yorumladığında haklı mıdır? Kadın korkusunun daha önce ileri sürüldüğünden daha önemli rol oynadığını fikrini ileri sürer" diye yazar. "The World of Carl Dreyer," Sight and Sound, 25 (Winter, 1955-56), s.126.
21. Robert Warshow, "Day of Wrath: The Enclosed Image," The Immediate Experience, (Garden City: Anchor Boks, 1964), s.196 f.
22. Dreyer, "A Little...," s.10.
23. Trolle, s.126.
24. Perin, s.101.

25. Wilhelm Worringer, Abstractin and Empathy (Cleveland: World Publishing Company, 1967), s.134.
26. Wilhelm Worringer, Form in Gothic (New York: Schocken Boks, 1964), s.81.
27. Arnould Hauser, The Social History of Art, Vol.I: Prehistoric, Ancient-Oriental, Greece and Rome, Middle Ages (New York: Vintage Books, 1951), s.234-235.
28. Wyler Sypher, Four Stages of Renaissance Style, (Garden City: Anchor Books, 1955), s.46.
29. Worringer, Form in Gothic, s.81.
30. Emile Male, Religious Art from the Twelfth to the Eighteenth Century (New York: Noonday Press, 1958), s.199.
31. Worringer, Form in Gothic, s.81.
32. Sypher, s.54.
33. André Grabar, The Art of Byzantine Empire (New York: Crown Publishers, 1966), s.108.
34. Paul Tillich, Thelogy of Culture, (New York: Oxford University Press, 1964), s.75
35. Henri Daniel-Rops, The Church in the Dark Ages VI II, (Garden City:Image Boks, 1962), s.271.

**Sonuç**

1. Jacques Maritain, Art and Scholasticism and the Frontiers f Poetry, (New York: Charles Scribner's Sons, 1962), s.103.
2. Wassily Kandinsky, Concerning the Spiritual in Art, (New York: George Wittenborn, 1964), s.66.
3. Jacques Maritain, "Religion and Culture," The Social and Political Philosophy of Jaques Maritain, (Garden City: Image Boks, 1965), s.219.
4. Gerardus van der Leeuw, Sacred and Profane Beauty, (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963), s.172.
5. André Bazin, "The Onthology of the Photographic Image," What Is Cinema?, (Barkeley: University of California Pres, 1967), s.11.
6. Wyler Sypher, Rococo to Cubism in Art and Literature, (New York: Vintage Boks, 1960), s.73.
7. A.g.e., s.265-267
8. Bazin, "The Onthology...," s.12
9. Sinemanın Joyce ve Proust örneğinde olduğu gibi "psikolojik" edebiyata etkisi Arnold Hauser'ce tartışılmıştır. The Social History of Art Vol. IV: Naturalism, Impressionism, The Film Age, (New York: Vintage Boks, 1951) s.238-239.
10. Amédée Ayfre, "Cinéma et transcendence," Le Cinéma et le sacré, Henri Agel ve Amédée Ayfre, (Paris: Les Editions du Cerf, 1961), s.159.

11. Raymond Durgnat, Films and Feelings, (London: Faber and Faber, 1967), s.31.

12. van der Leeuw, 162.

13. George Macuinas, "Some Cmments on Structural Film by p. Adam Sitney," Film Culture Reader, (New York: Praeger Publishers, 1970), s.349.

**KAYNAKÇA**

Aşağıdaki bibliyografya kişiseldir. Burada yer alan kitap ve makaleler farklı derecelerde bu denemenin yazılmasını etkilemiştir. Mümkün olduğunca orijinal İngilizce baskılar listeye konmuştur.


**Estetik**

Agel, Henry ve Amédée Ayfre. *Le Cinéma et le sacré.* Paris: les Editions du Cerf, 1961.

Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception.* Berkeley: University of California Press, 1954.

Ayfre, Amédée. *Le Cinéma et le foi chrétienne.* Paris: Libraire Arthéme Fayard, 1960.

----------. *Cinéma et mystére.* Paris: Les Editions du Cerf, 1969.

----------. *Conversion aux images?* Paris: Les Editions du Cerf, 1964.

----------. *Dieu au Cinéma.* Paris: Ed. Privat, Presses Universitaires de France, 1953.

Bazin, André. *What is Cinéma?* Berkeley: University of California Press, 1967.

Bell, Clive. *Art.* London: Chatto&Windus, 1913.

Bridge, A.C. *Images of God.* London: Hodder and Stroughton, 1960.

Collingwood, R. G. *The Principles of Art.* Oxford: Clarendon Press, 1938.

Coomaraswamy, Ananda K. The Transformation of Nature in Art. Cambridge: Harvard University Press, 1934.

----------.Why Exhibit Works of Art? London: Luzac, 1943.

Cope, Gilbert. ed. Christianity and the Visual Arts. London: The Faith Press, 1964.

Dawson, Christopher. Religion and Culture. New York: Sheed and Ward, 1948.

Dewey, John. Art As Experience. New York: G.P. Putnam's Sons, 1934.

Durgnat, Raymond. Films and Feelings. Cambridge: The M.I.T.Press, 1967.

Eliade, Mircae. Patterns in Comparative Religion. New York: Sheed and Ward, 1958.

----------. The Sacred and the Profane. New York: Harcourt, Brace&World, 1959.

Fry, Roger, Vision and Design. London: Chatto&Windus, 1925.

Goldwater, Rbert. Primitivism in Modern Art. New York: Harper, 1938.

Hauser, Arnold. The Philosophy of Art History. New York: Alfred A. Knopf, 1958.

----------. The Social History of Art. New York: Alfred A. Knopf, 1951.

Huxley, Aldous. On Art and Artists. Cleveland: World Publishing, 1960

Isherwood, Christopher. "The Problem of Religious Novel,"

————————.Exhumations. Harmondsworth, England: Penguin Books Ltd., 1966.

Jarret-Kerr, Martin. "Theology and the Arts," The Scope f Thelogy. Daniel T. Jenkins(ed). Cleveland: World Publishing, 1968.

Jung, Carl G. Psychology and Religion. London: Oxford University Press, 1938.

Kandinsky, Wassily. Concerning the Spiritual in Art. New York: George Wittenborn, 1947.

Langer, Susanne K. Feeling and Form. New York: Charles Scribner's Sons, 1953.

————————.Problems in Art. New York: Charles Scribner's Sons, 1957.

Male, Emile. Religious Art in France of the Thirteenth Century. New York: E. P. Dutton, 1913.

————————. Religious Art from the Twelfth to the Eighteenth Century. New York: Pantheon, 1949.

Maritain, Jacques. Art and Scholasticism and the Frontiers of Poetry. New York: Charles Scribner's Sons, 1962.

————————. "Religion and Culture,"The Social and Political Philosophy of Jacques Maritain. Garden City: Doubleday, 1965.

Mathews, Gervase. Byzantine Aesthetics. London: John Murray, 1963.

Morey, Charles Rufus. Christian Art. New York: Longmans, 1935.

Niebuhr, H. Richard. Christ and Culture. New York: Harper and Row, 1951.

Otto, Rudolph. Mysticism East and West. New York: Macmillan, 1932.

Panofsky, Erwin. Gothic Architecture and Scholasticism. New York: Meridian, 1958.

————————. Meaning in the Visual Arts. Garden City: Doubleday, 1955.

————————. Studies in Iconolgy. New York: Oxford University Press, 1939.

Read, Herbert. Art and Society. London: Faber&Faber, 1945.

————————. The Meaning of Art. London: Faber&Faber, 1931.

Rowland, Benjamin Jr. Art in East and West. Cambridge: Harvard University Press, 1954.

Sitney, P. Adams. "Structural Film," Film Culture, No.47 (Summer,1969).

Suziki, Daisetz Teitaro. Mysticism Christian and Buddhist. New York: Collier Books, 1962.

Sypher, Wylie. Rococo to Cubism. Alfred a. Knopf, 1960.

Tillich, Paul. The Religious Situation. New York: Meridian, 1956.

————————. Theology of Culture. New York. Oxford University Press, 1964.

Van der Leeuw, Gerardus. Sacred and Profane beauty: the Holy in Art. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963.

Van Ogden Vogt. Art and Religion. New Haven: Yale University Press, 1921.

Wolfflin, Heinrich. Classic Art. London: Phaidon, 1952.

----------. Principles of art History. New York: Dover Publications, 1950.

Worringer, Wilhelm. Abstraction and Empathy. London: Routledge and Kegan Paul, 1948.

----------. Form in Gothic. New York: g. P. Putnam's sons, 1927.

**Bölüm 1: Ozu**

Anderson, Joseph L., and Donald richie. The Japanese Film. Tokyo: Charles e. Tuttle, 1959.

Binyon, Lawrence. The spirit of Man in Asian Art. Cambridge: Harvard University Press, 1935.

Blyth, R. H. Zen in English Literature and Oriental Classics. Tokyo Hokuseido Press, 1948.

Giularis, Shinobu and Marcel. Le Cinéma Japanais. Paris: Les Editions du Cerf, 1956.

Herrigel, E. Zen in the art of Archery. New York: Pantheon, 1953.

Milne, tom. "Flavour of Gren Tea Over Rice," Sight and Sound, 32 (Autumn, 1963).

"Ozu spectrum," Cinema(beverly hills), 6, No.1.

Richie, Donald. "Bibliography," Film Comment, 7 (Spring, 1971).

----------. Japanese Movies. Tokyo: japan travel Bureau, 1961.

----------. "The Later Films of Yasujiro Ozu," Film Quarterly, 13 (fall, 1959).

----------. " A Short Guide to the Aesthetics of Japanese Film," UniJapan Bulletin, Nos.11-12 (December, 1965).

Ryu, Chishu. "Yasujiro Ozu," Sight and Sound, 33 (Spring, 1964).

Sato, Tadao. The Art of Yasujiro . Tokyo: japan Independent Film, 1966.

Siren, O. "Zen Buddhism and its Relations to Art," Theosophical Path. Point Loma, Calif., 1934.

Suziki, Daisetz teitaro. Essays in Zen Buddhism. 3 vols. London. Luzac, 1927, 1933, 1934.

----------. Zen Buddhism and Its Influence on Japanese Culture. Kyoto: Eastern Buddhist Society, 1938.

Warner, Langdon. The Enduring Art of Japan. Cambridge: Harvard University Press, 1952.

Watts, Alan W. The Spirit of Zen. London: Murray, 1936.

----------. The Way of Zen. New York. Pantheon, 1957.

Wood, Robin. "Tokyo Story," Movie, No.13 (Summer, 1965).

Armes Roy. French Cinema Since 1946. Vol I, The Great Tradition. London: zwemmer, 1966.

Blue, James. Excepts from an interview with Robert Bresson, June 1965. Los Angeles: by the author, 1969..

Briot, René. Robert Bresson. Paris: Les Editions du Cerf, 1957.

Cameron, Ian, ed. The Films of Robert Bresson. London. Studio Vista, 1969.

Chatzidakis, Manolis, ve André Grabar. Byzantine and Early Medieval Painting. London: George Weidenfeld and Nicholson, 1965.

Douchet, Jean. "Bresson on Location," Sequence, No.13 (New year, 1951)

Drouguet, Robert. Robert Bresson. Lyon: Premier Plan 42, SERDOC, 1966.

"Entretien avec Robert Bresson," Cahiers du Cinéma, No.104 (February, 1960)

"Entretien avec Robert Bresson," Cahiers du Cinéma, No.140 (February, 1963)

Estéve, Michel. Robert Bresson. Paris: Seghers, 1962.

Grabar, André. The Art of the Byzantine Empire. London: Methuen, 1966.

Green, Calvin. "Ars Theologica," Cineaste, 3 (Fall, 1969).

Green, Julien. "En Travaillant avec Robert Bresson," Cahiers du Cinéma, No.50 (August-September, 1955).

Gren, Marjorie. "Robert Bresson," Film Quarterly, 13 (Spring, 1960),

Hussey, J. M. The Byzantine World. London: Hutchinson, 1957.

"Interview with Robert Bresson," Movie, No.7 (February-March, 1963)

Lambert, Gavin. "Notes on Robert Bresson," Sight and Sound, 23 (July-September, 1953).

Lethaby, W. R. Medieval Art. London: Duckworth, 1904.

Mayersburg, Paul. "The Trial of Joan of arc," Movie, No.7 (February-March, 1963).

Monod, Roland. "Working with Bresson," Sight and Sound, 27 (Summer, 1957).

Morey, Charles Rufus. Mediaeval Art. New York: Norton, 1942.

"Propos de Robert Bresson," Cahiers du Cinéma in English, No.75 (October, 1957).

"The Question: Interview with Robert Bresson," Cahiers du Cinéma in English, No.8.

Rhode, Eric. Tower of Babel. London: Weidenfeld&Nicholson, 1966.

Rice, David Talbot. Byzantine Art. London: Oxford University Press, 1935.

Roud, Richard. "The Early Work of Robert Bresson, "Film Culture, No.20 (1959)

Sémoul", Jean. Bresson. Paris: Editions Universitaries, 1959.

Skrobucha, Heinz. Icons. London: Oliver&Boyd, 1963.

Sontag, Susan. Against Interpretation. New York: Farrar, Straus&Giroux, 1966.

Taylor, John Russell. Cinema Eye, Cinema Ear. London: Methuen, 1964.

Wulf, Maurice de. History of medieval philosophy, 2 Vols. London: Longmas, Gren, 1938.

Zeman, Marvin. "The Suicide of Robert Bresson," Cinema (Beverly Hills), 6 (spring, 1971).

**Bölüm III: Dreyer**

Adams, Henry. Mont-Saint-Michel and Chartres. New York: American Institute of Architects, 1913.

Agee, James. "Day of Wrath," Agee on Film. Boston: Beacon Press, 1964.

Amengual, Barthélémy. "Bresson et Dreyer, " İmage et Son, No.69 (February, 1954)

"Between Heaven and hell, Interview with Carl Dreyer," Cahiers du Cinéma in English, No.4.

Bond, Kirk. " The Basic Demand of Life for Love," Film Comment, 4 (Fall, 1966).

----------. "The World of Carl Dreyer," Film Quarterly, 19 (Fall, 1965).

Bowser, Eileen. " The Films of Carl Dreyer," New York: The Museum of Modern Art, 1964.

"Carl Dreyer," Cahiers du cinéma, special issue, No.207 (December, 1968).

Cowie, Peter. "Dreyer at 75," Films and Filming (March, 1964).

Daniel-Rops, Henri. The Church in the Dark Ages, 2 Vols. New York:E.P. Dutton&Co., 1960.

Dreyer, Carl. "Color and Color Films," Films in Review (April, 1955)

----------. "Ecrits de Carl Dreyer, I-IV," Cahiers du Cinéma, Nos.124,127, 133,134.

----------. "A Little on Film Style," Cinema 8Beverly hills), 6 (Fall, 1970).

----------. "Metaphysic of Ordet: A Letter from Carl Th. Dreyer," Film Culture, No.7.

----------. "Thoughts on my Craft," Sight and Sound, 25 (Winter, 1955-56).

Duperly, denis. "Carl Dreyer: Utter Bore or Total genius?", Films and Filming (February, 1968).

Eisner, Lotte H. "Réalisme et irréel chez dreyer," Cahiers du Cinéma, No.65.

----------. "Recontre avec Carl Dreyer," Cahiers du Cinéma, 9, No.48

Esteve, Michel, ed. Jeanne d' Arc a l'écran. Etudes Cinématographiques, Nos.18-19 (Autumn, 1962).

----------. La Passion du Christ, Etudes Cinématographiques, Nos.10-11 (Autumn, 1961).

"Interview with Dreyer" Sight and Sound, 19 (January, 1950).

Kelman, Ken. "Dreyer," Film Culture, No.35 (Winter, 1964-65).

Manvell, Roger. "Lunch with Carl Dreyer," Penguin Film Review, No.3 (1947).

Martindale, Andrew. Gothic Art. New York: Praeger, 1967.

Monthy, I.B., "Carl Th. Dreyer," Copenhagen: Danish Govermantal Film Foundation, 1964.

"My Way of Working is in Relation to the Future, A Conversation with Carl Dreyer," Film Comment, 4 (Fall, 1966).

Neergaad, ebbe. Carl dreyer: a Film Director's Work. London: British Film Institute, 1955.

Parrain, Philippe, Barthélémy Amengual, ve Vincent Pinel. Dreyer: Cadres et Mouvements. Etudes Cinématographiques, Nos.53-56 (1967).

Perin, Claude. Carl Th Dreyer. Paris: Editions Seghers, 1969.

Powell, dilys. "Carl Dreyer," Film Today (1948).

Rohmer, Eric. "Une Alceste chrétienne: Ordet,"Cahiers du Cinéma, No.55

Rowland, Richard. "Carl Dreyer's World," The Cine-technician (January-February, 1951).

Sémoulé, Jean. Dreyer. Paris: editions Universitaries, 1962.

----------. "Quelques Réflexions sur Dreyer et sur Bresson,"Education et Cinéma, Nos.15-16 (October-November, 1958).

Scott, Geoffrey. The Architecture of Humanism. London: Constable and Co., 1924.

Skoller, Don. " A Little on Film Style: Annotations," Cinema (Beverly Hills), 6 (Fall, 1970).

----------. "To Rescue Gertrud," Film Comment, 4 (Fall, 1966).

Sypher, Wylie. Four Stages of Renaissance Style. Garden City: Doubleday, 1955.

Trolle, Boerge. "The World of Carl Dreyer," Sight and Sound, 25 (winter, 1955-56).

Warshow, Robert. "day of Wrath: The Enclosed Image," The Immediate Experience. Garden City: Doubleday, 1962.

*"Schrader farklı kültürel arka planları olan yönetmenlerin belirli filmlerdeki yaklaşımlarıyla kutsal olanı ifade etmek için ortak bir üslup yaratmış olduklarına inanır. Bu ortaklık her bir yönetmenin bireysel konu seçimi ve felsefi tavırlarıyla ortaya konur ve ancak ayrıntılı bir eleştiriyle anlaşılabilir."*

*Library Journal*

Mishima, Amerikan Gigolo, Hard Core, Blue Collar, Cat People'ın başarılı yönetmeni ve Taxi Driver filminin senaryo yazarı olan Paul Schrader, burada üç büyük yönetmenin - Robert Bresson, Yasajiro Ozu, Carl Dreyer- film üslubunu incelemekte ve farklı kültürlerden gelen bu sanatçıların ortak dramatik bir dil oluşturduklarını varsaymaktadır. Sinemaya hakim olan psikolojik gerçekçilik üslubundan farklı olarak aşkın üslup, sert kamera hareketleriyle, öz bilinçten yoksun oyunculuk tarzıyla ve editoryal yorumu önleyen kurgusuyla, spiritüel bir durumu anlatır. Bu anahtar çalışma, önemli bir yönetmen ve yazar olan Schrader'in film analizine özgün bir katkısıdır.

es YAYINLARI
Osmanağa Mah. Osmancık Sok. No:7/4
Kadıköy-ISTANBUL
T: 0216 414 59 12
F: 0216 414 59 13
E: esyayinlari@esyayinlari.com

ISBN: 978-975-8716-83-8
9 789758 716838