ROBERT PHILLIP KOLKER

Değişen Bakış

Çağdaş Uluslararası Sinema

Çeviren: Ertan Yılmaz

deki Sinema

The Altering Eye

Contemporary International Cinema



Robert Phillip Kolker, College Park, University of Maryland'daki Sinema Araştırmaları bölümünde öğretim üyesi ve National Public Radio'da film yorumcusudur. *A Cinema of Loneliness: Penn, Kubrick, Coppola, Scorsese, Altman* (Oxford, 1980) için Washington Post tarafından "bir dönem için sahip olduğumuz ya da sahip olmamız mümkün olan çağdaş sinema üzerine en iyi kitap" yorumu yapıldı.

ROBERT PHILLIP KOLKER

DEĞİŞEN BAKIŞ

Çağdaş Uluslararası Sinema

The Altering Eye:
Contemporary International Cinema

Çeviren:
Ertan Yılmaz

deki sinema

De Ki / 48

DEĞİŞEN BAKIŞ
Çağdaş Uluslararası Sinema

Robert Phillip Kolker

© De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 2010.
Tüm Türkçe yayım hakkı De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.'ne aittir.

5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu uyarınca her hakkı saklıdır. De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.'nin yazılı izni olmaksızın kısmen veya tamamen çoğaltılamaz.

Dizi Editörü: Ali Karadoğan
İngilizceden Çeviren: Ertan Yılmaz
Yayına Hazırlayan: Ali Karadoğan
Teknik Hazırlık: Ali Karadoğan
Kapak Tasarımı: İLEF Reklâm Atölyesi

Baskı: Cantekin Matbaası (0 312 384 3435)
Birinci Baskı: Ekim 2010 (1100 Adet)

ISBN: 978-9944-492-46-1
Bandrol Seri No Aralığı:
SKB-VZR 51904'ten SKB-VZR 53003'e kadar.

De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
İlkyerleşim Mahallesi, 1938 Sokak, Güzel Sıla Sitesi, B Blok
No: 8
OSTİM-BATIKENT/ANKARA
Tel-Fax: + 90 312 386 27 58

bilgi@deki.com.tr • www.deki.com.tr

İÇİNDEKİLER

Ünsal Oskay'ın Şunuşu	**i**
Önsöz	**ii**
GİRİŞ	**7**
1■ **İmgenin Gücü**	**17**
2■ **Biçimin Zenginliği**	**107**
1■	107
2■	115
3■	145
4■	167
5■	197
3■ **Politika, Psikoloji ve Bellek**	**233**
KAYNAKÇA	**337**

Linda'ya

ve

Glauber Rocha ile

Rainer Werner Fassbinder'in Anısına

■ SUNUŞ

Prof. Dr. Ünsal OSKAY

Robert Phillip Kolker çağdaş sinemayı inceleyen bu çalışmasında "dünyayı değiştirmeyi olmasa da, ona bakışımızı değiştirmeyi" amaçlayan modernist sinemayı irdeliyor. Savaşların, yoksulluğun, yabancılaşmanın olağan sayıldığı, aldırmazlıkla yaşanıp olumlanmak istendiği bugünkü dünyamızın, hayatımızın karşısında "farkındalık" kazandırmak isteyen bir sinema anlayışını inceliyor. Bu anlayış büyük ölçüde bugünkü tecimsel yanı ağır basan sinemayla hayatımızdan uzak tutulmak isteniyor. Kültürel, ekonomik ve siyasal ortamın değişmesiyle sinemada da bu olumsuz süreç yaşanıyor. Bu olumsuz sürecin içinde Robert Phillip Kolker tadına doyulmaz bir anlatımla, yönetmeni ve izleyiciyi kendini tekrarlamaya, insanı örseleyen bir hayatı kabullenmeye yönlendirmek yerine kendimizi ve hayatı anlama kalıplarımızı değiştirmeyi amaç edinmiş yönetmenleri, dönemlerini, toplumsal ve entelektüel ortamlarını inceliyor.

Bu açıdan bakıldığında sevgili Ertan Yılmaz'ın duyarlı ve bilgili çevirisiyle dilimize kazandırılan bu çalışma, yitiriyormuşuz gibi görünen iyi günlerin sineması için bir ağıt değil; anlamaya ve değiştirmeye özen gösteren Vertov'dan, Zavattini'den, De Sica'dan Godard'a kadar sinemayı insanın özgürleşmesine katkıda bulunmak için saygın bir sanat sayan yönetmenlerin ve sinemanın bir övgüsü sayılmalıdır.

Bunun da ötesinde, Kolker'ın bu çalışması sanatçı, izleyici ve her ikisini de kuşatan hayatın işleyişi, yaşanma biçimi arasındaki diyalektik ilişkileri nasıl düşünmemiz, nasıl irdelememiz gerektiği konusunda da bize yetkinlik kazandırıyor. Bu açıdan da, yaşanmış deneyimlerimizi unutmayıp onlara sahip çıkmamıza destek oluyor.

Böyle bir anlayışa varmanın, gelecek için inanılır bir umudu canlı tutabilmemiz açısından taşıdığı önem açık. Kendini bitimsiz, değişmez ve tek bir hayat biçimi, tek bir dünya gibi bizlere kabul ettirmeye yönelmiş bugünün dünyası karşısında böyle bir farkındalık, özgürleşim umudumuz için, Walter Benjamin'in *Tarih Felsefesi Tezleri*'ndeki "filiz" gibidir.

Robert Phillip Kolker'a, onun bilgili ve özenli çevirmeni Ertan Yılmaz'a heyecanla ve bilgilenerek okuduğum her satır için teşekkürler.

■ ÖNSÖZ

Anlatı sineması izleyicisine haz verebilir, onu rahatlatabilir, beklentilerini karşılayabilir ve artırabilir. Ya da karşı çıkabilir, kendisi, izleyicisi ve hem içinde varolduğu hem de yansıttığı dünya hakkında sorular ortaya atarak araştırma yapabilir. Benim araştırma konum işte bu türden sinemadır: direniş, isyan ve reddetme ruhuyla, arzusuyla yapılmış filmler. Bu filmler bütün dünyada yapılıyor; bir dönem – 1940'larda, 1960'ların sonu ile 1970'lerin başında – Amerika'da da yapıldılar ve ben bu filmlerden başka bir kitapta söz etmiştim (*Yalnızlık Sineması*, çev. Ertan Yılmaz, Öteki Yayınları, Ankara, Kasım 1999). Bu kitapta da aynı dönemle ilgileneceğim ama bu kez Avrupa ve Latin Amerika'da Amerikan sinemasına, çoğunlukla Amerika'nın kendisine tepki duyularak yapılmış, ancak Amerika'ya, kendilerini beslemiş, bazen de cesaretlendirmiş Amerikan sineması ve kültürünün tutumlarına ve geleneklerine bağlı olan filmleri inceleyeceğim. Bu filmler 20. yüzyıl sanatı içindeki modernist hareketin bir parçasıdır. Bu hareketin farkı, hareketin bileşenlerinin yapıt ile sanatın yeri konusundaki tutumlara karşı çıkma, geleneklere ve hazza saldırma, izleyici ile yapıt ilişkisini yeniden düzenleme arzusunda ortak olmasıdır.

Modernist girişim bir bütün olarak basit bir zamandizinsel rotayı izlemez ama bu girişim, ticari sinema içinde savaş sonrası İtalyan Yeni-Gerçekçiliği ile başlamış, Fransız Yeni Dalga ile zirveye çıkmış ve genç Alman sinemasının filmleriyle yayılmış hareket içinde toplanır. Görünümlerinde çeşitlilik vardır, biçimlerinde karmaşıktır ve izleyicisinden talepte bulunur. Bu nedenle fazla popüler değildir. Bu filmler, popüler sinemanın bizi beklemeye alıştırdığı her şeye karşıdır, ayrıca ekran üzerindeki dikkatimizi dağıtan yazılı sözcüklerle tercüme edilen yabancı dillerde konuşulan bir filmi izlemenin güçlüğünü sunarlar.

Ama popülerlik göreceli dir. 1960'larda hareket zirvesine çıktığında, büyük heyecan yarattı, eleştirel ve hatta ticari açıdan dikkat çekti. Bu dikkat günümüzde, bütün dünyada yaratıcı sinemanın gerilemesine koşut olarak azalmıştır. Bu nedenle elinizdeki kitabın temel işlevi bu sinemayı açıklayan ve gerçekte onun bir parçası olan eleştirel aygıtları kullanan sinemadaki modernist hareketin izini sürerek, hem bu heyecanı diriltme hem de yeniden değerlendirmeye çalışmaktır. (Modernist sinemayı anlamanın anahtarı, yaratıcı çalışmanın aynı zamanda bir eleştiri çalışması ya da tersi olduğunun bilinmesidir.) Bu çalışmada büyük bir entelektüel ve duygusal enerjiye sahip, süreç içinde geleneksel sinemadan beslenirken o sinemayı reddetme mücadelesi

vermiş filmleri inceleyeceğim. Aslında başlıca ilgi alanım sürecin kendisidir ve bu hareketin filmlerine ve yönetmenlerine yakından bakarken, harekete ve sinema yapıtının değişen algılanışlarına yoğunlaşacağım.

İzleyen sayfalarda, ciddiye alınmayı talep eden ve karmaşık olmanın eğlenceyi azaltan bir nitelik olmadığını iddia eden bir sinemadan, ilerici sinemadan geçen eleştirel bir süreci bulacaksınız. Bu, duygusal tepkiye ve entelektüel katılıma çağıran, tarihe, politikaya ve kültürün incelenmesine adanmış, izleyicisinin katılımını isteyen bir sinemadır. Bu sinema dünyayı değilse de en azından ona bakış tarzımızı değiştirme yollarını sunar.

Columbia, Md. / Haziran 1982 / R.P. K.

ANMAK İSTEDİKLERİM

Birleşik Amerika'da Avrupa ve Latin Amerika filmlerinin dağıtımı son yıllarda azalmış olsa da, hâlâ yeni filmler getirerek daha eski filmlerden oluşan koleksiyonlarına ekleyen ve bu geleneği canlı tutan birkaç küçük dağıtımcı vardır. Bu kitabın yazılmasını olanaklı kılan filmleri sağlayan aşağıdaki dağıtımcılara teşekkür etmek isterim: Cinema Five, Corinth Films, Films Inc. – Audio Brandon, New Line Cinema, New Yorker Films, Unifilms.

Kongre Kütüphanesi'nin film bölümü her zaman olduğu gibi büyük yardımda bulundu ve American Film Institute sinema salonu birimi özel yardım sağladı.

Düşünceleriyle, araştırmalarıyla, teknik yardımlarıyla, el yazmalarını okuyarak ve benimle verimli konuşmalar yaparak bana yardımcı olan insanlara; özellikle de Peter Beicken, Maria Coughlin, Douglas Gomery, Danusia Meson, Joe Miller, J. Douglas Ousley, David Parker, Stephen Prince, Adam Reilly, Harvey W. Thompson Jr. ve Katherine S. Woodward ile University of Maryland'da çağdaş Avrupa sineması dersleri ve seminerlerinde benimle birlikte çalışan çok sayıda öğrencime teşekkür ederim. University of Maryland'ın bana verdiği araştırma izni bir sömestr boyunca bu kitabın büyük bölümünün yazılmasına olanak sağladı.

Oxford University Press'teki Sheldon Meyer ve Stephanie Golden bu kitabın oluşumunda bilgi ve destek sağladılar.

Çalışmama kişisel katkıda bulunanlara teşekkür etmek kolaydır ama yazıları düşüncelerimin biçimlenmesinde etkili olmuş araştırmacı ve eleştirmenlere gelince, sorun zorlaşıyor. Metindeki dipnotlar bu borcun bir bölümünü gösteriyor ve kaynakça teşekkür alanını genişletiyorsa da, asla tamamını kapsamıyor.

Göz için değişim her şeyi değitirir.

William Blake

Perdenin beyaz göz kapağının yalnızca kendi ışığını yansıtmaya ve evreni büyütmeye gereksinimi vardır.

Luis Buñuel

Sık sık sinemaya giderdik. Perde kalkar ve biz titrerdik ... Ancak çoğu kez Madeleine değil de ben hayal kırıklığına uğrardım. Görüntülere tarih düşülmüştü ve titriyordu. Ve Marilyn Monroe korkunç biçimde yaşlanmıştı. Düşünü gördüğüm film bu değildi. İkimizin de içinde taşıdığı film bu değildi ... Yapmak istediğimiz ya da şüphesiz ve gizlice yaşamak istediğimiz film bu değildi.

Jean-Luc Godard'ın *Erkek-Dişi* filmindeki Paul

Babam "filmin görme sanatı olduğunu" söylerdi. Bu filmleri gösteremem, çünkü bunlar insan aklının ve gözünün sömürülmesinden başka bir şey değillerdi ... İnsanları katı bir takım aptallıklarla sersemleten filmleri göstermeye zorlanamam ... Bu filmler hayatın içindeki neşeyi, dünyada ve insanların kendi içlerindeki her türlü duyguyu yok ediyorlar ... Şimdiki haliyle kendi tarzı olan bir sinemadan başka bir sinemanın olmaması daha iyi.

Wim Wenders'in *Zamanın Akışında* filmindeki bir taşra sinema salonu sahibi.

■ GİRİŞ

Jean-Luc Godard ve Jean-Pierre Gorin'in *Her Şey Yolunda* (*Tout va Bien*, 1972) filminin başında bir ses "bir film yapmak istiyorum" der. Diğer ses yanıt verir: "Paran olmalı." Birkaç dakika boyunca ekranı bir çek defterinin görüntüsü kaplar, birbiri ardına çekler imzalanır ve koparılır: makyaj, dekorlar, figüranlar, kurgu, elektrikçiler, ses, film yapımının bileşenleri, maliyetleriyle birlikte teker teker sayılır, çekiciliklerini yitirirler ve maddi bir bağlama yerleştirilirler. Bu, çağdaş sinemanın durumu ve sorununun net bir ifadesidir. Filmler parayla yapılır. Ve denklemin ikinci bir parçası daha vardır. Filmler parayla yapılır; filmi görmeyi isteyip bilet alan insanlar da filmin kâr etmesini sağlarlar.

Bu denklemin sonuçları daha da netleşiyor. Sinemada dünyanın her yerinde büyük kârlar vaat etmeyen filmler ya yapılmaz ya da fazla izlenmez. Geçmişte, özellikle de Amerika'da büyük stüdyo sistemi geniş bir izleyici topluluğu sayesinde öylesine büyük bir sermaye ve bununla doyurucu miktar sağladı ki, araştırmaya yönelik, ara sıra da "ticari olmayan" filmler için alan oluştu. Günümüzde ise her film mübadele çemberinde kendi ayakları üzerinde durmak zorundadır. Para kazandırmak zorundadır. Ama Avrupa sineması hiçbir zaman Amerika'da var olan türden, aslında tarihte eşi olmayan, anlatıların kitlesel olarak üretildiği, imgelem ürünleri için bir montaj hattı olan, sanatın ticaretle bütünleştiği ve genellikle ticarete tabi kılındığı stüdyo sistemine sahip olmadı. Avrupalı yönetmenler birkaç istisna dışında yalnızca kendi ülkelerinin pazarına hitap ederken, Amerika dünyayı kendi pazarı haline getirmişti (hâlâ da böyledir). Bu nedenle Amerikan film yapımı tarihinde hep var olmuş olan sanat/ticaret gerilimi – artık ticaret sanata üstün geliyor – diğer ülkelerde asla aşırıya varmadı. Ayrım abartılmamalıdır; Amerika'nın dışında da film yapımında mutlak özgürlük yoktu – şimdi de kesinlikle yoktur, tıpkı ne orada ne de burada mutlak tiranlığın olmaması gibi. Aslında Avrupa film yapımının büyük bölümü, daha kârlı Amerikan filmlerinin gösterilebilmesi yerine belirli miktarda yerli üretimi talep eden hükümeti tatmin edecek ucuz ve süratle yapılmış "düşük bütçeli ve düşük kaliteli filmleri" (quota quickies), seks komedilerini vb.'yi içerir. Avrupa'nın dışında Hindistan ve Japonya neredeyse Hollywood ölçüsünde eğlence fabrikaları kurmuşlardır.

Ancak çoğu ülke Hollywood ile rekabet edemediğinden, bu ülke yönetmenleri için başka fırsatlar ortaya çıkar. Rekabet etmeye çalışmak yerine bu yönetmenlerin standart Amerikan yapımından tamamen farklı filmler yapma olanakları vardır. Bu fırsat Avrupa'da ve başka yerlerde filmin entelektüel bir yaratıcı etkinlik olarak büyük saygı görmesi, yapımcının büyük bir isteklilikle yönetmene bir filmi yazma, yönetme ve hatta kurgulama ve arzuladığı biçimde gösterme olanağı sağlaması gerçeğiyle desteklenir. Son yıllarda bu saygı yeni yönetmenler ya da ticari dağıtım kanallarına giremeyen tanınmış yönetmenler için devlet (özellikle televizyon) desteğiyle gösterilmiştir. Devlet desteği kesinlikle devlet kontrolü sorununu da beraberinde getirmiştir; ama hakkını vermeliyiz ki, devlet desteği başka türlü yapılamayacak filmlerin yapılmasına da olanak sağlamıştır. Alman sinemasının yeniden doğuşu Alman hükümeti ve televizyon kuruluşlarının yardımı sayesinde mümkün oldu. İngiliz sineması Regional Arts Councils ve British Film Institute Film Production Board'un desteğiyle bazı yaşam belirtileri göstermeye başladı. Son yıllarda birçok ülkeden filmler – yalnızca birkaçını sayarsak, örneğin Roberto Rossellini'nin son filmleri; Bertolucci'nin *Örümcek Stratejisi* (*La strategia del ragno*, 1970); Taviani kardeşlerin *Babam ve Ustam*'ı (*Padre padrone*, 1977); Ermanno Olmi'nin *Nalın Ağacı* (*L'albero degli zoccoli*, 1978); Peter Watkins'in *Edvard Munch* (1976); Eric Rohmer'in *Gal'li Perceval* (*Perceval le Gaullois*, 1978) filmleri – varlıklarını devlet televizyonlarının desteğine borçludur.

Televizyon ve devletin devreye girmesinden önce de, alışılmamış filmler yapacak pek tanınmamış yönetmenlere destek vererek düşük kâr riskine giren, 1960'larda Godard ve diğer Yeni Dalga yönetmenlerini desteklemiş Georges de Beauregard gibi bağımsız yapımcılar vardı. Avrupa sinemasının tarihinin başından sonuna yönetmenler deneysel çalışmalar için kaynak buldular ve sinemalarını kültürün diğer yaratıcı ürünleriyle birleştirdiler. Örneğin 1910'lar ve 20'lerde avangard, sinemada etkin bir rol oynadı ve Abel Gance, Walter Ruttman, Fernand Leger, Luis Buñuel ve Salvador Dali, Eisenstein, Dziga Vertov, Jean Renoir ve Jean Epstein gibi yönetmenlerin yapıtları sinemaya entelektüel saygınlık kazandırdı. Aslında sinemadaki biçimsel ilerlemelerin çoğunun kökeni Avrupa ve Sovyet Rusya'dır. D. W. Griffith dünya çapında norm haline gelen film anlatısının temel biçimlerini oluşturdu; bu yapı üzerinde oynayan, ona karşı çıkan, sorgulayan denemelerin çoğu Amerika dışından geldi. Ve bunlar ortaya çıktığında genellikle Amerikan sinemasının ana damarının içine çekildiler. Bütün bir tarih, Avrupalı stillerin ve bunların yaratıcılarının Amerikan sineması üzerindeki

etkileri üzerine yazılabilirdi. Kişinin bakış açısına bağlı olarak Hollywood'u ya kendini zenginleştiren ya da algılama düzeyinde dünya sinemasını aynılaştıran/homojenleştiren bir sinema olarak gösterecek bir tarihtir bu.

Bu nedenle hem Avrupa hem de Amerikan sineması neyin yapılabilip neyin yapılamayacağını belirleyen bir ekonomik temelde işlev görürken, bu ekonomik temel Amerika'nın dışında daha geniş bir alana yayılarak, finansman desteğini sadece kâr amacı gütmeyen çok başka yerlerden sağlamaya hazır olmuş, böylece sinemasal gelenekleri sorgulayan ya da reddeden filmleri yapmak olası hale gelmiştir. Ama aslında Amerika ile diğer yerlerdeki film yapımı arasında doğrudan bir ayrılık yoktur. Daha çok Amerikan filmlerinin egemen stil(ler)inin her zaman reddedildiği, yayıldığı, kucaklandığı, karşı çıkıldığı, daha sonra tekrar benimsendiği görülen bir karşılıklı etkileşim vardır. Amerikan sineması bir sürekliliktir ve Amerikan sinemasından nefret eden, en devrimci yönetmenler arasında dahi, bir yönetmen tanımıyorum. Ona karşı entelektüel argümanlar geliştirilir; her zaman ona tepki veren duygular vardır. Bu benim de paylaştığım bir tutumdur ve bu tutum elinizdeki kitaptaki argümanlara renk katar. Amerikan sinemasını, bu sinemaya tepki veren Avrupa'daki ve Latin Amerika'daki yönetmenlerin yapıtlarıyla ilişkisini incelemek amacıyla çoğunlukla hiddet uyandıran, her zaman aşırı genelleştirilmiş bir model olarak oluşturdum.* Örneğin melodram, modernist girişime aykırı olarak gördüğüm bir anlatı biçimidir. Melodram izleyicisinden büyük bir duygusal yanıt ister, filmin ana karakterleriyle özdeşleşmeyi gerektirir (onların kişisel sorunları, bunları belirleyen tanımlanmış bir toplumsal bağlamla ilişkilendirilmeksizin öne çıkarlar) ve geleneksel tutumların ve jestlerin karakterin psikolojisinin biricik bileşenleri olarak kabul edilmesinde ısrar eder. Melodram bir güvence biçimidir; Amerikan sinemasında ve bunun Avrupa'daki türevlerinde oluşturucu bir ilke olarak melodram, bir filmde yaşanılanların diğer çoğu filmde yaşanılanlardan çok farklı olmayacağını neredeyse garantiler. Bu türden yineleme, duygusal güven ve takviye biçimleri, modernistlerin sorgulama ve şaşırtma biçimleriyle karşı koydukları biçimlerdir. Ama melodram olmasa, modernistlerin tepki verecekleri ya da bazı durumlarda yapıtlarına dahil edecekleri bir biçim olmazdı. Amerikan sinemasından, en azından 1970'lerin ortalarında, etkilenmeme ve ona hayranlık duymama rağmen, bazen bu sinemayı çeşitli yönetmenlerin mücadele ettiği bir tür monolit (yekpare bir yapı) olarak tanımladım ve bu monolite, onun icabına bakmaya çalışan yönetmenlerin tutumlarıyla baktım.

Amerikan sinemasına bir monolit görünümünü veren yukarda belirttiğim yineleme yapısıdır. Mümkün olan en geniş izleyici topluluğuna ulaşmak için kendisini organize etmeye başladığı 1920'lerin başından bu yana Amerikan sineması, birçok çeşitlemesi olsa da yinelenen biçim ve içerikteki bir dizi geleneği benimsemeye başladı ve her zaman bu geleneklerin izleyicinin arzularını tatmin ettiğini iddia etti. Ama popüler sinema bu arzuları aslında o kadar da tatmin etmez ya da yansıtmaz. Kültürel ve toplumsal tutumların, kültürel ürünlerin üreticisi ve tüketicisi arasındaki mübadele çemberi içinde biçimlendiği ve desteklendiği karmaşık bir ideolojik süreç içinde bu arzuları yaratır. Amerikan sinemasının on yıllardır kadınların rolüne, ev içi yaşamın mutluluğuna, yoksulluğun hazlarına, erkek kahramanın kendi dünyasındaki değişimleri etkileme yeteneğine yönelik tutumu, yine Amerikan sinemasının toplumsal ve politik statükonun desteklenmesine yönelik sürekli girişimleri; bütün bunlar insanların inançlarından değil, daha çok işlerinin geleneklere karşı çıkmak değil daimileştirmek olduğuna inanan yönetmenlerden gelmiştir. Sinema ideolojik yapının parçası haline gelmiş, izleyiciyi inançlarını ve ilgi alanlarını sunduğu farz olunan imgelerle beslemiştir. İzleyiciler imgelere edilgince onay vermiş ve imgeler de kültürel sonsuzluk gibi görülenin içinde yinelenmişlerdir.

Böylece bu imgelerin aldığı biçimler de yinelenmiştir. Zamandizinsel devamlılık, uzamsal tutarlılık, belirsiz ama sonunda çözüme kavuşan bir olaylar dizisi (bunlar ticari anlatı sinemasının büyük bölümünün yapısıdır) yaratmak için imgeleri düzenleme ve kurgulamanın geleneksel modellerinin gelişimi hemen gerçekleşmedi. Bu biçimler film yapım sürecinin doğal öğelerinden çok, içeriğin gelenekleridir. Hem yönetmenler hem de izleyiciler bunları öğrenmeliydi. Bunlar öğrenildiğinde (1930'ların başı) bütün Batı'da – küçük değişikliklerle ve önemli bireysel istisnalarla – standart hale geldiler. Standartlaştıklarında ise norm/kural olarak kabul edildiler. Ve kabul edildiklerinde, bunları kırmak zorlaştı. Ama kırılmalar her zaman oldu ve çok önceleri başladı. Mesleğe Griffith'in asistanı olarak başlayan Erich von Stroheim hemen ustasının kaba basitliğine ve Victoria döneminin melodramlarına doğrudan karşı çıkan kendi filmlerini yapmaya başladı. Sergei Eisenstein, Griffith'in filmlerini araştırdı ve öğrendiklerini dönüştürerek, ıslah edici, melodramatik ve romantik olanı devrimci olana değiştirdi. Alman Dışavurumcuları Amerikan sinemasında gelişen gerçekçiliğin geleneklerini reddederek imgeyi deliliğin sanatına dönüştürdüler. 1920'lerdeki ve 30'ların başındaki Fransız avangardı geleneklere tepki vermeyi sürdürdü ve 1941'de *Yurttaş*

Kane'in (*Citizen Kane*) ortaya çıkışı ve 1940'ların ortalarında *kara film*'in gelişmesi sonucu Hollywood, egemen biçimlerin içsel altüst oluşunu yaşadı. Ama asıl altüst oluş, bir ulusal sinemanın Amerikan stiline ortaklaşa bir seçenek yaratmak için doğduğu II. Dünya Savaşı'nın sonunda oldu.

İtalyan Yeni-Gerçekçiliği, amacı ticari sinemanın biçim ve işlevini değiştirmek olan gevşek bir kolektif hareketti. Bir hareket olarak 10 yıldan kısa sürdü ama mirası bir dizi karşı çıkma olasılığını gösterdi. Görüntü oluşturmaya, kurguya, anlatı yapısına ve izleyicinin tepkisine yeni yaklaşımlar sundu. Bu karşı çıkış 1960'larda sine-modernistlerin ayrı bir ekolü tarafından geliştirildi. Batı ve Doğu Avrupa'da, Latin Amerika'nın kimi ülkelerinde, gelenekleri sorgulayışı ve biçimi yaratıcı yönlendirişinde, dünyayla karşı karşıya gelişinin karmaşıklığı ve zenginliği içinde her yönden diğer sanatlarla eşit olan bir sinema gelişti. Bu hareket Fransa'da Mayıs 1968 olaylarıyla ve izleyen dönemde Avrupa'nın her yerinde kültürün büyük ölçüde politikleşmesiyle zirvesine çıktı. 1970'lerin ortalarında hareket geri çekilmeye başladı ve yaratıcı enerjilerin yitirilmesi ile kâr yönelimli pazarın yeniden geçerli olmasının kombinasyonu birçok ülkenin ticari olan sinemasını eski ve bu kez bir miktar gözden düşmüş biçimlere döndürdü. Batı Almanya geri çekilişe karşı koydu ve hükümetin destekleme sistemi sayesinde başarılı yeni yeteneklerin filmlerini destekledi.

Ama modernist film yapımı 1970'lerde geri çekildiyse de, film eleştirisi yeniden canlandı. 1960'larda sinemayı patlatan fitil, 1950'lerde André Bazin ve takipçileri (Truffaut, Godard, Chabrol, Rivette, Rohmer) tarafından ateşlenmişti. 1968'den sonra film eleştirisi Bazin'in düşüncelerini gözden geçirerek düzeltmeye ve filmin izleyici ve her ikisini de içeren kültürle karşılıklı etkileşimini araştırmaya başladı. 1950'lerde olduğu gibi bu kez de Fransa'da ortaya çıkan ve göstergebilimin, yapısalcılığın, Lacancı psikolojinin ve en önemlisi ideolojik eleştirinin araçlarını kullanan yeni eleştiri filmi gelenekler, görme biçimleri ve görüleni yorumlama tarzlarının karmaşasından çıkan biçimsel, kültürel, politik ürün olarak değerlendirdi. Christian Metz gibi eleştirmenler ve Paris'teki yeni politikleşmiş *Cahiers du Cinema* ve Londra'daki *Screen* yazarları Marx ve Freud'un, Roland Barthes, Umberto Eco, Jacques Lacan ve Louis Althusser'in düşüncelerini bir araya getirerek *auteur* kuramını (yönetmenin bir filmin ana yaratıcı gücü olduğunu ve filmin farklı parçalarını bir araya getirdiğini savunan anlayışı) gözden geçirip düzelttiler. Onlar yapıtı/filmi çok sayıda birbirine karşıt – finansal, teknik, türsel, ideolojik – gücün, bir karşıtlıklar ve değişkenlikler alanı olarak kabul ettiler. Filmi anlatı olgusu aracılığıyla araştırdılar

ve öykülerin nasıl ve neden sinemasal olarak anlatıldığını, anlatılanı nasıl ve neden anladığımızı ortaya çıkardılar. Belki de sinemanın en eski ve en direngen estetiği olan gerçekçiliği inceleyip gözden geçirdiler.

Başka bir deyişle film eleştirisi Avrupalı yönetmenlerin kendi yapıtlarında yapmış olduğunu, yani gerçekliğin yansıması olarak film anlayışını yeniden tanımlama, aracın/filmin kendi gerçekliğini, filmin dünyaya hitap etme ve dünya hakkında konuşma biçimini yaratmasını mümkün kılacak daha yararlı ve heyecanlandırıcı düşünceler geliştirme girişimini üstlenmeye başladı. Karmaşık modernizm olgusunun en önemli özelliklerinden biri de sanatın doğal bir fenomen ya da bireysel yetenek tarafından algılanan ve iletimlenen büyük düşünceler ve evrensel değerlerin aktarıcısı olmadığının sanatçı ve eleştirmence kabul edilmesidir. Sanat daha çok kültürel bir üründür, nedensiz ve yönlendirilebilir olan özel bir dili konuşur, çok özgül biçimsel ve tematik kaygıları ifade edebilir.

Bu kitap bu keşiflerin izini sürüyor. Her ne kadar Yeni-Gerçekçilikten bu yana olan döneme yoğunlaşsa da, kitap boyunca konudan uzaklaşmalar, daha geçmişteki hareketlerin ve sinemacıların nasıl film yapımın baskın tarzlarını dayattıklarını ve bunlara karşı çıktıklarını gösterecektir. Bu süreç içinde başka bir tepki türü olan, filmi alımlayarak/izleyerek filmi tamamlayan izleyicinin tepkisi incelenecektir. Yani şu konuları ele alacağım: bu filmleri anlamak ne anlama gelir? İzleyiciden görüntülere ve anlatıya tepki verirken hangi rolü üstlenmesi istenir? Modernizmin bir diğer özelliği geleneksel izleyici edilginliğini reddetmesi, izleyicinin yapıta entelektüel düzeyde dahil olmasını, sanat yapıtını paylaşmasını talep etmesidir. Bu anlayış filmi eğlence olarak geleneksel konumundan uzaklaştırır ve belki de bu konumu yeniden tanımlayarak eğlenceyi katılınan bir eylem olarak sunar. Her durumda modernizm söz konusu filmlerin ticari popülerliğe sahip olmamalarından sorumludur. Bu üzücü bir durumdur, çünkü bu filmlerin çoğu bunlarla karşılaşmak isteyen herkesin ulaşabileceği bir konumdadır. Burada tartışılan yönetmenlerin çok azı izleyicisini küçümser ya da filmlerini kasten onların kafasını karıştırmak üzere oluşturur. Onların filmleri düşünme ve hissetmeye birer çağrı, açık olanın reddi, olasılıkların kabulüdür. Açık olanı reddederek onlar esinlendikleri geleneği reddederler, o geleneğin dışında dururlar ve izleyicinin kendilerine katılmalarını isterler. Bu araştırma bir katılım girişimi, gelenek ve tepkinin, anlamın alanında bir ortak çalışan olarak izleyici ile bir inceleme olarak kullanılan sinemanın incelenmesidir. Bu, estetik tarihi içinde bir araştırma, etkiler ve değişimler üzerine, dur durak bilmeme üzerine bir vurgu ve sinemanın kendi diliyle konuşması talebidir.

Açıkçası böylesine geniş bir alanı içeren bir kitap, bazı sınırlamaları ve tercihleri gerektirir. Tek tek yönetmenleri ve filmlerini hareketler ve düşüncelerle, sinema tarihini bu tarihi oluşturan yapıtlarla dengelemek istiyorum. Herhangi bir yönetmenin sinemasının tam bir taslağını sunmayacağım (bunlar zaten var) ve yönetmenler kitap boyunca çeşitli bağlamlar içinde sık sık yeniden karşınıza çıkacaklar. Yönetmenler ve filmler, hareketlerin temsilcileri olmaları ve tanınmış olmalarına dayalı olarak seçilmişlerdir. Bu hassas bir sorundur, çünkü tartışma birçok okuyucunun bildiği filmler, çok sayıda basılmış yayında zaten tartışılmış olan filmler ve büyük ölçüde bilinmese de önemli olan filmler arasında denge kurmayı gerektiriyor. Ulaşılabilirlik genelde sinemanın ve özelde de çağdaş Avrupa sinemasının araştırılmasında en önemli sorundur ve ben bu çalışmayı, ticari olarak dağıtıma girmemiş olsa da, en azından ticari olmayan dağıtım kanallarından ulaşılabilen filmlerle sınırlamaya çalıştım. Ne yazık ki, bu sorunlar nedeniyle herkes buraya dahil edilenler arasında kendi gözde filmlerini bulamayacaktır ve bazıları dahil edilenlerle dışarıda bırakılanlara itiraz edebilirler. Örneğin genelde Yeni Dalga, özelde de Godard üzerine çok yazı yazılmıştır ama onlar kendi tartışmam açısından temel oluşturduklarından buraya dahil edildiler. Godard 1960'ların başından bu yana anlatı sinemasındaki bütün denemelerin öncü gücüdür; onu dışlamak projenin içini boşaltmak olurdu. Ayrıca Godard'ı çağdaş sinemadaki en heyecan verici yönetmen olarak gördüğümü belirtmeliyim.

Diğer dahil etme ya da dışarıda bırakma tercihleri başka faktörler nedeniyledir. Son dönem Doğu Avrupa sinemasını tartışırken Polonya'dan çok Macaristan sineması üzerine yoğunlaşmayı tercih ettim. Her iki ülke sineması da çok başarılıdır (Polonya'da en azından 1981 Aralık ayına kadar başarılıydı) ama kitap yazılırken Macar filmleri izleme açısından daha ulaşılabilir durumdaydı ve Miklós Jancsó'nun yapıtları ve yeri kitabın yönelimine Andrzej Wajda'nın çok daha tanınmış filmlerinden daha iyi uydu. Bu türden tercihler kaçınılmaz bir öznelliği açığa vurur. Örneğin çoğu insanın çağdaş sinemanın gelişiminde önemli bir yönetmen olduğunu düşündüğü Ingmar Bergman'ın filmlerine yalnızca özet niteliğinde yaklaştım. Böyle yaptım, çünkü aslında onun filmlerinin bu araştırmanın merkezini oluşturan akımlara karşıt bir konumda bulunduklarını düşünüyorum. Ama Bergman, sinemasını ciddi film yapımının zirvesi olarak gören hatırı sayılır bir izleyici kitlesini kendine çekmiştir ve bu izleyici grubuna saldırmak arzusunda değilim. Bergman sinemasal yaratıcılığın olasılıklarının daha açıklayıcı ve daha heyecan verici bulduğum biçimsel, kültürel

ve politik araştırmaya adanmış film yapımına karşıtlık oluşturarak aşağıdaki tartışmalarda yararlı bir işlev görecektir.

Yer ve tutarlılık açısından Japon sineması üzerine fazla konuşmayacağım. İyi ki bu konuda iki önemli eleştirel çalışma var: John Mellen'in *The Waves at Genji's Door* ve Noël Burch'un *To a Distant Observer*. Japon sineması gramerinin gelişimini ayrıntılı olarak tartışan ve Japon yönetmenlerin kendi öykülerini kurma yollarını Amerikan filmsel öykü anlatma yöntemleriyle karşılaştıran Burch'un kitabının bu kitapta kullandığım yöntemler üzerinde özel bir etkisi vardır. Başka dışarıda bırakmalar da var (örneğin yeni feminist yönetmenleri, özellikle de Almanya'da film yapanları yeterince incelemediğim için pişmanım) ama bir taslak yazmaktan çok 30 yıllık bir dönemde birçok ülkedeki sinemasal yaratıcılığın kimi akımlarının izlerini sürmeyi tercih ettim.

Gerçekten de birçok ülkede bu araştırma *yabancı* filmlerle ilgilidir. Filmlere yabancı olan çoğu izleyici gibi ben de en iyi yönüyle karakterlerin söylediklerini yaklaşık olarak ifade eden, en kötü yönüyle de çarpıtan alt yazılara bağımlı olmak zorundayım. Diyaloğun tam olarak çevrilmesi söz konusu değildir. Araya giren kitap sayfaları, göstergeler, posterler ve örneğin bir televizyon ya da radyodan gelen dış sözel enformasyon gibi diğer malzeme genellikle çevrilmez. Bu çevresel malzeme Godard'ın filmlerini zenginleştirir, gerçekten bu filmler için bunlar büyük önem taşır ve belki de alt yazıcı ve yabancı izleyici tarafından gözden kaçırılır. Fassbinder'in *Maria Braun'un Evliliği* filminin (*Die Ehe der Maria Braun*, 1978) önemli bir bölümü Alman olmayan izleyici için kayıptır, çünkü filmi noktalayan sürekli haber yayınları ve radyodaki filmi bitiren futbol maçı yayını alt yazıya aktarılmaz ve açıklanmadan kalır. Böylesi çatlaklar eğer doldurulmamışsa, en azından anlayışla karşılanmalıdır.

Bu sorun bazen filmlerin adına kadar uzanmaktadır. Birçok durumda filmin ABD'de en fazla bilinen adını kullandım, bazen de eğer anlam önemli ölçüde değişiyorsa, özgün adını parantez içinde verdim. Bazen ilave açıklamalar gerekti. Godard'ın *Herkes Başının Çaresine Baksın (Yaşam)* (*Sauve qui peut [La vie]*, 1980) filminin adının ilk bölümü bire bir çevrilince ortaya *Every Man for Himself* çıktı ki bu cinsiyetçilik yalnızca bu film için geçerli değildi. Werner Herzog'un 1974'te yaptığı *Herkes Kendi Başına ve Tanrı Herkese Karşı* (*Jeder für sich und Gott gegen alle, Every Man for Himself and God Against All* (*The Enigma of Kaspar Hauser* de dendi) filminin başına da aynı şey geldi. Bu nedenle Godard'ın filmlerinin hep Fransızca adlarını kullanmaya karar verdim. Diyalog söz konusu olduğu sürece, mümkün olduğunca İngilizce'ye çevrilerek yayımlanmış senaryolardan alıntı yapmaya çalıştım. Bunlar

genellikle filmlerin alt yazılarından büyük ölçüde farklıdırlar. Ama değişiklik önemli olmadıkça, alt yazılardan çok senaryonun çevirmenine güvendim. Aksi takdirde alt yazılara güvenerek ve büyük bir hatayı görmeme nadiren olanak sağlayan yabancı dil bilgimle çalıştım. Bu sorun, bir filmin anlatısını oluşturanın (ve benim de en çok ilgilendiğim yan olan) görüntü ve görüntü düzenlemesi olduğundan daha az vahim hale geldi. Bu öğelerin sunduğu karmaşalar, alt yazılar nedeniyle kaybolan hassas noktaları telafi etmekten daha önemlidir.

"Yabancı oluşun" bir diğer yönü Amerikalı izleyici için bir Amerikalının yazmasına yönelik özel ilgidir. Kitabın başından sonuna Avrupa ve Latin Amerika sinemasının sosyo-politik doğası tartışılırken, kitabın son bölümü siyasal sinemaya ayrılmıştır. İnceleyeceğim filmlerin çoğunluğu ima düzeyinde ya da açıkça, genelde sanat ve politikanın yapay bir biçimde ayrıldığı Amerikan kültüründe ve Amerikan sinemasında önemli ölçüde bulunmayan bir tür politik söylemi içerirler. Biçim ve içerikte bu filmler toplum içinde yaşayan bireylere, ekonomik ve toplumsal ilişkilere, sınıfa hitap ederler. Sınıf bilinci olgusu "işçi sınıfı" ve "burjuvazi" gibi terimlerin önemli politik, kültürel ve ekonomik anlamlar taşıdığı birçok ülkede güçlüdür. Daha da ötesi, Avrupa kültürü ve sinemasında (kuşkusuz Küba ve Doğu Avrupa'da) sol düşünce Birleşik Devletler'e göre daha fazla kabul görür ve II. Dünya Savaşı'ndan bu yana birçok önemli film ya Batı Avrupa'daki solcu entelektüeller ya da sosyalist ülkelerdeki devrimci sanatçılar tarafından yapılmıştır. Örneğin Yeni-Gerçekçi hareketin önemli bir özelliği, bu hareketin özel bir parti için/adına değil, özel bir bakış açısıyla, izleyiciyi özel bir toplumsal ve ekonomik gruba daha da yakınlaştırma amacıyla sinemayı politikleştirmesidir. Aşağıda incelenecek sinemanın büyük bölümü, her zaman Yeni-Gerçekçiler tarzında ilgilenmeseler de, görüntünün politik potansiyellerine ilgi duymayı sürdürdüler.

Son olarak sinema üzerine eleştirel yazı yazmanın sorun yaratıcı bir yanı üzerine bir şeyler söylenmelidir. Bir film eleştirmeni, edebiyat eleştirmeni gibi bir metni elinin altında sürekli referans olarak bulundurma ve doğruluk açısından alıntıları kontrol etme lüksüne sahip değildir. Bu çalışma için çok sayıda film izlendi ve gözden geçirildi, daha sonra bu filmler dağıtımcılara geri döndü. Görsel belleğe güvenilmez. Yalnızca çözümleme için tutulan notlar ayrıntılı enformasyon sağladı. Gözden kaçmış ve can sıkıcı küçük hataların sürekli tehdidi söz konusudur. Görsel alıntılamaya gelince, fotoğraflar yalnızca kaba bir hatırlatma sağlar ama bazen de hiç sağlamaz.

Burada tartışılan film yapım tarzının artık büyük ölçüde yapılmaması ve yapıldığında da kendi ülkesinin dışında nadiren izlenmesi gerçeği nedeniyle bu kitap bir matem, bir nostalji edimi olabilirdi. Bununla birlikte yaratıcı film yapımının bitmediğine, bunun yalnızca bir gerileme dönemi olduğuna inanmak isterdim. Bu nedenle matem tutma yerine, bu kitap yönetmen ve izleyicinin araştırma yapıp düşündüğü, bağlanmış, ilerici sinemanın geçmişinin ve geleceğinin bir övgüsüdür. Bu sinemada yönetmen ve izleyici yinelemeye, geleneğe, istismara ya da kendimizi düşünme tarzımızın var olduğu biçimiyle güçlendirilmesine değil de, anlamaya ve değiştirmeye yönelik, farklı yollarla ifade edilen bir arzuya sahiptirler. Bu kitap, Godard'ın filmleri gibi, aslında izleyen sayfalarda tartışılan yönetmenlerin çoğunun sineması gibi, sinemanın bir övgüsüdür.

1 ■ İMGENİN GÜCÜ

Sinema Yeni-Gerçekçilik ile doğdu.
Guiseppe Bertolucci

"Gerçekçilik" sözcüğü sinemaya dair her tartışmada en çok sorun yaratan sözcüktür. Film yapımının ilk ilkesi, varolan herhangi bir şeyin – bir sokak, bir oda, bir yüz – fotoğrafik/görüntüsel yeniden üretimi ve fotoğrafa/görüntüye hareket kazandırmak olduğundan, filmin fiziksel olarak gerçek dünya ile yakın bir ilişkisinin olduğu düşüncesi kaçınılmazdır. Bunun en tepesinde, çok farklı yönetmenlerin bu hareketli görüntülerden oluşturdukları anlatıların gerçek olduğu, "dünyayı" yansıttıkları, bize yaşamı gösterdikleri, psikolojik olarak kabul edilebilir karakterleri sunduğu iddiaları gelir. Ama bu ifadeler sorgulanmamış varsayımlar üzerine kuruludur. Fotoğrafik imge bir görüntüdür – fiziksel ve algısal olarak dünyadaki kökenlerinden uzaktır. Filmlerin anlatıları ve karakterleri gerçek davranışın kimi yönlerine dayanabilir ama aslında bunlar daha güçlü bir biçimde geleneksel film anlatısındaki davranışa ve filmdeki karakterlerin nasıl davranması gerektiğine dair beklentilerimize dayalıdır. Onlar ve öyküleri diğer kurmacalardan daha gerçek değildirler.

Ancak bu terime sürekli olarak baş vurulur (ara sıra da geri alınır, çünkü bir Hollywood yönetmeni yıldığında filmlerin yalnızca kaçışçı eğlenceler olduğunu iddia edecektir). "Gerçekçilik" André Bazin'in eleştirisinin temelini oluşturdu. Teorik konumu filmin dünyanın tamlığı ve zenginliğine zamansal ve uzamsal olarak bağlı görüntüler yaratabileceği inancına dayanan Bazin savaş sonrası Avrupa'nın film kültürüne önemli eleştirel etkide bulunmuştu ve Fransız Yeni Dalga'sının kurucusuydu. Bazin düşüncelerini Robert Flaherty ve Erich von Stroheim'dan Jean Renoir, Orson Welles ve William Wyler'a kadar çok çeşitli yönetmenlerden yola çıkarak geliştirdi. Ama en çok, savaşın hemen ardından İtalya'da yapılmaya başlanan ve kendisine Yeni-Gerçekçilik adını veren bir akımın filmlerine hayrandı, çünkü bu filmlerin kendi kuramını haklılaştırdığını düşünüyordu.

Bu akım başlangıç noktamızdır, çünkü burası Avrupa film yapımının geçmiş ve geleceğinin iç içe geçtiği ve birbirinden koptuğu ve modernizmin başladığı yerdir. Yeni-Gerçekçilik, adı gereği, gerçekçiliğin alanını yeniden düzenledi ve bu yeniden düzenlemede, kendisini ortaya çıkacak olan sinemanın bir başlangıcı olarak ilan ederken geçmişin sinemasının iddialarını da reddetti. Bunun ardından gelen her ciddi yönetmen kendi yaklaşımını geliştirmeden önce ilk olarak Yeni-Gerçekçiliğin ne olduğunu anlamak zorundaydı. Giuseppe Bertolucci (Bernardo'nun kardeşi) "sinema Yeni-Gerçekçilik ile doğdu" derken Güney Avrupa abartısına düşkünlük göstermiyor ama çağdaş sinemanın kökenine işaret ediyordu.[1]

Film eleştirisinin dilinde Yeni-Gerçekçilik kadar genel kullanıma ve kabule sahip çok az terim vardır ve de bu kadar iyi tanımlanmış, yerleşmiş ve anlaşılmış başka bir terim bulunmaz; çünkü bu eleştiri terimi tanımladığı olguyla eşzamanlı kullanıldı ve yapıtların yaratımına katılanlar tarafından tanımlandı. Terimin kökenleri belirsiz olduğu halde – David Overbey terimin ilk kez 1942'de basılmış bir yayında, o da bir İtalyan eleştirmenin Fransız sinemasını tanımlarken kullandığını tahmin ediyor – terimin tanımladığı nettir.[2] 'Yeni-Gerçekçilik' yaklaşık olarak 1945 ile 1955 yılları arasında İtalya'da bir grup filmi yaratan estetik bir akıma göndermede bulunur. Akımın en bilinen temsilcileri Roberto Rossellini'nin *Roma, Açık Şehir* (*Roma, città aperta*, 1945), *Köylü Kadın Paisa* (*Paisa*, 1946), ve *Almanya, Yıl Sıfır* (*Germania, anno zero*, 1947); Luchino Visconti'nin *Yer Sarsılıyor* (*La terra trema*, 1947); Vittorio De Sica'nın *Kaldırım Çocukları* (*Sciuscia*, 1946), *Bisiklet Hırsızları* (*Ladri di biciclette*, 1948), *Milano Mucizesi* (*Miracolo a Milano*, 1950) ve *Umberto D* (1951); Fellini'nin *Aylaklar* (*I Vitelloni*, 1953) ve belki de *Sonsuz Sokaklar* (*La strada*, 1954) ile *Cabiria Geceleri* (*Le notti di Cabiria*, 1956) filmleridir. Başka daha az bilinen filmlerin yanı sıra Visconti'nin *Tutku*'su (*Ossessione*, 1942) gibi akımı haber veren ve akımdan sonra yapılan çok önemli filmler de vardır. Bu filmler dış mekânlarda çekildi, amatör ya da yarı profesyonel oyuncular kullanıldı. Bu filmler (genellikle çocuklara yoğunlaşarak) aşırı yoksul ve yoksun

---

[1] Aktaran David Overbey, "The Other Bertolucci," *Sight and Sound*, 48 (Sonbahar 1979), s. 240.

[2] David Overbey (editör ve çeviren), Springtime in Italy; *A Reader on Neo-Realism* (Hamden, Conn.: Archon Books, 1978), s. 32. Ayrıca bak. Pierre Leprohon, *Italian Cinema*, çev. Roger Greaves ve Oliver Stallybrass (New York ve Washington, D.C.: Praeger Publishers, 1972), s. 86. Leprohon'un bu akımı tartışması beni etkilemiştir.

durumdaki işçi sınıfından insanları ya da köylüleri konu alan yalın öyküleri anlattı. Yeni-Gerçekçi yönetmen tarafında, yarattığı görüntüler ve kesinlikle belgesel olmasa da nesnel bir bakış açısını ortaya çıkardığı görülen görüntülerle biçimlediği anlatıları yorumlama konusunda açık bir ağzı sıkılık vardır. Ancak bu açık nesnelliğe duygusallıkla, filmin öznelerine yönelik aşk ve kederin neredeyse melodramatik ifadesiyle karşı koyulur.

Yeni-Gerçekçiliğin görsel öğeleri, akımı temsil eden filmlerin hepsinde hemen tanınabilir. Görüntülerin sert griliği, karakterlerin ıssız kent ya da kır sefilliğinin ortasında, harap olmuş apartmanlarda ya da ıssız kasaba merkezlerinde, bir duvarın yanında yürürken çerçevelenmesi, kameranın bir karaktere ve arka plana diyagonal konumlanması ya da kayması, bütün bunlar hemen karaktere yaklaşımın ve özel bir tutumun işaretini veren görsel kodlardır – bunlar başka her şeyden çok Yeni-Gerçekçiliğin işaretidir. *Mizansenin* (hem karakterleri tanımlayan hem de karakterlerce tanımlanan görsel uzamın öğeleri ve yapısı) kederli hali, karakterlerin kederini içerir ve kuşatır ama fazla yansıtmaz. Bunlar onların çevreleridir: yoksul, perişan ve görünüşe bakılırsa umutsuz. Ama her zaman dayanıklıdırlar. *Almanya, Yıl Sıfır*'daki genç oğlan Edmund'un intiharı Yeni-Gerçekçi bir karakter için alışılmamış bir harekettir; Edmund'un Almanya'yı simgelemesi ve kendi imhasını kendisinin hazırlamasıyla bu hareket yumuşatılır. *Roma, Açık Şehir*'de Almanların elindeki Pina, Manfredi ve Don Pietro'nun ölümleri bir olumlamanın göstergesidir. Onların insanlığı filmin içinde mücadelelerini sürdürecek olan çocuklara, filmin dışında ise mücadelelerini anlamaları bu mücadeleyi ve ölümlerini geçerlileştirecek izleyicilere aktarılır.

Rossellini'nin savaş filmlerindeki şiddet ve ölüm alışılmamıştır ve Yeni-Gerçekçi anlatı yapısının önemli bir parçası değildir. Daha doğrusu, karakterlere yöneltilen şiddet çoğunlukla ekonomiktir ve karakterler yoksulluklarıyla tanımlanırlar. *Bisiklet Hırsızları* bu modele örnektir: ana karakter Ricci'nin çalışmasının tek yolu bir bisiklete sahip olmasıdır. Kendisinden daha yoksul biri tarafından bisikleti çalındığında, başvuracağı bir merci ya da kişi kesinlikle yoktur. İlk planda rehinden bir bisiklet edinmek için Ricci ve karısı kendi çarşaflarını rehine vermek zorundadırlar. Kamera bu çarşaflara ve benzer bir gereksinimle başkalarının da rehine verdiği çarşafların bulunduğu raflara pan yaptığında, neredeyse evrensel bir durum gösterilir. Ricci bisikletini kaybeder ve kendisi kaybolur. Film onun oğlu Bruno ile birlikte ya bisikletini ya da çalanı bulmaya çalışmasını gözlemler. Bu çaba başından itibaren boşunadır ve çaresizce bir bisikleti çalışı, yakalanışı ve oğlu ile kalabalık içinde yürüyerek kayboluşuyla sonuçlanır.

Yoksul insanın bu aslında edilgince yitip gidişi ve tahammülü Yeni-Gerçekçi sinemaya değiştirilemez bir anlatı yapısı sağlar. Bu filmlerin anlatılarının biçimsel yapısı gibi, anlatıların olayları da hemen tanınabilir modeller içinde özetlenebilir – bu öylesine kolaydır ki, uzun yılların verdiği avantajı kullanırsak, Yeni-Gerçekçilik, diğer bütün film türlerini oluşturan öngörülebilir gelenekler ve tepkilerle birlikte, bir türden başka bir şey değilmiş gibi görünür.[3] Eğer yalnızca diğer türler arasında bir film türü olsaydı, bu akım dediğim kadar önem taşımazdı. Ellerindeki araçla neler yapılabileceğine dair benzer düşüncelere sahip olan ve oldukça yüksek uluslararası başarılarla beslenen bir grup sinemacının belirli tarihsel olaylardan geliştirdiği temaların ve yapıların bir dönemlik birleşmesi olarak sinema tarihindeki yerini alırdı. Doğrudur, diğer türler gibi Yeni-Gerçekçilik de doğdu, gelişti, zirvesine çıktı ve zayıfladı. 1950'lerin ortalarında, akımın yönetmenleri başka türden filmler yapmaya yöneldiler. İtalya'da onların ne yapmış oldukları ve artık neden yapmadıkları üzerine tartışma sürdü ve genelde Avrupa sineması yaratım açısından kısa bir gerileme sürecine girdi. Yeni Dalga bu sürece son verdiğinde, bu akımın İtalyan ekolüyle bir miktar açık ilişkisi ortadaydı. Yeni yönetmenler kuşağı Rossellini'ye saygılarını fazlasıyla sundu. Örneğin Godard *Jandarmalar*'ın (*Les Carabiniers*, 1963) senaryosunu onunla birlikte yazdı. Ama genç Fransız yönetmenler Avrupa filmlerinden çok Hollywood filmleriyle ilgilendiler ve Yeni-Gerçekçilik sinema tarihindeki sık sık göndermede bulunulan ama bir etki olarak görmezden gelinen rahat, itibarlı yerini aldı.

Yine de iki kez bakmalıyız. İki Yeni-Gerçekçilik vardır: biri 1945 ile 1955 arasında İtalya'da yapılan filmlerin türüdür. İkincisi, önceden yapılmış olanlar üzerine bakış açısını değiştirmiş ve sonradan yapılacakları büyük ölçüde olanaklı hale getirmiş bir sinema anlayışı, estetiği, politikası ve sinemanın radikal bir yeniden yönelimidir. Bu on yıl boyunca Rossellini, De Sica, Visconti, Fellini ve diğerlerinin yaptığı filmlerde anlayış (kuram) ve uygulama ara sıra birbirine yakınlaştı ve ben kuramın uygulamadan daha önemli olduğunu öne sürmek istemem. Ama Yeni-Gerçekçilikte gördüklerimizi yalnızca bu filmlerin imgelerine kuram aracılığıyla ve bu kurama da özel bir tarihsel bakış açısından bakarak tam olarak anlayabiliriz. Yeni-Gerçekçilik bir eksen, Louis Althusser'in yeni bir bilincin ortaya çıkmaya başladığı noktayı tanımlamak için kullandığı anlamda, bu örnekte ise sinemasal imge oluşturmanın ve öykü anlatmanın yeni bir bilinci anlamında bir "kopmadır."[4]

---

[3] Tür olarak Yeni-Gerçekçilik anlayışı Stephen Prince ile tartışmada ortaya çıktı.

[4] Louis Althusser. *For Marx*, çev. Ben Brewster (New York: Vintage Books, 1970), ss. 32-34. Althusser "kopma" kavramını Gaston Bachelard'dan alır.



Pina'nın (Anna Magnani) ölümü.
Roma, Açık Şehir (Modern Sanat Filmleri Müzesi Fotoğraf Arşivi).

Bu "kopmayı" anlamak için Yeni-Gerçekçilikten önceki sinema tarihini ve bu tarihe dair kuramı da incelememiz gerekir. Bu bağlam içinde Yeni-Gerçekçilerin düşünceleri daha da netleşecektir ve filmleri yalıtılmış bir olgu olarak değil, kendilerini önceleyenlere düşünülmüş bir tepki olarak incelemek mümkün olacaktır. Bu kısa incelemede sinema tarihi konusundaki kimi anlayışları tanımlamak ve hızla katılaşan geleneklere ve egemen eğilimlere karşı çıkan ekollerin, akımların ve yönetmenlerin yapıtlarının uçlarını birleştirmeyi istiyorum. Savaş sonrası İtalyanların kendilerinden sonraki Avrupa sinemasının büyük dönemi için tamamen bilinçsizce zemin hazırladıkları sırada neler yapıyor olduklarını netleştirmeye yardımcı olacak bir bağlamı sunduktan sonra, onların düşüncelerine ve filmlerine bunların ifade edilişleri ve yapılışlarındaki ruhla bakmaya çalışacağım. Bundan sonra bunlara daha eleştirel bir bakış açısından yeniden bakmak ve yanlış gitmiş ama yanlış gittiği için de sinemanın estetik tarihindeki daha sonraki tepkileri ve başka yönelimleri mümkün kılmış bir şeyleri keşfetmek olası olacaktır.

Geleneksel sinema tarihleri düz bir gelişim hattını anlatırlar. Lumière ve Méliès'den başlayıp önemli kişilikler ve hareketlerden geçerek günümüze kadar sinemanın düz bir biçimde birbirine bağlanan aşamaları, yol boyu çeşitli ilahlaştırmalarla birlikte, düzgün bir gelişim içinde ilerliyor görünür. Bu bakış açısından Lumière sinemayı 1895'te başlattı. Onun bir trenin istasyona girişini gösteren kısa çekimi izleyicileri öylesine ürküttü ki, korkudan kaçtılar. Ardından gelen büyücü Melies filmde hileler (trick) yaptı. Optik

efektleri ve fantezi sinemasını icat etti. Bu iki kaynaktan sinemanın iki ana türü gelişti: belgesel ve kurmaca.

Geri kalanı, geleneksel görüşe göre, neredeyse doğal olarak aktı. Edwin S. Porter almaşık kurgu sekanslarıyla anlatı yapısı yaratma olasılığını keşfetti ve böylece öykünün farklı öğelerinin aynı andalık yanılsaması içinde bir aradalığına olanak sağladı. D. W. Griffith tekniği daha da geliştirdi, yakın çekimi keşfetti ve koşut (paralel) kurguyu mükemmelleştirdi. Koşut kurgu zamanda bir ama mekânda ayrı olan iki olayın karşıtlık, şüphe ve gerilim için birbirlerine koşut olduğu film anlatı inşasının temel öğesidir. Weimar Almanya'sında Dışavurumcu sinema, karakterlerin ruh durumunu yansıtan yapay, üst düzeyde stilize setler aracılığıyla psikolojik yapıları formüle etti. Devrim sonrası Rusya'sında Kuleshov, Pudovkin ve Eisenstein, Griffith'in kurgusunu temel biçimsel araç olarak geliştirdiler. Burada izleyici görüntüler arasındaki ilişkiyle ya da Eisenstein'ın yaptığı gibi görüntülerin çarpışması sonucu anlama ulaşıyordu.

1930'lu yıllar Amerikan sinemasının üstünlüğünü, stüdyo stillerinin, star sisteminin, türlerin, ahlaki yapıların ve bütün bunlar kadar önemli olan ekonomik pazarların artan gücünün doğal sonucu olarak stüdyoların artan gücünü gösterdi. ABD dışında ön sırada Jean Renoir'nın olduğu önemli yönetmenler olsa da, Avrupa sineması 1930'lu yıllarda geriledi. Faşizm ve II. Dünya Savaşı 1940'ların ortalarına ve Yeni-Gerçekçiliğin ortaya çıkışına kadar Avrupa'da yaratıcı film yapımının durmasına neden oldu. 1950'li yıllar Amerikan stüdyolarının düşüşünün başlangıcını ve ön planda Ingmar Bergman ve Federico Fellini'nin olduğu önemli yönetmenlerin yükselişini gösterdi. Fransa'da Yeni Dalga'nın ortaya çıkışı ve başka yerlerdeki gelişmelerle Avrupa sineması 1930'lar ve 40'larda kaybettiği yerini yeniden kazandı, Amerikan sinemasına ciddi bir seçenek olarak etkisini ve önemini yeniden ispatladı.

Bu özet doğrusallıkta yanlış hiçbir şey yoktur. Başlıca olayları ve yönelimleri gösterir; aslında ayrıntılar ve analizlerle beslendiğinde sinemanın temel tarihini veren bir tarihsel anlatının taslağıdır. Ama anlatmanın/öykülemenin kendisi aynı kişilerin ve düzenlenişlerin tekrarlandığı bir tür haline gelmiştir. Son yıllarda öyküye yönelik çeşitli çeşitlemeler ve revizyonlar yapılmıştır. Konular yeniden düzenlenmiş ve yenileri ortaya konmuştur. Belirli figürlerin önceliğine ve özellikle de sinemanın ilk dönemindeki buluşlara dair ortaya önemli sorular atılmıştır. Teknolojik gelişmelerin film biçimi üzerindeki etkisi, teknik tarihi estetikten ayırmayı giderecek bir girişim içinde araştırılmıştır. Film işinin ekonomisi artık ayrı bir çalışma alanı olarak değil, ayrılmaz bir

biçimde teknolojik ve estetik gelişmelerle birlikte inceleniyor.[5] Sinema tarihindeki en önemli düzeltmeler, izleyicinin bu tarih içindeki yerini içerenlerdir. Filmin anlatı yapısının biçimsel modellerindeki ve bu anlatı yapısının yarattığı ve işlediği konu ile içerikteki her değişim, izleyicinin anlatıya tepki tarzındaki değişimleri, kendisinden ne istenildiğindeki ve kendisine ne olduğundaki değişimleri ve de izleyicinin izlediği filmle ilişkisindeki değişimleri ifade etmiştir.

Her anlatı biçimi gibi film de izleyici tarafından izlenene kadar tamamlanmış değildir. Bundan dolayı sinema tarihindeki aşamaları ve akımları anlamak, yönetmenlerin kendi sinemalarının nasıl okunmasını istediğini anlamaktır. Bir Rus'un 1920'lerde, bir Fransız'ın 1960'larda ya da F. W. Murnau'nun *Nosferatu*'da (1922) ve Werner Herzog'un *Nosferatu*'da (1978) yarattığı ve düzenlediği görüntüler yalnızca belirli biçimleri ve yaklaşımları dayatan dönemler, akımlar ve öznel yönelimler anlamında anlaşılmamalıdır. Ters bir bakış açısı da olasıdır. Belirli bir dönemin ya da belirli bir yönetmenin biçimi ve içeriğiyle neyin dayatıldığını sorabiliriz. İzleyiciden görüntülerle ve anlatı yapısıyla nasıl ilgilenmesi beklenmektedir? Kaba bir tahmine varacağı, yanlış ve tehlikeli varsayımlara neden olacağı için ille de 1908 ya da 1919'daki özel bir izleyici grubunu kastetmiyorum. Her ne kadar filmler bize belirli bir zaman dilimindeki bir kültürün ne ile ilgili olduğuna – hatta insanların ne düşündüğüne – dair belirli ipuçları verseler de, benim buradaki amacım bu imgelerin dünyaya, bu dünyadaki izleyicilere nasıl hitap ettiğini ve en önemlisi dünyaya nasıl hitap edilebileceğine dair sinemasal anlayışları ve eğilimleri incelemektir. Yanıtlar filmlerde ve bunları kuşatan tarihte bulunabilir. Dahası, tarihin doğrusallığı kırılarak, kişiler ve akımlar bir araya getirilerek, izleyicinin rolünün ve yönetmenin buna yönelik tutumunun gizli tarihi keşfedilebilir.

Bunu aklımızda tutarak Yeni-Gerçekçiliğin yeri ve taleplerine dair daha net bir anlayışa sahip olabiliriz. Geleneksel tarih bize tamamen doğru olarak Rossellini, De Sica ve Visconti'nin (hepsi de faşist dönemde filmler çekti) savaş sonrasında stüdyolardan ve İtalya'da baskın olan ideolojik olarak sınırlı, orta sınıf sinemasından kopmak istediklerini söyler. Buna "beyaz telefonlu filmler" ekolü adı verilmişti. Bu terim, izleyicisinden kendisini aşk ilişkileri ve romantik entrikanın zarif dünyasına teslim etmesini talep

---

[5] Sinema tarih yazımındaki son dönem kuramların güzel bir özeti Blaine Allan, Valentine Armendarez ve William Lafferty (editörler) *Film Reader 4* (Evanston, Illinois.: Northwestern University Film Division, 1979)'daki denemelerde bulunabilir.

eden sözde-seçkin burjuva kaçışçılığının dekorunu özetler. Bu türden bir sinemaya tepki olarak Rossellini senaryo yazarları Sergio Amidei ve Federico Fellini ile, De Sica da senaryo yazarı ve akımın kuramcısı Cesare Zavattini ile birlikte sokaklara ve işçi sınıfına yöneldiler. Almanlar Roma'dan kaçarken bir senaryo yazan Rossellini Amerikalı haber kameramanlarından ham film isteyerek ve doğrudan ses almadan (günümüzde İtalyan film yapımının teknik olarak yeterli ortamında hâlâ izlenen bir gelenektir) film çekti ve neredeyse anında İtalyan Partizanlarının faaliyetleri ve ölümleri üzerine bir film yarattı. *Roma, Açık Şehir*'in ardından savaşın hemen sonrasının tarihini anlatan iki film daha yaptı. De Sica ve Zavattini savaşın reddine, sokaklardaki yetişkinlere ve çocuklara, cezaevlerine ve apartmanlara yoğunlaştılar. Visconti biraz değişik bir rota izledi. Solcu bir aristokrat olan Visconti 1930'ların sonunda Renoir'ın yanında yönetmen yardımcılığı yaparak film eğitimi aldı. 1942'de genellikle önemli Yeni-Gerçekçi eğilimlere sahip ilk film olarak değerlendirilen filmi yaptı. *Tutku* garip bir mirasa sahiptir. Bu film James M. Cain'in *Postacı Kapıyı İki Kez Çalar* adlı romanından uyarlandı. Bu kitap daha önce Fransa'da sinemaya uyarlanmıştı, daha sonra da 1946'da MGM'deki Tay Garnett tarafından yeniden filme alındı. Sonuncusunun başrollerinde Massimo Girotti ve Clara Calamai'nin yerine John Garfield ve Lana Turner oynuyordu (1980'de bir kez daha çekilen ve başrollerini Jack Nicholson ve Jessica Lange'ın oynadığı filmi Bob Rafelson yönetti).



Ter ve şehvetin kokusu. *Tutku*
(Modern Sanat Filmleri Müzesi Fotoğraf Arşivi).

Tutku, içinde Po Vadisi'nde yoksulluk içinde yaşayan ya da yolculuk eden işçi sınıfından perişan haldeki karakterlerin olduğu büyük bir cinsel melodramdır. Filmde Visconti o güne kadar Avrupa sinemasında nadiren görülmüş bir imge yoğunluğu yaratıp, aynı anda hem itici hem de çekici olan karşı konulamaz arzu ve ağır çalışma koşullarının iç içe geçen dokusunu, neredeyse bir aromayı elde eder. Ama *Tutku* Yeni-Gerçekçilik için yalnızca bir hazırlıktır. Visconti 1947'de Sicilya'nın işçileri ve köylüleri üzerine asla tamamlayamadığı üçlemenin ilki olan *Yer Sarsılıyor*'u yaptığında profesyonel olmayan oyuncular kullandı ve *Tutku*'nun yalnızca kıyısında yer almış olan politik öğeyi devreye soktu. *Yer Sarsılıyor* cinsel tutkunun değil, özgürlük ve bağımsızlık tutkusunun filmidir.

Bu sinemacılar kamerayı sokağa taşıyarak, büyük ölçüde profesyonel olmayan oyuncular kullanarak, politik ve ekonomik olarak belirlenmiş koşullar içindeki işçi ve köylü sınıfıyla ilgilenerek aslında kendi ulusal sinema geleneklerine tepki veriyorlardı. Aynı zamanda da Batı sinemasının ortaya çıkardığı ve Hollywood'da mükemmel hale getirilen daha büyük bir geleneğe de tepki gösteriyorlardı. Onlar kaçışçı ve kaçınan, dünyayı araştırmayan, bunun yerine izleyicisini yatıştırma peşinde olan, izleyicisinden statü sahibi ve tanınan starların, kendi kişiliklerinin önüne geçen rollerde oynadıkları aşk ve masumiyete, suç ve intikama, kibrin başarısızlığı ve uysallığın başarısına, mutsuz zengin, keyifli yoksul insanlara dair komedi ve melodramlara onay vermesini isteyen bir sinema olarak değerlendirdikleri sinemaya karşı savaştılar. Karşı çıktıkları; temel temaların basit yinelemelerle ilgilenmeye istekli olma ve rıza göstermenin yanı sıra izleyicisinden çok az şey talep eden, izleyicisini geleneğin gerçekliğine sahip fantezilerin içine yerleştiren bir sinema geleneğiydi. Yeni-Gerçekçi kuramın savunucuları aktif olarak bu geleneğe saldırdı. 1950'lerin başında Cesare Zavattini şöyle yazdı:

> (Yeni-Gerçekçi) sinemanın görme ve analiz etme yönündeki bu güçlü arzusu, gerçekliğe, hakikate yönelik bu açlığı, diğer insanlara, varolan her şeye karşı somut bir saygıdır. Diğer şeylerin yanı sıra Yeni-Gerçekçiliği Amerikan sinemasından ayıran budur. Sonuçta Amerikan sinemasının konumu bizimkine tamamen karşıdır; biz temas ettiğimiz, doğrudan ve baştan sona bilmek ve anlamak istediğimiz gerçekliğin, hakikatin cazibesine kapılırken, Amerikalılar tersine çevrilerek üretilen hakikatin yumuşatılmış versiyonuyla kendilerini tatmin etmeyi sürdürüyorlar.[6]

"Tersine çevrilerek üretilen" ifadesi kesinlikle, Yeni-Gerçekçilerin kendilerinden önceki sinemayla ilgili yaşadıkları

---

[6] "A Thesis on Neo-Realism," Overbey (çev. ve der.) *Springtime* içinde, s. 69.

sorunları dile getirmektedir. Onların kaygıları, anlatı sinemasının en temel süreciyle, temsilin ideolojisi ve yöntembilimiyle, izleyiciden filmi izleme ve katılmasını isteme yollarıyla ilgiliydi. Amerikan sinemasında ve bununla ilişkili 1930'lar İtalyan sinemasında ortaya çıkan gerçekliğin geleneksel görüntüler içinde tersine "çevrilmesinde" Yeni-Gerçekçiler yalnızca gerçeklikten ve karmaşık yapısından kaçınıldığını gördüler. Tepkileri bu kaçınmalara karşı çıkmak ve tüm bir sınıfsal yapıyı görmezden gelen ve izleyicisinin varoluşun belirli gerçekliklerine ulaşmasına engel olan sinema tarihini yeniden değerlendirmekti. Karşı çıktıkları bu sinema çoğu izleyici için en bilinen sinemadır ve kökenleri ile gelişimi yeterince belgelendiği halde, Yeni-Gerçekçilerin ve ardından gelen yönetmenlerin neye karşı çıktıklarını anlamak için bazı yinelemeler ve yeniden değerlendirmeler gerekmektedir.[7]

Filmler başlangıçta işçi sınıfından izleyiciler için yapıldı. Ama ekonomik gerçeklik işçi sınıfı semtlerindeki gösterimlerden büyük miktarda para kazanılamayacağını gösterdi. Kâr ve saygınlık yalnızca paralı ve itibarlı izleyiciden gelebilirdi. İki şey acilen bu grubu çekmeyi gerektirdi: şık bir gösterim ve yumuşak, görünüşte son derece zararsız ahlak anlayışı ile üst sınıf ahlakının da savunabileceği cinsel duyguları okşamayı birleştiren bir film içeriği. Amerikan sinemasında (ama asla bununla sınırlı olmayan) sonuç 1910'ların başında başlayan ve çeşitli eğrilerle 1940'ların başına kadar süren bir ideolojik düzenlemeydi. Film izleyicisinin deneyiminin karmaşık ekonomik, politik ve psikolojik özellikleri, yaşamı basitleştirerek yumuşatan ve ekonomik eşitsizliği, "böylesi bir eşitsizliğin mutluluk için bir önemi yoktur" anlayışıyla inkâr eden görüntüler içinde büyük ölçüde tersine çevrildi. Bu, iyi karakterlerin evlendiği ve orta sınıf yaşamına kavuştuğu, itaat ve fedakârlığın ödüllendirildiği bir ıslah etme sinemasıydı. 1910'larda Griffith tarafından geliştirilen ahlaki kodlar ve dramatik yapılar, popüler sinemanın sürekli olarak süslediği ve bu güne kadar beslediği bir model oluşturdu. Amerika'nın yarattığı ve dünyayla paylaştığı egemen sinemada, egemen ideoloji nadiren sorgulandı ve politik bir bağlam nadiren kabul edildi, çözümlendi ya da eleştirildi.

Karmaşık toplumsal ve ahlaki yapıların, dürüstlüğün ödüllendirilmesine ve acıların aşılmasına dayalı melodramlar içinde tersine çevrilmesi beraberinde başka bir türün tersine çevrilmesini getirdi. Sinemacılar stilin ifade ettiği içerik kadar kontrol edilebilir de olan bir stil geliştirdi. Anlatı öğeleri ve bunların inşası – çekimlerin

---

[7] Örneğin bak. Robert Sklar, *Movie-Made America* (New York: Vintage Books, 1975).

ve sekansların düzenlenmesi – 20. yüzyılın hemen başlarında yapıldı, Griffith tarafından Biograph döneminde (1908-13) mükemmelleştirildi ve sesin kullanılmaya başlandığı dönemle birlikte evrensel bir standart haline geldi. Bu stil devamlılığa, olayların arasına girilmemiş, sorgulanmamış ya da sorgulanmayan akışına dayalıdır. Anlatının inşası öylesine pürüzsüzdür ve içeriğine öylesine dikkat çeker ki, kendisini (biçimi/stili) görünmez kılar. Perdedeki imgelerin akışı kendisini gerçeklikmiş gibi gösterir, desteklediği ideoloji kadar aracısız, *kendine-yeterli* ve açıktır.

Bu stil suç ortaklığı ya da komplodan değil, çeşitli denemelerden ortaya çıktı ve birçok ülkede yapıtlarında kendi bireyselliklerini ifade etmeye çalışan yönetmenlerin olduğu stüdyolar kadar, bu stilin de birçok çeşidi vardı. Dahası bu, çok sık olarak yinelendiği ve büyük kabul gördüğü için, izleyicilerin ve yönetmenlerin çoğunun sinemasal öykü anlatmanın doğal yolu olarak gördükleri geleneklere dayanan karmaşık bir stildir. Tanıtıcı çekimden (establishing shot) aksiyonun farklı parçalarına kesmeyle geçilir. Aksiyon her zaman, örneğin bir karakter uyumlu kesmelerle bir mekândan diğerine takip edilerek tamamlanır (böylece bütün aksiyon açıklanır). Diyalog, göz hizaları mükemmel bir biçimde ayarlanarak, bir karakterden diğerine bir dizi (amors denilen) omuz çekimi içinde parçalara ayrılır. Anlatı inşasının bu ve diğer küçük ayrıntıları, Yeni-Gerçekçilerin üzerinde yeniden düşünme ihtiyacı duydukları bir öykü anlatım modelini oluşturur. Onlar, ister MGM, Rank, UFA, Gaumont isterse Cinecittà tarafından uygulansın, "sıfır-derece stili" denilen klasik stilin oluşturulmuş, yinelenmiş ve doğallaştırılmış geleneklerin, biçimsel ve bağlamsal tercihlerin karmaşası; Zavattini'nin ifadesini hatırlarsak, insan deneyiminin çeşitli gerçekliklerinin ve bunların dışavurumunun sinemanın basitleştirilmiş, beklenti-beklentiyi karşılama söyleminin içinde tersine çevrilmesi olduğunu anladılar.[8] Ulusal sinemalar, uzamın (uzam, özellikle Amerikan sinemasında kısa, parçalanmış çekimlerden oluşsa bile) tam ve kuşatıcı, zamanın ise eksiksiz olduğu ve kolayca idrak edilebilir bir düzen içinde tamamlandığı bir

---

[8] Noël Burch "sıfır derece stili" konusunda ilk araştırmaları yapmıştır. Bak. Burch, *Theory of Film Practice*, çev. Helen R. Lane (New York and Washington, D.C.: Praeger Publishers, 1973). Orijinal anlayış (edebiyata uygulayan) Roland Barthes'a aittir. "Biçim...hiç olmadığı ölçüde özerk bir nesne, ortak ve savunulan bir iyeliği belirtmeye yönelik bir nesne olur. bu nesne bir biriktirim değeri taşır, ucuz bir belirti gibi işler, Yazıcı onun yardımıyla hiçbir zaman öyküsünü anlatmak zorunda kalmadan belli bir düşünceyi benimseyişini sergiler durmamacasına." *Writing Degree Zero*, çev. Annette Lavers ve Colin Smith (Boston: Beacon Press, 1967), s. 27. (Bu alıntı *Yazının Sıfır Derecesi*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul Metis Yayınları, 1989, s. 34'ten aynen alınmıştır. Ç.)

sinemasal dünyaya izleyicinin bakışının rahatça yerleştirilmesine adanmıştı. Bu küçük ama tam dünyada hem karakterin hem de izleyicinin tutkuları büyük olabilir ama yönlendirilebilir, belirli eğimlere yöneltilebilir ve hepsinden önemlisi öngörülebilir ve çözülebilirdi.

Yeni-Gerçekçiler bu stilin egemen olmasına rağmen sınır tanımaz olmadığının kesinlikle bilincindeydiler. Diyalog kurmanın ping-pong benzeri yöntemi olan açı-karşı açı çekimleri gibi küçük konular Avrupa'daki stüdyoların hepsi tarafından genel geçer olarak kabul edilmemişti. Daha da önemlisi, egemen biçime ilk dönem tepkiler onların çalışmaları için zemin hazırlamıştı. En önemlisi ise, Amerika'da Griffith tarafından geliştirilen sinema türüne ilk önemli alternatifi sunan Eisenstein'ın filmlerinde ve eleştirel kuramında bulunur. Eisenstein kurgunun olanaklarını Griffith'ten çok daha fazla anladı, montajı film yapımının başlıca oluşturucu ilkesi olarak gördü ve onu, gerçekliği bilinci harekete geçiren, geleneksel politikaya ve ahlaka saldıran ve duygular kadar düşünceyi de tahrik eden bir sinemaya aktarmak için kullanma arayışında oldu. Filmlerinin yapısını oluşturan görüntüleri çarpıştıran Eisenstein izleyiciyi devrimi anlama ve kabul etmeye iten bir dinamiği yaratmak için çabaladı. Filmleri, çözüm ve rahatlamaya dayalı bir yapıya sahip olan Griffith'in filmlerinin tam tersi yönde, değişime yönelik bir yapıya sahipti. 1944 tarihli "Dickens, Griffith ve Bugünün Sineması" adlı yazısında klasik yakın-çekimi tartışırken şunları yazdı:

> Amerikalılar yakın çekim ya da "close-up" derler.
>
> Biz olayın *niteliksel* yanından, olayın anlamına bağlı olan yanından bahsederiz.
>
> Amerikalılar arasında terim *bakış açısı*'yla ilişkilidir.
>
> Bizde ise *görülen şeyin değerlendirilmesiyle.*

Bu karşılaştırmada hemen açıkça göze çarpan ilk şey, sinemamızda omuz çekiminin temel işleviyle ilişkilidir: *Göstermek* ya da *sunmaktan* çok, *anlamlama, anlam verme, anlamlı kılmakla.*

> Eisenstein'ı ilgilendiren izleyicinin bakışının rahatlatıcı bir konuma yerleştirilmesi değil, filmin akışı içinde özel bir anda imgelerin özel bir yapısına bakışının mantığı, bakışın anlamıdır. Griffith'in almaşık-kurgusu (cross-cutting) üzerine şunları yazdı:
>
> ... bu *niceliksel artış* (imgelerin), böyle çok yönlü durumlarda bile yeterli değildi: Biz yan yana getirmede bundan daha çoğunu, yani *niteliksel bir sıçramayı* aradık ve bulduk.
>
> Bu sıçrama bir sahnenin *olanaklarının sınırlarını* aşan, *durumun sınırlarını* aşan bir sıçrama olarak ortaya çıktı: kurguyla gerçekleştirilen bir görüntünün alanına sıçrama, her şeyden önce

ideolojik anlayışı açığa vurmanın bir aracı olarak kurgu *anlayışına* sıçrama.[9]

Amerikan stili olayları çoğaltarak gerilim yaratır, kurtarma ve güvenliğin sağlanmasıyla gerilimin giderileceği vaadinde bulunarak izleyiciyi tahrik ederken, Eisensteinci kurgu yapısı güvenlik anlayışını ortaya koyar. İmgelerin ritmi tarihsel çözümleme ve devrimci değişimin ritmidir. Eisenstein'ın kurgusu gerilimden çok, durumları kendisi daha ileri bir hareket olan çözüme yönelterek bir hareketi tahrik eder. Bu nedenle Odesa halkı *Potemkin*'deki (*Bronenosets Potemkin*, 1925) mürettebatın isyanını kutlar; insanlar Kazakların saldırısına uğrar ama Kazaklar da geminin top atışlarına maruz kalır; geminin isyanına donanmanın geri kalanı da katılır. Ve her sekans, izleyiciyi tahrik eden ve ondan olaylara entelektüel ve duygusal tepki vermesini talep eden görüntülerin dinamik, çoğunlukla şiddet yüklü ritmiyle kurulur.

Griffith'in sinemasal biçimlerinin aynı zamanda bir ideolojiyi de açığa vurduğunu Eisenstein'ın bildiğine şüphe yoktur.

> Toplumsal tutumlarında Griffith her zaman bir liberaldi. Hiçbir zaman Victoria İngiltere'sinin o iyi yaşlı beyefendilerinin ve tatlı yaşlı hanımefendilerinin duygusal insancıllığından çok fazla uzaklaşmaz... Onun yufka yürekli film ahlakı insan adaletsizliklerinin Hıristiyanca suçlanması düzeyini aşmaz ve filmlerinin hiçbir yerinde toplumsal adaletsizliğe karşı bir protesto sesi çıkmaz... Ama kurgu düşüncesi bir bütün olarak düşüncenin genel içeriğinden ayrılamaz. Griffith'in kurgu anlayışında yansıyan yapı burjuva toplumunun yapısıdır ... Gerçekten de (ve bu şaka değildir) bu yapı yağlı domuz etindeki gibi birbirinden iyice ayrı ve uzlaşmaz "beyaz" ve "kırmızı" katlardan, zengin ve yoksuldan oluşur ... Ve *yalnızca zenginler ve yoksullar arasındaki bir karşıtlık olarak* algılanan bu toplum, Griffith'in bilincinde iki koşut çizgi arasındaki karmaşık bir yarışın görüntüsünden daha derin yansımasını bulmaz.[10]

Eisenstein, Griffith'in filmin anlatı öğelerini esnek, etkili yapılar içinde kurma yeteneğini takdir etti. Ancak bu yapıların, orta sınıf toplumsal ideallerinin kendinden hoşnut yinelemelerinin ötesine gitmediğini gördü. Almaşık kurgu ya da koşut kurgu sinemasal zaman ve uzamı yönlendirdi, tehlike "uzamı" ile kurtarma "uzamı" sonunda birleşip erkek kahramanın kadın kahramanı kurtarmasıyla (ya da *Hoşgörüsüzlük*'ün [*Intolerance*, 1916] "Anne ve Yasa" bölümünde olduğu gibi tersi) çözülen bir gerilim yarattı. Griffith'in kurgusu kendi ideolojisi için yeterliydi: dinci, ırkçı ve tutucu, politik

---

Film Form içinde, çev. Jay Leyda (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1949), ss. 238-39. İtalikler Eisenstein'ın. (*Film Biçimi*, çev. Nijat Özön, Payel Yayınları, İstanbul, 1985.)

A.g.e., ss. 233-34.

ve toplumsal düşüncelerin çoğuna kapalı (Griffith ilk dönem Biograph kısa filmlerinden *Buğday Spekülasyonu*'nda [*A Corner in Wheat*, 1909] olduğu gibi, bu kapalılığı yalnızca nadiren kırar ve politik bir bağlama benzer bağlam içinde zengin ile yoksulun kurgusunu yapar. *Hoşgörüsüzlük*'te ifade edilen haksızlıklara karşı özürler öylesine genel ve duygusaldır ki, tarihin herhangi bir analizinden ya da yeterince anlaşılmasından kaçarlar). Filmlerinin biçimleri Griffith'in toplumsal, politik ve psikolojik tutumlarının ortaya konuşuydu ve Eisenstein da biçimin ideolojik olduğunu anlayarak sinema üzerine ilk yazı yazan kişiydi. Eisenstein Amerikan sinemasına tepki olarak yalnızca açık bir politik içeriği değil, aynı zamanda politik bir biçimi ve Griffith'in başlattığı ve 1920'ler boyunca geliştirdiği devamlılık geleneklerine bir alternatifi de oluşturdu. Yanılsatıcı gerçekçiliğin – biçim, içerik çaba göstermeden ve aracısız olarak ortaya çıksın diye kendisini gizler – hilelerine karşı Eisenstein açıkça kendi sesiyle konuşan, araçlarını gizlemeyen ama onları politik ve toplumsal gerçeklikleri netleştirmek ve sunmak için kullanan, görüntülerin dinamiği içinde aktaran bir sinema gerçekçiliği olanağını öne sürdü. "Salt gerçekçilik asla algılamanın doğru biçimi değildir. Yalnızca toplumsal yapının belirli bir biçiminin işlevidir" diye yazdı.[11] Amerikan sineması kendi gerçekçiliğini, sinemasal öyküleri anlatmanın mutlak, evrensel yolu olarak oluşturmaya kalkıştı. Bu girişime karşı Eisenstein ile Amerika'nın dışındaki (birkaçı da Amerika'nın içindeki) önemli yönetmenler savaş verdiler.

Yeni-Gerçekçiler açıkça Eisenstein'ı kendilerinin sinemasal öncüsü olarak kabul etmediler (savaş sonrası birkaç yönetmen ise etti). Eisenstein'ın zorlayıcı stili, çekimin – kaydedilen görüntünün tek bir birimi – montaj inşası içinde yönlendirilecek yalnızca bir ham malzeme olduğundaki ısrarı, Yeni-Gerçekçilerin filmi toplumsal deneyimin serbest gözlemcisi olarak kullanma arzusuna ters geldi. Ama onlar kendi sinemaları için Eisenstein'ın önemini açıkça kabul etmeseler de, bu önem yine de vardır. Yeni-Gerçekçiliğin stili Eisenstein'ın dışavurum araçlarına az şey borçlu olsa da, onun egemen sinemaya karşı politik bir alternatif oluşturma arzusuna çok şey borçludur. Yeni-Gerçekçilerin yapmak istediği de buydu ve yalnızca kabul edilmemiş bir model olarak olsa da, Eisenstein'ın sineması onların bu isteğini kolaylaştırdı. Amerikan sinemasına Eisenstein'ınkinden daha az politik ve Yeni-Gerçekçilerin yaptıklarıyla daha ilişkili başka önemli saldırılar da yapıldı. Bunlar sinema tarihini oluşturan alımlama ve tepki diyalektiğini daha da ileri götürdüler.

---

[11] A.g.e., 35.



Dışavurumcu imge. *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*
(Modern Sanat Filmleri Müzesi Fotoğraf Arşivi).

İlk bakışta Alman Dışavurumculuğu savaş sonrası İtalyan sinemasından niyet ve uygulama açısından çok farklı görünemezdi. Yine de bu akım önemli bir öncüdür. Eisenstein'ın stilinin karşıtı olan Dışavurumculuk mizanseni abarttı. Eisenstein ve görüntü yönetmeni Edward Tisse'nin çektiği ve her zaman daha büyük bir birim olan montajın hizmetine sunulan çekimler dikkatle oluşturulur ve düzenlenir, bunların tarihsel olayların – ya da tarihte olması gerekli olan olayların – dinamik bir biçimde ayarlanmış yeniden türetimleridir. Dışavurumcu etkiyi yansıtan *Korkunç İvan*'da (*Ivan Grozny*, 1944) bile görüntüler tarihin hizmetindedir. Ama Dışavurumculuk tarihi, en azından dışsal insani olayların tarihini reddetti ve bunun yerine psikolojik durumların kapalı ve çarpıtılmış görüntülerini yarattı. Duygusal stres ve dengesizliğin çarpıtılmış yansımalarını yaratmak için abartılmış mizansen ve boyanmış dekorların kullanımı 1920'lerin gelişen sinemasında üçüncü bir dönemi sağladı. Dışavurumculuk Hollywood melodramı ve onun takıntılı devamlılığının artan gücüne, Eisenstein'ın tarihin görüntülerini çarpıştırmasına, tablo biçimindeki kültürel arketipleri ve ruhsal mücadeleleri sunarak bir efsane ve mit sinemasıyla karşı koydu. Robert Wiene'ın aslında otoritenin deliliği üzerine devrimci bir ifade olması amaçlanan ama yapımcısı tarafından sadece deliliğin bir görünümüne indirgenen, aklın kabusvari bir sergilenişi olan *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*,1920); Henrik Galeen'in *Golem*'i (*Der Golem*, 1914); Fritz Lang'ın İskandinav miti *Siegfried*'in versiyonu ve *Kriemhild'in İntikamı*

(*Kriemhilds Rache*, 1924) ve proto-faşist gelecek versiyonu *Metropolis*, Murnau'nun *Faust* versiyonu ve ilk Dracula filmi *Vampir Nosferatu* gibi filmlerinde dünya yalnızca bilinen algılamanın değil, aynı zamanda Dışavurumcuların deneyimlerinin dışındaki sinemada da ortaya çıkan algısal geleneklerin uzağında olan bir jest ve tasarımla tanımlanır. Lotte Eisner "Dışavurumcuların ilan ettikleri hedef doğayı devre dışı bırakmak ve salt soyutlamaya ulaşmaktı" diye yazdı.[12]

Kuşkusuz bu hedef hem Amerikan sinemasının hem de Eisenstein'ınkilerden farklıydı. Onlar için "doğa," "gerçek" dünya, tıpkı daha sonradan Yeni-Gerçekçilerin gerçek dünyanın kendi köken noktaları olduğunu iddia edecekleri gibi, başlangıç noktalarıydı. Ama olduğu haliyle dünyadan kaçınma ve yerine boyanmış ve aydınlatılmış yapay bir ortam oluşturma girişimlerinde Dışavurumcular dikkati imgeye yoğunlaştırıyorlar ve bu imgeyi aklın bir durumu olarak incelemeye ve tepki vermeye davet ediyorlardı. Bu, farklı yollardan peşine düşmelerine rağmen, Eisenstein'ın ve Yeni-Gerçekçilerin sahip olduğundan tamamen farklı olmayan bir amaçtı. Bunu biraz açmak gerekiyor, çünkü Eisenstein'ın devrime dair montajı ile Yeni-Gerçekçilerin yoksulluk ve umutsuzluğa dair imgeleri nadiren Dışavurumcuların alışılmamış biçimler ve gölgeler dünyasıyla yakın ilişkili olarak düşünülür. Ama her üç yaklaşımdaki imgeye bağımlılık önemli bir ilişkiyi kurar. İnsanın bir Eisenstein filminden hatırlamaya yöneleceği algının alışılmamışlığı, bir montaj sekansından çok bir çekimdir: *Potemkin Zırhlısı*'ndaki bir yüz; *Ekim*'deki (*Oktiabr*, 1928) açılan bir köprü üzerindeki bir kadının uzun saçlarının hareketi; Odessa merdivenlerinden aşağı inen Kazakların botları, merdivenlerden aşağı inen bebek arabası ve gözünden vurulan bir kadın.[13] Bu belki de görsel belleğin kurgulayamaması ve yalnızca sürekli hareketi depolaması

---

[12] *The Haunting Screen* (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press. 1973). s. 151. Caligari'nin yapım öyküsü için bak. Siegfried *Kracauer; From Caligari to Hitler* (Princeton: Princeton University Press, 1971) ss. 61-71.

[13] Bu Roland Barthes'ın da kabul ettiği bir olgudur. Bak. "Third Meaning: Research Notes on Some Eisenstein Stills," *Image, Music, Text*, çev. Stephen Heath (New York: Hill & Wang. 1977) ss. 52-68. Bu genelde kurmacanın algılanması olgusudur: "Yeni bir kurmaca yapıtı doğrudan deneyimlerken onun kandırıcı devamlılığından çıkardığımız bir bütünlük duygusuna sahip oluruz. Yapıtı daha yakından tanıdıkça bu devamlılık ortadan kalkar ve yapıtı eleştirel analizden kaçan bir şeyler tarafından bir araya getirilmiş, devamlılığı olmayan epizotlar dizisi olarak düşünmeye yöneliriz... Bu nedenle kurmaca yapıtın bütün tasarımını ne mekânik ne de ikincil öneme sahip bir şey olarak inceleyebilecek destekleyici bir eleştiri formuna gereksinim duyarız." Northrop Frye, *Fables of Identity* (New York: Harcourt, Brace & World. 1963), s. 30.

nedeniyledir. Bunun Eisenstein'ın imgelerinin gücü nedeniyle olması daha da olasıdır. Dışavurumcu bir film düşünüldüğünde, arka plan, bir duvara boyanmış bir pencere ya da donmuş bir jest hatırlanır. Dışavurumcu sinema tasarımcının sinemasıdır. Bu sinemada en önemli olan şey stilize çizgilerin ve figürlerin biçimsel orga-nizasyonudur. Bu sinema dönemin diğer bütün sinemasal akımlarına karşıdır. Dışavurumculuktan çok şey ödünç alan 1920'lerin Fransız avangardı bile kendi görüntülerini fazlasıyla nesnelerin gerçekten görülmesi olanağı üzerine kurdu. Dışavurumcu sinemanın görüntülerinin kendilerinden ayrı, imgenin kendisinin büyüsünden ayrı çok az etkisi vardır. Dışavurumculuk bir kısa-devre biçimdir ve böyle olduğu için gerçekçi eğilimden çok sayıda eleştirmen ve yönetmen tarafından yerilmiştir. Ama Dışavurumcuların imgelere bağımlı oluşu, imgeyi karaktere ve bu ikisini, anlatının çözüm yönünde uğraştığı önüne geçilmez bir sürece bağımlı kılmaya çalışan Amerikan sinemasına aktif olarak karşı koyar.

Çelişki, Dışavurumculuğun sinemayı Eisenstein'dan daha fazla etkilemesidir. Eisensteinci montaj 1930'larda Hollywood'da çok sık olarak (Frank Capra'nın *Bay Smith Washington'a Gidiyor*'unda [*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939] James Stewart'ın Washington'da dolaşması gibi) Slavko Vorkapich (*Bay Smith*'de kurgu efektleri sorumlusu) tarafından "simgesel" epizotlar kurmak ya da (*San Francisco*'daki deprem sekansında olduğu gibi) daha etkili özel efektler için kullanıldı ama giderek değerini yitirdi. Eisenstein'ın kurgusunun içsel dinamikleri birçok yönetmene çok şey öğretmişken, politik olanakları büyük ölçüde görmezden gelinmiştir. Diğer yandan Dışavurumculuk Hollywood stilini etkilemişti. Akımın önemli yönetmenleri Hollywood'a getirildi ve onların stili 1930'ların Universal korku filmlerini etkiledi. Bu stil 1940'larda *kara filmi* etkilemiş (ki *kara film* de Yeni Dalga yönetmenlerini etkileyecekti) olan *Yurttaş Kane*'de Orson Welles tarafından benimsendi. Alman sineması 1970'lerde yeniden canlandığında Dışavurumculuk bir etkiden daha fazlası haline geldi ve bir problematik olarak ortaya çıktı. Werner Herzog, Murnau'nun *Nosferatu*'sunu hem onu taklit edip hem de başlıca öğelerini dışlayarak yeniden yapma noktasına gidecek kadar Dışavurumculukla mücadele etti. Rainer Werner Fassbinder dışavurumcu itkiyi anladı. Asla bu tarzı taklit etmedi ama akımın amacını biliyordu ve Dışavurumcu gelenek içinde olan tuzağa düşmeyi gözlemenin mizansenini yarattı. Ancak Fassbinder, çağdaşı Wim Wenders gibi, kendi sinemasal geleneğinden olduğu kadar Amerikan *kara film*'inden gelen kendi dışavurumcu eğilimlerini de sergilemiştir.

Bu çaprazlama etkiler daha ayrıntılı olarak incelenecektir. Burada belirtilmesi önemli olan, görüntünün işlevini öne çıkaran Dışavurumculuğun, Yeni-Gerçekçiliği etkilemiş olan Amerikan sinemasına yönelik tepkinin* bir parçası olmasıydı. Akım özellikle de 1920'lerin ortalarında *Kammerspiel* (oda tiyatrosu geleneğinden etkilenen filmler) adı verilen bir biçim içinde kendisini yumuşattı. Abartılı psikolojik ya da mitsel durumlarla daha az ilgili olan daha küçük ve daha açık anlatı yapısına, ayrıca da Weimar Cumhuriyeti'ndeki yaşamın doğrudan umutsuzluklarına yöneldi. (*Kammerspiel* o dönemde *Die Neue Sachlichkeit* – "yeni nesnelcilik" adı verilen daha büyük bir sanatsal akımın parçasıydı.) Bu biçim içinde akımın Yeni-Gerçekçiliğe olan etkisi daha da arttı.[14]

Başka tepkiler ve etkiler de vardı: özellikle de Yeni-Gerçekçiliğe giden hareketin parçası olan iki yönetmen. Şimdiye kadar incelenen Griffith geleneğine tepkiler Birleşik Amerika'nın dışından geldi ama öncülük ettiği sinema yaklaşımına Amerika'da da itiraz edildi. Griffith'in asistanlığını yapmış olan Erich von Stroheim ustasının sinemasına etkili bir biçimde karşı çıktı. 1910'ların sonu ile 1920'lerdeki önemli filmlerinde – *Kör Kocalar* (*Blind Husbands*,1918), *Çılgın Kadınlar* (*Foolish Wives*,1921), *Şen Dul* (*The Merry Widows*, 1925), *Düğün Marşı* (*The Wedding March*, 1927) ve *Tutku* (*Greed*, 1923) – iki alternatif dünya yaratarak Griffith'in pastoral kırlarına, stüdyoda kurulmuş kentlerine ve tarihsel olaylara dair hayal ürünü yeniden canlandırmalarına yanıt verdi. En baskın olanı, 19. yüzyılda operet krallığının şeytani köşesi ve aristokrasinin yozlaşmasının mekânı olan Orta Avrupa'daki Ruritania'nın karanlık başkentinde soyluların kan içtiği, sakat kızların genelevdeki toplu seks partilerine katılan acımasız babalarla evlenmeye zorlandığı ve öldürülenlerin lağımlara atıldığı bir fanteziydi. Biraz duygusallığa izin verse de melodrama göre aşırı grotesk olan, Griffith ve ardından gelenlerin hastalıklı ahlak anlayışına sırıtan von Stroheim'ın korkutucu evreni düzeltici bir diyalektik yarattı. Vahşilik erdemin, sefilcesine ölüm kurtarılan onurun yerini aldı, sapkınlık masum tutku üzerinde zafer kazandı.

---

* "Tepki" burada mecazi olarak kullanılıyor. Alman Dışavurumcu sineması kuşkusuz bu ülkenin tiyatrosu, edebiyatı ve resmindeki daha büyük bir hareketin parçasıdır.

[14] *The Haunting Screen*'de Lotte Eisner kısaca Weimar'ın son dönemindeki sinemayla Yeni-Gerçekçilik arasındaki bazı ilişkileri belirtir: bak. ss. 330-35. Franco Venturini "Origins of Neo-Realism"de (der. Overbey, *Springtime*, ss. 169-97) Kammerspiel'in etkisini tartışır. Die Neue Sachlichkeit için bak. John Willett, *Art and Politics in the Weimar Period: The New Sobriety*, 1917-1933 (New York: Pantheon Books, 1978), ss. 111-49 ve devamı.



Eisenstein imgesi. *Ekim*
(Modern Sanat Filmleri Müzesi Fotoğraf Arşivi).

Tutku'da düzeltici diyalektiğin değişik bir niteliği vardır. Dünyası çağdaştır, karakterleri işçi sınıfındandır ve fiziksel ayrıntılar setler kadar dış mekânlardan da oluşturulur. Bunu yapmak çok zorunlu olmasa da – sessiz dönemde filmlerin çoğu dış mekânlarda çekildi – *Tutku* mekânları karakterin toplumsal konumunu ayrıntılı olarak veren çevrelere dönüştürmede çoğu filmden daha da ileri gitti. Karakterlerin içinde yaşadıkları bakımsız daireler, bürolar, barlar, eğlendikleri yerler onların ruhsal düşkünlüklerinin yanı sıra ekonomik ve toplumsal statülerini de yansıtır. *Tutku*'daki karakterler o döneme kadar Amerika'daki ve Avrupa'daki sinemada en alçak ve acımasız olanlarıdır. Ölüm Vadisi'nin ortasında birbirine kelepçelenmiş iki erkek karakterin finaldeki düellosu, istekli, duygusuzca imhanın dışavurumundaki acımasızlığı içeren görüntüleri verir. Acımasızlık ama von Stroheim'ın tanımladığı iğrençlikten, sapkın davranışı mesafeli gözleyişinden aldığı haz anlamında acımasızlık. Belki de bu von Stroheim'ın büyük bir mirası olarak ortaya çıkar: karakterlerden ve çevrelerinden uzaklık, Griffith'in eğitimi altında gelişen melodramın basitliklerinden arınmış bir tarz içinde sapkınlığın çekici yanlarını ve ayrıntılarını biraz mizahla biraz da dehşete düşerek izleme yeteneği. Von Stroheim'ın filmleri izleyiciden kurtuluşa dair hiç umut sunmaksızın yozlaşmanın ayrıntılarını gözleme yönünde istekli olmayı talep eder. *Tutku*'daki karakterler bardağın altındaki böcekler gibi gözlenir ve von Stroheim kendisiyle birlikte bizden bir böcekbilimcinin böcekleri izlerken aldığı hazzı paylaşmamızı ister. *Tutku* ve diğer filmleri Buñuel'in burjuva ritüellerini acımasızca gözlemesinin habercisidir.

Von Stroheim'ı Andrè Bazin için önemli yapan, ayrıntıyı gözleme yeteneğiydi. Bazin bu özelliği nedeniyle onu yeni yönetmenler kuşağına örnek gösterdi: "Ama görüntünün dışavurumculuğuna da ve kurgu hilelerine de en çok karşı çıkan Stroheim'dır. Onun filmlerinde gerçek, kendi anlamını tıpkı polis komiserinin aralıksız sorgusu altındaki sanık gibi itiraf eder. Onun yönetim ilkesi basittir: dünyaya yakından bakacak ve böyle yaparak sonunda bu dünyanın bütün acımasızlığını ve çirkinliğini çıplak olarak önünüze serecektir... İnsan çok kolayca Stroheim'ın bir filminin ister uzun-çekim isterseniz yakın-çekim deyin tek bir çekimden oluştuğunu tahayyül edebilir."[16] Bu ifadenin son bölümü Bazin'in Stroheim'a dair anlayışını daha iyi ifade eder ve yönetmenin sinemasından çok Bazin'in estetik sinema tarihine uyar. Ve etkiye gelince, von Stroheim'ın etkisi neredeyse Eisenstein'ınki kadar yaygındır. Belki de yalnızca Buñuel, Stroheim'ın filmlerinde varolan mutlu sapkınlığı doğrudan devam ettirir. Başka bir deyişle, von Stroheim izleyicinin "özdeşleşebileceği" tektip karakterleri kullanmaktan ve ucuz duygusal yönlendirmeden uzaklaşan bir film türü olan anti-melodram hareketinin öncüsüdür. Ama dolaylı yoldan da olsa onun etkisi Yeni-Gerçekçilerin sinemasında açıkça görülür. *Tutku*'daki von Stroheim gibi Yeni-Gerçekçiler de, her ne kadar von Stroheim'ın küçümseyeceği bir şefkatle yaklaşsalar da, işçi sınıfı karakterlerini çekici bulurlar. Daha da önemlisi ayrıntı duygusu, karakterlerin durumunu abartmayan ama tanımlayan çevre ve kurgunun yerine gözlem yapma yeteneğinin geçmesi; işte bütün bunlar Yeni-Gerçekçilerin benimsediği görülen niteliklerdir.

Geçerken belirtilmelidir ki, von Stroheim, Hollywood'un kurban ettiği bir özellik olan gözleme, anlama ve kendi yararına kullanma konusunda geleceğin yönetmenleri için başka bir önemli rol oynadı. Von Stroheim büyük bir endüstri içinde film yapımının gelişiminin ve bu gelişime eşlik eden sermayenin-korunması, maksimum kâr ve minimum harcama anlayışının acısını çeken ilk önemli yönetmendi. Zaman ve para konusundaki uçarılığı ile ayrıntı tutkusu yüzünden hem Universal Stüdyoları'ndan hem de MGM'den kovuldu. *Tutku* aslında 47 makara uzunluğundaydı. Von Stroheim'ın kendisi neredeyse yarısını attı. Daha sonra MGM'i ortaya çıkaracak birleşme noktasında olan Goldwyn Stüdyoları filmi şu an elimizde olan 10 makaraya indirdi, gerisi muhtemelen imha edildi. Bundan sonra yönetebildiği birkaç film de neredeyse tamamen stüdyolar

---

[16] André Bazin, *What Is Cinema?*, çev. Hugh Gray, 2 cilt (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1968. 1971). I:27. Bazin'in Von Stroheim okumasına bir yanıt için bak. Charles Wolfe, "Resurrecting Greed," *Sight and Sound* 44 (Yaz. 1975), 170-74.

tarafından yeniden kurgulandı.[17] Sesin kullanılmaya başlanması ve prodüksiyonun bildiğimiz şeklini almasıyla von Stroheim'ın yönetmenlik kariyeri sona erdi. Yeni sistem için fazlasıyla yavaş, aşırı titiz ve kibirliydi. Onun başına gelen, önce Eisenstein'ın (*Yaşasın Meksika* [*Que Viva Mexico*, 1939] projesi için çektiği filmler ondan çalındı ve Dreiser'in *American Tragedy* adlı film projesi kesinlikle devrimci olmayan Joseph von Sternberg'e verildi), daha sonra da (müsrif, ticari olmayan filmler yaptığı için RKO'dan kovulan) Welles'in başına geldi. Ancak kendi filmleri üzerinde kontrol sağlamada bir miktar başarılı olmaya çalışan Avrupalı yönetmenler bu duruma pek aldırış etmediler.

Film yapımının ekonomik ve endüstriyel yanları estetik hareketler ve önde gelen yönetmenlerin sineması kadar savaş sonrasında yeni bir sinemanın doğuşunda da önemli bir rol oynadı. Yeni-Gerçekçiler Amerikan film yapım yöntemlerine, bu film yapım tarzının ortaya çıkardığı filmlerin biçim ve içeriğine olduğu kadar güçlü bir şekilde tepki verdiler. Stüdyolardan vazgeçerek profesyonel olmayan oyuncularla doğal mekânlarda çekim yapmaya yönelen Yeni-Gerçekçiler ekonomik gereklilik ile estetik arzuyu von Stroheim gibi bir yönetmenin film yapmasını zorlaştıran koşullara saldırı içinde birleştirdiler. Bu nedenle von Stroheim'ın kariyerinin ikili bir etkisi olmuştu. Hem filmlerinde yaptıkları hem de stüdyoların ona ve filmlerine yönelik tutumu geleceğin yönetmenlerini daha fazla düşünmeye sevk etti.

Von Stroheim'ın kariyeri Yeni-Gerçekçiliğe giden yolda bir diğer önemli yönetmenin kariyeriyle birleşir. Jean Renoir, von Stroheim'ın *Çılgın Kadınlar*'ının kendi ilk dönem sineması üzerinde etkili olduğunu belirtmiştir ve *Büyük Yanılsama/ Harp Esirleri*'nde (*Le Grande Illusion*, 1937) ona önemli bir rol verecek kadar da hayrandır. Ama Renoir'ın sineması von Stroheim sinemasını aşar. Renoir'ın kariyeri sessiz sinema döneminden başlayıp 1960'ların sonuna dek süren sinema tarihinin önemli bir bölümünde ortaya çıkan politik, ekonomik ve estetik değişimleri yansıtır. Yalnızca, Renoir'la tek ortak noktaları uzun ömürlü olmaları olan Hitchcock ve Buñuel'in sinemaları böylesine uzun bir döneme yayılır.

Renoir'ın dünyayı sinemasal kucaklayışı çağdaşlarından ya da von Stroheim'dan daha açık ve yumuşaktır. Hitchcock aşırı bakışın dehşetini keşfetmiş, kaosu ve akıl-dışını göstermiştir. Buñuel ve von Stroheim da bunlardan haz almıştır. Ama Renoir'ın bakışı, gördüğümüz ve gösterdiğimiz şiddetin burjuvazinin zayıflığı ile proletaryanın yoksulluğunu daha fazla anlamanın hizmetinde olduğu

---

[17] Bak. Herman G. Weinberg, *The Complete "Greed"* (New York: E. P. Dutton, 1973), Önsöz.

bir dünyayı gösterir. Renoir'ın *Oyunun Kuralı* (*La Règle du jeu*, 1939) filmindeki Octave karakteri birçok filmde söylenmiş bir diyalog olan "herkesin kendine ait nedenleri var" der ve bu cümle *Sulardan Kurtarılan Boudu*'da (*Boudu sauvée des eaux*, 1932) Michel Simon'un burjuvaziye karşı yaptığı eylemlerden, Halk Cephesi filmi *Bay Lange'ın Suçu*'nda (*Le crime de Monsieur Lange*, 1935) iğrenç patron Batala'nın işçisi tarafından öldürülmesinin haklılaştırılmasına ve *Harp Esirleri/Büyük Yanılsama* ve *Oyunun Kuralı*'ndaki ölmekte olan aristokrasi için ağıtlara kadar, Renoir'ın insan davranışı anlayışını temsil eder. Renoir'ınki kavramanın, tarihi ve bunun içindeki kadınların ve erkeklerin işlevini anlamaya yönelik kucaklayıcı girişimin sinemasıdır. İncelemekte olduğumuz diğer akımlar ve yönetmenler karşılaştırınca ona göre daha sınırlıdır. O hepsi de geniş bir alanı kucaklayan, araştıran ve incelikle işleyen ama asla kapalı olmayan imgeye izleyicinin katılımını sağlama yollarını araştıran çok çeşitli stilistik yaklaşımlar ve konular içinde gezinmiştir. Renoir'ın karakterlerinin birbirleriyle ve çevreleriyle ilişkilerini, anlatısal ve görsel açıklık, bu ilişkileri gösteren hareketlere, ittifaklara ve değişen tutumlara yönelik bir duyarlılık belirler. Kamera hareketlerini ve kurguyu kullanımı bir etkinlik alanı, jestlerin ve yüzlerin karşılıklı etkileşimi ve ilişki kurmaya ve genişlemeye davet eden bir alanı yaratır. Bazin şöyle yazar:

> Renoir... perdenin yalnızca bir dikdörtgen olmadığını bilir... Tek bir çerçevenin tamamen karşısındadır. Perde, işlevi gerçekliği açığa vurmaktan çok gizlemek olan bir maskedir. Kameranın gösterdiğinin önemi, gizlediğinin karşısında görecedir. Ama bu görünmez tanıklığa kaçınılmaz biçimde körleticiler takılıyor. Bu başı sonu olmayan ideal varoluş, tıpkı bir zalimin hakimiyetinin cinayet ile sınırlı olması gibi, çerçevelemeyle sınırlanır.[18]

İmge, hatta Renoir'ınki bile her şeyi gösteremez ve görülen ile görülmeyenin diyalektiğinde, onun yeteneğinin önemli bir yanı vardır. Derin odağı kullanışında, ısrarlı ama yumuşak pan ve kaydırmalarda, kamerasının organize ettiği uzamlara ve bu uzamların içinde izleyiciler olarak oryantasyonumuza saygısında her zaman daha fazlasının olduğunu gösterir. 1930'larda çektiği filmlerde kameranın hemen önünde olanların ötesinde bir şeyler vardır. Ancak kamera önünün ötesinde olanlar korkutucu bir başkalık değil ama bir birliktelik, devamlılık ve genişlemedir. Griffith dünyasını melodramın koşut kurgusu içine hapsetti, ayrı olan ama çevrelerinin karşı çıkmasının üstesinden gelip bir araya gelmesi gereken kadın kahraman ile erkek kahramanın yüzlerini aynı çerçeve içine

---

[18] Jean Renoir, çev. W. W. Halsey II ve William H. Simon (New York: Simon & Schuster, 1973), s. 87. Bazin, Von Stroheim'ın Renoir üzerindeki etkisini tartışır, ss. 15-17, 19, 80-81, 152.

yerleştirdi. Von Stroheim dünyasını sefilliğin ayrıntıları içine kilitledi. Dışavurumcular görmezden geldikleri dünyaya açılmayı reddettiler. Onlar için gerçeklik çerçeve içinde yaratılan bir uzam, bir sahne uzamı değilse de, sahnelenen bir uzamdı. Eisenstein tarihin gerçekliklerine açıktı ama onun montajı izleyiciyi perdede çakıştırdığı görüntülerden entelektüel, tarihsel olarak uygun uzam yaratma konusunda cesaretlendirdi. Eisenstein malzemeyi ve başlangıç yapısını verdi, izleyici de tasarımı tamamladı.

Bu nedenle Renoir perdeyi ve anlatı uzamını açan, izleyicilerine alan sağlayan ve aktif katılım sağlayan ilk önemli yönetmenlerden biridir. Eisenstein gibi Renoir da izleyicisinden filmin bütün tasarımının tamamlanmasında yardım ister. Ancak Eisenstein'dan farklı olarak onun filmleri uzamsal devamlılığa sahiptir ve izleyici yalnızca Renoir'ın sağladığı devamlılığı sürdürme gereksinimi duyar. İzleyici bir Renoir filminde, Eisenstein'ın filminde olduğundan biraz daha edilgindir ve bu edilginlik ile Renoir'm açıklığının bileşimi Renoir'm sinemasında çoğunlukla bir belirsizlik duygusuna neden olur. *Büyük Yanılsama/Harp Esirleri*'ndeki sınıfsal yapıya yönelik hüzünlü tutum ve *Oyunun Kuralı*'ndaki toplumsal ve politik bakış açılarındaki çok yönlülüğünün açık kabulü, sorgulayıcı bakış açılarına dair sorunlar yaratır. Ama Renoir'm kendi sinemasına güven ve saygının önemli öğelerini dahil ettiğine kuşku yoktur. O bir hareket ve tavır almanın, eylem halinde ve kişisel olduğu kadar tarihsel değişimden de etkilenen karakterlerin yönetmenidir. Renoir süreci tanımlayan, karakterlerin ittifaklarının ve yeniden ittifak kurmalarının, karakterlerin hareketini ve izleyicinin karaktere melodramın olanak sağladığından daha açık tepkiler vermesinin yönetmenidir. Renoir kendisini önceleyen ve kuşatan ekollerin ve yönetmenlerin katı ve belirleyici yapılarından koparak bunların yerine akışkan olan, değişen karakterlerin ve durumların ortaya çıkışının gözlenişini koydu. *Oyunun Kuralı*'nın en yakın biçimsel analojisi bir senfonidir. Tıpkı karmaşık bir müzik yapıtında olduğu gibi, bu filmin karakterleri ve olayları da karakterlerin ve temaların aktif ve pasif rol üstlendikleri, hareketlerin çizgilerinin karşılaştıkları ve yeniden karşılaştıkları ifadeler ve çeşitlemelerdir. (Octave'ın orkestra şefi olma fantezisi tesadüfi değildir.) Kuşkusuz müzikten farklı olarak bu hareketler belirli bir anlatı modeli içinde birbirleriyle etkileşim halinde olan insanlarca yaratılır. Ama onların eylemlerini önceden belirlenmiş bir yörüngeye oturtmadan düzenlerken Renoir bir karşılıklılık ve dayanışma yaratabilir. Tavşan avına katılanların hareketleri, balo sırasında uşakların ve efendilerin birbirlerine karışmaları, Jurieu'nün ölmesine yol açan görünüşte kendiliğinden

kararlar ve hatalı teşhis etmeler dizisi düzenin çöküşünü, bir toplumsal dengesizlik modelini, sabit bir noktadan değil de, hareket halindeki birbirine yaklaşıp uzaklaşan çok sayıdaki noktadan ortaya çıkan karakter zaaflarını gösterir. *Oyunun Kuralı* müthiş bir filmdir. Renoir bir daha böyle güçlü bir film yapmadı. Ama onun en iyi filmlerinin tümü bir ölçüye kadar bu rastlantı ve karşı-rastlantı akışını yaratır, cömert görsel ve anlatısal alanı izleyiciyle paylaşır.

Rastlantı ve karşı-rastlantı ile görsel ve anlatısal alanın cömertliği 1960'ların yeni sinemasının önemli öğeleri haline geldi ve Renoir bir yol gösterici olarak yeniden öne çıktı. Onu en çok Truffaut taklit ederken, Godard onun açıklığını uç noktalarına taşıdı. 1960'ların bütün önemli yönetmenleri bir düzeye kadar Renoir'ın izleyicisine gösterdiği saygıyı paylaştılar. Yeni-Gerçekçiler onunla 1960'ların yönetmenleri arasında köprü kurdular ve Renoir'ın bir filmi onlar için özel önem taşıyordu. Raymond Durgant'ın belirttiği gibi, her ne kadar *Toni*'nin (1934) konusu romantik tutku ile *suça dönük tutku* olsa da, Renoir bu konuyu, Yeni-Gerçekçilerin gözdesi olan bir tarz içinde, yani işçi sınıfı yaşamını yarı-nesnel inceleyerek aktarır.[19] O karakterlerinin tutkularını özel bir çevrenin, özel bir sınıfın içinde ve bunlar tarafından belirlenmiş olarak gözlemler. Film Fransa'daki bir taş ocağında, yavan yaşamı aşk fırsatları ile değişen ve kararsız bir kadın tarafından altüst edilen (burada Renoir 1930'ların tektiplerinden kaçamaz) göçmen işçi üzerinedir. Ama filmin öyküsünden daha da önemlisi öyküyü işleyişidir. Dış mekânlarda çekilen ve sakinlerini yalnızca bir kırsal bölgeye yerleştirmeyip aynı zamanda bu bölgeyle ilişkilendiren bir *mizansen* yaratan film, karakter ve mekânın fiziksel bir ayrıntısını gözlemleyerek Visconti'nin *Tutku*'sunu haber verir. Gerçekten de Yeni-Gerçekçi yönetmenler arasında 1950 öncesinde sinemayı bilen yalnızca Visconti'dir ve *Tutku* Renoir'ın düşüncelerinin Yeni-Gerçekçilere aktarılmasında bir kaynak olabilir.[20]

Renoir'ın sinemaya dair teoride ve pratikte geliştirdiği bazı görüşlerin, Yeni-Gerçekçilerin bundan bağımsız olarak yaklaşık on yıl sonra oluşturacakları görüşleri öncelemesi çok daha mümkündür. *Toni*'yi yapmasından yirmi yıl sonra Renoir film hakkında bir Yeni-Gerçekçinin diliyle konuştu:

> İyi görüntüleme ... dünyayı olduğu gibi görme, seçme, neyin görülmeye değer olduğunu belirleme ve sanki sürprizmiş gibi değiştirmeden yakalama ... *Toni*'nin zamanında ... hırsım, filmimin

[19] Raymond Durgnat, *Jean Renoir* (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1974), s. 99.

[20] George Sadoul, *Dictionary of Films*, çev. ve der. Peter Morris (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1972), s. 380.

> doğal olmayan öğelerini, yani şans eseri karşılaşmaya bağlı olmayanları, yaşama mümkün olduğu kadar yakın bir stil içinde birleştirmekti. Aynı şeyler setler için de geçerliydi. *Toni*'de stüdyo kullanılmadı. Kırsal alanlar, evler bizim bulduklarımızdı. İnsanlar ister profesyonel oyuncularca yorumlanmış olsun isterse Martigues sakinlerince oynansın, sokaktaki insanlara benzemeye çalıştı ... filmimizi olabildiğince bir belgesele yaklaştırmak için her çareye başvurduk. Hırsımız, insanların görünmez bir kameranın, karakterlerin bilinçsizce kameranın farkına varıp aceleyle geçip gitmedikleri bir mücadelenin evrelerini çektiğini düşünebilmeleriydi.[21]

Renoir Yeni-Gerçekçilerin arzuladıklarından daha fazla belgesel bir ısrarı ifade eder ve gerçeklikte *Toni* hiç de bir belgesel gibi değildir, çünkü filmin melodramatik içeriği, ulaşılmaya çalışılan nesnelliğin çökmesine yol açar. Ama Renoir'ın niyetine dair açıklamalarında – yanı sıra filmin bazı yerlerinde de – Yeni-Gerçekçi arzuya koşutluklar görebiliriz. İşte Rossellini'nin 1953'te yazdıkları: "Yeni-Gerçekçi filmin konusu dünyadır; öykü ya da anlatı değil. Önceden kararlaştırılmış bir tezi içermez, çünkü düşünceler filmin *içinde* konudan doğar. Gereksiz ve yalnızca seyirlik olana yakınlık duymaz, bunu reddeder ama somutu çekici bulur."[22] Ancak Renoir'ın söylediklerine rağmen, *Toni*'deki "somut," sanki Renoir'ın bir öyküsü var da, bunu anlatmanın etkili bir yolunu arıyormuş gibi, neredeyse sonradan akla gelen bir düşüncedir. "Somut"un filmin içinde doğduğuna dair bir duygu yoktur. Yine de Yeni-Gerçekçilik Renoir'ın sinemasında bir potansiyel olarak vardır, tıpkı Eisenstein'da ve hatta Amerikan sinemasının egemen melodramatik biçimlerinde Dışavurumculuğun ve *Kammerspiel*'in olması gibi. Çünkü diğer sanat dallarında olduğu gibi sinemada da herhangi bir biçimin yaratımı, bu biçime bir tepki potansiyelini de ifade eder. Her önemli akım ya da yönetmen gerçekçilik anlayışıyla ilgilenir, filmi "gerçek" dünyanın bir yansıması ya da deneyimi netleştirecek yeni bir gerçekliğin yaratımı olarak yorumlarken, imgenin işlevi de değişti ve her değişim imgenin kapasitesinin ne olduğuna dair başka bir anlayışı gösterdi. Yeni-Gerçekçiler savaş sonrası İtalya'sının toplumsal gerçeklikleriyle yakından ilgili imgeler istediler. Bu imge stilistik ve bağlamsal önyargıların engellerini aşacak ve dünya ile sanki arada aracı yokmuş gibi yüzleşecekti. Bu imkânsız bir istekti ama içinde, sinema tarihine diğer saldırılar için potansiyel, yönetmen ile izleyicinin rolünün başka bir düzenlemesi yatıyordu.

---

21 A.g.e. içinde. ss. 379-80.

22 "A Few Words on Neo-Realism," *Springtime* içinde. der. Overbey. s. 90.

Yeni-Gerçekçiliğe yeniden bakmak için şimdi daha uygun bir konumdayız. Akımın temel öğelerinden bazılarını – dış mekânlarda çekim, profesyonel olmayan oyuncuların oynadığı yoksul işçi sınıfına mensup özneler, bu özneleri tanımlamaya uygun mekânların kullanımı, olayların aracısız gözlenmesi tavrı – belirtmiş ve kendisinden önce gelen sinemadaki bazı akımları incelemiştim. Ama bu farklı öğeleri ve daha önceki akımlara tepkileri bir araya getirecek bir şeyler gerekiyordu ve mevcut neden II. Dünya Savaşı ile faşizmin yenilgisiydi. Bundan hemen önce önemli bir tarihsel olay yeni bir sinemayı yaratmıştı – Eisenstein, Dziga Vertov ve meslektaşları Rus Devrimi'ne bireye ve toplumsal yaşama dair değişen algılamalarından bahseden sinema dilleriyle yanıt vermişlerdi. İtalya'da savaşın sonu ülkenin harap olmasından başka önemli bir değişim işareti vermedi; baskı yılları sona erdi ve işgal edilen bir ülke birden kendisine ve geçmişine bakma konusunda özgürleşti. Sol ve liberal kesimler dikkatlerini burjuvaziden uzaklaştırarak savaş sonrasında en fazla acıyı çekenlerin toplumsal ve kültürel koşullarıyla ilgilenmeye başladılar. Siyaset alanında sağın kısa bir süreliğine geri çekilişi ve merkezin oluşmaya başlamasıyla Marksist bir konumu benimsemek mümkündü. Sinemada bu konum, konu olarak işçi sınıfının seçilmesi olarak ortaya çıktı ve Rossellini'nin deyişiyle biçimsel olarak gereksiz seyirliğe (spectacular) yer vermeksizin, hatta melodrama başvurmaksızın gün be gün var kalmaya (survive) çalışan bu sınıftan insanları gözleme isteği içinde kendini gösterdi. Böylesi bir dönemde çekilen eziyet artık görmezden gelinemeyeceği gibi süslenemezdi de. Yoksulluk ve ihmal gerçekti ve bunların sorumlusu olan ideoloji bundan böyle kendi sorumluluğunu reddetme ve gerçekliği kendisinin alaya alınışı içinde tersine çevirme yönünde işleyemezdi. Faşizm aslında melodramın ve seyirliğin bir politikasıdır. Politik gösterileriyle, duygusal aşırılıklarıyla, kurban olma/fedakârlık talepleriyle, kahramanın en soylu hareketi olarak ölümü yüceltmesiyle faşizm, duyguları önceden belirlenmiş amaçlar yönünde güdümler. Yeni-Gerçekçiler önceden belirlenmiş ne amaçları ne de araçları istediler. Onlar ilk planda savaşın çıkmasına yardımcı olmuş aracılardan ve saptırmalardan kurtulmuş savaş sonrası dünyasını gözlemeyi istediler ve eğer kameranın dünyaya müdahalesiz bakmasına olanak sağlarlarsa yoksul insanların yaşamlarının kendi kendilerini açığa vuracağını ve öykülerinin basit gözlemleme eyleminden çıkacağını düşündüler.

Bu nedenle melodramdan ve her türlü biçimsel demagojiden kaçınılmalıydı. Yeni sinemalarının konusuna yönelik tavrında yönlendirici olmamasını ve izleyicisine dışardan mümkün olduğunca

az yol göstererek bu konuya yanıt vermesine olanak sağlamasını istediler. Yeni-Gerçekçi kuram ham yaşamın ham malzemesine müdahale edecek her şeyden, hatta anlatıdan bile, sakınılmasını gerekli gördü. Zavattini şunları yazdı: "... Yeni-Gerçekçi hareket sinemanın kendisine konu olarak, imgelemin renklendirilmesini devreye sokmadan, günlük yaşamı ve İtalyan halkının koşullarını alması gerektiğini kabul etti ve bu nedenle kendisini bu hayatı, içerdiği insani, tarihsel, belirleyici ve kesin öğelerine uygun olarak çözümlemek için zorladı."[23] 1948'de bir İtalyan Katolik eleştirmen olan Felix A. Morlion ise şunları yazdı:

> İtalyan Yeni-Gerçekçi yönetmen basitliği tercih eder. Eisenstein ya da Orson Welles tarzında sansasyonel kurguyla etkiler elde etmeyi istemez. Hedefleri farklıdır: Mütevazı görüntüleme, görünüşte sıradan kurgu, çekim tercihlerinde ve plastik malzemeyi (filmin görsel tasarımını) kullanımında basitlik. Bütün bunlar onun içsel bakışına öz kazandırır...
>
> İtalyan Yeni-Gerçekçi ekolü tek bir teze temellidir. Bu tez sinemayı yalnızca ışık efektleri, sözcükler ve saf düşsel durumlar anlamında değerlendiren anlayışa tamamen karşıdır. Yeni-Gerçekçiliğin tezi, perdenin "gerçeğe" açılan büyülü bir pencere; sinema sanatının maddi dünyada özgürce tercihte bulunarak hareketlere içkin görünmez gerçekliğin mümkün en yoğun görünümünü yeniden yaratma sanatı olduğudur.[24]

Bunlar Bazin'in Renoir hakkında söylediklerini hatırlatır ama daha da ileri gider. Bazin, Renoir'daki açığa vurma ve kendine saklamanın diyalektik oyununu, imgenin saklayarak gerçekliği akla getirebilme yeteneğini teslim etti. Yeni-Gerçekçiler filmin bütün biçimsel öğelerinin ve filmin konusunu ya da izleyiciyi yönlendirebilecek biçim ile içerik arasındaki gerilimlerin imhasını bir kuram haline getirdiler. Bazin çağrıyı duydu ve 1949'da *Bisiklet Hırsızları* üzerine şunları yazdı: "Saf sinemanın ilk örneklerinden biri. Artık oyuncu yok, öykü yok, setler yok. Bu ne demektir: gerçekliğin mükemmel estetik yanılsamasında artık sinema yok."[25]

Yaklaşık yirmi yıl sonra Godard *Hafta Sonu*'nu (*Weekend*, 1967) "Öykünün Sonu. Sinemanın Sonu" sözleriyle bitirdi. 1967'de eğlence sinemasının geleneklerini ve anlatı biçimlerini parçalama

---

[23] "A Thesis on Neo-Realism." s. 72. II. Dünya Savaşı sonunda İtalya'daki politik atmosferin bir tartışması için bak. Guiseppe Ferrara, "Neo-Realism: Yesterday," *Springtime* içinde, der. ve çev. Overbey, ss. 199-205 ve Overbey'in giriş yazısı, ss. 10-11.

[24] "The Philosophical Basis of Neo-Realism," *Springtime* içinde, der. ve çev. Overbey, s.121. Stilistik basitliği ararken Morlion, Welles'in kurgusunun aslında karmaşık olduğunu ortaya çıkarır. Welles'in çekim inşası tartışmalarında genellikle unutulan bir gerçektir bu.

[25] *What Is Cinema?*, cilt II, s. 60.

yönündeki Yeni-Gerçekçi itki hâlâ hatırlanıyordu, ancak bu kez, modernist sinemanın bir on yılının (1960'lar) bitişinde bu çağrı 1940'ların ortasında olduğundan muhtemelen daha önemsenmiş göründü. Yeni-Gerçekçi sinemaya bugünden baktığımızda, Morlion'un ya da Bazin'inki gibi ifadeler bir arzu tatmininden başka bir şey değilmiş gibi görünüyor. Ama dönemin İtalyan entelektüelleri için ve Yeni-Gerçekçilerin düşüncelerinde yalnızca kendi kuramının doğrulanışını değil, aynı zamanda sinemayı tamamen yeniden canlandırmanın bir yolunu gören Fransa'daki Bazin için, abartı gerekliydi. Karşı çıktıkları biçimlerin ölümünü ilan eden ve sanata yeniden başladıklarını iddia eden estetik manifestolar geleneğidir bu. Daha da önemlisi, Yeni-Gerçekçi düşüncenin mantığı doğruydu. Eğer film bir araçsa, yaşamları asla sinemanın konusu olmamış insanların yaşamlarını anlatmanın bir yoluysa, eğer film bir gözse, sinemada nadiren açıkça görülen bir dünyaya bakmanın yoluysa, o zaman filmin bu dünyayı gözlemekten kaçınmak için kullandığı yöntemlerin tümünden sakınılmalıydı. Yalnızca beyaz telefonlar ve bu telefonların anlamladığı bütün sınıflar değil, aynı zamanda konu dışı şeyleri yineleyen sinemasal yapılar da reddedilmelidir.

"Her iyi sanat yapıtının temeli," diye yazdı Morlion, "insanların gerçeklik hakkında ne *düşündükleri* değil, gerçekliğin gerçekten ne olduğudur."[26] Yönetmen kendi yorumlayıcı gücünü, (Zavattini'nin terimine dönersek) tersine çevirme gücünü bastırmalı ve gerçekliğin tersine çevrilmesini mümkün kılan gelenekleri devre dışı bırakmalıdır. Yeni-Gerçekçiler (Godard'ın yinelediği bir diğer çağrı olan) sıfıra döndüler. Filmin fotoğrafik kökenleriyle, filmin dünyanın görüntülerini "nesnel" olarak kaydetme yeteneğiyle başladılar. 1945'te Bazin şunları yazdı: "İlk kez asıl nesne ile onun yeniden üretimi arasına yalnızca canlı olmayan bir failin (film) aracılığı giriyor. İlk kez dünyanın bir görüntüsü, insanın yaratıcı müdahalesi olmaksızın, otomatik olarak biçimlendiriliyor."[27] Bu görüş çoğu fotoğrafçı ve yönetmen tarafından küçümsenecekti. Ama kuramsal etkisi çok büyüktü. Hem Bazin hem de Yeni-Gerçekçiler dünyayla ilişki kuran ve bizleri bu dünyaya müdahale etmeksizin bu dünya ile ilişkilendiren bir araç olarak sinemasal araç arayışındaydılar. De Sica "gerçeklik orada, onu neden değiştirelim?" dedi. Yeni-Gerçekçiler sinemasal imgenin, eğer yönetmen yalnızca bakar ve mümkün olduğunca az müdahale edip düşüncelerini kendine saklarsa, yönetmenin gördüğü dünyayı açığa vuracağına inandılar.

---

[26] *Springtime* içinde, s. 121.

[27] *What Is Cinema?*, cilt 1, s. 13.

Ve Bazin "imgenin gerçeği" dediği şeyi şöyle ifade etti:

> İmgenin gerçeği, kendi içinde çoğul ve belirsizlikle yüklü somut gerçekliğin bir parçasıdır ve anlamı yalnızca, aklın aralarında belirli ilişkiler kurduğu diğer dayatma gerçekler sayesinde bu gerçeğin ardından ortaya çıkar. Şüphesiz yönetmen bu gerçekleri dikkatle seçer, aynı zamanda da onların olgusal bütünlüklerine saygı gösterir... Ama imgenin gerçeklerinin doğası yalnızca diğer imge gerçekleriyle değil, aklın türettiği ilişkileri de korur. Bunlar bir anlamda anlatıyı mümkün kılan imgelerin merkezkaç özellikleridir. Bir anlam kazanmadan önce varolan gerçekliğin yalnızca bir parçası olan her imgenin, perdenin bütün yüzeyi, eşit düzeyde somut bir yoğunluk sunmalıdır.'[28]

İmge bir tür bölünmez töz, kendi içinde, çekilip alındığı dünyanın tamlığını ve karmaşıklığını birleştiren gerçekliğin bir parçasıdır. Onun birinci "anlamı" yalnızca neyse odur ve izleyici bu olgudan büyük haz alır. Daha sonraki anlamı, diğer "imge gerçekleriyle" ilişki kurarak bir anlatının parçası haline geldiğinde ortaya çıkar.

Bazin bunun, Eisenstein'ın çekimin yalnızca diğer çekimlerle ilişki içinde anlam kazanan bir "montaj birimi" olduğu anlayışına çok yakın olduğunu bilmiyordu – ya da kabul edemezdi.[29] Ancak iki anlayış arasındaki ayrım önemlidir. Eisenstein için çekim yalnızca montajla ilişkisi içinde değerlidir. Bazin içinse bir çekimin (basitlik hatırına "imge" ile "çekimi" eşitleyeceğim) başka bir çekimle ilişkiye girdiğinde ortaya çıkan anlatı olgusu, bir çekimin gerçekliği eksiksiz verebilmesinin mucizesi karşısında neredeyse ikincil önem taşır. Ne Bazin ne de Yeni-Gerçekçiler imgenin daha büyük bir montaj yapısının hizmetinde olduğunu düşündü. Bazin "filmin montajı varolan gerçekliğe asla bir şey eklemez," der.[30] İmge anlatı oluşabilsin diye diğer imgelere kendinden bir şeyler verebilir ama bağımsızlığını ve geçerliliğini korumalıdır. Ve uygulamada Yeni-Gerçekçi film dikkatini kendi kurgusuna yöneltmez. Tamamen Hollywood sıfır-derece stilinde olmasa da, Yeni-Gerçekçi filmin kurgusu, Morlion'un olması gerektiğini söylediği gibi, görünmezdir. Özellikle Rossellini ve De Sica bakışı sekanstaki ana olaya ya da diyaloga katılanlara odaklayarak, yeniden konumlayacak biçimde kurgu yapar. Onların kurguları nadiren enformasyon ekler ama en iyi anlamda işlevseldir, yönlendirmeksizin yoğunlaşmamıza rehberlik eder. Yakın-çekimler ve (karakteri ve karakterin gördüğünü gördüğümüz) bakış açısı çekimlerine yalnızca ara sıra başvurulur ve ne zaman mümkün olsa çevresel öğeler bunun içinde yer alan

---

[28] A.g.e., cilt II, s. 37.

[29] Bak. *Film Form*, s. 37.

[30] *What Is Cinema?*, cilt II, s. 66.

karakterler kadar güçlü bir biçimde kullanılır. İmge bütün anlamı ortaya çıkarır, yorum bunun içindedir.

Bisiklet Hırsızları'nda güzel bir örnek vardır. Başkarakter Ricci yeni işindeki ilk sabah duvarlara afişler asar. İş arkadaşı ona nasıl yapacağını gösterir. Buradaki büyük karşıtlık, onların De Sica'nın kaçınmaya çalıştığı sahte cazibe, yapaylık ve sahteliğin bütün yananlamlarına sahip 1940'lar Hollywood'unun en önemli göstergelerinden biri olan Rita Hayworth'un bir posterini asıyor olmalarıdır.* Burada konu sahte cazibe ya da sahtelik değil, uzun bir süre sonra iş bulan mütevazı bir işçinin oldukça basit bir işi öğrenmesidir. Sekans kameranın karakterlerin soluna doğru, onların ve afiş astıkları duvarın (daha önce belirttiğim gibi Yeni-Gerçekçi karakterler her zaman yaşamlarının kentteki sınırları olan duvarlarla birlikte görünür) diyagonalinden başlar. İş arkadaşı Ricci'ye ne yapacağını gösterirken, kamera Rita afişini duvara astığı sırada ona doğru basit bir kaydırma ve pan hareketi yapar. Çekim iki merdivenle çerçevelenir. Daha sonra De Sica göze batmayan bir tarzda diğer yandan yine onlara ve duvara diyagonalden bu kez daha uzak bir çekime kesme yapar. Kamera sokaktaki (birini daha önce kısa bir an gördüğümüz) iki çocuğu ve birinin akordeon çaldığı iki dilenciyi görebileceğimiz kadar uzak bir mesafededir. Akordeon çalan merdivene doğru gelir ve Ricci'nin iş arkadaşı ona bir an bakar. Çocuğun topu merdivene gelir ve (bu kez bakışını çevirmeyen) işçiden bir tekme yer. Çocuk uzaklaşırken, başka bir adam sağdan çerçeveye girer, çalışmakta olan adamların diyagonalinden yürür. Adam pipo içen, orta yaşlı iyi giyimli biridir. Duvar boyunca yürürken çocuklar da onu takip eder ve kamera sanki bu olaya rastlantısal bir ilgi gösteriyormuş gibi, Ricci ve arkadaşından pan yaparak diğer adamı ve peşindeki çocukları izlemeye başlar. Ama "izlemek" tam doğru değildir, çünkü kamera onlara doğru kaymaz ve daha yakın bir konuma kesme yoktur. Yalnızca bu güya çevresel olayı gözlemek için merkezden panla uzaklaşır. Akordeon çalan geçer. Diğer çocuk iyi giyimli adamın kolundan çekiştirir (biraz ilerde kaldırımda bir adamın sandalyede oturduğunu fark ederiz). İyi giyimli adam ilgilenmez ve çocuk arkadaşının yanına gider. Bu noktada çalışmaya devam eden Ricci ve iş arkadaşına kesme ile geçeriz, çekim onları önceki gibi temel olarak aynı diyagonal açıdan çerçeveler. Daha sonra iki adam bisikletlerine binerler ve kamera çocukların onların yoluna çıktığı ve onları geçtiği sırada Ricci ile birlikte pan yapar.

---

* Gösterge kavramı göstergebilimden gelir ve fiziksel bir ifade (bu örnekte poster) ve beraberindeki temelanlamlar ve yananlamlardan oluşan bir anlam birimini belirtir.

Tüm sekans bir dakikadan az sürer. Bize ilerdeki "olay örgüsü" hakkında enformasyon vermez, yalnızca Ricci'nin bisikletinin çalınacağı bir sonraki sekansta ortaya çıkacak ilk kriz yönünde ilerler. Eğer olaylar dizisi edebi bir yapıtta ortaya çıksaydı, buna "betimleme" ya da "atmosfer" denebilirdi. Ama burada daha fazlası vardır. Burada bu sekansa *çevrenin toplanışı*, başkaraktere doğrudan yoğunlaşmadan hemen çevresindeki dünyaya doğru genişleme adını verebiliriz. Bu bir çerçevenin genişlemesidir ama Renoir'ın sahneyi ve anlatı uzamını ölçülmüş, neredeyse koreografik bir stilde genişletmesi değildir. De Sica'nın konudan uzaklaşmaları çok tesadüfidir. Bunlar yalnızca başkarakterle ilgilenen gözleyicinin değil, aynı zamanda bu karakteri kuşatan çevreyle de ilgilenen gözleyicinin bakış açısını üstlenirler. Gözlemci olarak kamera yargısal olmadığı gibi kışkırtıcı da olmamaya çalışır. Kameranın hareketleri bizi tahrik etmez ya da karakterlerle karşı karşıya getirmez, önceden düzenlenmiş bir stratejiyle onlarla uzlaşmamıza yol açmaz, beklenti ve gerginliği kışkırtma anlamına gelecek bir çerçeveleme yapmaz. Bizden yalnızca, onlara gösterilen basit ve beklentisiz ilgiyle daha az sıradan hale gelen bu özel dünyanın sıradanlıklarına gösterilen ilgiyi paylaşmamız istenir.

Bu özenli tarafsızlık filmin her yerinde yoktur ve De Sica örneğin Ricci ve geveze oğlu Bruno pazar yerinde çalınmış bisikletlerini aradıkları sırada beklentilerle oynar. Gerilim Ricci'nin (ve bizim) Bruno'nun boğulmuş olabileceğini düşündüğü(müz) ve baba ile oğlun hırsızı keşfedip çevrelerinin insanlarla sarıldıkları anda yaratılır. Hatta De Sica yorumlayıcı kurguya izin verir. Aramaları sırasında Ricci ve oğlu bir lokantaya girerler. Bruno karnını doyurmayacak kadar küçük bir pizza parçası yerken başını çevirerek diğer masadaki zengin aileye bakar ve De Sica, Bruno ile o masadaki ailenin büyük bir pizza parçası yiyen oğlu arasında kesmeler yapar. Önceki sekansta sokak çocuklarının gösterilerek bir an için konudan uzaklaşma da anlatının anlamı ve duygusal hazırlık açısından masum değildir. Bu olay filmde Ricci'nin yaşamındaki önemli bir anda yaşanır: onun bir işi vardır. Dilenciler onun lokantadaki durumunu, çalınan bisikletini, neredeyse çaresizlik içinde bir hırsız olmasını, umutsuzca sokaklarda yürüyüşünü önceden haber verirler.

Gerçekten De Sica ve diğer Yeni-Gerçekçiler uygulamalarında ne saftırlar ne de çok büyük rastlantılara yer vermeyi isterler. Kuşkusuz bunlar tıpkı Godard'ın ana anlatıdan sokaktaki sıradan insanlara pan ya da kesme yaptığı *Herkes Başının Çaresine Baksın (Yaşam)*'daki kadar sayıca çok değildir. Ama bu hâlâ eleştiri noktası değildir. Godard tam da De Sica'nın zamanında



Ricci, Rita Hayworth posterini yapıştırıyor. *Bisiklet Hırsızları* (Modern Sanat Filmleri Müzesi Fotoğraf Arşivi).

belirtmiş olduğu tarzda dikkatin radikal biçimde dağıtılmasına yönelebildi. Daha önce belirttiğim gibi, Yeni-Gerçekçilik kuram ve uygulamanın güzel bir bileşimiydi ve bu noktada kuramla nasıl uzlaşıldığından çok kuramın başarılı bir biçimde gerçekleştirilme yollarıyla ilgileniyorum.



Ricci ve Bruno sokaklarda yürürler. *Bisiklet Hırsızları* (Modern Sanat Filmleri Müzesi Fotoğraf Arşivi).

Bisiklet Hırsızları'ndaki dilenciler sekansı akımın biçimsel sınıra yönelik başlıca hedefini özetler. Luigi Chiarini 1950'de Rossellini'nin *Roma, Açık Şehir*'i üzerine, "filmin gösterimi sırasında izleyici perdenin sınırlarını görmez, ustaca yapılmış yapay bir ürünü duyumsamaz ve yönetmen ile oyuncuların virtüözlüğüne dair çığlıklar atmaz. İmgeler gerçeklik haline gelmiştir, aynadaki gibi izlenmemiş, hakikilikleriyle ve gerçek özleriyle anlaşılmıştır. Yönetmenin biçimsel varlığı bu gerçeklik içinde çözünmüştür," diye yazar.[32] Çerçeve içinde olan, yönetmenin çerçeveyle ya da çerçeveye yaptığından daha önemliydi. 1930'ların Hollywood stili, imgeye değil, aşırı durumlardaki mevcut karakterlere, anlatıyı oluşturan pürüzsüz akış (devamlılık) içindeki imgeleri birleştirmeye yoğunlaştı. Yeni-Gerçekçiler ne devamlılığı inkâr ne de imgeyi bu devamlılığa kurban ettiler. Onlar imgenin rastlantısal ve mümkün olduğunca az süslenmiş olarak bir dünyayı yaratmasına olanak sağladılar. *Roma, Açık Şehir*'de olduğu gibi, "gündelik yaşam" olağanüstü olduğunda bile, onu olduğundan daha fazla göstermeye

[32] "A Discourse of Neo-Realism," *Springtime* içinde, der. ve çev. Overbey, s. 150.

çalışmazlar. Rossellini imgeyi sınırlamaya, imgenin, karakterleri kahraman olarak göstermekten çok kahramanca işler yapan, Nazi işgaline direnen ve yoksul insanların gözlemini sürdürmesine çalışır. Kahramanlık onların eylemlerinden ve ölümlerinden doğar. Bunun üzerine yorum yapılmaz, çünkü yoruma gerek yoktur.

Eğer sinemada "gerçekçilik" sözcüğünün hiçbir anlamı yoksa, tamamen bu nedenledir: imgenin olduğundan daha fazlasını ifade etmesini reddetmek; en az sayıda ve en basit biçimde yüz ifadelerine ve jestlere olanak sağlamaya çalışmak ve karakterlerin çevrelerine yalnızca söylemek, daha sonra da davranmak zorunda oldukları biçimde hareket etmelerine izin vermek. Yeni-Gerçekçiliğin keşfettiği ve gelecek kuşaklara aktardığı budur. İster *Bisiklet Hırsızları*'ndaki dilencilerin rastlantısal gözlenişi olsun; ister (savaş sonrası İtalya'da birçok yananlama sahip bir dil olan) Almanca konuşan rahiplerin arasında kendisini güvensizlik içinde bulan Bruno'nun yüzüne kısa bir bakış olsun; ister *Roma, Açık Şehir*'de Pina ve nişanlısının bakımsız bir apartmanın merdivenlerinde kendi gelecekleri hakkında konuştukları sıradaki basit ikili çekimde olsun; isterse nişanlısının Almanlarca kamyona bindirilip götürülmesi sırasında Pina'nın kamyonun ardından koşması ve nişanlısının bakış açısından vurulmasında olsun karakter ya da izleyici için gerekli olanın ötesinde süslemeye yönelik en küçük bir *arzu* yoktur. Visconti'nin imgelerin düzenlenmesine büyük özen gösterdiği, teknelere, limana ve içinde yaşayan insanlara Eisenstein tarzında ihtişam kazandırdığı *Yer Sarsılıyor*'daki görsel özen, yönetmenin süslemeye yönelik değil ama onların saygıdeğerliğine yönelik arzusunu dışavurur. Kendilerini olduğundan daha fazla hale getirmeyen bu insanlara ve mücadelelerine, belki de tam da oldukları haliyle kendilerine bir hayranlık vardır. Visconti sosyalist gerçekçiliğin ilk dönem abartılarıyla, işçilerin ve köylülerin posterlerdeki soyluluğuyla değil, dikkatlerin yöneltilmesi gereken özel bir coğrafyadaki (Sicilya'daki) sınıflarla ilgilenir. Yeni-Gerçekçi estetiğin büyük bölümüne içkin olan belgesel itki aynı zamanda onları bir sonraki adıma götürür: Zengin görüntülere dış-ses yorum eşlik eder. Çoğunlukla yalnızca zaten görülmekte olanı ya da az sonra görülecek olanı yinelese ya da özetlese de, bu dış-ses fazladan nesnel bir bakış açısı sağlamaya çalışır. Görüntüyü biçimleyen kaygılı göze uyan kaygılı bir sestir bu. Ama ortaya bazı çelişkiler çıkmaya başlar. Bu belgesel itki içinde, neredeyse buna karşıt olarak, aracısız bir gerçeklik yanılsamasının ötesine geçme arzusu söz konusudur. Visconti estetik hileyi tamamen bırakmayacaktır. O dünyasını gözler, onu oluş içinde yönlendirir, çerçeveler ve düzenler, ondan gurur duyar ve anıtsallaştırır. Filmdeki imgeler estetik tepkiyi

ve aydınlatılma ve düzenlenme tarzlarının değerlendirilmesini gerektirir ve tıpkı imgeler gibi anlatının yönlendirilmesi de, özel biçimlerde etkilenmemiz için tasarlanmıştır.

Sonuçta öznel düşünmeyi ve aracılığı yok etme, estetik müdahaleyi azaltma çağrıları, Yeni-Gerçekçilerin ahlaki sineması için bir gereklilikken, akımın takipçileri için bu çağrı imkânsız bulundu. Akım üzerine önemli bir olgu, kuramlarında yer alan ve uygulamada da bazen rastlanan belgesel yönündeki itkiye rağmen, onlar belgesel değil, kurmaca filmler yaptılar. Öznel itki her zaman vardı ve sonunda kabul edildi. Chiarini şöyle yazdı: "Gerçekler Yeni-Gerçekçiliğin etkileyici gücünden geçerek konuşur: mutlak nesnellik imkansız olduğundan ve yönetmenin sunduğu öznel öğeden asla arındırılamayacağmdan, acımasız belgesel olarak değil, daha çok olguların tarihsel-sosyal anlamı anlamında."[33] Sinemayı arındırmaya yönelişlerinde, 1920'lerde sine-göz'üyle devrimden sonraki Rusya'nın tarihini kaydetmek isteyen Dziga Vertov ve 1930'larda İngiltere'deki John Grierson'un aksine, onların asla belgeseli kullanmaya yönelik ciddi düşünceleri olmadı. Savaş sonrası İtalya'sında belgeselle kaydedilecek bir şey yoktu. Ortada devrim falan yoktu ve dolayısıyla onlar için bir lirizm söz konusu değildi ya da Grierson ve takipçilerinin yaptığı gibi böylesi bir lirizmi yaratmak için devletin ya da iş dünyasının sponsorluğunu bulmadılar. Bunun yerine onlar savaş sonrası olaylarını ve sinemada nadiren anlatmaya değer görülmüş bir sınıfı dramatize etmeyi ve onlara yapı kazandırmayı seçtiler. Karakterleri türettiler ama bu karakterlerin, gerçek yaşamlarında bunlara çok yakın olan oyuncular tarafından oynanmasına olanak sağladılar. Bir öykü anlattılar ama aynı zamanda da öyküyü zayıflatıp geleneksel devamlılığı ve karakter gelişimini, ayrıntının gözlenmesine tabi kıldılar. Bazin şunları yazdı: "Anlatı birimi epizot, olay, olayların ani yön değiştirmesi ya da öykünün kahramanlarından bir karakter değildir; yaşamın somut anlarının silsilesidir, kimse bu anlardan birinin ötekinden daha önemli olduğunu söyleyemez, çünkü onların ontolojik eşitlikleri dramı en temelinden mahveder."[34] Tıpkı "imgenin gerçeğinin" kendi gerçek varlığının etkisi sayesinde önem kazanması gibi, imgenin içerdiği "yaşamın somut anları" da dramın, hatta anlatının ötesinde önem kazanır. Yaşamın kendisinin bir görüntüsünü görmek dramatik bir olaydır, kendinden daha büyük bir şeylerce yönlendirilmeleri gerekmez. Yeni-Gerçekçiler geleneksel sinemanın fantezi yapılarını zayıflatacak bir biçimi aradı. İzleyiciye belirli bir zaman ve mekândaki belirli bir sınıfa mensup insanların yaşamlarından alınan

[33] A.g.e., s. 142.

[34] *What Is Cinema?*, cilt II, s. 81.

küçük, fazla özenilmemiş imgeler sunulacaktı. Nihayet bu imgeler izleyiciden kendilerindeki "gerçekliği" görmelerini değil ama somut ve doğrudan olanı düşünmeye çalışmaları isteyeceklerdi; bunlar konusunda ya da izleyiciye ihanet etmeyen imgeye inanma konusunda bir dikkat ve isteklilik talep edeceklerdi.

Savaş üzerine üç filminden ikincisi olan *Köylü Kadın Paisa*'da Rossellini bütün Yeni-Gerçekçi yönetmenler arasında konusuna ve izleyicisine müdahale etmeyen bir kurmaca anlatı oluşturmaya en fazla yaklaşan yönetmendir. Film en azından üç yaklaşımı birleştirir. Amerikan askerlerinin Sicilya'dan kuzeye, Po'ya doğru ilerleyişinin yarı haber filmi belgeselidir. Bu tarihsel yapı içinde özel coğrafik yerlerde, askerler, Direnişçiler ve halk arasında geçen küçük olayları anlatan altı epizot sunar; bu epizotlar kısa ve özlü olarak, süslemeden savaşın ve iki yabancı gücün (Alman ve Amerikan işgallerinin) neden olduğu mahrumiyetten çıkan askeri ve kişisel kimi tavırları, şiddetli acıları, yenilgileri ve zaferleri gösterir.

Epizotların çoğunda mizansen felakete varan imha ve yoksulluğu, bireylerin birbirlerinin peşine düştüğü ya da fiziksel ya da duygusal olarak kaybolmuş olan diğerlerini aradığı boş sokakları sunar. Napoli epizodunda siyah bir Amerikalı MP (Military Police-İnzibat) Yeni-Gerçekçi evreni dolduran sokak dilencilerinden olan çocuklardan biriyle karşılaşır. Epizot bir dizi küçük ironi ve farkına varıştan oluşur. Ateş yutan hokkabazın gösteri yaptığı panayırdaki ilk karşılaşmalarında asker sarhoştur ve bir grup çocuk onu soymaya çalışır. Çocuk askeri takip eder, diğer ikisi beyaz haçlı Orlando'nun bir Faslı ile savaşını anlatan kukla gösterisine gider. Siyah Amerikalı kurtarıcı bu eski ırkçılığa dair oyunu izler ve sarhoşluğu nedeniyle beyaz kuklaya saldırır. Çocuk askeri harabe haline gelmiş sokaklardan geçirerek diğer ikisinin beklediği bir moloz yığınına götürür. Asker bir armonika çalar ve New York'a dönen bir kahramanın fantezisinden bahseder, bunun bir fantezi olduğunu anlar ve eve dönmek istemediğini söyler. Uykuya dalar ve sekans Rossellini'nin film boyunca kullandığı tarzda biter. Çocuk onu sallar, gayet sakince, "eğer uyursanız, ayakkabılarınızı çalacağım" der. Asker uyur. Görüntü kararır.[35]

Epizot askerin çocuğu (başta tanımasa da) yeniden bulması, ona bağırması, çocuğun onu evi olan ve birçok çocukla birlikte yaşadığı mağaraya götürüşüyle biter. Savaş yetimleri sefilliğe mahkum eder. Asker yoksulluğun hırsızlığı çocuklar için sıradan bir

[35] Stefano Roncorini (editör), *Roberto Rossellini: The War Trilogy*, çev. Judith Green (New York: Grossman Publishers, 1973), s. 217.

etkinlik haline getirdiğini anlayarak sakinleşir. Çocuğun ona verdiği ayakkabıları almaz (bunlar zaten ondan çalınanlar değildir) ve oradan ayrılır. Son çekimler çocuğun kederli, korkmuş yüzünün bir omuz planı ve askerin ciple uzaklaşmasının genel çekimidir. Yükselen müzik yalnızca noktalama sağlar. Duygular burada açıktır ve ironik bir biçimde siyah askerle paylaştığımız ve bir siyah olarak kendi durumunu da yansıtan kentin umutsuz yoksulluğunun ortaya konuşu olduğundan daha da eksik gösterilir. Rossellini yalnızca, genellikle anlamaktan doğan dehşeti akla getirme gereksinimi duyar. Ya da daha kesin Yeni-Gerçekçi terimlerle söylersek, bireylerin kendi ortamlarında gözlenmesinden ortaya çıkan açığa vurmaya ve hem karakterlerin hem de bizlerin açığa vurmanın anı ve yerine uygun tepkiler vermemize olanak sağlar. Kendine yeten ve kendini tanımlayan imgeleri daha da geliştirmeye gereksinim duymaz: yaşamak için çalmak zorunda olan ilkel koşullardaki yoksul çocuklar; kahraman, sarhoş, değiştirilmesine hiçbir katkısı olamayan ama yoksulluğun nedenlerinin de farkına varan siyah Amerikan askeri. Anlama, filmin içindeki bakışların mübadelesinde ve daha sonra çocuğun bakışı ve uzaklaşan cipteki askerin arasında kalan izleyiciyle birlikte gerçekleşir.

Filmin diğer epizotları benzer modeller içinde işler. Amerikalı bir askerin geceyi birlikte geçirdiği fahişenin aslında daha önceden sevdiği kadın olduğunu bilmediği Roma epizodu ya da Amerikalı bir hemşirenin Partizan sevgilisini arayışını ve sonunda öldürülmüş olduğunu öğrenişini anlatan Floransa epizodu gibi bazı epizotlar biraz daha melodramatiktir. Ama burada bile kişisel dram Yeni-Gerçekçilerin şeylerin gözlenişine dair düşüncelerince zayıflatılır. Yine Rossellini tarihin bu diliminin görünüş tarzıyla en fazla ilgilenen yönetmendir ve Floransa epizodu aslında hemşirenin açık bir kentin sokakları boyunca arayışının sahnelerinden oluşur. Kentten manzaralar kadının arayışına üstün gelir ve sevgilisini yitirmiş olduğunu öğrenmesinin beraberinde gelen duygusallık, Rossellini'nin savaş döneminde kentin rasgele şiddetini ve fiziksel boşluğunu yeniden yaratmasıyla zayıflatılır. Bir şarap testisi düşman, sokaktaki insanlara nişan alıp vurmasın diye bir iple sokakta sürüklenir, bir grup İngiliz askeri bir tepeye oturup dürbünlerle kilise mimarisini izler

Bir epizotta önce melodrama hazırlanırız, sonra da bu reddedilir. Bir grup Amerikalı din adamının – biri Katolik, biri Protestan, biri Yahudi – Fransisken manastırını ziyareti (kesinlikle bir Amerikan filminde) ya büyük açık gözlülük, boğucu dindarlık taslama ya da kardeşliğin fazileti üzerine bir ders olarak sıradan bir biçimde işlenirdi. Ama yine Rossellini bu anın taleplerinin ötesinde ayrıca anlam yüklemeyi ya da yorum yapmayı reddeder.

Fransiskenlerin savaş sırasında kasabaya köylülerin hayvanlarına bakarak hizmet ettiklerini öğreniriz. Amerikalılar manastırın eskiliğine şaşırır ve onlara temel ihtiyaçların yanı sıra sigara ve çikolata sunarlar. Fransiskenler de karşılık olarak onlara konukseverlik gösterirler, kendi aralarında din adamlarından birinin Protestan, diğerinin de Yahudi olması konusunda büyük şaşkınlık yaşarlar. Fransiskenler Yahudi ve Protestan ruhlar konusundaki kaygıları nedeniyle Katolik papazla karşı karşıya geldiklerinde, papaz bu görüşe katılmaksızın sakince kabul eder. "Takdir-i ilahi sığınağımıza, üzerine hakikatin ışığının düştüğü iki ruh gönderdi"ği için, akşam yemeğinde Fransiskenler oruç tutarak yemek yemezler. Katolik papaz onların söyledikleri konusunda tereddüde düşmüş görünür ve konuşmak için ayağa kalkar. Tam da bu noktada beklentilerimiz boşa çıkarılır. Hollywood melodramına alışkanlığımız bizleri papazın meslektaşlarını savunmasını ve anlayış göstermelerini rica etmesini beklemeye götürürdü. Rossellini'nin papazı şöyle der: "...Sizinle konuşmak istiyorum. Bana, kendimi her zaman size borçlu hissedeceğim bir hediye vermiş oluğunuzu söylemek istiyorum. Burada savaşın tecrübeleri ve dehşet ortamında kaybettiğim huzuru buldum. basitlik, saf inanç ve alçakgönüllülüğe dair güzel, etkili bir ders aldım..."[36] Dindarlık taslamanın yerini anlama, kabul etmenin yerini mücadele alır ve süslemeye yer verilmez.

Filmin başından sonuna imgeler basit bir tarihsel durumu, özel bir anın kurmaca kaydını yaratır ve daha sonra da bunun ardına çekilmiş görünür. Yine bu Hollywood'un görünmez biçim tarzı değildir; kendine saklama ve öngörünün tamamen bilincindeyizdir. Yapaylık vardır, kabul edilir ama aynı zamanda da kendini geri planda tutma söz konusudur. İzleyiciler olarak bizler sınırın ve bunun sonuçlarının, sona, duygusal ifadeye, finale yönelik arzumuzun sürekli bloke edildiğini biliriz.

Paisa tam olarak değerlendirilmesi güç bir filmdir. Hiç de geleneksel olmayan oyunculuk alışılmamıştır ve profesyonel oyunculuğa dair beklentimize o kadar karşıdır ki, amatörce görünür. Kurgu, diğer Yeni-Gerçekçi filmlerden bile daha fazla mükemmel bir biçimde işlevselidir, anlatıyı mümkün olduğunca hızlı bir tarz içinde bir noktadan diğerine götürür. Epizotların yapıları öylesine kesiktir ki, bitmemişliği yapısal bir gereklilik konumuna yükselten bir rasgelelik üretir. Ama zirvenin olmaması ya da zayıflatılması yapısal olduğu kadar tematiktir de. Filmin anlattığı tarih dilimi ülkenin tamamen özgürlüğe kavuşmasıyla biter ve bu özgürleşimden haz alınmasına izin verilmez. Sonuncu epizot savaşın son haftasında Po

---

[36] A.g.e., ss. 314-316.

Vadisi'nde Almanlara karşı Partizanlarla Amerikalı ve Müttefik askerlerinin birleşmesini anlatır. Epizot cankurtaran simitli bir cesedin görüntüsüyle başlar. Ceset nehirde yüzmektedir ve üzerinde Almanların koyduğu "Partizan" yazısı vardır. Epizot, Almanların bir teknede tuttukları esirleri vurması ve cesetlerin birbiri ardı sıra nehre düşmeleriyle biter. Bu olayların arasında dehşet eylemlerinin kaydı vardır: Kurtuluş ordusu Po bataklığında Almanlarca kuşatılır, köylüler yemek için yılan balığı toplamaya çalışır, bir çocuk nehir kıyısında ağlar, bir Partizan umutsuzluk içinde kendini vurur. Savaş filmi türü içinde bu epizot bireysel kahramanlık geleneklerini tümüyle reddeder ve yerine kendisi zaten umutsuz görünen ve uyumlu olduğu söylenemeyecek bir grubun mücadelesini geçirir. Buna yalnızca tahammül edilebiliriz, çünkü Müttefiklerin ve Partizanların kazandığını biliriz. Epizodun sonundaki nehirde yüzen cesetler üzerine yapılan yorum bize şunları söyler: "Bunlar 1944 kışında oldu. Birkaç hafta sonra İtalya'ya bahar geldi ve savaşın bittiği ilan edildi."[37] Yalnızca bu bağlam içindedir ki, epizot boşunalık yananlamlarından kurtulur ve bunun yerine kaybetmekten doğan bir zafer vaadiyle amansız bir kararlılığı anlatır.

Ya da Yeni-Gerçekçi terimlerle daha doğru bir biçimde koyarsak, film kendisini sunar, imgeleri, kendi tarihsel geçerlilikleri içinde kendilerine yeterlidirler, bizden bunların aracısız anlaşılmasından başka bir şey talep etmezler. Ama *Paisa* ya da diğer herhangi bir Yeni-Gerçekçi film kendisini sunar derken, kendine göndermede bulanan biçimi kastetmiyorum. Ağırlıklı olarak bir film anlatısının yaratımını gösteren bir film anlatısı yaratımı, Yeni-Gerçekçiliğin ardından gelen modernist akımın ürünüydü ve bu akım sayesinde yapılabildi. Böylesi bir işleyiş Rossellini ya da akımın diğer yönetmenlerinin kafasında olandan uzakta olamazdı. *Paisa*'nın özlü yapısının yarattığı duyguların, bunların tamamlanmamışlığının ve sonuçlanmamışlığının, izleyicinin, yönetmenin en az düzeyde yardımıyla, bunlarla ilgilenmesini sağladığını ve hatta buna zorladığını öne sürüyorum. Belki de dönemin diğer filmlerinden çok daha fazla olarak bu film, sinemasal beklentilerimiz bağlamı içinde en tatmin edici olmayan ve Yeni-Gerçekçi bağlam içinde de en başarılı filmdir. Göstermekten daha fazlasını yapmayı ya da gösterileni anlamamızdan daha fazlasını talep etmeyi reddeder. Bunun da ötesinde bizim için anlatıyı, imgelerinin yansıttığı tarihe, acının ve yitirmenin, yoksunluğun ve mücadelenin ve bir tür zaferin tarihine dair anlayışımızla birleştirme olanağı vardır.

---

[37] A.g.e., s. 348. Burada aktarılan filmdeki İngilizce yorum senaryodan farklıdır.



"Joe" ve küçük çocuk yıkıntıların üzerinde. *Paisa*
(Modern Sanat Filmleri Müzesi Fotoğraf Arşivi).

Tarihin bu versiyonunda oyuncuların, anlatılar içindeki varlıklarının ötesinde çok az kişilikleri ya da yaşamları vardır. Onlar hakkında öğrendiklerimiz onları görüşümüzden ibarettir. Rossellini bize geçmiş, gelecek ya da psikolojik arka plan tarzında karakterleri için hiçbir şey vermez. İlk epizodun Joe'su için tanımadığı İtalyan kız Amerika'daki evinin hatırlatıcısıdır. İkinci epizodun Joe'su için tanımadığı çocuk ise kendisinin bir kahraman olarak eve dönüşünün fantezisinin aracısıdır. Ama her iki durumda da bu karakterlerin duyguları ve düşünceleri melodramda bulmaya alıştığımız psikoloji ve motivasyonu sağlamaz ve onların duyguları bize rehberlik etmez. İlk örnekte Joe ailesinin fotoğraflarını Carmela'ya göstermek için çakmağı yaktığında Almanlar tarafından vurulur. Carmela Almanları vurmaya çalışırken kendisi öldürülür. İkinci Joe'nun sarhoşken kurduğu fanteziler yalnızca kahramanca olmayan bir yaşamın farkına varılmasına yol açar ve uykuya daldığında botları çalınır. Sarhoş bir Amerikalı askerin altı ay önce karşılaştığı ve aşık olduğu kızın daha sonra fahişe olarak karşısına çıkışını fark etmediği Roma epizodundaki örtük duygusallık bile zayıflatılır. Fahişenin kendisinin eski aşığı olduğunu hatırlamasını ve kendisine dönmesini umarak adresini bırakıp sarhoş askerin yanından ayrılarak geçmişi yeniden yaratmaya çalıştığı sırada ortaya çıkan acıma duygusu da sonuçsuz bırakılır. Ertesi gün asker adrese bakar ve kadının umduğunun aksine adresi hatırlamayarak kağıdı atar. Francesca bekler, asker gider. Bundan daha fazlası yoktur.

Paisa'da olmayan "psikolojik gerçekçilik" ister Hollywood isterse Avrupa sineması olsun melodramın temel bir bileşenidir. Öylesine temeldir ki, melodram kısmen onun varlığıyla tanımlanır. Bu, karakterlere filmin izleyicilerinin yaşamlarıyla bazı benzerlikler taşıyor görünen "yaşam" ve kişilik verilmesi sayesinde olur. Karakter konuşur, anıları vardır, başından olaylar geçer, iç gözlem yapar ve yüzleşmeler yaşar, acı çeker, dayanır, zafer kazanır ya da ölür, çoğunlukla ölerek zafer kazanır. Kısacası, psikolojik olarak motive olmuş karakterin bir kişiliği dışavuran deneyimleri ve anıları vardır. Ama bunlar genellikle abartılır, tektipleştirilir, gerçek bir toplumdaki gerçek bireylerin kaygılarını değil ama sinema tarihindeki diğer "psikolojik olarak motive olmuş" karakterlerin kişiliklerini ve geleneksel tutumlarını yansıtır. Bunlar egemen ideolojilerdeki farklılaşmalara ve değişimlere bağlı olarak dönemden döneme ve ülkeden ülkeye değişebilir. Genellikle bunlar çağdaş fantezileri yansıtırlar ve fanteziler değiştikçe değişirler. Ama "psikolojik gerçekçilik" bize fantezilerimizden ve ideolojimizden bahsetmesine rağmen, somut dünyaya ve somut yaşama dair hiçbir şey anlatmaz. İşte Yeni-Gerçekçilerin ortadan kaldırmaya çalıştıkları buydu. Onlara göre durum psikolojinin, birey tipin, sıradan olan kahramanca olanın yerini alır. Karakter hakkında öğrendiğimiz, kendi çevresi içinde eylem halindeki karakteri görüşümüzden gelir; başka motivasyona gerek yoktur.

Paisa'nın Floransa epizodu üzerine Bazin şunları yazdı: "Dikkat asla yapay bir biçimde kadın kahramana odaklanmaz. Kamera psikolojik olarak öznellik hilesine başvurmaz ... Tarafsız bir rapor yazıyormuş gibi, kamera kendisini bir adamı arayan bir kadını izlemekle sınırlandırır, bizi onunla baş başa bırakır, onu anlama ve acılarını paylaşma görevini yükler."[38] Bazin, eğer bunlara dikkat edersek, diye ekleyebilirdi. Bu epizot, filmdeki diğer epizotlar gibi, ilerlememize olanak sağlar ve kadın kahramanla baş başa kalmamıza ve onunla özdeşleşmemize izin vermez. İzleyici bir Resnais, Godard ya da Fassbinder filminde olduğu gibi karakterlerden uzaklaştırılmaz. Bu yönetmenler karakterlerini psikolojik geleneklerden, izleyicilerini de beklentilerden tamamen uzaklaştırmayı isterler. Yeni-Gerçekçiler ise yalnızca izleyiciyi, kendi somut durumu içindeki karakteri anlaması gerekenin dışında klişe duygularla doldurmaktan kaçınmayı ve bunun yerine daha çok izleyicinin karaktere dair peşin hükümlü

[38] *What Is Cinema?*, cilt II, ss. 36-37. "Psikolojik gerçekçiliğe" ilk saldırılardan biri de Bazin'in genç takipçilerinden François Truffaut tarafından yapıldı. Bak. "A Certain Tendency of the French Cinema," *Movies and Methods* içinde. der. Bill Nichols (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1976), ss. 224-37.

bir anlayıştan değil "imgenin gerçeği"nden çıkan tepkiler vermesine olanak sağlamayı istediler. Savaş üçlemesinde Rossellini *Almanya, Yıl Sıfır*'da bir Nazi'nin, hasta babasını öldürmesini öğütlemesinin ardından intihar eden çocuk karakter Edmund'da geleneksel karakter psikolojisine yaklaşır. Ama burada gerek suçun gerekse bir çocuğun intihar etmesinin iğrençliği, sorunlu zamanlarda sorunlu ailelerin sorunlu çocuklarının sinemasal geleneklerinin ötesine geçer. Yine fiziksel ve politik manzara neredeyse alegorik bir değişim içinde birey ve bireyin eylemleriyle birleşir. Çocuk çevresi kadar harap olmuştur. Ailesinin başkalarıyla paylaştığı sefil dairede olmadığı zamanlar Berlin'in darmaduman olmuş sokaklarında dolaşır (çoğu Yeni-Gerçekçi karakterle paylaştığı bir harekettir bu), temsil ettiği ülke kadar yitiktir. İntiharı Almanya'nın intiharı haline gelir ve yaptıkları nihayetinde kendi duygusal durumuyla değil, tarihsel bir simge olarak işleviyle açıklanır. Yaşamı ve ölümü bir bölgenin öyküsü işlevinin önüne geçer ve daha büyük bir tarihi temsil eder. Dolaşırken eski Nazi öğretmeni ona karaborsada satması için Hitler'in bir konuşma kaydını verir. Adliye binasının yıkılışında Edmund teybi çalıştırır ve Hitler'in sesi duyulur. Yaşlı bir adamla bir çocuğun biraz şaşırarak sesi dinlediğini görürüz. Hitler ülkeye zafer getirmekle övünürken kamera harap olmuş kenti pan ile tarar.

Anlam sözcüğün, görüntünün ve tarihin ilişkisinden çıkar. Edmund'un yaşamının ve bombalanmış bir binada ölümünün ironileri nihayetinde yalnızca psikolojik bir anlatı içinde sınırlanabilmiş olmaktan daha fazlası haline gelir. *Almanya, Yıl Sıfır*'da, Yeni-Gerçekçilerin aradıkları "gündelik olan," yitirilmiş masumiyete dair belirsiz bir evrensel ifadeye değil, tarih hakkında büyük ve özgül bir yargıya doğru açılır. Zavattini şunları yazdı:

> Oysa geçmişte sinema bir durumu tanımladı. Bu durumdan bir ikincisi, daha sonra da bir üçüncüsü çıkarıldı ve böyle sürüp gitti. Günümüzde her sahne yalnızca biraz sonra unutulsun diye yaratılıyor. Bir sahneyi gördüğümüzde, orada onun içinde kalma gereksinimi duyarız; artık biliyoruz ki, sahne kendi içinde yeniden doğma ve önemli etkiler uyandırma potansiyeline sahiptir. Sakince şunu söyleyebiliriz: bize sıradan bir durum verin, ondan bir seyirlik çıkaralım. Geleneksel sinemanın temel özelliklerini (hem teknik hem de moral bakış açısından) oluşturmuş merkezkaç (centrifugal) güç artık kendisini merkezcil (centripetal) güce dönüştürmüştür."[39]

Melodramatik itki – çoğu tür gibi geleneksel savaş filmi tarafından da paylaşılır – karakterlerin deneyimlerini zorlama bir biçimde tarihten, bazen karakterlerin kendisinden de büyük olan aşkınlık ve büyük acı çekiş içinde ifade etme arayışındadır.

---

[39] "A Thesis on Neo-Realism," s. 71.

Rossellini savaş türündeki melodramatik itkiyi tersine çevirir, bu itkiyi *Almanya, Yıl Sıfır*'da harap olmanın, *Roma, Açık Şehir* ve *Paisa*'da özel mücadelelerin imgelerinin içinde çökertir. Tarih, izleyicinin bakışıyla birlikte imgelerin içine emilir, daha sonra tarih içindeki, genellikle tarihe tabi olan karakterin yeri izleyiciye yeniden aktarılır. Yeni-Gerçekçi sinema büyük ölçüde bu ilkeye göre işler: karakterler harap olmuş, çökmüş bir dünyada yaşarlar; bu dünyaya karşı mücadeleleri tıpkı *Roma, Açık Şehir*'deki Partizanların ya da *Yer Sarsılıyor*'daki balıkçıların mücadelesi gibi geçici ve minimal düzeyde kahramancadır. Mücadeleleri dışa dönüktür, çok az psikolojik eziyet içerir. *Bisiklet Hırsızları*'ndaki Ricci ya da *Umberto D*'deki yaşlı adamın umutsuzluğu ekonomik açıdan kendine yeterlik konumuna ulaşmada yaşadıkları hayal kırıklığı nedeniyle kişisel değil daha çok toplumsaldır. Bütün bu karakterler filmin sonunda kaybederler ama kaybedişlerinde, daha büyük bir kazanımı ifade etmeye çalışırlar. *Roma, Açık Şehir*'in sonunda idam edilmiş bir rahibin çevresinde toplanmış Partizan çocukların ıslık çalışı, filmlerin hepsinde imha oluştan çıkan yaşamın en etkili göstergelerinden biridir ve *Paisa*'nın sonunda Partizanların yaptıkları infazlar mücadelenin keder verici sonunu değil, mücadelenin gerekli koşullarını ifade eder. Zaferi ölümler belirlemez ama daha büyük bir mücadele içindeki işlevleri de yadsınamaz. Ayrıca faşizmden daha da fazla nefret etmemizi sağlarlar.

Ama bu noktada, bütün Yeni-Gerçekçi filmlerin kaybetme ya da olsa olsa dayanma görüntüleriyle bittiğini kabul ederken, kuramsal niyetler ile yaşama geçirmeler arasında biraz daha ayırımlar yapabiliriz. Zavattini'nin bir ifadesini yinelememe izin verin: "Savaş öncesi yapılanlara aykırı olarak Yeni-Gerçekçi akımın, sinemanın konu olarak günlük yaşamı ve İtalyan halkının koşullarını alması gerektiğini ve bunu da imgelemi renklendirmeden, dolayısıyla kendisini kuşatan bütün insani, tarihsel, belirleyici ve kesin öğeleri analiz etmeye zorlayarak yapması gerektiğini benimsediği netleştirilmelidir." Bunu yazdığı sıradaki akıma bakılırsa, Zavattini'nin açıkça orta sınıfa dair konulardan, "imgelemi renklendirmeden" işçi sınıfının daha nesnel gözlemine değişimi ilan ettiği görülür. Bunun cesur bir ifade olduğunun farkındadır ve Yeni-Gerçekçilerin anlatı yönündeki itkisinin güçlü olduğunu kabul eder: "Onlar öykü anlatıyor ve sadece ve tamamen belgesel ruha başvurmuyorlar."[40] İçinde bu ifadelerin yer aldığı yazılar bir savunmayı oluşturur. Tutarlı bir akım olarak Yeni-Gerçekçilik, Zavattini bunları 1952-53 yıllarında yazdığı sırada ortadan

[40] A.g.e., ss., 72, 73.

kalkıyordu ve hem sağdan hem de soldan akıma bir çok saldırı yapılıyordu. Savunmasında Zavattini'nin kötü kaderi ortaya çıktı, çünkü akımın kuramlarını desteklemeyi sürdürdüğü halde, bunları sonuna kadar götüremedi. Bir uygulayıcı, senaryo yazarı ve De Sica'nın çalışma arkadaşı Zavattini asla imgelemi renklendirmekten ya da imgelemi izleyiciyi etkilemek için kullanma girişimlerinden çekinmedi. O ve diğerleri geleneksel sinemanın "burjuva sentezini" parçalamada başarılı oldukları halde, günlük yaşamın ve İtalyan halkının koşullarının kuşattığı bütün insani, tarihsel, belirleyici ve kesin öğeleri analiz etmede aynı başarıyı göstermediler. Hem yönetmende hem de izleyicide bir "görüş yoğunluğu ve yaşam, gerçeklik ve tarihsel önem kazandırılmak zorunda olunan bir diyalogu"[41] yaratmada çok başarılı oldukları halde, karakterlerinin yalnızca acısını çekmelerinden çok kontrol etmeleri anlamında tarihle nadiren ilgilendiler. Onlar izleyicinin özel bir dünyayı görmesine olanak sağlamış ama asla bunun ötesini göstermemişlerdir. Bu dünyadaki değişim potansiyelini bazen ima etmişler ama asla net bir biçimde sunmamışlardır.

Anlatı yapısını yeniden gözden geçirme girişimlerini de tamamlayamadılar. Bütün başarılarına rağmen onlar konularına aslında duygusal bağlılıklarından kopamamışlardır ya da kopamazlardı. Nesnel gözlem arzusu asla karakterlerine yönelik arzunun yerini almamıştır. Kendisini karakterlerin acısını çektikleri sosyo-politik umutsuzluğu iletmelerinde gösteren bir sempatidir bu. Kuram günlük yaşamın yoğun gözlemini gerektirdiğinden, imgeler aslında belki de bu günlük yaşamın doğası nedeniyle, acıma ve sempatinin imgeleriydi. *Bisiklet Hırsızları*'ndaki Ricci ve küçük Bruno'nun dolaşmaları, her defasında yaşadıkları hayal kırıklıkları, Ricci'nin oğlunun suya düşmesinin, öfkeyle attığı tokadın sonucu olduğunu düşündüğü sekans, Ricci'nin hırsızı koruyan kalabalık tarafından tehdit edilmesi, bir bisiklet çalmaya kalkması ve finalde oğluyla el ele kalabalık içinde yürümesi, bütün bunlar bizde keder ve hayal kırıklığı yaratmayı garantileyen bir modeli oluşturur ve duygularımız karakterlerinkini yansıtır. *Bisiklet Hırsızları* tıpkı *Roma, Açık Şehir*'de olduğu gibi, karakterlerin psikolojik olarak ıstırap çekmelerine izin vermeyi reddetmesi, öngörülebilir tutku eğrileri olmaksızın sadece öyküsünü anlatması, karakterlerin hareketlerini izlemesi ve imgelerin yarattığı fiziksel ve tarihsel ortama dayanması sayesinde melodramdan kurtulur. Rossellini *Roma, Açık Şehir*'de Pina'nın ölümüne, Manfredi'nin işkence görmesine ve Don Pietro'nun infazına tepkilerimiz konusunda özel taleplerde bulunur. Bu filmde Rossellini belki de faşizmin

[41] A.g.e., ss., 71, 72, 73.

gerçekliklerine, kendisini bunun dehşetinden uzaklaştırabilmek için aşırı yakındır, ancak yine de acı ve ıstırap çekişi izlemeye duygusal tepki vererek özdeşleşmenin bunu anlamaya engel olabileceğinin farkında değildir.[42] Ancak bunun çok çabuk farkına vardı ve *Paisa*'da neredeyse tamamen doğrudan duygulanıma izin vermedi. De Sica ve Visconti ise bunu asla öğrenmedi.

Bu yapısal güçlük, yani kendi duygularını ve bizimkileri yarattıkları karakterlerden ayıramamaları, Yeni-Gerçekçilerin çocukları, üzerinde bu duyguların döndüğü bir dayanak noktası olarak kullanmadaki ısrarıyla birleşir. Herhangi politik, ekonomik ve toplumsal felakette en fazla ortada olan ve en çok acı çekenler çocuklar olduğundan, bunun cazibesini anlamak kolaydır. Çaresizdirler ve bu nedenle en fazla onlar zarar görür. Onlar aracılığıyla bu zararları ya da en azından ana katılımcılar olarak onlarla birlikte görmek, bu zararların alanını en doğrudan biçimde görmektir. İşin kötü yanı çocukları kullanmanın bir sinizmi, izleyicinin tepkisini garantilemenin kaba bir yolu haline gelen özel bir arayışı ortaya çıkarmasıdır ve Rossellini ile De Sica'nın bunun farkında olup olmadıkları belli değildir. Yeni-Gerçekçiler ne yazık ki kaba olmaktan kaçamadılar. Kesin bir sinizmi ve büyük miktarda naifliği göremediler. Yeni-Gerçekçiliğin çocuklarının büyüsüne kapılmayan ve bir bütün olarak akımın hatalarını görebilen birkaç tarihçiden biri olan Eric Rhode bu yönetmenleri ahlaki şantaj yapmakla suçlar. Analizi çok önemli olduğundan uzun bir alıntı yapmak gerekiyor:

> *Üç Kuruşluk Opera*'da Peachum'u tanımlarken Brecht, acıma yönündeki bütün taleplerin lisanslı hırsızlığın bir biçimi olduğunu ima etmişti. Brecht adaletsiz bir toplumda sömürülenin sömüreni, herkesi bir tür aldatmayla tuzağa düşüren bir tarzda nasıl sömürebileceğini görmüştü. De Sica ve Zavattini bu toplum anlayışına yönelik sorumluluğu kabul etmeyi istemezler. Onlar sanki herkes Tanrının gözünde bir çocukmuş gibi, herkesi çocuk benzeri bir duruma indirgerler. Onların günlük yaşamın önemsiz ayrıntılarına dair çocukça anlayışları, tamamen hassas kesinliği nedeniyle edilgin olma eğilimindedir. Şeylerin yüzeyine sıkıca tutunurlar ve tutunuşlarında sürekli bir şikayet vardır. Brecht yetişkinlerin herhangi bir zamanda çocuksu bir ruh haline girdiklerini ve başka yerde bunu topluma yönelik sorumluluğun yerine geçirdiklerini, toplum onların gereksinimlerini karşılamada başarısız olduğunda eyleme geçmekten çok şikayet etmeyi tercih ettiklerini ve bu gereksinimler nadiren de olsa karşılandıktan sonra yaşamlarının uğursuz bir iktidar tarafından belirlendiğini tahayyül etme eğiliminde olduklarını anlamıştı.[43]

---

[42] Eric Rhode, *A History of the Cinema from its Origins to 1970* (New York: Hill and Wang, 1976), ss. 458-60 ile karşılaştırın.

[43] A.g.e., 441.



Savaşın dehşetinin tarihi. *Paisa*
(Modern Sanat Filmleri Müzesi Fotoğraf Arşivi).

De Sica ve diğerleri her ne kadar kendi toplum görüşlerini anlatmak ve duygularımızı buna odaklamak için çocukları kullandılarsa da, onların çocuksu bir algılamayı üstlendikleri konusunda Rhode ile hemfikir değilim, anlayışlarının edilgin olma yönünde olduğunu da düşünmüyorum. Ancak çocukların her yerde ve her zaman bulunmalarının onlar için kesin sorumluluktan kaçınmanın bir yolu olduğu konusunda Rhode ile hemfikirim. Bir çocuk, orta sınıf ahlakının bütün tanımlamalarına göre, çaresizdir, ya ana-babaları tarafından ya da acıma nedeniyle sürekli korunmaya gereksinim duyar. Yeni-Gerçekçi çocuk için sonuncusu değil, ana-babaların kendi umutsuz hayatta kalma girişimlerinde kıyamadıkları için ilki geçerlidir. Yeni-Gerçekçilerin kameralarının sürekli gözlediği perişanlık yalnızca artırılmaz, aynı zamanda abartılabilir görünür, tıpkı yaratılan yoksulluğun ve perişanlığı yaşayanların yaptığı gibi. Bu perişanlık içinde çocuklar sessizce ıstırap çekerler ve hem tanık hem de bakış açımızın vekili olarak işlev görürler. Rhode'un anlayışının zekice olduğu nokta burasıdır: bakış açımızı acı çeken çocukla birleştirdikleri için Yeni-Gerçekçiler bizi edilgin ve çaresiz tefekkür konumuna yerleştirirler. Başlıca suçlu De Sica ve Zavattini'dir ama Rossellini bile *Roma, Açık Şehir*'de Partizanların savaşına aktif olarak katılan çocuklara hak ettiklerinden daha büyük bir rol vererek kendisini ve bizim algılayışımızı abartır ve biz de durumu anlama gereksinimi duyarız. Bu yönetmenlerin hiçbiri Brecht'in sanat yapıtındaki sürekli, mesafeli analiz (izleyicinin olayları edilgin kabulüne ve duygusal özdeşleşmeye izin

vermeyen analiz) ilkesini kabul etmedi. Bu nedenle ifade ettikleri dünyayı net bir biçimde ve geleneksel sinemasal ön kabuller olmaksızın görme arzuları, kendilerini bazen çaresizliğe yönelik klişeleşen sempatiden uzak tutamamalarıyla çelişti. Sonuçta Yeni-Gerçekçiler hem tanımladıkları insanların kendi konumları üzerinde zafer kazanmaları konusunda isteksiz oldukları (Rossellini'nin savaş filmlerinde bile zaferin yalnızca adı geçer) ya da bunu yapamadıkları için hem de karakterleri ve durumu analiz etmekten çok genellikle bunları aşırı duygusallaştırdıkları için izleyicilerinin ümitlerini kırdılar.

Kariyerlerinin başında ve belki de yalnızca anti-faşist oldukları için Yeni-Gerçekçiler dikkatleri yoksul ve sömürülen insanlara yönelten sol eğilimlere sahipmiş gibi görünürler. Ancak onlar devrimci değillerdi. Her ne kadar Batı sinemasının estetiğini değiştirdilerse de, Batı toplumunda bir değişim çağrısında bulunmadılar. Dahası geliştirdikleri estetik, değişim düşüncesine karşı koydu. Bu düşünce onların gözlem yapmasını istedi ama gördüklerini değiştirmesini istemedi; onların karakterlerine acıma ve duygusallıktan daha fazlasını yüklemelerini engelledi. Yeni-Gerçekçi kuram içinde bir edilginlik anlayışı oluşturuldu ve sonuçta yönetmenler karakterlerine ve izleyicilerine yalnızca edilginliğin ödüllerini toplama olanağı sağladılar: Stoacılık anlayışıyla yumuşatılmış daha çok acı, daha çok yoksulluk, (karakterler için) dayanma gücü, keder ve anlayış ama (izleyici için) bunlara bir parça bile üstünlük sağlamamak.

1920'lerde Eisenstein hem biçimde hem de içerikte devrimci olan bir sinema yaratabilmişti; onun ardında tarihsel bir devrimin gücü ve desteği vardı. Savaş sonrası İtalya'da bırakın böyle bir desteği, mahvolmuş ve belirsiz bir geleceğe yönelen bir ülkenin zulmü söz konusuydu. Zaferin kutlanmasının karşısına acı çekiş çıktı ve bu anı belgelemek isteyen yönetmenler başka her şeyden çok çekilen ıstırabı hissettiler. Yine de bu durumdan duyulan acı sinemada kesinlikle yumuşatılmaksızın ve kaderde bir değişime yapay bir sıçrama yapılmaksızın daha önce hiç belgelenmemişti. Basit ama dokunaklı ayrıntıları yakalamaya, süslenmemiş ama güzel görüntülere yönelen Yeni-Gerçekçi yönetmen bunları değiştirmede ya da gördüğünden daha fazlasını ifade etmede özgür değildi. Sonuçta bu, kendini yok eden bir döngüydü ve bu durum, Visconti'nin *Yer Sarsılıyor* filminde açıkça görülebilir. Bu film İtalya'nın yoksulluğun hüküm sürdüğü güneyinde yaşayan balıkçıların, madencilerin ve köylülerin toplumsal ve politik mücadeleleri üzerine büyük Yeni-Gerçekçi devrimci üçlemenin ilk bölümüydü. Proje Komünist Partisi'nden gelen parayla başladı ve

başlangıçtaki düşünce, filmi alışılmış Yeni-Gerçekçi edilgin bir biçimde acı çekişin gözleminin ötesine geçirebilecek olan yoksulların kendi üzerlerindeki baskının üstesinden gelebileceği anlayışıydı. Ama Visconti kısmen çekimler sırasında düşünceleri değiştiği için kısmen de proje istendiği gibi yürümediği için bu orijinal düşünceye sadık kalmadı.[44] Yalnızca birinci bölüm çekildi ve o dönemde film ağır ritminin, uzunluğunun (üç saatten fazla) ve İtalya'da bile diyaloğunun cezasını çekti. Visconti profesyonel olmayan Sicilyalı oyuncuları kullandı. Bu insanlar ülkenin geri kalanının büyük ölçüde anlamadığı kendi aksanlarıyla konuştular (dış-ses yorumun eklenmesinin bir nedeni budur). İlk gösteriminden bir süre sonra film büyük ölçüde kısaltılmış, yeniden kurgulanmış haliyle gösterildi. Ama bütünü görünce ve değişen niyetlere rağmen (ya da bu yüzden) film akımın bir zirvesi olarak görülebilir. Akımı işleyen bütün ders kitapları bu filmle ilgilenirler. Film gerçek mekânlarda çekildi ve filmde bu mekânlarda yaşayan ve kendi yaşamlarındakine çok yakın rolleri canlandıran insanlar yer aldı. Visconti bu yaşamları tanımlayan zengin ama basit ayrıntılara büyük özen gösterdi ve bu insanların dünyalarının dokusunu ve aydınlığını, jestlerini ve görünümlerini dokunaklı bir biçimde anlattı.

Görüntüler büyük bir dikkatle çekildi. Derin odak ve siluetin kullanımı, denizdeki teknelerin ışıkları, karada ve denizde yapılan panlar, bütün bunlar görülene bir hayranlığı, hatta övgüyü gösterir. Bu (kısa bir süre sonra Visconti'nin sinemasına nüfuz eden) içi boş bir biçimcilik değil ama daha önce belirttiğim gibi, bir dikkat çekme, mekâna ve burada yaşayanlara saygı gösterme girişimidir. Bu tutum, *Bisiklet Hırsızları*'nın bazı sekanslarında bir an için görünür. De Sica emekçilerine asilce değil ama amaç ve kontrol duygusuyla saygılarını sunar, tıpkı Ricci'nin oğluyla birlikte şafakta günün ilk ışıklarıyla birlikte caddelerde otobüslere yönelen insanların arasına karıştığı ilk iş gününde olduğu gibi. Visconti, De Sica'yı bu konuda aşar.

Ama *Yer Sarsılıyor*'daki görsel şaşaa ve alışılmamış ayrıntı gözlemi toplumsal ve politik bir açıklamaya yönelmekten ziyade anlatıyı kontrol etmeye başlar. Visconti Aci-Trezza adlı sahil köyünü ve yaşayanlarını belgelemede – belgelemenin de ötesinde evleri, sahil boyunu, balıkçıları ve ailelerini sonunda kendilerinin önüne geçecek imgeler içinde organize etmede başarılıdır. "Belgesel ideolojik olana üstün gelir," diye yazdı Geoffrey Nowel-Smith ve resimsel olan da belgesele üstün gelir. Bu arada Nowel-Smith'in

---

[44] Film üzerindeki politik ve edebi etkiler için bak. Geoffrey Nowell-Smith, *Visconti* (Gardencity, N. Y.: Doubleday, 1968), ss. 39-44.

filmin başlangıçtaki itici gücü olarak gördüğü devrimci amaç, Yeni-Gerçekçi özellik olan tahammül eden insanlığın onaylanması yönünde değişir. Bazen film, Nowel-Smith'in sözleriyle, "antropologun bir sahneyi kurup, önemi üzerinde yorum yaptığı, sahne gerçekten çekilirken varlığı daha fazla hissedilmesin diye görüntüden çekildiği bir antropolojik sinemaya" yaklaşır.[45] Ve bu nedenle bir problem ortaya çıkar. Visconti yapacaklarını iki yolla yapmaya çalışır: Hem bir yaşam tarzının ve bir mekânın görsel kaydını yaratıcı bir varlığın müdahalesi olmaksızın yapmaya çalışır hem de bu kaydı isyan ve başarısızlığın anlatısı içinde biçimleyerek ve dış-ses yorum ile bir yaratıcının varlığına başvurmaya kalkar. İnsanları ve çevrelerini belgeleme arzusu, başarılı bir devrimi tanımlamama kararı, duygularımıza rehberlik etmek için araya girmesi, güçlü ama çelişkili bir yapıtı ortaya çıkarır.

Film yoksul bir balıkçı ailesinin başından geçenlerin izini sürer. Aile, kendi çalışmalarının ürünlerini çok düşük bir ücret karşılığı alan ve daha sonra da bunları satıp büyük kârlar elde eden patronlardan – bu filmde toptancılar – kurtulmaya çalışır. Filmin ilk bölümü Valastro ailesi üyelerinin denizde balık avlamasını, aile yaşamlarını ve kendi yakaladıklarını kendilerinin satamamasının acısını çekişlerini gözler. Film boyunca duyduğumuz Visconti'nin yorumu bize onların yoksulluğunu, gerilimlerini ve birkaç küçük mutluluğunu anlatır. Aralara masum flörtlerin serpiştirildiği bir iş ve ev yaşamı döngüsüne sokuluruz ve bunlar insanların adına konuşan ve insanların sömürülmelerinden nasıl hoşnut olabildiklerini soran dış-ses anlatıcıyla birleştirilir. Yalnızca aile üyelerinden büyük kardeş Ntoni hariç. Tutucu dedesinin itirazlarına karşın Ntoni küçük bir isyana öncülük eder. Balıkçılar avın ardından toplanırlar. Ntoni toptancıların terazilerini ve sepetlerini suya fırlatır ve hemen polis tarafından yakalanır. Toptancılar, balıkçılar kendileri adına satmaları için balık yakalamadıkça para kazanamayacaklarını anlarlar. Ntoni'nin cezaevinden bırakılmalarını sağlarlar.

Bu noktada Visconti, Ntoni'nin neden olduğu durumdaki güçlüklerden kaçınmaya başlar. Serbest bırakılan Ntoni toptancıların egemenliğinden özgürleşmekte ısrar eder ve böyle yapınca da diğer balıkçıların kendisine katılmadaki isteksizlikleriyle karşılaşır. Bağımsız olması için gereksindiği parayı bulmak için evini ipotek etmek gibi tehlikeli bir adım atar. Visconti komşuların şüphelerini ve Valastro ailesiyle dalga geçmelerini gözler. Sınıfsal tavırdaki değişimlere duyarlıdır. Evin ipotek edilmesinden gelen para ve iyi geçen av sonucu Valastro ailesi kısa süren bir zenginlik yaşarlar ve

[45] A.g.e., ss. 40, 50-51.

diğer balıkçılar onlar hakkında kötü düşünmeye başlar. Hem Ntoni'nin kız arkadaşı hem de kız kardeşinin erkek arkadaşı bu ani zenginlik konusundaki bir güvensizliği ifade ederler. "Antropologun" en ustaca biçimde ortaya çıktığı ve sözde devrimci sinemacının geri çekilip melodramcının devreye girdiği ve karakterlerini, onların durumunu ve izleyiciyi sinemasal geleneğin zorla araya girmesi karşısında savunmak yerine terk ettiği yer işte burasıdır. Valastro ailesi üst düzeyde başarı kazanır. İyi bir av dönemi geçirirler. Balıkları tuzlamada komşularından yardım bile isterler. Hallerinden memnundurlar ve buna müzik eşlik eder. Ntoni ve sevgilisi sahilde sevişmek için mutlu bir halde koşarlar. Perdedeki olan bitenden çıkan her mesaj tek bir melodramatik beklentiyi oluşturmaya başlar: Felaket kaçınılmazdır. Visconti imgelerin oluşturduğu ikiye katlanan beklentilere çare bulamaz: Anlatıcı, çiftin mutluluğunu vurgular, kaçınılmaz bir tepki oluşturan bir vurgudur bu. Mutluluk uzun sürmeyecektir.

Visconti zincirlemeyle çiftten rüzgârlı bir rıhtıma geçer. Erkekler denize döner. Teknelere binerler ve görüntü kararır. Görüntü limana ve köye bir panla açılır ve bir zangoçla biter. Anlatıcı bize Aci-Trezza'daki çan sesinin ruhları öldürdüğünü, çünkü fırtınanın yaklaştığını söyler. Model açıktır. Fırtına gelir; evlerdeki aileler kaygı içindedirler. Siyah giyinmiş, kıyıda siluet halinde, dalgalı denize ümitle bakan kadınların görüntülerini görürüz. Valastro ailesi fiziksel olarak sağdır ama tekneleri, yani geçim araçları harap olur. Toptancılardan biri "Ntoni bütün bunları ödeyeceksin" der. Anlatının sahibi olan Visconti bunu aileye ve üstelik bize hakikaten pahalıya ödetir. Bu andan itibaren servetlerindeki azalma hızlı ve doğrudandır. Toptancılar aileyi dolandırır, kardeşlerden biri kuzeyde çalışmak için bir yabancıyla birlikte aileden ayrılır, kızlardan biri kasabadaki bir memurla arkadaşlık kurar, Ntoni kendisine gülmeyecek tek onlar olduğu için kasabanın sarhoşlarıyla takılmaya başlar. Ailenin evi satılır, yırtık pırtık giysileriyle kalırlar. "Valastro'lara kalanlar sadece," der anlatıcı, Visconti'nin karakterlerinin düşüşünden haz alışını ima eder bir ifadeyle, "ağlayacakları gözleri." Ntoni daha önce mücadele ettiği toptancıların önünde rezil olmalı, silinse de hâlâ net olan duvardaki Mussolini adının önünde oturan bir patrona çalışmak için yalvarmalıdır. Film Valastro'ların harap olmuş evlerine yerleşmeleri ve başarısızlığının balıkçılar arasında dayanışma olmamasına bağlı olduğunu, patrona eskisinden de daha fazla bağımlı hale geldiğini anlayan Ntoni'nin denize açılmasıyla biter.

Toptancının ardındaki duvara yazılmış Mussolini adı önemli bir simgedir ve toptancıların bürosunun dışındaki duvarda ve başka yerlerdeki orak çekiçle karşıtlık oluşturur. Visconti iki politik düzene

göndermede bulunur, biri baskıyı, acımasız ve haddini bilmez bir iktidarı, diğeri ise bir topluluk ruhunu, balıkçıların birliğinin gücünü, kendileri için çalışmalarını belirtir. Ama patronun başının üzerindeki Mussolini'nin adının göze çarpmasıyla, Visconti sağın dayanıklılığının daha güçlü olduğunu, baskının süreceğini ve başarılı bir kolektif mücadelenin ortaya çıkmak üzere olmadığını söyler gibidir. Bunu düşündüğünü söylemez ya da belirtmez ve filmin politik temelinin anlatıya hâkim olan melodramatik eğilim tarafından zayıflatılmasına izin verir. Karakterler politik mücadele olanaklarından uzaklaştırılır ve dramatik geleneklerin en basiti ve saptırıcı yanı olan kadere teslim edilirler. Diğer Yeni-Gerçekçi filmlerdeki akrabalarının çoğu gibi, Valastro'lar da acı çeker ve kaybederler. Canlılıkları yok olmaz, korunur, çünkü Ntoni balıkçıların ancak birleşerek toptancılara karşı gelebileceğini, bu olmazsa yönelimsiz ve umutsuz olduklarını anlamıştır.

Yeni-Gerçekçiliğin en önemli öğelerinden birinin melodrama –değişmez kaybetme ve kurban olma eğilimlerine ve ticari sinemanın büyük bölümünün destekleyici modeli haline gelmiş olan hak edilmemiş duygusal tepkiye– karşı çıkma girişimi olduğunu söylediysem de, şimdi bu argümanı düzeltmeli ve Rossellini, De Sica ve Visconti'nin melodram karşıtı bir tarza yönelmeyi isteseler de, bu yönelişte yalnızca ara sıra başarılı olduklarını belirtmeliyim. Gözlenen sosyo-politik bir gerçeklik yaratma arzuları ile duygusal öykü anlatımının eski biçimlerine bağlanmaları arasındaki mücadele farklı nedenlerle asla çözülemedi. Bunlar arasında baskın olanı, bu yönetmenlerin çoğunlukla "gerçekçiliğin" bir anlayışını – insanların gerçek koşullarını inceleme girişimini ve belki de bu koşulların açıklanmasından bunların nasıl değiştirileceği anlayışının çıkabileceği umudunu – anlatının eğer kederli olursa ve karakterleri mutsuz ve çözümsüz bir sona varırlarsa "gerçekçi" olacağı düşünülen edebi ve sinemasal bir gerçekçilik anlayışıyla karıştırmalarıdır. Daha önce belirttiğim gibi, kendi estetiklerinin mantığını izlemek zorunda olduklarını da duyumsadılar. Eğer Yeni-Gerçekçilik varolan koşulların gözlemi ve bu gözlemin üstesinden gelinemez ve değişmez bir yoksulluğu açığa vurması kaygısına sahipse, o zaman neyi göstermesi gerekiyordu?[46] Değişimi dramatize etmek, gözlemin emrettiklerine karşıt olarak kurmacaya öznel arzuyu sokmak olurdu.

Ortaya çıkan mücadele çoğunlukla filmlerin taşıdığından daha fazlaydı. Yeni-Gerçekçiler filmlerinin diyalektik olarak işlediğini, yoksulluğu, ıstırap çekişi ve buna dayanmanın toplumsal yapıdaki değişim potansiyellerini akla getireceğini ummuş olabilirler. Ama bu diyalektik nadiren başarılı olarak işledi. Çünkü nihayetinde

[46] A.g.e., s. 40 ile karşılaştırın.



Ntoni ve kardeşleri yırtık pırtık giysileriyle. *Yer Sarsılıyor* Modern Sanat Filmleri Müzesi Fotoğraf Arşivi).

filmlerin çoğunda iletimlenen, umut değil ama, Nowell-Smith'in Visconti üzerine yorumunu kullanırsak, "çok derinlere kök salmış karamsar kaderciliktir." Bu karamsar kadercilik çok güçlü bir biçimde, yönetmenlerin akla getirmeyi istediği "insanın eylem olanaklarına dair daha iyimser entelektüel anlayışa" karşı çıkar.[47] Bisikleti çalındığında Ricci'ye kimse ve hiçbir şey yardım etmez. Olaydan sonra yardım için bir topluluğun merkezine gider. Binanın bir yanında Komünist Partisi'nin bir mitingi vardır, konuşmacı daha

[47] A.g.e., s. 42. Nowell-Smith bunu bir yaratıcı gerilim olarak görüyor. Ben ise görmüyorum.

fazla iş için birlik olmalarının gerektiğini anlatır. Ricci'nin kişisel sorunu konuşmacı tarafından reddedilir. Binanın diğer yanında, Ricci'nin yaşamının en kritik anında bir gösterinin provasını yapan, eğlenen birkaç insan vardır. Parti ona yardım etmeyecektir ve yalnızca provadaki bir arkadaşı olan bir çöpçü yardım vaadiyle yanına gelir. Ertesi gün çöpçü ve başka bir yoldaş bisikletini arayan Ricci'ye biraz yardım eder ama kısa bir süre sonra umutsuzca ve yalnızca insanların acımasıyla sonuçlanan rezil olacağı tehlikeli bir iş içinde (bisiklet çalmaya çalışıp yakalanması – Ç.) oğluyla tek başına kalır. Bu kuşkusuz güçlü bir onaydır ama aynı zamanda da verilmesi kolay olan bir onaydır. Ricci'nin, ailesinin ya da onun durumundakilerin özel durumu için özel hiçbir şey sunulmaz. Benzer biçimde De Sica ve Zavattini'nin *Umberto D*'sinin sonunda da hükümetin pansiyonunda yaşayamayan ve pansiyondan atılan (suiistimal edilmiş çocukluğun yerini suiistimal edilmiş yaşlılığın aldığı) yaşlı adam intihar etmeyi düşünür ama sonunda parkta çocuklarca etrafı sarılmış halde küçük köpeğiyle yaşamaya karar verir. Bunun ne adına ve nasıl olduğu netleştirilmez. Yine yaşamın onaylanması böylesi bir yaşamın nasıl onaylanabileceğinin analizinin yerine geçer. Karamsar olmamıza izin verilmez ama buna dair somut bir neden de verilmez.

Sıkıntı ve umutsuzluğa umut besleyerek dayanma gereksinimine dair bu anlayış, Yeni-Gerçekçi girişimdeki, sınıf ve toplumsal yapıya dair sol anlayışıyla Katolik inancı birleştirme çabasındaki birbiriyle çelişen tarzdan çıkar.[48] Yeni-Gerçekçi estetiğin ardında, dünyaya açık olmanın açığa vurmayı getireceği, yönetmenin insanlığın hakikatlerini keşfetmesi için yalnızca Tanrının yaradılışa dair kitabına bakması gerektiği inancı yatar. Bazin, De Sica'nın gücü üstüne şunları yazar:

> De Sica'nın gücü şeylerin özünü inkârda değil, onlara her şeyden önce özgürce kendi adlarına varolmalarına olanak sağlamasında yatar; bu onları eşsiz bireysellikleri içinde sevmektir. "Kız kardeşim gerçeklik," der De Sica ve Saint Francis'in çevresinde uçan kuşlar gibi onun etrafında daireler çizer. Diğerleri onu kafese kapatır ya da ona konuşmayı öğretir ama De Sica onunla konuşur ve duyduğumuz, inkâr edilemeyecek, yalnızca sevginin söyleyebileceği sözcük gerçekliğin hakiki dilidir.[49]

Bazin'in Yeni-Gerçekçi girişimde bulduğu dinsel basitlik, iki örnekte harfi harfine ifade edildi. Rossellini 1950'de Saint Francis üzerine bir film yaptı ve akımın ortadan kalkmasından uzun süre sonra 1964'te Pier Paolo Pasolini *Aziz Matyö'ye Göre İncil*'i (*Il*

---

[48] Rhode, *History of the Cinema*, s. 459.

[49] *What Is Cinema?*, cilt II, s. 69.

Vangelo secondo Matteo) çekti. Her iki örnekte de Amerikan sinemasının Kitabı Mukaddes ile ilgili film türünün parçası olan seyirlik ve abartının yerini (Rossellini'nin sinemasındaki çocuksulukla yakın ilişkili olan) basitlik ve doğallık alır. Bunlar korkuyu sıradana tabi kılar ve anlamı bu olayların nasıl olduğundan çok izleyicinin olaylardan çıkardıklarından oluşturur. Pasolini'nin hüneri Yeni-Gerçekçi ilkelere tamı tamına bağlılığında ve siyah beyaz görüntünün basitliğiyle kutsal metni belgeleme duyarlığında yatar. Ama Bazin'in düşüncesi tek başına filmlerin dinsel konulara sahip olmasıyla ilintili değildir. Aslında o, Yeni-Gerçekçilikte Tanrının doğada yaptığına Katolik bir açıklığı ve dünyadaki kutsallığı açığa vuracak bir inancı bulmaya çalışıyordu. Bu işe yaramayacak bir inançtır, çünkü kavramayı varoluşun politik ve toplumsal doğasından alıp, gerçeklikte temeli olmayan bir umuda ve gönül rahatlığına yöneltir. Öfke duygusallık içinde eritilir. Görüntüyü politikleştiren Yeni-Gerçekçiler bir sınıfın çektiği acıları ortaya koydular, aynı zamanda da açığa vurduklarının, bu acı çekişlerin önünde edilgin kalmak zorunda olduğu şefkatli bir göz tarafından görülmesinin ötesine geçememesinde ısrar ettiler. Gerginlikler fazlalaştı ve Yeni-Gerçekçiler sinemalarının biçim ve içeriğine içkin karşıtlıklara dayanmada giderek daha isteksiz oldular. 1950'de De Sica ve Zavattini *Milano Mucizesi*'ni yaptılar. Bu filmde en iyi Yeni-Gerçekçi ortamlardan biri olan bir kentin kıyısındaki gecekonducular naiflik ve istek dolu oluşun zaferini anlatan bir anlatıyı ortaya çıkarır. Masum, aptallık derecesinde iyi bir genç çevresindeki insanları yoksulluktan ve petrol dolu bölgeye yalnızca hayaletlerin ve meleklerin yardımıyla sahip olmak isteyen bir sanayicinin kontrolünden kurtarır. Bu yoksul genç kelimenin tam anlamıyla "iyi sabahlar dileğinin gerçekten güzel bir sabah anlamına geldiği bir krallığa," cennete uçar.[50] Yeni-Gerçekçilik, yeni-fantezi haline gelir ve De Sica da "yalnızca bir peri masalıydı ve tek istenen buydu," der.[51] Onun niyetleri sorgulanmayabilir ama imgeleri için aynı şey geçerli değildir. Bu görüntülerin bazıları akım içinde en başarılı biçimde çekilen kent manzaralarıdır. Filmin başlarında, 1950'lerin sonu ile 1960'ların başında Antonioni'nin geliştireceği stili haber veren ve *Yer Sarsılıyor*'da görüntü yönetmeni olarak çalışan G. R. Aldo tarafından çekilen gri binalar ve sokaklar vardır. Ama kariyerindeki bu noktadan itibaren De Sica imgelerinin geçerliliğine inanmakta isteksiz görünür ve bunları optik efektlerle ve yoksul insanın yalnızca öteki dünyada ödülünü alacağına dair

---

[50] Vittorio De Sica, *Miracle in Milan* (Baltimore: Penguin Books, 1969), s.120.
[51] A.g.e., s.11.

gerici inancın yanı sıra aşırı kötümserliği gösteren çocuksu bir fanteziden çıkan bir anlatıyla aşma gereksinimi duyar.

1950'lerin başında orijinal itkiden hızla uzaklaşma, Yeni-Gerçekçiliğin yine de muhtemelen bir tür, tarihsel ve toplumsal olaylara tepki veren biçim ve içeriğin özgül bir düzenlenişi olduğunu ve ona çelişkilerle yüklü kuramların yol gösterdiğini ifade eder. Bu olayların yarattığı durum değiştiğinde, ortadan kalktığında ya da radikal olarak dönüştüğünde ve artık içerilen çelişkiler kalmadığında bu tür de değişti. Akım ya tekrarlanacak ya da *Milano Mucizesi*'nde olduğu gibi saçmalayacaktı. Sadece biçim ve içeriği birbirlerini tüketmişti ve yönetmenler başka şeylere yönelmek istiyordu. Sonuçta da devlet kendi sözünü söyledi ve akımdan geri kalanları sansürledi. 1940'ların sonunda yurt dışında muazzam sayıda İtalyan filmi izleyicisi vardı ama yurt içi için aynısı söylenemezdi. Akım yeterince güçlü analiz ve değişim modeli sağlamadığı için soldan, fazla solcu olduğu için sağdan ve İtalyan izleyicileri iktidardan uzak tutmayı isteyen ve İtalya'nın ülke dışında kötü bilinmesini istemeyen merkez koalisyonu tarafından saldırıya uğradı. Kazanan hükümet oldu. İtalya NATO'ya katıldı ve Marshall Planı'ndan yardım aldığından, solcu olduğu düşünülen her etkinliği kontrol etme, eğer mümkünse ortadan kaldırma yönünde davrandı. 1949'da Hıristiyan Demokratlar, Giulio Andreotti'ye yalnızca "İtalya'nın çıkarlarına en uygun" filmlerin finanse edilmesi görevini verdi. Dönemin bakanlarının söyledikleri, bir edilginlik ve pasifleştirme sineması yönünde saptanan yönelime – *Milano Mucize*'sinde ortaya çıkan yönelime – işaret eder:

> Film metadır. Eğer hükümetin ihraç edilen sebze ve meyvelerin çürük olmadıklarını garantilemek için kontrol etme hakkı varsa, Yeni-Gerçekçi ruhun bulaştığı filmlerin dolaşımını önleme hakkı ve görevi de vardır. Film bir kaçış, rahatlama ve yoksulluğun unutulmasıdır. İnsanların ekmeğe ve sirklere gereksinimi var.[52]

Bir Hollywood yetkilisi geleneksel sinemanın bu iddiasını, bir toplumun uyuşturulması ve mumyalanmasını daha iyi ifade edemezdi.

Ancak kolektif bir hareket olan Yeni-Gerçekçilik, hükümet onun üzerinde otoritesini iddia ettiğinde zaten gerileme içindeydi. Akımın üç öncü yönetmeni de ün, kâr ve hükümetin sınırlamalarından kaçışın en iyi gerçekleştirilebileceği özellikle uluslararası yapımlara girme kaygısı taşıyorlardı. Filmleri ülke dışında zaten popülerdi ve Rossellini bu popülerliği skandal ile – birincisi Katolik Kilisesi'nin ve Birleşik Amerika'daki çeşitli dinsel grupların tepkisini çeken (1948'de *L'Amore* adlı filmin bir bölümü olan) "Il miracolo" (*Mucize*) ve daha sonra da bir dizi romantik ve

---

[52] Aktaran Overbey, "Giriş," *Springtime*, ss. 26-29.

melodramatik filmle sonuçlanan Ingrid Bergman ile ilişkisiyle – perçinlemişti. Bunlardan biri olan *İtalya'da Yolculuk* (*Viaggio in Italia*, 1953) Fransız Yeni Dalga akımı ve Michelangelo Antonioni için büyük önem taşıyordu. Bu konuya bir sonraki bölümde döneceğim. *Tutku* adlı filminin akımı başlattığı söylenebilecek olan Visconti bunun daha da ötesine gitti. 1954'te *Günahkâr Gönüller*'i (*Senso*) yaptığında, yönelimi netti: bu film büyük ölçekli, renkli kostüm dramdır, İngilizce versiyonu Tennessee Williams ile ortak yazılmıştır ve Amerikalı oyuncu Farley Granger başrolü paylaşır. Granger'ın başrolü paylaşması 1950'ler İtalyan sinemasının bir özelliğidir. Yeni-Gerçekçilerin profesyonel olmayan oyuncuları kullanma özelliği değişim geçirdi. Profesyonel İtalyan oyuncular 1940'ların sonunda filmlerde rol almaya başladı ama onlarla birlikte önemli rollerde Amerikalı oyuncular de oynamaya başladı ve sesleri İtalyanca dublajla verildi ve oyunculukları Amerika'daki oyunculuklarından daha başarılıydı. Anthony Quinn, Fellini'nin *Sonsuz Sokaklar*'ındaki (1954) Zampano'yu, Richard Basehart ise soytarıyı oynadı. Basehart aynı yönetmenin *Kalpazanlar Çetesi*'nde (*Il bidone*, 1955) Broderick Crawford ile başrolü paylaştı. Amerikan sinemasında genellikle bir gangsteri canlandıran Steve Cochran *Çığlık*'ta (*Il grido*, 1957) Antonioni'nin ilk yitik, gezinen karakterlerinden birisi oldu. 1960'larda ve 1970'lerde çok ünlü Amerikalı oyuncular ortaya çıktı. Burt Lancaster ilk olarak *Leopar*'da (*Il gattopardo*, 1963) ve daha sonra da *Aile Toplantısı*'nda (*Gruppo di famiglia in un inferno*, 1975) Visconti'nin bir tür öteki beni (alter ego) haline geldi. Lancaster, Bertolucci'nin *1900*'ünde (*Novecento*, 1976) Donald Sutherland ve Robert De Niro ile bir araya geldi. Başlangıçta bu olgu, hâlâ Yeni-Gerçekçi stili kullanan yönetmenlere, eğitimli oyunculara sahip olurken aynı zamanda tanınmamış oyuncular kullanmanın bir yolunu sunuyordu. Aynı zamanda İtalyanların yerine bu Amerikalıları oynatarak yönetmenler yönlendirmek için zengin malzeme sunan stillerin ve kişiliklerin bir mücadelesini yarattı.

Ancak Visconti'nin durumunda, Granger'ın *Günahkâr Gönüller*'de oynaması, oyunculuk stillerinin alışılmamış bir karışımından çok, hoş bir yüz arzusunun sonucu olabilir ve film Visconti'nin başarılı uluslararası yapıma yönelişini netleştirir. Visconti'nin Yeni-Gerçekçiliği hızla terk edişinin zaten bu akıma fazla bağlı olmayışıyla açıklamak ucuz bir yargı olurdu. Ama bu da 1940'lardaki filmlerinin stilini yanlış yargılamak anlamına gelirdi. *Tutku* ve *Yer Sarsılıyor*'un imgeleri, aynı dönemde yapılanlardan daha fazla abartılı ifade içerdiğinden daha büyük bir belagatı



Gri binalar ve caddeler. De Sica'nın *Milano Mucizesi* filminin ilk sekansı Antonioni'nin görsel stilini haber verir.
(Modern Sanat Filmleri Müzesi Fotoğraf Arşivi).

dışavurur. Onunki aslında işlevsel bir ruhtur ve büyük jestlere, melodramatik hareketlere bağımlıdır.[53] 1940'larda bunlar filmlerinin yüzeyinin altında yatıyordu; Yeni-Gerçekçiliğin biçimleri ve konuları onlara özgürlük sunmuyordu. Ama bu biçimler 1950'lerde parçalandığında, Visconti özgürleşti. *Günahkar Gönüller*'de bir kontes Avusturyalı aşığıyla operada buluşur; aslında onlar arka plandaki opera sahnesi sayesinde ilk buluşmalarını yaşarlar. Bu, büyük tutkuların, ihanetlerin ve gözü yaşlı yüzlerin filmidir. Yeni-Gerçekçilik ile tek ilişkisi, karakterlerin savaş döneminde (film İtalyanların Avusturya yönetimine karşı savaştıkları 1866'da geçer) ıssız sokaklarda yürüdükleri nadir anlarda ortaya çıkar. Visconti filmlerinde çok çeşitli konularla ilgilenir ama *Günahkar Gönüller* onun mizansenini şişirme ve yarattığı sinemasal uzamı, melodram nedeniyle karakterleri boğacak olan bol miktarda ayrıntıyla doldurma gereksiniminde ortaya çıkan yaklaşımını – isterseniz yozlaşmasını deyin – kalıcılaştırdı. "Yozlaşma" sözcüğünü hafif anlamda kullanmıyorum. Visconti sürekli olarak kendisini asla yeterince tatmin etmeyen seyirliğe düşkünlük göstererek – neredeyse bütün tarihsel filmleri İtalya'da orta sınıfın iktidara gelişinin yol açtığı

[53] Bazin 1948'de "estetiği tehlikeli bir yönelim" diye yazdı. *What Is Cinema?*, cilt II. s. 45.

kırılma ile ilgilidir – en iyi politik itkilerine karşı geldi. *Lanetliler* ve *Venedik'te Ölüm* gibi daha sonraki filmlerinin yapısını, zayıflayan karakterler ve durumlar arasında bir dizi zoom çekime indirgemek tamamen olasıdır. Bu zoom çekimler ne seçici ne de açımlayıcıdır, yalnızca anlamlı olmayan ayrıntıları tepeleme yığarlar.

Diğer iki Yeni-Gerçekçi yönetmen özgün ilkelerin ötesine çok geçmediler. Bununla birlikte De Sica oldukça hoş bir biçimde kendi duyarlılığına ve karşı koyamadığı bir cinsel istismar duygusuna izin verdi. Senaryosunu Alberto Moravia'nın romanından Zavattini'nin yazdığı 1960 tarihli filmi *Kızım ve Ben* (*La ciociara*) savaş dönemi ortamını ve hiçbir yere bağlı olmadan oradan oraya gezinenlerin görüntülerini yeniden yakalamaya çalışır. Ama bu büyük ölçüde, filmin starı Sophia Loren'in nedensiz kullanımı nedeniyle gerçekleşmez. Bu Yeni-Gerçekçilerin başlangıçtaki star oyunculardan sakınma arzusunun ne kadar yerinde olduğunu gösterir, çünkü bu filmde Loren Yeni-Gerçekçilerin oyuncularından yapmalarını istediği mizansenin parçası olmaktan çok mizansenin kendisidir. Bütün uzam onun çevresinde, daha doğrusu onun fiziksel ve dokunaklı varlığının etrafında örgütlenir, diğer bütün gözlemlere o hakimdir. Yalnızca Rossellini gözlem anlayışına yakın durmayı başarmış, kameranın verili ve süregiden duruma özen gösterdiği yanılsamasını yaratmasına olanak sağlamıştır. 1950'lerde Ingrid Begman'lı filmler döneminin ardından Rossellini, aralarında Hindistan üzerine bir belgeselin de olduğu çeşitli projelere girişti. 1960'ların ortalarında İtalyan televizyonu için bir dizi tarihi projeye başladı: *XIV. Louis'in İktidara Gelişi* (*La Prise de pouvoir par Louis XIV*, 1966; İtalya dışında ticari sinemalara dağıtımı yapıldı), Saint Augustine, Sokrates, Pascal, Medici ailesi, Apostles üzerine filmler modern bir sinema ansiklopedisiydi. Bunlar öyle çok fazla tarihin yeniden yaratımları değildi (kuşkusuz öyledirler), daha çok hem kendiliğinden hem de törensel olan bir rastlantısallığa sahip her özel sekansta kişiden kişiye yönelen zoom objektiflerle uzun, yumuşak çekimlerde filme alınan düşüncelerin oluşmasının gözlemleriydi. Kamera bakar ve araştırır, karakterleri aşırıya kaçmadan tarihsel zaman ve mekânı gösteren bir ortama yerleştirirken yorum yapmalarına olanak sağlar.

Bu filmler, diğer şeylerin yanı sıra, Visconti'nin tarihi filmlerine de (Hollywood'un kostüm dramasına da) birer tepkidir.[54] Bu filmler bir aryadan çok tutarlı bir söylemi, belirli bir ifadeyi,

---

[54] James Roy MacBean, *Film and Revolution* (Bloomington ve Londra: Indiana University Press, 1975), s 211. (*Sinema ve Devrim*, çev. Ertan Yılmaz, İstanbul. Kabalcı Yayınevi, 2006.)

şatafatlı bir dekordan çok gerçek mekân duygusunu yaratırlar ve hepsinden öte konularına belirli bir uzaklıktan bakarlar. Bu filmlerde, dramatik yapıları *Paisa* ile aynı çizgide olsa da, Rossellini'nin 1940'lı yıllardaki savaş üçlemesinin tutkusu yoktur. Politik olarak bunlar merkezci bir konuma aittirler, geçmişin önemli olaylarını ve düşüncelerini, bunların toplumsal kökenini çok az analizle ya da sorgulamayla kabul ederler (burada da Yeni-Gerçekçi gözlem tutkusu, gözlenenin anlaşılması gereksinimine ağır basar). *XIV. Louis'in İktidara Gelişi*'nin başında Rossellini, saray doktorları hasta kardinali tedavi etmek için atla giderlerken nehir kıyısında çalışan ve sohbet eden bir grup sıradan insanı gösterir. İnsanlar kraliyet, kendi hastalıklarında doktor bulmada yaşadıkları güçlük ve İngilizlerin kendi krallarının kafasını kesmesinin ardından yaşanan hayat hakkında konuşurlar. Bu insanlar da yönetmenin 1940'larda yaptığı filmlerdeki yoksulların gösterdiği kendini kaptırmışlık ve dayanma özelliği gösterirler ve yönetmen bu durumu incelemez. Ama her ne kadar bu filmler Yeni-Gerçekçilerin akımın zirvesinde zaafını yaşadıkları politik bir görüşe bağlanmalarındaki belirsizliği açığa vursalar da, yarattıkları görüntülere ve bunları izleyen izleyicilere saygı göstererek özgün Yeni-Gerçekçi ilkelere en yakın konumdadırlar.[55] Rossellini olayların kamerasının önünde özgürce gelişmesine olanak sağlama yanılsaması yaratarak aynı anda hem malzemesine bağlanma hem de kendisini uzak tutma yeteneğini korumuştur.

Yeni-Gerçekçilerle yakından ilişkili bir yönetmen olan Federico Fellini ülke dışında en fazla tanınan İtalyan sinemacı olsa da, şimdiye kadar pek anılmamıştır. Hakkında o kadar çok (sinemasının karmaşık yapısının taşıyacağından da fazla) yazı yazılmıştır ki, ben yalnızca bir noktaya değinmek istiyorum. Antonioni gibi, Fellini de 1950'lerde kendi filmlerini çekmeye başlayan ikinci kuşak İtalyan yönetmenleri arasındadır. Ancak Fellini çalışmaya 1940'ların sinemacı kuşağıyla başladı, *Roma, Açık Şehir* ve *Paisa* filmlerinin senaryolarının yazılmasında Rossellini ile işbirliği yaptı. İlk filmi *Varyete Işıkları*'nı (*Luci del varietà*, 1950) Alberto Lattuada ile birlikte yönetti. Lattuada ülke dışında pek tanınmayan ve daha sonradan nadiren yurt dışında gösterilen komedilere dönmüş ikinci dereceden önemli bir Yeni-Gerçekçi sinemacıdır. Fellini'nin 1950'lerde yaptığı filmlerden üçü – *Aylaklar*, *Sonsuz Sokaklar* ve *Cabiria Geceleri* – akımın zirvede olduğu dönemde ve film yapımının diğer stillerine, diğer anlayışlarına

[55] MacBean bu sekansı benzer bir biçimde çözümler. A.g.e., s. 213. Nowell-Smith daha da ileri gider ve estetik olarak tutarlı olduğunu söylese de, Rossellini'nin bir politik oportünist olduğunu belirtir. Visconti, s. 32.

etkisini yayabilsin diye türü yayma ve gözden geçirme yolları içinde önemli örnekler olarak dururlar. Örneğin *Aylaklar* yoksullarla değil, kasabadaki bir grup genç ile ilgilidir. Bunlar alt orta sınıftan ailelerin oğullarıdır, çalışmak istemezler, kasaba meydanında ve sokaklarda dolanırlar, içlerinden biri evlenir, karısına sadık olmayı ıstırap çekerek öğrenir, bir diğeri kasabayı ve kasabanın cansız ortamını sonunda terk eder. Görsel olarak filmin dış mekânları keskin çizgili siyah ve gri Yeni-Gerçekçi stilin en iyi örnekleri arasında yer alır. Gece sekansları Amerikan *kara film*'inin (o dönemde Avrupa'da yeni tanınıyordu) etkisini gösterir. 1940'lardaki İtalyan yönetmenlerinden farklı olarak Fellini karakterlerini yalnızca çevreleriyle tanımlamaz. Rossellini'nin *Almanya, Yıl Sıfır*'ının ötesine geçerek çevre, karakterlere kendi toplumsal ve ekonomik koşullarını yansıtmaktan daha fazlasını dayatır. Onları içerir, hatta korkutur. Grubun yazar olmaya özenen üyesi Leopoldo, dışardan gelen bir sanatçının yardımını bekler. Bu adam Fellini'nin uzun kariyeri içindeki töreni, sirk sunuculuğu ve dalavereciliği birleştiren sanatçıdır. Leopoldo ondan hiçbir şeyin olmadığı bu can sıkıcı kasabadan götürmesi için yardım ister. Rüzgârlı meydanda karanlığın içinden çıkan sakin, gizemli, konuşmayan bu yaşlı adam Leopoldo'yu karanlıkta limana doğru götürür. Ama gece, rüzgâr, gölgeler ve bunlardaki bilinmezin vaatleri Leopoldo için çok fazladır. Leopoldo kaçar, yaşlı adam arkasından güler.

Çevre burada simgesel olmaya başlar ve *Aylaklar*'da yalnızca ima düzeyinde olsa da, sonraki filmlerinde Fellini'yi tuzağa düşürür, sonunda dekor haline gelir ve açıklayıcı olmaksızın karakteri boğar. Ama burada sınırlama sürer ve Fellini psikolojiyi araştırma ve belleği set tasarımına çevirme girişimlerinden sakınır, hâlâ içtenlikle ve belirli bir mesafeden davranışı gözleme isteğine sahiptir. *Aylaklar*'ın epizodik yapısı Fellini'nin esnek olmasını, karakterlere yakınlaşıp uzaklaşmasını sağlar, neşeli ve etkili ama ön yargısız olan bu gençlerin yaşamlarındaki olayları bir araya getirir. Filmin sonunda gençlerden biri kasabayı terk etme cesaretini gösterir. Tren istasyonunda çalışan bir oğlanın teşvikiyle (Fellini Yeni-Gerçekçi çocuğun işlevini yeniden düzenler; bu filmde ve sonrakilerde çocuk ya da çocuk ruhluluk masum anlayışın bir kaynağıdır, çoğunlukla yetişkinin kendi tatsız yaşamını idrak etmesini sağlar), Moraldo sabah ilk trene biner. Tren ayrılırken, Moraldo'nun çekimleri evinde, yatağında yatan arkadaşlarının geriye doğru kaydırmalı çekimlerinin arasına sokulur. Moraldo'nun ruh durumunu gösteren ve her şeyi ortaya seren dışavurumcu bir sekanstır bu. Sekans bizi güçlü bir onay ya da beğenmeme durumuna sokmaksızın karakterlerden birinin harekete geçmesiyle diğerlerinin edilginliğini karşılaştırır. Karakterlerle yüzleşmeye zorlanmayız ve

film, gülümseyerek tren yolu üzerinde yürüyerek kasabaya dönen demiryolu işçisi gençle biter. Bu genç yoğunlaşmamıza engel olan ve bizi aksiyondan uzaklaştıran aracı figürdür.

Bu Fellini'nin böylesine fazla bir uzaklığın varolmasına izin verdiği son filmdir. Bir psikolojik gözlem ve büyük duygular hakkında iddialı ifadeler geliştirme gereksinimi sonraki filmlerini etkiledi. *Sonsuz Sokaklar* ve *Cabiria Geceleri*'nin kökleri, harap olmuş yerlerde dolaşan yoksul ve sıradan insanları gözlediği için Yeni-Gerçekçiliktedir. Ama bu yerler, dikkatle oluşturulmuş karakterler çok iyi bir biçimde kurulmuş melodramatik anlatılar içinde ilerlerler ve duygusal tepki talep ederken geri çekilirler. *Cabiria Geceleri*'ni savunmaya çalışan Bazin şunları yazdı: "biz... şimdi... karakterleri artık nesnelerin arasında değil, sanki onlar saydam olmuşlar gibi, onların içinden görüyoruz."[56] Gerçekte karakterler nesnelerden ayrılmaya başlar ve kısa bir süre sonra bu ikisi Fellini'nin – ve izleyicinin – dikkati için birbirleriyle başarısız bir biçimde mücadele edeceklerdir. Fellini *Sonsuz Sokaklar*'dan başlayıp *Sekiz Buçuk*'tan (*Otto e mezzo*, 1963) geçerek filmlerinde *anlam* ile ilgilenir, bu da umutsuz karakterlerini inceleme ve izleyicinin onların duygusal altüst oluşlarını paylaşmasında ısrar etmek anlamına gelir. Uluslararası ün konusunda belki de tek rakibi olan Ingmar Bergman'dan farklı olarak Fellini karakterlerinin korkutucu ve saplantılı iç gözlem yapmasına izin vermez. Onları dışardan içe doğru gözleme geleneğine yeterince yakındır.[57] *Sonsuz Sokaklar*'da Gelsomina, Giulietta Masina'nın etkileyici (kısmen Charlie Chaplin'den kısmen de 1948 tarihli Amerikan filmi *Johnny Belinda*'daki Jane Wyman'ın performansından alınmış tepkiler ve tiklerle dolu) yüzüyle, karakterin yoksulluğu ve fiziksel yalıtılmışlığıyla, çocuklar ve hayvanlarla olan ilişkisiyle ve kuşkusuz kendisine bir hayvandan daha kötü davranan güçlü ve acımasız Zampano'ya karşıtlık içinde tanımlanır. Ama Fellini görüntülerini abartır, onlara büyük bir duygusal güç kazandırır. Onları dikkatimiz ve tepkimiz için bizimle birlikte tartışır. Gelsomina dikkatimizi içinde bulunduğu manzaradan başka yöne yöneltir. Zampano'nun durmak bilmeyen acımasızlığı onu bir soyutlamaya dönüştürür ve gerçekten bu bir soyutlamadır, karakterleri kendi konumlarından çekip acımasızlık ve masumiyet üzerine bir derse dönüştürür. Bu da filmin hem başarısını hem de başarısızlığını oluşturur.

Sonsuz Sokaklar'da Fellini Yeni-Gerçekçi olanakların önemli bir boyutunu geliştirir. Görüntülerini zorlayarak ve büyük

---

[56] *What Is Cinema?*, cilt II, s. 88.

[57] A.g.e.

anlam kazanan düşüncelerin –aptalca acımasızlığa karşı masumiyetin aşkınlığı– biçimlediği karşılaşmalar yaratarak karakterine ve içinde bulunduğu ortama yananlamsal bir boyut ve ahlaki bir yapı kazandırır. Aynı zamanda karakterlerine 1940'lar Yeni-Gerçekçilerinin yapabildiğinden daha fazla kişilik verir ve bunun önemli sonuçları vardır. Yeni-Gerçekçi karakter ne bir tektip ne de bir soyutlamadır ama sınıfının bir temsilcisidir. Hem *Sonsuz Sokaklar*'daki hem de *Cabiria Geceleri*'ndeki karakterler sınıfsal özelliklere sahiplerken, soyutlama işlemi tam tersine sınıfsallıktan uzaklaşma işlemidir; coşkulu düşünce ya da belki de daha doğrusu bir umutsuzluk manzarasındaki ahlaki abide statüsüne taşınırlar. (Fellini'nin niyetlerine uygun pembe bir cümle oldu bu). Yeni-Gerçekçilerin politik ahlakı tercihlerine ve karakter ile mekânı ele alışlarına yerleşmişti. Fellini buna kendi soyut ahlakını ekledi ve bizden buna uymamızı istedi. Yeni-Gerçekçilerin gözlemeyi ve anlamayı, o ise ahlaki algılama ve yargılamayı istedi. İsteklerinin en tepesinde köklü duygusal tepkiler vardı. Yeni-Gerçekçi anlatıyı her zaman tehdit eden melodrama burada sıkıntı duyulmadan hoşgörü gösterilir. Yalnız, incitilmiş Gelsomina kendisi kadar aptal ve masum olan ama ondan farklı olarak Zampano'ya cesaretle karşı koymayı isteyen kaba bir adama yardım eder. Zampano onu öldürür. Gelsomina öncesinden daha acınacak hale gelir ve daha önce suç belirtisi göstermese de, Zampano tarafından terk edilir. Bir süre sonra Zampano kasabanın sokakları boyunca dolanır ve Gelsomina ile birlikte birinin şarkı söylediğini işitir. Çamaşır asan bir kadın ona Gelsomina'nın öldüğünü söyler. Mahvolan Zampano hareketsiz kalır. Fellini güçlü adamına rol yaptırır ama kamera buna katılmayı reddeder. Kamera bir cezalandırma olarak ve Zampano'nun yalnızlığının etkisini artırmak için, Zampano mekânik bir oyunculukla uzaklaşırken bir sirkin dışına doğru geri çekilir. Ama bu yakınlıktan uzaklaşma hareketi yeterli değildir. Kükreyen, bağıran bu hayvan bir acıma anlayışı, bir kurtuluş göstermelidir. Zampano gece denize döner (çok özgün değilse de, ısrarlı bir Fellini yeniden doğuş "simgesi"), kuma oturur ve hıçkırarak ağlamaya başlar, daha sonra yere düşer, öldürdüğü adamın can çekişirken zemine sarılmasına benzer biçimde kumları kavrar. Kamera geri ve yukarı doğru çekilir, bu kez onu yalnız bırakmaz ama tamamen bakışımızın önündedir, müzik yükselir, apışıp kalırız.

Bu sahnenin gücü inkâr edilemez. Rasyonel düşünme düzeyinde, yönlendirildiğimiz, Fellini'nin Yeni-Gerçekçilerin değiştirmeye çalıştığı daha eski ve varlığı süren bir sinemasal geleneği yeniden kullandığı da inkâr edilemez. Fellini kesinlikle Hollywood melodramlarının işlediklerinden çok daha önemli

konularla ilgilendiğini düşündü, daha soyut, görünüşte daha gelişkin bir biçimde sunulsa da, bunlar – iyi ve kötünün, masumiyet ve yozlaşmanın mücadelesi, acımasız bir dünyada benliğin yeri ve değeri – aslında aynı konulardı. Ama yalnızca görünüşte. Melodramın biçimleri ve bunların aracısız duygusal tepki talepleri, ne olursa olsun büyük ölçüde özel bir konudur. Sonunda Fellini Yeni-Gerçekçilerin uzakta durma ve gözlem yapma çağrısını terk etti. Yoğun gözlem uzamlarını kapattı, büyük duygu ve ahlak genellemeleri alanına yeniden girdi. *Tatlı Hayat* (*La dolce vita*, 1959) ile bu alanda devam etti. Bu filmde değerleri, acıma duygusu ve yönü olmayan (1960'larda Avrupalı yönetmenlerin işlediği) zengin kentli orta sınıfla ilgilendi. Yaratıcı döneminin sonunu gösteren bir film olan *Sekiz Buçuk*'ta modernist bellek ve algılamanın bazı sonuçlarıyla kısaca flört etti. Bu filmde kendi kişiliğine biçim vermeye, kendi deneyiminden bir model oluşturmaya çalıştı. Filmin seyirliği, bellek ve arzuya dair parçalı yapısı mesafeye olanak sağladığı için, projelerini artık sağlam zeminlerde oluşturamayan film yönetmenine saldırmanın öyküsü olmaktan çok, bellek ve arzu üzerine düşünmeye olanak sağladığı için başarılı oldu. Film keşfedişin, türetilmiş olan biçimin ve ustalıkla oluşturulmuş görüntülerin enerjisine sahiptir. Ama filmde dolaylı da olsa kendine düşkünlükten vazgeçilmedi. Bundan sonraki filmlerinde, daha dar görüşlü ve yinelemeli hale gelen seyirliğin yapaylığına, belleğin fantezilerine yöneldi.

Fellini'nin gerileyişi sinema tarihi üzerine derslerle doludur. Yeni-Gerçekçiliğin canlanışını ve potansiyellerini artırmasını örnek alan – Michelangelo Antonioni, Bernardo Bertolucci, Truffaut ve Godard gibi – yönetmenlerin çoğundan farklı olarak Fellini yeniden dışavurumculuktan geçerek melodramatik bir tarza kaydı. Bu, bellek ve fantezi yapılarının, arka planda kalmaya mahkum edilmiş tarih ile analizden muaf tutulan bir nostaljiyle betimlendiği özyaşamöyküsel dışavurumculuktur. Sanatçının yaşamının ve imgelemenin ürünlerinin, bunlar sanatçının ürünleri olduğu için çok ilginç olması gerektiğinde ısrar eden bir romantizme geri döndü. *Ruhların Julyeti* (*Giulietta deglai spiriti,* 1965), *Satiricon* (*Satyricon*, 1969), *Roma* (1972), *Amarcord* (1973), *Kadınlar Kenti* (*La città della donne,* 1980) gibi filmlerinin imgeleri, sadece bunlar Fellini'nin imgeleri olduğu için değerli oldukları anlamına gelir. Ama bu gereksiz yinelemenin merkezinde, buna benzer diğer şeylerde olduğu gibi, bir çatlak vardır. Dikkat talebi, tek ama eşsiz olmayan bir imgelemin çalışmasına yönelik sözde merakımıza dayanır. Başka türlü bu filmler hiçbir şeye tepki vermez. Sonraki filmlerinde bazı köklü psikolojik gerçekleri dışavuran dünyalar yaratmayı istedi ama

yalnızca kendi fantezilerine ve – seyirliğin kabuğu çıkarıldığında – beklenmedik anılara tekabül eden imgeler yaratabildi. Karnavalla birleşmiş bir dünya manzarası içindeki grotesk yüzlerin sonsuz hareketi unutulmamalıdır. Bu kötü niyettir.

Burada en köklü türden bir "gerçekçi" olma suçlaması riskine giriyorum. Bu belki de Siegfried Kracauer'a yakın bir konumdur. *Theory of Film* adlı kitabı, gördüğünü değiştirilmeksizin "süre giden" dünyayı edilgin olarak kaydeden ideal sinema mitini resmen ilan etmiştir.[58] Ama ben tam tersini söylüyorum. Film imgesinin, dünyanın kendisine bakış tarzımızla koşutluk gösterdiği görülen bir duruşu, doğrudanlığı ve algısal konumu vardır. Ama bu, bizim gün be gün algıladığımızın "gerçekliği" değil bir imgedir. Metz şunları yazdı: "...Filmin sırrı, gerçekliği üst düzeyde *kendi imgeleri* içinde aktarabilmesidir. Yine de bunlar hâlâ imgeler olarak algılanırlar."[59] Yeni-Gerçekçilik asla gerçekliğin imgesi ile gerçekliğin kendisini birbirine karıştırmadı ve aslında davranışı, duyguyu, aksiyonu ve reaksiyonu, tarihi ve mekânı iletmesi *yoluyla* geçerli olacak bir etkin araç olarak imgeyi oluşturmayı istedi. Ne tür film olduğu önemli değil, imge yapaydır ve izleyici adına bu konuda en küçük kuşku yoktur. Büyük önem taşıyan soru, imgenin hangi düzeyde izleyiciyi kendi yapay konumunun farkına vardıracağıyla ilgilidir. Yeni-Gerçekçiler geleneksel sinemanın görmezden geldiği bir dünyayı göstermeyi ve sinemasal tektipleştirmenin araya girmediği bu dünyayı sunmayı istediler. Onlar yapay olanı aktarmak için kameranın bakışının yapaylığına güvendiler ve geçmiştekinden daha çıplak, doğrudan ve ulaşılabilir bir gerçekliğin yeniden üretimini yarattılar. Amerikan sinemasının ve bunun etkisindeki sinemanın gerçekliğini sorguladılar, çünkü bu, yanılsatıcı doğası incelenmemiş bir gerçeklikti ve bu gerçeklik izleyiciyi dünya üzerine varsayımları ya da dünyayı sinemasal olarak gözleme yöntemlerini araştırmaya teşvik etmiyordu. Fellini bu soruları ve yanıtlarını unutmuş bir yönetmendir. İmgenin yapaylığına derinden bağlanmış olduğu halde, bu yapaylığın anlamı oluşturma manasına geldiğini unutur. Çatlak, onun iç gözlemi ile izleyicinin bir şeyler iletilmesi için onun imgelerini arzulaması arasında ortaya çıkar. Sonuçta ortaya sıradanlıktan başka bir şey çıkmaz. Sonraki filmlerinde, ortaya çıkarma ve sorgulama yönündeki Yeni-Gerçekçi itki, tutarsız (ve bazen *Orkestra Provası* [*Prova d'orchetra*, 1978] ve *Kadınlar Kenti*'nde olduğu gibi, gerici) bir öznelliğin altında kaybolur.

---

[58] Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (New York: Oxford University Press, 1965).

[59] Christian Metz, *Film Language*, çev. Michael Taylor (New York: Oxford University Press, 1974), s. 14.

Yapayın karmaşık yanlarıyla, yönetmenin izleyiciden imgenin – gerçekliğin özel ve özgül bir biçimde algılanan yeniden üretiminin – oluşturulmuş bir ürün olduğunun farkında olmasını istemesi ölçüsünde, bir sonraki bölümde daha ayrıntılı olarak ilgileneceğiz. Burada Yeni-Gerçekçi akımın ve Amerikan sineması da dahil diğer sinemalar üzerindeki etkilerinin bazı doğrudan sonuçlarını belirtmek istiyorum. Kısmen tesadüfen kısmen de doğrudan etki sonucu 1940'ların ortalarında Amerikan sinemasında "belgesel gerçekçilik" yönünde bir akım ortaya çıktı. Sinemacılar dış mekânlarda çekim yapmaya başladılar ve Elia Kazan'ın *Geri Tepen Silah* (*Boomerang*, 1947), Abraham Polonsky'nin *Şeytanın Gücü* (*Force of Evil*, 1948) ve Jules Dassin'in *New York Esrarı* (*The Naked City*, 1948) gibi filmlerinde *kara film*'in dışavurumculuğu, karakter ve çevresinin daha baskılanmış ilişkisi sonucu biraz değişim geçirdi. Mekân sınırlayıcı bir varlık olarak kuruldu. Bu filmlerin hiçbiri aynı dönemde İtalyanların yaptıklarına benzemiyordu; benzerlik yalnızca stüdyonun dışına çıkma arzusuydu. Hollywood'un korunaklı ortamında (burada karakteri yakından gösteren ve dizden yukarı yapılan her dış çekim stüdyoda bir arka planın arkadan yansıtılmasına karşı yapılıyordu) dünyaya bakmaya yönelik bu arzu büyük önem taşıyordu ama kısa sürdü, çünkü Amerikalı yönetmenler 1950'lerde stüdyolara geri döndüler. Ama stüdyolar kendine yeten yapılar olmaktan çıkınca, yönetmenler yeniden sokaklara döndüler ve Amerikan sinemasının görünümü değişti. Yeni-Gerçekçi etki çok uzaktandı, Fransız Yeni Dalgası'nın etkisinden süzülerek geldi ama bir ilişki vardı.

Yeni-Gerçekçiliğin Avrupa'daki etkisi daha etkili ve doğrudandı. İngiltere'de Hollywood'dan bağımsız, ülkenin kültürel ve toplumsal ilgi alanlarını işleyen sinemanın uzun ömürlü olmayan başlangıcı, savaş sonrası İtalyan sinemasının yapıtlarından sonra ortaya çıktı. Jack Clayton'ın *Tepedeki Oda* (*Room at the Top*, 1958), Karel Reisz'ın *Sevişme Günleri* (*Saturday Night and Sunday Morning*, 1960), Tony Richardson'ın *Öfke* (*Look Back in Anger*, 1959) ve *Uzun Mesafe Koşucusunun Yalnızlığı* (*The Loneliness of the Long Distance Runner*, 1962) ve Lindsay Anderson'ın *Bir Sporcunun Hayatı* (*This Sporting Life*, 1963) gibi filmler de dahil, modern yaşamın sefil yönlerini gösteren ekol (Özgür Sinema) diye anılan bu sinema, tıpkı kendilerinden önceki İtalyanlar gibi, orta sınıf konularından işçi sınıfına yöneldi. Karakterlerini sert gri tonlar içindeki çevreleriyle ilişki içinde gözlediler ve imgeleriyle izleyicilerini o güne dek sinemalarının görmezden geldiği ya da tenezzül göstererek ele aldığı bir kültürü incelemeye yöneltmeye çalıştılar. Yeni-Gerçekçiliğin İngiliz versiyonu, İtalyanlar gibi, benzer tematik ve biçimsel sorunlara çarptı. Bu filmler, karakterlerin

anlaşılmasının geleneksel yollarında radikal biçimde değişim etkisi için karakterlerine ne yeterince yakınlaşabiliyor ne de uzaklaşabiliyordu. Bu filmler mutsuz yaşamların acı ve ıstırabını gösterirken melodramatik, hatta histerik olmaya yöneldiler ve bu mutsuzluğu genellikle yaşanan hayal kırıklığının artırdığı bir durumdan ziyade duygusal bir değer olarak gördüler. İngiliz Yeni-Gerçekçi karakterlerin, İtalyanların tersine, yaşamın keder verici akışına tahammül etmelerine ve bu akışla yeniden bütünleşmelerine nadiren izin verildi. Genellikle romanlardan ya da oyunlardan yazılan senaryolardan filmlerini çeken Britanyalı yönetmenler, öyle görünüyor ki, psikolojik gerçekçiliğin bireyci geleneğinden kopamadılar. Filmleri çoğunlukla karakter araştırmasıdır ve öznelden çok toplumsal bir bakış açısından anlaşılması gereken karakterler yaratma yönündeki Yeni-Gerçekçi itki ile motive olmuş, iç gözlem yapan ve acı çeken karakter geleneğini birleştirmeye çabalarken bu yönetmenler sonunda çözülemez olan bir gerilim yaratırlar. İngiltere'nin ortasındaki sanayi bölgelerinde yaşayan işçi sınıfından karakterler bu çevre ve kendi sınıfları tarafından hareketsiz hale getirilir. Bu duruma sövüp sayarlar, bununla mücadele ederler, gözlerler ama üstesinden gelemezler, gelemeyeceklerdir de. (Kurmacadan geri çekilmeme izin verin: üstesinden gelemezler ya da buna *olanak sağlanmayacaktır*, çünkü geleneksel melodramda olduğu gibi, izleyicinin tepkisi zafer ya da iddialı olmaktan çok onların başarısızlığa uğramalarıyla elde edilir.) Karakterlerin keyfi az, acı çekişleri yoğundur.

Sevişme Günleri'nde Albert Finney'in canlandırdığı Arthur Seaton karakteri tutkulu bir biçimde fabrikadaki tekdüze yaşamını canlandırmaya ve insanların kendisine dair önyargılarını görmezden gelmeye çalışır. Ama filmin sonunda, mücadele ettiği monoton yaşama yeniden kaymanın eşiğindedir, yeni yapılan binalara yukardan bakan bir tepenin üzerinde kız arkadaşıyla birlikte durur. Bu işçi sınıfı kahramanlarının canlılığı her zaman, yalnızca onları kuşatan baskılayıcı ekonomik ve toplumsal sistem nedeniyle değil, aynı zamanda psikolojik oluşum ya da daha çok onlar için değişimi ya da kaçış olanağını reddeden bu sinemacıların oluşturduğu psikoloji nedeniyle de başarısızlığa uğrar. Lindsay Anderson'un (Visconti'den aldığı operaya ait jest ve anlatış tarzı ile Alain Resnais'nin geçmişe dönüş [flashback] yapısını birleştiren bir film olan) *Bir Sporcunun Hayatı*'nda Richard Harris'in oynadığı Frank Machin karakteri, yaşamını kapsayan ve filmi sonlandıran yavaş çekim futbol maçının acımasızlığı içinde gösterilen bir kendinden nefreti ve mazoşizmi yaşar ve sürdürür. Bu örneklerde kendinden nefret etme bir meydan okumaya döndüğünde, karşı çıkış buna neden olan dünyaya değil kişinin kendine yönelir. *Uzun Mesafe*

Koşucusunun Yalnızlığı'ndaki ıslah evine kapatılmış ve atletik vücudu nedeniyle özel muamele gören Tom Courtenay karakteri, kazanması otoritelerin isteklerine teslim olma anlamına geleceğinden bir yarışı kaybeder. Bu, film için çok güçlü ve hayal kırıklığı yaratıcı bir sondur ve mükemmel bir bilmece özelliği taşır. Karakterin kendi bozgununa yönelik gurur, inatçılık ve yine mazoşizme dair bazı belirsiz motivasyonların dışında hiçbir neden sunulmaz. Böylesi bir hayal kırıklığıyla ulaşılan "gerçekçilik" yalnızca geleneksel olarak mutlu bir sona karşıtlık içinde yaratılır; toplumsal gerçeklikler bunları anlama girişimi içinde değil, ama anlatısal bir aygıt olarak sunulur. İngiliz Yeni-Gerçekçiliğinde sınıf alışılmamış karakterlerin araştırılması için bir arka planı oluşturur.

Özel eleştiri için İngiliz sinemasını seçmek haksızlık olurdu. Bu sinema günümüze dek bağımsız yapım yollarını keşfedemeden bir on yıl boyunca Amerikan etkisine ve parasına karşı mücadele etmiştir.* İngiliz "Yeni-Gerçekçi" akım bağımsız bir ulusal sinema oluşturma yönündeki çok sayıdaki yanlış başlangıçtan yalnızca biridir. İtalyanlardan daha fazla olarak melodramatik, psikolojik bir yaklaşımı benimsemeleri belki de orta sınıf entelektüel yazarların ve yönetmenlerin acısını çektiği karmaşaların kendileri için yeni bir konu olması kadar, doğrudan Amerikan sinemasının etkisiyle de açıklanabilir. Ama bu filmler tamamen başarılı olmadıkları halde, Yeni-Gerçekçi etkinin yayılmasının belgeleri olarak önem taşırlar. İngiltere'deki "yeni" bir sinema kendisini Yeni-Gerçekçi tarz içinde sunmuştur.[60]

Aynı durum Hindistan'da da yaşandı. Dünyada en fazla film üretilen bu ülkeden uluslararası başarı yakalayan ilk film Yeni-Gerçekçi bir yapıttı. Satyajit Ray'in *Pather Pançali*'si (*Pather Panchali*, 1955) ülkenin kırsal kesimine Griffith ve Renoir düzeyinde bir duyarlılık gösterir ve bir ailenin yoksullukla mücadelesi fazla duygusallığa kaçmadan ama yönetmeni doğrudan etkileyen De Sica'nın yoğunluğuyla oluşturulur.[61] De Sica gibi Ray de konusuna çocukların bakış açılarından bakar ama De Sica'nın çekici tarzı yoktur. *Pather Pançali* ve bir üçlemeyi oluşturacak olan

---

* Günümüzde hükümetin National Film Finance Corporation ve British Film Institude Production Board aracılığıyla sağladığı bir miktar yardımla en azından kendi ayakları üzerinde duracak bağımsız yapım fırsatı vardır.

[60] İngiliz sinemasındaki bu dönemin genel bir değerlendirmesi için bak. Roy Armes, *A Critical History of British Cinema* (New York: Oxford University Press, 1978), ss. 236-79. Alexander Walker, *Hollywood, U.K.* (New York: Stein and Day, 1974).

[61] Bak. David Thomson, *A Biographical Dictionary of Film* (New York: William Morrow, 1976), s. 465.

ardından yaptığı filmler – *Yenilmez* (*Aparacito*, 1956) ve *Apu'nun Dünyası* (*Apu Sansar*, 1959) – her şeyden çok yüz ifadelerinin ve kırsal ortamın, bu ortamdaki yüzlerin imgelerini oluşturmakla, duygusallık ve melodramdan tamamen farklı olarak olayları tanımlayan ayrıntılar, dokular ve uzamsal ilişkilerle ilgilidirler. Bu filmlerin Hindistan'ın kırsal kesimini tanımayan izleyiciler için bir antropolojik değeri vardır ve aile yaşamının ayrıntıları, karmaşık ilişkileri ve acı doluluğu bir antropolog gözüyle gözlemlenir.

Ray'in ilk dönem filmleri bir anlamda Yeni-Gerçekçilerin tekniğini, bu tekniği geliştirenlerden daha saf bir biçimde kullanır. Bu durum Ray'in bu biçim üzerinde düşünme şansının olmasıyla açıklanabilir ki, akımın zirvede olduğu dönemde Yeni-Gerçekçiler bunu yapamamışlardı. Bu "saflığı" yeni bir akımın başlangıcının parçası olan başka bir filmde yeniden görürüz. 1963'te Brezilya'da Yeni Sinema (Cinema Novo) akımının başlangıcında yapılan Nelson Pereira dos Santos'un *Kuru Hayatlar*'ı (*Vidas Secas*) kuzeydoğu Brezilya'nın kıraç bir bölgesinde, *sertão*'da umutsuzca yaşayan bir ailenin acımasız ve süslenmemiş bir kurmaca belgelenişidir. Bir kez daha Amerikan sinemasının süslü kurmacalarına bir tepkiyi görürüz ve bu tepki yoksulluk ve sefalet sürecinin basit ve süslenmemiş bir araştırması içinde ifade edilir. İmgeler klişenin yumuşaklığına teslim olmaz ve Yeni-Gerçekçiliğin en iyi yapıtlarında olduğu gibi, umudu yalnızca tahammül edilemez yaşamları ortaya koyarak gösterir. Bu açığa vurma eyleme geçirebilecek bir niteliğe sahiptir. Dos Santos şöyle yazdı: "Yeni-Gerçekçilik kapitalist bir toplumda sinema aracılığıyla insancıl, dönüştürücü bir düşünme tarzının yaşama geçirilmesinin olanaklı olduğunu anladı. Yeni-Gerçekçiliğin büyük dersi buydu... Ve Yeni Sinema bu yöntemin Brezilya'daki uygulamasıdır."[62] Ruy Guerra'nın *Tüfekler*'iyle (*Os fuzis*, 1963) birlikte *Kuru Hayatlar*, 1940'lardaki İtalyan filmleri gibi, estetik ve politik değişim gereksiniminin önemini ifade eden yapıtlardır. 1960'lardaki Brezilya, tıpkı 1940'lardaki İtalya ve 1950'lerin sonundaki İngiltere gibi, umut kırıcı yoksulluğu, bir ailenin başı sonu olmayan ama barınılması da zor olan kırsal kesimde sürekli ve ümitsizce dolaşışını gösteren imgelere sahip filmlere alışık değildi. İtalya'da olduğu gibi bu akım da politik muhalefetle karşılaştı. İtalya'dan farklı olarak da bu akım özellikle Glauber Rocha'nın filmlerinde üst düzeyde deneysellik ve derinlemesine politik olan bir tarz içinde gelişti. Onun filmleri Yeni-Gerçekçiliğin sınırlarını genişletti ama kökleri onun içinde kaldı.

---

[62] Aktaran Randal Johnson. "Brazilian Cinema Today." *Film Quarterly*, 31 (Yaz, 1978), s. 45.

Çağdaş uluslararası sinemanın oluşumunda Yeni-Gerçekçiliğin belki de en beklenmedik ve keyifli etkisi, bu kitap yazılırken dünyanın en yaşlı yönetmeni olan ve kariyeri neredeyse bütün sinema tarihini kapsayan Luis Buñuel üzerine olmuştur. Buñuel kariyerine 1928 yılında Salvador Dali ile birlikte yaptıkları gerçeküstü bir kısa film olan *Endülüs Köpeği* (*Un Chien andalou*) ile Fransız avangardı içinde başladı. Tutkulu aşk, kilisenin tarihi ve akrebin biyolojisine dair çılgın bir fantezi olan *Altın Çağ*'a (*L'age d'or*, 1930) saldırıların ardından Buñuel, yaşayanlarının ne yardım ne de merhamet gördüğü İspanya'daki oldukça ilkel ve yoksul bir bölge üzerine olan *Ekmeksiz Toprak* (*Las Hurdes*, 1932) adlı kısa bir belgesel çekti. (Burada Yeni-Gerçekçiliğin bir müjdesi yoktu, yalnızca asla acımaya yönelmeyen bir duyarlılığın dışavurumu söz konusuydu.) Bunu on sekiz yıllık bir suskunluk izledi. Buñuel'in yaşamöyküsünü yazanlar bile bu dönemde onun ne yaptığının ya da nerede olduğunun ayrıntılarını kesin olarak bilmiyorlar. Kendi söylediğine göre Paramount Pictures için Avrupa'da seslendirme danışmanlığı ve Warner Brothers için ortak yapımlar süpervizörü olarak çalıştı. Bazı yapım işlerine girişti: İspanya Cumhuriyeti'ni İspanya İç Savaşı'nın sonuna dek Hollywood'da temsil etti ve daha sonra da *Altın Çağ*'ın yönetmeni olduğu ortaya çıkana dek New York'taki Museum of Modern Art'ın film bölümünde çalıştı ve istifa etti. Yeniden Hollywood'a döndü ve muhtemelen orada yönetmen yardımcısı olarak çalıştı (söylentiye göre, 1947'de Robert Florey'in kopuk bir el üzerine olan *Beş Parmaklı Canavar*'ında [*The Beast with Five Fingers*] yönetmen yardımcılığı yaptı. Bu konuyu 1962'deki *Yokedici Melek*'te [*El àngel exterminador*] yeniden işledi ya da tırmaladı).[63] 1946'da her ne kadar yalnızca geçinmek için olsa da kendi filmlerini çekebileceği Meksika'ya gitti. Buñuel yapımcısı Oscar Dancigers'in kendisinden "çocuklara yönelik bir proje oluşturmasını istediğini ve kendisinin de ihtiyatlı bir biçimde *Unutulmuşlar*'ın (*Los Olvidados*) senaryosunu önerdiğini" belirtir.[64]

Gerçekten de ihtiyatlı bir biçimde! *Unutulmuşlar* (1950) onu yeniden uluslararası üne kavuşturan ve 1930'ların başındaki kariyerinin ilk bölümünü sona erdiren filmler kadar şiddet yüklü, anarşist ve eğlenceli bir filmdir. Ancak bazı önemli farklılıklar vardır.

---

[63] Freddy Buache, *The Cinema of Luis Buñuel*, çev. Peter Graham (Londra ve New York: Tantivy and A. S. Barnes, 1973), ss. 40-42. Francisco Aranda, Buñuel'in bu filmin bir bölümünü yazdığını ileri sürer. *Luis Buñuel: A Critical Biography* içinde, çev. ve der. David Robinson (New York: Da Capo Press, 1976), s. 128. Bu dönemin daha ayrıntılı işlenişi, muhtemelen Buñuel'in de katkısı olmuş belgesellerin ve anlatı filmlerinin daha ayrıntılı tartışması için bak. Aranda, a.g.e., ss. 100-136.

[64] Buache, a.g.e., s. 42.

Unutulmuşlar belki de sinema tarihinin adı en kötüye çıkmış görüntüsü olan bir adamın usturayla bir kadının gözünü kesmesini içeren *Endülüs Köpeği*'nden daha yumuşaktır. *Endülüs Köpeği* bir anti-anlatıdır, zamandizininin ve uzamsal ilişkilerin izleyiciyi devamlılığın verdiği rahatlıktan uzaklaştırmak için bozulduğu gerçeküstü görüntüler dizisidir. Bunun ardından yaptığı *Altın Çağ* sıradan bir anlatıya sahiptir: Bir adam saplantılı bir biçimde bunaltıcı ve acımasız bir dizi engel boyunca bir kadını takip eder. Buñuel'in gözü bu engeller üzerindedir. Filmin öyküsünden çok yatağın üzerindeki bir ineği, burjuva misafir odasındaki bir köylüyü ve at arabasını ya da yanan bir haçı fırlatan adamı, bir rahibi ve pencereden dışa bakan doldurma zürafayı gözlemekle ilgilenir. Daha doğrusu imparatorluk Roma'sının ya da akrebin tarihiyle ilgilenmesine olanak sağlayan araya girmelerin yanı sıra, bu tip olaylar, Buñuel'in en fazla ilgilendiği anlatı olan bastırmanın neden olduğu deliliğin tarihi haline gelir. Buñuel'in asla unutmadığı bir dil olan Dada ve gerçeküstücülerin dilinde hâlâ konuşulan ama düzenlenmiş ve yıkıcı bir araç olarak kullanılmış bir tarihtir bu.

Unutulmuşlar anlatıyla kavga etmez, onu kucaklar ve böyle yaparak onu altüst eder. Buñuel'in anlatıyı kucaklamak için seçtiği biçim doğrudan İtalyan Yeni-Gerçekçileriyle ilişkilidir, çünkü Mexico City'nin kenar mahallelerindeki yoksul çocukların öyküsünü anlatır, profesyonel olmayan birkaç oyuncu kullanır ve sanki büyük bir kentteki suçluların yetişme ortamının korkutucu koşullarını belgelemeye yöneliyormuş gibi filmi açar. *Unutulmuşlar*'ın anlatı parametreleri, Yeni-Gerçekçiliğin kendisini; nasıl gelenekleri hemen tanınabilir, kullanışlı ve nihayetinde tersyüz edilebilen büyük bir film türü olarak kabul ettirdiğinin mükemmel bir kanıtını sunar. Bu film yoksulluğun ve suçun belgeseli, Mexico City'nin yoksullarının gündelik yaşamının ayrıntılarının nesnel olarak gözlenişi değildir. Baskılayıcı bir dünyadaki suçsuz ve masum çocukların acı çekişlerine yalnızca kederli bir bakış da değildir. Buñuel'in çocukları hiç de masum değildir, yetişkinler ise hiç değildir. Buñuel'in yetişkinleri yalnızca kendi dünyalarının acımasızlığı sonucu duyarsızlaşmış kişilerdir. Çocuklar bu acımasızlığı artırmada aktif ve keyifli bir rol oynarlar.

Buñuel Yeni-Gerçekçiliği anlatı sinemasının anaakımı içinde kendisini yeniden onaylatmak ve kendi anlatı oluşturma yöntemlerini yeniden düzenlemek ve geçerli kılmak için kullanır. Yeni-Gerçekçi filmler gibi, *Unutulmuşlar* da kendi öyküsünü doğrusal ve mantıksal bir düzen içinde anlatır. Ancak bu düzeni bozacak her fırsat kullanılır. Yeni-Gerçekçi filmler gibi, bu film de karakterlerini ve sefil durumdaki çevrelerini dikkatle gözler ama



Buñuelci dünyanın sapkınlığı. *Unutulmuşlar*
(Modern Sanat Filmleri Müzesi Fotoğraf Arşivi).



Buñuel gözlem sırasında araya girmede ve yalnızca gündelik yaşamın dış yüzünü değil, aynı zamanda bu yaşamın komik ve sapkın iç yüzünü ve bu iç yüzü görünür kılan – kör bir adamın kendine eziyet eden gençlere ucundan çivisi çıkmış bastonuyla vurması ya da hasta bir kadının arkasına canlı bir güvercinle vurma; belalı bir çetenin bacakları olmayan bir adamı soyması, onu

tekerlekli sandalyesinden alarak kaldırıma bırakmaları; genç bir kızın bir ahırda bacaklarına süt dökmesi gibi – olayları da yakalamada ısrar eder.

Buñuel, Yeni-Gerçekçilerin karakterlerinin dışsal yaşamını tanımlamak için kullandığı ayrıntıların gözleminin aynısıyla onların bilinçdışını tanımlamak ister. Aslında Buñuel bilinçdışının Yeni-Gerçekçisidir ve kamerasının yüzleri ve olayları açık bir nesnellikle araştırıp izlemesi aslında karakterlerin ruhlarına değil, ama onların dehşetine ve sapkınlığına giriş arayışıdır. Genç Pedro düşünde annesini ve annesiyle yatan ve sonunda kendisini öldüresiye döven diğer çete üyesi Jaibo'yu görür. Düş çanların çalışı ve horozların ötüşüyle başlar. Yavaş çekimde bir tavuk yere iner. Pedro kendi yatağının altında Jaibo'nun kurbanlarından birinin sırıtan cesedini görür. Fırtına çıkar; manik sırıtışıyla anne Pedro'ya gelir, elinde pişmemiş et vardır. Yavaş çekim hareketleri onun uğursuz ve tehdit edici yapar, bir ölüm meleği haline getirir. Odanın içinde rüzgâr eser, anne Pedro'ya doğru ilerler; ama eti almadan önce Jaibo yatağın altından çıkar ve eti annenin elinden kapar. Bu düş sekansında modası geçmiş Freudyen analiz için her fırsat sunulur. Ama Buñuel sinema tarihindeki diğer tüm düş sekanslarını kuranlardan farklı olarak bizi anlamla başlı başına hayal kırıklığına uğratır, bu arada imgeyle de bunaltır. Buñuel'in karakterlerinin düşlerinin, bu filminde ve diğer tüm filmlerinde, bizim düşlerimiz olduğuna dair bir etki yarattığını söylemek güvenli olurdu; onların örtük anlamı vardır ama başlıca etkileri, tıpkı düşlerin uyuyanlara yaptığı gibi, korkutmak ve rahatsız etmektir. Buñuel'in karakterlerinin bilinçdışı, onların bilincine ve bizimkine ve aynı biçimde bilinçleri de bilinçdışlarına zorla girer. Buñuel'in gözünde her ikisi de aynı anda yaşar ve yorumsuz gözleme açıktır. O, Yeni-Gerçekçi imgeye – yoksulluğun sert, derin odaklı, siyah-beyaz dünyasını – söylenmemiş ve söylenemez olana yönelik bir kaygıyla, her zaman varolan ve asla açıklanamayan bir öznellik verir.

Buñuel'in başarısı karakterlerin anlatı içinde gördüğü düşlerle anlatının kendisini birleştirebilmesinde ve yarattığı imgelerden rahatsız edici bir gerçeklikler alanını duyumsatabilmesinde yatar. Filmin başlarında kör bir adam bir çetenin üyeleri tarafından yumruklanarak yere düşürülür. Adam çamura yuvarlanır ve gürültülü bir müzik eşliğinde kamera kör adamın gözlerine bakmakta olan bir tavuğu göstermek için geri çekilir. Çekim beklenmediktir, nedensizdir ve her ne kadar bunu tavuk kümesinde oturan Pedro'nun – tıpkı Buñuel gibi, tavuk saplantısı vardır – çekimi izlese de, ne bakmakta olan tavuk ne de gencin tavuk fetişi açıklanır.

Sonunda sapkın imgelerin sapkın bağlantıları izleyiciyi öylesine rahatsız eder ki, Buñuel bir düşe eşlik edebilecek dehşet ve güvensizlik gibi bir durumdan çıkan klasik bir acıma ve korku tepkisini kışkırtabilir. Jaibo, Pedro'yu öldürür, kendisi de polis tarafından öldürülür. Ölü yüzünün üzerine, ses kuşağında sesler duyulurken yağmurun ıslattığı yolda yürüyen başıboş bir köpeğin görüntüsü bindirilir: "Jaibo bak. Uyuz köpek... Buraya geliyor... Hayır... Hayır... Siyah bir delikten aşağı düşüyorum. Yalnızım... Her zamanki gibi oğlum... Her zamanki gibi. İyi geceler."[65] Pedro'nun cesedi birkaç kişi tarafından bulunur ama cesetle birlikte görünmek istemezler. Gece kentin gecekondu bölgesinde cesedi bir eşeğin sırtında çuval içinde taşırlar. Oğlunu arayan ve öldüğünü bilmeyen Pedro'nun annesi yanlarından geçer. Onlara oğlunu görüp görmediklerini bile sormaz. Karanlıkta geçerken sadece "iyi geceler" der. Anne bir yöne, adamlar da diğer yöne giderler ve sonunda cesedi bir çöp yığınına atarlar.

Unutulmuşlar'ın "gerçekçiliği" ahlaki bozukluğu ortaya koyuşunda öylesine acımasızdır ki, grotesk ve düş-gibilik duygusal bağlanımı engeller ve yerine düşünceye dalma durumu yaratır. Filmin final sekansı dokunaklıdır, aynı zamanda da sekansın soğukkanlılığı dehşete düşürücüdür. Burada Buñuel Yeni-Gerçekçilerin ulaşmak istediği ama duygusallık ya da insanın tahammül gücüne net olmayan inanç onları engellediği için başarılı olamadıkları günlük yaşamın yorumsuz aktarılması olgusuna ulaşmayı neredeyse başarır. Buñuel'in "günlük" yaşamı, nedenleri asla açıklanmayan dikkatle düşünülmüş bir dizi kötülüktür. Yoksulluk ve acımasızlık, zorunlu olarak biri diğerini açıklamasa da, bir arada yaşarlar.

Filmde Buñuel'in karakterlerine geleneksel motivasyonlar kazandırmaya çalıştığı anlar vardır. Pedro anne sevgisinden yoksun oluşun acısını çeker. İyi niyetli cezaevi görevlisi ona güven vererek yardımcı olmaya çalışır. Bu sıradan ara faslı, (Yeni-Gerçekçilerin asla düşünü bile göremeyecekleri bir şey olan) bilinçdışına bir görüntü kazandırıldığı ve sıradan motivasyonların daha açıklayıcı bir tasarıma tabi kılındığı daha büyük bir yapıyı gösterir. Gelenekselin, açıklanamazın ve sapkın olanın iç içe geçmesi, dikkati rahatsız edici içerikleriyle birlikte imgelerin kendisine yöneltmeye zorlar ve zaten bilinenin rahatlığı içine çekilmeye izin vermez. "En gerçekçi sahnelerde deliliği, tamamen aykırı öğeleri devreye sokmak istedim. Örneğin Jaibo diğer gençle kavga edip onu öldürdüğünde, kamera

[65] Luis Buñuel, *The Exterminating Angel, Nazarin, Los Olvidados*, çev. Nicholas Fry (New York: Simon & Schuster, 1972), s. 299.

uzaktaki inşaat halindeki on bir katlı büyük bir binayı gösterir. Binaya yüz kişilik büyük bir orkestra yerleştirmeyi isterdim. Oradan geçen biri belli belirsiz onu görürdü. Bu türden birçok şeyi koymak istedim ama bu kesinlikle yasaktı."[66]

Yapımcısı bu açık gerçeküstü imgelemi yasaklayabilmiştir ama daha da önemlisi ticari olarak geçerli bir biçim içinde çalışma zorunluluğunun dayattığı baskının Buñuel'i, birbirlerini besleyene ve birbirlerine kontrpuan oluşturana dek "gerçekçi sahnelerle" birlikte ve bu sahnelere karşı rahatsız edici, sorgulayıcı ve sapkın olanla oynamaya zorlamasıdır. Sonuç, saldırı ve rahatsız etmenin Yeni-Gerçekçiliğidir ve en önemlisi akımın yol açtığı yönelimlerin bir delilidir. *Unutulmuşlar*'dan sonra Buñuel her ne kadar görüntüleri kullanma ve değiştirme olanakları konusunda öğrendiklerini kariyeri boyunca koruduysa da, Yeni-Gerçekçiliği çok gerisinde bırakmıştır.

1940'ların sonunda İtalyanlar ülkeden ülkeye, yönetmenden yönetmene yayılmış olan yeniden yaşam bulmuş bir imge oluşturma kaynağı sağladılar. Ulusal bir akım olarak başlayan hareket sinema tarihini değiştirme noktasına geldi. Bu tarihin bir bölümü bir sonraki bölümde incelenecektir. Ama burada otuz yıllık bir sıçrama yapmak ve 1970'lerin ikinci yarısında farklı özelliklere ve bakış açılarına sahip, değişik ortamlarda ve koşullarda çalışan ama her biri kendi sinemasal köklerinden haz alma noktasına varan ve bunların hâlâ canlı olduğunu gösteren üç yönetmenin üç filmini incelemek istiyorum. Bu sıçramayı yapmakla, henüz ayrıntılan-dırmadığım sinemasal tutum ve stillerdeki değişimlerle ilgilenmiş olacağım; ancak bunu da Yeni-Gerçekçiliği bugüne uygun hale getirerek yapacağım. Daha sonra çağdaş sinemanın gelişiminin ayrıntılı olarak ele alınışına müdahale zemininin bir bölümünü doldurabileceğim.

Sorgulanan filmler, hepsi de 1976 ile 1978 yılları arasında yapılan Bernardo Bertolucci'nin *1900*, Ermanno Olmi'nin *Nalın Ağacı* ve Paolo ve Vittorio Taviani'nin *Babam ve Ustam*'ıdır. *Babam ve Ustam* ile *Nalın Ağacı* küçük bütçeli, İtalyan televizyonu için yapılmış ama ticari dağıtım kanallarına da girmiş filmler iken, *1900* uluslararası oyuncularıyla büyük bir yapımdır, Paramount tarafından dağıtılmış ve film sürekli kısaltılmıştır. Filmin orijinali beş buçuk saattir. Bertolucci filmi dört saate indirmiş ve sonunda Birleşik Amerika'da sınırlı olarak gösterilirken Paramount filmden bir on beş dakika daha atmıştır. Bertolucci'nin filmine dair görüşler yalnızca dağıtılan bu kopyadan çıkacağından ve ben de orijinal versiyonu görmediğimden, yorumlarımın büyük bölümü zorunlu olarak bir anlam çıkarma olacak ve Birleşik Amerika'da mevcut olduğu haliyle

---

[66] A.g.e., s. 238.

filmden, filmin orijinalinin tahminine doğru ilerleyecektir. Bu soruna rağmen *1900* önemli bir filmdir ve Bertolucci de kuşkusuz çağdaş sinema içinde önemli bir yönetmendir. Savaş sonrası ikinci kuşaktan, Yeni-Gerçekçilerin varisi ve Godard'ın takipçisi Bertolucci modernist gelenek içinde (daha sonra ayrıntılı olarak inceleyeceğim) üç film – *Örümcek Stratejisi* (*La strategia del ragno,* 1969), *Konformist* (*Il conformista*, 1970) ve *Paris'te Son Tango* (*Ultimo tango a Parigi, Le Dernier à Paris,* 1972) – yaptı ve bunlar çağdaş sinemadaki bazı önemli gelişmeleri özetledi.

Bu üç filmi birbiriyle ilişkilendiren öğe, Batılı film izleyicilerinin çoğuna uzak bir sosyo-ekonomik bir sınıf olan köylülüktü. Gerçekten köylülük, 1940'lardaki işçi sınıfı kadar çağdaş sinemadan uzaktı. Köylülük İtalya'da aslında kırsal, tarımsal alandaki emekçilerin yaşamak için çiftliklerde çalıştığı herhangi bir ülkede hâlâ varolsa da, çoğu insan için yalnızca bir ideaydı. 19 yüzyıldan bu yana anlatılar için köylülük ya kaba ve ahmak insanlar topluluğu ya ilk devrimciler ya da kaderini kabullenmiş veya bunun ıstırabını çeken dayanıklı erkekler ve kadınlar olarak anlatıldı. Genellikle onlara mitsel bir statü verildi, acıma ve saygıyla, doğal bilgelik hazinesi olarak romantik korkuyla ya da devrimin acımasız alanı olarak politik umutla bakıldı. Üç film de bu edebi mitlerden biriyle ilgilenir ya da bu mite katılır ve ilgilendiği mitten köylü sınıfından geçerek tarihi açıklayan ya da insanlığı tanımlayan bir anlatı oluşturmaya çalışır. *1900*'de Bertolucci 20. yüzyılın ilk yarısı boyunca İtalya'nın bir bölgesinde köylü Olmo ile toprak sahibi Alfredo arasındaki arkadaşlık ve mücadele bağlamında gelişen bir devrim ve sosyalizm epiği yaratmaya çalışır. Kısa versiyonunda mücadele, çağdaş tarihi biçimleyen bir olay olan ve şu ya da bu yönden Avrupa sinemasının önemli bir bölümünü etkileyen faşizmin iktidara gelişi etrafında yoğunlaşır. *Babam ve Ustam*'da Taviani kardeşler, bir çoban olarak kelimenin tam anlamıyla babasına ve babasıyla birlikte köle olmuş ve bir çocuk olarak kendisini hapseden bu dünyayı araştırabilecek bir entelektüel olmak için acılı ve tamamlayamadığı kaçışa kalkışan bir bireyin gelişen bilinci aracılığıyla köylülüğü incelerler. Olmi'nin 19 yüzyıl sonunda Lombardia'daki özel bir çiftlikteki yaşamı inceleyen *Nalın Ağacı* üç film arasında en tarafsız olarak gözlem yapan, köylülüğü mitlerden arındıran filmdir.

Ayrıca Yeni-Gerçekçi estetiğe en yakın olan bu filmdir. Olmi grubun yaşça en büyüğüdür. 1950'lerin sonunda film çekmeye başladı ve *Nalın Ağacı*'ndan önceki en tanınan filmi *İş* (*Il Posto*, 1961) genç bir adama ve onun ilk işine odaklanan yumuşak, neredeyse rasgele yapılmış epizodik sekanslar dizisidir ve kent ortamındaki (buradaki çevre on beş yıl önceki korkunç yoksulluğun

değil, bir canlanışın mekânıdır) insanların Yeni-Gerçekçi ayrıntılı ve müdahalesiz gözleminin bütün öğelerine sahiptir. *Nalın Ağacı*, başka bir mekânda geçse ve tamamen farklı bir konusu olsa da, daha önceki filmin öğelerinin çoğunu içinde barındırır. Olmi profesyonel olmayan oyuncular kullanır, bunların bazıları hâlâ köylülük geleneğinin parçasıdır ve filmdeki olaylar neredeyse belgesel düzeyinde ayrıntıyla gözlenir. Gözlem hariç açık bir bakış açısı dayatmayan sekanslarda geçen günlük yaşamın ve mekânın ayrıntılarına, "imgenin gerçeğine" Yeni-Gerçekçilerin gösterdiği dikkati korur.

Yeni-Gerçekçi geleneğin bu yanını kullanmasında özel olarak dikkat çekici olan, imgelerini gözlenen bütünün küçük parçalarından oluşturmasıdır. Yeni-Gerçekçiler üzerine yorumlarında Bazin ısrarla onların gerekli olmadıkça kurguya başvurarak imgeye müdahale etmeyi reddetmelerini vurgular. Olmi sürekli olarak kesmeye başvurur ve çekimleri çok kısadır. Bizden görmemizi istediği anda, görmemizi istediğini görürüz. Ama buna rağmen mümkün olduğunca yönlendirici olarak görünmemeye çalışır. Parçalara ayırma giderek artar ve her parça yaşamı gözlememizi genişletir ve değiştirir, birbiriyle iç içe geçen günlük yaşam ve kişisel dramla – bir çok dramla – bir tür füg kontrpuanıyla sonuçlanır (Olmi gerçekten de filmin müziği için Bach kullanır). Sonuçta ortaya bütün parçaları birleştiren ve ilerleten bir ritim çıkar. Sıcak renklerin olduğu görüntüler ve karakterlerin kendine hakim, sınırlı etkinlikleri yalnızca bütünden değil ama izleyiciye konuyu hoş ve sempatik bulduran bütünsel devamlılık yanılsamasıyla da oluşturulmasından çıkar.

Yanılsama birçok düzeyde işler. Biçimsel devamlılık, Yeni-Gerçekçi gelenekte kişisel mahrumiyetin, baskının ve (filme göre) gidişatını hiçbir biçimde etkilemedikleri görülen tarihin en zorlu sınırlamalarına rağmen dayanan ve sebat eden bu insanların sessizce dayanmalarına dair Olmi'nin anlayışını ifade eder. Bu insanların yalıtılmışlıkları öylesine şiddetlidir ki, ortaya çıkan bir tür kendini imhadır. Filmin sıkı, neredeyse saat gibi işleyen yapısı, filmin içindeki insanları tuzağa düşürür, onları kendilerini kuşatan dünyadan koparır ve bizi, gösterilen olayların özellikle de filmin karakterleri tarafından müdahale edilemez ve değiştirilemez olduğuna ikna etmeye çalışır. Yeni-Gerçekçilerin çoğu gibi Olmi de karakterlerini ekonomik baskının yakınmayan mağdurları olarak görmekten hoşnuttur. Olmi baskıyı gösterir, yoksulluğu gözler önüne serer, toplumun birbirlerine yardım etmesinin gösterişli olmayan yollarını belirtir. Ancak sonunda bunlar, Olmi'nin Yeni-Gerçekçilikle paylaştığı bir anlayış olan kötümserlik- olarak-gerçekçilik duygusunu ortaya çıkarır. Kötümserlikten de daha kötü, edilgin acı çekiş olarak



Gruplar halinde aileler. *Yer Sarsılıyor*
(Modern Sanat Filmleri Müzesi Fotoğraf Arşivi)



Gruplar halinde aileler. *Nalın Ağacı*
(Goumont / Sacis / New Yorker Films).

gerçeklik yanılsamasından da daha kötüdür bu. Olmi felaket karşısında suskunluğu telkin eder gibidir. O, felaketin farkındadır. Filmin başlarındaki kısa bir yazı filmi zaman ve mekâna yerleştirir ve köylülerin durumunu özetler: "Hasadın üçte ikisi toprak sahibinin alacağıydı." Ama filmin içinde bu acımasız gerçeklik sürekli var

olmaz; verili, tahammül edilmesi gereken bir durum olarak kalır. Filmde birkaç yerde toprak sahibini, *padrone*'yi görürüz, kısa boylu, şişman, küstah, tembel bir adamdır ve cimriliği dışında gerçek bir kişiliği yoktur. Olmi köylülerin içten canlılığına bir karşıtlık oluşturması ve topluluğu dağıtacak hareketin kışkırtıcısı olması dışında ona ilgi göstermez. Toprak sahibinin varlığının ekonomik ve tarihsel gerçekleri ve kendisi ile köylülerin parçası olduğu feodal yapı yalnızca köylülerin tahammül ettiği yoksulluk ve angarya sayesinde anlaşılabilir. Bu da izleyiciye, bir bakıma köylülerin asla yapamadıkları görülen kendi koşullarının gerçekliğini anlama yönünde bazı fırsatlar sunar.

Olmi onların çalışmalarını dışardan analiz etmekten çok bu çalışma alanı içinde olmayı ister. Bu nedenle doğuştan iyi ve umut dolu olan insanların günlük etkinlikleri üzerinde yoğunlaşır. Filmin anlatısındaki olayların özü, bölge papazının ısrarı üzerine oğlunu okula gönderen bir baba ile ilgilidir. *Babam ve Ustam*'daki babadan farklı olarak bu baba oğlunu okula göndermeyi şiddetle reddetmek yerine bunun getireceği olanaklar konusundaki şaşkınlığını ve umudunu ifade eder. Çok az parası ve filmin anlatısı içinde doğan çocuk da dahil geniş bir ailesi olsa bile, oğlunu okula gitmeye zorlar. Çocuk okuldan eve gelirken ayakkabısını parçaladığında, baba sakince dışarı çıkar, toprak sahibinin ağaçlarından birini keser ve oğluna yeni bir nalın yapar. Bir süre sonra ağacın kesildiği fark edilir ve toprak sahibi, kahyasına suç işleyen aileyi çiftlikten atması için emir verir. Bu hızla ve kaba bir biçimde yapılır ve olan bitene pencere perdelerinin aralığından bakan topluluğun diğer üyelerinden ya da papazdan (aile kovulduğunda bile ortada görünmez) hiç destek gelmez. Filmin merkezini oluşturan bu olayların diğer birçok olay ve karakterle iç içe geçtiğini belirtmek önemlidir. Filmin kontrpuana dayalı yapısı boyunca Olmi izleyicinin karakterlere bağlanmasından ve olayların yarattığı gereksiz her türlü duygusallıktan kaçınır.

Ama aynı zamanda da bu olayların kaçınılmaz olduğunu ve bu acıları çekenlerin olan biteni değiştirmeye dair bir düşünce ya da niyetlerinin olmadığını belirtir. Ne de köylülerin edilgince itaat etmeye her hangi bir seçeneklerinin olduğunu söyler. Pazar yerinde iyi giyimli, sakallı bir sosyalist konuşma yapar. Sosyalistin dış görünümü insan hakları ve ayrıcalığın kaldırılması gibi konularla hitap ettiği köylülerden onu ayırmak için düşünülmüştür. Kamera kalabalığa bakar ama özellikle gözlerini konuşmacıdan ayırıp ayaklarının altındaki altın paraya çeviren bir köylüyle ilgilenir. Sekans tüm dikkatin paranın üzerine basan, yerden alan, çiftliğe götüren ve bir atın ayaklarının dibine gömerek saklayan bu köylüye verilmesiyle ilerler. Bu daha sonra köylünün parayı bulamayıp

çalınmasından atı sorumlu tutması ve hayvanı dövüp yüzüne tükürmesi şeklinde bir komediye yol açar. At topluluğun diğer üyelerince korunmalıdır. Bütün bunlarda rahatsız edici olan, Olmi'nin bizi politik gerçeklikten uzak tutmadaki rahatlığıdır; kolayca karakter için hırsın düşünceden daha önemli olduğunu belirtir.

Filmde daha sonra yeni evlenmiş bir çift balayı için mavna ile Milano'ya gitmek için çiftlikten ayrılır. Ayrıldıkları sırada kasabada arbede sonucu oluşan bir duman görülür. Bir rahip evli çifte (ve izleyiciye) polis ile göstericiler arasında çıkan kavga üzerine biraz bilgi verir ve inanç eksikliği ve komşulara saygı konularında ahlak dersi vermeye başlar. Milano'da çift polisin tutukladığı göstericilerin yanından geçer. Ama onların dikkati kendileri ve hedefleri olan rahibe manastırı (burada çiftliğe götürmeleri için yanlarına bir öksüz çocuk verilir) üzerinedir. Basitlikleri içinde bu çift başka bir sorumluluğu kabul eder, aile gelenekleri ve dinsel görev duyguları, çocuk onlara verildiğinde tereddüt etmelerini önler. Bu insanların kendileriyle ilgili nelerin olup bittiğinden habersiz olduğu güvenle kabul edilmelidir, çünkü film ayrıntılarında öylesine sevgi doludur ki, filmi kötü niyetli olmakla suçlamak zordur.

Ancak Olmi'nin kasten köylülerin bilincini kendi dünyalarını anlamaktan uzak tuttuğu, bu bilince sahip olmayı önlediği, köylüleri çalışmaya ve sürekli ayakta kalma çabalarına yönelttiği ve bu gelenek içine kapattığı nettir. Daha önce belirttiğim gibi, bu insanların kapalı, umutsuz dünyasını, baskı altında oluşlarının kapsamını ve değişim gereksinimini keşfetmek için – Yeni-Gerçekçilerin filmlerinde yaptığımız gibi – filmi diyalektik olarak okumak mümkündür. Ama nasıl Yeni-Gerçekçiler duygusallık nedeniyle diyalektiği bastırmışsa, Olmi de köylülerin yaşamını bir sıcaklıkla ve ayrıntıyla kucaklayarak aynısını yapar, yaşadıkları sıkıntılara karşı kendi güçlerinin farkında olmaları konusunda zaafa düşebilir ve politik tepkiyi unutabiliriz.

Nihayet film Yeni-Gerçekçi mirasın en iyi ve en kötü yanlarının varisidir. Bizden kuşatılmış karakterlerinin gücünü ve kaderciliğini kucaklamamızı ve aşırı yönlendirici olmaksızın gözlenmesi gereken olaylar karşısında yargılayıcı olmayan bir tutum takınmamızı ister. Nesnellik yanılsaması, yönetmenin bilincinin müdahalesi olmaksızın hareket eden bireylerin ve gözlenen olayların gerçekliği üzerine tartışmaları anımsatır. *Nalın Ağacı*'nın tarihsel geçerliliği şüphe götürmez. Diğer gruplar gibi, edilgin tahammül hariç kendi koşullarına tepki duymayan köylüler de vardı, hâlâ da vardır. Bu açıdan film Yeni-Gerçekçilerin dünyayı kendi gündelikliği içinde, önyargısız sunma arzusunun iyi niyeti içinde işler. Ama nesnelliğin yalnızca Olmi'nin yeteneğiyle yaratılan bir yanılsama

olması nedeniyle – yönetmen içinde yer alanların kendi çevrelerindeki olaylarla ilgisiz olduğu dar görüşlü ve bilinçsiz bir köylü dünyası yaratmayı tercih eder – izleyici filmin biçimi ve içeriği nedeniyle üzüntü duyma ve kabul etme konumu içinde yönlendirilir ve izleyiciye tıpkı filmdeki insanlar gibi yargılamaktan çok kabul etme fırsatı sunulur.

Daha önce Bazin'in ideal Yeni-Gerçekçi uğrağa (moment) dair açıklamasını belirtmiştim: "Artık oyuncu yok, öykü yok, setler yok. Bu ne demektir: gerçekliğin mükemmel estetik yanılsamasında artık sinema yok." *Nalın Ağacı* bu ideale ulaşmaya, mükemmel gözlem eylemi içinde kaybolan sinemayı gerçekleştirmeye çalışır. Ama daha az coşkulu anlarında Bazin daha fazlasının farkındaydı: "Sanattaki her gerçekçilik ilk olarak köklü bir biçimde estetikti," diye yazdı. "...Sanatta gerçekçilik ancak bir yolla başarılabilir – yapayla."[67] Ve bu kabulle Yeni-Gerçekçilikten bir sapma ortaya çıkar. Akımı izleyen yönetmenler, dünyanın aracısız gözlemi yanılsamasını sorgulamaksızın kabul etmenin, yönetmen adına sorumluluğun azalmasıyla sonuçlanacak bir tuzak olduğunu anladılar. Nesnel sinemaya karşı güdümleyici sinema konusundaki tartışmanın, böylesi tartışmalar diyalektik olarak yapılmadıkça sonsuz ve sonuçsuz olduğunu da anladılar. "Gerçeklik" nihayetinde "orada" değildir ve imgenin böylesi bir soyut, idealist anlayış için gerçek olma umudu yoktur. İmge yalnızca yönetmenin "gerçekliği" okuması ve böylesi bir okumayı ifade edebilmesi, izleyiciye yoruma katılma olanağı tanırken yorum yapan ve yönlendiren imgeler yaratmak için bir bakış açısı ya da yorumu akla getirmesi açısından gerçek olabilir. Yeni-Gerçekçiler bunu biliyordu ve Olmi gözlenen etkinlik yanılsaması yaratan bir yapaylığı tercih etti. Yeni-Gerçekçilik sonrasında sinema tarihi yönetmenlerin, hatta sinemanın kendisinin "gerçeği" yaratan, gerçeği görünür kılan ya da "gerçeklik" üzerine yorum olan yapaya ne kadar çok onay verdiğinin tarihidir.

Köylü üçlememizdeki diğer iki film imgeyi zorlamanın, onu özel amaçlarla biçimlemenin ve yönlendirmenin, 1940'lardaki İtalyan yönetmenlerin isteyebileceğinden daha büyük ölçüde onu kontrol etmenin bilincinde olmayı gösterir. *Nalın Ağacı* gibi *1900* de kuzey İtalya'daki bir çiftlikte geçer ve köylülerle toprak sahiplerinin eylemleriyle ilgilenir ama nesnellik yanılsaması sunmaz. Bertolucci bir dizi Yeni-Gerçekçi varsayıma uymaz. Oyuncular profesyoneldir ve neredeyse hiçbiri İtalyan değildir. Robert De Niro ve Gerard Depardieu sırasıyla toprak sahibi Alfredo ve köylü Olmo'yu oynarlar; Alfredo'nun karısı Dominique Sarda'dır; Burt Lancaster ve

---

[67] *What Is Cinema?*, cilt II, ss. 25-26.

Sterling Hayden sırasıyla eski kuşaktan toprak sahibi ve köylüdürler; Donald Sutherland bir faşisti canlandırır. Kendi yapısı içinde film aracısız gözlemden kaçınır ve bunun yerine karakterlerin güçlü ve çarpıcı imgelerini yaratır. Bu imgelerin her biri iç mekânlarda ve açık alanlarda kendi halinde yaşayıp küçük, normal etkinlikleri yakalamak üzere değil, büyük ve amaçlı hareketleri ifade etmek için oluşturulur. Visconti geleneği içinde yer alan Bertolucci filmini etkili gelenekler üzerine inşa eder. *1900*'ün politik operası, sözleri ve aryaları sosyalizm davasına ve solun zaferine adanmıştır. Olmi sınırlı bir zaman ve mekânda sabır telkin eden bir suskunluğu gözlemekten haz alırken, Bertolucci toprak sahibi ile köylü arasındaki uzun erimli mücadelenin potansiyellerini inceler, yanı sıra bu mücadelenin etrafında döndüğü ekseni sağlayan faşizmi araştırır. Çizgiler net bir biçimde çizilir: köylüler iyi insanlardır ve konumlarının *Nalın Ağacı*'ndaki köylülerden daha fazla farkındadırlar, çünkü kim olduklarını ve kendi toplumsal ekonomik koşullarının ne olduğunu bilirler. Bunun değişmesi gerektiğinin de farkındadırlar. Onlar toprağa, tarihe yakındırlar ve politik olarak bilinçlidirler. Faşistler hiç hafifletmeksizin akılsız ve cani kötüler olarak tanımlanırlar. Toprak sahipleri iki arada bir derede kalırlar; liberal, kararsız, kıskançtırlar, tarım işçilerini koruma arzusuna sahiptirler, ayrıcalıklı konumlarından vazgeçemezler, bundan böyle varolmayacak bir konumdadırlar; asla varolmayacaktır, çünkü (Bertolucci'nin de farkına vardığı gibi) köylüler sistemin farkına varmışlardır ve yapabileceklerinin en iyisi olarak buna karşı harekete geçerler.

Filmin başındaki 20. yüzyıla geçişi anlatan sekansta toprak sahibi köylülere hasadın kötü geçmesi nedeniyle aldıklarının yarısıyla çalışmak zorunda olduklarını ilan eder: "İki katı çalışarak iki kat kazanmıyoruz ki" diye tepki verir bir köylü. Başka bir köylü bir protesto işareti olarak sakince kulağını keser. Bu çok dramatik bir harekettir ve hem Bertolucci'nin köylülerin duruma öfkelerini ifade etmelerine olanak sağlamasının hem de bu öfkenin anlık yanlış yönlendirilmesinin belirtisidir. Bu yalnızca yanlış bir yönelimdir, çünkü çalışanlar greve giderler ve patron grev kırıcıları getirse ve polis bölgeyi işgal etse de örgütlenme başlamıştır. Grevciler kızıl bayraklarla yürüyüş yaparlar ve bir kukla gösterisinde kuklalar polise karşı köylülerin tarafını tutar. Buna tepki olarak polisler kuklalara saldırır. Köylüler bir düzeye kadar politik örgütlenmeye katılır ama I. Dünya Savaşı sırasındaki bu örgütlenme başarısız olur ve faşistler 1920'lerde iktidara gelir. Yeni patron Alfredo başlangıçta Roma'daki üst orta sınıfın yoz yaşamından hoşlanmaz, evliliği de başarısız olur, çünkü hem evinde faşistlerin olmasını reddeder hem de köylülerin mücadelesinin ön saflarında yer alan çocukluk arkadaşı Olmo'yu

destekler. Egemen ve bağımlı konumdaki ailelerin kuşaklarını ve onların kişisel ve politik mücadelelerini tanıttıktan sonra filmin Amerikan versiyonu dört karakter arasındaki mücadeleye odaklanır: çocukluk arkadaşı ve birbirinin sınıfsal düşmanı olan Olmo ve Alfredo; Alfredo'nun yatıştırmaya çalıştığı faşistlerin tehdidini, Olmo'nun yaşamı tehlikede olduğunda bile, kocasından daha iyi anlayan karısı; ve yerel faşist lider Attila.

Alfredo, karısı ve Olmo geleneksel olarak "çok iyi oluşturulmuş" karakterlerdir. Mücadele edişleriyle, vicdan, görev, dostluk ve bağlılığa dair içsel çelişkilerden –filmin akışını sağlayan çelişkilerden – acı çekişleriyle tam bir "kişilik" olarak varolurlar. Öte yandan Attila düz, iki boyutlu, neredeyse politik ve ahlaki kötünün alegorik figürüdür. Attila karakteri filmin tarihsel tasarımına mükemmel bir biçimde uysun diye biçimlendirilir. O saf ve yalın bir faşizm ideası, bir kediyi duvara raptedip bir komünistmiş gibi başıyla ezmekten, bir çocuğun başını odanın duvarlarına çarparak beynini patlamaktan ya da bir kapının ardında yaşlı bir kadına eziyet etmekten eşit derecede zevk alan bir kişidir. Attila kaba bir kötü değil, etkin, üzerinde düşünülmüş bir kişiliktir. Onun kötülüğü o kadar büyüktür ki, yükselişi ve düşüşü filmin Amerikan versiyonunun temposunu oluşturur.

İtalya 25 Nisan 1945'te kurtulduğunda, doğa canlanır ve köylüler Attila ve karısını öldürmek için tırmıklarıyla tarlalara çıkarlar. (Filmin ilk Amerikan versiyonunda bu sekans filmin başındaydı, böylece film köylülerin intikam eylemini açıklıyor ve Attila'yı Bertolucci'nin köylülüğün ilericiliğiyle karşılaştırabildiği güçlü bir gerici güç olarak karşımıza çıkartıyordu.) Savaş bittikten ve Attila öldürüldükten sonra Alfredo çiftliğin ortasında köylülerin yıllardır yapmaya çalıştıkları derme çatma kırmızı bir gölgeliğin altında köylüler tarafından yargılanır. *Efendinin* (padrone) öldüğünü ilan ederler ama efendilik anlayışının öldüğünün canlı kanıtı olarak Alfredo'nun yaşamasına izin verirler. Ancak onların tarih üzerindeki zaferi eksiktir. Savaş sonrası hükümetini temsil eden İtalyan askerler onların silahlarını ellerinden alır. Kalabalık dağılır, geriye Alfredo, Olmo ve onun da adı Olmo olan bir oğlan kalır. Alfredo kendi bekasını ve sınıfının yaşadığını iddia eder. "*Efendi* yaşıyor," der ve eski arkadaşıyla zamanda geçmişe ve geleceğe yayılan bir güreş yapar. O anki hallerinden, birbirlerini tren geçerken rayların arasında yatma cesareti gösterdikleri çocukluklarına dönülür. Bunu yaşlı Olmo'nun yaşlı Alfredo'nun rayların arasına yatışını seyredişi izler. Topraktan çıkan bir köstebeğin çekimine, daha sonra da raylar arasında yatan genç Alfredo'nun üzerinden geçen trene kesme

yapılır. Çekim Alfredo'da kalır, elleriyle gözlerini kapamış yatmaktadır ve film biter.

Bu sekans filmi ve filmle birlikte yüzyılın ilk yarısı boyunca kırsal İtalya'daki politik hareketleri özetlemeye çalışır. Sekansın zaman, arkadaşlık, karşıtlık montajı Bertolucci'nin sınıflar ve bunların temsilcileri arasında süre giden mücadele hakkındaki anahtar ifadesidir. Biraz Eisensteinci teknikleri taklit ederek (sekans Eisenstein'a bir saygıdır) Bertolucci sinema tarihinin diyalektiğinin de devam ettiğini göstermeyi umar. *1900*'ün Yeni-Gerçekçi tezi – yoksul ve mücadele eden sınıfa mensup insanları kucaklaması – didaktik bir amaç doğrultusunda olayları düzenleme ve yönlendirmeye yönelik Eisensteinci itkiyle kuşatılır. Ama Bertolucci, Eisenstein geleneğinden o kadar uzaktır ki, yalnızca bu geleneği ima edebilir ve kendini simgesel bir jest yönünde zorlayabilir.



Köylülerin Attila'dan (Donald Sutherland) intikamı. *1900* (Modern Sanat Filmleri Müzesi Fotoğraf Arşivi).

Eisenstein montajıyla, *Grev*'de şirket ajanlarının hayvanlarla kıyaslanmasında olduğu gibi şaka yapabildi ya da aynı filmde işçilerin polislerce vurulması sekansının arasına mezbahada kesilen hayvan görüntülerinin sokulmasında olduğu gibi çok ciddi olabildi. O, zamanı yaymak için, *Potemkin*'deki tabak kırma ya da *Ekim*'deki açılan köprü sekansında olduğu gibi, anı vurgulamak amacıyla jestleri uzatmak ve yinelemek için bir sekansta montajı kullanabildi. *1900*'ün final sekansında bu büyük efektler zayıflar. Emekçi ile mülkiyet sahibi arasındaki mücadele sürer; tarih her ikisinin de üzerinden bir tren gibi geçer gider; bilinç, topraktan çıkan

bir köstebek gibi ortaya çıkar. *1900*'ün sonu (Bertolucci'nin orijinal olarak böyle bir bitişe niyetlendiğini sadece zannediyorum) filmin Yeni-Gerçekçi kökenlerinden miras kalan bir sorunu gösterir. Savaş sonrasında İtalya'da devrim olmadığı için, Yeni-Gerçekçiler karakterlerinin zafer kazanmalarına olanak sağlayamadılar (ya da daha önce tartışılan nedenlerle bunu istemediler). Bertolucci tarih ve birey tarafından düzenlenmiş bir zafer fantezisi kurabilir. O solun zaferini ister, ancak açık seçik bir zaferin mümkün olmadığını bilir; birbiriyle mücadele eden iki karakterini de sever ama birinin diğeri üzerinde zafer kazanmasını istemez. Alfredo'nun kararsızlığı bir tür, tanımlanmış bir ahlaki ya da politik bağlanım olmaksızın yelpazede yer alan her duruşu kabul eden liberal-merkezci konum ve duyarlılığın ifadesi anlamına gelir. Güçlü ve politik olarak bilinçli köylü Olmo, birlikte büyüdüğü Alfredo'yla, ona duygusal bağlılığına rağmen mücadele eder. Dostluk, politik gereklilik ve tarih arasındaki mücadeleler çok güçlü hale gelir. Bertolucci tarihsel olarak ne Alfredo'nun ne de Olmo'nun tarafının zafer kazandığının farkındadır. Visconti'nin *Yer Sarsılıyor*'u gibi, Bertolucci'nin devrimci projesi de İtalyan toplumunun gerçekliklerince engellenir. 20. yüzyılın ilk yarısı boyunca radikal bir bilincin yükselişini anlatmada kendini rahat hissederken, aynı rahatlığı II. Dünya Savaşı'ndan sonra bu bilinçliliğin yönü üzerine düşünme konusunda yaşayamaz. Nihayet Eisensteinci teknikler neredeyse parodi olarak görünür, çünkü Eisenstein'ın filmlerinde geliştirdiği ve yansıttığı tarihsel mücadelelerin türü, Bertolucci için mevcut değildir. Karakter tarihin yerine geçer; dikkat iki çekici birey üzerine odaklanır; ve sonunda her şey uluslararası film yapımının sahte cazibesine saplanıp batar.

Yeni-Gerçekçilerin profesyonel olmayan ya da fazla tanınmayan oyuncular kullanmasının yerindeliğini anlamanın, *1900*'de çok ünlü Amerikalı oyuncuların ile bir Fransız starının İtalyan köylüleri ve toprak sahiplerini oynamalarını izlemekten daha iyi bir yolu yoktur. (Bertolucci sanki neredeyse *Bisiklet Hırsızları* için söylenen hikâyenin – De Sica'ya eğer Ricci rolü Cary Grant'a verilirse filme Amerikan desteğinin teklif edilmesi – sonuçlarını değil de olanaklarını ciddi bir biçimde düşünür gibidir.) Kişilik, karakter ve tarih arasındaki mücadele ne anlatıya yakınlaşmaya ne de anlatıdan uzaklaşmaya izin verir, daha çok izleyiciden sürekli olarak oyuncuyu rolüyle ve oynadığı karakteri ise süre giden tarihsel olaylarla bütünleştirmeye çalışmasını talep eder. Bertolucci epik bir tarih yaratmış ama dağıtımın gerekleri, Hollywood yapım tarzını taklit etmeye yönelik kendi arzusu ve tatmin edici bir sonuca varamaması nedeniyle başarıya ulaşamamıştır.

Nihayet film melez bir ürün, Eisenstein'ın, (melodramatik bir yenilgiden çok emekçilere bir miktar zafer olanağı sunan) *Yer Sarsılıyor*'un, Burt Lancaster'ın *Risorgimento*'nun (İtalyan Birliği) son dönemlerinde yaşayan bir aristokratı oynadığı Visconti'nin şaşaalı seyirliği *Leopar*'ın ve *Rüzgâr Gibi Geçti*'nin (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1939) bilinçli bir karışımıdır. Kökleri Yeni-Gerçekçilikte olduğu halde *1900* sinema tarihinin her köşesine uzanır. Stil ve yönetim, biçim ve içerik uyumsuzdur ve bütün coşkunluğuna rağmen film tutarlı değildir. Bunun sorumlusu tek başına filmin orijinal versiyonunun kısaltılması olamaz. Film çok fazla şeye kalkışır ve imgeleri hem önemsiz hem de harikuladedir, hem tarihin alanını hem de çoğunlukla anlatının seyirlik ve araştırıcı doğasına uymayan bir ihtişamla sıradan yaşamın bazı somut öğelerini birleştirmeyi ister. Sonuçta Bertolucci temel karakterlerini belirsizlik, izleyicilerini de tatmin olmama durumunda bırakır.

Nalın Ağacı ve *1900* karşıt yönlerde ilerler gibidirler, biri köylülüğün Stoacı tahammülünü över, diğeri köylülerin devrimci çabalarını inceler. Ancak her ikisi de özdeş bir bakış açısı sorununu yaşar. Konularını romantikleştirirler. Bertolucci'ninki devrimci bir romantizm, büyük tarihsel bilincin ve köylü sınıfının içindeki eylemliliğin bir dışavurumudur. Filmde tanımlandığı gibi devrimci isyanlar vardı ama Bertolucci'nin övgüsü sorgulamadan ve analizden fazlasıyla uzaktır ve bir sonuca varmaz. Film devrimin başarılamamasıyla uzlaşmaya çalışırken, filmin belirsizlikleri zaten yaşanmış olanların anlatısına zarar verir. Olmi'ninki fazla ciddi ve zarar verici bir romantizmdir. Onun acı çeken ama yakınmayan, zor çalışma koşullarında yaşayan, düştükleri tuzaktan sorumlu olmayan bir sınıf olarak köylülüğe hayranlığı kutsallaştırma, kahramanca, kutsal bir edilginlik miti yaratma riski taşır.

Olmi'nin ve Bertolucci'nin yaklaşımlarına seçenekler vardır. Macar yönetmen Miklós Jancsó'nun filmi *Kızıl İlahi* (*Még kér a nép*, 1971) Yeni-Gerçekçi çaba ve ikileme en iyi yanıtlardan birini verir ve bu film bir sonraki bölümde daha ayrıntılı olarak incelenecektir. Başka bir seçenek, 1970'lerin sonunda birbirinden bağımsız yapılan köylü üçlemesinin üçüncü filmi *Babam ve Ustam*'da ortaya çıkar. Üçü arasında Yeni-Gerçekçi kökenlerden en uzak olan bu filmdir ve bu nedenle de en başarılısıdır. Yeni-Gerçekçi bir konuyu alıp, bu konuyu Yeni-Gerçekçi işleyişten ayırarak akımın mirası üzerinde olduğu gibi kendi kökenleri üzerinde de düşünmeyi başarır.

Babam ve Ustam ile 1940'lar geleneği arasındaki doğrudan yapısal farklılık, filmin bakış açısıdır. Tek bir karakter üzerinde yoğunlaşır ve bu karakteri algısal bir alan olarak kullanır, olayları bu



Babası Gavino'yu okuldan alır. *Babam ve Ustam* (Modern Sanat Filmleri Müzesi Fotoğraf Arşivi).

karakterin bakış açısından gözler ve yargılar. Bu, Rossellini'nin (Taviani'lerin hayran oldukları ve *Babam ve Ustam*'dan sonra İtalyan televizyonu için yaptıkları ama Birleşik Amerika'da ticari olarak gösterilmeyen *Çayır*'da – *Il prato*, 1979 – göndermede bulundukları bir film olan) *Almanya, Yıl Sıfır* ya da De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* ve *Umberto D*'sindeki yöntemlerden çok farklı görünmez. Bu filmlerin anlatılarının her biri bir ana karaktere odaklanır, karakterin bakış açısından olmasa da dünyayı gözler, daha sonra da kesinlikle bu bakış açısıyla koşutluk kurar. Ancak Yeni-Gerçekçiler bu doğrudan ya da dolaylı birinci tekil şahıs bakış açısını bir karakterin duygularını, hatta algılamalarını çözümlemek için değil, bu karakteri bir durum için yerleştirmek, aksiyonları ve reaksiyonları gözlemek için kullandılar. *Babam ve Ustam*'da Taviani kardeşler gözlemlemenin yanı sıra katılırlar da; yaşamı filmin temeli olan Gavino Ledda'nın gözleri ve gelişen kişiliği aracılığıyla çağdaş köylülük olgusu – bu filmde İtalya'nın sefilcesine yoksul güneyindeki Sardinya'daki çobanlar – üzerine "yorum" yaparlar. Sonuçta ortaya yetişme ve değişim, bir birey için yetişme, öğrenme ya da değişimin güç olduğu bir durumda öğrenme ve gelişme üzerine bir film çıkar. Aynı zamanda film baba ile oğul arasındaki karşılıklı şiddet üzerinedir – babanın dünyasının sefil koşullarıyla mücadele eden bir çocuğun masum acı çekişi (Yeni-Gerçekçilerin gözde teması) değil ama bir çocuğun, acımasızlığı kendi dünyasının bir

yansıması olan babasına karşı mücadelesidir bu. Film öznel bir çekişme aracılığıyla nesnel sosyo-politik gerçekliğe odaklanır. Yeni-Gerçekçiler izleyiciden karakter ve olayların nesnel gözlemi olacağını umduklarına öznel tepki vermesini istemişlerdi. Taviani'ler ise bu metodolojiyi – *Babam ve Ustam*'ı Yeni-Gerçekçi gelenekten ayıran otuz yıllık anlatı denemelerinin ışığında – olaylar üzerine birinci ve üçüncü tekil şahıs yorumlarla ruh halinin öznel, neredeyse dışavurumcu olan bir araştırmanın karmaşık yapısı içinde yeniden işletirler ve karakterlerin içinde yaşadığı dünyanın nesnel gözlemine tabi kılarlar.

Bu karmaşık yapı, anlatının yeni ya da başka "gerçekçiliğin" otorite haline gelmiş çoğu geleneğinden kurtarılmasıyla elde edilir. Film önce tanıtılan ve daha sonra da yaşamı özetlenen "gerçek" Gavino ile başlar ve biter. Bu, ayrı bir giriş ve sonuç biçiminde değil de, mizansenin bir parçası olarak yapılır. Gavino bize bir dış-ses yorum aracılığıyla belgesel tarzda tanıtılır. Filmin ilk sekansının geçeceği okul binasındadır. O, genç Gavino'yu (küçük bir oğlan olarak Gavino'yu oynayan çocuğu) tarlalarda çalışmak üzere okuldan almak için sınıfa girip bekleyen babası için – yani babasını oynayan oyuncu için bir sopayı bıçakla yontar. Filmin sonunda "gerçek" Gavino'yu yeniden görürüz, başından geçen olayları bu güne kadar getirir, film ekibinin varlığı nedeniyle kasabadaki etkinliği belirtirken kameraya doğru konuşur. Kamera bir pencereye pan yapar ve film çekim teçhizatlarını taşıyan bir kamyonun çevresinde toplanmış insanların olduğu kasaba meydanını görürüz. Gavino'ya bir kesme ve yeniden filmin başındaki sınıfa zip pan (yıldırım geçiş) yapılır, baba yine oğlunu çalışması için okuldan alır, Gavino ile alay eden diğer çocuklara kendilerinin de yakında böyle olacakları uyarısında bulunur. Filmin başında olduğu gibi, kamera korkmuş çocukları, umutsuzca bakan öğretmenleri gösterir. Tarlalarda esen rüzgârın sesi duyulurken kasaba meydanına kesme yapılır ve bu kez kendini bir çocuk olarak tutsak haline getiren çayırdaki Gavino'ya zincirleme ile geçilir. Film, çocukluğunun güvensizliği içinde yaptığı gibi sallanan Gavino'nun sırtının yakın planıyla biter ve ses kuşağında yetişkinliğinin bir tesellisi olarak klarnet konçertosu duyulur.

Filmin başında ve sonunda 1960'larda ve 1970'lerde Avrupa ve Latin Amerika sinemalarının gelişiminde büyük önem taşıyan bir öğe vardır. İzleyiciler olarak bizlere, oyuncuların karakterlere kişilik kazandırdığı, gerçekliği göstermenin kendi özgül yollarına sahip filmin yapay bir ürün, bilinçli olarak üretilmiş bir şey olduğu kabul ettirilir. Filmin başı ve sonu belgesel olarak kendi konumuyla, gerçekte kendi temeliyle dalga geçer ve rahatça kurmacayı devre dışı

bırakır. Taviani'ler filmlerini bu kendinin farkında olma statüsü içinde yönlendirmeye öylesine dikkat ederler ki, filme sıradan yaşamın gözlemi olarak bakma olanağı yoktur. Film kendisini sıra dışı bir yaşamın bilinçli bir yaratımı olarak ilan eder; yalnızca konu ve anlatı sürekli olarak birbirleri üzerinde yorum yapmaz, aynı zamanda her ikisinden de ayrı olan kontrol edici bir anlatı "sesinin" varlığı bütünü biçimler ve bütüne hâkim olur. 1977'de bunda alışılmamış bir şey yoktu ve 1960'larda ve 1970'lerin başındaki yönetmenlerin yapmış olduklarıyla karşılaştırıldığında çok da önemli değildi. Ancak Yeni-Gerçekçilikle karşılaştırıldığında karmaşıklık aşırıdır. Filmde bize başlangıç ve bitişin yarattığı kışkırtıcı uzaklığı kırma eğilimi taşıyan bir güç ve doğrudanlıkla birçok olay gösterilir. Gavino'nun babasının acımasızlığına dayanma ve yalıtılmış çoban yaşamından kaçma çabaları, özellikle de babanın çocuğuna karşı şiddetinin aşırı boyutlara vardığı filmin başında algılamamızı ve tepkimizi tamamen içine çekme eğilimindedir. Ancak burada bile yönetmenler, bize, onlara ve malzemeye birden sempati duymamız tehdidi oluştuğunda bizi aksiyondan uzaklaştırmak için araya girerler. Filmin bir yerinde, bir arkadaşıyla konuşmak için sürüsünü bıraktığı için Gavino'yu acımasızca dövmesinin ardından baba onu tutar ve şarkı söyler. Kamera onları tıpkı Meryem'in İsa'nın yasını tutması tarzında çerçeveler ve kamera arazideki diğer iki kişiyi gösterdiği sırada ses kuşağında babanın sesine başka sesler karışır. İzleyicinin ani duygu değişimi yaşamasına, babanın ilgi göstermesinden rahatlık duymasına izin verilir. Ama Katolik ikonografiye ironik bir göndermeyle olaylarla özdeşleşme kırılır ve kamera başka yöne yönelip başka sesler duyulurken bir kopukluk yaratılır. Aniden bir yakın çekime geçerek izleyiciye yeniden babanın tehdidi hatırlatılır ve bunun ardından sahne kararır.

Taviani'ler tek bir tutumun ya da ruh halinin aşırı uzun süre egemenlik kurmasına izin vermezler. Bu filmde yoksulluğun kasveti Yeni-Gerçekçiler için olduğu kadar acımasız değildir ve acımadan çok bir hayal kırıklığı ve öfke kaynağıdır. Hatta gülünç ve eğlendirici (olabilen) imgeler üretir. Babanın üzerinde sahnenin kararmasından hemen sonra, keçiyi sağan, yediği dayaktan yüzü şişmiş Gavino'yu görürüz. Bütün çabalarına rağmen keçinin süte sıçmasına engel olamaz. Yaşadığı hayal kırıklığı hayvana tehditler biçiminde dış sesle verilir, bu arada Gavino'nun imgeleminde hayvan da Gavino ile konuşarak tepki verir ve babasının Gavino'yu daha fazla dövmesine yol açacak nahoş etkinliklerde bulunmayı sürdürmekle tehdit eder. Yıkılmış haldeki Gavino keçiyi pislenmiş sütte boğmaya çalışır. Daha sonra Taviani'lerin karşı konulamaz bulduğu bir dizi olay başlar. Keçiyle boğuşmasının tam ortasında Gavino çiftleşen iki

hayvan görür. Bu onun dikkatini çeker ve keçiyi okşamaya başlar. Gavino'dan yan arazide bir katırı düzen arkadaşına kesme yapılır. Ses kuşağında yoğun bir nefes alıp verme sesi duyarız. Tavuklarla mastürbasyon yapan diğer çocukları görürüz. Yoğun bir nefes alıp verme korosu oluşur. Gavino'nun babası çocukları görür, heyecanlanır ve karısının üzerine çıkar. Diğer yetişkinler de aynı şeyi yapar, yoğun soluma korosu bir kreşendoya ulaşır ve kamera kasabayı pan ile tarar.

Burada müthiş bir mizah vardır ve belki de keçi ve tavuklar hariç kimsenin zararına değildir. Müstehcenlik ve cinsellik örneğin Ettore Scola'nın Yeni-Gerçekçi parodisi *Korkunç, Pis ve Kötüler*'deki (*Brutti, sporchi e cattivi*, 1977) gibi istismar edici değildir. Bunlar Taviani'lerin anlatı tonunu ve yapıyı değiştirmek ve geleneksel zamandizini ile uzamsal devamlılığa güveni kırmak için kullandıkları araçlardan biridir. Bakış açısındaki böylesi konu dışına çıkmalar ve değişimler karakterlerin psikolojisine ya da en azından duygusal ve fiziksel tepkilerine, onları tamamen açığa vurma iddiasında bulunmadan veya onları tektiplere indirgemeden, dikkatle yaklaşma yolunu da sağlar.

Filmde daha sonra büyümüş Gavino çayırda oturur ve bir adamdan iki keçi karşılığı aldığı kırık bir akordeonu çalmayı öğrenir. Babası soyulduğunu ve dövüldüğünü sansın diye bir bıçakla dudağını yarar. Kamera onun içinde yaşadığı korkutucu taşlık alana pan yapar ve perdede şu sözcükler görünürken Gavino'ya döner: "Ben Gavino'yum, çoban Luca'nın oğlu çoban Efisio'nun oğlu. Soğuk, ağılımızı pirelerle doldurdu. En besili olanları koltuk altlarımda... Ben Eligio, Jandarma (Carabinere) Enrico'nun oğlu çoban Giovanni'nin oğlu. Çok taze olan peyniri yemek zorundaydım. Dilimin üstüne üflediğimde, yanıyor." Kamera pan yapmayı sürdürür, ses kuşağında iç çekerek ağlama sesi duyulur ve eşeğin üzerinde ağlayan bir oğlan geçer. Yine sözcükler görünür: "Tatlı tatlı eğlenen cennetin melekleri, ben Matteo, size yalvarıyorum: soğuktan donuyorum, ne olur ayaklarımı içine sokacağım sıcak su dolu bir leğen verin." Ağlama ve keder veren müzik, Gavino'nun akordeonuna eşlik eden valsla birleşir ve sekans ağlayan oğlanın bir yakın çekimi ve "benimki bir duadır" sözleriyle biter. Bu sekansı Gavino'nun kendisinden uzaklaşıyor olduğu kaygısını yaşayan, bunu aklından çıkarmaması gerektiğini düşünen, kendi kendine çarpım tablosunu ezberleyerek tek başına yolda yürüyen babanın bir çekimi izler. Karşıdan ağzındaki sigara sonuna gelmiş, böylece düşmanlarının onu görmediği çoban Sebastiano gelir. Kamera onu izlerken, düşmanlarıyla barışmaya karar verir. Onlarla karşılaşır.

Düşmanlarından biri Sebastiano'yu vurarak öldürüp koyununu çalıncaya kadar, koyunlarını birlikte kesme anlaşması yaparlar.

Hiçbir ruh halinin kendini tüketmesine izin verilmez ve izleyicinin bakış açısını, özel olayların tonunu yönlendirmek ve bunlar üzerine ya görüntülerde ya da ses kuşağında tamamen psikolojik, sosyolojik ya da doğrudan politik olmayan ama bu üç araştırma alanını birleştirebilen bir tarzda yorum yapmak için hiçbir fırsat kaçırılmaz. Sempati, eziyet, korku, kaygı, hepsi herhangi bir egemen tepki olmaksızın sağlanır. *Babam ve Ustam* en iyi anlamda öğretici bir filmdir. Filmin içine gireriz ama bizden uzaklığımızı korumamız istenir ve bir filmin kendi stilleri ve söylem düzeylerinin karışımı içinde kendisinin alışılmamış (exotic) oluşundan geçerek yaşamın alışılmamış ve ürkütücü tarzının gücünü öğreniriz. Ama farklı düzeyler asla filmin konusuna yabancı değildir. Gavino, bir entelektüel olan, verimsiz tarlalardan ordudaki daha az kısır bir yaşama, sonunda da üniversiteye giderek bir dilbilimci olup kendi bölgesinin lehçesini araştıran bir köylüdür. Başından sonuna evine dönüşünü ve babasının gölgesini yaşar. Bu sürecin karşıtlıkları, filmin birbirine karşıt bakış açıları içinde gösterilir. Tıpkı Gavino'nun kendi dünyasını anlamasına ve ona hâkim olmasına yardım edecek dili öğrenmesi gibi, film de onu ve geçmişini en iyi biçimde tanımlayacak ve bize onu, çevresini ve tarihini en iyi biçimde anlatacak anlatı dilini öğrenir.

1940'ların İtalyan yönetmenleri ve kuramcıları ticari sinemanın yapay diline seçenekler geliştirdiler. Onlar imgenin tarihsel olarak tutarlı bir dünyayı, "gerçek" bir dünyayı kaydedip göstermesine, ticari sinemanın orta sınıf melodramlarından daha etkili ve devingen olabilecek öyküler anlatmasına olanak sağladılar. Böyle yaparak onlar kendilerini izleyen yönetmenler için imgenin yeni dillerini, yeni anlatı biçimlerini oluşturmaları için bir başlangıç noktasını sağladılar. Yeni-Gerçekçiliğin sinema tarihinde yarattığı "kopma" sinemasal öykü anlatımını yeniden oluşturma ve güçlendirme konusunda birçok denemeyi de beraberinde getirdi. Bu öyküleri anlatmanın sinemasal olanakları içinde araştırmalar yaptı ve izleyicilerin filmlerin anlattıklarıyla ilgilenmesinin diğer yollarını gösterdi. Yeni-Gerçekçilerin sağladığı yeni imge oluşturma yollarını göz önünde tutarak, kendilerinden sonra gelen yönetmenlerin kurduğu yapıları incelemeye geçebiliriz.

2 ■ BİÇİMİN ZENGİNLİĞİ

Kuşkusuz filmlerim hakkında stil arayışımın çoğunlukla bir duyumsama isteğiyle sonuçlandığı söylenmiştir ... Ancak ben bunu başka türlü ifade ederdim. Stil, en mükemmel ve ekonomik ifadesiyle, duyumsamadır derdim...

Alain Resnais'nin *Providence*'ındaki Clive Langham

Gerçeklik değişiyor; bunu yansıtmak için temsil tarzları da değişmelidir.

Bertolt Brecht[1]

■ 1

Yeni-Gerçekçiliğin uzun erimli sonucu bir biçim patlamasıydı. Bu sanki ticari sinemanın konusunu değiştirme girişimi ve izleyiciden 1930'lar boyunca sinemada keşfedilmeden kalmış dışavurum potansiyellerini ortaya çıkaran yeni konuya bakmasını isteme yollarının değişimiydi. Sinema tarihinin başından itibaren anlatı biçiminde denemeler yapılmış olduğu ve Yeni-Gerçekçiliğin ardından ortaya çıkan yeni dışavurum enerjisinin yavaş yavaş 1950'lerde bütün Avrupa'ya yayılıp geliştiği ve 1960'larda zirvesine vardığı doğrudur. Ama "patlama" daha uygun bir terimdir, çünkü oldukça kısa bir zaman dilimi içinde, sinema diğer sanatların 20. yüzyılın başından bu yana yapıyor olduklarına yetişmiş, kendi biçimsel doğasını tanımlamış, yansıtmış ve yaymış, içeriği içeriğin ifadesine, öyküyü öykünün anlatımına tabi kılmıştır.

1920'lerin sonunda sinema, sesin kullanılmaya başlanıp imgenin diyaloğun emrine verildiği dönemde önemi azalmış olan imgeler aracılığıyla öykü anlatmanın gelişkin ve esnek bir aracını

---

[1] Bertolt Brecht, "Against Georg Lukács," çev. Stuart Hood, *New Left Review*, no 84 (Mart-Nisan, 1974), s. 41. (Brecht'in yazısının Türkçesi için bak. "George Lukacs'a Karşı," çev. Taciser Belge, *Estetik ve Politika* içinde, der. ve çev. Ünsal Oskay, İstanbul, Eleştiri Yayınları, Eylül 1985, ss. 93-115.)

dünya çapında yerleştirmişti.[2] Anlatı tekniği ve anlatı içeriğinin standartlaşması hızla ilerledi, bu arada Batı'da endüstrileşen film yapımı kolayca ve evrensel olarak anlaşılabilir biçim ve içeriğe yönelmeyi sürdürdü. Uzamsal ve zamansal devamlılığa dair bir dizi türdeş (homogeneous) gelenek ve ahlaki içeriğin tekdüzeliği çok sayıda insanın en az düzeyde çaba sarf ederek filmleri anlamasını sağladı. Ancak film yapımı, prodüksiyonu bugün bildiğimiz haline getirir, biçim ve içeriği standartlaştırırken, daha eski sanatlar eski temsil kodları ve geleneklerini kırma sürecini tamamlıyorlardı. İnsan figürü ve tanınabilir manzaralar izlenimcilik sonrası akımlarda resimden kaybolmaya başladı. Devrimden sonra Rusya'da sanatçılar, tiyatrocular, şairler ve sinemacılar yeni ve daha geniş bir izleyici topluluğu ve bu topluluğa hitap etmenin yeni yollarını aradı. Weimar Almanyası Dışavurumcu akımın ve mimari, müzik ve grafik sanatlarında yeni biçimlerin ortaya çıkışına tanık oldu. İki dünya savaşı arasında şairler ve romancılar yalnızca dil ile ne söyleyebileceklerini değil, bu söylediklerinin doğasının ne olduğunu araştırıyorlardı. Kurmaca kendi kendisinin konusu haline geldi. Biçim sanat yapıtının esas içeriği olarak kabul edildi.

Roman ve resimdeki modernist biçimlerin bir bölümünün sinemanın gelişen biçiminden gelmesi garip bir ironidir. Kübizm bir tür uzamsal olarak eşzamanlı kurgudur.[3] Romanda, "Proust'un ve Joyce'un, Dos Passos ve Virginia Woolf'un yapıtlarındaki olay örgüsünün devamsızlığı, doğal gelişimin bozulması, düşüncelerin ve ruh hallerinin ani değişimleri, zaman standartlarının göreceliliği ve tutarsızlığı bize sinemadaki kesmeleri, zincirlemeleri ve araya girmeleri anımsatır."[4] (Daha sonra aralarında Alain Robbe-Grillet ve Marguerite Duras'nın da olduğu Fransız Yeni Romancılar düz yazılarında sinemasal tanımlama yöntemleri kullandılar, hem roman yazdılar hem de film yönettiler, disiplinler-arası bir stil denediler.) Modernistler geleneğe, özellikle de tatmin ve uyumun rahatlama

---

[2] Roy Armes sinemadaki modernist hareketin sessiz sinema döneminin gelişkin imge yaratımıyla doğrudan ilişkili olduğunu öne sürer. *The Ambiguous Image* (Bloomington ve Londra: Indiana University Press, 1976), ss. 7-8. Savaş sonrası sinemasındaki biçim ve içerik ilişkisine dair biraz daha farklı bir görüş için bak. Dudley Andrew, *André Bazin* (New York: Oxford University Press, 1978), ss. 180-182.

[3] Noël Burch, *Theory of Film Practice*, çev. Helen R. Lane (New York ve Washington, D.C.: Praeger Publishers.1973), ss. 36-37 ile karşılaştırın.

[4] Arnold Hauser, *The Social History of Art*, çev. Stanley Godman, 4 cilt (New York: Vintage Books, tarihsiz), cilt IV, s. 244. (Bu kitabın Türkçesi için bak. *Sanatın Toplumsal Tarihi*, çev. Yıldız Gölönü, İstanbul Remzi Kitabevi Yayınları, 1984. Kolker'in alıntıladığı bu cümle biraz değişik bir çeviriyle s. 416'da.) Ayrıca bak. John Villet, *Art and Politics in the Weimar Period: The New Sobriety, 1917-1933* (New York: Pantheon Books, 1978), ss. 180-82.

alanı, doğanın aşkın görüntülerine rehberlik ya da ideolojik uzlaşma alanı olarak sanat geleneğine karşı çıkıyorlardı. Ressamlar fotoğrafla rekabet edemezdi, dünyanın imgelerini göstermek yerine çizgi, renk ve oylumun özelliklerini yansıtan imgeler yarattılar. *Simgecilerin* çalışmalarını devam ettiren şairler yalnızca dil ile ifade edilebilecek düşünce ve duyguları değil, ama kendisi duyguları ve düşünceleri yaratan dil üzerinde düşünüyorlardı. Romancılar dikkati romanda anlatının anlamından anlatının yapılarına ve besteciler ise müzikte duygusal ifadeden müzikal ifadenin kendilerine çekmek arayışındaydı. Sanat dallarında modernizm, anlamı oluşturan biçimlerden ayrılabilir bir kendilik, bir soyutlama olarak "anlamdan" uzaklaşan bir hareketi içerdi. Büyük duygular, yaşam felsefeleri, doğa tanımlamaları bundan böyle sanatın amacı değildi. Sanat yapıtı ve nasıl alımlandığı dikkatin odağı oldu. Kuşkusuz içerik özellikle anlatı sanatlarında ortadan kalkmadı. Çünkü bütün öykülerin, dikkat anlatılışa ne kadar yöneltilirse yöneltilsin, anlamı vardır.

Değişik sanatçılar modernist itkiyi farklı yönlerden izlediler. Modernist hareket hem kendinden önce varolan hem de kendisiyle bir arada varolan klasisizmin ve romantizmin biçimlerinden daha yekpare değildi. Birçok ekolü, birçok uygulayıcısı ve çok sayıda çelişkisi vardı. Biçimsel karmaşıklığı içinde radikal, izleyiciden taleplerinde gelenek dışı olduğu halde modernist girişimin büyük bölümü geleneksel sosyo-politik ideolojinin hizmetindeydi. Pound ve Eliot yapıtlarında, şiirsel biçimleri yoğun bir biçimde yeniden düşünüp yapılandırdıkları halde, bu biçimleri tarihe ve insanın değerine dair geleneksel, hatta gerici anlayışları tartışmak için kullandılar. Diğerleri ise yeni biçimleri yeni amaçlar için kullandı. Bertolt Brecht kendi tiyatro ve sanat kuramı ile uygulamalarını toplumsal ve politik değişim amacıyla geliştirdi, devrimci bir kültürü getirecek devrimci bir sanatın peşine düştü. 1910'ların sonu ile 1920'lerin başında Ruslar için sanat ve politikanın karşılıklı ilişkisi tartışılmazdı. Eisenstein devrimin dinamik imgelerini oluşturmak ve izleyicinin tarihe diyalektik olarak bakmasını sağlamak için kendi montaj kuram ve uygulamasını geliştirdi. Dziga Vertov filmi bir kaydetme alanı, izleyici için ve izleyiciyle birlikte devrimi "yazmanın" bir yolu olarak kullanmayı istedi, izleyiciye yeni bir dünyaya bakması için yeni gözler kazandırdı.

Modernist hareket içinde yalnızca sanatlarının biçimsel olanaklarıyla ilgilenenler ile bu olanakları hem sanatı hem de izleyicisini sosyo-politik gerçekliklerle yüzleşmeye yöneltmek için kullananlar arasındaki yarık, ticari anlatı sinemasının sonunda bu harekete yetiştiği 1960'larda da sürdü. Potansiyel olarak daha ciddi bir diğer ayrılık hareket içindeki hiziplerle değil, hakkı yenen iki

grupla, sanatçı ve izleyicisiyle ilgiliydi, hâlâ da ilgilidir. Modernizm bunlar arasında önce olduğundan daha da büyük bir uçurum yaratma tehdidinde bulundu. Yaratıcı niyet ve tepkinin büyük ölçüde yeniden yönlendirilmesini istedi ve yapıtın varolma tarzıyla bu varoluş tarzının yapıtı alımlayanla ilişkisinin, yapıtın sahip olabileceği herhangi bir anlamdan daha önemli olduğunda ısrar etti. Bu nedenle izleyici dikkati üzerine yapılan talepler, izleyicinin de anlam üretimine katılmasının istenmesi, anlam ve duyguyu hemen iletimlemeyi reddetme yalnızca, izleyici kitlesinin fazlasıyla gündelik hayatın hayhuyu içinde yaşamakla meşgul olan ya da basitçe bu talepleri karşılamaya gönülsüz çoğunluğunun direnişine ve hatta kızgınlık göstermesine yol açtı. Yeni bir sanatsal seçkincilik sanat yapıtının genel ve meşgul izleyici kitlesinden ayrılması tehdidinde bulundu.

Bu tehdide tepki birçok biçimde ortaya çıktı ve bunlardan bazıları şiddetliydi. Birçok deneyin yapıldığı Sovyet Rusya'da biçime dikkat etmenin ve önem vermenin izleyicinin gereksinimlerini karşılamayacağından ve egemen sosyalist ideolojiyi tehdit edeceğinden kaygılanan yönetim modernist hareketi baskıladı. Devlet, sanatçının kitlelere ya da amaca bir sorumluluk duymaksızın sözde kendi yaratıcı gereksinimlerini tatmin ettiği bir tür "sanat, sanat içindir" anlayışına dönmesinden korktu. Bu korkunun sonucu, geleneksel dışavurum biçimleri aracılığıyla toplumsal ve politik olguların basit ve doğrudan aktarımı olan "gerçekçiliğe" dönüş çağrısıydı. İdeolojik kargaşadan, sanatçıların izleyicileriyle ilişkili olması gerektiği kaygısı ve korkusundan ortaya "sosyalist gerçekçilik" çıktı. Sosyalist gerçekçilik, devrimci içeriğin yalnızca devrimci biçimle yaratılabileceğini, kavrayışın eylemden önce geldiğini ve içeriğin yalnızca içeriğin oluşturulma biçimiyle belirlendiğini baskılamayı ya da unutmayı tercih eden gerici bir tutum haline geldi. Sosyalist ülkelerin "gerçekçiliğin" basit anlama basitçe ulaşmaktan başka bir anlama geldiğini anlamaları uzun yıllar aldı (bu uzun sürede kuşkusuz Sovyet sineması da canlılığını yitirdi). Sosyalist gerçekçiler gibi kendilerine konu olarak emekçi sınıfını seçen İtalyan Yeni-Gerçekçiler buna karşıt olarak, zafere dair basit bir anlatı içinde emekçinin düz bir biçimde yüceltilmesinin kavramayı artıramayacağının ve davaya zararlı olabileceğinin farkındalardı. Yeni-Gerçekçilerinki hem sosyalist gerçekçiliğe hem de edebi modernizme bir tepkiydi ve bu modernist sinemayı mümkün kıldı.

Faşistler yaratıcılık ima eden ve statükoyu tehdit eden her şeyi tamamen yok ederek seçkincilik tehdidini ortadan kaldırdılar. Goebbels'in "ne zaman 'kültür' sözcüğünü duysam, elim silahıma

gider" dediği söylenir. Godard *Hor Görme* (*Le Mepris*, 1963) filminde Amerikalı film yapımcısı, kültürlü görgüsüz bir adam olan Jeremy Prokosh karakterine (Jack Palance),"ne zaman 'kültür' sözcüğünü duysam, elim çek defterine gider" dedirterek bu yorumun parodisini yapar.[5] Godard estetik beğeniden yoksun birinin farklı, belki de tehdit edici olandan korkusunun ifadesi olan Goebbels'in yorumuna ironik bir anlayışla yaklaşır. Goebbels için 'kültür' devletin gereksinimleri açısından tehlikeli ve uygunsuz bir olguydu ve bir faşist olarak kültürü tümüyle yok etmeyi istedi. Godard'm filmindeki yapımcı için "kültür" ticari mantıktan bir sapmadır ve bir kapitalist olarak kültürü satın almak ister. Ama Goebbels'in yorumunun acımasız akılsızlığının altında, Godard'ın daha az vahşi bir tarzda yakaladığı bir kavrayış vardır.

Hangi türden olursa olsun faşizm farklılıktan nefret eder ve onu yok etmek ister. Ancak bu "kültür" anlayışının içinde çoğunlukla, eğer bu anlayış "sanatı" sıradan deneyim ve entelektüel ya da duygusal gereksinimle doğrudan ilişkiden uzaklaştırmayı amaçlarsa, kendisi yıkıcı olan bir farklılık anlayışı vardır. Bu kültür anlayışı genellikle (faşizm kendi ideolojik özünde seçkinci ve kibirli olduğundan Goebbels'in ifadesini komik kılan bir gerçek olan) seçkinciliğin, züppeliğin ve kibirli olmanın yananlamsal yükünü taşır. Sağın ve muhafazakâr solun modernist harekete aşırı tepkileri, modernizmin geleneksel ve güvenli sanatsal tutumları ve beklentileri altüst edişini gösterir. Ama şu da bir gerçek ki, modernizmin yıkıcılığının "kültüre" içkin seçkincilik ve züppelik yananlamlarmı desteklediği de görülebilir. Eğer yazar, ressam, müzisyen ya da yönetmen sanatının biçimsel özelliklerine yoğunlaşmamızı arzular, dilini ve bu dil içindeki anlam için mücadelesini öğrenmemizi talep ederse, yabancılaşma, izleyicinin bu mücadeleyi reddetme riski artar. Çoğu insan kendi estetik tatminleri için çaba harcamayı istemez. Talepler çok arttığında, yapıt basitçe görmezden gelinir. Böylesi bir durum çağdaş "ciddi müzik" konusunda yaşandı. Bu müzik izleyicisini yitirdi ve icracılarına ve kuramcılarına ilgi büyük ölçüde azaldı. Sanat yapıtı ne zaman duygusal olarak ulaşılamaz görünse böylesi bir tehlike ortaya çıkar.

İlk modernist hareket 1930'ların sonunda sona erdi – politik olarak baskılandı, kitleler ilgi göstermedi. II. Dünya Savaşı estetik düşünme için küçük bir alan sundu ve hareket az ya da çok 1940'ların ortalarına kadar bir uyku durumu yaşadı. Modernist hareketin bu ilk bölümüyle sinemanın ilişkisi teğet biçimindeydi. Ticari sinema ekonomik ve estetik olarak kendini yoğun biçimde

[5] Bu ifadeyi Margot Kernan'dan duydum.

kabul ettiriyordu. Rusya'da avangardın bir parçası olan Eisenstein gibi önemli yönetmenler ve merkezi Fransa'da olan önemli bir avangard hareket vardı. 1920'lerde Abel Gance, Jean Epstein, Louis Delluc, Marcel L'Herbier, René Clair, Hollanda'da Joris Ivens, Almanya'da Walter Rutmann ve kuşkusuz Buñuel aktif olarak sinemanın biçimsel olanaklarını araştırıyorlardı.[6] Ancak bu yönetmenlerin çok azı ticari sinemayı etkiledi. Buñuel sinemasal bir sürgün yaşadı ve daha sonra da kendisini çok önemli bir yönetmen olarak kabul ettirmesinden önce Yeni-Gerçekçiliğin biçimleriyle yeniden doğmak zorunda kaldı (ve özellikle Yeni Dalga ve Almanların filmleri üzerinde doğrudan bir etkide bulunduğunu görmesinden önce epeyce beklemesi gerekmişti). Almanya'daki Dışavurumcu hareket hızla rotasını Amerikan sinemasına çevirdi. Alman göçmenlerden yalnızca birkaçının adını verirsek, F. W. Murnau, Fritz Lang, E. A. Dupont ve görüntü yönetmeni Karl Freund çalışmak için Amerika'ya geldi.

Sonunda Hollywood stili diğer bütün stilleri içine çekip düzleştirdi, onları yeniden elden geçirdi ve farklı ulusal sinemaların stillerinden etkilendiği Avrupa'ya bu karışımı geri gönderdi. Renoir, Jean Cocteau, Orson Welles gibi yönetmenler aslında enternasyonal olan bir stilin sınırlarını araştırdılar ve genişlettiler. *Yurttaş Kane*'de Welles Dışavurumcu stili yeniden ele aldı ve Amerikan sinemasının görünümünü değiştiren ve etkisi yurt dışına da yayılan karanlık, paranoid sinema olan *kara film* içinde gelişen *mizansen* ve anlatı içeriğinde bir değişimi başlattı (Ingmar Bergman bile *kara film*'in 1940'larda yaptığı filmlerine olan etkisini kabul eder).[7] Ancak *kara film*'in biçim ve içerikte geçirdiği radikal değişim, 1950'lerde Fransızlar bu konuda yorum yapmaya başlayana dek bilinmeden kaldı. Bir kitle sanatı statüsüne ulaşan Amerika'daki anlatı sineması herhangi bir denemeye/deneyselliğe izin veremezdi ve bu denemeler yapılırken bile değişemezdi. Hollywood değişimin öncülerini baskıladı –Welles'in, kendinden önceki von Stroheim gibi, film yapmasına izin verilmedi– ve bu değişimleri kendi yöntemleri içine çekti. *Kara film*'in stilinin 1940'lar sinemasında bir sabit haline gelmesinin bir nedeni, tekrarlamanın her zaman araştırmaya oranla kolaylığı olabilir ve Amerikalı yönetmenler bu stili anlamaya çalışmaktan çok yalnızca yeniden ürettiler. Bu her zaman onların yöntemi oldu, çünkü Hollywood stiline kendisini ve izleyicisinin tepkilerini sorgulamaya başlamasına izin vermek hem ekonomik hem

---

[6] Eric Rhode, *A History of the Cinema from Its Origins to 1970* (New York: Hill and Wang, 1976), ss. 117-55 ile karşılaştırın.

[7] Stig Björgman, Tortten Nanns ve Jonas Sima, *Bergman on Bergman*, çev. Paul Britten Austin (New York: Simon & Schuster, 1973), s. 29.

de estetik olarak uygun değildi. Ticari sinemanın ekonomik aygıtları öylesine büyük ve karmaşıktır ki, yapımcıdan izleyiciye herkes bir statüko yanılsamasının sürdürülmesine dahildir. Arnold Hauser, "yatırılan sermayenin karşılanması için dünyadaki bütün sinemaseverlerin büyük bir filmin finansmanına katkıda bulunması gerekir," diye yazdı.[8] Dünya çapında finansmanın sağlanması için, haz veren ve tehdit edici olmayan bir stile ve konuya onay verilmesi gerekir. Böylece başka bir çelişki ortaya çıkar. Eğer ilk dönemdeki modernist hareket sinemadan bir şeyler ödünç aldıysa, sinema – popüler, ticari sinema – da izleyicisini modernizmden korumuştur. Roy Armes şöyle yazar: "Aslında sinema kendisini modernizmin bir inkârı olarak yerleştirdi, öykünün, karakterin ve seyirliğin yeni bir sığınağı haline geldi, müthiş popülaritesini işte buna borçludur."[9] Hollywood stilinin devamlılığı, diğer sanatlardaki denemelerin oluşturduğu talepleri güç ve sıkıcı bulabilecek izleyiciye güvence sunar.

Bunların hiç biri yüksek sanata karşı kitle ya da popüler kültürün –resimde, edebiyatta, müzikte ya da sinemada bu sanatları anlamak için zamanı ve eğitimi olan az sayıdaki insan için yapılan araştırmaların öznel dışavurumlarına karşı çok sayıda insana yönelik "eğlencenin"– değeri ve geçerliliği konusundaki çözüme kavuşturulamaz argümanları çözmez. Bu argümanlar kısmen (çoğunlukla seçkinci olan) yanlış bir öncüle, "halk istediğini, ya da daha kötüsü, layık olduğunu alır" düşüncesine dayandığı için çözümsüzdür. Halbuki "halk" gerçek bir varlık değil, daha çok ideolojik bir oluşum, belirli bir zaman diliminde nesneleri ve hizmetleriyle –bu durumda eğlencesiyle– bir kültürü destelemek için gerekli aygıtları kendileri için bir araya getiren insanların yarattığı bir dizi tutum ve tepkidir. Sorun geniş kitlelerin yeni biçimleri kabullenme kapasitesinde ya da isteğinde olmaması değildir. Filmin kendisi görece kısa bir zaman önce yeni bir dışavurum biçimiydi. Filmin anlatı yöntemlerini yıllar içinde hem izleyicisi hem de yaratıcısı öğrenmek zorundaydı. Devamlılığı oluşturmanın özel yöntemlerinin, özel içeriklerin ve özel ideolojik eğilimlerin ortaya çıkması ve film yapımına hakim olması büyük ölçüde sinemacıların korkusu ve bunların kolaylığı nedeniyleydi, yoksa bunda izleyicinin pek bir sorumluluğu yoktu. Stüdyolar bu izleyiciyi yarattı ve kendi ürünlerini, diğer ürünleri, yaptıkları filmleri değiştirerek değiştirmeye isteksizdi. Kısa zamanda yaratım kendi yaşamına kavuştu ve sinemacılar yaptıklarının izleyicinin isteği olduğuna

[8] *Social History of Art*, cilt IV, s. 250.

[9] *Ambiguous Image*, s. 14.

inandı. İzleyici de aynı şeye inandırıldı. Kendi kendini var eden bu süreç bugün Amerikan televizyon yapımında da vardır ve filmlerin kendilerini yapanlara kârı azamiye çıkarabilecek bir işten daha ilginç hale gelmediği sinema endüstrisinde daha da abartılı hale gelmiştir.

Bütün bunlar nedeniyle 1920'lerde ve 30'larda anaakım sinemanın genellikle diğer anlatı biçimlerinde, hatta diğer film türlerinde yapıla gelmekte olan deneme türlerine direnmesi ya da eğer direniş göstermemişse bunları kendi gelişimi içine çekmesi şaşırtıcı değildir. Ne de birçok ülkede sinemasal denemelerden ve araştırmalardan önceden olduğundan daha fazla kaçınılması şaşırtıcıdır. Şaşırtıcı olan, bunların 1950'lerin sonundan 1970'lerin başına kadar olan dönemde ortaya çıkmasıdır. Bir dizi öğe bu olguyu açıklar. Yeni-Gerçekçiliğin yarattığı heyecan ve akımın ticari kabul görmesi kesinlikle başlıca katalizördü. Aynı zamanda sinemanın eski, yerleşik biçimleri artık çok ilginç değildi (bunların yapısı ve uzun ömürlü oluşlarının eleştirel araştırması hariç). Savaş sonrası İtalyan yönetmenlerin sineması anlaması kolay eski biçimlere bir tepki sağladı. Bu biçimler bunaltıcı derecede tehdit edici ve sinemasal olanakları yeniden değerlendirmeye teşvik etmeye yetecek kadar köklü değildi. 1950'lerin ortalarında ve sonunda Fellini ve Bergman'ın ticari ve eleştirel kabul görmeleri yapımcıları ve dağıtımcıları, yönetmenlerin yaptıkları filmlerde belirli bir bireysel dışavurumda bulunmalarına izin verme konusunda teşvik etti ve bu da kendi içlerinde yapılmış olanları yinelemekten çok kendi sınırlarını araştırmaya başlayan filmlerin ticari dağıtımı içindeki bir diğer önemli açılım olarak iş gördü.

Yeni-Gerçekçilik yalnızca sinema tarihine değil, aynı zamanda bütün Avrupa'da kültürel ve politik kargaşa yaratan savaşa bir tepkiydi. Her ülkenin sineması buna değişik biçimlerde ve değişik zamanlarda tepki verdi. Batı Alman sinemasının yeniden doğması, kendisini ve kendi kültürünü yeniden incelemesi savaşın bitimini izleyen yirmi yıldan fazla süre sonra oldu. Fransızların savaş sonrası politik ve felsefi heyecanını kendi sinemalarının yenilenişine kanalize etmeleri yaklaşık on yıl sonra yaşandı (bu da dünya çapında sinemanın yenilenmesi haline geldi).[10]

Doğu Avrupa'da yenilenmeler dağınıktı. 1950'lerde Polonya'dan Andrzej Wajda *Küller ve Elmas*'da (*Popiół i diament*, 1958) Yeni-Gerçekçilerin geliştirdiği politik konuların ayrıntılarına girdi ve böyle yaparak sinemanın bağlanmış (committed) politik dram yaratma yeteneğini geliştirdi. 1960'larda Yugoslavya,

---

[10] Fransa'daki savaş sonrası film kültürünün tartışması için bak. Dudley Andrew, Bazin.

Macaristan ve Çekoslovakya'da önemli yönetmenler ortaya çıktı ve 1960'ların sonunda Küba, Brezilya ve Latin Amerika'nın diğer ülkelerindeki sinemacılar Avrupa'da geliştirilen anlatı aygıtlarını iyi anladılar ve bunları daha öteye götürdüler ve Eisenstein'ın bıraktığı yerden ilerlediler, onun yöntembilimini Godard'ınkiyle birleştirdiler, sinemanın politik yapının bir parçası olarak işlev görmesine olanak sağladılar. Bu dönem, sinema tarihinin bütün eğilimlerinin bir araya geldiği ve sinemanın bireysel imgelemi ifade etmenin bir aracı, kendisini ve kültürü araştırabilecek analitik bir aygıt olarak yeniden keşfedildiği bir dönemdi. Aynı zamanda yönetmenlerin izleyicinin bu sürece katılabileceğine ve bu isteği taşıdığına inandığı bir zaman dilimiydi.

■ 2

Birinci bölümde, Yeni-Gerçekçilerin bir kenara fırlattıkları ana geleneklerden birinin psikolojik gerçekçilik, yani suç, aşk, kıskançlık, intikam, ruhun asaleti ve diğer farklı duygular aracılığıyla karakter motivasyonunun açıklanması ve çözümlenmesi olduğunu belirtmiştim. Melodramda insan davranışının özgül araştırmalarının yerini, yalnızca yinelendiği için tatmin ve ikna edici gelenekler alır, alternatifler yalnızca gereksinim duyulduğu içindir. Hem geleneksel melodram hem de Yeni-Gerçekçiliğin kendisi seçeneklere gereksinim duydu. Yönetmenler emekçi sınıfların toplumsal koşullarını gözlemlemekle sınırlanamazdı. Daha da fazlası söz konusuydu ve orta sınıftan sanatçılar olarak, onlar gelenek nedeniyle bireysel bilinci incelemenin ve çözümlemenin (modernist sinemanın parçaladığı geleneklerden en zor ve dirençli olanı buydu) yöntemlerini araştırmaya zorlandılar. Bu nedenle Yeni-Gerçekçilik sonrasındaki ilk girişimler arasında orta sınıf ruhunun yeniden incelenmesine, romans ve komedi klişeleri ve geleneklerinden sakınmaya ve anlatı imgelerinin yalnızca önceden beri varolan tektiplere göndermede bulunmaktan çok öznel durumları kurmak için nasıl kullanılacağını keşfetmeye yönelik bir girişim vardı.

İki İtalyan filmi, Rossellini'nin *İtalya'da Yolculuk* (1953) ve Michelangelo Antonioni'nin *Çığlık*'ı yeniden keşfetme sürecinin ilk belirtilerini gösterir. *İtalya'da Yolculuk*, Rossellini'nin Ingrid Bergman ile birlikte yaptığı *Stromboli* (1949) ve *Avrupa 51* (1952) gibi melodram türündedir. *İtalya'da Yolculuk*'un konusu daha sıradan olamazdı: varlıklı, orta sınıftan ve orta yaşlarındaki Catherine ve Alex Joyce (Ingrid Bergman ve George Sanders) Napoli'ye bir yolculuk sırasında tanışırlar ve birbirlerinin canını sıkarlar. Alex

başka kadınların peşindedir. Catherine ise kenti gezer. Sonunda barışırlar. Konunun kabalığı bunaltıcıdır ve Rossellini yalnızca karakterlere değil, aynı zamanda kendilerini kuşatan çevreye de (Rossellini'nin onları bağımlı kıldığı çevreye) odaklanarak bu sıkıntıyı dağıtmaya çalışır. Film Catherine, anlaşılmaz sıkıntısı ve kendisini kuşatan, konuşmasını sağlayan dünya arasında üç yönlü bir diyalog halini alır. Catherine bu dünyaya tabidir ve izleyiciyle birlikte buna sessizce tepki verir.

Rossellini gelişimine yardımcı olduğu Yeni-Gerçekçi estetik üzerinde bazı önemli işlemleri gerçekleştirir. O açıkça Yeni-Gerçekçilerin küçümsediği bir toplumsal sınıfa yoğunlaşır. Ancak hâlâ karakterlerini çevrenin bir parçası olarak gözler ve bu çevrenin, karakterlerin kendi haklarında konuştukları kadar bu karakterler hakkında konuşmasına olanak sağlar. Daha da fazlası söz konusudur. Yeni-Gerçekçi sinemada karakterler birbirlerini yansıtırlar. Bu filmde ise karakterler uyumsuzdur. Alex kesinlikle rahat edebileceği yerlerin, gece vakti şehrin sokaklarının, Capri adasındaki partilerin peşindedir. Ama Catherine ona tamamen yabancı olan, onu kuşatan, başına dert olan ve sonunda onu aydınlatan kentte dolaşır ve antik yerleri gezer. Karakterler önüne yerleştirildikleri manzara tarafından fazla tanımlanmazlar, onunla kıyaslanırlar ve onun aracılığıyla değişirler, yanı sıra bizim onları algılayışımız da değişir. 1940'larda Rossellini ve meslektaşları hem karaktere hem de bütün çevreye bakma, karakteri mekân içinde gözleme eğilimindeydi. *Almanya Yıl Sıfır*'da Edmund Berlin'in harap olmuş caddelerinin içindedir ve bir parçasıdır. Bunlar birbirlerini ve daha büyük kültürel bir çöküntü durumunu yansıtırlar. *İtalya'da Yolculuk*'ta Catherine ve çevresindekiler birbirleriyle öylesine uyumsuzdur ki, Rossellini karakteri mekân içinde tanımlamaktan çok bunların arasına çekimler sokar, bize etrafındaki şeylere bakan Catherine'i verir ve baktığı şeyleri; bir müzedeki heykeli, yanan lav çukurlarını, mezarlıktaki kemikleri, hamile kadınların olduğu Napoli caddelerini, tutkulu ve canlı geçmişi ve o anı gösterir.

Bu kurgu hem anlatı yönelimini hem de karakteri, yaşam ve tarihten yalıtlanmış bir kadını tanımlar. Onun tedirgin bakışı bir müzedeki heykellere karşıtlık oluşturur, Rossellini'nin pan yapan ve kahramanı takip eden kamerası bu bakışı kucaklar, bu arada tur rehberi vızıltı halinde kendi kendine konuşur. Rossellini'nin tutkuyla gözlediği şaşırtıcı, heyecan verici görüntülerini izleriz. Catherine'in sessiz ve kederli yüzüne de bakarız ve kentin hazineleri para kazanma araçları olan farklı tur rehberlerinin ağızlarından dökülen klişeleri duyarız. Onlar canımızı sıkar ve Catherine'i korkuturlar (bir

yerde rehberin biri onu mağaralardaki bir mahkum gibi poz vermeye zorlar; bir diğeri ona yanan bir sigara ateşiyle lav çukurunun alev alışını gösterir). Yolculuk sonunda onun olduğu kadar bizim de yolculuğumuz haline gelir, çünkü algılarımız sürekli olarak Catherine'nin algılamalarıyla ilişkilendirilir ve koparılır. Bakış açısı bir yerde birleştirilir, bir yerde ayrılır. Bu gören ve görülenin karşıtlığı zirvesine, Alex ve Catherine'in Pompei harabelerini ziyaret edip yanardağ patlaması sonucu kalıp haline gelmiş gövdeleri gördüklerinde çıkar. Alex ve Catherine'in bir çift haline gelişlerini izleriz. Müthiş şaşırtıcı bir yan yana gelme sekansıdır bu: duygusal olarak ölü bir çift onların ve bizim gözümüzün önünde fiziksel olarak ölü bir çiftin yeniden canlanışını görür. Bunun bir etkisi vardır. Her ne kadar onlar birbirlerinden ayrılmayı düşünseler de, Catherine ve Alex birbirlerinden ve çevrelerinden ayrılmak yerine, onları sınırlı bir uzam içinde gösteren bir dizi çekimde bir Pompei caddesi boyunca yürürler. Arabayla Milano'ya giderlerken arabalarını dinsel bir kortej nedeniyle durdurmak zorunda kalırlar. Catherine insanlara inancı ve onların çocuksu masumiyetiyle hareket geçer, kalabalığa karışır. Alex ona yetişir ve birlikte inanarak şifa bulmuş insanlara bakarlar. Birbirlerine aşklarını ilan ederler ve sarılırlar. Kamera onlardan ayrılır ve geçip gitmekte olan kalabalığa kesme ile geçilir.

İtalya'da Yolculuk ile ilgili sorun, finalinin sözel yapısındadır, çünkü film sonunda konusunun sıradanlığını gidermek yerine bu sıradanlığa teslim olur. Ama karakterlerin baktıklarına tepki verme tarzından anlam çıkarmak için sinemasal bakış olanaklarını ileri götürür. Film Yeni-Gerçekçi imgeye içkin olan ruh hallerini açığa vurma potansiyelini yaşama geçirir. İmgeler izleyicinin karakter ve çevre arasındaki boşlukları doldurmasına olanak sağlar. Film bakan karakter, bakılan şey ve her ikisini de izleyen izleyici arasında sadece uzamı bitiştirmekten çok bakışta kopmaya olanak sağlayarak klasik Hollywood açı/karşı açı (karaktere bakış/karakterin gördüğüne bakış/tepki veren karaktere bakış) tekniğini geliştirir.[11] Catherine'in tepkilerini bizimkilerden ayırıp onun ve bizim gördüğümüz harikalara yönelterek Rossellini onun karakterini, hüznünü ve gerilimlerini, bunların hiçbiri sözel

[11] Açı/karşı açı stilinde bakışın etkilerinin en iyi analizi için bak. Daniel Dayan, "Tutor-Code of Classical Cinema," *Movies and Methods* içinde, der. Bill Nichols (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1976), ss. 438-51. *Film Reader 4*'deki (Evanston, Ill.: Northwestern University Film Division, 1979) bakış açısı üzerine yazılar da yararlıdır. Ayrıca bak. Nick Browne, "The Spectator-in-the-Text: The Rhetoric of Stagecoach," *Film Quarterly* 29 (Kış, 1975-76), 26-38. Benim bu filmi okuyuşum da Thomson, *A Biographical Dictionary of Film* (New York: William Morrow, 1976), ss.494-95'e koşuttur.

olarak ifade edilmese de (oysa daha geleneksel bir melodramda ifade edilirdi), anlamamızı sağlayan bir uzam yaratır.* Rossellini geleneksel bir kabulle boşlukları doldurmadan önce, izleyiciden karakter ile çevresi arasında varolan kopukluklara bir tepki oluşturmasını ister. Bu gerçekleştiğinde, yeniden karakterin ve izleyicinin gözlemesi aracılığıyla duygusal bir tepkiyi akla getirmeye çalışır ve dikkat başlıca Yeni-Gerçekçi imge olan sokağa ve buradaki insanlara yöneltilir. Dinsel kutlamadaki insan dalgası öfkenin, çiftin gerilimlerinin serbest kalması ve onların imana ve umuda dönmeleri anlamına gelir. Ne var ki izleyicinin onların duygusal altüst oluşlarını algılamasının yerini, kolayca sıradan insanların gücü ve imanının birden kabulü ve yeniden onaylanması almaz. Film, kendinden önceki Yeni-Gerçekçi filmlerin çoğunun aksine, anlamanın yerine duyguyu benimsemeye hazır olmayı reddeder. Ama bu biraz konu dışıdır. *İtalya'da Yolculuk*'un önemi olay örgüsünün çözülümünde değil, karakterlerini görüntüleri aracılığıyla araştırma tarzında ve izleyiciden bakış açıları ve perspektifler oyununa katılarak bu incelemede yerini almasını talep etmesinde yatar. Bazin bu filmin "neredeyse düz bir fotoğraf kadar nesnel, saf kişisel bilinç kadar öznel olan bir zihinsel manzara yarattığını" yazar.[12] Yeni-Gerçekçi gözlemlemedeki bu değişimi kabul ederek Bazin nesnel dünyanın yalnızca yansıtılmadığı, karakterin ve izleyicinin bilincinin oluşturucu parçası haline geldiği yeni bir sinemanın ortaya çıkışını öngörür.

Filmde 1960'lar Avrupa sinemasının önemli bir temasını sunan başka bir önemli öğe vardır: yalıtılmış ve yabancılaşmış erkek ve kadın kahraman. Ingmar Bergman daha 1940'larda bu konuyla flört etmişti ve doğrudan gelişim çizgilerinin izlerini araştırıp bulmak zordur, ancak savaş öncesi ve sonrası Avrupa'sındaki varoluşçu felsefe ve edebiyatla açık bir ilişki vardır ve bu felsefi ve edebi yaklaşımın kökleri Marksizm'in yabancılaşmış emek ve insan etkinliğinin şeyleşmesine yönelik yaklaşımlarındadır. Yabancılaşma ve parçalanmışlık uzun süredir modern romanın konusuydu ve bu konu bağlantı, uyum ve devamlılığın hem biçimde hem de içerikte reddedildiği 20. yüzyıl sanatının pek çok ürününde görülebilir.

---

* Burada biraz tarihsel bilgi gerekiyor: Filmin Amerika'da gösterilen versiyonu orijinal filmden yaklaşık otuz beş dakika daha kısadır. Orijinalinde çok daha fazla diyalog olabilir. Aynı zamanda bu filmde geliştirilen bakış açısı yapısı ile Hitchcock'un geliştirdiği yöntemler arasında karşılaştırma yapılmalıdır. Hitchcock da *Öldüren Hatıralar* (Spellbound, 1945), *Aşktan da Üstün* (Notorious, 1946) ve Kapri Yıldızı'nda (Under Capricorn, 1949) kadın oyuncu olarak Ingrid Bergman'ı kullanmıştı.

[12] What Is Cinema?, çev. Hugh Gray 2 cilt (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968, 1971) cilt II, s. 98.

Filmdeki tema yalnızca bu estetik ve felsefi geleneklerle ilişkili değildir; bu aynı zamanda Yeni-Gerçekçiliğin olumsuz bir mirası olarak da görülebilir. Yeni-Gerçekçilerin kendi konuları olan yoksulluk ve umutsuzluğu anlama konumuna gelememeleri, acıma ve duygusallığın onların asıl tepkileri haline gelmesi, özellikle modernist yönetmenin konusu orta sınıf olduğunda kolayca yetersizliğin dışavurumlarına döndü. Bu filmde yönetmenin ve karakterin deneyimleri iç içe geçer; sonunda genel bir nevrasteni, ruhun duygusuzluğu ve parçalanması biçiminde kendini gösteren dünyadan uzaklaşma duygusu önemli bir karakter özelliği, bazı durumlarda bir dünya görüşü haline gelir.

Rossellini'nin *Almanya, Yıl Sıfır*'da sunduğu tarihsel felaketten doğan umutsuzluk, *İtalya'da Yolculuk*'ta tarihten kopan insanların umutsuzluğu haline gelir. Catherine'in algılamalarının algıladığı şeylerden kopması, soğukluğu ve içe dönüklüğü, kocasının kibirli tavrı çift arasında ve Catherine ile diğer her şey arasında bir geri çekilme ve suskunluk yaratır. Ancak daha önce belirttiğim gibi, imgelerin gücü filmin tematik klişelerinden daha güçlüdür ve yan yana gelişlerinin yapısı bize Catherine'in kendi konumuna dair dile getirdiklerinden (bir yerde çocuğu olmadığı için kederli olduğunu söyler) ya da finale nüfuz eden dinsel arzudan daha fazlasını anlatır. Daha da etkili olanı filmin oluşturduğu kopukluklar, izleyiciyi karakterlerin yapamadığı bağlantıları kurma gereksinimi duymasına neden olan tepkilerdeki ve yanıtlardaki kopmalardır. Sonuçta ortaya 1950'lerde ve 1960'larda birçok filmin yabancılaşma ile ilgilenmesini sağlayan ilginç bir diyalektik ortaya çıkar. Filmin karakterleri endişe, can sıkıntısı, umutsuzluk ve bir yere ait olamama duygularına tabi iken, filmlerin inşası izleyiciden karakterlerin kaybolduğu yerlerde etkin olarak kendi yolunu bulmalarını talep eder. Karakterlerin kapasitesine sahip olmadığı bir keşfetme eylemi içine gireriz.

İtalya'da Yolculuk önemli ama eksik bir filmdir. Dört yıl sonra Antonioni, Rossellini'nin düşünmeye başladığı öğeleri geliştirdi. *Çığlık* yönetmenin en ünlü filmlerinden biri değildir. *Serüven* (*L'Avventura*, 1959), *Gece* (*La Notte*, 1960) ve *Batan Güneş* (*L'Eclisse*, 1962) 1960'ların başında yönetmeni uluslararası üne kavuşturdu. Filmleri sanayi toplumu sonrası Batı'da derdini anlatamamayı, tutku ve bağlanımın çöküşünü anlatır. Onun yabancılaşma, öfke ve ruhun felç olmasına dair konuları hızla bir gelenek haline geldi. Ancak onun biçimsel başarıları, çağdaş sinemanın anlamı imge ile ve imge aracılığıyla oluşturabilmesine önemli ölçüde katkıda bulundu. Antonioni dolaylı olarak Yeni-Gerçekçi gelenekten gelir ve kariyerinin başında bu geleneğin asgari düzeydeki biçimciliğinden ve bu geleneğin, gözlenmeyi

gözlem eyleminden daha öne çıkartma gereksiniminden uzaklaşma arzusunu gösterdi. Visconti'nin *Tutku*'sunun bir tür orta sınıf versiyonu olan *Bir Aşkın Hikayesi*'nde (*Cronaca di un amore,* 1950) Antonioni etkili çerçeveleme ve kompozisyonun olanaklarını araştırmakla ilgilenir. Çekimleri alışılmamış ölçüde uzun ve genellikle karmaşıktır. Kent ortamları ara sıra karakterlere baskın çıkar, onların önemini azaltır ve onları daha büyük bir yapının bileşeni haline getirir. Ama daha sonraki filmlerinden farklı olarak *Bir Aşkın Öyküsü* Antonioni'nin sonunda görsel bir yoğunluğa tabi kılacağı konu ve olay örgüsüne (bir kadın orta sınıfa mensup aşığından zengin kocasını öldürmesini ister) yönelik ilgisini, enformasyonu yalnızca *mizansen* (çekim içinde uzamın oluşturulması) aracılığıyla iletimleme arzusunu korur.

Çığlık bu hedefe ilk dönemde ulaşmasının bir adımıdır. Film fiziksel kuraklığın gözlemini ve acımasız bir çevredeki yoksul insanlara yönelik kaygıyı Yeni-Gerçekçi gelenekle paylaşır. Yeni-Gerçekçilikten farklı olarak, yoksulluk ekonomik ve hatta toplumsal olarak değil, duygusal, (aşırı kullanılmış bir sözcükle ifade edersek) tinsel olarak tanımlanır. Ne tamamen kentli ne de kırsal olan çevre, Po Vadisi'ndeki kasabalar, yollar ve düzlüklerden oluşur. Bu vadi İtalyan yönetmenler için bir cazibe merkezidir. *Tutku, Köylü Kadın Paisa*'nın son bölümü ve Antonioni'nin kariyerinin başlarında yaptığı bir belgesel burada geçer. Ama film ne Po Vadisi ne de burada yaşayanlar hakkındadır. Antonioni her ikisini de kişilik, enerji ve arzudan yoksun bir bireyin gözlemlerini yapmak için malzeme olarak kullanır. Anlatı bir yolculuk karşıtı biçimindedir. Aldo (Steve Cochran tarafından oynandı, bir İtalyan tarafından seslendirildi) kızıyla birlikte bir yerden bir yere gezinir, hiçbir şey keşfetmez ve öğrenmez, sonunda başladığı yere döner ve intihar eder.

Bu olay örgüsü tanımlaması, insanların "yabancı" filmler konusunda, bunların amaçsız ve aşırı derecede bunaltıcı olduğuna dair en kötü şüphelerini onaylamaya uygundur. *Çığlık* aslında amaçsız ve bunaltıcı değildir ve kesinlikle Antonioni'nin ne kadar yetenekli olduğunu, anlatıyı filmin göndermede bulunduğu olaylardan ve anlamlardan uzaklaştırarak, imgelerin içindeki ve büyük ölçüde imgelerden ayrılamaz olarak bulunan şeylere yönlendirerek yeniden düzenlediğini gösterir. *Çığlık*'ın amaçsızca dolaşan ve intihar eden bir karakter hakkında olduğu doğrudur. Sözcüklerle ifade edilebilir bir içerikten yoksun soyut bir film değildir. Ancak bu içerik özet halinde ve kısadır, ne tatmin edicidir ne de önemlidir. *Görülen* anlamlar – görüntülerin anlamları, karakterlerin manzara içinde, onları ve manzarayı düzenleyen çerçeve içinde birbirlerine karşı konumlanış tarzları – en önemli anlamlardır.



Aldo (Steve Cochran) ve kızı Po'nun düzlüklerinde gezinir. *Çığlık* (Modern Sanat Filmleri Müzesi Fotoğraf Arşivi).

Çığlık'ta ve Antonioni'nin sonraki filmlerinde sözcüklerle ifade edilebilir içerik azalır. Bunlardan sözel bir özet çıkarmak zordur. Eğer çıkarılırsa, özetler klişe haline gelir. Yorumlayıcı bir gözle filmlerin inşasına bakış, yalnızca görsel düzenlemeden çıkabilecek bir anlayışı ortaya çıkarır. Bu filmler kapalı biçimlerdir, gösterilmeleri ve izleyicinin izlemesiyle yaratılan, resim ve fotoğrafa benzer bir etkisi olan bir devre içinde işlerler. Ne Amerikan sinemasının "gerçekçi" geleneklerini onaylar (Antonioni'nin yöntemlerinin Amerikan *kara film*'iyle ilginç bir ilişkisi olsa da) ne de Renoir'ın sinemasının yaptığı gibi açık, süre gitmekte olan bir çevreyi gösterir. Bu filmlerin sıradan deneyim dünyasıyla ilişkileri kendi düşseli içinde ve bu düşselle yaratılan dünyaya tabi kılınır.[13] Aslında Antonioni'yi bir yönetmeninkinden çok bir fotoğrafçının imgelemine sahip olmakla suçlamak mümkündür (1966 tarihli filmi *Cinayeti Gördüm*'de [*Blow-Up*] fotoğrafik görüntünün açığa çıkarıcı güçlerini araştırır). Ancak şunu söylemek daha doğru olurdu: Antonioni işe görüntüyle ve fotoğrafçının, imgenin verili bir dünyanın parçalarını bu dünyanın kesin, yaratıcı ifadeleri içinde formüle ettiği bilgisiyle başlamakla beraber, yönetmenin harekete, değişen uzamsal koordinatlara ve olayları artırarak birbirleri üzerine oluşturabilme yeteneğine dair anlayışına da sahiptir. O dramatik

[13] Kapalı biçim anlayışı, Leo Baudry'nin anlayışına benzerdir. *The World in a Frame* (Garden City, N. Y.: Anchor Press/Doubleday, 1976), ss. 94-103.

karşılaşmaların olanaklarını tam olarak anlar ama katılanları kendi çevrelerinden yalıtlayan türden karşılaşmalara ilgi göstermez. Birçok çağdaş Avrupalı yönetmen gibi o da yakın-çekimi, kuramda, sınırlı değere sahip olarak görür (başka bir deyişle o ve meslektaşları yakın-çekimleri yalnızca ara sıra, o da çok kesin ve hesaplanmış bir biçimde, nadiren yüzlerin bir parçası olduğu çevrenin aleyhine kullanırlar). Karakterler belki de tek başına karakterden daha da önemli olan bir mekânda yaşarlar.

Çığlık'taki yaşamı belirgin bir biçimde düzenlenmiş gri tonlar belirler. Dumanlar ve kurumuş ağaçlar ya da düz, gri ufuk dış mekânlara egemen olur. İç mekânlar öylesine düzenlenmiştir ki, insanlar kapıların ya da möblelerin ardında devinirler ya da çerçeve içinde birbirlerinden nesnelerle ayrılırlar. Ve karakterler genellikle çekim bitmeden önce çerçeveden çıkarak önümüzde duran ve dikkatimizi talep eden çekimi boşaltırlar. *Çığlık* sevdiği ve çocuğunun annesi olan kadın tarafından terkedilmiş, çıkış yolu bulamayan bir işçinin yolunu izler. Farklı yerlere gider, değişik kadınlarla tanışır, attığı her adımda kendini biraz daha tüketir. Gittiği yerler onun mahrumiyetini gösterir. Filmin bir yerinde Aldo ve tanıştığı bir kadın büyük, özelliksiz bir bataklıkta görülürler. Çevrelerindeki nesneler yalnızca bir sandal ve birkaç ördek tuzağıdır. Kadın tuzaklardan birini inceler, bu arada çerçeveye doğru yürüyen ve egemen olan Aldo sevgilisi Irma ile Ferrara'daki yaşamının daha iyi bir dönem olduğunu düşündüğünü anlatır. Kadın öne doğru yürür ve çerçeve içinde ona katılır, bu arada bunun ne tür bir öykü olduğunu sorar. Sonu olmadığı görülen bir öyküdür bu. Geri dönerler ve karşı açıdan ikisinin bir çekimine kesme yapılır, onları kuşatan ve grinin egemen olduğu çevre aynıdır. Aldo uzaklaşırken kamera da onunla birlikte pan yapar, anımsamaları sürerken onu yalıtır. Daha sonra kendisi de yalıtılmış halde olan, düşük yaptığından ve asla gerçekleşmemiş bir evlilik için umut taşıdığından bahseden kadına kesme ile geçilir. Sekans ikisinin uzaktan bir çekimiyle biter, çerçeve içinde küçücüktürler, sırtları kameraya dönüktür ve yürüyerek uzaklaşırlar.

Tanımlanınca, olaylar şematik, zorlama ve simgesel görünür. Ördek tuzakları, Aldo ile başka bir kadının sevişmeye çalıştıkları sırada aralarında olan telefon kabloları, içinde Aldo'nun küçük kızının gezdiği sessiz yaşlı adamın gri arazisi; bu nesneler ve devinimler kendi görsel ve anlatısal bağlamları dışında yapay gibidirler. Ancak bu bağlam içinde onlar Aldo'nun duygusal durumlarını ifade ederler ve onu anlamanın başka bir aracını ya da çözümlemesini önlerler. Antonioni'nin Yeni-Gerçekçi öncülü ilerletmesinin en net biçimde görülebildiği yer burasıdır. Yeni-Gerçekçiler imgeyi politikleştirdiler, yoksul bir çevre içindeki

yoksul insanların basit ve kederli ilişkilerini ifade ettiler, bu çevre içinde onların yaşamı sürdürme çabalarına yoğunlaştılar. Antonioni ise imgeyi psikolojikleştirir. *Çığlık*'ta karakterlerin çevresi artık onların sosyo-ekonomik gerçekliklerinin mekânı değil, duygusal gerçekliklerinin yansıması ya da daha doğrusu karşılığıdır. Bundan da ötesi, çevre gerçekten karakterleri yaratır, çünkü onları yalnızca çevreleri içinde görerek tanırız. Bu nedenle sinema tarihinin diyalektiğinde görülmemiş bir şey olur. Sanki Antonioni Yeni-Gerçekçi çerçeve anlayışından 1919'ların sonu ile 1920'lerin başındaki Dışavurumcu akıma geri dönüyor ve her ikisini alışılmamış bir sentez içinde birleştiriyor gibidir. Yeni-Gerçekçiler stüdyo setlerini reddettiler, Dışavurumcular ise bunlara dayandılar. Dışavurumcularınki bir set tasarımcısının boyanmış dekorlar, boyanmış gölgeler ve yapıştırılmış ağaçlardan oluşan dünyasıydı. Karakterlerinin mitolojik dünyalarını ya da duygusal bozuklarını yansıtmak için yarattıkları çevrenin bozulumları, durağan ve sahnelenen düzen için oluşturulur. Antonioni varolan bir mekânla başlar, karakterlerini bunun içinde düzenler ve kamerası buna yaklaşır. Işıklarla ve objektiflerle bunu işler. "Gerçeği" – önceden varolan malzemeyi – karakterleri etkileyen, açıklayan, geliştiren ve destekleyen *mizansen* içinde biçimlendirir. "Gerçek" dünyaya etkili bir biçim verilir (ve burası *kara film* ile ilişkinin kurulduğu noktadır, her ne kadar *kara film*'in Amerikan biçimini yaratanların niyetleri Antonioni'ninkinden farklı olsa da).

Kızıl Çöl (*Deserto rosso*, 1964) ile birlikte Antonioni renkli film çekmeye başladığında, mekânlara aşırı biçimde müdahale etmekte ve varolan renkler yeterince etkili olmadığında boya kullanmakta tereddüt etmedi. *Cinayeti Gördüm*'de bir fotoğrafçı parktaki iki sevgilinin fotoğrafını çeker. Fotoğrafları büyüttüğünde orada bir cinayet işlenmiş olduğunu keşfeder. Daha sonra cesede bakmak için yeniden parka gider, tabii ki ceset yoktur. Öykü Antonioni'nin zamandizinsel bir düzen içinde sekansları filme alması biçiminde ilerler. O ve ekibi bu sekans için parka döndüğünde, mevsim değişmişti, bu nedenle önceki sekansın renklerini yakalamak ve durumu güçlendirmek için ağaçları ve çimenleri boyadı.* Bu

---

* Uzun yıllar önce *Cinayeti Gördüm*'den derinden etkilendiğimde ve sinemaya sırılsıklam âşık olduğumda, bu sekansların çekildiği Londra'da Greenwich yakınlarındaki Maryon Parkı'na gittim. Filmde bu park ıssız, boş ve ürkütücü bir yerdir, ağaçlar rüzgârdan sallanır, uzakta garip, anlaşılmaz bir neon tabela asılıdır. Aslında bu park bir semtin ortasındadır ve doklara fazla uzak değildir ve buradan görülebilir. Neon tabela yoktur. Neon tabelanın, rüzgârın eklenmesi ve çimenlerin yeşilliği hariç, Antonioni bu mekânın fiziksel durumunda çok az değişiklik yaptı. Bu parkı, imgeyi düzenleme ve kamera açısını ayarlama tercihleriyle aslında fotoğrafçısının ruh halinin bir yansıması haline getirdi.

düzenlemenin Dışavurumcuların bir stüdyoda yaptıkları görsel tasarımlarıyla bir ilişkisi yoktur. Antonioni duyguyu ve durumu verili dünyadan yola çıkarak tanımlar ve böyle yaparak Yeni-Gerçekçi imgeye açılır – ya da daha doğrusu, yalnızca karakterlerin durumunun yansıması olmayan, aynı zamanda karakterlere uyumlu ve köklü bir biçimde ilişkili olan imgeye açılır. Ve izleyiciden, Yeni-Gerçekçilerin filmlerindekinden daha fazla olarak, imgeyi okuması ve karakter ile çevre arasındaki karmaşık ilişkileri çözmesini ister.

Ama bu, Yeni-Gerçekçi imgenin politik bileşenine ek olarak ya da bu bileşenin yerine çevre aracılığıyla duygunun ifadesi değil midir? *Çığlık*'ın sonunda Aldo, filmin başında ayrıldığı kasabaya geri döner. Kasabada bölge halkının hükümetin askeri bir havaalanı inşa etme isteğine karşı mücadele ettikleri bir politik kargaşa yaşanmaktadır. Kasaba polis tarafından ablukaya alınmıştır ve Aldo kasabaya girmek için onların barikatlarını aşmak zorundadır. Bir paralellik kurulur. Kasaba politik eylemin kuşatması altındadır ve Aldo duygusal hareketsizlikle bloke olur. Politik eylem onun ilgisini çekmez. Aslında Aldo'nun duygusal hareketleri, tam ters doğrultuda ilerleyen kasaba halkınınkiyle karşılaştırılır. Pencerede yanında yeni doğmuş bebeğiyle eski sevgilisini gördükten sonra, kasabaya hakim devasa bir yapı olan rafinerinin kulesine doğru yürür, tırmanır ve düşer ya da atlar. Film, kamera Aldo'nun vücudu üzerine diz çökmüş sevgilisine pan yaparken, uzaktan koşuşturmakta olan kasaba halkının üst açıdan çekimiyle biter.

Bu, Yeni-Gerçekçilerin farklı biçimlerde karakterlerinin yaşamlarını daha büyük politik ya da toplumsal gerçekliklerle bütünleştirmeye çalışırlarken kaçındıkları bir gambittir. Orta sınıfı anlatma geleneği içinde yer alan Antonioni daha çok bireyle ve özellikle de bireyin kolektif eylemi, politik eylemi olanaksızlaştıran umutsuzluğu/ çıkışsızlığı nedeniyle aşırı bunalımıyla ilgilidir. Antonioni'nin sinemasının "politikası," diğer tüm öğeler gibi, karmaşık betimleme ve karakterin hareketi – ya da hareketsizliği – içinde sınırlanır. Aldo kasaba halkının militanlığına duyarsızdır, fiziksel hareketinin kasaba halkınınkine karşıt yönde oluşu Antonioni adına politik eylemi görmezden gelme anlamına gelmez – *Kızıl Çöl*'de bir adam bir grup işçiye konuşma yaparken, araya adamın şaşkın bakışını üstlenen kameranın gruptan uzaklaşıp duvardaki mavi bir çizgiyi göstermesinin sokulduğu o rezil sekanstan daha kötü değildir. Her iki durumda da ifade edilen, Antonioni'nin karakterlerinin ortaklaşa eyleme katılmaya yetecek kadar kendilerinden kurtulamamaları, bununla karşıtlık içinde olmalarıdır. Antonioni karakterlerinin çok sık tartışılmış olan "yabancılaşması,"

onların kendilerini ve çevrelerini anlayamama ve yüzleşememe sonucu sınırlanmalarının bir sonucudur. Kendi kaygılarının ağırlığı altında boğun eğer ve çökerler, bu da karakterlerin kendilerini aciz kılan ve değiştiremedikleri soğuk ve katı politik ve toplumsal bir çevreye tekabül eder. Antonioni *Çığlık*'ın kent dışı mekânlarından daha sonraki filmlerinde kente ve sanayi toplumu karakterlerine yöneldiğinde, bireyin sınırlanışı ve çöküşü aşırı hale gelir. Karakterler mimarinin ve onun steril çizgilerinin parçasıdırlar ve bunlar nedeniyle mahvolurlar. Çağdaş dünyanın muazzam biçimleri, onların tuzağa düşmelerinin ve yalıtılmalarının göstergeleridir. Kentlerin ve ağır sanayiin yapılarının kısırlaştırdığı ortamların ortasındaki figürlere indirgenirler. Umutsuzluk ve yetersizlik/ iktidarsızlık tamamen kolektif eylemin yerini alır ve duygu enerjisizlik içinde çöker.

1960'ların başındaki üçlemenin son ve en iyi filmi olan *Batan Güneş*'in sonunda karakterler tamamen kaybolurlar. Final sekansı, tükenmiş aşk ve borsanın insanlık-dışılığı üzerine büyük ölçekli bir çalışma için bitiş işlevi görür. Film gerçekten insanın yerini kendi yarattığı mimari ve ekonomik biçimlerin alması üzerinedir. Anlatının sonuna yakın, bir kadın (Antonioni'nin şeyler, statüler, can sıkıntısı ve depresyon nedeniyle ruhsal felç yaşayan üst orta sınıf kadın arketipi Monica Vitti) ve borsacı genç sevgilisi (Alain Delon) akşam buluşmak üzere ayrılırlar. Daha önce adamın bürosunda sevişmişler, adam rahatsız edilmemeleri için telefonları kapatmıştır. Kadın ayrılırken telefonlar çalmaya başlar. Adamın kağıtları uçuşur. İşine dair malzemelerden boğulur hale gelir. Antonioni kadını, filmin birçok yerinde olduğu gibi, çevresinden bir parçayla, bu örnekte bir yapı iskelesiyle önce merdivenlerden aşağıya doğru, daha sonra da sokakta yürürken demir bir kafesle sınırlanmış olarak gözler. Antonioni'nin kamerası baştan sona kadını, kendisini kuşatan şeylere tabi kılar. Şimdi ise ondan tamamen kurtulmayı başarır. Kadından uzaklaşarak caddedeki, parmaklıklar arasından görülen ağaçlara yönelir. Tekrar ağaçların altında duran kadına döner, kadın çerçevenin alt tarafındadır. Çevresine bakar ve çerçevenin dışına doğru yürür. Kamera yine ağaçları gösterir. Kadın ile sevgilisinin buluşmak için sözleştikleri ve filmde sık sık görülen ama şimdi alışılandan daha ıssız olan caddenin uzun bir genel çekimine kesme ile geçilir. Bebek arabası süren bir bakıcı geçer. Kamera, çok büyük bir kuleyi uzaktan görüntülemek için sola pan yapar. Bu kule filmde daha önce kadının dairesinin penceresinden görülen kuledir. İnşaat halinde ve bambu yığınıyla örtülmüş bir binayı görürüz. Su serpme cihazı çalışır. İzleyen çekimlerde bu çevrenin farklı parçaları gösterilir, her yeni açı kontrol edilemez ve

açıklanamaz olanın başka bir yanını ortaya koyar: Tekrar tekrar gösterilen bambularla kaplı inşaat; bir varilde biriken ve sokağa akan yağmur suyu; tek atlı arabayı süren, gizemli ama bağlam içinde, geçip giden bakıcıdan ve bebek arabasından ya da yanından geçtiği binalardan, otobüs bekleyen ya da otobüsten inen özelliksiz insanlardan daha garip olmayan bir adam. Daha yakın bir çekimde çatısında uzakta bir yerleri işaret eden iki kişinin kafasını fark etmemiz dışında, soyut bir resim gibi olan beyaz ve kaba başka bir bina görünür. Filmde daha önce bir adamın içine bir kibriti kutusu attığı ve kutunun farklı çekimlerde dibe doğru indiğini artık görebildiğimiz varilden akan su caddedeki soyut bir modeli oluşturur. Yaşlı bir adamın çenesini, kulağının bir bölümünü ve boynunu gösteren bir yakın çekim vardır; daha sonra başının üst kısmını, gözlerini ve şakağını gösteren çekime kesme yapılır; sonra da kamera yavaşça yüzün çevresinde kavis çizerken yüzünün dörtte üçü görünür. Sonunda alt açıdan adamın belinin altına doğru bir kesme yapılır, adam çerçevenin dışına, bilincin dışına çıkana dek kavis devam eder. Kamera bambuyla örtülü binanın köşesine ilerler. Bu kurgu alacak karanlık oluncaya dek sürer. Karanlıkta insanlar bir otobüsten inerler. Sokak lambaları yanar. Karanlıkta bambu örtülü binayı görürüz ve sekans, körleştirici bir parlaklığı olan sokak lambasının yakın çekimiyle biter.

Bu kurgu yaklaşık altı dakika sürer ve yaklaşık kırk üç çekimi içerir. Sekans canlı ve cansız, baskıcı nesnelerin anatomisi izlenimini uyandırır. Bu yüzler ve yapılar üst orta sınıfların duyarlılığını oluşturur ve bu duyarlılık gibi, anlaşılamaz ve katıdır. Bu bir kaygı kurgusudur (tam anlamıyoruz diye Antonioni bize otobüsten inen ve "Atom Savaşı" başlıklı bir gazeteyi okuyan bir adamı gösterir, böylece imgelere nüfuz etmesi için sözlü mesaja izin verir ve kendi içlerinde kaygıyı kışkırtan malzemelerle daha büyük ve bilinen bir kaygıyı ortaya koyar). Bizi çevreleyen şeyler, normalde fark edilemeyen, algılama ve anlama açısından içine girilemez oldukları bağlamdan koparılarak alışılmışın dışına taşınır, parçaları (kübizmin mizahı olmasa da) kübist resmin çizgisel bir versiyonu içinde, yeniden düzenlenir.[14] Kurgu, bir özü açığa vurmayan ama anlam çıkarma girişimimizde büyük bir rahatsızlığı kışkırtan maddi nesneleri parantez içine alan fenomenolojik bir iştir. Antonioni'nin burada yaptığı Japon yönetmen Yasujiro Ozu'nun sık sık kullandığı

---

[14] "Yabancı kılma" (making strange), dünyanın bilinen nesnelerini farklı bir biçimde görelim diye onları yeniden konumlama anlayışı, Rus biçimci eleştirinin ana ilgi alanıdır. Bak. Fredric Jameson, *Prison House of Language* (Princeton: Princeton University Press, 1974), ss. 50-54. (*Dil Hapishanesi*, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002.)

kurgunun karşıtıdır. Ozu anlatısının arasına ağaçların, bahçelerin, bir tren istasyonunun çekimlerini sokar. Ama ona göre bunlar devamlılığın, barışın ve sükunetin görüntüleridir, karakterlerin ve izleyicinin bir uyum içinde bütünleşmeleri anlamına gelir. *Batan Güneş*'in sonundaki kurgu rahatsız edici ve uyumsuzdur. Ses kuşağındaki atonal müzik gibi, bizi ilişkisiz nesnelerin baskıcı ağırlığını kabul etmeye zorlar. Filmin içinde ve bir bütün olarak Antonioni'nin sineması açısından *Batan Güneş*'in sonu benlik ile dünyanın ayrılmasının ve parçalanmasının özet bir ifadesidir. 1960'ların başında bir klişe haline gelen ve o unutulmaz "iletişim kuramama" deyimine dönüşen ifade onun hatası değildir. Antonioni çok iyi iletişim kurar ve onun bakışı klişeden daha karmaşıktır. Kültürel kent olgusunu, üst orta sınıf depresyonunu bu olgunun görsel göstergelerine – Bazin'in deyişiyle "imgenin gerçeğine" – dönüştürebilmiştir. En iyi filmlerinde duygusal ve entelektüel zayıflama ve engellenmeye kendi nesnel şartları kazandırılır. Ne yazık ki Antonioni bu stratejiden fazla uzaklaşamamıştır. 1969'da Amerika'da yaptığı ve değeri bilinmemiş filmi *Zabriskie Point*'te Antonioni burjuva zorunlulukların – bir ev, yiyecek, aletler, kitaplar – uzun süren ve yavaş çekimde infilak ettiği bir montajla bu sınırlamanın üstesinden gelmeye çalıştı. Ancak bu montaj yalnızca bir fantezi sekansıdır. Antonioni *Yolcu*'da (*Professione: Reporter*, 1975) felç olan benliğin duyarlılığını güncelleştirmeye çalıştı. *Yolcu* öylesine şiddetli bir kimlik krizi üzerinedir ki (Jack Nicholson'ın oynadığı gazete muhabiri – 1970'lerin eziyet çeken bir kimlik figürü – Afrika'da bir silah kaçakçısının kişiliğini ödünç alır), sonunda kamera kendisini karakterden tamamen koparır, odası boyunca kayıp, penceredeki parmaklıklardan sokağa çıkıp o öldürülürken onu terk ederek varlığını inkâr eder.

Antonioni başlardaki görüşlerinden çok fazla uzaklaşamadıysa da, bu görüşleri ifade etmesi 1960'larda Avrupa sinemasının gelişiminde bir temel oluşturmaya yardımcı oldu. *Batan Güneş*'in finalindeki *mizansenin* kontrolü zor bir kent uzamının yine kontrolü zor, küçük parçalarına ayrılması modernist duyarlılığın kesin bir ifadesi ve Yeni-Gerçekçi stilin bir yeniden değerlendirmesidir. Teknik olarak bu bir montaj; nihai anlamı, bunu oluşturan tek tek çekimlerin her birinden daha büyük olan imgelerin art arda gelişleridir. Ama montaj, gerçekten Yeni-Gerçekçilerin karakter ve mekâna kesintisiz ve müdahalesiz bakış çağrılarından bu yana bazı tartışmalara yol açmış bir teknikti. Montaj konusundaki tartışmanın daha iyi anlaşılması, bu yeni sinemayı biçimleyen estetik kaygıları anlamaya yardımcı olacaktır.



Monica Vitti pencerede. Vitti'ye kentin yapıları üstün gelir.
Batan Güneş (büyütülmüş çerçeve).

Montaj sorunu, onu filmin oluşturucu ilkesi olarak gören ve yönetmene filmin ham malzemesinden dinamik hareket yaratma olanağı sağlayan Eisenstein'dan bu yana can alıcı bir öneme sahip olmuştur. Amerikan sinemasında diyalektik olmayan – zaman ve mekânın katı devamlılığını yaratmaya yönelik – kurgu temel bir ilke haline geldi. Bu Eisenstein'ın devrimci bir algılamayı biçimleyecek ve güçlendirecek olan çekimlerin çarpışması değil, izleyiciye basit ve kapalı bir dünyada yol gösterecek olan bir çekimler harmonisidir. Ancak 1930'ların başından itibaren Renoir ve diğer Avrupalı yönetmenler uzun çekimin geçerli olması için hem Eisenstein'ın hem de Amerikan kurgu ilkelerinin aleyhine çalışıyorlardı. Yeni-Gerçekçiler çekimlerin uzunluğunu bir düzeye kadar uzattılar, yönlendirici bir güç, izleyiciyi *mizansendeki* özel noktalara yönlendirmenin bir aracı olarak kurguya yönelik ilk dönem tepkileri ileri götürdüler ve daha çok yönetmenin gözlediği ve izleyiciye iletilen (tamamen farklı bir konu olan Amerikan devamlılık kurgusundaki bütünlüğe karşıt olarak) verili mekânın bütünlüğünü tercih ettiler.

Andre Bazin önemli bir düşünür olarak burada yeniden ortaya çıkar, çünkü onun Yeni-Gerçekçiliği değerlendiren yazıları ve çözümlemeleri, kurguya içkin olduğunu düşündüğü parçalara ayırma ve güdümlemeye karşı uzun, derin odaklı çekimin değerini destekleyen genel estetik anlayışının bir parçasıydı. Düşünceleri çok önemliydi, çünkü 1950'lerde *Cahiers du Cinema*'nın editörü, bir

grup genç eleştirmenin koruyucusu ve rehberi olarak Bazin 1960'ların filmleri için zemin hazırladı. Yeni-Gerçekçilerin geliştirdiklerinin ve takipçilerine aktardıklarının, imgenin kendisine güven, müdahale edilmemiş ve açıkça oynanmamış imgenin yönetmenin gözlemeyi istediği dünyayı göstereceğine inanç olduğunu daha önce vurgulamıştım. Yeni-Gerçekçi kuram, Bazin'in filmsel imgenin doğaya benzerliğine inancıyla aynı çizgidedir. "Benzerlik" imgenin kaydettiği dünyanın bizim sıradan algılama tarzımıza tekabül etmesi anlamındadır. "Kamera her şeyi hemen göremez ama görmeyi seçtiğinin hiçbir parçasının kaybolmadığı da kesindir."[15] Yönetmenin aracı olan kamera "gerçek" dünya ile dünyanın "gerçek" imgesi arasında biraz zoraki aracıdır. Bu aracılıktaki her müdahale, kameranın kaydettiği imge zarar görmesin diye dikkatle düşünerek yapılmalıdır. Montaj imge için büyük bir tehdittir ve "bir dönüştürücü mizacıyla hareket edebilir, anlamı öylesine saptırır ki, anlam imgede değil ... [ama] montajın izleyicinin bilinci üzerine yansıttığı imgenin gölgesindedir."[16] İmge ve sahip olduğu anlam ortaya bir şey koyar, iletişim kurar ve buna karışılmamalıdır. İmgenin bütünlüğünü bozup anlamın yerini değiştiren montaj anlamı, dünyanın imgenin kendi içindeki çok az aracılık edilmiş yansımasının aracısız algılanmasından çok imgelerin düzenlenişinden çıkarır.

Benzerlik durumunu korumak için, Bazin imgenin kesinlikle gözün dünyayı alımlama tarzlarını taklit etmesini önerir. Önce kameranın ve daha sonra da perdede izleyicinin önünde olan karakterlere ve nesnelere müdahale edilmemiş, yönlendirilmemiş bir bakışa olanak sağlayan uzun çekimin kullanılmasını tercih eder. Çekim içinde, uzaktaki ve yakındaki nesneler izleyici için net olduklarından ve böylece izleyiciyi imge ile daha yakın bir ilişki içine soktuğundan derin odak kullanımını onaylar.[17] İmgeyi aracısız algılama olgusuyla aynı hizaya getirerek ve yönetmeni en gerekli haller hariç imgeyi yönlendirmekten men ederek Bazin imgenin gerçekliğin bütün zenginliğini ve "belirsizliğini" yakalayacağını umar. "Belirsizlik" ile, bir filmde görülen ve yorumlanandaki olasılıklar alanını, bir çok yönlülüğü, yönetmen ve özellikle de izleyici için bir anlam çıkarma özgürlüğünü kasteder.[18]

Bazin'in kuramı ideolojik olarak taraflıdır. Aslında dile getirdiği, uzun çekimin demokratik, güdümleyici sinemanın – montaj

---

[15] *What Is Cinema?*, cilt I, s. 27.

[16] A.g.e., s. 26.

[17] A.g.e., s. 35.

[18] A.g.e., ss. 35-40.

sinemasının – otoriteryan olduğudur. Bazin, Eisenstein'ı takdir ettiği halde, sinemasının güdümleyici montaj yapısından şüphe duydu. Eisenstein'ın yaptıklarının kuramsal olarak kendi arayışı olan "izleyiciyi anlam üretme sürecine dahil etmekten" fazla uzak olmadığını belirtmede başarısız oldu.[19] Bazin kendi imge kuramını bir anlatı kuramına doğru ve izleyicinin filmde bir öyküyü anlatan imgeler (ve sesler) demetini alımlama yollarını açıklama yönünde genişletmedi.[20] Eğer yapsaydı, anlamın imge aracılığıyla "gerçeklikten" aktarılmadığını ama bir anlatı yapısı içinde imgeler tarafından üretildiğini ve her zaman bu yapının bir biçimde yönlendirdiği izleyici tarafından alımlandığını daha net olarak görebilirdi.[21] Bu en önemli noktadır ve sinemasal imgenin "gerçek dünya" ile titrek ittifakına üstün gelir. Bazin'in düşüncesinden ideolojik ve ara sıra ortaya çıkan dinsel kötü kokuyu giderdiğinizde ve benzerlik ilişkisine dayalı aşırı basitleştirilmiş gerçekçilik çağrısının ötesine geçtiğimizde, estetiğindeki iki önemli olguyu keşfederiz: uzamsal ve zamansal devamlılığın, bütünlük yanılsaması yaratmak için kurgulanan dikkatle seçilmiş imge parçalarından oluştuğu Amerikan sinemasının kurgu yapısına bir saldırıyı ve yönetmenin, izleyiciyi anlaması için etkin katılıma davet ettiği imgeler yaratması çağrısını. Sonuncusu sağlıklı bir paradoks sunar. Film imgesi "nesnel gerçekliğin" bütünlüğüne sadık olmalıdır ama gerçeklik bize kesinlikle kendine benzeyen imge ile verilmez ve kesinlikle yalnızca yeniden üretilmez; gerçeklik imge için çalışmalı, imge içinde üretilmeli ve imgeden okunmalıdır.

Yeniden Antonioni'nin 1950'lerde ve 1960'ların başında yaptıklarına bakarsak, Bazin'in görüşlerinin önemini görebiliriz. *Çığlık*'ta yorumun tamamı imgelerde içerilidir. Kurgu neredeyse bütünüyle işlevseldir, bizi olaydan olaya taşır, anlatının zamandizinsel olmayan akışını geliştirir. Sürat teknesi yarışının karşılaştırmalı şiddet yüklü aksiyonunu Aldo'nun ruhsuzlaşmasına ve ölü haline bir karşıtlık olarak kullanmasındaki gibi, ara sıra Antonioni etki için kesmeye başvurur. Ama mümkün olan her yerde yorum çerçevenin içinde tutulur. Aldo bir klüpteki boks maçından gelen sesleri duyar. Bu sesleri araştırmaya gittiğinde, arka plandaki dövüşü görürüz, Aldo ön plandadır; sakinliği fiziksel eyleme dayalı maça karşıtlık oluşturur ve çerçevenin dinamikleri aracılığıyla, sahnenin enerjisi, dikkatimiz Aldo'da olduğu için tükenir. Aldo'nun

---

[19] Jean Narboni, *Rivette: Text and Interviews* içinde der. Jonathan Rosenbaum, çev. Amy Gateff ve Tom Milne (London: British Film Institude, 1977), s. 81.

[20] Bak. Brian Henderson, *A Critique of Film Theory* (New York: E. P. Dutton, 1980), ss. 16-31.

[21] Narboni, Rivette içinde, s. 81

kız arkadaşı bataklıktaki ördek tuzağını incelerken, Antonioni bir yakın çekime geçmez ve bu nedenle nesnedeki ya da aksiyon içindeki anlamı zorlamaz. Karakter ve çevre birbirleri için tamamlayıcı olarak çalışır, birbirlerini yorumlar ve yansıtırlar. Ama burada "gerçekçilik" yoktur. Bu imgelerde gündelik yaşamda göremeyeceğimiz ilişkileri, uyumu ve nesneleri görürüz. Antonioni içsel dünyanın nesnel karşılığını yaratır, burada ve sonraki filmlerinde varolan bütün gerçeklik, kaygıları kendi fiziksel, toplumsal ve ekonomik çevrelerini yansıtan ve bu çevre içinde yansıyan karakterlerin deneyimlerinin gerçekliğidir. Dahası, bunlar yönetmenin bu kaygıların görsel görünümlerini yaratmayı arzulamasının yansımalarıdır.

Kısacası, Antonioni bir biçimci, sinemasal görme eylemiyle olduğu kadar bakışını daha büyük toplumsal ve politik olguyu yorumlamak için kullanmakla da ilgilenen bir sinemacıdır. O, imgeleri kaydetmekten çok türetir. Dış mekânda ve uzun çekimler yaptığında bile, kamerasının gördüğü "gerçek bir dünyanın" fiziksel yansıması değil, bir bireysel ruh durumunun, çağdaş Avrupa'dan bir sınıfın ruhsal durumunun psikolojik ve toplumsal görünümü olarak alımlanan bir dünyadır. *Batan Güneş*'in sonundaki montajda Antonioni, Bazinci ilkeleri unutmaz ama yasaklayıcı ve boğucu bir çevrenin bütününü görmemize olanak sağlayan karakterleri ve nesneleri parçalara ayırmanın bir yolunu bulur. Montaj boğuculuğun nedenlerinden hiçbirini çözümlemez, çevrenin neden yasaklayıcı olduğuna dair bir açıklama sunmaz. Parçalar, Godard'ın imgelerinin yapacağı tarzda kültürel çevre içinde yankılanmaz. Ancak bunlar daha büyük bir bütünün analiz edilmiş parçaları olduğunda bile, indirgeyici değillerdir. Her biri kendi garipliğinin ve baskılayıcılığının ağırlığını taşır ve bu nedenle bütündürler. Her bir çekim son çekimden artma ve bir sonraki çekim için hazırlık olduğundan tam bir kesit söz konusudur. İmgeler aynı zamanda anlatı bütününün de parçasıdır. Bunlar bu noktada anlatının ortaya koyduğu bir bulmacanın, sorunun hem sunumu hem de bir yanıtıdır. Fiziksel parçalarının montajı oluşturduğu mekânda buluşmak için sözleşen filmin iki ana karakterine ne olmuştur?[22]

Montaj bu soruya diyalektik tarzda yanıt verir: Onlar imgelerdir. Filmin başından sonuna Monica Vitti'nin oynadığı Vittoria karakteri kendisini çevreleyen yapılarca belirlenmiş olarak gözlenmiş, bir duvar, sütun ya da kulenin hakim olduğu

[22] Bir anlatıda, olacaklar konusunda bizi meraklandırarak filmin akışı içinde bizi kışkırtan bulmaca kodu anlayışı Roland Barthes'dan gelir. *S / Z*, çev. Richard Miller (New York: Hill and Wang, 1974). (*S / Z*, çev. Sündüz Öztürk Kasar, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996.)

kompozisyonlarda merkezin dışına düşmüştür; bir duvara, kapıya ya da pencereye karşı ya da bunların arkasındadır. O ve borsacı sevgilisinin yerini, garip bir biçimde, Vittoria'nın kendisinden daha etkileyici hale gelen nesneler alır ve onlar bu nesnelerin gölgesinde kalırlar. Eisenstein'ınkiler gibi Antonioni'nin imgeleri de birbirlerine olduğu kadar, mimarilerden ve yapılardan bir anlam çıkaran, çözümleme yapan algılamamıza da karşıtlık oluşturur. Ve bu da nihayetinde filmin ne "hakkında" olduğunu gösterir. Film iletişimde yaşanan sorunlar, canlılığını ve duygularını yitirmiş bir kadın, hatta kapitalizmin insanlık-dışılığı üzerine değil, yarattığı yapılarca yoksun bırakılmış insana bakmanın özel bir yolu üzerinedir. Bu film sinemanın insanı ve içinde yer aldığı mekânı gösterme ve aralarındaki ilişki üzerine yorum yapma tarzı "üzerinedir." *Çığlık*'ta Antonioni imgeyi psikolojikleştirir. *Batan Güneş*'i yaptığı dönemde Antonioni imgenin politik ve psikolojik canlılığının ötesine geçerek, bir anlatı oluştururken imgenin kendisini ve biçimleri, tutumları, ruh ve oluş durumlarını yaratmanın gücü üzerine düşündüğü bir noktaya varmıştır.

Bazin hiçbir zaman "gerçek dünyanın" belirsizliklerini yansıtan imgelerden, imgeler olarak kendi belirsizliklerini yansıtan imgeler düşüncesine sıçramamıştır. Ama geçmişe bakınca bu Yeni-Gerçekçiler sonrası yönetmenler için atılması gereken bir adımdı. Geleneksel kurgudan kurtulmuş, kendilerini sınırsız sinemasal gözlemleme eylemlerine adamış bu yönetmenler yalnızca gözlemledikleri dünyaya değil, aynı zamanda gözlemleme eyleminin kendisine dikkat çekmeye başlayabildiler. Bazin uzun çekimin doğrudan görüldüğü haliyle dünyanın zamansal ve uzamsal devamlılığına benzer olabilecek bir film imgesi yaratabileceğine inanıyordu. O bir imgeye ne kadar uzun bakarsak o kadar bir kopyaya değil bir imgeye baktığımızın farkına varacağımız gerçeğini anlamayı seçmedi. Welles'in *Şahane Ambersonlar*'ında (*Magnificent Ambersons*, 1942) Georgie Minafer'in çilekli kek yerken teyzesini histeri düzeyinde kızdırdığı mutfak sekansındaki uzun çekim arketipine aşina olan herkes bunun etkisini bilir. Sekans oluşur, kamera sakince ve uzun uzun bakarken, yalnızca sekansın dramı değil, çok uzun süren bir imgenin varlığı da bizi içine alır. İmge hem kendi içindeki dramı hem de bu dramın iletimleyicisi olarak kendi varlığını iletir. Ya da doğrudan Bazin modeli üzerine inşa edildiği görülen Jacques Tati'nin *Playtime*'ını (1967) düşünün. Bu filmde modern ve steril bir Paris'te turistlerin dolaşmasını anlatan karmaşık, çok yönlü komik epizotlar süre olarak uzun ve birçok ayrıntıyı içermeye yetecek kadar geniş ve derin çekimlerde yaratılır. Bunlar bizi imgenin her parçasını görmeye, çekimleri araştırmaya ve

yeniden araştırmaya davet ederler ve yeniden izleyişlerde bile asla tüketilmezler. Çağdaş sinemadaki çok az film bakışımızı bu kadar çok talep eder ve çok az film önceden varolan bir "gerçeklikle" bu kadar az doğrudan ilişkilidir. Filmdeki hiçbir şey "gerçek" değildir. Film için özel olarak setler inşa edildi ve Tati bunların yapay gerçekliğini öylesine öne çıkarır ki, birçok çekimde kartondan yapılmış insanlar kullanır. Daha da önemlisi filmin kendisi kadar çekimlerin etkisi de uzamsal ve dinamik koordinatların çok dikkatle yönlendirilmesiyle elde edilir, böylece film sonunda algılarımızı biçimleyen sinemasal bir tasarım haline gelir. *Playtime* turistler ve steril mimari üzerine değil, topluluk, algılama ve hareketteki hat, kavis ve dairenin etkileri üzerinedir. İmgeler ve yansımalar ile uzamın sinemasal yaratımı üzerine bir filmdir bu.[23]

Bazin'in sinemasal algılama anlayışında olmayan ama onun fikirlerini izleyen yönetmenler için varolan şey, algılama sürecindeki başka bir terimin, "dijital" terimi ya da tarzın kabulüdür.[24] Bizler imgenin içindekileri "gerçek yaşamdaki" bu türden olayları algılamamıza benzer (analogous) görünen bir yolla görürüz. Ama aynı zamanda imgeyi ya da anlatıyı oluşturan imgelerin kronolojisini görürüz ve bunlar (filme ya da algısal açıkgözlülüğümüze bağlı olarak) "gerçek yaşam" değil, farklı oluşumlar olduklarının farkına vardırabilirler. Bu farklı oluşumlar, aşina olduğumuz bir gerçekliği akla getiren ama kesinlikle gerçekliğin kendisi olmayan biçimleri bir araya getiren sinemaya özgü öğelerden – ışık, açı, kompozisyon, hareket, jest, ses ve kurgu, hatta yalnızca sinemada olan tema ve karakter öğelerinden – oluşurlar. Bu öğeleri "okur" ve tercüme ederiz ve aslında filmdeki algılama süreci genellikle analogdan dijitale ve yeniden analoga, imgenin bir "gerçeklikle" yakın ilişkisinden o imgeyi oluşturan farklı sinemasal öğelerin kabulüne, daha sonra da yeniden imge içinde tanıdığımız dünyamızın öğeleriyle bu oluşumu birleştirmeye doğru hareket eder. Algısal süreç asla açık ve seçik değildir ve çoğunlukla algılamamızın "dijital" tarzının farkında değilizdir. Gerçekte geleneksel sinema bunu yok etmek için elinden geleni yapmaya çalışır ve inşa araçlarından en sinsi öğesi olan kurguyu kullanarak başarıya ulaşır. Başka bir deyişle, (eski ve aptalca kurgunun göz kırpmaya benzediği argümanına rağmen)

---

[23] Bak. Jonathan Rosenbaum, "Tati's Democracy," *Film Comment* 9 (Mayıs-Haziran, 1973), 36-41; Lucy Fischer, "Beyond Freedom and Dignity: An Analysis of Jacques Tati's Playtime," *Sight and Sound* 45 (Sonbahar, 1976), 234-39 (Rosenbaum'un sonsözüyle birlikte).

[24] Dil ve iletişimin analog ve dijital kuramları çok sayıda ve karmaşıktır. Bu konudaki bir kaynak için bak. Umberto Eco, *A Theory of Semiotics* (Bloomington and London: Indiana University Press, 1976), ss. 189-90.

normal algılamada asla olmayan, yalnızca sinemasal inşa yöntemleriyle yapılabilen bir yolla imgelerini parçalarına ayıran geleneksel sinema devamlı, "benzerlik" algısı yanılsaması yaratır. Bu yanılsamanın ortadan kaldırılmasını isteyerek Bazin belki de farkında olmadan, sinemanın kendi doğasını, gerçekliklerimizden bahseden, gerçekliklerimizi anlatan, gerçekliklerimize hitap eden ama böyle yaparak bunları kendi yapıları içinde değiştiren bir aracı olarak kendisini ortaya koyma konusunda özgürleştirdi. İzleyici üretilen anlam kadar anlam üretimi yöntemleriyle de yüzleşebilsin diye biçimsel özelliklerin bilinmesini zorlayan, bunları ön plana çıkaran Bazin'in kuramları anlatı sinemasının modernist aşamasının ortaya çıkmasına yardımcı oldu.

"Dijital" tarzı ön plana çıkarışıyla modernist girişimin modeli olarak duran bir film vardır. Bu film eziyet eder, tahrik eder, kuşatır, parçalara ayırır, sıkar (her iki anlamda da), vaat eder, birleştirir, anlam konusunda umutsuzdur ve bize kendi imgeleri dışında hiçbir şey vermez. Alain Resnais'nin ve Alain-Robbe Grillet'nin *Geçen Yıl Marienbad'da*'sı (*L'Année dernière à Marienbad,* 1961) günümüze kadar süren büyük bir tartışmayı başlattı. Modernist sinemanın birçok öğesini bir araya getiren ve bunları cesur bir biçimde ticari dağıtım kanallarına sokan ilk filmdi bu. Tek başına bu düzeyde bile *Geçen Yıl Marienbad'da* mükemmel bir şaka ve bir sinemasal saldırı eylemidir. Kitlesel olmasa da geniş bir izleyici grubuna yönelik bir film olarak ortaya çıkan, dönemin "sanat filmleri" için normal kanallardan dağıtılan bu film kendisini "ne üzerine" olduğuna dair sonu gelmez tartışmalar anlamına gelen alışılmış eleştirel incelemeye sundu. Bir adam bir yıl önce hayali bir kaplıcada o kadınla, ona ve bize ısrarla söylediği gibi tanıştı mı? Birbirlerini sevdiler mi, yoksa adam kadına tecavüz mü etti? Kadın birisiyle evli mi? Adam ve kadın sonunda ayrılıyorlar mı? Kadının kocasının (eğer kocasıysa) oynadığı ve yalnızca kendisinin kazanabileceği oyunun anlamı ne? Filmdeki hangi olaylar geçmişe dönüşlerdir (flashback)? Hangileri ileri atlamalardır (flash forward)? Hangileri fantezidir? Eğer böyleyseler, bunların devamlılığının anlatının "şimdiki" zamanıyla sınırı nedir? Film ne zaman gösterilse anlam üzerine bu spekülasyonlar bol miktarda yapılır. Eğer olay örgüsü ve öykü varsa, eğer psikolojik motivasyonların karakteri en iyi biçimde açıkladığı düşünülüyorsa, o zaman *Geçen Yıl Marienbad'da* izleyiciye görmezden gelmesi için çok sayıda alan sunan ve attığı her adımda felaket tehdidinde bulunan bir mayın tarlasıdır. *Geçen Yıl Marienbad* yıkıcı bir filmdir ve ilk sabotaj eylemi filmin kendisini, öyküsüne dair aslında "öykünün" başka bir şey olduğu, filmin de başka bir şey üzerine olduğu tartışmasını ortaya çıkaracak bir tarzda sunmasıdır.

Geçen Yıl Marienbad'da filme bakış tarzımız, filmin konularına, konular içindeki karakterlerine ve bunu izleyen karakterlere bakış tarzı üzerinedir. Film sinemasal anlatının yaratımı ve bu yaratımın tarihi boyunca gelişmiş gelenekleri üzerinedir. Bu insanlar kim? Ne yapıyorlar? Bunu yapmak için nedenleri ne? gibi alışılmış anlatı soruları sorup yanıtlamak yerine film tamamen yeni sorular ortaya atar: Neden bu insanlar? Neden bu insanlar burada, bu kaplıcada, başka bir yerde ya da herhangi bir yerde değil? Birbirlerini gözlemleyen bu insanları gözlemlemek için nedenlerimiz neler? Bir filmde bir kişi diğerine baktığında neden bu onlar arasında uzamsal ve zamansal bir ilişkiyi akla getirir? Zaten burada kim yetkili? Filmde bir anlatıcı vardır. Anlatıcı kadını geçen yıl tanıştıklarına ikna etmeye çalışır. Hiç inandırıcı değildir. Söylediği sözcükler ve ortaya çıkan – ortaya çıkmış gibi görünen – davranışlar yalnızca bir olasılıklar alanıyla ilişkilidir. Bir yerde, kameranın çok yavaş biçimde aksiyonun büyük bölümünün geçtiği otelin labirentimsi koridorlarında kaydığı sırada anlatıcı konuşur:

> ... ve çok sessiz. Bu otelde kimsenin sesini yükselttiğini duymadım, hiç ... Sanki cümlelerin hiçbir anlamı yokmuş gibi, anlamsızca yapılan konuşmalar zaten hiçbir anlam taşımasın diye tasarlandı. Ve başlayan bir cümle sanki dondurucu tarafından dondurulmuş gibi birden askıda kaldı ... Ama daha sonra kuşkusuz aynı noktadan ya da başka bir yerden yeniden başladı. Sorun değildi. Her zaman yeniden ortaya çıkan aynı konuşmalar, aynı mevcut olmayan seslerdi. Uşaklar sessizdi. Kuşkusuz oyunlar da sessizdi. Bu bir rahatlama yeriydi, iş konuşulmadı, projelere girişilmedi, kimse tutkuları uyandırabilecek bir şeyden bahsetmedi. Her yerde göstergeler vardı: Sessiz, Sakin.[25]

Bu, geleneksel sinemanın alegorik bir tarifi olabilirdi – aynı konuşmalar, aynı mevcut olmayan sesler, (üretilen duyguya karşıt olarak) tutkunun asla ortaya çıkmadığı bir rahatlama yeri. Bu öyle çok alegorik bir ifade değildir ama sorun değil; belki de şiddetli bir yer değiştirmeyle yeniden ortaya çıkarılması gereken imgelemin duygusuzluğunu anlatır. İşte bu *Geçen Yıl Marienbad'da*'nın temasıdır, tabii bu filmin bir temaya sahip olduğu söylenebilirse.

Geleneksel sinemada son derece dikkatle oluşturulan ve organize edilen uzamsal ve zamansal koordinatlar *Geçen Yıl Marienbad'da*'da çürütülür. Her çekim ve kesme bir bulmacayı oluşturur, nerede ve neden orada olduğumuz sorusunu sordurur. Yaratılan öykünün ardındaki maddi yok oluşun biçimsel organizasyonuun (öyküyü yaratan bu organizasyondur) yerine, tersi gerçekleşir ve "öykü" tıpkı anlatıcının tiradı gibi, bizi yalnız

---

[25] Alain-Robbe Grillet, *Last Year at Marienbad*, çev. Richard Howard (New York: Grove Press, 1962), s. 90. Filmdeki monolog biraz farklıdır.

bırakmayacak olan biçimsel organizasyon haline gelir. Film, bakış anlayışına, kurmaca bir uzamda karakterden karaktere ve gözleyiciden bu uzama bakışların ilişkisine karşı bir tür terörist saldırı biçimini alır. *Geçen Yıl Marienbad'da*'da göz hizasının güvenirliği ve izleyicinin rahatça konumlanışı yok edilmiştir. Bununla bol miktarda oynanır (tıpkı terörist eylemlerde olduğu gibi). Resnais ve Robbe-Grillet yaptıkları provokasyonun ve rahatsız edici eylemlerin tamamen farkındadırlar. Gelenekseli beklemeye kışkırtırlar ve her an beklentiyi boşa çıkarıp bizleri kıvrandırmaktan haz alırlar.[26]

Filmin başında koridorlardan birinin çekiminde (yalnızca çekimin sağını görebiliriz) gölgede, bazı misafirlerin olduğu yöne bakıp dolanıp duran Alfred Hitchcock'un doğal büyüklükteki silueti vardır! Resnais onun elini gösterir. Yaptığı tek şey ideal Hitchcock filminin soyut bir eleştirisidir. Olağanüstü hareketlerin tüm türleri akla getirilir (asla gösterilmez). İyi bir Hitchcock filmi gibi, bu filmin de, karakterleri ilgilendiren ama ne olup bittiği konusunda önem taşımayan bir ayrıntı konumundaki MacGuffin'i* vardır. Bu durumda aranan, adam ve kadının geçen yıl Marienbad'da karşılaşıp karşılaşmadıkları sorusunun yanıtıdır. Hitchcock'un başyapıtı *Ölüm Korkusu* (*Vertigo*, 1957) gibi, *Geçen Yıl Marienbad'da* da bir kadını kendi ideal imgesine çevirmeye çalışan, onu ve ona uygun ortamı yaratan bir adamla ilgilenir. *Sahne Korkusu*'nda (*Stage Fright*, Hitchcock, 1949) olduğu gibi, bu filmde de yalan söyleyen bir geçmişe dönüş (flashback) – geçmişe dönüş olmasalar da, çok sayıda geçmişe dönüş vardır. Ama en önemlisi, her iyi Hitchcock filmi gibi, *Geçen Yıl Marienbad'da* da algılama üzerine, karakterlerin birbirine bakma ve gördüklerinden birbirlerinin versiyonunu üretme yolları hakkındadır. Hitchcock gibi, *Geçen Yıl Marienbad'da*'ın yazarı/senaristi (author–yazar) ve yaratıcısı/yönetmeni de (auteur–yaratıcı yönetmen) izleyicinin bakışıyla oynar, bizi aptallaştırır, kafamızı karıştırır.*

---

[26] Filmdeki oyun anlayışı ve buna çok yakın bir okuma için bak. Alan Thiher, *The Cinematic Muse: Critical Studies in the History of French Cinema* (Columbia and London: University of Missouri Press, 1979), ss. 166-79. Thiher modernist sinemadaki yıkıcı etkinliği de takdir eder.

* Casusluk ya da gerilim filmlerinde kurmaca bir amaç oluşturan askeri ya da siyasal nitelikte gizli bir belge. Gizli bir formül ya da mikroçip gibi. (Michel Chion, *Bir Senaryo Yazmak*, çev. Nedret Tanyolaç, İstanbul, Afa Yayınları, 2. Baskı, 1992, s. 167. Ç.)

* Robbe-Grillet'nin senaryoya yazdığı giriş, onun romancı pratiğiyle yakın ilişkili olan bu filmdeki yakın işbirliğinin en iyi kanıtıdır. Ama Robbe-Grillet'nin dediği gibi, imgeler ve kurgu Resnais'ye aittir; bu onun filmidir. Bu nedenle Hitchcock'a göndermedir.

Fransızlar Hitchcock'tan algılama konusunda karmaşık araştırmalara girebilmesi, karakter ve izleyici ile oynayabilmesi ve böylece sinemasal öykü anlatımının temel olarak geleneksel yöntemlerini altüst edebilmesi nedeniyle haz alırlar (nitekim onun sinemasının karmaşık yapılarını ilk ifade edenler de onlardır). Robbe-Grillet ve Resnais, Hitchcock gibi geleneksel yapıları içerden zayıflatmaktan çok geleneksel olmayan bir yapı yaratırlar, bu arada da bunun içine geleneksel yapının parçalarını yerleştirirler. *Geçen Yıl Marienbad'da*'da adam ve kadın ne zaman bakış mübadelesine girseler, ne zaman mekânda ve zamanda bir değişim olsa, eski kodlar, geleneksel devamlılık vaatleri bakış ve jestlerin altında yankılanır ama bastırılır. Bir sonraki anda bize yeniden anlatı devamlılığı konusundaki beklentilerimizin yalnızca film neyi beklememizi istiyorsa ona dayalı olduğu hatırlatılır. Sahnenin sağındaki A karakteri gözleriyle çerçevenin dışına doğru bakar ve bir sonraki çekimde sahnenin solundaki B karakteri içe doğru bakar, yalnızca iki şey bizi ikna eder, birliktedirler ve konuşurlar: Bunlar onları ilk olarak bir ikili çekimde görmüş olduğumuz gerçeği ile önceden izlenen filmlerde böylesi bir kurgu yapısının her zaman iki karakterin birbiriyle konuştuğunu göstermesi gerçeğinin ürünüdürler. Bir karakter geçmiş bir zamana gönderme yaptığında ve daha sonra yeni mekânı gördüğümüzde – daha önce görmediğimiz bir oda ya da sokak – buranın karakterin gönderme yaptığı yer olduğunu varsayarız. Çok sayıda film izlediğimiz için genellikle karakterden mekâna yapılan zincirlemeler aracılığıyla buna ikna edilmişizdir. *Geçen Yıl Marienbad'da*'da bu türden varsayımlar kesinlikle varsayım olarak alınırlar ve onların geçerlilikleri her zaman sorgulanır.

Aynı zamanda açıklama geleneği de, yani bütün bilmecelerin filmin sonunda çözüleceğini, bütün karakterlerin ve motivasyonların anlaşılacağını ve anlam kazanacağını söyleyen gelenek de sorgulanır. Her zaman aykırı olan Robbe-Grillet filmdeki karakterler için şunları söyler: "Onların hakkında, yaşamlarına dair hiçbir şey bilmiyoruz. Onlar, onları görmemiz dışında hiçbir şeydirler ... Başka bir yerde yokturlar ... Geçmişin de yeterince güçlü olarak anımsatıldığı anın ötesinde bir gerçekliği yoktur; ve sonunda zafere ulaştığında, yalnızca şimdi haline gelmiştir, sanki böyle olmaya asla son vermemiş gibi."[27] Aykırı ve aykırı bir biçimde edebi. Herhangi bir filmdeki (bu konu açısından herhangi bir kurmaca anlatıdaki) tek gerçek, karakterlerin onları gördüğümüz sırada onlar olmalarıdır. Özellikle gramer olarak geçmiş zaman açısından yoksul olan sinemada, geçmişin gösterildiği andan önce ya da ötesinde bir

[27] Robbe Grillet, Marienbad, s. 12.

gerçekliği yoktur. Perdede görülen şimdidir. Bu nedenle geçmişe dönüşlerin, geleneksel olarak ya bir karakter tarafından sözel olarak ya da zincirleme ve özellikle de sanki geçmiş, belleğin belirsizliğinden doğuyormuş etkisini veren flulaşarak zincirleme (de-focus dissolve) gibi özel aygıtlar aracılığıyla gösterilmesi gereksinimi duyulmuştur. Ancak *Geçen Yıl Marienbad'da*'da zaman ve mekân farksızlaşır; tamamen şimdiki zamandadırlar ve zaman ve mekânın yalnızca orada, yalnızca imgenin içinde olduğu sinemasal imgenin özgüllüğüne katılırlar.

Geçen Yıl Marienbad'da, Batan Güneş'ten daha fazla film üzerine, onun doğası ve anlatı gelenekleri üzerine bir filmdir. Aynı zamanda imgelem üzerine, kendi yaratımlarını (yalnızca imgelem içindeki etkinliklerinin kanıtıyla) şunu ya da bunu yapmak üzere düzenlemek üzerine bir filmdir. Filmin anlatıcısı aslında kendi yaratımlarını sorgulayan, kendi eylemlerinin gerçekliğini, kendi varoluşunun birliğini tanımlayan imgelemin sesidir. Anlatının konusu karakterler ve onların etkinliklerinden çok, izleyicidir. Anlatıya ve onun içinde hareket etmeye tabi kılınırız. Tepkilerimiz, psikolojimiz, geçmişimiz ve geleceğimiz anlatı için karakterlerinkinden daha önemlidir, çünkü film bizden kendi yaratımına katkıda bulunmayı, aynı zamanda da bu yaratımın geçerliliğini sorgulamamızı ister.

Bütün bunlar filmi büyük ölçüde hayran olunan ama sevilmeyen bir film haline getirir. Film önemin bir uygulamasıdır, ancak onun yaratılmışlığı bir dünyadan ama kendisinin oluşturduğu bir dünyadan mutlak (absolute) uzaklaşması, duygusal tepkiye dair reddetmesi ve entelektüel tepkinin sürekli hayal kırıklığı yaratması büyük ölçüde kendi önemini azaltır. *Geçen Yıl Marienbad'da*'dan sonra yaptığı, filmlerde Resnais'nin yaptığı imgelerinin önemini artırmaktı. Bir sonraki filmi *Acı Hatıralar*'da (*Muriel*, 1963) *Geçen Yıl Marienbad*'da hiçbir yere varmayan belleğe ve zamana dair karmaşık oyun, savaşın, özellikle Vietnam Savaşı'nın Amerikalıları yaralaması tarzında Fransızları yaralamış olan Cezayir Savaşı'nın yıkıcı anılarına dayanır. *Savaş Bitti* (*La Guerre est finie*, 1966) belleği tersyüz eder, sürmekte olan başarısızlıkların ıstırabını çeken ve Yeni Sol'un çalışmalarıyla ilgilenmeye çalışan yaşlı bir devrimci olarak rolüyle yüz yüze gelen bir İspanyol radikalinin algılamalarını araştırır. İngiliz oyun yazarı David Mercer'in yazdığı *Providence* ile Resnais *Geçen Yıl Marienbad'da*'daki idealara döner, bu kez açıkça ve kelimenin tam anlamıyla bir anlatı ortamı yaratan, kendi gereksinimlerine ve eğilimlerine uyması için zamanı, mekânı ve karakterleri değiştiren bir yazara odaklanır. Ama bu filmde öncekilerde, özellikle de *Geçen Yıl Marienbad'da*'da olmayan bir sıcaklık ve mizah vardır. *Providence*'da imgelemin işleyişi canlı,

öfkeli ve sorunlu olan bir ruhu, bir kişiliği yansıtır; film imgelemin politikalarını, güç kullanma yollarını yansıtır. *Providence*, *Geçen Yıl Marienbad'da*'nın araştırmasını, anlatının acımasızlığı, geleneğin zulmü ve bu zulmün yıkılabilme yolları üzerine düşüncelerini insanileştirir. *Geçen Yıl Marienbad'da*'dan sonraki filmlerinin çoğunda Resnais anlatı biçimini açık, uyumlu ve meydan okuyucu tutarken (sinemasının sorgulayıcı süreçleri 1980'lerde gerilediyse de), kendi politik kaygılarına odaklanmaya çalışır.*

Nasıl *Roma, Açık Şehir* yalnızca biçimsel denemesi nedeniyle değil, bu denemenin uzlaşmaz doğası nedeniyle de 1940'lı ve 1950'li yıllar için önemliyse, *Geçen Yıl Marienbad'da* da 1960'lı yıllar için önemli bir filmdir. Kendisini yananlamdan yalıtırken kendi biçimlerini gözden geçirmek için kendisini özgürleştirir. İzleyicisini hayal kırıklığına uğratırken, bu hayal kırıklığının dışında, film biçiminin mükemmel bir biçimde nedensiz doğasının farkına varmaya olanak sağlar. Antonioni'nin 1960'lardaki sinemasıyla birlikte, Robbe-Grillet ve Resnais'nin *Geçen Yıl Marienbad'da*'da yaptıkları sinemada köklü bir değişime yol açtı. "1960'tan sonra," diye yazar James Monaco, "yapılan her film, yönetmeni istesin ya da istemesin, ikili bir görüşle izlenmek zorundaydı: film önce bir öykü, daha sonra da öykü anlatma üzerine bir yorumdur..."[28] Resnais ve Antonioni film yapım sürecinin dijital yanını ön plana çıkardılar; anlatılı/öykülü (narrative) film yapımının bir işlem, Zavattini'nin deyimiyle, bir aktarım olduğunu gösterdiler ve işlemin sonuçlarından çok ya da sonuçlarının yanı sıra aktarma işini incelemeyi istediler. Sonuç olarak, bütün gerçekçilik anlayışı tersine döndü. İmge dünyayı göstermek yerine, kendini gösterdi; yalnızca aktardığı öyküde yaşananların zenginliğine güvenmek yerine, anlatı kendi oluşumunun zenginliğine, öykünün aktarılma tarzına güven halini aldı.

Modernist sinema kendinden önceki Yeni-Gerçekçilikten çok daha fazla olarak izleyicinin sunum yapıları aracılığıyla kolayca karakterin ve aksiyonun duygusal dünyasına kaymasını önlemeye çalıştı. Geleneksel sinema izleyicide arzuyu oluşturur ve tatminini sağlar. Kadın ve erkek kahramanın özlemleri ve acı çekişleri ile anlatının kahramanlarını ve izleyiciyi duygu aşamalarından geçirmesi, izleyiciye müdahale edilmeyen ve sorgulanmayan bir

---

* Ancak bu kitap yazılırken Resnais'nin son filmi olan *Amerikalı Amcam* (Mon oncle d'Amerique, 1980) için bu söylenemez. Hoş ve tahrik edici olmakla birlikte bu film *Providence* ve daha önceki filmlerindeki yaratıcı araştırmayı azaltan önceden belirlenmiş davranış anlayışını kabul eder görünür ve geleneksel tepkilerin gerçekliğini, bu tepkilere *Geçen Yıl Marienbad'da*'da olduğu gibi karşı çıkmak yerine onaylar.

[28] *Alain Resnais* (New York: Oxford University Press, 1979), s. 8.



Statik sinemasal bellek, gölgeli ve gölgesiz. *Geçen Yıl Marienbad'*da (Modern Sanat Filmleri Müzesi Fotoğraf Arşivi).

neden-sonuç ekseni boyunca rehberlik eder, bu arada izleyicinin duyguların gelişimini izleyebilmesi, izlemeyi istemesi sağlanır. Modernist girişim anlatının gelişimine ve yarattığı kurmaca dünyanın bütünlüğüne müdahale eder ve sorgular. İzleyiciden görüleni ve duyumsananı açıklamasını ister.[29]

Sinemasal inşanın bu ön plana çıkışı ve izleyicinin aktif katılımını istemesi anlatı sineması için iki olası yönelimi açtı. Fransız Yeni Dalga akımının başlattığı ve çağdaş sinemadaki en zengin harekete olanak sağlayan birincisi Avrupa ve Latin Amerika'ya yayıldı ve Genç Alman Sinemasının yapıtlarıyla devam etti. Bizi en çok ilgilendirecek olan bu filmlerdir. Diğer yönelim daha az etkilidir ve çoğunlukla filmin yarattığı ve içine aldığı deneyimi (filmin kucaklaması gereken çağdaş dünyanın yaşantılanmasını) anlamamız için sunduğu bütün olanakların zararına olarak yalnızca anlatının olanaklarıyla ilgilenir. *Geçen Yıl Marienbad'da*'nın, bütün önemine ve ilgi çekiciliğine rağmen, kendi içeriklerinin dışında imgelerinin anlamını düşünmeyi reddederek kendini yalıttığını ve tatsızlaştırdığını söylemiştim. İmgeler, anlatı sinemasının yapısının tarihine hitap ettiği halde, öylesine dolayımlı ve göstermez niteliktedir ki, yapıyı büsbütün kapatma ve önemini azaltma

---

[29] Bak. Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema* (Bloomington ve Londra: Indiana University Press, 1972), ss. 155-74 (*Sinemada Göstergeler ve Anlam*, çev. Zafer Aracagök. İstanbul. Metis Yayınları, 1989); Bill Nichols, Ideology and the Image (Bloomington: Indiana University Press, 1981), s. 69-103.

tehdidinde bulunur. *Geçen Yıl Marienbad'da* sinir bozucu bir filmdir. Anlatının geçerliliğine dair soruları öylesine uygun olmayan ve ilgisiz jestler ve karakterler aracılığıyla ortaya konur ki, sonunda yalnızca yönetmenin sunduğu uzamsal ve zamansal yanılsamalara dair çözümleme ve sorularla değil, aynı zamanda neden ilk planda bu sorular ve çözümlemeyle bizlerin ilgilenmesi gerektiğiyle de mücadele etmek zorundayızdır. Muhtemelen Resnais, biçimsel araştırmalardan ayrı olarak, filmden başka bir anlamın çıkacağını, Avrupalı üst sınıfların sımsıkı, ritüelleşmiş dünyası üzerine düşünüleceğini umdu. Ancak filmde yaratılan dünyanın tamamen yalıtılmış ve kendi içine kapalı olması nedeniyle, bu dünyanın ölüm benzeri durumunu anlamak için bu dünyayla karşılaştıracağımız hiçbir şeyimiz yoktur. Açıkçası filmden, daha önce istenmemesi gerektiğini söylediğim tutarlı, açıklanabilir bir içerik sunmasını istiyorum. Orijinal anlayış kalmalıdır. İzleyici *Geçen Yıl Marienbad'da*'nın geleneksel içeriğe ne kadar çok teslim olmasını arzuluyorsa, aynı ölçüde bu arzu da reddedilmelidir.

Ancak bu ret bazen amaca zarar verebilir. Robbe-Grillet 1960'larda kendi senaryolarını çekti. Bunlardan biri olan *Trans-Avrupa Ekspresi* (*Trans-Europa Express*, 1967) bu modernist çıkmazı gösterir. Film daha çok geleneksel Avrupa heyecan filmidir. Başrolünde, biraz acemi uyuşturucu kaçakçısı rolünde 1960'lar Avrupa sinemasının ikonu, özelliksiz yüzüyle bir yönetmenin oynatmak istediği her karakteri oynayabilecek Jean-Louis Trintignant vardır.[30] Robbe-Grillet anlatının arasına anlatıyı yaratma ve tartışma girişimlerini sokar. O ve iki meslektaşı, karakterin yolculuk yaptığı trende oturur ve karakterin içinde yer alacağı öyküyü oluştururlar. Kuşkusuz öykü onlardan kurtulmaya yönelir, kendini karmaşıklaştırır ve belki de öyküyü kuranların niyetlerini tersine çevirir. Pirandello *Altı Kişi Yazarını Arıyor*'da (*Sei personaggi in cerca d'autore*, 1921) daha iyisini yapar ve film, anlatının ve anlatının kendini incelemesinin zekice ya da aydınlatıcı bir söylemi ortaya koymadığı bir deneyim yoksulluğu örneği olarak kalır.

Robbe-Grillet gibi Marguerite Duras da roman yazarı olduğu kadar bir yönetmendir de. O da *Yeni Roman* akımı içinde yer alır. *Yeni Roman* çok kabaca ve genel olarak uygulayıcılarına aslında büyük bir rahatlıkla roman ile film arasında hareket etme olanağı sağlayan sinemasal bir yaklaşım olan karakter çözümlemesinin aksine, tanımlama ve elipsler (bir ifadenin anlamı bozulmaksızın öğelerinden bir ya da bir kaçının atılması – Ç.) aracılığıyla anlatıya dayalı fenomenolojik bir roman yaklaşımı olarak tanımlanabilir.

---

[30] Thomson, *Biographical Dictionary*, ss. 566-67 ile karşılaştırın.

Robbe-Grillet gibi Duras da Resnais'nin tarihe ve cinselliğe, zamanın, politikanın ve ulusal bilincin iki sevgili üzerindeki etkilerine yoğunlaşan ilk uzun metrajlı filmi *Hiroşima, Sevgilim*'in (*Hiroshima Mon Amour*, 1959) senaryosunu yazdı. Duras'nın filmlerini Birleşik Amerika'da bulmak kolay değildir. Varolan bir tanesi de modernizmin bu dalının gücünü ve başarısızlığını gösterir. *Nathalie Granger* (1974) bir şiddet incelemesidir. Filmdeki tek şiddet eylemi bir çocuğun oyuncak bebek arabasını bir ağaca itişidir. Konusuna ters açıdan yaklaşır ve yalnızca yaklaşır, asla yüzleşmez. Şiddet sadece ima edilir. Sükunet ve hareketsizlik filmin oluşturucu ilkeleridir. Öğretmeni çocuk Nathalie'ye yaşına göre normalden fazla şiddet yüklü olduğunu söyler ve muhtemelen okuldan alınır. Ancak çocuğa dair raporların doğruladığı hiçbir şeyi görmemize izin verilmez. Filmin başından sonuna, radyodan Nathalie ve annesi Isabelle ile diğer çocuk ve annesinin (Jeanne Moreau) birlikte yaşadıkları bölgede iki genç katilin serbestçe dolaştıklarına dair başka raporlar duyulur.

Filmin ana ilgi odağı Nathalie ya da katiller değil, uzun çekimlerdir. Bu çekimlerde evlerinde olan, ev işleri yapan, yaprakları yakan, birbirlerine bakan ve birkaç şey söyleyen İsabelle ve Moreau'nun canlandırdığı karakteri gözleriz. Uzun bir sekansta kapıya gelen bir çamaşır makinesi satıcısına bakarlar (bu tipi yine Gerard Depardieu canlandırdı). Zaten çamaşır makineleri olduğu için adamın umutlarını suya düşürürler ama asla onu üzmezler. Satıcı başka beyhude ziyaretler için ayrılır (pencereden bir evden diğerine gidişini izleriz), kadınların evine geri döner, evin bahçesinde ve odalarında dolaşır ve yeniden ayrılır. (Bu kez varlığı tehdit edicidir ama tehdit asla şiddete dönmez.) Pencereden yapılan son uzun çekimde, kamyonuna binişini görürüz. Yanından bisikletli biri geçer. Köpekli bir adam evin önünde yürür. Köpek bir şeyden ürker. Satıcının kamyonu hareket eder. Köpekli adam döner ve köpeğin gördüğü korkutucu şeylerin tersi yönde yürür. Film biter.

Geçen Yıl Marienbad'da gibi, *Nathalie Granger* da en çok bakışın olanaklarıyla ilgilenir. Film neredeyse tamamen kadınlardan birinin diğerine ya da kameranın karakterlerden birinin perspektifinin dışında bir konumu, örneğin bir yerde pencereden dışarıdaki kuşlara bakan bir kedinin bakış açısını üstlenmesi gibi üçüncü şahıs bakış açısı çekimlerinden oluşur. Bu bakış açısı değişiminde hiçbir şey açığa çıkmaz. Görüntü yönetmeni Ghislain Cloquet'nin sert gri tonlar içinde dikkatle düzenlediği yüzler ve için için yanan bir yaprak yığını, açık bir alandaki elektrik telleri gibi nesneler araştırılır ve terk edilir ya da bunlara alışılmış tarzda geri dönülür. Simgesel içerik yalnızca ima edilir ama asla yorumlanmaz ya da açıklanmaz. William F. Van Wert, Duras'nın yaklaşımı konusunda şunları yazar:

> Bu türden durağan çerçeveli aşırı uzun çekimlerde, dikkatsiz izleyici uyur ya da filmi terk eder. Dikkatli izleyici ise karakterlerin bakışına, konuşmalarda verilen aralara, gözlerin ve ellerin hareketine ve ses kuşağındaki müziğe, seslere ya da diğer karakterlerin konuşmalarına dikkat eder. Çelişkili bir biçimde, hareketsiz kamera, sesler ve gürültüler ile birlikte yoğun bir *izleme* deneyimi yaratır. bakış açısı ve reaksiyon çekimleri aracılığıyla, filmdeki konuşmanın geleneksel olarak kullanılan formatı olan açı/karşı açı çekiminin tamamen imhasına yaklaşır.[36]

Geçen Yıl Marienbad'da'da olduğu gibi, yapının yöntemi yapılanın anlamına üstün gelir ve çerçeve içinde olanlar, belki de olması gerekenler pahasına yapının kendisine dikkat etmeye yönelik inatçı talepten başka bir şey yoktur. Burada yönetmen yaptığını tanımlamak ve çözümlemek yerine kural koyuyor gibi geliyor bana. Ama bu örnekte böyle yapmanın uygun olduğunu düşünüyorum. Modernist çabaya içkin olan, geleneksel olarak edilgin izleyicinin yeni bir rolü üstlenmesi, yapıtla diyaloğa açık olması, yapıtla zihinsel olarak ilgilenmesi ve yapıtı tamamlamaya yardımcı olması talebidir. *Nathalie Granger* gibi bir film yapıtın tamamlanmasını, filmin imgelerinin anlamının genişlemesini, neden köpeğin birden ürküye kapıldığının, kadınların dışavurduğu tatsız bir can sıkıntısının ne hakkında olduğunun açıklanmasını ister. Benzer biçimde, film izleyicisinden kendi imgelerinden daha fazlasını istemesini talep eder. Bunların ısrarlı anlatılamazlığı sonunda belirgin bir kibirliliği ifade eder. Yönetmenin izleyiciyi uzaklaştırma ve duygusal bağlanımın bütün rahatlığını – geleneksel film anlatısında çok kolayca elde edilen rahatlığı – reddetme arzusu, arzuyu ortadan kaldırma riski taşır. Van Wert'in söylediği gibi, izleyicinin uyuma ya da filmi terk etme seçeneği vardır ve eğer kimi düzeylerde film, izleyicinin filmle ilgilenme arzusunu yok ederse, uzaklaştırma eylemi film ile izleyici arasındaki bütün bağların kopması haline gelebilir. Bu ciddi bir tehdittir ama geleneksel sinemanın alakasız bir duyguyla bizi boğmasına karşı anlaşılabilir bir tepkidir.*

---

[36] "The Cinema of Marguerite Duras: Sound and Voice in a Closed Room," *Film Quarterly* 33 (Sonbahar, 1979), s. 25.

* Nathalie Granger'ın ilginç bir karşılığı, Peter Handke'nin nefis feminist filmi *Solak Kadın*'ıdır (Left-Handed Woman, 1978). Handke, Alman yönetmen Wim Wenders için senaryolar yazmış bir roman yazarıdır. Bu yönettiği ilk filmdir ve Duras gibi o da filmini, karakterlerin yerleştirilmelerinin büyük önem taşıdığı uzun, dikkatle düzenlenmiş çekimlerden oluşturur. Ama bu filmdeki uzam Duras'nın filmindeki gibi bilmecemsi ve durağan değildir. Japon yönetmen Ozu'ya hürmetiyle Handke uzamı, kadın baş karakterinin ve onun kendini sorgulamasının açıklayıcı uzantısı haline getirir. Filmin düzenlemeleri gerçekte çok kullanılmış olan "kişinin kendi yerini bulması" klişesine önem verir. (*Solak Kadın*, çev. Tevfik Turan, İstanbul, Metis Yayınları, 6. Basım, 1990.)

Fransız Yeni Dalga sineması, modernist sinemanın oluşturduğu tehdidi film, dünya ve izleyicinin karşılıklı etkileşiminin çok sayıdaki yolunun kışkırtıcı ve enerjik bir araştırmasına dönüştürdü. Ancak bu sinemaya bakmadan önce çok kısaca en fazla uluslararası öneme sahip yönetmen olan Ingmar Berman'ı tartışmak istiyorum. 1960'ların ortaları ile sonlarındaki filmleri – *Sessizlik* (*Tystnaden*, 1963), *Persona* (1966), *Kurdun Saati* (*Vargtimmen*, 1968), *Utanç* (*Skammen*, 1968) ve *Anna'nın Tutkusu* (*En Passion*, 1969) da dahil – farklı modernist aygıtları birleştirir ama bunlarla tamamen uzlaşamaz. Bergman çağdaş Avrupa sinemasının büyük melodramcısıdır. Kişisel krizlerin, şüphenin, nefretin ve ölümüne hastalıkların sinemasal ıstırapları içindeki bireylerle ilgilenir. Karakterlerinin acılarını farklı biçimlerde düzenler: 1940'larda Amerikan *kara film*'inden ve Yeni-Gerçekçilikten etkilendiğini itiraf eder.[38] Eisensteinci düzenleme *Çıplak Gece*'de (*Gycklarnas afton*, 1953) ortaya çıkar; gotik dışavurumculuk sinemasının büyük bölümüne nüfuz eder, sinemasıyla korku filminin kimi yönleri arasında koşutluklar kurar. *Yaban Çilekleri*'ndeki (*Smultronstället*, 1957) ve *Yüzyüze*'deki (*Ansikte mot ansikte*, 1976) düş sahnesini; *Kurdun Saati*'ndeki şato ve ölümcül yüzleri; *Çığlıklar ve Fısıltılar*'daki (*Viskningar och rop*, 1972) ölünün ayağa kalkışını ve *Yılan Yumurtası*'ndaki (*Das Schlangenei*, 1977) çılgın bilim insanını hatırlayın.

1960'larda Bergman'ın biçimsel eklektizmi kendisini yeni perspektifler sunacak ve izleyiciyi melodramdan uzaklaştıracak alternatif biçimlerin olanaklarını düşünmeye sevk etti. *Persona* sinemasal bir aygıtın, bir göstericinin (projector) kömürlü ışık yayının görüntüleriyle başlar ve biter. Filmin başında göstericiden akan filmi, sessiz döneme ait bir filmin, kesilmiş bir kuzunun ve kuzuyu kesen elin görüntülerini izleriz. Teşhisi güç bir mekânda, sanki bir morg sedyesindeymiş gibi yatan genç erkeği görürüz. Ayağa kalkar ve anlatının iki ana karakteri olacak iki kadının imgelerini sanki perdede birleşiyormuş gibi görür. Bu anlatı içinde Bergman bizi filmsel gerçekliğin yeniden bilincine vardırmak için aksiyonu kesintiye uğratır. Bir yerde film yanar ve yırtılır; başka bir yerde bir karakter aynı monologu iki kez söyler. İlkinde kamera kadının konuştuğu kişiyi gözler, ikincisinde o kişinin omuzundan konuşan kadına bakar. Anlatının inşası elipslerle (daha doğrusu elipsler nedeniyle yok olanla) doludur. Film kendi gizeminin (konuşmayı reddeden bir aktris ile kişiliğinin tükenmesine yol açan aşırı konuşkan hemşiresinin garip ilişkisinin) patikaları boyunca salınır. Modernist öğeler burada anlatıyı gizemlileştirme (mystifying) yönünde işler; bunlar etkili bir gambit ama yalnızca bir gambittir.

---

[38] *Bergman on Bergman*, ss. 29, 32.

Belirli bir sekansta Bergman hemen iki kadının etkileşimine yoğunlaşmaya başlar, yitip gidişi yaratmak için aygıtlar kullanır ve varolan duygulara ve psikolojik gizemlere katılmaya davet ediliriz. Karakterlerin korkuları, acıları ve Bergman'ın bunlardan büyülenmesi, bunların ortaya çıkış yolunu inceleme arzusuna baskın çıkar. Duygusal yüzleşmenin sapkın hazlarını iletimleme arzusu, anlatı arzusunu ve bunu tatmin etmeyi reddetmesi nedeniyle akılla yüzleşme gereksinimine ağır basar.

Istırap çekme ve sevgi gereksinimi temalarının açık olmasına rağmen, Bergman'ın modernizmi, akımın gizemci kanadına dahildir. Resnais ya da Duras'dan daha fazla olarak gizemi çözmek yerine yaratmayı ister. Gizemi araştırmaktan çok geliştirmeyi, karakterleri ve duygularımızı güdümlemeyi ister ve çok sık olarak psikolojik klişeleri ve gerçekliği metafizik kisvesi altında gizler. Bir filmin nasıl anlam yarattığı üzerine izleyiciyi aydınlatan araştırma biçimlerine bağlılığı fazla değildir. 1970'lerin başında onun anlatı stili, hastalıklı duyguların açık sözlü sunumuna dönmüştür.

■ 3

Fransız Yeni Dalga sineması mistifikasyondan kaçındı ve melodramı sorguladı. Onların sineması, geleneksel sinemasal biçimlere karşı Yeni-Gerçekçilikle başlamış olan hareketin zirvesi ve 1960'lar ile 1970'lerin başındaki filmlerin yaratıcı enerjisinin merkeziydi. François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette ve Jean-Luc Godard 1950'lerde Bazin'in himayesinde entelektüel olgunluğa eriştiler ve 1959'da uzun metrajlı film çekmeye başladılar. Onların sineması, sinemaya ve güçlü bir biçimde vurgulanamayacak bir nokta olan sinema tarihine köklü bir bağlanımın ürünüydü. Ne zaman bir film eleştirmeni Yeni Dalga'yı önceleyen bir yönetmen ya da akımdan bahsetse, anlayış ve çözümleme türlerinin tümünü bu yönetmen ya da akıma atfetse, kuşkusuz Eisenstein, Renoir, Carl-Theodor Dreyer, Jean Cocteau, Robert Bresson gibi yönetmenler istisna olmak üzere, filmin biçimi ve içeriğini en çok etkilemiş bu yönetmenlerin bunu sezgisel bir biçimde yaptığını akıldan çıkarılmamalıdır. Bu yönetmenlerin çoğu, daha büyük bir yazar ve sanatçı çevresinden gelmedikleri sürece – örneğin Buñuel ya da Eisenstein gibi – eğitimlerini sinemada çalışarak aldılar ve düşüncelerini oluşturdular. Daha önce belirttiğim gibi, Yeni-Gerçekçi akım kuram ve uygulamanın birbirine yakınlaşmasıydı. Ancak burada bile kuramcılar ile uygulayıcılar farklı insanlardı. Rossellini, Visconti ve De Sica savaştan önce etkin olarak tiyatro ve sinemayla ilgilenmişti. Kendi sanatlarından geri

adım atmadılar ve sanatlarının araçlarını ve amaçlarını radikalleştirmeden önce uzun süre incelediler. Yeni-Gerçekçilik rastlantısal bir zamanda varolan birçok toplumsal, politik, estetik ve entelektüel güçlerin ürünüydü. Birlikte çaba harcandı ama önceden tasarlanmadı.

Diğer yandan Yeni Dalga sineması sinemanın iş yanının dışına taşmaya, ticari baskılardan, bu iş kolunun, Avrupa'da bile talep ettiği çabuk uzlaşmalardan kurtulmaya başladı. Bunu söylemek, bu sinemacıların sinemanın dışında oldukları anlamına gelmez. Sinemanın içinde yer aldılar, sinemayla kendilerini geliştirdiler, Bazin'in sinema kulüplerinde ve Henri Langlois'nın Cinémathèque'inde saatlerce, günlerce ve haftalarca film izlediler. Film izlemediklerinde sinema üzerine tartıştılar ve yazdılar. Filmi yaratmadan önce araştırarak film biçimini öğrendiler. İşte burada onların eğitiminin önemi yatar. İmgeleri ve anlatıları prodüksiyonun baskısı, verili bir geleneğin taleplerinin, çok kullanılan, kolayca yapılan ve anlaşılan biçimlerin sorgusuz kabulü koşullarında filmi oluşturmayı öğrenmekten çok, ilk olarak bu biçimleri öğrendiler. Ve vardıkları sonuç şaşırtıcıydı. Kuşkusuz Renoir, Bresson, Jean Rouch, Jean-Pierre Melville, Jacques Tati, Jean Cocteau ve Fransa dışından Dreyer, Bergman ve Yeni-Gerçekçiler gibi kimi önemli yönetmenler hariç, Avrupa'daki ve özellikle kendi ülkelerindeki film yapımını oldukça küçümsüyorlardı.

Nisan 1959'da Cannes Film Festivali'nde Fransa'yı temsil edecek film olarak Truffaut'nun *400 Darbe*'si (*Les Quatre Cent Coups*) seçilince, Godard şunları yazdı:

> "Beş yıldır bu sütunlarda Gilles Grangier, Ralph Habib, Yves Allégret, Claude Autant-Lara, Pierre Chenal, Jean Stelli, Jean Dellanoy, André Hunnebelle, Julien Duvivier, Maurice Labro, Yves Ciampi, Marcel Carné, Michel Boisrond, Raoul André, Louis Daquin, André Berthomieu, Henri Decoin, Jean Laviron, Yves Robert, Edmond Gréville, Robert Darène'nin yanlış tekniklerine saldırırken söylemek istediğimiz şuydu: kamera hareketleriniz çirkin, çünkü konularınız kötü: oyuncularınız berbat oynuyor, çünkü diyaloglarınız beş para etmez; sinemayı nasıl yaratacağınızı bilmiyorsunuz. çünkü daha sinemanın ne olduğunu bilmiyorsunuz.
>
> Örneğin Hitchcock'un bir filminin Aragon'un bir kitabı kadar önemli olduğu ilkesini kabul ettiğimiz için biz kazandık. Sinemanın auteur'leri, bize şükretsinler ki, sonunda sanat tarihine girmişlerdir. Ama bizim saldırıda bulunduklarımız otomatik olarak bu başarıdan yararlandılar. Ve ihanetiniz nedeniyle size saldırıyoruz, çünkü biz sizin gözlerinizi açtık ama siz hâlâ gözlerinizi kapatmayı sürdürüyorsunuz. Filmlerinizi her seyrettiğimizde bu filmleri estetik ve ahlaki olarak umduğumuzdan o kadar uzak ve kötü buluyoruz ki, sinemaya olan sevgimizden neredeyse utanç duyuyoruz.

> Genç kızları sevdiğimiz haliyle, genç erkekleri her gün gördüğümüz haliyle, anne-babaları nefret ya da takdir ettiğimiz haliyle, çocukları bizi şaşırtan ya da lakayt bıraktıran halleriyle, başka bir değişle şeyleri olduğu gibi asla filme almadığınız için sizleri bağışlayamayız. Bugün zafer bizimdir. Fransa'nın güzel göründüğünü, sinematografik olarak konuştuğunu göstermek için Cannes'a gidecek olan bizim filmlerimizdir. Gelecek yıl yine aynısı olacak, bundan emin olabilirsiniz. On beş yeni, cesur, içten, açık, güzel film bir kez daha geleneksel yapımlara giden yolu kapayacak. Mücadeleyi kazansak da savaş henüz bitmedi."[39]

Godard, kendisinin ve arkadaşlarının sinemasal geçmişlerine yönelik düşüncelerini özetler. Kınadıkları yönetmenleri bugün büyük ölçüde tanımıyor olmamıza rağmen, bu ifade onların kabalıklarının farkına varmalarına, hatta kendilerinden önce gelenlerin yapıtlarını gölgede bıraktıkları 1960'larda kendisinin ve arkadaşlarının yaptığı filmlere bir övgüdür. Ancak Godard'ın ifadesinin özü Fransa'daki yerleşik ticari sinemaya (*babanın sineması – le cinéma du papa*) bir saldırı değil ama Amerika'daki bir ticari sinemacının onaylanmasıdır. Hitchcock üzerine olan bu yorum Yeni Dalga'nın sinemayı keşfetmesinin özlü bir öğesini ve sinemayı bireysel dışavurum konumuna, geleneğin ötesinde, bir stüdyonun ticari taleplerinin ötesinde, bir kişiliğin yansımasına yükseltme arzusunu içerir. Sinemaya tutkun oluşlarında ve nasıl benzersiz bir anlatı biçimi olarak varolduğunu keşfetme girişimlerinde, şaşırtıcı bir sonuca ulaştılar. Sinemanın öyküleri imgeler aracılığıyla anlatabilme yeteneği, Fransız sinemasının temeli olan edebi metinlere dayalı "nitelikli" yapımlarda değil, dünya sinemasının temeli olan Hollywood'un tür filmlerinde bulunmalıydı. Amerikalı entelektüellerin küçümsediği, aslında bu sinemayı yapan Amerikalıların da üzerinde fazla düşünmediği bu sinemaya – filmlere – 1920'lerden bu yana bir tür sömürge gücü olarak, bütün dünyada izleyicileri ve sinemacıları etkilemiş ve egemenlik kurmuş olan bu sinemaya, kendi ülkelerinin film endüstrisinin yüce gönüllü, dikkatle oluşturulmuş yapımlarına bir tepki olarak, birkaç genç Fransız entelektüeli tarafından sahip çıkılıyordu. Bu bir aykırılık, idrak ve gereksinimin sonucuydu.

Gereksinim duyulan bir otorite alanı, bir referans çerçevesi, işaret edilen ve "sinemadan bahsettiğimde, kastettiğim işte bu," denilen bir şeydi. Bu otoritenin Avrupalı temsilcileri – Renoir, Bresson, Yeni-Gerçekçiler – belliydi. Bu yönetmenler ifadeler kadar araştırmalar, önceden oluşmuş idealar ve biçimleri yeniden üretmekten çok gözledikleri dünyanın incelenmesi olan filmleri üzerinde kontrol kurmuşlardı. Ama bu önceden oluşturma,

---

[39] *Godard on Godard*, der. Jean Narboni ve Tom Milne, çev. Tom Milne (New York: Viking Press, 1972), ss. 146-47.

Hollywood'un her zaman suçlandığı, benim de suçladığım konudur. Yeni-Gerçekçilerin mücadele ettikleri budur. Neden genç Fransız eleştirmenler esin kaynağı ya da bir silah olarak bu sinemaya döndüler? Tek bir nedenle; onlar birkaç Amerikalı yönetmenin sinemasında önceden oluşturmaların, türsel geleneklerin, gerici bir ahlakın ve sıfır-derece anlatı stilinin verilerinin üstesinden gelme, (Manny Farber'ın benzetmesini kullanırsak) beyaz karıncalar gibi tünel kazma ve bu biçimler içinde yeni dışavurum tarzlarını keşfetme yeteneğini görebilmişlerdi.[40] Fransızların aykırılığı, bu zaferleri büyük stüdyoların büyük yapımlarında değil – çünkü bunlar Fransa'nın "Nitelik Geleneğine" sadık, sözde edebi, stüdyoya bağlı, gelenek dolu filmlerinden daha iyi değildi ama Howard Hawks'ın ve Jerry Lewis'in komedilerinde, John Ford'un *western*'lerinde, Raoul Walsh'un aksiyon ve Alfred Hitchcock'un gerilim filmlerinde görebilmeleriydi.

Bu türden filmlerde onlar iki önemli şeyi keşfettiler. Birincisi, bir yönetmenin sinemasındaki içeriğin devamlılığıydı. Karakterler, temalar ve durumlardaki aynılık filmin hangi stüdyo için yapıldığına, senaryo yazımında kiminle işbirliği yapıldığına bakılmaksızın sürekli ortaya çıkıyordu. İkincisi ve daha zor olanı bir biçim keşfiydi. Birçok örnekte Amerikan sinemasının aynı tarzdaki anlatı yapısındaki değişimleri gösteren tek tek işaretleri, izleri bulmak dikkatli bir gözü gerektirdi ve hâlâ da gerektirmektedir. Daha iddialı Amerikalı yönetmenlerin biçimsel stratejileri net bir biçimde göze çarpar. Bazin uzun çekimin, derin odak kompozisyonun önemli bir örneği olarak Welles'i göstermişti. Ford'un bir *western* uzamı içinde grupları düzenleme, görüntü ve anlatı hareketini, topluluk ve bireysel yükümlülük hakkındaki ahlaki bir ifadeye çevirme yeteneği çoğu insan için (Ford'un stilini incelemiş olan Welles için) açıktı. Godard'ın örneğine dönersek, Hitchcock'un Amerikan yapısı içindeki özel yeri bu kadar açık değildi. Hitchcock birçok insan tarafından bir "teknik ustası" olarak değerlendirildi. O izleyicide gerilim ve sürpriz oluşturma yeteneğine sahipti ve onun zeki bir insan olmaktan daha fazla niteliklere sahip olduğunu göstermek dikkate değer bir çaba gerektirdi. Hitchcock yoğun bir biçimde filmlerini oluşturma biçimiyle ve filmin izleyicide tepki oluşturma tarzıyla ve bu tepkinin nasıl kurmaca içindeki karakter kadar izleyiciyi de açığa vuracağının keşfiyle ilgiliydi.[41]

---

[40] Manny Farber, *Negative Space* (New York: Praeger, 1971).

[41] 1957'de Eric Rohmer ile Claude Chabrol, Hitchcock üzerine bir monografi yazdılar. Bu çalışma yönetmen üzerine ilk geniş kapsamlı araştırmalardan biridir. İngilizce'de *Hitchcock: The First Forty Four Films* olarak yayımlandı. Çev. Stanley Hochman (New York: Frederick Ungar, 1979).

Hitchcock ve diğerleri hakkında böylesi keşiflerde bulunma sürecinde Fransızlar kişisellik ve öznelliğe dair bir kuram oluşturdular. Geleneksel Fransız sinemasının süslü donukluğuna tepki olarak Amerikan sinemasındaki güçlü çoğulculuğu tanımladılar. Bu sinemanın montaj hattı, yapımcı güdümünde, kitleleri hoşnut eden üretimine rağmen, kendi düşüncelerini filme aktaran, evrensel sinema dilinin bireysel çeşitlemelerinden bahseden bireylerin özelliklerini ayrıntılı olarak tanımladılar. Fransızlar özellikle içsel diyalektikten haz aldılar: Anonim stüdyo üretimi artık kendi amaçları için stüdyoları kullanabilen yönetmenlerin ortaya çıkışı nedeniyle anonim değildi. Bu amaçlar da daha sonra anonim montaj hattını bozdu ve gelenekleri değiştirerek yeniden yönlendirdi. Amerikan sinemasının canlı ve başarılı olmasının nedeni bu sinemada sürekli varolan montaj hattı ile birey arasındaki gerilimdi.

Bu argümanların ve çözümlemelerin bazılarında belirgin bir kötü niyet vardı. John Hess, Fransız Nitelikli Film Yapım geleneğine yönelik bu saldırıların, özellikle de Truffaut'nunkinin gerici olduğunu, filmleri yalnızca gösterişli yapıları, ağdalı diyalogları ve duygusuz stili nedeniyle değil, aynı zamanda burjuva-karşıtı tutumları nedeniyle de bu geleneği mahkum ettiğini belirtmiştir. 1954'te *Cahiers*'de çıkan "Fransız Sinemasının Belirli Bir Yönelimi" başlıklı yazısında Truffaut bu filmleri edebi eğilimi aşmadaki yetersizlikleri nedeniyle değil, kilisenin etkisine karşı oluşları ve militarizme karşı olmaları nedeniyle de kınar. Filmlerin kişiliksizliğini yalnızca üzerinde dikkatle çalışılmış senaryolara bağımlı olmaları nedeniyle değil, aynı zamanda politik alanla ilgili olmaları nedeniyle de suçlar.[42] Truffaut'ya karşı dürüst olmak gerekirse, o bu yönetmenlerin ve filmlerinin genel tavrının burjuva olduğunu belirtmekte tedbirli davranır. Anlamlı bir biçimde sorar: "*O halde burjuvalar için burjuvalar tarafından yapılan burjuva-karşıtı sinemanın değeri nedir?* Sizin de çok iyi bildiğiniz gibi, işçiler kendileriyle ilgili olmayı hedeflediğinde bile bu sinema biçiminin değerini bilmezler."[43] Bu filmler kesinlikle Yeni-Gerçekçiliğin işçi sınıfına yönelme eğilimine sahip değildir.* Bununla birlikte, sinemadan hoşlanmamayı dile getiren bu ilk dönem ifade, özellikle

---

[42] John Hess'in çözümlemesi "La Politique des Auteurs." *Jump Cut*'ın 1 ve 2. sayılarında bulunabilir (Mayıs-Haziran, Temmuz-Ağustos, 1974), ss. 19-22, 20-22.

[43] Truffaut, "A Certain Tendency of the French Cinema." *Movies and Methods* içinde, der. Bill Nichols, s. 234.

* Bendeki kötü niyeti de kabul etmeliyim. Birçok Amerikalı eleştirmen gibi ben de itibari değer konusunda bu Nitelik Geleneğini olumsuz anlamda eleştiririm. Bu geleneğin bir avuç ürünü eleştirileri haklı çıkarsa da, bu filmlerin çoğunu bilmiyorum. Bu geleneğin daha yakından incelenmesi gerekiyor.

de sineması, karakterlerini dünyaya yerleştirme ve onları bireysel ve duygusal olmanın yanı sıra toplumsal ve politik varlıklar olarak gözlemeyi reddetmenin sıkıntısını çeken Truffaut için kişisel uğursuzluğa delalet etmenin ötesindeki konularla ilgiliydi. Bu durum her ikisi de özel bir tarihsel ortam yaratmaya çalışan ve daha sonra da karakterlerin romantik ilişkilerine odaklanmaları nedeniyle bu ortamı geri plana iten *Jules ve Jim* (*Jules et Jim*, 1961) ve *Son Metro* (*Le Dernier métro*, 1980) gibi filmlerde ciddi bir hal alır.

Yeni Dalga'nın argümanına içkin bir diğer güçlük kendi gerçek aykırılıklarından çıkar. Hayran oldukları Hollywood sineması, övdükleri bireysel yaratıcılık ile stüdyo kontrolü arasındaki mücadele yalnızca uzaktan hayran olunabilecek ve övülebilecek bir olguydu. Amerikan sinemasını eleştirel olarak Fransızlar *yarattı*. Ona bir statü, paye ve bireysel yeteneğin panteonunu verdiler. Tematik ve biçimsel yapılarını keşfettiler ve hâlâ kullandığımız çözümleme modellerini oluşturdular. Başka hiçbir şey yapmasalardı da, sinema tarihi üzerine etkileri büyük olurdu. Ama film çekmeye başladıklarında Amerikan prodüksiyon sistemini ne taklit ettiler ne de edebilirlerdi. Buna ne Amerika'dakinden daha farklı ve küçük ölçekte işleyen Fransız stüdyo sistemi uygundu ne de Yeni Dalga bununla ilgilenmeyi istedi. Amerikan prodüksiyon sistemine değil, yönetmenlerin bunu aşmaya yönelik kahramanca çabalarına hayrandılar. Hollywood'a yönelik tavırlarında büyük ölçüde romantizm vardı. Onların arzusu sistemle değil, yönetmenlerle rekabet etmekti ama bu yönetmenler bu sistem olmaksızın varolamayacaklarını bilmenin tarihsel bilincine sahiptiler. Kendi filmlerini yapmaya başladıklarında Hollywood sinemasını bileşenlerine ayırdılar, istediklerini seçip, gereksinim duymadıklarını attılar. Büyük stüdyo film-yapımının finansal sistemi reddedildi. Büyük kârlar sağlamaya yönelik büyük bütçeler büyük uzlaşmalar anlamına geliyordu. Fransızlar filmden gelecek para kadar en azından filmin kendisiyle de ilgili olan ve bütün kontrolü yönetmenlere bırakan destekleyicilerden gelen sınırlı paraları aldılar. Yeni Dalga için hem Fransız hem de Amerikan geleneklerine karşıtlık içinde olan film yapımı kişisel ve bağımsız bir çabaydı. Auteur (yaratıcı güç olarak yönetmen) anlayışı Hollywood'un montaj hattından çekip alınmalıyken, Truffaut, Godard ve diğerleri için bu bir verili durumdu ve her biri bu durumu rahatlıkla kabul etti. Onların heyecan verici amacı sinemacı Alexandre Astruc tarafından daha 1948'de söyle yazılmıştı:

> ... senaryo yazarı kendi senaryosunu yönetir; ya da daha doğrusu ... bu türden film yapımında yazar ile yönetmen arasındaki ayrım bütün anlamını yitirdiğinden ortada senaryo yazarı kalmaz. Yönetmenlik artık bir sahneyi sunma ya da gösterme değil ama gerçek bir yazma eylemidir. Yönetmen/yazar, bir yazarın kalemiyle yazması gibi kamerasıyla yazar. Film ve ses kuşağının,

> bir yaşam felsefesi geliştirmek için belirli bir biçim ve öykü aracılığıyla (öykü bile olmayabilir, bu çok sorun değildir) oluşturulduğu bir sanat dalında, yapıtı tasarlayan ile yazan arasında ayrım yapmak nasıl mümkün olabilir?[45]

"Gerçek bir yazma eylemi!" Bu ifade, onların Amerikan sinemasını keşfetmelerinin yanı sıra, bu genç Fransız eleştirmenlerin film yapmaya başlamaları için en güçlü dürtüydü. Amerikalı yönetmenleri yaratıcı olarak kabul eden bu gençler artık kendileri sorumluluk yüklenmeyi ve filmle *yazmayı*, kendi kişiliklerini ve dünyayı algılayışlarını doğrudan görüntüler ve seslerle kaydetmeyi, bunları filmle, filmin içinde anlatmayı istiyorlardı.[46] Dahası bu kişisel sinemasal ses, Godard'ın dediği gibi, "şeylerden nasıllarsa öyle" bahsedecekti. Ancak bu ifade onların Hollywood'a hayranlıklarıyla çelişir. Amerikan sineması "şeyleri nasıllarsa öyle" göstermez ya da anlatmaz. Amerikan sineması tarihsel gerçekliklere göndermede bulunur, onları dönüştürür, düzenler ama onlarla nadiren yüzleşir, nadiren "oldukları gibi" gözler. Bu Yeni-Gerçekçilerin önemli argümanıydı ve Godard'ın çağrısı, her ne kadar romantik "kızları sevdiğimiz haliyle, oğlanları her gün gördüğümüz haliyle" filme alma hasreti, Yeni-Gerçekçilerin 1940'larda peşinde olduklarıyla çok az açık olarak ilişkiliyse de, onlarınkine koşuttur. Yeni-Gerçekçiler yönetmenlerden dünyanın filme kendisini kaydetmesine izin vermesini istediler. Bazı Hollywood yönetmenleri varola gelen geleneklerin üzerine ya da bu gelenekler içinde kendi kişiliklerini filme kaydetmeye çalıştılar. Yeni Dalga yönetmenleri ise dünyaya öznel bakışlarını doğrudan filme kaydetmeyi istediler.

Bu karşıtlıkları çözerken zekice tercihlerde bulunup ilginç kombinasyonlar yaptılar. Filmle yazma vaadi kadar, kavrayışlarını sinemasal bir söylem içinde doğrudan dile getirme arzusunun heyecanını da yaşayan bu yönetmenler, öncüllerinin kuramsal doğasının farkındaydılar. Sinemanın fiziksel aygıtları böylesi bir doğrudan kaydedişi yalnızca düşüncede bırakır. Yazar için daktilo ya da kalemin olduğu hoş bir oda yeterlidir. Ancak yönetmen bir dizi teknik araç gereçle karşı karşıyadır, daha fazla etkinlikte bulunur ve diğer insanlarla ilişki kurmak (aslında onları yönetmek) zorundadır. Bunun ötesinde, tıpkı bir yazar gibi, yönetmen de sıfırdan yaratmaz. Gelenekle, gelenekler yığınıyla, kendinden önce üretilmiş çok sayıda yapıtın söylemleriyle yüzleşmek zorundadır. Yönetmenin filme

---

[45] Astruc, "The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Stylo." *The New Wave* içinde, der. Peter Graham (Garden City, N. Y.: Doubleday, 1968), s. 22.

[46] James Monaco, Astruc'un yazma anlayışıyla Roland Barthes'inki arasında ilginç koşutluklar kurar. Bak. *The New Wave* (New York: Oxford University Press, 1976), ss. 8-9. (*Yeni Dalga*, çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, + 1 Yayıncılık, 2006.)

kaydedeceği kişilik deneyim, görüş ve çözümlemeyle biçimlendirilmelidir. Bu, dramatik durumlar içinde olan karakterlerde gösterilmelidir.

Bu sorunların ve taleplerin farkında olmaları onları yeniden Hollywood auteur'lerine getirdi. Hitchcock, Ford, Hawks, Lang ve diğerleri için, daha önce dediğim gibi, bu yalnızca stüdyonun baskısını boyun eğerek ve uzlaşarak ortadan kaldırma değil, aynı zamanda stüdyonun kullandığı sinema dilini anlamak ve stüdyoyu kendi seslerine yanıt vermeye zorlama sorunuydu. Yönetmenliğe başladıklarında Yeni Dalga yönetmenleri, Yeni-Gerçekçilerin yaptığı gibi, özel bir ekonomik sınıfı ve onun çıkarlarını gözleme vaadiyle gelenekle yüzleşmeye hazır değillerdi; ancak çalışacakları bir temele gereksinim duyduklarından ve filmlerini yapmak için yaşamak zorunda oldukları deneyim büyük ölçüde sinemanın kendisinden geldiğinden, onlara gereken yardımı yine Amerikan sineması sağladı. Bu sinemanın türsel zenginliği içinde hareket etmeye ve genişletmeye yetecek kadar gevşek ama isterlerse kullanacakları, yeniden ifade edecekleri ya da kıracakları gelenekleri ve kodları sunmaya yetecek kadar da sıkı olan parametreler buldular. Onlara en çekici gelen geniş ve kapsayıcı tür, 1940'ların sonu ile 1950'lerin başını özetleyen bir jestler, ifadeler, tutumlar, karakterler ve kamera konumları kompleksi olan gangster – *kara film* – romantik heyecan türüydü. Yeni Dalga yönetmenlerinin çoğunun film yapmaya yöneldikleri tür buydu. Özyaşamöyküsel ifade, çocukluk anılarına dair bir araştırma olan *400 Darbe*'nin ardından Truffaut *Piyanisti Vurun*'da (*Tirez sur le pianist*, 1960) bu türe döndü; *Yakışıklı Serge*'deki (*Le Beau Serge*, 1958) hatalı başlangıcın ardından Chabrol *Kuzenler* (*Les Cousins*, 1959), *Leda* (1959) ve *İyi Kadınlar* (*Les Bonnes Femmes*, 1960) ile bu tür etrafında mükemmel Hitchcockyen arabeskine başladı; Jacques Rivette üç yıl boyunca bu türün iki saat yirmi dakikalık versiyonu olan *Paris Bize Aittir* (*Paris nous appartient*, 1961) üzerinde çalıştı. Godard en baştan 1959'da *Serseri Aşıklar*'da (*A Bout de Souffle*) bu türle yüzleşti. Yalnızca Eric Rohmer bunların dışında kalmış görünür ama ilk uzun metrajlı filmi *Aslan Burcu*'nda (*Le Signe du lion*, 1959) yoksun kahramanının kent içi yolculukları bazı *kara film* ve gangster gelenekleriyle ilişkilidir.

Bu filmlerin *Aşktan da Üstün* (Hitchcock) ya da *Şangaylı Kadın*'dan (*Lady From Shanghai*, Orson Welles, 1948) *Mildred Pierce* (Michael Curtiz, 1945), *Pickup on South Street* (Samuel Fuller, 1953), *Johnny Eager* (Mervyn LeRoy, 1941) ya da 1930'lara gidersek *Alkapon*'a (*Scarface*, Howard Hawks, 1932) kadar birçok filmle doğrudan ilişkili olduğunu öne sürmüyorum. (Godard bir görüşmede şöyle demişti: "*Serseri Aşıkları* çok seviyorum ama şimdi

filmin nereye ait olduğunu da görüyorum – filmin *Alice Harikalar Diyarında*'nın [*Alice in Wonderland*] yanı sıra *Alkapon* olduğunu düşünüyorum.")[47] Bunlar taklit değildir. Bu filmler Hollywood geleneğinden kendilerini hemen koparan Yeni-Gerçekçilerle bazı önemli öğeleri paylaştılar. Dış mekânlarda çekim yaptılar; her ne kadar profesyonel olmayan oyuncular kullanmasalar da, o dönemde fazla tanınmayan oyuncular kullandılar; değişik bir tarzda olsa da, Yeni-Gerçekçilerin kamerayı nesnel gözlemci olarak kullanma, bakış açısını dikkatle düzenleyip, kurgulamaktan ziyade aksiyonun önümüzde gerçekleşmesine olanak sağlama arzusunu paylaştılar. Yeni-Gerçekçilerden farklı olarak onlar Hollywood'un devamlılık kurgusu geleneklerine ciddi bir biçimde karşı çıktılar. Bu alanda Yeni Dalga yönetmenlerinin Amerikan sineması sevgisi bir yüzleşmeye dönüştü. Bu kurgunun kolaylığı, pürüzsüzlüğü ve doğrudan eylemi göstermesinden duydukları korkuları, bu nitelikleri sorgulama arzusu haline geldi ve anlatı oluşumunun ve yanı sıra da bu oluşuma izleyici tepkisinin alternatif yöntemlerini araştırdılar.

Godard her zaman olduğu gibi bu yönelime öncülük etti. 1950'lerin başında bir eleştirmen olarak Amerikan sinemasına delicesine tutkunluğu içinde hocası Bazin'i uzun çekimin etkisi konusunda sorguladı. Godard yakın çekimin etkin gücünü, Amerikalı yönetmenlerin kurguyla uzamı sıkıştırarak ve izleyicinin imgeye yakınlığını güçlendirerek duygularla oynama yeteneğini anlamıştı. "Klasik İnşanın Savunulması ve Gösterilmesi" adlı yazısında şunları yazdı: "En basit yakın-çekim aynı zamanda en etkili olandır. Burada sanatımız kendi aşkınlığını ortaya koyuyor, göstergede görülür hale gelen gösterilen nesnenin güzelliğini sergiliyor."[48] Godard'ın ilk dönemde söylediklerinin çoğu gibi bu da biraz öngörü içerir. Bu ifade her ne kadar özellikle perdedeki yüzün duygusal gücüne hitap ediyorsa da, perdedeki imgenin göstergebilimsel gerçeğini, imgenin büyük miktarda duygusal ve kültürel enformasyon toplama ve özel bir anlatı bağlamı içine yerleştirildiğinde bu enformasyonu gösterme yeteneği kabul edişi, bir yönetmen olarak sonraki gelişiminde büyük önem taşıyacaktır. Ancak bu aşamada Godard hâlâ bazı birbiriyle çelişen tepkilerle uğraşmaktadır. Amerikan sinemasının kurguyla duyguları yaratma ve yönlendirmesindeki rahatlığını takdir eder. Ancak başka bir yerde de Bazin'in en iyi sinemanın izleyicinin imgeye özgürce ulaşması için yönlendirilmemiş bakışa olanak sağlayan sinema olduğuna dair ilkesine entelektüel onay verir. Kısa filmler çektiği 1950'lerin sonuna doğru bu sorunun daha da peşine

---

[47] *Godard on Godard*, s. 39.

[48] A.g.e., s. 28. Ve bak. James Monaco, *The New Wave*, ss. 104-7.

düştü. "Montaj, Benim Güzel Kaygım" adlı yazısında şunları yazdı: "Eğer yönetim bir bakışsa... montaj bir yürek vuruşudur... biri uzamda, diğeri zamanda ileriyi görmeye çalışır."[49] Bu Godard adına yeni bir görüş değildir, ancak Eisenstein'ın imgeyi montaja göre, Bazin'in montajı imgeye göre, Amerikan sinemasının ise her ikisini de müdahalesiz bir öykü oluşturmaya göre ikinci derecede önemli olarak değerlendirdiğini göz önünde bulunduran bir imge organizasyonu anlayışını arama yönünde ciddi bir girişimdir. Yine film yapımına yaklaşımının sezgiselliğiyle Godard sorunu diyalektik olarak çözer: "Bir çekimin ne kadar süreceğini bilmek bile bir montajdır, tıpkı geçişler üzerine düşünmenin çekim yapma sorununun parçası olması gibi... Sonuç olarak montaj *mizansene* (imgenin ya da bütün filmin uzamsal organizasyonuna) giden yolu hem hazırlar hem de reddeder: İkisi birbirinden ayrılmazdır."[50]

Bu nefes kesici bir sonuç değildir ama en azından sinemasal inşanın iki önemli bileşeni olan çekim ve kurgunun karşılıklı ilişkisini anlama girişiminin bir işaretidir. Bu yeniden değerlendirmeler yaşama geçirildiğinde, bu kez de Fransızların benimsediği ve uyarladığı Amerikan türleri ile bu türlerin biçimsel inşasına yönelik yeni tutumlar arasında başka bir diyalektik mücadele ortaya çıktı. Godard ve arkadaşları sinemasal pratikle ve bu pratiğin değiştirilmesiyle çok yönlü bir yüzleşme arayışına girdiler. Bir filmin inşasını onun çekilme ve kurgulanma tarzı belirler. Daha sonra da bunlar, içeriği ve içeriğin yaratılma tarzını dayatan tür tercihiyle belirlenir. Örneğin gangster filmi gibi bir türü tercih etmek, daha sonra da bunu radikal bir tarzda oluşturmak türü, karakterlerini ve karakteristik tepkilerimizi değiştirir. *Serseri Aşıklar*'da Godard ilk çekimlerden itibaren köklü değişimleri haber verir. Film üzerinde iç çamaşırlı bir kadın reklamının olduğu bir gazetenin çekimiyle başlar – böyle yaparak bizi, Amerikan sinemasının vaat ettiği imgeye doğrudan ulaşmaktan mahrum eder. Amerikan sineması genellikle sonradan filmin kurgusuyla araştırılacak ve analiz edilecek olan bir alanı tanıtan bir mekânın uzun çekimiyle başlar. Bunun yerine dikkatimizi hemen başka yöne yöneltir, henüz dikkati çevirecek bir şey olmasa da. Godard hızlı bir görüntü kurgusuyla bize gangster türünün göstergelerini sunar. Gazete iner, sigara içen, şapkası gözlerinin üzerine düşmüş, caddeye açılan bir kapıda duran bir adam görünür. O, belalı bir film karakterinin mükemmel imgesidir, giysi ve duruş kodlarını kaçırmayalım diye sigarayı ağzından çıkarır, başparmağını

---

[49] *Godard on Godard*, s. 39.

[50] A.g.e., s. 40.

dudaklarına sürter. Bu jesti Bogart ara sıra kullandı, dolayısıyla bize 1940'ları ve o yılların sıkı adamlarından birini anımsatır. Adam caddedeki bir kadınla bakışır. Kadın bir arabayı gösterir. Adam arabayı düz kontak yaparak çalıştırır ve sürer. Zaman ve mekânda klasik sinemasal geçiş olan zincirleme yapılır ve hareket düzensiz olsun, hızla değişsin diye devamlılığı kesintiye uğratılan bir çekimde uzayıp giden bir yolu görürüz. Arabanın içinden ve dışından çekimler yapılır. Gangsterimiz şarkı söyler, kendi kendine konuşur, bize de hitap eder. Bir polis tarafından durdurulur ve polisi vurur. Ama polisi vuruşu küçük ve devamsız parçalar halinde gösterilir. Kamera gangsterin kolundan aşağı pan yapar. Pan yapılan çekimin arasına silaha uzanan kolu gösteren çekime yapılan bir kesme girer. Silahın horozunu kaldırır. Namlunun çekimi. Daha sonra yere düşen polisin çekimi ve silah sesi. Sonra arazide koşan gangsterin çekimi.

Birkaç dakika için Godard türün göstergelerini özetler ve parçalar, kurmaca içinde bakışımızın üstünlüğünü sorgular. Kurmacayı ve yöntemlerini ilk olarak görmemiz için önümüze temel öğeleri – gangster, kız arkadaşı, araba ve silah – yayarak ve aynı zamanda da bu imgeleri görmeyi beklediğimiz model içinde kurgulamayarak ön plana çıkarır. Başlangıçta tanıtıcı çekime izin vermeyi reddeder; mekânı yukarıdan görmeye davet ederek bizi rahatlatmaz. Michel Poiccard'ın (namı diğer Laszlo Kovacs, bu rolü Jean-Paul Belmando oynadı) doğrudan kameraya konuşmasıyla – kendisiyle hemfikir değilsek, canınız cehenneme der – bizi şaşırtarak Godard kaba bir biçimde sahnenin ve izleyicinin varlığını gösterir. Amerikalı yönetmenler, eğer bir karakter doğrudan kameraya bakarsa, kurmaca uzamın güvenli ortamını, izleyicinin anonimliğinin verdiği güveni ortadan kaldırır ve izleyici ile sahnedeki hayal ürünü karakter arasındaki uçurumu ortaya çıkarır korkusunu yaşadılar. Ancak Godard zaman ve uzam parçalarını sürekli olarak aksiyondan uzaklaştıran "atlama" (jump-cut) tekniğiyle devamlılığı kırdığında bunu daha da ileri götürür. İzleyicinin bir öykü arayışı içinde imgeleri izlemesinden çok, imgelere ve düzenlenimlerine bakmasında, onları anlamasında ısrar eder.

Serseri Aşıklar'da, *Geçen Yıl Marienbad'da*'kine benzer kopmalar vardır (kuşkusuz *Serseri Aşıklar* tarih olarak daha öncedir) ama bunları daha rahat, zarif ve daha az kibirli olarak gösterir. Godard filmiyle uzlaşmamıza engel olmaz. Hayran olduğu Amerikalı yönetmenlerden herhangi biri kadar ayartıcıdır, gangster sinemasının rahatlatıcı sınırları içinde, hareket ve serüvene karşı kendi biçimsel denemeleri ve araştırmalarıyla oynar. İçeriği reddetmez. Rolünün ve kendi sinemasal öncülerinin bilincinde olan, rolünü seven ama bu konuda endişe duyan, aşk acısı çeken, sevdiği kadının ihanetine

uğrayan bir gangster yaratarak türsel sınırları yeniden tanımlasa da, bu yeniden tanımlamalar tanınabilir sınırlar içinde kalır. Ancak tanıma öğesi aldatıcıdır. *Serseri Aşıklar*, her ne kadar bir sıfıra dönme girişimi olsa da, sıfır derece film yapımı değildir. Stilinin ve biçimsel yeniliğinin bütün yönleri tür sinemasının önyargılarına saldırmak üzere planlanmıştır. Planın bir bölümü değişik derecelerde Yeni Dalga yönetmenlerinin tümü tarafından paylaşılır (Truffaut'nun orijinal öyküyü yazdığı ve Cabrol'un filmin çekimi için teknik ve finansal destek verdiği unutulmamalıdır). Onlar yeni bir sinema yapmak için ortaya çıktılar. "Yapmayı istediğim geleneksel bir öyküyü anlatmak," dedi Godard *Serseri Aşıklar* hakkında, "ve sinemanın yapmış olduğu her şeyi yeniden anlatmak ama değişik bir biçimde. Aynı zamanda film yapım tekniklerinin henüz keşfedilmiş ya da ilk kez denenmiş olduğu duygusunu vermek istedim."[51] 1960'ların başındaki Godard asla bir şeyi olduğundan hafif gösterme düşkünü değildi; ancak önemli bir noktayı eklemeliydi. *Serseri Aşıklar* yalnızca sinemasal tekniklerin keşfedildiği duygusunu vermez, aynı zamanda izleme deneyiminin yeniden keşfedilmesi gerektiğini kabul eder. Gangster sinemasının türsel beklentilerinin çekimin devamsızlığıyla boşa çıkarılması sonucu bir gerilim doğar. Açılışın rahatsız ediciliği; Michel ve Patricia'nın sokaktaki uzun kaydırmalı çekimleri ya da yatakta uzun süren konuşmaları; bazı çekimlerde, uzam aynı kalır zaman kısaltılırken ani sıçramalar; çekimler içindeki atlamalar, aksiyonlar arasındaki normal devamlılığın kesilmesi, bütün bunlar izleyiciyi gösterilmekte olan sinemasal eylemin bilincinde olmaya zorlar. Yeni-Gerçekçiler izleyiciyi daha önce sinemada nadiren görülmüş olan imgenin içeriğine, insanlara ve olaylara baktırmışlardı. Godard bizi sinemada görmeye çok alıştığımız şeylere – genç bir serseri, onun bağlantıları ve isteksiz kız arkadaşı, polis – baktırır ve bu şeylere nasıl böyle bakıldığını incelememizi ister. Daha sonra neden diye soracaktır.

Diğer Yeni Dalga yönetmenleri de bu yeni bakış bilincini güçlendirdi. Rivette, Godard'dan farklı bir üslupla çalıştı. Godard'ın yapmış olduğu gibi olayları kısaltmak yerine, anlatı ayrıntılarını çoğalttı ve *Paris Bize Aittir*'de büyük bir paranoya, cinayet ve dünya çapında bir komplonun labirentimsi yapısını oluşturdu. Rivette anlatıyı zararlı olabilecek bir şakaya dönüştürür. Daha fazla ayrıntı, daha fazla ipucu görürüz, saklı olan, bizim ve karakterlerin fazla bilmedikleri tehditler ve olasılıklar söz konusudur. Bu ve sonraki filmleri, *Çılgın Aşk* (*L'Amour fou*, 1968, dört saat yirmi dakika), *Céline ve Julie Vapur Gezisinde* (*Céline et Julie vont en bateau*, 1974, üç saat yirmi dakika), *Out One*'ın ilk

[51] A.g.e., s. 173.



Godardyen gangster (Jean-Paul Belmondo ile Jean Seberg).
Serseri Aşıklar (Modern Sanat Filmleri Müzesi Fotoğraf Arşivi).

versiyonunda (*Out 1: noli me tangere*, 1971, on iki saat kırk dakika – bu uzunlukta yalnızca bir kez gösterildi) karakterlere harcanan zaman miktarı, onlar hakkında öğrendiklerimizle ters orantılıdır. Rivette duygusal ve fiziksel ayrıntıları, Godard'ın kültürel ve türsel ayrıntıları birleştirdiği tarzda yayar; filmleri tıpkı bir peri masalında çocukların eve dönmek için yol boyu ekmek kırıntıları bırakmaları gibi yaşantılanır, ancak bu kırıntılar kuşlar tarafından yenmiştir. Benzetme özellikle *Celine ve Julie Vapur Gezisinde* için uygundur. Film tekinsiz bir evi keşfeden iki genç kız hakkındaki bir peri masalıdır. Her ziyaret sonrası onlara emmeleri için şeker verilmesi sonucu (Proust'un *madlen*'inin günümüz versiyonu) onlar evde oturabilir, serüvenlerini yeniden yaşayabilir ve sanki bir film izliyormuş gibi kendilerini görebilirler. Sonu gelmez bir aşk ve şiddet melodramı oynamaları hariç, ev ya da içinde yaşayanlar hakkında hiçbir şey öğrenmeyiz; iki genç kız hakkında da oynadıkları oyundan çok haz almalarından ve yaşadıklarıyla ilişkili ya da değil, keyfini sürdürdükleri büyüden başka hiçbir şey öğrenmeyiz. Daha ziyade anlatı parçalarını bir araya getirme kapasitemizi ve parçaları yerine yerleştirme arzumuzu öğreniriz. Arzunun tahammülü yaratabildiğini öğreniriz ve bu Rivette'in çekimlerini zamanlama ve düzenleme, görünürde sonu olmasa bile

oyundan haz almamız için, arzumuzu ve dikkatimizi korumamız için çekim içinde oyuncuları yönetme yeteneğinin bir belirtisidir.

Bu arzu diğer modernist yönetmenler tarafından tehdit edilse de, Yeni Dalga yönetmenleri bunu sürdürmede ısrarcıdırlar. Bilinen türler ile bu türler üzerine bu yönetmenlerin yaptıkları çağdaş yapıtlar ve bizim genelde bunlara bakış tarzımız arasındaki karşıtlık içinde, film ile izleyici arasında içten bir haz arzusundan gelen aktif bir ilişki kurulur. Örneğin Truffaut'nun filmlerinde Renoir'nın etkisi kendisini, karakterlerin tümüne yönelik kuşatıcı bir ilgide ve izleyicinin karakterlere yönelik tavrında açığa vurur. Claude Chabrol'un filmlerinde haz, hoşnut edici bir kökleşmiş kötülükten çıkar. O belki de Yeni Dalga'nın biçimsel olarak en geleneksel olanıdır, anlatının araçlarını yeniden oluşturmaktan çok amaçlarıyla ilgilenir. En iyi filmlerinde Hitchcock'un burjuva ortamların en masum ve beklenmedik anlarında patlayan şiddete yönelik ilgisiyle eğlenir. Chabrol, Godard'm *Serseri Aşıklar*'da ve Truffaut'nun *Piyanisti Vurun*'da yaptığı gibi, Hollywood thriller'ının (heyecan veren film, gerilimli film) gangster yanıyla ilgilenmez, en azından *Kuzenler* ve *İyi Kadınlar* sonrasına kadar Paris alt kültürüne de ilgi göstermez. Chabrol'ün gözü diğerlerinden daha fazla olarak jestleri, giyimleri ve çevreleriyle, dünyalarının görsel tasarımıyla tanımlayabildiği bir sınıf olan varlıklı taşra burjuvazisi ya da Paris banliyöleri üzerindedir. Chabrol prodüksiyon tasarımı açısından akranları arasında en iyi göze sahiptir. Godard toplumsal ya da politik bir tutumu özetleyen göstergeyi (edebi ve mecazi bir anlamda) soyutladığı için kültürel tasarım açısından en iyi bakışa sahipken, Chabrol karakterlerini onları tanımlayan bir mekânla ya da onların konumlarını ve sınıfsal eğilimlerini açığa vuran – bir buz maşası, bir çakmak ya da bir akşam partisi gibi daha büyük – bir alışkanlıkla gösterir.

Hitchcock gibi Chabrol de bu eğilimlerin istikrasızlığından, karakterlerinin düşüşlerindeki rahatlıktan ve düşüşleri tamamlandığında bile hâlâ bırakmama inadından haz alır. Karakterlerinin bir şiddet eylemi güdüsünden çok onların bu güdüye tepkileriyle ve Hitchcock gibi, izleyicinin tepkilerini karakterlerinkiyle uyumlu hale getirmekle ilgilenir. Reaksiyonların bu karşılıklı sınanışında büyük ölçüde bir oyun vardır. Chabrol, Truffaut gibi, izleyiciye kendini kabul ettirmekle ya da Godard gibi, izleyicinin sahip olduğu düşünceleri inceleyip onlara karşı çıkmakla ve kesinlikle Rivette gibi, anlatıya tahammülü sınamakla ilgilenmez. O daha çok izleyicinin ve kendisinin melodrama tahammülünü ve katılımını sınamakla ilgilenir. Filmlerinin çoğu oldukça baskılayıcı durumlar içindeki bunaltıcı duygularla ilgilidir. *Leda*'daki kendine

özgü ve nefret edilen burjuva ailenin oğlu olan psikotik katil çekici hale getirilir ve sevimli bohem komşusunu öldürür. *Öldüren Kıskançlık*'taki (*Les Biches*, 1968) zengin kadın ile bir sokak şarkıcısı arasındaki lezbiyen ilişki, zengin kadın erkek bir sevgili bulduğu sırada bir egemenlik/bağımlılık oyunu haline gelir. Cinayet diğer filmleri başlatırken bu filmleri bitirir. *Geceden Önce*'de (*Juste avant la nuit*, 1972) bir reklam şirketi yetkilisi cinsel şiddet uyguladığı (en yakın arkadaşının karısı olan) metresini öldürür. Film bu andan itibaren adamın, kadının ölümünü öğrendiklerinde karısı ve ölen kadının kocası yani arkadaşı tarafından suçlanmadığı için, yalnızca kendisinin duyumsadığı suçu gizleme girişimlerini izlemeye yönelir (ancak finalde karısının adamı zehirlediği ima edilir). *Zehirli Çiçek*'in (*Violette Noziére*, 1978) modeli bir kadının babasını öldürmesi ve annesini öldürmeye çalışması çevresinde örülür. Filmin karakterleri işçi sınıfındandır ama Chabrol sosyo-ekonomik sorunlarla çok ilgilenmez. Noziére ailesi yalnızca kendi ekonomik ve fiziksel varoluş koşullarının değil, aynı zamanda içinde bulundukları duygusal durumun da sıkıntılarını yaşarlar. Violette'in, daracık odaların sınırlayıcı ortamından açıkça kaçmayı arzulasa da, aile yaşamına karşı tavrı açıklanmaz ve anne-babasının sıradan yaşamı ile üst sınıftan bir fahişe gibi yaşıyor gibi görünmesi katkıda bulunucu bir nedendir. Ama katkıda bulunucu nedenler ana ilgi alanı değildir. Violette'in cinselliği de içeren buluşmaları, anne ve babasını zehirlemeye hazırlanması ve yargılanıp hapsedilmesi sırasındaki hareketleri ilgi çekici ve haz vericidir.

Bu olay örgüsü anlatımları kuşkusuz korkunç ve saçma gelmektedir ama bunlar Chabrol'e çekici gelen özelliklerdir. O melodramın sınırları zorlandığında neler olacağını bilir. *La Rupture*'da (1970) yaptığı gibi, filme bir babanın oğlunu duvara çarpmasıyla başlayabilir, babanın kaba, kibirli ve zengin ana-babasının eylemin kışkırtıcısı olarak kadını suçlamasıyla devam edebilir, bu anne-babaya, kadına zihinsel özürlü bir kızı baştan çıkardığı şantajını yapması için birisini kiralama izni verebilir ve filmi, pansiyonda yaşayanların şantajcının verdiği uyuşturucularla sanrılar gördüğü sırada kadını kurtarmak için gelmeleriyle bitirebilir. Böylesi saçmalıklar artarken, melodram kendisinin parodisini ve bu türden saçmalıkları kabulümüzün parodisi olan diğer yüzünü gösterir. Chabrol her öğeyi eşit dikkatle ayrıntılandırdığı ve karakterlere zoomlar, kaydırmalı çekimler, değişen bakış açısı çekimlerin görsel kucaklamasıyla baktığı ve onları aynı şekilde eşit dikkatle tanımladığı için, her şey ve herkes bir şeyleri harekete geçirir ya da bir şeyleri haber verir. Godard'dan ve ilk dönem Truffaut'dan tamamen farklı olarak Chabrol anlatısını daraltmaz, Rivette'in

yaptığı gibi, doğrusal bir tarzda da genişletmez. Chabrol daha çok her sekansı yeterli dramatik ayrıntıyla oluşturur ve karakterler arası uzamsal ilişkilere daha fazla dikkat gösterir. Geleneğin gerektirdiklerinin ötesinde abartılmış bu dinamikler içinde melodram kendi üstüne katlanır ve gülünç olan ciddiyet içinde görülür.

Rivette'inki büyük bir birbirine kenetlenmiş doğrusal model elde edilinceye kadar sekansları birbirine birleştirme, iliştirme efektidir. *Çılgın Aşk* bir oyun provasının uzun sekanslarından oluşur. Bir belgesel film ekibi provaları kaydeder ve Rivette araya 16 mm. kameranın bakış açısından bizim çalışmayı görüşümüzü sokar. Etki bizim ileri geri gidişimiz, olayın içine girişimiz ve çıkışımızdır. Bu araya girişler ve bağlama sekansları ana karakterler (oyunun yönetmeni ve karısı) arasındaki duygusal mücadele sahneleriyle ilişkilendirildiğinde, ortaya uzun süren bir dağılış, birbirini izleyen anlatı parçalarının ayrılması tehdidinde bulunan gevşek bir anlatı içinde duygularımızın örülüşü çıkar. Chabrol ise tam tersine anlatıyı çok sıkı örer ve duygusal dikkatimizi dağıtma tehdidinde bulunmak yerine, bir kırılmayı kışkırtır. Hitchcock gibi o da bizi, diğer yanına geçip bütün ahlaki karmaşıklığı ve melodramatik aptallığı içinde görmemize dek anlatının içinde giderek daha fazla ayartır. Aşırılık bir mesafe yaratır ve modernist sinemanın ana uygulaması olan aracın bilincinde olmaya sevk eder.



Aile içi cinnet. La Rupture
(Modern Sanat Filmleri Müzesi Fotoğraf Arşivi).

La Rupture'da Chabrol çağdaş bir peri masalı yaratır. Güzel bir kadının etrafı kaba insanlarla çevrilidir. Kadına karşı entrikaları ve delice şantaj planları öylesine dehşete düşürücüdür ki, kendi

sado-mazoşizmimizin baskın çıktığı bir noktaya varılır ve çevirdikleri dolaplardan haz almaya başlar, filmin kendi türüne sadık kalacağına ve kadının sonunda galip geleceğine güveniriz. Zafer kazanıldığında ve Hélène'in birlikte yaşadığı kaçık kadınlar birden yardıma geldiğinde, izleyicinin kadının yargılanmasından alacağı sapkınca hazdan duyumsayacağı suçluluk duygusu, kadınların yardımlaşmasının getirdiği yeni birliktelikten alacağı keyifle azaltılır. Chabrol açısından bu kesinlikle ender rastlanan bir hazdır ve filmi daha fazla şiddet ve cinayetle bitirerek bu hazzı kırar. Filminde kadınlara yönelik erkek egemen tutumlarımızın bazılarını ortaya koymayı başarır ve bu tutumların iğrençliğini, bunları abartarak gösterir ve uygun bir biçimde intikam alır. Daha sonraki filmlerini daha çok bir kördüğümle bitirir, karakterler ya da izleyici için bir çözüme izin vermez. *Sadakatsiz Kadın*'ın (*La Femme infidèle*, 1968) sonundaki kaydırmalı ve zoom çekim kombinasyonu buna tipik bir örnektir. Polis tarafından karısından ve evinden koparılan bir adamdan (karısının aşığını öldürmüştür) yapılan öznel bakış açısı çekimi korku ve özlemi akla getirir: Karısından uzaklaşırken karısına doğru çekilir. Bu bir bakış açısı çekimi olduğundan, görsel hayal kırıklığını, belirsizliği, hatta daha fazlasını paylaşırız. Chabrol'un bir çözümü reddetmesine ortak oluruz.

Chabrol'un burjuvazisinin suç ve acıma arzusuyla birleşen adilik, şiddet davranışları ve duygusal terör yoğun duygular talep eder. Chabrol bunları sağlar ama onları aptallaştırır ve sonuçta melodramatik bir talep olan izleyicinin karakterlerle özdeşleşmesi gerçekleşmez. Onlar genellikle izleyicinin duygularını çekmek açısından fazlasıyla zalim, gülünç, basit, adi ya da kendini zavallı hisseden karakterlerdir. *La Rupture*'daki Hélène bile (Chabrol'un filmlerindeki bir baş kadın oyuncu neredeyse her zaman Hélène adını taşır ve yine neredeyse hep bu kadını Chabrol'un karısı Stéphane Audran oynar) aşırı rahatsız edicidir, izleyicinin eğlenceli bir korku ve daha sonra da şaşkınca bir sevinçten daha fazlasını hissetmesine olanak sağlama açısından aşırı tiksindiricidir. Yoksa Chabrol'un yarattığı ve incelediği kurmaca uzama izleyicinin girmesine izin vermesi sonucu izleyicinin özdeşleşme yaşaması, bu uzam ve içinde yaşayanları anlayabilmeyi azaltırdı. Bundan dolayı filmlerin yarattığı yoğun melodramatik duyguların filmlerin içindeki hiçbir şey ile tatmin edici bağlantısına izin verilmez ve izleyicinin karakterlerle özdeşleşme yönündeki her girişimi hayal kırıklığıyla sonuçlanır. Yalnızca mücadeleyi izlememize izin verilir. yoksa buna katılmamıza ya da çözmemize değil. Sonunda duygusal katılımın yerini düşünme alır. Chabrol ne entelektüel şiddete ne de Godard'ın yoğun ideolojik çözümlemesine başvurur. Hitchcock gibi

o da gösterilip üzerinde oynandığı anda duyguların nasıl güdümlendiğini anlamamızın keyifli şiddetini yaşar.

Bütün Yeni Dalga yönetmenleri arasında Chabrol geleneksel melodramatik biçimlerle oynadığı kedi fare oyununda en tutarlı olanıdır: Rainer Werner Fassbinder'in farklı bir tarzda süslediği bir model oluşturur. Truffaut hiçbir zaman melodramdan uzak durmak ya da melodramı bir oyuna çevirmek için Hollywood'a olan aşkından yeterince kurtulamadı. Buna gereken önemi vermez ama kendini de bundan uzaklaştırmaz. Godard bununla yüzleşir ve çözümler. Yalnızca Eric Rohmer bundan sakınma konusunda grubun en başarılı olanıdır. Biçimsel denemelerindeki radikallik arkadaşlarınınkinden daha azdır ve o, Hollywood stiline en az tutkun olanıdır. Yaygın olarak gösterilen ve beğeni toplayan altı bölümlü *ahlaki öyküler* (*contes moraux*) – bunlardan üçü *Maud'un Evindeki Gecem* (*Ma Nuit chez Maud*, 1968), *Claire'in Dizi* (*Le Genou de Claire*, 1970), *Öğleden Sonra Aşk*'tır (*L'Amour l'après-midi*, 1972) – konuşma ve iç gözleme dayalı bir model içinde duygusal etkiyi ve tepkiyi mualakta bırakan filmlerdir.* Rohmer belki de kendi konusuna, Dışavurumculuğun bir biçimi içinde genişlemesine izin vermeksizin başarılı bir biçimde öznelliği getiren tek yönetmendir. Onun karakterleri sürekli kendi kendilerini incelerler, başkalarıyla ilişkilidirler ama bu ilişki her zaman sınırlıdır ve asla histerik ya da yıkıcı, bozucu ya da zararlı değillerdir. *Ahlaki öyküler* Bergman'ın itiraflarına sert bir yanıttır, çünkü iç gözlem ve diyalog merkezli olsa da, bunlar sakin filmlerdir ve asla Bergman'ın çok sık olarak yüze odaklanarak ama bu yüze anlamını veren uzamsal bağlama önem vermeyerek yaptığı gibi *mizanseni* ihmal etmezler. Karakterlerin çevreleri ve bu çevre içine kendilerini yerleştirme tarzları ustacadır ve büyük öneme sahiptir.[52] *Maud'un Evindeki Gecem*'deki Clermont'un gri, siyah ve beyaz Aralık ayı; *Claire'in Dizi*'nde Genova Gölü'ndeki parlak yaz; *Öğleden Sonra Aşk*'taki Paris'in donuk banliyöleri ile iş merkezindeki bürolar ve caddeler, içinde yaşayanların ayrıntılı olarak arzu ve özgürlüğe, tercih yapmanın

---

* Rohmer Yeni Dalga'nın sinemaya en geç başlayan yönetmenidir. 1950'lerde birkaç kısa film yaptı ve Paris'te tutunamamış bir adam hakkında uzun metrajlı bir film olan Aslan Burcu'nu yaptığı 1959 onun için önemli bir yıldı. Ahlaki öyküler iki 16 mm. kısa filmle, *Monceau Fırıncısı* (La Boulangère de Monceau, 1962) ve *Suzanne'nin Mesleği* (La Carrière de Suzanne, 1963) ile başlar; daha sonra 1966'da *Koleksiyoncu Kız* (La Collectionneuse) yapıldı. Her ne kadar *Maud'un Evindeki Gecem*'den önce yapıldıysa da aslında ahlaki öyküler'in dördüncü filmidir.

[52] Rohmer Claire'in Dizi için, "yazdığım öyküye uygun mekân aramadım; önce mekânları buldum, daha sonra filmi yazdım" demiştir. Aktaran Rui Nogueira, "Eric Rohmer: Choice and Change," *Sight and Sound* 40 (Yaz, 1971), 122.

ahlakına ve yapılan tercihlerle beklemeye dair kaygılarından konuştukları durumlar yaratır. Ama çevre asla karakterlere dayatmada bulunmaz, ne doğrudan ne de simgesel olarak onların entelektüel ve duygusal durumlarını yansıtır. Her şey, özellikle de izleyicinin kurmaca içindeki karakterlerle ilişkisindeki konumu dengelidir.

Rohmer duygusal bağlanıma davet etmez ve izleyiciden yalnızca tarafsız bir gözlem ve anlama talep eder. Ama Rohmer'de modernistlerin izleyiciye meydan okuyuşları, (en azından Rohmer'in kontrolünü yitirmeye başladığı *Öğleden Sonra Aşk*'a kadar) Truffaut'nun şakaları ve çekiciliğinden hiçbir şey ve Godard'ın imgeyi tutkuyla çözümlemesi ve buna tepki vermesi yoktur. Ama ne de tarafsızlık ve soğukluk vardır. *Koleksiyoncu Kız*'daki karakterler hariç Rohmer bütün karakterlerini çok sever ama bu, zaaftan çok sorgulanmış bir sevgidir; o, karakterlerin kendilerini gözleme tarzını gözler, dikkatli kamera kullanımıyla mekânı, jesti, ifadeyi ve aralarındaki uzamsal ilişkileri yorumlar. *Maud'un Evindeki Gecem*'in orta bölümünde Vidal, filmin (Jean-Louise Trintignant'ın oynadığı ve filmin başından sonuna ismi bilinmeyen) öznesi olan arkadaşını alır ve kendine yeten, zeki, şakacı ve dul bir kadın doktor olan Maud'u ziyarete gider. Maud eskiden Vidal'in sevgilisidir ve Vidal kısmen yalnızca ne olacağını görmek için arkadaşını onunla tanıştırmaya götürür. Trintignant'ın oynadığı karakter bir mühendistir ve Katolikliğin icaplarını yerine getirir, kiliseye gider ama evlenmeye karar verdiği kıza bunları henüz söylememiştir. Trintignant karakteri, Vidal ve Maud arasındaki uzun sekans bir odada geçer ve yemek masası ile Maud'un iki erkekle konuşurken uzandığı yatak arasında bölünür.

Bu mükemmel bir üçgendir ve Rohmer bunu öylesine çeker ki, karakterleri tecrit eder, çoğunlukla Trintignant karakteri tek başınayken Maud ve Vidal'i ikili çekim içine yerleştirir. Rohmer ötekini dinleyen karakterin yüzünü uzun uzadıya gözler (bu onun gözde aygıtıdır ve sesli filmin başlangıcından bu yana geçerli olan görsel dikkatin konuşan kişiye yönelmesi "kuralını" ihlal eder). Konuşmaların büyük bölümü Trintignant karakterinin ahlaki tercihleri, Pascalcı inanç sıçramasına inancı ve onun din savunusu (Vidal bir Marksisttir, Maud ise dindar değildir) etrafında döner. Diyalogların hiçbiri süslü değildir, kimse diğerini acımasızca tehdit etmez ve sekans, filmin bütünü gibi, gereken önem verilmemiş duyguların biçimlediği deneyimler ve düşüncelerle ilgilenen insanların bir incelemesidir.

Sekans ilerlerken Vidal ayrılır. Maud yatakta yatar ve Trintignant ondan biraz uzakta bir koltukta oturur. Yatağın yanındaki

bir lamba aralarındaki uzaklığı gösterir, çünkü parlaklığı her çekimde dikkatimizi çeker. Rohmer tekli çekimler içinde tecrit ederek karakterleri daha da ayırır ve Trigtignant'ın koltuktan kalkıp başka bir lambanın ve mükemmel bir daire içindeki bir tablonun bulunduğu karşı duvara gitmesiyle ayrılık daha da artar. Duvarın kenarında dururken o ve Maud adamın kadınlarla yaşadığı sorunlardan ve aşkın ahlaki ve fiziksel yönlerini ayıramamasından söz ederler. Lambanın önüne gelir ve lambanın ışığı onu arkadan kuşatır; bir yanında tablo görünür. Maud bunun ahlaki ile fiziksel olanı ayıramanın şeytanın bir hilesi olduğunu düşünür ve adama bunu yapabilse bir aziz olacağını söyler. Bu çekimdeki tablo ve aydınlatmanın ironisi, Rohmer'in diyalog, jest ve dekoru nasıl bütünleştirdiğini gösterir. Onun karakteri bir aziz ya da kesinlikle şeytanın yardakçısı değil (hale benzeri çember öte yana doğru uzaktadır ve arkadan aydınlatma cehennemin alevleri değil, yalnızca bir ışıktır) mükemmel bir *homme moyen sensuel*'dir (sıradan insan duyarlılığı). Onun ahlakından dersler çıkarmak ya da ukalaca kınamak yerine Rohmer onu biraz ironik bir mesafeden görür ve bunun üzerinde görsel olarak yorum yapar. Hiçbir zaman Rohmer kendi varlığını belli etmemeye kalkışmaz. Kontrolü tamdır ve tercih, arzu ve olasılık sorunlarıyla ilgili bir filmde bu kontrol tamamlayıcı ironi sunar. Bu, yönetmenin, karakterlerin riayet ettiği arzusudur.

Trintignant'ın canlandırdığı karakter geceyi Maud ile geçirir ama onunla sevişmez ve kadın adamın reddetmesine değil, kararsızlığına öfkelenir. Ertesi gün adam tesadüfen daha önce kilisede gördüğü "sarışın" kadın Françoise ile karşılaşır. Sonunda onunla evlenir. Filmin sonunda karısı ve çocuğuyla adam anlatının olaylarına işaret eden başka bir tesadüfi karşılaşmada Maud'u görür ve karısının, evlenmelerinden önce, Maud'un kocasıyla, Maud'la boşanmalarından önce bir ilişki yaşadığını öğrenir. Ahlaki mükemmellik arayışı içinde olan adam kendisini yalanlamıştır. Daha önce nişanlısı ona (olmadığını söylediği biriyle) bir ilişki yaşamış olduğunu itiraf etmiş ve adam da Maud ile yattığını söyleyerek kadını rahatlamak için yalan söylemiştir (Maud'un adını vermez ve aslında bu ancak kısmen yalandır çünkü adam geceyi Maud'un yatağında geçirir). Karısının ilişkisi üzerine finaldeki açıklama bu nedenle kendi yaşamı için oluşturduğu ahlaki ve teolojik modelleri sorgulama içine iter. Nişanlısını rahatlatmak için söylediği yalan, bu yalanı ahlaki dürüstlüğünün karşısına koyar. Bu yalan ve Françoise'nın boşboğazlığı nedeniyle adam sıkışır ve Maud ile karşılaştıklarında adamı daha fazla yalan söylemeye zorlar. Françoise ile evlenmesinin diğerleriyle ilişki yaşamasından daha iyi olacağı konusunda kendisiyle girdiği bahis kendisinin sıkıntı yaşamasına ve Françoise'yı tanıyan Maud'un acı çekmesine neden olur. Ama bu

adamın ödemeye istekli olduğu bir bedeldir. Yine de bir tercih yapar ve tercihinde ısrar eder. Filmin finalindeki bu dikkatle yapılan açıklama adamın duygusal olarak mahvetmez ama yalnızca düşünmeyi dahi istemediği değişimin çelişkisine işaret eder.

Ahlaki öyküler'de kimse mahvolmaz ve bu nedenle onlar çok önemli bir yönden çağdaş sinemanın en gerçekçi (yani tutkuları içselleştirilmiş ve dünyalarını konuşarak oluşturan orta sınıf, akıllı Fransızların duyarlıkları ve özellikleri konusunda gerçekçi) karakterleridir. Rohmer karakterleri kuşatmaz, onların duygusal olarak bize saldırmalarına da izin vermez. Onun özel uzun çekim kullanımı karakterlerden rahatsız olmamamızı ve onların tepkilerini, söylediklerini yorumlayan jestlerini ve çevrelerinin onları desteklediğini ya da ironik bir biçimde kösteklediğini anlamamızı sağlar.

Claire'in Dizi'nde erkek karakter Jérôme (Jean-Claude Brialy) evlilik öncesi tatildedir. Tutkularını denemek ve farklı kadınlara nasıl tepkiler verdiğini görmek için, roman yazarı arkadaşı Aurora'nın – bir roman yazarını canlandıran gerçek bir roman yazarı (Aurora Cornù) – kendisini sanki bir öykü kahramanıymış gibi bir öyküde kullanmasına izin verir. Ahşap at üzerinde gözleri bağlı durumdaki Don Kişot resminin önünde sohbet ederler. Aurora, "öykü kahramanlarının gözleri her zaman bağlıdır," der. "Yoksa hiçbir şey yapmazlardı. Sorun değil, çünkü herkesin bir göz bağı ya da en azından siperliği vardır." Jérôme kördür ama kesinlikle pikaresk bir kahraman, hatta Don Kişot tarzında sözde kahraman değildir. Jérôme'un dizlerini çekici bulduğu ve eşit derecede deneyimsiz olan erkek arkadaşından koruyacağı deneyimsiz genç kız onun uyarılarına kulak asmaz ama Jérôme oyununda ısrar eder ve yaptığı tatil bir dizi yanlış duygu ve başkalarının duygularıyla acımasızca oynama sonucu renklenir. Sonunda Jérôme yalnızca kendisini daha fazla körleştirme ve Aurora'yla başka bir insanın yaşamını etkileyebilme yanılsamasını paylaşma konusunda başarılıdır. Başlangıçta olduğu gibi tek başına kalır. Ancak *Maud*'da olduğu gibi, onun hakkında öğrendiklerimiz ve belki de onun kendi hakkında öğrendikleri tahrip edici değildir. Bu yalnızlık ve iletişim kuramama üzerine bir film değildir. Tam tersine. Eğer Rohmer'in karakterleri söyledikleri ile yapabildikleri arasındaki kopukluğun ıstırabını çekiyorlarsa, bu, acıyla ama aynı zamanda anlamayla da doldurulan bir kopukluktur. Don Kişot olmaya en çok yaklaştıkları nokta biraz salak oldukları ve diğerlerinin hislerinin gerçekliklerinden bir miktar uzaklaştıkları andır; ama kendilerine dair öğrendikleriyle ya da öğrenmedikleriyle asla kötüleşmezler. Rohmer bize ve karakterlerine yaşamlarında uzun vadede kimse için büyük önem taşımayan ama sinemasal öykü

anlatımının yalnızca küçük jestleri, ayrıntıları ve bol miktarda güzel konuşmayı gözlemekle ilgilenebileceğini göstermek açısından önem taşıyan bir süre boyunca rehberlik yapar.

Ahlaki öyküler'i izleyen filmlerinde Rohmer *mizanseni* yönlendirerek ve bir ressam tarzını benimseyerek melodrama karşı çıkmanın farklı yollarını dener. Heinrich von Kleist'in *Die Marquise von O* adlı öyküsünden yola çıkılarak çekilen *O Markizi*'nde (1976) neo-klasik resmin dikkatle düzenlenmiş hat ve renkleri kompozisyonları oluşturur ve anlatıyı biçimleyen abartılı jestlere ve domestik histerilere bir uzaklık ve bağlam kazandırılır.[54] Bir Fransız-Alman-İtalyan televizyon ortak yapımı olan *Gal'li Perceval*'in (*Perceval le Gallois*, 1978) *mizanseni* zamanda daha da geri giderek Ortaçağ resmi ve tasarımına uzanır, stüdyo sikloraması (stüdyoyu çember ya da yarım çember biçiminde saran ve uygun bir biçimde aydınlatıldığında gökyüzü görünümü ya da ufka uzanan bir uzamı sağlayan çok geniş arka plan dekoru – Ç.) ve düz, boyanmış dekorlar uğruna dış mekân çalışmasından kaçınır. *Perceval* Katolik mitolojisinin ve ritüelinin bir övgüsüdür ve böylece kendisini şarkılar, dolaylı ya da dolaysız hitaplar ve canlı aksiyonla karışık canlandırmalarla ritüel biçiminde sunar. Rohmer'in çağdaş dünya ile ilgileniminin 1981'de yaptığı çağdaş bir komedi olan *Havacının Karısı*'na (*La Femme de l'aviateur*) kadar bitmiş olması olası görünür. *Ahlaki öyküler*'de Rohmer küçük, müdahalesiz bir filmin meslektaşlarından daha iyi biçimde nasıl yapılabileceğini gösterdi. Aksiyon ve yoğunluğun yerini öznelliğin gözlemi alsın diye geleneksel anlatı yapısını bir miktar değiştirdi. Rohmer çoğu yönetmenin izleyicinin dikkatini çekmek ve sürdürmek için gerekli olduğuna inandığı olay ve duygu yoğunluğunun kolaylıkla dikkati ayrıntılandırılmış düşünceye, tutkunun söylemin hizmetinde olduğu bir tutkular söylemine çekme yönünde düzenlenebileceğini kanıtlamıştır. Rohmer için duygular hakkında düşünmemiz duyguların kendileri kadar önemlidir. Onun karakterleri kendilerini yaptıkları ya da duyumsadıklarıyla değil ama söyledikleriyle yaratırlar.

Godard'dan farklı olarak, Rohmer'in diğer sinemacılar üzerine etkisi azdır ve görüşlerini 1960'ların ortasında olduğundan daha ileri götürememiş görünür. Yeni Dalga yönetmenleri arasında en tutucu olan odur ama bütün bunlara rağmen melodramı reddetmesi akımın kolektif girişimi (eğer 1959 sonrası onların girişimlerine herhangi bir biçimde kolektif denebilirse) için can alıcı önem

[54] Joe Miller ve Barbara Bowman O Markizi'nin tartışmasında yardımcı oldular.

taşımaktadır. Bu can alıcı reddediş 1960'lar ve 70'ler Avrupa'sının en önemli yönetmenlerinin sinemaları için de çok önemliydi. Tek tek ilgi alanları ya da özel biçimsel stratejileri ne olursa olsun bu yönetmenlerin – Yeni-Gerçekçilerin kuram ve uygulamasında gelişimini gördüğümüz – ana meselesi, Amerikan sinemasının neden gerçekliği geleneksel anlatı modelleri içine tersine çevirdiğinin ve izleyiciden bu tersine çevirmelerin gerçekliğini kabul etmesini isteme yollarını çözümlemekti. Sinemada modernist hareket, bütün farklı biçimleri içinde, anlatı biçiminin ve izleyici tepkisinin yeniden tanımlanmasına yöneldi. Melodramın sorgulanması modernist sinema için merkezi önemdeydi.

■ 4

Bütün bu denemeler, alternatif anlatı biçimleri arayışları arasında, sinemanın iletişim kurabilme ve izleyicinin zihinsel etkinliğe girebilmesinin yollarını keşfetmeye yönelik neredeyse saplantılı bir arzuya sahip olan Godard'ın sineması en ısrarlı, en araştırmacı ve en etkili sinema olmuştur. Onun etkisi Jean-Marie Straub ve Danièle Huillet, Bertolucci, Pasolini, Miklós Jancsó'nun filmlerinde, Bergman'ın 1960'lardaki filmlerinde, Buñuel'in sonraki filmlerinde, Latin Amerikalı önemli politik yönetmenlerin bütün filmlerinde ve Genç Alman Sinemasının, özellikle de Wim Wenders'in ve Fassbinder'in filmlerinde görülebilir. Amerika'da da etkisi özellikle Martin Scorsese ve Robert Altman'ın filmleri üzerinde çok güçlü olmuştur. Ama Godard'ınki tek tek yönetmenlerin ötesine geçen bir etkidir. 1960'ların ortalarından bu yana bütün dünyada ticari anlatı sinemasının temel yapılarının kökenleri – mekânların işlenişi, renk kullanımı, kurgu stilleri ve çekim düzenlemeleri – onun sinemasındadır. Amerikan sineması 1950'lerin sonunda dünyayı sömürgeleştirdiyse de, Fransızlar, özellikle de Godard 1960'larda buna karşı bir gerilla savaşı başlattılar. 1960'lı yıllar yaşanırken, bu savaş özel önem kazanan sömürgeciye karşıydı ve genç sinemacıların mücadelesi, Amerikan sömürgeciliğinin bir diğer biçimine karşı Vietnamlıların verdiği mücadeleye kabaca koşutluk gösteriyordu. 1972'nin sonbaharında Jane Fonda'nın Kuzey Vietnam'da çekilmiş bir fotoğrafından yola çıkarak yaptıkları deneme-filmi türünde (film-essay) Godard, Jean-Pierre Gorin ile tartışırken doğrudan bu konuyu dile getirdi: "İki fotoğrafla film yaparak milyon dolarlık filmle baş edebiliriz. Kuzey Vietnamlılar ve Vietcong, Hollywood-Pentagon'un milyon dolarlık

savaş filmine karşı iki fotoğraflı bir savaş yaptılar."[55] 1960'lardaki politik altüst oluş hem sinemada bir katalizör oldu hem de sinema estetiğindeki altüst oluşa eşlik etti ve Godard bu koşutluğun herkesten fazla farkındaydı. Görüşlerinin müthiş zekice oluşu 1980'ler ile 1960'lar arasındaki karşıtlığı daha da ironik hale getirir. 1980'de Godard aslında Hollywood-Pentagon'un (otuz) milyon dolarlık (*Kıyamet-Apocalypse Now* [1979] adlı) savaş filmini yapmış Francis Ford Coppola ile yapım (production) ve dağıtım anlaşmaları imzalıyordu.* 1970'li yılları politik film yapımında tecrit olmuş denemeler yaparak ve video üzerine çalışarak geçirdikten sonra Godard, Coppola'nın beğendiği zararsız, kabul edilebilir düzeyde sinik 35 mm, sinema salonlarında gösterim amaçlı *Herkes Başının Çaresine Baksın (Yaşam)* ile cepheden döndü. Bir araya gelmesi olanaksız bu iki yeni ortak herhalde devrimci filmler yapmayacaklar. (Bu garip ortaklığın oluşumundan bu yana Godard Fransa'da bir film yaptı – *Çile* [*Passion*, 1981] – ve Amerikalı yeni patronla işbirliğinin sürüp sürmeyeceği net değildir.) Ama Godard orta yaş döneminde artık haklı kavga ile ilgili filmler yapmak istemese de bırakmış olduğu miras hâlâ sinemacıları ve izleyicileri etkiliyor. Onun 1959'dan 1972'ye kadar sürdürdüğü mücadele modern imgelemin önemli yapıtlarının bir bölümünü üretti.

Godard'ın başarısını ve etkisini anlamak için tarihte yeniden iz sürmemiz, onu ve modernizmin diğer bazı önemli temsilcilerini etkilemiş bir kişinin düşüncelerine bakmamız gerekiyor. 1960'larda ve 1970'lerin başında sinemadaki gerilla savaşı en zor cephelerde, estetik ve politikanın, geçmişin sinemasını açıklamak ve yeniden değerlendirmek ve ortaya çıkışından bu yana neredeyse değişmeden kalmış bu sinemanın tutumlarını ve bu sinemaya karşı tutumları değiştirmek için birleştiği alanda verildi. Bu mücadelenin kuramı, edebi ve resimsel kökleri 1920'lerde ve 1930'larda bulunan, politik kökleri ise, mücadeleyi bizi burada ilgilendiren sinemacıların

---

[55] Robert Phillip Kolker, "Angle and Reality: Godard and Gorin in America," *Sight and Sound* 42 (Yaz, 1973), 132. Jean-Marie Straub, Bach'ın yaşamı ve müziği üzerine olan filmi *Anna Magdalena Bach'ın Öyküsü*'nün (Chronik der Anna Magdalena Bach, 1968), "Kuzey Vietnamlıların Amerikalılara karşı yürüttükleri savaşa kendi katkısının olduğunu" söyledi. Aktaran Richard Roud, *Jean-Marie Straub* (NY: The Viking Press, 1972), s. 71.

* Burada bir bilgi notu gerekiyor. Kuşkusuz *Kıyamet* bir Holywood filmidir ve Coppola da bir Holywood yönetmeni ve yapımcısıdır. ABD'de savaş filmleri için, bu filmleri yapmak çok büyük maliyetleri, asker rollerinde askeri eğitim almış insanları ve teçhizatı gerektirdiğinden genellikle Pentagon ile işbirliği yapılır. Ancak bu işbirliğinin gerçekleşmesi için filmin senaryosuna Pentagon'un onay vermesi gerekir. Pentagon *Kıyamet*'in senaryosuna onay vermemiştir. Ancak Hollywood bunun da bir çözümünü bulmuş ve film Filipinler'de, zaten ABD tarafından silahlandırılan Filipinler ordusundan teçhizat sağlanarak çekilmiştir. (Ç.)

yaptıklarına benzer biçimde tiyatroya aktaran Bertolt Brecht'in sanatında olan modernist hareketten geldi. Şair, oyun yazarı, politik ve estetik kuramcı Brecht, Aristoteles'den bu yana Batı kültürünün parçası olmuş temel sanat anlayışını değiştirmeye çalıştı.

Bu çok önemli bir anlayıştır ve gerçekten Brecht'in oyunlarında ve kuramsal yazılarında ısrarla ve ikna edici bir biçimde, çoğunlukla ironik bir şekilde mücadele ettiği çok önemli bir gelenektir. Bunun en önemli yanı taklit olarak, mimesis olarak sanat anlayışıydı, sanat yapıtının dünyayı yoğun ve soyut ama bir biçimde bir yansıma olarak yeniden-sunduğu (re-present) düşüncesiydi. Dünyanın yanılsatıcı temsili (representation) olarak bu sanat anlayışı bütün tarih boyunca bir değişmezdir ve Bazin'in sinema kuramının temelini oluşturur. Ama aslında bu bir ideal, bir fantezidir. E. H. Gombrich (diğerleriyle birlikte) herhangi bir dönemdeki (ve yaratıcı dışavurumun herhangi bir biçiminde) gerçekliğin temsilinin aslında herhangi bir dönemde geçerli olan gerçeklik *ideasının* temsili olduğunu ve o dönemde işleyen biçimsel temsil geleneklerini kullandığını göstermiştir.[57] Ancak temsil arzusundaki ısrar, gerçekliğe her zaman belirli bir dönemdeki belirli bir sanatın kodlarının ve geleneklerinin (daha önce bahsettiğim dijital tarzın) aracılık ettiğinin kabul edilmesi gerektiğinden daha güçlüdür. "Gerçekçilik" yönündeki zorlama popüler tiyatro ve sinemada en saplantılı halini alır ve bu saplantılı işleyişi sıfır derece stilinde görmüştük. Sıfır derece stili izleyiciyi sarar, onu eserin seyirlik yanı içine yerleştirir. Yapıtı, sürekli yineleme yoluyla, aracısız bir öz ile biçimin yokluğu yanılsaması yaratan olay ve motivasyonun abartılması, yakınlık ve düzenleme gelenekleriyle birlikte zamanın ileriye akan devamlılığı içinde sunar.

Dünyanın ve onu algılayışımızın materyalist anlayışını benimsemiş bir Marksist olan Brecht için gerçekçi geleneğin yanılsatıcı yanı yanılsamadan daha aldatıcıdır ve eğlence değil, bir tuzaktır. Bu gelenek iddia ettiği gibi bu dünya ile ilgilenmez, daha çok bu dünyadan kaçar. Yaşamlarımızı yansıttığı söylenen imgeler kesinlikle bizi yaşamlarımızı anlamaktan uzaklaştırır, çünkü dikkatimizi başka bir şey üzerine yoğunlaştırır: bir araştırmadan ziyade bir yansımaya. Tiyatro ve sinemanın (şimdilerde de televizyonun) önemli bileşenleri olduğu orta sınıf sanatı en karmaşık öğeyi ekler. Bu, çalışmanın yorucu, çoğunlukla acımasız alanından, günlük yaşamın baskılarından bir süre için uzaklaşmamıza olanak

---

[57] E. H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study of Psychology of Pictorial Representation* (Princeton: Princeton University Press, 1969). (*Sanat ve Yanılsama*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1992.)

sağlamanın aracı olan eğlencedir. Ama kendimizi neye doğru uzaklaştırırız? Eğer sinema ve tiyatronun gerçekçi olması amaçlanıyorsa, aynı zamanda gerçekliğimizden bir kaçış sunduklarını nasıl iddia edebilirler? Kuşkusuz her ikisini birden yapamazlar, yapmazlar. Bunlar gerçeklik yerine, izleyicinin kendi dünyasıyla yüzleşmesini önleyerek, mümkünmüş gibi görünen ama aslında yalnızca ihtimal dahilinde değil hatta imkansız bir problemler ve çözümler fantezisi olan sorunların acısını çeken "bize benzeyen" (recognizable) karakterlerin yaşamlarına sempati duymamızı sağlayan biçim ve içerikteki bir gelenekler dizisi olarak "gerçekliği" sunarlar.

Ama bu ilişkisiz değildir. Popüler (ve ciddi) "gerçekçi" sanatın biçim ve içeriği köklü bir biçimde Batı'nın farklı kültürlerine bağlıdır ve bu nokta es geçilemez. Roman ve tiyatro, sinema ve televizyon bu kültürlerden ayrılamaz ve bunları yalnızca kınamak bunların kaçındığı olanaklardan kaçınmaktır. Herhangi bir kültürün yaratıcı dışavurumu – yüksek ya da aşağı, seçkin ya da popüler – bu kültürü ve onun ideolojisini sunar. Bir kültürün sanatının biçim ve içeriğini eleştirmek dolaylı olarak o kültürü eleştirmektir, tıpkı o sanatın analizinin o kültürün tutumlarını açıklaması gibi. Alternatif bir yaratıcı dışavurum biçimi isterken sanatçı-eleştirmen bütün kültürün değişimi yönünde bir umudu ifade eder. Brecht'in gerçekçi geleneğe dair açıklamaları ve bunun yıkılması üzerine görüşleri daha büyük bir toplumsal yeniden inşa anlayışının parçasıydı. Roland Barthes şöyle yazar:

> Temel olarak Brecht'in büyüklüğü ve eşsizliği Marksizm'i geliştirmesidir. Brecht'teki ideolojik tema kesinlikle gözlem ve açıklamayı, etik ve politikayı birleştiren bir olaylar dinamiği olarak tanımlanabilir: Marksist öğretiye göre, her tema hem insanların olmayı istediklerinin ve şeylerin nasıl olduğunun ifadesidir, hem de bir protesto (çünkü maskesini düşürür) ve bir anlamadır (çünkü açıklar).[58]

Brecht sanat yapıtını bir bütün olarak toplumun mekânizmasının parçası olarak gördü. Böylesi bir yapıt egemen ideolojiyi yansıtabilir, yukardan aşağı doğru işleyebilir, insanların iktidarda olanların isteğine uygun olarak düzenlenmesine yardım edebilir ve bundan dolayı maskesinin düşürülmesi gerekir. Ya da insanların gereksinimlerine uygun olarak işleyebilir, anlar, çünkü kültürü, o kültürü yaşayanlara ve kültürü yaşayanları birbirlerine açıklayıp gösterir. Sanat yapıtı sürekli olarak izleyicinin yapıtın ne söylediğinin, yapıtta kimin nasıl konuştuğunun farkına varmasını

---

[58] *Critical Essays*, çev. Richard Howard (Evanston: Northwestern University Press, 1972), s. 74.

sağlayarak, izleyiciyi yapıtın yöntemlerine, işlevine ve amacına ortak ederek maske düşürme ve anlama edimlerini birleştirebilir.

İzleyicisinin düzeyine inmeyen ya da onu aptallaştırmaya çalışmayan, doyuma ulaştırmayan ya da dikkatini başka yöne çevirmeyen gerçek bir halk sanatı yaratılabilir. Brecht devrimci bir iyimserliğe sahipti ve bu iyimserliğe göre izleyici kendi gerçekliklerinin ifadesi için orada ve hazırdı.

> Halk, gözümüzün önünde mücadele ederek gerçekliği değiştirirken, anlatının "denenmiş" kurallarına, kutsal edebi modellere, ebedi estetik yasalara bağlanıp kalmamalıyız. Gerçekçiliği yalnızca varolan belirli yapıtlardan çekip çıkarmaya çalışmamalıyız ama insanlığa gerçekliği kendilerinin hakim olabileceği bir biçim içinde vermek için, eski yeni, denenmiş denenmemiş, sanattan ve isterse başka bir yerden elde edilmiş olsun her türlü aracı kullanmalıyız...
>
> Gerçekçi şu anlama gelir: toplumun nedensel karmaşalarını keşfetmek / egemen olan bakış açısının aslında yönetenlerin bakış açısı olduğunu sergilemek / insan toplumunu baskılayan güçlüklere en geniş çözümler sunan sınıfın bakış açısından yazmak / gelişim öğesini öne çıkarmak / somut olanı mümkün kılmak ve bundan soyutlama yapmayı mümkün kılmak.[59]

Bu ifadenin diyalektik hareketinin altında, etkin katılımın yerine edilgin tepkiyi, öfkenin yerine sempatiyi, karşı çıkmanın yerine onay vermeyi koyan sanat geleneklerine karşı Brecht'in saldırı yöntemi yatar. Bu yöntem şeyi karşıtının ışığında anlamayı, gerçekçi geleneğin paradoksal, merkezi hipotezi olan ve izleyiciyi inançsızlığa dair gönüllü tereddüde davet eden her geleneği, "gerçekçi" olduğu iddia edilen her öğeyi yıkmayı içerir. Brecht'in istediği, inançsızlığın yeniden oluşturulmasıydı. Eğer tiyatro – ya da roman veya sinema – gerçeklikle ilişkili olmak zorundaysa, o zaman kendisi gerçekliğin bir biçimi, temsili ya da yansıması olma yönündeki her hileyi reddetmeli ve net bir biçimde kendisini bir tür ayna, dünyayı araştırmamıza olanak sağlayan bir araç olarak ortaya koymalıdır. Araştırmalı, yansıtmamalı, ileriye yönelmeli, modası geçmiş düşünceleri ve ilişkileri korumamalıdır; gerçeklik tutulmalı ya da yakalanmalı, gerçek olduğu iddia edilen eskimiş biçimler sürdürülmemelidir. Bu bir oluş biçimi değil, bir görme biçimi olmalıdır.

Aslında bu, ilk dönem Resnais'nin, Robbe-Grillet ve Marguerite Duras'nın modernizmine rehberlik eden düşünce tarzı olduğu için tanıdık bir yaklaşımdır. Ama önemli bir fark vardır. Onların yapıtları kendilerinin ötesine geçme gereksinimi duymazlar. *Geçen Yıl Marienbad'da*'da biçimin öne çıkması,

---

[59] "Against Georg Lukács," (Bkz. II. Bölüm, 1. dipnot, s. 109)

Antonioni'nin filmlerindeki anlatısal ve görsel devamsızlıklar kendi adlarına iş görürler, izleyicide biçimin karmaşıklığını ve devamsızlığını araştırma arzusu oluştururlar. Oysa ayna-seyirlik-spekülasyon olarak Brechtyen sanat anlayışının farklı bir amacı vardı. İzleyiciyi sanat yapıtının yapısını araştırmaya zorlayarak, yapıtın içeriği ile doğrudan ilişkiden yabancılaştırıp, içeriğin biçimin aracılığı olmadan da varolabileceğine dair her türlü varsayımdan uzaklaştırarak, Brecht sanat yapıtının izleyicinin yalnızca sanat yapıtları üzerine değil, aynı zamanda izleyiciyi yaratan ve çevreleyen toplumsal ve psikolojik gerçeklikler hakkında da daha fazla şey öğrenebileceği bir araç olarak işlev görebileceğini umuyordu. Sanat yapıtı kendi içinde bir amaç, satın alınan, hoşlanılan ve unutulan bir tüketim nesnesi olmaktan çok, izleyici ile onun toplumsal deneyimi arasında etkin bir hakem olacaktı; aynı zamanda da sanat yapıtı başka şeylerden çok izleyiciye tabi kılınacaktı. Brechtyen sanat yapıtı (popüler eğlencenin başlıca rolü olan) egemen ideolojiyi güçlendirmek yerine ilk olarak yaratıcı dışavurum konusundaki egemen ideolojinin varsayımlarına ("gerçekçilik," başkarakterle özdeşleşme, duygusal katarsis – arınma – ya da tatmine) karşı çıkacak ve ona meydan okuyacak, daha sonra da kolayca duygulanma zaafı göstermek yerine gördükleri üzerine düşünmesini isteyerek izleyiciye meydan okuyacaktı. Böylece izleyici toplumdaki ve tarihteki rolünü anlamak için sanat yapıtını bir araç olarak kullanabilirdi.

Böylece Brecht 19. yüzyıl sonundan bu yana yaratıcıdan ve gözleyiciden (izleyici/okur/dinleyici) aklın aleyhine duygu aşırılığı talep etmiş olan romantik sanat zorlamasını önler. "Analiz etmeyi ortadan kaldıracağız," diye haykıran Wordsworth sanatı sosyo-politik sorumluluktan uzaklaştırma eğilimi göstermiş olan bir anti-entelektüalizmi, duygunun analiz üzerindeki egemenliğini ilan etti. Brecht sanat yapıtının bir duygusal istasyon, gündelik hayatın hayhuyuna bir sığınak oluşunu reddederek bu sorumluluğu geri getirir ve buna karşılık yapıtı tarihi netleştirme ve izleyiciyi tarihe geri getirme aracına çevirir.

Brecht "Modern Tiyatro Epik Tiyatrodur" adlı yazısına dahil ettiği küçük bir diyalektik tabloda temel yöntembilimi ortaya koyar. Epik, dünyayı izleyicinin etkin katılımına açan yeni sanat yapıtı için kullandığı terimdir. Tablonun solunda tiyatronun (ve sinemanın) geleneksel öğeleri, sağında ise Brecht'in bunları reddi ve bunlara yanıtları vardır.[60]

---

[60] *Brecht on Theatre*, çev. John Willett (New York: Hill and Wang, 1979), s. 37.

Tiyatronun Dramatik Formunda	Tiyatronun Epik Formunda
Sahne bir gelişime vücut verir.	Sahne onu anlatır.
İzleyici sahnedeki aksiyona dahil edilir ve aktivitesi tüketilir.	İzleyici gözlemci haline getirilir ama aktivitesi uyandırılır.
İzleyicide duyguların uyanması sağlanır.	İzleyici karar vermeye zorlanır.
İzleyici sahnedeki deneyimi paylaşır.	İzleyicinin dünyaya dair bilgilere ulaşması sağlanır.
İzleyici bir olaya dahil edilir.	İzleyici olayın karşısına geçirilir.
Telkinlerle çalışılır.	Argümanlarla çalışılır.
Duyguya dayalı bulgular korunur.	İzleyici bilme konumuna çekilir.
Özdeşleşme	*Yabancılaştırma (izleyici araştırır)*
İnsan bilinen bir varlık olarak ortaya konur.	İnsan bir inceleme nesnesidir.
İnsan değişmez.	İnsan değişir ve değiştirir.
Dikkat oyunun finali üzerinedir.	Dikkat oyunun akışı üzerinedir.
Her sahne bir ötekisi için vardır.	Her sahne kendisi için vardır.
Organik bir gelişme	*Montaj tekniği*
Olaylar doğrusal gelişir.	Olaylar eğriler halinde gelişir.
Olayların akışı evrimsel bir zorunluluğu içerir.	Olaylar sıçramalı gelişir.
İnsan durağan bir nitelik taşır.	İnsan oluşum süreci içinde verilir.
Dünya olduğu gibidir.	**Dünya olması gerektiği gibidir.**
İnsan olduğu gibidir.	**İnsan olması gerektiği gibidir.**
İnsan davranışı.	**Davranışların nedensellikleri.**
Düşünce varoluşu belirler.	Toplumsal varoluş düşünceyi belirler.
Duygu.	*Düşünce*

Brecht'in mütevazı bir biçimde adlandırdığı gibi bu "vurgu değişimlerini" elde etmenin kesin yöntemi herhangi bir sanat yapıtındaki gerçekçi temsili ve duygusal devamlılığı kırmayı içerir. Örneğin o gerçekçi olmayan bir oyunculuk stili kullandı. "Yabancılaştırma efekti üretmek için, oyuncu izleyicinin, canlandırdığı karakterle özdeşleşmesini sağlamak için öğrendiği bütün araçları atmalıdır. İzleyiciyi kendinden geçirmeyi hedeflemediği gibi, kendisi de kendinden geçmemelidir."[61] Erwin Piscator'un Berlin'deki radikal tiyatrosundan aldığı teknikleri

[61] "A Short Organum for the Theatre," a.g.e., s. 193.

geliştiren Brecht karakterin izleyiciye hitap etmesini, şarkı söylemesini, rolünün ve anlatı akışının dışına çıkmasını sağlayarak dramatik devamlılığı parçalayacaktı. Sanat yapıtının mizanseni yıkıcı olacaktı; gerçek uzam yanılsamasına izin verilmeyecekti. Teatral sunumda görünmez bir dördüncü duvardan ayrıcalıklı bakış anlayışına olanak sağlanmayacaktı ve sahne uzamı içindeki bütün sözel, grafik ve sinemasal araya girme tarzları, buranın özel bir teatral etkinliğin yapıldığı bir yer olarak görmeyi hatırlatacaktı. Burası Brecht'in görüşlerini kendi ürünlerinde nasıl yaşama geçirdiğini incelemenin ve onun sinemayla pek keyifli olmayan doğrudan deneyimi üzerine çok şey söylemenin yeri değildir. Bir anlatı biçimi olarak sinemada asla tam olarak rahat ve başarılı olmadı ve sinemanın ticari doğasıyla uzlaşamadı. *Üç Kuruşluk Opera*'nın G. W. Pabst tarafından çekilen versiyonunun yapım şirketini oyunda yapılan değişiklikler nedeniyle mahkemeye verdi ve kaybetti (o da film işinin uzun bir ekonomik ve politik analizini yazdı). Doğrudan katkıda bulunduğu tek film olan *Kuhle Wampe* (1932, Slatan Dudow yönetti) Almanya'da sansüre uğradı. Bu film Naziler iktidara gelmeden önce yapılmış ilk ve son Komünist film olması gerçeği nedeniyle bugün bile önemlidir. Bu film ara sıra bazı Brechtyen teknikleri kullanır ve başlardaki bir sekans bazı Yeni-Gerçekçi yaklaşımları haber verir: Umutsuzca iş arayan bisikletlilerin kurgusu *Bisiklet Hırsızları*'ndaki insanların çalışırken bisikletlerini sürüşleriyle karşılaştırılabilir.[62] Hollywood'da Brecht'in Fritz Lang için yazdığı *Cellatlar da Ölür* de (*Hangmen Also Die*, 1943) büyük ölçüde değiştirildi.

Her ne kadar Brecht'in sinemadaki başarısı sınırlı olduysa da, ölümünden sonraki gelişmeler üzerine olan etkisi birkaç nedenle muazzamdı ve tiyatroda olduğundan daha büyüktü. Yönetmen nadiren bağımsız ve kontrol sahibi olsa da, film, estetik ilkeleri netleştirmek ve kesinleştirmek için en iyi biçimdir. Yönetmenin diğer sanat yapıtları hakkında kaygı duyması gerekmez, görüntüler ve diyalogla yöntemlerin ve düşüncelerin net ve sürekli bir sunumunu yapabilir. Daha da önemlisi film Brechtyen düşüncelerin denenmesi için mükemmel bir alan sunar. Kısa tarihi boyunca sinema, kırılması tiyatronunkinden daha zor ve köklü gerçekçilik gelenekleri oluşturmuştur ve bunlar kırıldıklarında, etkisi tiyatroda olduğundan çok daha olağanüstüdür. 1962'de Godard Brechtyen aygıtları kullandığında, bu ilk kez olmasa da (*Geçen Yıl Marienbad'da*'da zaten kullanılmıştı ve Yeni Dalga yönetmenleri geleneksel anlatıyla

[62] *Screen* 15'de (Yaz. 1974) Kuhle Wampe üzerine birkaç makale vardır. Piscator ve Brecht'in tiyatrosu için bak. Willett. *Art and Politics*, ss. 149-58.

denemeler yapmakla meşguldüler), etkisi kesin ve heyecan verici oldu. *Geçen Yıl Marienbad'da* bir tür spordu ve kesinlikle kısmen bir şakaydı. Ama Godard'ın dördüncü uzun metrajlı filmi *Hayatını Yaşamak* (*Vivre sa vie*, 1962) ne spordu ne de şaka; bu film *Serseri Aşıklar*'dan ve Yeni Dalga yönetmenlerinin ilk dönem filmlerinden çok daha net bir biçimde anlatı sinemasının ve bu sinemayı izlemenin geleneksel tarzlarından bir kopuşu gösterdi. *Geçen Yıl Marienbad'da*'dan daha yumuşak ve güçlü bir biçimde filmin insanlara hitap eden bir dil olarak kendi işlevini inceleyebilen ve çözümleyebilen bir biçim olduğunu gösterdi.

Hayatını Yaşamak bir "kadının filmidir"; filmin kökleri Warner Brothers ve MGM'in 1930 ve 40'larda yaptığı filmlere kadar gider. Kadın erkeği tarafından sömürülür ve terk edilir. Cinselliği konusunda aşırı özgürdür, normal ev içi ortamların dışında mutlu görünmeye çok hazırdır ve bu arzuları nedeniyle acı çekmeli ve hatta ölmelidir. *Hayatını Yaşamak, Camille* (George Cukor, 1936) ve *Marked Women*'ın (Lloyd Bacon, 1937) tuhaf bir birleşimidir ya da daha çok bu filmleri ve onları okuma tarzımızı yansıtır. Nana (Anna Karina) yaşamak için fahişe olan, ekonomik ve duygusal olarak kendi öznelliğini keşfetmek için kendisinin bir nesne, bir tüketim nesnesi olmasına izin veren birçok Godard kadınından biridir. Filmin yapısı filmi de – ticari olmasa da – bir nesneye, hissedilmeden önce düşünülmesi ve anlaşılması gereken bir şeye dönüştürür. Sanki Brecht'in karşıtlıklar tablosunu önündeymiş gibi Godard klasik anlatı ilkelerini parçalar ve bunların yerine araştırıcı yapıları geçirir. Devamlılığa dayalı olay örgüsü gelişimi yoktur, bunların yerine her birinin bir başlığı olan on iki epizot vardır. Karakter ya da aksiyonun doğrusal gelişimi yoktur; yalnızca parçaları görürüz, "her sahne kendisi için vardır." Duygusal kargaşaya katılmamızı istemekten çok film bizi gözlemci haline getirir, bir şeylerin, en önemlisi filmi izleme ve anlamını anlama tarzımız olan birçok şeyle yüzleşiriz. Brecht şunları yazar:

> İzleyiciyi sanki bir nehirdeymiş ve oraya buraya sürükleniyormuş gibi kendisini öyküye bırakmaya davet edemeyeceğimiz gibi, tek tek epizotlar da düğümleri kolayca fark edeceğimiz bir biçimde birbirlerine düğümlenmelidir. Epizotlar ayırt edilemez biçimde birbirini izlememeli, araya yargılarımızı sokma olanağı sunmalıdır... Öykünün parçaları, her birine oyun içinde oyun gibi kendi yapısını kazandırarak dikkatli bir biçimde birbirlerine karşı oluşturulmalıdır. Bu amaca yönelik en iyi aygıt ara yazılardır... Böyle gösterilen özel ve yinelenemez olay şaşırtıcı bir görünüm kazanır, çünkü genel, ilke haline gelmiş bir şey olarak görünür. Böyle olmalı mıydı ya da bu konuda ne yapılmalı diye sorduğumuz sürece olaya yabancılaşırız... Kısacası: öykü

anlatmanın bazıları bilinen, bazıları ise hâlâ keşfedilmeyi bekleyen birçok yolu vardır,.[63]

Birinci epizodun ilk çekiminde Godard bizi diğer bütün filmlerin vaat ettiği ve verdiğinden mahrum eder. Nana'nın alttan aydınlatılmış, neredeyse siluet halindeki yakın çekimi filmi başlatırken, anlatının ilk sekansında bir barda oturan ve konuşan iki karakteri, Nana ve Paul'u izleriz. Kameraya arkaları dönüktür. Her biri birbirini izleyen çekimlerde tek başına gösterilir ve her çekim kamera hareketi olmaksızın ve yalnızca başlarına doğru küçük bir hareketle yapılır. Yüzleri yalnızca önlerindeki aynadan görülür ve bu nedenle kelimenin tam anlamıyla bedenlerinden ayrılmıştır. Çifte bir sahne yaratılır: Birinde imge yansıtılır, diğerinde ise asıl sahnede görmemiz gereken yüzlerin yansıdığı bu imgedeki ayna vardır. Eğer onları orada görseydik ve eğer Godard filmini geleneksel bir ikili çekimle başlayıp daha sonra da tekli çekimleri araya sokarak ilerleseydi, bir sahneye dair hiçbir algılamamız olmazdı. Bakışımız sorunsuz olurdu. Ama görüntüyü çiftleştirdiği, bize asıl ekranda göstermediğini ikinci ekranda (aynada) verdiği için rahatsız oluruz ve sahneye yabancılaşırız. Görüntü nesneleşir ve izleyici imgeyle böyle karşı karşıya gelir. Filmde daha sonra başka bir kafedeki başka bir konuşmada Nana pezevengiyle oturur. Pezevenk Nana'nın yanma ilk gelişinde, kamera onları profilden gösterir, daha sonra da onları yüz yüze görelim diye kavis çizer, adamın başının arkası Nana'nın yüzünü örter. Arkalarında dışarıdaki trafiğin görüldüğü bir pencere vardır. Ancak trafik hareket etmez. Kısa bir süre içinde bunun caddenin büyük bir fotoğrafı olduğunu anlarız. Görmemiz gereken ama yine görmemize izin verilmeyen yüzler; bir cadde değil, yalnızca donmuş bir çekim olan cadde (filmler, özellikle Amerikan filmleri, dünyanın yalnızca arka plan olması ve karakterlere yoğunlaşılması istendiğinde karakterlerin arkasında yer alan arkadan yansıtma tekniğini kullanmıştı). Ama kamera yeniden hareket etmeye başlar, sanki onları görmenin en iyi yolu buymuş gibi iki karakterin çevresinde acemice kayar. Adamın profiline kesme ile geçilir ve konuşma sürerken kamera ileri geri, bir profilden diğerine pan yapar. Film bakış açıları, uzaklaşma ve yakınlaşma denemeleriyle doludur. Godard bütün film boyunca standart kesme modellerine başvurmadan ya da basit uzamsal ilişkiler oluşturmadan görmenin, dikkatimizi yönlendirmenin alternatif yollarını arar. Bir öykü anlatmanın yeni yollarını keşfeder.

Filmin başlarında yüz sorununun başka bir incelenişi vardır. Nana, Carl Theodor Dreyer'in *Jeanne d'Arc'ın Çilesi*'ni (*La Passion*

---

[63] "Short Organum," s. 201.

de Jeanne d'Arc, 1928) görmeye gider ve ağlar. Dreyer'in ıstırap çeken bir kadının müthiş tutkulu yakın çekimleri Nana'nın yüreğine işler ve onu perdede görürüz, Dreyer'in Jeanne'ı da perdenin içindeki perdededir, her ikisi de yakın çekimde ve gözleri yaşlıdır. Godard "en basit yakın çekim aynı zamanda en etkili çekimdir," diye yazmıştı. Ancak o artık duygusal tepki aracının bu rahatlığının ne olduğunu anlamaya hazırdır. Onun kurmaca karakteri kendi kederini yalnızca başka bir kurmacanın karakterin kederi aracılığıyla anlayabilir ve burada yanlış bir şeyler vardır. Bir imge yalnızca bir imgedir. Ancak bu imgelerle gündelik yaşamımızda yaşantıladığımızdan daha güçlü duygulara yöneltiliriz. Godard duygusal döngüyü, filmin yaşam gibi, hatta yaşamdan daha gerçek olduğu anlayışını aktaran benzerlik döngüsünü kırmak ve bunun yerine bizi filmlerin yalnızca filmler gibi olduğuna ikna edecek başka bir yapıyı geçirme arayışındadır. Filmler yaşamı tartışacak ve inceleyecekler ama onu yeniden üretmeyecekler ve onların yaşamın yerini tuttuğunu düşünmemize izin vermeyeceklerdir. Bu nedenle Godard yakın çekim kadar görünüşte basit bir şeylerle denemeler yapmayı sürdürüyor, çünkü bu kesinlikle kurmaca karakterlerin duygularına girmemizi sağlayan dilin basit bir öğesi olarak görünüyor. Önceleri nesnel olarak görülen yakın çekimin basitliği ortadan kalkar, karmaşa ve karışıklığın başlıca öğesi olarak ortaya çıkar.

Ama filmde yalnız bu yoktur. *Hayatını Yaşamak*'ta Godard başka bir kopma sürecini başlatır. Filmin kullandığı söylev tarzlarını, yani anlatının kim tarafından kime anlatıldığını analiz etmeye başlar. Geleneksel sinema bütün öğelerin – karakterin, *mizansenin*, müziğin, anlatı oluşumunun ve izleyicinin konumunun – bütünleştirildiği, garantilendiği ve kontrol edildiği bir tarafsız anlatı, her şeye hakim bir bakış açısı var gibi gösterir. Bu anlatının tarafsız olmadığını, bütünlük ve kontrolün yinelemeler sayesinde dikkatle oluşturulduğunu ve anlatıdaki güvenli yerimizin yalnızca geleneksel biçimleri ve bunların biçimsel araçları unutturabilmelerini kabul etmemize dayalı olduğunu baştan tespit etmiştik. Godard, Brecht gibi, homojen söylevi parçalarına ayırmayı ve filmi bize anlatan farklı sesleri duymamızı ister. Örneğin *Hayatını Yaşamak* kendisini aynı anda hem bir fahişe üzerine kurmaca hem de fahişelik üzerine bir belgesel olarak sunar.

Kurmacanın söylevi ile belgeselin söylevi her zaman sinema tarihindeki yerinde bir ayrıma olanak sağlamıştır. Lumière ve Méliès, biri dünyada varolan şeyleri görüntüleyerek, diğeri stüdyoda fanteziler yaratarak sinemasal dışavurumun iki ayrı tarzının öncüsü olmuşlardır. Ama film her zaman bir şeyleri belgeler. Bir kamera bir görüntüyü kaydetmek üzere kullanıldığı, görüntülenmeden önce

varolan (Metz "film-öncesi gerçeklik" terimini kullanır)[64] bir şeyin görüntüsünü kaydettiği sürece bir belgeleme eylemi yapılmış olur. Bu yalnızca bir sözcük oyunu değildir. Daha önce de belirttiğim gibi, kameralarını sokağa çıkaran ve emekçi insanların yaşamına sokan Yeni-Gerçekçiler kurmaca ürünler oluştursalar bile insanları ve olayları belgeliyorlardı. Godard Yeni-Gerçekçilerin bu özelliğini çok iyi bilir ve bütün filmlerinde kurmaca ile belgeselin bu diyalektiğiyle oynar, izleyicinin bunların birbirlerine nasıl borçlu olduklarının farkına varmasını sağlar. *Çinli Kız*'da (*La Chinoise*, 1967) Jean-Pierre Leaud'un canlandırdığı Guillaume karakteri şunları söyler:

> Sinematek'te Lumière üzerine bir film gördüm. Film Lumière'in bir ressam olduğunu kanıtlıyor, yani dönemin Pisarro, Manet hatta Renoir gibi ressamlarının yaptığının tamamen aynısını yapıp film çektiğini kastediyorum... Parkları... kamusal alanları... fabrika girişlerini... kağıt oynayan insanları... tramvayları çekti... Aynı dönemde Méliès ne yapıyordu? *Aya Yolculuk*'u (*Le Voyage sur la lune*) çekiyordu. *Yugoslav Kralın Başkan Fallières'i Ziyareti*'ni (*La visite du roi de Yougoslavie au president Fallières*) çekiyordu. Bugünden geçmişe bakmanın avantajıyla bunların gerçekten dönemin olayları olduğunu anlıyoruz ... (Méliès) belgeseller çekiyordu. Onlar yeniden oluşturulmuş belgeseller olabilir ama gerçek belgesellerdi. Daha da ileri giderek şöyle derdim: Méliès Brechtyen'di...[65]

Belki de. Ancak Lumière dönemin Fransa'sının portrelerini yaparken, Méliès de yüzyıl sonu Fransa'sının fantezilerini belgeliyordu. Buradaki konu bir filmin fantezileri belgelemesi ve fantezilerin de bir kültürün ideolojisini ve düşlerini belgelemesidir. Gerçeğin "sesi" ile kurmacanın "sesi" her zaman iç içedir. *Hayatını Yaşamak*'ta Anna Karina bir fahişe değildir ama bu rolü oynayan bir oyuncudur. Filmi izlerken, her ne kadar epizotlardan biri, kamera kayar ve Paris'in kırmızı ışıklı bölgelerine pan yaparken ses kuşağında okunan gerçeklerle birlikte fahişelik üzerine geleneksel belgeseli taklit etse de, fahişeliğe bakmayız. Film farklı yönlerden bu özel toplumsal rolü bizim için belgelediği gibi, bir fahişe rolünü oynayan Anna Karina'yı da belgelemektedir. Ve anlatıyı parçalara ayırırken, yakın çekimi ve karaktere doğrudan bakışı çözümlerken Godard aynı zamanda filmin izleyiciye hitap etme yolları ile izleyicinin tepki verme tarzları hakkındaki sorularını belgeler. Bu film, Godard'ın filmlerinin çoğu gibi, yönetmenin ve izleyicinin tepkisinin bir belgesidir.

---

[64] *Film Language*, çev. Michael Taylor (New York: Oxford University Press, 1974), s. 100. Godard'ın kamera kullanımı için Burch. *Theory of Film Practice* ss. 119-21 ile karşılaştırın.

[65] Jean Collet, *Jean-Luc Godard*, çev. Ciba Vaughan (New York: Crown Publishers, 1970), ss. 146-48.



Çalışmanın göstergeleri. Anna Karina *Hayatını Yaşamak*'ta (Modern Sanat Filmleri Müzesi Fotoğraf Arşivi).

Özellikle de Godard'ın tepkisinin. Filmin son sekansları dokunulmadan bırakılmış bütün anlatı dikişlerini ortaya koyan malzemeyi sunar. Nana (yine) bir kafede oturur. Bir filozofla aralarında bir konuşma geçer. Bu kişi filozofu oynayan bir oyuncu değil, dilbilimle de ilgilenen Fransız filozof Brice Parain'dir. Onlar sözcükler ve anlam ile bunların ihaneti üzerine, düşünce ve eylem, yaşamı anlamak için insanın nasıl konuşmamanın ölümünden geçmek zorunda olduğu konusunda, görünüşte bir fahişenin bu

öyküsünün (ve Nana karakterinin) dışında olan, ancak Godard ve yaptığı her şey için büyük önem taşıyan konular hakkında konuşurlar. Dile, şeylerin söyleniş tarzına, şeyler, sözcükler ve imgeler arasındaki kendine özgü ilişkilere, söylevin herhangi bir türünün etkileyici üslubuna olan tutkusu bütün sinemasına sinmiştir. Parain'in söylevinin *Hayatını Yaşamak*'ın anlatısını kırmasına rağmen, bu söylev Godard'ın bütün filmlerinde varolan söylevi, sözcükler ve görüntülerin neden ve nasıl anlam taşıdığı, bu anlamın nerede yattığı, kimin bunu kontrol ettiği ve nasıl algılandığı tartışmasını ilerletir.

Söylevin bir bölümü film çekmenin anlamını içerir. Filozof ile olan sekansın ardından, sevgilisi Nana'ya Poe'nun, canlılığını resmini yaptığı karısına borçlu olan bir sanatçı hakkındaki "Oval Portre" (The Oval Portrait) adlı öyküsünü okur. Nana'nın sevgilisi okur ama sesinin üzerine Godard'ın sesi biner (tabii ki Poe'yu Fransızca'ya çeviren Baudelaire'in sözcükleridir bunlar). Adam okurken Godard, Nana-Anna'nın (Anna Karina o dönem Godard'ın eşiydi) sinemasal portresini yapar (bir yerde Godard şunları söyler: "Bu bizim öykümüz; karısının portresini yapan bir ressam"). Okumanın hemen öncesinde ve sonrasında sessizlik vardır: Nana ve sevgilisi birbirleriyle konuşurlar ama onların sözcüklerini yalnızca alt yazılar halinde görürüz. Bir an için konuşulan diyalog duyulmaz olur ve görselleşir. Konuşma ortadan kalkar, görüntü egemen olur. Film imgenin sessiz olduğu "masumiyet" çağına gerilemeye çalışır (karakterler de, Nana'nın dünyasından kendilerini koparıp, "masum" aşka gerilemeye çalışırlar). Belki de Godard, Brice Parain'in konuşmamanın ölümünden geçerek (imgeyi sözel bileşenini susturarak anlamak) yaşamı anlama düşüncesiyle deneme yapıyordur. Belki de o yalnızca izleyicinin tepkisini sınamak için filmin bir diğer geleneksel öğesini (sesi) geri çekiyordur. Godard kesinlikle Poe'nun öyküsü üzerinde düşünür: sanatçı malzemesini tüketir, onun yaşamını tüketir, bu örnekte konuşulan dili tüketir. Godard öyküyü başka yönlerden de düşünür. Bir tüketim nesnesi olarak Nana kullanılır, aşık olunmaz; pezevenginin egemenliği altına girer. Nana'yı oynayan Anna da yönetmeni tarafından kullanılmış, yönetmeni onu kişiliğini bir kenara bırakmaya ve bir fahişenin yaptığı gibi bir nesne olmaya zorlamıştır.[66] Bir an için, dil açısından bütün bunların karmaşıklığını ifade etmek olanaksızlaşır. Karakterler yeniden konuşurlar ama final – Godard'ın kariyerindeki bu noktada – sessizlik ve ölümün kördüğümüdür. Nana pezevengi tarafından vurulur. Bu geleneksel bir sondur ya da geleneksel bitişlerin

[66] Bak. a.g.e., ss. 34-35.

parodisidir, çünkü Nana tam da fahişeliği bırakmaya ve gerçek aşkıyla yaşamaya karar verdiğinde ölür. Godard karaktere, öyküsüne ve bizim duygularımıza dikkat çeken bir zirveye izin verir ama hâlâ diğer söylevleri dokunulmamış bırakır. Öykü sona erebilecekken öykü anlatım süreci devam eder, yalnızca her seyredilişinde bu filmde değil, Godard'ın bundan sonra yaptığı filmlerde de. Brecht'in öne sürdüğü gibi, Godard'ın gözleri finalden çok süreç üzerindedir. Sesi ısrarcıdır ve bakışı dünyanın parçalarını bir araya getirmeyi sürdürür.



Çalışmanın göstergeleri. Anna Karina *Hayatını Yaşamak*'ta (Modern Sanat Filmleri Müzesi Fotoğraf Arşivi).

Hayatını Yaşamak Godard'ın en karmaşık filmi değildir. Bunun ardından yaptığı filmlerde yeni söylev düzeyleri eklenir, dünyanın görünüşte ilişkisiz imgeleri arasında daha fazla bağlantı kurulur. Bu imgelerin sosyo-politik bağlantıları Godard'ın kendi düşünme ve görme biçimlerinin temeliyle olduğu kadar Brecht'in temeli olan Marksist söylev tarzlarıyla da yakından ilişkilidir. Filmlerinin ilgi alanı her zaman aynıdır, insandan çağdaş tarih ve kültür ortamında anlam çıkarmaya çalışır. Brecht'i izleyen Godard insanın değişme yollarını anlamaya ve görmeye çalışır; karakterlerinden ve izleyiciden edilginlik ve yabancılaşmayı kırma sürecinin parçası olması istenir. Godardyen sinema izleyiciyi basit duygusal tepkiden ve filmin öyküsüne sorgusuz katılımdan yabancılaştırarak anlam-oluşturma sürecine etkin katılımını sağlar. Böyle yaparak bu sinema, görme ve anlama biçimimizde değişimler

yaratabilir. Öğretebilir. Eğer perdedeki bu öykülerin gerçekliğin – tam, kapalı, tatmin edici – basit yansımaları değil, gerçeklik üzerine düşünmeler, gerçekliğe *aracılık etmeler*, hatta müdahaleler olduğunu öğrenirsek, o zaman gerçekliğin bir mutlak değil, biçimlendirilebilir ve sonunda yaratılabilir, değiştirilebilir bir şey olduğunu anlayabiliriz.

Politik olarak sert, ajit-prop stile (daha sonra değineceğim "Dziga-Vertov" filmlerine) yöneldiği 1960'ların sonu ile 1970'lerin başındaki kısa dönem istisna olmak üzere, Godard'ınki büyük ölçüde içine girilebilir bir sinemadır. Zeka ve ironiyi, aklı ve tutkuyu, her biri büyük bir öznel, toplumsal, politik ve kültürel deneyim alanını içeren ve izleyiciyi katılıma ve taleplerini karşılamaya çağıran bir canlılığa sahip anlatılar içinde birleştirebilmiştir. Aynı şey, Godardyen-Brechtyen tarzı izleyen bir film yapım ekibinin sineması için söylenemez. Jean-Marie Straub ve Danièle Huillet Fransız'dır ama Almanya ve İtalya'da film çekmişlerdir. Filmleri modernist hareketin radikal ucunda yer alsınlar diye öylesine talepkar, izleyicinin rahatlığı ve teselli olması yönünde bir şeyler yapmada o kadar isteksizdir ki, onların sinemasından birçok kişi bahsetmiş ama çok az kişi bu filmleri izlemiştir.

Straub ile Huillet'nin yaptığı bir filmi, diyelim *Barışmamışlar ya da Şiddetin Egemen Olduğu Yerde Yalnızca Şiddet Geçerlidir*'i (*Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht*, 1965), *Anna Magdalena Bach'ın Öyküsü*'nü, *Gözler Hep Kapalı Kalmak İstemiyor ya da Belki de Bir Gün Roma Onun Dönüşüne İzin Verecek, Othon*'u (*Die Augen wollen sich nicht zu jeder Zeit schliessen oder Vielleicht eines Tages wird Rom sich erlauben, seinerseits zu wählen*, 1970), *Tarih Dersi*'ni (*Geschichtsunterricht*, 1972) ya da hatta (onlar için) daha seyirlik olan Arnold Schoenberg'in operasından yaptıkları *Musa ile Harun*'u (*Moses und Aron*, 1975) izlemek aslında bir filmi izleyen kişinin kendisini izlemesi eylemidir. Diğer modernist yönetmenlerden daha fazla olarak onlar perdedeki imgelerin içinde olan olaylardan çok izleyici ile perde arasında oluşan sürece dikkat çekmek isterler. Onlarınki önemsiz her bağlantıyı, geçişi, referans noktasını, devamlılık kurgusunu, içsel açıklamayı fırlatıp atma çalışmasıdır; bizimki ise bütün bunları yeniden bir araya getirme, kendimizden dikkatimizi yoğunlaştırmamızı talep etme çalışmasıdır. İlgilenme ve anlama arzusu öylesine güçlüdür ki, bize sundukları çok az şeyi bir filmi ayrıntılı olarak oluşturacak bir başlangıç noktası olarak alma isteği duyarız.

Barışmamışlar Heinrich Böll'ün Nazizmin bir aile üzerine etkileri ile yaşamları savaş öncesinde, sırasında ve sonrasında kesişen

insanlar üzerine olan *Dokuz Buçukta Bilardo* (*Billard um halb zehn*, 1959) adlı romanından uyarlanmıştır. Film zamandizini, karakter, özdeşleşme, karakter motivasyonu ve tarihsel açıklamaya dair bütün edebi ve sinemasal geleneklerden kaçınır. Yönetmenler bize *alan* bırakmazlar, ya romanı bildiğimizi ya da yalnızca elli dakika süren film boyunca karakterlerin yüzleri bize tanıdık gelene ve aralarındaki ilişkiler ortaya çıkmaya başlayana dek birçok kez çabalamayı isteyeceğimizi varsayarlar.

Geçen Yıl Marienbad'da filminde anlatı (daha doğrusu anlatıların oluşumu üzerine düşünme) kendi içinde, sinemanın yapılarının yalnızca kendi dışsal gönderenlerinin (referent) olduğunu ve insanların öyküleri bununla anlattığını anladığımız anda tamdır. Ama *Barışmamışlar*'ın bir göndereni vardır. Film tarih üzerine, onun üstesinden gelememe ya da onu tam olarak anlayamama hakkındadır. Ve filmin başarısı tam da burada, yani ilk olarak izleyiciyi tarihin kontrolünün ne kadar zor ve onu anlamanın da ne kadar güç olduğunu anlamaya zorlayan ve ikinci olarak da izleyiciden karakterlerin (belki de Almanya'nın ve Batı'nın kasıtlı olarak) yapamadığı tarzda tarihi anlamaya çalışmasını isteyen bir anlatı biçimi yaratmasında yatar. Bu filmleri oluşturan imgelerin parçaları ilişkisiz, merkezsiz kompozisyonlar, kendi diyaloglarını söylemek yerine konuşan profesyonel olmayan oyuncuların donuk, oyunculuk olmayan oyunculukları (filmin başında Brecht'ten bir alıntı yapılır: "oyuncular rollerini oynamadıklarını, yalnızca aktardıklarını göstermelidirler"); bunların hiçbiri barışılmış/uzlaşılmış/uyumlu değildir ve nihayetinde filmde nelerin olup bittiğini tam olarak anlamak filmin *nasıl* gittiğini anlamaktan daha önemsizdir. Filmin uyumsuz parçaları, eğer geleneksel sinemasal öykü anlatma tarzında bir araya getirilirseler gerçekliği melodram türü içinde gizleyecek olan tarihsel belleğin parçalarına benzer (televizyon dizisi *Holocaust*'u düşünün). Bunları bir araya getirmeyi reddetme tavrı duygusal bir sapma tehdidini ortadan kaldırır ve bunun yerine (Resnais'nin filmlerinin çoğunun yaptığı gibi) belleğin güçlüklerinin ve bizlerin görece olarak yalnızca birkaç yıllık olan bir geçmişle barışamamamızın farkına varmamızı sağlar. *Barışmamışlar*'ı ne kadar çok izlersek izleyelim, filmin örgülerini çözemesek, farklı karakterleri, ilişkilerini, göndermede bulundukları, kısmen içinde yer aldıkları, asla başlatmadıkları ya da sonuçlandırmadıkları olayları net bir biçimde teşhis edemesek bile, en azından hâlâ film konusunda – kendileri ile o eylemler arasında net bağlantılar kuramayan kaba insanların yaptığı bir dizi anlaşılmaz davranış olarak Nazizm üzerine düşünmede Straub ve Huillet kadar başarılı olmuşuzdur.

Ama sonuçta film çözümlemeyi tamamen reddederek, bütün yargıları izleyiciye bırakarak ve izleyiciye devamlılık ve anlama sorumluluğu yükleyerek yanılır. Melodrama bir tepki olan bu film bir sınırlama dersi, izleyiciye yapıyı oluşturma görevinin verildiği bir film örneğidir. Ama film bizde tarihe ve tarihe katılanlara bakma tarzında daha da araştırma, inceleme arzusu yaratabilecek bir yapıt olarak başarısızdır. Filmin radikal olarak eksiltili yapısı anlam oluşturma isteği kadar öfkelendirme riski de taşır. Filmin biçimini anlamaya olanak sağlayan bir aygıt olan yabancılaştırmayı kullanmaktan çok kendisi yalnızca yabancılaştırma tehdidinde bulunur.

Straub ile Huillet'nin filmlerini anlamak şiddetle diyalektik bir algılamayı talep eder. Film gerekli zeminleri sağlamadığı için izleyici daha da fazla çabalamak zorundadır. Yüzleşmedeki ilk iş (filmin talep ettiği gözlem değil, yüzleşmedir) imgelerin doğduğu ya da filmin yapısının üzerine inşa edildiği düşünceyi keşfetmektir. İzleyici düşünceden imgelere dönmeli ve bunları birbirine uyumlu hale getirmeye çalışmalıdır. Buna mücadele olarak film izleme denir. En içine girilebilir yapıtları *Anna Magdalena Bach'ın Öyküsü* bile bir sanatçının geleneksel yaşamöyküsünün filmle anlatılmasının bilgisi ve bu geleneğin geçerliliğini reddetme isteğinin yanı sıra büyük bir sabrı, Bach'ın müziğininki kadar sert görsel ve anlatısal bir yapıyı kabullenme isteğini gerektirir. Straub ve Huillet, Bach'ın yaşamından ve müziğinden herhangi bir tutkuyu, en azından sinemadaki yaşamöykülerinde görmeye alıştığımız mücadele eden sanatçının tutkusunu yaratmakla ilgilenmezler. Merak ettikleri tek yaşamöyküsel sorun finansal olandır ve (öyküyü yazmamış olan) Anna Magdelana'nın bize dış ses ile anlatımı ağırlıklı olarak Bach'ın sahip olduğu farklı konumlarla, yaptığı finansal anlaşmalarla, değişik zenginlerle ara sıra çevirdiği entrikalarla ve ailenin sürekli para kaygısı yaşamasıyla ilgilidir. Geleneksel aksiyon ve duygusal dışavurum asgariye indirilir. Hayli dramatik bir anda Bach bir provanın ortasında çalışma mekânından fiziksel olarak uzaklaştırılır. Dışarı çıkar ve merdivenlerden aşağı iner. Ama hareketin bu aşırılığına fazla katılmayalım diye, kamera uzun bir süre boş merdivenleri gösterir, bizi olayları düşünmeye, onlardan geri çekilmeye, kendimizi yeniden düzenlemeye, kendimizi yeniden imgeye yönlendirmeye ve o ana kadar çoğunlukla dış-ses yorumla sınırlandığımız fazladan-müziksel olaylardan uzaklaşmaya zorlar. Çünkü filmin konusu müziktir, gerçek müzisyenlerce icra edilir, doğrudan kaydedilmiştir, şatafatlı dönemlerin mekânlarında geçer. Ama bu mekânların "otantikliği" ile rahatlamamıza izin verilmez. Bach açık havada bir gece konseri verir. Bir harpsikordun yanında

durur, sahnenin sağına doğru çerçevelenir. Sahnenin soluna doğru bir meşale yanar. Düzenlemenin bu tarafı tam olmasa da neredeyse göz hizasında görüntülenir. Arkada, ön plandakilerden daha büyük bir tilt hareketiyle görüntülenmiş bir binanın arkadan yansıtılması (rear-screen projection) vardır. Sonuçta ortaya, yalnızca diğer çekimlerin gerçekçiliğine karşıtlığı değil, aynı zamanda onların yapaylığını da öne çıkaran kafa karıştırıcı bir yapaylık düzenlemesi çıkar. (Bir binanın ya da manzaranın arkadan yansıtılmasının deşifre edilmesi tekniği Hans-Jürgen Syberberg'den bu yana *Nasty Girl*'de [1990] Paul Verhoeven ve *Katil Doğanlar* [*Natural Born Killers*, 1994] ile *Nixon*'da [1995] Oliver Stone tarafından kullanılmıştır.)*

Straub ve Huillet tedirgin edici bir biçimde izleyicinin gösterilenden rahatsız olmasını isterler. Filmdeki çekimlerin çoğu aşırı uzundur. Kamera figürlere diyagonal olarak yerleştirilir ve genellikle çekimin akışı içinde bu diyagonal boyunca kayar. Oyuncular nadiren ön plandadır. Tam tersi geçerlidir. Solistler çoğunlukla kameraya arkalarını dönmüşlerdir ya da düzenlemenin bir yanına doğru ya arkadadırlar ya da çerçevenin dışındadırlar. Sonuç, izleyicinin imgeyi incelemesi ve imgeyi kendisinden çıkan müzikle bütünleştirmesidir. Çekimler o kadar uzundur ki, bunlarla birlikte bir tür görsel ve işitsel kontrpuan oluşturmaya başlarız. Görsel düzenleme hem müziğin düzenlemesiyle birlikte hem de buna karşı işler, her ayrıntı, her mimari nüans, müzisyenlerin her gruplanışı görsel-müzikal bir "harekete" katkıda bulunur. Richard Roud bunu şöyle tanımlar:

> ... bir kere kontrpuan sözcüğü metaforik değildir. Bach'ın müziğinin kontrpuana dayalı yapısı düşünülürse, Straub için bir illüstrasyon değil ama bunun eşitini bulmaktan daha doğal ne olabilir? Filmin başından sonuna Straub ikili simetriyle, sağ-sol kutupsallığıyla ve hem kamera konumlarında hem de kamera hareketlerinde diyagonallerinin değişen yönelimleriyle oynar. Gerçekte, insan rahatlıkla filmde göz hizası, doğrudan bakış olmadığını iddia edebilirdi: kamera her zaman oyuncunun ya sağına ya da soluna doğrudur, ya biraz yukarıda ya da biraz aşağıdadır.[67]

Bu performans-kompozisyonlar, başında müzik parçasının adının yazılı olduğu kağıdın ya da notaların yazılı olduğu bir kağıdın, ara sıra da okyanusun üzerindeki güneşin ya da bir ağacın ve bulutlu bir gökyüzünün çekimleriyle noktalanır. Bazen Anna Magdalena'yı evinde, yatağında hasta yatarken, bazen de çocuklarla görürüz ve finalde pencereden dışarı bakan Bach'ın çekimi vardır, bu arada

---

* Okuyucu 1983 baskısı bir kitapta böylesi bilgiler nasıl yer alıyor diye merak edebilir. Bu bilgiler kitabın internetteki metninde yer almaktadır. (Ç.)

[67] Roud, Straub, s. 58.

Anna Magdalena onun kötüleyen sağlığından, körlüğünden, yeniden görmeye başlamasından ve ölümünden bahseder. Ölümünü, hatta yaşlılığını bile görmeyiz.

Straub ve Huillet'nin sineması bir kendine saklama sinemasıdır. Sık sık atfedildiği gibi "minimalist" değildir. Minimalizm soyutlamayı akla getirir. Aslında onların imgeleri çok somuttur ve malzeme doludur. Corneille'in oyunundan yaptıkları *Othon*'da karakterler toga (eski Roma'da özgür erkeklerin resmi yerlere giderken sarındıkları uzun ve dikişsiz çarşaf - Ç.) giyer, Corneille'in on iki heceli mısralardan oluşan şiirlerini kötü bir şarkı biçiminde okurlar, bu arada filmin ilk yarısı boyunca uzaktan modern Roma'nın trafik akışını duyarız. İmgeler dünyanın karşıtlıklarıyla doludur, kendilerini tarihin parçası olarak ve gündelik yaşamımızın maddiliğinden geçerek okumamızda ısrar ederler. Öylesine ısrarcıdırlar ki, taleplerinde can sıkıcı hale gelirler. *Othon* şimdiye kadar yapılmış en sinir bozucu filmlerden biridir. Corneille'in şiirinden, şiirdeki mahkeme entrikasının karmaşasından haz almamıza, yeniden yaratılan dönemin keyifli yanlarından haz almamıza izin verilmez. Bunun yerine film bütün bunların bir açıklamasını ister, Straub ve Huillet'nin terimleriyle bu izah öylesine küstahçadır ki, sanki bu, *Othon* ve diğer filmlerinin durgunluğu, aslında geri çekilmesi nedeniyle değilmiş gibi, zorbalığa uğradığımızı hissederiz. Kesinlikle rahatsız oluruz, çünkü bizden diğer yönetmenlerin istediğinden daha fazlasını isterler ve taleplerin karşılanmasına yönelik asgari düzeyde vaatte bulunurlar. Mizah yoktur, net ve zekice bir didaktizm yoktur, kesinlikle geleneksel tutkular yoktur (her ne kadar Bach ve son döneminde Schoenberg açık tutkuları notalara döken besteciler değillerse de, *Musa İle Harun* ve *Anna Magdelena*'nın parçası olan müzikteki tutku hariç).

Görsellik ile sözellik arasında bir yerlerde duran, her zaman birincisinin tam oluşunu ve ikincisinin kesinliğini kısıtlayan, izleyiciye küstahça olduğu görülen bir saygıyla yaklaşan Straub ve Huillet'nin filmleri izleyici ile film arasındaki karmaşık ilişkileri tehlikeye atar. Ancak burası filmlerinin öneminin yattığı yerdir. Bu ilişkiyi tehlikeye atarak bu filmler izleyiciyi bu ilişkiyi sorgulamaya zorlar ve bu zorlama Brechtyen anlayışın birinci aşamasını – izleyici ile yapıt arasındaki ilişkiyi ana ilgi alanı haline getirmek – gerçekleştirir. Straub ve Huillet birinci aşamanın ötesine geçememişlerdir; onların sineması Godard'ın çağdaş kültürün mitleri ve imgelerinden geçerek canlı, ironik sorgulayıcılığını sergilemez. Onların filmleri baskılanmış ve sınırlanmıştır ama bu filmler sinemasal izlemenin nasıl ve niçin olduğu konusuyla eşit derecede ilgilidirler.

Modernist hareketin Brechtyen tarzının – özellikle de Godard'ın romans, politika, fabrika, sendika, medya ve feminizmi komedi, dram ve didaktizmin kontrpuanı içinde birleştirdiği *Her Şey Yolunda*'da (1972) zirvesine çıkan 1960'larda yaptığı filmlerin – ağırlıklı olarak (ve şaşırtıcı olmayarak) yapıtlarında politik dışavurum aracı arayışındaki yönetmenler arasında büyük etkisi oldu. Bu etkiye Fassbinder'in ve özellikle de Latin Amerika'daki devrimci sinemacıların filmlerini incelerken birkaç kez döneceğim. Ancak bundan önce, Yeni Dalga'nın diğer yönetmenler üzerine, özellikle Godard ve arkadaşlarından epey önce film çekmeye başlamış ama 1960'larda etkilerini artırmış iki yönetmen üzerine olan etkisini kısaca incelemek istiyorum. İkisi de Brechtyen gelenek içinde yer almadığı halde, her ikisi de Yeni Dalga ile ilişki kurmadan önce bile, izleyiciden geleneksel sinemanın talep ettiğinden farklı tepkiler talep eden sinemasal sorgulama tarzlarını yaşama geçirdiler. Yeni Dalga ile ilişki kurduktan sonra ise bu talepler yeni bir biçim aldı.

1966'da Buñuel ikinci renkli filmi *Gündüz Güzeli*'ni (*Belle de jour*) yaptı (birincisi 1952'de yaptığı *Robinson Crusoe*'nun şen şakrak versiyonuydu). *Unutulmuşlar* Buñuel'in ticari film yapımına dönüşünü ve Yeni-Gerçekçiliğin etkisine dayalı stili ve yaklaşımında bir değişimi göstermişti. *Gündüz Güzeli* ise başka bir değişimi gösterir. Filmin konusu – orta sınıfın kültürel psikozu içinde ahlaki araştırma – onun için yeni değildi ama stili ve yaklaşımı yeniydi. Baskılamanın özneleri artık dinsel *geri zekalı alimler* (idiot-savant) ya da 1950'lerde ve 1960'ların başındaki filmlerinin çoğunu doldurmuş olan Meksika ya da İspanya burjuvazisi değildir. Tarihsel dönemleri ne olursa olsun, bu filmler her zaman bir miktar zamanın dışında görünürler, kapalı bir sapkınlık ve saplantı dünyası yaratırlar. *Gündüz Güzeli*'nde Buñuel kendi modernitesini ilan eder. Ana karakter kendi cinsel baskılanmışlığını ve hayal kırıklığını gidermek için fahişeliğe yönelen Parisli çağdaş bir genç kadındır (Catherine Deneuve).

İmgeler (Resnais'nin görüntü yönetmeni Sacha Vierny tarafından görüntülendi) güçlü bir biçimde Raoul Coutard'ın Godard için ve Godard ile birlikte geliştirdiği görüntü stilinden etkilenmiş bir açıklığa sahiptir. Filmin anlatı yapısı ve kurgu stili, bilincin farklı yönlerine rahat, açıklamasız kayışlar Yeni Dalga'nın değişik anlatı tarzları içindeki denemelerinden etkilenmiştir. Daha önce gördüğümüz gibi, Buñuel bu tarzlara yabancı değildi; gerçekten de *Endülüs Köpeği* ve *Altın Çağ* genç Fransız yönetmenlere denemeler yapmaları için zemin hazırlamıştı ve Buñuel'in 1950'ler ve 1960'ların başındaki filmleri her zaman asla kolayca kabul edilebilir "gerçekçi" bir tarzın içine yerleştirilemeyecek anlatılar içinde

çarpıtma ve bozmayı, düş ve fanteziyi birleştirmişti. Buñuel bu nedenle Godard ya da Chabrol'ü taklit etmedi. Onların araştırma yöntemlerinin kendisine önceden düşünmemiş olduğu çağdaş dünyaya ulaşma yolları sunduğunu kabul etti. Onların kendisine sunduklarından öylesine hoşnuttu ki, bunu açıkça kabul etti. *Gündüz Güzeli*'nde Buñuel deri ceket giyen sıkı bir gangster sunar (bu gangsteri, *Serseri Aşıklar*'dan, Truffaut'nun *Piyanisti Vurun*'undan ya da Godard'ın *Serseri Aşıklar*'da misafir oyuncu rolü verdiği Yeni Dalga'nın babalarından – godfather – biri olan Jean-Pierre Melville'in bir filminden çıkabilecek çağdaş Avrupa'nın sıkı adamlarından Pierre Clementi oynadı). Bu gangster *Serseri Aşıklar*'da Michel Poiccard'ın kız arkadaşı gibi birinin New York Herald Tribune sattığı bir Paris caddesinde görünür ve finalde vurulduğu sekansı Buñuel, *Serseri Aşıklar*'daki Poiccard'ın ölümüne bir saygı olarak çeker.[69] (Godard, Buñuel'in 1962'de bir akşam partisinden bir türlü ayrılamayan ve yavaşça ilkel ve çıldırtıcı bir duruma doğru kayan bir grup Meksikalı yüksek burjuva üzerine yaptığı filmden sonra *Hafta Sonu*'nun bir bölümüne "Yokedici Melek-El ângel exterminador" adını vererek büyük bir kompliman yapar.) Buñuel'in filmlerinde *Serseri Aşıklar*'a yapılan göndermeler daha yaşlı bir yönetmenin daha genç bir yönetmene saygısının ötesindedir. Bunlar gençleşmenin bir göstergesi, bu kadar öğretmiş bir yaşlının hâlâ öğrendiğinin belirtisidir. Yeni Dalga, Buñuel'e Chabrol'un tarzından ve *Evli Bir Kadın* (*Un Femme mariée*, 1964), *Çılgın Pierrot* (*Pierrot le fou*, 1965) ve *Hafta Sonu*'nu yapan Godard'dan sonra mizansenini ve kurgu ritimlerini değiştirmenin, çağdaşlığa ulaşmanın, modern bir Fransız burjuva çevre içindeki karakterlerinin sapkınlıklarını gözlemenin yollarını göstermiştir.

Gündüz Güzeli yalnızca tanınmış bir yönetmenin kendi stilini değiştirebilmesini göstermez, aynı zamanda hem öğretmen hem de öğrenci oluşunu gösterir; Godard'ın "genç Fransız yönetmenlerin yaptıklarının sinemanın yeniden bir keşfi olduğu, her akıllı yönetmenin olan bitenin farkına varması gereken sinemanın yeniden bir incelenişi olduğu" ifadesini tanıtlar. 1960'larda Avrupa sineması büyük bir karşılıklı göndermeler ve etkilenimler alanı haline geldi – bu aslında birilerinin düşlerinin başka birilerinin düşlerine karıştığı bir Buñuel anlatısı gibi bir şeydi. Her yönetmenin sineması diğer yönetmenlerin sinemalarına estetik destek veriyor gibiydi ve kolektif bir enerji ortaya çıktı. Buñuel bu enerjiye katılan tek yaşlı yönetmen değildi. Sinema kariyeri 1930'larda başlayan

---

[69] Bak. Jonathan Rosenbaum, "Interruption as Style: Buñuel's Le Charme discret de la bourgeoisie." *Sight and Sound* 42 (Kış 1972-73), 2-4 ve Arms, *Ambiguous Image*, s. 39.

Robert Bresson da en uzlaşmaz yönetmenler arasındadır. İzleyiciden talepleri modernist bağlam içinde görülebilirse de, Bresson tek bir gelenek içine yerleştirilemez.

Bresson izleyiciden mümkün olduğunca kendini geri çekerek (bu, Straub ve Huillet'yi büyük ölçüde etkilemiş yöntembilimdir) izleyicinin filmdeki biçimsel modellerin farkına varmasıyla fazlaca ilgilenmez.[70] Yalnızca melodramı reddetmez, izleyici ile karakter arasındaki bütün duygusal bağları reddetmeye çalışır. Oyuncuları yüz ifadesi sergilemezler (belki bir sapkınlık ya da ironik zafer anındaki küçük, kısa bir gülümsemeyi korur); onlar izleyicinin üzerine yazacağı ya da yazmayacağı, karaktere yönelik duygular geliştireceği ya da sadece karakteri modelin bir parçası, olayların akışı boyunca giden, daha doğrusu olayların akışına kapılmış biri olarak göreceği boş bir levhadır. Bazin'in izleyiciye karakter ile çevre arasındaki bağlantılar kurmak ve bakmak için alan sağlayan uzun çekim ve açık çerçeve anlayışının tersine Bresson'un çerçevesi kapalı, kurgusu serttir. Çekimleri çoğunlukla kısa ve hayli analitiktir, bakışımızı karakterlerinin anatomilerinin parçalarına ya da çevrelerinin bölümlerine; bir el ya da ayağa, bir odanın duvarına, bir merdivenin üst tarafına, birbiriyle açıkça ilişkili olduklarından uzamsal olarak tutarlı ama aynı zamanda da Bresson parçalara ayırdığı için bütünlükleri reddedilmiş ve bağlantısız olan nesnelere ve jestlere yöneltir ve yeniden yöneltir. Sonuç, mizansenin ikinci planda kalışı ve her imgeyi yoğunlaştırma etkisi olan ve izleyiciyi uzam ve anlatıyı tamamlamaya zorlayan eksiltili niteliktir. Bresson'un her filmi karakter ve çevresindekilerin başarısızlığın, imhanın ve (en azından 1960'ların sonuna dek) kefaretin açıklanmasına katkıda bulunduğu bilinçli bir geri planda durma ve yokluklar dizisidir.

1960'lı yıllarda Bresson'un imgeleri önceki filmlerde olduğundan daha da büyük bir zenginlik ve doğrudanlık kazandı, aynı zamanda da karakterlerin genellikle haz aldıkları zarafetten uzaklaştı. Buñuel gibi, Bresson'un da 1960'lar sinemasıyla ilişkisi onu çağdaş dünyaya daha da yakınlaştırdı; ama onun durumunda bu bağlantı onun görüşlerini daha da belirsizleştirdi. Bir savaş esirinin Nazilerin cezaevinden sessiz ve titiz bir planla firar edişini anlatan *Bir İdam Mahkumu Kaçtı* (*Un Condamné a mort s'est échappé*, 1956) ve tren istasyonlarındaki, caddelerdeki ve boş odalardaki ellerin ve kolların ilişkisiz hareketleriyle ikinci sınıf bir Parisli hırsızın kariyerini belgeleyen *Yankesici* (*Pickpocket*, 1959) gibi daha önceki filmlerinde, karakterlerin dünyası zamanın dışındadır. Karakterler ve mekânlar kasvetli, izole ve ifadesizdir, kendileriyle

[70] Roud, Straub, ss. 19-26 ile karşılaştırın.

ilgili kasvetli oluşları hariç enformasyon sunmazlar. Karakterler aşk, Tanrının lütfu ya da belki de kendi ıstıraplarının farkına varışları sayesinde kaybetmezler. Gözlemlerinde ve bağımsız bakış açısı içinde Bresson, karakterlerinin çeşitliliğini keşfetme yeteneğine sahiptir. Ne yazık ki karakterlerinin sağlamlığına ve Bresson'un bağımsız bakış açısına rağmen, kurtuluşun zarafeti filmlerinde pek ifade edilmemiştir. Bu da anlatının tedirginliğinden ve dağınıklığından kaynaklanır.

1960'larda Bresson'un parçalanmış algılamaları daha da umutsuz hale gelirken filmlerinin mizanseni daha açık hale geldi ve zenginleşti. Fransa'nın kırsal kesiminde geçen ve karakterlerin kendilerini yok edecek derecede aşırı bir karamsarlık ve ruhsal klostrofobi kurbanı genç kadınlar olduğu iki filmden (*Rasgele Baltazar – Au hasard Balthazar* – 1966 ve *Mouchette*, 1967) sonra Bresson renkli film çekmeye başladı ve *Gölün Lancelot'u* (*Lancelot du lac*, 1974) hariç filmlerini çağdaş Paris'te çekti. *Tatlı Bir Kadın* (*Une Femme douce*, 1969) ve *Bir Hayalcinin Dört Gecesi*'nde (*Quatre Nuits d'un rêveur*, 1971) karakterler genç ve kentlidir. Yaşadıkları caddeler ve odalar, önceki filmlerinde olmayan bir parlaklığa ve modernliğe sahiptir. Ama yapım tasarımı değişirken temel yaklaşım değişmez. Aksiyonun en küçük parçalarına dek ayrılması sürer ve bu durum abartılarak Yeni Gerçekçi yönetmenlerin arayışında oldukları bütünlük ve hareket duygusunu kırmanın hizmetine koşulur. Godard ve Truffaut ilk filmlerinde kendi kentsel çevrelerini kucaklayarak karakterlerini buralara rahatlıkla yerleştirirken Bresson kentin caddelerini, köprülerini, trafiğini ve odalarını çeker ve bunları karakterlerinin umutsuzluğunun imgeleri haline getirir. Sonuç, Antonioni'nin karakterlerini büyük, baskılayıcı ya da gizemli nesnelerle kuşatarak elde ettiğiyle aynı değildir. Bresson'un dışavurumcu eğilimleri yoktur (ve *Batan Güneş*'in sonundaki montaj Bresson'un yöntemlerine göre bir abartıdır). Daha çok, karakterin ve çevresindekilerin parçalarını öne çıkararak, izleyiciye nadiren bütünü görme izni vererek Bresson baskılanan karakterlerin ve çözülmüş kişiliklerin göze batmayan montajını yaratır. Kentin gürültüsü karşı konulamaz hale gelir. Trafik gürültüsü egemen hale gelir ve aslında parçalanmış bir dünyanın bir tür dışsal devamlılığını dayatır. Bu iki filmdeki diğer her şey karşı konulamaz bir hareketsizlik ve dar görüşlülüğü ya yansıtır ya da nesnelleştirir. *Tatlı Bir Kadın* başkarakterin intihar etmesiyle başlar. Daha doğrusu, intihar kısmen ve bir an için görülür: Bir masa balkona düşer; aşağıdan bir araba sesi duyulur; pencereden aşağıya düşen beyaz bir eşarbın çekimi; bir gövdenin etrafında toplanan ayaklar. Gösterilen, sahiplenici ve kıskanç bir koca ile durumundan rahatsız ve sahip olduğundan daha fazlasını arzulayan bir kadının eski bir öyküsüdür.

Ancak filmin gücü gösterınediklerinde, bakışların sessiz mübadelesinde, değişmeyen yüz ifadelerinde, bir sinema salonundaki ya da *Hamlet* oyunundaki hareketlerdedir. Kıskanç koca karısına sinsice davranır; kadını hasta eder ve bu çift hakkında bütün öğrendiğimiz, ruhu parçalayan engellenmiş tutkudur ve bu parçalanmanın gözleyicisi olarak bizler yalnızca dışardan bu parçaları görebiliriz. Kişilik asla açığa vurulmaz. Bu filmde ve *Bir Hayalcinin Dört Gecesi*'nde canlı kentsel çevre, ne (Truffaut'nun sinemasında olduğu gibi) bu çevreyle rahat eden ne de (Godard'ın sinemasında olduğu gibi) bu çevre tarafından biçimlenen karakterlerin çaresiz yıkılışlarını oluşturur. Kent ve karakter birbirini reddeder ve her ikisi de parçalara ayrılır. Bresson'un karakterleri patetik ve etkilidir. *Tatlı Bir Kadın*'ın zarif karakteri baskılanmış duygularını ifade edemez ve *Bir Hayalcinin Dört Gecesi*'deki genç sanatçı, sesinin sürekli olarak sevgilisinin adını yinelediği bir teyp ile kentte dolaşır. Dertlerini kendilerine ya da bize anlatamazlar ve onlarla ilişkimizin sonucu bir kördüğüm ama duygulanım ve anlama arzusuyla dolu bir kördüğümdür.[71]

"İnsanları," diye yazdı Bresson, "yalnızca bir parçasının verildiği bütünün kehanetinde bulunmaya alıştırmak, onları kahin yapar, daha doğrusu onlara kahin olmayı arzulatır."[72] Diğer modernistler gibi Bresson da izleyicinin filmde etkin olmasını ister. Çocukları olduğu kadar takipçisi de olduğu Yeni Dalga yönetmenleri gibi, o da sinemayı arzunun nesnesi olarak görür. Bu nesne Bresson için daha genç Fansız yönetmenler için olduğundan daha fazla belirsizdir ve çok daha sımsıkı mühürlenmiştir. Birçok modernist gibi Bresson da kendi romantizmini, bunun bütün aşırılıklarını törpüleyerek reddeden, yapıtında arzunun özünü parçalayan, izleyicinin bunun parçalarını aramasını sağlayan bir romantiktir. (Bu reddiye filmlerin edebi kaynaklarını incelediğimizde daha da derinleşir. Hem *Tatlı Bir Kadın* hem de *Bir Hayalcinin Dört Gecesi*, kabaca *Suç ve Ceza*'ya benzeyen daha önceki *Yankesici* kadar, Dostoyevski'nin öykülerine dayanır. Bresson, Dostoyev-ski'nin konuşkan ve kendini çözümleyen karakterlerinden ironiyi değilse de

---

[71] Bresson'un son filmlerinin daha ayrıntılı bir araştırması için bak. Michael Dempsey, "Despair Abounding: The Recent Films of Robert Bresson," *Film Quarterly* 34 (Sonbahar 1980), 2-15. Bresson'un son filmi Şeytan Herhalde (Le Diable probablement, 1977) belki de yapımcıları yüzünden, bu türden yapıtlar için büyük bir pazarın olduğuna inanılan ve çok fazla para talep edilen Birleşik Amerika'da hiç gösterime girmedi. (Bresson bu filmden sonra 1983'te *Para – L'Argent* adlı bir film daha yaptı. Ç.)

[72] "Bressonisms," *Sight and Sound* 46 (Kış 1976-77), 21. Bresson'un tüm metni *Notes on Cinematography* içindedir, çev. Jonathan Griffin (New York: Urizen Books, 1977).

belagatı ve süslemeleri uzaklaştırır.) Godard gibi bir yönetmen karakterlerini, izleyiciyi ve kendisini bu arayışın her anına ve aşamasına katacak ve onlarla birlikte etkin bir biçimde bazı bağlantıların kurulabileceği bir yeri arayacaktır. Bresson kendini yapıttan koparır ve kendi yerine hepsi de sonunda korkunç bir keder ve yetmezlik/iktidarsızlık duygusu talep eden bakışlardan, ifadesiz yüzlerden ve odalardan oluşan parçalanmış bir söylemi bırakır.



Bressoncu yüz (Guillaume de Forêts). *Bir Hayalcinin Dört Gecesi* (Modern Sanat Filmleri Müzesi Fotoğraf Arşivi).

Bu keder ve yetmezlik/iktidarsızlık, modernist girişimin ana temasıdır. Yaşamdaki ve sanattaki ümitsizlikle mücadele, kültürlerde sürekli ve kaçınılmazdır. Bu kültürlerde bireycilik temel bir kişisel, toplumsal ve ekonomik nitelik olarak öne çıkarılır ama daha sonra da toplumsal ve ekonomik yapılar bireye kendisine ait olduğu kabul edilen özgürce yaşamasına, işlev görmesine izin vermediği için inkâr edilir. Çağdaş orta sınıf sanatı bu ideolojik ikileme, kendini ifade etmesine engel olunan bireyin ıstıraplarını tanımlayarak yanıt verdi. Ingmar Bergman'ın filmleri neredeyse, ümitsizliğini verimsiz bir dünyaya anlatan, kendini bu dünyadan ayırmasının ardından, aşkın yeniden kendini iyileştireceğini umut eden çıldırmış ve ıstırap çeken benin dışavurumunun arketipleridir. Brecht ve takipçileri bu kendini önemsizleştirme temasına, ümizsizliğin dışavurumu yerine bunun nedenlerinin incelenmesini isteyerek, ümitsizlik tıpkı bir hastalık gibi, olası bir tedavi için incelenmesinden çok yalnızca iletimlenebileceği için, izleyicinin bu ümizsizlik durumuna katılmasına izin vermeyerek yanıt verdiler. Bresson 1960 öncesi filmlerinde bir tedavi olanağı sağlamış Hıristiyan lütfundan uzaklaştığında karamsarlığa kapıldı. Bresson başka tedavi edici

biçimleri aramaktan çok ümitsizliği daha da uzağa yerleştirmeye, bunun ifadesini en önemli parçaları hariç anlamsızlaştırmaya çabaladı. Sakin bir biçimde ruhun ümitsizliği ve parçalanışını yansıtan kendi sinemasal biçimini oluşturdu.

Ümitsizlik ve bağlantı kuramama – yabancılaşmış kişilik – 20. yüzyıl sanatının büyük bölümünün merkezinde yer alır. Bu konu sanki birçok dışavurum biçimi yokmuş gibi yinelemeler nedeniyle hızla ilginçliğini yitirecekti. Biçimin canlılığı ve sinema aracılığıyla yaşamın yeniden keşfinin heyecanı Yeni Dalga yönetmenlerini ve onların takipçilerini, Antonioni ve Bresson'un tersine, konu olarak buna teslim olmaktan korudu. Yeni Dalga sonrası iki İngiliz yönetmen, Nicolas Roeg ve Ken Russell bu konuya saldırdı ve bazı ilginç sonuçlar ortaya çıktı. Roeg kelimenin tam anlamıyla yabancı topraklarda yabancılarla, yabancılaşmış öznelerle çalıştı; Russell umutsuzluğu aldı ve onu taşacak derecede doldurdu ve izleyiciyi bunun aşırılıklarıyla boğarak tasfiye etti.

Resnais gibi Roeg de zamanı, devamlılığını fazla kırmayarak ama karakterlerin zamanı izleyicilerinkine ters olan algılamasıyla oynayarak güdümlemenin sinemasal olanaklarından büyülenmiştir. Bunu elde etmek için kendi aracının (filmin) doğasındaki biçimsel yapıları, yani uzamın zamanın hizmetine koşulduğu ve zamanın da öznel algılamaların ve rastlantısal bir araya gelişlerin gizeminin hizmetine koşulduğu kurguyu yapmak için renk, devinim, biçim ve sesi kullanır. Böylesi spekülasyonlar için en iyi alanı bilim-kurgu sağlar ve hem Roeg hem de Resnais bu konuyla ilgilendiler. *Seni Seviyorum, Seni Seviyorum*'da (*Je t'aime, je t'aime*, 1968) Resnais karakterinin sarsıcı anılarının değişen manzarasının ıstırabını çekmesini mümkün kılmak ve devamsızlığın ıstırabı içinde alınan berbat kararların ve yitirilmiş aşkın imgelerini yakalamak için eski saygın zaman makinesi geleneğini kullanır. *Dünyaya Düşen Adam*'da (*The Man Who Fell to Earth*, 1976) Roeg daha ilginç şeyler yapar. Roeg eşit derecede saygın olan uzaydan gelen ziyaretçi geleneğiyle başlar, daha sonra da bunu değiştirir ve ziyaretçinin bakış açısından bir anlatı yaratır, böylece filmdeki olaylar hemen iki farklı açıdan görülür: dünyaya düşen naif adamın bakış açısından ("gerçekliği" televizyon görüntülerinden güçlükle ayırt edebilir ve yitirdiği evi için özlemini yeni dünyasında ıstırabını çektiği ihanetlerden ayıramaz); ve bizim bakış açımızdan (olan biteni görürüz, ziyaretçinin kuramadığı devamlılığı sağlamaya çalışırız ve sonunda ziyaretçi kadar hayal kırıklığına uğrayıp kayboluruz.) Kendi zaman-dışılığının tuzağına düşmüş ziyaretçi hariç herkesin yaşlandığı filmin sonunda, izleyici onun bakış açısını paylaşma noktasına gelir ve hatta onun da ötesine geçerek filmin amansız

devamsızlığını anlamaktan o kadar uzaklaşırız ki, ziyaretçi kurmacaya hapis olurken bizler de kurmacanın dışında dolaşan yabancılar haline geliriz.

Roeg özellikle olayların ikili kavranışının – filmin içinden ve dışından – birbiriyle mücadele edip deforme ettiği bu iki kez anlatılan öykü türünü anlatma uzmanıydı. *Büyü*'nün (*Don't Look Now*, 1973) olay örgüsü düzeyinde, büyüye dair fazla ilginç olmayan bir öyküsü vardır. Film geleceğe dair önsezilere sahip bir adamın, boğulmuş olan kızında yeniden canlanmış olduğunu düşündüğü katil bir cüceyle Venedik'te ölümcül bir yüzleşmeye ayartılışını anlatır. Ancak film görme üzerinedir. Renkler ve şekiller, mekânlar ve figürler ortaya çıkar ve yeniden ortaya çıkarlar. Uzam ve onun olası düzenlenişleri zaman kadar önemli hale gelir ve her ikisinin biçimlenişi filme, yalnızca biçim düzeyinde ilişkili olan imgelerin, görülenin ve görülmesi olası olanın ritmini verir, onların içerikleri görülmelerinden biraz daha fazlasına bağlıdır. Ana karakter *Beyond the Fragile Geometry of Space* adlı kitabı yazmış olan bir mimardır ve Roeg'in araştırdığı tam da bu kırılgan geometridir. Her ne kadar bulgularını kanlı ve aptalca bir finalle çözüme kavuşturarak köreltse de, oluşturduğu yapı, çözümden daha büyüktür ve filmin kendi imgelerinin uyumsuzluğuyla ne kadar iyi oynayabildiğini, kaçınılmaz bir devamlılığın yerine imgeler üzerine tanımı olanaksız bir derin düşünmeyi ve imgeleri olası görme ve yorumlama yollarını geçirebildiğini gösterir.

Roeg çağdaş sinemanın özel bir kavşağına aittir. Fazlasıyla ticari yönelimli olan ve modernizme ya da Brechtyen geleneğe uymaktan politik olarak kaçınan Roeg, bu bağlam içinde izleyiciyi kavrayış olarak etkin bir rol oynama, melodramın basit yanlarına daha karmaşık amaçlarla karşı çıkma konumuna sokan, izleyiciyi azalan enformasyon parçalarını bir araya getirme ve bunlar arasındaki ilişkileri araştırma olanağını sağlayan ve bunu istediği için kınanmayan filmlerini para kazandıran eğlence ürünleri olması için yaratır. Bu araştırmalarla Roeg'in nereye gittiği belirsizdir. Bu kitabın yazıldığı sıralardaki son filmi *Kötü Zamanlama* (*Bad Timing*, 1980) önceki sinemasının biçimsel heyecanının en kaba bileşenlerine indirgendiği cinsel alçalma üzerine iğrenç bir ticari filmidir. Kendinin ve duyguların arayışındaki yalıtılmış karakter hala vardır ama artık aydınlatıcı ve çekici olmayan bir ahlaki sefilliğe indirgenmiştir. Bir zamanlar izleyicisine ve onların filmin biçimsel şaşırtıcılıklarına katılabilmelerine gösterdiği saygı kaybolmuştur. Roeg, diğer birçok serüvenci yönetmen gibi, iş dünyasının ekonomik baskılarının kurbanı olmuş ve yaratıcılığını dağıtımdan gelen paraya

indirgemiş olabilir. Ya da yalnızca *Kötü Zamanlama*'da yaratıcılığı sona ermiş olabilir.

Ken Russell'ın sineması umutsuzluk, yabancılaşmış birey ve izleyicinin katılımı ile melodramatik devamlılık konusuna değişik bir yanıt verir. Onun sineması Brecht'inkinden çok Antonin Artaud'nun tiyatro kuramına dayanır. Geriye çekilip olayları çözümlemekten çok Russell bunlarla izleyiciyi bunaltır, öylesine büyük bir melodramatik gösteri sunar ki, bu parodinin ötesine geçerek kendini onaylama noktasına varır. Russell'ın Çaykovski üzerine yaşamöyküsel filmi *Yalnız Kalpler*'in (*The Music Lovers*, 1971) sonuna doğru besteci son senfonisinin adını düşünür. Başlığını, yaşamını en iyi tanımlayan sözcük olan "Trajik" olarak koyar. "Hayır, hayır, bu çok iddialı," der kardeşi Modeste. Yaşamını çok daha iyi tanımlayan bir sözcük olarak "Patetik" adını vermesini önerir. Bazen sözcüklerle ama çoğunlukla imgelerle ve onların art arda gelişleriyle bir karakterin diğerinde yarattığı bu tür bir heves yitirimiyle Russell sempati ile gülünçlüğü, ıstırap çekme anlayışıyla yanlış algılamalar ve yanlış hesaplamaların neden olduğu ıstırap çekmenin aptallığını birleştirmeye çalışır. Hevesini yitirme kıtlıktan çok bolluğun ürünüdür: Çekimler öylesine şiddet eylemleriyle dolu ve dinamik olarak kurgulanmıştır ki, bunlar aksiyonu uzatır ve ironik bir biçimde üzerine yorum yaparlar. Russell romantik mitolojilerle, bunları kendi saçma aşırılıklarıyla zayıflatarak ilgilenmeye çalışır. Örneğin Çaykovki baygın halde yatarken tutkulu patronu Bayan von Meck zeki bestecisinin yemiş olduğu meyveyi yalayarak odada dolaşır, bu arada ses kuşağında bestecinin *Romeo ve Juliet*'i çalar. Başka bir yerde besteci bir kanala atlayarak intihara kalkışır. Ne yazık ki su yalnızca bestecinin dizlerine gelir. Güzel giyimli bir kadın köpeğiyle yürür ve ona gülümserken besteci aptalca ayakta durur.

Russel sinemasının önemli bölümü BBC için yaptığı Frederick Delius, Isadora Duncan, Dante Gabriel Rossetti, Richard Strauss ve diğerlerinin "yaşamlarını" anlatan televizyon filmleri ile en önemlilerinin *Yalnız Kalpler* ile *Şeytanlar* (*The Devils*, 1971), daha az önemlilerinin ise *Vahşi Mesih* (*Savage Messiah*, 1972) ve *Mahler* (1974) olduğu uzun metrajlı filmlerden oluşur. Her filmde tarihsel bir kişilik ya da sanatçı bir dizi mitolojinin ışığında dikkatle incelenir. Bunlar, yaşamı sırasında ya da öldükten sonra kişinin oluşturduğu popüler mitler ve cahil akranlarına karşı kabul edilme mücadelesi veren sanatçının (ya da bilim adamının) tanınmaya çalışırken ve çoğunlukla bunu başararak öldüğü sinemadaki yaşamöyküleri türünün ortaya çıkardığı daha büyük mitlerdir. Russell bir yaşamöyküsünü işlerken, mitleri yetersiz ve yıkıcı olarak gösterir ve bu yetersizlikleri – özellikle de ana karakterinkileri – sert bir

biçimde ele alır. Russell karakterlerine ya kendilerinin ya da çevrelerindeki insanların başlarına sardığı bir dizi acımasız, küçük düşürücü rezil olma seremonisi yaşatır. *Yalnız Kalpler*'deki Nina'nın (Glenda Jackson) eşcinsel kocasının Çaykovski'yi (Richard Chamberlain) baştan çıkarmaya çalıştığı tren sekansı çağdaş sinemada varolan bir histeri ve kendini küçültme anı kadar acımasızdır. Trendekiler sarhoş ve yarı delidir, vagon sallanır, kompartımanın lambası aydınlık ve karanlığın delilik modeli içinde bir yanar bir söner, kurguyu gizler, dahası duygularımızı rahatsız eder. Devinimin bu şiddeti içinde Nina'nın üzerine şampanya dökülür ve Çaykovski dehşet içinde siner, kamera sırasıyla sahneye yukardan bakar, bestecinin yüzünü gösterir, daha sonra onun bakış açısını üstlenir ve Nina'nın çemberli eteğini gösterir, korkunç bir cinsel korku parodisi yaratır. Bu von Stroheim ve Buñuel'in sinemasal sapkınlıklarını birleştiren bir sekanstır ve Russell'ın karakterlerine uyguladığı son aşağılama ve şiddet değildir. Her ne kadar Russell, Bresson ve Godard'ın sakince çözümlemelerinden uzaktaysa da, geleneksel sinemanın dindarca yaşamöykülerine ve genelde sanatçıların yaşamöykülerinin idealleştirilmesine (hagiography) karşı çıkışı onu çağdaş sinemada önemli bir konuma getirir.

Russell'ın takipçisi yoktur. Ancak özellikle çılgın bir sanatçının yaşamöyküsünü oluşturan görüntü ve seslerin zaman-dışı bir manzarasının, Russell'ın denemelerinden çok daha karmaşık olduğu Peter Watkins'in *Edvard Munch*'unda onun etkileri görülebilir. Russell'ın kendisine gelince 1970'lerin başındaki filmlerinin enerjisi hızla kayboldu. 1980'de Hollywood'a gitti ve çelişik bakış açıları ile önceki filmlerinin karakterlerine insani boyut katan gösterişçi maskaralıkların ve gurur kırılmalarının olmadığı *Gerçeğin Ötesinde* (*Altered States*) adlı bir film yaptı. Karakterlerini, içinde bulundukları durumları izleyici açısından netleştirebilen bir duygu aşırılığından geçirmek yerine Russell izleyicisini yalnızca tek bir şeyi netleştiren bir uyaranın aşırılığıyla karşı karşıya bırakır. Bu, söyleyecek daha fazla şeyi olmayan yönetmenler için bir seçeneğin, söyleyecek bir şeyleri olduğuna inandırmak için izleyicisine seslerle ve imgelerle saldırmasıdır.

Russell'ın filmlerinde her zaman bol miktarda şovmen ve sahtekar varolmuştur ve 1970'lerin başındaki filmlerine bakılınca biraz uzaktan gözlemeyi istediği görülen gerçek melodramatik gösterileri sevdiği görülebilir. Russell daha önemli bir kişilik olan İtalyan yönetmen Pier Paolo Pasolini ile tutarlı bir bakışı açısını elde etme yeteneğini paylaşır. Pasolini'nin Russell'dan çok daha akıllı olduğu ve *Teorema* (1968) ile *Domuz Ağılı* (*Il porcile*, 1969) gibi

filmlerinin (*Domuz Ağılı*'nı gelecek bölümde daha ayrıntılı olarak inceleyeceğim) önemli Brechtyen belgeseller olduğu doğrudur. Ama Russell gibi Pasolini de kendini kaybetme yeteneğine sahipti (örneğin pornografide). *Dekameron'un Geceleri* (*Il decameron*, 1971) ve *Canterbury Hikayeleri* (*I raconti di Canterbury*, 1972) gibi filmler kendi sömürücü cinsellikleri içinde Russell'm *Lisztomania*'sı (1975) kadar düzensizdirler. Öldürülmeden önce yaptığı son film *Salò ya da Sodom'un 120 Günü*'nünde (*Salò o le 120 giornate di Sodome*, 1975) Pasolini ilginç bir sosyo-politik-cinsel seyirlik denedi. Sade'ın cinsel vahşete dair matematik epiğini İtalya'daki son faşist dönemle birleştirdi ve böyle yaparak Sade'ın yapıtını yarı-felsefe ve spekülasyon alanından alıp çok daha fazla ait olduğu politik alana taşıdı. *Salò* insanların sömürülme, incitilme ve imha edilme nesnesine dönüştüğü erkek egemenliğinin ve iktidarın müthiş bir alegorik fantezisidir.

Ancak *Salò*'daki olaylar, Pasolini'nin onları bir tablo gibi ele almaya, onları soğuk ve uzaktan gözlemeye, sanki onlar uzakta bir sahnede geçiyorlarmış gibi, onları Brechtyen bir seyirliğe çevirmeye çalışmasına rağmen, reddedildiği kadar çekici de kılınan bir sapkınlık yaratır. Mahkûmların kelimenin tam anlamıyla parçalara ayrıldığı final sekansı, sahneyi dürbünlerle izleyen gardiyanlardan birinin bakış açısından görüntülenir. Buna rağmen yeterince uzaktan çekilmez ve izleyici aynı anda bu dehşet sahnesini izleme isteği ile bakamama özel durumuna yerleştirilir. Politik bakış açısı *Salò*'da hiç kaybolmazken (Russell'ın filmlerinde hiç yoktur), doğru analitik bakış açısı ise asla bulunmaz. Film yoğun anti-faşist ifade ile vahşi pornografik dehşet şovu arasında salınır, tıpkı Russell'ın filmlerinin – önemli ölçüde daha düşük düzeyde – sağlıklı bir anti-romantizm ile vahşi pornografik seyirlik arasında salınması gibi.

■ 5

Tutarsızlık, düzensizlik, yanılabilir bir bakış açısı hemen mahkum edilmemelidir. Deneysellik yönündeki itki başarıyı garantilemez; bu, ticari film yapımının sınırlarını araştırma arzusunu gösterir. 1960'lar ve 1970'lerin başındaki araştırmalar önemli başarılar kadar birçok hatalı başlangıcı ve ölümcül sonları ortaya çıkardı. Yaratıcılık ve enerjiyle başlayan bazıları, bir zamanlar sorguladığı ve reddettiği birçok biçimle çalışarak kendinden hoşnutluk noktasına vardı. Burada taslağını çıkarmaya çalıştığım, anlatı sinemasının doğası üzerine araştırmanın bazı önemli patikalarıdır. Gelecek bölümde bu zeminin bir bölümünü biraz farklı

bir bakış açısından yeniden ele alıp, Brecht'in etkisini daha fazla inceleyeceğim ve bu biçimsel denemelerin içindeki öznellik alanları ile politik tepkiden bahsedeceğim. Ancak burada İtalya, Fransa ve İngiltere'den uzaklaşıp 1960'lardaki sinema hareketlerinin etkisinin biraz geç ortaya çıktığı Almanya'ya gitmemiz gerekiyor. Etki Almanya'ya ulaştığında, 1950'lerin sonunda Fransa'da ortaya çıkan olgu yaşandı. Alexander Kluge, Wim Wenders, Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog ve diğerleri, kendilerinden önceki Yeni Dalga yönetmenlerine benzer biçimde, sanki sinemayı yeniden keşfediyorlarmış gibi çalışmaya başladılar. Avrupa'nın diğer ülkelerindeki yönetmenlerin 1960'larda saldırdıkları ticari standartlara geri döndüğünün görüldüğü 1970'lerin başında, 1920'lerin sonundan bu yana gerileme içinde olan bu ülke sineması canlandı.

Bu kendiliğinden bir kuşak ya da bir bakirenin doğum yapması değildi. 1940'ların ve 1950'lerin kaotik, gerici ve temel olarak Amerikan egemenliğindeki yapımlara (bunlara "yeni filmlerin rekabet edemeyeceği oranlarda... çok sayıda Nazi eğlence filminin" Alman dağıtımcıları tarafından yeniden yapımı da dahildi)[73] ve dağıtım yöntemlerine karşı çıkan filmlerin yapıldığı 1960'larda Almanya'da sinemasal olanaklar aktif olarak incelenmişti. Filmleri Amerika'da nadir olarak izlenmiş olan Alexander Kluge *Düne Veda* (*Abschied von gestern*, 1966) ve *Sirk Çadırı Altındaki Artistler*'de (*Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos*, 1967) anlatıyı imha etmenin bazı Brechtyen ve Godardyen yöntemleriyle denemeler yapmaya başladı. 1980'de *Teneke Trampet* (*Der Blechtrommel*) adlı filmi En İyi Yabancı Film Oscar'ını kazandığında Alman sinemasına popülerlik kazandıran Volker Schlöndorff 1966'da yaptığı *Genç Törless'in Sorunları*'nda (*Der junge Törless*) ülkesinin tarihinin incelenmesi yönünde küçük girişimlerde bulundu. Fransa'da doğsalar da ilk filmlerini Almanya'da yapmış olan Jean-Marie Straub ve Danièle Huillet, bu genç sinemacılar için önemli bir model oldular. 1962'de aralarında Kluge'nin de bulunduğu bir grup sinemacı Oberhausen Film Festivali'nde bir bildiri yayınladılar. Bu bildiri artık bize tanıdık gelen tutumları özetliyordu. Yeni-Gerçekçilik üzerine söylenenlerde ve 1950'lerde Godard ile Truffaut'nun ifadelerinde bunların versiyonlarını görmüştük. Bunlar her zaman bir ulusun sinemasının kökten değişimini haber veren tutumlardır.

> Ticari Alman sinemasının çöküşü, tutumunu ve uygulamasını reddettiğimiz film yapım tarzının ekonomik temelini ortadan kaldırmıştır. Bu sayede yeni bir sinemanın doğma şansı vardır.

---

[73] Thomas Elsaesser, "The Postwar German Cinema," *Fassbinder* içinde, der. Tony Rayns (London: British Film Institute, 1980), s. 4.

> Alman kısa filmlerinin uluslararası festivallerdeki başarıları göstermektedir ki, Alman sinemasının geleceği uluslararası sinema dilini konuştuğunu göstermiş olan sinemacılardadır. Bu yeni sinemanın yeni özgürlük biçimlerine; endüstrinin geleneklerinden ve alışkanlıklarından, ticari ortakların müdahalelerinden ve nihayet diğer çıkar gruplarının vesayetinden özgürleşmeye gereksinimi vardır. Bu yeni Alman sinemasının sanatsal, biçimsel ve ekonomik gerçekleşimi konusunda özgül düşüncelerimiz var. Kolektif olarak ekonomik risk almaya hazırız. Eski sinema öldü. Biz yenisine inanıyoruz.[74]

Bu bildiri ile diğerleri arasındaki vurgu farkı ilginçtir. Bildiri yeni bir "uluslararası" sinema dilinin varolduğunu iddia eder ve kesinlikle bunu varsaymamak mümkün değildir, çünkü bu yönetmenler Avrupa'nın geri kalanında varola gelen sinemayı yakından izliyorlardı. Bu nedenle bildirinin odak noktası Almanya'da konuşulan bu dili yaşama geçirmenin finansal araçları üzerinedir. Fransızlar risk almaya istekli bağımsız yapımcılar bulabilmişlerdi. Amerikan sermayesinin ve politik korkuların egemen olduğu Alman film topluluğu içinde çok az insan bu riske girdi. Devletin karmaşık ve asla tatmin edici olmayan finansman programına katılmasına ve (çoğunlukla devlet kontrolündeki televizyon kanallarıyla) destek sağlamasına dek bu gerçekleşmedi ve bir grup sinemacı finansman ve dağıtım sorunlarını çözmeye başlayacak olan bir dağıtım kolektifi (*Filmverlag der Autoren*) kurmak için birleşti.[75] Karmaşık ve tamamlanmamış olan bu çözümle birlikte genç yetenekler ortaya çıkarak Avrupa sinemasında 1940'larda başlayan sinema hareketlerini özetledi ve tamamladı. Ve Alman sineması nihayet 1970'lerin sonunda Batı'daki ticari anlatı sinemasının en gelişkin biçimi haline geldi.

Yeni Alman yönetmenler Avrupalı atalarının taşıdıklarından daha ağır bir estetik-politik sorumluluk taşıyorlar. Alman Dışavurumculuğu, Alman faşizmi, Amerikan işgali, "ekonomik mucize" (savaş sonrası kapitalizmin büyük gelişimi) ve eğer çektikleri filmler sola yakın olursa, yönetmenlerin film yapmasını kolaylaştıracak devlet desteğini kesme tehdidinde bulunan son politik baskı dalgası yönetmenlere hem malzeme sağladı hem de

---

[74] A.g.e., s. 8.

[75] Genç Alman yönetmenlerin film yapmasına olanak sağlayan finansal düzenlemeler üzerine çok yazı yazılmıştır. Bak. 128 nolu dipnottaki Elsaesser'in yazısı: Hans-Bernhard Moeller, "New German Cinema and Its Precarious Subsidy and Finance System," *Quarterly Review of Film Studies* 5 (İlkbahar, 1980), 157-68; Richard Collins and Vincent Porter, "West German Television," *Sight and Sound* 49 (Yaz, 1980), 172-77; Jan Dawson, "A Labyrinth of Subsidies," *Sight and Sound* 50 (Kış, 1980-81), 14-20.

filmleri için bir tehlike oluşturdu.[76] Diğer Avrupalı meslektaşlarından daha karmaşık bir geçmişle yüzleşmek zorunda kaldılar ve bu yüzleşmeden, belki İtalya hariç, diğer ülkelerden daha fazla olarak kendi geçmişiyle biçimlenmiş bir sinema çıktı ve bu nedenle bugünden daha fazla konuşabildiler – görünüşte kendi insanlarına hitap edemediler, çünkü "Genç Alman Sineması" kendi ülkesinden çok ülke dışında övülmüştür. Almanlar hâlâ Amerikan filmlerini tercih ediyor. Ancak bu eşine az rastlanır bir durum değildir.

Akımın en tanınan üç yönetmeni ve Amerika'da yapıtları büyük ölçüde mevcut olan Wim Wenders, Rainer Werner Fassbinder ve Werner Herzog biçimsel ve bağlamsal konularda eşit derecede farklı kaygıları olan üç değişik yaklaşım yöntemi gösterirler. Wenders Amerikalılardan ve Amerikan sinemasından diğerlerine göre daha fazla etkilendi. Genç Godard'dan bile daha fazla, hem fiziksel hem moral olarak, Amerika'daki şeylerin, Amerikan rock müziğinin, Amerikan kırlarının ve bunların bir Almanla karşılıklı etkileşimine tutkundur. *Zamanın Akışı*'ndaki (*Im Lauf der Zeit*, 1976) karakterlerden biri, "Amerikalılar bilinçaltımızı sömürgeleştirdiler," der. Ve Amerikalılar Wenders'in filmlerini sömürgeleştirdiler. Bu filmlerin hepsi de Almanya'nın içinde ve dışında, Birleşik Amerika'nın içinde ve dışında sürekli hareket halinde oluşlarını anlayamayan ve tepki vermeyen karakterlerin anlamsız boşlukların ortasında yer aldığı ve rock müziği eşliğinde sınırları geçtiği ve kentlere gidip döndüğü gezinme, yönelim ya da hedefin olmadığı yolculuk üzerine düşünmelerdir. Önemli filmlerinde – *Kalecinin Penaltı Anındaki Korkusu* (*Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, 1971), *Alice Kentlerde* (*Alice in den Städten*, 1973), *Yanlış Hareket* (*Falsche Bewegung*, 1974), *Zamanın Akışında* ve *Amerikalı Dost* (*Der amerikanische Freund*, 1977) – Wenders, Peter Fonda ve Dennis Hopper'ın *Easy Rider*'ını yeniden yapmaya, bu filmden anlam çıkarmaya çalışır gibidir (gerçekten, Dennis Hopper *Amerikalı Dost*'ta filme adını veren rolü oynar). *Easy Rider* 1960'lar Amerika'sına bir ağıttı. Filmin iki karakteri motosikletleriyle ülkeyi geçerler, uyuşturucu kullanırlar, kendilerinin ve çevrelerindekilerin özgür ruhlarını ararlar ve sonunda Güneyli gerici köylüler tarafından öldürülürler. *Easy Rider* kendi kendini kutlamalarla dolu kendini

[76] Batı Almanya'daki politik iklimin tartışması için bak. Jan Dawson, "The Sacred Terror: Shadows of Terrorism in the New German Cinema." *Sight and Sound* 48 (Sonbahar, 1979), 242-45; Jack Zipes, "The Political Dimensions of The Lost Honor of Katharina Blum," *New German Critique*, no. 12 (Sonbahar, 1977), 75-84; Hans Magnus Enzensberger, "Civil Liberties and Repression in Germany Today," çev. Sophie Wilkins, October, no. 9 (Yaz, 1979), 107-17.

beğenmiş bir filmdir. Hopper ve Fonda'nın anlayışı başkarakterlerinin sözde masum olduklarıdır; onların dışındaki herkes ya anlayışsız ya da nefret doludur. Ama film aynı zamanda 1930'lardan bu yana Amerikan sinemasında varolmuş bir motif olan yol imgesinin bir özetidir.

Yol Amerikan sinemasında fiziksel varlıkıan daha fazlasını ifade eder; yol hareket özgürlüğü, serüven, keşif, tehlike ve kaçışa dair kültürel yananlamları içeren bir göstergedir. Otoyoldaki arabanın farklı görüntüleri bireysel özgürlük ideolojimiz, kültürün yol açtığı mücadeleler, kötü rüyalar ve hayal kırıklıkları için yapısal bir indeks olurdu.[77] Wenders ideolojinin korkusunu yaşar, onun hayal kırıklıklarının bilincinde ve imgelerinin bazılarını kendi kültürel ve politik ortamı içinde kullanma arzusundadır, ama yalnızca onun karanlık, ihtilaflı yanıyla ilgilenebilir. Wenders için yol ile arabanın ve bunların seçenekleri olan trenlerin, metroların, uçakların, kamyonların tekrar tekrar ortaya çıkışı tek bir şeyi kanıtlar: Karakterlerinin hiçbir yere gidememesini. Alman ya da Amerikalı, Almanya'da ya da Amerika'da olsun onların hareketlerinin tek sonucu umutsuzluk ve endişedir. Onlara yeniden harekete geçmeyi isteten tek şey de bu ümitsizlik ve endişedir. Her ne kadar daha önce gördüğümüz gibi, ümitsizlik ve endişe ortak temalar olsa da (ve aslında Wenders konu ve karakterlerini bir kır ortamına yerleştirme konusunda Antonioni'ye çok şey borçludur), Wenders kendi ana metaforunu oluşturma, içsel harekete karşı dışsal hareketi belirginleştirme ve Avrupa ile Amerikan duyarlıklarını birleştirme tarzıyla bu sıradanlığın üstesinden gelebilir.

Wenders'in görsel ve anlatısal perspektifleri 1960'ların sinemasal gelişimindeki bazı önemli çeşitlemelerini sunar. O filmlerini kısa, neredeyse epizodik bölümler halinde oluşturma eğilimindedir. Onun geçişsel malzemeyi baskılaması, Straub ve Huillet'inki kadar radikal olmasa da, Godard'ınki kadar aşırıdır, ancak onlardan farklı olarak anlatıdaki olaylardan izleyicisini değil karakterlerini uzaklaştırmaya ya da yabancılaştırmaya dikkat eder. Onların geçişli yaşamlarının bağlantıları yoktur. Kimi yönlerden o, Truffaut'nun tekniği olan ve bütün katılımcıları aydınlatan ve açıklamasa da şaşkınlık ve haz yaratan küçük olayların açıklanamaz biçimde ortaya çıktığı örneklerin gözlemlerini, "ayrıcalıklı anları" kullanır. Ancak Truffaut'nun sinemasında olanlardan farklı olarak, Wenders'in karakterinin başına ara sıra gelen bu aydınlanma yalnızca geçicidir. Asla bir şey öğrenmezler ve yalnızca nadiren değiştirirler.

---

[77] David Wilt, "Driving the Rough Road: The Outlaw Couple in American Film, 1937-1976."da (Master tezi, University of Maryland, 1980) Amerikan sinemasında yol imgesini çözümler.

İzleyici onlardan öğrenir; onları çerçevede tek başına, çoğunlukla bir arabada ya da trende yolculuk ederken yaptıkları işleri ya da zihinsel meşguliyetlerini belirten şeylerle çevrili olarak görürüz. *Amerikalı Dost*'taki Ripley (Dennis Hopper) bir kovboy şapkası giyer ("Hamburg'da bir kovboyun olmasında ne sakınca var?" diye sorar) ve Hamburg caddelerinde beyaz bir Thunderbird sürer. Beyaz Saray'a benzeyen bakımsız büyük bir evde, üzerinde bir cornflakes kutusunun bulunduğu plastik kaplı bir bilardo masası ile köşede bir jukebox'ın (Wenders'in filmlerinin çoğunda ve Fassbinder'in filmlerinde genellikle dekorda pop figürlerinin olduğu aşırı süslü Amerikan evlerinin ayrılmaz eşyası) olduğu ve tavandan "Canadian Dry" yazılı bir neonun sarktığı bir odada yaşar. Ripley'in arkadaşı olan ve ona ihanet eden, insanları öldürmesi için bir gangster çetesince kullanılan resim restoratörü ve çerçeve ustası Jonathan (yeni Alman sinemasında en tanınan yüz haline gelen Bruno Ganz) ya Wenders'in onu resim çerçeveleriyle görüntülediği ve aslında kendisinin çerçevelendiği dükkânında ya da Hamburg limanındaki izole bir binadaki eski evinde birlikte yaşadığı karısıyla ve çocuğuyladır. Daire durağan mekanizma imgeleriyle doludur: Jonathan'ın oğlunun odasında sürekli başını çarptığı füniküler oyuncak tren; sürekli aynı küçük hareketi yineleyen figürlerin görüldüğü film göstericisinin atası olan bir zoetrope; üzerinde bacasından duman çıkan buharlı tren deseninin bulunduğu bir abajur.*

Bu mekândan birinde olmadığında Jonathan Hamburg ile Paris arasında trenlerde, metroda, yürüyen merdivenlerdedir, ya kovalanır ya da kovalar. Hareket onu başını daha beter derde sokmasından, ihanete uğramasından ve sonunda ihanet etmesinden başka bir işe yaramaz. Fazlasıyla *film noir* heyecanının yansıması olması nedeniyle (hatta Wenders *film noir*'ın kendi evcimen ortamından yozlaşmış arkadaşları nedeniyle kopmuş bir insan temasıyla ilgilenir), *Amerikalı Dost*'ta burada incelediğimiz Avrupa sinemasının birçok örneğinde olduğundan daha fazla aksiyon vardır. Ama katılmaktan çok üzerinde düşünülen bir aksiyondur bu. Her sekansta, hatta en şiddet yüklü olanlarında bile, Wenders gözlem yapmak için ara verir ya da sekansın merkez aksiyonu için çevresel (periferik) olan, bir tür noktalama (punctuation) işlevi gören ve

---

* Bu desen Ripley'in restore etmesi için Jonathan'a verdiği resme benzer. Bu resim, ölü olduğu sanılan ve kendi eserinin sahtesini yapan New York'taki bir ressam – 1979'da ölen yönetmen Nicholas Ray – tarafından yapılmıştır. Hitchcock'un Trendeki Yabancı – Strangers on a Train, 1951 – filminin uyarlandığı romanı da yazmış olan Patricia Highsmith'in bir romanından uyarlanan Amerikalı Dost esinlendiği Amerikan film noir filmleri kadar karmaşık bir olay örgüsüne sahiptir.

dikkatimizi sekansın merkezinden başka yöne çeviren fazladan bir çekim ekler. Bu onun sinemasının büyük bölümüne yayılan bir biçimsel stratejidir. Karaktere (bu genellikle dikkatin en fazla yöneltildiği erkek kahramandır) ve durumuna bakış, o anda karakterin kesin olarak ne yapıyor olduğundan daha önemli hale gelir. Bir kez daha Yeni-Gerçekçi gelenekle dirsek teması vardır. Wenders insanların çevrelerini yönlendirirken ya da çevrelerince yönlendirilirken görülebilmelerinden büyülenir. Ama Yeni-Gerçekçi çevreden farklı olarak Wenders'in yarattığı çevre karakterleri belirginleştirdiği kadar tanımlamaz, bazen onları olumsuz olarak karakterize eder, hatta birkaç anahtar öğe sunarak soyutlar. Wenders'in filmlerindeki belirleyici uzamlar Yeni-Gerçekçi çizgilerin karşıtıdır, bu uzamları varoluş durumunu yansıtması için oluşturmuş dışavurumcu eğilime sahiptir. Bu nedenle Ripley'in *Amerikalı Dost*'taki odası yurtdışında yaşayan ve kendi kültürünün cafcaflı parçalarını yanında getirmiş olan yabancılaşmış bir Amerikalı *ideası* olarak tasarlanır. Başka bir yerde, Jonathan'ın havaalanında olduğu bir sekans vardır. Yürüyen merdivene biner ve önünde bir adamın düştüğünü görür. Çekim anlık izlenim yaratmak için öylesine kurgulanır ki, Jonathan kendisinin tökezleyip düştüğünü görür. Onu terminalde yürürken görürüz, kamera onun önünden kayar. Birden çevresine bakar ve Wenders bu hareketten kesme ile büyük bir yürüyen merdiven kompleksinin önündeki bekleme odasında uyumakta olan Jonathan'a doğru bir dolly hareketine geçer. Onun etrafına bakışına yapılan kesme bir sonraki çekimin onun gördüğü bir şey olacağı beklentisini yaratır. Bunun yerine bunaltıcı bir kimliksiz insanlar yığınının önündeki Jonathan'ı görürüz. Sonuç, karakterin ruh durumunun gerçek nitelikleri olan kafa karıştırıcı, tehdit edicidir.

Wenders kendi dışavurumculuk mirasından rahatlık duyan az sayıdaki Alman yönetmen arasındadır. Fassbinder bu mirasa göndermede bulunur; Herzog, F. W. Murnau'nun *Vampir Nosferatu*'sunu 1978'de yeniden yapsa bile, şu ya da bu yönden bu mirasa tepki verir. Wenders belki de hem Amerikan sinemasını benimseyip hem de eleştirebildiği için, kendi mirasından daha az korku duyar. Wenders'in filmleri endişe ve kararsızlık üzerine olsa da, bu filmlerin biçimleri kesin ve kararlıdır. Amerikan sinemasıyla olan diyaloğu örneğin Godard'ın kariyerinin ilk dönemindeki diyalogdan çok daha rahattır. Yeni Dalga yönetmenleri Amerikan filmi yapmayarak Amerikan filmi yapmayı istediler; bu sinemanın özünü keşfetmeyi ve onu öznel bir bağlamın içine, filmlerin tür (genre) ile kişilik arasında ortaya çıkardığı mücadelelerle sonuçlanan bir sürece yeniden yerleştirmeyi arzuladılar. Amerikalı yönetmen Samuel Fuller, Godard'ın *Çılgın Pierrot*'sunda göründüğünde,

kendisini oynadığı ve Ferdinand'ın (Jean-Paul Belmondo) "Sinema nedir?" sorusuna, "Filmler bir savaş alanı gibidir ... Aşk ... Nefret ... Aksiyon ... Şiddet ... Ölüm ... Tek kelimeyle ... Duygu,"[79] yanıtını verdiği partidedir (her sözcük başka bir misafir tarafından Fransızcaya çevrilir). Godard filmlerinde bu nitelikleri inceler, çözümler (*Pierrot* aslında bunların bir sözlükçesidir) ama asla bunlara aracılık yapmaksızın ya da üzerlerinde düşünmeksizin doğrudan yaratmaz.

Samuel Fuller (birçok yönden *Çılgın Pierrot*'ya saygılarını sunan) *Amerikalı Dost*'ta öykünün bir bölümünü oluşturan bir karakter olarak bir porno mafyası kralı rolündedir. Aksiyona dahil edilir; ama o Samuel Fuller olduğu için aksiyona güzellik katar, onun varlığı, Nicholas Ray'inki gibi, Wenders'in Amerikan sinemasıyla ilişkisine göndermede bulunur. Bu nedenle Wenders'in Amerikan geleneğini inceleyişi kurmacanın içine yerleştirilir. Wenders, Godard'dan daha fazla olarak anlatılarını kendine yeter hale getirir, ama hala Godard'dan daha az ölçüde göndermelere dayalı ve düşünce doludur. Onun sineması Yeni Dalga'dan sonraki, Godard ve kuşağının yüzleşmek zorunda kaldığını kabul etmeye daha hazır olan ikinci kuşağı yansıtır. Bu kabul Wenders'in kendi geleneğiyle ilişki kurmasını kolaylaştırmış gibidir. Bununla birlikte Amerikan sinemasının Alman Dışavurumculuğunu içselleştirmede sorunu olmamıştı ve Wenders'in *film noir*'de ortaya çıkan Amerika'nın 1940'lı yıllarından geçerek kendi geleneğine geldiğini düşünmek akla yakındır.* Karakterleri için bulduğu ya da oluşturduğu kırsal uzamlar ve odalar onların psikolojik durumunun uzantısıdırlar; bunlar karakterleri, 1920'lerdeki Almanların yapay setlerinin yaptığı gibi, boğmaz. Karakterler bunların içinde rahatça varolur, çünkü Wenders'in sinemasında, Dışavurumcularınkinde, hatta Amerikan *film noir*'ında olduğu gibi, histeri yoktur. Wenders'inki rahat ve lirik bir ümitsizliktir. Ve nihayet onunla ilgili en önemli şey, ümitsiz ve yabancılaşmış kahraman geleneğine yeni bir görsel ve anlatısal güç kazandırma ve bu geleneği kendi ülkesinin kültürel gerilimleri ışığında inceleme yeteneğidir. Hiçbir yönetmen Avrupa'nın bilinçaltındaki Amerikan varlığıyla böylesine doğrudan ilgilenmemiştir.

---

[79] *Pierrot Le Fou*, çev. Peter Whitehead (New York: Simon and Schuster, 1969), ss. 29-33. Çeviriyi biraz düzelttim.

* *Zamanın Akışında*, Almanya'daki Dışavurumcu hareketin önemli bir üyesi olan ve Amerika'da bazı önemli filmler yapan Fritz Lang'a adanmıştır. Filmdeki bir karakter bir sinema dergisinden Lang'ın bir fotoğrafını keser; fotoğraf ona babasını hatırlatır. Fotoğraf Lang'ın babacan bir yönetmeni oynadığı Godard'ın *Hor Görme* adlı filminden alınmış bir fotoğraftır. Bu anlaşılması güç göndermeler kompleksi Wenders'in filmlerinin çoğundaki tipik referans katlarıdır.

Ne yazık ki Wenders Amerikan sinemasına teslim olma riskini taşır. 1920'lerin çoğu Alman yönetmeni gibi (onlarınki gibi politik nedenlerle değilse de) Wenders uluslararası yönetmenlerin yeni kıdemlisi Francis Ford Coppola nedeniyle Amerika'da film çekmek için ülkesinden ayrıldı. Yapımcılarıyla çekişmesine rağmen 1982'de tamamladığı ve bir zamanlar Nicholas Roeg'in ilgilendiği *Hammet*'ı yaptı.[81]

Wenders gibi Rainer Werner Fassbinder de Amerikan varlığıyla ilgilendi. Ama onun için bu tutkulu bir ilgi değil, daha çok modern Alman kültürünün birçok belirleyeninden biri olması ve ona bazı biçimsel sorunları çözmede bir yol sunmasıdır. Fassbinder 1950'ler Amerikan melodramının biçimleri içinde yeniden biçimleyebildiği ve kendi kültürel ve politik görüşlerinin etkilenmesine neden olabilmiş stilistik yöntemler buldu. Onun geriye, 1950'lere dönmesi şimdiye kadar incelediklerimiz kadar önemli ve aydınlatıcı bir etki kullanımıdır ve sinemasının daha geniş bağlamı içinde incelenmelidir. Alman yönetmenlerinin en üretkeni olan Fassbinder 1969 ile 1982 arasında filmografisine tek film olarak geçmiş televizyon için yaptığı dizi de (*Berlin Alexander Meydanı – Berlin Alexanderplatz*, 1980) dahil otuz beş uzun metrajlı film yönetti ve genellikle senaryoları da kendisi yazdı. Tiyatroda çalışmaya başladı ve bir grup oyuncuyu etrafında topladı, bunların çoğu onunla birlikte kaldı ve şu ya da bu biçimde filmlerde rol aldılar. Diğer Avrupalı yönetmenlerin (özellikle Bergman'ın) yaklaşımından farklı olarak bu grubun üyeleri nadiren sabit rolleri üstlendiler. Onlar hemen tanınabilirlerse de, tipleri sürekli değişir. Fassbinder'in her filminde tanıdığımız oyuncu ile yaratılan karakter arasında her zaman Brechtyen kopukluk vardır. "Hiçbir an," diye yazdı Brecht, "(oyuncu) oynadığı role tamamen dönüşecek kadar ileri gitmemelidir."[82] Bu anti-gerçekçi, anti-yanılsatıcı aygıtla birlikte başka bir aygıt daha devreye girer. Hanna Schygulla hariç (onun *Maria Braun'un Evliliği*'ndeki "star" oyunculuğu, hâlâ karakteri parçası olduğu anlatıdan ayırma eğiliminde olan Amerikalılar için bu filmin Fassbinder'in en popüler filmi haline gelmesine yardım etmiş olabilir), genellikle filmlerinde küçük bir rol oynayan Fassbinder de dahil olmak üzere oyuncuların çoğu, özellikle bir Amerikan filminde görmeyi beklediğimiz yüz türüne aykırı olarak eşsiz ve mükemmel bir biçimde çirkindirler.[83]

---

[81] Mike Bygrave ve Joan Godman, "Meet Me in Las Vegas," *American Film* 7 (Ekim 1981), 41-42; Lynda Myles, "The Zoetrope Saga." *Sight and Sound* 51 (İlkbahar 1982), s. 93.

[82] "Short Organum," s. 193.

[83] Bak. Richard Dyer, "Reading Fassbinder's Sexual Politics," *Fassbinder* içinde, der. Rayns, s. 58.

Oyuncular Fellini filmlerindeki gibi grotesk anlamda çirkin değillerdir. Fellini onlara dikkat etmemizi ister, onları korku ve eğlence yaratmak için kullanır. Fassbinder'in filmlerindeki çirkin yüzler dikkat çekmez, daha çok dikkati kurmacadan uzaklaştırıp filmdeki yüzün düşünülmesine yöneltir. Alışkın olduğumuz çekicilik türüne o kadar aykırılardır ki, bizi çekici olmamalarının farkına vardırırlar.

Kariyerinin en başından beri Fasbinder izleyiciyi, normal izleme deneyimi bağlamında, çekici olmayan bir şeylere, her zaman kendisini rolden bir miktar uzaklaştırdığı için psikolojik gerçekçiliğin geleneklerini sömürmeyen rollerdeki güzel olmayan oyunculara bakmaya zorladı. İlk filmlerinde bu uzak durma/kendini geri çekme çok belirgindir. *Yabancı İşçi* (*Katzelmacher*, 1969), *Götter der Pest* (1969), *Der amerikanische Soldat* (1970; son iki film Amerikan gangster sinemasının çeşitlemeleridir) ve *Warnung vor einer heiligen Nutte*'de (1970; Godard'ın film yapımı üzerine lirik filmi *Hor Görme*'ye zayıf bir saygı girişimi) oyunculuğun ve kurgunun akışı monoton ve yavaştır. Fassbinder'in gözde konusu olan, bir yabancının, bu filmde bir çiftin yanında kalan ve komşular arasında büyük radikal ve cinsel gerilimler yaratan bir Yunanlı göçmen işçinin, Alman çalışma – işçi sınıfı – ortamına girmesini işleyen *Yabancı İşçi* her biri tek çekimden oluşan birkaç sahneden oluşur. Komşular bir duvarın kenarında tembelce uzanırlar, orta uzaklıktan cepheden görülürler, dikkatle yerleştirilmişlerdir ve konumlarını değiştirmezler ve monoton bir biçimde hoşnutsuzluklarını ifade ederler. Karakterlerden bazıları bir odada değişik cinsel serüvenler yaşar. Ara sıra iki binanın arasındaki boşlukta iki karakterin yürüdüğü görülür, kamera onların önünde kayar ve ses kuşağında (yalnızca kamera hareketinin ve müziğin izin verdiği anlarda) bir melodi duyulur. *Yabancı İşçi* Fassbinder'in kendi sinemasına ilk önemli etkileri. Godard, Straub ve Brecht'i taşıdığı önemli bir denemedir (fazla izlenebilir olmasa da). Godard'ın (ve Brecht'in) sınıf ve karakter çözümlemesinin enerjisine Straub ve Huillet'nin izleyiciye yalnızca en gerekli olanları verip onu perdedeki bu asgari enformasyondan filmi oluşturmaya zorlayan yöntemiyle karşı konulur.

Ama Fassbinder, Straub ve Huillet'nin yönteminin tehlikelerini bilir. İzleyici ile yönetmenin arasında yalnızca bir uzam yaratmak için bunların karşı karşıya gelmelerine olanak sağlayarak, izleyiciyi filmi *istemekten*, filmi de izleyiciyi istemekten mahrum etme, yönetmende izleyiciyi yadsıma, izleyicide direniş oluşturma, amaca zarar vericidir ve Brecht'in sanat yapıtının gizlemekten çok



Bir kültürler buluşması, bir sinemalar buluşması. Nicholas Ray (Üstte) Modern Sanat Filmleri Müzesi Fotoğraf Arşivi)



Bruno Ganz ve Dennis Hopper, *Amerikalı Dost*'ta Modern Sanat Filmleri Müzesi Fotoğraf Arşivi).

netleştirmesi gerektiği düşüncesine aykırıdır. Fasbinder'in Straub'u nihai reddi kendi adına izleyiciye entelektüel ve duygusal olarak hitap etme arzusu nedeniyleydi. "Beyinden gelen filmler çok iyidir, ama eğer izleyiciyi etkilemiyorlarsa, bu iyi bir şey değildir ... (Straub) insani olmayan bir tarzda insan ve devrimci olmaya

çalıştı."[84] Modernizmin aşırılıklarına bu güçlü tepki yalnızca Fassbinder için değil, bir diğer parçalayıcı hareket, eleştirel açıdan saygın ama ticari olarak önem verilmeyen "bağımsız" (yani izleyicisiz ve dağıtım için pazarı olmayan) yönetmenler grubu olmak istemeyen diğer genç Alman yönetmenleri için de geçerlidir. Onlar 1970'lerin başındaki izleyicinin yanı sıra finansman kaynaklarının da sinemasal denemelere 1960'lardakinden daha açık olduğunu biliyorlardı. Kariyerlerinin başlarında bağımlı oldukları devlet parasının izleyiciye kibirli bir biçimde meydan okuduğu görülen filmlere verilmeyeceğinin de farkındaydılar. Dünyayı görme tarzını araştırmak için sinemayı kullanarak onlar izleyiciyi kendi araştırmalarına davet eden bir sinema yapmalıydılar.

Fassbinder'in bu yöndeki ilk hareketi yanlıştı. 1969'da soğuk ve uzak *anti-tiyatro* filmlerinin arasında Michael Fengler ile *Bay R. Neden Etrafa Saldırıyor?*'u (*Warum Lauft Herr R. Amok?*, 1969) yönetti.* Film Fassbinder'in temalarının tohumlarını içerir – sıkıcı bir büro işi, sıkıcı bir karısı ve sıkıcı bir kişiliği olan kalın kafalı ve edilgin bir küçük burjuva ailesini öldürür ve tuvalette kendisini asar. Ancak film Fassbinder için aşırı rahatsızlık veren bir stilde çekilir. Grenli, 16 mm renkli filmle, çoğunlukla el kamerasıyla, mevcut ışıkla ve uzun çekimlerle çekilen film kurmaca bir konunun hizmetine sunulan dönemin *sinema-gerçek* (*cinéma-vérité*) geleneklerinin çoğunu özetler. Başka bir deyişle film olayların, meraklı ama olayların dışında, görme gereksinimi duyan ama görülen ile olan biten konusunda belirsiz olan bir nesnel gözlemcisinin endişeli bakışını üstlenir. Filmde (Fassbinder'in önemli çirkin aktörlerinden biri olan Kurt Raab oynadığı) Bay R.'nin plakçıdaki tezgâhtar kızlara karısına almak istediği kötü bir besteyi tanımlarken yaşadığı aşağılanma gibi bazı iyi sekanslar vardır. Ancak aşağılanmalar ve karakterin acısını çektiği tarifsiz keder tanımlanmaz ve çözümlenmez. Onları görürüz ama anlamayız ve filmin adının ortaya attığı soru yalnızca kısmen incelenir ve asla yeterli düzeyde yanıtlanmaz.

Sahte gerçekçilik Straubcu katılığa yanıt olmamalıydı. Fassbinder kendisine Avrupa sinemasının etkilerini yeniden keşfetmek için beklenmedik bir Amerikalı kaynağa dönmek zorundaydı. Godard'ın *Anti-tiyatro* filmleri üzerine etkisi, kameranın dikey, doksan derecelik açıyla karakterlere bakışında ve onların

---

[84] Aktaran J. C. Franklin, "The Films of Fassbinder: Form and Formula," *Quarterly Review of Film Studies* 5 (İlkbahar, 1980), 169.

* Anti-tiyatro Fassbinder'in önceki tiyatro grubu ve yapım şirketinin adıydı. "Sinema" ya da "tiyatronun" yerine geçer ve aynı zamanda ilk filmlerinin sinemasal geleneklere karşı çıkma niyetini tanımlar.

bitmek bilmez konuşmalarına yoğunlaşmasında görülebilir. Eksik olan Godard'ın bizi konuşmaya dahil etme ve aynı anda birçok "ses" duyulabilsin diye filmin söylevini tabakalar halinde kırma yeteneğidir. Başka bir eksiklik ise karakterlerin ve çok sayıda söylevin destekleyebileceği sosyo-politik durumlarının analizidir. Godard'ın karakterlerinden farklı olarak Fassbinder'inkiler kendi çevrelerinden kopmuş görünürler. Karakterlerini çevrelerinin sağladığı enformasyondan mahrum etmeden, aynı anda da izleyicinin onlarla özdeşleşmesini önleyerek öne çıkarmanın bir yolunu bulması gerekir.



Fassbinder yüzlerinin bir galerisi: Günter Lamprecht, Gisela Uhlen, Gottfried John, Anton Schirsner, Hanna Schygulla, Elisabeth Trissenaar.
Maria Braun'un Evliliği (New Yorker Films).

Godard Amerikan sinemasının türlerine değişik ölçülerde Brecht'in anlayışını uyguladı. Sonuç, müzikal (*Kadın Kadındır – Une Femme est une femme*, 1961), "kadının tanımlanması" (*Hayatını Yaşamak*), savaş filmi (*Jandarmalar*), bilim-kurgu filmi (*Alfa-kenti – Alphaville: Une Etrange aventure de Lemmy Caution*, 1965) ve romantik heyecan (*Çılgın Pierrot*) üzerine bir dizi deneme (essay) ve düşünmeydi. Bu filmlerin her biri kendi türünü entelektüel olarak anlamaya çalışır, öğelerini çözümler ve yalnızca içine almak ya da kaçınmaktan çok bunların politik ve toplumsal bağlantı noktalarını ifade eder. Fassbinder değişik türlerde film yaptı ve bütün türleri saran (ve bu kitabın ana ilgi alanı olan) birini, melodramı seçti. Douglas Sirk'ün 1950'lerde Universal Pictures için yaptığı filmlerde biçimlenen özel bir tür melodrama yöneldi. Bu filmler – özellikle de *Aşk Rüzgârları* (*Written on the Wind*, 1956; bu film yalnızca

Fassbinder'i etkilememiştir, aynı zamanda televizyon dizisi *Dallas*'ın da atasıdır), *Aşktan Kaçılmaz* (*All That Heaven Allows*, 1955), *Mukaddes Istırap* (*Magnificient Obsession*, 1954) ve *Zehirli Hayat/Sahte Mutluluk* (*Imitation of Life*, 1959) – Amerikan melodram sinemasının zirvesidirler. Yalnızca aile entrikalarını, ümitsiz kadınları ve cinsel açıdan hiper aktif ve edilgin biçimde rahat ideal erkekleri gösterdiği için değil; bize beklediğimiz durumları, engellenen aşkları, çöken iş imparatorluklarını, suç ortaklıklarını ve inkâr etmeleri, durmadan basit bir yaşam yaşamaya yönelik fazlasıyla büyük, fazlasıyla talepkar duyguları verdiği için değil; aynı zamanda müdahale edilmeyen bir düzeyde ne yaptıklarının tamamen farkında olmaları nedeniyle de zirve filmlerdir. Sirk akıllı olmayan Amerikan iş dünyasında akıl gerektirmeyen filmler yapma anlaşması yapmış akıllı bir Avrupalıydı. Anlaşmanın getirdiği yükümlülükleri usta işi seyirlik pembe filmler yaparak yerine getirdi. Bu filmlerde Sirk türün büyük operasal jestlerini öne çıkardı ve 1950'lerdeki Technicolor'un parlak pastel renklerini abarttı (onun görüntü yönetmeni genel vinç çekimleri ve zengin, etkili ışık stili ustası Russell Metty idi; Metty, Orson Welles'in *Bitmeyen Balayı* filminin de (*Touch of Evil*, 1958) görüntü yönetmeniydi).

Sirk Brechtyen sinema yapma ya da müdahaleci bir yolla malzemesinin saçmalıklarının farkında olduğunu belirtme konumunda değildi. Ancak bu saçmalıkları kesin olarak stilizasyon noktasına, neredeyse, Chabrol'ün filmlerinde olduğu gibi, bunların kendilerini saçma olarak ortaya koyduğu noktaya kadar genişletebildi. Babası alt katta kalp krizi geçirir ve çığlığı müzik nedeniyle boğulurken nemfoman Dorothy Malone karakterinin odasında yaptığı çılgınca mastürbasyon dansı sadece *Aşk Rüzgârları'nın* bağlamından fırlamaz. Melodramda kötü bir kızın babası ölürken deli gibi davranacağını bekleriz. Sirk (melodramcının en büyük yükümlülüğü olan) beklentilerimizi yerine getirir ama bize biraz daha fazlasını verir; zaten abartılı bir durumu abartır ama daha sonra da geri çeker. Bizi duygulardan mahrum etmez ama bir düzeyde onları daha fazla anlamamızı sağlamaya çalışır. Malone karakteri yıkıcı cinselliğin, erkek egemen toplumda ortak terbiyeyi kıran tutku patlamasının abartılmış bir figürüdür. Cinselliğini bir silah olarak daha fazla kullanır, daha fazla olarak baskının, cinselliğin iktidar tarafından çarpıtılmasının kurbanı olarak görünür, en sonunda babasının bir resminin önünde durur ve bir petrol kuyusunun fallik modelini okşar.[86] Sirk usta bir biçimde iyi ahlaktan

[86] Bak. Christopher Orr, "Closure and Containment: Marylee Hadley in Written in the Wind," *Wide Angle* vol. 4, no. 2 (1980), 29-35.

yoksunluğu oluşturur. Bununla bize, eğer dikkatli bakarsak melodramın ne hakkında olduğunu, yani farklı baskılama biçimlerini gösterir. *Aşk Rüzgârları*'nın sonunda pencerede görünen geyik yalnızca bizi göz yaşlarına boğan bir filmdeki canlı bir imge değil ama gerekli bir noktalama, birlikteliklerini uygunsuz gören aile ve kasaba halkı nedeniyle arzularını inkâra zorlanan ve sömürü nesneleri olan iki edilgin ve sakin insanın (nezaket ve masumiyetin bütün yananlamlarıyla birlikte) simgesidir. İnsan Jane Wyman'ın genç sevgilisi Rock Hudson'ın yatağının başucunda oturduğu eve kederle bakan geyik gibi inleyebilir. İnler ya da inlemez, görünümü *gereklidir*. Sirk melodramın iniltili saçmalığını besler, onun saçmalıklarını bilir ama bu saçmalığı göstermeyi hemen keser. Bunun yerine aşırı dekore ederek, renk, hareket ve aynadaki yansımalarla aşırı süsleyerek bu biçimden kurtulmaya çalışır.

Ama kurtulamaz. Melodram öncelikle çok emici olduğu için içerden çökertilemez. Her konuyu, neredeyse her tutumu kendi merkezine emebilir, kendine uyarlayabilir. Bu, yalnızca birkaç istisna olmak üzere, Amerikan sinemasının komedi hariç tüm ifade biçimlerini kucaklaması için neden melodramı kullandığını açıklar. Burada tartışıyor olduğumuz neredeyse bütün yönetmenler bu olguyla yüzleşmeye ve bunu incelemeye çalışmıştır ama yalnızca Fassbinder sonunda ona teslim olarak yüzleşmiştir. Sirk'ün filmlerinin melodramatik yapılarının içine girer ve onları yorumlayabilmek ve kendilerini açığa vurmalarını sağlamak için yeniden girer. Onun Sirk'ü çekici bulmasının yalnızca filmlerinin etkili olanaklarının kirlenmemiş entelektüel anlayışına dayalı olduğunu söylemek yanıltıcı olurdu; Fassbinder aynı zamanda Sirk'ün mizanseninin gösterişliliğini ve pastel tonunu da çekici bulur. Çağdaş Almanya'ya uygun psikolojik ruh hallerini ve toplumsal durumları göstermek için, 1950'lerdeki Sirk'ün filmlerini dolduran yüzler ve gövdelerin yapaylıkları ve abartılarının yanı sıra bu gösterişliliği de kullanır. Fassbinder'in sinemasında inkâr edilemez bir eşcinsellik vardır ve bazıları onun filmlerinin tümünde eşcinsel bir alt metin olduğuna inanır (Fassbinder içten bir geydi). Richard Dyer 1950'ler Amerikan sinemasının hem aşırı süslülüğünü hem de yapaylığını çekici bulmaktan çıkan bu ikili perspektifi ve Fassbinder'in bunu işlevsel, analitik kullanıma dönüştürmesini analiz etmeye çalışmıştır:

> Bir yandan yapaylık acımasızca önemsizleşiyor ama diğer yandan sapkın olmayan toplumun vokabüleriyle (özellikle erkek ve kadın rollerinin aşırılıklarıyla) sürekli oynaması, bu toplumla iğneleyici ve zayıflatıcı bir tarzda alay ediyor ... Fassbinder'in yapaylığının ona, eleştirmenlerin genellikle Brechtçiliğe atfetmeyi tercih

ettikleri ön plana çıkarma teknikleri türünü geliştirme olanağı sağladığı kabul edilmelidir.[87]

Yapaylık, nostaljinin ya da önemsizin övgüsünün ötesinde işlev gördüğünde (Fassbinder'in sık ve yanlış olarak karşılaştırıldığı Andy Warhol'un yapıtlarında olmadığı gibi), bir "yabancılaştırma" yöntemidir. Fassbinder'in melodramı bazen çok çirkin boyutlara varır ve melodramın sunduğu geleneksel güven (Jane Wyman, Rock Hudson'ı rahatlatırken pencereden bakan geyik) içinde çözümü reddeder. 1950'lerin melodram tekniklerini parodileştirip karakterleri ve durumlarını abartarak Fassbinder karakterler ve karakterler ile bizler arasındaki kişisel ve toplumsal ilişkileri çözümleyebilir. Düşünsel boyutu olmayan melodramın yarattığı tektipler – Sirk'in kendileri üzerine düşünmekten çok kendilerini oynayan ve abartan karakterleri bile – farklı bir bağlama, farklı bir ülkeye, farklı bir zamana yerleştirildiğinde, tektip olmaktan başka bir şey olurlar.*

Dyer'den farklı olarak Brecht'in yönteminin yerine yapaylık modelini geçirmezdim. Fassbinder'in "yapaylığı" daha çok, (kazancının çoğu *Dört Mevsim Satıcısı – Der Händler der vier Jahreszeiten*, 1971 ve *Veronika Voss'un Tutkusu*'dan – *Die Sehncucht der Veronica Voss*, 1982 – gelen) Sirk etkisindeki filmlerinde kullandığı daha büyük bir Brechtyen stratejinin parçasıdır. Melodramatik yapmacıklığı ön plana çıkarmanın ve izleyicinin sanki ilk kez oluyormuş gibi bunu gözlemesini sağlamanın başlıca sonucu, bundan bir yabancılaştırma yaratmaktır. Birden muhakkak kabul edileni incelemek zorunda kalırız. Dikkatimizi imgeye ve içindekilere bakma tarzımıza çekme arzusunu Fassbinder'in burada incelenen bütün yönetmenlerle paylaşır ama bunların hiçbirisi, hatta Chabrol ya da Russell bile, 1950'ler melodramının parlak canlılığına ve emiciliğine, Fassbinder'in bunu dönüştürme girişimindeki gibi, tehlikeli bir biçimde yaklaşmayı istemez. Hiç kimse izleyicisiyle böylesine oynamayı, onların bir durumu duygusal olarak anlama konumuna geldiklerini düşünmelerine izin vermeyi, bu yakınlığı yalnızca karakterleri bir tablo içinde dondurarak ya da onları bir antre çerçevesi içinde düzenleyerek kırmayı istemez. Böylece izleyici karakterleri sahnenin çerçevesinden ve daha sonra da –

---

[87] Dyer, "Fassbinder's Sexual Politics," ss. 62-63.

* Her zaman değil. Fassbinder'in çirkinliğinin düşünce üretmediği filmler vardır. Satan's Brew ve *Chinese Roulette* (1976), *The Third Generation* (1979) ve bir noktadan sonra *Ümitsizlik*'te (Despair, 1977) tuhaflık saçmalığa dönüşür ve Fassbinder yarattığı olayların gerçek deliliği içinde kendini kaybeder. Tuhaf bir biçimde, birbirinden tamamen farklı bu filmlerin üçü bir miktar doğrudan faşizmle, *The Third Generation* ise modern terörizm ile ilgilenir. Konuların ciddiyeti ya Fassbinderi'in anlayışından kaçınır ya da yüzleşmek açısından onun için fazlasıyla karmaşıktır.

çoğunlukla bizler hareketsiz oturup onlara bakarken bu karakterlerin de hareketsiz oturup baktığı sırada – bu çerçeve içinde bir çerçeveden gözlemek zorundadır.

Fassbinder bu modelin birçok çeşitlemesini geliştirir. Olağanüstü bir örnekte Fassbinder doğrudan Godard'a saygısını belirtir. Theodor Fontane'in bir öyküsünden yapılan *Effi Briest* (1974) 19. yüzyılın kültürel ve cinsel sınırlamalarının mahvettiği bir kadın (Hanna Schygulla) üzerinedir. Fassbinder filmi kendisini çok etkilemiş olan *Hayatını Yaşamak* tarzında, özenle düzenlenmiş ve durağan soğuk siyah-beyaz epizotlar halinde çekti.[89] Bu filmde melodram, ortaya çıkma şansı bulamadan bastırılır ve karakterin edilgin bir biçimde kapalı bir toplumsal düzen tarafından sömürülmeyi istemesini talep eden düşsel yapıyı bloklar halinde gözlemlemeye zorlanırız. Diğer yandan o neredeyse açıkça ticari bir anlatı oluşturur. *Maria Braun'un Evliliği*'nde edilgin olmayı reddeden, her ne pahasına olursa olsun kariyerini yapan bir kadın, başka bir şeye, gizli melodrama, Alman "ekonomik mucizesine" karşı olarak gösterilir. Hem savaşta ölmemiş alt orta sınıftan birinin güç sahibi oluşunun açık melodramında hem de savaşı yaşamış alt orta sınıftan birinin güç sahibi oluşunun gizli melodramında Fassbinder kapitalizm koşullarında yaşayabilmek için zorunlu olan birilerinin başkaları tarafından yönlendirilmesini ve iyi niyetin kötüye kullanılmasını inceler. Maria Braun'un evreni, eski Almanya'nın savaşın sonunda patlaması gibi, patlamayla oluşur. O ve yeni kocası bir moloz yığınının üzerine uzanıp evlilik sözleşmesini imzalarlar. Film bir patlamayla biter. Patlama Hermann'ın Maria'nın savaş sonrası sevgilisi siyah bir Amerikalı askeri öldürmekten suçlu bulunup cezaevinde uzun süre yatmasının ve kendisine dayattığı bir sürgünün ardından geri döndüğü sırada gerçekleşir. Maria kocasına bağlılığının kanıtı olarak cinayeti işler; ama ülkenin uzun süredir acı çeken yüreği olan Hermann cezalandırılır. O cezaevinde ıstırap çekerken, Maria güçlü olmak için çalışır ve fahişelik yapar. En sonunda bir araya geldiklerinde, Maria'nın tek başına yaşadığı büyük evde, radyoda bir futbol maçı (1954'te Almanya'nın dünya kupasını ilk kez kazandığı maç) anlatılırken, Maria farkında olmadan havagazını açık bırakır.[90] Sigarasını yaktığında kendisini ve evi havaya uçurur.

---

[89] Fassbinder, John Hughes ve Brooks Riley ile yaptığı bir röportajda, "bu, dünyadaki en güzel filmlerden biri," dedi. "A New Realism." *Film Comment* 11 (Kasım-Aralık 1975), 15.

[90] Film maç yayını gibi radyo haberleriyle doludur ve bunlar gerekli tarihsel arkaplanı sağlar. Alt yazılı versiyonunda bunlar İngilizce'ye çevrilmiyor. Futbol maçının önemini belirttiği için Peter Bcicken'e teşekkürler.

Maria Braun'un Evliliği, Fassbinder'in diğer filmlerinden daha fazla olarak, filmin yapısının oluşması için, olayların sinemasal olarak gözlemlenme tarzından çok, olay örgüsüne, olayların devamlılığına ve birbirini etkilemesine dayalıdır (bu, filmin Amerikalı izleyiciler arasında böylesine popüler olmasını açıklayabilir). Ancak olayların bu cambazca gelişimi ve ikiye katlanmasında, Fassbinder'in bizden okumamızı istediği neredeyse alegorik metinde bile, gerekli bir mesafeyi zorlar. Fassbinder, Maria'nın kariyerindeki her adımın savaş sonrası Almanya'sını anlamak için bir anahtar olarak kullanıldığı saf alegori oluşturmayı reddeder. Ancak Maria'nın kariyerindeki çirkin olayları, bunları politik anlamlarını göz önüne almaksızın kabul etmememize yetecek düzeyde de ima eder. Bunun sonucunda bizi, güç elde etme ve bu sürece içkin bütün imhanın yanı sıra, yeniden kurulmakta olan bir ülkenin ve bireyinin belirsizliklerini algılamaya yetecek düzeyde uzak tutar.

Maria Braun'un Evliliği geleneksel Hollywood sinemasının sıfır derece stilinde çekilmediği halde, bu film Fassbinder'in stilistik ve ideolojik yöntembiliminin mükemmel bir örneği değildir. Daha önceki filmlerine, örneğin *Petra von Kant'ın Acı Göz Yaşları*'na (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, 1972) ve *Korku Ruhu Yer Bitirir*'e (*Angst essen Seele auf / Ali*, 1973) gidersek kullandığı oluşturucu ilkeleri daha net görebiliriz. *Petra von Kant'ın Acı Göz Yaşları* Godard'dan derinden etkilenmiş bir diğer filmdir. Filmin konusu, konuşmayan, siyah elbise giyen, sekreteri ve kölesi Marlene (bu rolü, Irm Hermann oynadı, yüzü Fassbinder'in filmlerinin çoğunda izleyiciyi rahatsız etti) ile yaşayan bir giysi tasarımcısı üzerinedir. Petra'nın (Margit Carstensen) işçi sınıfından genç model Karin ile ilişkisi vardır. Bu ilişki güç ve aşağılamanın, sahiplenme ve istismar etmenin sürekli yer değiştirmesini içerir. Fassbinder burada sinsi ataerkil egemenlik ve boyun eğme kodlarını hangi cinsin benimsediğinin önemli olmadığını belirtmek için lezbiyen ilişkiyi kullanır. İncitici egemen olma mücadeleleri, karakterleri her an tanımlayan dikkatle tasarlanmış mizansen ve çekim stili aracılığıyla biçimlenir. Bir duvarda Barok bir resim vardır. Resimde yere uzanmış birkaç çıplak kadına merkezdeki bir erkek figür hükmeder ve filmdeki karakterler kendi yükseliş ve düşüşlerinin farklı noktalarında bu figürün altına konuşlandırılır. Odada üç beyaz cansız manken vardır, bunlar karakterlerin beyazlatılmış, cansız vekilleri olarak düzenlenmişlerdir. Karin'in ayrılmasından ve Petra'nın kız kardeşi, annesi ve kuzenin gelmesinden sonra mankenlerden ikisi birbirlerinin üzerine yatmış görünür, üçüncüsü onlara bakar. Onlar Petra ile Karin arasındaki güçlü-zayıf ilişkisinin ve Marlene'in bütün bunlara sessiz tanıklığının dilsiz anımsatıcıları olarak işlev görürler.

Duvardaki resim ve mankenlerle Fassbinder biraz değiştirilmiş bir Dışavurumculuk yaratabilmiştir. Herhangi bir anda karakterlerin ruhsal durumlarını vurgulayan dikkatle oluşturulmuş düzenlemelerin yanı sıra bunlar Fasbinder'e sınırlı fiziksel uzamı genişletme ve süre giden psikolojik mücadeleleri gösterme olanağı sağlar.

"Gösterme" önemli bir sözcüktür. Karakterlerin gergin, bazen histerik karşılaşmaları jestlerine aktarılır ve odadaki nesnelerde ve odanın tasarımında yansıtılır. Ruhsal durumların kendilerinden çok durumların yansımalarını görürüz. Fassbinder bir keresinde "melodramatik filmler doğru filmlerdir," demişti. "Ancak bunları yapmanın Amerikan yöntemi izleyicide duygudan başka bir şey vermez. Ben izleyiciye duyguları, duyumsadığını çözümleme ve üzerinde düşünme olasılığıyla birlikte vermek istiyorum."[91] Petra aşırı derecede ıstırap çeker ama onun acı çekişine bizim duygusal olarak yaklaşmamız durağan, neredeyse büyülü oyunculuk stili; Fassbinder'in görmeyi istediğimiz her şeyi göstermeyi reddetmesi ya da görmeyi istediğimizi dikkati başka yöne çeken bir şeyle örtmesi nedeniyle (örneğin Petra ile Karin'in ilk karşılaşmalarına eşlik eden Marlene'in daktilo yazmasının sesiyle) engellenir. Acı çekmenin acı çekme üzerine acı çekme olduğu, yani bir şeyin kendisinin göstergesi olduğu bir noktaya varırız. Ve nihayet karakter kendi sorunlarını çözdüğünde bile bir çözüme ulaşmamıza izin verilmez. Filmde üç ayrı zirve vardır, her biri tatmin edici bir bitişten uzaktır, bizi kendi algılamalarımızla yüzleşme konumuna zorlar. Karin kendisini terk ettiğinde Petra ruhsal çöküntü yaşar. Ama bu bizim için yitirme ve kederin içten, dehşete düşürücü ifadesi değildir. Bunun yerine Fassbinder 1940'lar ya da 1950'lerdeki bir Amerikan filminde bir kadının katlandığı bu tür her çöküntünün öğelerini üretir. Petra artık mobilyaların olmadığı odadaki halının üzerinde yatar. Ancak duvardaki resim hala hakim durumdadır. Petra yanında bir viski şişesi, Karin'e benzeyen bir oyuncak bebek ve bir telefon olduğu halde yerde yatar. Kıvranır ve çığlık atar. Her çaldığında telefona sarılır, Karin'in sesini duymayı umar, o olmadığını anladığında ahizeyi çarpar. Bütün bunlar olurken kamera onun düzeyinde kalır, uzamı bozar, içinde bulunduğu durumu öne çıkarır. Annesi, kız kardeşi ve kuzeni onu ziyaret ederler; Marlene her şeyi hayalet gibi izler. Petra atıp tutar ve hakaretler savurur. Viski şişesini duvardaki resme fırlatır. Lezbiyen ilişki kurduğunu söyleyerek annesini dehşete düşürür ve sonunda intihar etme tehdidinde bulunarak onları kovmaya çalışır.

---

[91] Aktaran Franklin, "Films of Fassbinder." 174. Ayrıca bak. Judith Mayne, "Fassbinder and Spectatorship." *New German Critique*, no. 12 (Sonbahar, 1977), ss. 61-74; Paul Thomas, "Fassbinder: The Poetry of the Inarticulate," *Film Quarterly* 30 (Kış, 1976-77), 2-17.

Bu noktada Fassbinder kelimenin tam anlamıyla gelişmelere bir nokta koyar. Kamera zemin düzeyindedir, yanında telefon ve oyuncak bebeğin olduğu Petra'yı gösterir, sağ ön planda annesinin ayakları vardır, kuzeni ve kız kardeşi arkada (erkek karakterin kompozisyonun merkezinde olduğu) resmin yanındadır, Marlene solda arkada bakmaktadır, bütün karakterler bir tablo içinde dondurulmuştur. Ses kuşağında bir erkek sesi Verdi'den bir arya söyler. Çekim yaklaşık yetmiş saniye sürer, donmuş karakterler, arya ve bakışımız bizi yavaşça uzaklaştırır ve perspektifimizi yeniden düzenler. Petra'nın tutkusunun büyük operasının artık tam olarak ne olduğu görülür: Duygunun kendisi değil, duygu üzerine uzun bir arya. Bunun (her zaman olduğu gibi) izleyicisi yapılırız ama artık duyguları değil, duyguların canlandırılışını anlamamıza izin verilir. Fassbinder bu filmde cinsel politika üzerine çok şey söyler; seyir politikası üzerine, izleyicinin melodram biçimiyle nasıl kontrol edildiği üzerine ve bu kontrolün izleyiciye nasıl geri verilebileceği ve imge ile olayın uygunluğunu değerlendirmesine nasıl olanak sağlanabileceği üzerine daha da çok şey söyler. Bu, çağdaş sinemadaki en güzel yabancılaştırma anlarından biridir.

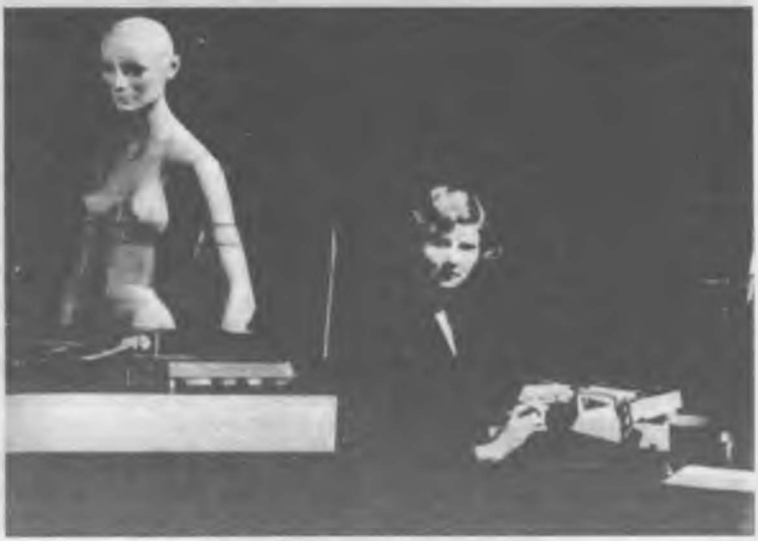
Tablo sonunda kararır (fade to black). Uzaklaştırılırız ve bize filmin ve karakterlerinin sorunlarının çözümü için fırsat sunulur. Fassbinder karakterlerine sorunlarını çözme fırsatı verir. İmge kararıp Petra göründüğünde, sakinleşmiştir. Yatakta uzanır ve annesiyle konuşur (Marlene kapı aralığından bakar). Filmin başından bu yana ilk kez peruksuz ve makyajsızdır. Artık Karin'e kapılışının hiç de aşk olmadığını ama sahiplenme arzusu olduğunu anlamıştır. Karin telefon eder ama daha önce histerik olan Petra kendini tutar ve onu görmeyi reddeder. Huzurlu olduğunu ve annesinin evden gittiğini söyler. En iyi halini Joan Crawford geleneğinde bulan kadın kahramanımız içsel bir güç keşfetmiştir. Yapacağı tek şey kölesi Marlene'den özür dilemektir. Petra, Marlene'e yaklaşırken Fassbinder, Petra'yı yeni sahip olduğu anlayışın mükemmel olmayabileceğini gösteren bir çekim içine yerleştirir. Petra (filmin büyük bölümünde olduğu gibi) yüzünü çerçeveleyen tahta rafların arasından görülür. Yüzünün karşısında bir oyuncak bebek vardır. Kısıtlanmış ve sınırlanmış çerçeve, oyuncak bebek, karakteri doğrudan gözlememize engel olan nesneler onun bulmayı istediği huzur ve şefkate engel olur. Petra hala kendisinden ve bizden uzaktır. Yeni huzurlu haline sempati duyamayız, histerik olduğu anlardakinden daha fazlasını anlayamayız. Bütün gelişmelerin sessiz tanığı Marlene duyguların ihanetine ve doğru tepki vermeye dair net bir anlayışa sahip değildir. Petra ona özgürlüğünü ve hazzı verir, birlikte çalışacaklarını vaat eder. Marlene gülümser ve hala bir köle olarak Petra'nın elini öper. Ama efendisi onun bu jestini reddeder ve

bunun yerine daha önce Karin'e yaptığı gibi, Marlene'i kendisinden bahsetmeye zorlar.

Marlene, Petra'ya bakar ve hemen yürüyerek uzaklaşır. Petra pikaba Platters'in "The Great Pretender"ı söylediği plağı koyar (1950'ler rock'ı ilginç bir biçimde 19. yüzyıl operasındaki aryalara benzer). Petra'nın yatakta uzandığı karanlık odanın uzaktan çekiminde Marlene bir bavulla geri gelir. Odada dolaşarak dikkat etmeden bavula tıktığı silah da dahil olmak üzere eşyalarını toplar. Bavulunu ve Karin'e benzeyen oyuncak bebeği alır ve ayrılır. Petra ışığı söndürür, uykuya dalar ve film biter. Kesin olan tek şey, Marlene'in biraz da olsa duyguların zulmünü ve "bana kendinden bahset" sözlerindeki sahiplenmenin tehlikelerini anlama noktasına gelmesidir, bu arada biz de duygularımızı yönlendiren filmlerin sahiplenme varsayımlarının üstesinden gelme olanaklarını öğreniriz.

Petra von Kant'ın Acı Göz Yaşları'nda Fassbinder, Ingmar Bergman'ın çok çekici bulduğu kapalı, hassas itiraf türünü yarattı (Fassbinder ilişkiyi kabul eder ve Karin'in Petra'ya babasının annesini öldürüp daha sonra da intihar ettiğine dair garip bir öykü anlattığı çekimde bu iki karakteri *Persona*'da bir karakterin yüzünün cepheden, diğerinin ise biraz yana dönmüş göründüğü Alma ve Elizabeth'in ünlü ikili çekimini taklit ederek çerçeveler). Fakat bu hassaslık niteliği sürekli olarak karakterlerin giydiği lüks giyim tarzının parodileri olan giysileri, aşırı reaksiyonları ve jestlerinin saçmalığıyla noktalanır. Kısacası, Fassbinder, Bergman'ın melodramlarının yüzeyinin hemen altında olan aşırılığın saçmalıklarını gösterir ve bunları açıkça ait oldukları gelenek adına ortaya koyar. Abartılar ve bunların hayli stilize sinemasal işlenişi gerçekliği değil, gerçekliği gözlemlemenin bir çok olası yolundan birini oluşturur.

Petra biçimsel bir deneme, cinsel ilişkilerin karmaşık yanlarına bir yaklaşımdır. Film, aksiyonun düzenli aralıklarla kesildiği, tereddütlü ve engellenmiş tutkunun ayrı ayrı epizotlar içinde biçimlendiği *Effi Briest*'in çıkarımlarına bir seçenek oluşturur. *Petra* aşırı düşkün olunan ve yönlendirilen duyguların tehlikelerini göstermek için abartı ve dolayım kullanır. Film (erkek egemen düzeni bize sürekli anımsatmak hariç) toplumsal olarak belirlenmiş ilişkilerle, özellikle de Yeni-Gerçekçilerden bu yana işlemekte her yönetmenden daha başarılı olduğu sınıf olan işçi sınıfının toplumsal ilişkileriyle ilgilenmedeki Fassbinder'in yeteneğini göstermez. 1974'te Fassbinder *Petra*'yı bu kez erkek eşcinselliği perspektifinden yeniden yaptı. Orijinal adı *Faustrecht der Freiheit* (Güçlünün Yasası) olan *Fox ve Arkadaşları*'nda bir grup burjuvanın sömürmek ve



Bakmakta olan Marlene (Irm Hermann).
Petro von Kant'ın Acı Göz Yaşları (New Yorker Films).



Petra, Karin ve duvardaki resim (Margit Carstensen, Hanna Schygulla).
Petro von Kant'ın Acı Göz Yaşları (New Yorker Films).

aşağılamak için yanına aldığı ve somut kaygıları olan bir işçi sınıfı mensubu gey üzerinedir (bu rolü Fassbinder oynadı). *Petra* gibi bu film de – her iki filmin de olduğu gibi kabul ettiği – eşcinsellikle fazla ilgilenmez, asıl ilgilendiği cinsel eğilimden çok sınıfsal yapıya

bağlı olan iktidarın yönlendirmeleridir. Her iki filmde de eşcinsellik başlıca yabancılaştırma aygıtıdır. Bize çoğumuz için yabancı olan bir dünya sunulur. Daha sonra bu çevre Fassbinder tarafından diğer önemli sorunları ele almak için kullanılır. *Fox*, *Petra*'nın yaptığı gibi kendisini dünyadan koparmaz. Anlatısı standart Hollywood melodramlarındaki kendi sınıfından olmayan bir erkeğe aşık olan ve züppelik ile bağnazlığın aşkın gücüyle yenilgiye uğratılmasına dek bunun acısını çeken kadın anlatısına koşutluk gösterir. Buradaki fark bir erkeğe başka bir erkeğin aşık olmasıdır ve Fassbinder sınıfsal bağnazlıktan çok, bir sınıfın diğerini sömürmesine yoğunlaşır. Aşk zafer kazanmaz ve yoksul Fox aşırı dozda Valium almaktan bir metro platformunda ölür. Arkadaşları onun cesedini görmezden gelir ve ceset iki genç tarafından yuvarlanır.

Fox doğrudan ve açık sözlü bir filmdir. Ortaya koyduğu sınıfsal yapı çözümlemesi basit ve etkilidir. Mücadelenin psikolojik ve toplumsal gerçekliklerinin geleneklerin altında olduğu idrak edilebildiği takdirde, duyguların mücadelenin geçerli ifadeleri olabileceğini tanıtlar. *Korku Ruhu Yer Bitirir / Ali* daha etkili ve toplumsal yapıları çözümlemesinde daha keskin olsa da daha az açık sözlüdür. *Fox* gibi *Ali* de sinemasal gerçekçiliğin geleneklerine *Petra*'dan daha yakındır. Yani kendi biçimi üzerine soyut düşüncelere kalkışmaz, bunun yerine bu düşünmeyi, geleneksel olarak iyi kurulmuş bir öykü içinde kuşatır. Ancak Fassbinder sürekli olarak aksiyonu tablolarla, ana karakterleri gözlemleyen insanların acımasız ve abartılı bakışlarıyla ve odalar, kemerler ve açık alanlardaki bu karakterlerin soğuk ve uzaklaştırıcı olan çifte çerçevelenmesiyle kırar. Öykünün içeriği kendiliğinden bir yabancılaştırma efekti yaratır. *Ali* zengin dul Jane Wyman'ın genç bahçıvan Rock Hudson'a aşık olduğu ve çocukları ile arkadaşlarının onunla alay edip hor gördükleri Sirk'ün *Aşktan Kaçılmaz*'ına dayanır. Aşk (kimi güçlüklerle olsa da) sonunda galip gelir. Ali genç bir Faslı göçmen işçidir. Yaşlı bir dul Alman olan Emmi'ye aşık olur ve onunla evlenir. Dul kadın çocukları ve arkadaşları tarafından kınanır ve alay edilir. Sonunda bu çiftin kendi işlerine yarayacağını anladıklarında bu evliliğe rıza gösterirler. Daha sonra Emmi, Ali'ye gösteriş yapmaya başlar ve Ali onu bir fahişe için terk eder. Birbirlerini ilk tanıdıkları ve bir Arabın sahibi olduğu barda barışırlar. Bu sırada doktor bize Ali'nin Almanya'daki göçmen işçiler arasında yaygın bir hastalık olan ülsere yakalandığını söyler. *Aşktan Kaçılmaz* gibi, *Ali* de Emmi'nin Ali'nin yatağının baş ucunda oturuşuyla biter. Ancak bu kez pencerede geyik yoktur; yalnızca onlara bakan ve Emmi'ye ülserin Ali'yi öldürene kadar sürekli tekrarlayacağını söyleyen doktor vardır. Sirk'ün filmindeki doktor Jane Wyman'ı aşk ve dikkatin hasta olan Rock Hudson'a iyi geleceği konusunda ikna eder.



Persona'dan Bergman'ın ünlü ikili çekimi (üstte; Bibi Anderson ve Liv Ullmann) ve (Altta) *Petro von Kant'ın Acı Göz Yaşları*'ndan Fassbinder'in bir ikili çekimi (her ikisi de Modern Sanat Filmleri Müzesi Fotoğraf Arşivi).

Ali'nin hazzı, Fassbinder'in ilk olarak bize dokunaklı bir şaka yaparak – yaşlı bir Alman kadının, üstelik eski bir Nazi Partisi üyesinin yalnızca bir yabancıyla değil, üstelik genç bir siyahla evlenebileceğine dair mükemmel bir biçimde abuk sabuk bir anlayışı

sunarak – daha sonra da bu çifte yönelik acıma ve şefkat sağlayarak, bazı sıcak duyguları ifade etmek ve en sonunda da onların kimi kötü karmaşık toplumsal ve politik sorunlarını keşfetmek için bu şakayı kullanarak elde ettiği ustaca katmanlaştırmadan gelir. *Ali* yabancı işçilerin ve o ülkenin yaşlı insanlarının içinde yaşadıkları toplumdan yalıtılmışlıklarıyla ve daha da ötesi yabancı bir işçi ile yaşlı bir kadının çevrelerindeki insanlardan yalıtılmışlığıyla (bir arada olarak yalnızlıklarının üstesinden gelmeye çalışmalarının neden olduğu bir yalıtılmışlıktır bu) ilgilidir. Bu mükemmel bir melodramatik durumdur: Bir ya da iki insan (daha fazlası olamaz, çünkü melodram bireysel mücadeleye dayalıdır) mutluluğu bulmaya çalışır ve diğerleri onlara bu izni vermediği için daha da mutsuz olurlar. Fassbinder filmin başına "mutluluk her zaman keyifli değildir," kısa yazısını koyar. Emmi ve Ali her düzeyde baskılanırlar, genel olarak toplum tarafından, komşuları tarafından baskılanırlar (Emmi ise evliliği nedeniyle ailesi tarafından şiddetli hakaretlere uğrar, oğlu televizyonu tekmeler), sonunda birbirlerini baskılarlar.



Dokunaklı bir şaka: Emmi ile Ali arasındaki aşk (Brigitte Mira ve El Hedi Ben Salem). *Korku Ruhu Yer Bitirir* (New Yorker Films)

Ali güçlü olduğu ve eşya taşımada komşulara yardım edebildiği için, ailenin Emmi'nin çocuk bakıcılığına ve semtin ırkçı bakkalının da onların alışveriş yapmasına gereksinimi olduğu için komşular ve aile onları kabul etmeye başladığında, Emmi ve Ali birbirlerini baskılamaya başlarlar. Emmi komşularına Ali'nin kaslarıyla gösteriş yapar. Ali'nin Afrika tabakları yapmasını reddeder.

Ali onu terk eder ve bir fahişeyle teselli bulmaya çalışır. Ali ve çalışma arkadaşları Ali'yi eve götürmek için ikna etmeye geldiğinde Emmi'ye gülerler. Adiliğin karşılıklılığı ve genelliği ikiye katlanarak artar. Ali aynada kendisine bakar ve yüzüne sürekli tokat atar; Emmi ve artık arkadaşı olduğu çalışma arkadaşları temizliğini yaptıkları büyük bir binanın basamaklarında otururlar ve başka bir işçiyi, kısa süre önce Ali ve Emmi'nin yaşadığı tarzda yalıtılmış olan bir Yugoslav göçmeni dışlarlar. İşçi daha önce tam da yalıtılmış Emmi'nin çekimindeki gibi basamaklarda tek başına otururken görülür. Baskılama ve acımasızlık bir ritim gibi geri döner.

Fassbinder karakterlerinin her şeyi öğrenmelerine olanak sağlamayı reddeder. Sinemasında liberal duygusallık ve sonunda her şeyin yoluna gireceğine dair umut yoktur. Her düzeyde sömürünün maddi gerçeklerini gösterir ve bunlara melodramın bize sunduğu yanlış duygusal güvenceyle (baskı ve ıstırap çekişin daha üst ve uzun süreli bir huzurla giderileceğine inancımızdan gelen güvenceyle) karşı koyar. Fassbinder herhangi bir düzeyde huzurun, sınıflara bölünmüş ve bir bireyin ya da grubun diğerini sömürmesine dayalı rekabet ideolojisinin üst belirlediği bir toplumda olanaksız olduğunu bilir. Sunabildiği tek umut, bunu bize gösterebilmesidir. Ve bunu bize gösterebilmesinin tek yolu da olası her noktada ıstırabı azaltmak, bize hissettiğimiz duyguların bizim olduğunu vermek ve aynı zamanda bize bunları hissettirmek için anlatıda neler olduğunu ve neden bunları hissettiğimizi çözümleyebilelim diye bakışımızı yeniden yönlendirmektir. Filmin bir yerinde Ali ve Emmi bir kafeteryanın dışında otururlar, Emmi gözyaşları içinde kendisinin ve kocasının görmüş olduğu muameleyi anlatır. Bu an filmdeki üst düzeyde bir ıstırap çekiş, görünüşte bu iki ıstırap çeken insanla özdeşleşmemizin anıdır. Bu özdeşleşmeyi iki şey parçalar. Bunlar olurken kafeteryanın sahipleri ve garsonlar arka planda heykel gibi durup onlara bakarlar. Emmi ıstırabının ve ağlayışının doruğuna varıp Ali'nin elini sıkıca tuttuğunda, oyuncular birden oyunculuğu keserler, donarlar, kamera geri çekilir, masaları ve sandalyeleri geçer, figürler tablo içinde yalıtılırlar. Bir kez daha kurmacadan ayrılmaya ve duyguların neden olduklarını ve duygulara verilen tepkiyi değerlendirmeye zorlanırız.

Fassbinder 1982'de öldü. Sinemasında günlük yaşamın ve bunu açıklamaya çalışan sinemasal imgelerin sorgulayıcı rolünü Godard'dan devraldı. Yeni bir dönem başlayabilir. *Herkes Başının Çaresine Baksın*'da Godard gündelik yaşamın, cinsel üçkağıtların ve toplumsal rollerin baskıcılığının dünyasına yeniden girdi. Yeni Dalga filmleri yeni bir yönetmenler kuşağını etkilemişken, şimdi de bu yönetmenler üstatlarını etkiliyorlar. 1960'lar sinemasının canlılığını

gösteren bu ortaklaşa ağ kendisini yeniden ortaya çıkarabilir ve Almanların yaratıcı ve ticari başarısı Godard'ın tecritten çıkmasına yardımcı olabilir.

Bu ortak ağa herkes dahil değildir. Alman Rönesans'ının önemli bir yönetmeni olan Werner Herzog kendisi için romantik yalnız sanatçı imgesini yaratmaya çalışır. Onun sineması bireysel mücadeleyle ve korkutucu doğal alanlardaki insanın gizemleriyle ilgilenir. Herzog kendini geliştiren sıradışı yönetmenlerden biridir ve önemli kişisel hareketlerde bulunmaya istekli bir yönetmendir (hasta yatağındaki film eleştirmeni Lotte Eisner'i ziyaret etmek için 300 mil yürür; Amazon kıyılarında huysuz oyuncu Klaus Kinski'yi silahla tehdit eder; film ekibiyle volkanik patlama tehlikesinin olduğu bir Karayip adasına yolculuk yapar). Ve onun filmleri görünüşte Fassbinder ya da Wenders, Alexander Kluge ya da Volker Schlöndorff'un doğrudan maddi ilgi alanlarının dışında gizemli, anlatımı olanaksız bir dünyayı anlatmaya adanmıştır.



Cüceler de Küçükten Başladı (New Line Cinema Corporation).

Herzog kendisini ruha dair neredeyse metafizik düşünmeye öylesine adamıştır ki, filmlerinde fazla fikri olmayan bir mistik – daha da kötüsü gizemlileştirici olarak suçlanma riski taşır ama o bilinmeyen ve bilinemezi akla getiren bir mizansen yaratmada ayrıksı bir yetenektir. Ancak açık bir biçimde Herzog dünyanın gerçekliklerine tamamen gözlerini kapatmaz. Gizemlere yönelik hazzın, gücün çılgınlığının (ve çılgınlığın gücünün), erken kapitalizmin kargaşalarının ve bozukluklarının, ezilenlerin ve

güçsüzlerin üzerine yığılan sayısız suiistimalin araştırılmasının hizmetine koşulduğu *Aguirre, Tanrı'nın Gazabı* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972), *Sırça Kalp* (*Herz aus Glas*, 1976) ya da *Woyzeck* gibi filmler yaratma kapasitesine sahiptir.

Belki de Herzog düşüncelerini bir tarih ve bu tarih içindeki insan etkinliği anlayışıyla birleştirirken metafiziğe yaklaşabilen tek çağdaş yönetmendir. Eğer böyleyse, filmlerini oluşturma tarzının olduğu kadar filmlerin yarattığı ve içerdiği konuların da sonucudur bu. *Aguirre* geleneksel bir yönetmen tarafından yapılsaydı, film tropik bir ormanda doğa karşısında insan üzerine egzotik bir kostüm filmine dönerdi. Herzog bunu yapar ama aynı zamanda da bu karşılaşmadan faşizmin tarif edilemez çekiciliği üzerine bir fantezi yaratmayı başarır. Herzog bunu kısmen karakterleri kendi ortamları içinde gözlemleme tarzıyla başarır: Mesafeli, görünüşte çapraşık olmayan bir bakış tarzı açıklama yapmayı ve araştırmayı reddeder ve çerçeveye her şeyin eşit olarak yerleştirilmesini benimser. Bu yöntem bir ilişkiler ve bakış açıları alanını göz önüne serer. Aguirre, El Dorado'yu bulabileceği inancıyla çıldırmış, fizik olarak çarpılmış bir deli, bir manyaktır. O ve Amazon boyunca yolculukta kendisine eşlik etmeye zorladığı fetihçiler, bölgenin tehlikelerine göğüs gererler ve arayışlarının imkânsızlığını göremezler. Yalnızca güvenli konumdaki biz izleyiciler, onların güçsüzlüğünü ve Aguirre'nin deliliğini farkedebiliriz. İmha görüntüleri, Aguirre'nin öfkesi sonucu katledilen insanlar, hastalık, açlık, görülmeyen yerlilerin kıyıdan attığı oklar; doğanın varlığının ve müdahalecinin deliliğine aldırmazlığının görüntüleri – tıpkı Aguirre'nin salı ele geçiren maymunları yeni takipçileri olarak kabul etmesi gibi – sanrı haline gelen bir sıradanlıkla görülürler. Zirve duygusu yoktur, Aguirre ve adamları kendi kendilerini imha ettiklerinin bilincinde değillerdir (ne de gittikleri ülkeyi mahvettiklerinin farkındadırlar). Yalnızca çok güzel ve müthiş bir ısrar, içinde gezdikleri orman kadar boyun eğmez ve dayanılmaz bir saplantı vardır.*

Herzog'un Yeni Gerçekçi gelenekle çok garip bir ilişkisi vardır. En azından bu ilişkinin bir bölümü karakterlerin ve kırsal alanların nesnel gözlemini talep eder. Yeni-Gerçekçiler gibi Herzog da çok dikkatli bir biçimde kamerayı görmesini istediğine yönlendirir ama o, gözlemleme işinden kendini yok etmeyi ya da daha doğrusu bakan ama yargılamayan, her şeye hâkim bir göz yanılsaması

---

* Bu çok tanıdık geliyor. Coppola'nın *Kıyamet*'i, *Aguirre: Tanrının Gazabı*'nın yapısına çok yakındır ve görüntülerin çoğunu bu filmden almıştır. [Michael Dempsey, "Apocalypse Now," *Sight and Sound* 49 (Kış, 1979-80). 6]

yaratmayı Yeni-Gerçekçilerden daha fazla ister. 1970'de *Cüceler de Küçükten Başladı* (*Auch Zwerge haben klein angefangen*) adlı bir film yaptı. Bu tuhaf, tümü cücelerden oluşan oyuncu kadrosuyla Buñuelvari alegori, isyan ve acımasızlık ile küçüğün korkunç olduğu kadar büyük, baskılanmış olanın ise baskılayan kadar kötü olduğu anlayışını içerir. *Cüceler* çok başarılı bir biçimde, Herzog'un garip olanı, öznelerinin garip özelliklerinden hiçbirini azaltmaksızın normalmiş gibi ele alma yeteneğini gösterir. Film aynı zamanda Herzog'un mizanseninin özü olan anormal imgeleri, anlatıyla doğrudan bağlantısı olmayan ama anlatıya girerek, onu bilmecemsi hatta korkutucu nitelikle dolduran imgeler içerir: Çarmıha gerilmiş bir maymun, diz çökmüş bir deve, sürekli daireler çizen eski bir kamyon. Bu filmde eksik olan, anlatıyı genişleten, yananlam ekleyen, akılcı çözümlemeyi azaltan – fiziksel ve metaforik dönüşüm aracılığıyla psikolojik – kırsal alandır. *Cüceler* klostrofobik bir filmdir. Herzog hâlâ, karakterleri tamamlamak ya da onları tamamen yutmak için tam olarak ifade edilmiş bir dünyayı gözlemlemenin bir yolunu bulmak zorundadır.

Bu yol *Serap*'ta (*Fata Morgana*, bu film de 1970'de yapıldı) bulunur. Film Kuzey Afrika çölünün bir belgeselidir. Herzog sürekli olarak anlatılı filmle belgeselleri değiştirir ve her ikisinde de kullandığı yöntemler benzerdir ve birbirlerini beslerler. Ve aslında belgesel bir kayıttan çok, bölgenin dadaist bir ifadesidir.[93] Bu filmde anlatı imgelerden ayrılır. Anlatı yapısı düşüncesi, Güney Amerika kızılderililerinin yarattığı bir miti okuyan dış ses yorumla imgeleri kaplar. Film üç parçaya bölünür: "Yaradılış," "Cennet" ve "Altın Çağ." Ama imgelerin yorumla ve başlıklarla ilişkisi en iyi yönüyle ironiktir, genelde ise yoktur. Art arda sekiz kere bir jetin inişini gösteren giriş çekimlerinden sonra filmin ilk bölümü başlar ve bu bölüm büyük ölçüde ıssız bir manzaranın sola ve sağa kaydırmalı çekimlerinden oluşur. "Yaradılış" anlatısı sürerken bir yerleşim biriminin parçaları görünür: Bacalarından alev çıkan petrol rafinerisi, bir uçak enkazı, hurdalık. Bu bölümde ve diğer bölümlerde insanlar göründüğünde yaşadıkları mekânla yalnızca yoksullukları ve yalıtılmışlıklarıyla – daha doğrusu Herzog'un insanlar ile yaşadıkları yer ve orada nasıl yaşadıkları arasında herhangi bir ilişki kurmayı reddederek, onlar için yarattığı yoksulluk ve yalıtılmışlıkla – ilişkilendirilirler. Herzog geniş açı bir objektifle görünümü bozulmuş, kameraya bakan bölgeden bir yerliyi görüntülemekten çok hoşnuttur. Yerli diğer şeyler arasında bir nesne haline gelir,

[93] Bak. William F. Van Wert, "Hallowing the Ordinary, Embezzling the Everyday: Werner Herzog's Documentary Practice," *Quarterly Review of Film Studies* 5 (İlkbahar. 1980), 183-92.

tasarlanmış ve açıklanmamıştır. Bölgede yaşayan Avrupalıları görüntülediğinde bağlantısızlık duygusu daha da şaşırtıcıdır. Bir Alman bir kertenkeleyi tutar ve çöl sıcağı üzerine bir konferans verir; bir diğeri kaplumbağalar için bir havuza dalar. "Altın çağ" bölümünün başında kamera, harabe bir balo salonunun sahnesinde olduğu görülen bir piyano ile davulların başına oturmuş, berbat İspanyol pop şarkıları söyleyen bir erkek ile bir kadına bakar. (Adam *Cüceler*'deki cücelerden bazılarının taktıklarına benzer gözlük takar.) Bu arada yorum mükemmel bir dadacı anlamsızlık içinde parçalarına ayrılır: " 'Altın Çağ'da erkek ve kadın uyum içinde yaşar. Örneğin şimdi onlar kameranın önündeler. Gözlerinde ölüm. Yüzlerinde gülümseme. (Gördüğümüz çift gülümsemez.) Pastada bir parmak..."

Film tuhaflıktan saçmalığa ve tekrar geriye hareketini sürdürür. Filmin en güçlü anında Herzog kamerasının ses kuşağında bir Leonard Cohen parçasının eşliğinde, Batılı inşaat şirketlerinin terk edilmiş binalarının yanında devinmesine ya da duygusuz bir biçimde yerde kurumuş hayvan leşlerine bakmasına olanak sağlar. *Serap* duygusuz gözlem ve reddetme, kameranın gördüğüne dahil olmayı ve hatta sorgulamayı reddetmesi üzerinedir. Bir yerde yorumcu "daha derin anlamı olmayan bir uzam vardır" der ve bu ironiden oldukça yoksun bir ifadedir. Herzog'un bu uzamdan aldığı imgelerin geçmişi ve geleceği yoktur. Bunların çoğu bir sömürge geçmişinden arda kalanları içerse de, Herzog'un bunlardan uzak durması (filmde daha çok tele objektif çekimleri vardır) bizi herhangi bir tarihsel analizden uzaklaştırır. Aynı kırsal alana bir gizem mekânı, uzaktan bakılan gerçeküstü bir dünya olarak değil, insanların yaşamak için mücadele ettiği, kendi ekonomik ve toplumsal durumlarının bilincine vardıkları yerleşim alanı olarak nasıl girilebileceğini görmek için, *Serap* ile aynı yıl yapılmış olan Jean-Louis Bertucelli'nin filmi *Kilden Duvarlar*'a (*Remparts d'Argile*) göndermede bulunmak gerekir. Bertucelli'nin Kuzey Afrika çölü daha derin bir anlama sahiptir ve o, bu mekânın başkalığını tümüyle görmezden gelmez (Herzog gibi o da ıssız köyün duvarlarının etrafında sürekli kaydırmalar yapar), kaydırmalı çekimleri aynı zamanda bu mekânı kucaklar, onu anlamaya çalışır ve Herzog'un tele objektifine karşıt olarak yanal kaydırmalar yalnızca mekânın garipliğini öne çıkarır. Bertucelli mekânın gizemlerine teslim olmaz, daha çok onları anlamayı ister. Gözlemlediği insanlar yabancı değildir; onlar bu mekânda yaşamaya çalışır, mekânın nesnelerinden biri değildirler.

Bu karşılaştırma Herzog ile ilgilenmenin ikilemini yeniden öne çıkarır. Ne zaman ötekilik duygusu öne sürülebilirse, o öne sürecektir. Ne zaman olanaklı olsa, imkansız olanı deneyecek, kırsal

kesimdeki insanların Yeni-Gerçekçi gözlemini, bu mekânı dışavurumcu bir ruh durumuna çevirme arzusuyla birleştirecektir; yapabilse, insanların kendilerini bir ruh durumuna çevirecektir. Burada tartışılan birçok yönetmen gibi Herzog da karakterlerinin bireysel psikolojisinden, durumlarına uygun motivasyonlar ve davranışlardan çok bu durumların ve davranışların gözlenme tarzıyla ilgilenir. Diğerlerinden daha fazla olarak Herzog çoğunlukla çözümleme yapmayı reddeder ve bunun yerine karakterlerini bilmecemsi, kendini sınırlamış nesneler, dünyanın aptallığından acı çeken, bazen bir tür kahramanca masumiyete çekilerek dünyayı reddeden, her durumda dokunulmamış zarafetleriyle birlikte yenilen edilginler haline getirmeyi tercih eder. İster proto-faşist Aguirre ister *Herkes Kendi Başına ve Tanrı Herkese Karşı*'daki Kaspar Hauser gibi *ahmak bilgin* isterse *Nosferatu*'daki gibi mitsel karakter olsun Herzog karakteri (*Serap*'ı izleyen filmlerde) bir Alman romantiğinin – hipnotize olduğundan habersiz olduğu – doğa düşü olan ve sonunda ortadan kaybolan bir manzarada devinir.[94] Herzog, "karakterlerimin gölgesi yoktur," der. "Onların geçmişi yoktur ya da geçmişlerinin önemi yoktur. Karanlıktan gelirler ve karanlıktan gelen insanların gölgesi yoktur. Işık onları incitir, karakter o anda oradadır ve daha sonra belirsizliğine döner. Öyle görülüyor ki, yaptıklarına her nasılsa ilgisizdirler."[95]

Ama bizim için öyle değildir. Her an manzara ve karakterler tarafından önümüz tıkansa da anlamaya çalışırız (perdedeki yabancılıkları çoğunlukla anlatı dışı varlıklarıyla birleşir – Kaspar Hauser'i oynayan Bruno S. "gerçek yaşamda" yarı şizofrendir; Klaus Kinski filmlerin içinde ve dışında garip bir kişiliktir; *Sırça Kalp*'in erkek oyuncuları baştan sona hipnotize edilir). Engelleme, korku, hastalık – bu reaksiyonlar Herzog'un filmini Dışavurumcu geleneğe bağlar. Bir manzarayı ya da bir karakteri tuhaflığın, ayrılığın ifadesine dönüştürebilir; bakışı yalıtır ve aslında ilk Dışavurumcularınkinden daha da garipleştirir. Onlar yapıtlarını doğal dünyadan ayırmış ve dünyayı stüdyoda istedikleri gibi boyamış, (Herzog'un Dışavurumcuların görsel ve oyunculuk stiline çok yaklaşan bir film olan *Sırça Kalp*'te elde ettiği bir efekt olan) algısal endişeyi tahrik etmeye yardım etmiş aşırı bir ışık gölge oyunu yaratmışlardı. Herzog uzaktan yaptığı ve uzun süren çekimlerle

---

[94] Peter Beicken, Herzog'un mekânlarının Alman romantik ressam Caspar David Friedrich (1774-1840) ile ilişkili olduğunu belirtti. Maxmillian Schell Genç Alman Sineması hareketinin başlangıç döneminde "Yeni-Gerçekçi Dışavurumculuk" kavramını önerdi. Bak. David L. Overbey, "From Murnau to Munich: New German Cinema," *Sight and Sound* 43 (İlkbahar, 1974), 101

[95] Aktaran Alan Greenburg, *Heart of Glass* (Münih: Skellig, 1976), s. 122.

benzer etkileri elde eder, doğal alanların çekimi o kadar uzundur ki doğal olan yapay ve tedirgin edici hale gelir. Aslında bu, son Dışavurumculardan olan F. W. Murnau'dan öğrendiği bir tekniktir. Murnau'nun *Nosferatu*'sunda yapay setler gerçek kırsal alanların çekimleriyle noktalanır ve asla Herzog'unkiler kadar uzun sürmese de, bu çekimler ona doğal dünyayı inatçı, katı ve bilinemez olarak algılanır biçimde vermenin bir yolunu göstermiştir. Belki de Herzog'un *Nosferatu*'yu yeniden yapışı beklediğimizden daha az ilginçtir, çünkü Herzog bu filmi yapmadan önce Murnau'nun filminden neler öğrendiğini zaten göstermiştir. Herzog'un *Nosferatu*'su zaten yaşama geçirmiş olduğu bir film yapım tarzına doğrudan bir saygıdır ve Klaus Kinski'nin başrolü yorumlaması hariç – onun melankolik fare suratı vampire Murnau'nun ve Dracula mitinin diğer versiyonlarında olmayan bir keder kazandırır – ne mite bir şey ekler ne de miti derinleştirir. Film ne tamamen orijinali anımsatır ne de kendi stilini oluşturur, akıllı bir biçimde ustasının kendi üzerindeki etkisini geliştirmekten çok aşırı bilinçli bir saygı sunma girişimi olmanın sıkıntısını çeker.

Belki de Herzog'la ilgili sorun, onun romantiğin aldatıcı görünümünü, akılcılığa saldırıyı, çözümlemeden kaçınmayı benimseyerek, tarih ve psikolojiyle neredeyse yalnızca alegorinin biçimleriyle, çoğunlukla da aklın ve algılamanın anormal halleriyle ilgilenerek kendi aklından feragat etmede ısrarlı görünmesidir. Öznesi, birey ya da grup, her zaman dışlanmıştır, rasyonel olarak oluşturulmuş burjuva dünyasına yabancıdır, onun yabancılığı, varlığı nedeniyle dünyayı daha da garipleştirir. Modern dünyayla ilgili tek kurmaca filmi olan *Stroszek*'de bile Herzog daha çok Amerika'nın orta batı bölgesinden ve burada yaşayan insanlar arasından bir araya gelmeleri normalde olanaksız üç Alman göçmenin, (bir budala – yine Bruna S. – hayvan manyetizmasını araştıran küçük yaşlı bir adam ve bir fahişe), onları anlamaktan çok, tam yabancılaşmasını gözlemlemekle ilgilenir. Daha önce belirttiğim gibi, Herzog'un gözü saplantılı bir biçimde ötekiliğe çekilir, yabancı ve garip olanı tercih etmesi onu dokunulmamış bırakmak ve dünyanın geri kalanını onun varlığına yaslamaktır. Doğa ve toplum gölgesiz ötekinin ortaya çıkışıyla dokunulmamış kalır. *Aguirre*'nin sonunda kamera üzerinde çılgın fetihçilerin durduğu, ölmekte olanlar ve ölülerle çevrili ve maymunların istila ettiği sandalın çevresinde geniş daireler çizer. Devinime ve anlatıda içerilen faşist kişilik alegorisine rağmen, son imge karakteri tuzağa düşürür ve izleyicinin karakteri anlamasını durdurur. Mucize karşısında tarihin üzerine çizgi çekilir, hatta kahraman deliye hayranlık sağlanır.



Gerçeküstü görünüm. Herzog'un *Serap*'ı
(New Line Cinema Corporation).



Politik görünüm. Bertucelli'nin *Kilden Duvarlar*'ı (Cinema 5).

Sırça Kalp'te Herzog sanayinin yükseliş ve düşüş alegorisini yaratmaya çalışır. 19. yüzyılda cam imal edilen bir kasabanın sakinleri üretim işlemlerinin sırrını yitirdikleri için çıldırırlar. Bir kahin kapitalizmin ölümcül acılarının kehanetinde bulunur. Ama tıpkı Aguirre'nin megalomanlığının Herzog'a megalomanlığa içkin faşizm kehanetinden daha cazip gelmesi gibi,

Sırça Kalp'teki kasaba halkının gizemli çıldırışı (ve hipnotize olmuş oyuncuların zombie benzeri davranışlarında bu çıldırışın ortaya çıkışı) da bunun ekonomik ve kültürel sonuçlarını anlamaktan daha cazip hale gelir. Herzog saplantının, megalomaninin cazibesine kapılır, alegorisini ve kehanetini kısa devre yaptırır.

Vahşi Çocuk (*L'Enfant sauvage*, 1969) filminde François Truffaut bir çocuğa yaşamı boyunca bilmediği dil ve aklı kazandırmanın sonuçlarını anlamaya çalışır. Film eğitim ve öğrenme, doğayı bırakma gereksinimi ve bırakılan doğal yaşama yönelik melankolik nostalji üzerinedir. Truffaut filmin başındaki basit görsel dille karakterinin dil öğrenmesini koşut hale getirirken, *mizansen* D. W. Griffith'in basitliğini yansıtır. *Herkes Tek Başına ve Tanrı Herkese Karşı*'daki özne belki de doğumundan itibaren zindana kapatılmış biridir. Herzog dil ve akla sahip olmadan birden dünyaya salıverilen yarı-biçimlenmiş bir adamın bakış açısından bakmaya ve 19. yüzyıl rasyonel dünyasının ondan neler öğrenebileceğini anlamaya çalışır. Bulduğu yanıt hiçbir şeydir. Kaspar Hauser burjuva dünyasının aşmak zorunda olduğu bir engel haline gelir ve dünya da Kaspar için düşlerinin bir uzantısı olur. Filmin biçimi iç dünya ile dış dünyayı iç içe geçirir ve Kaspar kibarlık ile acımasızlığın anlayışsızlığın iki kutbu olduğu bir hapishaneye kapatılır. Kurt çocuk mitinin kendi versiyonunda Truffaut burjuva dünyanın neredeyse eğittiği bir çocuğa sahiptir; Herzog ise dünyanın asla çocuk-benzeri akılla eğitilmeyeceğinden hoşnuttur.



Herzogcu görünüm. *Herkes Kendi Başına ve Tanrı Herkese Karşı*
(Modern Sanat Filmleri Müzesi Fotoğraf Arşivi)

Son olarak Herzog'un filmlerini belirleyen belirgin bir kendini beğenmişlik vardır. Bu filmlerin son derece güzel mekânların uzun çekimleriyle yaratmaya yöneldiği rahatsızlık, korku hatta yarı-hipnozun ötesinde, bunlar kendilerinden çok hoşnut filmlerdir. Bu olgu onları, filmleri asla kendi doğalarını sorgulamayan, imgeleri kendilerinin yaratılışları ve anlamları konusunda sessiz olan Dışavurumculara (ve genelde Romantiklere) daha da yakınlaştırır. Bütün önemli çağdaş Avrupalı yönetmenler arasında Herzog imgelerinin sorgulanmadan kalma olanağını sağlamayı, onlara dikkatlı bir biçimde seçerek kurnazca yerleştirdiği müzikle şaşkınlık yaratma, fanteziyi ilerletme ve çözümlemeye engel olma iznini vermeyi en fazla isteyen yönetmendir. Onun filmleri, tıpkı karakterleri gibi, gölgesizdir ve *Serap*'ın kırsal alanı gibi daha derin anlamdan yoksundur. İmgeleri aşırı derecede şaşırtır ama söylevi de daralır. Filmleri anlatılardan çok büyüdürler.

Herzog Yeni-Gerçekçilikten modernizme yönelen hareketi almış ve garip bir çıkmaza sokmuştur. Gözlemlemenin kendisi bir amaç olsun diye Yeni-Gerçekçi imgeyi politik niteliğinden ayırır. Onun manzaraları ve içerden bakan karakterleri bakışımıza izin verir ama ne bunun farkındadır ne de tepki verirler. İster Brechtyen isterse Brechtyen olmayan tarzda olsun modernist hareket imgeyi algılamamızı açıklanabilir hale getirir ve karşılıklı sorgulamanın oluşmasına olanak sağlar. Godard'ın *Herkes Başının Çaresine Baksın (Yaşam)*'da kullandığı kare kare yavaş çekim gibi en basit hareket bile izleyicide filmin (ve yaşamın) yanılsamalar kompleksi olduğunu düşünme arzusunu kışkırtma isteğini gösterir. Herzog bu arzuyu gizemlerin kabulüne ve filmin gizemine yeniden yönlendirmiştir.

Ancak bütün bunları söyledikten sonra, Herzog'un modernist sanatçının izleyiciyi rahatsız etme, onu düşselin kimi öğeleriyle ilgilenmeye zorlama yeteneğini paylaştığını belirtmeliyim, ancak imgeler kendilerini tutarlı bir çözümlemeye teslim etmediklerinde (örneğin Straub ve Huillet'nin uzun süren uğraşılarının sonrasında kendilerini teslim etmelerine karşıt olarak) sonuç hayal kırıklığıdır. Bu imgeler o kadar iyi oluşturulur ve o kadar baştan çıkarıcıdırlar ki, içerikleri ne kadar kaba olursa olsun, onları düşünmemek olanaksızdır. En basit imgeyi (*Herkes Tek Başına ve Tanrı Herkese Karşı*'nın başındaki dalgalanan buğday tarlası ya da *Stroszek*'te yeni doğan çocuğa bakan Bruno S.'nin çekimi gibi) korku ve yabancılık imasına dönüştürebilen ya da en karmaşık çekimleri (*Aguirre*'nin son çekimi ya da *Sırça Kalp*'in son çekimleri gibi) Faustvari bir arzunun sonsuz belirsizliklerini ve karşıklıklarını akla getirecek biçimde düzenleyen çok az yönetmen vardır. Ancak böylesi sonsuz belirsizliklerin benimsenmesini kesinlikle tedirgin edici

bulurum. Herzog'unki bir kördüğüm sinemasıdır. Belirsizliğin kışkırtılması, arzulu kahramanın toplumsal düzenin akılcı kontrolleri ya da doğanın akıldışı kontrolleri sonucu hayal kırıklığı yaşamasına dair ironiler hala romantizmin artıklarından mustarip bizler için çekicidirler. Ancak bu kışkırtmalar, ironiler ve kötü kadere mahkûm kahramanın arzuları, çözümlenmeden kalmalarına izin verildiğinde, belirsizliklerin sınıflandırılması ve anlaşılması gereken ve ironilerin yalnızca geçici bir sığınak sağladığı bir dünyadan kendimizi uzaklaştırmaya davet ederler. Amos Vogel, Herzog'un filmleri üzerine şunları yazmıştı: "Bir gerici olmaksızın yaşamdaki ve sanattaki metafizik bir öğeyi göstermek günümüzün meydan okumalarından biridir."[96] Herzog nadiren meydan okur. Ne metafizikçi ne de bir gerici olan Herzog gözü heyecanlandıran ve aklı boğmakla tehdit eden romantik, alegorik bir evren yaratır.

Tartıştığımız yönetmenlerin çoğu farklı başarı düzeylerinde biçim ve içeriğin eski romantizmine ve biçimin, bizim tutkular ve gizemler, arzular ve aşkınlıklar dünyasına bakmamıza olanak sağlayan bir ayna olduğu anlayışına saldırmaya çalışmıştır. Herzog hiçbir biçimde sıfır derece stilini yeniden yaratmaya çalışmaz ama sinemanın, olağan görüşümüzün ötesinde yer alan olağanüstüyü gösterebilecek büyülü bir ayna olarak gelişimine yardım etmeye çalışır. Şimdiye kadar tartıştığımız Fassbinder, Godard, Chabrol, Buñuel ve Antonioni gibi birçok yönetmen sıradan olanda sinema için gerçekliğin karmaşık yapılarını sunma olanağının yattığını göstermeye çalışmıştır. Kendi deneyimimizle sinemanın kesişmesinin oluşturduğu bir gerçekliktir bu ve her biri mistifikasyonlar olmaksızın ötekine hitap etmiştir. Bu yönetmenlerin farklı biçimsel kaygılarından sinemanın yalnızca basit ahlaki yavanlıkları tanımlamak ya da aktarmak olmadığı anlayışı çıkmıştır. Sinema aşırı düzeyde seyirliğin zenginliğine, eğlenceye adanmamalıdır. Bunun yerine sinema gizemli şeylerin değil, bunların gizemli oluşlarında, belki de toplumların ve politikalarının payı olsa bile, gizli kalmış şeylerin araştırıcısı ve açığa çıkarıcısı rolünü üstlenebilir. Yönetmenler kendi yapıtlarının yapay, imgelerden oluşmuş bir ürün olduğunu göstermeye başladıklarında, aynı zamanda imgeleri – hem filmin hem de gündelik yaşamın imgelerini – neyin oluşturduğunu göstermişlerdir. Sorgulama sürecinde sinema en azından 1940'ların ortalarına dek görmezden gelinen soruları bize yansıtmıştır. Görme biçimi yöntemlerini gösterirken önceden görülmeyen şeyleri film sayesinde gösterebilmiştir. Bu gizemden kurtarma işi, gördüğümüz üzerinde kontrolü yeniden sağlamaya ve bu kontrolü nerede kullanabileceğimizi görmemize yardım etmiştir.

---

[96] "Herzog in Berlin," *Film Comment* 13 (Eylül-Ekim 1977), 38.

3 ■ POLİTİKA, PSİKOLOJİ VE BELLEK

Benim zamanımda uçuruma açılırdı bütün sokaklar.
Sonunda ölüme yolladı dilim beni.
Yapabileceğim çok az şey vardı.
Ama ben olmasaydım
Egemenler kendilerini daha bir güvende hissederlerdi,
bunu umdum.
Bertolt Brecht[1]

Çok az şey Amerikalı bir film eleştirmenini aşırı politik söylevi olan bir filmden daha fazla rahatsız eder. Genel eleştirel düşünce, "politikanın" bir sanat yapıtının değerini azalttığı, daralttığı ve onu "propagandaya" dönüştürdüğü yönündedir. "Propaganda" sınırlandırıcıdır; zenginliği ve belirsizliği reddeder, çünkü dar, önceden belirlenmiş bir bakış açısını öne sürer (propagandasını yapar). Bir filmin "gerçekçi" olması için deneyimin bütünlüğüne açık olmalı, karakterler açıkça gelişmeli, bir geçmişi ve geleceği olmalı, davranışları net bir biçimde motive edilmeli, gündelik yaşantıdan bildiğimiz dünyaya dayalı bir dünyaya dayalı olduğu görünen bir dünyada yaşamalıdır: Sunulan olaylarda devamlılık, kendiliğindenlik olmalı ve belirli bir politik bakış açısıyla sınırlanmamalıdır. Bir yönetmen "politik amaçla üretmemelidir." Bazen bir Amerikan filminin politik ya da toplumsal bir "temayı" içermesine zımni izin verilir. Bağnazlığa karşı, şirket tiranlığına karşı ifadeler, son dönemde kadının kendi yaşamına yön verme hakkı üzerine ifadeler bir filmin modeli içinde yer alabilir. Ancak genellikle bu ifadeler zararsız popülist argümanlar biçimini alır – "birlikte çalışırsak sorunlarımıza adil bir çözüm buluruz" – ya da tersine (ve özellikle 1970'lerin başından bu yana) sorunları ortaya koymanın aynı zamanda bu konuda hiçbir şey yapamayacağımızı ifade etmesidir. Yapacak bir şeyimiz yoksa, yalnızca keyfini sürdüreceğimiz bireysel güçlerimiz vardır. Ortaya koyma işi genellikle bir heyecanlı takip çerçevesi içine yerleştirilir: Robert Redford ve Dustin Hoffman (*Başkanın Bütün Adamları* [*All the*

[1] "To Posterity"den, *Bertolt Brecht Selected Poems* içinde, çev. H. R. Hays (New York: Grove Press, 1959), s. 175.

President's Men], Alan J. Pakula, 1976) yozlaşmayı gösterip ülkeyi zamanında uyaracaklar mı? Jane Fonda ve Michael Douglas (*Dünyanın Kaderi* [*China Syndrome*], James Bridges, 1979) susturulmadan önce nükleer enerji şirketinin ihanetini açıklayacaklar mı? Zamana ve kötü adamlara karşı yarış, her konunun içine yerleştirilebileceği bir türü oluşturur. Avrupalı yönetmenler bile bundan bağışık değildir. Costa-Gavras da *Z*'de (*Ölümsüz*, 1968) son dönem birçok Amerikan filminde olduğu gibi, bir gazetecinin karanlık olayları araştırdığı Yunanistan'daki baskı ve politik bir cinayet üzerine güçlü bir politik heyecan filmi yaptı.[2]

Ticari Amerikan sinemasında kararlı politik çözümleme, açık ve baskılanmamış politik sesin yükselmesi korkusu, daha büyük bir politik olgunun parçasıdır. Birleşik Amerika'da "politika" genellikle iktidar yapılarının gerçekliklerinden çok oy verme mekânizmalarını çağrıştırır. Politika daha genel anlamda kuramsallaştırıldığında ya da bir kurmaca anlatı içinde tartışıldığı zaman geleneksel bireycilikten, özgür girişimcilikten ve toplumun bütün üyelerinin daha iyi konuma gelme konusunda eşit fırsata sahip olduğuna dair geleneksel ideolojiden herhangi bir sapma, çirkin diye çok altüst edici olarak değerlendirilmez ve bu nedenle alternatif, analitik bir politik söylemin ifade edilmesi daha da zorlaşır. Günümüz ticari sinemasında (Amerika'da, artan ölçüde Avrupa'da ve diğer yerlerde) muhalif sesleri susturmak için basit bir ekonomik sansür işliyor. Politik filmler için, aslında biçim ve içerikte gerçekçiliğin standart komik ve melodramatik geleneklerinden sapan yapıtlar için para bulmak zordur. Tıpkı daha geniş ölçekli, gelenekleri içeren geleneksel ideolojinin kendisini (bireylerin çoğunun gerçek durumunu sunmadığında bile) tek geçerli ideoloji olarak sunması gibi, geleneksel gerçekçilik de kendisini, deneyimlerin sinemasal olarak anlaşılmasının tek yolu olarak sunar. Biçim ve içerikteki radikal çeşitlemeler "gerçekçi değil," daha da kötüsü eğlendirici değil diye kınanır ve geleneklerin ötesine geçebilmiş bir filmi bekleyen son sansür biçimidir bu. Film yalnızca eğlencedir; eğer sınırı geçerse işlevini yerine getirmemiş olur.

Avrupa ve bazı gelişmekte olan ülkelerin ideolojilerinde farklılıklar vardır ve bunlar bu sansürü daha az katı hale getirerek sinemanın ara sıra alternatif bir söylevi dile getirmesine ya da kültüre egemen olandan farklı bir politik bakış açısı üstlenmesine olanak sağlar (ya da sağladı). Birçok Avrupa ülkesi sosyalisttir ve sosyalist – solcu ya da Marksist – bakış açısı sinemanın (ve genelde sanatsal yaratımın) insanlarla toplumsal ve politik bağlamlarda

---

[2] James Monaco, "The Costa-Gavras Syndrome," *Cineaste* 7 (1976), 18-22.

ilgilenmesinde ısrar ettiğinden, ideolojik baskı, bu düzeyde, orada daha az katıdır. Ancak başka güçlükler söz konusudur. Sosyalist ideoloji, tıpkı kapitalist ideolojinin toplumsal ve politik sorunlarla ilgilenmenin doğrulunu inkâr edişi gibi, filmde öznel, psikolojik sorunlarla ilgilenmenin doğruluğunu reddetmiştir. Bu arada bir de sosyalist gerçekçiliğin sıkıntı verici tarihi vardır. Bu anlayış denemelere izin vermeyi reddetmiş, biçimsel basitliği öne çıkarmış ve kolayca anlaşılan geleneklere dayanmıştır. Bu gelenekler de "gerçekçiliğin" diğer sorgusuz benimsenmiş herhangi bir biçiminin yaptığı kadar araştırmayı sınırlamıştır. Bereket versin sosyalist gerçekçiliğin sınırlamaları Doğu Avrupa'da (Andrei Tarkovsky'nin *Solaris*'i [*Solyaris*, 1972] gibi filmlerde tanık olunabileceği gibi biraz SSCB'de de) önemli ölçüde gevşemiştir. Sosyal demokrat Avrupa'da Birleşik Devletler'de olduğu kadar sol ideoloji paranoyası ve bu ideolojiye küstahça izin verilmesi söz konusu değildir. Toplumsal ve politik gerçeklikleri sorgulayan ve bunlara sol seçenekler sunan filmler yapma ve izleyici bulma daha az zordur (ya da en azından zordu).

1980'lerde bu türden sorgulayıcı/araştırıcı sinema önemli ölçüde azalıyor ve Godard, Bertolucci ve Costa-Gavras gibi kimi yönetmenler daha az sorgulayıcı film yapım tarzlarına, sorgulayıcı olmayan melodram tarzlarına geriliyorlar.* Bu gerilemenin büyük bölümü sadece filmlerine para bulma ve dağıtma arzusuyla ilişkili olabilir. Para bulma ve dağıtım 1960'larda ve 1970'lerde bugün olduğundan daha az baskıcı bir sorundu.

Bir anlamda bu kitapta siyasal sinemayı tartışıyorum. Yeni-Gerçekçi hareketin önemli bir bileşeni, gerçekten sinemada ilk kez emekçi kesimlerle nesnel olarak ilgilenme kaygısıydı. Konusunu duygusallaştırmaktan kaçınamaması nihayetinde önemli değildir. Toplumsal ve ekonomik olarak tanımlanmış bir varoluş üzerine bilinçli olarak yoğunlaşmayı seçerek Yeni-Gerçekçiler imgelerini ve anlatılarını politikleştirdiler. Psikolojik araştırmanın yerine dışsal mücadele tanımlamalarını, savaş sonrası İtalya'sının toplumsal ortamını, yönetimini, ekonomik ve politik durumunu geçirdiler. Yeni-Gerçekçilik çağdaş sinemanın temelini oluşturan bir hareket haline gelirken, politik inisiyatiflerini asla kaybetmediler. Ancak

---

* Değişimin göstergeleri mi? Romantik bir film olan *Kadın Işığı*'nın (Claire de femme, 1979) ardından Costa-Gavras oğlu Şili'deki 1973 askeri darbesinde öldürülmüş bir Amerikalı üzerine olan *Kayıp* (Missing, 1982) adlı filmiyle sinemasını politik temelde sürdürmeye çalışmıştır; ancak solcu dürtü önemli ölçüde zayıflamıştır ve 1990'larda Costa-Gavras, Billy Wilder'ın 1950'lerin başında yaptığı melodram olan *Büyük Karnaval*'ı (Ace in the Hole, Mad City) yeniden yapıyordu. (Dipnotun son cümlesi yazar tarafından internetteki metne eklenmiş. Ç.)

odak emekçilerden orta sınıfa doğru değişti, çünkü Avrupalı yönetmenler orta sınıf entelektüelleriydi (hâlâ da öyledir) ve kendi sınıflarıyla daha rahat ilgileniyorlardı (rahatsız edici bir soru olan işçi sınıfının kendi kendine ve kendi hakkında nasıl filmler yapabileceği sorusunu önlemeyen bir olgudur bu). Kuşkusuz imgenin politikleşmesi süreci evrensel değildi; Bergman, Fellini ve Truffaut gibi bazı önemli yönetmenler aşırı politik kaygılardan uzak durdular. Ve birçok örnekte (Godard'ınki klasik örnektir) biçim denemelerini (denemenin kendisinin politik bir eylem olduğunu yinelemeliyim) içeriğin politikleşmesi izledi.

20. yüzyılın başlarında gerçeküstücüler ve dadacılar güzel sanatların yerleşik geleneklerini kırmaya başladıklarında, sınırlı sayıda izleyiciye hitap ediyorlar, şok ve sürprizin önemini gösteriyorlardı. Antonioni, Resnais ve Godard 1960'ların başlarında anlatı sinemasının geleneklerini yeniden tanımlamaya başladıklarında milyonlarca insanın bildiği, rahat ve güvenli bulduğu bir biçimi yıkıyorlardı. Bu yönetmenler mutluluğun her zaman keyifli olmadığını, anlatıdan alınacak hazzın çabalayarak aranıp bulunması gerektiğini ve bu çabanın özgürleştirici olacağını öne sürmeye başladılar. Yıkmaya çalıştıkları kesinlikle, sinemanın geleneksel akıl, melodramatik ahlak, bir dolarlık Freud kitapları ve egemen ideolojinin bilinçaltında algılanan fısıltıları için bir depo olmasına olanak sağlayan filmsel öykü anlatımının eski, kapalı biçimlerinin rahatlığı ve güvenliğidir. Modernist ve Brechtyen sinema eski gelenekleri ve izleyici tutumlarını ortadan kaldırmaya, yok etmeye çalıştı. Bu, eski ve kapalı biçimlere dair otoriteryan anlayışı kırması ve izleyiciye düşünme ve duyumsama, bunları yalnızca kabul etmek yerine sonuçlar çıkarma özgürlüğünü vermesi anlamında politik bir işlemdi. Bu aynı zamanda psikolojik bir işlemdi, çünkü izleyicinin perdedeki olaylarla özdeşleşmesini önlüyor ve bunun yerine onların değer ve kullanımlarını yargılamaya çağırıyordu.

Godard'ın filmleri bu işlemlerin bir kanıtıdır. Kariyerinin başlarındaki türsel denemelerinde ve Brechtyen modele dayalı denemelerinde yalnızca imgenin izleyiciyle ilişkisini değil, imgelerin yapısını da inceledi. İmgenin bir fetiş, şeylerin ve insanların gerçekliğinin yerini alma işini gören arzunun bir yansıması olduğunu keşfetti. *Jandarmalar*'da kahraman ve aptal askerler imrendikleri ve ayırıp katalog haline getirdikleri posta kartlarıyla dolu bir sandık olan savaş ganimetlerini eve getirirler. Hasar gördüğü için hoşlanmadıkları Parthenon (Atina Akropolisi'nde Eski Yunan tanrıçası Athena'ya adanmış Dor düzeninde tapınak – Ç.); görmek için yana eğildikleri eğik Pisa Kulesi; trenlerin, gemilerin ve diğer

ülkelerin fotoğrafları; Hollywood'daki Technicolor fabrikası; Cleopatra (Elizabeth Taylor'un bir fotoğrafı); onlar için asla görmedikleri şeylerin kendileri kadar gerçek – hatta daha da gerçek – olan şeylerin düzinelerce fotoğrafı. Gösterge gösterdiğinin yerine geçer ve sahipleri imgeyi fetişleştirir, tıpkı izleyicilerin kağıt ya da perde üzerindeki imgeleri gerçek olarak bağırlarına basıp fetişleştirmeleri gibi. *Evli Bir Kadın*'da moda dergilerinde reklamı yapıldığı biçimiyle cinselliğin taleplerinden ve kendinin duyumsadığı cinselliğin belirsizliklerinden yıpranmış bir kadın olan Charlotte neredeyse tutkulu bir biçimde okuduğu iç çamaşırı reklamları içinde kaybolur. Godard, Charlotte'un baktığı bir dergideki iç çamaşırı tasarımlarının kurgusunu yapar. Ses kuşağında, içinde "kederli filmler beni hep ağlatır" sözlerinin olduğu bir şarkı duyulur. Kurgu ilerlerken Charlotte birden bir sutyen reklamının önünde görülür ve kamera onun devasa duvar posterinin önünde yürüdüğünü anlamamız için devinene kadar kaybolmaz. İmgeye ilk tepkimiz, her nasılsa onun kelimenin tam anlamıyla moda dergisinin içine girdiği ve onun bir parçası olduğudur. İmge yaşamı içine alır ve Godard kültürün, kendisini açıklamak için yarattığı göstergeler içinde kayboluşunu görür.

Bilmenin Tadı'nda (*Le Gai Savoir*, 1968) Godard, "göstergeler, görünüşlerin ekseninde bir temeli olmamasına rağmen kök salar ve birikir," der. Ve sonraki filmlerinde Godard göstergeleri ve onların bizi entelektüel, cinsel ve politik olarak deforme etme yolunu sorgulamaya çalıştı. Sonunda göstergeleri Marksist bir model aracılığıyla açıklama olasılığını keşfedene kadar onları kendisi topladı ve kabaca bir katalog haline getirdi. Kendine Brecht'in Marksist yaklaşımını temel almaya başlayarak kendimize nasıl ve neden imgelere teslim olma iznini verdiğimize dair açıklamalar geliştirdi. Ancak Godard için bir açıklama her zaman beraberinde daha çok soru getirdi. O net bir biçimde imgelerin baskıcı bir işlevi olduğunu ve bu baskının kültürümüzün bize doğru olduğunu söylediği çalışmaya (work), mülkiyete/sahipliğe (ownership), oyuna, aşka dair sorgulanmamış varsayımlarına teslim oluşumuzun sonucu olduğunu gördü (*Bilmenin Tadı*'nda, içinde "bundan böyle apaçık hakikatleri kabul etmeyi reddediyoruz," sözlerinin olduğu bir dizi grafik vardır. Bu sahne yanında bir askerin beklediği ve ekranında "apaçık hakikatler" yazan bir televizyonun çizimiyle biter). Godard imgelerin otoritesini ve – kişisel, toplumsal ve ekonomik – bireysel gereksinim ve arzuların reklamlar ile filmin ve televizyon kurmacasının romantik hayallerinin sunduğu yanlış güvenlik ve istikrar tarafından saptırıldığını anladı. Ancak ideolojik gösterge sisteminin yeniden nasıl düzenleneceği ve bunun günlük yaşamın

gerçeklikleriyle yeniden bir araya nasıl getirileceği hâlâ bir sorundu. Marksist bakış açısını benimsemesi bile, en net ifadesini *Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey*'de (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1966) bulan kendi huzursuzluğu içinde belirli romantik hazdan ve kendinden şüpheden kurtulmasına yardımcı olmadı. Konusu Paris'in kentsel yeniden yapılanışı, Vietnam savaşı ve bunun Batı'nın vicdanına etkileri ve insanları bir nesneye çevirmekle tehdit eden bir tüketimciliğin müstehcenliği (ana karakter kocasının gelirine destek olmak için fahişelik yapar) olan bir anlatı, Godard'ın imgelerinin yerindeliğini sorgulayan sesiyle ve kendi öznelliğini nesnel analizle birleştirme yeteneğiyle kaplanır. 1969-71 arasında Jean-Pierre Gorin ile birlikte çalıştığı Dziga-Vertov dönemi filmlerinde Godard kurmaca anlatıdan tamamen uzaklaşarak ve sinemasının her zaman bir parçası olmuş deneysel niteliği ön plana çıkararak bu romantizmden kurtulmaya çalıştı. *Doğu Rüzgârı* (*Vent d'Est*, 1969), *İngiliz Sesleri* (*British Sounds*, 1969) ve *Vladimir ve Rosa* (*Vladimir et Rosa*, 1971) gibi filmler, kendilerinin ve izleyicinin her türlü duygusal uzlaşıma girmesini reddederek Brechtyen yabancılaştırma sürecinin ötesine geçerler. Bu filmler görüntülerin ve seslerin yerinde kullanımı için öğretici parçalar, Marksist modellerin yaşama geçirilişi, bu görüntülerin ve seslerin sınıf ve sınıf mücadelesi bağlamında anlaşılması talebidirler. Bu bildiri-filmlerde (cinetract) süren imgelerin sınıflandırılması, imgelerin bizi gerçek olduklarına inandırarak nasıl aptallaştırdığına dair açıklamalar net ve kesindir. Ancak açıklamalardaki kibir ve soğukluk bazen bizi uzaklaştırmaktan, kışkırtmaktan ve sorgulayıcı hale getirmekten daha fazlasını yapar ve bunlar ilgilenilmesi zor açıklamalar haline gelir.

Bu filmler yarattıkları uzaklık ve içinde kendi çözümlemelerini ifade ettikleri katı üslup açısından Straub ve Huillet'nin filmlerinin ötesine geçerler ve Brechtyen yaklaşıma içkin olan diyalektik yöntemi reddetme eğilimi taşırlar. Brecht'in *Bay Jülius Caesar'ın İşleri* (*Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar*, 1937) adlı oyununun bir bölümüne dayalı olan *Tarih Dersi*'nde Straub ve Huillet izleyiciye uzun röportajlar sunarlar. Bu röportajlarda toga giymiş oyuncular antik Roma'nın ekonomik tarihi ve tüccar sınıfının gelişimi üzerine yorumlar yaparlar. Röportajların arasına modern Roma'nın marketleri, gecekonduları, yoksul ve orta sınıf semtlerinde hareket halindeki bir arabadan çekilmiş daha da uzun çekimler yerleştirilir. Oyuncuların konuşmalarına bu görüntülerin eşlik etmesinde tarih dersi yatar: Antik Romalıların yerine konuşan oyuncuların ifade ettiği tutumlar günümüzün kentlerinde de görülür ve bunlar aynı zamanda geçmişi yansıtır. Özel mülkiyete dayalı ekonominin küstahlığı ve dışlayıcılığı sınıfsal

yapıya dayalı kent toplumunun somut imgeleriyle ve sözcükleriyle netleştirilir. Godard'ın Dziga-Vertov filmleri bu tür diyalektiğin zarafetini reddeder ve izleyiciyi taciz etmeye yönelir. Mayıs 1968 olaylarının ruhuyla yapılmış olan bu filmler devrimci kesinlik ve netlikle doludur. Ancak belki de bu olayların kendileri gibi bu filmlerin de gideceği bir yer yoktu. Fransa'daki öğrenci ve işçi ayaklanması bir duygu ve düşünceler taşkınıydı ve burjuvazinin kendi iktidarına insanları ikna etmesi ve ümit vaat etmesiyle kısa sürede sona erdi. Hükümetin kendi iktidarını onaylatması için seçim çağrısında bulunmasından sonra hareket hızla öldü. Godard'ın bu dönem filmleri de bir duygu ve düşünce taşmasıydı, ancak tutum ve anlayışta bir değişime etki etmesi açısından kopuk ve olgunlaşmamış, aşırı soğuk ve soyuttu. Çoğunlukla ikna olmaya gereksinim duyan izleyiciler için bu filmler (egemen ideolojinin Marksizm'in dilini reddetmek için kullandığı bir terim olan) "retorik" olarak bir kenara bırakılabilirdi. Godard 1960'lar boyunca denemeler yaparak geliştirdiği anlatı oluşturma ve görsel akıcılık konusundaki yeteneğinden vazgeçerek kahramanca bir tavırla sorularla, görüntüler, sesler ve onların politik biçimlerinin analiziyle dolu ajitasyon-propagandaya yöneldi.[4] Ama özetle o filmin düşünceleri iletmesinin en iyi yolunun öyküler olduğunu ve "sanat hem öğretmelidir hem de haz vermelidir" biçimindeki Horatiusçu antik ilkenin hâlâ doğru olduğunu unuttu. Brecht ise bu ilkeyi asla unutmadı. Film yapma derslerini askeri diktatörlüklerin baskısı altında ya da devrim sonrası toplumun heyecanı içinde alan ve Godard'ın uzaktan öğrencileri olan Latin Amerikalı yönetmenler de bu ilkeyi unutmadı.

Doğu Rüzgârı'nda Brezilyalı yönetmen Glauber Rocha'nın bir yol ağzında kollarını açarak durduğu bir sekans vardır. Omzunda kamera hamile bir kadın ona doğru gelir ve şunları söyler: "Sınıf mücadelenizde sizi rahatsız ettiğim için özür dilerim. (Çoğunluğun düşündüğünün aksine Godard bu filmlerde ironi duygusunu yitirmemişti.) Biliyorum bu çok önemli. Ama hangi yol siyasal sinemaya gider?" Kadın kırmızı bir topa vururken Rocha yolun birini gösterir ve şöyle söyler: "Bu yol bilinmeyen sinemadır, serüven sineması." Diğer yönü gösterir ve şöyle söyler: "Bu yol ise Üçüncü Dünya sinemasıdır, tehlikeli bir sinema – kutsal, olağanüstü... Emperyalist tüketimin baskısının sineması, tehlikeli, ilahi, olağanüstü bir sinema, faşist terör baskısını baskılamak için ortaya çıkmış bir sinema... Bu her şeyi – tekniği, gösterim odalarını, dağıtımı,

[4] Dziga-Vertov filmlerinin daha az sert incelenişi için bkz. Monaco, *New Wave*, ss. 213-253. Ayrıca bak. Sylvia Harvey, *May 68 and Film Culture* (London: British Film Institude, 1980).

teknisyenleri, tüm Üçüncü Dünya için yılda 600 filmi yapacak 300 yönetmeni – inşa edecek bir sinemadır. Bu teknolojinin sinemasıdır, insanlar içindir, Üçüncü Dünya'nın kitlelerini büyüler. Bu, sinemadır."[5]

Baskıyı baskılayacak bir sinema: diyalektik ileri geri hareket eder. Latin Amerika sineması belki de diğer yerlerden daha fazla olarak Amerikan dağıtımının, Amerikan yapımlarının, Amerikan tutumlarının egemenliğindedir. Güney Amerika'da ulusal sinemaların ortaya çıkışına az rastlanır, çoğunlukla bunlar bastırılır. Ancak bazen, 1960'larda en önemli üyesinin Rocha olduğu ve amacı yukarda fazlasıyla tanımlanmış Brezilya Yeni Sinema (Cinema Novo) hareketinde olduğu gibi, imgelem ve politik canlılık öne çıkar. Devrimin başarıya ulaştığı Küba'da Rocha'nın kendi aygıtlarına ve dağıtım kanalına sahip olan bağımsız sinema düşü gerçekleşti. Kübalılar kendi sinemalarını ideolojiye; tarihi netleştirecek, Amerikan sinemasının yalanlarını düzeltecek ve sosyalizmi yayacak bir ideolojiye adadı. Birçok biçim içinde – belgesel, kurmaca, kurmaca belgesel ve belgesel kurmaca (döküdrama) – denemeler yaptılar. Fransız Yeni Dalgası gibi Kübalı yönetmenler de farklı türlerde filmler çektiler, tarih üzerine, sinemada tarihin sunumu üzerine sorular sordular; genel olsun, özel olsun bireyler arasındaki ilişkiler üzerine ve bu ilişkilerin tarihin ışığında nasıl anlaşıldığı konusunda araştırmalar yaptılar. Kısaca onlarınki Marx'ın merkezi konumunu her an kabul eden Marksist bir sinemadır: "İnsanların varlıklarını belirleyen bilinç değildir, tersine onların bilinçlerini belirleyen toplumsal varlıklarıdır."[6] İncelediğimiz yönetmenlerin çoğu gibi Kübalılar da psikolojik gerçekçilik sinemasını, öznelliğin ve bireysel deneyimin bir kültürün ve tarihinin, insanların birbirleriyle ve dünyayla olan ilişkileri bağlamında incelendiği psikolojik ve toplumsal materyalizm sinemasına dönüştürdüler. Ancak araştırmaları her zaman devrimci bir bağlam içindedir.

Devrimci Marksist anlayışları içinde bu filmler karmaşık bir ifade yapısına, sadece "propaganda" olarak değerlendirilmelerini önleyecek sorgulayıcı ve çok katmanlı bir anlatı yapısına sahiptirler. Kübalıların filmleri ve diğer Latin Amerika ülkelerinin siyasal sineması ne nasihat verir ne de kültürel çözümlemeden ve duygusal tepkiden uzak sorgulanmamış retorik yapılara dayanır. Tersine bu

---

[5] Wind From East, "Weekend" and "Wind From East" içinde, çev. Marianne Sinclair ve Danielle Adkinson (New York: Simon and Schuster, 1972), ss. 164-65.

[6] Karl Marx, "Preface to the Critique of Political Economi," Karl Marx and Frederick Engels: *Selected Works* içinde (Moscow: Progress Publishers, 1968), s. 182.

yönetmenler Brecht'in tiyatro anlayışının seyirliği, performansı ve hazzı dışlamadığını anladılar. Tam tersine Brecht bunların olmasını istedi. Ama Brecht yapıt ile izleyicinin karşılıklı olarak tarihin aydınlatıcı perspektifi içine yerleştirilmesini de istedi.

> Yeni bir tiyatro ("sinema" olarak okuyun) türüne gereksinim duyuyoruz. Bu yeni tiyatro yalnızca, içinde aksiyonun olduğu insan ilişkilerinin özel tarihsel alanında olası olan duyguları, düşünceleri ve itkileri açığa çıkarmayacak, aynı zamanda bu alanın kendisinin dönüştürülmesine yardım edecek düşünceleri ve duyguları kullanacak ve cesaretlendirecektir.[7]

Latin Amerikalı yönetmenlerin en büyük başarısı duygu ile aklı birleştirebilmeleri ve aynı anda hem didaktik hem de etkili olan anlatılar içinde değişimi istemeleridir.

Küba sinemasında didaktizm bazen anlatıya karşıtlık içinde ortaya çıkar. Bir film onun uygun okunuşu sayesinde izleyiciye yol gösterecek, imgeler ve anlatı üzerine yorum yapacak, izleyicinin daha iyi anlaması için onları yapıçözüme (deconstruction) uğratacaktır. Sergio Giral'ın *The Other Francisco*'su (1975) fazlasıyla melodram tarzında başlar. Sevgilisiyle ormanda buluşan bir siyah köleyi görürüz. Ses kuşağında romantik bir parça yükselirken çift uzun uzun birbirine bakar; kamera onlara yaklaşırken onlar kucaklaşırlar ve Dorothea, Francisco'ya evlenmelerinin mümkün olmadığını, efendisinin ve metresinin bunu yasakladığını söyler. Dorothea son bir darbe olarak efendisiyle yattığını söyler. Aklı başından gitmiş Francisco'nun yanından ayrılır; Francesco ormanda koşar, kendini yere atar ve bir sonraki çekimde bir ağaca asılmış olarak bulunur, bu arada bir dış-ses anlatıcı onun ıstırabını ve intiharını anlatır.

Burada yanlış bir şeyler vardır. Karakterlerin jestlerine, kamera hareketlerine ve müziğe aşırı özenildiği halde, bunlar yalnızca parodinin bir yanı olarak kalırlar. Aksiyon sinemasında alışkın olduğumuz romantik histeriden yalnızca biraz daha iyi hazırlanmıştır (ve bu, "politik olmayan" Latin Amerika sinemasının ana öğelerinden biridir). Belirsizliğimiz bir sonraki sekansta sürer. Ağaçta asılı Francesco'dan 19. yüzyıl Küba'sındaki bir okuma salonuna geçeriz. Bir adam henüz izlediğimiz olayların ardından bir öyküyü sesli okur. Francesco'nun intiharından sonra Dorothea'nin kederden eriyip öldüğünü öğreniriz. Okuyucu süslü giysili misafirler tarafından alkışlanır. Burada başka bir dış-ses anlatıcı duyulur. Bizi zaman ve uzama yerleştirerek okuyucunun Anselmo Suárez y Romero, okuduğunun da kendi yapıtı, Küba'nın ilk kölecilik karşıtı

---

[7] "Short Organum," *Brecht on Theatre* içinde, çev. John Willett (New York: Hill and Wang, 1979) s. 190; ayrıca bak. ss. 180-83.

romanı olduğunu söyler. Salonun sahibini görürüz ve bize onun önde gelen bir reformcu ve burjuva entelektüel olduğu söylenir. Küba'daki kölecilik karşıtı ittifaktaki bölünmeleri araştıran bir de İngiliz diplomat vardır. Tarihsel an tanımlanır ve kurmaca içindeki yerimiz sorgulanır. Küba'daki köleciliğin henüz ortadan kalktığını ve buna son veren liberal iş adamlarının kendilerini kutladığını ve geçmişi romantikleştirmekten haz aldıkları bir tarihsel anın yeniden inşasını izlediğimizi öğreniriz. Dış ses anlatıcı okunan romanın Küba'daki köleciliğin yeterli bir tanımlaması mı yoksa salonda toplananlar gibi olan insanların çıkarlarına mı hizmet ediyor sorusunu sorar. Suárez y Romero'nun türettiği bu karakterden başka bir Francisco'yu bulabilir miyiz diye sorar.

Filmin geri kalanı bu sorulara yanıtlar sağlar, daha doğrusu soru-yanıt sürecini, kölelerin edilgin acı çekişlerine yönelik liberal tutumlar ile köleleri etkin isyancılar olarak gören radikal tarih okumasının diyalektiğini sürdürür. Romero'nun okuması, kölelerin kurtuluşunu özgürleştirici, insancıl bir hareket olarak değil, burjuvazinin kendi ekonomik çıkarlarının (onları beslemek ve desteklemektense düşük ücretler ödemek ve kendi kendilerini geçindirmelerini sağlamak daha iyidir) ve birbiriyle çatışan korkuların (Karayip'lerde köle sahiplerinin ittifaklarını sağlamlaştırmayı istemelerine yol açan, aynı zamanda da içinde bulundukları konumun zorluğunu gösteren başarılı köle isyanları olmuştur) sonucu olarak yorumlar. Filmin anlatısı sürekli durdurulur, araya anlatıcının sorduğu sorular sokulur. Anlatı mülk sahiplerinin plantasyondaki ekonomi tartışmalarına dönülerek ya da orijinal romanın yazarının ve onun bir zamanlar köle sahibi olan dinleyicilerinin saiklerinin incelendiği salona dönülerek, filmin ana aksiyonunun geçtiği plantasyondaki olayların alternatif okumalarıyla kesintiye uğratılır. Filmin bir yerinde filmin ilk sekansı yinelenir ve anlatıcı, bir kölenin üçlü aşk nedeniyle kendini asması mümkün müdür diye sorar. Francisco ile Dorothea'nın etkinlikleriyle onlara ve diğer kölelere uygulanan büyük baskılar arasındaki karşıtlık, romantik ilişkilerin onların yaşamlarının en önemli yanı olmadığını netleştirir. Film sürekli olarak bireylerin romantik tarzda ele alınışına karşı ve kölelerin özgürlüklerini yalnızca birlikte hareket ederek kazanabilen bir grup, bir sınıf olarak büyük ölçekli eylemlerinin gözlemlenmesi yönünde işler. Filmde köleler ortak eyleme geçerler ve köle sahiplerine karşı ayaklanırlar. Film bir tarih dersi ve okuma dersi haline gelir; geçmişin ekonomik nedenlerini açıklar ve izleyiciye filmin ne dediğinin ve ne demediğinin anlaşılması için anlatının gerçekçi "yüzünün" nasıl inceleneceğini öğretir.

Godard tarzında akışı kesilen anlatı, Küba sinemasının geleneksel film öykülerinin büyüsünü kırmak için kullandığı bir yöntemdir. Kübalı yönetmenler aynı zamanda Godard gibi, çok sayıda sesin ve perspektifin ana konudan çıkması ya da etrafına yığılması için filmin söylevini katmanlara ayırırırlar. *One Way or Another* (Sara Gómez yönetti, Thomás Gutiérrez Alea ve Julio Garcia Espinosa yazdı, 1977) yeni bir toplumda ortaya çıkan toplumsal ve kültürel değişimlerin, diğer "oluşumların" karmaşık bir tartışmasını yapmak için yoksul semtlerin yeniden inşasını ana metafor olarak kullanır. Kurmaca ve kurmaca-olmayan aygıtları, profesyonel ve amatör oyuncuları kullanan film erkeksilik (machismo) ve kadın düşmanlığını, işçiler arasındaki ilişkileri, hasta numarası yapanları ihbar etme konusundaki endişeleri, eski, erkek merkezli kabile ritüellerinden arta kalanlar üzerine gerçek raporları ve bir aşk öyküsünün kah içinde kah dışındaki serkeş kenar mahalle çocuklarına verilen yeni önemi birleştirir (bütün bunlara bir enkaz aracının güllesi sürekli eşlik eder). Film, farklı somut sorunların gerekli araştırma alanları, sorular ve olasılıklar olarak sunulmasıyla birlikte, toplumsal değişim ve bütünleşmenin çok yönlü bir tartışmasıdır. Ancak burada da "araştırma" ve "didaktizm" "konferans verme" anlamında değildir. Film bağlantılar ve canlı ilişkiler duygusu oluşturmak için öykülerinin ve belgesellerinin akışını keser. Geleneksel anlatı filminden farklı olarak bireyler arasındaki sorunların, genelde toplumda paylaşılan sorunların yansıması olduğunu belirterek bunları dışlamak yerine içerir. Biçimini içeriğinden, kurmaca yanını gerçek röportajlarından ayırmayı reddeder ve stillerin karşılıklı ilişkisinin, kendi konusu olan toplumsal tutumların karşılıklı ilişkisi için bir metafor olmasına izin verir. Anlatı ve gerçeklik, birbirinin yerini almaya kalkışmak yerine birbirlerini yansıtır.

Anlatının yapıçözüme uğratılmasına dair bu çalışma Küba'da yapılan sinemanın yalnızca bir türüdür. Her ne kadar konuların ideolojiye dayanarak işlenmesi, anlatı biçimi ne olursa olsun, güçlü ve ön planda olsa da, diğer sosyalist ülkelerde olduğu gibi, çok sayıda yaklaşım vardır. Örneğin Thomás Gutiérrez Alea daha az deneysel olan biçimlerle daha rahattır. Birleşik Devletler'de en fazla tanınan *Memories of Underdevelopment* (1968) adlı filmi Küba burjuvazisinin devrimi benimseyememesi, yeni toplumdan rahatsız oluşu, buna karşılık ülkeye terk etmek istememesi üzerine oldukça güzel bir filmdir. Alea anlatının öznelliğini, araya ülkenin politik gerçekliklerinin anımsatıcıları olan ülkeye yönelik askeri tehditleri, ülkenin içinden geçtiği yeni toplumsal yönelimi, aktif

olarak ana karakterin etrafına toplanan insanları sokarak parçalar. Ancak filmin öyküsünün devamlılığı temel olarak bozulmaz.

1977'de Thomás Gutierrez Alea *The Other Francisco*'ya benzeyen, yine kölelikle ama bu kez 19. yüzyıl sonu Küba'sıyla ilgili *The Last Supper*'ı yaptı. Bu film geleneksel öykü anlatma stillerine Giral'in filminden daha yakınsa da, filmin açık inşası aynı zamanda devrimci bir yönelimi gösterir. Filmin argümanları karakterlerinin geleneksel bir tarzda yüzleşmelerinden çıkar. Bununla birlikte bu yüzleşmeler o kadar dikkatle açıklığa kavuşturulur, karakterlerin konumu o kadar açık karşıtlık oluşturur ki, izleyiciye sürekli bir baskının ortaya konuşu gösterilir.



Efendi ve köle. *The Last Supper* (Unifilm).

Film Paskalya haftası sırasındaki bir köle isyanının gelişiminin izlerini sürer ve köle sahipliğinin Hıristiyan dayanaklarını kırmak için teolojik yapıyı kullanır. Dindar bir şeker değirmeni sahibi kölelerine örnek bir Hıristiyan olarak boyun eğmeyi öğretmek ister. Onlara yardım eder, onların ayaklarını yıkar ve aralarından bir grubu evine davet eder. Filmin bu uzun bölümünde, köle sahibi Paskalya'dan önceki Perşembe kölelerine akşam yemeği verir, iktidar el değiştirir. Bütün sekans karanlık bir arka planın önünde geçer, kamera masa çevresindeki tepkileri ve dramatik değişimleri gösterir, bu arada baskının dinsel özrü açığa vurulur ve bu mistifikasyon açıklanır. Herkes, sahip ve köleler sarhoş olurken köle sahibi köleliği mümkün kılan içindeki ırkçılığı açıklar. Yeni gerçekleri keşfediyormuş gibi, eski bir klişeyi söyler: "Siyahlar çalışmak ve acı çekmek için yaratılır; onlar acıya dirençlidir; onlar dünyanın mutsuzluğu karşısında Hıristiyanlığın tahammülü ve boyun

eğmeyi öğrenme yükümlülüğünün canlı ifadesidirler." Kendi boyun eğişini gösteren bir jestinde yaşlı bir kölesine özgürlüğünü verir. Siyahlar efendilerinin vaazlarına keyifle tepki verirler; kaçmaya kalkıştığı için ceza olarak kulağı kesilen bir köle nefretini ve muhalefetini ifade eder. Köleler dans eder ve efendilerini taklit ederler. Bu açıklamalar, efendinin boyun eğme gösterisinin çiftlik kâhyasının kölelerden Paskalya yortusundan önceki Cuma günü bile çalışmalarını istemesiyle karşıtlık oluşturduğu ertesi gün daha da netleşir. Köleler isyan eder, kâhyayı ve karısını öldürür ve değirmeni yakarlar. Efendi isyan eden köleleri yakalatır ve Paskalya Pazarı kâhyanın ölümü nedeniyle bir tepeye haçlar yerleştirilir. İsyancı siyahların liderleri çarmıha gerilir.

Alea kurnazlığa başvurmadan Hıristiyanlığın çelişkileriyle oynar, Hıristiyanlığı, onları içinde köle sahiplerinin gizlenebildiği ruh düzeyine yükselterek, zulüm ve cinayeti mazur gösteren bir ideoloji olarak ortaya koyar. Boyun eğme ve dindarlık beyazlar için kendini tatmin ve kölelerine karşı kullanabildikleri silah haline gelir. Bu ideolojinin dışında olan ve onlara nasıl hasar vereceğini bilen köleler kendi koşullarına karşı eyleme geçerler. İsyancıların çoğu yakalanır ve öldürülür ama daha önce kaçmaya çalışmış olan bir köle kurtulur ve film onun tepelerde koşuşuyla biter. Arasına vahşi atların, kuşların, suyun ve düşen kayaların görüntülerinin yerleştirildiği final kurgusu izleyicide alışık olduğu belirsizlik ve dolaylı rahatsızlık oluşturan bir basitliğe varır ve filmin yönelimini biraz çarpıtır. Kaçan köleye doğanın güçlerinin eşlik etmesi, onun eyleminin doğal bir güce değil, insani gerekliliğe dayalı olduğu gerçeğini ihmal eder gibidir. Kölenin kaçışının beyazlardan ziyade daha ilkel güçlerle ilişkili olduğunu akla getirerek, Alea bir miktar yersiz bir romantizm ve belki de fazlasıyla kolay bir final yaratır. *The Last Supper* radikal bir konunun az ya da çok geleneksel bir biçimde sunulduğunda ortaya çıkabilecek güçlüklerin bir örneğidir. Bu son örnekte biçim içeriği belirlediğinden, filmde sunulan açık ve doğrudan yüzleşmeler, Hıristiyan ideolojisinin gizemlerini açığa çıkarmada önem taşıyan açık ve doğrudan sonuçlar üretir. Ama bu netlik final kurgusunun basitliğiyle azalır. Kendisi de bir köle isyanıyla biten *The Other Francisco* kendi biçimsel sunumunu sorgulamasında ve tarihi anımsama ve açıklamasında daha fazla risk üstlenir. Bu film de özgürlük ve devrim vaadiyle biter (Küba sineması her zaman devrimin başarıya ulaşmasıyla ilgilenir ve her film bu başarıyı geçerli hale getiren bir tarih analizi sunmak zorundadır – tıpkı devrimci olmayan sinemanın aşık çiftin sınırlı ve edilgin başarısı ya da yalıtılmışlığı ve belirsizliğine dayalı ideolojiyi geçerli kılmak zorunda olması gibi) ve bu vaat, kaçış imgelerinin zincirlerini

koparmış doğa görüntüleriyle romantik birleştirilmesinden çok rasyonel anlayışa dayanır.

Bu, *The Last Supper*'ın özellikle de dinsel ikiyüzlülükleri gösterme hedefinde başarısız olduğunu söylemek değildir. Filmin diğer Küba filmlerinden daha fazla geleneksel biçimleri kullanması, Küba sinemasındaki deneysellik alanını ve biçim ile içerik arasındaki gerilimlere içkin olanakları gösterir. Çünkü biçim içeriği belirlese de, bu ikisinin birbiriyle mücadele etmeyeceği, geleneksel biçimin yıkıcı bir içerik taşımayacağı – ya da tersi anlamına gelmez.[8] Bir kez daha sorun gerçekçiliğin değişen tanımlarıdır. *The Other Francisco* bu değişikliklerden bazılarını elde etmeye ve sunulanın kimin gerçekliği olduğunu ve belirli bir dönemdeki belirli bir gerçekçilik anlayışını neyin belirlediğini saptamaya çalışır. *The Last Supper*, bir dönem hakkında olmaya değil, üzerine sorular sorulan bir dönemi yeniden yaratmaya çalışır. Gerçekçiliği finaldeki gerçekçi olmayan kurgu ile engellenir ve bu kurgu filmi devrimci romantizm düzeyine yükseltir; ancak bu soruna rağmen tarihin radikal bir okuması olarak etkili bir filmdir.

Küba'nın dışında aynı konuya ve biçimsel soruna başka bir yaklaşımı bir İtalyan filmi olan Gillo Pontecorvo'nun *İsyan!*'ında (*Queimada!*, 1968) görebiliriz. Film biraz daha karmaşık bir politik argümanla ilgilidir. Rahat bir çerçeveleme, öne çıkmayan bir kurgu, 1960'ların sonunda öne çıkan el kamerasının kullanıldığı bu film, Karayip'lerde devrimci eylemi önce kışkırtan sonra da bastıran ve neden olduğu acılar nedeniyle öldürülen bir İngiliz serüvencinin (Marlon Brando) entrikalarına yoğunlaşır. *İsyan!* görünüşte öylesine zararsız bir filmdir ki, birkaç değişiklik yapılarak 1970'lerin sonunda bir Cumartesi akşamı ulusal bir Amerikan televizyon kanalında gösterilebilmiştir. Ama film, tıpkı *The Other Francisco* gibi, devrimci malzemeyle, yani 19. yüzyıl emperyalizminin ekonomik sinizminin köleciliğe iğrenç bir durum olduğu için değil ama artık ekonomik açıdan karlı olmadığı için son verdiği konusuyla ilgilenir. Pontecorvo *The Last Supper*'ın içsel romantizmini, köleler arasında devrimci eylemin ortaya çıkışının beyaz insanın kışkırtmasının doğrudan bir sonucu olduğunu ve daha sonra da "kontrolden çıktığını" – yalnızca baskının değil ama (bu örnekte şirket

---

[8] Jean-Luc Comolli ve Jean Narboni yeni ufuklar açan yazıları "Cinema/ Ideology/ Criticism"de, der. Bill Nichols, *Movies and Methods* içinde (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1976), ss. 20-30, biçim ile içerik arasında bir dizi olası etkileşimi sunar ve gizli, ifade edilen ya da eleştirilen ideolojiler arasında ayrım yaparlar. ("Sinema/İdeoloji/ Eleştiri," çev. Mustafa Temiztaş, *Görüntü*, İstanbul, Sayı 2, Mart 1994.) Ayrıca bak. Julianne Burton, "Revolutinary Cuban Cinema: First Part: Introduction," *Jump Cut* no. 9 (Aralık, 1978), 17-20.

egemenliğinden kurtulsunlar diye adadaki Portekiz yönetimini yıkmak için siyahları kullanan Marlon Brando'nun oynadığı Sir William Warker tarafından) devrimin pratik olarak öğretilmesinin sonucu olduğunu belirterek bertaraf edebilmiştir. Walker yıllar sonra bir şeker şirketinin yetkilisi olarak geri döner, arkadaş olup isyana kışkırttığı siyah lidere ihanet eder, isyan hareketini bastırır ve adayı sömürü için güvenli hale getirir. Finalde İngiltere'ye dönmek için iskeledeki gemiye gelen Walker, önce isyanın lideri konumuna getirdiği daha sonra da öldürdüğü insana görünüm, tutum ve toplumsal konum açısından çok benzeyen siyah bir hamal tarafından selamlanır. Selamlaşma sırasında adam Walker'ı bıçaklayarak öldürür. Böylece Pontecorvo önce yaratılan, bireyleri aşan ve doğanın değil kültürün parçası olan devrimci ruhu gösterir. Önce yaratan sonra da ihanet eden adam, ülkenin intikamı için bu toplumun temsilcilerinden olan ve bu adamın kötü vicdanının yerine geçen biri tarafından öldürülür.

Bir serüven öyküsü görünümdeki *İsyan!* tarihin, geçmişin olduğu kadar günümüzün de radikal bir analizidir. Yabancı ajan provokatörlerin anlatısı, isyancılar saklanmasın diye sömürge ordusu tarafından yakılan tarlaların görüntüleri, halkın bölünüşü, siyahların siyahlarla savaşmasının sekansları filmi önce Fransa'nın daha sonra da Amerika'nın Vietnam'daki varlığının ve filmin yapıldığı dönemde o ülkedeki devrimcilere karşı sürdürülen savaşın alegorisine dönüştürür. Düz öykü anlatımı içinde film tarihsel ve duygusal gerçeklik düzeyleri arasında ilişki kurarak, geçmişi ve bugünü aydınlatarak alegori ve kehanet olmayı başarır. *İsyan!* biçim açısından, Cezayir'in bağımsızlık mücadelesinin *sinema-gerçek* gelenekleri içinde yeniden yaratıldığı yönetmenin diğer filmi *Cezayir Savaşı* (*La battaglia di Algeri*, 1965) kadar mükemmel değildir ama kendinden çok içeriğine işaret eden ve az ya da çok "geleneksel" bir filmin modernist film kadar yıkıcı da olabileceğini gösteren bir biçim içinde politik analiz yapabilme olanaklarını gösterir.

Buradan başka bir diyalektik ortaya çıkmıştır. Yeni-Gerçekçilikten modernizme ulaşan hareket ve Brechtyen biçimlerin kullanılışı sinemaya kendi geleneklerini inceleme ve bunlara tepki gösterme olanağı sağladı. Bunlar bir kez anlaşılınca ve izleyiciye sinemasal yaratım, algılama ve anlama sürecini neyin oluşturduğu gösterilebilince ve de bu süreç kişisel ve romantik olduğu kadar toplumsal ve politik deneyimi kucaklamak için oluşturulunca, iletişim için geleneksel içerikten çok, daha geleneksel biçimlere dönülebildi. Başka bir deyişle, sinemanın yanılsamaları bir kez açığa çıkarılınca, yanılsama-oluşturan biçimler, yanılsamayı daha da beslemekten başka amaçlar için kullanılabilir. Bu iyimser, hatta idealistçe bir gözlem olabilir. Bu görüş, yeterli sayıda insanın yeni

biçimlerle karşı karşıya gelmeyi (ya da Küba'da olduğu gibi geniş bir biçimsel denemeler alanıyla karşılaşmayı) ve onlardan öğrenmeyi tercih edeceğini, böylece daha eski biçimleri, bunların nasıl işlediklerini daha fazla idrak ederek okuyabileceklerini varsayar. O zaman yönetmenler eski biçimleri yeniden kullanıma sokabilirler. Latin Amerika ve özellikle Küba sinemasının çok ilginç bir yönü, yönetmenlerin bu süreci hızlandırmak, izleyiciye sinemasal iletişimin bütün biçimlerinin gizemi çözülsün ve böylece yeniden kullanılabilsin diye izlediklerini nasıl anladıklarını öğretmek için yürüttükleri ortak çabadır. Küba Sinema Sanatı ve Sanayii Kurumu'nun kurucusu Alfredo Guevara görevlerinin "bütün insanlar için sinemanın gizemini çözmek; bir bakıma kendi gücümüze karşı çalışmak; bu dilin bütün kaynaklarını, hilelerini açıklamak; sinemasal hipnozun bütün mekânizmalarını parçalara ayırmak ..." olduğunu söyledi.[9]

Bir Küba filmi olan Humberto Solás'ın *Lucia*'sı (1969) bu süreci öylesine işletir ki, film sanki 1960'lar ilerici sinemasının bir ansiklopedisidir ve bu özelliğiyle de özel önemi hak eder. Üç bölümden oluşan bu uzun film adanın devrimci tarihindeki üç dönemi içerir: 1890'lardaki İspanyol yönetimine karşı mücadeleler; 1932'de diktatör Machado'ya karşı ayaklanma (bu ayaklanma sonunda başarısızlığa uğradı ve Batista'nın iktidar gelmesine yol açtı); ülkenin birçok şeyin yanı sıra köklü erkek egemenliğine karşı da savaş açtığı 1960'ların devrim sonrası toplumu. Filmin her bölümü farklı bir sınıfla ilgilenir: birinci bölüm sömürge aristokrasisiyle, ikinci bölüm orta sınıfla ve sonuncu bölüm de köylülükle. Her bölüm farklı bir tarzda, ilgili olduğu tarihsel dönemi ve sınıfı en doğru ve özlü biçimde anlatan bir biçimsel gelişim modeliyle yaratılır. Her bölümün ana karakteri Lucía adlı kadındır. Lucía'nın romantik ilişkisi, onu çevreleyen tarihsel gelişmeler tarafından belirlenir. Bu gelişmelerin kendileri de onları sinemasal olarak gözlemlemenin özel bir yoluyla saptanır. Filmin anlattığı toplumsal, politik ve kişisel ilişkilerin karmaşasını, gelişmelerin kendisi kadar ifade eden bir yöntemdir bu.

İkinci bölüm üçü arasında sinemasal olarak en geleneksel olanıdır. Çünkü ülkedeki politik mücadelenin, bir diktatörün yerine başka bir diktatörün geçtiği değişmeyen merkeziyle ilişkili olduğundan ve romantik bir ilişki arzularken erkeğin yaşamına mal olan bir isyana katılma zorunluluğunu hisseden çekici bir çifte yoğunlaştığından bu bölüme kederli, düşünceli bir hava egemen olur. Bu bölüm geçmişe dönüşle (flashback), filmin şimdiki zamanında bir

---

[9] Aktaran John Mraz, "Lucia: Visual Style and Historical Portrayal." *Jump Cut* no. 19 (Aralık. 1978). 21.



Sir William Walker (Marlon Brando) bir zamanlar desteklediği bir devrimciyi idama götürüyor. *İsyan!* (United Artist).

tütün fabrikasında çalışan Lucía'nın anımsadıklarıyla anlatılır. Lucia, Aldo ile yaşadığı aşkı, katıldıkları gösterileri, polise saldırışlarını, Machado'nun devrilmesi üzerine yaşadıkları kısa mutluluğu ve Aldo'nun ölümüne yol açan şiddet dolu politik eylemin yeniden başlamasını anımsar. Bu kazanma ve yitirme üzerine, en çok da geleneksel olarak özel ve yalıtılmış olması gereken ama araya politik olaylar girdiğinden yaşanamayan romantik aşkın (en azından filmlerde tanımlanan türden aşkın) yitirilmesi üzerine bir öyküdür. Bu bölümün Lucia'sı, filmlerin bizi hakkımız olduğuna ikna ettiği aşkı ister ama o ve sevgilisi politik olarak aktif insanlar olduklarından, bu geleneğin yaşanmasına izin verilmez. Burada çiftin mutluluğunu bozan başka bir kadın (ya da erkek) değil, kayıtsız kalmamayı seçtikleri olaylardır. Onlar romantik aşkın yalıtılmışlığından çıkmaya zorlanmazlar; bu aşka teslim olmamaya karar verirler. Tercihlerine içkin gerilimler açıkça gösterilir. Machado'nun devrilmesinden sonra Aldo ve Lucía yerleşik hayata geçmeye çalışırlar. Kadın hamiledir. Ancak Aldo hükümetin baskılarının sürmesinden ve devrime birlikte katıldıkları arkadaşı Antonio'nun (Ken Russell'ın sinemasına tarz olarak benzeyen bir sefahat sekansında)* bir 1930'lar salonunun yoz ortamlarına

* Bu benzerlik, Solás eğer Russell'ın televizyon filmlerini izlemediyse, muhtemelen rastlantısaldır.

girmesinden rahatsızdır. Gerilimler Aldo, Lucía, Antonio ve karısı boş bir lokantada oturduklarında çözülür. Sarhoş ve kederli Antonio ile karısı kendilerini bundan böyle birbirlerine zaman ayırabileceklerine ve sakin bir aile yaşamını kurabileceklerine ikna etmeye çalışırlar. Aldo ve Lucía mücadele gereksinimlerine aykırı olan bir edilginliği kabul edemez. Sekans histerinin sınırındadır, Antonio'nun karısı Flora yapmak istediği ile yapması gereken arasındaki çelişkiden doğan gerginliği anlatır. Sekans melodarama – en azından aşırı duygusalcılığa – yaklaşırken, karakterlerin kişiliklerinin ve içinde bulundukları konumun mantığının içinden, çok iyi bildiğimiz (geleneksel) sinemada geliştirilmesi olası olmayan gerilimleri aktarmayı başarır. Kişisel ve politik duygularla mücadele eden, sakin aile yaşamı ile başka bir şeyler için mücadele etme gereksinimini bütünleştirmeyi arzulayan, romantik aşktan ortak bir dava adına vazgeçmenin sonuçlarının acısını çeken film karakterlerini izlemek alışılmamış bir şeydir. Melodram geleneğinde fedakârlık aşırıdır. Aldo sonunda öldürülür ve Lucía onun morgdaki cesedini teşhis etmek zorundadır. Sokaklarda dolaşır, genel çekimde bir köprünün altında görülür, daha sonra yakın-çekimde kameraya bakar. Uzun süren yakın çekim duygularımızın ve sempatilerimizin tam olarak ifadesine olanak sağlar ve sekans Batı sinemasında alışık olduğumuz tarzda, ana karakterin yalnız ama (baş edilmesi güç eşitsiz koşullarda kadının gücünün ve yalnızlığının geleneksel bir göstergesi olan) hamile olduğu kadar kararlı oluşuyla ve kendi yaşamı ile Aldo'nunkinin gelecek kuşakta süreceği yananlamıyla biter. Bu bölüm bizi keder ve umuda dair belirsiz duygularla ve bireyin önemiyle baş başa bırakır.

Ama bu filmin sonu değildir. Açıkçası Kübalı bir izleyici ve yakın tarihi bilen herhangi biri Lucía'nın aşkını yitirişinin ve ülkenin politik yenilgisinin bir son değil, orta aşama olduğunu bilir. Solás bu bölümün son görüntülerindeki keder ve yalnızlıktan haz almamıza izin verir ve (diğer filmlerde bilmediğimiz biçimiyle) bunların tarihsel sürecin sonu olmadığını çok iyi bilir. Filmin üçüncü bölümünde belirli savaşlar artık kazanılmıştır. Devrim yapılmış ve başarıya ulaşmıştır. Yalnızlık değil topluluk vardır. Özneler yalnızca politik olarak burjuvaziyle değil ama yeni devrimci politikaya karşı çıkan kırsal kesimdeki insanlarla ve eski baskıcı eğilimlerle de mücadele ederler. Bu bölümün biçimsel yapısı üç bölüm arasında en gevşek olanıdır. İkinci bölümdeki gri tonların yerini net, keskin siyah beyaz görüntüleme, elde kullanılan kamera ve *sinema-gerçek* tarzını taklit eden hareketli bir çerçeveleme alır. Aslında Solás Küba'daki devrimci mücadelenin bir yönünü belgeler ve bu rahat belsel tarz bir devinim, canlılık ve istikrarsızlık duygusu yaratır.

Bu bölümün başındaki tarlalar ve işçilerin görüntüleri, kendi ideolojilerinin uyanık kıldığı Batılı izleyici için toprağı işleyen mutlu köylüler, bilinçsiz emekçilerin bir övgüsü hakkında sosyalist gerçekçi bir bölüm tehdidinde bulunuyormuş gibidir. Bu bir övgüdür, ama ne bilinçsizdirler ne de bunlar, klişe anlamda sosyalist gerçekçiliktir; daha çok mücadelenin bir komedisi, cinsiyetçiliğin kınanması ve toprak işçileri arasında oluşan devrimci maçoluğun bir taşlamasıdır. Melez toprak işçisi Lucía (ırkların karıştığı ve bütünleştiği düşünülür), kendisinin devrimci olduğunu, karısının ise olmadığını iddia eden kasıntı, sigara içen bir soytarı olan Tomás ile evlenmiştir. Karısının çalışmasına izin vermez ve bir kıskançlık krizi sırasında kapıları ve pencereleri çivileyerek kapatır. Okuma yazma programının bir parçası olarak Lucía'ya ve diğerlerine okuma yazma öğretmek için Havana'dan bir öğretmen geldiğinde Tomás onların etrafında dolanır ve kavga eder. Lucía yazmayı öğrendiğinde yazdığı ilk sözcükler şunlardır: "Gidiyorum. Ben bir köle değilim." Dil onu özgürleştirir ve kocasını terk eder. Tomás karısını kovalar, bu arada diğer kadınlar da adamı takip eder ve ona engel olurlar. Final görüntüleri çağdaş siyasal sinemadaki en etkili görüntüler arasındadır. Lucía ve Tomás sahilde karşılaşırlar ve korkularından ve arzularından konuşurlar, Lucía kendisine hem çalışma hem de onu sevme izni vermesi gerektiğini, yalnızca birini yapamayacağını söyler. Mücadele kelimenin tam anlamıyla ikisinin deniz kıyısında koşmaları ve boğuşmaları biçimine döner. Bütün bunlar olurken beyaz omuz atkılı genç bir kız onları izler. Çiftin boğuşması görüntülerinin arasına kızın yüzü yerleştirilir, sessizdir, kafası karışır, kavga sürerken güler ve müziğin kreşendosuyla ("Guantanamera"nın politikleştirilmiş, feminist çeşitlemesi aksiyonun tümünü yorumlar; bu parça ile Leo Brouwer'in bestesi filmin bütününde imgelere yönelik tepki geliştirmemize yardım eder) koşarak uzaklaşır ve sahne beyaza döner.

Fellini'nin *Tatlı Hayat*'ının sonunda da deniz kıyısında önce filmin kahramanına daha sonra da kameraya bakan genç bir kız vardır. Bu iki benzer karakterin önem açısından farkı, yönetmenlerin niyetlerinin farklılığını gösterir. *Tatlı Hayat* yozlaşma üzerine, yaşamında ve işinde bir neden ve tatmin bulamayan gazetecinin kederli ve ümitsizce haz arayışı üzerinedir. Kıyıdaki kız gazetecinin yitirdiği geleneksel bir masumiyet, tazelik ve hazzın simgesidir, gazetecinin artık sağır ve kör olduğu yeni başlangıçları ve özgürlüğü sunar. *Lucía*'nın sonundaki karakter ise devamlılığı simgeler. Onun varlığı başkarakterin umutsuzluğunu ve kederini değil, kendisinin ve diğer kadınların süre giden eşitlik mücadelesini sunar. O, Lucía ve Tomás'ın onun için hazırladığı yolu temsil eden bir sonraki Lucía'dır. Film toplumsal ve kişisel ilerleme olanaklarından

bahseden imgelerle, hemen anlamak açısından kültürün eriminin ötesinde olabilecek bir iyimserlikle biter ama bu, çağdaş sinemanın büyük bölümünde olmayan bir umudun ve güzel duyguların bir ifadesidir.

İkinci bölümün romantik melankolisine ve son bölümün canlılığı ve iyimserliğine oranla, birinci bölüm karmaşık, tehlikeli bir stiller ve tutumlar karışımı, tarihsel ve dramatik biçimle psikolojik sapmayı ve sömürgeciliğin yıkıcı doğasıyla melodramatik aşkın yıkıcı doğasını ilişkilendirme girişimidir. Solás bir analoji geliştirir: güçlü bir ülke daha az güçlü ve dolayısıyla yönetilebilir bir ülkeyi ele geçirir ve mahvederken, erkek egemenliği ve erkeğin güçlü, kadının ise güçsüz olduğuna inanan edilgin bir kadın tarafından bu egemenliğin kabulü de kadını mahveder. Süreci tersine çevirebilecek tek çare bir yandan sömürgecilere karşı sömürgeleştirilmiş ülkenin devrimidir, diğer yandan da kadının baskıcı melodramatik jestleri ortadan kaldırmasını sağlayacak büyük bir keşiftir. Öykünün çizgisi yalındır. 19. yüzyılın sonunda Küba'da İspanyollara karşı bir köylü ayaklanması olur. Lucía Havana'daki aristokrat bir ailenin kızıdır ve erkek kardeşi isyancıların safında savaşır. Lucía apolitik İspanyol işadamı görünümündeki Rafael'e aşık olur. Adam kadını baştan çıkarır; kadın isyancıların saklandığı plantasyonu adama söyler. Rafael buraya saldırı düzenler, Lucía'nın kardeşi ölür ve olaydan çılgına dönen kadın adamı bıçaklayarak öldürür.

Bu, taslak olarak politik bir alt metne sahip melodramatik bir olay örgüsüdür ve bazı yönlerden soylu bir İtalyan kadının Avusturya işgal ordusundan bir askere aşık olduğu Visconti'nin *Günahkar Gönüller* filmine benzer. Asker soylu kadına romantik ve politik olarak ihanet eder, kadın da ona. Ancak Visconti, karakterlerinin pembe dizivari durumlarını araştırır ve politik olayları onların acı çekişlerinin temeli olarak kullanırken, Solás durumların kendilerine politik önem kazandırır, psikolojik gerçekçiliğin geleneklerini altüst eder ve bu gelenekleri kendini aşağılamanın, deliliğin bir tür dil sistemi ve özgürleşme eyleminin bastırılması olarak gösterir.

Bu bölüm tamamen siyah-beyaz bir cinnet halinde oluşturulur. Büyük bölümü yüksek kontrastlı filmle çekilmiş, gri tonlar yok edilmiş, görüntüler sertleştirilmiş ve netleştirilmiştir. Aksiyondan aksiyona devamlılık olmaksızın kesme ile geçilir. Dedikodu yapan, yelpazeyle serinleyen ve Victoria tarzı bir odada dolaşan Lucía ve arkadaşlarının görüntülerinin arasına alışılmamış savaş alanı sahneleri sokulur. Kadınlar pencereden dışarı bakar (ya da sanki pencereden dışarı bakıyormuş gibidirler, çünkü uzamsal üst üste bindirmeler kasti olarak kafa karıştırır), deli bir kadın sokaklarda



Üç Lucia: üstte 1895, altta 1932; *Lucia* (Unifilm).

dolaşır, cesetlerle dolu at arabalarının arasında dolaşır, Küba'yı sömürge uykusundan uyanması için kışkırtır. Lucia'nın arkadaşlarından biri bu deli kadının öyküsünü anlatır (ve biz öyküyü anlatan kadının araya girmeleriyle öyküyü "görürüz"). Deli Fernandina savaş alanındaki ölüleri kutsayan bir rahibedir. O ve diğer rahibeler İspanyol askerlerin saldırısına ve öldükleri sanılarak tecavüzüne uğrarlar. Bu kabusvari görünüm sessizce filme alınır, çığlıkların ve iç çekmelerin sesleri senkronize değildir, çekimler hızlı ve parçalara ayrılmıştır. İkinci bölümdeki sefahat sekansı gibi bu sekans da özellikle Ken Russell'ın *Şeytanlar*'ındaki sekansla benzerlikler taşır.

Deli Fernandina aksiyonun parçası ve Lucía'nın "öteki"si olarak bu bölümde önemli bir karakter olarak ortaya çıkar. Gerçek aristokrat ile çıldırmış kocakarının üst üste binmesi bir karşılaştırmaya ve alegorik bir çiftleşmeye olanak sağlar. Fernandina, Lucía'nın üst sınıf deliliğine bir "yanıttır"; o, halkın çıldırmış ruhudur, baskıcıların tecavüzüne uğramıştır, sokaklarda gezinir, insanlara bunu anlatmaya çalışır. Lucía ise simgesel olarak İspanyolların tecavüzüne uğrar ama bu eylemin şiddetinin yeri değiştirilir ve geleneksel romantik aşkın, aşk acısı çeken kadının jestlerine dönüştürülür. Bu yıkıcı tutku zirvesine Lucía ve Rafael'in birbirlerini ayarttıkları sekansta varır. Başta eğlenceli daha sonra ise korkutucu olan bu ayartma, sinemadaki tutkunun bir taşlamasıdır, en iyi biçimini Griffith geleneğinde bulan dönen gözler ve kabaran göğüslerle doludur. Bu bölüm oyunculuk stilinin Griffith'i taklit ettiği bir dönemi yansıtır ve aşıkların filmde kendilerini ifade etme yolları Griffith'den bu yana çok az değişmiştir. Biraz düzeltilmiş olsa da nitelik olarak aynıdır.



1960'larda (Raquel Revuelta, Eslinda Nuñez, Adela Legra). *Lucía* (Unifilm)

Ayartma kırsal kesimdeki harabe bir binada gerçekleşir. Birbirlerini izler, abartılı yakın çekim ve ikili çekimlerde birbirlerini tutar, çeker, öpüşür ve ağlarlar. Rafael tensel olarak perişan olmuş bir halde duvara yaslanır, güçlükle soluk alır; arka planda Lucía şaşkın bakar, parmaklarını saçlarının arasında gezdirir. Kendini bırakır ve Rafael'e yaklaşır, müziğin patlamasıyla birlikte Rafael'in gömleğini açar ve göğsünden öper. Onun tutkulu teslim oluşu bir sonraki çekimle noktalanır. Bu çekimde bir ormanın içinden yükselen yüksek bir kule vardır, karakterler ön planda çok küçük görünürler. Daha

önceki filmlerde ilişkinin göstergesi suya, yağmura ve belki de bir fırtınaya yapılan kesmedir. Bu filmde ise fallik imge teklifsizce ama tehlikeli bir biçimde egemenlik sağlar. Oyunun galibi Rafael olmuştur ve bir süre için de sürecektir. Aşkın melodramı erkekler tarafından yaratılır ve Lucía da oyunun kurallarına boyun eğer. Aptal bakireyi oynar, fallusun onu egemenliği (kulenin çekiminin öne çıkardığı bir egemenlik) altına almasına izin vererek bedelini öder.[11]

Yalnızca bedeninin değil ruhunun da ayartılmasına izin vermiştir ve Fernandina'nın doğrudan yaptığı Rafael'den uzak dur uyarısını anlamaz – anlayamaz, çünkü o yalnızca sınıfının baskılarını ve yanılsamalarını yaşayabilir. Ayartma sonrasında Rafael yalnız onunla olmak, onu dünyanın karmaşalarından uzaklaştırmak istediğini söyler ve kendisini plantasyona götürmesi için ikna eder. Yolda komutanı olduğu askerler ona yetişirler, çünkü politikadan uzak olduğunu söyleyen Rafael aslında İspanyol sömürge ordusunun komutanlarından biridir. Lucía nezaketsizce Rafael'in atından indirilir ve saldırı başlarken tek başına bırakılır.

Parodi ile hiciv aynı değildir ama ilk bakışta bütün bu abartılı tutku ve kendini vermenin nelere yol açtığı tam olarak net değildir (ancak biz Rafael'in politik olarak tarafsız olduğunu söylemesinden ve Lucía'nın erkek kardeşi hakkında sorular sormasından sonucun iyi olmayacağını çıkarırız). İhanet ortaya çıktığında bunu önceleyen olaylar netleşir ve komik değildir. Jestin abartılışı ikili perspektiften anlaşılır. Yapaylıklar ve aşk iddiaları Lucía'nın sınıfının yaşam tarzının parçasıdır. Daha doğrusu, bu sınıfın kurmaca temsillerinin parçasıdır. Lucía, sinemasal versiyonu Griffith'e kadar giden Victoria dönemi melodramının (ya da modern popüler aşk romanının) kadın kahramanı gibi davranır. Solás aynı zamanda izleyicinin Lucía'nın davranışının kurmaca doğasının farkına varmasını sağlar ve bunu ideolojik analize dönüştürür; abartılar ve fallik düzenlemeler izleyicinin onun yanılsamalarını ve itaatkar kadının stereotiplerini kabulünün sonuçlarını anlamasını sağlar. Solás'ın izleyicisi 19. yüzyıl aristokrasisinden ve Griffith melodramından çok uzaktır ama hâlâ erkek egemen romantik aşk ve edilgin teslimiyet imgelerinin sorumluluklarını taşır. Abartı yoluyla bu imgeleri sınıflandıran Solás bunları öğretici araçlara dönüştürür.

Filmde edilginlik Lucía'nın ihanetiyle son bulur. Köylüler ile İspanyol askerler arasındaki savaş, türünün en dinamik biçimde filme alınmış sahnelerinden biridir ve filmin John Ford'un süvari-Kızılderili kovalamacalarından miras aldığı öğeler varsa da, ana esin kaynağı Orson Welles'in *Geceyarısı Çanları*'ndaki (*Chimes at*

[11] A.g.m., ss. 25-27. Mraz'ın okuması birçok yönden benimkine koşuttur.

Midnight [*Falstaff*], 1966) savaştır. Welles gibi Solás da saldıran askerlerin genel çekimlerinden çamur içinde geçen küçük dövüşlere, iğrenç darbelere ve kılıçtan geçirmelere kesme yapar. Genel çekimlerde siyah, çıplak köylülerin at sürüşü, havada sallanan palalar ve Kızılderili gibi bağırışlar engellenmemiş enerjinin heyecanlandırıcı bir imgesidir (ve tarihsel gerçeğe dayalıdır).[12] Daha yakın çekimlerde aksiyon yalnızca korkunç katliamlar biçiminde görülür. Ancak burada savaşın cehennem olduğuna dair liberal bir ifade yoktur. Siyah askerler ve onların savaşı (Ford'un tersine) hayranlığın odağıdırlar, çünkü savaşın kahramanları İspanyol askerler değil, siyah "Kızılderililer"dir. Savaş gerekli *ve* korkunçtur; ülkenin politik ve ideolojik özgürleşimi için gereklidir. Lucía çıldırmışçasına savaş alanında dolaşır ve kardeşinin cesedini bulur. Histerisi artar ve eve dönüşünü ertelettirir, meydanda İspanyol üniforması içindeki Rafael'i görür ve onu defalarca bıçaklar. Aksiyonu dini bir ele alış tarzı kuşatır. Solás'ın çılgın stili histeriyi aktarır ve bu kırılma sayesinde Lucía geçmişinden kopar. Rafael'in öldürülmesi, küçümsenen ve ihanet edilen kadına dair yalnızca bir diğer melodramatik hareket olabilir. Ama Fernandina'nın varlığı bu durumu değiştirir ve derinleştirir. Lucía, Rafael'in vücudundan sürünerek uzaklaşırken Fernandina ona dokunur, yüzünü okşar ve onu sakinleştirir. Bu ihanet edilmiş ve deliliğe sürüklenmiş ama şimdi ilişki kuran iki sınıfın buluşmasıdır. Lucía'nın başta ait olduğu aristokrasi sonunda tarih tarafından geçersizleştirilerek ortadan kalkar. Fernandina'nın sınıfı iktidara gelir. İki sınıfın kurmaca içinde ilişki kurması bağlantıyı belirtir ve filmin geri kalanının işleyeceği sınıfsal yapıdaki değişmeleri işaret eder.

Bir bütün olarak *Lucía* bir iyimserlik ve güven çalışmasıdır. Filmin karmaşıklığı, yanıtlanmadan kalan soruların ve çözülmeden kalan problemlerin farkında olan bir kültürün göstergesidir. Filmin ümitsiz olmaması, tonunda melankoli olsa da, aynı zamanda amaçlı bir hareketin olduğunun göstergesidir. Latin Amerika'dan, hâlâ eski ideolojilerle mücadele halinde olan ama henüz bir devrimin olmadığı ülkelerden diğer politik filmler, uygulamada olmasa da, görünümlerinde daha az güven taşırlar. Bu tür filmlerden fazla yoktur, çünkü bu filmler açıkçası hükümetlerince desteklenmezler ve bunlar hükümetlerin sola daha çok ya da daha az baskı uyguladığı dönemlerde yapılmışlardır. Küba'nın dışında, Brezilya, Latin Amerika film yapım etkinliğinin merkezi olmuştur. Bu ülke Yeni Sinema'nın (Cinema Novo) ortaya çıktığı ülkeydi. Yeni Sinema 1960'larda kısa bir süre Arjantin'e, Peru'ya, Bolivya'ya ve kısa süren

[12] A.g. m., s. 23.

demokrasi döneminde Şili'ye de yayıldı. Arjantinli Fernando E. Solanas ve Octavio Getino'nun *Fırınların Saati* (*La hora de los hornos*, 1968) ajit-prop film yapımının – küçük gruplara gösterilen ve sorular ve tartışmalar için gösterime ara verildiği çalışma tarzının – önemli bir örneği oldu. Bu filmlerin çoğu, *Fırınların Saati* gibi, özgül solcu toplumsal ve politik perspektifleri olsa da, yapısal olarak belgeseldirler. Bolivyalı Jorge Sanjinés'in *Blood of the Condor* (1969) gibi bazı filmler dehşete düşürücü baskıyı Yeni-Gerçekçiliğe yakın bir biçim olan anlatı kurmacası biçiminde belgeler.

Filmin konusu hükümetin Amerikan Barış Gücü Askerlerinin (filmde onlara "İlerleme Askerleri" denir) yardımıyla zorla kısırlaştırma programıdır. Hükümet solcuların Kızılderili nüfusu yok etmeye çalıştıklarını ileri sürer. Sanjinés bu olaydan yola çıkarak, kendi yerli ritüellerinden başka başvuracak bir yerleri olmayan bu insanların şehirdeki ve dağlardaki evlerinde karşılaştıkları bir dizi terör olayını anlatır. Film her ne kadar geçmişin ve şimdinin olaylarını iç içe geçirerek ve suçlamalarını hükümetin Kızılderililere yaptığı baskılar, aşağılamalar ve acımasızlıklar aracılığıyla oluşturarak düz bir açıklama yapmaktan kaçınsa da, Küba ve Brezilya sinemasının yetkinliğine sahip değildir. Yeni-Gerçekçi sinemadan farklı olarak, bu film insanları ve olayları duygusal olarak yakın bir mesafeden gözlemlemez. Daha çok olayları soğuk bir biçimde, öfkeyle ve kederle izler. Kızılderili Ignacio askerler tarafından yaralanır ve karısı onu tedavi için kente götürür. Hastanede erkek kardeşi, eğer kan veren birini bulamazsa, Ignacio'nun yaşaması için gereken kanı satın olmak zorunda kalacağını öğrenir. Filmin yapısı geçmişe dönüşlerle gösterilen Ignacio'nun vuruluşuna paralel olarak verilen erkek kardeşin aşağılanması ve nafile kan arayışıdır. Kızılderililer ormanda kurulmuş olan Amerikan "kliniğinin" bir kısırlaştırma, kontrollü katliam merkezi olduğunu keşfederler; burayı kuşatır ve kaçan Amerikalıları ele geçirirler. Ignacio onlara, "Kadınlarımızın rahimlerindeki yaşamı öldürüyorsunuz, aynısını biz de size yapacağız,"der. Amerikalı kadınlardan biri, "biz yalnızca çok sayıda çocuğu olan kadınları kısırlaştırıyoruz," der ve "bunu yapamazsınız, ben bir bilim insanıyım. Büyükelçiliğim buna izin vermeyecektir," diye ısrar eder. Kızılderililerin kendilerine uygulanan şiddete vermek durumunda oldukları tek yanıt yine şiddettir ve Amerikalıları iğdiş eder ve öldürürler. Erkek kardeş sonunda kan bulmak için Amerikalı doktorların toplantısına zorla girse de kan bulamaz ve Ignacio hastanede ölür.

Bir Amerikalı ya da Avrupalı izleyici için film korkunç bir ders, nadiren hakkında düşünülen ya da tartışılan ölüm ve yaşam

tarzlarını bir tezahürüdür. Filmin basitliği, hatta kabalığı, örneğin Costa-Gavras'ın *Sıkıyönetim*'inde (*Etat de siège*, 1972) olduğu gibi, kolayca benimsenebilir geleneklere sığınmaya izin vermez. Bir Avrupalının (Costa-Gavras) polislerin gözaltı yöntemlerinin ve solcuları yakalama ve işkence yapma tekniklerinin nasıl öğretildiğini çözümleme yoluyla Birleşik Devletler'in Latin Amerika'daki etkinliklerini inceleme denemesi olan bu film, heyecana (thriller) dayalı başarılı bir biçim içinde kendi çözümlemesine zarar verir. Costa-Gavras'ın kötü Amerikalı ajanını (gerçek bir kişidir bu) antipatiden çok sempati uyandıran Yves Montand oynar. Sonunda gerilim ve beklentinin dikkatle oluşturulması ve gerillaların Amerikalı ajanı ele geçirme yöntemleri ile polisin onları takip etme yöntemleri üzerine yoğunlaşma dikkati dağıtır, baskı politikalarını izleyiciyi filme çekme kaygısına tabi kılar. *Sıkıyönetim* heyecan verici bir filmdir ve saf izleyiciye eleştirel tavrı öğretmeyi başarır ama *İsyan!*'m yapısından farklı olarak, biçim filmin içeriğini boğar ve yorum, takiple ortaya çıkan gerilime olanak sağlar. *Blood of the Condor* heyecan ve gerilime daha az teslim olur, tatsız gerçekleri açığa çıkarma arzusuyla dikkatimizi talep eder, yalnızca baskıya karşı olası isyan imasıyla umut sunar (son çekimde tüfekler coşkuyla havaya kaldırılır). Filmin odağı dardır; uygulamasında yalındır; yananlamları açısından zengindir.



Bolivya Kızılderilileri. *Blood of the Condor* (Unifilm)

Blood of the Condor Bolivya'daki Kızılderili nüfusu neredeyse belgesel tarzında inceler, onları kendi incelemesinin nesneleri haline getirir. Alternatif bir yaklaşımla yönetmen kendisinin

ve izleyicinin imgelemini yerli nüfusa tabi kılabilir, bu halkın mitolojisine girebilir ve bunlardan öyle bir anlatı oluşturur ki, ortaya kültürün toplumsal ve politik modelleri çıkar. Bu özel türden bir imgelem çalışmasıdır, çünkü yönetmen efsane içinde boğulmamalı, onu açıklamalı, tutarlılık içinde biçimlemeli ve bir bakış açısı oluşturmalıdır. Ortaya çıkan film şaşırtma (olaylarını açıklamayı kasten reddetme) ile bir tür liberal evrenselcilik ("hepimiz dünyanın her yerinde aynıyız") arasındaki patikayı izlemelidir. Senegalli yönetmen Ousmane Sembène tarafından denenmiş olan bu yaklaşım en başarılı biçimde Yeni Sinema'nın önemli yönetmeni Glauber Rocha tarafından yaşama geçirildi. Rocha'mn aralarında *Barravento* (1962), *Tanrı ve Şeytan Güneş Ülkesinde* (*Deus e o diabo na terra do sol*, 1964), *Sarsılan Toprak*'ın da (*Terra em Transe*, 1967) olduğu 1960'lardaki filmleri baskı gören insanların politik bilince ulaşmasıyla ilgilenme yollarını araştırır. *Antonio Das Mortes*'de (1969) ilk dönem filmlerinde işlenmiş öğeler karmaşık bir folk opera, müzikal komedi, western ve Saint George ile ejder mitinin Latin Amerikalı-Afrikalı versiyonun karışımı içinde model haline getirilir. Sonuç, devrimci bilincin ortaya çıkışının olağanüstü seyirliğidir.

Film kentlerin kenar mahallelerinin yanı sıra, çoğu Yeni Sinema filmi için ülkenin yoksulluğunu temsil eden Brezilya'nın kıraç (sertão) kuzeydoğu bölgesinde geçer. Bu bölgenin içine Rocha efsanelerden ve burada yaşayan insanların deneyimlerinden yaratılmış birkaç karakter yerleştirir. Bunlardan bazıları alegoriktir: kör bir toprak sahibi olan Albay Horácio; mor elbise giyen metresi Laura; orta sınıfın temsilcisi, ülkenin yabancılarca işgalini arzulayan, yasa ve düzen koruyucusu polis şefi Matos. Matos, Laura'ya aşıktır (bir müzikal komedi düeti söylerler, Laura'nın üzerine mücevherler yağdırır; Amerikan yağ tenekelerinden yapılmış kaplarda yetişmiş ama solmuş bitkilerle dolu balkonda Horácio'yu öldürmeyi planlarlar). Filmde militanlığı öğrenene kadar kararsızlık sergileyen bir Rahip ile politik bir amaca sahip olana kadar çaresiz olmanın acısını çekmiş entelektüel öğretim üyesi bir Profesör karakteri vardır. Diğer karakterler doğrudan dinsel mitolojiden gelir: Afrika ve mitleriyle ilişkileri kopmamış ve Saint George olarak doğup ejderi öldürene kadar insanlar arasında edilgin, korku dolu bir yaşam sürmüş siyah Antão; aksiyonun sessiz merkezi olan kutsal kadın Santa. Nihayet halk efsanelerinden gelen karakterler vardır: Geçmişinde yoksullar için savaşan eşkiyaların (*cangaceiros*) liderini öldürmüş ve Horácio tarafından Lampião'nun canlanmış hali olan Coirana'yı öldürmesi için çağrılmış, pelerin ve şapka giyen kiralık katil, filmin adındaki karakter Antonio. Son olarak da Antonio'nun egemenin safını tutmaktan vazgeçmeye başladığı son anda

Horácio'nun getirdiği kiralık katiller çetesi (*jaguncos*) vardır (Antonio da *jagunco* olarak işe başlamıştır).[13]

Biçim ve yapı açısından film Godardyen bir temelde inşa edilir. Rocha bireyleri ve grupları parlak ışıklı binalara ya da odalara karşı 90 derecelik açıyla görüntüler. Uzam yassılaşır: çekimler karmaşıktır ve süre olarak da uzundur. Tek bir sekansın dahi zamanı kırılsın ve karışsın diye kurgu zamansal devamlılığı kesintiye uğratır. Ama Godard'ın birbiriyle çelişen biçimler, sesler ve göstergeleri yarattığı yerde Rocha gerçekliğin düzeylerini birleştirir, şimdiyi geçmişin, geçmişi de şimdinin içine yerleştirir; farklı kültürlerin ve mitlerinin iç içe geçtiği kurmaca bir dünya yaratır; her zaman toprağa sahip olan zengin ile bunu geri almanın araçlarını öğrenmek zorunda olan yoksula dair basit kutupsallığa odaklanır. Eisenstein düzeyinde bir montajla Horácio'nun yanında çalışanlara sövüp sayışını, taleplerini dile getirişini, kimsenin ondan toprağını alamayacağına yemin edişini, toprak reformunu reddedişini, atom bombası – *a bomba atomica* – konusundaki kargaşadan bu insanları sorumlu tutuşunu izleriz. Bunları söylediği sırada Rocha bu kör, aptal yaşlı adamdan insanların dans edip şarkı söylediği kayalık bir vadiye kesme yapar. Yavaş bir zoom ile onlardan geriye açılarak Albay'ın korktuğu bombanın aslında insan olduğunun ve bu koşullarda insanın teknolojik bir silahtan daha güçlü olduğunun anlaşılmasına olanak sağlar.

Ancak insanların sahip olduğu bu güç dikkatle analiz edilmelidir. Brezilya'da yakında bir devrim söz konusu değildir ve gericiler güçlüdür; bu nedenle Rocha insanların etkili bir isyanın ortaya çıkmasından önce üstesinden gelmesi gereken korkuları ve edilginliği incelemelidir. *Antonio Das Mortes*'deki yöntemi farklı mitolojik, dinsel ve efsane kişileriyle kültürün öykülerini teşhis etmek ve bütünleştirmektir. Doğru bağlantılar ve teşhisler yapıldığında ve halkın mitlerinin tarihi onların şimdiki yaşamlarıyla ilişkilendirilebildiğinde değişim yönünde bir güç yaratılabilir. Albay, Antonio'yu Coirana'yı, Coirana, Lampião'yu öldürmeden önce öldürmesi için *sertão*'ya çağırır. Antonio ve Coirana biri köylülerin safında diğeri karşısında savaşan bir madalyonun iki yüzüdürler. Antonio'nun doğru safta savaşması için bütün gereken, bilinç değişimidir. Onların ilişkisi aralarındaki bir kavgada görselleştirilir. Karşılaşma ve "kötü ejder ile kutsal savaşçı arasındaki düello" üzerine şarkı söyleyen ve dans eden insanların önünde Antonio ile

[13] Karakterlerin çözümlenişi için bak. Thomas M. Kavanagh, "Imperialism and Revolutionary Cinema: Glauber Rocha's Antonio-das-Mortes," *Journal of Modern Literature* 3 (Nisan, 1973), ss. 201-13.

Coirana dişleriyle kırmızı bir kuşağın iki ucundan tutarak birbirlerine pala ve kılıç çekerler. Antonio, Coirana'yı yaralar ve Coirana'nın yavaş, opera türünde ölümü filmin geri kalanında diğer karakterlerin değişen konumları ve bunların açıklanışları için bir zemin sağlar.

Antonio kendi kötülüğünün ve yalıtılmışlığının farkına varır. Profesör entelektüel olarak rolünün fark eder ve kendisini kullanan insanlar ile iyilikleri onun çalışmasına bağlı olan insanlar arasında kalmış olduğunu anlar. Onun kararsızlığı ve felç olmuş hali Antonio'nunkine koşuttur, çünkü her ikisi de toprak sahibinin yönetimi altındadırlar ve bu durumun yıkıcılığının farkına varırlar. Horácio'yu öldürmesi için Matos'u ikna edemeyen Laura, kör efendilerinin ilişkilerini anlayıp onları aşağılamasından sonra Matos'u acımasızca bıçaklayarak öldürür. Garip bir sekansta, Laura ile Profesör, Rahip tarafından kovalanırlar, çölde Matos'un cesedini sürüklerler, cesedin üzerinde boğuşurlar, birbirlerini tırmalarlar. Rahip onların etrafında çılgınca dans eder, Profesörden ölümden çok yaşamla ilgilenmesini ister; Profesör ona vurur ve atonal, elektronik müzik bu çılgınca yanlış yöne yöneltilmiş tutku ve romantik nekrofili (ölülerle cinsel ilişki kurma saplantısı) balesine eşlik eder. Profesör kendisini bu şiddetli ıstıraplardan yalıtlarken, Antonio, Coirana'nın vücudunu düzlük arazide taşır ve Albay'ın kiralık katilleri köylüleri vururlar.

Rocha sürekli olarak din ve politikanın, toplumsal, mitsel ve psikolojik gerçekliklerin diyalektiğini göstermek için farklı sunum tarzları düzeyinde tanımladığı olayları değiştirir. Genel ile özelin, soyut ile somutun, geçmiş ile geleceğin birbirlerini etkilemesi sayesinde özel bir halkın (*Blood of the Condor*'un perspektifi) antropolojik araştırmasından, sessiz, kederli bir insanlık haline Yeni-Gerçekçi hüzünle yaklaşmaktan ve geleneksel sinemasal biçimler dikkati ilgilenilmekte olan politik konudan uzaklaştırdığında ortaya çıkan karışıklıklardan kaçınır. Filminin yapısı karakterlerin karşı karşıya kaldığı bütünleşmelerin türünü gözden geçirerek ve ifadenin parçalarının anlaşılmasını sağlayan bir düzen içine yerleştirerek sürekli olarak izleyiciye meydan okur.

Köylüler katledilir; Profesör, polis şefi ve Laura'yla, yani ölmüş ve ölmekte olan orta sınıfla yaşadığı zevk aleminden döner. Halkın mitsel ve kutsal temsilcileri Antão ve Santa önce ölü köylülerin arasında sırt sırta bağlanırlar, daha sonra da kurtulurlar. Antonio, Santa'nın ebedi kutsal savaş ilanını hatırlar. Ancak Profesör ve Antonio varolan bağlılıklarıyla ve yeni işlevlerini keşfedene kadar her şey askıda kalır. Bu noktada Rocha kısa bir süre bu karakterleri kurmaca alanın dışına çeker. Onlar kıraç arazideki köyden ayrılırlar ve daha tanınabilir biçimde "gerçek" bir dünyaya, kamyonların ve otoyolların, hareket ve ticaretin olduğu alana, endüstriyel

ekonominin dünyasına girerler. Kamyonlar arasında gezerlerken araya, *sertão*'daki insanlar ile onların ekonomik perişanlıklarına neden olan kapitalizmin karşıtlığını gösteren bir kurgu içinde Santa'nın çekimleri sokulur. Dindar köylüler (*beatas*) baskıcı toprak sahibi, onları bertaraf eden kapitalizm ve otoyolun pisliği içinde yeri olmayan bir tinsellik yüzünden bu dünyadan mahrumdurlar. Görsel karşıtlık onlar arasında varolan sosyo-ekonomik mesafeye, kiralık katilden halkın koruyuculuğuna yönelen Antonio'nun kapatmak zorunda olduğu mesafeye işaret eder. Santa'nın ve halkın ıstırap çekişinin etkisiyle Antonio kutsal bir savaşçı olarak gelişimini sürdürür. Profesörü entelektüel ve duygusal felcinden çekip çıkarmaya başlar ve onu tekrar *sertão*'ya sürükleyişine ses kuşağında çalan pop müzik eşlik eder: "Ayağa kalk, tozlarını silkele. Patikayı tırmanmaya başla ... Güçlü bir insan yatmaz. Kendine el uzatacak bir kadına gereksinim duymaz..." Godard gibi, Rocha da kabaca olandan en derinine bütün söylev düzeylerinin filmin argümanının karmaşıklığını tanımlamaya hizmet edebileceğini bilir. Nasıl folk ve dinsel şarkılar Antonio ile Coirana arasındaki mit ve efsanenin aurasıyla kuşatılmış kavganın görüntülerine uygunsa, bu aptalca sözler ve pop müzik de Antonio'nun Profesörü Laura'ya ilgisi nedeniyle kafa karışıklığından ve kamyonların arasındaki depresyonundan kurtarma girişimine uygun hale gelir. Bir kültür farklı ifade tarzlarıyla kendini harekete geçirir ve ifade eder, bu tarzların her biri o kültür hakkında bir şeyleri ve görünüşte aykırı tarzlar birbirlerine karşı olduklarında daha da fazlasını ortaya koyar.*

Rocha bu tarzları birleştirmeyi sürdürürken, bir anlama, değişim ve eylem anını diğeri izler. Her şeyi açıklayıcı bir zirve yaratmak için kurgulanmış bir sekansta Antonio, Profesörü Coirana'nın cesedini görmeye götürür. Çerçevede birlikte düzenlenmiş silahşor ve entelektüel şaşkınlıkla cesede bakarlar ve bakışlarının nesnesine kesme yapılır. Coirana kurumuş bir ağaçta, ilkel bir çarmıha germe tablosu içinde asılı durmaktadır. Kamera kaydırma hareketiyle ile ağaçta asılı bu garip, renkli elbiseli figüre yönelirken, ses kuşağında eşkiyalık yapan ve o bölgedeki cezaevinde tutulan siyahları serbest bırakan efsanevi Lampião hakkında komik bir folk şarkısı çalmaya başlar. Bu şarkının uzun anlatısı filmin geri kalanında da duyulur. Profesör, Coirana'nın kılıcını ve silahını, Santa ise Antonio'nun şapkasını ve silahını alır. Rahip silahlanır. Horácio.

---

* Rocha'nın –Büyük Fahişe Babil ile ilişkili olan (Yahudiler Babil'den sefahat ve putperestlik yuvası olarak söz ederler, ona "Büyük Fahişe" derler –Ç.)– Laura'yı işleme tarzı kadar bu pop şarkısının cinsiyetçi içeriği de savunulmayabilir, ancak bağlam içinde görülmesi gerekir. Kübalı çağdaşlarından farklı olarak Rocha kendi kültürünün erkeksiliğiyle (machismo) hesaplaşamadı ya da bunu daha büyük bir baskı kompleksinin parçası olarak göremedi.

Laura ve *jaguncos* son bir karşılaşma için onlarla buluşurlar. Uzun bir kaydırmalı çekim vardır. Horácio ile Laura kiralık katillerce çölde sürüklenirler, Lampião hakkındaki şarkı sürer, hepsi filmin ikinci zirvesinin yaşandığı bir kilisede buluşur, çünkü burası Brezilya toplumunun bütün güçlerinin birleştiği yerdir. Bu mavili ve panjurlu beyaz binanın alt açıdan çekiminde Profesör ölü kahramanın kılıcıyla ortaya çıkar. Sanki bu birvahiymiş gibi devrim anını ilan eder:

> Albay! ... zamanı geldi ... Bu kasabanın gözleri açılacak ... Ben asla birinin kanını akıtmadım. Ama baskı altındaki ve gururu kırılmış *sertão*'nun intikamını almak için kendi kanımı akıtmaya hazırım. Kutsal Kitap'taki sözleri ödünç alarak söylüyorum ki, "göze göz, dişe diş."

Bu büyük eylem çağrısından sonra Antonio ve Profesör görev bölüşümü yaparak, teoriye karşı pratik, düşünceye karşı eylem sorununu çözerler. Profesör, "cesaretinle savaşacaksın ve ben de senin gölgende savaşacağım," der. "Hayır," diye yanıtlar Antonio. "Düşüncelerinle savaş. Onlar benden daha değerli." Ve filmdeki en şaşırtıcı sekansta kiralık katillerle savaşırlar. Silahlı çatışma bir Sergio Leone westerni tarzında olur, abartılı jestler, sıçrama, düşme, haykırış ve kanla doludur. Bu, büyük bir devrimci operaya dönüştürülmüş westerndir. Amerika dışında çok beğenilen bu türe bir işlev ve amaç kazandırılır: jestlerin aslında yapay olduğunu ve aynı zamanda da bu yapaylıkların nasıl güçlü ve yararlı bir aksiyon fantezisini ve düşmana karşı zaferi ifade ettiğini göstermek. Bu sekans filmin esasen spekülatif olan doğasını da açığa vurur. Rocha Brezilya'da olacak olan herhangi bir devrimci eylemi kesinlikle öngöremez, ne de eğer olacaksa, bu eylemin kendisini nasıl göstereceğini ve ne zaman olacağını öngörür. Rocha'nın emin olduğu şey kültürün bütün kaynaklarının düzenlenmesi ve kendisine yabancı olanları bütünleştirmesi gerektiğidir. Dışlama politik ve toplumsal anlayışa terstir. *Antonio Das Mortes*'in hitap ettiği insanların baskılanmasını yaratan bu dışlamadır. Bundan dolayı çok bilinen western çatışma biçimi devrimci eylemi anlamlayabilir, bir toplumsal değişim imgesi olarak işlev görebilirse, bu biçimin filmdeki diğer açık anormalliklerin hepsi kadar yeri vardır.

Bütünleşme süreci üçüncü zirvesel olayda devam eder. Silahlı çatışma bir cinnete dönüşürken Antão, arkasında Santa olduğu halde Albay ile karşılaşmak için atını tepeye sürer. Siyah savaşçı şimdi Saint George olmuştur ve Eisenstein'ın tek bir aksiyonu birkaç zamansal perspektiften yineleme tekniğini taklit eden bir dizi zamansal olarak örtüşmeli çekimde Antáo, Albayı mızrakla yere düşürür. Ejder ölür. Mit ve tarih birleşir ve filmde devrimci bir an gerçekleşir. Bunun dışındaki eylem olanakları izleyiciye bırakılır. Film ana karakterlerin – Profesör, Antão, Santa ve halkın



Antonio ile Coirana arasındaki dövüş. *Antonio Das Mortes* (Modern Sanat Filmleri Müzesi Fotoğraf Arsivi).

koruyucularını koruyan silahlı Rahip – bir dizi zamanla ilişkisiz tablosuyla biter. Lampião baladı bize kahramanın Şeytan'ın kitabını yaktığını ve saatini kırdığını söyleyerek biter. Antonio "gerçek" dünyaya döner ve filmin son çekimleri onu pelerini ve geniş şapkasıyla bir Shell levhasının görüldüğü, arabaların gürültüyle geçtiği ve kuşların uçuştuğu bir otoyolda yürürken gösterir. Ses kuşağında *cangaceiros*'ların gezgin katili hakkında bir şarkı ona eşlik eder. Brezilya'da bir devrim gerçekleşmediğinden Rocha filmi araştırmayla, devamlılıkla bitirmek zorundadır. Halkın katilinden halk için katile dönüşen Antonio karakteri belirsiz ve tek başına kalır. *Amerikan mülkiyetinin göstergeleriyle dolu otoyolda yürür, dinlenecek bir yer arar, rolü, tıpkı devrimci bir sinemacı olarak Rocha'nın kendi rolü gibi, hâlâ eksik ve belirsizdir.*

Antonio Das Mortes'den kısa bir süre sonra Rocha büyük bir olasılıkla resmi sansür nedeniyle Brezilya'dan ayrıldı ve *Kesik Kafalar* (*Cazebas Cortadas*, 1970) adlı sömürgecilik üzerine daha az

karmaşık bir filmi yönettiği Kongo'ya gitti. Avrupa'ya gitti ve burada film çekti ve *Toprağın Yaşı*'nı (*A idade da terra*, 1980) yaptığı Brezilya'ya döndü. Bu film çağdaş Brezilya'nın tam olarak biçimlenmemiş olsa da büyük bir alegorisidir. Politik olarak daha az radikal olsa da, bir miktar Godard'ın Dziga-Vertov filmlerinin yöntemlerinden etkilenmiştir. Brezilya'daki politik koşullar nedeniyle *Antonio Das Mortes*'den daha az devrimcidir. *Toprağın Yaşı* stilleri birleştirir, soyut, dolambaçlı ve yinelemeye dayalıdır, yine de Rocha'nın diğer filmleri kadar tutkuludur ve güçlü bir biçimde ülkesinin fiziksel, kültürel ve politik bağlamına adanmıştır. Rocha 1981'de öldü ve ölümü baskıcı hükümetler altında var kalabilmiş Yeni Sinema hareketinin ve 1960'lar ile 1970'lerdeki estetik değişimlerin sonunu gösterdi. 1970'lerde Brezilya'da politik filmlerin yapımı sürdü (Nelson Pereira dos Santos'un 1977 tarihli *Mucizeler Çadırı* [*Tenda dos milagres*] gibi) ama genel olarak politik itki azaldı ya da yer altına indi. 1980'lerin başında devlet Brezilya'daki filmlerin başlıca dağıtımcısıydı ve sansür aşırıydı.*[15] Eğer günümüzde bir Brezilya filmi Amerika'da ya da Avrupa'da izleniyorsa, muhtemelen bu film, temel argümanı bir kadının kocası yatakta iyi olduğu sürece her türlü kötü muameleye rıza göstereceği biçimindeki iğrenç bir cinsiyetçi komedi olan *Dona Flor and Her Two Husband*'ı (Bruno Barreto, 1977) gibi, Yeni Sinema'nın politik tutkusundan hayli uzak bir film olmalıdır.

Siyasal sinema Eisenstein ve çağdaşları ile Yeni-Gerçekçilerin sinemasındaki kökenlerinden bu yana uzun bir yol kat etmiştir. Yeni-Gerçekçi sinema gibi 1960'lar ile 1970'lerin başındaki bazı siyasal filmler de yoksul ve sömürülen insanlarla, kitlesel eğlence sinemasının genellikle görmezden geldiği öznelerle ilgilenmiştir. Ancak Yeni-Gerçekçilerden farklı olarak bu filmlerin yönetmenlerinin çoğu süre giden olguya tarafsız bir bakış

---

* Robert Stam yazdığı bir yazıda hükümetin sansür ölçütlerini içeren bir broşürü olduğunu belirtti. Bu broşür "Jean-Luc Godard'ın ve 'uluslararası solcu sinemanın' diğer önderlerinin 'tekniklerini yıkıcı'" olarak nitelemektedir; Joseph Losey'e Kuzey Amerika sinemasının "dünyadaki solcu lideri" denmektedir, Sidney Pollack "uzlaşmaz bir Amerikan karşıtıdır," Robert Altman Kuzey Amerika toplumunu bir sirk olarak görür ... John G. Avildsen (Rocky'yi yönetti) etkin bir biçimde demokrasiye saldıran, Amerikan otoritelerinin bir düşmanıdır ve Arthur Penn dinsel inancı hicveden ve yok etmeye çalışan Godard'ın takipçisi ve taklitçisidir. Bunların yanı sıra Chabrol, Resnais, Bellocchio, Antonioni ve Ken Russell da yıkıcı yönetmenler olarak hedef gösterilmiştir. Brezilya'da ise Glauber Rocha ve Ruy Guerra'nın özellikle tehlikeli olduğu belirtilir.[159]

[15] "Censorship in Brasil." *Jump Cut*, no. 21, (Nisan, 1973), 20. *Jump Cut*'ın bu ve izleyen sayısı Bezilya sinemasının tarihini ve çözümlemesini içerir. Ayrıca bak. Julianne Burton, "The Hour of the Embers: On the Current Situation of Latin American Cinema," *Film Quarterly* 30 (Sonbahar, 1976), 33-34.

yanılsaması yaratmakla değil, film çalışması ile izleyicinin çabası iç içe geçsin diye olguyu ve izleyiciyi, anlama ve katılma konumu içinde yönlendirmekle ilgilenirler. Bu filmler tarafsızmış gibi görünmezler. Yönetmenlerin kaçındıkları birçok yanılsamadan biri de budur. Aksine yönelim olarak kesinlikle Marksist'tirler ve Marksizm sınıfsal ayrımın ve ekonomik ve toplumsal mücadelenin çözümlemesini sunduğu için, bu filmler konularını bu bakış açısından incelerler. Ancak bu filmlerin çoğunun peşinden gittiği Brechtyen-Godardyen modelin ideolojiyi dolaylı yoldan sunduğunu yinelemek önemlidir. Bu filmler politik-olmayan modernist sanat geleneği içinde belirsiz ve şüpheli bir konumda değillerdir ve her zaman kültürlerin karmaşık ayrıntıları ve gelenekler arası ilişkilerin analizi açısından zengindirler. Bu filmler aynı zamanda izleyiciye sunduğu bu ilişkileri anlama ve anlam çıkarma olanakları açısından da zengin – sıradan sinema ne kadar yoksulsa o kadar zengindirler. Geleneksel "siyasal-olmayan" film toplumsal, kişisel ve politik deneyimin birbirlerinden ayrı tutulmasında, siyasal film ise bunların birbirleriyle ilişkili olduğunda ve birbirlerini belirlediklerinde ısrar eder.

Avrupa'nın sosyalist ülkelerinde film yapımı bu ilişki kurma süreci içinde yeni bakış açıları sunar. Polonya ve Macar sineması çok farklı yaklaşımlara ve yöntembilimlere sahiptir. Bunların arasında en heyecan vericisi Macar Miklós Jancsó'nun filmleridir. Jancsó kolayca anlaşılabilir olay örgüsü ve işçi sınıfı yaşamının kahraman merkezli övgüsünü talep eden sosyalist gerçekçiliğin artık Marksist sanat için tek estetik model olmaktan çıktığının bir örneğidir. Onun filmleri nadiren kahraman merkezlidir ama daha çok bireylerin içinden çıktıkları ve içine girdikleri daha büyük grupların hareketlerine ve etkinliklerine odaklanır. Hareketin kendisi Jancsó'nun dikkat merkezinde yer alır. Bu nadiren bir durağanlık anıdır; kamera ve filmin özneleri, ister *Yıldızlar, Askerler*'deki (*Csillagosok, katonák*, 1967) savaşan ordular, ister *Kaçaklar*'daki (*Szegénylegények*, 1965) cezaevi gardiyanları ve esirler, ister *Çatışma*'daki (*Fényes szelek*, 1968) öğrenciler, isterse *Kızıl İlahi*'deki (*Még kér a nép*, 1971) köylüler olsun, sürekli olarak ve baş döndürücü biçimde hareket ederler. Gruplar taraf ve ittifak değiştirirler, egemenlik ve baskı rolleri değişir. Tarihin kendisinin hareketi perdenin sınırları içinde özetlenir ve yoğunlaştırılır.

Bu filmler incelemekte olduğumuz biçimsel ve bağlamsal kaygılarla ilgilenirler. Jancsó kendini adamış bir devrimci yönetmendir ve filmlerinin çoğu Macaristan'daki özel tarihsel dönemleri, devrim öncesi ve sonrası olayları anlatır. Bu olayları diyalektik olarak ifade eder, karşıt taraflar arasındaki ilişkilerin



St. George ejderi öldürür. *Antonio Das Mortes* (Modern Sanat Filmleri Müzesi Fotoğraf Arşivi).

şaşırtıcı derecede karışıklığını, değişimleri, denge halindeki değişmeleri, hareketleri, ideolojik tutumların inkâr edilişlerini ve karşıtlıktan düşüncelerin ve olayların ortaya çıkışını anlatır. Eisenstein sinemasal ilişkiler içinde diyalektik yapılar yaratma problemiyle karşılaştığında sorunu montajla, çekimin çekime karşı mücadelesiyle çözdü; böylece bir çekim içindeki öğeler diğerine katkıda bulunuyor, birbiriyle mücadele eden parçalardan daha büyük olan bir kavrayış yaratıyordu. Jancsó tam tersi tarzda çalışır. Montajdan kaçınır, bir açı değiştirmek, mekân değiştirmek ya da kameradaki film makarasını değiştirmek gerektiğinde kesme yapar. Onun için diyalektik süreç akıcı ve süreklidir ve böyle algılanmalıdır. Farklı varlıkların (çekimlerin) çarpışmasından çok o bunu, çekimlerin içinde karakterlerinin hareketiyle ortaya çıkan güçlerin hareketi olarak geliştirir.

Bu politik estetik Jancsó'yu Andre Bazin'e, hatta belki de Yeni-Gerçekçilere bağlar gibidir. Aslında Jancsó'nun uygulaması Bazin'in kuramına içkin bazı çelişkileri netliğe kavuşturur. Bazin'e göre Jancsó'nun da kullandığı uzun ve karmaşık çekimler "gerçekliğe" sadık bir zamansal ve uzamsal bütünlük yaratır. Oysa onun filmlerinde geleneksel sinemasal (hatta gündelik yaşamdaki algısal) türün gerçekliği yoktur; daha çok tarihin özel algılanışının gerçekliği vardır; olgu olarak tarih değil ama gelişme olarak, devrimci bir perspektifle belirlenmiş toplumsal ve topluma mal olan olayların aynı andalığı ve dizisellik olarak tarih vardır. Onun uzun çekimlerinde yaratılan dünya görünüşte sonsuz bir keder ve acımasızlık, zafer ve kutlama kareografisi içinde sürekli hareket eden, taraf değiştiren grupların yaşadığı inişli çıkışlı, özelliksiz bir

manzarada varolur. Olaylar ve manzara, her ne kadar Bazin'in kendi bütüncül, açık gerçekçiliği içinde ortaya konmasını istediği bir belirsizlik türü olmasa da, belirsiz niteliktedir. Jancsó tarihi okumayı istediği tarz konusunda, bu okumayı çok-katmanlı yapıp tarihin karmaşık hareketini öne çıkarsa da, nettir. Latin Amerikalı yönetmenler gibi Jancsó da baskının gerçekliği ve değişimin gerekliliğiyle başlar. Bu Bazin'in estetiğinin temeli ve Yeni-Gerçekçilern oluşturucu ilkesi olan gözlemcinin geri planda durmasına izin vermeyen bir gerçekliktir. Jancsó'nun filmlerinin inşası, değişimi tarihin gerçekliği olarak alır. Değişim asla doğrudan ve derhal olmaz, net ve tamamen gerçekleştirilmiş değildir, yine de gerçekleştirilme yönünde ilerler, gündelik gerçeklik ya da geleneksel sinemanın oluşturduğu gerçeklik içinde algılandıkları gibi devamlılığı ve bütünlüğü reddeder. Eisenstein gibi Jancsó da imgelerinden, imgelerin kendilerinden, hatta tarihin kendisinden daha büyük bir şeyler yaratır.

Onun yönteminin güzel bir örneği, genel yaklaşımı açısından *Antonio Das Mortes*'e yakın bir film olan *Kızıl İlahi*'de görülebilir. Rocha'nın filmi gibi Jancsó'nun filmi de köylü ayaklanmasının başarıları ve başarısızlıkları üzerinedir; *Antonio Das Mortes* gibi bu film de geniş, kıraç bir ovada (*sertão*) geçer. Ancak *Kızıl İlahi* için tatlı dalgalanımların olduğu aksiyonun yalınlığı vahşi *sertão* ile aynı değildir ve *sertão*'dan farklı olarak burası gerçek bir coğrafik alan değildir. Burası bir yer, bu filmin ve Jancsó'nun filmlerinin çoğunun geçtiği bir sahne, Macaristan'ın tarihinin danslarla ve şarkılarla canlandırıldığı bir alandır. *Antonio Das Mortes* gibi bu film de halk efsanelerinden ve mitlerinden doğan çok farklı performans türlerini birleştirir ve *Antonio Das Mortes* gibi ölüm ve yeniden dirilişin arketiplerini inceler.

Filmin konusu 19. yüzyıl sonunda köylülerin büyük toprak sahiplerine ve onları koruyan orduya karşı ayaklanmasıdır. Ancak Jancsó'nun sinemasında her zaman olduğu gibi bu konu da, onun tarihin dansını incelikle işleyeceği yalnızca kabataslak bir neden sağlar. Buradaki koreografi bir yandan genç köylüler ile dinine bağlı, yeni düzen konusunda şüpheleri olan daha yaşlı ve geleneksel erkek ve kadınları, diğer yandan büyük toprak sahiplerini, onların temsilcilerini, korumalarını, rahipleri ve askerleri içerir (son ikisi yakından ilişkilidir, bir yerde bir rahip asker şapkası takar). Gruplar seksen sekiz dakika süren ve her biri gruplar arasındaki güç ve egemenliğin değişimindeki bir öğeyi içeren yirmi yedi çekime bölünen filmde (ortalama bir Amerikan filmi yaklaşık altı yüz çekim içerir) bir dizi karşılaşma yaşarlar.

Filmin başlarında tipik bir Jancsó gösterisi vardır. Köylüler askerlerin arasında yürürler, şarkı söylerler, kadınlar ayrı bir grup

oluşturur. Bir kadın, "ne kadar çok efendi, o kadar az özgürlük ... ne kadar çok zengin, daha da çok fakir..." der. Kadın giderken başka bir kadın bluzunu açar. İki kadın daha aynısını yapar ve grup yürüyerek uzaklaşır, bluzları açık üç kadın iki kadın muhafızın yanına gelir. Ortadaki kadın kameraya döner, daha sonra da arkasını döner, bu arada o ve iki yoldaşı bütün giysilerini çıkarırlar ve kollarını bir daire biçiminde birleştirirler. Çevredeki askerler bağırır ve bir daire oluşturmuş sonra da daireyi bozarak yanlarından geçmiş olan kadınların peşinden koşarlar. Diğer köylüler gelip kollarını birleştirerek bütün kadınlar etrafında bir daire oluştururken iki kadın muhafız yanda bekler.

Sürekli daireleşmeler bir Jancsó imzası/klasiğidir. Bunlar askerler tarafından yapıldığında (filmin ilerleyen bölümlerinde askerlerin bütün köylüleri çembere almaları ve onları vurmaları gibi) tehdit edici, köylü erkekler ve kadınlar kollarını birleştirdiğinde ise koruyucudur. Kadınların soyunması hemen her filmde yinelenen bir diğer davranıştır. Bazen bu, kadınların gardiyanlar tarafından giysisiz ve korunmasız bırakıldıkları *Kaçaklar*'daki gibi bir aşağılama belirtisidir. Bu filmde ise soyunma bir direniş ve kurtuluş göstergesidir. Karen Jaehne şöyle yazar:

> Jancsó çıplaklığı insancıllığın bir övgüsü olarak kullanır, oyuncularına klasik heykellerin anonimliğini ve zarafetini verir. Her şeyin ölçüsü olarak insan formu gücün kullanımı ve kötüye kullanımı için sinemasal bir barometre sunar. Varlığında çıplaklığı, incinebilirliği ve bu nedenle korkuyu hissettiğimiz bir erotizmi akla getirir. Ne kadar güzel ve sükunetle art arda gelirse gelsin, insan vücudunun hatlarıyla, otoriteyi temsil eden kişilerin çok özenilmiş üniformaları birbirine zıt büyük bir şiddeti sunar.[16]

Bu örnekteki "insancıllık" insan figürünün merkezde olmasından daha derin ve daha özgül bir anlama sahiptir. Üç çıplak insan bir an için kesin ve klasik bir ikon haline gelir. Bu insanlar (Botticelli'nin *İlkbahar*'ında [*Primavera*] olduğu gibi) baharın ve yeniden doğuşun bir imgesi olarak Rönesans'ta sık sık resmi yapılan figürler olan Yunan efsanelerindeki üç güzel kız kardeştirler. Bu örnekte Jancsó insan vücuduna yalnızca incinebilir ve kahramanca bir biçim olarak değil, aynı zamanda filmin merkezindeki düşünce olan ve sık sık diğer figürlere ve olaylara göndermede bulunan antikiteden kalma yenilenme figürü olarak da odaklanır. Daha sonraki bir çekimde askerler bir revolveri elden ele geçirirler. Biri ateş eder ve üç güzelden birini elinden yaralar. Başta revolveri elinde tutan ama ateş etmeyi reddedip bunun yerine köylülerin dansına katılan asker de vurulur. Asker yere düşer, köylü kadınlardan biri

[16] "Hungarian Rhapsody." *Film Quarterly* 34 (Sonbahar. 1980), 55.



Üç Güzel Kız Kardeş Macaristan'da. *Kızıl İlahi*
(Modern Sanat Filmleri Müzesi Fotoğraf Arşivi).

tarafından öpülür ve yeniden ayağa kalkar. Ardından gelen çekimde yaralı kadının elini kaldırdığı görülür; elinde yara yerine devrimin simgesi olan kırmızı bir kurdele vardır. Kırmızı kurdele yeniden ortaya çıkar, sonunda bütün köylüler kurdele takarlar.

Ölümden büyülü dirilişler köylülüğün, onların güçlerinin ve dayanıklılıklarının övgüsüdür. Jancsó aynı zamanda bu gücü karşıtıyla yani ölümle de över. Deri ceketli bir adam köylülerle konuşmak için gelir. Bir ağacın yanına çömelir ve standart bir hür teşebbüs konuşması yapar: "Arz ve talep ekonominin temel ilkesidir..." Verimlilik için onlardan politik eylemden vazgeçmelerini ister. "Böylece Macar köylüleri ahlaki sermaye ve sonunda toprak sahibi olacaklardır." Bu konuşmaya tepki olarak yaşlı bir köylü ona bir bildiri okur: "Varolan toplumsal sistemin şimdiki liderleri hiçbir zaman çalışanların koşullarını gönüllü olarak iyileştirmeyeceklerdir." Deri ceketli adam yaşlı köylüye, "seni kızdırmak istemem ama sen okumayı bile bilemezsin." Oysa yaşlı köylü açıkça bildiriyi okumuştur! Tuhaf bir şeyler olmaya başlar: Deri ceketli adam devam etmeye çalışır ama yana doğru yuvarlanmaya başlar. "İnsanların eğitilip, daha sonra haklarının verilmesi gerekmez mi...?" diye sorar, iyice yuvarlanır ve sonunda ölür. Belki de sinemada ilk kez bir insan kendi baskıcı düşüncelerinin içsel şiddeti nedeniyle ölür. Eğer kapitalizmin klişeleri boğucu ve yıkıcıysa, bunların yıkıcılığının bu klişeleri savunan birini etkilememesi için bir neden yoktur. Olayların özetlendiği tarihin soyut yoğunlaşmasını sunmaya dayalı ve köylülüğün mitleri ile bu kesimin doğanın döngülerine kapalı

oluşundan sosyalist düşünceler çıkarma arzusunun olduğu bir filmde, filmdeki olaylar mitsel olabilir, hatta bu olaylar büyülü boyutlar üstlenebilir.

Filmdeki olayların hepsi deri ceketli adamın ölümü kadar şiddet yüklü değildir. Filmin bir yerinde yeni sosyalizm düşüncelerini tam olarak anlayamayan ve benimseyemeyen yaşlı bir köylü satırla bileğini keser. Ama onun ölümü halkın eskiden gelen dininin yeni politikayla uzlaşmasına giden yolu gösterir. Bu ölümden bir tören çıkar; köylüler yas, bayram ve dinsel ritüelleri devrimci bir eylem, egemenlere ve orduya karşı savunma ve dayanışma hareketi içinde birleştirirler. Yaşlı köylünün cesedi kırmızı bir şeritle sarılmış bir İsa'dır. Köylülerin liderlerinden biri İsa'nın öğrettiği duanın sosyalist çeşitlemesini okur ("...Ey insanlar kendinizi insan haklarının evrensel baskılayıcılarından kurtarın. Ama zalimlerin suçlarını da bağışlamayın..."). [17] Daha fazla kutlama ve dans yapılır ve askerler her zaman olduğu gibi arka plandadır. Şiddet artar. Köylüler eski bir yeniden doğum simgesi olan çiçeklerle süslü bir direğin çevresinde dans ederek kutlamayı sürdürürken askerler onlara ateş açar. Nehir kana bulanır. Daha önce öldürülen ve yeniden dirilen genç asker dizleri üzerine çöker ve kendini vaftiz eder. Ateş açmanın, köylülerin öldürülmelerinin yarattığı karmaşa ve ardından gelen ihanetler son çekime kadar sürer. Karmaşa, dolu bir tüfeğin yakın çekimiyle başlar. Kamera süngü ve namludan, askerlerce hazır tutulan diğer süngülere pan yapar. Yaşayan, belki de dirilmiş köylü liderlerinden birinin, çember halinde olan ve askerler tarafından çembere alınmış yoldaşlarına katılışını görürüz. Askerlerin komutanı ile şık giysili bir kadın alanı geçerler. Biri çıplak olan köylü kadınlar alanda birleşirken, kamera değişik simgesel nesneleri ve figürleri gösterir: kemanının yanında ölü bir güvercin olan ve yerde çıplak yatan ölü müzisyen; yerdeki kılıçtan geçirilmiş insanların kana bulanmış beyaz elbiseleri. Kırmızı elbiseli bir kadın askerlerin arasında dolaşırken, komutanın beyaz eldivenli eli bir içki bardağını kaldırır. Askeri bando çalmaya başlar. Bir kadın aniden ve sakince bir askeri atından indirir, silahını alır ve ateş eder; bir askeri öldürür, şık giysili kadını vurur; tümünü teker teker öldürür. Kameraya döner filmin ana şarkılarından birini söyler: "Biz emekçiyiz. Özgür değiliz. Ne olursa olsun hep biz kaybederiz. Yaşasın emekçilerin toplumu." Kırmızı bir şeritin sarılı olduğu silahını gösterir.

Böylesi bir filmin aksiyonunu tanımlamada büyük bir indirgeme sorunu vardır. Jancsó'nun – en azından *Kızıl İlahi*'deki –

[17] Bu dua filmdeki olayların zamanında da geçerlidir. Bak. Graham Petrie, *History Must Answer to Man: The Contemporary Hungarian Cinema* (Budapeşte: Corvina Kiadó, 1978), s. 97.

devrimci iyimserliği, soyutlama düzeyi daha tutarlı olsa da, *The Last Supper* kadar romantik suçlamasıyla karşılaşma riskini taşır. Sol karşıtları filmi devrimci şiddeti, bu şiddetin sonuçlarını sorgulamaksızın övüyor diye suçlayabilirler. Jancsó'nun iyimserliği Doğu Avrupa ülkelerinin kendi devrimci arzularını ve özerkliklerini sürdürmede yaşadıkları zorlukların ışığında sorgulanabilir (Macaristan son yıllarda bu özerkliği sürdürmede görece başarılı olmuştur). Eğer politik uygulamaların yarattığı hayal kırıklıklarını ve güçlükleri parantez içine alabilirsek, filmin ritmindeki bilinçli kareografiyi, fantastik, mitsel hareketleri, argümanını bireysel ya da öznel psikoloji noktasına taşımayı reddedişini (figürler ortaya çıkar; köylülerin sözcüleri filmin başından sonuna hareket halindedir, tartışır, eyleme katılır ama kendilerini her zaman toplulukla yeniden bütünleştirir), yaratıcılığın gücünü, güçlü bir özgürleşme eylemi çağrısını görebiliriz. Bu, filmin ideolojisini zaten sempatik bulmayan bir izleyiciyi ikna etmeyebilir. Hiçbir film bunu yapmayacaktır. Yapabileceği, izleyiciye tarihin Marksist algılanışlarını ve bu algılamaların estetik olarak gerçekleştirilebilme yollarını öğretmektir. Daha da ötesi, *Kızıl İlahi* güçlü bir sanatsal devamlılık duygusu gösterir. Rönesans'ta hümanistler pagan mitolojisini Hıristiyan teolojisiyle birleştirdiler. *Kızıl İlahi* pagan mitolojisi ile Hıristiyan teolojisini sosyalizm içinde birleştirmeyi ve devrimin geçmişten kopmaktan çok geçmişi radikal olarak yeniden içine çekmek olduğunu, devrimin karşıtlıklara, mücadeleye ve geçmişi emmeye çalışmanın her anında onu reddetme gereksinime karşı uyanık olduğunu göstermeyi ister. Jancsó bu itme ve çekmenin şiddetine karşı uyanık olduğu kadar, geleneği hatırlayarak ve geleneği baskıdan çok özgürlük uğruna kullanarak ulaşılabilecek olan uyuma da duyarlıdır.

Böylesi spekülatif ve soyut bir görüşü benimsediğinden Jancsó, Bertolucci'nin *1900*'de bulaştığı beladan kurtulur. Bertolucci köylüleri ve toprak sahiplerini bireyleştirir, onları geleneksel gerçekçilik ile epik soyutlamayı birleştiren bir bağlama yerleştirir ve bu nedenle perspektifini kaybeder ve hiçbir şeyin sonuçlanmadığı bir sonuca varmak zorunda kalır. Köylü ve *padrone* (efendi) sürekli. ebedi mücadele içinde kalırlar. *Kızıl İlahi* spekülatif bakış açısını baştan sona korur ve anlatısını tarihsel soyutlamanın yüksek bir noktasına taşır. Finalde kutladığı zafer biraz hayal ürünüdür, ancak bütün filmin biçim ve içeriğine içkin devrimci bir inançtan ortaya çıkar. Böylesi bir kesinlik ütopyan olabilir (Jancsó için bile böylesi olumlu bir zaferi ilan etmenin nadir olduğunu vurgulamalıyım) ama şair William Blake de böyleydi ve *Kızıl İlahi*, *Antonio Das Mortes* ile birlikte, zafere götüren mücadele görüşünü, yeni bir düzen görüşü

yaratmada başarılı olan yaratıcı devrimci eylemin büyük patlayışını Blake ile paylaşır. *Kızıl İlahi* ve *Antonio Das Mortes* gibi filmler 17. yüzyıl edebiyatından başlayıp, Brecht tiyatrosundan geçerek ve 1960'lar ve 1970'lerdeki film yapımı içindeki devrimci sanatın devamlılığını gösterirler. Bu, çoğunlukla klasik eleştirel tarihte bilinmese de önemli bir gelenektir ve Batı kültüründe egemen olan ümitsizliğin edebiyatına ve sinemasına bir tepkidir.

Bergman'ın psikolojik içerik anlamında eşsiz olması gibi, Jancsó'nun da politik içerik anlamında film yapımına yaklaşımı eşsizdir. Başka hiçbir Doğu (ya da Batı) Avrupalı yönetmen uzun çekimlere, hareketin karmaşık kareografisine ya da onun yaptığı ölçüde tarihin soyutlanmasına ve sıkıştırılmasına kendini vermez. Jancsó ticari geçerliliği olmayan filmler yaptığı ve bu nedenle bunların dağıtımı yapılmadığı için ABD'de sorun yaşayan önemli yönetmenlerden biridir. 1970'lerin başından bu yana filmlerinin yalnızca bir kaçı festivallerin dışında gösterime girmiş ve izlenmiştir. Sophokles'in oyunu *Elektra*'dan yaptığı versiyonda yalnızca on iki çekim vardır. 1978'de yaptığı *Allegro Barbaro*'da, yalnızca 22 kesmenin olduğu ve bu kesmeleri yalnızca bir çekimi diğerine bağlamaktan çok çekimleri yan yana getirerek yorum yapmak için kullandığı söylenir. Bu da onun stilindeki ilginç değişimleri gösterir.[18] Macaristan'daki diğer genç yönetmenler daha geleneksel açıklayıcı stil içinde kalırlar ve bir miktar Çek yönetmenlerin 1960'ların ortasında oluşturduğu geleneği izleyerek küçük konularla ve bireysel araştırmalarla ilgilenmekten hoşnutturlar. Ancak Çeklerden farklı olarak, onlar duygusal değildirler ve izleyicinin sempatileriyle fazla oynamaya yönelmezler. Aynı zamanda Çeklerin ya filmlerini geçmişte geçirerek (Jan Kadár'ın *Ana Caddedeki Dükkan*'ı [*Obchod na korze*, 1965] ya da Jiří Menzel'in *Sıkı Gözetim Altındaki Trenler*'i [*Ostře sledované vlaky*, 1966] gibi) ya da özenilmiş alegoriler yaratarak (Jan Schmidt'in *Ozon Otelinde Ağustos Sonu* [*Konec sprna v Hotelu Ozon*] ya da Jan Němec'in *Parti ve Misafirler Üzerine Rapor*'u [*O slavnosti a hostech*, 1966] gibi) kaçındıkları ya da kaçınmak zorunda kaldıkları politik gerçeklikler ve sorunlar konusunda sürekli bir farkındalık vardır. Görece kısa yaratıcı film yapımı döneminde Çekler çok sayıda sinemasal denemeler yaptılar, Fransız Yeni Dalga'dan, özellikle de Godard ve Truffaut'nun ilk döneminden birçok tekniği aldılar. Ivan Passer'in filmi *Loş Işıklandırma*'da (*Intimní osvětlení*, 1965) olduğu gibi, sıradan ve gündelik olanla ilgilendiklerinde çok başarılıydılar.

---

[18] William Kelly, "Allegro Barbaro," *Film Quarterly* 34 (Sonbahar, 1980), 47-53.



Aile yaşamı. *Rain and Shine* (New Yorker Films).

Bu film bir taşra kasabasındaki bir ailenin sakin, neredeyse edilgin bir araştırmasıdır. Baba bir müzisyendir; o, karısı, çocukları, büyük baba ve büyük anne yerel orkestrada çello çalmak için sevgilisiyle birlikte gelen bir tanıdığı misafir ederler. Film aile yaşamından sahneleri, küçük sevinçleri, hayal kırıklıklarını, baskıları ve kent dışında yaşamanın keyifli yanlarını gösterir ve çekici olmayan orta sınıf yaşamından görüntüleri geliştirmeye ya da bunlar üzerinde yorum yapmaya kalkışmamasıyla ayırt edilir; merak, gerilim ya da gizem eklemez. Ve politika yoktur: Film herhangi bir küçük Avrupa kasabasında geçebilirdi. Macar András Ferenc'in *Veri az ördög a feleseget* (*Rain and Shine*, 1977) adlı filmi de benzer bir gambiti kullanır. Yine küçük bir kasaba ve büyük bir aile gözlenir; bu filmde aile ulusal bir gün nedeniyle tatildedir ve Budapeşte'den annenin kız kardeşi ile onun duygusuz, mızmız amiri aileyi ziyarete gelir. Passer gibi Ferenc de aile yaşamından kesitlerle, küçük jestlerle, yemek ritüelleriyle, birbirine tepki veren yüzlerle ilgilenir. Ama Ferenc biraz da olsa toplumsal ve politik gerilimleri yansıtmayı başarır. Kentli bürokrat, kasabada yaşayan aileye, onların geçmişine ve bugünlerine en ufak bir ilgi duymaz ve onlardan tamamen rahatsızdır. Aile ondan canlılığı ve sıcaklığıyla, her şeyden çok kendileri için yeni bir ev yapmaya yetecek paralarıyla (aile başarılı bir şarap üreticisidir) ayrılır. *Rain and Shine* meşgaleler ve ilgi alanlarındaki farklılıklar, hükümet temsilcilerinin anlayışsızlıkları, kırsal ve kentsel geleneklerin farklı olduğu ve açığın televizyonla kapatılmaya çalışıldığı bir kültür üzerinedir. Bürokrat kamusal bir

olayla ilgilenmek için ayrılır ve bu olay daha sonra televizyonda görülür. Bir açılış kurdelesi keser, TV spikeri en sonuncu beş yıllık plandan söz eder. Ama televizyonun bulunduğu oda boştur, aile üyeleri bahçede içki içerler.

1970'lerin sonunda Macar sineması sessiz bir biçimde ve biraz acı ve hüzünle, hem Ferenc'in filminde ya da Márta Mészáros'un sinemasında (*İki Kadın* [*Ök ketten*, 1977] ve *Tıpkı Ev Gibi* [*Olyan, mint otthon*, 1978] gibi filmlerinde) hem de şüphe ve ihanetin II. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan politik yeniden yönelimi mahvetme tehdidinde bulunduğu 1940'ların sonu ile 1950'lerin başındaki sosyalizme geçiş dönemini inceleyen filmlerde olduğu gibi, ülkenin politik rahatsızlıklarını incelemeye niyetli göründü. Bu filmler (ikisi Birleşik Amerika'da gösterime girdi: András Kovács'ın *Hara*'sı [*A Ménesgazda*, 1978] ve Pál Gábor'un *Angi Vera*'sı, [1979]) hem biçim hem de içerikte Jancsó'nun devrimi anlatan filmlerine ilginç bir karşıtlığı sunarlar. Bu filmlerde Jancsó'nun sinemasının övücü ve törensel nitelikleri yoktur ve anlatının gelişimi ile görsel stillerinde daha çok düz bir çizgiye sahiptirler. Her iki film de – gerçekten gördüğüm son Macar filmleridirler – imge oluşturmaya büyük dikkat gösterirler ve rengi mizansenin sessiz ve etkili işlevi olarak kullanırlar. Ancak bu filmler mizansenlerini Jancsó'nun yaptığı gibi anlatının gelişiminin geleneksel ayrıntılarını karakterlerin ve düşüncelerin hareketine tabi kılmak için kullanmazlar. Bunun yerine geleneksel anlamda bir öyküyü geliştirirler, Jancsó gibi olsa da, politik tarihten çıkan ve onun şiddetli acılarını yansıtan bir öyküdür bu.

Angi Vera resmi görev için Komünist Parti tarafından 1948'de seçilmiş genç bir kadınla ilgilidir. Seçilir, çünkü bir hemşire olarak çalıştığı hastanedeki kötü koşulları ve hastalara para karşılığı özel tedavi uygulandığını açıkça anlatır. Ödül olarak ona Partinin koruması önerilir ve onu mutsuz eden bir çalışma dönemine girer. Eğitim merkezinde o ve yoldaşları nemli kış koşulları nedeniyle ve önlerinde masalarda oturan parti bürokratları tarafından fiziksel olarak zayıflatılırlar; düşünce yapılarını yeniden biçimlemek ve doğru ideolojik tutumun yanlış-tanımlanmasına ve revize edilmesine karşı uyanık kalmaları için uygulanan sürekli baskı nedeniyle duygusal ve entelektüel olarak sınırlanırlar. Film doğrudan yargıda bulunmaktan sakınma konusunda dikkatlidir. Eğitime alınan işçilerden hiçbirinin "beyni yıkanmaz" ya da benzeyişlikle (conformity) tehdit edilmez. Düşünmeden konuşan ve kendini beğenmiş parti temsilcisinin grup üyelerini ideolojik hatalarının idraki adına aldattığı ve aşağıladığı uzun öz-eleştiri sekansı duygusal acımasızlığın aşırılığını gösterir. Film güçlü bir biçimde Stalinist

otoriteryanizmin insanları ideolojik katılığa zorladığını anlatır ama sosyalist davayı kınamaz, bu da Batılı izleyicinin anlaması güç bir ayrımdır.

Batı'da bizler aşırı politik telkinin her görünümüne, özellikle kişisel saldırıyla birleştiğinde, dehşet içinde bakma eğilimindeyizdir. Gábor bu dönemin dehşetini yeniden yaratır ama bu durumu da anlamaya, bu acımasızlığın eski politik düzeni hızla değiştirme arzusundan, kuşkusuz Stalinist döneme damgasını vuran tehditler, şüpheler ve öldürmelere yol açan bir istekten doğduğunu belirtmeye çalışır. Gábor partinin kendi ilkelerini istekle ve sorgulamaksızın kabul eden ve daha sonra da damgaladığı ve olumsuz etkide bulunduğu bireylerde oluşturduğu hasarla ilgilenir. Vera politik tutumundan çok kişiliğini kanıtlamanın bir yolu olarak kullanabileceği bir ideolojik arılığın peşinden koşmaya istekli bir karakterdir. İdeolojik bir model içinde kolayca biçimlenir, kendisini biçimlendiren ideologları bile dehşete düşürür. Diğer dört karaktere karşı had safhada acımasız davranır. Trajan, Direniş hareketinde yer alarak katılaşmış bir kadındır. Savaş sırasında Almanlar tarafından ele geçirilmiş ve öldürülmüş olan evli öğretmeniyle mutsuz bir aşk ilişkisi yaşamıştır. Vera'nın kendilerine konukseverlik gösteren ama (haklı şikayetlerini dikkate almayan) partiyle sorunları olan yaşlı bir adamın adını rahatlıkla ihbar edişini ilk gören odur. Maria partiye olduğu kadar kendi duyarlılığına da düşkün olan daha genç bir kadındır. Davranışları kurallara uygun bir kişidir, kendisinin ve yoldaşlarının duygusal olarak sorunlu olmamasına dikkat eden iyi bir işçidir. İki de erkek vardır. Biri kendisine yabancı olan politik kuram ve anlayamadığı yöntemler nedeniyle sürekli acemice davranan bir madencidir. Onu ilk fark eden ve özel dersler veren Vera'dır. Diğeri ise Istvan'dır. Kursun liderlerinden biridir. Kibar ve kendini adamış ama Vera'nın yoldan çıkmış coşkusu nedeniyle sonunda mahvolan genç bir entelektüeldir.

Vera ona aşık olur (adam evlidir), onunla yatar, Trajan'ın kendisini adamın odasına girerken ve ortalığı karıştırırken (Maria onun odadan ayrılmasına engel olur) gördüğünü düşündüğünde korkar ve öz-eleştiri toplantısında olayı itiraf eder. Bu an öylesine şaşırtıcı ve aptalcadır ki, Trajan herkesin önünde Vera'yı kınar ve bir histerik olarak komiteden özür dilemesini sağlamaya çalışır. Istvan. Vera'nın itirafı sonucu kişisel yaşamına ve politik kariyerine yapılan hasarı anlar. Toplantıda Vera'yı sevdiğinde ısrar eder ve bütün öz-eleştiri aygıtlarının insanlık dışı olduğunu ve yalnızca yalancılar ve mazoşistler için yararlı olduğunu söyler. Bir daha da görülmez. Vera bu olay üzerine biraz kederli olduğunu gösterse de, onun ıstırabını çekmesi gereken duyguyu duşavuran Maria'dır. Vera'ya vurur ve onun duygusal ölümü üzerine ağlar – azmi ve geçici

duyguların üstesinden gelebilme yeteneği nedeniyle Vera'yı öven partinin ödüllendirdiği bir ölümdür bu. Ona gazeteci olarak iş verilir. Filmin sonunda Vera ve Trajan özel şoförün kullandığı bir arabaya binerler. Vera kendisinden daha büyük olan Trajan'ın izindedir ama şimdiden ondan daha soğuk ve katıdır. Arabaları bisiklete binmekte ısrar eden Maria'nın yanından geçer, hâlâ iyi bir partili işçidir ama Vera'nın soğukluğuyla kazandığı ayrıcalıktan mahrumdur. Vera ona seslenir ama Maria duymaz.

Angi Vera bir soğuk savaş dönemi izleyicisi için ilgilenmesi zor bir filmdir, çünkü film kesinlikle bir soğuk savaş filmi olarak görünür. Başka bir deyişle ideolojisi, bunu algılayanın ideolojisine göre değişir. Batılı bir izleyici filmdeki bütün bu dehşet verici olduğunu düşündüğümüz şeylerin komünizmin doğal ürünleri olduğunu düşünür. Macar bir izleyici için filmin Stalinizmden kurtulma sürecinin bir parçası, yakın geçmişi anlama ve hatalarını düzeltme ve belki de geçmişi eleştirerek görece güvenli bir yoldan bugünü eleştirme girişimidir (diye düşünürdüm). Aynı zamanda Gábor -- olumsuz yanı eleştirerek – insanlığın sosyalizm temelinde olması gerektiğini (Istvan'ın filmde savunma sırasında ifade ettiği düşünce) iddia etme arayışındadır. Macar yönetmenlerin yurt dışına dağıtılan kaliteli filmlerinde bu sorunları anlatmaları ülkelerinde belirli bir ifade özgürlüğünün olduğunun ve politik çözümlemeyi geleneksel sinemasal dram tarzlarıyla, aşk ve duygusal bağlanıma, kendini sorgulamaya ve şüpheye dair "burjuva" ilgi ile birleştirme yeteneklerinin bir göstergesidir.* Onların filmleri Batılı filmlerin genellikle ayrı tuttuğu – öznel ve politik – deneyim alanlarını birleştirme olanaklarını araştırmanın bir yolunu sunarlar.

Bazı durumlarda bunları birleştirme girişimi yalnızca onları ayrı tutmanın doğruluğunu gösterebilir. 1970'lerin başında Yugoslav yönetmen Dusan Makavejev, Godard'ın bazı tekniklerini garip bir çıkmaza sokan bir biçimsel kolaj içinde kurmaca ile belgeseli, oyunculuğa dayanan sekanslarla arşiv filmlerini (belgeselleri) birleştirdiği filmlerde cinsellik ile politikayı çılgınca araştırması

---

* Doğu Avrupa'dan savaş sonrası bir film olan Andrzei Wajda'nın Küller ve Elmaslar'ı komünist bir lidere suikast yapması için kiralanan genç bir adamı incelerken tam da bu alanlara yoğunlaşır. Wajda'nın daha sonraki filmi *Mermer Adam* (Człwiek z marmuru, 1977) 1950'lerde kahraman olmuş, daha sonra da gözden düşmüş ve unutulmuş genç bir işçinin meslek yaşamını izleyerek Polonya'nın Stalinist geçmişini incelemeye çalışır. Ancak Wajda tarihi bugüne getirmeyi dener. Bu işçiyi arayan bir belgesel sinemacı onun 1970 ayaklanmasında öldürüldüğünü keşfeder. Polonya hükümeti Wajda'nın filmdeki bu keşif sekansını yasakladı. 1980'lerin başında yönetimin kısa bir süre özgürlüklere olanak tanıdığı dönemde Wajda bu filmin devamı olan 1981 tarihli ve Dayanışma hareketinin gelişimini, gerçekten açıklamasa da, iletmeye çalışan Demir Adam'ın (Człwiek z zelaza) sonuna bu sekansı eklemeyi istedi.

nedeniyle ün kazandı. Godard'ın politik, toplumsal, ticari ve psikolojik söylemlerin karmaşık çok-katmanlılığı, onun resme, şiire, reklama, sinemaya, çizgi romanlara, Marks'a, Freud'a, Laurel ile Hardy'ye, Rimbaud'ya, Che'ye ve diğerlerine yaptığı göndermeler kendi kültür ansiklopedisine teğet halinde olsa bile uyabilir ve kültürel göstergeler arasında yolumuzu nasıl bulduğumuzu bize gösteren düzenlenmiş bir düzensizlik odağı olan bir film yapmasına olanak sağlayabilir. Makavejev'in düzensizliği hem daha büyük hem de daha dardır. O modern toplumda cinselliğin baskılanışı ve kırılışıyla ilgilenmeye ve bu kırılışı politik bir olgu olarak incelemeye çalışır. Onun teması politik ve cinsel özgürlüğün bir arada gitmesi gerektiğidir. En ünlü filmi *W.R.: Organizmanın Gizleri*'nde (*W.R.: Misterije organizma*, 1971) bir tür resimli kartlar dizisi (flip-card)** efekti yaratır. Farklı imgeler tedavi ediciden çok tahrip edici olan cinsel yaşam modellerini göstermek için nihayetinde nafile bir girişim içinde birbirlerine çarparlar. Bu görüntüler Wilhelm Reich'ın yaşamı ve yapıtı üzerine bir belgeseli oluşturur; bir bölümü 1970'lerin başındaki cinsellik konulu terapi toplantılarını (filmin çoğu Amerika'da çekildi) belgeler, bir bölümü ise cinsel olarak aktif bir Yugoslav kadının Rus buz pateni şampiyonunu özgürleştirmeye çalışmasını (yıkıcı olmaktan çok iyileştirici olan cinsel yaşam modellerini oluşturmaya yönelik nafile girişimlerinde sonunda birbirlerini yumruklarlar) ve Rusun sonunda acılarını dindirmek için kadının başını kesmesinin öyküsünü anlatır. Makavejev uygun modeli bulamaz ve filmi keşif noktalarından karmaşa alanlarına kayar. Film sosyalizm yanlısıdır ama uygulanma biçimine karşıdır, bir gencin şiddetli arzusuyla cinselliği över, cinsel anarşiyi, bu anarşiye güldüğü halde savunur ve sonunda belki de kaçınılmaz biçimde cinselliği vahşilikle eşitler. Baskı altındaki Rus, Yugoslav kadının cinsel özgürlük teklifine onun başını keserek yanıt verir. Ama başı yaşamaya devam eder! Finalde baş gülümser ve konuşur: "Kozmik ışınlar bütün gövdemizde akıyor. Evrenin titreşimlerini hissediyoruz. Ama o buna dayanamadı. Bir adım daha atmalıydı. Vladimir soylu bir şiddetin insanıdır. Yüce duyguların, müthiş enerjinin insanı. Romantik. Münzevi. Gerçek bir Kızıl Faşist! Yoldaşlar, şimdi bile Komünist geçmişimden utanmıyorum!"

İroni çocuklukla, Reichyan jargon ise politik karmaşayla birleşir ve sonunda çok az şey ortaya çıkar.[20] Makavejev farklı kaynaklardan gelen filmini yönlendirmedeki teknik yeteneğini gösterdiğinde çok iyidir. Filmin bir yerinde (özgür Yugoslav)

** 19 yüzyılın sonuna doğru filmleri haber veren ve yapılan bir dizi resmin arka arkaya görülmesinden oluşan görüntü. (Ç.)

[20] Benzer bir argüman için bak. Joan Mellen, *Women and Their Sexuality in the New Film* (New York: Horizon Press, 1973), 179-90.

Milena'nın (ona vurarak yere düşüren) Vladimir'e baktığı çekimden, yerdeki Milena'ya bakan Stalin'in – yani 1940'ların sonunda Sovyet lideri üzerine bir filmde Stalin'i oynayan aktörün – çekimine kesme yapılır. Düşünce ilginç ve elde edilen etki başarılıdır; kurgunun her türlü uzamsal engeli ortadan kaldırabileceğini belirten Rus sinemacı Lev Kuleshov'un kuramlarına dayanan olan bu kesme hemen Makavejev'in tutucu komünizme içkin cinsel baskıcılığı hakkındaki düşüncesini görselleştirir.

Daha da önemlisi, elde edilen etkinin Makavejev'in büyük yeteneği olan şakacılığı örneklemesi ve daha önceki filmi *Innocence Unprotected*'daki (1968) etkinin daha başarılısını göstermesidir. Bu filmde ilk Sırp sesli filminden – standart romantik melodram – alınan bölümün arasına Yugoslavya'nın Nazilerce işgalini gösteren bir haber filmi ve bu orijinal filmin hayatta olan yapımcısı üzerine bir belgesel yerleştirilir. Makavejev 1942 tarihli bu filmde pencereden işgal edilmiş kente bakan bir kişidir; Nazilerin çekimlerinin arasına birine tecavüz edilişi yerleştirilir. Melodram ile faşizm arasında ilişki kurar ve tarihin kendisini, birçok modernist sinemacı için ortak bir diyalektik olan kurmacalaştırılmış gerçeklik ile kurmacanın gerçekliği olarak ortaya koymasına olanak sağlar. Ancak bu şakacılık cinsel politikanın karmaşık yapılarına uygulandığında Makavejev şaşırır ve aptallaşır; geriye bakınca *W.R.: Organizmanın Gizleri* düşünüldüğü gibi öyle çok fazla devrimci bir film olarak değil de, 1970'lerde, en azından Amerika'da, politik etkinliğin yolunu saptıran içe-dönüş, "kendini gerçekleştirme" fetişinin bir kehaneti olarak görünür.* (Makavejev'in sonraki filmleri (*Tatlı Sinema* [*Sweet Movie*, 1974]; *Karadağ (ya da Domuzlar ve İnciler)* [*Montenegro (or Pigs and Pearls*), 1980]; *The Coca-Cola Kid* [1985] politikadan çok cinselliğe yoğunlaşır).**

Cinsellik bir sanatçı için ilgilenmesi çok zor, romantik aşkın yaygın gelenekleriyle ya da buna karşı çalışmak zorunda olan ve pornografinin sınırlarının nerede olduğuna, vücutların gerçek temasını nasıl göstereceğine – gösterip göstermeyeceğine – karar vermesi gereken bir yönetmen için daha da zor bir konudur. Ancak daha önemli sorunlar vardır. Bu konuda geleneksel olmayan bir yorum yapmaya çalışan, belki de cinselliği daha büyük bir bağlam için genişletmeyi arzulayan bir yönetmen başka bir dizi gelenek ve

---

* Makavejev'in *W. R.: Organizmanın Gizleri*'den sonra yaptığı Tatlı Sinema'yı izlemedim. Üzerine yazılan yazılara göre, film onun araştırmasını daha grafik olarak cinsel özgürlük doğrultusunda sürdürür ve en son filmlerinden Karadağ (ya da Domuzlar ve İnciler)'de yaptığı gibi, pornografiye doğru yönelir.

** Parantez içindeki cümle yazar tarafından internetteki metne eklenmiş. (Ç.)

karşıtlıkla savaşmak zorundadır. Cinselliğin politik ve toplumsal bir bağlamdan ayrı ve uzak bir insan etkinliği olduğuna dair yaygın bir inanış vardır. Cinsellik özel yaşama bir saldırılamazlık talebini ve yalnızca iki insanın birbirine bağlanmasını içeren bir alan, iki insanın toplumsal alandan çekilişi, uzaklaşması olarak görülür. Ama aynı zamanda da "aşırı" cinsellik ya da evlilikle yasallaşmamış cinsellik ya da eşcinsel eğilimli cinsellik toplumsal normlara meydan okur ve kesinlikle tehlikeli olarak değerlendirilir, çünkü tehdidinde bulunduğu geri çekiliş çok büyüktür. Eşcinsellik yalnızca büyük çoğunluk için bilinmeyen bir deneyimi temsil etmez, aynı zamanda bir anarşi tehdidi ve toplumların üzerinde devamlılığını tesis ettiği önemli bir olay olan düzenli, bilinen çiftleşme sürecinin ve neslin devamının inkârıdır. Feminizm de hem toplumların melodramatik düşlerini hem de bu toplumların baskıcı gerçekliklerini mümkün kılmış olan romantik egemen ve bağımlı mitlerini yıkarak bir kültürdeki hiyerarşilerin düzenli olarak sürmesini tehdit eder.[24] Cinsellik ile toplumsal düzenin birbirleriyle yakından ilişkili olduğu, iktidarın ideolojisinin birinden diğerine yansıdığı, akılcı bir çözümleme açısından nettir. Yine de bunları birbirinden ayrı tutan gelenek güçlüdür.

Bu nedenle cinselliği toplumsal düzenin bir parçası olarak incelemeye çalışan bir yönetmen ikili bir yasaklamayla karşılaşır. Yalnızca sanatın politikadan ayrı olduğu sanılmasın; cinselliğin de ayrı olduğu düşünülür. Cinsel, psikolojik ve politik olanın yaratıcı bir biçim içinde iç içe geçişi, bunların birbirinden ayrılmaz olduğunda ısrar ediş, çok az sinemacının altına girebileceği üst düzeyde suçlanma ve yanılgı riski taşır. Ingmar Bergman'ın sineması sürekli olarak cinselliğin psikolojisiyle ilgilenir ama birey ya da çiftin ötesine bakmayı reddeder. Onun ilişkilerin getirdiği duygusal acılar konusundaki araştırmaları bir boşlukta oluşur. Karakterleri dünyanın kıyısında – mümkünse bir adada – yaşarlar, ıstıraplarını kendi aralarında çözerler, birbirlerini hırpalarlar, itiraf ederler, suçlarlar, incitirler, incinirler. Onlar sürekli olarak Bergman'ın ikili çekiminin sınırlarının dışında "aşkın" nasıl işlediğini anlamaya çalışmaksızın evrensel ve asla tanımlanmamış bir aşkı ararlar. Arka plan – dünya – yumuşak odaktadır. Bergman kendisini tarihle yüzleşmeye zorlayan bir konuyu seçtiğinde bile, 1923'te Berlin'de geçen *Yılan Yumurtası*'nda yaptığı gibi, dünyadaki olaylar karakterlerin test ve imha edilebilmesine karşı bir ayna haline gelir. Bergman için eğer tarih varsa bu, açıklamaktan çok baskılayan paranoid bir güçtür.

---

[24] Herbert Marcuse, *Eros and Civilization* (New York: Vintage Books, 1955) ile karşılaştırın. (*Eros ve Uygarlık*, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, İstanbul, 1985.)

Daha önce belirttiğim gibi, onun sineması melodramın çağdaş tamamlayıcısıdır ve cinsellik ile buna eşlik eden psikolojiyi kapalı, melodramatik bir bağlamdan başka bir bağlam içinde inceleyen bir yönetmenin üstesinden gelmesi gereken zorlukları netleştirir.

Daha önce cinsellik, aşk ve ilişkilerin psikolojisinin sınırlarını araştıran ve sorgulayan bazı girişimleri görmüştük. Solas'ın filmi *Lucia* ve genel olarak Fassbinder'in sineması melodramın cinselliği deforme edişini ve bu türün hem kendisinin hem de içeriğinin bundan nasıl etkilendiğimizi anlamamıza katkıda bulunacak bir yolla nasıl yeniden kullanılabileceğini araştırır. Fassbinder'in *Fox ve Arkadaşları*'nında olağanüstü olan, karakterlerinin cinsel eğilimini kesin olarak kabul etmesi ve buradan hareketle başka türlü olabilecek tehditleri bertaraf etmesidir. Sınıfının dışından birine aşık olan ve bunun ıstırabını çeken yoksul bir işçinin geleneksel melodramatik bağlamına eşcinsel karakterleri yerleştirerek Fassbinder biçim ve içeriği çarpıştırır. Fassbinder'in Fox'un üst-orta sınıftan sevgilisi ile sevgilisinin arkadaşları ve ailesinin yaptığı (bir akşam yemeğinde Fox'un yemek yeme tarzıyla yemektekileri dehşete düşürmesi de dahil) sınıfsal züppelik ile ekonomik fırsatçılığı öne çıkarması cinselliği toplumsal bir perspektif içine yerleştirir, ıstırap çekmenin psiko-seksüel tutumlar kadar sınıfsal ve toplumsal tutumların da ürünü olduğunu ve baskının aynı anda birçok düzeyde ortaya çıktığını gösterir. Bir eşcinsel cinsel tercihi nedeniyle bir bütün olarak kültür tarafından baskılanır ve seçtiği alt-kültür içinde daha büyük kültürün tutumlarını yeniden üreten ihanetler ve hiyerarşiler tarafından daha da baskılanır.

Fox ve Arkadaşları öznellik, cinsellik ve toplumun tavrı arasında ilişki kurma sorununa genelde melodramatik tarzları parodileştirerek yaklaşır. Diğer çok farklı üç film değişik yaklaşımlar sunar. Godard'ın *Erkek-dişi*'si (*Masculin-féminin*, 1966) kişisel ve toplumsal dünyalar arasındaki bağlantının farklı noktalarını araştırır. Fassbinder'in *13 Aylı Bir Yılda*'sı (*In einem Jahr mit 13 Monden*, 1978) cinsel baskıyı inceler ve gündelik yaşamdaki faşizmin eleştirisini yaparken *Fox ve Arkadaşları*'nı aşar. Bertolucci'nin *Paris'te Son Tango*'su çağdaş sinemada cinselliği işlemenin bir referans noktası haline gelir.

Serseri Aşıklar'dan *Herkes Başının Çaresine Baksın*'a kadar Godard bir erkek ile bir kadının nasıl bir arada olabildiklerini anlatmaya çalışmıştır. Onun çiftleri için ideal olan her zaman kendilerine dayattıkları bireyselliklerinin ve başkalarının onlara dayattığı bireyselliğin talepleri tarafından engellenmiş olan şefkat, karşılıklı ilgi ve anlayıştır. Godardyen erkek ya çok duyarlı ya da çok duyarsız, kadın ise ya çok bağımsız ya da kafası çok karışıktır. *Çılgın*



Angi Vera ve akıl hocası. Trajan (Veronika Papp, Erzsi Pásztor).
Angi Vera (New Yorker Films).

Pierrot'yu yaptığı dönemde çağdaş orta sınıf kültürünün sunmak zorunda olduğu olanakların çoğunu ve bu sorunu incelemede onun sinemasının sunmak zorunda olduğu biçimsel olanakların birçoğunu araştırmıştı. Bununla yüzleşmenin yeni yollarını yaratmış, izleyiciyi nesnel düşünme konumuna zorlamış, incelediği çiftlerin farklı kaygılarını genelde kültürden gelen dayatmalarla üst üste getirmiş, onların yaşamlarına kültürün farklı ticari aygıtlarından (*Hayatını Yaşamak*'ta pezevenkler, *Evli Bir Kadın*'da reklam, *Alfaville*'de bilgisayar kontrolü) çıkan bu yaşamların nasıl yaşanacağı üzerine hoşgörülemez yol göstermelerle kontrpuan oluşturmuştu. *Çılgın Pierrot*'da dışardan yol göstermeler nihayetinde boğucudur. Godardyen erkeğin bağımsız kadının yola getirilemezliğiyle başa çıkamaması, baskın ve edilgin rollerin romantik mücadelesine bir seçenek bulamaması yıkıcı hale gelir. Filmin sözde kahramanı Pierrot silah kaçakçısı olan kız arkadaşı Marianne'ın ihanetine uğrar. O da kızı vurur, yüzünü maviye boyar, başına dinamit lokumlarını bağlar, çılgınlığını kabul eder, "küçük bir adam için muhteşem bir ölüm" olduğunu ilan eder ve sözcüklerini tamamlarken kendini havaya uçurur. Bu patlamayla Godard kafasını hep meşgul etmiş ve romantik geleneğin önemli bir parçası olan mutsuz erkeğin romantik arzularını yok etmeyi ummuş olabilir. Onun başarısı yalnızca kısmidir. Çünkü filmdeki karakterlerin ruhları onların ölümlerinden sonra da yaşar. Romantizmin bu son patlamasında onlar bir tapınakta karşılaşırlar: kamera havaya uçan Ferdinand'dan gökyüzüne döner ve sanki onlar cennette buluşmuşlar gibi onun ve Marianne'ın sesini duyarız.

Bu hoş, anlamlı bir göndermedir; cennetlik sesler Japon yönetmen Kenji Mizoguchi'nin bir filmindeki olaylara göndermede bulunur. Ama bunlar aynı zamanda Godard için kendi romantizminden kurtulmasının ne kadar zor olduğunun belirtisidir. Duyarlılığına rağmen kadın ve erkek karakterlerinin birbiriyle eşit koşullarda mücadele ettiği bir durum yaratamadı, hâlâ da yaratamıyor. Yalnızca *Her Şey Yolunda*'daki – Godard'ın cinsel rollerin toplumsal hiyerarşiler tarafından belirlenme yolunu en başarılı biçimde anlattığı filmde – Jane Fonda'nın oynadığı karakter birlikte yaşadığı erkeği yok etmeyen, kendini geliştirmiş güçlü bireye yaklaşır. Yoksa feminist bir eleştiri anlayışını benimsediği 1960'ların sonu ile 1970'lerin başındaki en radikal filmlerinde bile kendisini bu özel konuda akılcı bir tutum almaya zorladığı duygusu vardır – bu öylesine zorlama bir tutumdur ki, bundan kolayca kaçabilir. *Herkes Başının Çaresine Baksın (Yaşam)*, *Çılgın Pierrot*'nun perspektifine geri döner. Film gökyüzünün görüntüsüyle başlar, kamera sola pan yapar, yeryüzüne, *Çılgın Pierrot*'nun diyarına, yani hetereoseksüel ilişkilerin aynı keder verici araştırmasına döner.

Ancak bu Godard'ın tamamen romantik geleneklerin elinde olduğunu söylemek değildir. O bu gelenekleri her zaman sorguladı, ironileri ve yalanları açısından inceledi ve *Çılgın Pierrot*'dan sonra onları hep kültür içindeki daha büyük olayların parçası olarak gördü. *Çılgın Pierrot*'da önemli bir şeyler olur: Vietnam savaşına göndermeler olayların görünümünü değiştirir; bu savaşın sonuçları Godard'ın ve bu andan itibaren 1970'lerin ortalarına kadar yaptığı her filmdeki karakterlerin vicdanını rahatsız eder ve bir çiftin kendi içlerine çekilmesinin başka bir engelidir. *Çılgın Pierrot*'nun ardından yaptığı *Erkek-dişi*'de bu savaş, sorunlu bir kültürün, şiddet yüklü bir toplumun farkındalığının yarattığı mücadeleler, romantik çiftin daha nesnel bir incelemesi için bir bağlam sağladı. Bu filmde Godard siyah-beyaz görüntüye döndü (*Çılgın Pierrot* renkli geniş ekran çekildi). Film Paris'te geçer (*Çılgın Pierrot*'daki [Godard'ın *North by Northwest*'i (yazar Alfred Hitchcock'un *Gizli Teşkilat* [*North by Northwest*,1959] filmine gönderme yapıyor – Ç.)] çift Akdeniz'e doğru ülkeyi baştan sona geçer); özneleri uzaktan, soğuk bir biçimde ve uzun gri çekimler içinde gözlemlenen gençlerdir, diyaloglarına kafelerin ve trafiğin gürültüsü karışır, kendilerini anlama girişimleri metroda birbirini öldüren, sokakta birbirini bıçaklayan, savaşa karşı protestoda kendilerini kurban eden insanlar tarafından kesintiye uğratılır. Filmin bölümleri devamlılığı bozan ara başlıklarla ve silah sesleriyle sunulur. Bireylerin ve toplumsal ortamlarının neredeyse Yeni-Gerçekçi gözlemi vardır; ama Yeni-Gerçekçilerden farklı olarak Godard onları bütün olarak görmez; her bölüm ana karakter ve

ilişkilerindeki yön değişimlerini ve yeni özellikleri tanıtır. Ana karakter kamuoyu anketleri yapan ve henüz ünlenmemiş pop şarkıcısı Madeleine'e aşık olan genç Paul'dür (Jean-Pierre Leaud). Aşklarına sürekli olarak şiddet, Madeleine'in içinde yaşadığı ticari dünya, Paul'ün işinde sürekli karşılaşmak zorunda olduğu tüketicilerin dünyası müdahale eder. Bir sekansta Paul aptalca yanıtlar veren, herhangi bir sorumluluğu ya da görüşü olmayan 19 yaşındaki ünlü bir genç kadınla röportaj yapar. Godard sekansa "Bir Tüketim Ürünüyle Diyalog" başlığını koyar ve sekansı bir kasa sesiyle bitirir.

Erkek-dişi izinsiz müdahale, çiftin kendilerini dünyadan koparamaması ve özel ilişkilere girememesi üzerinedir. Bu dünyanın rasgele şiddeti ve hatta Paul'ün devrimci arkadaşı Robert'in nazik sözleri, rahatlamaya izin vermez, dikkat talep eder. Ve sonunda Madeleine kendisini aşka vermesinin imkansız olduğunu anlar, bu arada Paul yaptığı işin bireyselliğe engel olduğunu ve bozduğunu, kendi düşüncelerini ve röportaj yaptığı insanların düşüncelerini çarpıttığını keşfeder. Madeleine pop dünyasının esiridir (lezbiyen bir ilişki yaşıyor olabilir); Paul içsel bütünlük arayışındadır: "Bir filozof düşüncesiyle vicdanını kapıştıran kişidir: Bir vicdana sahip olmak dünyaya açık olmaktır. İnançlı olmak sanki zaman yokmuş gibi davranmaktır."[25] Ama bu Paul ya da Godard için artık olası olmayan geçmiş bir insancıllığın düşüdür, çünkü "yaşam" net bir algılama için bütün ve açık değildir: Zaman vardır ve tarih birbirinden ayrılması olanaksız olan parçalarına dikkat edilmesini ister. Dünyaya açık olmak dünyanın rasgele şiddetinin şoklarına uğramaktır. Başlıca kavrayış, bu şiddetin aslında rasgele olmadığını, savaştan, insanları başlıca işlevi tüketmek olan nesnelere/şeylere çevirmeye kadar farklı yollardan üyelerine şiddet uygulayan ekonomik ve politik bir sistemin dışavurumu olduğunu anlamak olurdu. Birbirimizi tüketmeye başlamamız, küçük tüketimlerin nasıl arttığını ve bizleri boğmaya başladığını görebildiğimiz zaman bir gizem olmaktan çıkar. Paul'ün kendisi de boğulur. Filmin sonunda biz görmesek ve yalnızca Madeleine ve arkadaşının polise anlattıklarından öğrensek de, ölür. Ölüm bir intihar ya da kaza sonucu olabilir. Paul yeni dairelerinin bir fotoğrafını çekmek ister; iyi bir görüntü elde etmek için geriye gider ve pencereden düşer. Ölür, yani bir görüntü oluşturmaya çalışır. "Marks ve Coca-Cola çocukları için" dünyayı bütün parçalarıyla görme girişimi tehlikeli, hatta öldürücüdür. Yönetmen karakterlerinden yalnızca bir adım daha öteye gidebilir ve onların bir araya getiremedikleri yaşamlarının dolambaçlı parçalarını

[25] Godard, *Masculine Feminine*, der. Pierre Billard ve Robert Hughes (New York: Grove Press, 1969), ss. 176-77.

görmeye çalışabilir. Karakterlerin kendileri bu parçalara tabidir ve bunlar tarafından incitilirler. Madeleine'in ve filmin son sözcükleri, "Bilmiyorum, emin değilim"dir.[26]

Erkek-dişi soğuk ve tuhaf bir filmdir. Ana karakterin etrafında yapılan duygusal ve fiziksel kötülükler, gösterildiklerinde değil, yalnızca yankılandıklarında korkunçtur. Paul'ün, Robert'in, Madeleine'in ve Catherine'in diyalogları soğuk ve kopuktur ve bu nedenle daha da merak uyandırıcıdır. Godard (her zaman olduğu gibi) duygularımızı yönlendirmeksizin dinlememize ve gözlememize olanak sağlar. Filme acımasız ve umut kırıcı denmiş olsa da, izleyicinin filmin içine kaymasını gerektirebilecek duygular vardır.[27] Umutsuzluğun potansiyelleri üzerine bir düşünüş olarak film bu potansiyellere umutsuzca bakmaz. Daha çok, bu potansiyelleri üzerinde bireylerin kendi aralarında ve başkalarına karşı nasıl kullandıklarına dair algılamaları inşa ettiği malzeme olarak görür. Paul'ün ısrarı enerji ve keyif doludur ve başarısızlığı trajik değildir, çünkü bağlamı çok net olarak tanımlanır. Aslında başarısızlığı bizim ve Godard'ın başarısı olur. Film karakterin bütünlüğünü bozan öğeleri bütünleştirmemize olanak sağlar. *Erkek-dişi*'de Godard bütünlüğün yitirilmesini sevgiyle gözlemler. Karakterlerine hâlâ şefkat gösterir ve izleyicinin onlardan öğreneceği umuduna sahiptir. Bu şefkat *Hafta Sonu*'nda kaybolur. Bu filmde tüketicinin doymak bilmezliği yamyamlık boyutuna çıkar ve insan ilişkileri kadar insan formu da hayal edilebilen herhangi bir zarafetten uzaklaştırılır.

Ruhun yok oluşu olarak yamyamlık metaforu yıllar sonra Fassbinder tarafından *13 Aylı Bir Yılda*'da yeniden kullanıldı. Bu öylesine ümitsizlik dolu bir filmdir ki, filmi dayanılabilir kılan yalnızca Fassbinder'in öznesini uzaktan, ısrarla ve acımasızca gözlemleme ve izleyicinin karakterle özdeşleşmesini önleyerek duygusal yoğunluğu azaltma azmidir. Godard'ın yaptıklarından daha öznel olan film, Fassbinder'in kendi yaşamındaki korkunç bir olaya – sevgilisinin intiharına – tepki olarak yapıldı ve neredeye tek başına yönetmen tarafından yazıldı, çekildi ve kurgulandı. Belki de bu Fassbinder'in yeteneğinin bir belirtisidir. Filmin kökeninin ve yaratımının kişisel doğasını verir, bitmiş yapıt öznel bir ağıt gibi durmaz, bazen "öznel sinemaya" eşlik eden sımsıkı kapalı ya da örümcek kafalı olma zaafı da göstermez. Fassbinder bugün film çeken herhangi bir yönetmen kadar anti-romantik bir yönetmendi (en çok da Buñuel ile karşılaştırılabilir). Bu nedenle yönetmenin çektiği

---

[26] A.g.e., 183-84.

[27] Jim Hillier, "Masculine-Féminine," *The Films of Jean-Luc Godard* içinde, der. Ian Cameron (New York: Praeger, 1969), ss. 124-25 ile karşılaştırın.

ve filmde dışavurduğu acı nesnel olarak ortaya konur ve her ne kadar film bir bireyin ruhsal çöküntüsünü ve ölümünü incelese de, bu süreç toplumsal ilişkilerde daha büyük çöküşe koşutluk içinde gelişir. Fassbinder'in diğer bütün filmleri gibi, bu film de kapitalizmin ve bu ekonomik sistemin her düzeyde yarattığı ilişkilerin bozulmasının çözümlemesi haline gelir.



Paul ve Madeleine (Jean-Pierre Leaud ve Chantal Goya). *Erkek-dişi* (Modern Sanat Filmleri Müzesi Fotoğraf Arşivi).

Film bedenin tahribatı ve kendini imha üzerinedir. Ana karakteri Elvira adlı bir transseksüeldir (evlenmeden önceki soyadı Erwin'dir. Bu rolü Volker Spengler oynadı. Spengler Fassbinder'in diğer filmlerinde de oynadı. Bukalemun benzeri yeteneği nedeniyle, onu bir filmden diğerine tanımak oldukça zordur). Öylesine masum bir karakterdir ki, erkek/kadın olarak groteskliği bedenindeki değişiklikten değil, bu değişikliği kabul edişi ve bunun onu mahvetmesine izin verişindeki sıradanlıktan ortaya çıkar. Erwin'in geçmişinin parçaları filmin başından sonuna farklı bölümlerde biraraya getirilir. Erwin olarak geçmişte evlidir ve bir çocuğu vardır. Çalışmak için ayrılır ve Anton Saitz'e aşık olur. Saitz savaş sırasında toplama kampında olan, serbest kaldığında Amerika'ya gitmek istemiş ve Frankfurt'a gelerek et kesim işinde ikinci dereceden haraççı olmuş ve bir genelev işletmiş biridir. O artık çok güçlü bir emlak zengini, bir egemen ve yok edicidir. O bir faşist, bir zamanlar kendisini hapsetmiş anlayışın vücut buluşudur ve huzuruna çıkmak için kullanılan

parola Bergen-Belsen'dir.* Anton'un koruması uzun bir ayrılıktan sonra gökdelendeki bürosuna ziyarete gelen Elvira'ya, "ipotekli malı sahibinden almak gerçekten geleceği olan büyük bir alan," der. Mülk sahiplerinden ipotek yoluyla mallarını alan ve Elvira'ya da aynı şeyi yapan Anton onun zayıflığından istifade eder ve vücudundan utandırır. Erwin onu sevdiğini söylediğinde Anton onun bir kadın olmamasının çok kötü olduğu yanıtını verir. Böylece Erwin Casablanca'ya gider ve Elvira olarak döner.

Eğer Elvira ile Saitz arasındaki ilişki efendi ile köle ilişkisine koşutsa, bir başka düzeyde de Dean Martin ile Jerry Lewis ilişkisine, yani hilekâr yetişkin ile çocuksu aptal, kullanan ve kullanılanın ilişkisine koşuttur. İlişki netleştirilir. Filmdeki en çılgın sekanslardan birinde Elvira, Saitz ile yüzleşmeye geldiğinde, Saitz ve adamlarının videoda bir Martin ile Lewis filmi izlediğini görür. Adamlar at gibi zıplar, TV ekranındaki hareketleri taklit ederler ve Elvira onlara katılır. Sekans Elvira'nın edilgin takipçi ve gönüllü kurban olarak konumunu onaylar;[28] gariplik sürer ve düş benzeri aura bütün bu bölümü kuşatır ve çağdaş Avrupa sinemasının bir olgusunu, 1950'lerden bu yana birçoklarınca önemli bir sinemacı (cinéaste) olarak neredeyse sapkınca Jerry Lewis aşkını zirveye çıkarır. Godard, Lewis'e bir auteur ve bir komik sekanslar düzenleyicisi olarak hayran olduğunu belirtmiştir ama Fasbinder'in filminde hayranlığın karanlık yüzü ortaya çıkar. Avrupalı entelektüeller Lewis'i (daha doğrusu Lewis kişiliğini) takdir ederler, çünkü o öylesine mükemmel bir aptaldır ki, ne karmaşık bir yanı vardır ne kendisinin bilincincindedir ne de aptallığını eşit derecede aptalca duyarlılık ve çocuksu ahlaktan başka bir şeyle birleştirir. Çağdaş Avrupa sinemasında ve aptal karakterlerin neredeyse her zaman şeytanca düşüncelere ve akla sahip olduğu Avrupa edebiyatı tarihinde böyle karakterler yoktur. Bu nedenle Lewis hayranlığı Fasbinder'in filmini keder ve acıya çeviren şaşkınlık ve sözde alçak gönüllükten oluşur. Saitz, Lewis'in soytarılığını taklit etse de Lewis'in vekili olarak taklit edilen ve sürekli aşağılanan nihayetinde Elvira'dır; Lewis'in koruyucu salaklığı ve masumiyetinden yoksunken, kendisini yok etmesine yardım eden bir duyarlılığa sahiptir.

Erkek-dişi'de izleyicinin bakış açısından karakterleri kuşatan ve sonunda içine alan imha eylemleri diyalektik olarak

---

* Bergen-Belsen, Almanya'da 1943 yılında Naziler tarafından kurulan 10 bin kişi kapasiteli, ama savaşın sonunda 41 bin kişinin yaşadığı ve 37 bin kişinin öldü(rüldü)ğü toplama kampıdır. (Ç.)

[28] Martyn Auty, "A Fassbinder Suicide," *Sight and Sound* 49 (Sonbahar, 1980), 266.

yapıcıdır. Yani yönetmen izleyiciyi öylesine yerleştirir ki, ilişkiler film içinde ortaya çıkan ilişkilerin bozuluşunu anlayarak kurulabilir. *13 Aylı Bir Yılda*'da bize böylesine ayrıcalıklı olma olanağı tanınmaz. Fassbinder bizi kurmaca içinde serbest bırakmaz ya da öğelerini gözden kaçırmamıza izin vermez ama kurmacayı yargılayacağımız entelektüel ve duygusal güvenlik alanına da sokmaz. Bu bir ölçüye kadar filmin dışavurumcu yapısı nedeniyledir, çünkü burada Fassbinder kendi ülkesinin sinemasının bu önemli geleneğini hürmeten kabul eder ve sinemasının genellikle sert Brechtyen yapısını yumuşatır. Elvira'nın içinde olduğu her mekân, filmin her sekansı onun benliğinin bozuluşunu ve ayrılıp dağılışını yansıtır. Mizansen karanlıktır; her çekim doğal ışığa biraz ekleme yapılarak çekilmiş gibidir. İzleyici imgeyi arayıp bulmak, onu ayırt etmek, saptamak ve ondan sonra Elvira'nın ruhundaki dehşeti yansıtan imgenin içerdiği duygusal dehşetle ilgilenmek zorundadır. Filmin başlarında sevgilisinin onu kapı dışarı etmesinden, bir arabanın ona çarpmasından ve bir hendekte onu bulan Zora'nın ona bakmasından sonra, Elvira bir zamanlar çalıştığı ve Saitz ile ilk kez tanıştığı yer olan mezbahayı ziyaret eder. Kafasının karışıklığını ve gördüğü hasarı belirten bir tür faşist düşünceyle, "bir hayvanın yaşamına anlam kazandıran kan ve ölümdür" der.

Mezbaha sekansı boyunca Fassbinder, Elvira ve Zora'nın çekimlerinin arasına sığırın öldürülmesinin ve parçalanmasının görüntülerini sokar, bu arada ses kuşağında geçmişi üzerine yorum yapar ve histerik bir şekilde (bir oyuncu olan) sevgilisiyle okumaya alıştığı dizeleri okur. Sekansta birkaç gönderme vardır. İlk olarak sekans iğrenç ve komik bir tarzda Elvira'nın kendi gövdesinin kesilmiş olduğunu, kişiliğinin yok olmasına izin verişini yansıtır. Mezbahadaki kasaplar sığırı küçük parçalara bölerler, bu arada Elvira'nın bedeninden ayrılmış sesi, eski aşkının sözde-oyuncudan, "tahmin edeceğimiz insan türüne, yani etkin, karar alma iradesine sahip, bağımsız bir kişiliğe" dönüşümünü anlatır. Elvira'nın yattığı erkeklere tahammül etmek için sevgilisinin sürekli onların penis uzunluklarını sorduğunu anlatırken Fassbinder yerdeki sığırdan kalma küçük parçalara kesme yapar. Duygusal ve fiziksel alçalma birleşir ve fiziksellik tutkusuna vahşi bir katılık kazandırılır.

Sekans akla Georges Franju'nun pastoral bir ortamda öpüşen iki sevgilinin ironik bir görüntüsüyle başlayan mezbahalar üzerine kısa belgeseli *Hayvanların Kanı*'nı (*Le Sang des bêtes*, 1949) getirir. Dahası sekans Eisenstein'ın *Grev*'indeki mezbaha kurgusunu çağrıştırır. *Grev*'deki sekans doğasında tümüyle politiktir: sığırın öldürülme görüntülerinin arasına grevcilerin askerler tarafından öldürülüşünün görüntüleri yerleştirilir ve sekansın politik amacı,

işçilerin sığırdan daha değerli olmadığını belirten her iki görüntü dizisinin vahşiliğiyle aktarılır. *13 Aylı Bir Yılda*'daki sekans Eisensteinci anlamda bir montaj değildir. Bütün aksiyon tek mekânda geçer ve söz konusu olan imgelerin ve söylenen sözlerin montajıdır. (Bu aslında Eisenstein'ın sesli film için önerdiği montaj türüdür.)[30] Buna dışavurumcu montaj denebilir, tabii böylesi melez bir terim anlam taşıyorsa. Elvira'nın bedeninin ve aklının durumu mezbahanın görüntüleri ve onun buna eşlik eden yorumlarıyla görünür kılınır – belki de görünürlük akla getirilir. Birbiriyle çarpışan farklı görüntüler yerine mezbaha Elvira'nın öznel durumunu yansıtır, sözcüklerine kederli bir anlam kazandırır.

Elvira cinsel rol-oyununun tahammül edilemez taleplerince parçalanmış ve tüketilmiştir ve bu süreç sürmektedir. Fassbinder ve Spengler, Elvira karakterini öylesine oluştururlar ki, o bir karakterin diğeri üzerinde uygulayabileceği birbiriyle çelişkili neredeyse bütün cinsel ve duygusal güdümlemelerin yansıdığı bir ekran haline gelir. Erwin/Elvira rollerin çoğunu oynar: erkek, kadın, koca, baba, işçi, geçindiren, edilgin sevgili, suistimal edilen sevgili, köle, kimliğini, cinselliğini, kişiliğini bağımlı kılmaya istekli kişi. Mezbaha rollerde gizli olan vahşiliklerin açık bir imgesi, ruhun faşizminin bir metaforu haline gelir. Bunu tinsel cinayet ve parçalamanın diğer çeşitlemeleri izler. Elvira, Saitz'i arar ve bulur, büronun bulunduğu caddenin karşısında bir adam bakmaktadır. Böbrek kanseri olana kadar Saitz için çalışmış ve Saitz çevresinde hasta insanların olmasına katlanamadığı için işine son verilmiştir. On yedi aydır her gün saat 10'dan 18'e kadar Saitz'in bürosuna bakmaktadır. Yalnızca Saitz'in binasının bir çekiminin böldüğü uzun bir çekimde orada duran ve bakan bu adamı görürüz. Kendi kendine konuşmasından Saitz'in geçmişini ve bu sürekli bakan adamın şimdiki durumunu öğreniriz. Bozulmuş başka bir bireyi daha görürüz; bu bireyin iktidarsızlığı, algısal olarak rahatsızlığını saplantılı bir biçimde sürdürme gereksiniminde, eski patronunun (bir emlak zengini olarak bir binayla temsil edilmesi yerindedir) binasını fetişleştirmesinde, kendi konumunu nesne olarak şiddetlendirişinde ortaya çıkar.

Daha sonra Elvira nihayet Saitz'in binasına girdiğinde, lobide kendini asmaya hazırlanan siyah bir adamla karşılaşır. Lobi gölgeli ve mağara gibidir, kırmızı bir ışık yanar söner, filmdeki en düş benzeri sekanstır ve mekânın içinde olanlara rağmen çok ayrı ve düşünce yüklüdür. Dekor çok karanlık ve olaylar çok garip olduğu

[30] Eisenstein *Film Form*, ss. 84-107'deki "A Course in Treatment" adlı yazısı, içsel monoloğun kullanımı konusundaki düşüncelerini içerir. Bu ilişkiye dikkatimi Paul Taney çekti.

için, bir yabancılaştırma efekti ortaya çıkar ve sekanstaki iki kişi son derece alelade olduğu için sekansın tümü Samuel Beckett tarzında garip bir komedi haline gelir. Siyah adam boynuna geçireceği ipi ayarlar; siyah giysili ve peçeli Elvira bir köşede oturur, ekmek ve peynir yer, intihar üzerine konuşur (ekmek ve peynir yemenin nasıl adice bir şey olduğunu anlatır, eski et haraççısı Anton'un etten nefret ettiğini hatırlar, biraz nostalji olmaksızın yaşamın çok kederli olacağına karar verir). Onların konuşmaları ayrıca Elvira'nın başkalarının sözlerini kabul etmesindeki rahatlık kadar kendinden nefret edişini de açığa vurur. İntihar yaşam ile ölüm üzerine saçma bir konuşmayı, mümkün olan en doğrudan yoldan gizemle sonuçlanan (kabaca Schopenhauer'e temelli olsa da) nihilist bir çağrıyı ortaya çıkarır. "Aklıma gelmişken," der adam, "yaşama isteğinin reddini negatif bir eylem olarak intihar anlamında görmek yanlıştır. Tersine yaşama isteğini reddetme kendi içinde isteğin bir kabulüdür, çünkü reddetme yaşamın acılarını değil, hazlarını reddetme anlamına gelir. İntihar yaşamı kabul eder, kişiye sunulan koşulları reddeder..." Elvira bu sözlere yalnızca, "sanırım bunu şimdi yapmanız daha iyi" yanıtını verebilir. Adam onu izlemeye davet eder, yapacağını yapar, havada sallanır, kırmızı ışık yanıp söner.[31]

Filmi izlememiş olanlar için bu tanımlamanın filmin ve belki de Genç Alman Sinemasının tümünün dayanılmaz bir vahşet olduğuna dair bir şüpheyi güçlendirebileceğini tahayyül edebiliyorum. Fassbinder, meslektaşları gibi, burada tartışılan bütün yönetmenler gibi, izleyiciyi hak edilmemiş ve gereksiz duygusal baskıyla ya da bir duygusal karmaşa durumuyla karşı karşıya bırakmayı reddeder. Filmdeki ümitsizlik grotesk abartı ve ironik yorumun dışavurumcu bloklarından geçerek gözlemlenir. Geleneksel olarak en melodramatik olduğunda bile film, imgeleriyle yüzleşmekten kaçınmamıza olanak sağlayacak olan duyguların zorlanışını önler. Bunun yerine imgeler bizimle birlikte bu duygular üzerinde düşünür, bize duyguların kendilerini değil, onları kavrama yollarını sunar. Filmin bir yerinde Elvira'nın çocukluğu hakkında bir şeyler öğreniriz. Bu küçük açıklama geleneksel bir filmde kahramanın şimdiki durumu için "motivasyon" sunarak bize güven verirdi. Erwin doğduğunda babası toplama kampındadır, annesi onu rahibelerin yanında büyütmüştür. Bir çift Erwin'i sever ve onu evlat edinmek isterler. Bu olanaksızdır, çünkü meşru bir çocuktur ve görünüşte çocuğun varlığını asla öğrenmemiş olan baba buna onay veremez. Ortaya çıkan gerilim Erwin'i şirin, sevgi dolu bir çocuktan rahibelerin korktuğu ve nefret ettiği içine kapanık küçük hırsıza

[31] Schopenhauer'e yapılan göndermeye dikkatimi Stephen Prince çekti.

dönüştürür. Bu korkunç biçimde etkili ve mutsuz öykü, anlatım yüzünden baltalanır. Bu enformasyonu Erwin'i büyüten ve öyküyü, kameranın elinde Schopenhauer'in bir kitabıyla manastırda yürüyüşünü izlediği sırada anlatan rahibelerden biri (Fassbinder'in annesi Lilo Pempeit) verir. Geçmişini öğrenmek için Elvira'yla birlikte gelen Zora fahişelik yaparken giydiği giysileri giymiştir; Elvira ise beyaz bir şapka ve puanlı bir elbise giymiştir. Berbat bir üçlü oluştururlar, daha önce Saitz'in binasında görülen dördüncü bir şahıs ortaya çıkar, üçlünün üzerinden uzakta kocaman görünür.

Sekans yeterince uygun biçimde Elvira'nın geçmişinin yeniden anlatılması üzerine bayılmasıyla biter. Ancak sevgiden yoksun oluşundan başka çok az şey öğreniriz. Geçmişi anlatılırken, öyküye daha çok sapkınlık öğesi, Elvira'nın toplumdan dışlanışının daha fazla işareti ve izleyicinin bu karakteri ve içinde yaşadığı dünyayı doğrudan anlamaktan uzak tutuluşunun daha fazla hatırlatıcısı eklenir. Sekansın öğeleri akılcı ve tutarlı enformasyon vermeyi reddeder; rahibenin öyküsünün duygusal içeriği öykünün anlatılış biçimine karşıtlık oluşturur ve sonunda Elvira'nın neden bu hale geldiğinin tatmin edici bir açıklamasını bulamayız. Filmin hiçbir sekansında aşkın, dostluğun, desteğin, güvenliğin ve hatta duygusal devamlılığın rahatlığı ya da onaylanması sunulmaz. Yalnızca temel ve sürekli bir keder vardır.

Filmin bir yerinde Fassbinder tanıdık, evcimen bir sahne oluşturduğunda, sahneyi ne kadar yersiz olduğunu göstererek bozar. Elvira güzel, güneşli bir bahçede yemek yiyen karısını ve kızını ziyaret eder. Filmdeki en ışıklı sekanslardan biridir bu ve yuva yaşamına dair konuşmalarla doludur. Anne Elvira'dan kızına daha fazla yemesi gerektiğini söylemesini ister; kızlarının ilerde ne yapacağı üzerine konuşurlar. Elvira onlara üzüntüsünü anlatır ve eve dönüp dönemeyeceğini sorar. Ancak yine birkaç öğe bu sekansı hem korkunç kederli hem de gülünç hale getirir. Bu sekanstan hemen önce Elvira, Zora ve Saitz'i dairesine götürmüştür. Fahişe arkadaşı ile yok edici emlak zengini hemen Elvira'nın önünde sevişmeye başlarlar. Daha fazla bozulmaya yol açan daha büyük bir aşağılanmadır bu. Elvira o anki durumunu reddetmeye çalışır, saçlarını keser, erkek elbisesi giyer ve ailesinin yanına gider. Karısının ve kızının bu güneşli, evcimen mekânda yineden ortaya çıkan koca ve babayı görmelerine ilk tepkileri gülmektir. Durum tamamen başka bir anlam kazanır; kadın-baba bir merkez, duygusal bir güvenlik alanı bulamaz ve bu yoksunluk sahnenin kompozisyonunda yansıtılır: kız kendine hakim olur ve babasına sarılır, kamera pan yaparak birazcık onlardan uzaklaşır ve çerçevenin dengesini bozar. Sekans Elvira'nın katıldığı bütün olaylar kadar

karanlıktır, güneş ışığına rağmen diğerleri kadar dışavurumcudur. Elvira'ya diğer şeyler gibi yuva yaşamı da kapalıdır, çünkü baştaki aşağılayıcı davranışlar bütün birleşme şanslarını ortadan kaldırmıştır.

Ancak bu değerlendirme Fassbinder'in uyarıcı, ahlak-yüklü bir film yaptığını öne sürmez: Eğer kendinizi iğdiş ederseniz, doğayı reddeder ve yalnızca nihai iğdişle, yaşamınızın kendisinden uzaklaşmakla sonuçlanacak gizemli bir hayatı yaşarsınız. Elvira edilgin ve acınacak haldedir ama kendisininkinden daha büyük bir travmanın, psikolojik ve politik bir travmanın parçası haline gelir. O, faşist geçmişin ve bugünün kurbanıdır ve filmin bütün karakterleri kendileriyle birlikte Bergen-Belsen'in ruhunu taşırlar. (Şili diktatörü Augusto Pinochet'nin televizyonda bir an görünmesi metaforu genişletir.) Bergen-Belsen'in Anton Saitz'in parolası olması gerçeklerden uzak bir şaka değildir, çünkü eskiden toplama kampında kalan ve bugün hür teşebbüsün Kapo'su* olan bu kişi kampın ruhunu yansıtır ve Elvira, Saitz gibi bu kampın kurbanı olarak kalır. Ancak filmin anlamını indirgemeye karşı bir uyarı gereklidir, çünkü film hepimizin faşizmin kurbanları olduğuna, hep birlikte yaşamın büyük toplama kampında acı çektiğimize dair basit bir öneri sunan alegori değildir. Bir düzeyde Fassbinder bizden bunu anlamamızı ister ama o evrensel ifadeler oluşturan biri değildir. O daha çok büyük düşüncesizliklerin, birinin diğerine ya da kendi benliğine karşı yaptığı çirkin ve tatsız davranışların, tarihin, dolayısıyla şimdinin parçası olan vahşilikleri yineleyen eylemlerin oluşturucusudur. Bu vahşiliklerin melodramın bildik modelleri içinde bastırılmasındaki rahatlık, onun ve bizim için onlara kasten ters anlam vermeyi, tek tek ya da daha toplu halde görebilelim diye onların yeniden konumlanmasını gerektirir. Onların sapkın bireylerce yapılan sapıkça davranışların kişisel düzeyinde kalmalarına izin verilmez. Fassbinder onları kültürün bağlamı içine iter ve bu onları, bireysel sapıklıklar olarak olacaklarından daha da rahatsız edici yapar.

Filmin son sekanslarında, tanıdıkları Elvira'nın dairesine gelip yatak odasında, Zora ile Saitz'in seviştikleri yatağın yanında yatan bedenini bulduklarında (biz görmesek de intihar etmiştir) ses kuşağında uzun bir itirafını dinleriz. Burada Fassbinder sinemada duymaya alışık olduğumuz duyguların ifadesine izin verir. Elvira sevgi gereksiniminin bir çığlık gibi olduğunu söyler. Ağlar ve ıstırabını anlatır: "Sevgi... sanırım bir umut... bir tür umut(tu). Şefkat,

---

* Kapo Toplama Kamplarında kamp yönetiminin kampta kalanlar arasından işbirliği yapmak için seçtiği ve bu amaçla kullandığı kişi anlamına gelmektedir. (Ç.)

belki de gereksinim... ya da arzu gibi şeyleri kastediyorum. Belki de bu sözcüklerin gerçekten ne anlama geldiklerini anlamayı istedim." Bu sözcüklerin onun için gerçekten taşıdığı anlam iğdiş edilme ve ölümdür. *The Third Generation*'da bir karakter, "filmler kederli oldukça, yaşam eğlenceli olacak," der. Ve Fassbinder'in kendi eğlencesi olmalıdır; keder ve acıma onu ve bizi boğabilir. Elvira'nın sesi onun kederini anlatırken, tanıdıkları toplanır ve kapıda duran Saitz'in siyah koruması tarafından üzerleri aranır. Daha önce Elvira'nın çocukluğunun kederli öyküsünü anlatan rahibe apartmanın merdivenlerini çıkar. Koruma onun da üzerini arar.

Boğulma korkusu, Fassbinder'in aynı anda melodrama sarılmaya ve onu itmeye zorlayan tek şey değildir. Fassbinder aynı zamanda hâlâ (kendisini anlamamızı önleyen) melodramı paylaşmaya davet etmeksizin ya da nasıl ve ne zaman duyumsayacağımızı bize göstermeksizin bizimle acı çekme hakkında konuşan melodramda ne olduğunu anlama gereksinimi duydu. *13 Aylı Bir Yılda*, Fassbinder'in diğer filmlerinin çoğu gibi, Godard'ın filmlerinden çok daha fazla, aşırı ölçüde yıkıcıdır. Bu yıkıcılıkta Godard'la paylaştığı duygusal yaşama bir bağlam kazandırma ve bağlantıları görme biçimi sağlama arzusu yatar. Anton Saitz – eski toplama kampı kurbanı, pezevenk, haraççı, emlak zengini – yalnızca bir cani/alçak değildir, garip bir öneri üzerine cinsiyetini değiştiren Elvira'dan da daha fazla bir kurbandır. Alçaklığın ve kurbanlaştırmanın idrakini cesaretlendiren ve haklılaştıran bir toplumda roller kolayca değişir. Psikoloji ve sosyoloji iç içe geçer. Saitz büyük emlak zengini rolünde mümkün olduğunca çok sayıda insanı kurban haline getirir. Elvira kendi kendini kurban eder, vücudunu ve ruhunu bozar, ölümden başka bir şey kalmayıncaya kadar yok oluşuna izin verir. Vücuduna müdahale etmesi ve intiharı filmdeki geriye döndürülemez tek davranıştır; diğer her şey değişebilir.

Fassbinder'in "solcu melankolisi" (Richard Dyer'in Walter Benjamin'den ödünç aldığı bir deyim)[33] kendisini, baskının birey tarafından içselleştirildiğinde ve bu münasebetle her düzeyde yıkıcı bir güç olarak işlesin diye yinelendiğinde ortaya çıkan baskı ve kendini yok etme üzerine düşüncelerinde gösterir. Onun karakterleri toplumdan "yabancılaşmış" karakterler değil ama onun bir parçasıdırlar (Fassbinder bağlantıları görmemizi sağlar) ve toplumun incitici oyunlarını oynamaya fazlasıyla istekli ve hazırdırlar.

[33] "Reading Fassbinder's Sexual Politics," *Fassbinder* içinde, der. Tony Rayns (London: British Film Institude, 1980) s. 55.

Kendilerine uygulanan ve birbirlerine uyguladıkları vahşilikler bu vahşiliklerden nasıl kaçınılabileceği konusundaki ipuçlarıdır.

Bernardo Bertolucci'nin perspektifi aynı, araştırma yöntemleri ise tamamen farklıdır. Ne melankolik ne de sapkın olan Bertolucci izleyiciyi uzaklaştırmaktan çok büyük jestlerle ve yoğun yüzleşmelerle ilgilidir. Kendi mizanseninden büyük keyif alır, sahne uzamını, içinde tarih ve bireyin mücadele ettiği ve genellikle bireyin kaybettiği politik ya da psikolojik araştırmalara açar. Zaman Bertolucci'nin sinemasında çoğunlukla merkezi bir konudur. Karakterleri zaman ve belleğin tutkulu varlığıyla belirlenen Alain Resnais gibi, Bertolucci de karakterlerini onların eylemlerini açıklamasa da tanımlamaya yardım eden geçmişin yapılarına tabi kılar ve onları kendi geçmişleri ya da diğerlerinin geçmişleri içinde tuzağa düşürür. Bu gambit Bertolucci'nin İtalyan televizyonu için yaptığı, gösterişli ve hareketli kamerasının ilk kez ortaya çıktığı bir film olan *Örümcek Stratejisi*'nde geliştirildi. Jorge Luis Borges'in "Kahraman ve Hain Teması" adlı öyküsünden uyarlanan film Borgesci ilke olan kurmaca tarafından yaratılan gerçekliklerin farklı katmanları arasındaki bazen güçlükle algılanan hareketleri, yaratıcı kaymaları ve bu yaratımlar içinde mükemmel bir biçimde güvenilmez olan zamansal ilişkileri araştırır. Sinemada çalışan ve kendi ülkesindeki Yeni-Gerçekçilikten etkilenen Bertolucci bu kaymaları hemen güçlü bir fiziksel varlık ve kesin olmayan bir zamansal mekân yaratan dikkatle oluşturulmuş imgeler içinde ifade eder.



Ümitsizliğin yansımaları: *Elvira* (Volker Spengler).
13 Aylı Bir Yılda (New Yorker Films).

Filmde genç bir adam olan Athos Magnani, Jr. (oğul), Mussolini döneminde işkence görmüş ve önemli bir anti-faşist olan babası hakkında bilgi edinmek için doğduğu kasaba Tara'ya (*Rüzgâr Gibi Geçti*'nin yok-ülkesine) döner. Babasının kahraman olmak bir yana aslında kasabaya ihanet etmiş, muhtemelen bir faşist ajan olduğunu keşfeder. Arkadaşları bu ihaneti öğrendiğinde, babası kendisi için teatral bir ölümü, "kahramanın efsanevi ölümünü ... Bütün Tara'nın büyük bir tiyatro haline gelmesini" planlamıştır. Arkadaşlarının *Rigoletto*'nun (yönetmen üzerinde büyük etkisi olan Visconti'de olduğu gibi opera metaforu Bertolucci sinemasında da baskındır) sahnelendiği sırada kendisine suikast, ustaca tertiplerle, uyarılarla ve kehanetlerle dolu bir suikast yapmalarını ayarlamıştır. Plan işlemiş, hatta fazlasıyla iyi işlemiş görünür, çünkü Tara kasabası kendisini tarihin dışına kaydıran, kasabanın gerçek tarihinde yer alan adam ile kendisi için oluşturduğu imajı karıştıran baba Magnani'nin ölüm anına kitlenmiştir. Zamanın dışındaki bu varlığın aldatıcılığı ve yanılsatıcılığı birkaç yolla anlatılır. İlk olarak, kameranın oğul Magnani'nin geçmişi araştırmasını izlerkenki hareketi ısrarcı ve uğursuzcadır – oğul kasabada yürürken onun önünde kayar, onu her iki yandaki binalarla kuşatır, duvarlar boyunca onunla birlikte kayar, sabit durduğunda bile onu yakalar, tıpkı bir dizi olağanüstü çekimde geceleyin iki adamın yakın çekimde birbiriyle konuşmasını, bu arada arkadan Athos'un bisikletiyle onlara yaklaşmasını görüşümüz gibi. Athos onların yanma geldiğinde Bertolucci hâlâ yüz yüze konuşan iki adamın 180 derece karşı açısına kesme yapar, bu kez yüzleri çerçevede yer değiştirir ve Athos uzaklaşır. (180 derece kuralı Amerikan sinemasında temel bir sınırlama oluşturur. Kompozisyon düzleminde imgenin "diğer yanına" 180 derecelik bir kesme asla yapılmaz, çünkü bu izleyiciye açıklanamazdı. Bertolucci, çok sayıda diğer Avrupalı yönetmenle birlikte, bu kuralı "yıkma" fırsatını ve böylece Amerikan sinemasının yanılsatıcı uzamsal devamlılığını kırmayı sever.)

Filmin önceden haber verici ve ayartıcı görsel tasarımı içinde Bertolucci kasabanın zamandan kopuşunun bizi etkilemesi için başka şeyler de yapar. Oğul Magnani'nin puzzle'ın parçalarını bir araya getirdiği geçmişe dönüşlerde (flashback) karakterler yaş olarak değişmezler ve oğul Magnani'yi oynayan oyuncu babayı da oynar. "Şimdi" ve "geçmiş" aynı çekimin içinde olur ya da montaj içinde çarpışırlar. Bu yalnızca teknik bir hile değildir; aslında Bertolucci düşe – tek bir bireyin öznelliğine değil, kendi düşlerini davetsiz bir misafire dayatan bir grubun ortak yarı deliliğine dayalı bir düşe – benzer bir şeyler yaratmak için üstün teknik kapasitesinin de ötesine geçer. Genç Athos babasından kaçamaz ya da babasının

yarattığı miti etkisizleştiremez. Filmin sonunda oğul Magnani kendisini Tara'dan götürecek treni bekler. Hoparlörden trenin rötar yapacağı duyulur ve kamera yabani otlarla kaplanmış raylar boyunca kayar. Athos kasabadan ayrılmaz. Oraya hiç gelmemiş olabilir, belki de sürekli olarak orada yaşamış, babasıyla aynı ağ içinde dolaşmıştır.

Godard'ın *Evli Bir Kadın*'ında bir karakter Bay Rossellini'nin kendisine çizgili cezaevi üniformaları giymiş eski toplama kampı kurbanlarının Camp Elysées'de yaptıkları yürüyüş hakkında anlattıklarını nakleder. "On yıl sonra. Doğal olarak Dachau ya da Mauthausen'den çıktıklarındaki kadar zayıf değillerdi. Beslenmişler, o zamandan bu yana para kazanmışlardı... Kuşkusuz normal olarak yaşıyorlardı, kilo almışlardı... Onlara doğrudan hiç bakılmadı. Bellek tamamen yanılmıştı, çünkü değişmiş olduklarını hiç hatırlamadılar..."[34] Tarihsel belleğin aldatıcı görünümü farklı yönlerden olsa da hem Fassbinder'in hem de Bertolucci'nin ilgisini çeker. Faşizmin bir başarısı da insanlara kendisini unutturabilmesidir; faşizmin vahşeti o kadar büyüktür ki, yaşandığına inanmak güç ve geçtiğinde ise unutmak kolaydır.[35] Birçok Avrupalı yönetmen bu anıyı yeniden canlandırmaya, yanlışları düzeltmeye ve bize faşizmin o zamanki ve şimdiki varlığını hatırlatmaya çalışır. Fassbinder filmlerinde günlük yaşamın faşizmini gösterir. *Örümcek Stratejisi*'nde Bertolucci faşizme bir ihanet ağı, teatral gösteri ve herkesi sürekli olarak tuzağa düşüren yalanlar olarak göndermede bulunur. Bu filmin ardından yaptığı filmlerde – *Konformist* ve *Paris'te Son Tango* – Bertolucci değişik yollardan faşizmin gerçeklikleri ve anılarıyla ilgilenir: ilk filmde tarihin yeniden yaratılmasıyla; ikinci filmde ise çağdaş dünyadaki yer değiştirme ve kafa karışıklığıyla. Her iki filmde de bu konu cinsellik aracılığıyla yansıtılır ve süzülür.

Konformist, *Roma, Açık Şehir* ile başlayan ve Visconti'nin *Lanetliler*'inin başlıca örneği olduğu faşizmi sapkın ya da yanlış biçimde yaşanmış cinselliğin tezahürü olarak tartışmaya çalışan bir grup filmden biridir. Nazilerin yaptıkları, ari ırk anlayışı ve faşizmin saplantılı erkek-merkezli ideolojisi kadar bu filmlerin bir kaynağı da Wilhelm Reich'ın *Die Massenpsychologie des Faschismus* adlı

---

[34] A Married Woman, *Godard: Three Films* içinde, çev. Susan Bennett (New York: Harper and Row, 1975) s. 85.

[35] Kuşkusuz bu Hannah Arendt'in temel görüşüdür. *The Origins of Totalitarianism* (New York: Harcourt, Brace & World, 1966), ss. 430-57. (*Totaliteryanizmin Kökenleri*, çev. Bahadır Sina Şener, İstanbul, İletişim Yayınları, 1996.)

eseridir.* Faşizm inkâr ve imhanın, ölebilme ve öldürebilmeden başka her türlü insani niteliğin inkârında zirvesine varan fedakarlık ve zafer aşkının ideolojisidir. Aslında faşizm ne sapkın cinsellikten doğar ne de buna yol açar. Sapıklık faşizmin diğer tüm insan etkinliklerini yıkıcı bir yolda kullanılmak üzere dönüştürmesi gibi cinselliği dönüştürmesinden ortaya çıkar. Faşistler yozlaşmış insanlar değildir (bu çok kolay bir mazerettir) ama yozlaşmanın nedenidirler; yine de cinsel sapkınlık faşizmi açıklamanın ya da etkilerini göstermenin hâlâ gözde aracıdır.

Rossellini *Roma, Açık Şehir*'de Nazi komutanın kaçık olmasının ötesinde konuyu fazla işlemez. Ancak Visconti *Lanetliler*'de Nazizmi cinsel sapıklıkların artışı olarak tanımlamaya çalışır. Bertolucci daha ustadır. Onun konformisti burjuva cinsel davranış normunun dışında kalmaktan korkan, normal biri olduğunu kanıtlamanın en iyi yolunun parti için çalışmak olduğuna karar veren sıradan bir İtalyan faşistidir. Marcello Clerici (Jean-Louis Trintignant) çocukken hatırladığı kadarıyla başına eşcinsel bir olay gelen ve kendisini baştan çıkarmaya çalışan adamı vuran önemsiz biridir. Bu olaya yetişkinliğinde tepkisi, uyuşturucu bağımlısı annesinden ve akıl hastanesindeki babasından (faşistlerle başlardaki bağlantısı nedeniyle delirmiş ve bir zamanlar Hitler'le tanışmıştır) uzaklaşarak ve orta sınıftan ahmak bir kadının ve ona ikinci dereceden casus, tetikçi ve suikastçı olarak iş veren partinin kollarına atılarak saygınlığa kavuşma çabasıdır.

Filmin anlatı içeriği politik melodramın doğru bileşenlerine sahiptir: Rahatsız edici geçmişiyle acı çeken kahraman; Paris'te yaşayan ve kolejde profesör olan bir Direnişçiyi öldürme görevi; hem kendi karısına hem de profesörün karısına yönelik iki cinsel ilgi (profesörün karısı kocasını kurtarmak için kendisini hem Clerici'ye hem de karısına sunar). Melodramı etkisizleştirmekten çok Bertolucci onu içselleştirir, ana karakterin algılamasının parçası haline getirir, karmaşık bir birinci tekil şahıs bakış açısı yaratır. Sinemadaki birinci tekil şahıs anlatısı edebiyattakiyle aynı değildir; Clerici'nin gözlerinden görmeyiz ama daha çok duyarlılıklarının olduğu dünyasında yaşamamıza, bu dünyayı onun ruh haline benzer bir tarzda algılamamıza olanak sağlanır. Ve bu akıl baskılanmış aklın ve yanlış yöne yöneltilmiş enerjilerin karanlık dünyasına kilitlendiğinden, etkinliklerinin tümü geçmişin belirsiz algılanımıyla renklenir; anlatı algısal bozulum aracılığıyla gelişir, şeyleri yalnızca kısmen gören, gördüğü az şeyi de yanlış anlayan bir bireyi izler.

---

* Reich'ın bu yapıtı Türkçe'ye çevrilmiştir. *Faşizmin Kitle Ruhu Anlayışı*, çev. Bertan Onaran, İstanbul, Payel Yayınları, 2. Baskı, Aralık 1979. (Ç.)

Bertolucci karakteri için karmaşık bir zaman şeması oluşturur, anlatısına Paris'te Clerici'nin yapmayı umduğu politik eylem için son emirleri beklediği ve dışındaki yanıp sönen neon ışığının tamamladığı *kara film* tarzındaki bir otel odasında başlar. Clerici ile partinin onun gözlemekle görevlendirdiği ajan Manganiello suikastın yapılacağı yere doğru yola çıkarlar. Arabayla soğuk havada kırsal bir kesimden geçerken yapacakları işi tartışırlar. Yolculuk görüntülerinin arasına bu duruma yol açan olayları bir araya getiren – zamandizinsel olmayan bir düzen içindeki – geçmişe dönüşler yerleştirilir. Olayların kendileri karışıktır ve karışıklık içine itilirler, görsel olarak yanlış yönlendiricidirler ve bunların bazıları gerçeküstüne yakındır. Bertolucci görünüşte uyumsuz üç stili alır ve bunları *mizanseni* içinde birleştirir: Resnais'nin zamansal montajı, Antonioni'nin etkileyici mimarisi ve Welles'in, özellikle de 1962'de yaptığı ve fazla insanın izlemediği ama eleştirmenlerin saldırdığı, buna karşılık Godard, Herzog, Fassbinder ve Bertolucci gibi yönetmenleri etkilemiş olan *Dava*'nın (*The Trial*) içine çekip yutan mekânları ve baş döndürücü hareketleri.* Bu birleştirmenin dışında Bertolucci imgelerini karmaşa, körlük ve belleğin yansımalar ve yarı aydınlık haldeki parçalarından geliştirir. Clerici bir radyo stüdyosunda parti yetkilisiyle tanıştırılır. Stüdyoda üç kadın Andrews kız kardeşleri taklit eder ve stüdyonun camında mikrofondan parmak uçlarıyla Faşist Parti propagandasını okuyan kör bir adamın yansıması görülebilir. Görüntüler karakterleri belirsizleştirir ve izleyicinin kafasını karıştırır; anlatıyla birlikte bunlar Clerici'nin karışık ruh halini yansıtırlar. Günah çıkarmaya gider, burada çocukluğunda uzun koridorların ve boş odaların, baştan çıkarıcının cinsel tahriki ve onu vuruşunun görüntüleri içinde dalgalı saçlı özel şoförün (Pierre Clementi) onu baştan çıkarmasını anımsar. Rahip işlenen suça büyük ilgi gösterir. Clerici rahibi artık orta sınıftan bir kızla "normal bir yaşam" kurarak suçunu telafi etmek istediğine inandırır. "Bugünden yarın işleyeceğim günahı itiraf ediyorum. Kanı kan temizler. Toplumun benden talep ettiği bütün bedeli ödeyeceğim." Rahip ona gizli bir örgüte ya da yıkıcı bir gruba üye olup olmadığını sorar. Clerici "Hayır, hayır, ben yıkıcıları avlayan bir

---

* Welles'den etkilenerek yaptığı *Konformist* ve daha az etkilenerek yaptığı *Paris'te Son Tango* da iki İtalyan asıllı Amerikalı yönetmen Francis Ford Coppola ile Martin Scorsese'yi çok etkilemiştir. Scorsese'nin *Taksi Şoförü*'nün (Taxi Driver, 1976) görsel ve anlatı stili ile iki Baba (Godfather, 1972, 1974) filminin ışık stili *Konformist*'e çok şey borçludur. *Konformist*'teki Manganiello'yu oynayan Gastone Moschen Baba II'de Fanucci rolünü oynar. *Kıyamet* (Apocalypse Now, 1979) ve *Yürekten Biri*'nde (One From Heart, 1982) Coppola, Bertolucci'nin sürekli çalıştığı görüntü yönetmeni Vittorio Storaro'yu kullanmıştır.

örgüte üyeyim." Papaz da "O halde bütün günahlarından bağışlandın" der.

Filmi biçimlendiren bu türden mübadelenin mantıksızlığıdır, faşist aklın mantık olarak seçtiği bir mantıksızlıktır, bu da sonuçta net bir anlayışı, deneyimin tutarlı bir okumasını ortadan kaldırır. Bertolucci, Clerici'nin karışık algılamalarının metaforunu Platon'da bulur: *Devlet* adlı eserindeki ünlü mağara miti. Bu öyküde insanlar karanlık bir mağarada bir duvara karşı zincirlenmiş olarak otururlar. Duvara yansıyan nesnelerin gölgelerini gerçek sanırlar. Clerici bu konu üzerine kendi tezini yazmıştır ve açıklaması filmin merkezi parçasını oluşturur. Clerici ve eski profesörü bir odada bu mağara mitini tartışırlar. Onların hareketleri ve kameranın ışık ve gölgenin içine ve dışına yönelmesi mitte geçenleri yansıtır. Bu, yönetmenin karakterlerin zararına da olsa, kendi görüş netliğine dikkat çektiği ve böyle yaparak dikkati filmin biçimsel uygulamasına, tematik içeriğine ve Clerici'nin yaşamının yanılsatıcı niteliğine odaklayan ustaca bir geçiştir. Clerici kendi belli belirsiz anılarını gerçek olarak kabul eden, yalanlar üzerine kurulu bir ideolojinin zincirlerini benimseyen Platon'un mahkumlarından biridir.

Kendi kendine dayattığı körlük içinde Clerici hem kendisinin hem de bizim gördüğümüzden emin olamadığımız şeyleri görür. O ve profesörünün Platon'u tartıştığı bu sekanstaki değişen ışık ve gölge modelleri, karakterlerin silüetin içindeki ve dışındaki hareketleri Clerici'nin kendi algılamalarındaki değişimleri, Bertolucci'nin ara sıra paylaşmamıza izin verdiği değişimleri ve karışıklıkları ifade eder. Örneğin Anna (Dominique Sanda) anlatıda profesörün karısı Anna olarak görünmeden önce iki kez ortaya çıkar. Birinde Clerici onu figürleri cüceleştiren büyük bir koridordaki bir faşist memurun masası boyunca yatarken görür. Paris'e giderken görevi ile ilgili daha fazla bilgi edinmek için durduğunda onu ikinci kez garip bir yerde bir fahişe olarak görür. Kucaklaşırlar ve kadın kendisinin deli olduğunu söyler. Onun iki ayrı yerde görünmesi açıklanmaz, ne de anlatı onun aynı kadın olduğunun düşünülmesini sağlar (ancak kesinlikle o aynı kadındır ve Clerici, Anna'ya kendisine benzeyen bir kadınla karşılaştığını söyler). Görsel bir bilmece olarak bu, Clerici'nin duygusal altüst olmuşluğunun, kadınlara fahişeler olarak bakışının, Anna'nın Clerici'nin kocasını öldürmesini önlemek için kendisini fahişe olarak sunmasının yansımasıdır.

Anna'nın bunu denemesine gerek yoktur, çünkü Clerici nihayetinde yalnızca bir korkak olduğunu, kendi belleği ve vicdanından başka kimseye suikast yapamayacağını kanıtlar. Güvenilir asker Manganiello görevi yerine getirmek için ayrılır. Nefretle Clerici'ye "Benim param açısından korkaklar, ibneler ve

Yahudiler, hepsi de aynıdır," der. "Eğer yapabilseydim hepsini duvarın önüne dizerdim. Daha iyisi onları doğarken öldürürdüm." Bertolucci emirleri düşünmeden uygulayan, eylemlerinin sapkınlık içermediğinden emin olan, Clerici'de olduğu gibi açık ya da gizli güdüleri olmayan bu tuhaf katili çekici bulur. O gizemli ya da sapkın biri değildir ve bu nedenle ne olduğu mükemmel bir biçimde anlaşılabilen faşist bir katildir. Ancak bu iki adam iyi bir ikili oluşturur. Aslında iki ayrı ikili vardır; Manganiello ile Clerici ve Clerici ile profesör. Clerici kendisini kuşatan sağın, solun ve merkezin etkisindedir; kendisini seçeneklerden birine bağlayamaz ve birçokları gibi, merkezde yer alan biri çevresindeki hareket tarafından yok edilir. Clerici ve profesörün eşleriyle birlikte gittikleri dansta (bu sekans kameranın sanki Clerici'nin Manganiello ile olduğu kadar profesörle acemice ilişkisini de öne çıkarıyormuş gibi yanlarındaki bir Laurel-Hardy fotoğrafını görüntülemesiyle başlar) Clerici dönen gövdelerin arasında kalır, dansın ortasında boğulur, parçası olmayı istediği hareket içinde kaybolur. Faşist hareketin parçası olmayı ve profesörü Direniş hareketinde yer almaktan vazgeçirmeyi ister görünmesi (Bertolucci profesörün etkinliğini onaylıyor görünmez, çünkü profesör zayıf bir kişilik olarak tanımlanır ve meslektaşları İtalya'da hapisteyken o Paris'te biraz lüks bir yaşam sürer) yalnızca onun edilginliğini biraz daha gösterir. Çoğunluğa karşı eyleme geçmekten aşırı korkan Clerici hâlâ eyleme geçemese de ve sonunda ne bilmecemsi ne de karmaşık, yalnızca alçak olarak ortaya çıksa da, çoğunluğa teslim olur.

Suikast kar yağarken yapılır. Profesör ve karısı yolda Manganiello'nun tuzağına düşerler. Manganiello (dekoruna rağmen Sezar'ın Senato'da bıçaklanmasını anımsatan bir sekansta) profesörü bıçaklayıp daha sonra da koşup Clerici'yi yardım etmesi için arabasından çıkarmaya çalışıp başaramayan profesörün karısını vururken Clerici arabasında felç olmuş halde oturur. Bu, filmin farklı zaman sekanslarının getirdiği noktadır, yani Clerici'nin bütün karmaşalarının ve kendine dair kuruntularının daha fazla kuruntu, karmaşa ve cinayetle ortaya çıktığı noktadır. (Clerici'nin akıl hastanesindeki babası ceketini giyerken monoton bir biçimde, "cinayet ve melankoli," der.) Zaman birkaç yıl sonraya, Mussolini'nin düşüşüne sıçrar. Clerici'yi, karısını ve küçük kızını yoksul bir dairede görürüz. Bu sekans Yeni-Gerçekçiliğin ve onun bakımsız evlerinin ve yoksul sakinlerinin bir taklidi, hatta gönülden bir taşlamasıdır. Daire karanlıktır; duvarda bir İsa heykeli, köşede ise kucağında tavuk tutan yaşlı bir adam vardır. yaşlanmış ve şişmanlamış olan Clerici kızını duvarlarına bulut resimlerinin çizili olduğu bir odadaki yatağa götürür. Radyo Mussolini'nin düşüşünü duyurur. Işıklar söner. Clerici "bir diktatörün düşüşünü görmek" ve eski arkadaşı kör propagandacı Italo ile buluşmak için sokağa çıkar.

Dışarıda hemen filmin büyük bölümüne damgasını vuran yanılsatıcı stil geri döner. Işıklar yanıp söner ve karanlık sokaklara saldırır. Kalabalık akın eder; taştan bir Mussolini kafası sokaklarda sürüklenir.



Clerici (Jean-Louis Trintignant) dansta: Baskılanmış, tecrit olmuş. *Konformist* (Modern Sanat Filmleri Müzesi Fotoğraf Arşivi).

Clerici, Italo'ya Faşist Parti nişanını attığını söylerken ("birileri ona takmıştır") harap olmuş bir avluda biriyle oturan tanıdık birinin yanından geçer. Bu kişi Clerici'nin çocukken onu baştan çıkarmaya çalışan ve öldürdüğünü düşündüğü özel şoför Lino'dur. Celirici onunla karşılaştığı sırada kamera iki eşcinselin ısınmak için yaktıkları ateşin yanındaki karanlıkta hızla etraflarında dönerek kayar. Clerici histerikleşir ve bağırarak Lino'nun bir suikastçı olduğunu ve profesörü öldürdüğünü söyler. Clerici'nin geçmişi – yaşamı için "motivasyonu" – geri gelir ve şimdi kendi berbat vicdanına sorumluluk verilir. Histerisi artar ve Italo'yu da ihbar eder. Lino kaçar. Kalabalık yürüyüş yapmaktadır ve tıpkı daha önceki dans edenler gibi, Clerici'nin etrafını sarar, Italo'yu sürükler ve Clerici iki eşcinselle birlikte karanlıkta yalnız kalır. Demir parmaklığın diğer yanında bulunan kamera yavaşça ateşin yanında oturan sırtı bize dönük olan Clerici'ye doğru kayar. Filmin son çekiminde Clerici bizi onun bakışından ayıran kapının demirlerine doğru döner, yüzü ateşle aydınlanır.

Bu final görüntüleri yeniden mağara mitini akla getirir ve Clerici gölgeler ve kendi berbat belleği tarafından hapsedilir. Bu

görüntüler kolay bir okuma ile basit bir açıklama sunar; baskılanmış eşcinsel endişelerini yıkıcı politik etkinlik içinde yüceltmiştir. Ama bu yeterli değildir. İnsanlar kesinlikle homofobilerinden (eşcinsellikten ya da eşcinsellerden duyulan akıl dışı korku – Ç.) kaynaklanan endişeleri sonucu öldürmüşlerdir ama Bertolucci patolojik olarak hasta birinin tarihini anlatmakla ilgilenmez. O, Clerici'nin cinsel korkularını bunun bir sonucu olmaktan çok bir çözümlemeye başlama alanı olarak, bir dizi istekli yanlış yorumları, hatalı tercihleri ve ideolojik anadalganın içine edilgin çekiliş arzusunu harekete geçiren bir karmaşa alanı olarak kullanır. Faşizmin paradokslarından biri varolmak için kendi vahşiliklerine büyük bir kültürel edilginlik talep etmesidir. Bireyler sorgusuz sualsiz kendilerini vermeli, yanlış tercihlerin doğru olduğunu ve bireylere politik yaşama etkin olarak katılımın sağlamadığını güç ve korkunun sağlayacağını kabul etmelidirler. Duvardaki gölgeler gerçek olaylar olarak kabul edilir ve zincirler yanlışlıkla özgürlük olarak benimsenir. Clerici gerçekten Platon'un esirlerinden biri gibidir, algısal bir yarı aydınlıkta yaşar, karanlığı kabul etmeye isteklidir, alçaklık ve cinayeti normal bir yaşamla karıştırır.

Paris'te Son Tango'daki Paul (Marlon Brando) kesinlikle Clerici'nin karşıtıdır. O etkin olarak burjuva yaşama girme değil bu yaşamdan kaçma arayışındadır. Bu arayışta Paul büyük hatalar yapar, filmin yaratıcısı da büyük hatalar yapar ve bu cinsel anarşi içine çekilme araştırması, güçlü olma hamlesine dair bir erkek fantezisine ve korkunç bir yitirişe dönüşür. Ancak filmin hataları yalnızca bir umutsuzluk ağını ifade etmeye çalışan zengin imgelerin yüzeyinin altındaki izler olarak görünmezler. Tartışmakta olduğumuz filmlerin çoğunda olduğu gibi, Bertolucci çağdaş dünyanın, duyarlılığa sahip bir kişi için keder ve yalıtılma alanı, ruhun kontrol edemediği, akla ve duygulara direnen bir alan olduğu varsayımıyla başlar. Francis Bacon'un biçimleri bozulmuş, acı çeken kadın ve erkek figürlerinin yer aldığı resimlerinin olduğu jenerikten sonra filmin ilk görüntüsü kameranın, yukardaki tren yolunda gürültüyle geçen trenin altında duran ve elleriyle kulaklarını kapatıp "Tanrıyı s...m" diye bağıran Paul'e hızla yaklaşmasıdır. Paris'te yaşayan ve karısı kanlı bir biçimde intihar etmiş orta yaşlı bir Amerikalı olan Paul yalnız, Fassbinder'in Elvira'sının heteroseksüel versiyonu, duygusal olarak hasar görmüş, tutarlılığını yitirmiş bir karakterdir.

Ancak Elvira'dan farklı olarak ve daha da önemlisi Clerici'den farklı olarak, Paul yok edici dünyayla yeni bir uzlaşma arayışında değildir. Bunun yerine tamamen anonim/kimliklerin bilinmediği, tekbenci (solipsistic) bir cinselliğe çekilmeye, toplumsal düzen ve ritüele rağmen "ilişkilerin" hassasiyetini, aşkın

geleneklerini yaşamaya çalışır. Birlikte olduğu kişi geçmişinde özgür ruha sahip, başta bir yabancıyla ilişkiye istekli genç bir kız olan Jeanne'dır (Maria Schneider). İlişkileri sürerken oldukça kararsız ve kafası karışıktır. Her ikisi de burjuva bir yaşamın makul olmayan taleplerinden bir teselli bulmaya çalışır. Paul Paris'te bir genelevden biraz daha iyi durumdaki bir otel sahibi olan karısı Rosa ile evlendiğinden bu yana dünyayı dolaşmıştır. Karısının işine yardım etmiş, karısını başka bir erkekle paylaşmıştır; cinsel olarak karısının insafına kalmış olduğu ima edilir ve gururunun son kırılışı karısının intiharıdır. Jeanne, babası Fransız ordusunda subay olan orta sınıf bir ailenin kızıdır. Babası Cezayirlilerin özgürlük savaşında onlara karşı savaşmıştır. Paul ile tanıştığı sırada Tom ile evlenerek yaşamını düzenli bir hale getirmeye çalışır. Tom bir yönetmendir ve bir Yeni Dalga film fanatiğinin bu keyifli parodisi, bir çok Godard ve Truffaut filminde yarattığı kişiliği gülünç bir şekilde taklit eden Jean-Pierre Léaud tarafından oynanır.

Paris'te Son Tango'nun anlatısı bir dizi karşılaşma ve aşağılanmadan oluşur. Paul ve Jeanne gerçekten kaçmaya çalıştıkları için kaçınılmaz ve kaçılamaz hale gelen bir geçmişten ve bugünden kaçmak için birbirlerini kullanırlar. Paul kendisi ve Jeanne için Jules Verne Caddesi'nde cinsel bir sığınak, sorumlulukların yalnızca penis ve vajinaya karşı olduğu, gölgeler ve altın sarısı ışıkla yıkanmış bir fantezi dünyası kurmaya çalışır. Bu bir oyunlar dünyası, günah çıkarma alanı ve benliğin kendini teslim edişi olacaktır. Her fantezi dünyası gibi bu da gerçekliğin taleplerine engel olamaz ve ne zaman daireden ayrılsalar, her ikisi de yeniden sakındıkları bu gerçek talepler içine çekilirler. Jeanne'ın nişanlısı onu kamerasının nesnesi haline getirir, yaşamını *sinema-gerçek*'e dönüştürür. Tom'un yüzeyselliği, Paul'ün yoğunluğuna ve kirlenmemiş duygu ve ifade olarak değerlendiğine yönelik her türlü dışsal engeli reddetme arzusuna doğrudan (belki de aşırı açık) bir zıtlık oluşturur. Ona göre, odasından ne zaman ayrılsa Paul yakın geçmişiyle ve geçmişinin onun idrakini kabul etmeyi reddedişiyle karşılaşır. Karısının sevgilisi ve kayınvalidesi ile acılı karşılaşmalar yaşar.* Marcel, Rosa'nın Paul'e hediye ettiği elbisenin aynısı bir elbise giyer. Küçük bir odada yaşar, kendini ilgilendiren gazete kupürlerini keser, formunu korumak için konuşur. Paul'e Rosa'nın bahsedilmemiş ve asla açıklanmamış bir ümitsizlik içinde parmaklarıyla duvar kâğıdını yırttığı yeri gösterir. Paul araştırmasını yanlış yöne sokan "sizde ne

* Her iki rolü de eski Yeni-Gerçekçi oyuncular oynadı: Marcel rolünü Visconti'nin *Tutku*'sundaki sevgiliyi oynayan Massimo Girotti; kayınvalideyi ise Rossellini'nin *Roma, Açık Şehir* ve *Köylü Kadın Paisa*'sında oynayan Maria Michi.

bulduğunu merak ediyorum?" sorusunu sorar. Yalıtılmış ve geri çekilmiş, sevişmek yerine konuşan Marcel'in aslında kendi ayna imgesi olduğunu anlamaz. Daha sonra, çiçeklerle dolu bir odada iğrenç bir makyaj yapılmış olan karısının cesediyle karşılaşan Paul kendi öznelliğini daha fazla anlamaya çalışarak bir kez daha kendisiyle yüzleşir. Karısının cesedine, "kahrolası kimdin sen?" diye sorar. Birlikte yaşadıkları sürece kendisini onun otelinin müşterilerinden biri gibi hissettiğini söyler. Ona sövüp sayar ve ağlayarak bağışlamasını ister: "Üzgünüm. Neden bunu yaptığını bilmiyorum. Bilseydim ben de yapardım..." Bu sırada otelin bir diğer müşterisi tarafından kapıya çağrılır. Bu müşteri bir fahişedir. Sanki geçmişini yeniden yaşamaya ya da düzeltmeye, şiddetli bir biçimde cinsel ıstıraplarıyla ilgilenmeye çalışıyormuş gibi, kadının müşterisini korkutup kaçırır, peşinden koşar ve döver.

Her ne kadar Paul karısının ve kendi geçmişinin şiddet dolu bulmacalarını çözmeye çalışsa da, Jeanne ile evde olduğunda tüm yapabildiği onunla birlikte bunları yeniden yaşamak, öfkesini ve kendinden nefretini sergilemektir. Onların cinsel yaşamı önce keyifli, daha sonra da vahşidir. Paul burjuva ideolojisinin yok edicisi olmaya, mülkiyet sahipliği ve görgü kurallarının, kendini üstün görmenin, ailelerin kutsallaştırılmış ilişkilerinin ve zorlama istikrarının taleplerinin kırıntılarını öğütmeye çalışır. Aslında kendisini çekirdek ailenin atom parçalayıcısı, bu ailenin baskıcılığının ve kutsallaşmış iki yüzlülüğünün kırıcısı olarak görmek isterdi. Jeanne ile arkadan ilişkiye girer ve orgazm olurken onu şunları yinelemeye zorlar: "Kutsal aile ... iyi yurttaşların kilisesi ... çocuklar ilk yalanlarını söyleyene kadar işkence görürler ... iradenin baskıyla kırıldığı ... özgürlüğün bencillikle yok edildiği yer ... ailedir ... aileyi s...ceksin ..." Onun sövüp sayışı ilişkinin fiziksel formuna karşıttır. Paul ailenin baskıcılığına başka bir bireye saldırarak hücum eder; baskıya kendisi baskıcı olarak saldırır. Toplumsal düzene karşı anarşist şiddeti yolunu şaşırır ve sonunda düzenin kendisi kadar yaralayıcı olur. Geri çekilişinde, Jeanne'ı hor görme nesnesi ve kendinden nefretin bir yansıması haline getirme girişiminde, duygusal karmaşasının yok etmeyi istediği şeylere dönüşmesine izin verir. Küçümsediğini iddia ettiği burjuva aşk kısa süre içinde daha fazla yaşamayı istediği aşk haline gelecektir.

Ayrı bir birey olarak Jeanne ile ilişki kurmayarak Paul onun kendi kişiliğini öne sürüşünün sonuçlarını ihmal eder. Paul'ün onun gövdesine ve aile yapısına saldırısını izleyen sekanslarda önemli olaylar yaşanır. Jeanne ve Tom'u bir teknede Tom'un kamerası önünde rol yaparken görürüz. Tom kadına onunla evleneceğini söyler ve boynuna üzerinde "L'Atalante" yazısının olduğu bir cankurtaran

simidi yerleştirir. Jeanne hemen simidi tekneden suya fırlatır ve simit bir gülle gibi batar. *L'Atalante* Jean Vigo'nun 1934'te yaptığı incinmiş lirik romantizm üzerine bir filmdir ve film gösterime girmeden önce ölmüş kırılgan bir sanatçının yarattığı kırılgan güzelliğin aurasını, belki de efsanesini taşır. Bu film, yaşı büyük bir erkeğin genç bir kızı eğittiği romantik çifti, yitirilmiş ve yeniden keşfedilen aşkın melodramını incelediği için *Son Tango*'nun bazı tohumlarını taşır. Jeanne'ın üzerinde kutsal ismin yazılı olduğu cankurtaran simidini suya atması romantik fantezinin ölümünü ilan eder. Paul geleneksel aşkı yok etmeye ve daha sonra da başarısız bir biçimde yeniden canlandırmaya çalışır; Jeanne, Paul'ü öldürerek ve Tom'un sunduğu güvenliğe sarılarak bu aşkın sonunu getirir. Bertolucci cankurtaran simidinden, sonunda Jean'ın Paul'ü vuracağı balkonda Jeanne'ın annesinin son kocasının asker üniformasından tozları silkelemesine kesme yapar. Jeanne babasının üniformasını giyer, baştan çıkarılmış Shirley Temple gibi görünür. Paul'ün varlığına lanet okumaya çalıştığı gerçek aile, gözlerimizin önünde yeniden yaşam bulur. Baba ve kız, dönüşümden dehşete düşen annenin önünde birleşir.

Jeanne, Paul'e geri döndüğünde Paul aşağılama ve kendini alçaltmanın son perdesini oynar. Ölü bir fare ile yatakta ona işkence yapar. Jeanne ona başka birini sevdiğini söyler ve Paul de onu nafile bir güvenlik aramakla suçlar. Paul ona ve kendisine küfrederken kadının parmağını kendi rektumundan içeri iter ve yalnızlığından kurtulmak için ölümle yüzleşmesini ister. Bu hareket Paul'ün karısının cesedini görmeye gittiği sekansın öncesindedir ve olayların yapısı Paul'ün düşüşünün ve Jeanne'ın yükselişinin anlatı modelini biçimler. Paul gittiğinde Jeanne'ın bir an aklı başından gider, yalnızdır ve Tom'u o ana kadar ihlal edilmemiş evlerini görmeye çağırır. İçerde evlilikten ve çocuklardan konuşurlar (Jeanne'ın Fidel (Castro) adlı bir erkek çocuğu, Tom'un da Rosa (Luxemburg) adlı kız çocuğu olacaktır. İronik bir biçimde Paul karısının adı da Rosa'dır). Bertolucci uzaktan kutsal sığınağın ihlal edilişini gözler. Ev devasa ve soğuk görünür. Jeanne ile Tom'un yetişkin olma ve ciddi davranma üzerine tartışmaları, Paul'ün yetişkinliğin yaralarından kurtulmaya çalıştığı bu mekânda komik bir ses verir. Bu evin onlara uygun olmadığına karar verirler.

Ev kimseye uygun değildir. Burası manyakça gülen bir kapıcının koruduğu, altın sarısı ışık ile garip, üstü örtülü eşyaların olduğu tamamen düşsel bir uzamdır. Paul'ün fantezisinin ve arınmasının bir dışavurumudur. Bir kez buraya başkaları girdiğinde burası yalnızca büyük, çirkin bir yer haline gelir. Ve bir kez Paul, Jeanne ile dışarıda karşılaşınca mekânın ona sunduğu ayrıcalık, kibar orta sınıf stillerden ve söylevlerden oluşan kutsal yer kaybolur. Yine

Jeanne ile yaşadığı dünyada Paul dairenin sunduğu garanti içinde tedavi etmeye çalıştığı romantizm hastalığına yeniden yakalanır. Sondan bir önceki sekansta gittikleri dans salonu etkisiz, steril, kibar ve tuhaf bir seks ritüelinin görüntülerini sunar. Son tangonun kızgın jüri üyelerine kıçını açan Paul için bu çok fazladır. Ama bu kıçını açmasından daha da fazlasıdır; kendisinden beklediğimiz hatayı yapar ve ruhunu Jeanne'a açar. Aşkını ilan eder ve onunla yaşamak istediğini söyler. Jeanne, "o sıradan evinde mi?" diye sorar. "Sıradan ev, otel ya da şato, kahrolası ne fark eder? Seni seviyorum. S.....m, ne fark eder?" Filme alınan her romantik melodramda duyulan bir sorudur bu; sevgilinin (bu filmlerde yapıldığı gibi) her türlü gerçekliği aşan ifadesidir. "Seni seviyorum. Başka hiçbir şey önemli değil." Filmlerin yaptığı ahlaki sahtekârlıkların arasında bu en büyüklerinden biridir. Paul'ün buna aşırı düşkünlüğü yalnızca baştan çıkarıcılığının üstesinden gelme güçlüğünü öne çıkarır ve duygusal gereksinimin ne kadar çok önceden varolan modeller içine ortaya çıktığını gösterir. Söylediklerinin saçmalığı, dans salonundaki jüri üyelerinin küfürlü tepkilerinin Paul'ün kaba tavrı nedeniyle özür dilemesine karşıtlık oluşturmasıyla vurgulanır. Paul onlara, "aşk budur," der. Bir yargıç, "ama aşk bir mücadeledir," yanıtını verir. "Aşk nerede uygundur? Aşkı görmek için filmlere gidin."

Fassbinder bir zamanlar şöyle yazmıştı: "Aşkın toplumsal baskının en iyi, en sinsi, en etkili aracı olduğuna her zamankinden daha fazla inanıyorum."[39] Filmlerin ritüelleştirdiği ve tektipleştirdiği romantik aşk hiyerarşik bir düzen ister. Çiftin bir üyesi, genellikle erkek kontrolü, diğer üye ise edilgin rolünü üstlenir. Tektiplik kültürel olarak önceden düzenlenmiş belirli hareketlerin olmasını da talep eder. Aşk evliliği, evlilik de toplumla daha büyük ölçekli ilişkilerden kopmaya neden olan bir ailenin oluşumunu getirir. Çiftten dışa kapalı olmalarının, çocuk büyütmelerinin, çalışmalarının ve tüketmelerinin talep edilmesi toplumun düzenini özetler ve bu düzene yardım eder. Bireyler toplumun işleyişine ilgi duymaktan uzaklaşır ve ailenin yaşamasına yönelik bir ilginin içine kapatılır. Kültürün daha büyük baskıcı modelleri aile içine yansıtılır ve hiyerarşiler, kurallar, sınırlamalar öğretilir, yaşama geçirilir, sürekli hale getirilir. Paul ve Jeanne'ın başta yaşama geçirmeye çalıştıkları aşk bu süreci reddeder görünür. Bir geri çekilme olsa da, bu, toplumun talep ettiği rolleri reddetme arayışındaki bir anarşist aşktır. Paul bu modeli yıkmaya ve yeni bir modeli kurmaya karar verdiğinde Jeanne bunu kabul etmez. Jeanne çoktan kendisini Tom'la (o, Tom için filme alınacak bir nesnedir) birlikte bu taleplere teslim etmeye karar vermiştir.

---

[39] Aktaran Goger Greenspun, "Phantom of Liberty: Thoughts on Fassbinder's First-Right of Freedom," *Film Comment* 11 (Kasım-Aralık, 1975), 10.

Tom kendi tarzında, Paul kadar bir otoritedir; ama daha güvenli bir otoritedir. Jeanne'a yaşattığı aşağılamalar daha az inciticidir, fiziksel ve duygusal olarak tehdit edici değildir. Paul'ün aşk ilanlarına Jeanne'ın yanıtları panik ve şiddetle reddetmedir. Jeanne bir tür serüven olarak dairelerinin anonimliği içinde Paul'ün saldırgan iç gözlemleriyle (önceleri "normal" aşkın açık ilanının hizmetine koşulmuş bir saldırganlıktır bu) eğlenirken, bu kez geri çekilişe yönelen kendisidir. Dans salonunda otururlarken son anarşistçe "anti-sosyal" davranış zaafını gösterir ve eliyle Paul'ü tatmin eder. Bu bir reddetme ve ayrılık hareketidir ve Bertolucci bunu kamerasını onların etrafında kaydırıp, sonra da uzaklaştırarak ve onları boş masalarla kuşatılmış olarak bırakarak öne çıkarır.[40] Jeanne oradan ayrılır ve Paul onu annesinin evine kadar takip eder. Yeni oluşturduğu romantik nakarat sürer: "Afrika'yı, Asya'yı ve Çin Hindi'ni gezdim ve şimdi seni buldum. Seni seviyorum." Paul ilk kez ona adını sorar (anonimlik, yani kimliklerin bilinmemesi, dairede oynanan oyunlardan biriydi) ve Jeanne ona adını söylerken babasının silahıyla onu vurur. Paul balkonda sendeler ve yüksek sesle, "çocuklarımız...çocuklarımız," der, sakızını balkon demirinin altına yerleştirir ve cenin pozisyonunda ölür.*

Son karşılaşma sırasında Paul, Jeanne'ın babasının asker şapkasını takmış, kendisine en aykırı kişinin görünümüne bürünmüştür. Bu hareket Freudyen bir okumayı – ve mitsel okumanın ötesine geçmeyi – gerektirir. Paul kendisine rağmen baba, egemen, yıkıcı erkek, kural koyucu rolünü üstlenir. Jeanne'ın onu öldürmesi bu nedenle bir tür Balıkçı Kral'ın ayinsel öldürülmesi haline gelen yerel anlatıyı aşma olarak yorumlanabilirdi. Francis Ford Coppola *Kıyamet*'te Willard karakterinin Kurtz'u (yine Brando) öldürüp kuralı yeniden işlettiğinde böylesi bir arketipi yeniden yaratmaya çalışır. Ama böylesi bir okuma *Paris'te Son Tango*'yu aşırı genelleştirir. Paul'ün filmin başındaki yitirmiş, yalnız, küçülmüş bir karakterden ilk planda neredeyse onu mahvetmiş ev içi düzeni yeniden kurmayı istemeye yetecek ölçüde atak birine doğru geliştiği açıktır. Jeanne'ı korkutanın onun yeniden egemen olma iddiası olduğu da açıktır; Jeanne, Paul'ü öldürür, çünkü Paul, babası gibi, bütün babalar gibi aşırı yıkıcıdır. Ama Paul aynı zamanda kendisini öldürür. Onun yenilenmiş romantik duygularını aktaran melodram

---

[40] Mellen, *Women and Their Sexuality*, s. 144 ile karşılaştırın. Filmi okuyuşum Mellen'inkine yakındır.

* Sakızın yerleştirilmesi Brando'nun güzel jestlerinden biridir, karakteri ayrıntılandırır ve sekansı değiştirir; bu hareket o kadar önemlidir ki, Bertolucci bunu unutmaz ve Ay'da (La luna, 1979) bir karakter pabuç kadar bir sakızı balkon demirinin altında bulur ve "Allah Allah, her yere sakızını bırakıyor," der.

saldırısı geçmişteki romantik duygularının ona yaptıklarının anılarını silip süpürür. Sinemadaki ebedi aşık gibi konuşmaya başlaması – "Afrika'yı, Asya'yı ve Çin Hindi'ni gezdim ve şimdi seni buldum. Seni seviyorum." – kaldırabilmesi açısından Jeanne için, film için ve izleyici için çok fazladır. Romantik söylevin yeniden kuruluşu filmdeki en rahatlatıcı şeydir ama bu söyleve karşıtlık oluşturan ve onu parodileştiren bir bağlam içinde kırılır. Bu söylevin aniden ortaya çıkışı şiddetli bir tepkiyi talep eder. Paul'ü *filmin* öldürdüğünü, göstermeye çalıştığı hataları yaptığı için onu devre dışı bıraktığını söylemek için fazla uzağa gitmeye gerek yoktur.



Bir perişanlık görünümü. Paul (Marlon Brando) *Paris'te Son Tango*'da (Modern Sanat Filmleri Müzesi Fotoğraf Arşivi).

Bu okuma filmi korumaya çalışmış ve belki de olduğundan daha anlamlı hale getirmiştir. Godard *Erkek-dişi*'de Paul karakterini yokmuş gibi sessizce ortadan kaldırır. Ölümünü görmeyiz. Yokluğu, tıpkı varlığı gibi, bir kişisel ve toplumsal karmaşalar kompleksidir, sayesinde dünyayı algılayabileceği ve ona yenilmekten kurtulabileceği bir modeli bulamamasının bir göstergesidir. Bertolucci'nin Paul'ü bir model – romantik tutku – bulur ve bu model izleyiciden gelecek tutkulu bir tepkiyi garantileyen ve filmin daha büyük ilgi alanlarından uzaklaşma riski taşıyan bir şiddetle onu yok eder. *Paris'te Son Tango* zıtlıkların olduğu bir filmdir, biraz tutkusuzca baktığımızda filmin, sonunda Paul'ün tamamen sarıldığı romantik modelden asla çok uzaklaşmadığını anlarız. Biçimsel olarak Bertolucci (*Erkek-dişi*'deki soğuk ve uzaktan gözleme karşıt olarak) muhteşem bir hareket ve zarafet tasarımı yaratır, algılamalarımız film kurmacası içinde diğer birçok acı çeken insanın yüreklerine olduğundan daha da fazla olarak Paul'ün ruhuna

yöneltilir. Kısacası, filmdeki diğer herkesi, özellikle de Jeanne'ı dışlayarak Paul ile *özdeşleşmemiz* istenir. *Paris'te Son Tango* basitçe söylersek, duygusal olarak acı çeken bir adamın sempatilerimizin odağına yerleşmesine olanak sağlandığı, kadına adamın kederini giderebileceği nesne ve adamın kederi nesneyi sevmeye döndüğünde yok edici rolünün verildiği cinsiyetçi (sexist) bir filmdir. *Paris'te Son Tango*'nun kültürün düzeninin parçası olarak cinselliği ve ev içi ilişkileri inceleyen, bunları bu düzenin baskıcılığı ve acımasızlıklarının yansıması olarak gören siyasal bir film olduğuna dair sorun yoktur. Ancak Bertolucci'nin bağlantıları netleştirip netleştirmediğinde, yakın ilişkilerin nasıl daha büyük iktidar ve egemenlik mücadelelerini yansıttığını Godard ve Fasbinder tarzında tam olarak görüp görmediği konusunda büyük bir sorun vardır.

Bertolucci'nin Paul ve Jeanne'ın dünyadan geri çekilişlerinde bile büyük ölçüde dünyanın aynı egemenlik/bağımlılık rollerini yansıtıyor olduklarının farkında olduğuna dair bir belirti yoktur. Başka bir biçimde söylersek, Bertolucci ve (aslında Jean-Louis Trintignant'ın oynaması düşünülen karakterden fazlasıyla sorumlu olan) Brando yoğun bir biçimde erkeğin kadının kaprisleri sonucu yaralandığı ve sonunda yok olduğuyla ilgilenirler. Jeanne karakterine verilen zarar sözde bu duyguların yol açtığı hasarın intikamını alma yolu olarak görülebilir. Jeanne yıkıcı düzenle çok yakından ilişkilidir. Onu ilk gördüğümüz sırada caddelerdeki kargaşa ve babasının üniformasını giyişi, babasının silahıyla Paul'ü vurduğunda doruğuna çıkan bu ilişkiyi tamamlar. Bu yıkıcı süreçte (babanın genelleşmiş ve hayalet olarak varlığının dışında) erkeğin sorumluluğuna dair bir farkındalığın yalnızca zerresi vardır. Bir sekansta çıplak olan Jeanne, Paul'ün giysilerinin ceplerini yoklar ve bir ustura bulur. İzleyicinin Hitchcockyen tarzda boşa umut beslediği andır bu. Rosa'nın şiddetli ve kanlı bir biçimde kendini öldürdüğünü biliriz; daha önce kana bulanmış banyoyu görmüştük. Usturanın intihar silahı olup olmadığı açık değildir ama Jeanne'ın bunu Paul'ün elbisesinde bulması özellikle de çıplak olduğu için (çıplak bir kadın ile bir ustura ya da bıçak görüntüsü sinemadaki kadın düşmanlığının ana ikonlarından biridir) durumu tehdit edici hale getirir. Usturayı bulma sekansı öylesine oluşturulur ki, Paul'ün Jeanne için fiziksel bir tehdit olduğu düşünülür. Bu düşünce daha ilerde Paul'ün tıraş olmak için usturayı bilediği, çerçevenin ön planında ise Jeanne'ın çıplak olarak bulunduğu sekansa aktarılır. Usturayla ilgili olarak (yarı jestle Paul'e onu doğrayıp doğramadığını sorsa da) daha fazla bir şey olmaz. Ancak aynı sekansta Jeanne, onun kadınlardan nefret ettiğini söyler. Paul'ün yanıtı bu can alıcı düşünceyi başka yöne çeker ve onun safına geçeriz: "Ya her zaman benim kim olduğumu biliyormuş

gibi davranıyorlar ya da onların kim olduğunu bilmiyormuşum gibi davranıyorlar. Ve bu çok can sıkıcı."

Ne zaman mümkün olsa, sorumluluk Paul'den uzaklaştırılır ve bu da filmin çok önemli argümanları içinde gelişmesi onaylanmayan gerilimlere olanak sağlar. Bertolucci romantik aşk acılarının erkek egemen düzenin yansımaları olduğunu anlar ama bu düzene tepki verecek bir kadın karakter yaratmakta zorlanır. Jeanne bu düzeni bir veri olarak kabul eder; Paul bu düzenin sorumluluğundan acı çeker ama onu sarsamaz. Bertolucci'nin bu sosyo-politik kompleksi netleştirmekte yaşadığı güçlükler, *Paris'te Son Tango* hetereoseksüelliğin karmaşaları ve yoğunluklarıyla neredeyse diğer bütün filmlerden daha az istismar edici bir biçimde ilgilenmesine ve daha tutkulu bir analiz yapmasına rağmen, bir acıma olan filmi zayıflatır. Bu analizin, Bertolucci'nin cinsellik ve bunu kuşatan duygulara yönelik kadın tepkisinin erkek karakterin tepkisine eşit olduğu bir yapı oluşturamaması konusunda tereddüde düşmesi kimseyi şaşırtmamalıdır. Hiçbir erkek yönetmen böylesi bir tepki oluşturamaz. Bertolucci genelde kültürün baskıcı yapısını ve romantik mitin yıkıcı gücünü görür ama bunlar arasındaki ilişkiyi tam kuramaz ve erkek egemenliğinin tehdidini ne kadar net bir biçimde görürse görsün, kendisini o eski "nihai yıkıcı kadındır" anlayışından kurtaramamış görünür. Ne de belirli bir melodramatik yoğunluktan kendisini kurtarabilir. *Paris'te Son Tango* modernist donanımın çoğunu dağıtır, oysa bu donanım *Örümcek Stratejisi* ve *Konformist*'in izleyici ile birlikte vicdan ve tarihin anlaşılması güç ilişkilerinin anlaşılmasına olanak sağlamıştı. Bu iki film de faşizmle, tarihsel ortamlar ile bu ortamları algılayan ve tepki veren bireyler arasındaki bir kontrpuan olarak ilgilenir. *Paris'te Son Tango*'da ilgilenilen faşizm ise suskun ve uzaktadır, yalnızca babanın hayaletinde ve Paul'ün dünyadan geri çekilişiyle yeniden doğan ve bu nedenle mahkum olmuş romantik olarak bu dünyaya girişi üzerinde uzaktan hayal gibi görünen toplumsal baskı ideasında sunulur.

Bertolucci sonunda, kendisinden önceki Visconti gibi, şiddetli duygularla yüzleşmek ve onları incelemekten çok bu duyguların melodramına teslim olur. *1900*'ün başarısızlığının bir nedeninin bir bakış açısı yitimi olduğunu görmüştük; tarih üzerine bir filmde birbiriyle mücadele eden bireylerin somutlaştırmaları gereken tarihi karanlığa gömmelerine izin verilir. *Ay* da başarısızdır, çünkü yönetmen yarattığı bireyler üzerine bakış açısını tamamen kaybeder ve onların duygularının içine batarak kaybolur. Bir opera sanatçısının uyuşturucu bağımlısı oğluyla zina yapma arzusunun kendisine ilginç gelmesinin izleyiciye de ilginç geleceğini varsayar.

Ortaya çıkan film duyumculuk, histeri ve tefekkür arasında çılgınca dolaşır, karakterlerini gözlemek için tutarlı bir yapı belirleyemez, yalnızca ara sıra uygun bir hareket ayrıntısı yakalayabilir ve kafa karıştırıcı bir hareket ya da kesme (cut) yaratabilir. Akıl ve görsel keskinlik anları vardır ama Bertolucci *Ay*'ı duygusal konusunun ötesine götüremez ve filmin mesafe ve çözümlemeden yoksun oluşu 1970'lerin sonu ile 1980'lerin başındaki ticari Avrupa sinemasının büyük bölümünün tipik özelliğidir. Bu kitap yazılırken yaptığı son film olan *Gülünç Bir Adamın Trajedisi* (*La tragedia di un uomo ridicolo*, 1981) soğuk ve uzak bir politik çalışmadır, kontrol ve güdümlemenin yeniden onaylanmasını gösterir.*

Modernist/Brechtyen sinemanın ilk aşamasının bitmesi ve Avrupalı ticari yönetmenlerin görece güvenli yapılara ve temalara dönmesiyle ciddi sinema gerilemeye başladı. Dünyaya dikkatle bakan, insanların bu dünyayla ve birbirleriyle ilişkilerini netleştiren bir sinema arzusu, bu arzunun en azından bir an için dünyaya yayıldığı 1968 Mayıs olaylarını izleyen yıllarda zayıfladı. Öğrencilerin ve işçi sınıfının ayaklanmaları hiçbir yere varmadı, ancak sinemada ve sinema hakkında iç gözleme yönelik yavaş ama sürekli bir hareket vardı. Film *üzerine* iç gözlem yeni kuramsal modelleri ve film, izleyici ve ideoloji arasındaki ilişkiler üzerine önemli görüşleri ortaya çıkarırken, yönetmenler de geleneksel yapılara geri dönmeye başladılar. Dağıtımcılar deneysellikten kaçındılar, yönetmenler de sanatlarını yaratma tarzları içinde sorgulayıcı ve araştırmacı olmaktan usandılar.

Fransa'da yapılan önemli bir film aynı anda hem bu gerilemeyi gösterdi hem de bunu yorumladı ve yansıttı. 1973'te, *Hafta Sonu*'nun 1967'de geleneksel anlatı sinemasının sonunu ilan ettiği tarzda, siyasal sinemanın sonunu ilan etti. Jean Eustache'ın *Anne ve Fahişe*'si (*Mama et la Putain*, 1973) pek geleneksel değildir, en azından süre açısından. 215 dakika süren film izleyicinin sabrı açısından Rivette'in filmleriyle yarışır. Konuşmalarla dolu bu uzun film yüzeysel olarak Rohmer'in filmlerine benzer. Konuşmaların çoğu ve aksiyonun bazı bölümleri seks ve cinsellikle ilgilidir ve *Paris'te Son Tango*'yla benzerlik taşır.[42] Ama bu benzerliklerin hiçbiri yoğun bir incelemeyi sürdürmez ve *Anne ve Fahişe* sonunda

---

* Bertolucci ilk filmlerinin heyecanlı, derin politik yapılarını sürdürmekle ilgilenmedi. Oryantalist bir aşamaya geçti ve *Son İmparator* (L'Ultimo Imperatore, 1987), *Çölde Çay* (Te' nel deserto, 1990) ve *Küçük Buda* (Little Buddha, 1995) gibi filmlerde seyirliği, istismar edilen erotizmi ve kabalığı hedefledi. (Bu dipnot yazar tarafından internetteki metne eklenmiş. Ç.)

[42] James Monaco, "Mother's Day Will Be a Little Late This Year." *The New York Times*, (2 Aralık 1973), s. 13'te bu analojileri yapar.

kendisini Rohmer ve Bertolucci'nin sinemalarına aykırı (onların sineması en azından bugüne kadar geldi), Godard'ın çok katmanlı incelemelerine kapıyı kapatan ve kısaca Yeni Dalga'nın sonunu ilan eden bir film olarak ortaya koyar. Film açıklıktan uzaklaşıp iç gözleme yönelir, karakterlerin çevreleriyle ve kültürle etkileşiminden kopup bir dizi sınırlı kişisel duygular ve tepkilerin olduğu içe dönük bir kaygıya ilgi duyar. Filmdeki kadınlardan biri olan ve baş karakter Alexandre'la birlikte yaşayan "anne," Alexandre'ın başka biriyle aşk ilişkisine ve kendisine kötü davranmasına rağmen, bir kafenin tuvaletinde okuduğu bir duvar yazısını söyler: "Tutkum tıpkı avludaki bir pencere gibi, ölüme açılır." Bu yazıya birileri şunu eklemiştir: "Atla, Narkissos!"

Bu vakada Narkissos, Jean-Pierre Léaud'un (onun varlığı filmi on dört yıl boyunca etkili olan Fransız sinemasına bağlar) oynadığı Alexandre'dır. Léaud kişiliği Françis Truffaut'nun filmlerinde, *400 Darbe*'deki ürkek, meraklı çocuktan, *Çalınmış Buseler* (*Baisers volés*, 1968) ve *Aile Yuvası*'ndaki (*Domicile conjugal*, 1970) meraklı safa doğru gelişti. Kendini geri planda tutan içtenliği ve ironik bir öz-bilinci onu Godard için de mükemmel bir karakter haline getirdi: *Erkek-dişi*'de dünyanın kaosuyla çarpılmış sözde aşık; *Hafta Sonu*'nda devrim öneren Saint Juste ve bir telefon kulübesinde şarkı söyleyen genç erkek; *Çinli Kız*'da Maocu hücrenin liderlerinden biri; ve *Bilmenin Tadı*'nda kültürel imgelerin istekli araştırmacısı. *Anne ve Fahişe*'de kendini geri planda tutma ve ironi yoktur. Öz-bilinci vardır ama içtenlik saplantılılığa dönüşmüştür. Alexandre kafelerin açık havasındaki bir sandalyede oturup tutkulu bir biçimde dünyayı gözlemleyen, atkılı ve siyah gözlüklü, işsiz, çok sayıda tanıdığı ve birkaç sevgilisi ile her konuda görüşü olan mitolojik Fransız boheminin bir taşlamasıdır. Bu bohem dünyayı değil, kendisini gözler; zeki olsa da mizahtan yoksundur; tutkuyla (en azından sözel tutkuyla) dolu olsa da merhametten yoksundur. Acımasızdır – yeni sevgilisine yaşlı birini nasıl dövdüğünü anlattığı öykü, bu öykü doğru olmasa da, onun kadınlardan nefretini gösterir – sevgililerini aslında kendini gözlemlediği aynalar olarak kullanır.

Alexandre'ın en çok ilgilendiği iki kadın onu evine alan ve bakan "anne" Marie ile kendi cinselliğini hem öven hem de öğrenen uçkuru gevşek "fahişe" hemşire Veronika'dır. Veronika, Alexandre'ın sevgilisi olur ve böylece mazoşist *üçlü aileyi* oluştururlar. Film bu üç karakteri kolayca tanımlanamaz siyah-beyaz tonlarla gözlemler, üç karakterin inatla üzerine yorum yapmayı reddettiği monolog ve diyaloglarına mümkün olduğunca az müdahale eden bir kurgu ve kompozisyon stili kullanır. Eustache psikolojik Yeni-Gerçekçiliğe ulaşmış gibidir ve melodramatik efektlerden ve Yeni-Gerçekçiliğin rasgele gözlem yanılsamasını sürdürmedeki ısrarından kaçınması

önemlidir. Film yalnızca boşluğu, duygusal ve entelektüel boşluğu gösterebilir. Bergman'da olduğu gibi ruhun acı çekişinin açıklaması, Wenders'in filmlerinde olduğu gibi keşif özlemi ve araştırmanın hazzı ve kesinlikle Trufaut'nun duygusal bağlanımı ile Godard'ın entelektüel dikkati yoktur. Ve Rohmer'in karakterlerinden farklı olarak Eustache'ınkiler yalnızca konuşurlar; sözcükleri ne kendilerini ne de bizi aydınlatır. konuşmaları keyifli değildir, konuştukları dilin bireylerin kendileri için oluşturdukları ahlaki yapıların doğruluğunu kanıtlaması ya da yanlış olduğunu göstermesi söz konusu değildir. *Paris'te Son Tango*'dakinden farklı olarak cinsellik toplumsal ve politik ilişkilerin bir metaforu haline gelmez. Filmdeki karakterlerin birbirlerini güdümlemek için cinselliği kullanma tarzları bile bir şeyi açığa çıkarmaz. Karakterler öz-saygıdan, yönetmen ise onlara yönelik bir tutumdan öylesine yoksundur ki, birbirlerine verdikleri zararlar yalnızca kendi üzerlerine yıkılır.

Belki de böylesine şiddetle filmin üzerine gitmek teker üzerindeki bir kelebeği ezmektir ama böyle yapıyorum, çünkü film açık bir biçimde Avrupa anlatı sinemasının yönelimindeki bir değişimi gösterir. Burjuva olmayan karakterlerinin aldatıcı görünümlerinin altında, filmin uzunluğunun ve rasgele gözleme dayalı yapısının meydan okuyuculuğunun altında çok güvenli ve biraz gerici bir bakış açısını açığa vurur. Yalnızca kendilerini düşünen karakterlere yönelen geleneksel sinemanın eski bakış açısıdır bu. Eustache'ın üçlüsü oturur, Scotch içer, plak dinler, sevişir ya da sevişme hakkında konuşur, 1968'i berbat bir düş olarak anımsar ve saplantılı bir biçimde kendi duygusal durumlarını düşünürler. 1973'te James Monaco *Anne ve Fahişe*'nin, "1970'lerin duyarlılıklarını gösteren ilk filmlerden biri," olduğunu yazdı.[44] Ve Monaco film kadar isabetli tahmin yaptı. Eustache'ın karakterleri kendi içlerine kapanırlar, dünyayı unuturlar ve benliğe bir sığınak olarak bakarlar, onun önemini artırırlar, benlik kadar önemli olanı, benliğin yalnızca bireyleri güdümleyen dışsal politik olayların karmaşık yapıları ile ilişkileri içinde anlaşılabileceğini unuturlar, belki de başkalarına iç gözlem fırsatı sunulmazken kaygısızca iç gözlem durumunda yaşamaya izin verirler.

1969'da Jean-Pierre Léaud, Pasolini'nin önemli filmi *Domuz Ağılı*'nda Hitler'e benzeyen ve Brecht ile George Grosz'un ürünü bir karikatür olduğunu neşeyle kabul eden eski bir Nazi'nin katatonik, domuz aşığı oğlu rolünü oynamıştı. Pasolini bu neo-faşist sanayici ile arkadaşlarını, bir kabile kuran ve "uygar" insanlarca yakalanıp öldürülünceye kadar Ortaçağ dünyasının

[44] Monaco, a.g.m.

volkanik tepelerinde dolaşan tuhaf bir yamyam karakteriyle (Pierre Clement) yan yana koyar. Ancak Pasolini faşistlerin yamyamlarla eşitlendiği basit bir benzetme yapmaz. Daha çok oğul ve yamyamlar, baba ve eylemlerinin görülebileceği değişen bir perspektif oluştururlar. Oğul bu politik domuzlar ailesinin baskılanmış ve duygusal olarak mahvolmuş ürünüdür. Ailesi gibi ama kelimenin tam anlamıyla kendisini yok edecek olan domuzlarla sığınacak bir yer arar. Yamyamlar da aile gibi vahşidirler ama bu doğal bir durumdur; şiddet doludurlar ama yine de oğul gibi baskılanmış değillerdir. İlkeldirler ve yakalandıklarında şefleri yalnızca şunları yineleyebilir: "Babamı öldürdüm. İnsan eti yedim. Keyifle titredim." Oğul zaten ve sürekli olarak ele geçirilir, etkisizleştirilir, kurban haline getirilir ve yamyamlar gibi imha edilir. Babası ve babasının arkadaşları büyük bir hazla geçmişlerinden, "Yahudi-Bolşevik yöneticileri" katledilişlerinden ve insancıllık ile vicdanın yok olacağı bir gelecekten konuşurlar. Yamyamlar ıssız tepelerde dolaşır ve yakalanırken, oğul katatoni krizine girip çıkar, isyan edemez, öznelliği içinde seçenek bulamaz ve sonunda çok sevdiği domuzlar tarafından yenir. *Anne ve Fahişe*'nin sonunda üç karakterin içki içip itiraflarda bulunarak kendilerini küçük düşürdükleri bir akşamdan sonra Alexandre sevgilisini eve götürür, bu arada Marie üçünün kaldığı evde kalır, sessizce bir Edith Piaf plağı dinler. Alexandre, Veronika'nın histeri krizi ve hamile kalma korkuları karşısında aşkını haykırır ve onunla evlenmek istediğini söyler. Veronika kabul eder ve kusar. Filmin son çekimi bize Veronika'nın odasının zemininde oturan, yüzü buruşmuş halde parmaklarını hafifçe yere vuran ve yalnızca boşluğu bakan Alexandre'ı gösterir. Pasolini'nin filminde Jean-Pierre Léaud karakteri tarihin ve kişiliğin mücadeleleri sonucu yok edilirken, Eustache'ın filminde Léaud karakteri kökenlerinden kopmuş, yönelimsiz, öznelliğin kaprislerinin tuzağına düşmüştür, kendine ve başkalarına karşı kayıtsız, neredeyse had safhada kendine düşkünlüğün ötesinde kendi durumunun idrakinden yoksundur.

İki film açıkça birbirine zıttır: Pasolini'ninki psiko-politik imhanın Brechtyen bir fantezisidir; Eustache'ınki ise çağdaş Parisli bohemlerin "gerçekçi" gözlemlenişidir. Konularının ve yaklaşımlarının farklı olmasına rağmen her iki filme de içkin olan sorunların ve öğelerin bir özetini buluruz. Gerçekçi tarzdan karakterlere kişiliklerini sergilemeleri ve belki de ortamlarını, sınıfsal konumlarını ve duygusal durumlarını tanımlama olanağı tanımasını bekleriz. Brechtyen tarzdan ise bizi kişilikle doğrudan temastan uzak tutmasını ve bunun yerine politik bir tablo yaratmasını bekleriz. Bu

tabloda karakter özellikleri ve ideolojiler, mücadeleleri belirlenen ve duyguları, yönetmenin konuyu analiz etmesinin süzgecinden geçen oyuncular tarafından ortaya koyulur. Eustache gerçekçi yaklaşımı içinde, dünyada yaşadıklarını unutmuş ve kendi cinsel endişeleri içine çekilmeyi tercih etmiş karakterler yaratmayı seçer. Genellikle gerçekçi tarza eşlik eden melodramdan kaçınır ama aynı zamanda da araştırmasının alanını daraltır. Yeni Dalga yönetmenleri gibi gevşek bir biçimde özel bir karakterler ve yaşantılar dizisine odaklanır ve bunların uzun ve açık gözlemine izin verir ama toplumsal ve ekonomik bir ortamı göstermeye çalışmaz. Eustache daha çok karakterlerini tutarlı bir söylev oluşturmaksızın yaşamlarından bahsettikleri sımsıkı kapalı bir dünyaya kapatır. Pasolini ise paradoksal biçimde bundan kaçınarak tutarlılığı başarır. Modern politik karikatürler ile antik yamyamların ilişkisi yalnızca araya giren görüntülerle ima edilir (filmin bir yerinde yamyam bir yere bakar ve baktığı yere kesme yapılır. Burası faşist sanayicinin evidir, sanki geçmişteki adam şimdiye bakıyor gibidir; ikinci roldeki karakterlerden biri hem geçmişin hem de bugünün anlatılarında görünür). Brechtyen sürecin parçası olarak izleyici bu bağlantıları kurmalı, tarihsel çözümlemesini yapması için filme yardımcı olmalı ve anlatının anlamını oluşturmalıdır. *Anne ve Fahişe*'de imgeler sürecin kendisidir. İmgelerin zamandizinselliği düzenlidir, uzamsal koordinatları bildiktir ve karakterler kendi duygularından bahsederler. Eustache bu duyguları incelemez ya da onlar için motivasyon aramaz ama aynı zamanda onlar için bir bağlam arayışında da değildir. Bize karakterlerin sözcükleri ve yüzlerinin ötesinde işleyeceğimiz malzeme, onlar tarafından ifade edilenlerin ötesinde düşünceler verilmez.

Önemsiz kişilerin basit ruhlarını izlediğimize inanmamızı isteyen bir gerçekçiliğin aşırılıkları ile yalnızca çabaladığımızda haz aldığımız, hoşgörüsüz imgelerden anlamın devamlılığını oluşturmaya zorlandığımız biçimcilik arasında bir sinemasal dışavurum alanı bulunur. Tarih, politika ve sınıf çözümlemesiyle hem tanınabilir hem de önemli ölçüde çağdaş dünyanın görünümlerini yorumlamak ve ortaya koymak üzere oluşturulmuş bir dünyada yaşayan, çok ayrıntılı olarak yaratılmış karakterleri birleştiren filmler vardır. Alain Tanner'ın *2000 Yılında 25 Yaşına Basacak Olan Jonas*'ı (*Jonas qui aura vingt cinq ans en l'an 2000*, 1976 – senaryosu John Berger ile birlikte yazıldı ve İsviçre televizyonuyla ortak yapıldı) Eustache'ın politik amnezisine özel bir yanıt verir. Tanner entelektüel güçlerini koruyan, kendilerini tanıyan, kendilerini dünyadan koparmadan yaşayan ve soru sormayı sürdüren, Mayıs 1968'den bu yana Avrupa'da yaşanan değişimleri bilen farklı karakterlerin

yaşamını inceler. Jean Renoir'mki kadar sıcak bir duyarlılıkla Tanner filmine birkaç karakteri – işçi, öğretmen, çiftçi, göçmen işçi, bankacı, gazeteci, yaşlı Direniş savaşçısı, transandantal meditasyoncu – dahil eder. Hoş bir biçimde ve sürekli olarak politik bilincin ölmediğini ve Godard'ın anlatı sinemasından uzaklaştığı 1970'lerin başında filmin tutkuyla sahip olunan düşünceler hakkında izleyiciyle konuşabilme yeteneğinin yok olmadığını gösterir. *2000 Yılında 25 Yaşına Basacak Olan Jonas*'da az sayıda Brechtyen öğe vardır ve 1968 sonrası bilincini incelerken Godard ve Gorin'in *Her Şey Yolunda*'sı kadar zayıf ve şematik değildir. Bu filmden farklı olarak *2000 Yılında 25 Yaşına Basacak Olan Jonas* aşk ve çalışmaya dair anlatıların nasıl yapılacağıyla ilgilenmez ama bu filmle anlatı oluşturma, öykü anlatma ve dahası duygular ve düşüncelerde kendi yolunu bulmaya çalışan insanları gözleme aşkını paylaşır.

Genç Alman Sineması sorumluluğu bırakmaksızın olası olan biçimsel ve bağlamsal yaklaşımlar alanını göstermiştir. Volker Schlöndorff geleneksel gerçek tarz içinde rahatça çalışır, bununla birlikte kurmacalarını tarih ve politikayla ilişki içinde tutmayı başarır. Wim Wenders karakterlerinin vicdanının öznel çözümlemesini geliştirir ama her zaman bu vicdanın kültürle nasıl ilişkili olduğunu, kendisini kuşatan maddi dünya tarafından nasıl biçimlendirildiğini ve biçiminin bozulduğunu açıklamasa da ayrıntılandırmaya çalışır. Werner Herzog maddi dünyayı düş dünyasına dönüştürür, burada yarı deli karakterler zaman ve tarihin, akıl dışı özlemlerin iç mekânlarına ve arzu ile aklın arasındaki güçbela tanımlanan mücadelelere tabi kılındığı anlatılar içinde gezinir. Ama tabi kılınsalar da zaman ve tarih vardır. Godard'ın ardından Brecht'in önemli bir mirasçısı olan Fassbinder arzuyu kırar ve özneyi, kadın ya da erkek fark etmez, baskı alanına yerleştirerek zayıflatır. İmgeleri ve anlatı yapısını öylesine ayarlar ki, özne hakkındaki bilgiyle uyarılan ve öznenin yaşadığı duygulara yalnızca tepki vermenin ötesinde duyarlı da olan izleyici öznenin hareketlerini, kararlarını ve saiklerini sürekli olarak sorgulamaya zorlanır. Hiçbir örnekte yönetmenler hiçbir şeyi; kullandıkları biçimleri, yarattıkları karakterleri ya da izleyiciden bekledikleri tepkileri olduğu gibi kabullenmezler. Onlar melodramı yabancılaştırma efektleriyle, içsel ve dışsal zaman ve mekândaki devamlılığı zaman sıçramalarıyla, gerçekçi bir *mizanseni* dışavurumcu iç ve dış mekânlarla birleştirirler.

Alman film yapımının ekonomi politiği, Genç Alman Sineması yönetmenlerine 1970'lerde finansman yokluğu ve araştırma yönünde bir baskının ortadan kalkması nedeniyle diğer Avrupalı yönetmenlerin büyük ölçüde vazgeçtikleri çeşitli yöntemleri

ve konuları araştırma olanağı sağladı. Vazgeçmenin yalnızca geçici olması gerekir, çünkü ciddi sinema, tıpkı roman gibi uzun süre yaratıcı çöküş içinde asla kalmamıştır. Amerikan sineması günümüz için kayıp bir vakadır; Latin Amerika sineması, askeri rejimlerin vahşilikleri sona erinceye kadar bir dönem için baskı altında kalabilir. Ama Avrupa'nın sürekli entelektüel heyecanı ve bu heyecan imgelerde gerçekleşsin diye hükümetlerin para sağlayabilmesi ve arzusu iyiye işarettir. Doğu Avrupalıların mücadeleleri ve başarıları; Amerika'da nadiren izlenen ama ihmal edilmesine rağmen hâlâ var olan İngiltere'deki bağımsız sinema; İtalyan yönetmenlere devlet televizyonu desteği; ve 1970'lerin sonundaki Alman sineması olgusu, hepsi de iyimser göstergelerdir.

Her ne kadar ciddi Avrupa sinemasından örnekleri Amerika'da izlemek giderek daha da zorlaşsa da, bazı filmler izleniyor. Ve bu çalışma bir ağıttan çok övgü olduğu için, bu çalışmayı kariyerleri boyunca birçok yaratıcı, ekonomik ve politik değişime tanık olmuş, dağıtılan ve izlenen filmler yapmayı başarmış ve bu araştırma boyunca incelediğimiz sorunların çoğunu özetleyen iki yönetmeni tartışarak bitirmek istiyorum. Luis Buñuel'den zaten bahsetmiştik; diğer yönetmen Joseph Losey'in belki de Hollywood'da başlayan, İngiltere'de süren ve bilim-kurgudan Mozart operasının sinemasal uyarlamasına kadar farklı alanlara yayılan kariyeri, eleştirinin kendi konularına düzen vermek için gereksinim duyduğu kategorileri reddettiği için tartışılmaktan kaçınmayı başarmıştır.

Joseph Losey bir Amerikalıdır ve bu nedenle gerçekten hiç de bu çalışmaya ait değildir. Ancak o kara listeye alındığı için 1950'lerin başında Amerika'dan ayrıldı ve tamamen Avrupa sinemasına dahil oldu ve Avrupa duyarlılığına uyum sağladı, İngiltere ve Fransa'da çok rahat film yaptı ve bu nedenle bütün niyetleri ve amaçları açısından o bir Avrupalı yönetmendir. Losey aynı zamanda bir Brechtyen, belki de çağdaş yönetmenlerin en geleneksel Brechtyenidir. Brecht'i tanıyordu ve Charles Laughton ile birlikte *Galileo*'nun ilk İngilizce sahnelenişini yönetti (ancak sonunda 1974'te American Film Theatre Enterprise için bu oyunu filme aldığında oyunun teatral sınırlarını aşamadı). Radikal yabancılaştırma aygıtlarını kullanmaz ve Godard, Straub, Pasolini ya da Fassbinder'de olan ideolojik çözümlemeyi ön plana çıkarmaz. Bunun yerine en başarılı filmlerinde farklı bir yoldan analitik bir uzaklığı başarır. Karakteri (çok özel bir karaktere bir sınıfın temsilciliğini vererek) bir sınıfın içine çeker ve anlatısına dikkatle tanımlanmış uzamsal koordinatlar içinde işlev kazandırır. Bu uzamla ilgilenme tarzı, tanımlayıcı bir yapı olarak mimari işlev oluşturma,

bir evin içini orada yaşayan karakterler kadar büyük bir dikkatle ayrıntılandırma biçimi onu Batı'da Bresson ve Antonioni, Doğu'da ise Yasujiro Ozu geleneği içine yerleştirir. Ozu yaşam mekânlarını rahat bir hale getirir; karakterlerini korur. Bresson'un odaları karakterlerin yalnızlığının bir ifadesidir, çoğunlukla az miktarda mobilya vardır, genellikle sıradan ve sınırlayıcıdır. Antonioni odaları, binaları ve açık alanları insanın yerleşmesine karşı koyan, insanın rahatlığına engel olan baskıcı biçimlere dönüştürür.

Losey değişik bir strateji kullanır; o, içinde özel bir karakterin durumunu belirten bir bakış açısını ve o karakterin yorumlanma yolunu oluşturduğu bir ev ve odalarını kurar. Senaryosunu Harold Pinter'ın yazdığı filmlerde – *Uşak* (*The Servant*, 1963), *Kaza* (*Accident*, 1967), *Arabulucu* (*The Go-Between*, 1971) – iç mekânların işlenişi Pinter'ın dilinin görsel eşitini oluşturur. Mekânın gözlenişi aksiyonda aralar (pause) sağlar, bazen tehdidi belirtir, çoğunlukla bir karakteri diğerinden ayırır, her zaman yorum ve perspektif sağlar. Örneğin *Uşak* bir düzeyde sınıfsal nefret ve intikamın alegorisidir. Efendi Tony (James Fox) ile uşak Barratt (Dirk Bogarde) kişiliklerinin karşılıklı imhası için giderek şiddetlenen bir rol değişimi oyunu oynarlar. Karakterin kırılganlığı, egemenlik ile bağımlılığa dayalı her yapının kırılganlığı içindeki bu araştırma, Tony'nin eviyle sınırlanarak somutlaştırılır. Ev yalnızca aksiyonun büyük bölümünün merkezi haline gelmez, geçirdiği değişimler ve içinde bu değişimlerin görüldüğü yerler de olanı biteni yargıladığımız görsel alanımızı sağlarlar ve olanı biteni, olayların kendilerinden daha da fazla somutlaştırırlar. Özel öneme sahip mekânlar vardır: Zemin kattaki yemek odası ve bekleme odası başlangıçta Tony ve Barratt'ın geleneksel efendi ile uşak rollerini oynadıkları yerlerdir. Üst kattaki odalar başta göze batmayan bir biçimde efendinin banyosu ile yatak odası ve uşağın odası biçiminde ayrılmıştır; bu odalar Barratt ve sevgilisi Vera tarafından kullanılmaya başlanırken bu mekânlar tehdit edici, güç ve ayrıcalığın zedelenebilirliğinin açık ifadesi haline gelirler. Uşakların geleneksel mekânı olan alt kattaki mutfak sesli bir biçimde damlayan musluğuyla uğursuz bir yer olur; burası Vera'nın Tony'yi baştan çıkarttığı mekândır. Katlar arası bağlantıyı kuran merdivenler önemli geçiş noktası, filmin zirvesinin geçtiği mekândır ve uğursuz bir biçimde anlatının geçişlerini gösterir. Tony ve Barratt'ın rolleri tersine çevirmeleri merdivenlerde olur; birlikte top oynarlar, biz onları izlerken kişiliklerini ve psikolojik yapılarını değiştirirler.

Kişiliklerin mübadelesi edebi ve sinemasal gambitin gözdesidir. Bergman'ın *Persona*'sında, konuşmamaya karar veren aktris Elisabeth Vogler ile onun sırdaşı, bir tür eşi ve kurbanı olan

hemşiresi Alma arasındaki mücadele güç bela tanımlanan yerlerde olur: Bergman'ın bize imgelerin nasıl kolayca yönlendirildiğini ve kişiliğin yüzeylerinin değiştiğini anımsatmak için kullandığı bir hastane odası, sahildeki bir ev, filmin kendisinin yüzeyi. Bergman'ın konuyu işleyişinde bir kişinin diğerine tecavüzünün nedenleri, ruhun bazı karanlık girintilerinden ve iletişim gereksiniminin metafizik baskılarından çıkar. Bergman'ın karakterleri güçsüzleştirici bir dünyada duygusal olarak canlı kalma güvencesinin arayışındadırlar, bu öylesine güçlü bir gereksinimdir ki, bir karakterin gücünü yitirmiş olan diğerini emerek kurutmasıyla sonuçlanır. Ancak Bergman bizlerin ve karakterlerinin yerini değiştirirken, Losey bizi ve karakterlerini sınırları daha belirlenmiş bir bağlam içine yerleştirmeye çalışır. Evi aksiyonun merkezi yaparak, ona bir varlık kazandırarak ve bakış açımızın, mülkiyet sahipliğinin (bütün görünümleriyle) yarattığı hassas psikolojik dengesizlikler üzerinde oluşmasına olanak sağlayarak Losey çözümlemesini maddi dünyaya kökleştirir.

Bu ona büyük bir esneklik sağlar. *Uşak* hem İngiliz sınıf sisteminin bir eleştirisidir hem de bu sistemden bağımsız olarak varolabilen ama bu sistemle tanımlanan ve açıklanan cinsel güdümleme ve psikolojik vahşetin bir araştırmasıdır. İki çift, Tony ile sevgilisi Susan ve Barratt ile sevgilisi Vera birbirlerini sincice izlerler, (kelimenin tam anlamıyla, onların özelliklerini yansıtan evin girişindeki biçim bozucu bir ayna olarak) birbirlerini yansıtır, yoldan çıkarır ve hem duygusal hem de fiziksel olarak kullanırlar. Yaşadıkları alçalma onların toplumsal tutumlarınca belirlenir ama bu, her birinin zayıflığı, birbirlerini kullanmaya ve kullandırmaya hazır oluşu, Losey ve Pinter'ın onların çevrelerinde ve kendilerinde gözlediği yozlaşmaya tam hazır oluşları aracılığıyla gösterilir. Restoran sekansında ana anlatının çevresinde olan birkaç kişi vardır ama her biri evde olan olayları ve tutumları yansıtan bir egemen-bağımlı rolünü oynar. Sonuç, sınıfın ve psikolojik vahşetin bireyleri alçalttığı ve yok ettiği mikrokosmoz ile makrokosmozun – ev, restoran, dünya – bir birleşmesidir.

Arabulucu'nun da benzer bir bakışı vardır ama burada sosyo-psikolojik diyalektik yalnızca bir ev ve çevresinde değil, belleğin etrafında da ortaya çıkar. 20. yüzyılın başlarında alt orta sınıftan bir çocuk olan Leo, yaz tatilini geçirmesi için aristokrat Norfolk ailesinin yanına alınır. Bu ailenin bir üyesi olan Marian (Julie Christie) Leo'yu kiracı çiftçi sevgilisi Ted Burgess'e (Alan Bates) mesaj taşıyıcı olarak kullanır. Bu mesaj taşıyıcılığı her iki erkeğin de mahvına yol açar: Burgess, Marian ile samanlıkta sevişirken Marian'ın annesi tarafından yakalandıktan sonra intihar

eder; Leo onların seviştiğini görerek duygusal açıdan mahvolur. Olay örgüsü baştan sona melodramatik, duygusal aşırılıklara, cinsel istismar ve çocukların suiistimali konusunda ahlaki değerlendirmelere yönelik potansiyelle dolu görünür. Buna karşın Losey, Pinter'in (L. P. Hartley'in romanından uyarlama olan) senaryosundan yalnızca farklı zamanların değil, aynı zamanda bu farklı zamanların algılamalarının da iç içe geçtiği neredeyse Proustvari bir yapı, bakış açılarında bir inceleme yaratır.* "Geçmiş yabancı bir ülkedir. Onlar orada farklı bir biçimde yaşarlar," filmde duyduğumuz ilk sözcüklerdir. Bu sözcükler, algılamaları kısmen anlatı yapısını belirleyen yaşlı adam olarak Leo'yu oynayan Michael Redgrave tarafından söylenir. Ama bu yalnızca kısmendir. Film geçmişe dönüşle "anlatılmaz." Filmin büyük bölümü Leo'nun aristokrasinin ritüellerle dolu dünyasına kabul edildiği ve (canlılıkları sürekli olarak zengin ailenin felç olmuş haliyle karşıtlık oluşturan) Marian ile Burgess'in aşkının ortasına düşerek mahvolduğu sıcak yaz döneminde geçer. Her ikisi tarafından da kullanılan Leo sömürülmekten dolayı zarar görür, duygusuz, sevgisiz bir insan haline gelir. Bu anlatıdaki stratejik aralarda başka bir zamanın ve mekânın – zamandizinsel düzenin dışında ve değişik süreli – çekimleri vardır: ana anlatının güneşli yeşiline karşılık gri ve yağmurlu bir zaman dilimi. Bu çekimler giderek "şimdiye" ait olan bir araba, bir televizyon gibi nesneler aracılığıyla kendilerini gösterirler.

Tırnak işaretleri önemlidir. *Arabulucu*'nun zaman şeması bir Resnais filmindeki zaman şeması – örneğin ana karakterin yaşamındaki olası olayların ileri sıçramalarla (flash-forward) araya girildiği *Savaş Bitti* ya da bin parçaya bölünmüş ve her parçanın ana karakterin belleğinin küçük bir parçasını yansıttığı geçmişin bir aynasına benzeyen *Seni Seviyorum, Seni Seviyorum* – kadar karmaşık değildir. Geçmiş, şimdiki ve gelecek zamana dair geleneksel sinemasal hilelere başvurmak yerine Losey, zamanların birbirine yaklaşmasını ve bu yaklaşmaya yakalanmış bir bakış açısını yaratır. Burada da binalar bu bakış açısı için bir odak işlevi görür. Aristokratın evindeki çekimler öylesine düzenlenir ve kurgulanır ki, şeyler iki kez görülüyormuş etkisi yaratılır: sanki birileri olayları biraz eşzamansız olarak hatırlıyormuş gibi, şeyleri bir pencereden Leo'nun onlara bakmasından hemen önce ya da sonra görürüz. Genç Leo, Norwich'deki katedrali ziyaret eder. İçerde tavandan onun aşırı üst açısına ani ve beklenmedik bir sıçrama vardır. Filmin başından

* Pinter'ın Losey'in filmini yapmayı isteyeceği Proust'a dayalı bir senaryo yazması rastlantı değildir. O dönemde yapımcıların çoğunun beğeni düzeyi nedeniyle böylesi bir projenin gerçekleştirilmesi mümkün değildi.

sonuna malikânenin çimenlik alanındaki bir grup geyiğin uzaktan çekimini görürüz. Geyiklerin çekimi noktalama işaretleri işlevi görür, aksiyona ara verir, bize özel bir gözlemleme hareketinin olduğunu, hemen önümüzdeki geçen dramın içindeki bireylerden ayrı ve belki de olayları ve anıları anımsayan ve düşünen bir bilincin olduğunu hatırlatır. Filmdeki olaylar bizim bakış açımızdan, her şeye hâkim olan yazarın perspektifinden ve çocuk olarak Leo ile yaşlı olarak Leo'nun bilincinden izlenir.

Bu karmaşanın sonucu, kesintili zaman efekti ve mekândan kopuk vicdan muhasebesi, korku ve özlemdir. Bu arada farklı zamansal düzlemler birbirine karşı işler ve şimdiki zamana geçildiğinde bir şokla doruğa çıkar. Yaşlı Marian görkemli ama duygusal olarak güçsüzleşmiş yaşlı Leo'dan bir kez daha ama bu kez kendisi ile torunu arasında arabuluculuk yapmasını ister. *Uşak*'ta olduğu gibi, sınıf ve iktidar bir silah olarak kullanılır ve herkesin duygusal mutluluğu bununla bozulur. Hasarın zamansal yayılımını, zaman boyunca ilerleyişini göstererek, Losey bunun tehlikesini derinleştirir. Ama aynı zamanda *Arabulucu* kendi toplumsal bakış açılarını gizler. *Arabulucu* dikkatli ve karmaşık zamansal modeliyle bile *Uşak*'tan daha az soyut, görsel olarak daha güzel, geleneksel fotoğrafik anlamda daha "hoş" ve tanınmış oyuncular ile cinselliğe yönelik bir öyküyü kullanan, ticari olarak başarılı bir filmdir ve Losey'in tarih ve sınıf kavrayışını, (izleyiciyi tehdit etmeyen ama her ikisine de boyun eğdirmeyen) çekici bir anlatı biçimi ve özü içinde dokuma yeteneğinin göstergesidir. Losey filmlerden beklediğimiz duygusal karmaşalarla ilgilenebilir ve aynı zamanda da izleyicinin, eğer isterse, analitik bir tavır almasına olanak sağlayan bir bakış açısı oluşturabilir.

Losey izleyicinin filme bağlanmasının geleneksel modelini kıran politik olarak bağlanmış bir sinema yönündeki modernist/Brechtyen itki ile seksi bir öykü ve tanınmış yüzler sunan "ticari olarak başarılı ürün" arasında dikkatli, hatta imrenilen bir denge kurmuştur. O bağlanmış ve usta, duygusal, cinsel ve toplumsal yaşantı arasındaki ilişkilerin derinden farkında olan, sınıfsal saiklerden ve tatminlerden şüphelenen ama onları incelerken onlarla eğlenmeyi de isteyen bir yönetmendir. *Romantik Bir İngiliz Kadını*'nda (*The Romantic Englishwoman*, 1975) Michael Caine'in oynadığı zengin roman yazarı "Burjuva yaşamının haz verici yanları vardır, değil mi?" diye sorar. Yazarın karısının yaşamına girmek üzere olan Alman uyuşturucu kaçakçısı ve şair de, "onlar olmasaydı ne olurdu?" diye sorar. *Romantik Bir İngiliz Kadını* orta sınıf için bir tür ironik ağıt, ev içi yaşamın baskılarının 1970'ler ortasındaki bir özeti, kadınların anne ve destekçi olarak şimdiye dek önceden

belirlenmiş rollerinden duydukları artan rahatsızlık, erkeklerin bu rahatsızlığa tepki olarak endişeleri ve rahatsızlığın, güvensizliğin, sıkılmanın ve korkunun üstesinden gelebilecek serüvenli bir yaşama dair genel bir fantezidir. Bu aynı anda hem zarifliği hem de burjuva sinemasının zarif fantezilerinin parodisini yapan zarif bir filmdir. Roman yazarının karısı Elizabeth (Glenda Jackson) Alman serüvenciyle kaçar; bir kaçış, tehlike ve aşk fantezisi yaşamayı dener ve farkında olmadan kocasının kendi karısı tarafından aldatılmasına dair fantezi olay örgüsünü yaşama geçirir. Ancak film parodi yaparken, aynı zamanda yeniden onaylar; karı ve koca ailelerini yeniden kurarlar. Roman yazarı "olay örgüsüne" müdahale eder, karısının peşinden gider, uyuşturucu kaçakçılarıyla başı derde girer ve karısını çok nazik sözcüklerle eve getirir: "Zarar görmeni istemiyorum," der.

Haz verici yanları olmasaydı burjuva yaşamı ne olurdu? Losey ve senaryo yazarları Tom Stoppard ve Thomas Wiseman bütün orta sınıftan solcu entelektüeller için temel bir soru olan, sürdürdükleri ve aynı zamanda da özellikle daha geniş bir kültürel-politik bağlama yerleştirdiklerinde iğrenç buldukları yaşama alternatif bulma sorunuyla karşı karşıya kalırlar. Orta sınıf yaşamının öğeleri – düzen, güvenlik, öngörülebilirlik; tanımlanmış sınırlar içinde bağımsız düşünme ve hareket özgürlüğü; bireyselliğin beslenmesi; "dürüstlük, vicdanlılık, kibarlık, koruyuculuk, şefkat, şiddetten ve bilinçli terör eylemlerinden nefret etme" (Resnais'nin *Providence*'ındaki bir karakterin sıraladığı nitelikler) – neredeyse silinmesi olanaksız bir biçimde derin olarak kazılmışlardır. Bunlarla alay edilebilir ya da kabuğu soyulabilir, küresel bir bağlam içinde incelenebilir ve başka gereksinimleri ve değerleri olan toplumlara dayatıldığında sınırlayıcı, hatta tehlikeli olarak görülebilirler. Ancak bunlar ev içinde, ev/aile içi birimde incelendiğinde, politik olmasa da ahlaki zeminlerde reddi olanaksız niteliklerdir. Bazen bunlar yalnızca kabukları soyularak incelenebilir, burjuva değerleri korumak için yaratılmış güvenlik için umutsuz bir gereksinim ve duyguların hassasiyeti incelenebilir. *Romantik Bir İngiliz Kadını* güven, güvenlik ve biraz saçma bir tarzda süreklilik gereksinimiyle ilgilidir. Losey bu konuyu senaryosunu (Avrupa'nın önemli politik senaryo yazarlarından biri olan) Fernando Solinas'ın yazdığı ve 1976'da Fransa'da çektiği *Kaderi Arayan Adam*'da (*Mr. Klein*) çok daha derinlemesine işler.

Kaderi Arayan Adam Avrupa sinemasının bir türü olarak düşünülebilecek bir alana, 1930'lar ve 1940'ların başındaki faşist dönemin araştırılmasına başka bir giriştir. Bu film tarihsel olarak



Uşak ve efendi (Dirk Bogarde ve James Fox). *Uşak*
Modern Sanat Filmleri Müzesi Fotoğraf Arşivi).

kapalı ama düşünebileceğimizden çok daha dehşete düşürücü olduğundan politik tutumumuzun defalarca gözden geçirilmesi gereken bir dönemin neredeyse tutkulu bir incelemesidir. Faşizmin imgeleri faşizmi anlama ve silme girişimiyle yaratıldı ve yeniden yaratıldı ama çok nadir olarak – Fassbinder'in filmlerinde, Resnais'nin 1955 tarihli belgeseli *Gece ve Sis*'inde (*Nuit et broillard*) ve Marcel Ophuls'un *Keder ve Acıma*'sında (*Le Chagrin et la pitié*, 1969) olduğu gibi – faşizmin hâlâ yaşadığı ve hala bizimle birlikte olduğu görüldü. *Kaderi Arayan Adam*'da Losey ve Solinas bu olgunun küçük bir yönünü seçerler ve bundan incelikle işlenmiş bir psikolojik fantezi yaratırlar. Film Nazi işgali altındaki Paris'te geçer ve konusu bütün insanların suç ortaklığı, özellikle de politik olayların dışında kaldıklarını düşünen çoğunluğun Yahudilerin toplanması ve

katliamına derinden bulaştığıdır. *Kaderi Arayan Adam*'ın anlatı yapısı öteki-ben (*doppelgänger*) anlayışını geliştirir. Robert Klein (Alain Delon) 1942'de zengin bir sanat tüccarıdır. Polis Paris'teki Yahudileri toplamaktadır. Klein kapısında adresine postalanmış bir Yahudi gazetesini bulur ve kendi adında bir Yahudi'nin varlığını öğrenir. Kısmen tehlikeli bir ilişki nedeniyle kendisini temize çıkarmaya, kısmen de – film ilerledikçe giderek artarak – tehlikedeki bir kişi olarak yaşamanın ne demek olduğunu anlamaya zorlanır. Filmin büyük bölümü farklı izleri sürerek, "diğer" Klein'ı tanıyan insanları ziyaret eden, diğer Klein'ın yaşadığı viraneyi inceleyen, sonunda kendisini toplama kampına götüren daralan bir daire içinde zengin ve yoksul tanıdıkların peşinden koşan Klein'ı izler.

Losey ve Solinas daha büyük bir araştırma alanı oluşturmak için iki eş kişilik temasını kullanırlar. Klein, tarihin taleplerinden ve gerçekliklerinden kendisini uzak tutabileceğine inanması için her türlü nedene sahip bir karakterdir. Ticaretle meşgul olmanın saygınlığını ve zarafetini yaşayan zengin bir burjuva olarak Klein kendisini baskı altında olanların tarafsız yardımcısı olarak görür. Onu ilk olarak paraya gereksinimi olan Bir Yahudi'den tablo satın alırken görürüz. İşini soğuk ve küstahça yapar, satın aldığı tabloyu, filmin daha ilk sekansında devletin ırksal köken kayıtları için bir kadının özelliklerini inceleyen ve kataloglayan doktorun kişiliksiz tonlarıyla tanımlar. Doktor çıplak olan kadına, ilgilenilecek, sınıflandırılacak ve gönderilecek bir şeymiş gibi davranır. Doktorun ofisinden duvarlarda insan figürlü resimlerin olduğu ve yatakta metresinin uzandığı Klein'ın zengin ve güvenli ortamına kesme ile geçiş hemen Klein'ın özel dünyası ile bu dünyanın dışındaki dehşet arasındaki bağlantıyı gösterir. Klein da insan vücudunu bir nesneye, gözlenecek ve kullanılacak bir şeye dönüştürür. Ve bir kez daha Losey için ev önemli bir gösterge, kapısının önünde bulduğu gazeteyle daha da endişelenirken kırılan hassas güvenliğinin nesnel bir belirtisidir. Filmin büyük bölümünde evin zarafeti polis aramalarının arttığı, barikatların ve tutuklama merkezlerinin kurulduğu sokaklara bir karşıtlık ve ayrılık olarak durur. Ama polis Klein'ı ikizi olarak kabul edip, bir yanlışlık olduğunu reddetmeye başladığında, evi basar ve arama yaparlar. Diğer Klein da ortaya çıkar ve Klein'ın yanına aldığı köpek sayesinde bu eve izinsiz girer. Polis evi ararken Klein'ın bir arkadaşı piyanonun üzerinde notaların yazılı olduğu bir kağıt bulur. Klein bunu ikizinin yazdığını söyler. Arkadaşına çalmasını söyler. Bu parça "Enternasyonal"dir.

Hem polis tarafından hem de (Direnişin solcu bir üyesi olduğu daha açık hale gelen) ikizi tarafından evine izinsiz girilen Klein kısmen ihmal ve kaza eseri kısmen de gizemli diğer Klein'ı

aramaya etkin katılımı sonucu tarihin içine girmeye zorlanır. Ama burada karışan kimliklere dair psikolojik gelenekle ilgilenmeyiz; bu *Uşak*'m mikrokozmosu ya da Fassbinder'in *Ümitsizlik*'indeki gibi benin yer değiştirmesi değildir. (1930'larda Almanya'da geçen *Ümitsizlik* bir bireyin psikotik bir toplumdan psikotik bir kaçışın bir parçası olarak kendisine hiç benzemeyen bir ikizini benimsediği ve öldürdüğü anlaşılması güç bir algısal yer değiştirmeyi içerir.)[46] Losey bunun yerine bir karakterden ziyade bir bilinç haline gelen görünmeyen birinin rehberliğinde dünyaya zoraki bir yürüyüşü tanımlar. "Diğer" Klein ben olan ve olmayan (Klein'ın ikizi hakkında bir şeyler duyduğunda ilk tepkisinin aynaya bakması önemlidir) ve benin kendine mal etmek zorunda olduğu ötekidir.[47] Klein avlayan ve avlanan haline gelir. Zarafeti ve güvenliğinin kabuğu sonunda bilinçdışı olarak öteki olmayı seçinceye kadar soyulur. Bu hayalet kişilik artık ayrı bir kimlik değildir. Polis kenti baştan sona arar ve (Klein'ın arkadaşının teslim ettiği "öteki" de dahil) Yahudileri toplarken, Klein diğer toplananlarla birlikte bir otobüse bindirilir. Yahudilerin toplandığı bir tren garında Klein'ın ismi okunur. Kalabalık içinde yüzü görülmeyen biri elini kaldırır ve burada gerçekten ele geçirilen diğer Klein'ı gördüğümüzü varsayarız. Ama Klein, arkadaşı onu temize çıkaran belgeyle gelmesine rağmen, yüzü asla görülmeyen firari beninin ardından koşar ve kalabalıkla sürüklenerek bir vagona yerleştirilir. Arkasında filmin başında bir tablo satın aldığı Yahudi vardır.

Klein yalnızca kendi diğeri "olmaz"; Nazilerin toplu olarak kültürel "öteki"ye dönüştürdükleri büyük bir grubun parçası haline gelir. Faşist ideoloji bu grubu yok edilmesi zorunlu olan düşman, tehdit ve karanlık yan olarak tanımlar. Faşizmin burjuvazinin kendinden hoşnutluğunun ve bencilliğinin karanlık yanı olması ironiktir. "Yahudi Sorunu" Nazilerin türettiği hiç olmamış bir diyalektik, hâkim oldukları iddiasındaki bir tarihle ilişkilerini silme girişimiydi. Faşizmin önemli bir bileşeni olan paranoid tarih anlayışı, düşmanların yaratılmasını ve insanların nesnelere dönüştürülmesini talep eder. Kuşkusuz Klein'ın daha küçük ölçekte özel yaşamında yapmış olduğu da budur. Şimdi ise tarihle yüzleşmeye, öteki benini

---

[46] Senaryosunu Nabokov'un bir romanından Tom Stoppard'ın yazdığı *Ümitsizlik* Fassbinder'in yapısal olarak en karmaşık filmlerinden biri olsa da, en başarılı filmlerinden biri değildir. Thomas Elsaesser, "Murder, Merger, Suicide: The Politics of Despair"de (*Fassbinder* içinde, der. Rayns, ss. 37-53) filmin ayrıntılı bir çözümlemesini yapar.

[47] Bu film Jacques Lacan'ın psikolojik yaklaşımıyla yakından ilişkilidir ve Peter Mayer, "Mr. Klein and the Other," *Film Quarterly* 34 (Kış, 1980-81), 35-39'da filmi daha ayrıntılı olarak inceler. Mayer'in film başındaki sekansları okuyuşu benimkine benzer.

görmeye zorlanması sonucu "objektif olma" yeteneği kaybolur. Dünyadaki dehşetler onun dehşeti haline gelir, Losey tarafından bunlar sıradan şiddetin olağanüstü imgeleri içinde gösterilir. Filmin son sekanslarında Losey Yahudilerin toplandığı kentin terörden temizlenişini gözler; yakalanan ve toplama kampına gönderilmeyi bekleyen bu insanların yüzlerindeki histeri ve sükunetin, çılgınca davranma ve şaşırtıcı edilginliğin bir bileşimini, etkisiz hale gelme konusunda baştan sona bir inançsızlığın ifadesini gösterir. Bu grup içinde en etkin olan kişi, karşı koyamadığı bir keşifte bulunan birinin sezgisiyle kendi imhasını kabul eden Klein'dır.

Bu karşı konulamaz keşfe yönelik hareket Losey'in filmlerinin önemli bir özelliğidir. O, görünüşlere, ani açıklamalara değil, baştan sona görme ve anlama sürecine dikkat eder; karakterlerini bir şeyleri ya kaybettikleri ya da buldukları ortamlara yerleştirir – Klein diğer herkes gibi tarihin bir parçası olduğunu keşfettiğinde yaşamını yitirir. Losey izleyiciler olarak bizlerin güvenli bir biçimde sınıfsal engellerin ve politik amnezinin etkilerini gözlemlememize ve olan biteni, olayların sunduğu güvenlik yok olduğu sırada görmemize olanak sağlar. Bu, onun en iyi filmlerinin ilgilendiği temadır. Mozart'ın *Don Giovanni*'sini filme uyarlarken (1979) Losey bu operayı ekonomik ayrıcalığın yalnızca bir bireye diğerlerini sömürme fırsatını ve gücünü verdiği bir kültürde varolabilecek bir efsane olarak yorumladı. Film İtalyan komünist kuramcı Antonio Gramsci'den bir alıntıyla başlar:"... Eski ölüyor ve yeni doğamıyor: bu ara dönemde, çok sayıda hastalık belirtileri ortaya çıkıyor." Losey'in bu operanın akıcı, mimari versiyonu, bu alıntının koruması altında devrime bir prelüd (başlangıç), ölen sınıfların hastalıklı saplantılarının efsanesindeki bir simgeler sistemi haline gelir.

Bu alıntı çağdaş Batı Avrupa siyasal sinemasının tümü için geçerli olabilirdi. Yeni doğanı göremeyen ya da görmek istemeyen, eskinin ölmesinden haz alan ya da dehşete düşen bazı yönetmenler tarihle savaşır ya da onu açıklar, bazıları ona yenilir, çoğu dünyada iktidarsız olduğumuzu göstermeye çalışır. Diğerleri yalnızca onun hastalık belirtilerini gözlemler. Hiçbir yönetmen bundan Luis Buñuel kadar büyük haz almaz. Buñuel'in kariyerindeki iki evreyi daha önce incelemiştim: kesinlikle sinema tarihindeki oldukça garip ilişkilerden biri olan Yeni-Gerçekçiliği benimsediği orta dönem ile daha sonra Yeni Dalga sayesindeki yeniden canlanışı. Bu da kesinlikle oldukça yürek ısıtan (her ne kadar yürek ısıtma deyimi Buñuel'i düşününce akla son gelen deyimlerden biri olsa da) örneklerden biridir, çünkü yaşlı bir usta kendisinden çok şey öğrenmiş gençlerden bir şeyler öğrenir.

Bir özetleme noktası olarak bir kez daha onun sinemasına bakmak ve bir anarşist-gerçeküstücü-sosyalist-ve-insanlardan-nefret-eden-biri olduğu 1920'lerin sonunda yaptığı filmlerden 1970'lerin sonuna dek neler olduğunu incelemek ve bu sinemanın sorunlarıyla ilgilenmek istiyorum. İlk ve orta dönem filmlerinde Buñuel'in düşünceleri öfkeli ve şaşırtıcıdır. Bunlar burjuvazinin küstahlığını ve ben merkezciliğini, bu sınıfı gözleri yuvalarından fırlayana kadar boğazını sıkma ve böylece baskıcı saçmalıklarını ve haddini bilmezliğini gözler önüne serme arzusuyla küçümseyen biraz sapkın bir hayalperestin düşünceleridir. 1970'lerde şaşırtıcılık öfkeye üstün gelmiş görünür ve *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* (*La Charme discret de la bourgeoisie*, 1972) ve *Özgürlük Hayaleti*'nde (*Le Fantôme de la liberté*, 1974) sövüp saymaktan çok gülmekten hoşlanır gibidir. Üst orta sınıftan insanlara, birinin diğerinin rolünün düşünü gördüğü ve birbirlerinin düşlerini oynadığı bir sahnedeki oyuncular olarak bakar. *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* eleştirdiği sınıfın kendi algılamalarının gerçekliği dışında hiçbir gerçeklik düzeyinin olmadığı bir düş filmidir. Bir grup insan bir akşam yemeği düzenlemeye çalışır, film boyunca bunun için uğraşırlar ama hepsinin aşka ve terörizme dair düşleri, askeri tatbikat, anne-babasını öldürmüş yaşlı bir adamı vuran bir rahip, uyuşturucu kaçakçılığı yapan Güney Amerikalı bir diplomatın sürekli müdahaleleri yüzünden bir türlü akşam yemeği yiyemezler. Hiçbir yere gitmeyi amaçlamayan uzun yürüyüşlerinin bir noktasında bu grup akşam yemeği için bir albayın evine gelir. Ev sahibi yoktur ama uşaklar onlara yemeleri için iki lastik tavuk getirir ve tavuklar yere düşer ve oraya buraya zıplayarak çarpar. Birden gürültülü bir alkış sesi duyulur. Işıklar yanar. Yemek odasındaki kırmızı perdeler açılır ve misafirlere bakan tiyatro izleyicileri görülür. Gitmeye çalışırlar ama suflör onları durdurur ve (muhtemelen) *Don Giovanni*'yi oynamaları için yönetmeye çalışır: "Cesaretini kanıtlaman için Komutanın ruhunu akşam yemeğine davet ettin..." Bu işe yaramaz; genel bir kaos yaşanır; izleyiciler sabırsızlanır; misafirlerden biri oynamaya niyetlendiği teksti bilmediğini kabul eder – o arada uyanır ve Albayın akşam yemeğine gider, yalnızca başka birinin düşünde bir oyuncu olmuştur.

Bu film güç durumları yalnızca düş olduklarını göstererek çözen Hollywood geleneğinin mükemmel bir parodisidir. Filmdeki aksiyonun tümü düşler ve düşlerin düşleridir. Buñuel anlatının çok önemli bölümlerinde bilinçdışının patlamasını, karakterlerinin korkularını ve baskılamalarının açığa çıkışını göstermek için düş imgelerini kullanmaya alışkındır. Bunlar her zaman düşler olarak sunulmazlar. Buñuel'in imgeleri, aslında bütün film, kültürel

ritüellerin çatlaklarından dökülen bastırılmış materyalin patlamasıdır. Örneğin bir dilencinin İsa'nın Son Yemeği biçimini alan bir ziyafet verdiği, bir rahibenin bakireden poker oyuncusu olmaya doğru gelişim gösterdiği *Viridiana* (1961) Katolikliğe saldırıdan çok Katolikliğin kendi yenilgisine dair kabusları haline gelir. Buñuel dinde bir bastırma yapısını o kadar açık bir biçimde buldu ki, dindarlığı kendinden nefret, fedakarlığı mazoşizm, kendini üstün görmeyi dehşete düşürücü incinebilirlik olarak göstermek için dinin kavramlarını yalnızca tersine çevirmek zorundaydı. *Nazarin*'deki (1958) iyi rahip yoksulluğu gidermek için ülkenin birçok yerine yolculuk yapar ve ardında kaos ve ölüm bırakır. En sonunda cezaevine yönelen rahip bir manavın yanında durur, burada bir kadın ona bir teklifte bulunmayı istediğini söyler. Uzun süredir ilk defa karşılaştığı bu nezaket karşısında şaşırır. İzleyicinin de yapılan teklif – tüm ülke boyunca yürüyen ve cezaevinde yürüyüşünü tamamlayan bu sözde İsa'ya sert ve keskin bir ananas ile simgesel bir dikenli taç – ve bunun kabul edilmesiyle kafası karışır.

Buñuel'in film-düşleri sürekli olarak şaşırtır, kızdırır, kafa karıştırır ve öfkelendirir. Bunlar derinden gelen intikam ve yok etme arzularını göstermek ve kendileri yıkıcı olan bu ikiyüzlü jestleri ortadan kaldırmak için, yaşama hükmeden kodları tersine çevirirler. İncinmeyen kimse kalmaz. Rahipler ve rahibeler, azizler, cüceler, körler, topallar, böcekler, köpekler, resmi elbiseli ve silindir şapkalı insanlar, işçiler, askerler, orkestra şefleri, diplomatlar, teröristler serbest kalan baskılarının kurbanı olurlar. Diğerlerinden daha az hasar görenler yalnızca yaşlı zamparalardır. Her ne kadar Viridiana'nın (ona son karısının gelinliğini giydiren) eniştesi kendisini assa ve Tristana kendi hamisi ve baştan çıkarıcısı Don Lope'nin ölümünü hızlandırsa da, Buñuel'in bir nebze de olsa öz-saygı ve itibar sahibi olarak kalmalarına izin verdiği karakterler yalnızca bu – hep Fernando Rey'in oynadığı – yaşlı ayak fetişistleri ve bakirelik bozucularıdır. Bunlar davranışlarını çaresiz korkularının ve sınırlanmışlıklarının katmanları arasından süzmeksizin içgüdülerine göre hareket ederler. Buñuel'in alanındaki herkesin, kadınlar kadar erkeklerin de engellenmesi ve bu engellerle incinmesi biraz denge sağlıyorsa da cinsiyetçilik aşırıdır. Ancak onun kadınlarının hem her iki cinsi de baskılayan toplumsal ve dinsel yapılar hem de baskıcı yapıların yöneticileri olan erkekler nedeniyle çifte acı çektiği görülebilir.

Tristana'nın (1970, Buñuel'in yalnızca birazcık fantastik olanın davetsiz girişine dayalı en "gerçekçi" anlatılarından biridir) kadın kahramanı kendi baştan çıkarıcısı üzerinde ender görülen bir zafer kazanır. Onu öldürür. Ancak intikam almasının nedeni

tamamen bastırılan arzudur, bu öylesine büyüktür ki, bir tür iğdiş etme olarak görülür. Tristana'nın ayağında sorun vardır ve kesilmesi gerekir. Arzusunu doyuramaması kendini imha halini alır. Joan Mellen'in belirttiği gibi, Tristana İspanya'nın kendisi haline gelir. İspanya Buñuel'in doğduğu, yaşamı boyunca ve filmlerinde sürekli nefret dolu bir ilişki yaşadığı ülkedir. İspanya kabına sığmaz ve hapsolmuştur, tarihinin birbirinden ayrılamaz olan dinsel ve politik baskılarla lekelenmiş olduğunun ifade edilmesinden çok korkar.[48] Film politik ayaklanma dönemi olan 1930'ların başlarında geçer. Tristana (Catherine Deneuve) kendisini hiç direnişle karşılaşmadan ayartan yaşlı hamisi Don Lope'nin (Fernando Rey) yanına verilmiş bir yetimdir. İlişkileri karmakarışık ve baskılayıcıdır. "Dürüst bir kadın istiyorsan," der Don Lope (isabetli bir ironiyle), "ayağını kırıp evde tutacaksın." Tristana'ya "ben senin babanım ve kocanım, bana ne uyarsa o olabilirim," der.[49] Tristana sanatçı bir sevgili edinir. Bu sanatçı Don Lope'yi yumrukla yere indirir, Tristana'yı yanında götürür, ancak Tristana onunla evlenmeyi reddettiği ve hastalandığında geri getirir. Ayağı kesilen Tristana piyanonun başında oturur, protez ayağı yatağın üzerindedir (Buñuel'in filmlerinde bir biçimde varolan ayak fetişizmini doruğa çıkaran görüntülerdir bunlar) ve hırsla intikamını planlar. Don Lope'yi görüşü, başını devasa bir çanın dili olarak gördüğü bir düştür ve cinselliğinden arta kalanlar matürbasyon için ormana kaçan genç bir dilsiz işçiye kendisini açarak gösterilir. Kendini tatmin sekansından Tristana ile Don Lope'nin evlendiği bir kiliseye kesme ile geçilir.

Bu daha fazla intikam için yapılan bir evliliktir. Tristana kocasıyla yatmayacak ve evliliğine kocası ölürken doktor çağırmayı reddederek son verecektir. Yıkıcı kadına (sinemadaki en eski karakter) burada bir bağlam ve açıklama kazandırılır. Duygunun bastırılması, tıpkı sınıf mücadelesinin bastırılması gibi (Buñuel'in filmlerinin çoğunda olduğu gibi bu filmde de devrimin yansımaları davetsiz olarak karakterlerin arasına girer ve onların sapkınlıkları için ayna işlevi görür) patlamaya yol açar; beraberinde inkâr edilen sınıfların kargaşasını; egemen sınıflardaki inkâr edilen arzuların sapkın dışavurumlarını getirir. Buñuel'in sinemasında kadın hem toplumsal hem de cinsel kurbandır; kurban hale getirilişini içselleştirir ve daha sonra da bunu Buñuel'in (eski Latin geleneğinde biraz uzanmaktan başka bir şey istemeyen) yoksul yaşlı erkeğini kurban haline getirerek dışsallaştırır. Engellemelerin, kurbanlaştırmaların, arzuların ve bunların çöküşünün sonucu,

---

[48] Bak. Mellen. *Women and Their Sexuality*, ss. 191-202.

[49] Tristana, çev. Nicholas Fry (New York: Simon & Schuster, 1971), ss. 48-76.

mantıklı ve insani etkinlikler (arzu, aşk) olarak düşünülen bir olayın sapkınlığı, düş-benzeri bir devamsızlık ve sahnenin bir fanteziye, yozlaşmaya ve saçmalığa dönüşmesidir. Bu sahnelerde Buñuel'in yarattığı karakterlerin hak ettikleri bedbahtlıkları ve adilikleri konusunda açık haz ve mizahi rahatlığa dair – Buñuel'in her zaman sıkı bir biçimde kontrol ettiği – bir bakış açısı vardır.

En yeni filmi (yaşı düşünülürse son filmi) *Arzunun O Belirsiz Nesnesi*'nde (*Cet obscur object du dèsir*, 1977) Buñuel tutumlarının bir özetini denedi. Bu da onun için kadının durumunu anlamaya yaklaşan bir denemeydi. *Tristana* gibi, *Arzunun O Belirsiz Nesnesi* de oldukça geleneksel bir tarzda oluşturulur. Filmin gövdesi geçmişe dönüş (flashback) içinde olsa da – Mathieu (yine Fernando Rey) Paris'ten Sevilla'ya giden trende kompartımanda bulunanlara Conchita'ya olan umutsuz aşkını anlatır – anlatılan olaylar (bir önemli istisnayla) neredeyse eski moda devamlılıkla ilerler. Buñuel'in sinemasında alıştığımız bilinçdışının fantastik patlaması aniden, neredeyse gözle kolay fark edilmeyecek biçimde ortaya çıkar. Bir cüce gibi bildik Buñuel karakterleri vardır, cüce bu filmde trendeki insanlardan biri olan bir psikiyatristtir. Bu küçük adam kompartımana girdiğinde, küçük bir kız tereddüt etmeden onu koltuğa çıkarmaya çalışır. Bazı Buñuelci tuhaflıklar olur. Bir grup yaşlı kadın sokakta Mathieu ile karşılaşır, onun eline dokunurlar ve battaniyeye sarılı bir domuzu gösterirler. Mathieu'nün arkasında dolaşan ve içinde ne olduğunu filmin sonuna kadar bilmediğimiz kahverengi bir çuval taşıyan (ara sıra Mathieu de taşır) yaşlı bir adamı görürüz. Bol miktarda rasgele şakalar ve saçmalıklar vardır. Tren kompartımanındaki tüm insanların birbirini tanıdıkları ya da akraba oldukları ortaya çıkar. Sineklerin ya da farelerin yakalanmasına yönelik göndermeler bütün filme yayılır. Conchita'yla yaşadığı güçlüklerden şikayet ettiği bir restoranda Mathieu içkisinde ölü bir sineğin olduğunu görür. Garson ona günlerdir sineğin peşinde olduğunu söyler. Mathieu "bir sinek daha eksildi," der. Ve Conchita'nın annesi ona kızıyla evlenmeyi düşünüp düşünmediğini sorduğunda bir fare kapana yakalanır.

Buñuelci dünyada sinekler ve fareler kadınların ve erkeklerin birbirlerinin tuzağına düşmeleri gibi yakalanırlar. Tuzağa düşme Buñuel'in temasıdır. Viridiana, rahip Nazarin ya da *Çölün Simonu*'nun (*Simón del desierto*, 1965) sözde azizi dinin yanılsamalarının tuzağına düşerler. *Yokedici Melek*'in akşam yemeği misafirleri burjuva ritüellerin öylesine tuzağına düşerler ki, katıldıkları akşam yemeği partisinden kaçamazlar. *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği*'nin yoz, ikiyüzlü burjuvaları da asla başaramadıkları bir akşam yemeği partisi düzenlemenin tuzağına düşerler. *Arzunun O*

Belirsiz Nesnesi'deki tuzaklar bilinen tuzaklardır: seks ve politika. Fernando Rey'in Buñuel için oynadığı diğer bütün karakterler gibi, Mathieu de bir metres arayışındadır. Çevresindeki politik gruplar da Avrupa burjuvazisinin icabına bakma arayışındadır. Her iki arayışın ortaya çıkardığı ise terördür.

Avrupalı yönetmenler terörizmin anlayışı ve gerçekliğiyle ilgilenmede diğer yönetmenlerden daha başarılı olmamışlardır. Terörün yarattığı korku ve öfke, bazı terörist eylemlerin derinden hissedilen hayal kırıklığı ve katı politik yapılar içinde değişim ihtiyacından kaynaklandığına dair garip bir anlayışla birleştiği için, bunun akılcı bir şekilde anlaşılması ve ister tutkulu isterse serinkanlı olsun analiz edilmesi zordur. Sinemada bu konuyla ilgilenildiğinde teröristler genellikle ya Chabrol'ün *Nada*'sında olduğu gibi yanlış yola sapmış ve tutarsız gruplar olarak ya da Fassbinder'in *The Third Generation*'ınında olduğu gibi orta sınıftan aptallar olarak gösterilir. (Ancak Chabrol devletin teröristlere karşı örgütlenmesini teröristlerin başarabileceğinden daha vahşi ve aptalca olarak tanımlarken, Fassbinder terörizmi farkında olmadan devletin baskısına yardım olarak görür.) Costa-Gavras'ın *Sıkıyönetim*'i ile Pontecorvo'nun *Cezayir Savaşı* sol terörizmin politikasını analiz etmeye, İspanyol sinemasını yeniden canlandırmaya çalışan yönetmenlerden biri olan Manuel Guttiérrez Aragon ise *Black Brood*'da (1977) neo-faşist terörü incelemeye çalışmıştır. Buñuel'in durumunda ise politik analiz her zaman olduğu gibi psiko-seksüel analizle birleştirilir, hatta onun içinde boğulur. *Arzunun O Belirsiz Nesnesi*'nde yalnızca Buñuel'in sapkın aklının türetebileceği bir grubun – Çocuk İsa'nın Devrimci Ordusu – liderliğinde ortaya çıkan terörist etkinlik Mathieu ile Conchita'sının, daha doğrusu Conchita'larının birbirlerine uyguladıkları şiddetin bir içinde bir dışında yansıtılır. Açık "gerçekçi" devamlılığa ve olayların düz anlatımına rağmen, filmde izleyiciler olarak anlatı organizasyonundaki yerimizin, bakış açımızın güvenliğinin yanı sıra gerçekliğin bütün parçalarını yalanlayan bir şeyler olur. Conchita iki farklı oyuncu tarafından oynanır. Biri ince ve genç olan Carole Bouquet. Diğeri geleneksel olarak daha şehvani "Latin" görünüme sahip Angela Molina. Bunun çıldırtıcı yanı, filmdeki diğer bütün sürprizler gibi, bu gerçeğe dikkat çekmeden yapılmasıdır. Aynı sekans içinde görünürler, biri diğerinin henüz ayrıldığı odaya girer; aynı sesle konuşurlar; hareketleri ve tavırları fazla değişiklik göstermez; ve Mathieu kesinlikle farklı olduklarına dikkat etmez. Onun için ikisi de aynı kişidir, bizim için ise iki farklı fiziksel görünümdür.

Hemen ortaya çıkan sonuç, izleyiciye karşı yapılan yumuşatılmış bir terör eylemi, perdedeki karakterlere, özellikle de

arzunun nesneleri olarak sunulan kadınlara bakmaya alıştığımız tarzın bozulmasıdır. Bu örnekteki bozulma yalnızca bir rolü iki insanın oynamasını görmenin yarattığı karmaşanın ötesine geçer; perdedeki erotik nesne hakkındaki beklentilerimize saldırır. Yeni ufuklar açan incelemesinde Laura Mulvey şunları yazar:

> Cinsel dengesizliğin yönettiği bir dünyada bakmadaki haz aktif/erkek ve pasif/dişi olarak bölünmüştür. Belirleyici erkek bakışı kendi fantezisini, uygun biçimde şekillenmiş dişi figüre aktarır. Geleneksel teşhirci rolleri içinde kadınlar bakıla-sı-lık mesajını veren, güçlü görsel ve erotik etki amacıyla kodlanmış dış görünümleriyle aynı anda hem bakılan hem de teşhir edilendir... Geleneksel olarak, sergilenen kadın iki düzeyde işlev görür: perdenin her iki yanındaki bakışlar arasında yer değiştiren bir gerilimle, hem perdedeki öykü içindeki karakterler olarak ve hem de izleyiciler için erotik nesne olarak.[50]

Conchita'nın Mathieu için erotik nesne – arzunun belirsiz nesnesi – olarak işlev görmesinde bir sorun yoktur. Ama ya izleyici? Neden ayrımı yalnızca biz fark ederiz? Mathieu için bütün kadınlar aynıdır; hepsi sadece arzu nesneleridir. Conchita bunu bilir, çünkü filmin başından sonuna amacı eziyet etmek, ona cinsellik sözü verip sonra da inkâr etmek, bağımsızlığını ilan etmek, aşk ve zinanın aynı şey olmadığını iddia etmek, sürekli olarak sunmak ve vermemektir. Kadın düşmanı olduğu için Mathieu'ye neyin yapılması gerekiyorsa onu yapar. Ancak izleyicinin arzusunun nesnesi olarak iki Conchita erkek bakışını hayal kırıklığına uğratır ve karmaşaya iter. Eğer Mathieu bireyler olarak kadınlara körse, izleyici kör olmayabilir; eğer erkek bakışı perdedeki cinsel olarak arzulanabilir kadın imgesiyle sürekli olarak tatmin edilmişse, bundan böyle bu olmayacaktır. Sinemada arzu nesnesi her zaman ulaşılamaz oldu, yalnızca nesne olarak kadının indirgeyici imgesine ulaşılabildi. Şimdi ise hem ulaşılamaz hem de anlaşılamazdır. Buñuel'in de kaynağı olan Pierre Louÿs'un 1898'de yazdığı *La Femme et le pantin* (*Kadın ve Oyuncağı-Kadın ve Kukla*) adlı romanın daha eski film versiyonu olan Josef von Sternberg'in *Şeytan Bir Kadındır*'ınında (*The Devil is a Woman*, 1935) Marlene Dietrich hem erkek izleyici ve hem de filmdeki erkek karakterler için geleneksel erotik nesnedir. O bütün bakışların merkezi, arzunun göz alıcı odağıdır. Buñuel güvenliği ve bakışın nesnesini kırar; izleyicinin aynı karaktere iki kere ve bakıp farkı görmeyen Mathieu'ye iki kere bakmasını sağlar. Elde ettiği yabancılaştırma efekti bir Godard ya da Fassbinder filmindeki

---

[50] "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Screen* 16 (Sonbahar, 1975), ss. 11-12. (Bu alıntı, "Görsel Haz ve Anlatı Sineması," çev. Nilgün Abisel, *25. Kare*, sayı 3, Ocak-Şubat 1993, ss. 20-21'den aynen alınmıştır. Ç.)

kadar aşırı değildir ama belki de daha ustaca ve bu nedenle de daha altüst edicidir. Filmde yanıtlanmadan kalan bir ayrım nedeniyle rahatsız oluruz ve gönülsüz, çıkarcı bir kadının peşinden giden bir adamın öyküsüymüş gibi gelişmeleri izlemeye zorlanırız. Bakışımızın sonuçlarını kovalamaya itiliriz.



Mathieu (Fernando Rey) ve Conchita'larından biri (Carole Bouquet). *Arzunun O Belirsiz Nesnesi* (Films Incorporated).

Kendi adına göre Conchita kadının bakışın nesnesi olarak işlevinin çok fazla farkındadır. Onu annesinden satın alan Mathieu'yu mahvetme planının parçası olarak Conchita, Mathieu'yü erotik performanslarının izleyicisi haline getirir (ancak buna fazla önem verilmemelidir, çünkü Bunuel'in karakterleri nadiren intikam gibi basit melodramatik motivasyonlarla hareket ederler). Mathieu'yü şaşırtan ve öfkelendiren özenilmiş ve iğrenç bir bekâret kemeri takar. Mathieu onu bir gece kulübünde turistler için çıplak dans ederken izler. Mathieu'yü onun için satın aldığı evin dışında bırakır ve avluda gitar çalan erkek arkadaşıyla sevişmesini izlettirir. Her performanstan sonra Mathieu'nün onun yaptıklarını izlediğini reddeder, onun malı olmadığında ısrar eder ve zaten bakiredir, bu da onun ilgisini her zaman yenileyen bir argümandır. Bakış açısı Mathieu ile Conchita arasında sürekli değişir. Conchta'nın yaptığı eziyet, acımasız, neşeli ve müstahaktır. Mathieu'nün yaşadığı hayal kırıklığı ve hasar gören maçoluğunun dışında, Conchita'yı dövdüğünde, Buñuel kadının erkeksi nefret ve vahşiliğe layık olduğunun onaylandığı geleneksel bir tepki yaratma riski taşır. Şirret-ilahe, kadın düşmanlığının eski bir özelliğidir, erkeğin artık edilgin bir nesne olmayacak olan bir kadından korkusu ve nefretini yansıtmak için yaratılır ve sinema tarihi bu tür kadının varlığıyla

doludur. Böylesi bir kadın (kadın düşmanlığının mantığı içinde) acımasız erkeğin intikamına layıktır ve yol açtığı duygusal yaralanma nedeniyle fiziksel olarak yaralanabilir. Bu filmde ise ne mutlu ki bu bu kadar basit değildir. Öykülerinin başından sonuna Mathieu ve Conchita(ları), yaşlı zampara rolü ve bilerek, isteyerek ve keyifle gönülsüz bakire rolünü oynarlar (Mathieu'nün tren kompartımanındaki sabırsızlıkla dinleyen insanlara öyküsünü anlatışında büyük bir keyif vardır). Birbirlerine uyguladıkları cinsel terör *13 Aylı Bir Yılda*'da Elvira'nın kendisine, *Paris'te Son Tango*'da Paul ve Jeanne'ın birbirlerine uyguladıkları terör kadar şiddetli değildir. Mathieu ve Conchita sürekli birbirlerini ararlar, birbirlerini kovalarlar, geri dönerler, kaza eseri ya da planlı olarak karşılaşırlar (kaza ve plan Buñuel'in sinemasında sık sık birbirlerinin yerini alır). Bu iki (üç) sözde/gönülsüz aşığın yarattığı bireysel hasara koşut olan ve genel bir hasar yaratan politik teröristlerin eylemleri, onların oyunlarını yansıtır.

Fassbinder, Bertolucci ve Godard'ın sinemasında çok açık olan cinselliğe dair ümitsizliğin yerini burada cinselliğin absürdlüğü alır. İnsanların arzuyu nesneleştirmekle ilgilenmeleri, aşkı alıp satmaları, kovalama ve zafer kazanma, inkâr ve intikam gösterileri düzenlemeleri burada yalnızca alay konusu olur. Ekonomi dünyasında mübadele yeterince ciddi sorunlar sunar. Duygusal ortam orta sınıfın mülkiyet anlayışını taklit ettiğinde, çıkarların mübadelesini ve insanları nesnelere çevirmeyi içerdiğinde, ortaya çıkan terör nihayetinde yalnızca yok edici olabilir.[51] Buñuel'in cinselliğin iki (üç) teröristine olanlar da kesinlikle budur. Mathieu öyküsünü bitirdiğinde (kompartımandaki diğer burjuvalar – yargıç, cüce psikiyatrist, güzel kadın – Conchita'nın dayağı hak ettiğinde hemfikirdirler),[52] Conchita kompartımana girer ve filmin başında Mathieu'nün ona yaptığı gibi, başından aşağı bir kova suyu dökerek karşılık verir. Trenden birlikte inerler ve istasyonda sürekli olarak Mathieu'yu takip eden ve gizemli kahverengi çuvalı taşıyan adamın yanından geçerler (filmde daha önce biri kadınlar için "bok çuvalları" demiştir ve bizler bu adam ile kadından nefrete işaret eden yükü arasında ilişki kurmaya başlarız).

Bir pasaja doğru ilerlerler. Çuval bir vitrindedir. Mathieu ve Conchita vitrinin yanından tartışarak geçerler ve vitrine bakarlar. Vitrinde çuvaldan bok değil ama kana bulanmış değişik çarşaf ve kumaş parçaları çıkaran ve onları onaran bir kadını görürler. Yaşlı

---

[51] David Overbey, "Cet obscur objet du desir," *Sight and Sound*, 47 (Kış, 1977/78), s. 8 ile karşılaştırın.

[52] A.g.m.

gerçeküstücü Buñuel devam eder; Mathieu'nün kelimenin tam anlamıyla kirli çamaşırları sergilenir. Sevgililer vitrinlere bakar ve konuşurlarken bir radyodan şimdiye kadar yaratılmış en komik haber metinlerinden biri duyulur:

> Polis garip bir ittifakın kurulduğunu açıkladı. Kamuoyunda P.O.P., P.R.I.Q.U.E., G.R.1.F. ve R.U.T. olarak bilinen birkaç aşırı sol grup birden bire R.A.I.J., yani Çocuk İsa'nın Devrimci Ordusu'nun yönetiminde şiddet eylemleri düzenlemeye başladılar. Ara sıra da olsa yapılan bu saldırılar toplumumuzu tamamen kargaşa içine itmeyi amaçlamaktadır. Aşırı sağcı terörist gruplar, özellikle de P.A.F. ve S.T.I.C. solun meydan okumasına karşı çıkacaklarını ve bu yıkıcı girişime karşı eylem birliğine gideceklerini söylüyorlar ... Sienna Başpiskoposu Fiessole hâlâ komada. Geçen hafta yapılan saldırıda bir mermi şahdamarına isabet etmişti. Durumu kritik. Soluk alışı normal, tıp bilimine bin şükür ama beyni gerçekten ölmüş durumda. Koma hali aylarca sürebilir. Roma Kilisesi bu saldırıyı protesto etti. Komünist Partisi de bu iğrenç eylemi kınadığını açıkladı ... Ve şimdi de havayı biraz dağıtalım ve müzik dinleyelim.

Richard Wagner'in bir bestesi duyulur. Mathieu ve Conchita yürümeye ve tartışmaya devam ederler. Ani bir alev ve duman dalgası içinde havaya uçarlar.

Son terörist eylem Buñuel'inkidir. Cinselliğin melodramına ve aşkın güçlüklerine yanıtlar ve seçenekler sunmuş, kendilerinin ve izleyicilerinin romantik mitin acımasızlıklarını anlamasına yardımcı olmuş bütün yönetmenler arasında yalnızca yaşlı anarşist Buñuel yapılacak tek bir şey olduğuna karar vermiştir: havaya uçurmak.

Belki de bu kitapta tartışılan yönetmenler arasında yalnızca Buñuel böylesi basit, doğrudan, hatta korkunç bir sonuca ulaşma yaşına ve otoritesine sahiptir. Bir zamanlar, "perdenin beyaz göz kapağının yalnızca kendi ışığını yansıtmaya ve evreni büyültmeye gereksinimi vardır" demişti.[53] Ve *Endülüs Köpeği*'nin başında yarılan göz küresinden, *Arzunun O Belirsiz Nesnesi*'nin sonundaki gülünç âşıkların havaya uçmasına kadar Buñuel kavrayışlarımızı temizlemeye ve gelenek ile ritüelin baskıcı aptallıklarını havaya uçurmaya çalışmıştır. Karşılaştırma yapılırsa diğer yönetmenler daha sınırlı yollar içinde çalışır; yine de bu yönetmenlerin çoğu sinemanın görme biçimlerinden geçerek tarihi, insanların tarihle ve birbirleriyle olan ilişkilerini açıklamaya, belirsizliği ve körleştirici geleneğin parçalarını netleştirmeye ve çözümlemeye çalışmıştır. Onların başarısı, değişimin yolunu açıklayan, belki de gösteren imgeler arayışına yönelik bir arzuyu, araştırıcı ve bilgili bir aklı yansıtan sinema yapmış olmalarıyla ölçülür.

---

[53] Aktaran Freddy Buache, *Cinema of Buñuel*, çev. Peter Graham (London and New York: Tantivy Press and A. S. Barnes, 1973), s. 7.

KAYNAKÇA

Allan, Blain, Valentin Almendarez ve William Lafferty (der.), *Film Reader 4*. Evanstone, Ill.: Northwestern University Film Division, 1979. Son dönem kuramsal yaklaşımları bir araya getiren tarih yazımı ve bakış açısı üzerine önemli bir denemeler toplamı.

Althusser, Louis, *For Marx*, çev. Ben Brewster, New York: Vintage Books, 1970. (*Marx İçin*, çev. Işık Ergüden, İstanbul, İthaki Yayınları, 2002.)

Althusser, Louis, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, çev. Ben Brewster, New York ve Londra: Monthly Review Press, 1971. Althusser'ın kuramı son dönemde sinemadaki ideolojik araştırmaların zeminini oluşturur. (*Lenin ve Felsefe*, çev. Bülent Aksoy, Erol Tulpar, Murat Belge, İstanbul, Birikim Yayınları, 1976.)

Andrew, Dudley, *André Bazin*, New York: Oxford University Press, 1978. Bazin'in kuramları konusunda güçlü olmasa da, Andrew'in savaş sonrası Fransa'nın kültürel yaşamını ve Bazin'in buradaki rolünü değerlendirmesi önemlidir.

Aranda. Francisco, *Luis Buñuel: A Critical Biography*, çev. ve der. David Robinson. New York: Da Capo Press, 1976.

Arendt, Hannah, *The Origins of Totalitarianism*, New York: Harcourt. Brace & World, 1966. (*Totaliteryanizmin Kökenleri*, çev. Bahadır Sina Şener, İstanbul, İletişim Yayınları, 1996.)

Armes, Roy, *Patterns of Realism*, South Brunswick, N. J., ve New York: A. S. Barnes, 1971. Yeni-Gerçekçi hareketin bir incelemesi.

Armes, Roy, *The Ambiguous Image*, Bloomington ve Londra: Indiana University Press, 1976. Sinemadaki modernist hareket için okunması gereken bir inceleme.

Armes, Roy, *A Critical History of the British Cinema*, New York: Oxford University Press, 1978.

Astruc, Alexandre, "The Birth of a New Avant-Garde: *La Caméra-Stylo*," *The New Wave*, Peter Graham (der.), Garden City, N. Y.: Doubleday, 1968. Bazin ile birlikte Fransız yönetmenler üzerinde büyük bir etkide bulundu. Graham'ın uzun süredir baskısı bulunmayan derlemesi bu hareketin birçok önemli belgesini içerir.

Auty, Martyn, "A Fassbinder Suicide," *Sight and Sound* 49 (Sonbahar, 1980). *13 Aylık Bir Yılda* üzerine.

Barthes, Roland. *Writing Degree Zero & Elements of Semiology*, çev. Annette Lavers ve Colin Smith. Boston: Beacon Press, 1970. (*Yazının Sıfır Derecesi*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul, Metis Yayınları, 1989. *Göstergebilim İlkeleri*, çev. M. Rifat, B. Vardar, İstanbul, Sözce Yayınları, 1986. *Göstergebilimsel Serüven* içinde, çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, 1993.)

Barthes, Roland, *Critical Essays*, çev. Richard Howard, Evanstone Ill.:Northwestern University Press, 1972.

Barthes, Roland. *S / Z*, İng. çev. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974. (Bu kitabın küçük bir bölümü için bak. Roland Barthes, *Yazı ve Yorum*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul, Metis Yayınları, 1990, ss. 133-147. *S / Z*, çev. Sündüz Öztürk Kasar, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996.)

Barthes, Roland. *Image, Music, Text*, çev. ve der. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977. Sinema için Godard neyse, edebiyat için de Barthes odur: sıfıra döner ve algılamalarımızı parça parça yeniden oluşturur.

Bazin, André, *What Is Cinema?*, çev. Hugh Gray, 2 vols. Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1968, 1971. Yeni Fransız yönetmenlerin düşüncelerini biçimleyen bir denemeler toplamı. (*Çağdaş Sinemanın Sorunları*, çev. Nijat Özön, Ankara Bilgi Yayınevi, 1966. *Sinema Nedir?*, çev. İbrahim Şener, İstanbul. Sistem Yayıncılık (Genişletilmiş 2. Baskı), 1995.)

Bazin, André, *Jean Renoir*, der. François Truffaut, çev. W. W. Hasley II ve William H. Simon. New York: Simon and Schuster, 1973.

Benjamin, Walter. "The Author as Producer." *Reflections*, çev. Edmund Jephcott, der. Peter Demetz. New York ve Londra: Harcourt Brace & World, 1968. Brecht'in kuramlarının ilk değerlendirmelerinden biri. 1934'te yayımlandı. (*Brecht'i Anlamak* içinde, çev. H. Barışcan, A. İşisağ. İstanbul, Metis Yayınları, 1984)

Benjamin, Walter, "The Work of Art in the age of Mechanical Reproduction," *Illumination*, çev. Harry Zohn, der. Hannah Arendt, New York: Harcourt Brace & World, 1968. 1935'te yazıldı. Faşist ve sosyalist estetiklerin bir tanımlaması ve bir kitle sanatı olarak sinema üzerine klasik bir deneme. ("Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltılabildiği Çağda Sanat Yapıtı," çev. Ahmet Cemal, *Oluşum*, sayı 40, Şubat 1981; sayı 43, Mayıs, 1981. "Mekânik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri," çev. Hakkı Hünler, *Edebiyat Eleştiri*, İzmir, Sayı 2-3, yılı belirtilmemiş. *Pasajlar* içinde, çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1992.)

Björkman, Stig, Torsten Manns ve Jonas Sima, *Bergman on Bergman*, çev. Paul Britten Austin, New York: Simon and Schuster, 1973.

Braudy, Leo, *The World in a Frame*, Garden City, N. Y.: Anchor Press/Doubleday, 1976.

Brecht, Bertolt, "Against Georg Lukács," çev. Stuart Hood, *New Left Review*, no. 84 (Mart-Nisan, 1974). Geleneksel gerçekçilik kuramlarına yanıt olarak önemli bir estetik-politik yazı. (*Estetik ve Politika* içinde, çev. Ünsal Oskay, İstanbul, Eleştiri Yayınları, 1985.)

Brecht, Bertolt, *Brecht on Theatre*, çev. John Willet, New York: Hill and Wang, 1979.

Brecht, Bertolt, *Selected Poems*, çev. H. R. Hays, New York: Grove Press, 1959.

Bresson, Robert. "Bressonism," *Sight and Sound* 46 (Kış, 1976/77).

Brecht, Bertolt, *Notes on Cinematography*, çev. Jonathan Griffin, New York: Urizen Books, 1977.

Browne, Nick, "The Spectator-in-the-Text: The Rhetoric of *Stagecoach*," *Film Quarterly* 29 (Kış, 1975-76). Filmde bakış açısının nasıl oluşturulduğu üzerine önemli bir tartışma.

Buache, Freddy, *The Cinema of Luis Buñuel*, çev. Peter Graham, Londra ve New York: Tantivy Press and A. S. Barnes, 1973.

Buñuel, Luis, *Tristana*, çev. Nicholas Fry, New York: Simon & Schuster, 1971.

Buñuel, Luis, *The Exterminating Angel, Nazarin, Los Olvidados*, çev. Nicholas Fry, New York: Simon and Schuster, 1972. Filmlerin senaryoları.

Burch, Noël, *Theory of Film Practice*, çev. Helen R. Lane, New York ve Washington D. C.: Praeger Publishers, 1973.

Burch, Noël, *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, der. Annette Mechelson, Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1979. Modernist sinemanın önde gelen kuramcılarından. Burch'un kitabı bu çalışma için bir model oluşturdu.

Burton, Julianne, "The Hour of the Embers: On the Current Situation of Latin American Cinema," *Film Quarterly* 30 (Sonbahar, 1976).

Burton, Julianne, "Revolutionary Cuban Cinema, First Part: Introduction," *Jump Cut*, no. 19 (Aralık, 1978).

Bygrave, Mike ve John Goodman, "Meet Me in Las Vegas," *American Film* 7 (Ekim, 1981). Francis Ford Coppola'nın büyük yapımcı-yönetmen olarak rolünü eline yüzüne bulaştırması üzerine.

Cahiers du Cinéma, "John Ford's *Young Mr. Lincoln*," *Movies and Methods* içinde, der. Bill Nichols, Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1976. 1970'te yazılan bu kolektif metin ideolojik, psikanalitik ve biçimsel çözümlemeyi film eleştirisi için bir model içinde birleştirir.

Collet, Jean, *Jean-Luc Godard*, çev. Ciba Vaughan, New York: Crown Publishers, 1970.

Collins, Richard ve Vincent Porter, "West German Television," *Sight and Sound* 49 (Yaz, 1980).

Comolli, Jean-Luc ve Jean Narboni, "Cinema/İdeology/Criticism," *Movies and Methods* içinde, der. Bill Nichols, Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1976. ilk olarak 1969'da Cahiers du Cinéma'da yayımlanan bu yazı 1968 sonrası Fransız film eleştirisindeki yönelimin önemli bir ifadesidir. ("Sinema/İdeoloji/Eleştiri," çev. Mustafa Temiztaş, *Görüntü Dergisi*, İstanbul, sayı 2, Mart, 1994.)

Conrad, Randall, " 'I Am Not a Producer!'- Working with Buñuel: A Conversation with Serge Silberman," *Film Quarterly* 33 (Sonbahar, 1979).

Covino, Michael, "Wim Wenders: A Worldwide Homesickness," *Film Quarterly* 31 (Kış, 1977-78).

Coward, Rosalind ve John Ellis, *Language and Materialism: Development in Semiology and the Theory of Subject*, Londra ve Boston: Routledge and Kegan Paul, 1977. Son dönem kuramın çok önemli bir incelemesi. (*Dil ve Maddecilik*, çev. Esen Tarım, İstanbul, İletişim Yayınları, 1985.)

Dawson, Jan, "The Sacred Terror: Shadows of Terrorism in the New German Cinema," *Sight and Sound* 48 (Sonbahar, 1979).

Dawson, Jan, "A Labyrinth of Subsidies," *Sight and Sound* 50 (Kış, 1980/81). Genç Alman sinemasının ekonomik yapısı üzerine.

Dayan, Daniel, "Tutor-Code of Classical Cinema." *Movies and Methods* içinde, der. Bill Nichols, Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1976. İlk olarak *Film Quarterly*'de yayımlanan ve Lacan ile diğerlerinin kuramlarına dayalı olan bu yazı izleyicinin görsel alana yerleştirilme yolu üzerine önemli bir inceleme.

Dempsey, Michael, "Despair Abounding: The Recent Films of Robert Bresson," *Film Quarterly* 34 (Sonbahar, 1980).

Derrida, Jacques, *Of Grammatology*. çev. Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore ve Londra: The John Hopkins University Press, 1976. Eleştirel pratiğe "yapıçözüm" anlayışının girmesine yardım etmiş kuramcının önemli bir eseri.

De Sica, Vittorio, *Miracle in Milan*, Baltimore: Penguin Books, 1969. Senaryo.

Durgnat, Raymond, *Jean Reoir*, Berkeley ve Los Angeles: University of California Press , 1974.

Dyer, Richard, "Reading Fassbinder's Sexual Politics," *Fassbinder* içinde, der. Tony Rayns. Londra: The British Film Institute, 1980.

Eco, Umberto, *A Theory of Semiotics*, Bloomington ve Londra: Indiana University Press, 1976. "Analog" algılamaya karşı "dijital" algılama konusunda önemli düşünceler.

Eisenstein, Sergei, *Film Form* ve *Film Sense*, çev. Jay Leyda, New York: Harcourt, Brace & World, 1949. (*Film Biçimi*, çev. Nijat Özön, İstanbul, Payel Yayınları, 1985. *Film Duyumu*, çev. Nijat Özön, İstanbul, Payel Yayınları, 1984.)

Eisner, Lotte, *The Haunted Screen*, Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1973. Alman Dışavurumculuğu ve *Kammerspiel* (Oda tiyatrosu geleneğinden esinlenen filmler) üzerine temel çalışma.

Elsaesser, Thomas, "The Postwar German Cinema" ve " Murder, Mergcr, Suicide: The Politics of *Despair*," *Fassbinder* içinde, der. Tony Rayns. Londra: The British Film Institute, 1980. *Despair* üzerine olan yazı son dönemin kuramının mükemmel bir örneğidir.

Enzensberger, Hans Magnus, "Civil Liberties and Repression in Germany Today," çev. Sophie Wilkins, *October*, no. 9 (Yaz, 1979).

Farber, Manny, *Negative Space*, New York: Praeger, 1971.

Fischer, Lucy, "'Beyond Freedom and Dignity': An Analysis of Jacques Tati's *Playtime*." *Sight and Sound* 45 (Sonbahar, 1976).

Fischer, Lucy, "The Image of Woman as Image: The Optical Politics of *Dames*," *Film Quarterly* 30 (Sonbahar, 1976). Laura Mulvey'in yazısıyla birlikte, kadınların sinemada "görülme" tarzının önemli bir incelemesi.

Franklin, J. C., "The Films of Fassbinder: Form and Formula," *Quarterly Review of Film Studies* 5 (İlkbahar, 1980).

Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton: Princeton University Press, 1957.

Frye, Northrop, *Fables of Identitiy*, New York: Harcourt, Brace & World, 1963. Frye'ın edebiyat kuramı ve eleştirisi, Fransız yapısalcılarını haber verir.

Gay, Peter, *Weimar Culture*, New York ve Evanston: Harper and Row, 1968. Modernizmin doğuşuna tanık olan bu dönemin biraz duygusal ama açık izahı.

Gledhill, Christine, "Recent Developments in Feminist Criticism," *Quarterly Review of Film Studies* 3 (Sonbahar, 1978). İçinde Lacan'ın kuramının yetkin bir açıklamasının da olduğu önemli eleştirel eğilimlerin bir özeti. Tüm kitap feminist film eleştirisinin özelliklerine adanmış.

Godard, Jean-Luc, *Godard on Godard*, der. Jean Narboni ve Tom Milne, çev. Tom Milne, New York: Viking Press, 1972. Godard'ın 1950-67 arasındaki röportajları ve önemli yazıları.

Godard, Jean-Luc, *Masculine Feminine*, der. Pierre Billard ve Robert Hughes. New York: Grove Press, 1969.

Godard, Jean-Luc. *Pierrot Le Fou*, çev. Peter Whitehead. New York: Simon and Schuster, 1969.

Godard, Jean-Luc, *"Weekend" and "Wind from the East,"* çev. Marianne Sinclair ve Danielle Adkinson, New York: Simon and Schuster, 1972.

Godard, Jean-Luc, *Three Films: A Woman Is a Woman; A Married Woman; Two or Three Things That I Know About Her*, çev. Jan Dawson, Susan Bennett, Marianne Alexandre, New York: Harper and Row, 1975.

Gombrich, E. H., *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton: Princeton University Press, 1969. "Gerçekçilik" ve geleneğin önemli bir incelemesi. (*Sanat ve Yanılsama*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1992.)

Greenburg, Alan, *Heart of Glass*, Münih: Skellig, 1976. Senaryo ile birlikte, bir fanatiğin Herzog'un filminin yapımı üzerine notları.

Greenspun, Roger, "Phantom of Liberty: Thoughts on Fassbinder's *Fist-Right of Freedom*," *Film Comment* 11 (Kasım-Aralık, 1975).

Harvey, Sylvia. *May 1968 and Film Culture*, Londra: The British Film Institute, 1980. Film kuramındaki önemli bir toplumsal ayaklanmanın ürünü olan radikal değişimlerin analizi.

Hauser, Arnold, *The Social History of Art*, çev. Stanley Godman, 4 vols., New York: Vintage Books (tarihsiz). (*Sanatın Toplumsal Tarihi*, çev. Yıldız Gölönü, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984.)

Henderson, Brian, "*Apocalypse Now*." *Sight and Sound* 49 (Kış, 1979/80). Coppola'nın Herzog'a görsel borcu üzerine.

Henderson, Brian. *A Critique of Film Theory*, New York: E. P. Dutton. 1980. "The Long Take" ve "Toward A Non-Bourgeois Camera Style" çağdaş film eleştirisinde öncü çalışmalardır.

Hess, John, "La Politique des Auteurs," *Jump Cut*, no. 1 ve 2 (Mayıs-Haziran, Temmuz-Ağustos, 1974). Truffaut'ya vurguyla birlikte *auteur* kuramının politik içerimlerinin önemli bir analizi.

Hillier, Jim, "*Masculin-féminin*," *The Films of Jean-Luc Godard*, der. Ian Cameron, New York: Praeger, 1969.

Horton, Andrew S. ve Joan Magretta (der), *Modern European Film-makers and the Art of Adaptation*, New York: Frederick Ungar, 1981. Filmler ve edebi kaynakları üzerine ilginç yazılar.

Houston, Penelope, *The Contemporary Cinema*, Middlesex, İng.: Penguin Books, 1963. Yeni sinemayı öven ilk kitaplardan biri. (*Çağdaş Sinema*, çev. Dikmen Gürün, İstanbul, Kitapçılık Limited Ortaklığı Yayınları, 1966.)

Hughes, John ve Brooks Riley, "A New Realism," *Film Comment* 11 (Kasım-Aralık, 1975). Bu sayıdaki Fassbinder üzerine yazılardan biri.

Jaehne, Karen, "*Hungarian Rhapsody*," *Film Quarterly* 34 (Sonbahar, 1980). Miclós Jancsó'nun son filmlerinden birinin tartışması.

Jameson, Fredric, *Marxism and Form*, Princeton: Princeton University Press, 1971. Diyalektik eleştirinin yöntemlerinin bir araştırması. (*Marksizm ve Biçim*, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997.)

Jameson, Fredric, *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton: Princeton University Press, 1972. Göstergebilime mükemmel bir giriş. (*Dil Hapishanesi*, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002.)

Kavanagh, Thomas M., "Imperialism and the Revolutinary Cinema: Glauber Rocha's *Antonio-das-Mortes*," *Journal of Modern Literature* 3 (Nisan 1973). Rocha'nın Brezilya tarihini ve mitolojisini kullanımı üzerine.

Kelly, William, "*Allegro Barbaro*," *Film Quarterly* 34 (Sonbahar, 1980). Miclós Jancsó'nun son filmlerinden birinin tartışması.

Kolker, Robert Phillip, "Ken Russell's BioPics." *Film Comment* 9 (Mayıs-Haziran 1973).

Kolker, Robert Phillip, "Angle and Reality: Godard and Gorin in America," *Sight and Sound* 42 (Yaz, 1973).

Kolker, Robert Phillip, "The Open Text of Nicolas Roeg," *Sight and Sound* 46 (İlkbahar, 1977).

Kolker, Robert Phillip, *A Cinema of Loneliness: Penn, Kubrick, Coppola, Scorsese, Altman*, New York: Oxford University Press, 1980. (*Yalnızlık Sineması: Penn, Kubrick, Coppola, Scorsese, Spielberg, Altman*, çev. Ertan Yılmaz, Ankara, Öteki Yayınevi, 1999. Kitabın 1988 tarihli genişletilmiş ikinci baskısından.)

Kracauer, Siegfried, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton: Princeton University Press, 1971.

Kracauer, Siegfried, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, New York: Oxford University Press, 1965. Kimi yanlışlara rağmen Kracauer sinema kuramı ve tarihinde bazı ilginç noktaları gösterir.

Leprohon, Pierre, *The Italian Cinema*, çev. Roger Greaves ve Oliver Stallybras, New York ve Washington, D. C.: Praeger Publishers, 1972. Mükemmel bir tarih.

Liehm, Antonin J., *Closely Watched Films: The Czechoslovak Experience*, White Plains, N. Y.: International Arts and Sciences Press, Inc., 1974.

Lukács, Georg, *Studies in European Realism*, New York: Grosset and Dunlap, 1964. Brecht'in kuramlarının diyalektiği olan ve sosyalist gerçekçi gelenek içindeki karmaşık bir çalışma. (*Avrupa Gerçekçiliği*, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul, Payel Yayınları, 1977.)

Macbean, James Roy, *Film and Revolution*. Bloomington ve Londra: Indiana University Press, 1975. Siyasal sinema üzerine yazılar. (*Sinema ve Devrim*, çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2006.)

MacCabe, Colin, "Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses," *Screen* 15 (Yaz, 1974). *Screen*'in bu sayısı Brecht ve sinema üzerine bir çok yazıyı içerir.

MacCabe, Colin, *Godard: Images, Sounds, Politics*, Bloomington: Indiana University Press, 1980. Özellikle 1970'lerde Godard'ın televizyon için ve videoyla yaptığı çalışmalar üzerine malzeme açısından önemli.

Magisos, Melanie, "*Not Reconciled:* The Destruction of Narrative Pleasure," *Wide Angle* Vol. 3, no. 4 (1980). Derginin bu sayısı Genç Alman Sinemasına adanmıştır.

Mayne, Judith, "Fassbinder and Spectatorship," *New German Critique*, no. 12 (Sonbahar, 1977).

Marcuse, Herbert, *Eros and Civilization*, New York: Vintage Books, 1955. Marks ve Freud'u birleştirmeye yönelik ilk ve etkili çalışma. (*Eros ve Uygarlık*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınları, 1985).

Mayer, Peter, "*Mr. Klein* and the Other," *Film Quarterly* 34 (Kış, 1980-81). Lacancı bakış açısından filmin bir okuması.

Mellen, Joan, *Women and Their Sexuality in the New Film*, New York: Horizon Press, 1973. Feminist eleştirinin en iyi ürünlerinden biri.

Mellen, Joan, *The Waves at Genji's Door: Japan Through Its Cinema*, New York: Doubleday, 1976. Japon sinemasının kültürü ve politikası.

Mellen, Joan, (der.), *The World of Luis Buñuel: Essays in Criticism*, New York: Oxford University Press, 1978. Geniş alana yayılan bir koleksiyon.

Metz, Christian, *Film Language*, çev. Michael Taylor, New York: Oxford University Press, 1974.

Metz, Christian, *Language and Cinema*, çev. Donna Jean Umiker-Sebeok. The Hague: Mouton, 1974.

Metz, Christian, *The Imaginary Signifier*, çev. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster. Alfred Guzzetti. Bloomington: Indiana University Press, 1982. Metz anlaşılması güç, bazen neredeyse okunamaz bir yazar. Ama aynı zamanda da çağdaş film pratiğini ve eleştirisini anlamak için zorunlu.

Moeller, Hans-Bernhard, "New German Cinema and Its Precarious Subsidy and Finans System," *Qarterly Review of Film Studies* 5 (İlkbahar, 1980).

Monaco. James, "Mother's Day Will Be a Little Late This Year," *The New York Times* (2 Aralık, 1973). *Anne ve Fahişe* üzerine.

Monaco, James, "The Costa-Gavras Syndrome," *Cineaste* 7 (1976).

Monaco, James, *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*, New York: Oxford University Press, 1976. Bu alandaki belki de tek kitap. Modernist hareketin gelişimi üzerine yorumlarım büyük ölçüde bu kitaba dayanır. (*Yeni Dalga*, çev. Ertan Yılmaz. İstanbul, +1 Yayıncılık, 2006.)

Monaco, James, *Alain Resnais*, New York: Oxford University Press, 1979. Hoş bir araştırma

Mraz, John, "*Lucia:* Visual Style and Historical Portrayal," *Jump Cut*, no. 19 (Aralık 1978). Bu sayı ile *Cump Cut*'ın 18 ve 22. sayıları Küba sinemasının tarihini ve çözümlemesini içerir.

Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16 (Sonbahar, 1975). Klasik sinemanın cinsiyetçi yapısı üzerine çok önemli bir deneme. ("Görsel Haz ve Anlatı Sineması," çev. Nilgün Abisel, *25. Kare*, Ankara. sayı 3, Ocak-Şubat, 1993.)

Nichols, Bill, *Ideology and the Image*, Bloomington: Indiana University Press, 1981. Dünyayı imge aracılığıyla okuma yolları üzerine önemli bir çalışma.

Nogueira, Rui, "Eric Rohmer: Choice and Chance," *Sight and Sound* 40 (Yaz 1971).

Nowell-Smith, Geoffrey, *Visconti*, Garden City, N. Y.: Doubleday and Co., 1968. Eleştirel-yapısalcı bir çalışma.

Ollman. Bertell, *Alienation*, 2. baskı, Cambridge: Cambridge University Press, 1977. Diyalektik yöntem içinde bir araştırma.

Orr, Christopher, "Closure and Containment: Marylee Hadley in *Written in the Wind*," *Wide Angle* Vol. 4, no. 2 (1980). Derginin bu sayısı Amerikan melodram filmleri üzerine bir dizi yararlı yazıyı içeriyor.

Overbey, David, "From Murnau to Munich: New German Cinema," *Sight and Sound* 43 (İlkbahar, 1973).

Overbey, David, "*Cet Obscure objet du desir*," *Sight and Sound* 47 (Kış, 1977-78).

Overbey, David, (der. ve çev.), *Springtime in Italy: A Reader on Neo-Realism*, Hamden, Conn.; Archon Books, 1978.

Overbey, David, "The Other Bertolucci," *Sight and Sound* 47 (Sonbahar, 1979). Bertolucci'nin kardeşiyle röportaj.

Petrie, Graham, *History Must Answer to Man: The Contemporary Hungarian Cinema*, Budapeşte: Corvino Kiadó, 1978.

Rhode, Eric, *A History of the Cinema from Its Origin to 1970*, New York: Hill and Wang, 1976. Rhode tarihsel klişeler için bazı eleştirel bakış açıları sağlar ve Yeni-Gerçekçilik ile Yeni Dalga arasındaki ilişkileri gösterir.

Robbe-Grillet, Alain, *Last Year in Marienbad*, çev. Richard Howard, New York: Grove Press,1962. Orijinal çekim senaryosu.

Rosenbaum, Jonathan, "Interruption as Style: Buñuel's *Le Charme descret de la bourgeoisie*," *Sight and Sound* 47 (Kış, 1972 / 73).

Rosenbaum, Jonathan, "Jacques Tati's Democracy," *Film Comment* 9 (Mayıs-Haziran, 1973).

Rosenbaum, Jonathan, "Work and Play in the House of Fiction," *Sight and Sound* 43 (Sonbahar 1974). Rivette üzerine.

Rosenbaum, Jonathan, (der.), *Rivette: Texts and Interviews*, Londra: The British Film Institude, 1977.

Rossellini, Roberto, *The War Trilogy: "Open City," "Pasian,"Germany Year Zero,"* der. Stefano Roncoroni, çev. Judith Green, New York: Grosman Publishers, 1973. Filmler üzerine metinler.

Roud, Richard, *Jean-Marie Straub*, New York: The Viking Press, 1972.

Sadoul, Georges, *Dictionary of Films*, çev. ve der. Peter Morris, Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1972. Baştan sona bir referans kitabı.

Sanford, John, *The New German Cinema*, Totowa, N. J.: Barnes and Noble Books, 1980. Mükemmel bir inceleme.

Screen Reader I: Cinema / Ideology / Politics, Londra: Society for Education in Film and Television, 1977. Fransa'dan Anglo-Amerikan film eleştirisine düşüncelerin önemli bir kanalı olmuş dergiden yazılar derlemesi.

Simon, John, *Ingmar Bergman Directs*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1972.

Sklar, Robert, *Movie-Made America*, New York: Vintage Books, 1975. Biraz revizyonist olsa da önemli bir tarih.

Stam, Robert, "Cencorship in Brazil," *Jump Cut* no. 21 (Kasım, 1979). Bu ve 22. sayı Brezilya sinemasının tarihini ve çözümlemesini içerir.

Thiher, Alan, *The Cinematic Muse: Critical Studies in the History of French Cinema*, Columbia ve Londra: University of Missouri Press, 1979. Gerçekçilikten postmodernizme sinema akımları.

Thomas, Paul, "Fassbinder: The Poetry of the Inarticulate," *Film Quarterly* 30 (Kış, 1976-77).

Thomson, David, *A Biographical Dictionary of Film*, New York: William Morrow, 1976. Yönetmenler ve oyuncular üzerine kısa, yararlı yazılar.

Truffaut, François, "A Certain Tendency in the French Cinema," *Movies and Methods* içinde, der. Bill Nichols. Berkeley ve California: University of California Press, 1976. İlk olarak *Cahiers du Cinéma*'da

yayımlandı. "Nitelik Geleneğine" ve psikolojik gerçekçiliğe karşı önemli bir yazı.

Van Wert, William F., "The Cinema of Marguerite Duras: Sound and Voice in a Closed Room," *Film Quarterly* 33 (Sonbahar, 1979).

Van Wert, William F., "Hallowing the Ordinary, Embezzling the Everyday: Wemer Herzog's Documentary Practice," *Quarterly Review of Film Studies* 5 (İlkbahar, 1980).

Vogel, Amos, *Film as a Subversive Art*, New York: Random House, 1974. Siyasal sinemanın açıklayıcı bir kataloğu.

Vogel, Amos, "Herzog in Film," *Film Comment* 13 (Eylül-Ekim,1977).

Walker, Alexander, *Hollywood U. K.*, New York: Stein and Day, 1974. İngiliz sinemasının 1960'lardaki yeniden canlanışı.

Walsh, Martin, *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*, der. Keith M. Griffith. Londra: The British Film Institude, 1981.

Weinberg, Herman G., *The Complete "Greed,"* New York: E. P. Dutton, 1973. Stroheim'ın orijinal filminin yeniden inşası.

Willett, John, *Art and Politics in the Weimar Period: The New Sobriety, 1917-1933*, New York: Pantheon Book, 1978. Modern Avrupa'nın en zengin kültürel döneminin yetkin bir incelemesi.

Williams, Christopher (der),. *Realism and Cinema: A Reader*, Londra ve Henley: Routledge & Kegan Paul, 1980. Önemli düşünceler ve tartışmalar üzerine metinler ve yorumlar.

Wolfe, Charles, "Resurrecting *Greed*," *Sight and Sound* 44 (Yaz, 1975). Stroheim'ın sinemasının dışavurumcu ve simgesel yönlerine işaret eder ve Bazin'in gerçekçi yaklaşımıyla karşılaştırır.

Wollen, Peter, *Signs and Meaning in the Cinema*, Bloomington ve Londra: Indiana University Press, 1972. *Auteur* eleştirisi ve modern sinema üzerine hâlâ klasik bir eser. (*Sinemada Göstergeler ve Anlam*, çev. Zafer Aracagök, İstanbul, Metis Yayınları, 1989.)

Wood, Robin, "Narrative Pleasure: Two Films of Jacques Rivette," *Film Quarterly* 35 (Sonbahar, 1981). *Çılgın Aşk* ve *Céline ve Julie Vapur Gezisinde* üzerine.

Young, Vernon, *Cinema Borealis: Ingmar Bergman and the Swedish Ethos*, New York: David Lewis, 1971.

Zipes, Jack, "The Political Dimensions of *The Lost Honor of Katharina Blum*," *New German Critique*, no. 12 (Sonbahar, 1977).

Değişen Bakış

Çağdaş Uluslararası Sinema

Robert Phillip Kolker çağdaş sinemayı inceleyen bu çalışmasında "dünyayı değiştirmeyi olmasa da, ona bakışımızı değiştirmeyi" amaçlayan modernist sinemayı irdeliyor. Savaşların, yoksulluğun, yabancılaşmanın olağan sayıldığı, aldırmazlıkla yaşanıp olumlanmak istendiği bugünkü dünyamızın, hayatımızın karşısında "farkındalık" kazandırmak isteyen bir sinema anlayışını inceliyor. Bu anlayış büyük ölçüde bugünkü tecimsel yanı ağır basan sinemayla hayatımızdan uzak tutulmak isteniyor. Kültürel, ekonomik ve siyasal ortamın değişmesiyle sinemada da bu olumsuz süreç yaşanıyor. Bu olumsuz sürecin içinde Robert Phillip Kolker tadına doyulmaz bir anlatımla, yönetmeni ve izleyiciyi kendini tekrarlamaya, insanı örseleyen bir hayatı kabullenmeye yönlendirmek yerine kendimizi ve hayatı anlama kalıplarımızı değiştirmeyi amaç edinmiş yönetmenleri, dönemlerini, toplumsal ve entelektüel ortamlarını inceliyor.

Ünsal Oskay

www.sinecine.org

ISBN 978-9944-492-46-1

SKB-VZR 51904

SKB-VZR 53003

Kapak Fotoğrafı:
Uşak
The Servant
Joseph Losey, 1963
Dirk Bogarde