Sinema ve Gerçeklik

Tarihsel Bir İnceleme

Roy ARMES



doruk

SİNEMA VE GERÇEKLİK

Tarihsel Bir İnceleleme

Roy Armes

DORUK YAYIMCILIK / Sinema
Sinema ve Gerçeklik / Tarihsel Bir İnceleme

Orijinal Adı:
Film and Reality / An Historical Survey

Yazarı
Roy Armes

Çeviren:
Zeynep Özen Barkot

Yayıma Hazırlayan:
Ertan Yılmaz

Sayfa ve Kapak Tasarımı:
Cafer Çakmak

© Doruk Yayımcılık 2011
Tüm hakları saklıdır. İzinsiz alıntı yapılamaz.

ISBN: 978-975-553-541-8

Baskı: Mayıs 2011

Baskı Cilt:
Barış Matbaa-Mücellit
Davutpaşa Cad. Güven Sanayi Sitesi
C. Blok. No: 291 Topkapı / İstanbul
Tel: (0212) 674 85 28

doruk

Himaye-i Etfal Sokak No: 6/2 Cağaloğlu / İSTANBUL
Tel: (0212) 514 61 57 - (0212) 514 61 58
e-posta: izdusumyay@gmail.com
www.dorukyayimcilik.com

SİNEMA VE GERÇEKLİK

Tarihsel Bir İnceleleme

Roy Armes

Çeviren

Zeynep Özen Barkot

doruk

Roy Armes, Roy Armes 1937'de Norwich'te doğdu ve City of Norwich School ile Bristol ve Exeter Üniversitelerinde eğitim aldı. Sekiz yıl boyunca modern diller hocalığı yaptı ve 1969'da, daha sonradan Horsney Sinema Birimi'nin "eğitim açısından elektronik ve politeknik çağın tartışılabilir gerçekliklerine yanıt verecek" şekilde dönüşümünü denetlemek için davet edileceği Horsney College of Art'taki Film and Television Studies'de araştırmacı olarak üç yıl çalıştı. Zaman zaman çeşitli kolej ve üniversitelerde konferanslar vermiş ve Surrey Üniversitesi'nde sinema incelemesi dersleri düzenlemiştir. İçlerinde sinema dergisi *London Magazine ve Times Educational Supplement* için kitap eleştirilerinin de olduğu çok sayıda dergiye makaleler yazmıştır. Kendi kitapları sinema eleştirisinin sınırları içindeki olanakların yöntem olarak farklı incelemelerinden oluşur: Tarihsel inceleme (*Frech Cinema since* 1946), yönetmen monografisi (*The Cinema of Alain Resnais*), bol miktarda fotoğrafın kullanıldığı inceleme (*French Cinema*) ve özgül bir sinema hareketi olan İtalyan Yeni-Gerçekçiliğinin tanımlanması (*Patterns of Realism*). Bu kitap ve onun on yılı aşan modern sinemada anlatı yapısını analiz etme projesi de aynı itkiden kaynaklanır. Roy Armes evli ve üç çocuk babasıdır.

İÇİNDEKİLER

Giriş 9

BİRİNCİ BÖLÜM: GERÇEKÇİ SİNEMA

1. Sinemada Gerçekçilik 17
2. Lumière mi Méliès mi? 22
3. Flaherty ve Belgesel Düşüncesi 31
4. Vertov ve Sovyet Sineması 40
5. Sesli Belgesel 47
6. Stroheim ve Gerçekçi Kurmaca Film 53
7. Renoir'ın Şiirsel Gerçekçiliği 60
8. Rossellini ve Yeni-Gerçekçilik 69
9. Sinema-Gerçek (Cinéma-Vérité) 76
10. Gerçekçi Sinema ve Televizyon Gerçekçiliği 83

İKİNCİ BÖLÜM: YANILSAMA SİNEMASI

11. Seyirliğin Teknikleri 93
12. Edison ve Hollywood'un Temelleri 99
13. Griffith ve Dramatik Film 107
14. Komedyenler 116
15. Stüdyo Çağı 127
16. Disney ve Canlandırma 138
17. Yıldız Oyuncular 146

18. Bir Film Türü Olarak Western 157
19. Hitchcock ve Hollywood'da Yazarlık 168
20. Hollywood'un Mirası ve Etkisi 179

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: MODERNİST SİNEMA

21. Filmin Uzam-Zaman Potansiyeli 187
22. Sessiz Deneyim 194
23. Dışavurumculuk 201
24. Buñuel ve Gerçeküstücülük 208
25. Disney Sonrası Canlandırma 215
26. Yeni Anlatı Yapıları 221
27. Resnais ve Zaman 228
28. Sinema ve Modern Roman 236
29. Sinemayı Değiştiren Yönetmen: Godard 242
30. Kenneth Anger ve Underground 250

Kaynakça 259

Giriş

İlerleyen sayfalar, yaklaşık seksen yıllık sinema tarihinin üç ayrı gelişme çizgisinin izini sürüyor. Amaç, sinema tarihi araştırmasını bir perspektife oturtmak ve ortalama okuyucunun birbirinden gittikçe daha da kopan çok sayıda eleştirel sinema yazısı arasında yolunu bulabilmesini sağlamaktır. Elinizde tuttuğunuz bu kitap, tüm sinema filmlerini değerlendirmeye yarayacak tek bir estetik bakış açısı yerine, üçlü bir perspektifi benimsemektedir. Zira bir film, kazandığı başarıların bütünüyle kendisinden kaynaklanması zorunlu olan tek bir bütünleşik potansiyelden oluşmaz; sinema estetiğinin temel problemlerinden bir tanesi, çoğu etkili sinema kuramcısının dışlayıcı bir estetik yaklaşımla evli olmasından kaynaklanır. Bununla ilgili hemen akla "fiziksel gerçekliğin kefareti" kavramıyla Siegfried Kracauer ya da gerçekçi filmi dışavurumcu stilin tam bir reddiyle birlikte savunan André Bazin gelir. Sinema kuramcılarının akademik tarafsızlıktan yoksun olmalarından kaynaklanan bu tek taraflılık, sinemanın potansiyellerine dair çoğu temel düşüncenin bizzat sinemacılara ait oluşu nedeniyle daha da katmerli hale gelir. Sonuç yüksek bir kavrayış, fakat sınırlı bir perspektif olmuştur: Vertov ya da Eisenstein'ın, Rotha ya da Zavattini'nin, Pasolini ya da Robbe-Grillet'nin ifadeleri, her şeyden önce yaratıcının kendi sinemasının haklılaştırılması ve farklı fakat eşit ölçüde geçerli sinemasal potansiyellerin kaçı-

nılmaz biçimde çarpıtılması olarak görünür. Bununla birlikte bu birbirinden farklı bakış açılarını bir düzene sokmaya çalışmanın ve sinemaya ait başarıların tek bir evrensel önermeden değil, fakat birbiriyle ilişkili ve çoğu zaman çelişkili potansiyellerin kesişme noktasından doğduğunu görmenin zamanı gelmiştir. Tahmin edilebileceği gibi bu, film çekiminin fotoğraf gibi tek bir bütünleşik etkinlik olmamasından kaynaklanır. Yaşama yakınlığı bakımından fotoğrafla aynı olanaklara sahip olsa da, buna ek olarak bir zaman boyutu ile hareket, söz, müzik ve anlatı öğelerine de sahiptir. Bu nedenle sinemanın potansiyelinin çok yönlü olması ve sahip olduğu özün, çok sayıda sanat dalı ve etkinliğin sentezinde yatması kaçınılmazdır. Fotoğrafla paylaştığı olanaklarla işe başlayan sinema, sonuçta tıpkı opera gibi bireşimsel bir sanat formuna ulaşır.

Az sonraki analizde tartışmak için bu potansiyelin yalnızca üç boyutunu seçmiş bulunuyoruz. Bunun nedeni, bu sınıflandırma işleminin bir biçimde ayrıntılı bir liste olarak görünmesi değil, üçlü bir modelin bir sanat formu olarak sinemanın sahip olduğu alanı daha net biçimde görmemize olanak sağlamasıdır. Bu nedenle gerçekliğe yönelik üç temel sinemasal yaklaşımla ilgileniyoruz: Gerçeğin ortaya çıkarılması, gerçeğin taklit edilmesi ve gerçeğin sorgulanması. Bunlardan ilki, gerçekçi bir estetiğin gelişiminden ve amacın basitçe dünyayı nasılsa öyle göstermek olduğu bütün yapıtların oluşturduğu bir gelenekten ortaya çıkar. Burada sanatçının başlıca ilgisi yaratmak ya da hayal etmek değil, insanları, nesneleri, mekan ve olayları mümkün olduğunca müdahalesiz biçimde kamera önüne getirmek ve seyircinin görmesini sağlamaktır. İlki kadar eski olan ikinci gelenek, gerçeklikle kurulan bu doğrudan bağlantıyı koparır ve gözlerini filmin yaşamın bir taklidi ya da benzerini sunma gücüne diker. Benzerlik kendi içinde bir amaç olarak değil, ancak tatmin edici kurmacaların yaratılmasının bir aracı olarak kullanılır. Sinemanın bu evrensel öykü anlatıcısı rolü Hollywood'u meydana getirmiş ve dünya çapında bir eğ-

lence endüstrisinin gelişimini harekete geçirmiştir. Bu gelenekte sinemanın başlıca amacı anlatısal işlevi olarak görüldüğünden, aracılık edilmemiş bir biçim içindeki gerçeklik anlamını yitirir. Anlamlı olan gerçekçilikten çok gerçeğe benzerliktir; fakat bir yanılsamayı güçlendirmesi açısından aracın gücü diğer ikisinden de önemlidir. Üçüncü ve muhtemelen en az gelişmiş olan gelenek ise yüzeysel gerçekliği nakletmek ya da taklidi güçlendirmek yerine, görünenin ardındaki derin gerçekliği keşfetmekle ilgilenir. Bu, nesneleri ve insanları sadece bağımsız varoluştan yoksunluğuna indirgeyecek biçimde film deneyiminin – karanlık bir oda ve parıltılı hipnotik imgeler – düş benzeri yanlarını kullanmak anlamına gelir. Bu bakış açısından bakıldığında, en azından kuramsal olarak, sinema Modernist fikirlerin en heyecan verici dışavurum aracıdır: Kendi uzam-zaman devamlılığını yaratmak; gerçek ve kurgusal ile nesnel anlatım ve öznel bakış açısını iç içe geçirmek; Kübist resimde olduğu gibi çoklu perspektifler yaratmak.

Bu üçlü sınıflandırma yöntemi, gelişigüzel bir tercih değildir. Bunun, bir ses ve görüntüler kombinasyonu olarak sinemanın doğasında fazlasıyla içsel olduğu öne sürülebilir. *Sinemada Göstergeler ve Anlam* kitabında Peter Wollen göstergeler sisteminin içindeki bir öğe olarak sinema görüntüsüne, Amerikalı mantık bilimci Charles Pierce'ın bir göstergenin olası boyutları olarak ayırdığı üç kategoriyi uygular: Bir film görüntüsü belirti, ikon ya da simge olabilir. Bu anlamda bir belirtisel gösterge, nesne ve onu temsil eden gösterge arasında var olan gerçek bir ilişkiye dayanır (rüzgargülleri, güneş saatleri, ayak izleri ya da tıbbi açıdan nabız atışları gibi göstergeler buna örnek gösterilebilir). Bir ikon ise tersine, poz veren kişiye benzeyen bir portre, araziyi gösteren bir harita ya da işlevi açıklayan bir diyagram gibi, kendi benzerlik ilişkisinden dolayı nesnesinin yerini tutan göstergedir. Üçüncü kategori olan simge ise tamamen uzlaşımsal olan bir bağlantıyı gösterir. Bunun açık örneği söz, sözcük – dog, *Hund, chien* – ve temsil ettiği nesne

arasında bir benzerlik ya da gerçeklik ilişkisini gerektirmeyen sözlü dildir. Sinemanın bu sınıflandırmalarla ilişkisi, kusursuz bir ayrım olmaktan ziyade birbiriyle örtüşen varoluşlar olarak görüldüklerinde, açıkça ortadadır. Göstergenin bu üç kategorisinin hepsi de sinemasal imgelerin belirli tiplerinde saf halde bulunabilir. Belirtisel tarz, belgeselin gerçekliğe bağlı imgelerinin temelini oluşturur; bir Hollywood gangster filminin stüdyoda oluşturulan dış mekanları bir ikon boyutuna sahiptir; oysa Luis Buñuel'in *Endülüs Köpeği* (*Un Chien andalou*, 1928) gibi bir filmde hayal gücünün (sureti ya da benzerlik aracılığıyla) gerçeklikle doğrudan bağlantıları yoktur ve bu simgenin karakteristiğidir. Wollen bahsetmese de, aynı durum filmin ses kuşağı için de geçerlidir. Bir uçta *sinema-gerçek*'in canlı ve doğaçlama kaydedilmiş ses kuşağının belirtisel boyutu, diğer uçta müzikal akompanimanın tamamen sembolik kullanımı ve bu ikisinin arasında da ikonik bir benzerlik yaratmak için yapay olarak harmanlanmış gerçek öğelerin stüdyoda oluşturulan ses kuşakları vardır.

Wollen, yapıtları bütünüyle üç tip koddan birini örnekleyen yönetmenlere kısaca değinir: Yeni-Gerçekçi Roberto Rossellini (belirtisel), Hollywood'un aydınlatma ustası Joseph von Sternberg (ikonik) ve film kurgusunun en önemli kuramcısı Sergei Eisenstein (simgesel). Fakat gerçekte bu sınıflandırma bundan daha da öteye götürülebilir ve sinemanın bütün gelişimi görüntü ve sesin bu temel niteliklerinin gerçekleştirimiyle ilgili olarak görülebilir. Eğer böyleyse, o zaman her film türüne uygun kriteri uygulamaya yetecek daha esnek bir estetiğe gereksinim vardır. Bu nedenle bu kitabın üç temel bölümünün her birinde farklı bir görüş noktasını benimsemeli ve çeşitli eleştirel yaklaşımların ayırıcı özelliklerini dikkatle gözden geçirmeliyiz. İlk bölümde işlenen sinemadaki gerçekçilik geleneği, kendi geçerliliğini film imgesiyle kaydettiği gerçeklik arasındaki benzeri olmayan yakın ilişkiden alır. Yönetmenin kişiliği, Kracauer'in yerinde bir şekilde yönetmenin durumlara nü-

fuz edebilme yeteneği dediği olguya göre ikincil durumdadır ve bu tarzda çekilen filmler yönetmenlerin belirtisel bir kodun gereklerine uyum gösterme derecesiyle ölçülebilir. Bunun tersine, ikinci bölümün konusunu oluşturan Hollywood film yapım geleneğinin büyük bölümü, ikonik benzeyiş düzeyinde değerlendirilmelidir. Yönetmenden mekanları birebir temsil eden stüdyo setleri kullanıp, karakterlerine hayat verirken tanınmış oyunculardan yararlanmasını ve akla yatkın fakat kesinlikle gerçek olmayan öykülerle ilgilenmesini talep eden anlatı filmi türünde, gerçeğe sadakati temel alan bir yargılama saçma olurdu. Bir yönetmenin yaratıcılığı yalnızca bir teknisyenler takımının yardımıyla gerçekleşebilir ve asıl soru, hala bir salon oyunu ya da gerçekliğin taklidi olarak kaldığı halde bir filmin etkili olup olamayacağıdır. Üçüncü bölümde göreceğimiz filmler, yeni taleplere sahiptirler; sinemada gerçekçilik ve benzerlik iddialarından kopmuşlar ve sinemayı gündelik gerçekliği, olayların gelişim sırası ile mantık hakkındaki yaygın varsayımları sorgulamak için kullanmışlardır. Burada sorgulanması gereken, yönetmenin oluşturduğu alternatif gerçekliğin gücü ve tutarlılığıdır; öte yandan onun yaratıcı bireyselliğine daha fazla ağırlık verilir (yani o, geleneksel, sinema-öncesi anlamda bir sanatçıdan daha fazlasıdır) Bu üç bölümden oluşan inceleme aracılığıyla, bir dışavurum aracı olarak sinemanın zenginliğini –gerçeklik, kurmaca ve modernist idealleri birbirine zıt talepleriyle başa çıkma kapasitesinde yatan zenginliği– göstermeyi umuyoruz.

BİRİNCİ BÖLÜM

Gerçekçi Sinema

1

Sinemada Gerçekçilik

Ayın yüzeyinden gönderilen canlı televizyon görüntüleri fikrine alıştırılmış olduğumuz bu günlerde, hareketli görüntülerin olmadığı bir dünya düşünmek zordur. Üstelik sinemanın tarih öncesi, on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinden daha geriye gitmez. Yeterli hızla birbirini takip ettiği taktirde, gözün tamamen ayrı imgeler arasındaki bağlantıları algılayıp aldatılabileceği keşfi –doğrudur– bu tarihten çok daha öncesinde gerçekleşmiştir. Zoetrope gibi, görüşün devamlılığı (persistance of vision) ilkesine bağlı döner oyuncaklar uzun bir süre popüler olmuşlardı. Ancak bu durum, hareket yanılsaması yaratımına uygun olan bir dizi görüntüyü fotoğrafik araçlarla elde etmeyi olanaklı hale getiren kuru levha yönteminin devreye girmesinden sonra, yani 1870'lerde fotoğrafın gelişmesi ile olanaklı hale geldi. Bu gelişme can alıcıdır, çünkü animasyon ve çizgi filmin hayli özel durumunu bir kenara bırakırsak, bir hareket sanatı olan sinema temel görüntüleri elde etme aracı olarak kameraya ayrılmaz surette bağlıdır. Her ne kadar film gösterimi bir yanılsama süreci olup göz aldanımına (saniyede 24 ya da 16 karede geçen ve birbirini izleyen ayrı görüntüleri birbirinden ayıramamaya) dayalı olsa da, sinemanın gerçekçilik için bir potansiyeli vardır, çünkü kameranın kendisi bir hile

yapmaz. Kameranın verdiği görüntüler, bir hareketin gerçek yaşamda olduğu biçimiyle birbirini izleyen aşamalarının kaydedildiği görüntülerdir. Bu nedenle, 19. yüzyılda sinemayı kolektif olarak mümkün hale getiren kimyacılar, mühendisler, şovmenler, işadamları, sihirbaz ve meraklılar arasında kamerayı hareketi kaydetmek ve analiz etmek için kullananlara özel bir itibar gösterilmelidir.

Bu tür öncülerden biri, hayvan devinimleri üzerine 19. yüzyılın önde gelen otoritelerinden biri olan Kingston doğumlu profesyonel fotoğrafçı Edward Muybridge'di. 1877'de dikkatini, dört nala koşan atların ayaklarını yere nasıl yerleştirdikleri sorusunu çözmeye odakladı. Bu soru yüzyıllardır tartışılmıştı, ancak Muybridge'den önce kimse yanıtı bilmiyordu, çünkü bu hareket insan gözünün algılayamayacağı kadar hızlıdır. Muybridge bunun yanıtını bulmak için yıllarca deney yapmaya ve yirmi dört fotoğraf makinesinden oluşan karmaşık bir düzeneğe gereksinim duydu. Muybirdge'in bu örneğinden esinlenen Fransız fizyolog Etienne Marey hayvan ve kuşların devinimleri için kendi kayıt aracını geliştirdi. 1880'li yıllarda, iyi bir film kamerasının bileşenlerinin çoğuna sahip olan "fotoğraf tüfeği"ni imal etti. Muybirdge ve Marey'in her ikisi de hareketi incelemekle ilgilendilerse de, kitleleri eğlendirme aracı yaratmak konusunda hiçbir fikirleri olmamıştı; bu ikisinin sinemanın yaratım sürecinde dikkate değer bir etkileri olduğu, ancak Amerikalı mucit Thomas Edison'la kurdukları ilişki aracılığıyla iddia edilebilir.

Gerçekliğin görünümlerinin kaydedilip araştırılması için kamerayı kullanma arzusu, Lumière'le başlayan ilk günlerden itibaren yönetmenlerin kafasını sürekli kurcalamıştır. Burada yan yana giden ve günümüze kadar gelen iki gelenek –olgulara dayalı belgesel ile kurmaca gerçekçilik– mevcuttur; ve yapıtlarının gösterdiği gibi, sinema ve gerçeklik sorununa yönelik ilgi gösterenler, en büyük sinema sanatçıları arasından çıkar.

Belgesel filmin başlangıç noktası Birinci Dünya savaşı dönemine ve Amerikan doğumlu Robert Flaherty ile Rus Dziga Vertov'un ortaya çıkışlarına kadar geriye gider. 19. yüzyıl natüralist romanının etkisi altındaki gerçekçilik ve kurmaca arasındaki ilişki, D. W. Griffith ile Erich von Stroheim'ın enerjilerinin büyük bölümünü tüketirken, sesli film çağında gerçekçilik 1930'larda Jean Renoir'ın filmleriyle ve 1940'larda ise İtalyan Yeni-Gerçekçi yönetmenlerle –Roberto Rosselinni, Vittoria de Sica ve Luchino Visconti– Avrupa'da egemen bir tarz haline gelmiştir. Bu tarihten itibaren gerçekçilik uluslararası bir ilgi konusu olmuştur: Japonya'daki Akira Kurosawa ve Yashiro Ozu ile Hindistan'daki Satrajit Ray ilk akla gelen isimlerdir. 1960'larda hem film çekimi hem de ses kaydı için hafif ve taşınabilir ekipmanların üretilmesini sağlayan yeni gelişmelerle, yönetmenlerin *sinema-gerçek* (*cinema-verite*) ve televizyon röportajları biçimlerinde görüldüğü gibi, görüntü ve sesin, belgesel ve kurmaca arasında yeni ilişkiler geliştirdiğini görürüz. Bütün bu yaratıcı gelişmelere, film imgesi ve gerçeklik ilişkisi sorunu ile ilgilenen yoğun kuramsal tartışmalar eşlik etti. Eğer ilk dönem sessiz sinema kuramının başlıca ilgi alanı sinemanın düş potansiyeli ise, 1920'lerin sonlarında sesin ortaya çıkışı, sinemanın gerçekçi yanına çok daha fazla vurgu yapılamasına neden oldu. Büyük Britanya'da Paul Rotha ve John Grierson'un başını çektiği belgesel yönetmenleri ve kuramcıları Hollywood'da varolduğu iddia edilen ciddiyetsizliğin tam karşıtı olarak belgesel filmin eğitsel ve olumlu anlamdaki propagandacı işlevini ön plana çıkardılar. İtalyan eleştirmen ve yönetmenler –özellikle de Sica'nın değişmez senaristi Cesare Zavattini– 1940'ların başında Yeni-Gerçekçiliğin temellerini attılar ve 1950'li yıllarda bu akımdan öğrenilmesi gereken dersleri çıkardılar. Fransa'da André Bazin, sessiz sinemacılardan miras kalan ve bir sanat formu olarak sinemanın özünün kurgu ya da *montajda* yattığı görüşünü sorguladı ve Renoir, Rossellini, Orson Welles ve William Wyler gibi yönetmenlerin aynı gerçek-

çi geleneğe mensup olduklarını gösterdi. ABD'de Siegfried Kracauer, *The Theory of Film* adlı kitabında sinema ve fotoğrafın paylaştığı gerçekçi işlevlerden bütüncül bir sinema estetiği çıkarmaya çalıştı.

Sinemanın gerçekçi olmakla neden bu kadar ilgilendiğini görmek kolaydır. Kamera yaşamın yüzeyindeki ayrıntıları yakalamak için eşsiz bir araçtır. Kamera yüzleri, sokakları, manzaraları, insan gruplarını ve onların faaliyetlerini gösterebildiği kadar, davranışların ayrıntıda kalmış tuhaflıklarını da büyük bir güçle gözler önüne serebilir. Yaşamın kendisi bu düzeyde öylesine engindir ki, malzeme hiçbir zaman tüketilemez. Yaşamı olduğu haliyle göstermek isteyen yönetmenler doğmaya devam edecektir, şüphesiz tıpkı bir kır manzarasını ya da bir insan yüzünü resmederken tamamen büyülenen ressamların var olmaya devam edeceği gibi.

Ancak, yaşama bakmanın bir biçimi olarak gerçekçiliğin bu anlamda kendi sınırları vardır. Yaşamın yüzeyi büyüleyicidir, ama eşit derecede bir öneme sahip olan bir çok şey de görünmez olarak zihinlerimizde ve tahayyül dünyalarımızda kendisini gösterir. En iyi gerçekçi filmler, Devrim sonrası Sovyet Rusya'da ya da İkinci Dünya Savaşı sonundaki İtalya'da olduğu gibi, dönemin olayları doğal bir dramaya dönüştüğü zaman ortaya çıkma eğilimindedir. Eğer olayların kendisi başlı başına bir dram haline gelmişse, yönetmenin bunları dürüstçe ve doğrudan kaydetmesi yeterlidir. Fakat bu, eşit derecede önemli diğer işlevleri de yerine getirebilen sinemanın tek hedefi olarak görülemez. Yaşamın basitçe kaydedilmesi kadar yorumlanması da gerekir ve bu diğer öğelerin de hesaba katılabilmesi (ki katılmalıdır) anlamına gelir: İroni ve seyirlik, düş ve imgelem. Sinema yaşamımızın olgulara dayalı kaydedilmesi kadar bizi kendimizden uzaklaştıran bir eğlencedir de; toplumsal sorunlarımızı tanımlayabildiği gibi bizim düşlerimizle de ilgilenebilir. İzleyiciler bunu kesinlikle hisseder ve izleyicilerin daha bü-

yük bir kısmı işçiler ya da balıkçılar üzerine yapılmış bir gerçekçi filmdense bir müzikal veya bir western filmini izlemeye gider. Gerçekçi yönetmen ya da belgeselci kendisini çoğunlukla karşılaşmayı istediği izleyiciler ile anlaşmazlık halindeyken bulur ve kendi ülkesindeki toplumsal sorunları inceleyen yönetmenler kendi ülkesi dışındaki izleyiciler nezdinde başarı kazanır. Bu, çok sayıda izleyicinin gerçekçiliğe büyük bir ilgi duyduğu anlamına gelmez. Sicilyalı balıkçılara veya Hintli köylülere bu ülkeleri ziyaret etmemiş bir izleyici grubu ilgi duyabilir, ancak bu yalnızca ilave egzotik bir öğe bulunduğu içindir.

Sinemada gerçekçilik, diğer stiller arasında, yaşama bakışın yalnızca bir yoludur. Yönetmenin benimsediği disiplin ve filmlerinin kaçınılmaz olarak ortaya attığı toplumsal sorunlar onu çok değerli hale getirir; fakat western ya da müzikal türü de onun kadar sinemanın bir parçasıdır. Öte taraftan, gerçekçilik belki de sinemadaki en uzun süren eğilimdir. Gerçekçi kurmaca filmin –yaşamın kaydedilmesi (ki bu tek başına sanatsal değildir) ile gerçekte var olmayan bir öykünün yaratımı arasında nasıl bir ilişki kurulacağı– sorunu hiçbir zaman tüketilemeyecek ve her zaman yeni fikirleri kışkırtacaktır. Dev bütçelerle ve dünyaca ünlü oyuncularla yapılmış büyük seyirliklerdense, dürüst ve açık sözlü birçok düşük bütçeli filmin daha uzun ömürlü olma şansına sahip olduğunu söylemek kesinlikle doğrudur. Gerçekçilik sinemaya uygundur, çünkü kamera hile ve sahtekarlıkları açığa vurmada acımasızdır. Eğer oyuncuları 17. yüzyıl kostümleri içinde Fransa kralının sarayı olduğu varsayılan bir dekorun önüne yerleştirmeyi düşünüyorsanız, o zaman çok yetenekli biri olmanız gerekir. Aksi taktirde, birkaç yıl içinde parlaklık matlaştığında, filminizi izleyen izleyiciler ne canlandırdığınızı ("XIV. Louis'in sarayı") değil, fakat gerçekte ne gösterdiğinizi (peruklar ve komik kostümler içinde kartondan bir setin önünde rol yapan oyuncular) göreceklerdir.

2

Lumière mi Méliès mi?

Sinema, kökenlerini bildiğimiz kadarıyla kendinden daha eski sanatların hepsinden farklılık gösterir. Sinemanın kökenini ve gerçeklik ile seyirlik biçimindeki iki yönlü dürtüsünü araştırmak için Antik döneme dönmeye veya Yunan filozoflarının sözlerini uzun uzadıya düşünmeye gerek yoktur. Sadece, her ikisi de zengin birer fabrikatör çocuğu olan, Fransız sinemasının ve bugün bildiğimiz haliyle sinemanın temelini birlikte atan iki Fransız'ın kariyer ve çalışmalarına bakmamız gerekir. Bu iki Fransız Louis Lumière ve Georges Méliès'dir. Lumière 1890'lı yıllarda başlıca mucit ve bilim adamlarının çalışmalarına başvurarak sinematograf adını verdiği kendi aygıtını tamamlamıştır. 28 aralık 1895'te Paris, 14. Boulevard des Capucines'deki Grand Cafe'nin altında bulunan "Indian Room"da yapılan ücret karşılığı ilk film gösteriminin ardındaki kişi Lumière'dir. Bugün sinemanın doğumu olarak bu tarihi ansak da, o dönemde bunu önemli görmek mümkün değildi. Önceden basına ilan verilmemişti ve Lumière'in kendisi bile ilk gösterimde hazır bulunmayı kendisine dert etmemişti. O dönemde ağabeyi Auguste ile birlikte fotoğrafik malzemeler üreten büyük bir fabrikayı yönettiğinden ve o dönem için bu çok daha önemli olduğundan, Louis Lumière Lyon'da kaldı. Sinemanın

mühendislik kısmına onun katkısı oldukça küçüktür; yalnızca kameranın örtücü (shutter) hareketi ile fotoğrafik film kuşağının hareketinin senkronize edilme biçimini icat etmiştir (ve bunu yapmamış olsaydı, sinema tarihi kitaplarında bir dipnottan daha fazlasına layık olmayacaktı). Onun gerçek önemi başka yerde yatar ve bu iki yönlüdür. Her şeyden önce, Lumière sinemayı bir endüstri olarak kurmuştur. Sinematografı dayanıklı, güvenilir ve kusursuz olduğu gibi, kendisi de ondan on yıl süresince uluslararası düzeyde faydalanacak kadar işadamı duygusuna sahipti. Onun öneminin ikinci nedeni de, sinemayı baştan itibaren hareket halindeki gerçek yaşamı kaydetme biçimi olarak görmesidir, böylelikle onun filmleri sinemada gerçekçiliğin ilk örneklerini teşkil eder.

1895 yılında izleyicileri çok heyecanlandıran bu seans aşağı yukarı bir düzine kısa filmden oluşuyordu ve yaklaşık yarım saat sürdü. Bu filmlerin hepsi de bizzat Lumière tarafından çekilmiş, yıkanmış ve basılmıştı. Lumière icadını kullanmak için gerekli zamana sahip olmadan önce, keşfinin başka ellere geçmesine izin vermeyecek kadar kurnaz biriydi. Her film yalnızca bir dakika uzunluğundaydı ve filmin süresi hem kamera hem de projektör olarak kullanılan sinematograf cihazının içine alabileceği film makarasının büyüklüğü tarafından belirleniyordu. 1895 Aralık ayındaki ilk gösterime kadar Lumière yaklaşık elli kısa film yapmıştı ve hiç kayıt tutulmadığı için bu ilk seansta hangi filmlerin gösterildiğini bilmiyoruz. Ancak onun icat etmiş olduğu aygıtta gördüğü olanaklara dair net bir fikre sahip olabiliriz. Başlangıçta temel düşünce günlük hayatta olup bitenlerin kaydını yapmaktı. Yaptığı ilk film, Lumière'in Lyon'daki fabrikasından çıkan işçileri gösteriyordu ve karşıdaki bir evin penceresinden çekilmişti. Kapılardan çıkan işçiler görüntülendiklerinden –gerçekte ilk gizli kamera çekiminden– bütünüyle habersizdiler ve film kapatılan kapılar ile sona eriyordu. Lumière'in filmlerinin çoğu, bir nehir gezintisinden sonra gemiden inen fotoğrafçıların toplantısı, bir prens

ya da bir devlet başkanının bir resepsiyona katılışı, sanatçıların sokak gösterileri ya da tramvay ve taşıtların hareketleri gibi resmi ya da kamusal olayları gösteriyordu. Diğer filmleri ise Lumière'in babasının arkadaşları ile kağıt oynaması ve ağabeyi Agustue'un bebeklerine yemek yedirirken karısına yardım edişi gibi aile yaşantısından sahneleri gösteriyordu. Bunlar, izleyicileri bugün bize önemsiz gelen ayrıntılarla –rüzgarın ağacın yapraklarını hareket ettirişi veya bir sokak çekiminde arka planda koşuşturan figürler gibi– etkiliyordu. Lumière'in diğer filmleri, en azından 1895'teki izleyiciler için, daha seyre değerdi. Lumière gemilerin limandan ayrılışını ve kıyıya çarpan dalgaları göstererek ömründe denizi hiç görmemiş izleyicileri etkiliyordu. Trenlerin bir istasyona girdiği filmler ise daha çarpıcı olanlardı. Bu sahneler öylesine güçlüydü ki, izleyicilerin çoğunun korkuyla koltukların altına saklandıklarını söylenir.

Lumière filmlerinin bir kısmı onun ardıllarının araştıracağı yeni ve beklenmeyen olasılıkları ortaya çıkardı. Sözgelimi, işçilerin bir duvarı yıktıkları önemsiz bir sahneyi filme aldı. Özel olarak heyecan verici bir hadise değildi. Fakat bu olay geriye sarılarak gösterilince, tamamen büyülü olan bir yanılsama oluştu. Bir duvar tozların arasından yükseliyor ve parçalar bildiğimiz doğa yasalarına meydan okuyarak bir araya toplanıyordu; bu bir mucize olarak görüldü. İlk filmlerinden bir diğeri bitkileri sulayan bir bahçıvanı gösteriyordu. Yaramaz bir çocuk onun arkasından hissettirmeden yaklaşıyor, hortuma basıyor ve bahçıvan hortuma bakarken onu sırılsıklam etmek için birden ayağını çekiyordu. Bu film sessiz sinema izleyicilerinin hoşlandığı bütün komedi filmlerinin kaynağıdır; hatta bahçıvanın çocuğun peşinden koşması ve onu cezalandırmasından dolayı klasik kovalama sekanslarının uzak atasıdır. Filmin bu sahnesi ilk sinematograf afişlerinden biri üzerine çizildiği için, bu film en popüler Lumière filmleri arasındaydı. Fakat Lumière'in kendisi bir sanat ve endüstri olarak sinemanın gelişme-

si için son derece hayati olan öykü anlatıcığı ve yanılsamanın* olanaklarına çok az ilgi gösterdi.

1895'ten 1905'e kadar olan on yıllık süreçte Lumière Kardeşler, Louis'nin icadından dünya çapında yarar sağladılar. Temsilcilerini (kamera operatörlerini), kendi gösterim programlarını düzenlemek için büyük Avrupa şehirlerine ve bazı Doğu ülkelerine gönderdiler ve bu temsilciler o ülkelerin tipik sahnelerinin çekimleri ile geri döndüler. Bu yolla Lumière, İspanya'da arenaya giren matadorlardan Londra'nın kalabalık sokaklarında gösteri yapan zenci dansçılara, Saygon'da zorlu bir çalışma içindeki ırgatlardan Roma veya Stockholm'deki resmi geçitlere dek çeşitli konuları işleyen binin üzerinde filmi içeren bir katalog oluşturdu. Lumière'in, ölümünden iki yıl önce Fransız sinema müzesi Cinematheque'e bağışladığı film koleksiyonu bugün bizlere büyüleyici bir tarihsel kaynak olarak hizmet eder. Onlar bizlere yüzyıl dönemecindeki yaşamın –o dönemin modası ve ulaşım yolları gibi– tam bir görünümünü verir. Bu filmler, atın yerini henüz motorlu taşıtın almamış olduğu, bir insanın işi ve toplumdaki yerinin giydiği kıyafetlerden hemen anlaşıldığı 20. yüzyılın ilk günlerindeki yaşamın gerçek ritmine dair fotoğraflardan ve kitaplardan öğrenebilmiş olduklarımıza katkıda bulunurlar.

Lumière sinemasının katı sınırları vardır. O, uygun noktalara değişmez bir açıyla yerleştirdiği kamera ile bir dakikadan fazla sürmeyen filmler çekmekten hoşnuttu. Lumière ya da onun yardımcılarından biri tarafından çekilen filmlerde kamera nadiren hareket eder, kamera yalnızca hareket eden bir vasıtanın –Venedik'teki Büyük Kanal'da süzülen bir gondolun veya Brüksel istasyonuna giren bir trenin– içine yerleştirildiği zaman hareket halindedir. Aksi takdirde, kamera tamamen sa-

(*) Orijinal metinde Roy Armes "magic" kavramını kullanmaktadır. Ancak kastettiği sinemanın yanılsamaya bağlı sihri olduğu için, kolay okunurluk açısından yanılsama olarak çevirmeyi uygun bulduk. (ç.n.)

bittir, yalnızca onun çevresindeki yaşam canlıdır. Lumière daha komplike bir çalışma yapmak için birkaç çekimi birleştirmek yoluyla daha büyük bir etkinin elde edilip edilmeyeceği üzerine asla düşünmemiş görünür ve filmlerinin basitliği, onların hem gücü hem de zayıflığıdır. Bu filmler fevkalade ama bölük pörçük şekilde, kısa ama tamamen gerçek olarak görüntülenmiştir. Fakat, bu filmlerden önce gelen peepshow'ların* tersine, Lumière'in filmleri görüntülere gerçek boyutlarını ve bir canlılık duygusu kazandırdı. Onun insan figürleri normalden daha büyüktü ve o yaşamın akışını, kalabalık ve işlek caddeleri, tren ve nehirleri yakalayabilmişti. Lumière'in kameraya kazandırdığı biçim sayesinde, film kamerası kolaylıkla taşınabiliyordu ve kamera operatörü bir fotoğrafçının sahip olduğu özgürlükle çalışabiliyor, yaşamla karşı karşıya gelmek ve kendi çevresindeki insanları ve durumları incelemek için dışarı çıkabiliyordu.

Şayet bizler onun çalışmalarını, sinematografın ilk gösterisine davet edilenlerden biri ve (dolayısıyla) onun çağdaşı olan Georges Méliès'nin sineması ile karşılaştırırsak, Lumière'in stilini gerçekçilik içine yerleştirebiliriz. Sihirbaz, illüzyonist ve Robert Houdin tiyatrosunda yönetmen olan Méliès daha ilk gece on bin frank karşılığında Lumière'in sinematografını satın almayı teklif etti ve teklifi doğal olarak reddedildi. Bu ona bir yönetmen olarak sinema işine girene kadar on kat fazlasına mal oldu. Büyülü fenerler ve özel aydınlatma efektlerini içeren sahnedeki çalışmaları, onu, sinematograftaki –ciddi bir işadamı olan Lumière için akla hayale sığmayacak olan– çok farklı potansiyelleri görme konumuna taşıdı ve sinematografa ilk kez seyirlik boyutunu katan o oldu. Bütün ilk yönetmenler gibi, o da yalnızca Lumière'i taklit ederek işe başladı, ancak gerçek yaşamı bu yolla filme almak, uzun süredir sihirbazlık yapan bi-

(*) Küçük bir delikten izlenen görüntüler. (ç.n.)

rini tatmin edemezdi. Bizzat Méliès tarafından geliştirilen efsaneye göre, bir gün Paris'teki Place de l'Opera'da çekim yaparken, film onun oldukça ilkel kamerasının içinde sıkıştı. Makineyi tekrar çalışır hale getirmesi birkaç dakikasını aldı ve sonra çekime devam etti. Filmi yıkadığında olağanüstü bir şeylerin olduğunu anladı: Sanki sihirle olmuş gibi, bir otobüs birdenbire bir cenaze arabasına, erkekler de kadınlara dönüşmüştü. Bunun yalnızca bir söylenti olup olmadığını söylemek imkansızdır. Ancak kesin olan, Méliès'nin çok çeşitli hile efektlerini kısa sürede öğrendiğidir. 1897'de de, Montreuil-sous-Bois'de kendi mülkü olan yerde ilk gerçek film stüdyosunu kurdu. Burasının, halk için seyirlikler düzenlemek ve hilelerini tasarlamak için gereken her şeye sahip olduğu Robert Houdin tiyatrosundaki özel sahnesinin muadili olduğuna kuşku yoktur. Film çekiminin mutat bir biçimde açık havada gerçekleştirildiği bir dönemde, böylesi bir stüdyonun yapılması Méliès'nin gündelik yaşamınkilere değil, kendi kurallarına itaat eden bir dünya inşa etmeye yönelik ilgisini gösterir.

Méliès mümkün olan her türden film yaptı. Montreuil'deki stüdyosunda (yerlilerin ayaklanması, Filipinler'e Amerikan müdahalesi veya Martinik'deki yanardağın püskürmesi gibi) gerçek yaşamdaki olayların ustalıkla taklidini gerçekleştirdi. Gerçekten halkı aldatmaya yönelik bir girişim yoktu, çünkü muhabirler olay yerine henüz ulaşmamışlardı. Méliès ve şüphesiz onun izleyicileri için –en bilinenleri *The Dreyfuss Affair* ve *The Coronation of Edward VII*– bu tür filmler güncel olayları göstermek için gazetelerde düzenli olarak görülen çizim ve gravürlerin yalnızca bir uzantısıydı. Méliès aynı zamanda, hardaldan korseye kadar, farklı konularda reklam filmleri yaptı. Hepsi de komik, neşeli filmlerdi. Şapka satımı için, canlı tavşanları bir makineye koyuyor ve tavşanların hızlı bir şekilde çok sayıda yeni şapkaya dönüştüğünü gösteriyordu. Ardından işlem tersine çevriliyor ve bu kez canlı tavşanlar üretmek için makinenin içine şapkalar konuluyordu. Reklamcılık etiği ile

bu kadar ilgilendiğimiz şu günlerde, Méliès'nin karakterlerinin (ve onların köpeğinin) büyük bir iştahla yediği hardalın gerçekte çikolatalı krema olduğunu öğrenmek oldukça eğlendiricidir.

Méliès en tanınmış hileli kısa filmlerinde, hızlı ve yavaş çekim yöntemlerini kullanır. Kameranın elle işletildiği o dönemde bu efektleri elde etmek kolaydı. Kamera operatörü gösterim esnasında verilecek zıt efektler için, çekim boyunca kamerayı daha yavaş ya da daha hızlı kullanmak zorundaydı. Méliès yanılsama tiyatrosunun bütün küçük aygıtlarını kullandığı kadar, değiştirim (kameranın durdurulup, önündeki nesne ve objelerde değişiklik yapılması ve çekimin aynı noktada devam ettirilmesi), bindirme (iki ya da daha fazla çekimi birbirinin üstüne basma) ve zincirleme (kararan –fade out– bir çekimi açılan –fade in– görüntü ile birleştirme) gibi film hilelerini de kullandı. Bir sahne illüzyonunun yeniden üretimi olan *The Conjuring Away of a Lady at Robert Houdin Theatre* gibi filmler ve hatta aynı anda iki kez gözüktüğü ya da kafasıyla sihirbazlık numarası yaptığı *The Man with the Heads* (1898), *The One-Man Orchestra* (1900) ile *The Melomaniac* (1903) gibi daha çarpıcı filmler, film hilelerinden aldığı hazzı açıkça gösterdi. Ama en ünlü hile, çılgın bir bilim adamının onun başını kesip, bir balon gibi şişirerek eğlendiği 1902 yapımı *The Man with the India-Rubber Head* filminde yer alıyordu. Ardından bilim adamının asistanı onu teslim alıyor, ancak daha çok şişiriyor ve film bir patlama ile son buluyordu. Bunun gibi hileler, filmin başarıyla yönlendirilmesini ve bazı durumlarda karmaşık bir mekanizmayı içerir. Ancak, çok tuhaf bir biçimde, Melies hiçbir zaman kamerasını hareket ettirmedi (kafayı büyütmek için kamerayı ona doğru hareket ettirmek yerine, onu kameraya doğru getirdi).

Bu filmler net bir şekilde Méliès'nin yaratıcılığını gösterir, ancak onun hayal gücünün alanı en iyi Grimm Kardeşler, Ju-

les Verne ve pantomimden alınan öğelerin eşsiz bir kişisel harmanlanışım yaptığı daha uzun fantezilerde görünür. Méliès; Sinderalla, Mavi Sakal, Aladdin gibi bir çok peri masalının versiyonlarını yaptı. Aynı zamanda *Aya Seyahat* (*La Voyage dans la lune*, 1902), *The Voyage across Impossible* ve *The Conquest of the Pole* (1912) gibi fantastik yolculuk filmleriyle dünya çapında ün kazandı. Bu filmler bütünüyle onun hayal gücünün yaratımları ile doludur: Çılgın profesörler, beden diliyle hareket eden bilim adamları, komik sürüngenler, arkadaş canlısı canavarlar, görülmeyen ve duman kümesi içinde çıkıp kaybolan oynak akrobatik şeytanlar ve Edward tarzı kartpostallardan çıkmışçasına ahenkle bir ileri bir geri yürüyen tombul koro kızları. Ay, (uzay aracı onun gözüne inene kadar) gülen bir yüz olarak gösteriliyordu ve yıldızlar, ip üzerinde sallanan ve gökyüzü resmi yapılmış perdenin deliklerinden hayal meyal görünen Chatalet tiyatrosundaki güzel kızlardı.

Méliès'nin filmleri büyük bir sıcaklığa ve kabalığa yer vermeyen bir mizaha sahiptir. Onun filmlerinde canlı bir yaşam duygusu vardır, hileler ve fanteziler Méliès'nin hazırladığı ve maliyeti siyah-beyazdan iki kat fazla olan elle boyanmış versiyonlarda daha çarpıcıdır. Her ne kadar filmlerini çok ayrıntılı tasarlasa da, öyküsünü diyalog ve açıklama veren ara yazılara ihtiyaç duymaksızın anlatmıştır. Méliès bir süre için büyük bir ün sağladı, ancak büyük öncülerin başına eninde sonunda geldiği gibi, bir zamanlar orijinal ve hatta devrimci olan tarzının sınırları, sinema geliştikçe belirgin hale geldi. Lumière'in modasının geçmesi üzerine, onun yaptığı filmlere böylesine avantaj kazandıran teatral nitelik ve sinemaya seyirliği sokmuş olan stil, artık şaşırtıcı görülmüyordu. Méliès'nin bütün filmlerinde mekân olarak kullandığı Montreuil'deki set (daha sonraları burada çok nadir değişiklik yaptı) fazlasıyla küçüktü. Bu setin ön tarafında (sinema localarındaki koltukların en iyisine tekabül ediyordu) Méliès'in "kahve öğütücüsü" veya "makineli tüfek" adını verdiği çok gürültülü ve hantal bir cihaz olan kame-

ra yerleştirilmişti. Méliès özel efektler hariç, kamera ve aktörler arasındaki mesafeyi hiçbir zaman değiştirmedi, tıpkı öykülerini her zaman aynı sahne ve resim dizisinden oluşturduğu gibi. İzleyicileri sahneye dâhil etmek ve yeni bir uzam duygusu yaratmak için kamerayı yaratıcı bir biçimde kullanmak ona oldukça yabancıydı.

Georges Méliès yaratımına katkıda bulunduğu sanattaki gelişmeler tarafından aşılmış bir öncüden çok daha fazlasıydı. Louis Lumière'in yapıtları kurmaca uzun metrajlı filmleri değil, belgesel filmleri haber verir. Onun sineması, giderek daha fazla sayıdaki insanın yaşamlarındaki ve evlerindeki günlük olayları kaydettiği 8 mm. ile gerçek vakaları inceleyen ve en azından ruh olarak amatör filmler çeken 1960 ve 1970'lerin *sinema-gerçek* (*cinéma-vérité*) ekolü ile bağlantılıdır. Fakat kurmaca filmlerin karmaşık dünyasını haber veren ve ilk gerçek sinema sanatçısı olan Méliès'dir. Lumière'in aksine Méliès sinemayı bütün sanatların bir tür karışımı olarak görmüştür, kurgu ile kameranın bütün gücünü fark etmemiş olsa da, çalışmaları Hollywood'un yolunu açmış ve kitlesel bir eğlence aracı olarak sinemanın rolünü göstermiştir. Eğer Lumière ve Méliès isimlerini birleştirirsek, sinemanın 1900 gibi erken bir tarihte sunduğu olanakların geniş alanı hakkında bir fikre ulaşırız. Bu alan iki kutup, yani yaşamın doğrudan kaydedilmesi ile film yapımının gerçekten kendi yerini bulduğu düşsel seyirliğin coşkun kullanımı arasındadır. Vurgu sürekli olarak değişir, ama ikilik kalır ve her yeni yönetmen Lumière ve Méliès'nin, yani gerçek yaşam ile fantezinin kendisine özgü bir karışımını oluşturmalıdır.

3

Flaherty ve Belgesel Düşüncesi

Kurmaca yapıtlar olan genelde daha uzun filmlerin tersine, mevcut olgularla ilgilenen filmleri içermesi nedeniyle, belgesel terimine yönelik çok sayıda yorum yapılabilir. Bu, belgeselin *Housing in New Zeland* (*Yeni Zelanda'da Yerleşim*) ya da *Precise Measurements For Engineers* (*Mühendislik için Kesin Ölçüler*) gibi başlıklarla sınırlı olduğu anlamına gelmez. Aslında, hiçbir şey sıkıcı gündelik gerçekliğe, belgeselin yaratıcılarından biri olan Robert Flaherty'nin çalışmalarından daha uzak olamazdı. Bir maden mühendisinin oğlu olan 1884 Michigan doğumlu Flaherty dokuz yaşına, yani ailesini iflasa sürükleyip çalıştırdıkları işçileri ayaklanmaya götüren ekonomik bunalıma kadar, sorunsuz bir çocukluk geçirdi. Bu olay babasını, onun geleceğini Kuzey'de, Kanada'da aramaya sevk etti ve sonuç olarak Flaherty on iki ve on dört yaşları arasında, o yaştaki çoğu gencin yalnızca hayalini kurabileceği türden bir yaşam sürdü. Ücra bir maden kampında kaldı ve daha önce hiçbir beyaz adamın ayak basmamış olduğu yerlerde bulundu. Aynı zamanda, kendi kıyafetleri ile geyik derisinden yaptıkları çarıklarını ona hediye eden, onu çadırlarına davet edip nasıl avlanılacağını öğreten yerlilerle temas kurdu. Her ne kadar bir maden yüksek okuluna kısa bir süre başarısız bir şekilde devam etse de, Fla-

herty hiçbir zaman resmi eğitime sahip olmadı. Bu yıllar boyunca edindiği deneyimler onun daha sonraki film çalışmalarını etkiledi: İlkel yaşam biçimlerine yönelik saygı, (Fenimore Cooper ve R. M. Ballantyne'ı okuyunca daha da pekişen) serüvenden alınan haz ve zor koşullarda yaşayabilme kabiliyeti. Düzenli bir kariyer için az sayıda niteliğe sahipti ve ilk uzun yolculuğuna çıkmak için görevlendirilmeden önce, birkaç yılı iş aramakla geçirdi. Ardından yirmi altı yaşında iken, Hudson Körfezi'nin Doğu kıyısının açığındaki adalarda demir madeni aramaya gönderildi.

Sonraki birkaç yıl içinde Flaherty, Kuzeydoğu Kanada'da bazı yolculuklar yaptı ve üçüncü seyahatinde patronunun önerisi ile yanma bir film kamerası aldı. İlk çekimini 1913 yılında Baffin Adası'nda yaptı, ancak ciddi bir şekilde film çekmeye 1916 yılında başladı. Eskimolar Flaherty için yalnızca bir konu olmaktan daha fazlasını ifade ediyordu. Her gün ölümle burun buruna gelen ve buna rağmen büyük bir neşe ve asalet sergilemeye devam eden bu insanlar arasındaki yaşam deneyimi Flaherty'yi derinden etkiledi. Kuzeyde Eskimoların yardımı olmadan hiçbir beyaz adamın hayatta kalamayacağım bildiğinden, onlara olan vefa borcunu her zaman kabul etti. Onları her zaman yalnızca yardımcıları olarak değil, aynı zamanda ortak-yaratıcı olarak da film çekimlerine dâhil etmeye çabaladı. Hatta onun film yapımına yaklaşımının, bir çok ünlü film yönetmeninden ziyade, Eskimo sanatına çok daha fazla benzediği öne sürülmüştür. Eskimo oymacıları, sözgelimi ayıbalığına ait olan bir fildişi parçasına biçim vermeye çabalamaz. Onların amacı malzemede zaten varolan biçimi açığa çıkarmak ya da ortaya koymaktır. Flaherty filmlerinde her zaman buna benzer şeyler yapmaya; insanlara ve ortama ilişkin deneyimleri aracılığıyla doğal bir biçimde ortaya çıkan filmlere olanak sağlamaya çalışmıştır. Ancak Flaherty'nin ilk başlarda bazı hayal kırıklıklarıyla yüz yüze gelmesi kaçınılmazdı. 1916 yılında yaklaşık yetmiş bin feet uzunluğunda bir filmle –ki bu sessiz film hızın-

daki izlemede yaklaşık 17,5 saat eder– Kuzey'den geri döndü. Bunu yavaş ve sabırlı bir şekilde kurgulamaya başladı. İlk dönem nitrat filmle ilgili, bu filmi kullanan herkesin bir dezavantaj olduğunu kabul etmek zorunda olduğu, bir konu vardı – bu film çok kolay alev alabiliyordu. Flaherty bunu herkes kadar iyi biliyordu, ancak bir gün dikkatsizlik yaptı. Kurgusunu yaptığı filme içmekte olduğu sigarasını düşürdü ve 70 bin feet filmin tümü alevler içinde kaldı.

Bu tür bir felaket kesin olarak birçok insanın film kariyerini bitirirdi, ancak Flaherty'nin kariyerini değil. O cesareti kırılacak bir insan değildi. Hâlâ sahip olduğu filmin baskısını izlediğinde (o dönemde başka kopyalar basmak olanaksızdı) gerçekte bunun bir kayıp olmadığı sonucuna vardı. Ancak film bölük pörçük ve sıkıcı olabilirdi, bundan dolayı Flaherty filmi yeniden çekmeye karar verdi, bu sefer bir Eskimo ailesinin bir yıllık yaşamını gösterecekti. Bu filmi, 1920'de bir sponsor (Revelion Freres'in kürk şirketi) bulana dek yapamadı ve ancak o yıl Kuzey'e tekrar gidebildi. Yanına yalnızca iki kamera almadı, aynı zamanda çekimler yapılırken filmini yıkamaya, basmaya ve göstermeye de karar verdi ve bu nedenle ilave malzemeye gereksinim duydu. Filmin çekimi Hudson Körfezi'ndeki Harrison Limanı'nda başladı ve Flaherty oyuncularını seçti: Nanook ile birlikte üç genç adam ve onların eşleri ve çocukları. Kuşkusuz onlar için bir film düşüncesi bütünüyle inanılmazdı. Bizler, tıpkı bir kitabı okumayı öğrenmek zorunda olmamız gibi, bir filmi ya da resmi okumayı da öğrenmemiz gerektiğini unutmaya eğilimliyizdir. Eskimolar da önceleri bunu yapamıyorlardı. Başlangıçta kendi fotoğrafları onlara gösterildiğinde buna anlamadan ve ellerinde tepe taklak tutarak bakıyorlardı. Benzer biçimde, Flaherty filminin ilk sahnelerini onlara gösterdiğinde, bunu da anlamadılar. Perdedeki Nanook'a, ardından seyircilerin içinde bulunan Nanook'a baktılar; sonra da perdeye ve aynı zamanda ışık kaynağı olan göstericiye. Fa-

kat deniz ayısı avının çekimleri başladığında, birden heyecanlandılar ve Nanook'u yüreklendirmek için bağırmaya başladılar. Flaherty bu gibi sahneleri göstermenin tüm projenin yaşamsal parçası olduğunu görüyordu, ama bu birçok güçlüğe neden oldu. Elektrik fazlasıyla güvenilmez olduğundan filmi basmak için ışık kaynağı olarak gün ışığını kullanması gerekiyordu, filmi yıkamak için de buzdaki altı feet'lik bir delikten bidonlara dolan suyu kullanmak ve çalışırken bu suyu buzlardan temizlemek mecburiyetindeydi.

Flaherty her ne kadar Eskimoların "gerçek" yaşamını kaydetmekle ilgileniyorsa da, filme aldığı olaylara belirli bir düzen vermiştir. Nanook ve arkadaşları artık hayvan postu ticareti ile uğraşıyorlardı ve artık otantik Eskimo kıyafetlerini giymiyorlardı. Dolayısıyla Flaherty büyük bir sorunla karşılaştı; onların ıskartaya çıkarttıkları "hakiki" kıyafet çeşitlerini bulmak için harcamalar yaptı. İç mekân çekimleri açısından Flaherty'nin yirmi ayak çapındaki normal bir igloo'yu kullanması imkansızdı, bu nedenle Nanook ona daha büyük bir igloo inşa etmek için birkaç gün harcadı. Benzer şekilde, Nanook'un gerçek bir deniz ayısı yakalaması düşüncesiyle değil de, Flaherty'nin filme heyecan veren bir bölümü çekmesi düşüncesiyle avın dikkatlice düzenlenmesi gerekiyordu. Bundan dolayı, Flaherty tarafından çekildiği biçimiyle belgesel, kesinlikle bilimsel ve objektif kayıt yapma anlamına gelmez, bu daha çok bir tür oyundur. Eskimolar kendi normal yaşamlarını sürüyormuş gibi yaptılar, fakat gerçekte Flaherty'nin gelişi onların yaşam düzenlerini tamamen bozdu. Zamanlarının büyük bölümü film çekiminde geçirdikleri için Flaherty onları doyurmak ve desteklemek zorunda kaldı. Onun ilişki kurduğu Eskimolardan çoğunun daha sonradan sıkıntı çekmesi, belki de yaşamlarındaki bu kesintiden ileri gelmişti. Sözgelimi, bundan iki yıl gibi uzun bir zaman geçtikten sonra, yüzünün ve isminin dünyanın her tarafında bilinmesine karşılık Nanook açlıktan ölmüştü.

1922 yılında, *Kuzeyli Nanook* (*Nanook of the North*) filmini tamamladığında, Flaherty bunu dağıtacak kişiyi bulmakta büyük zorluk yaşadı, çünkü bu film, daha önce yapılmış filmlerden oldukça farklıydı. Sonunda, filmin en iyi yerlerinde alkış tutması için arkadaşlarını ayarlayarak, bir deneme gösterimi hazırladı ve filmini Pathe'ye sattı. Çevirdiği bu dalavereye rağmen, film özellikle Avrupa'da başarılı oldu ve Flaherty bundan sonra artık bir maden arayıcısı değil, bir yönetmendi. Paramount'tan Jesse M. Lasky ona bir telgraf yolladı, (şöyle diyordu): "Sizden başka yerlere gitmenizi ve bir başka *Nanook* yapmanızı istiyorum. İstediğiniz yere gidin. İstediğinizi yapın. Masraflarınızı karşılayacağım. Dünya sizin yeteneklerinize minnettardır." Flaherty ailesi ile birlikte Samoa'ya gitti ve orada Polinezyalı bir *Nanook* yapmaya kalkıştı, ancak oradaki yaşam donmuş Kuzey'den alabildiğine farklıydı. Samoa'da varolma mücadelesi yoktu, ne havası ne de toprağı düşmancaydı ve bir süre için Flaherty filme nasıl şekil vereceğini düşündü. Nasıl bir film ortaya çıkacak sorusuna dair net bir fikri olmaksızın binlerce feet'lik çekimler yaptı. Aslında, ilk yıl çektiği görüntülerin hiçbiri gösterilecek olan filmde kullanılmadı, fakat bu noktada Flaherty önemli bir fotoğrafik keşifte bulundu. O vakte kadar filmler siyah-beyaz arasında mükemmel bir kontrastlık veren ve kullanımı kolay olan ortokromatik filmlerden yapılıyordu (bu *Nanook* için ideal olmuştu), ancak bunlar ayrıntıların yaratımında kullanışsızdı. Flaherty renkli film kameralarında kullanmak üzere pankromatik ham filmleri yanında getirmişti. Kamerası kırıldığında, Flaherty bir deney olarak siyah-beyaz çekimler için pankromatiği kullandı. Sonuç bir buluş ve bitmiş filmin güzelliğiydi; ham filmin kullanıldığı ilk uzun metraj film olan *Moana* (1926) birkaç yıl içinde tüm sinemacıların (yönetmenlerin) pankromatiğe dönmesine katkıda bulundu. Bütün filmlerinde olduğu gibi, Flaherty eski yaşam biçimlerini yeniden yaratmaya yöneldi ve kahramanı, fil-

min temel amacı açısından, aslında yaşamında yeri olmayan bir dövme (tatoo) seremonisi için altı haftalık bir acıya katlanmak zorunda kaldı. Dağıtımcısının filmi "Bir Kuzey Denizi Sirenin Aşk Yaşamı" olarak halka tanıtmasına rağmen, film gişe gelirlerine göre *Nanook*'tan daha az başarılı oldu. Fakat eleştirmenler filmi amacına uygun buldular ve eleştirmen John Grierson *Moana* hakkında ilk kez bugün kullandığımız anlamda "belgesel" sözcüğünü kullandı.

Moana'nın ardından iki kısa film çeken Flaherty için uzun bir hayal kırıklığı dönemi başladı, kısa bir süre Güney denizlerinde geçen bir Hollywood epik filminin setinde çalıştı ve ünlü Alman yönetmen Friedrich Murnau ile *Tabu* (1929) filminde işbirliği yapmayı denedi. Ortaya muhteşem bir film çıktı, fakat bu filmin Flaherty ve onun yaşam anlayışı ile çok az ilişkisi vardı. Bu nedenle 1931 yılında Flaherty, John Grierson için ve Empire Marketing Board adına *Industrial Britain* adlı filmi yapmak üzere Londra'ya geldi. Bu buluşma oldukça ilginçti, çünkü Flaherty *Nanook* ile belgesel türünü yaratmış, Grierson da 1930'lu yıllarda bunu bir harekete dönüştürmüştü. Ama bu İngiliz yönetmenler aynı zamanda dönemin politik atmosferinden, 1920'lerin sonundaki Sovyet sinemasından ve Eisenstein, Pudovkin, Dovzhenko gibi yönetmenlerin yaptığı devrimci filmlerden derinden etkilenmişlerdi. Onların filmlerini toplum için ilerici bir katkı olarak gördüler ve bu yönetmenler sanattan ziyade daha çok eğitim yönü ile ilgilendiler. Onlarla karşılaştırıldığında, Flaherty, modern düşüncelere karşı duran ve başlıca ilgisi ölmekte olan ilkel kültürler hakkında film yapmak olan bir romantikti. Grierson'un belgeselcileri Empire Marketing Board ve GPO gibi büyük kuruluşlar için çalışıp, rıhtım işçileri ile postacılar, telefonlar ile iskan sorunları hakkında "resmi" filmler yaparken, Flaherty varolan ticari sistem içinde çalışmayı denedi ve bizim Batı uygarlığımızın tehdit ettiği yaşam biçimlerini perdeye yansıtan kişisel filmler yaptı.

Bu fark, Flaherty'nin İngiltere'de gerçekleştirdiği 1934 yapımı önemli filmi *Aran'lı Adam*'da (*Man of Aran*) çok nettir. Gaumont-British tarafından finanse edilen Flaherty film için tam iki yıl uğraştı, bu film bitene kadar üç kez 10.000 sterlinlik bir bütçe tahsis edildi ve bu bütçeye karşılık film altı ay içinde 50.000 sterlin kazandırarak büyük bir başarı sağladı. Flaherty, Aran adası yaşayanlarının zorlu gündelik yaşamlarıyla, yaşam ve yiyecek için monoton kavgaları ile ilgilenmediğini gösterdi. Onun asıl konusu insanın denizle olan mücadelesi hakkında bir lirikti ve filmi köpekbalığı avına çıkma ve sahilde patlak veren bir fırtına etrafında oluşturdu. Filmin gösterdiği haliyle, her iki konu da kısmen yanlıştı: Balıkçılar, filmde yaptıkları gibi, normalde açık denize açılmıyorlardı (Flaherty onları para ve ün karşılığında ikna etti) ve son köpekbalığı adada elli yıl önce yakalanmıştı. Köpekbalığı avı epizodu için Flaherty özel olarak Galloway'de yapılmış zıpkınlara sahip olmak zorundaydı ve bunu kullanmalarını öğretmek için balıkçılara uzmanlar tutması gerekti. Her halükarda filmin ima ettiği kadar tehlikeli olmaktan çok uzak olan Aran adalarının sunfish adlı köpekbalıkları, yalnızca planktonla besleniyordu. Yine de, bu sahneler Flaherty'nin amaçladığı denize karşı insan temasını aktardı ve başka türlü gerçek yaşamın donuk bir izahatından ibaret olacak filme heyecan katmak için diğer filmlerinde de kullandığı gerilimi ekledi. Flaherty'nin film yapma biçiminin en ilginç yönü, onun kameraya yönelik tutumudur. O kamerayı "Biz onları çekemeyiz, kamera bunu yapmayı istemez" diyen bir canlı gibi kullandı. Günümüzde, 1934 yılının Aran'ındaki gerçek koşullara çok az ilgi duyduğumuzdan, Flaherty'nin öneminin onun kamerayı spontane kullanımda yattığını görmek kolaydır. Toplumsal sorumluluğa ilgisizlik bugün bizleri Grierson ve meslektaşlarından daha az şok eder ve görüntünün katışıksız güzelliği, büyüleyici bir öykünün olmayışını ve kötü stüdyo ses kaydını telafi etmektedir.

1935 yılında Flaherty *Fil Çocuk* (*Elephant Boy*) adlı filmi yapmak için Hindistan'a gitti. Fakat gösterime girdiği haliyle, bu film Flaherty'nin malzemesini, Alexander Korda'nın Denham stüdyolarında çekilen bir öyküsü için arka fon olarak kullandı. Söylemesi bile gereksiz, film ne bu karışımdan yararlandı ne de başarılı oldu ve Flaherty yeniden uzun bir işsizlik ve hayal kırıklığı dönemi yaşadı. Daha sonra 1939 yılında Flaherty, bir diğer önemli belgesel film yapımcısı-yönetmeni olan (*The River* ve *The Plow that Broke the Plains* filmlerini yapan) Pare Lorenz tarafından, John Steinbeck'in *Gazap Üzümleri* adlı romanında işlediği yoksulluk ve topraklarını kaybetme gibi sorunları anlatan bir belgeseli (*The Land*) yapmak üzere görevlendirildi. (Bu roman yaklaşık aynı tarihlerde John Ford tarafından da sinemaya uyarlandı.) Flaherty gördükleri ve filme aldıkları karşısında müthiş öfkelendi ve elindeki malzemeden bir film oluşturmakta zorlandı. Uzun bir çalışmama döneminin ardından Flaherty son filmini ideal koşullarda çekebildi, çünkü makine çağının (filmde petrol arayan bir şirket biçimindeydi) kendi halinde yaşayan kırsal toplulukların üzerindeki etkisini konu alan *Louisina Hikayesi*'ni (*Louisina Story*) Standard Oil Company'e destekletmeyi başardı. Flaherty her zaman olduğu gibi yavaş bir şekilde ve araştırmasını tam olarak kelimelere dökemeden çalıştı. İki yıllık süre ve çeyrek milyon dolarlık bir harcamadan sonra film üzerine çalışmasını bitirdi. Virgil Thompson tarafından bestelenen müziğin de yardımıyla *Louisina Hikayesi* prestijli bir başarı oldu. Film *Nanook* ile karşılaştırıldığında, yönetmenin alanı derhal açığa çıkar: Flaherty gerçek yaşamın (oynansa bile) olgulara dayalı incelenmesinden bir çocukluk düşüne yönelmişti; bu düşte petrol platformları, Alexander Napoleon Ulysses Latour gibi şatafatlı bir isme sahip çocuk kahramanın kendini büyüyle korumaya çalıştığı kurt adamlardan daha gerçek değildi.

Robert Flaherty'nin kariyerini iki nedenden dolayı böyle ayrıntılı bir şekilde inceledik. Birincisi, onun kariyerinin sine-

ma tarihindeki önemli filmleri içermesi, ikincisi ise belgeselin belirli temel meselelerini aydınlatmasıdır. Şimdi, Flaherty'nin ölümünden yirmi yıl sonra, onun sinemasının öneminin nerede yattığını görmek kolaydır. İngiliz belgesel sinema hareketinin canlı olduğu dönemde, John Grierson ve Paul Rotha gibi eleştirmenler onun çalışmalarında kendi eğitici propaganda üsluplarını aradılar ve bunu bulamadıklarında rahatsız oldular. Bugün, bir grup filme bakmak ve kendimize bunların ne kadarının bir insanın düşünce ve inançlarının dışavurumu olduğunu sormak daha doğaldır. Flaherty'ye bu şekilde baktığımızda, onun çalışmaları öneminden bir şey kaybetmez, fakat onu bir perspektif içine yerleştirmek daha basittir. O, kalbinde bir kaşif bulunduğu için bu tarz belgeseller yaptı. Bu yüzden, malzemesi olan insanlar ve mekânlarla işe başladı ve öyküsünü onların içinde aradı. Çoğu kez, Samoa'daki dövme yapma ve Aran adası açıklarında uzun bir süreden beri yapılmayan köpekbalığı avı gibi uygulamalar için zamanı geriye döndürdü. Fakat her zaman Flaherty için drama, karakterlerinin varoluşlarının fiziksel gerçekliğinden meydana çıktı. Bu tarzıyla Flaherty, bir durumla başlayıp ardından bu durumu uygun bir biçimde incelemeye çalışan çoğu kurmaca film yönetmeninden çok farklıdır. Bu farklılık, neden Flaherty'nin hiçbir zaman senaryo kullanmadığını ve bir filmi tamamlamak için bir yılı yalnızca deneme çekimleri ile geçecek iki yıla gereksinim duyduğunu açıklar. Bir yönetmen olarak o, bir dizi etkili ve güzel film yarattı. Bir öncü olarak, yalnız Hollywood'a alternatif olan yeni bir sinema biçimi keşfetmekle kalmadı, aynı zamanda bu biçimi endüstriye kabul ettirdi ve *Nanook* ile birlikte bu yeni biçim için dünya çapında izleyici bulmayı başardı (bunun için onun kuvvetli kişiliğine ve güçlü inancına müteşekkiriz). Bu nedenle sinema ona çok şey borçludur.

4

Vertov ve Sovyet Sineması

Robert Flaherty'nin sineması, geniş bir bakış açısına ve tercih ettiği ilkel manzaralara damgasını vuran geçmişle gelecek arasındaki bağlantıya sahiptir. Onun yönettiği filmler insanlık durumu hakkında içgüdüsel olarak hissedilen hakikatleri içerir, fakat filmleri döneminin sosyal ve politik gerçekliğinden çok uzaktır. Flaherty'nin görme gücü o kadar ikna edicidir ki, *Kuzeyli Nanook* filminin yapıldığı yılların, Eskimo yaşam tarzının yitip gidişi kadar, yeni bir toplumun yaratımına ve Sovyet Rusya'nın politik ideallerinin kurulmasına tanıklık ettiğini unutmak kolay olmuştur. SSCB'deki bütün genç yönetmenler büyük bir politik ve kültürel devrimi yaşadılar ve coşkuları Flaherty'nin ki gibi büyük olsa da, bu yalnızca toplumsal bir bağlam içinde işlev gördü. Sovyet Sineması, varoluşunu izleyen yaklaşık on yıl boyunca gerçek yaratıcı heyecanı ya da özgünlüğü nispeten çok az göstermiş olan sinema endüstrisinin Lenin'in verdiği emirle 27 Ağustos 1919'da ulusallaştırılması ile yaratıldı. Beş gün sonra bir sinema okulu inşa edildi ve en başından itibaren sinema propagandacı bir işlevi yerine getirme aracı olarak görüldü. Fakat bu ideolojik iskelete rağmen, Sovyet film yönetmenleri Birinci Dünya Savaşı sonrasındaki kötü koşullar içinde, tıpkı Flaherty gibi bir öncü olarak benzer

biçimlerde çalıştılar: Paradan, teçhizattan ve ham filmden yoksundular, ancak yenilikten alınan hazla motive oldular. Sinema herkes tarafından devrimin ilk yıllarında yeni toplumun kurulmasında merkezi bir role sahip olarak görülebiliyordu. Sinema yalnızca Lenin'in "sinema bizim için tüm sanatlar içinde en önemlisidir" tanımı ile prestij kazanmıyordu, aynı zamanda dönemin ruhunu yaşayan Sovyet ressamları, yazarları ve kuramcılarının 1920'li yılların başında peşinde oldukları sanat-makine bileşiminin açık bir biçimde mükemmel örneğini de oluşturuyordu. Mayakovski'nin ve onun çağdaşı olan fütüristlerin şiir ve manifestolarında, şair ve işçinin, sanat ve endüstrinin sık sık eşitlendiğini görürüz. Mayakovski kendisini bir fabrika olarak ilan eder ve politbüronun gündeminde bulunan birinci maddenin "Stalin'in şiirin verimliliği üzerine raporu" olacağı günleri özler. Geçmişe bakınca, bu gibi düşünceler yazıya döküldüğünde aşırı gözükse de, kişisel dışavurumun ve endüstriyel üretimin işlevlerini birleştiren sinemaya tamamı ile uygundur.

Bu devrimci bağlam içinde, gerçekçilik farklı eğilimlerden yalnızca bir tanesi idi. Gerçekten de Sovyet Sinemasının ilk döneminde, gerçekçi ve biçimci nitelikler sırayla ön plana çıktı. 1920'li yılların başlarında, Dziga Vertov'un haber-filme olan ilgisi, dramatik sunumun yeni tekniklerini arayan Lev Kuleshov'un kurgu deneyleri ile paralellik gösterdi. Bugün Kuleshov yalnızca *Bay Batı Bolşevikler Diyarında* (*Mr. West in the Land of Bolsheviks*, 1924) ya da *Yasaya Göre* (*Po zakonu*, 1926) gibi filmleri ile değil, aynı zamanda kurduğu film atölyesinde yaptığı ilk dönem deneysel film çalışmalarıyla da hatırlanır. Burada o, farklı mekânları kurguyla bir araya getirerek hayali bir coğrafya oluşturmak ve farklı kadınlardan alınmış ayrıntı çekimlerin sentezlenmesiyle yeni bir kadın meydana getirmek gibi araştırmalarda bulundu. Onun dinamik kurgudaki en bilinen deneyi aktör Mozhukhin'in omuz çekiminden verdiği ay-

nı ifadesiz yüzün üç ayrı dramatik bağlam içinde kurgulanması ve bunun izleyiciye mükemmel bir biçimde açlık, şefkat ve keder gibi farklı duyguları aktarabildiğini göstermesiydi.

Kuleshov ile Vertov'un ardından gelen ve sessiz Sovyet sinemasının son yıllarına egemen olan kuşak, yeni toplumun devrimci dramatik yapı açısından nasıl tanımlanacağı sorunuyla çok ilgilendi. Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin ve Alexander Dovchenko yaşam sevgileri sessiz sinemanın bütün görsel olanaklarının coşkun bir kullanımı ile el ele giden birer şairdiler. Eğer *Potemkin Zırhlısı* (*Bronenosets Potemkin*, 1925), *Ana* (*Mat*, 1926) ve *Toprak* (*Zemlya*, 1930) gibi filmler Vertov'un belgesel kaygısını gölgede bıraktıysa, bu yönetmenler de bir sonraki kuşak tarafından ihmal edildiler. 1929 yılında Victor Turin'in yaptığı sessiz belgesel *Turksib* gerçeklik ve propagandaya yönelik daha doğrudan bir yaklaşıma dönüş yapıldığını gösterdi. 19. yüzyılın gerçekçi romanına yakın duran bu yeni ve tekdüze yaklaşım, 1930'lu yılların ilk sesli filmlerinde hâkim durumdaydı ve Eisenstein gibi sanatçılara "biçimcilikleri" nedeniyle saldırılıyordu.

Sovyet belgeselcilerinin en iyisi olan Dziga Vertov'un sinemasının edebi kaynakları yoktur. Onun sineması yaşamı olduğu gibi gösteren haber-film kamerasının sahip olduğu yeteneğin doğal bir sonucudur. Gerçek ismi Denis Kaufman olan Vertov gençliğinde şiirler ve skeçler yazdı, ancak 1918'de sinemaya girmeden önceki büyük aşkı sesti. Ses kaydı olanakları ve doğal sesleri sözcüklere ve harflere dönüştürme işlemi onu büyülemişti. Onun sineması dikkate değer iki sesli filmi içermektedir: İlk dönem sesli 'fotoğraf' tutkusunu nihayet gerçekleştirebildiği 1930 yapımı *Enthusiasm* ile, Sovyet yaşamının bütününe egemen olmuş bir adamın benzersiz tanımını yapmak için halk masalları ve hikayelerini kullandığı 1934'teki filmi *Lenin'in Üzerine Üç Şarkı* (*Tri pesni o Leninye*). Ancak Vertov en çok görselliğe olan ilgisi ve "Sinema-göz" teorisi ile hatırla-

nır. Vertov kariyerine 1918 yılında, asker ve köylüleri politize etmek için cephelere giden sözde ajitasyon trenlerinden kameramanların gönderdiği kısa propaganda ve haber-film malzemelerini birleştiren bir kurgucu olarak başladı. Bundan sonra fırsat oldukça özel olayları ortaya koyan *Kino Weekly*'i kurgulamaya girişti. Resmi parti gazetesi Pravda'nın filmsel karşılığı olan *Sinema-Gerçek* (*Kino-Pravda*) ile onun özgünlüğü ortaya çıkmaya başladı. Burada Vertov giderek malzemeyi kurgulamanın anlatısal-olmayan (non-narrative) yollarını geliştirdi ve kendilerine Kinoki ya da "*Sinema-göz*" adını veren bir grup taraftar ve öğrenciyi etrafında topladı. Vertov ve grubu film yapım uygulamalarını "Sinema-göz"ün eşsiz niteliğini savunan bir dizi çarpıcı manifesto ve bildiriyle birleştirdiler.

Vertov dramatik film ve edebi senaryoyu, şayet sinema kendi kaderini belirleyecekse, yıkılması zorunlu burjuva geçmişinin kalıntıları olarak gördü. Flaherty ilkel bir toplumdaki bir aileyi incelemek için basit anlatılar kullanabilmişken, Vertov malzemesinin doğası nedeniyle daha karmaşık yöntemler kullanmaya zorlandı. O, devrim ile birlikte yaşamın bütün yönlerini biçimlendirmiş olan sanayileşme ve kolektifleştirme gibi değişimleri analiz etmeyi ve sosyalizm bayrağı altında birleşen bu büyük ülkenin köklü dayanışmasını göstermeyi arzuladı. Onun derdi, bu dünyanın görsel kaosunun içinde kamerayı bir araştırma aracı olarak kullanmaktı; bunu başarmak için, kameranın insan gözünün sınırlarından özgür olması gerektiğini düşünüyordu. Flaherty için belgeselin özü bir kameranın uzun uzun ve pasifçe gözleme yeteneğinde yatarken, Vertov mekânın sınırlarının üstesinden gelmek için bir kameramanlar topluluğuna ihtiyaç duymuş, zamanın koyduğu sınırları aşmak için de görüntülerin hızıyla oynamıştı. Vertov bu ve benzer fikirlerini, gerçekleri gören bir kahinin coşkusuyla ilan etti:

> Ben gözüm, ben mekanik bir gözüm.
>
> Ben bir makineyim, sizlere yalnızca kendi görebildiğime benzer bir dünya gösteriyorum. Kendimi bugünden ve sonsuzluktan, insanın durağanlığından özgürleştiriyorum. Ben sürekli hareket halindeyim, nesnelere yaklaşır ve onlardan uzaklaşırım. Onların altında sürünürüm, koşan bir atın ağzına doğru girer, kalabalığı tam hız yararım, koşan askerlerin önünden koşar, arkama dönerim, bir uçakla birlikte uçar, düşen ve yükselen bedenlerle birlikte ben de düşer ve süzülerek yükselirim.
>
> Bu benim; bir devinimi bir sonrakiyle en karmaşık biçimde birleştirir ve kaydederim; ben devinimlerin kaosunda manevra yapan bir makineyim.

Vertov 1920'li yıllarda bütün enerjisini bu tutkularını hayata geçirmek için harcadı. 1922 ve 1925 yılları arasında çekilen 23 bölümlü *Sinema-Gerçek* dizisinin en ünlüsü, onu derinden etkileyen güncel bir olayla, 1924'teki Lenin'in ölümü ve onun getirdiği olumsuz sonuçlarla ilgilidir. Burada Vertov'un arşiv malzemelerini kullanma ve haber-filmi çekimlerini birleştirme konusundaki becerisi net bir biçimde görülür.

Vertov'un daha sonraki ve daha uzun filmlerinde "sinema-gerçek" düşüncesi yönünde daha fazla adım atıldı. *İleri Sovyet!*'te (*Şagay, Sovyet!*, 1926) geçmişle şimdiki zaman arasındaki farklılıklara dayanarak Moskova Sovyet'inin öyküsünü anlattı. Bu Vertov'un senaryosunu yazdığı ilk filmdi, ama aslında bunun onun yöntemleri üzerinde çok az etkisi olmuştu, çünkü ortaya çıkan film planladığından oldukça farklıydı. Vertov filminin büyük bölümünü gizli kamera ile çektiği önemli görüntülere dayandırarak, gizli kameranın meziyetlerini kanıtlamada başarılı oldu. Onun bir sonraki çalışması *Dünyanın Altıda Biri* (*Şestaya çast mira*, 1926) diğerlerine oranla en iyi karşılanan filmi oldu. Bu film on kameramandan oluşan bir ekibin ülkenin her yerinde yaptığı çekimlerle, SSCB'nin farklılık

ve zenginliğinin izlerini sürüyordu. Burada Vertov görüntüleri ve ara yazıları yeni toplumun övgüsü içinde birleştirerek yerinde bir deyişle bir sine-şiir yaratmak için belirgin belgesel tarzından uzaklaştı. Ukrayna'da çektiği üç filminden ilki olan *On Birinci Yıl*'da (*Odinnadtsatyi*, 1928) Dinyepr nehri üzerindeki bir barajın yapılışını merkeze alarak, devrimin on birinci yıldönümünü inceledi. Tamamlanmış barajdan akan suyun şiirsel çekimlerinin üzerine bindirilen Lenin'in görüntüsü, filmin en unutulmaz anı olarak belleklere kazındı.

Bu üç filmin hepsi de yeni Sovyet toplumunun yaratımı ile ilgilenirken, *Kameralı Adam* (*Çelovek s kinoapparatom*, 1929) adlı başyapıtı yalnızca kameranın gücünün araştırılması olarak görülebilir. Sesli sinemanın arifesinde ve *Enthusiasm* filminin işitsel denemelerinin başlangıç aşamasından önce, Vertov kendini son olarak tamamıyla görsel bir çalışma yaratmaya verdi. Gerçek kahraman Sovyet insanı değil, bir yerde kendi kendine hareket ediyormuş ve hatta selam veriyormuş gibi canlanan kameranın kendisidir. Vertov film yapımının bütün sürecini gösterir ve kameramanını (kendi kardeşi ve sadık yardımcısı olan Mikhail Kaufman'ı) dünyanın kaos ve kargaşası içinde izler. Mükemmel efektler elde etmek için ritmik kurguyu, bindirmeyi, çoklu çevrimi, kamera hareketini ve aksiyon hızının değişimini kullanır. Son tahlilde, film SSCB hakkında bir film olmaktan çok, Vertov ve Sinema-göz grubunun virtüözlüğünün gösterisi haline gelir.

1930'lu yıllarda Vertov'un sinemasının önemi gerçekçilik ve biçimcilik tartışmalarının gölgesinde kalırken, *Kameralı Adam* gibi bir film gündelik (ama anlamlı) gerçekliğin basit bir kaydının kesinlikle çok ötesine geçmiştir. Bununla birlikte, onun kurgu yöntemlerinin Eisenstein üzerinde biraz etkisi oldu ve ses denemeleri bazı İngiliz belgeselcilerinin yapacaklarını haber verdi. Otuz yıl sonra Kino-Pravda (*Sinema-Gerçek*) Fransızcaya çevrilip, haber filmleri yapan bir okul kendisine

cinema-verite (*sinema-gerçek*) adını verdiği zaman, Vertov büyük film öncülerinden biri olarak sinema tarihinde hakkettiği yeri alıyordu. Yeni bir yönetmenler kuşağı, Hollywood modelinde film yapmaya ve filmlerini ona göre oluşturmaya direnir ve yeni kolay taşınabilir ekipmanları ile dünyayı keşfetmeye başlarken, Vertov'un verdiği dersler netleşti. Onun örnek coşkusu ve yaratıcılığı, bir politik ideal olarak Leninizm'e bağlılığı ve sinemasal yeniliklere olan tutkusu birdenbire canlandı ve anlam kazandı. Filmi öykü anlatmak dışında da kullanmaya yönelen Vertov, Flaherty'nin eşiti ve 1920'lerin ötesine geçen düşüncelerin cisimleşmesi olarak görülebildi. Sinema ile bir düşünce aygıtı ve propagandanın filmsel karşılığı olarak ilgilenen yönetmenler, Vertov'un çalışmalarından çok şey öğrenebildiler: Onun ilk dönemde kullandığı ve bir filmin çok önemli grafik bileşeni olan ara yazılar; Vertov'un çağdaş toplum ve politikaların karmaşıklığını yakalamak için yaptığı yorulmak bilmez araştırmalar ve bir analiz aracı olarak kameranın gücüne duyduğu inanç. Bu bağlantı en iyi biçimde, Jean-Luc Godard'ın 1960'ların sonunda kendilerine Dziga Vertov adını veren bir grup Marksist öğrenci ile işbirliği içinde yaptığı filmlerle simgeleşir.

5

Sesli Belgesel

Robert Flaherty'nin sessiz belgeselleri ve Sovyet yönetmenlerin filmlerinin ortaya koyduğu örnekler temelinde, fakat bu kez ses bileşeninin de eklenmesiyle, 1930'lu yıllarda Büyük Britanya'da bir belgesel hareketi ortaya çıktı. Bu hareketin başlıca örgütleyicisi olan ve merkezinde yer alan kişi, çoğu üniversite eğitimi almış bir grup zeki ve genç yönetmeni etrafında toplayan İskoç asıllı John Grierson'du. Brezilya doğumlu Alberto Cavaltini'nin katkılarıyla, Paul Rotha, Basil Wright, Harry Watt, Edgar Anstey ve Arthur Elton da bu grubun içinde yer alıyordu. Grierson bizzat yalnızca bir tane önemli film; *Balıkçı Tekneleri*'ni (*Drifters*, 1929) yönetti ve esasen bir yapımcı ve kuramcı oldu. Bu grubun etkisi büyük oranda, üyelerinin Grierson örneğini izlemesinden ve yönetmenlik ile eleştirmenliği bir araya getirmesinden kaynaklandı. Hiçbir zaman yekpare bir bütün olmayan hareket, bir yandan Grierson'un gerçeğin yaratıcılıkla ele alınışı şeklindeki belgesel film anlayışını, öte taraftan Rotha'nın propagandaya daha yakın duran tutumunu içinde barındırdı. Fakat, hareketle bağı olan bütün yönetmenlerin, Grierson'un 1932 yılında yayımladığı bir makalede ortaya koyduğu temel ilkeleri kabul ettiğini söylemek yanlış olmaz. Bu ilkelerden ilki, suni bir dekorun önünde ortaya

konulan uydurma bir öyküyü kullanmak yerine, sinemanın seçme, gözlem yapma ve yaşamın içinde dolaşma kapasitesine duyulan inançtı. İkincisi, sıradan insanların izini gerçek ortamlarında sürme arzusu ve sonuncusu da spontane jestler ile konuşmada ses tonunun doğal değişimini yakalama bilinciydi.

Hareketin ürettiği teori ve eleştiri yazılarından (sözgelimi Rotha ilk dünya sinema tarihçilerinden biriydi) başka, bu belgesel hareket iki önemli iddiaya daha sahiptir: Yeni bir film yapım türünü yerleştirmiş ve bu yapı içinde çok ilginç ve güçlü kişisel çalışmalar üretmiştir. Örgütsel yapı Grierson'un mükemmel yaratısı idi. Belgesel yönetmenleri, stüdyo ürünlerini, geleneksel yapımcılar ve film yatırımcılarının tutumlarını küçümsediler. Bu nedenle onlar alternatif bir mali kaynak bulmak zorunda kaldılar. Bunun için hükümete ve resmi kuruluşlara yöneldiler ve karşılığında bürokratik işleyiş ve kamusal sorunlarla ilgili halka yönelik eğitim hizmeti önerdiler. En önemli filmlerden çoğu, büyük şirketler ve hükümet destekli kuruluşlar için yapıldı ve büyük ölçüde onların bakış açısını yansıttı. Örneğin, Wright "Ceylon Tea Propaganda Board" için *Song of Ceylon* (1934) filmini, Anstey de Londra'daki "Gas, Light and Coke Company" için *Enough to Eat* (1936) filmini yaptı. Belgesel film yapımcılığı sponsorluğunun esası "Empire Marketing Board," "GPO Film Unit" ve "Crown Film Unit" gibi bir dizi kamusal yapıdan geldi. Bu nedenle madencilik, balıkçılık, nakliye, posta servisi vb. gibi büyük sanayi ve kamu hizmeti kuruluşlarıyla ilgili konulara yöneldiler. Hareketin tarzını yirmi dakikalık bir film; 1933 yılında gösterime giren *Industrial Britain* sağladı. Bu film çok büyük oranda kolektif bir çabanın ürünüydü. Filmin yapımcısı "Empire Marketing Board" adına John Grierson'du ve özgün uzunluğu ile film, genç belgeselcilerin büyük idolü olan ve İngiltere'de *Aran'lı Adam* filmi ile zirveye oturan Robert Flaherty tarafından çekildi. Flaherty ile çalışmak gurubu derinden etkiledi, fakat filmi Flaherty'nin kendisi tamamlamadı. Wright ve Elton filme ek

çekimler yaptılar ve filmin son versiyonu Anstey tarafından, eleştirilerle de yaptığı eleştirilerle filmi destekleyen John Grierson'un gözetimi altında kurgulandı. Film, işsizlik ve sendikacılık gibi gerçeklikleri görmezden gelir ve adına rağmen örgütlü emeğin rolünden çok tek bir zanaatçı üzerine yoğunlaşır. Sonuç, sanayileşme sürecine yönelik fazlasıyla romantik bir bakıştır.

Hareket 1930'lu yılların ortasında zirvesindeyken, belgeselciler film yapımının teknik detaylarına, özellikle de sesin kullanımına yoğun bir ilgi gösterdiler. Bu eğilimin tipik örnekleri Cavalcatini'nin *Coalface* (1935) filmi ile Wright ve Watt'ın 1936 tarihli filmi *Night Mail* idi. Her iki filmde de aktüel gözleme dayalı görüntüler, filmlerin genel tasarımı içinde, stüdyoda oldukça incelikle düzenlenmiş bir ses kuşağına tabi kılındı. Filmlerde endüstri ya da nakliyedeki gerçek sesleri doğrudan kullanma çabası yoktu. Sıradan konuşmaların bazı bölümleri ile motor ve makine sesleri bilgilendirici açıklama ile birleştirildi, daha sonra da W.H. Auden'in şiirleri ve Benjamin Britten'in film müziği ile oluşan ritmik modele uyumlu hale getirildi. Bu heyecan verici bir birleşimdi, ancak gündelik gerçeklik ile yakın teması sürdürmeyi amaçlayan orijinal belgeselden çok uzaktı. Buna tepki, yaklaşık olarak aynı dönemde çekilmiş iki belgeselden; Elton ve Anstey'in *Workers and Jobs* ve *Housing Problems* filmlerinden geldi. Bu filmler, *Coalface* ile *Night Mail* filmlerinin stilistik deneyine ve esaslı romantizmlerine sırtlarını döndüler. Bunun yerine, bu yönetmenler sıradan insanların kamerayla doğrudan iletişim kurmasına izin verdiler. Basit ve doğrudan konuşan ev kadınları ile işçilerin sesleri ayrıntılı bir şekilde oluşturulmuş ses kuşağının yerini aldı ve günbegün yaşanan problemler birçok deneysel çalışmada kaybolmuş olan bir kendiliğindenlikle aktarıldı. Röportaj tekniklerinin çoğu modern standartlara göre kaba sayılsa da, bu yaklaşım İngiliz sineması bağlamında bir özgünlüktü ve belgesel fikrini gerçekçilik ile yeniden bir araya getirdi.

1940'lı ve 50'li yıllarda, gerçekten de ilginç olan yeni belgesel türleri ortaya çıktı.. İkinci Dünya Savaşı sırasında Humprey Jennings İngiltere hakkında *The First Days, Listen to Britain* ve itfaiye hakkında daha uzun bir öyküye dayanan *Fires Were Started* filmlerini yaptı. Humprey Jennings kadar Flaherty'den farklılaşan bir insan düşünmek zordur. Flaherty dünyayı dolaşmışken, Jennings tek bir yere, okula gittiği, üniversite eğitimini aldığı ve temel değerlerini edindiği Cambridge'e bağlı kaldı. Jennings sanat ve edebiyata son derece önem veriyordu, Sanayi Devrimi'nin İngiliz yaşam biçimini değiştirmesi ve büyük bilim adamları ile düşünürlerin dünyaya bakışımızı etkilemesi onu büyülemişti. Diğer sanat dallarıyla amatörce ilgilendi, şiir yazdı ve resim yaptı, Marksizm ve gerçeküstücülük gibi çok farklı düşünce sistemlerine ilgi duydu. Fakat, ister bir şiir yazsın isterse hiçbir zaman tamamlamadığı uzun bir Sanayi Devrimi araştırması derlesin, fikir ya da imge türetmenin doğru olmadığını düşündü. Kendi tarihi için orijinal belgeleri, şiirleri içinse okumalarından çıkardığı alıntıları, deyimleri ve cümleleri kullandı.

İnsanlar ve nesnelerle doğrudan ilişki kuran hakiki bir araç olarak sinema, böylesi bir insan için dışavurumun doğal bir yoluydu. Belgesellerini çekerken, gerçeklikle ilk elden ilgileniyor, etrafındaki yaşamı, çalışan ya da istirahat eden insanları, fabrika ya da dans salonlarını, heykel ve binaları, sokak ve ağaçları filme alıyordu. Jennings, esasen İngiliz olan her şeye karşı (Shakespeare, St. Paul Katedrali veya Thames Nehri gibi) doğal bir sempati duyuyordu. Almanya ile savaş devam ederken bütün bunların tehdit altında olduğunu hissettiğinde, bu duruma İngiltere'yi oluşturan ses ve görüntüleri birbirine bağlayarak yaptığı filmlerle yanıt verdi. Sözgelimi, *Listen to Britain* filminin sonunda Jennings, fabrika kantininde işçileri eğlendiren Allen ve Flanagan varyetesinden, tabloları boşaltılmış (ve bombalardan korumak için kırsal bölgelere taşınmış) Ulusal Galeri'de Mozart çalan Myra Hess'e yönelir. Ardından, ara ver-

meksizin bizi, bir tank fabrikasının ses ve görüntülerine, bir bandoya, çalışan kaynakçılara ve sonra bir mısır tarlası ile Rule Britannia'yı söyleyen bir koroya gönderir. Jennings'in büyük başarısı (ki bu başarı kendi alanında hiçbir zaman aşılamamıştır) bu ses ve imgeler yığınını, açıklayıcı bir sözcük dahi olmaksızın, doğrudan bir şekilde İngiliz halkının ne adına savaştığını gösteren bir tür sinemasal senfoniye dönüştürmesindedir.

Eğer her şeyden önce bir İngiliz olan Jennings'i, tıpkı onun gibi her şeyden önce bir Fransız olan Georges Franju ile karşılaştırırsak, sinemanın ses-görüntü bileşiminin geniş kapsamıyla ilgili bir fikre sahip olabiliriz. Her iki yönetmen de göz ile kulağı kullanmaktan zevk almışlardır, ancak Jennings farklı öğeleri tek bir bütünün (İngiltere düşüncesinin) içinde harmanlarken, Franju stilini karşıtlık ve farklılıklara dayandırır. İlk ve belki de en çarpıcı kısa filmi olan *Hayvanların Kanı*'nda (*Le Sang des bêtes*, 1949) Franju bir Paris banliyösünün en sıradan halini gösterir ve ardından birkaç dakikada soylu bir beyaz atın öldürüldüğü, derisinin soyulduğu, bağırsaklarının çıkarıldığı ve dilimler halinde kesildiği bir mezbahanın işleyişini göstermeye başlar. Jennnigs'ten farklı olarak Franju, otoriteye karşı esaslı bir güvensizliğe sahipti ve belgesel çektiği o günlerde (daha sonra uzun metrajlı film yönetmeni olmuştur) görüşlerine saldırdığı kurumları, filmlerine destek vermeye ikna etmekten keyif alıyordu. Bunun en güzel örneği Fransız Savaş Müzesi hakkındaki *Hotel des Invalides* filmidir. Bu film askeri otoriteler tarafından finanse edilmişti, fakat Franju filminde Napolyon'un düzmece zaferine ve savaşın romantik çekiciliğinin sahteliğine saldırıyordu. Franju bunu sadece malzemelerini göstermek yoluyla yaptı – tüm film boyunca telkin etmeye yönelen tek bir sözcük yoktu. Dikkatle seçilmiş methiyeler şarkılaştırılır ve Fransız okul çocuklarına ezberletilen popüler bir askeri marşın basılı sözleri görünürken, Franju kamerasını oldukça küçük bir Napolyon büstünün üstüne sabitledi ve savaşın korkunçluğunu tam anlamıyla göstermek için yarı yıkık

durumdaki bir heykelin görüntüsünü sundu. Mesajının altını çizmek için, bir yorum yapmak yerine, Maurice Jarre'nin olağanüstü duygusal film müziğini kullandı.

Filmlere uygulanabilecek farklı biçimdeki belgesel yöntemlerinden yalnızca bir kaçına değindik. Bütün belgeselcilerin ortak olarak yaptıkları şey, ister ilkel topluluk, ister yeni bir sosyalist toplum, isterse İngiltere'nin görüntü ve sesleri ya da Fransız Savaş Müzesi olsun, gerçek meselelerden yola çıkmaları ve açıklamayı istedikleri düşünceleri bunlar aracılığıyla ortaya koymaya çalışmalarıdır. Bu bakımdan herhangi bir belgesel, şayet hakiki konusu yoksa, en azından filmin dışında temsil ettiği düşünce ile değerlendirilebilir. Bu şu demektir: Eğer Flaherty denize karşı mücadele veren insanlar hakkında bir film yapmayı ve filmini Aran Adaları'nda çekmeyi tercih ediyorsa, film kendi yapıldığı yıl olan 1934'te orada gerçekten neler olduğunu göstermek zorunda değildir; ama ilkel toplumların mücadelesi hakkında farklı kaynaklardan öğrendiklerimize de uygun olmalıdır. Bir belgesel yönetmenine, konusuna sadık kalıp kalmadığını ve ortaya attığı sorunları yansıtıp yansıtmadığını sormak yanlış olmaz. Bu, belgesel ile öykülü film arasındaki temel ayrımdır. Kurmaca film yönetmenleri ifadelerine benzer düşüncelerle başlayabilirler, fakat onlar öykünün gereklerine uyması için anlattıklarını değiştirme ve biçimleme konusunda özgürdürler. Bir kurmaca filme kendi dışındaki olgu ve şartlara sadık kalıp kalmadığını soramayız, yalnızca filmin inandırıcı bir aldatmacayı yaratıp yaratmadığını sorabiliriz. Bugünlerde, çeşitli sebeplerden dolayı belgesel, bir sinema biçiminden çok bir televizyon türü haline gelmektedir. Bu değişimde bazı çok büyük avantajlar vardır; 16 mm. kullanabilir ve bu da film çekmenin daha özgür ve kişisel olabileceği anlamına gelir. Ancak ister sinemada, isterse de televizyon ekranında olsun, belgesel esas olarak aynı kalır: Belgesel etrafımızdaki dünya hakkında bizi bilgilendirme ve dünya ile kurduğumuz ilişkiyi zenginleştirme gibi çifte bir amaca hizmet eder.

6

Stroheim ve Gerçekçi Kurmaca Film

Yaşamı mümkün olduğunca gerçekçi bir şekilde tanımlamaya çalışan kurmaca filmleri düşünürsek, sinemanın evrensel bir sanat olduğu hemen açıklık kazanır. Yaşamı olduğu haliyle gösterme dürtüsü sinemanın kendisi kadar eskidir, fakat bu, sahneleri çekimlere bölen, kameraya yaşamı inceleme ve yaşamın layıkıyla karmaşık bir resmini çıkarma olanağını sağlayan bir kamera stilini geliştirmiş D. W. Griffith'e kadar mümkün olmamıştır. Burada, daha şimdiden gerçekçi sinemanın çelişkilerinden biriyle karşı karşıya geliriz: Mevcut aksiyonun tek uzun çekimi durumun gerçek duygusunu, farklı uzaklıklardan gerçekleştirilmiş ve çoğunlukla özenle seçilmiş çerçevelerden oluşan bir dizi kısa çekimden daha az verir. Birinci yöntemin yararlılığı, başka türlü hileli olduğunu düşüneceğimiz ustalık gerektiren gösteriler (Buster Keaton'un oldukça eğlenceli maharetlerinden bazıları gibi) ya da bir kez vuku bulan ilginç olaylarla (haber filmi için kaydedilen geçit töreni gibi) sınırlıdır. Diğer taraftan öykülü film ikinci yöntemi kullanır, başka bir deyişle bir filmin gerçekçi olmasına ne kadar niyetlenilirse niyetlenilsin, film gerçekliği basitçe kaydetmez, onu ye-

niden kurar. Olayların uygun açıdan çekilebilmesi için birkaç kez canlandırılması zorunludur ve tek bir olay yanılsamasını sağlamak adına, belki de günlerce çekilmiş parçaların yeniden birleştirilmesi gerekir.

Griffith, yaşamı mümkün olduğunca dikkatli bir şekilde görüntüleyerek ve olayları parçalara ayırarak, her iki yönteme de ilgi gösterdi, ancak daha sonraki yönetmenler sık sık iki yöntemden birini öne çıkardılar. Bu şekilde, sinemanın iki ayrı eğilimini sınıflandırmak mümkün hale gelmiştir. Bunlardan –Sergey Eisenstein ve çok sayıda yönetmenin izlediği– ilki, çekimleri kurgulama tarzına vurgu yapar. Eisenstein iki çekim birleştirildiğinde bunun parçaların toplamından daha fazlasını verdiğini ve yeni bir anlam yarattığını kısa sürede keşfetmişti. Bunu, karmaşık düşünceleri iki basit birimi birleştirip ifade eden (su + göz = ağlamak; köpek + ağız = havlamak; bıçak + kalp = keder vb.) Japon yazısına işaret ederek açıkladı. Eisenstein, böylesi bir sürecin oluşmasına izin verdiği için *montaj* olarak adlandırdığı film kurgusunun kilit aşama olduğunu düşünüyordu. Basit bir örnek olarak *Potemkin Zırhlısı*'ndaki aslanları ele alabiliriz. Eisenstein, sinema tarihinin en ünlü sekanslarından biri olan Odesa merdivenlerindeki katliam sahnelerini çekerken, aynı zamanda yatan, oturan ve kükreyen üç taştan aslanı görüntüledi. Filmde bunları kurgulayarak tek bir aslanın canlanışını ve "taşlar bile haykırdı" gibisinden duygusal bir anlam da taşıyacak karşı koyma düşüncesini aktarmış oldu. 1920'li yıllarda Eisenstein filmlerini bu bağlantılar –ve elbette daha karmaşık olanlar– etrafında kurdu, ama aynı zamanda gerçek ortamları, oyuncu olarak da yüzleri görüntüye elverişli olan amatörleri kullandı ve devrimi yapan gruplar hakkında öyküler hazırladı. Bu oldukça geçerli bir yöntemdir ve hem İngiliz belgesel sinemasında hem de birçok thriller film keskin ve şaşırtıcı kurgusunda yankılarını bulmuştur, ancak genelde gerçekçi sinema olarak düşündüğümüz sinema çok farklı bir yoldan gelişti.

1920'li yıllardaki gerçekçiliğin en çarpıcı örneği, sinemanın bir başyapıtı olarak *Potemkin Zırhlısı* ile yan yana duran Erich von Stroheim'ın *Tutku* (*Greed*, 1923) filmidir. Sinema tarihinin en önemli yönetmenlerinden biri olan Stroheim, D. W. Griffith'in doğrudan mirasçısıdır; onun yönetmen yardımcılığını yapmış ve *Bir Milletin Doğuşu* (*The Birth of a Nation*, 1915) ve *Hoşgörüsüzlük* (*Intolerance*, 1916) filmlerinde küçük roller almıştır. Griffith'in *Hearts of the World* ve 1917'deki daha önemsiz filmlerinde Stroheim ilk kez kendisi için Prusyalı subay –"nefret etmeyi sevdiğiniz bir adam"– tipini yarattı ve bu karakteri ilk üç filmi *Kör Kocalar* (*Blind Husbands*, 1918), *Şeytanın Anahtarı* (*The Devil Passkey*, 1919) ve *Çılgın Kadınlar*'da (*Foolish Wives*, 1920) yetkinleştirdi. Stroheim'ın yönetmenliğe başlayışı çok çarpıcıydı. Yalnızca bu filmleri Universal için yönetmekle kalmadı, aynı zamanda senaryosunu da yazdı ve diğer adamın genç ve hoppa karısını ayartmaya çalışan ahlaksız subay karakterini perdede baskın hale getirdi. Stroheim'ın (giyiminde, tavır ve jestlerinde kusursuz olan) subay figürünün özenle ayrıntılandırılmış karakterizasyonu öylesine çarpıcıydı ki, bizzat yönetmenin de beslemesiyle, kendi Viyana geçmişi hakkında farklı türde rivayetler gelişti. Stroheim'in bir süvari albayı ile İmparatoriçe'nin nedimesinin oğlu olduğu ve kendisinin de 17 yaşında iken süvari alayında bir subay olarak görevlendirildiği söylenir. Gerçekte ise onun Yahudi bir tüccar ve şapka imalatçısının oğlu olduğu ve askeri kariyerinin (bir er olarak!) hızlıca ve utanç verici biçimde sona erdiği görülür. Bununla birlikte, bu imge sinemada ya da dışındaki alanlarda Stroheim tarafından 40 yılı aşkın bir süreyle muhafaza edildi ve uydurma "von" unvanı onun soyadı oldu. *Çılgın Kadınlar*'ı yaptığı yıllar kadar erken bir dönemde onun kariyerinin gidişatı açık bir şekilde ortadaydı. Daha o zamandan gözde aktör ve aktrislerden oluşan ekibini toplamaya girişmiş ve filmlerinin içeriği konusunda sansürün, uzunlukları konusunda da yapımcıların engellemeleriyle karşı karşıya gelmeye başlamış-

tı. Viyana'da geçen ve soylu bir adamla avamdan güzel bir kadın arasındaki aşk ilişkisine dair Stroheim'in mutat temasını işleyen *Merry-Go-Around* (1922) filmi, izleyen yıllarda *Greed* filminde de kendini hissettirecek olan sorunların –çekimler sırasında yarı yolda bırakılmak gibi– çok güçlü bir habercisiydi.

Tutku filminin öyküsü uzunca anlatılmaya değerdir, çünkü bu film ticari sinema içinde yer alan gerçekçi yönetmenlerin problemlerine dikkat çeker. Frank Norris'in *McTeague* adlı romanının bir uyarlaması olan *Tutku*, Sam Goldwyn'ın şirketi için yapıldı, fakat yönetmen stüdyonun yakın gözetimi olmaksızın, kendi kendisinin yapımcısı olarak hareket etti. Filmi bittiğinde Goldwyn şirketi Metro-Goldwyn-Mayer'i kurmak için diğerleriyle birleşmişti ve ne yazık ki Stroheim kendisini sevimsiz bir yapım ekibi ile karşı karşıya buldu. Bu, Louis B. Mayer ve Irving Thalberg'in seyirciye cazip gelmeyecek uzunluktaki kırk iki makara filmle karşılaştıklarında çıkardıkları zorluklardan anlaşılabilir. Sonuç kaçınılmazdı, Stroheim'in başyapıtı dörtte birine indirildi (yalnızca on makara, ama film hâlâ iki buçuk saat uzunluğundaydı), müsrif ve idare edilmesi zor sanatçı olarak ünü yerleşti. Kısaltma, tamamen Stroheim tarafından türetilen ve ayrıntılı bir biçimde kahramanın atalarının izlerini süren iki buçuk saatlik girişin yedi dakikası hariç her şeyin atılmasıyla başladı. Aynı zamanda ana aksiyona dikkat çekmek için kullanılan ve ona paralel olan bütün yan olaylar, bütün sembolik epizotlar ve Stroheim'in tipik grotesk abartılarının çoğunun atılmasıyla tamamlandı. Filmden geriye eksiksiz ve kendi doğal akışı içindeki ana anlatı çizgisi –McTeague ve karısı Trina'nın kötü yazgılı ilişkisi– kaldı, fakat çok sayıda kesmelerle filmin ritmi mahvedilmiş ve kopuklukları gözden saklamak için sık sık başvurulan kaba ara yazılarla zarafeti bozulmuştu.

Bugün en dikkate değer olan şey, *Tutku*'nun önemli kısımları çıkartılmış haliyle bile sahip olduğu güçtür. Filmin konu-

su California dağlarındaki ücra bir maden kasabasında alkolik babası tarafından yetiştirilen McTeague'den, Mac ve eski arkadaşı Marcus'un Ölüm Vadisi'ndeki son karşılaşmasına uzanır. Filmin özü, romandaki gibi, McTeague'in San Fransisco'da yükselişi ve düşüşüdür. Başlangıçta maddi durumunu düzeltir, aşık olur ve evlenir. Fakat halihazırda onun düşüşünün tohumları atılmıştır. Trina piyangodan 5 bin dolar kazanır, bu durum üzerine kuzeni ile Mac'ın dostu Marcus'un kıskançlıkları uyanır. Her şey Mac'ın işini (kendisi gerekli niteliklere sahip olmayan bir diş hekimidir) kaybetmesine dek iyi gider. Trina parasına karşı giderek daha takıntılı olurken, Mac alkolik olur ve şiddete yönelir. Büyük bir yoksulluk içinde yaşamalarına rağmen, Trina kazandığı piyangoyu harcamayı ve Mac'a destek olmayı reddeder. Sonunda Mac karısını öldürür, parayı alır ve bir seyahate çıkar. Ancak Marcus biçimindeki Nemesis onu yakalar ve filmin son sekansı son karşılaşmadan sonraki Mac'ı gösterir: Diğer adamın cesedine kelepçelenmiş halde çölün enginliğinde kaybolur.

Stroheim'in filmini tümüyle yok edilmekten koruyan şey, sahnelerini küçük çekim yığınlarıyla değil, ama her biri bol miktarda ayrıntı içeren uzun çekimlerle geliştirme yöntemidir. Bu nedenle, filmin başı ve sonundaki bazı kesintilere karşın, kurgucular filmi kısaltmaya geldiklerinde, temel sekanslarını büyük oranda dokunmadan bıraktılar. Bu sekanslarda Stroheim'in ustalığı her zaman göze çarpar. O, şefkat dolu bir gezinti ve ilk öpücükten, sonunda Noel akşamının görkemli ama değersiz dekorasyonunun ortasında işlenen cinayete kadar uzanan bir atmosfer içinde Gibson Gowland ve Zasu Pitts'den muhteşem performanslar çıkarmıştır. Stroheim bütün imgelerine yaşam kazandırır. Karakterlerinin hareketlerini derinlemesine düzenler, Griffith'in uyguladığı gibi zıt durumların almaşık kurgusu yerine, Stroheim karşıt iki olayı, Trina ve Mac'ın evlendiği sahnede, pencereden görünen arka planda bir

cenazenin geçmesi gibi, tek bir etkileyici imge içinde birleştirir. Onun dekoru kullanışı dikkat çekecek biçimde moderndir. Kolay seçenekler sunan stüdyo dekorunu reddeden Stroheim, oyuncularını gerçek mekânlara götürmüş; sözgelimi bu filmin finalini Ölüm Vadisi'nin oldukça zor koşullarında çekmiştir. Mac ve Trina'nın evlilik yaşamlarının çoğunu geçirdikleri ev, Norris'in romanındaki betimlemelere tam bir sadakatle ve ayrıntılarına kadar dikkatle tasarlanarak San Francisco'da yeniden yaratıldı. Bugün kısaltılmış haliyle elimizde olan *Tutku*, Stroheim'in geriye kalan diğer filmleri ile benzerliklere sahiptir. Bu filmde yozlaşmış aristokratik atmosfer, sınıfsal engellere olan takıntı, (daha önceki filmlerinde geliştirdiği) subay kodu ve temel aksiyon ile yan olay örgüsü arasındaki koşutluk bulunmaz. Fakat filmin verili öncüllerinden, insan davranışının aynı acımasız bölünmüşlüğü ve eylemin dışındaki acımasız işleyiş çıkar. Orijinal romandaki Frank Norris gibi Stroheim de kendisini, objektif olarak gözlenmiş bir ayrıntılar yığınına dayanan, güçlü ve ilkel duyguların insafına kalmış karakterleri betimleyen Zola doğalcılığının bir varisi olarak sergiler.

Tutku filminin başarısızlığına rağmen, M-G-M Stroheim'i üçlemesinin ilk filmi olan ve temel olarak Ruritanya dekorunda geçen uygunsuz ilişki ve aşk temalarını anlattığı *Şen Dul*'u (*The Merry Widow*, 1925) yönetmekle görevlendirdi (üçlemenin diğer filmleri 1926-7 yılında yapılan *Düğün Marşı-The Wedding March* ve 1928 yapımı *Kraliçe Kelly-Queen Kelly*'dir). Stüdyo baskılarına karşı çalıştığı her üç filminde de Stroheim, düşlediği uzunlukta filmler yapamadı ve stüdyonun dayattığı temalar ve oyuncularla çalıştı. Yine de, kendi adına ikincil derecedeki oyuncuların seçiminde, değer yitirme ve groteskliğe dair sahneleri ayrıntılı olarak oluşturmada, ana olay örgüsünü yeniden biçimlendirme tarzında özgür olabildi. Gerçekten *Şen Dul* filminde Stroheim'in türettiği operet öyküsüne giriş bölümü, gösterim süresinin üçte ikisini kaplar.

Bununla birlikte, Stroheim'in ticari başarısızlığı, bu müsrif ve ehlileştirilemez sanatçı miti, onu yapımcıların yaylım ateşinde tuttu. Stroheim sesin sinemaya girişinden sonra, 1932 yılında, bir stüdyonun alt üst olması nedeniyle gösterime sokulamayan *Walking down Broadway* adlı bir film daha yönetti. Bir senaryo yazarı ve oyuncu olarak çalışmaya zorlanarak, Fransa'da yeni bir kariyer elde etmeye çalıştı. Bu unutulmaz bir role, kendisinin önceki filmlerinden derinden etkilenmiş olan Jean Renoir'ın yönettiği *Harp Esirleri / Büyük Yanılsama*'daki (*La Grand Illussion*, 1937) von Rauffenstein rolüne yol açtı. Ancak genellikle vasat filmlerde oynamak zorunda kaldı ve başka bir film çekmeyi planladığında, projesi *La Dame Blanche*'den savaşın patlak vermesi nedeniyle vazgeçildi. Hayatının son on yılı, açıkça onun son Hollywood filmi *Kraliçe Kelly*'i hatırlatan Billy Wilder'ın Hollywood draması *Sunset Bulvarı*'ndaki (*Sunset Boulevard*, 1950) eski ve unutulmuş film yönetmeni Max von Mayerling'i canlandırdığı önemli rol hariç sanatsal açıdan verimsizdi. Stroheim, tıpkı Welles ve Chaplin gibi, Hollywood sistemine zıt düşen sinema sanatçılarından biridir. Onun sineması ve kariyeri heybetli, ancak parçalar halindedir ve filmleri çelişki ve sorunlarla doludur. Fakat *Tutku* filmiyle o, kapsam ve yoğunluğuyla sessiz sinemanın doğalcı romana eşdeğer olabileceğini göstermiştir.

7

Renoir'ın Şiirsel Gerçekçiliği

1930'lu yıllarda Stroheim geleneğini en çok üstlenen ve bu geleneği geliştiren kişi, ünlü izlenimci ressamın oğlu Fransız Jean Renoir'dı. Fransız sineması tarihinde 1930'lu yıllar çok verimli ve belirleyici bir dönemdi. Ses çağı René Clair'in komedileri (en önemlileri *Paris Çatıları Altında-Sous les toits de Paris*, 1930; *Milyon-Le Million*, 1931; ve *Hürriyete Can Feda-A Nous la Liberte*, 1931 filmleridir) ile muhteşem bir başlangıç yaptı. Clair ilham kaynağı olmaktan uzaklaşmaya başladığında, Jean Vigo iki kısa yıl içinde o dönemin sansürü ve yapımcıları tarafından engellenen ama bugün hâlâ çarpıcı bir etkiye sahip olan göz kamaştırıcı iki film (*Hal ve Gidiş Sıfır-Zéro de conduite*, 1933 ve *L'Atalante*, 1934) yaptı. Vigo'nun 1934'teki ölümü ve Clair'in 1935'te İngiltere'ye (ve sonuçta Hollywood'a) gidişi görülmedik şiddette bir yapımcı krizi ile aynı zamana denk geldiğinde, Fransız sinemasının utanç verici bir şekilde yok oluşa mahkum olduğu sanıldı. Ancak bu çöküşten film yapımının altın çağı doğdu ve neredeyse Jean Gabin'in hüznü ile Halk Cephesi'nin idealizmini eşit derecede birleştiren yeni bir sinemasal stil ortaya çıktı. Tecrübeli yönetmen Jacques Feyder *La Kermesse heoique* filmiyle Fransız yönetmenlere gerçek bir profesyonellik dersi vermek için ABD'den geri döndü. Bir di-

ğer deneyimli yönetmen Julien Duvivier, başrolünde Gabin'in oynadığı *La Bandera*, *La Belle Equipe* ve *Pepe-le-Moko* adlı üçlemesi ile (bir daha asla yakalayamayacağı) başarısının doruğuna ulaştı. Feyder'in genç asistanı Marcel Carné 1936 yapımı *Jenny* ile uzun metraj film yapımına başladı ve otuz yaşına girmeden önce *Tuhaf Bir Dram* (*Drôle de drame*, 1937), *Son Buse / Sisler Rıhtımı* (*Quai des brumes*, 1938) *Hôtel de Nord* ve *Son Ümit* (*Le Jour se lève*, 1939) gibi onunla aynı yaştaki yönetmenlerin filmleriyle karşılaştırıldığında ayakta kalan bir dizi film yönetmişti

Gelecek birkaç yıl içinde hem Fransa hem de İtalya'daki film yapımını kesin olarak etkileyen bu yetenek bolluğunun ortasında, bu on yıl boyunca başyapıtlar veren yalnızca tek bir kişi vardı: Jean Renoir. 1930 ile 1939 yılları arasında Renoir çok farklı türde on beşten fazla film yaptı; bunların tümü Fransız ulusunun tutkuları ve ruh hali ile köklü bir ilişki içindeydi. O, döneminin baskı ve davranış kalıplarından müstakil kalmaya çalışan münzevi bir sanatçı olmadı. Onun filmleri neredeyse her zaman Fransa'nın toplumsal ve ekonomik bağlamıyla ilişkiliydi ve filmleri bununla birlikte şiirsel bir tarza sahipti. Film yapımını kesintiye uğratan ve aralarında Jean Renoir'in de bulunduğu bir çok Fransız yönetmenini sürgünde yaşamak zorunda bırakan savaşın patlak vermesine kadar olan dönemde, gerçekçilik ve şiir –farklı yorum ve kombinasyonları içinde– Renoir'in film yapımına katkılarını araştıran herhangi bir analizin iki temel öğesiydi.

Yalnızca 1930'lu yıllarda çektiği filmler düşünüldüğünde bile, Renoir'in şiirsel gerçekçiliği devasa bir alana sahiptir. Bunun uç bir örneği, 1934 yapımı *Toni*'nin yalın gerçekçiliğidir; bu film yıldız oyuncular kullanılmadan dış mekânlarda geçer ve yaşamdaki gerçek olaylara dayanır. *Toni* dünya sinemasının gerçekçi geleneğinde merkezi bir yer işgal eder. Film Erich von Stroheim'in 1920'li yıllardaki sessiz sinemasını anımsatır ve

1940'lı yılların İtalyan Yeni-gerçekçiliği'nin birçok yönünü, özellikle de Luchino Visconti'nin 1942 yılında çektiği *Tutku* (*Ossessione*) filmini haber verir. Birçok gerçekçi başyapıttan farklı olarak *Toni*, tıpkı *Tutku* gibi, temelde zaman-dışı bir filmdir. 1934 Fransa'sının özgül toplumsal koşullarıyla ilişkili değildir (dayandığı gerçek olaylar bu tarihten yirmi yıl öncesinde olmuştur) ve her ne kadar gerçek kahraman İtalyan bir göçmen işçi ise de, filmin modeli, sözgelimi kahraman bir Fransız köylüsü olsaydı da, değişmez. *Toni*'nin görsel tarzı, Renoir'ın en ölçülü halini gösterir. Vurgusuz çekimler ve sahneleri dramatik olarak oluşturmayı kasten reddetme, filme karakterlerin duyguları, gereksinimleri ve ihanetlerinin yönetmen tarafından tarafsız kabulü ile uyumlu olan bir haber filmi niteliği verir. *Toni* gibi bir çalışmanın sinema dışından benzerleri aransa, kaçınılmaz olarak Fransız doğalcılığına yönelmek zorunda kalınır. Edebiyattaki doğalcı geleneğin Renoir üzerinde güçlü bir etkisi olmuştur. (Renoir) 1926 yılında yaptığı *Nana* ve 1938 yapımı *La Bête humaine* (*Hayvanlaşan İnsan*) filmlerini Zola'nın romanlarından uyarladı ve aynı zamanda Maupassant'ın bir öyküsü ile belirgin bir gerçekçiliğe sahip olan Flaubert'in *Madame Bovary*'sinin versiyonlarını filme aldı. Maupassant uyarlaması olan Renoir'in kırk beş dakikalık güzel filmi *Bir Kır Eğlencesi* (*Une Partie de campagne*, 1936), aynı zamanda yönetmenin gerçekçiliğinin diğer bir yönünü, yani ünlü empresyonist ressamların enstantanelerini yeniden ele geçirme tutkusunu gösterir. Sonuçta film aşk acıları üzerine kasvetli bir doküman olmak yerine August Renoir'in sanatının bütün atmosferini taşır.

Renoir'daki muhtemel belgesel itkisini daha güçlü bir şekilde dengeleyen, 1952 yapımı *Altın Araba* (*Le Carrosse d'or*) filminin de içerdiği, yaşam ve sanat ilişkisi üzerine düşüncelerde zirvesine ulaşan derin tiyatro aşkıdır. Renoir'in 1931-33 yılları arasında yaptığı ilk sesli filmlerden bazıları olan *On purge Bebe* (1931), *Sulardan Kurtarılan Boudu* (*Boudu sauve des eaux*,

1932) ve *Chotard et Cie* gibi filmleri aslında tiyatro oyunlarından uyarlanmıştı. Sessiz sinema oyunu olarak adlandırılabilecek bu görünüm, 1930'lu yıllar boyunca sürekli karşımıza çıkar. *Dişi Köpek* (*La Chienne*, 1931) filminin girişindeki kukla oyunu bölümü ile *Büyük Yanılsama* / *Harp Esirleri* ve *Oyunun Kuralı* (*La Regle du jeu*, 1939) filmlerinin amatör teatrallikleri kadar, belki *La Marseillaise* filminde sarayın görgü kurallarını anlatan sahneler de buna örnek olarak gösterilebilir. Daha da önemlisi, Renoir'in efendi ve hizmetçiler, subaylar ve askerler arasındaki katı ayrımın yapılandırdığı toplum anlayışının, Marksist çözümlemeden ziyade Fransız klasik dramasının temel modelinden türemiş olduğu öne sürülebilir. Bu durum Renoir'ın 18. ve 19. yüzyıl klasik oyunlarını yeniden okuyarak kendisini filme hazırladığı ve sözgelimi Lisette karakterinin politik olarak aydınlanmamış bir proletaryanın temsilcisinden çok tiyatro oyunlarındaki şımarık kızın hizmetçisi olduğu *Oyunun Kuralı* filmi için kesinlikle geçerlidir. *La Bête humaine* ve *Ayaktakımı Arasında* (*Les Bas-Fonds*, 1936) gibi filmlerin (her iki filmin de başrolünde Jean Gabin vardı) ardından Renoir doğalcılıktan uzaklaşmaya ve daha şiirsel bir stil keşfetmeye çalışıyordu. Bu stili özellikle yapıtlarını şiir ile gerçekçilik arasında gördüğü 19. yüzyıl oyun yazarı Marivaux'un oyunlarında buldu.

Renoir'in oyuncuları kullanışı da aynı eğilimi taşır. O, önce bir karakter tasarlayan, ardından yüzü ve fiziği uygun insanı arayan ve fiziği oyunculuk deneyiminden daha önemli gören Yeni-Gerçekçiliğin tam tersi kutuptadır. Renoir her zaman oyuncuları kullanır –hatta *Toni* filminde bile baş rolleri Blavette ve Delmont gibi profesyoneller oynar– ve karakteri, bu rolü oynayan oyuncunun kişiliği etrafında oluşturur. Onun için oyuncular bir filmin ortak yaratıcılarıdır ve hiçbir zaman filmde kimlerin rol alacağını tasarlamadan önce filmi senaryolaştırmayı düşünmez. Sonuç olarak onun kariyerine oyuncularla sağladığı bir dizi başarılı işbirliği damgasını vurmuştur.

1930'lu yıllarda Renoir peş peşe Michel Simon, kendi kardeşi Pierre ve 1930'ların sonlarında en çok tanınan Fransız yıldız oyuncu Jean Gabin ile çalıştı. Babası Auguste'un resmettiği dekorlarda çekilen Maupassant uyarlaması *Bir Kır Eğlencesi* bile aslında Auguste'a saygı olarak değil, başrol oyuncusu Sylvia Bataille ile çalışmak için bir bahane olarak tasarlandı.

1930'lu yılların sonuna Renoir'ın sürekli olarak bir oyuncu olma çabası da damgasını vurur. *La Règle du jeu* filminde çok önemli olan Octave rolünü oynamadan önce, *Bir Kır Eğlencesi* ve *La Bête humaine* filmlerinde oynadı. Bazen Renoir'ın oyunculuğa ve oyunculara olan tutkusu ona ihanet eder. *Oyunun Kuralı* filminde onun oyunculuğu filmin en zayıf yanlarından biridir ve kendi yapım akışı içinde bu filmin yaşadığı gelişme, onun özel aktör ve aktrislere tepkilerinin nasıl geçici olabildiğini ve onların filmin dengesini nasıl radikal bir biçimde değiştirebileceğini gösterir. Ancak iyi bir oyuncunun en iyi haliyle film üzerinde belirli bir etkisi olabilir ve filme yeni bir boyut katabilir. 1930'ların sonunda Renoir'in sinemasına baskın sinemasal stili kazandıran, bazı kuramsal önkabullerden (uzun çekimleri kullanma ve bir defada birden çok kamera ile çalışma eğilimi) ziyade oyunculara yönelik ilgidir. Kamera karakterleri izlemek ve onları çerçevelemek için bir ileri bir geri kayarken, karakterler gruplaşır ve yeniden gruplaşırken, ya da kendilerini içinde buldukları ortamlarla ilişkilendirirken derin odak sistematik olarak kullanılır.

Renoir'in stiline özgü gerilim, oyunculara olan ilgisini karakter ve onun dünyasından ustalıkla ayırmasından kaynaklanır. Renoir oyuncularına düşkünlük gösterirken, karakterlerini kuklalar gibi yönlendirir, onları müzikli sandalye oyunu*nun cinsel eşdeğerleri arasında dolandırır. Onun mesafeli duruşu

(*) Müzik biter bitmez boş bir sandalye bulmaya dayanan bir oyun. Yazar burada Renoir sinemasındaki kadın erkek ilişkilerinin sürekli değişen dengesine dair bir benzetme yapıyor. (ç.n.)

önemlidir. O tıpkı karakterlerine katı bir ahlâkı dayatamaması gibi, herhangi bir sınıf ya da ulusa karşı da taraf tutamaz. Bu karakterler, bir Renoir filminin tipik tarzı olan ciddiyet ve farsın özel karışımını ortaya çıkaran, birbiriyle çatışan ve üst üste binen ilişkiler içine girerler. Onlar, kısmen semboller, kısmen kuklalar, kısmen de geleneksel anlamda karakterler olarak birkaç düzeyde varolurlar, ancak hepsinden öte onlar toplumsal bağlam içinde varolan ama davranışları ne kadar tuhaf olursa olsun hiçbir zaman önyargıyla yaklaşılmayan insanlardır. Bazen Renoir'in mesafeli durma duygusu insani olmayan bir hal alır, ama genelde, evrensel kabulü insaniyetli ve lütufkârdır ve bu da onun, ne zaman bir grup insan karşılıklı etkileşime girse, mevcut ayrılıklara ve garip ittifaklara büyük bir anlayış göstermesini sağlar. *La Marseillasse* filmindeki Kralcılar ile Cumhuriyetçiler küçük yanlış anlamalardan biraz daha fazlası ve tarihin güçleriyle farklı bir ilişki kurmaları nedeniyle ayrı düşerler. Renoir'in filmlerinden birinde itiraf ettiği gibi, herkesin böylesi ikna edici ve yerinde sebepleri vardır. Bundan dolayı, Renoir 1936 yılında Komünist Parti için *Yaşam Bizimdir* (*La Vie est a nous*) filmini çekmeye iten sol eğilimine rağmen, hemen ertesi yıl *Büyük Yanılsama / Harp Esirleri* filminde iki yaşlı aristokratik tutucunun (Erich von Stroheim ve Pierre Fresney) sempatik bir portresini çıkarabilmiştir.

Renoir'ın kalıplaşmış önyargıları ve tepkilerinin olmayışı, hiçbir yerde onun durumları özümleme kabiliyetinden daha açık değildir. Çünkü onun insan davranışı incelemeleri gerçekçi bir biçimde sevginin belirsizliklerini yakaladığı için, onun 1930'lu yıllarda çektiği filmler bu dönemi simgeleyen idealizm, vatanseverlik ve toplumsal kaygıların karmaşık bir birleşimini yansıtır. Onun çoğu filmi nispeten belli bir döneme ait değilse de, (sözgelimi *Madam Bovary* 1934 yılının özel atmosferine çok az borçludur) 1930'lu yıllara ait halet-i ruhiyenin izleri mevcut sorunlarla doğrudan ilişkili olan filmlerinde sürülebilir. *Sulardan Kurtarılan Boudu*, 1930'ların ilk yılların-

daki tasasız anarşist atmosferi yansıtır. Serseri karakteri ve sonunda yükümlülüklerden kaçma, bir önceki yılda yapılmış René Clair'in *Hürriyete Can Feda* filmini hatırlatırken, *Boudu*'nun başrolündeki Michel Simon'un performansı Jean Vigo'nun *L'Atalante* filminde ortaya koyduğu rolün kimi yönlerini haber verir. Vigo'nun diğer başyapıtı *Hal ve Gidiş Sıfır* ile Renoir'in filmi anarşist şiirsellik duygusunu ve bireyin toplumsal baskılara aldırmaksızın kendi yaşamının peşinden koşması vurgusunu paylaşırlar. *Toni* (1934), anlattığı göçmen işçilerin öyküsüyle sosyal sorunlara yönelik ilginin arttığını gösterir. Bu ilgi, *Mösyö Lange'ın Suçu* (*Le Crime de Monsieur Lange*, 1935) filminde geliştirilir ve bir grubun incelenmesi olan bu filmde gerçek bireysel kahramanlar yoktur. Filmin hakiki kapsamını, orijinal başlığı olan *Avluda* (*On the Courtyard*) daha iyi aktarır. Film yazar Jacques Prevert ile işbirliği içinde yapıldı, o sırada Prevert bir önceki yıl Leningrad ve Moskova'da tura çıkmış olan solcu tiyatro grubu October ile fazlasıyla meşguldü. Kendini sosyalist ve komünistlerin ittifakından oluşan Halk Cephesi'nin zirvede olduğu 1935'in atmosferi içinde bulan ve October grubu ile ilişkili birçok oyuncuyu kullanan Renoir, kendisini bilinçli olarak dâhil etmediği politik meselelerin içinde buldu. Ertesi yıl, hâlâ Komünist Partisi'ne üye olmadığı halde *Yaşam Bizimdir* filmini yaptı.

Renoir'in daha sonraki birkaç filmi onun politikaya girmesinin damgasını taşır. *La Marseillaise* sonunda geleneksel olarak yapılmış bir film olarak ortaya çıktı, ancak film esasen halktan toplanan paralarla finanse edilecek bir çalışma olarak planlandı, yaygın reklamının da belirttiği gibi halk tarafından ve halk için yapılan bir ilk film denemesiydi. Aslında bitmiş yapıta, *Büyük Yanılsama / Harp Esirleri* filmini karakterize eden aynı tür belirsizlikler damgasını vurur. Devrim rüzgarının estiği Paris ve Winterborn'daki mahkumlar kampı hem iyi mizahın ve yoldaşlığın hüküm sürdüğü yerler olarak betimlenir, hem de bütün iyi insanlar yüce gönüllü vatanseverlik ve

kendini feda etme duygusunun etkisi altındadır. Bu filmlerin ikisi de asıl olarak geçmişe bakar: *La Marseillaise*,1930'lu yıllardaki altüst oluş ile değil, 1789 devrimi ile ilgilenirken, *Büyük Yanılsama / Harp Esirleri* artan Nazi gücünün yeni tehdidi ile yüzleşmek yerine, savaşı 1914 yılındaki bir süvari subayının umut dolu anlatımı içinde verir. *Oyunun Kuralı* belki de daha kapalı bir anlatım denediğinden, yapıldığı dönemin çok daha açık bir analizini sunar. Savaşın çıkışıyla Münih'ten ayrı kaldığı aylar boyunca Renoir, Fransız ve dünya toplumlarının ruh halinden rahatsızlık duyuyordu. Ortaya çıkan film, onun bu durumu yansıtmanın bir yolunun, görünüşte tamamıyla önemsiz bir öyküyü anlatmak olduğu düşüncesinde ne kadar haklı olduğunu kanıtlar.

Renoir'in 1930'lu yıllarda çektiği filmlerin yapım yöntemleri, onun sinemasına hayran olmuş ve onun yaşam ve sanat görüşlerini dikkatle dinlemiş 1950'lerin sonundaki yönetmenlerin daha bağımsız yapıtlarıyla benzerlikler göstermiştir. Bu filmler yaşama karşı şaşırtıcı bir açıklık gösterirler. Birçok sekans doğaçlama çekilmiştir (örneğin *Bir Kır Eğlencesi*'nde senaryodan minimum düzeyde yararlanıldı). Yapımcılığını, yönetmenliğini, senaryo yazarlığını ve oyunculuğunu yaptığı *Oyunun Kuralı*, bir filmin tek kişi tarafından da yapılabileceğine mükemmel bir örnek oluşturur. Film tamamıyla özgür koşullarda çekildi ve gerçekten film, çekimler ilerledikçe oluştu. Her ne kadar 1930'lu yılların Fransız sinemasının başlıca iki senaryo yazarı (*Mösyö Lange'ın Suçu* filminde Jacques Prevert, *Les Bas-Fonds* ve *Büyük Yanılsama* filmlerinde Charles Spaak) ile çalışmış olsa da, Renoir hiçbir zaman başka insanların fikirlerine bağımlı olmadı. Bir film için kendi başına senaryo yazabilecek ve diyalog oluşturabilecek kabiliyetteydi ve filmleri örneğin aynı dönemlerde Marcel Carne'nin bazı filmlerinde bulunan katılıktan uzaktı. Bununla birlikte, *On Purge bebé*'den *Oyunun Kuralı*'na kadar uzanan Renoir filmleri, önemli noktaların diyaloglar aracılığıyla açıklığa kavuşturulduğu 1930'lu

yılların gerçekçilik stili içinde yer alır. Bu belki de en azından onun tiyatroya duyduğu ilginin özgürleştirici etkisiydi: *Oyunun Kuralı* bile bu tür bir model üzerine kuruluydu ve senaryo kısmen doğaçlama olsa da, imgelerin kendi adlarına konuşmasına nadiren izin verildi.

Renoir'in 1930'lu yıllardaki filmleri fazlasıyla dönemlerinin ürünüdürler. Bu filmler, derin odak ve doğaçlama gibi kimi yönlerden daha sonraki gelişmeleri haber veriyorsa da, anlatı yapısı ve diyaloglara bağlılık gibi diğer yöntemler açısından da kendi dönemlerine aittir. Bu filmlerde ortak olan şey, gerçekçi iskeletleridir. Renoir hiçbir zaman saf fanteziden keyif almamıştır, o normal bir toplumsal bağlam içindeki bireye bakmaktan hoşnut olmuştur. Bugün bu gerçekçilikle ilgili en dikkat çekici şeyin, her türlü bilinçli şiirselleştirmeden ziyade, gözlem niteliğinden gelen büyülü yön olduğu söylenebilir. Renoir'm filmleri, kendi öyküsünü anlatması için gerçekliği bırakmasını bilen, düz doğalcılığa başvurmaksızın yaşamı gösterebilen ve gündelik yaşam alanını hiç terk etmeksizin bir gizem duygusu yaratabilen bir yönetmenin filmleridir.

8

Rossellini ve Yeni-Gerçekçilik

Gerçekçiliğin sinemada baskın tarz haline gelmesi, İkinci Dünya Savaşı ile oldu. Yıllardır bilinen bir düşüncenin bu yeniden-doğuşu için her türlü neden vardır. Savaş, yönetmenleri stüdyonun kapalı dünyasını terk etmeye ve savaşın zorunluluğunun bir parçası olarak haber filmi ve belgeseller yapmaya zorladı. (Bunun etkisi en çarpıcı şekilde Hollywood yönetmenlerinde görülür.) Avrupa'da stüdyolar ve pahalı ekipmanlar imha edilmişti ve film yapmaya devam etmek isteyenler gerçek mekânları ve basit stiller kullanmak zorundaydı. Onlar, üzerine görüntülerini kaydettikleri ham film bile çoğunlukla eski ve yıpranmış olduğu için, özenle hazırlanmış film yapım modellerini tercih edemezlerdi. Bu yetersiz araçlarla ortaya çıkan sonuçlar, özellikle İtalya'da belirgindi ve savaş sonrası gerçekçiliği düşüncesinin temel örneği olarak daha yakından inceleyeceğimiz Roberto Rossellini'yle ortaya çıktı. Ancak İtalyanlar hiç de yalnız değildi. Japonya'da sıradan insanların yaşamları hakkında filmler yapan Akira Kurosawa ve Yashiro Ozu gibi yönetmenler vardı. Ve kısa bir süre sonra Hindistan, Apu adlı oğlan çocuğunun büyümesini konu alan üçleme film ile yönetmenliğe başlayan büyük yönetmen Satrajit Ray'i yarattı.

Genellikle Yeni-Gerçekçilik olarak bilinen İtalyan savaş sonrası sinema hareketi beyazperdede, Rossellini'nin bizatihi yakın geçmiş deneyimlerini kullandığı *Roma Açık Şehir* (*Roma, città aperta*, 1945) filmiyle patlama yaptı. İtalya, Almanya'nın kazanacağını düşünen ve ganimetlerden bir pay almak isteyen Benito Mussolini'nin hırsları ile zoraki olarak savaşa sürüklenmişti. Fakat hızlı bir şekilde savaşın istikameti değişmiş, Almanya kaybetmeye başlamış, Roma bombalanmış ve Sicilya istila edilmişti. Kendi faşist konseyinin desteğini kaybeden Mussolini azledildi ve ardından Almanlar tarafından kukla bir yönetici olarak tekrar başa getirildi. Bu olaylar sürerken ülke tamamen karışıklığa gömüldü ve İtalya'da artık iki savaş vardı; bu savaşlardan biri Almanlar ve müttefik kuvvetler arasındaki büyük savaş, diğeri partizanlar ile Mussolini'nin Faşist destekçileri arasındaki daha şahsi savaştı. Bu karmaşanın içinden Yeni-Gerçekçilik doğdu. Diktatör insanları sloganlar ve aldatıcı ifadelerle etkilemişti; yönetmenler ise çıplak hakikatleri anlatmayı amaçladılar. Mussolini'nin yeni bir Roma imparatorluğu kurmak gibi büyük projeleri olmuştu; yönetmenler ise sıradan insanların sorunlarıyla ilgilendiler. O iç savaş tarafından parçalanmış, küçük düşürülmüş ve mağlup olmuş İtalya'yı terk etmişti; yönetmenler ise mevcut koşulların içinde umudu aradılar.

Bütün bunlar *Roma Açık Şehir*'de açıkça görülür. Film, Almanların Roma'yı işgalinin son günlerini öylesine iyi yakalar ki, yurt dışında ilk kez gösterildiğinde birçok eleştirmene, filmin Almanlar hâlâ oradayken gizli kamera ile çekilmiş olabileceğini düşündürttü. Yeni-Gerçekçi yönetmenlerin sloganı "*kameranı al, sokaklara çık*" idi ve Rossellini'nin yaptığı da tam buydu. Birçok film farklı dekor ve mekânlardan, kendileri için hayali bir coğrafya yaratır. Bu, yanılsamalar yaratmanın en geçerli yollarından biridir, ancak hakikati isteyen Rossellini için yeterince iyi değildir. O, çekildiği şehrin semtleri ve gerçek sokaklarına tamamen sadık kalan, örneğine az rastlanır *Roma*

Açık Şehir filmini yaptı. Yönetmen Alman işgali altında yaşayan ve direniş hareketiyle birlikte savaşmış insanlarla birlikte çalıştı ve onların serüvenlerini kullandı. Filmin başındaki aksiyonun büyük bölümünün geçtiği apartman dairesi, filmdeki kahramanın yaptığı gibi bir çok defa Almanlardan çatıları kullanarak kaçmak zorunda olan senaryo yazarına aitti. SS tarafından sokakta vurulan bir kadına oyunculardan biri tanık olmuştu vb. Öykü basit bir öyküydü, ancak perdede gösterilenlere benzer olayları daha yeni yaşamış insanlara gerçekten çok cazip gelmişti. Filmde bir komünist direniş lideri, Almanlardan kaçar. Bir süre için onlardan kaçmayı başarır ama çember giderek daralır. Sonunda ele verildiğinde, içlerinde Katolik bir din adamının da bulunduğu diğer bazı direnişçilerin isimlerini istemeyerek açıklar. Dövme ve işkence sahneleri, bir haber filmindeki kadar gerçek görünür. Fakat film bütünüyle sert ve ciddi de değildir, mesela filmde, akşamın alacakaranlığı içinde bombalarıyla Almanlara karşı savaşan, ama evlerine döndüklerinde, gerçek nedenlerden şüphelenmeyen ebeveynleri tarafından geç kaldıkları için tokatlanan küçük çocukların anlatıldığı sahneler mevcuttur.

Bu filmde bir grup karaktere yoğunlaştıktan sonra Rossellini daha geniş bir konuya döndü ve *Paisa* (1946, Amerikalıların argosunda Paisa, İtalyanlar için kullanılır) adlı filminde, Sicilya ve Napoli'den geçip Roma, Floransa ve Apenin dağlarını aşarak Kuzey'deki Po vadisine dek ilerleyen müttefiklerin istilalarını izledi. Filmini altı ayrı epizottan meydana getirdi. Bu epizotlardan her biri savaş nedeniyle yan yana gelen farklı geçmişlere sahip insanların (Amerikalılar ve İtalyanların) zıtlığı üzerinden oluşturuldu. Epizotlardan birinde* siyah bir inzibat, botlarını çalıp onu aldatan Napolili haşarı bir çocukla yüz yüze gelir. Fakat onun Napoli dışındaki mağaralarda sefalet

(*) İkinci epizot. (ç.n.)

içinde yaşadığını ve savaşta öksüz kalmış bir çocuk olduğunu fark ettiğinde kızgınlığı geçer. Apenin dağlarında geçen diğer epizotta bir grup Katolik keşiş orduda hizmet veren üç dini görevliyi misafir eder. Bu dini görevlilerden birinin Yahudi, diğerinin Protestan olduğunu fark etmelerine kadar her şey iyi gider. Ardından korkuya kapılırlar ve onları "doğru" inanca döndürmeye uğraşırlar. Altı öyküyü sağlayan olaylar çoğunlukla ölüm ve acıları gösteren bir inandırıcılığa sahipse de, Rossellini'nin filmi kendisi ve filmde birlikte çalıştığı insanlar için İtalya'nın yeniden bir keşfiydi. Onlar filmi çekerken ülkeyi bir uçtan diğer uca dek kat ettiler ve Rossellini büyük kahramanca olaylardan ziyade, bizzat yaşamdaki küçük sıradan eylemlerle ilgilendiğini gösterdi. Sözgelimi Sicilya'nın istila edilişi savaşın en büyük askeri operasyonlarından biriydi ve Hitler'in yenilmesinde önemli bir adımdı. Ancak yönetmen yalnızca bir ya da iki kez patlama ile yanan bir ev gösterir. Bunları bir düzine piyade ve onların İtalyan rehberi hakkındaki öykünün arka planı için kullanır. Savaşın korkunçluğunu anlatmak için gereksinim duyduğu her şey bundan ibarettir.

1947 yılında Rossellini savaş hakkındaki film üçlemesini, yaşamın sıfır noktasından yeniden başlamak zorunda olan savaş sonrası Almanya'sı üzerine yaptığı *Almanya Sıfır Yılı* (*Germania anno zero*, 1947) ile tamamladı. Film, Nazi okullarında yetişen, üstün ırk düşüncesine ve zayıflara merhametsiz davranılması gerektiği yalanlarına inanması öğretilen on iki yaşındaki Edmund'un öyküsüdür. Edmund hasta babasını acılarından kurtarmak için öldürür, daha sonra ne yaptığının farkına varır. Onun Berlin'in harabeleri içinde dolaşmasını gösteren sahneler filmin en iyi bölümüdür. Bizler onun sıradan davranışlarından kısmen hâlâ çocuk, kısmen de bilinçli olarak suç işlemiş yetişkin olduğunu görürüz. Harap bir evde silah biçimindeki bir taşla intihar ediyormuş gibi yapar, ardından pencereden atlayarak kendisini öldürür. Rossellini bir taşı tekmeleyen ya da kaldırımdaki çatlaklarda yürüyen bir çocuktan

hangi anlamın çıkarılabileceğini, bunun diyalog ya da sözsel açıklamalardan çok daha fazlasını ortaya koyabileceğini gösterir. Rossellini daha sonraki kariyerinde St. Francis'in sevecen bir betimlemesini; başrollerinde karısı Ingrid Bergman'ın oynadığı eziyet çeken kadın incelemelerini; İtalya tarihi ve XIV. Louis Fransa'sına dair çalışmalar gibi her türden film yaptı. Ancak onun en iyi yapıtları olağanüstü bir doğrudanlığa sahiptir: Bizi durumlar ve bunlarla ilişkili insanlarla yüz yüze bırakır.

Rossellini 1940'lı yıllarda İtalya'daki tek gerçekçi yönetmen değildi, ama o, yaşamın doğrudan, belgesel tarzında gösterilmesine en yakın yönetmendir. Rossellini stüdyolardan mümkün olduğunca uzak durdu, hiçbir zaman bir çevrim senaryosu kullanmadı ve arka plan için insanlara gereksinim duyduğunda, sadece kamerasını yola kurarak kalabalığın oluşmasını bekledi ve sonra da oyuncularını olaya karışmadan kenarda duran bu insanların arasındayken çekmeyi tercih etti. Rossellini'nin düşüncelerinin çoğu, onun arkadaşı olan yönetmenler tarafından da paylaşıldı. Bu yönetmenlerin hepsi de filmlerini yaşamın içindeki olaylardan, gazetelerde hakkında kısaca değinilen haberlerden ya da anılmayı dahi hak etmeyen hadiselerden yapmaya önem verdiler. Bu şekilde, Vittorio De Sica duvarlara ilan yapıştıran bir adamın bisikletini kaybettiğinde başına gelen olaylar hakkında bir film (*Bisiklet Hırsızları-Ladri di biciclette*, 1948) yaptı; Luchino Visconti, yakaladığı balıkları satın alan toptancılar tarafından soyulmamak için kendi düzenini kurmaya çalışan bir balıkçının öyküsünü (*Yer Sarsılıyor-La terra trama*, 1948) anlattı ve Guiseppe de Santis bir binaya ait merdivenin aynı işe başvurmuş iki yüz kadının ağırlığı nedeniyle çöktüğü gerçek bir olayın versiyonunu (*Rome Eleven O'Clock*, 1952) yaptı. Parası çalınan müşterek bir çiftliğin öyküsü (*Tragic Pursuit*, 1947) ya da savaştan döndüğünde ailesini ölmüş ve evini yıkılmış bulan bir adamın suça sürüklenişi (Alberto Latuada'nın *The Bandit* filmi, 1946) gibi, savaş sonra-

sı yıllarındaki yoğun şiddeti içeren olaylar hakkında yapılmış filmler de mevcuttu.

Ancak Yeni-Gerçekçi yönetmenler her zaman topluma –bir insanın ailesine, işine ve arkadaşlarına– uyum sağlamasıyla ilgilendiler. Sorun çoğu kez yaşamak için yeteri kadar paranın olmamasıydı. Genel olarak söylersek bu yönetmenler işçi sınıfından değillerdi (Visconti aslında bir aristokrattı), ancak filmlerini yıldız oyunculara ve stüdyo dekorlarına az para ödeyerek küçük bütçelerle yaptılar. Öyküler genellikle zamanda geri dönüşlerin ve görkemli sahnelerin olmadığı basit öykülerdi. Aydınlatma da eşit derecede basitti, çoğu daha önce hiçbir filmde oynamamış insanları kullandıkları için, yönetmenler onların yüzlerini inceleyen yakın çekimlere başvurmadan, işleriyle meşgul olan ya da diğer insanlarla ilişkiye geçen karakterleri gösteren orta ve genel çekimleri kullandılar. Bu, İtalya'daki Yeni-Gerçekçiliğin bize unutulmaz portreler vermediği anlamına gelmez. Bu filmleri görmüş olanlardan çok azı, De Sica'nın *Umberto D* (1951) filmindeki tek dostu bir köpek olan yaşlı asil pansiyoncuyu, Renato Castellani'nin *Two Penny Worth of Hope* (1951) filmindeki evlenmek isteyen iki genç insanı ya da Luigi Zampa'nın *Angelina M.P.* (1947) filminde Anna Magnani'nin oynadığı güçlü kadını unutacaktır. Bu İtalyan yönetmenler grubu, bizzat kuramsal olarak toplumsal problemlerden çok bireylerle ilgilendiler ve en iyi filmlerinde herhangi bir tür parti politikasını benimsemediler. *Roma Açık Şehir*, komünist parti üyesi bir işçi ile Katolik bir rahibi, her biri direnişe çok değerli katkılarda bulunmuş eşit derecede sempatik karakterler olarak sunduğunda bu modeli kurar. Çekilen en iyi Yeni-Gerçekçi filmlerin bütün yaptığı bir meydan okumayı sergilemekti. Filmlerin çoğu kapalı bir sona sahip değildi. Bir anlamda bizler yaşamın devam ettiğini ve karakterlerin kendisini içinde buldukları durumların yineleneceğini hissederiz; yani bizler bu konu hakkında bir şeyler yapmadıkça. Bu dönemin yönetmenlerinden bir kısmı, Avrupa'nın çok fakir,

geri kalmış ve sefalet içindeki bölgesi olan İtalya'nın Güneyi hakkında filmler yaptı. Sözgelimi Pietro Germi'nin Sicilya hakkındaki filmlerinin esas değeri bu filmlerin aynı tür başka filmlere yol açması değil, ancak İtalyan halkının kendi sorunlarının farkına varmasını sağlamaktır. Olağanüstü bir gazetecilik olarak bu filmler, 1950'li yıllarda İtalyan parlamentosunda kabul edilmiş olan Güney'deki insanlara yardım amaçlı yeniden yapılanma programlarının ve yeni kanunların çıkmasına katkıda bulundular.

İtalyan Yeni-Gerçekçiliği olarak bilinen bu hareket yalnızca altı yıl kadar sürdü ve en başarılı yapıtlar 1945 yılındaki *Roma, Açık Şehir* ile 1951 yılındaki *Umberto D* arasında üretildi. İlk bakışta bu süre çok kısa görünür, fakat sinema tarihinden anımsadığımız hiçbir akım daha uzun sürmedi. Bu durum, Birinci Dünya Savaşı öncesinde doğal ortamlarda geçen ve bütün dünyadaki izleyiciyi heyecanlandıran İsveç filmleri, bütün gölgeleri, yaratıkları ve karanlık sırlarıyla 1920-1927 yılları arasındaki Alman Dışavurumcu filmleri ve Rusya'da yeni bir toplumun muzafferane kuruluşunu gösteren 1925-1930 yılları arasındaki Sovyet Devrimci Sineması için de geçerlidir. Edebiyatta akımlar tüm bir yüzyıl boyunca sürebilir, ancak sinemada gidişat çok daha hızlıdır. Ancak kendi kısa süren ömrü içinde İtalya'daki Yeni-Gerçekçi sinemanın, gerçekçi bir kurmaca sinemanın bütün önemli sorularını ifade ettiği kesinlikle doğrudur.

9

Sinema-Gerçek (Cinéma-Vérité)

Sesli sinemanın ilk otuz yılı boyunca ister kurmaca isterse belgesel olsun, bütün gerçekçi film yapımı fiilen gerçekliğin yeniden oluşturulmasını ya da yeniden sahnelenmesini içerdi. Yönetmenler konularını incelediler, bazen derinlemesine araştırdılar, fakat malzemelerini sonrasında çekim için düzenlediler. İtalya'daki Yeni-Gerçekçilik profesyonel olmayan oyuncuları kullandı, fakat onlar her zaman yönetmen ve senaryo yazarları tarafından yaratılmış karakterleri tanımladılar. Sözgelimi Lamberto Maggiorani, Breda fabrikasında çalışan bir işçiydi ve onun profesyonel bir oyuncudan çok farklı olan yüzü ve jestleri Vittorio de Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* filminin gücüne çok fazla şey kattı. Ancak bu film onun öyküsünü anlatmaz, o, reklam afişleri yapıştıran Antonio adlı kurgusal bir karakteri ve De Sica'yla tanışmadan önce zaten tasarlanmış olan durumları canlandırır. Yeni-Gerçekçi hareketin başı çeken figürlerinden bazıları, özellikle senaryo yazarı Cesare Zavattini, bu tarz bir gerçekçiliğin ötesine geçmeyi ve amatör oyuncuların kendi öykülerini anlatmasını istedi. Zavattini *Love in the City* (1953) adlı filmde bunu yapmayı başardı, ancak İtalya'da bu gelişmenin ardından giden asla olmadı. Bu, 1960'lı yıllardaki gerçekçi yönetmenlerin, sahnelenmemiş gerçekliğe ve durumlara doğ-

rudan bir şekilde bakmanın, başka bir deyişle film çekim sürecinde bunu gözler önüne sermenin olanaklarını hayata geçirmeleriyle mümkün oldu.

Bu yeni yaklaşımın kökenleri İtalya'da değil, Amerika Birleşik Devletleri'nde, Fransa ve Kanada'da bulunmaktadır ve bunun eşdeğerinin bulunması için Sovyet Rusya'daki Dziga Vertov'un öncü sinemasına geri dönmek gerekir. Bu nedenle bu sinema biçiminin, Vertov'un parolası *Kino-Pravda*'nın (sinema-gerçek) tam karşılığı olan *sinema-gerçek* olarak bilinmesi tesadüf değildir. Geçmişle başka bağlantılar da mevcuttu, ancak bunlar daha önceki belgesel film yapım yöntemlerine karşı bir tepki biçimindeydi. Örneğin, Amerika'da *sinema-gerçek*'in kilit isimlerinden biri olan Richard Leacock, Robert Flaherty'nin 1948 yılındaki son filmi *Lousiana Hikayesi* filminde bir kameraman olarak çalışmış olmaktan derinlemesine etkilenmişti. Ancak onun kendi sineması büyük ölçüde, her zaman 35 mm. ile çalışması, kaydetmek istediği sahneleri kamerası için yeniden canlandırması ve genellikle sonradan düzenlenmiş ses kuşağına yalnızca ikincil bir rol vererek görüntülere önem vermesi açısından daha eski belgesel film yapımı yöntem ve eğilimlerini simgeleyen Flaherty'nin yaklaşımının tersidir. Leacock ve onunla birlikte çalışanların önemi, bu öncüllerden her birini sorgulamaları, böyle yaparak gerçekçilik ve seyirlik gibi kavramlara yeni tanımlar kazandırmaları ve özellikle kameralarıyla kaydetmek için oluşturdukları özel dramaya katılanlara yeni bir rol vermeleridir. Onlar bunu kısmen yapabildiler, çünkü filmleri için yeni bir çıkış kanalı olan televizyon ekranını bulmuşlardı.

Leacock'un 1955'te otuz dört yaşındayken televizyon için yaptığı ilk filmi *Toby*, Amerika'nın Orta-Batı bölgesindeki gezici bir sirki anlatıyordu ve Flaherty'ninkinden çok da farklı olmayan yöntemlerle filme alındı. Tamamen başarılı olamasa da, film o dönemde Time Inc.'ın sponsorluğu altında yeni rö-

portaj yöntemlerini araştıran ve *Life* dergisinde gazetecilik yapan Robert Drew'in ilgisini çekti. Yapımcısı Drew ile birlikte Leacock "sanatsal" filmler yapma arzusundan vazgeçebildi ve kendisini daha çok, yeni bir tür gazeteci olarak gördü. Drew için televizyon röportajı temelde görüntülerle tasvir edilen sözlü bir öyküydü ve film yapımı için hafif ekipmanların geliştirilmesi gerektiği konusunda Leacock'la hemfikirdi. Drew ışıklar, üçayaklar, kablolar vd. olmaksızın yönetmenin özgürce hareket etmesine olanak veren ekipmanları tasarlamada, Leacock'un denemeleri için mali anlamda yardımcı olabildi. Aralarında Morris Engel, Don Pennebaker ve Maysles Kardeşler'in de bulunduğu heveskar grup şekillenirken, Drew'in yılda bir saatlik elli iki tane televizyon filmi yapma tutkusu giderek mümkün oluyordu.

Sinema-gerçek'in sahip olduğu düşüncenin temeli geleneksel, ama hantal 35 mm'lik formatın reddiydi. (underground yönetmenler tarafından zaten kullanılmakta olan 16 mm'in lehine gelişti) Bu, görüntü kalitesinde belirli bir kaybı da içeriyordu, ancak 16 mm. maliyeti azaltarak ve tek bir kameramanın kullanabileceği gerçekten hafif bir kameranın geliştirilmesi beklentilerini arttırarak, bu durumu telafi etmenin ötesine geçti. Leacock için eşit önceliğe sahip bir şey de, senkronize bir ses kuşağı sağlayacak taşınabilir ve kumanda edilebilir ses kayıt teçhizatının yapılmasıydı. Leacock'un görüşüne göre, şayet diyaloglar (tıpkı İtalya'daki gelenekte ve hatta Yeni-Gerçekçi dönemde olduğu gibi) daha sonradan dublaj edilmek zorunda kalınırsa, kendiliğinden bir şekilde yakalanan imgelerin bütün gücü yitirilirdi. Leacock'un tahayyülündeki bu tür teçhizatlar sağlandığında, (birinin kamerayı taşıdığı, diğerininse ses kaydediciyi kullandığı) iki kişilik film ekibi bir gerçek oldu. Artık kamera için olayların yeniden sahnelenmesi gerekmiyordu, bu ekip ses ve imgeleri aynı anda yakalayarak öznelerini odadan odaya, merdivenlerden yukarı, koridorlar boyunca, hatta arabasının içinde izleyebiliyordu. Yönetmen boy-

lece potansiyel olarak verimli ama aynı zamanda oldukça hassas bir duruma yerleşti. Yönetmen aksiyonun yönetmeni olarak kendi rolünden vazgeçti, çünkü, eğer olayları etkilemeyi deneseydi, yalnızca yanlış reaksiyon ve tepkiler elde edecek, kendi varlığını yansıtarak öznesinin doğal eğilimlerinden yoksun kalacaktı. Diğer taraftan eğer o, sözgelimi gizli kamera kullanarak görünmez olmaya çalışsaydı, olasılıkla kaydettiği durumların can alıcı anlarından mahrum olur, başkalarının haklarına tecavüz eden bir kişi haline gelir ve böyle değerlendirilirdi.

Leacock'un oyunculuk ve senaryolarla yapay bir drama yaratmayı reddetmesi, bol miktarda doğal drama içeren durumlara gereksinim duyulması bakımından, *sinema-gerçek* filmi için konunun alanının belirgin sınırlarını ima eder. Böylece Leacock'un filmleri gerçek çelişkiler ya da mücadelelere yönelir ve doğal drama içermeyen durumlar göz ardı edilir. Drew-Leacock ekibinin başarılı ilk filmi olan *Primary* (1960) buna örnektir. Leacock'un sık sık işbirliği yaptığı Al Maysles ve Don Pennebaker'la birlikte çektiği bu film, 1960 yılında Wisconsin'de John Kennedy ile Humbert Humprey'in seçim mücadelesini kaydeder ve adayların sonuçları telefon ahizesinden almaları gibi anları yakalar. Bu filmin ardından aynı ekip, bir araba yarışçısını (*Eddie Sachs at Minnepolis*, 1961), başarısız bir oyunla işe başlayan aktris Jane Fonda'yı (*Jane*, 1963) ve uyuşturucu bağımlıları için rehabilitasyon merkezindeki genç bir adamın orayı terk etme arzusuna karşı mücadelesini (*David*, 1962) anlatan filmler yaptı. Böylesine hadiseli konulara duyulan ihtiyaca ek olarak, Leacock için film yapımı aynı zamanda öznesi ile özel bir ilişkiyi ve yeni bir ahlâki sorumluluğu içerdi. Greg Shuker ile birlikte Nehru hakkında bir film çekme denemesinde olduğu gibi, öznesi ile hususi ilişki sağlanamadığında, kendi orijinal formu içinde bu projeden vazgeçilmek zorunda kalındı. Filmlerinin çekimleri esnasında Leacock yaptığının ahlâklılığı konusunda önemli sorunlar yaşamamıştı,

çünkü önceden planlanmamış etkinliklere giren bir öznenin öngörülemez hareketlerini izlemenin zorlukları zaten yönetmenin bütün dikkatini almaya yetiyordu. Ancak kurgu sırasında, bol miktarda malzemeden tutarlı ve satılabilir film yapma gereksinimi belirli ihtilaflara yol açtı. Bazen Leacock, en ilginç filmlerinden biri olan *The Chair*'de (1963) olduğu gibi aldatmaktan suçluydu. Bu öykü cinayet nedeniyle elektriklikli sandalyeye mahkum edilmiş bir adamın son isteği hakkındadır, büyük bir yalınlığa ve görünüşte doğal dramaya sahiptir. Ancak doğal dramanın (affedilecek mi, affedilmeyecek mi sorusu) büyük bölümü, filmin kurgusu sırasında jüri kararının bilinmesinin ardından düzenlendi. Birçok ilginç sahne bu temayla doğrudan ilişkili olmadıkları için atılmakla kalmadı, aynı zamanda Leacock'un ekibi mahkeme kararının öğrenilmesinden sonraki bir ayda, olayların bu tercih edilmiş yorumuna uyması için filme katkıda bulunan eksik sahneleri çekti.

Bir çalışma yöntemi olarak Leacock'un *sinema-gerçek*'i, normal ticari sinemanın bütün teknik aygıtları ve hiyerarşisinin reddini içerir. Prodüksiyonda asistanlara yer olamaz, çünkü onların varlığı kameraman ve ses kayıtçısından oluşan iki kişilik ekipte hâlâ mümkün olan samimiyet duygusunu yok eder. Yönetmenlerin çektikleri malzemeyi, elde etmeyi istediklerine uygun olarak kurgulasın diye kurgucuya teslim etmeleri de söz konusu olamaz, çünkü bu yöntemin gerçek değeri, kuşkusuz ortaya çıkan filmi tamamen renklendirse de, öngörülmeyen olay ve durumların atılmasıdır. Leacock'un kendisinin de kabul ettiği gibi, bu tür bir sinemada bir bölümü kestiğiniz ve kalanları bir araya getirdiğiniz her zaman, gerçekte bir yalanı dile getirirsiniz. Bir filmin kaydedilen durumun hakiki bir yansıması olması için, yönetmenin kendi kurgusunu kendisi yapması gerekir. Eğer bu yaklaşımın sınırlarından biri, ilginç bir anı kaçırdığında yönetmenin hiçbir şekilde (seyirciyi aldatmak dışında) geriye dönüp bunu yakalama ihtimalinin olmamasıysa, bu stilin üstün meziyetlerinden biri de filmin gerçek konu-

sunun çevirim sona erene ve günlük çekimler izlenebilene dek bilinmemesidir. Örneğin *Nehru*, Hindistan başbakanının bir seçimi nasıl kazandığı üzerine bir film değil, fakat daha ziyade yönetmen ile konusu arasındaki ilişkinin bir incelemesi oldu.

Her ne kadar Leacock'un sineması *sinema-gerçek*'in çok büyüleyici örneklerinden biriyse de, kişi olarak ona bu denli ağırlıklı yer vermek belki de yanlıştır. Onun bütün önemli filmleri işbirliği içinde gerçekleştirilmiştir ve özellikle Don Pennebaker ile birlikte çektikleri pop müziğini konu alan film dizisi *Don't Look Back* (1966) ve *Montrey Pop* (1968) gibi daha yakın zamanlarda gerçekleştirdiği yapıtlarda o yalnızca bir kameraman olarak iş yapmaktan ve bütün yaratıcı sorumluluğu ortağına devretmekten memnun olmuştur. Dahası onun sinemasını uluslararası şartların dışında görmek de yanlış olur. Sözgelimi Fransa'da 1960'ların başlarında çok miktarda, benzer şekilde büyüleyici *sinema-gerçek* deneyleri yapılıyordu. Fransa'daki kilit isim, ilk filmlerinde Afrika'daki kabile geleneklerinin basit kaydını yapan etnograf Jean Rouch'tu. Film tekniklerinde eğitimsiz ve estetik kaygılardan uzak olan Rouch, filme aldığı öznelere yoğunlaşmakta özgürdü. Başından beri onun uzun metrajlı filmleri, karakterlerini film yapımına dâhil etme arzusunu gösterir. Afrikalı bir gemi yükleme ve boşaltma işçisini inceleyen *Moi un noir* (1958), kendi yorumu olarak konu aldığı kişinin Rouch'un imgelerine tepkilerini kullandı. Birkaç yıl sonra sosyolog Edgar Morin ile birlikte yaptığı *Bir Yaz Kroniği*'nin (*Chronique d'un été*, 1960) Paris'te geçen sahnelerinde Morin'in geleneksel araştırma tarzını uyguladı ve film bir dizi röportaj ve karşılaştırma etrafında oluşturuldu. Bu nedenle, Leacock'un tersine Rouch hiçbir zaman kamera salt bir gözlemciymiş gibi davranmaya çalışmaz. O kamerayı, filme çekilen insanların tepkilerini biçimleme süreci olarak görür ve Afrika'daki çok-ırklı bir lisede geçen *İnsan Piramidi* (*La Pyramide humaine*, 1960) ile Paris sokaklarında çekilen *Ceza* (*La Punition*, 1962) gibi filmlerinde, kurmaca fakat yaşam koşullarına yakın

durumlar içindeki amatör oyuncuların doğaçlama sahnelerinden elde ettiği sonuçlara daha fazla ilgi duyduğunu gösterir. Bu şekilde *sinema-gerçek* yönetmeninin bilindik ama müphem "objektif" ifade iddiası unutulur, bununla birlikte dramatik filmin yeni biçimleri olası hale gelir.

Leacock ve Rouch'un tasarladığı biçimiyle *sinema-gerçek*, normal sinemayı tamamlamaktan daha fazlasını yapamayan sınırlı bir hedefe sahiptir. Yöntem açısından *sinema-gerçek*, bütün film yapım yöntemlerine uygulanabilir olan total bir devrim değildir. Ancak *sinema-gerçek* kameranın önündeki gerçeklik alanını, yönetmenin onun ne olabildiğine dair varsayımlarına değil, ama olay ve durumların gerçekte olduğu haliyle kaydedilmesine olanak sağlayarak açar.

10

Gerçekçi Sinema ve Televizyon Gerçekçiliği

Yirminci yüzyıl sanatının başlıca meşguliyetlerinden biri gerçek ile yanılsamanın sınırlarını yeniden tanımlamak olmuştur. Buna Kübistlerin ilk kez kolaj tekniklerini kullanışından pop sanatçılarının çizgi roman kuşağı ve reklamlar gibi mevcut ticari üslubu tatbik etmesine kadar çok sayıda örnek gösterilebilir. Gerçeğe yönelen bu hareket içinde sinemanın rolü paradoksal olmuştur. Kendi temel ham malzemesi olarak hareket halindeki gerçekliğin fotoğrafik yeniden üretimlerini kullanan bir araç olarak sinema, modern sanatın bu gerçekçi eğiliminin gelişmesine şüphesiz yardım etmiştir. Ancak gerçekçi sinemacılar, bunun bütün yananlamlarına sırtlarını dönmüşler ve temelde on dokuzuncu yüzyıl gerçekçilik anlayışına bağlı kalmışlardır. Bu geriye dönük tutum bu tür yönetmenlerin renk, ses, geniş ekran, stereo ses ve üç boyutlu görüntü gibi teknik ilerlemelere olan yaklaşımlarında yansır. Bunların gerçekçi olanakları büyük ölçüde göz ardı edilmiştir ve gerçekçi bir film geleneksel olarak, duygusal film müziği ile sonradan eşlenen diyaloga sahip, teknik açıdan sınırlı siyah beyaz çalışma biçiminde düşünülmüştür. Lumière'den 1950'lere dek sinemada

hâkim olan gerçekçilik anlayışını değiştiren, televizyonun gelişmesidir.

Yönetmenlerin televizyonun etkisi ile ilk kez karşılaştıkları dönemde, böyle bir etkiden söz etmek mümkün değildi. Yapımcılar, yönetmenlerin her zaman Hollywood'un ayrıcalığı olarak gördüğü ve televizyonun o dönemde karşılayamadığı prodüksiyon değerlerine güven duydular. Belirli bir dereceye kadar sinema ve televizyon arasındaki kutuplaşma günümüze kadar sürmüştür. Tıpkı on dokuzuncu yüzyılda ressamın temsil edici geleneksel rolünü elinden alan ve ressamın soyutlamaya yönelmesini sağlayan –belki de zorlayan– fotoğrafın icadı gibi, televizyonun köklü doğalcılığı da yeni işlevler için film imgelerinin özgürleşmesine hizmet etmiştir. Ancak sinema ve televizyonun sentezine doğru giden bir karşı akım da eşit derecede güçlüdür. Bu bireşimin altında yatan dürtülerden biri ekonomikti, çünkü ironik bir şekilde, ödeme güçlerini muhafaza etmek için uğraşan film şirketlerinin, 'televizyon-öncesi' dönemde çekilmiş filmlerini televizyon kuruluşlarına satmaya çalışmalarından önce yalnızca on yıl ya da biraz daha fazla bir süre geçti. Aynı şekilde 1970'li yıllarda giderek film yapımında rengin kullanılması izleyicinin isteği ya da yönetmenlerin taleplerinden çok, renkli televizyonun yaygınlaşmasının dayattığı zorunluluklardan doğar. Televizyon için 16 mm'lik ham filmin oldukça elverişli görüntüler sağlaması ve hatta 8 mm.lik teçhizatın haber röportajlarının bazı türleri için kullanabilmesi de, geleneksel ancak maliyeti fazla olan 35 mm'lik sinema formatının geçerliliğinin giderek sorgulanmasına yol açmıştır.

Stilistik olarak da televizyonun etkisi önemli olmuştur. Fakat ilk gerçek *uzlaşma* 1960'lı yılların başında, bir önceki bölümde söz ettiğimiz Leacock ve Rouch gibi yönetmenlerin başı çektiği *sinema-gerçek* hareketiyle birlikte sağlandı. Ancak daha yakın zamanlarda, televizyon stüdyolarında eğitim alan

yönetmenler geleneksel film varsayımları üzerine yapılan saldırıyı yenilediler. Özellikle televizyon biçiminin doğalcı potansiyeli ile film yapım yöntemlerinin ortaya çıkardığı daha büyük esnekliği birleştirmeye çalışan yönetmenler gerçekçi bir filmin ne olduğuna dair görüşümüzü biraz değiştirmişlerdir. Bu değişime en fazla katkıda bulunmuş yönetmenlerin arasında Peter Watkins ve Kenneth Loach özel olarak anılmayı hak ederler. Bu yönetmenler 1960'ların ortasında Britanya televizyonunda sivrilen bir grubun parçasıydılar. Watkins kendi stilini BBC için 1964-5 yıllarında yaptığı iki televizyon filmiyle geliştirdi. Bu filmlerden ilki olan *Culloden*, 1746'da İngilizler ve İskoçlar arasında yapılan ve sonunda Stuart hanedanından Charles Edward'ın taht üzerindeki taleplerini geçersizleştiren savaşı yeniden sundu. Geleneksel tarihi filmlerden farklı olarak bu film savaşı, oradaki kamera ekibinin ve röportajcıların önünde olan, sanki gerçek bir olaymış gibi işledi. Watkins izleyicinin normal haber programlarıyla olan ilişkisiyle oynamak üzerine tasarlanmış bir haber filmi stilini (el kameraları, hareketli kurgu, düzensiz kaydırmalı çekimler) kullandı. Sonuç olarak bunun iki yüzyıl önceki bir savaş olduğu unutulur ve Culloden sanki bugün oluyormuş gibi deneyimlenir. Görünüşteki bu rasgele stil, diğer Watkins filmleri gibi senaryoya dayanmadığı ve profesyonelliğin her türünden tamamen kaçındığı için aslında kasıtlı olarak oluşturulmuş bir stildir.

Bunların içinde en çarpıcı olanı Watkins'in umutları, korkuları ve amaçları hakkında soru sorduğu baş roldeki kişilerle (prensler ve subaylar, her iki taraftan askerler, hatta bir askeri gözlemci) yaptığı görüşmeleri sık sık araya sokmasıdır. Bizlere on dokuzuncu yüzyıl kostümlerini unutturacak biçimde çerçevelenmiş yüzlerin mümkün olduğunca otantik görünmesi için sahnelenmiş bu röportajlar izleyiciyi doğrudan bir savaş deneyimi ve onun kötü sonuçları ile karşı karşıya bırakır. Bu yolla Culloden'in korkunçluğu özellikle etkili bir biçimde algılanır. Daha geniş bir bağlamda ele almak amacıyla, savaşın toplum-

sal ve ekonomik arka planını vermek ve bununla ilgili gerçekleri seçmek için anlatıcının sesi kullanılır. Watkins'in sonraki filmleri, bu stili tarihsel temalar yerine gelecekle ilgili temalara uygulayarak, yeni ve daha güçlü bir biçimde geliştirir. 1965'te yaptığı *The War Game* Watkins'in, güya aşırı şiddet içerdiği gerekçesiyle filmi yayınlamayı reddeden BBC'den ayrılmasına neden oldu. Bununla birlikte Watkins'in işlemekle görevlendirildiği konunun (dünyanın içinde bulunduğu ve giderek kötüye giden siyasal kriz ortamında, İngiltere'nin Kent şehrine yapılan nükleer saldırı) oldukça sıcak ve rahatlatıcı bir yaklaşımdan nasıl yararlanabildiğini anlamak zordur. Geleceğe dair kabus gibi bir konunun (hayal edilemez bir katliam ve yıkım) çağdaş, gündelik televizyon röportaj stili ile birleştirilmesi çok güçlü bir etkiye sahiptir.

Watkins sonraki sinemasal yaşantısında aynı teknikleri, özellikle 1970'te yaptığı ve savaşın tehdit ettiği bir toplumda sıradan orta yolcu Amerikan yurttaşlarının hippilere ve toplumsal ötekilere karşı gösterdiği şiddetli tepkileri araştırdığı *Punishment Park* filminde uygular. Watkins'in titizlikle belgelediği imgeleri tamamen ikna edicidir ve sahnelenmemiş ama görünüşte otantik olan röportajların gücü yönetmenin gerçekliğe yanıtının tümüyle yeni olan dramatik yönüne işaret eder. Watkins'in bütün filmlerinde kendisini gösteren, yaşadığımız toplumu değiştirmediğimiz sürece bizim için korkunç olayların devam edeceğine dair görüşü kehanetimsi bir güce ulaşır.

Geleneksel sinemanın değerlerine karşı, eşit derecede güçlü ancak daha farklı bir meydan okumayı Watkins'in BBC'de çalışan çağdaşı Kenneth Loach yaptı. Loach'un stili, 1960'lı yılların ortasında yapımcılığını Tonny Garnett'ın yaptığı Çarşamba oyunları dizisini yönettiği sırada şekillendi. Onun kullandığı senaryoların hepsi de (sözgelimi Nell Dunn'un *Up the Junction*, 1965, Jeremy Sandford'un *Cathy Come Home*, 1966 ve David Mercer'in *In Two Minds*, 1966) kurmacaydı, fakat birinci

elden belgeleme ve araştırmaya dayalıydı. Yönetmen her durumda oyunun mümkün olduğunca otantik görünmesini hedefledi. Bu kısmen, Loach'un tanınmamış oyuncularla çekilen düşük bütçeli dış mekân çekimlerini tercih ederek, stüdyo yapım yöntemini reddetmesinin sonucuydu. Fakat aynı zamanda televizyon formatının kendisi de büyük oranda etkiliydi. Hem televizyon görüntüsünün özel etkisi hem de izleyicinin izleme alışkanlıkları, gerçek ve kurmaca arasındaki ayrımın bulanıklaşmasını arttırdı. Televizyonda sıradan bir mozaiğin parçaları olan haber yayınları ile dramalar, spor röportajları ile varyete şovları aynı gerçeklik düzeyinde sunulurlar, tektipleştirilmiş eğlence biçimde oluşturulurlar ve önceden düzenlenmiş zaman dilimlerine uydurulmak için hassas bir şekilde düzenlenirler. Çekimlerin tamamlanmasından sonra kurgusu için haftalarca, hatta aylarca çalışılan film yapımından farklı olarak, televizyon, yaşamı gerçekten olduğu haliyle kendi gerçek zamanı içinde gösterme potansiyeline sahiptir. Televizyon yönetmenliğinin kendisi bu olanağı yansıtır. Yönetmen monitörlerin ya da televizyon ekranının önüne oturur, hemen o anda görüntüleri seçer ve gerçek performans sırasında şu ya da bu imge arasında kurgu yapmaya karar verir. Bu nedenlerden dolayı, canlılık "duygusuna" sahip televizyon dramaları en başarılı olanlar arasındadır ve en tercih edilen standart dramatik yapı bir göz önüne serme sürecinde duygusal katılıma izin vermiş olandır. Mahkeme ve her türlü soruşturma televizyonda gösterildiklerinde kolayca anlaşılabilirler. Televizyondaki görüntülerin seçme gücünün zayıf oluşu da televizyonun yakın plan bir araç olduğu anlamına gelir. Sinema perdesinde mükemmel bir şekilde net olan bir düzine yüzün çekimi televizyonda sadece bulanık bir görüntüdür. İdeal televizyon çekimi bunu göz önünde bulundurur ve samimiyet, kendiliğindenlik, rahatlık ve ince oyunculuk gibi nitelikler üzerinde durur. Sonuç olarak oyuncu ve izleyici arasındaki ilişki farklıdır. Sinema yıldızları çoğunlukla aynı görünümleri, nitelikleri ve jest-

leri bir filmden diğerine aktarır ama kendi kişiliklerini rollerinden ayrı tutmayı başarırlarken, televizyon oyuncuları kendi rolleri ile tüketilir. İzleyici onları rol yapan oyuncular olarak değil, kendi yaşamlarını oynayan gerçek insanlar olarak görür, böylelikle oyuncu oynadığı rolden ayrılamaz hale gelir.

Kariyerini 1970li yıllarda, hem *The Rank and File* (1971) isimli televizyon dramaları, hem de *Kes* (1970) ve *Family Life* (1971) adlı filmleriyle sürdüren Kenneth Loach, bütün stilistik yaklaşımını televizyonun bu özellikleri ile belgesel ve kurmacayı birleştirmek üzerine oturtur. Onun en ünlü filmi *Cathy Come Home*, ulaşabildiği inanılmaz sayıdaki izleyiciye bakılırsa, böylesi bir stilin olağanüstü gücünü gösterir. İlk gösterildiğinde ülke nüfusunun yaklaşık yarısı tarafından izlenen bu film, sadece kendisine barınacak bir ev sağlayamayan bir ailenin giderek yok oluşunu anlatarak, evsizlik sorunlarına dair yeni bir ulusal bilinci geliştirmeye katkıda bulundu. Genç çiftin ebeveynleriyle, işsizlikle ve değişmez bir şekilde düşmanlık gösteren bürokrasiyle başa çıkma mücadelesi, tamamen doğallıkla, yapmacıksız diyaloglar ve gizli kamera çekimlerinden ayrılmayan doğaçlama sahnelerle gösterilir.

Ancak televizyon doğalcılığının bu yeni biçimi, gerçekçi film yapımının gelişimi esnasındaki aynı temel sorunları ortaya koyar. Kendinden önceki Yeni-Gerçekçi yönetmenler ve belgeselcilerin çoğu gibi, Loach da hem göstermeyi hem de bilgilendirmeyi ister. Film özellikle Loach'un üslubu ile yapıldığında, bütünüyle yüzeyi yansıtabilir. Görünüşte otantik yüzleri, sözcükleri ve jestleri yakalayarak, film bize senaryonun ve kameranın varlığını unutturabilir ve anlatılan öyküyü gerçek bir yaşam dilimi olarak yaşattırabilir. Ancak bu gerçek doğalcılık, izleyicilerin bakışlarında bir değişiklik yaratmaya yönelik girişimle uyumsuzdur. Loach'un endüstrinin (sinema endüstrisi de dâhil) ulusallaştırılması, bürokratik kayıtsızlığa saldırılması ve toplumsal sistemin değiştirilmesi gerekliliği konu-

sunda çok net bir tavrı vardır. Bu onun bütün filmleri ve televizyon çalışmalarında belirgindir ve bu yapıtların gücü, onun apaçık sergilediği içtenliğinden gelir. Yine de, eşitlik ya da toplumsal ayrıcalıklar sorununu tartışma tarzı olarak, onun mükemmelleştirdiği doğalcı stil ikna edici olmaktan uzaktır. *Cathy Come Home* ile birlikte Loach, büyük bir izleyici kitlesine ulaştı ve büyük bir canlılık yarattı, ancak Garnett'ın da belirttiği gibi, iki yıl sonra tekrar gösterildiğinde, evsizlik sorunu gerçekten de artmıştı. Mevcut adaletsizlikleri yalnızca yansıtmak yerine, onları gerçekten değiştirmeye yardım edecek bir belgesel ve kurmaca sentezi hâlâ tasarlanmayı bekliyor.

İKİNCİ BÖLÜM

Yanılsama Sineması

11

Seyirliğin Teknikleri

İzleyiciye eğlence sunmak için film ile kurmaca arasında kurulan ilişki, neredeyse sinemanın kendisi kadar eskidir. Daha önce gördüğümüz gibi 1900'den önce Méliès, tiyatro ile kısa komedileri vasıtasıyla rekabet ediyordu. Drama birçok biçimde tanımlanabilir, ancak Alfred Hitchcock'un "sıkıcı parçaları kesip çıkarılmış yaşam" tanımlaması, 1930 ile 1940'lı yıllar boyunca Hollywood'da doruk noktasına erişen dramatik filmin en yerinde ifadesini sunar. Bu, yaşama karşı gerçekçi yönetmenler tarafından gösterilenden tamamıyla farklı bir tutumu ima eder. Hollywood'da yaşam gözlemlenmez, fakat temel malzeme olarak talan edilir. Yönetmen gerçekliğin duygusunu, ritmini ve yapısını yakalamaya çalışmaz, ama bunun yerine onun tam bir kopyasını yaratır; izleyiciyi bağlamanın temel kurallarına uyarak hakikilik yanılsaması sunan bağımsız bir varlık haline getirir. Yaşamın yeniden üretimi yerine bizler, bir seyirliğe dönüşmüş, yani görselleştirilmiş, genelleştirilmiş ve dramatikleştirilmiş bir yaşama sahip oluruz. Gerçekçi sinema bir reddiyeyi, ya da olsa olsa teknik olanakların bir yalınlaştırılmasını içerirken, Hollywood'un dramatik filmi sinemanın endüstriyel ve teknolojik ilerlemeleriyle bağlantılıdır. Daha karmaşık hale geldikçe sinema, aksiyon ile görüntünün forma-

tı, ses ve müzik, derinlik ve rengi birleştiren seyirlik bir eğlence biçimi olarak gelişerek kendi ideal hedeflerinden birine ulaşır, bu ilerleme her ne kadar gelişigüzel ve bir çok yönden tatmin edici olmayan bir üsluba sahip olsa da, bu gerçek bir süreçtir. Lumière'in sinematografının siyah-beyaz, sessiz ve iki boyutlu oluşu yalnızca tarihsel bir rastlantıdır; kimse, gerçekliğin sınırlı bir yeniden üretimini yapacak bir aracı yaratmayı hedeflememiştir. Bu sınırlamalar içinde bile sinema, sessiz sinema tarihinin gösterdiği gibi, büyük bir dramatik etki yaratabildi. Ancak ilk günlerden itibaren yönetmenler filmlerine derinlik ve uzam yanılsamasını vermek için, ses ve rengi ekleyerek, yeni görüntüleme tekniklerini ve kurguyu kullanarak denemeler yaptılar. Hollywood'un sinemanın gelişimine başlıca katkılarından biri bu izole denemelere geçerli ticari biçimi kazandırmasıdır.

Seyirlik olarak sinema, doğası gereği son derece teknik bir üründür. Eğer bir kitap yazmak isterseniz, yalnızca kalem ve kağıda gereksinim duyarsınız. Bir daktilo bile başlangıç için temel malzeme değildir. Ancak bu basitlik, hiçbir biçimde kitabın cazibesinin sınırlı olacağı anlamına gelmez. Edebiyatın başyapıtları, eski bir zarfın arkasına kurşunkalemle karalanmış şiirlerden çıkabilir. Bu, ticari sinema için geçerli değildir. Günümüzde bu işe yeni başlayan bir kişi, odaklama ve pozlamayı otomatik olarak yapan ve kullanımı neredeyse bir kalem kadar basit ve kolay olan 8 mm. kamera ile çalışabilir. Ancak çekilen film hiçbir zaman bildiğimiz sinema salonlarında büyültülerek gösterilemez. Hatta çok daha pahalı olan ve yeni beceriler dizisine (odaklama, doğru pozlamayı elde etmek için ışık okumaları yapma, görüntüleri kurgulama ve ses kuşağını senkronize etme gibi) ihtiyaç duyan 16 mm. film yapımı bile yalnızca *sinema-gerçek*'in belirli türleri içinde, kişisel bir deney, bir kayıt ya da röportaj gibi özel durumlar söz konusu olduğunda kabul edilebilir. Öykülü bütün normal filmler için standart her zaman 35 mm olmuştur ve bir sahne çekilirken normal olarak

orada bulunan elli ya da altmış kişinin bütün çekim boyunca gerçekten orada olması gerekmese de, bu düzeydeki film yapımı hayli yetenekli uzmanları gerektiren pahalı bir etkinliktir. 16 mm formatı televizyon yayını için yeterlidir, ama sinema çok büyük ve net bir görüntüye gereksinim duyar; üstelik mekanik ve mühendislik becerisinin şimdiki durumu nedeniyle bu tür bir görüntünün sağlanması çok maliyetlidir.

Sinemada değişimlerin neden belirli bir uğrakta gerçekleştiğini, sinemanın dışındaki alanlara bakmaksızın anlamak çoğu kez zordur. Sinema tarihi, fikirlerin düzenli ilerleyişinden ve pratik hale gelir gelmez bağra basılan ve uygulamaya sokulan gelişmelerden meydana gelmez. Film yapımı her zaman risk taşıyan bir iş olmuştur ve para yatıran kişiler bir tür kumar oynamak zorundadır. Hiç kimse, bir filmi herkesin görmek isteyeceği başarılı bir ürün haline getirenin ne olduğunu bilmez. Bir önceki yılın başarılı filmlerini taklit etmek, felakete giden kesin bir yoldur, hatta halkın beğeni düzeyinin biraz ilerisinde bir film yapmak bile sorun olabilir. Yönetmenler neyin başarılı olacağı konusunda yalnızca kendi içgüdülerini, duygularını kullanırlar ve elbette ki hata yaparlar. Bu sorunlar nedeniyle yapımcılar, işler yolunda giderken her şeyi olduğu gibi sürdürmeye çalışırlar ve yeni cihazlar icat eden insanlara hiçbir şekilde kulak verilmez. Ancak işler ters gittiğinde her şey değişir, çünkü yapımcılar yenilgiyi kabullenmektense, her şeyini riske atacak insanlardır. Warner Brothers film şirketi 1926'da iflasla yüz yüze geldiğinde, sesle yeni denemelere girişti ve kazandı. 1950'lerin ilk yıllarında bütün sinema endüstrisi televizyonun başarısı nedeniyle zarar gördü ve yeni tedbirler aldı. Parasını geniş ekran işlemlerine yatıranlar voleyi vururken, üç boyutlu efektlerin olduğu filmlere yatırım yapanlar ilk başta çok fazla para kazanmalarına rağmen, zamanla kaybettiler. Her ne kadar bazı filmlerden yıllık milyonlarca pound kazansalar da, endüstrinin bütünü her zaman rizikolarla iç içe oldu. Sinema endüstrisi kendi girişimlerine kaynak bul-

mak için daima bankalara ve büyük işletmelere gereksinim duymuş ve bu nedenle finans dünyasındaki büyük güçlerin insafına kalmıştır. Dev elektrik şirketlerinin tutumu, 1920'lerin sonunda sessiz sinemadan sesli sinemaya geçiş aşamasında önemliydi. Daha yakın zamanlarda ise televizyon şirketlerinin etkisi rengin yaygınlaşmasında eşit derecede belirleyici olmuştur. Tıpkı 1920'li yıllarda çoğu yönetmenin sessiz filmler yapmaya devam etmeyi tercih etmesi gibi, günümüzde de birçok yönetmen renkli filme gösterilen ve engellenmesi mümkün olmayan ilgiden üzüntü duymaktadır.

O halde sinemada yeni teknik düşünceler, film yapımındaki sanatçıların taleplerine bağlı olarak ortaya çıkmaz. Bu insanlar için, yeni türden öyküleri mevcut olanaklardan yararlanarak anlatmak genelde zorlayıcı bir iştir. Yeni teknikler sinemaya dışsal etkilerin zorlamasıyla girer: Durum kötüleşir, bu nedenle halka bir yenilik sunmak gerekir. Yenilik, bir süre sonra izleyici üzerindeki etkisini zorunlu olarak yitirir ve her şey eski haline döner. İlk coşkunun geçmesinin ardından sesli film, sessiz filmden daha popüler değildi. Ses ve geniş ekran gibi bazı değişimlerin kalıcı olma nedenlerinin, onların sanatsal etkileriyle hiçbir alakası yoktur. Esas neden ekonomiktir. Gösterimciler ve salon sahipleri filmlere sürekli bir talep yaratacağını düşündükleri için ses ve geniş ekran teknolojilerine büyük para harcamak zorundadırlar. Eğer bu olmazsa, yapımcılara baskı yapabilirler. Bununla birlikte, yeni ekipmana ihtiyaç duymayan Technicolor gibi buluşlarda böyle bir baskı söz konusu değildir. Salon sahipleri, filmleri renkli ya da –kalabalıkları çektiği sürece– siyah-beyaz göstermekten rahatsız olmazlar. Öte taraftan izleyiciden az da olsa talepte bulunan ve bu nedenle onları rahatsız eden üç boyutlu film gibi teknikleri –özel gözlükler gerektiren bu teknik iyi bir örnektir– salon sahipleri reddeder; (çünkü sinemaya yanılsama gereksinimimizi karşılamak için gittiğimizde, filmin içine herhangi çaba göstermeden girmek isteriz) en azından bir sonraki kriz gelene kadar.

Sinemadaki teknik gelişmelerin normal ritmi nedeniyle, bugün bir ya da iki yeni fikir ile yetinmek durumdayız. Sinema kabaca her on yılda bir değişir gözükür. 1910'lu yıllar uzun metrajlı filmleri, 1920'ler sesi, 1930'lar rengi ve 1950'li yıllar geniş ekranı ortaya çıkardı. Her ne kadar 1940'lı yıllarda yeni teknik aygıtlar ortaya çıkmasa da (belki de savaş buna engel oldu) gerçekçi film yapımının yeni yöntemleri geliştirildi. 1960'lı yıllar stüdyoların büyük miktarda borçlanmaları, dağılmaları ve teknik yenilikler için para bulamamaları nedeniyle teknik olarak sönük geçti. Ancak yine bu yıllar, yeni izleyici gereksinimlerinin dikkatle incelenmesiyle, film yapım türlerinde yoğun değişimlerin yaşandığı bir dönem oldu. Bununla birlikte, sinemayı taze deneme sahalarına götürecek yeni düşünceler için halen bol miktarda alan vardır. Üç boyutlu görüntünün sorunları ticari açıdan çözülmek zorundadır. Gösterilen çekim tipine göre genişleyen ve daralan dinamik çerçeve düşüncesi söz konusudur; öte yandan 1896 yılında ilk kez denenmesinden bu yana bir ya da iki kez hayata geçirilen, filmi çok yönlü dairesel perdelerde göstermek gibi bir başka tasavvur mevcuttur. Kısa bir süreliğine bir ya da iki kişi filmi gördüğümüz ve duyduğumuz kadar koklamaktan da hoşlanacağımızı düşündü ve Aromarama ile Smellovision gibi görkemli adları olan sistemler tasarlandı. Ama bu fikrin gelecek açısından sunduğu olanaklar sınırlı gözükür. İhtimal dâhilinde olan daha çok, sinemanın tıpkı tiyatro gibi film ile izleyici arasındaki sınırı yok etmeye ve filmin giderek canlı aksiyonla buluştuğu "birleşik-medya"* gösterilerinde kullanılmaya başlanacak olmasıdır. Böyle bir yöntemin sinema sanatı üzerindeki etkisi çok büyük olurdu.

Ancak bu tür bir perspektiften sinemaya baktığımızda en çarpıcı olanı, bunun on dokuzuncu yüzyıla ait olma ölçüsü-

(*) Yazar burada 'mixed-media' sözcüğünü kullanmaktadır ve bu haliyle günümüzde gittikçe yaygınlaşan "multimedya" (çoklu-ortam) kavramını öngördüğü söylenebilir. (ç.n.)

dür. Sinemanın bütün teknik aygıtları –selüloit, özel aydınlatma, çekimlere dâhil olan çok sayıdaki teknik ekip– elektronik çağda geçerliliğini tamamen yitirmiştir. Televizyonun bile yıkamadığı "film sadece sinema salonunda izlenir" düşüncesinin tamamen yaygınlaşmasıyla birlikte video ortadan kaldırabilir. İnsanların filmlerin video kasetlerini de, bugün evlerinde çaldıkları plaklar ya da ses kasetleri gibi kolaylıkla gösterecekleri günler hiç de uzak değildir. Bu gerçekleşirse, her türlü değişim olanaklı hale gelir. Örneğin bir filmi saatler boyu izlemenin ya da tıpkı bir roman gibi günler boyunca "okumanın" önünde engel kalmayacaktır. Seyirlik düşüncesi, ses ve görüntünün sahip olduğu bambaşka potansiyelleri kullanan yeni sinemasal deneyim türlerine yol açabilir. Bu noktada, kitleler ve aynı şekilde entelektüeller için düşsel bir dünya yaratmak amacıyla kullanılan sinemanın 1890'lardan bugüne kadarki gelişimini takip etmenin zamanı gelmiştir. Hollywood'un yükselişi ve düşüşü, Cecil B. De Mille'in ki kadar değerli epik bir öyküdür.

12

Edison ve Hollywood'un Temelleri

Eğer sinemadaki gerçekçiliğin Avrupalı geleneği Lumière'e kadar geri gidiyor ve onun çalışmalarındaki kimi potansiyellerin mantıksal gelişimi olarak görünüyorsa, aynı şekilde Hollywood geleneği de açıkça New Jersey'de Thomas Alva Edison'un West Orange adlı laboratuarında sürdürdüğü çalışmalardan doğar. Bu çalışmalar özel olarak bir çıkmaz yol olduğunu kanıtlamış olan kinetoskop ya da peepshow'un * geliştirilmesini hedeflemişlerse de, Avrupa ve Amerika'da bulunan bütün sinema öncüleri West Orange'daki çalışmalara fazlasıyla borçludurlar. Aslında sinemayı ortaya çıkaran ve eğlence adına harmanlanan 19. yüzyıla ait bilimsel bilginin, teknik beceri ve ticari girişimciliğin, yaklaşık bir yıl öncesinde böylesine başarısız bir ürün ortaya çıkarması garipti. Edison ve teknisyenleri, dünyaya bir dizi mekanik ve bilimsel mucize sunmak için gereksinim duyulan bütün kaynaklara sahip profesyonel mucitlerdi ve hareketli görüntüler Edison'un icat ettiği fonografın doğal bir tamamlayıcısıydı. West Orange'da çalışmaların ciddi

(*) Bir gözetleme deliğinden bakarak izlenen, tek kişilik hareketli resim gösterisi. (ç.n.)

olarak başladığı 1890 yılında, gerçekte bütün temel problemler en azından teoride çözülmüştü ve araştırılan malzeme yığınını ticari kâr getiren bir aygıta dönüştürme işi için Edison'un laboratuarı kesinlikle gereken donanıma sahipti. Kayıtlar gösteriyor ki, hareketli görüntüler üzerine çalışma her ne kadar yalnızca bir yan uğraş olarak yapılmışsa da, kinetoskopun varlığı aşılamaz problemler olmadığını gösterdi. Parayla çalışan bir kumar makinesi gibi kullanılan fonograf, ne yazık ki Edison'u bir çıkmaz sokağa sürükledi ve projeksiyon üzerine kafa yormak yerine, bir defada yalnızca tek kişi tarafından izlenen peepshow'un yapılmasını istedi ve istediğini elde etti.

Daha sonraki hukuk davaları sürecinde kinetoskop hakkındaki gerçeklerin çoğu gölgelendi, tarihler çarpıtıldı ve gerçeklerden oldukça uzak bir takım iddialarda bulunuldu. Ancak özellikle sinema tarihçisi Gordon Hendricks tarafından yapılan yakın dönemdeki araştırmalar* sayesinde günümüzde bir tür zaman çizelgesini kurmak olanaklı hale gelmiştir. Hareketli görüntüler üzerine yapılan çalışmalarda Edison'un rolü sadece bir işadamı rolüydü ve asıl buluş onun bir çalışanı olan ve daha sonra rakip şirket Biograph'ın kurulmasına yardım etmek için Edison'un ekibinden ayrılan William Dickson adlı Britanyalı genç bir mühendise aitti. Edison, fonografa görsel olarak eşlik edecek bir aygıt fikrine ilk kez 1888 yılında ulaşmış görünür ve çalışmaya başladığında daha evvelki öncülerin elde ettiği sonuçlara rahatça yaklaştı. 1888 yılında Muybridge'in New Jersey'deki Orange'da verdiği konferans, sanatçının Edison ekibiyle bağlantı kurmasını sağlamıştır. 1889'da Edison Avrupa'ya gitti ve Paris'te kendisine teçhizatlarını gösteren Étienne Marey ile tanıştı. 1891 yılında kinetoskopun bir prototipi özel olarak sergilenebilirdi, fakat tüm problemlerin çözül-

(*) Gordon Hendricks, *The Edison Motion Picture Myth* (University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1961) ve *The Kinetoscope: America's First Commercially Succesful Motion Picture Exhibitor* (The Beginnings of the American Film, New York, 1966) kitaplarının yazarıdır.

mesinden önce iki yıl daha geçti. Edison ve Dickinson, 1893 yılının başlarında hareketli görüntüleri saniyede kırk kare hızla kaydeden kinetograf kamera kadar, kinetoskop izleyicisinin de modelini oluşturmuştu ve hareketli görüntüler için özel olarak yaptırılan ilk fotoğrafik stüdyo olan "black maria"nm* ortaya çıktığını ilan etti. Sonuçta binin üzerinde imal edilecek olsa da kinetoskopun üretimiyle ilgili süreçler yavaş ilerliyordu ve ilk kinetoskop salonunun Brodway'da açılması, 14 Nisan 1894'ü buldu.

Yaklaşık yüz yirmi santimetre yükseklikte olup madeni parayla çalışan, vizörden bakan bir kişinin yine yaklaşık on yedi metreyi bulan çember biçimindeki şeritten hareketli görüntüleri izleyebildiği kinetoskop cihazı, çok kısa zamanda tutulan fakat kısa ömürlü bir moda oldu. Başlangıçta halk Edison'un yeni mucizesini izlemek için istekliydi ve Amerika'nın her yerindeki büyük şehirlere salonlar kuruldu. Avrupa'ya da birçok kinetoskop cihazı ihraç edildi ve burada yalnızca hevesli insanlarla buluşmakla kalmadı, aynı zamanda hareketli görüntülerin gösterim sorunlarıyla ilgilenen Lumière ve Paul gibi kişilerin bu cihazdan edinmesini mümkün kıldı. Bunun uzun sürecek bir yenilik olduğunu kanıtlayan kişi Paul'dü; ancak onun kinetoskopu kaçınılmaz olarak yeni yollar açsa da, Edison filmlerin yansıtılma olasılığını ya da bunun istenilebileceğini düşünemedi; ta ki diğerleri bu yöntemin kârlılığını gösterene dek. Para ödeyen izleyicilere hareketli görüntüleri yansıtarak gösteren ilk insan olma onuru Edison'un meslektaşı Fransız sanayici Louis Lumière'e aitse de, bu durum Edison ve ekibinin sinemanın icadındaki can alıcı rollerini inkar etmek anlamına gelmez. Aslında onun kinetoskop filmlerinin, gelecekteki Hollywood sinemasını Lumiere'in dış mekân çekimlerine oranla çok daha çarpıcı biçimde öngördüğü söylenebilir.

(*) Döner bir platform üzerinde güneşin konumuna göre yer değiştirebilen bir kulübe biçimindeki stüdyo. (ç.n.)

Öz itibariyle kinetoskop, küçük ölçekli olmasına rağmen bir seyirlik biçimiydi ve geleneksel eğlenceyi yepyeni bir form içinde halka sundu. Edison'un kısa filmleri doğal dünyanın mucizelerini değil, müzikhol oyunlarını, dans eden kızları, hayvan gösterilerini ve boks maçlarını gösterdi. Ağır ve hantal kinetograf kamerası bu tip atraksiyonların peşine düşerek dünyanın çeşitli yerlerine götürülemedi; bunun yerine ünlü oyuncular laboratuara çağrıldı ve oyunculuklarını Edison'un küçük stüdyosundaki (kulübeden biraz daha büyüktü) siyah duvarların sınırları içinde yaptılar ya da şöyle diyelim, maharetlerini yeniden sahnelediler. Eğer sonradan sinema kinetoskopun yerini aldıysa, bunun nedeni sunulan eğlencenin doğasından çok, görüntünün niteliğinde yatar, çünkü Edison'un filmlerinin içeriği ve olayları kamera karşısında yeniden canlandırma düşüncesi, bugün Hollywood olarak bildiğimiz sisteme doğal olarak yol göstermiştir. Kinetoskopun 1890'lı yıllardaki yükseliş ve düşüşünün bütün tarihi, eğlence olarak kavranan sinemanın ticari ve ekonomik baskılara boyun eğmesini ve böylece kameranın basitçe dış dünyayı kaydeden ve yansıtan bir cihaz olarak gelişiminin durmasını çarpıcı bir biçimde gösterir.

Daha 1896'da rakip peepshow cihazı mutoscope tarafından zaten geride bırakılmış olan kinetoskop, kendi alanında, yansıtılarak gösterilen filmlerle rekabet edemeyeceğini kanıtlıyordu. Sonuçta aynı yılın 23 Nisan'ında, New York'ta kinetoskop filmlerinin perdeye ilk yansıtılarak gösterilmesi gerçekleşti. Edison, icadıyla ilgilendiği halde, filmlere dair pek az inanç beslemiş olsa da, artık bu filmlerin kullanımı konusunda gözü açık bir işadamı olduğunu gösteriyor ve filmler yapmak için şirket kurup, patent haklarını zekice kullanarak rakiplerini sıkıntıya sokuyordu. Fakat diğer ülkelerdeki öncüler gibi Edison da kısa süre içinde kendisini onun icatlarını daha iyi kullanan rakipleri tarafından kuşatılmış buldu. Önde gelen rakiplerden biri, Edison, Lumière ve Méliès'nin çalışmalarını insaf-

sızca aşıran ve en önemli yapım şirketlerinden birini kurarak, halkla ilişkiler konusundaki yeteneğini sinemanın popüler bir eğlence olarak yerleşmesinde kullanan Almanya doğumlu Sigmund 'Pop' Lubin idi. Kısa süre içinde başka şirketler de kurulmaya başlandı: J. Stuart Blackman ve Albert E. Smith tarafından kurulan, Florence Turner ve komedyen John Bunny'yi oyuncuları arasına dâhil eden Vitagraph; adını kurucularının isimlerinin kısaltılmasından alan (George Klein, Samuel Long ve Frank Marion), bir stüdyosu bulunmayan fakat Amerika'da olduğu kadar İrlanda ve Orta Doğu'da da filmler yapan Kalem ve ilk Chaplin komedilerinden bazıları ile Bronco Billy Anderson Western'leriyle üne kavuşan Essanay.

1908'de bütün bu şirketler Selig, (daha sonra Griffith'in çalışmalarıyla üne kavuşan) Biograph ve Fransız şirketleri Pathé, Méliès ve Gaumont ile birleşip genelde kısaca Tröst olarak tanınan The Motion Picture Patents Company'yi meydana getirdiler ve bir sinema tekeli oluşturmak için girişimlere başladılar. Bütün salon sahiplerini haftada iki dolarlık ruhsatname ücretine bağlayan tröst, kendi filmlerinden elde ettiği kazanca ek olarak yılda bir milyon dolarlık geliri de garantilemiş oldu. Kısa zamanda bütün kozları (Edison'un patentlerini, en büyük film yapım şirketlerini ve sinema salonlarından çoğunu) ele geçirmiş göründü. Bununla birlikte, tröstün dışında kalan bağımsız yapımcılar ve dağıtımcılar da bulunuyordu ve gelecek elli yıl boyunca ayakta kalmayı başaracak şirketler kuran William Fox ve Carl Laemmle gibi yetenekli yapımcılar sayesinde, er geç kazanan onlar olacaktı.

Acımasız patent savaşlarının bir sonucu da, New York'taki prodüksiyonun, bağımsızlara yalnızca daha fazla gün ışığı değil, Meksika sınırına yakın olmanın avantajlarını da sunan California'ya taşınmasıydı. Kendi yeteneklerini destekleyen bu avantajlarla birlikte bağımsızlar, New York'taki finansı Güney'e taşınan prodüksiyondan ayırmış olma pahasına da olsa,

zafer kazandılar. Hollywood bu taşınma sırasında tamamen şans eseri kuruldu. Daha sonrasında İncil'e ait epikleri sayesinde ünlü olan Cecil B. De Mille, 1913'te *The Squaw Man* isimli western filmini çekmesi için gönderildiği Arizona'daki Flagstaff'tan şirketine tarihe geçen şu telgrafı gönderdi: "Flagstaff bizim amacımıza uygun bir yer değil. California'ya gidelim. Yetkililerden ayda yetmiş beş dolara, Hollywood adı verilen yeri kiralamayı isteyelim". Şirket bunu kabul etti, ancak ona uzun süreli bir anlaşma yapmamasını tavsiye etti. Fakat bu uyarıya rağmen, Hollywood doğdu.

1914 öncesi Amerikan sinemasının dünyası böyleydi. Bu bereketli dünyada yetenek ve blöf, sanatkârlık ve mali birikim, insafsız yapımcıların iç pazarı korumak (nihayet 1914-1918 savaşında ulaşılan hedef) amacıyla güçlü Fransız rekabetine karşı verdikleri mücadele ve nickelodeon* zincirini oluşturan açıkgöz salon sahipleri vardı. 1900'lerin ilk yıllarındaki Amerikan filmleri doğrudan doğruya izleyicilerin yaşamları ile ilişkiliydi. Şayet fantezi ya da gerçeklerden kaçış varsa, bu, müşterilerin önemli bir kısmını oluşturan göçmen nüfus ile işçi sınıfının ideal ve umutlarıyla açıkça ilişkili olmasından ötürüydü. Her ne kadar Hollywood'un 1930 ve 1940'lardaki altın çağında yapılmış filmler ile benzerlikleri gözden kaçsa da, bu filmler daha sonraki sinemanın içinden çıkacağı tohumlardır. Elbette ki bu filmler sözcüklerin salt ara yazılar biçiminde yer alması anlamında sessiz filmlerdi, fakat bunlara, en küçük sinema salonlarında en azından bir piyano, daha büyüklerinde ise bazen tam teşekküllü bir orkestranın sunduğu bir müzik eşlik etmiştir. Bu filmler gün ışığında ve dış mekânlarda çekilmek yerine, çoğunlukla iç mekânlarda geçen, arka planda boyalı perdelerin kullanıldığı incelikten yoksun çalışmalardı. Gösterim genellikle kötüydü, 1912'ye kadar bir film bir maka-

(*) O tarihlerde Amerika Birleşik Devletleri'nde kullanılan 5 sentlik madeni paradan (nickel) adını alan ucuz ve özel amaçlı ilk sinema salonları. (ç.n.)

radan ya da yaklaşık on dakikadan uzun değildi ve belki de yalnızca bir günlük çekim yetiyordu. Fakat o günlerde dahi anlatı büyük önem taşıyordu. Çoğunlukla filmler, komplike anlamlar ve nüanslar taşımasa da, basit bir ahlak dersi içermekteydi; içkinin ya da büyük şehrin kötülüklerine karşı uyarıda bulunur ya da iyiliğin kötülük üzerinde zafer kazanmasını gösterirdi. Daha yirminci yüzyılın ilk yıllarında, (Hollywood'a özgü) film yapım kuralları tümüyle yerleşmişti: Oyuncular bir sahne oyunundaki gibi sahneye girmek ve ayrılmak zorundaydılar ve sözcüklerin olmaması nedeniyle abartılı bir oyunculuk sergilemeleri gerekiyordu. Onların aynı zamanda boy çekim içinde görüntülenmeleri zorunluydu. Öfkeli yapımcılar, kameranın karaktere daha da yakınlaşmasını isteyen yönetmenlere "Bütünüyle görebilecekken, kim yarım bir oyuncuya para öder?" sorusunu soruyorlardı. Bu tür bir sistem, başlı başına bir biçim olarak sinemanın gelişimini engelleme tehdidi içeriyordu; ancak yönetmenler, kısmen daha uzun ve sofistike olan yurt dışındaki sinemanın başarısına işaret ederek ve kısmen de düşüncelerinin izleyicileri memnun edebildiğini göstererek bu aracı daha yaratıcı bir şekilde kullanmak için kendilerini giderek özgürleştirdiler.

Bu ilk yıllarda Amerikan sinemasının en üretken sinemacılarından biri de Edwin S. Porter'dı. O Amerikan sinema endüstrisini kuran Edison ile sinemayı bir sanat haline getiren Griffith arasında bir bağlantı kurdu. Porter 1900'den 1909'a kadar Edison stüdyosunda prodüksiyondan sorumluydu ve Griffith'in sinema endüstrisine girdiğinde yöneldiği kişinin o olması çok yerinde bir seçimdi. Porter, sonradan Griffith'in usta olacağı anlatı sinemasının temellerini diğer yönetmenlerden daha fazla attı. Sinema tarihinin ilk dönemindeki birçok kişi gibi Porter da hayal gücünü zorlayan bir sanatçı değildi. Porter deneysel olmaya çalışmaksızın öykü anlatımının yeni yollarında başarılı olmuş eski bir kameraman ve teknisyendi. Méliès'in bir sahnenin tablolar serisi biçimindeki düzenleme

modelini, sahnelerin birbirini daha mantıklı izlemesi için geliştirdi. *Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı* (*The Life of American Fireman*, 1903) filminde tasarlanan ve oynanan sahnelerle gerçek itfaiye araçlarının çekimlerini birleştirdi. Porter sahneleri kendisinin belirlediği sıraya göre bir araya getirdiğinde, özellikle sinemasal bir öykü ve izleyicide yeni, alışılmamış bir heyecan yaratmak iç içe geçmişti. Bu ve *Büyük Tren Soygunu* (*The Great Train Robbery*, 1904) gibi filmlerde Porter geleceği işaret eden düşünceler geliştirdi; ancak bu filmler bugün yalnızca sinema tarihinin dönüm noktaları olarak ilgi çekerler. Çocuksu, fakat zarafetten yoksun olmayan Méliès'nin çalışmalarından farklı olarak bu filmler, sanat yapıtları olarak bugün bizi heyecanlandırabilmek adına fazlasıyla ilkeldirler. Sinemasal öykü anlatımının temel öğelerine sahip olsalar da, bunu bir ritim duygusuyla ve gerçek bir motifle birleştirmemişlerdir. Sözgelimi *Büyük Tren Soygunu* filminde on dört sahnenin her biri tek çekimden oluşur ve çekimler gerçek bir heyecan oluşturmadan sadece birbirlerini takip ederler. Yapı öylesine gevşektir ki, doğrudan kameraya ateş eden haydudun yakın çekimi başlangıçta ve sonda oluşturulacak etki için, ama yalnızca etki için, bir notla desteklenmiştir. Bununla birlikte, bütün sınırlılıklarına rağmen Porter'ın sineması, sinema tarihinin belki de en büyük yenilikçisi olarak görülen David Wark Griffith'e giden yolu hazırlamıştır.

13

Griffith ve Dramatik Film

1907'de sinema endüstrisine girdiğinde otuz yaşın üzerinde olan D. W. Griffith, hayal kırıklığı ve sefaletle dolu bir yaşam içinde o güne dek kendini göstermekte başarısız olmuş hırslı bir kişiydi. Sesinin niteliği yüzünden 'Kükreyen Jake' olarak bilinen bir Konfederasyon albayının oğlu olarak doğan D. W. Griffith Güney'de büyüdü. Babası, İç Savaş sırasında yaralı olduğu halde bir süvari birliğine atlı arabayla önderlik eden ünlü bir kahramandı. Savaştan sonra Shakespeare okumalarıyla yerel ün kazanmış, fakat yatırımlarının hiçbirinde başarılı olamadığı için öldükten sonra ailesini büyük bir borç yüküyle baş başa bırakmıştı. Oğlu David büyük bir yazar, Amerikalı Shakespeare olmayı arzuluyordu, ama yazdıkları yayımcılar tarafından başarılı bulunmadı ve bin doları kabul edip satabildiği tek oyun olan *A Fool and a Girl* 1907 yılında yayımlandığında fiyasko ile sonuçlandı. Bu arada Griffith on yıl boyunca oyunculuk yaptı, sahne tekniklerini öğrendi ama çok az başarılı oldu. O dönemde birlikte tura çıktığı şirket battı ve her seferinde kendisini daha müşkül bir durumda bulan Griffith, evine gidecek kadar para kazanmak amacıyla tuhaf işler yapmak zorunda kaldı. Fakat azimliydi. 1907'de Edison şirketindeki Edwin S. Porter'a bir öyküsünü (*Tosca*'nın bir makaralık versiyonu)

satmaya çalıştığında yetenekleri için yeni bir kanal buldu. Senaryosu geriye çevrilse de, Porter'ın *Rescued from an Eagle's Nest* adlı bir sonraki filminde başrol teklifi aldı.

Griffith gibi bir sahne oyuncusu ve tiyatro yazarı olarak büyük hırslara sahip insanlar için filmlerde çalışmak utanılacak ve saklanılacak bir şeydi, bu nedenle kariyerinin ilk üç yılı boyunca "Laurence" Griffith adını kullandı. Griffith gibi oyuncuların bu eğilimi birçok açıdan oldukça garipti. Sarah Bernhardt gibi büyük sahne oyuncuları şöhretlerine zarar vermeksizin Avrupa'daki filmlerde görünmüşlerdi ve film şirketlerinin başarısız bir sahne oyuncusu için bile teklif ettiği ödemeler iyiydi. Sıradan sahne oyuncuları bunu hâlâ küçültücü buluyorlar, isimleriyle değil ama yüzleriyle tanınan anonim kişilikler olmayı tercih ediyorlardı. Bu dönemde stüdyolarda oyuncular için kalıcı bir statü söz konusu değildi. Bir oyuncu bir filmde başrolü oynayabilir ve bir sonraki filmde yalnızca arka plandaki bir figüran olabilirdi. Eğer aktris Juliet'i oynuyorsa, Romeo balkonu inşa ederken ondan da kostümlere yardımcı olması beklenirdi. Ancak birkaç yıl içinde Mary Pickford'un kariyerinin gösterdiği gibi, bütün bu durum değişecekti. Bu, Griffith'in içinde yer almadığı bir yönelimdi; o keşfettiği yıldızların (Mary Pickford, Gish Kardeşler, Mae Marsh vb.) hizmetine hiçbir zaman başvurmadı; büyük epikleri bile, yıldızların cazibesinden yararlanmadan pazarlandı.

1908 yılının yazında Griffith, Biograph şirketinin yönetmeni olmasını sağlayan bir anlaşmaya gönülsüzce imza attı. Fakat işe bir kez başladığında, bir yıl içinde hiç ara vermeksizin haftada iki film hızıyla çalıştı ve 1913 yılına kadarki beş yıllık süre içinde film yapımının bütün temel teknikleri üzerinde denemeler yaptı. O günlere geri dönüp aslında onun hiçbir yeni buluş yapmadığını (onun sonraki kariyeri bunun aksini iddia etse de) söylersek, dürüst davranmış oluruz. Bugün biliyoruz ki, ilk öncüler filmlerinde (Porter'ın haydutu yakın plan çekimiy-

le sunması gibi) yeni tekniklerin kullanımında inanılmaz bir yaratıcılık göstermişler ve bunların alışılmadık tesirlerini kanıtlamışlardı. Griffith'in önemi, bu teknikleri gerçekten dramatik bir yolda kullanmasıdır. Böylelikle onun elinde sinema, öykü anlatımının ve izleyiciyi büyülemenin güçlü ve inandırıcı bir yolu haline geldi. O sinemasal birimin tiyatrodaki gibi sahneler olmayıp tek tek çekimler olduğu temel bilincine sahipti. Griffith şayet tam bir etki elde edilecekse, sahnelerin çekimlere bölünmesi gerektiğini anladı. Kamerasını heyecan verici bir şekilde kullandı ve bir sekansı oluşturmak için çekimlerin kurgulanmasının yeni yollarını keşfetti. Örneğin, ilk günlerden beri kovalama sahneleri filmi oluşturmanın standart bir modeli olmuştu ve Porter *The Kleptomaniac* (1905) gibi filmlerinde iki öyküyü birleştirmekle ilgili denemeler yapmıştı, ancak Griffith'in tehlikedeki kadın ya da çocuktan, kahramanın ilerleyişine ve tekrar tehlikedekilere yaptığı almaşık kurgu sayesinde son dakika kurtarışlarından elde ettiği drama eşsizdi.

Onun "çıraklık" yıllarında (1908-1913) yaptığı yaklaşık dört yüz film, yayın hakkı Birleşik Devletler Kongre Kütüphanesi'nde saklanan baskılardan yeniden düzenlenmiştir ve bunların çoğu uzun yıllar eleştirmenlerin ulaşamadığı filmlerdir. Griffith'e dair bugünkü bilgimiz yazar ve eleştirmenlerin tekrar tekrar göndermede bulunduğu nispeten birkaç filme dayalıdır ve keşfedilen bu yeni filmler analiz edildiğinde bazı düzeltmeler yapmak belki de zorunludur. Fakat şimdi bile Griffith'in gelişiminin ana hatlarını görebiliriz. O birer makaralık, akla gelebilecek neredeyse her türde filmler yaptı: Klasiklerin uyarlamaları, tarihi (hatta tarih öncesi) dramalar, komediler, savaş filmleri, çağdaş toplumsal dramalar, İncil'e dair epikler. *The Drunkard's Reformation* (1909) ve *Pippa Passes* (1909) gibi filmlerinde etkili teatral aydınlatma denemeleri yaptı ve Porter'ın "düşünme baloncukları"nın yerine çekimleri birleştirme ve kurgulama tekniklerini kullandı. *The Lonely Villa* (1909) ve *Lonedale Telgrafçısı* (*The Lonedale Operator*, 1911) filmlerinde

gerilim yaratmak için koşut kurguyu; *Ramona* (1911) filminde atmosferi oluşturmak için aşırı uzun çekimleri kullandı.

Kameramanları Billy Bitzer ve Arthur Marvin'in desteği ile Griffith Biograph şirketinin gelişmesine katkıda bulundu, fakat çalışanları onu sürekli olarak engellemeye çalıştılar. Griffith daha ayrıntılı ve uzun filmler yapmayı arzularken, çalışanları onun fazlasıyla başarılı olduğu bir makaralık formatta kalmasını istediler. 1911 yılının başlarında ilk iki makaralık filmini çekti, fakat Biograph şirketi bunu *His Trust ve His Trust Fulfilled* olarak iki ayrı film olarak gösterime soktu ve Tennyson'un şiirinden uyarlanan *Enoch Arden* adlı iki makaralık bir başka filmi, yapımcılarla arasındaki sorunların artmasına neden oldu. Avrupa'dan artık daha uzun filmler ithal edilmesine ve özellikle İtalyan epiği *Quo Vadis*'in Birleşik Devletler'de başarılı olmasına karşın, Griffith'in 1913'te çektiği İncil'e ilişkin dört makaralık *Judith of Bethulia* filmi Biograph yapımcılarını ürküttü. Şirket, Grifitth'in tutkuyla çektiği bu filmi göstermeyi reddetti ve Griffith yaşanan tartışma nedeniyle bir yıl geçmeden şirketten ayrıldı.

Griffith Roma tarihiyle ilgili Birleşik Devletler'de fırtınalar estiren *Quo Vadis* ve *Cabiria* gibi uzun metraj İtalyan filmlerini asla görmediğini iddia etse de, bu filmlerin onu daha büyük projeler için teşvik ettiği konusunda hiç şüphe yoktur. Mümkün olduğunca kısa süre içinde Griffith enerjisinin tümünü İç Savaş ve onun kötü sonuçları hakkında (önce *The Clansmen* adını verdiği ancak sonradan *Bir Milletin Doğuşu* şeklinde değiştirdiği) etkili bir epik filmin yapımına verdi. Filmin kaynağı Thomas Dixon'un bir romanıydı ve Griffith romanı Güney'deki anılarıyla birleştirdi. Griffith, Dixon'un romanındaki en kötü bölümlerin çoğunu ılımlılaştırsa da, film ırkçı tutumundan dolayı büyük eleştiri aldı ve almaya devam ediyor. Beyaz adamlar tarafından oynanan siyahlar, sadık hizmetçiler oldukları ve kendilerini adadıkları sürece iyi, ancak özgür ol-

duklarında ise tam bir hain olarak gösterildiler. Siyahları bastırmak için bölgeyi bir uçtan diğerine kat eden külahlı Klu Klux Klan üyelerinin yer aldığı son sekans, günümüzde duyarlı hiçbir insana cazip gelmez. Ancak Griffith tarafından çekildiği ve kurgulandığı haliyle film büyük bir heyecan kapasitesine sahipti. Bu durum, filmlere tepkimizin duygusal bir tepki olduğunu bir kez daha hatırlatır. İmgelerin sahip olduğu güç, düşünsel olarak reddettiğimiz olgulara (duygusal olarak) yakınlaşmamızı sağlayabilir. Örneğin bir ulusun bölünmesi ve ailelerin parçalanması gibi savaşın vahşetinin mahkum edildiği son bölüm bir yana bırakılırsa, *Bir Milletin Doğuşu* çok az tartışmacı, fakat derinlemesine duygusaldır. Filmin yarattığı skandal hiçbir şekilde filmin ticari başarısını engellemedi. O tarihe kadarki en uzun (yirmi makara) ve en yüksek maliyetli (100 bin dolar) Amerikan filmi olan *Bir Milletin Doğuşu*, aynı zamanda en çok kâr getiren filmlerden biri oldu. Birkaç yıl içinde 18 milyon dolarlık hasılatla beklenmedik bir kâr elde etmişti ve neredeyse altmış yıl sonra bile tüm zamanların en başarılı film listelerinde yer almaktadır. Bu film ile Griffith Hollywood'a yeni bir boyut kazandırdı ve gerçekten iyi bir filmin, muazzam sayıda izleyiciyi kendisine çekebileceğini gösterdi.

Belki de bugün bizim için filmin kendisi kadar (bugün gördüğümüz şey, büyük bir yapıtın yıpranmış ve solmuş iskeleti olsa da) dikkat çekici olan bir başka şey de, filmin yapılış tarzıdır. Griffith film yapımının yeni çağını müjdeledi, fakat onun en uzun filmlerinde dahi kullandığı yöntemlerden bazıları eski dönemden kalmaydı. Para bulup bu filmi çekti, ama çekimleri senaryosuz gerçekleştirdi ve filmi yalnızca altı haftalık provalarla yetinerek içgüdüleriyle biçimlendirdi. Hollywood henüz ısmarlama filmlerin dikkatle imal edildiği acımasız bir makine haline gelmemişti ve 1915 yılında oyunculardan kostümlerini ve sahne aksesuarlarını kendilerinin bulmaları ve kendi makyajlarını yapmaları bekleniyordu. Sete geldiklerinde onlara sahneyi nasıl oynayacakları söylenmezdi. Çoğunlukla aynı

oyuncu birkaç rolde oynayabilirdi, nitekim *Bir Milletin Doğuşu*'nda Lincoln olarak gözüken Joseph Henabery hem firar eden bir siyah hem de takip eden beyaz birliğin bir üyesi olarak on üç ayrı küçük rol oynamıştır. Griffith genç ve deneyimsiz aktör ve aktrislerle çalışmayı tercih ettiğinden, iki saatlik bir epik yaptığında, sonucun mantıken felaket olması gerekiyordu. Fakat Griffith bir teknisyenden çok daha fazlasıydı. Sahip olduğu yetenek, seyircinin gerçekten ilgisini çekecek karakterler yaratmasını sağlıyordu ve 1915 yılında filmini seyreden herkes, tasvir edilen sevgi ve nefret, neşe ve keder duygularının etkisinde kaldı.

Griffith *Bir Milletin Doğuşu* filminden kazandıklarının tümünü daha büyük bir girişime; daha önceki filmlerinin başarısıyla karşılaştırıldığında çarpıcı bir düşüş olarak görülebilecek *Hoşgörüsüzlük* filminin dev prodüksiyonuna akıttı. Aslında yönetmen, acımasız patronlar ve ikiyüzlü ahlak reformcularının olumsuz etkilerini konu alan *The Mother and The Law* isimli çağdaş bir film yapmaya hazırlanmıştı, fakat bunun *Bir Milletin Doğuşu* filminden sonra fazlasıyla önemsiz kalacağını hissetti. Bu sebeple, filme üç ayrı öykü ekledi: Rahiplerin ihanetleri yüzünden Persler tarafından işgal edilen Babil'in düşüşü, 1572'de egemen Katoliklerin Paris'teki St. Bartholemew Günü'nde Fransız Protestanlarını katledişi ve İsa'nın çarmıha gerilişi. Griffith'in amacı çağlar boyunca süren hoşgörüsüzlüğü anlatan devasa bir fresk oluşturmaktı. Bu nedenle, dört epizottan oluşan klasik bir filmde görülebilecek türden bir yöntemle öyküleri birbirinin peşi sıra yerleştirmek yerine, zaman dışı bir epik oluşturmak için iç içe geçirdi. Griffith sürekli olarak bir öyküden diğerine geçişler yaptı ve her filmin her zaman hedeflemesi gereken olağanüstü doruk noktasını aşama aşama oluşturdu. Babil düşer, Protestanlar öldürülür ve İsa çarmıha gerilir, fakat yanlışlıkla cinayetle suçlanan ve mahkum olan genç bir işçi son anda idam edilmekten kurtarılır. Griffith filmini, birbirinden bağımsız dört akarsuyun birleşerek 'duyguların

büyük nehrine' dönüşmesini gösterecek tarzda oluşturmayı amaçladı. Fakat izleyiciler filmi yalnızca kafa karıştırıcı buldular ve izlemeye gitmediler. Sonuç olarak o güne kadar sinemasıyla izleyicisini fazlasıyla etkilemiş olan Griffith, kendisini hiçbir zaman tam anlamıyla kurtulamayacağı büyük bir borç yüküyle karşı karşıya buldu.

Bu iki filmin sonuçları birbirinden çok farklı olsa da, ikisi de sinema endüstrisinin bütün konumunu ve yapısını değiştirdi. *Bir Milletin Doğuşu*'nun getirdiği büyük kârlar, *Hoşgörüsüzlük* için kurdurduğu devasa Babil dekorları ve bir yönetmenin kazanabileceğini gösterdiği dünya çapındaki ün, göz ardı edilmesi mümkün olmayan sonuçlardı. Film çekmeye 1908 yılında utanarak başladı; dokuz yıl sonra ise *Hoşgörüsüzlük*'ün galası için İngiltere'ye gittiğinde Kraliyet Ailesi tarafından kabul edildi, nereye giderse gitsin ünlü biri olarak karşılandı ve Alman işgali hakkında bir film (*Dünyanın Kalpleri-Hearts of the World*, 1918) yapması için İngiliz hükümeti tarafından kendisine yetki verildi. Griffith artık kırk iki yaşındaydı ve kariyerinin doruk noktasındaydı. Onun iki büyük epiği hem Amerika'da, hem de diğer ülkelerde film yapımını tarifi mümkün olmayan bir şekilde etkilemişti ve yeni yönetmenler, o sürdüremese de, onun başarılarını kendilerine temel aldılar. Şayet 1920'li yılların sinemasına bakacak olursak, biri daha büyük bir gerçekçiliğin araştırılması, diğeri ise kurgunun yaratıcı olanaklarının incelenmesi olmak üzere, Griffith'ten devralınan başlıca iki eğilim olduğunu görürüz. Fakat Griffith zamanla çağının gerisinde kaldı ve sineması yaratıcı orijinalitesini yitirdi. O ses çağının başlangıcına dek (önemli bir biyografi olan *Abraham Lincoln*'ü, 1930, yapmıştı) filmler çekmeyi sürdürdü ve aslında genç keşfi Lillian Gish ile birlikte bazı önemli filmler yaptı. Ama artık bir vurgu farklılığı söz konusuydu. *Hoşgörüsüzlük*'e kadar olan yapıtları bizleri devrimci bir şekilde kullanılan yeni teknikleri, aydınlatma stilini, kameranın konumunu ve çekimlerin kurgulanmasını incelemeye davet eder. Öte

taraftan *Örselenmiş Tomurcuklar* (*Broken Blossoms*, 1919), *Doğuya İnen Yol* (*Way Down East*, 1920) ve *Fırtına Çocukları* (*Orphans of the Storm*, 1922) gibi Lillian Gish ile birlikte yaptığı filmler daha açık bir şekilde Griffith'in ahlaki değerlerinin kaynaklarını ve on dokuzuncu yüzyıl romanlarına ve melodramlarına olan borçlarını gösterir.

Yeni dışavurum biçimleri, birisi yeni bir teknik keşfetti diye bir anda ortaya çıkmaz; bu tekniğe bir de yaşam verilmelidir. Yeni keşfedilen bir tekniğin bütünüyle devrimci olması da gerekmez; bunlar çoğu kez kendi öncellerinin içeriğini üstlenirler. Sessiz komedi filmleri, vodvilden türemiştir; bütün izleyicilerin fark ettiği gibi televizyon da sinema yöntemlerini kabul etmiş, akışının çoğunu eski filmlerle doldurmuştur. Ancak bir noktada, tamamen yeni bir şey yaratmak için iki öğenin bir araya getirilmesi zorunludur: Eski içeriğin yeni biçim içinde tamamen dönüştürülmesi. D. W. Griffith'in sinema için yaptığı da kesinlikle budur ve televizyonla yapılacak bir karşılaştırma ilginç olacaktır, çünkü televizyonun henüz kendi Griffith'ini bulamamış olduğu öne sürülebilir.

Griffith'in kendisine ölçü sağlaması açısından 19. yüzyılın etkisi özgürleştiriciydi. Çıraklık yıllarında rakiplerininkinden yalnızca biraz daha iyi çalışmalar ortaya koymak yerine, gençliğindeki melodramlarda ve Charles Dickens'ın romanlarında bulduğu dramatik itkiyi yakalamaya çalıştı. O bu ideallere bağlı kaldığı ölçüde, bizden oldukça uzaktır. Griffith'in sinemasında fakir ve ayrıcalıksız olanlara, duygusuz ebeveynler ile adaletsiz ve zalim bir dünyanın yaşamlarını mahvettiği çocuklara yönelik hakiki bir ilgi vardır. Fakat aynı zamanda büyük bir duygusallık da söz konusudur ve sinema onun için, bu düşünceleri acımasızca sergileyen bir sanattır. Sözgelimi *Hoşgörüsüzlük*'ün kadın kahramanına ara yazılarda "Küçük Sevgili" denir. Griffith'in favori kadın kahramanlarının hepsi de (Mary Pickford, Lillian Gish, Mae Marsh) şiddet ve kötülüğün etraflarında kol gezdiği fazlasıyla savunmasız, solgun, sarışın genç

kızlar olarak tipik Viktoryen karakterlerdir. Griffith'in dehası öylesinedir ki, kendi sınırlarının ötesine geçebilir. Günümüzde (1970'ler) "The Chink and the Child" adlı bir öyküden uyarlanan ve utangaç bir Doğulu tarafından taparcasına sevilen ama Battling Burroughs adındaki alkolik boksör babası tarafından ölümüne dövülen zavallı küçük kızın anlatıldığı bir filmi ciddiye alabilmemiz imkansız görünmektedir. Ama Griffith'in mucizesi bu öğeleri zamanın dışına taşımasıdır, bu nedenle *Örselenmiş Tomurcuklar* bizi halen derinden bir şekilde etkiler.

D. W. Griffith'in kariyerini böylesine ayrıntılı bir şekilde gözden geçirdik, çünkü bu sinema salt eğlenceden güçlü bir sanat formuna sıçrayışta bir köprü vazifesi görür. Sinema ortaya çıktığında on yaşında olan Griffith, başka alanlardaki başarısızlıkların ardından stüdyolarda çalışmaya sürüklendiğinde otuz iki yaşına girmişti. Daha sonraki on yıl boyunca bir filmin başarılı olmasının koşullarıyla ilgili anlayışı bütünüyle değiştirdi. Eğer kendimize bu değişimi başaran kişinin neden Griffith olduğunu soracak olursak, yanıtın onun kendi ideallerinin peşinden giden kararlı kişiliğinde yattığını kolaylıkla görebiliriz. Birinci Dünya Savaşı patlak verdiğinde, Amerikan sinması kendi menzili içindeki yeni pazarlara sahipti ve bir sokak eğlencesinden dünyaya egemen bir endüstri olmaya hazırdı. Yeni bir sinema dili yaratmak için tüm olanaklar da elinin altındaydı, ama 1912 yılı öncesinde bilinmeyen ve kullanılmayan bu teknik aygıtı düşünmek zordu ve sinema endüstrisi içinde değişime yönelik büyük bir itki yoktu. Endüstriyi kontrol altında tutan kişiler fazlasıyla tutucuydu: Onlar halka her zaman istediklerini sundular ve çok büyük meblağlarda para kazandılar. Bu nedenle değişime ihtiyaç duymadılar. Endüstrinin, on dakikalık filmlerden *Bir Milletin Doğuşu*'na varan devrimi tasarlayabilecek endüstri dışı standartlara sahip bir Griffith'e ihtiyacı vardı. Griffith ise, sinemaya güçlü bir öykü anlatma aracı ve etkili bir sanat biçimi olarak özbilinç kazandıracak Shakespeare tarzı bir deha olarak kendisine inanmak zorundaydı.

14

Komedyenler

Sinemanın bütün biçimleri ve türleri arasında komedinin en eski türlerinden biri olduğu iddia edilebilir. Gangster filmi ve müzikal yalnızca sesli sinema ile birlikte ortaya çıkmışken, tıpkı serial film gibi komedi de 1914 yılından sonra Hollywood'da doruk noktasına ulaşmadan evvel, 1900'lü yılların başında Fransa'da gelişti. Birinci Dünya Savaşı'ndan önce Fransız sinemasında çok sayıda komedi oyuncusu bulunuyordu, fakat yaygın olarak tanınan tek usta Max Linder oldu. Komedinin beyaz perdeye uygun olan temel biçimleri (kovalamaca, komik dövüşler, hızlı aksiyona gereksinim duyan her şey) sinemadan çok önce de kullanıldı, fakat buna yeni bir derinlik katan kişi Max Linder'di. 1914 öncesinde Pathé Şirketi için yaptığı dört yüz civarındaki filmde inceliği olan bir karakter yarattı: Düğme deliğinde bir çiçek bulunan tertemiz giyisisiyle dolaşan ve koluna güzel bir kız takan Max nazik bir görünüme sahipti. Max Linder'in performansları aynı zamanda komedi oyunculuğunun esaslarına dair gerçek bir ipucu da sunuyordu: İzleyiciyi etkilemek için gereksiz aşırılıklara yer vermeden ve rolünü abartıya kaçmadan oynama yeteneği.

Bununla birlikte, komedinin Hollywood'a gelmesi, önemli bireysel komedyenlerin ortaya çıktığı 1920'li yıllara kadar

mümkün olmadı. Bu arada 1912 ve 1917 yılları arasında komedinin merkezi Mack Sennett'in sözde "eğlence fabrikası" Keystone stüdyosu idi. Keystone, 1930'larda Hollywood'da gelişecek olan stüdyo sisteminin çarpıcı bir habercisi oldu. Burada kitlesel üretimin, ilk bakışta dışavurum biçimlerinin en kişiseli olarak görülen mizaha uygulanmış biçimlerini ayırt ederiz. Amerikan sessiz sinemasının bir çok önemli ismi gibi Sennett da mesleğini, kendisinden bir yıl önce, yani 1908'de Biograph şirketine giren ve dram sinemasının büyük ustası olan D. W. Griffith'ten öğrendi. Aslında bir demir işçisi olan Sennett ünlü olmak ve talihini sahnede denemek için mesleğini bırakmıştı, ama dikkate değer bir vodvil deneyimi olmasına rağmen, yirmi sekiz yaşında sinemaya adım attığında fazla başarılı olamamıştı. O dönemde sinema Birleşik Devletler'de hızla gelişiyordu ve şöhret kazanmak isteyen hırslı bir insan için geniş bir alan sunuyordu. Üç yıl içinde Sennett arka plandaki küçük rollerden kendi yönetmiş olduğu filmlerdeki başrol oyunculuğuna uzanan iyi bir yol kat etti. Daha sonra 1912 yılında finansal destek bulacağı, kendi stüdyosunu kuracağı ve istediği türden filmler yapmak için parasal açıdan özgür olacağı şanslı bir döneme girdi. Sennett'in sahnede geçirmiş olduğu yıllar, onun her şeyin tek koşulunu yerine getirmesini sağladı: Her gün sinemaya giden milyonlarca izleyicinin basit isteklerine cevap veren yalın filmler yapmak.

Sennett birçok açıdan filmlerindeki karakterlere benziyordu. Çoğu kişi en iyi fikirlerin banyoda akıllarına geldiğini söyler; Sennett ise kendi ofisinde gerçekten de bir banyo yaptıran ve her çalışma gününün belirli saatlerini burada geçirerek başarılı olan belki de tek işadamıydı. O baskın bir kişilikti. Onun stüdyosunda çekilen çok sayıdaki filmi bizzat kendisi denetlemek için stüdyonun ortasına yukarıdaki ofisinden aşağıda çalışmakta olan işçilerini gözleyebildiği bir kule yaptırdı. Bu türden tuhaf davranışlar daha sonradan da göreceğimiz gibi, Hollywood stüdyo yöneticileri arasında oldukça yaygın olsa da,

Sennett komedisi kesinlikle kendisine özgüydü. Oyuncularının bireysel yeteneklerinden yeni komik rutinler oluşturmak yerine, sert bir tutumla oyuncularını önceden kararlaştırılmış rollere uygun hale getirerek kendi stilini bütün Keystone filmlerine empoze etti. Sonuç olarak onun keşfettiği en yetenekli komedyenler Keystone stüdyosunu terk etti. Sinemada ilk çıkışını Sennett sayesinde yapan Chaplin bir yıl sonrasında bu stüdyodan ayrılırken, Harold Lloyd ve Harry Langdon da Keystone dönemi boyunca kendilerini gösteremediler.

Mack Sennett filmlerinin temel dayanağı ekipti. Onun komedileri bir komedyenler gurubu tarafından yazıldı ve neredeyse isimleri hiç duyulmamış olan teknisyenler tarafından yönetildi. Filmler etkileri açısından kalabalık bir komedyenler ekibinin (Ünlü Keystone Polislerinin ve 1915'ten itibaren Sennett'in mayolu güzellerinin desteklediği Ford Sterling –polis şefi; Roscoe Arbuckle– şişman genç; eski bir sanatçı rolündeki Marbel Normand ve şaşı gözlü Ben Turpin) kolektif yeteneğine bağlıydı. Gaglar basit ama etkiliydi. Yüz tane polis küçük bir taksiden inebiliyordu (bu etki kamera durdurularak ve polisler yeniden arabaya bindikten sonra yeniden çalıştırılarak kolaylıkla elde ediliyordu). Çatıların üstündeki, nehirlerdeki ve uçurum kenarlarındaki kovalamacalar gündelik hengamenin bir parçasıydı. Heyecan filmlerinde ekspres tren, raylara bağlanmış çaresiz durumdaki kadın kahramana bir metre kala büyük bir gürültü içinde durduruluyordu; bu etki ise trenin geri gidişi filme alınıp, tersinden oynatılarak elde edildi. Eğer düşen bir polis gülünçse, Sennett bir düzine polisin aynı anda düşmesinin izleyiciyi bir anda kahkahalara boğacağını düşünüyordu; tabii izleyiciler de böyle yaptı. Ne zaman bir yürüyüş sahnesi zayıf olsa, ya biri diğerinin kıçına tekme atar ya da biri diğerine kremalı bir pasta fırlatırdı. Kremalı pasta fırlatmak aslında dakiklik gerektiren bir sanattı. Gerçek kremadan daha iyi görüntü veren zamkla doldurulmuş pastaların fırlatılmaktan çok havaya atılmaları gerekiyordu ve tutturmak için mak-

simum uzaklığın bir buçuk ile iki buçuk metre arasında olması gerektiği hesaplandı. Her iki eliyle de üç metre uzaklıktan hedefini vurabilen Arbuckle bir usta olarak kabul ediliyordu.

Sennett'in Keystone filmlerinde hiç incelik yoktu. Oyuncuların gerçek bir karakter oluşturmaya zamanları yoktu ve insanüstü bir hızla bir durumdan diğer durma girmeleri gerekiyordu. Bu tempo Sennett'in komedi stilinin temel bir parçasıydı. O dönemde kameralar elle kullanıldığı için çekim hızını değiştirmek kolaydı. Yakınlardaki bir araba kazası saniyede sekiz kare olarak filme alınabilirdi ve film standart sessiz sinema hızı olan on altı karede yansıtıldığında her şey iki misli hızlı görünebilirdi. Sennett aynı zamanda filmlerinin her üçüncü ya da dördüncü karesini çıkartmak yoluyla daha fazla hız katabileceğini düşündü. Bu nedenle onun filmleri bütün sessiz komedi filmleri için geçerli olduğunu düşündüğümüz ani ve hızlı hareketlerden oluştu, oysa 1920'lerin son dönemlerindeki komediler saniyede 24 kare ses hızıyla gösterildikleri için ani ve hızlı göründüler.

Sennett için öyküler önemsizdi, öykü yalnızca bir aksiyona anlam katmak için kullanılan destekti ve genel anlamda söylersek onun en ünlü yapıtları bir dizi gagın çok büyük bir hızla devam ettiği on ya da yirmi dakikalık kısa filmlerdi. Ancak o, Charlie Chaplin'e yıldızlığa giden yolu açan *Tillie'nin Yarıda Kalan Aşkı* (*Tillie's Punctured Romance*, 1914) adlı ilk Amerikan uzun metraj komedi filmini yönetti. Komedi, Amerikan sinemasının dünya çapında popüler olmasını sağlayan Griffith draması kadar önemli bir rol oynayabildi ve Sennett ile beraber komedi büyük bir iş alanı haline geldi. Sözgelimi 1913 yılındaki filmleri ona gişede yaklaşık iki milyon dolar kazandırdı. Chaplin'in ortaya çıkışıyla birlikte yıldızların talihleri muazzam bir şekilde döndü. Chaplin 1914 yılında Keystone'da işe başladığında haftada 150 dolar, Mutual'a geçtiği 1916-17 yılları arasında ise artık yılda 670 bin dolar kazanıyordu ve First

National ile sekiz tane iki makaralık komedi çekmek için yaptığı anlaşmanın bir yıl sonrasında 1 milyon 200 bin dolar artı kârdan pay elde etmişti. Öteki yıldız oyuncular da benzer miktarlarda kazanıyorlardı ve kısa sürede Hollywood düşlerin gerçekleştirildiği bir masal adası olarak ün kazanıverdi.

Chaplin 1920'li yıllarda ortaya çıkan dört büyük komedyenden yalnızca biriydi ve o kendi dönemindeki rakiplerini gölgede bıraksa da, bugün izleyiciler diğerlerini yeniden keşfediyorlar. Otuz yıl boyunca ihmal edildikten sonra, Buster Keaton yaşamının sonuna doğru büyük bir komedyen olarak kabul edildi. Altında trafiğin yoğun olarak aktığı binaların dış yüzeylerindeki kenar çıkıntılarına asılı kaldığı heyecanlı komedileriyle isim yapan Harold Lloyd ile bebek yüzlü Harry Langdon da yakın zamanlarda ün kazandı. Bugünden geçmişe baktığımızda, yetenek bolluğu karşısında şaşkınlığa düşmekten başka bir şey yapamayız, çünkü bu dört komedyen de kişisel yaklaşımlarını ortaya koymuş ve tamamen bireysel komik karakterler yaratmışlardı. Sessiz komedinin sahip olduğu etki alanı, en fazla tanınmış iki komedyenin, Charlie Chaplin ile Buster Keaton'ın sinemalarının karşılaştırılmasıyla görülebilir.

1920'ler ile 1930'lu yıllarda Charlie Chaplin'den daha fazla alkışlanan bir komedyen yoktu. Keystone'dan ayrılmasından sonraki birkaç yıl içinde bir milyoner haline geldi ve gittiği her yerde izdiham yaşandı ve her ülkede sanatçılar ve entelektüeller tarafından övgülerle karşılandı. Onun bu pop-star tarzı ününe kaçınılmaz olarak bir tepki oluştu, bu tepki özellikle Keaton filmlerinin yeniden keşfedilip yaygın olarak gösterildiği ve Chaplin filmlerinin ulaşılmaz olduğu 1960'lı yıllarda daha açık hale geldi. Fakat bütün bunlara rağmen Chaplin'in komedideki başarısının Griffith'in dramadaki başarısı ile karşılaştırılması gerekir. Chaplin de neredeyse bütün büyük komedyenler gibi sanatını, izleyici ile doğrudan ilişki halinde olan vodvillerden öğrendi. Bir komedyenin, güldürüsü için tam ola-

rak zamanlama yeteneğini kazanabileceği tek yer belki de burasıydı. Yaklaşımlarında kusursuz bir profesyonel olan Chaplin yavan bir teknisyen değildi. O, şimdilerde bize başka bir çağa ait değil de başka bir gezegene aitmiş gibi görünen Victoria Londra'sındaki çocukluk anılarından yararlandı. Onun Londra'sı, kurtulmaya çalıştığı fakirliğin ve gecekondu mahallerinin Dickensvari dünyasıydı. Yaşamöyküsü, kazandığı büyük başarının (kazandığı servet ve karşılaştığı övgülerin) onun için ne anlama geldiğini gösterir; bununla birlikte Chaplin hiçbir zaman yoksul ve ayrıcalıksız insanlara olan içgüdüsel sempatisini kaybetmemiştir.

Chaplin'in bireyselliği başından beri açıktı. Her ne kadar Keystone için otuz beş tane komedi filmi yapmış olsa da, hiçbir zaman Sennett modeline uymadı. O Sennett'in stoktaki olay örgüsü formülü olan kovalamaca düşüncesini hiç sevmedi ve filmi yalnızca gaglarla doldurmak yerine derin bir karakter yaratmayı istedi. Aslında 1914 yılında yaptığı ikinci filminden 1936'da yaptığı *Asri Zamanlar* (*Modern Times*) filmine dek tam da bunu gerçekleştirerek, tek bir karakter; evrensel bir figür haline getirdiği Şarlo'yu yarattı. Karakterin aksesuarı basitti: Üstünden sarkan bir pantolon, büyük ayakkabılar, bir baston ve melon şapka. Sennett'in diğer komedyenlerinden daha genç olduğu için bunlara bir de badem bıyık eklemişti. Yaşamöyküsünde de bize anlattığı gibi, başlangıçta bu karaktere dair hiçbir fikri yoktu. Fakat bu şekilde giyindiği anda kıyafetler ve makyaj ona öyle biri olduğunu hissettirdi, sete doğru yürüdüğü zaman karakteri tamamen doğmuştu ve aklına komik fikirler ve güldürü unsurları üşüşüyordu. Bu karakterin en önemli özelliği ona serseri ya da centilmen, şair ya da maceraperest, bilim adamı ya da dük gibi her türlü rolü oynama fırsatı vermesiydi. O, devamlılığın büyüsünü bozmaksızın sempatik ve mazlum ya da oldukça aksi ve saldırgan olabildi. Bütün bunların ötesinde Şarlo dünyanın her yerinde değer verilen ve kabul edilen bir karakterdi. Bu nedenle Chaplin'in sesli sine-

manın en katı muhaliflerinden biri olması şaşırtıcı değildir. Sesli filmlere mümkün olduğunca karşı koydu. Hem *Şehir Işıkları* (*City Lights*, 1931) hem de *Asri Zamanlar* (1936) gerçekten de müzikli sessiz filmlerdi, ancak sonunda diğer herkes gibi Chaplin de sesin zaferini kabullenmek zorunda kalacaktı.

Unutulmaz görünümü ve sakarlıkları dışında bugün Chaplin'i en iyi hatırlatan şey, onun komik mimikleridir. O bir komedi dehasının bir fırça ve kova, bir merdiven ya da düşürülen bir cüzdan gibi en basit aksesuarlarla neler yapabileceğini gösterdi. Bunlar bir kez izlendiğinde unutulması mümkün olmayan klasik sahnelerdi; tıpkı botlarını yemeye çalıştığı, çivileri bir balık iskeleti gibi emdiği ve bağcıklarını spagetti gibi çiğnediği *Altına Hücum* (*The Gold Rush*, 1925) filminde ya da dünya biçimindeki balonla paramparça edene kadar oynayan muhteşem Hitler taklidini yaptığı *Büyük Diktatör*'deki (*The Great Dictator*, 1940) sahneler gibi. Onun bütün filmlerini tutarlı hale getiren şey, bütün hüzün ve neşesiyle yaşama bakışı ve buna yönelik ilgisidir. Chaplin'in en çok modası geçmiş olan yanı duygusallığıdır. *Büyük Diktatör* filminde Mussolini ve Hitler ile alay ettiği zaman muhteşemdir, fakat izleyicisine vaaz verir tarzda küçük bir Yahudi berberi olarak ikinci bir rolle karşımıza çıktığında, sonuç tamamıyla rahatsız edicidir. Teknik olarak da Chaplin başka bir çağın yönetmeni olarak kaldı. Kullandığı tekniği 1914 yılında öğrendi ve en son filmleri olan *New York'ta Bir Kral* (*A King in New York*, 1957) ve *Hong Konglu Kontes* (*A Countess from Hong Kong* , 1966) bile, geçen yıllar içinde bu tekniği çok fazla geliştiremediğini gösterdi. Chaplin bir yönetmenden ziyade bir oyuncu, bir öykü anlatıcısından çok bir pantomimcidir; fakat onun sinemasının geçmişte yaşadığı bu sorunun üstesinden, filmleri (tüm hakları kendisindedir) izleyici için daha ulaşılır oldukça gelinecektir. Sinemanın dünya çapındaki popülerliğine çok az insan Chaplin'den daha fazla katkıda bulunmuştur.

Chaplin'e, bugün haklı olarak eşit derecede önemli bir sinema komedyeni olarak görülen Keaton'dan daha büyük bir karşıt bulmak zor olurdu. Mack Sennett için hiç çalışmamış olsa da, Keaton da mesleğini beş yaşından beri sahnede oynayarak öğrendi, ardından neredeyse ayda bir tane kısa film yaptı; bu sırada tekniğini ve karakterini mükemmelleştirdi. Şayet Chaplin komedi ve hüznü bir araya getiren bir palyaço ise, Keaton farklı filmlerinde her zaman değişik rolleri canlandırmış bir oyuncuydu. Fakat onun tüm rollerinde kesinlikle ortak yönler vardı. Buster Keaton figürü açıkça bir hayalperest ve zor koşullarla karşı karşıya gelen uyumsuz bir karakterdir. O aldatmaksızın, çalmaksızın ve kötülüğe başvurmaksızın, hayret verici başarılar kazanmasını sağlayan inatçı kişiliğiyle problemlerin üstesinden gelmeyi ve sevgilisini elde etmeyi başarır. Keaton kovalamaca sahnelerinin de ustasıydı. *Go West* (1925) filminde kırmızı bir şeytan kostümü giyer ve bir sığır sürüsü ve düzinelerce polis tarafından sokaklar boyunca kovalanır. *Yedi Fırsat* (*Seven Chances*, 1925) filminde bu, onunla parası için evlenmek isteyen ve Keaton'ı kasabanın dışındaki göçüğe kadar kovalayan yüzlerce kadındır. Tıpkı *Steamboat Bill Jr*'da (1928) bir kasırganın, *General* (*The General*, 1926) filminde ise İç Savaşın kucağına düşmesi gibi, o her zaman bu türden felaketlerin kıyısındadır.

Buster Keaton makine ve araçların komik olanaklarını görmeye yönelik özel bir yeteneğe sahipti. Onun en bilinen kısa filmlerinden birinin adı *The Boat*'tır (1921). Keaton kendi mahzeninde yaptığı tekneyi çıkarmayı denerken evini yıkar, arabasının yardımıyla suya indirmeye çalışırken iskeleyi ezip geçer ve tekneyi suya bindirmesiyle batması bir olur. Keaton'ın en iyi uzun metrajlı filmlerinden biri olan *Gemici* (*The Navigator*, 1924), yardımcılarından biri eski bir yolcu gemisini satın alabilmeleri için sadece 23 bin dolar bulunca ortaya çıktı (işi bittiğinde bu gemi yaklaşık aynı fiyatla tekrardan satıldı). Keaton gemiye biri zengin ve katı yürekli bir adam, diğeri onun ki-

birli sevgilisi olmak üzere yalnızca iki kişi yerleştirdi ve yüzlerce yolcu için tasarlanan bir ortamda bu iki kişinin yaşadığı uyum problemini konu aldı. Benimsediği çözümler Keaton'a mekanik yaratıcılığını gösterme fırsatını verdi. Benzer bir şekilde *General* filmi, kahramanın sevgilisi kadar çok sevdiği lokomotifi merkeze aldı. İç Savaş sırasında Güney'de geçen film alışılmış bir kovalamaca fikrine dayanan zeki ve mantıklı bir anlatı çizgisini gözler önüne serdi. Kuzeyliler kahramanın sevgilisinin de içinde bulunduğu lokomotifini kaçırırlar ve o mevcut her araçla (bir demiryolu yük lokomotifi, tekerleklerinden biri büyük diğeri küçük olan bir bisiklet ve çalıntı bir lokomotif) onları takip etmeye koyulur. Trenine ve sevgilisine yeniden kavuştuğu anda, bu kez düşmanları tarafından Güney'e doğru kovalanır. Filmin sahip olduğu mizah, iki modelden ortaya çıkar: Birincisi hırsızların onun yoluna koyduğu engelleri aşma girişimi ve ikincisi onu yakalamaya uğraşan düşmanlarının çabalarını başarılı bir şekilde engellemesi.

Otuz üç yaşında neredeyse bitmek üzere olan sinema kariyerinin tamamı boyunca Keaton'ın aklında yalnızca iki düşünce vardı: İzleyicilerini güldürmek ve bunu maskaralığa kaçmadan yapmak. Bu nedenle o her zaman mümkün olduğunca gerçek görünen filmler yaptı. Çekimlerini açık havada ve dış mekânlarda gerçekleştirirken, oyuncularına otantik kostümler giydirdi ve cansız model ve manken kullanımına hemen hiç başvurmadı. *General* filminde düşman tren yanan bir köprüden geçmeye çalışır ve nehre uçarken, Keaton gerçek bir köprü ve gerçek bir tren kullandı; bu tercih, sinema tarihinin en pahalı gaglarından birini ortaya çıkardı. Keaton'ın görsel stili tamamen içgüdüsel olarak ulaştığı muhteşem bir güzelliğe sahipti ve tamamen fantastik güldürü öğeleri söz konusu olduğunda, 1924 yapımı *Genç Sherlock*'da (*Sherlock Junior*) olduğu gibi, bunları daima düşsel bir sette gerçekleştirdi. Başka bir açıdan Keaton hakkında en şaşırtıcı olanı, kahramanlarının başarmak zorunda olduğu maharet gerektiren hareketleri onun

bizatihi göstermiş olmasıdır. Yüz ifadesi sebebiyle, hiç gülmeyen adam olarak ünlendi; fakat bu derinde yatan bir melankolinin yansıması değildi. Kendisinin de açıkladığı gibi, gülmemesinin nedeni, yaptıkları üzerine yoğunlaşıyor olmasıydı. Bu yoğunlaşma, onun dipsiz bir uçurumu paralel ince teller üzerinde ve sürekli birini diğerinin önüne koyduğu iki kalasla geçtiği kısa filmi düşünülürse, daha iyi anlaşılır (bunu, peşindeki Kızılderililerden kaçmak için yapar, ancak karşı tarafta diğer Kızılderililerle karşılaşır). *Genç Sherlock* filminde bir motosiklet gidonu üzerindedir ve sürücünün düştüğünden habersiz bir biçimde motosikleti sürer. Yolculuğu onu şehir trafiğinin içine sürüklemiştir ve nihayet kısmen bitmiş olan bir asma köprünün üzerine gelir, fakat tam ortada köprünün diğer yarıyla bağlantısı sona ermektedir. Keaton bir zamanlama mucizesiyle, o sırada aşağıdan geçmekte olan iki yük kamyonundan yararlanarak köprünün diğer kısmına varır; fakat bu kez de köprünün ikinci yarısı ağırlığı onun nedeniyle çöker ve Keaton yere çakılır.

Keaton mükemmel bir atletin fiziksel özelliklerine sahipti ve hiçbir şeyden korkusu yoktu. İzleyicisini güldürmek için üstlenmeye hazırlandığı riskler inanılmazdı. *Steamboat Bill Jr*'daki kasırga sahnesinde o bir anayol üzerinde durmaktadır ve bir evin ön cephesi onun üstüne yıkılır. Biz yaralanacağını düşünürken, onun durduğu yer tam tamına açık bir pencereye denk düşer ve zarar görmez. Bu etki için Keaton, yalnızca beş santimetrelik bir payla başı ile vücudunu kurtaracağı şekilde hesaplanmış tonlarca ağırlıktaki gerçek bir evin ön cephesini kullandı. Bereket versin ki, duvar planlandığı gibi düştü! Sıradan izleyici bunun gerçek veya hile olup olmadığı konusunda kafa yormayabilir; fakat kurguya başvurmayı daima reddeden Keaton'un bu gösterisi, bizi fazlasıyla etkiler.

Sessiz komedinin altın çağı yalnızca birkaç yıl sürdü: Chaplin'in *Yumurcak*, (*The Kid*, 1920) *Altına Hücum* ve *Sirk* (*The*

Circus, 1928) Keaton'ın *Gemici* ve *General*, Langdon'ın *Long Pants* (1927) ve Lloyd'un *Güven En Sonda* (*Safety Last*, 1923) filmlerinin hepsi de sekiz yıllık bir zaman dilimi içinde çekildi. Bu dört yönetmen bu dönem boyunca yalnızca kendi yeteneklerine değil, aynı zamanda vodvilin sağlam temellerine de dayanarak, sinemanın komedi olanaklarını kullandılar. Mack Sennett komik kısa filmlerin popülaritesini göstermişti ve bu komedyenler on ya da yirmi dakikalık filmler yaparak film yapım işini öğrenebildiler (örneğin Harold Lloyd bunlardan yaklaşık iki yüz tane yaptı). Bu filmlerin başarısı ve getirdiği kârlar, yönetmenlere belirli bir dönem boyunca tam bir özgürlükle çalışma olanağı sağladı. 1920'li yıllar bağımsız yönetmenlerin altın çağıydı. Bu yönetmenler kendi tarzlarını oluşturduklarında kendi stüdyolarını inşa edebilip, düzenli bir teknisyen ve oyuncu ekibini kullanabildiler. Bu durum onlara yönetmenlerin nadiren yararlanabildikleri, ancak komedyenler için hayati öneme sahip olan bir serbestlik verdi: Malzemesini izleyici üzerinde deneyebilmek ve ardından tekrar stüdyolara dönüp malzemeyi yeniden biçimlendirmek. Onların filmlerinin hepsinde ortak olan zarafet, izleyici tepkisine göre başarısız sekansları atabilmelerinden ve başarılı olacak şekilde yeniden düzenleyebilmelerinden gelir. Bu adamların üstün başarı gösterdikleri komedi türü, sinemaya sesin girmesiyle birlikte öldü. Aslında bu, aynı çizgiyi koruyan sesli filmler yapmanın imkansız olmasından değildi, nitekim Chaplin'in *Asri Zamanlar*'ı 1936 gibi geç bir tarihte yapılmıştı. Bunun sebebi daha çok, yeni bütçe yöntemlerinin ve yükselen maliyetlerin, sözgelimi Buster Keaton'ın özgürlüğünü kısıtlamasıydı. Ses, izleyiciler nezdinde popüler olan ve Keaton'ın yapamadığı tarzda yapımların hâkim olduğu, zekice diyaloglara dayalı yeni bir komedi türüne şans verdi. Film yapımı önemli bir endüstri haline geldiğinde, prodüksiyon sistemi değişti ve yeni yöneticiler kuşağı için özgürlük şüpheli bir vasıf, bireysellik ise kırmızı alarm nedeniydi.

15

Stüdyo Çağı

Sessiz komedi sinemasının altın çağının sonu, bizi 1930 ile 1940'lı yıllar sinemasının en büyüleyici görünümlerinden biri olan stüdyo sistemine götürür. Tam da bu noktada Hollywood, dünya pazarı için yaptığı seri üretimle ayrıksı bir karaktere kavuşur. Başlangıç olarak, pek çok anlama geldiği için stüdyo sözcüğünün kısaca tanımlanması gereklidir. Bizzat Georges Méliès 1989'da Montreaul'de bir stüdyo kurmuştu ve bundan daha önce Edison kinetoskop filmlerini kendisine ait kapalı mekânında çekilmişti. Sinemanın bu ilk dönemi boyunca Hollywood'da çeşitli stüdyolar vardı – ama yalnızca teçhizat, sahne ve sahne donanımının bulunduğu set anlamında. Bu, Griffith ve Keaton gibi yönetmenlerin en iyi yapıtlarını gerçekleştirdikleri ortamdı ve kitlesel olarak üretilen nesnelere onların yaptıkları filmlerden daha uzak hiçbir şey olamazdı.

Bununla birlikte stüdyo sözcüğü, 1915 gibi erken bir tarihte yapımcı Carl Laemmle tarafından kurulan büyük Universal City'nin açılışıyla birlikte yeni bir anlam kazandı. Bu, ortaya çıkacak devlere yol gösterdi, fakat Laemmle'ın kendisi tipik bir zengin stüdyo patronu değildi. O ailesinin çok sayıda ferdini işe aldığından sevgi dolu bir ifadeyle "Carl Amca" olarak bilinirdi. 1939 yılında öldüğünde yetmişin üzerinde akrabası Uni-

versal üzerinde hak iddia etti, bu durum Ogden Nash'ın "Carl Laemmle Amca geniş bir aileye sahiptir"* esprilerine yol açtı. Laemmle yumuşak kalpli ve cömert bir insandı, aile izleyicileri için çok önem taşımayan mütevazı filmler yapmaktan hoşnuttu. Onun Universal'i gelişigüzel tarzda yönetmesi, yalnız masallarda mevcut olan türdendi. 1912 yılında yönetmenlerinden biri, yapımcının bilgisi dışında on makaralık bir filmi stüdyoda çekti (bu film sinemanın ilk dönemlerinde büyük bir başarı kazanmış olan *Traffic in Souls* idi). Daha sonraları işsiz bir kuyumcu olan Lewis J. Selznick'in şapkasını asıp bir masaya el koyduğu ve mekâna yerleşip kapısına ismini yazarak genel müdür olduğu söylenir. Ailesini görmek için Avrupa'ya giden Laemmle'nin, stüdyosunu steno yazan, hiçbir film yapım deneyimi olmayan on dokuz yaşındaki genç bir adama, Irving Thalberg'e emanet ettiği kesinlikle doğrudur. Bu umursamaz görünümün altında aslında bir akıl yatar, çünkü hem Selznick'in hem de Thalberg'in kendi tarzlarında önemli yapımcılar olarak yollarına devam etmeleri kesinlikle tesadüf değildir. Ayrıca Carl Amcanın göründüğü kadar yumuşak kalpli olmadığı da açıktır: 1900'lü yıllarda o, Edison'un patent hakları arkasında toplanan Tröst'ün gücüne karşı bağımsız yönetmenlerin haklarını savunan birkaç yapımcıdan biri olmuştur.

Günümüzde stüdyo sisteminden bahsettiğimizde genellikle Laemmle'den on ya da on beş yaş genç insanlar tarafından kurulan ve işletilen şirketleri düşünürüz. Bu şirketlerin çoğu, sinema salonları zinciri ve çoğunlukla merkezi New York'ta olan dağıtım şirketlerinin Hollywood'daki film üretim şirketleriyle birleştiği 1920'li yılların sonlarında ortaya çıktı. Sonuç, Doğu'daki para babaları ile bugün dünya sinema başkenti olan Hollywood'daki film yapımcılarının arasındaki daimi gerilim oldu.

(*) "Uncle Carl Laemmle, Has a large laemmle". Buradaki espri, "Laemmle" ve "laemmle" sözcükleri arasındaki ses uyumundan kaynaklanır ve ifadeyi bir tekerlemeye dönüştürür. (ç.n.)

1930'lu yıllarda bu sistem zirvedeyken, Hollywood'a her biri kendi yıldız oyuncularına ve film yapım tarzlarına sahip sekiz büyük stüdyo egemendi. Bu sekiz stüdyodan sözde büyük beş tanesinin, filmlerini gösteren kendi sinemalar zinciri ve dağıtım sistemleri vardı. Paramount aralarında *The Squaw Man* filmini yapan Lasky Feature Plays ve doksan yaşındayken hâlâ şirketin başkanı olan Adolf Zukor'un 1912 yılında kurduğu Famous Players'ın bulunduğu birkaç eski şirketin birleşmesinden oluştu. Twentieth Century Fox 1935'te birbirinden oldukça farklı iki şirketin birleşmesi sayesinde kuruldu. Bunlardan bir tanesi, birleşmenin birkaç yıl öncesinde bütün film endüstrisini ele geçirmeye kalkışmış William Fox tarafından 1915 yılında kurulmuş olan ve aslında iflas etmiş bir şirketti. Fox bu girişiminde başarısız oldu, yüz milyon dolar değerinde hesap edilen yüklü servetini kaybederek iflas etti ve nispeten fakir bir adam olarak öldü. Birleşmedeki diğer şirket, Darryl F. Zanuck ve Joseph Schenk'in yarattığı yeni ve dinamik bir girişim olan Twentieth Century Fox idi. 1920'lerde kurulmuş üçüncü büyük şirket olan Warner Brothers, ilk kez başarılı bir şekilde sesi kullanan 1927 tarihli *The Jazz Singer* filmini yaparak bir servet kazanmış olan Sam, Jack, Harry ve Albert Warner adlı dört kardeşin ürünüydü. RKO radyosunun da kökleri 1920'li yıllara dayanıyordu, ancak stüdyo olarak en çok 1947 sonrasında mülti-milyoner Howard Hughes (1930'ların başında amatör film yapımıyla ilgilenmişti) tarafından satın alınmasıyla tanınıyordu. Bu dört şirketin hepsi de önemliydi ama söz konusu beş şirketten en büyüğü 1924 yılında birleşen Metro-Goldwyn-Mayer idi. Her ne kadar bu yeni şirket Sam Goldwyn'in adını taşısa da, Sam Goldwyn birleşme gerçekleşene dek bağımsız bir yapımcıydı (daha sonradan Hollywood'da en önemli bağımsız yapımcı haline geldi) ve yirmi beş yılı aşkın bir süre içinde M-G-M şirketinde hâkim güç Louis B Mayer oldu. Prodüksiyonun başı olarak Mayer yılda bir milyon dolarlık bir gelirle Amerika'nın en fazla ücret ödenen kişisi oldu. Zirvede ol-

duğu uzun yıllar boyunca M-G-M'in, Marion Davies'i yıldız yapan filmlere para yatırmış bir başka mülti-milyoner olan William Randolph Hearst'ün de dâhil olduğu finans dünyasıyla bağlantıları vardı.

Bu beş büyük şirketin hepsi de sinema salonları zinciri ile prodüksiyon şirketlerinin bir birleşimiydi. Diğer daha küçük üç şirketten Universal, 1919 yılında Griffith, Chaplin, Mary Pickford ve Douglas Fairbanks'ın kurduğu United Artist ve Harry Cohn'un Colombia'sı yalnızca prodüksiyon şirketleriydi. Yalnızca prodüksiyon şirketleri olmaları diğerlerine göre onları daha önemsiz yapsa da, bu durum yapım şirketleri ve sinema zincirlerinin ayrı ayrı yapılanması gerektiğini hükme bağlayan hükümet kararıyla film endüstrisinin karışıklık içine girdiği 1940'lı yılların sonunda değişti ve onlara bir avantaj sağladı.

Film çeken mekanizmalar olarak bu sekiz stüdyo fazlasıyla benzer tarzda çalıştı. Onların yöntemlerini anlamak için, isimlerini daha önce andığımız zengin işadamlarından ve büyük yapımcılardan da bahsetmek gerekir. Gerçekten de Hollywood'un kurucu babalarının hepsi de ya Avrupalı göçmenlerdi ya da yoksulluktan kaçmak ve yeni bir fırsat aramak için Amerika'ya gelmiş göçmenlerin birinci kuşağının çocuklarıydı. Kendi geçmişlerindeki koşullardan kaçma itkisi, onlara kısa bir süre sonra zirve için acımasızca sürdürülen savaşlarda sergiledikleri fantastik bir enerji verdi. Çoğu çok az eğitim almıştı, sanatsal bir geçmişleri ve başlangıçta eğlence endüstrisine dair bilgileri yoktu. Onlar bir biçimde modayla ilişkili satıcılar olmaya eğilimliydiler. Almanya'dan göç eden Laemmle bir giyim mağazasında çalıştı; Macaristan'dan gelen Zukor bir kürk fabrikasının temizlikçisi olarak işe başladı; Polonyalı Sam Goldfish (ardından Goldwyn ismini aldı) eldiven sattı; Macar William Fox bir giysi temizleyicisiydi; Rus Lewis Selznick mücevher sattı; Rusya'daki Minsk'ten gelen Mayer ise bir hurdacıydı

vb. Bu kişiler büyük olanaklar sunan bir endüstri buldular ve kendi şanslarını yakaladılar. Sözgelimi sinema piyasasındaki dört yıl içinde işadamı Sam Goldwyn dokuz yüz bin dolar kazandı, ancak en zengin adam o değildi.

Bu gibi insanların Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki ve hemen ertesindeki yıllarda sinemaya yönelmelerinin nedeni, sinemanın bu yıllardaki durumuyla ilişkilidir. Onlar kendilerine kalmış mirasları, bankalara ve finans kuruluşlarına tavsiye edecek bir şeyleri olmayan göçmenlerdi. Bununla birlikte onlar o dönemde hiç de saygın olmayan ve kendilerine sunulan paranın cazibesine kapılan oyuncular tarafından dahi küçümsenen film işine çok iyi uyum sağladılar. Filmler hâlâ düşük ücretlerle ve depolardan dönüştürülmüş yerlerde gösteriliyordu, bu nedenle alttan başlamak kolaydı. Ancak bu, bir gecede servet kazanmaya izin veren bir patlama dönemiydi. Louis Mayer'in *Bir Milletin Doğuşu* gibi tek bir filmin dağıtım hissesinden 250 bin dolar kazanması, bu alanda neler yapılabileceğini gösteren iyi bir örnektir. Bu insanlar başarılı olabildiler, çünkü yeni bir eğlence biçimi olan film, öğrenilmesi gereken kuralları olmayan basit bir uluslararası dildi. Başarıya götüren beğenilere, yapımcılar zaten doğuştan sahipti. Filmler yoksullar ve işçi sınıfına; 20. yüzyılın başında Amerika'ya kitleler halinde göçmüş olan ve müthiş bir İngilizce bilgisi gerektirmezken kahkaha ile heyecanı birleştirmeyi başarabilen bu yeni eğlence formuna birkaç kuruş ödemeye istekli geniş göçmen kitlesine cazip gelecek biçimde yapılmak zorundaydı.

Sinemanın patronları sinema tarihindeki belki de en çok tartışılan ve saldırıya uğrayan insanlardır. Haklarında anlatılan yaygın hikayeler, onların çalışanları tarafından birer canavar olarak görüldüklerini gösterir. Louis B. Mayer öldüğünde cenazesine gelen büyük kalabalığı, Sam Goldwyn'in "onun öldüğünden emin olmak isteyenler" biçiminde açıkladığı rivayet edilir. Hatta bu olumsuz ifade, Columbia yöneticisi Harry

Cohn'un 1958'deki cenazesinden sonra izleyicilerine "Cenaze sadece, stüdyo yöneticilerinin her zaman kullandığı 'halka görmek istediğini ver' sözünü doğruladı; herkes bu olayı görmek için oradaydı" diyen televizyon komedyeni tarafından daha da geliştirildi. Bu yapımcıların istediklerini yaptırmak için sözle ya da yumrukla şiddet kullanmaları hakkında kayda geçmiş çok sayıda örnek vardır. Eğer tehdit işe yaramazsa, bazıları kendi yöntemlerini dayatmak için karşısındakinin ayaklarına kapanabilir ve ağlayabilirlerdi. Eğer başarısız olurlar ya da onlara karşı çıkılırsa, çalışanlarını oldukça acımasız bir şekilde işten atabilirler ve başka yerde bir iş bulmalarını engellemek için ellerinden geleni yapabilirdi. Onlar keyifli olduklarında bile, sevimli olmaktan uzaktılar. Örneğin Harry Cohn'un mizah anlayışı, beklenmedik bir misafire, Cohn bir düğmeye bastığında elektrik şoku veren Columbia yemekhanesindeki özel bir sandalyeye sahip olmasıyla anlatılır. Columbia yöneticisini konu alan *King Cohn* (*Kral Cohn*) ve Mayer hakkındaki *Hollywood Rajah* (*Holywood Racası*) kitapları, başlıklarıyla sinema patronlarının olmayı amaçladıkları insan türünü net olarak gösterir. Fakat amaçlarına, büyük servetlerine ve kendi alanlarındaki sınırsız güçlerine rağmen onlar krallığa yaraşır insanlar olmaktan uzaktılar. Onların sanatla olan ilişkileri genellikle bir felaketti. Sam Goldwyn'in Bernard Shaw'ın oyunlarının film haklarını satın alma girişimi şu sert cevaba neden olmuştur: "Sorun, Bay Goldwyn, sizin yalnız parayla, benimse sadece sanatla ilgilenmem". Daha sonra Goldwyn Avrupa'daki seçkin oyun yazarı Maurice Maeterlinck'i çalışması için ikna etti, işe aldı ve fakat sonra senaryonun kahramanının yalnızca bir arı olduğunu gördü.

Hollywood patronlarının şöhreti yapımcılığını üstlendikleri filmlerden çok, genellikle bu tip hikayelere dayanır. Muhabirler onları sundukları muhteşem malzemeden dolayı sevdiler. Jack Warner kendi stüdyosunda prodüksiyonun başındayken, bir milyoner olduğu halde halkın gittiği lokantalara gider,

komik olmayan espriler ve korkunç nüktelerle dolu konudan konuya atlayan anlaşılmaz konuşmalar yapardı. Sam Goldwyn'in Amerikan diliyle mücadelesi "Beni dışarıya dâhil et" ("Include me out") ve "Sana iki kelimeyle cevap verebilirim: imkansız" ("I can answer you in two words: im possible") gibi unutulmaz ibarelerle sonuçlandı. Bunun bir sonucu olarak onun çalıştırdığı yazarlar Goldwyn uydurmalarının bir araya toparlanması için büyük çaba harcadılar ve bunları üstadın sözleri olarak basmayı denediler. Fakat, "dişlerini bir zırvaya geçirmişsin"* ve "Bütünüyle bir kısmını okudum" gibisinden sözler sarf eden bir kişiyle nasıl baş edebilirsiniz? Harry Cohn'un yanlışları daha da çarpıcıydı. Yirmi altı yıl boyunca Columbia yöneticiliği yaptı, ancak Cohn stres ya da tartışma anlarında kendisine şirketin adını söylemeye tahrik edildiğinde, her zaman C-O-L-O... diye başlardı. Eğer film yapmanın mantığı basit olsaydı, bu tür adamların ortaya koyduğu ürünler korkunç olurdu. Ama durum böyle değildi. Bu kısmen, onlar güç peşinde koşarken, yapımların sanatsal yönünü idare etmeleri için iş verdikleri insanların niteliğine bağlıydı. Bunların arasında, "Hollywood'un harika çocukları" olarak tanınabilmek amacıyla film çeken genç insanlar bulunuyordu. On dokuz yaşında bir gençken Universal'den ayrılan Irving Thalberg, M-G-M stüdyosunda Louis B. Mayer'in sağ kolu oldu. Öncü yapımcı Lewis J. Selznick'in oğlu ve Mayer'in damadı olan David O. Selznick, 1930'lu yılların en büyük ticari başarısı olan *Rüzgar Gibi Geçti* (*Gone with the Wind*, 1939) filmini bağımsız olarak yaptı. 1956 yılında emekliye ayrılana kadar yirmi yıl boyunca Twentieth Century Fox'un başında bulunan Darryl F. Zanuck, stüdyoların çöküş yaşadığı 1962'de yirmi sekiz yaşındaki oğlu Richard'ı Hollywood'un patronluğuna, stüdyo yapım yöneticiliğinin başına getirdiğinde başkan olarak eski alışkanlığını tekrarlamış oldu.

(*) Burada "bull" sözcüğünün ikili anlamından yararlanıyor: 'boğa' ve 'zırva'. (ç.n.)

Mayer, Goldwyn, Cohn, Warner ve onlar gibileri izleyiciye dünyayı kendi tarzlarında filmlerle sundular. Onlar zalim ve çoğu zaman da savurgan oldular, ancak kendilerinin ve izleyicinin neden haz aldıklarını biliyorlardı ve dünya çapında izlenebilen ve takdir edilen filmler yarattılar. Bu başarı onların olduğu türden insanların ürünüydü. Onlar muğlak ya da "sanatsal" olan şeylerden nefret ettiler ve öykü, yıldız oyuncu ve renkli filme güvendiler. Birçok açıdan oldukça aksi insanlar olarak görünseler de, izleyiciye hoşlandığı türden filmleri sunacak yetenekleri kabul ettiler. Bunun için iyi para ödemeye hazırdılar. Doğal olarak onların yaptıkları filmler her hikayenin mutlu sonla bittiği ve iyiliğin kötülük üzerinde zafer kazandığı fantastik bir harikalar diyarı olarak ortaya çıkan Amerika'nın göz kamaştırıcı görüntüleriydi. Yapımcılar bunun hep böyle olmasını sağlamak için ve başka insanların sansüründen korkmaları nedeniyle, kullanılabilecek sözcüklere ve gösterilebilecek sahnelere sınırlar getiren kendi film kodlarını oluşturdular. Çalıştırdıkları yazarlar ve yönetmenlere nazaran onlar için bunu kabul etmek daha kolaydı, çünkü onlar her zaman aile izleyicisini hedeflediler ve bu da zaten sınırlamaları akla getiriyordu. Sözgelimi Louis B. Mayer her zaman, kendi kızlarının izleyebileceği türden filmler yapmıştır.

Harry Cohn gibi yapımcılar senaryo yazımı da dâhil, stüdyodaki her şeyi dokuzdan-beşe mesai sistemine bağlamaya çalıştılar ve zamanlarının çoğunu oturup "düşünmekle" geçirdiği görülen yazarlardan fazlasıyla şüphe duydular. Cohn'un yazarlarla ilgilenme yöntemi bu patronların temeldeki kurnazlıklarını açıkça gösterir. Eğer o yazılan senaryoyu değerlendiremiyorsa, yazarın çalışmasını değerlendirirdi. Bir ya da iki hafta sonra yeni bir senaryo ısmarlayabilir ve ona yazmış olduğu senaryonun okuduğu en berbat senaryo olduğunu söylerdi. Eğer yazar ikna olursa, onun stüdyodaki günleri sayılı olurdu. Eğer tartışır ve iyi işler yaptığını gösterirse, yazar olarak kalmaya devam edebilirdi. Şayet yazar Cohn'un onun senaryosun-

dan tek bir satır bile okumamış olduğunu keşfederse, daha da yükselebilirdi! Yazarların şansı kötüydü. Çoğunlukla birbirlerini hiç tanımayan iki yazar, birbirlerinden habersiz bir şekilde aynı senaryo üzerinde çalışırken senaryonun son hali onların çabalarından yaralanan üçüncü bir yazar tarafından yazılabilirdi. Elbette bu koşullar altında yalnızca belirli bir yazar türü başarılı bir şekilde çalışabilirdi ve başarılı olan senaryo yazarları çoğunlukla önceden sipariş üzerine ve son günde yetiştirmek üzere çalışmaya alışkın olan eski gazeteciler ya da gazete eleştirmenleriydi. Prestij peşinde koşan stüdyolar Hollywood'a büyük yazarları davet ederlerdi. Ödenen yüksek ücretlerden dolayı bu tür yazarların çoğunluğu sinema için kalemlerini kullanmaya ayartıldılar, ancak en iyi senaryolar F. Scott Fitzgerald ya da William Faulkner gibi büyük edebiyat yeteneğine sahip kişiler tarafından yazılanlar değildi. Bir romancının sinema için yazarken, kendi eseri üzerinde çalışırken olduğu kadar özgür hareket etmesi gerektiği düşüncesi yeni bir durum değildir ve bu düşüncenin yurdu Hollywood değil Avrupa'dır. Hollywood'daki birçok yetenekli yazar, karşılaştıkları davranış tarzından dolayı hoşnutsuzdu ve ayrıldıkları vakit Hollywood hakkında yazarak intikamlarını aldılar. Hollywood hakkında yazılan romanların çoğu aslında Hollywood'u çok karanlık bir şekilde tasvir eder.

Stüdyo patronlarının çalıştırdıkları insanlar üzerinde kurdukları hâkimiyet çok fazlaydı. Örneğin Jack Warner bir keresinde, stüdyosundan çıkan her filmin kurgusunda pay sahibi olduğunu iddia etti. Yapımcılar filmlere kendi zevklerini dayatmak ve bu konuda onlarla işbirliği yapmayan herhangi bir insanı işten atmak konusunda tamamen özgürdüler. Böylece stüdyolar, sinema düşkünlerinin ilk bakışta tanıyabilecekleri kendilerine ait stiller geliştirdiler. M-G-M stüdyosu, "Gökyüzündekinden daha fazla yıldıza" sahip olmakla övünüyordu ve stüdyonun zirve yıllarında ulaşmış olduğu verimlilik, yılda kırk iki tane filmdi. Bütün bunlar yüksek teknolojinin sundu-

ğu cilaya sahipti, çünkü stüdyonun çok popüler olan stüdyo filmlerine göz alıcı görünümler veren tasarımcıları ve görüntü yönetmenlerini satın almaya gücü yetiyordu. M-G-M en büyük yıldızlara sahipti (Mayer Avrupa'da Greta Garbo'yu ve 1930'ların en ünlü erkek yıldızı olan Clark Gable'ı keşfetmişti) ve yukarıdan ana ışıkla görüntüleme stili onları en iyi şekilde göstermek için düzenlendi. Film öykülerinin, mutlu sonla biten ve izleyiciyi coşturan aşk hikayeleri olmasına önem verildi ve bu öyküler izleyiciyi fazlasıyla etkileyen şatafatlı bir dünyada geçtiler. Ancak bu şaşaaya rağmen Mayer için aile kutsaldı ve ona zarar verebilecek herhangi bir şeye müsaade edilmezdi. Halk onun bu görüşü ile hemfikir oldu ve Mayer'in en başarılı filmlerinden biri başrolünde genç Mickey Rooney'in yer aldığı duygusal Andy Hardy aile filmleri serisiydi.

Warner Brothers'da ortalama ürünler çok farklıydı ve vurgu aksiyon ile Macaristan doğumlu Micheal Curtiz tarafından yönetilen hızlı macera filmlerinde Eroll Flynn'in rol aldığı heyecanlı sahneler üzerineydi. Warner Kardeşler gerçekten başarılı olmak için yıllarını harcadı (onları yalnızca sesle oynadıkları tehlikeli kumar zenginleştirdi) ve seçtiği öyküler ile dekorlarda M-G-M'de olmayan belirgin bir gerçekçilik vardı. Warner Kardeşler gerilimleri ve kuliste geçen müzikalleri, James Cagney, Humprey Bogart ve cazibesi olmayan Bette Davis gibi tipik oyuncuları sayesinde ünlü oldular. Paramount daha zengin bir stüdyo değildi ancak filmleri şatafatlı ve zengin bir hayatı öne çıkaran daha üst sınıfa ait çalışmalardı. Cecil D. Mille İncil'den alınan epik filmlerinin çoğunu bu stüdyo için yaptı; Ernst Lubitsch hızlı ve zekice hazırlanan komedilerini burada çekti ve Joseph von Strenberg, Paramount tasarımcılarının Marlene Dietrich'in oynadığı *Kızıl İmparatoriçe* (*Scarlet Empress*, 1934) gibi güzel filmleri için ideal olduğunu gördü. Universal korku filmleriyle ünlenirken, Twentieth Century Fox, Shirley Temple'a sahipti, ama aynı zamanda 1940 yılında John

Ford tarafından yönetilen *Gazap Üzümleri* gibi yoksul yaşamların gerçekçi incelemelerini yaptı.

Stüdyo filminin dikkat çekici özellikleri, belki de en iyi biçimde, sonradan 70 mm. olarak da gösterilen kırk yedi milyon dolar hasılatlı *Rüzgar Gibi Geçti*'nin yapılmasıyla gözler önüne serildi. Filmin yapımcısı ve ardındaki itici güç olan David O. Selznick, Margaret Mitchell'in yayımlanmamış bin sayfalık romanının telif haklarını 50 bin dolara satın aldıktan sonra, senaryo üzerinde bir yıl çalıştı. Bu süreçte bir değil, sekiz senaryo yazarına gereksinim duydu ve yine bir değil, üç yönetmen (George Cukor, Victor Fleming ve Sam Wood) kullandı. Bu yönetmenler dört milyon dolar harcayıp, seksen saat uzunluğunda bir film çektiler. Herkes çok iyi biliyordu ki filmin kahramanı Rhett Butler'ı yalnızca, daha sonra dünyanın önde gelen erkek yıldızı olacak Clarke Gable oynayabilirdi. Ancak o MGM ile kontrat yapmıştı ve Selznick kontratta Gable'm imzasını görebilmek için, kazancının büyük bir kısmını ona bırakmak zorunda kaldı. Başroldeki kadın oyucuyu seçmek için bin dört yüz kızla görüşme yapıldı ve normal uzunluktaki bir film kadar deneme çekimi gerçekleştirildi. Filmin çekimi, Selznick'in kadın oyuncuyu bulmasından önce başlamak zorunda kaldı ve o sırada filmin çekimlerini izlemeye gelen Vivien Leigh'le beklenmedik bir şekilde kontrat imzalandı. Dünyanın her yerinde kazanılan başarı, film için harcanan enerji ve paranın haklılığını kanıtladı; fakat bu türden bir film o dönemde yalnızca Hollywood'da yapılabilirdi. Çünkü ancak kapalı bir atmosferde muazzam sayıda film yapmakla elde edilebilecek bir güven ve tecrübe gerekliydi. Sadece Hollywood sinema endüstrisi böylesine geniş bir yetenekler rezervini bir araya toplayabilir ve *Rüzgar Gibi Geçti*'nin yaslandığı türden yıldızlar yaratabilirdi.

16

Disney ve Canlandırma

Uzun metrajlı filmin karmaşıklığından uzaklaşır ve Walt Disney'in canlandırma sineması üzerindeki etkisine gelirsek, stüdyo sisteminin sinemanın gelişimi üzerindeki etkilerini çok daha küçük bir dünya içinde inceleme imkanına kavuşuruz. 'Canlandırılmış' ya da çizgi film terimleri biraz yetersiz de olsa, Almanya'daki karşılığı olan *Hileli Film* (*Trickfilm*) teriminden daha az açıklayıcı değildir. Burada hile, geleneksel canlı-aksiyon filminde kullanıldığı biçimden bir adım öteye uzanmak ve hareket eden herhangi bir şeyi filme almaksızın, hareket görünümü yaratmaktır. Bunu olanaklı kılmak için film sekanslara ve hatta tek tek çekimlere değil, her biri ayrı olarak işleme tabi tutulan çerçevelere ve tek tek görüntülere bölünür. Kendimizi her seferinde tek bir çerçeve oluşturmak ve doğal bir hareketi görüntülemek yerine hareketi elle yaratmakla sınırlasak bile, hâlâ karşımızda muazzam genişlikte bir alan vardır: Her türden çizgi filmler, kukla filmleri, dans eden düğmeler ve yürüyen kibritler gibi nesneleri yönlendirmeye dayanan çalışmalar. Şayet bu filmlerin kare kare nasıl yapıldığını düşünür ve sesli bir göstericinin filmi saniyede yirmi dört kare oranıyla gösterdiğini hatırlarsak, normal film yapımının problemlerinden çok farklı problemlerle ilgilendiğimiz hemen netleşir.

Canlandırma filmlerin bütün türleri, ince işçiliği çok fazla olduğundan dolayı olağanüstü bir sabır ve yaratıcılık düzeyini gerektirecektir. Beş dakikalık bir çizgi film 7 bin 2 yüz farklı resim gerektirirken, doksan dakikalık uzun bir çizgi film 129 binden fazla resme ihtiyaç duyacaktır. Canlandırma film bu sabrın karşılığında yönetmenine, gerçek oyuncuları ve mekânları kullanan uzun metraj yönetmeninin asla ulaşamayacağı tam bir kontrol sunar. Canlandırmacı kendi yaratımı üzerinde, ressamın tuvali üzerinde kurduğuna benzer bir hâkimiyete sahiptir.

Bu mekanik farklılıktan başka, canlandırma filmi ayrı olarak düşünmemizin nedeni, kameranın kullanılış tarzıdır. Bildiğimiz sinema, öncüler kamerayı yaratıcı bir biçimde kullanmaya başladıkları vakit gelişti. Bir uzun metraj film yönetmeninin elde etmeye çalıştığı etkiler (neyin gerçeklik ya da neyin tamamen bir fantezi olduğuna dair mutlak hakikat) ne olursa olsun, onun başarısı kamerayı kullanma tarzı (çekim pozisyonları ve açıları, bir sahne için seçtiği ışık, imgelerin birbirini başarıyla takip etmesi) ile ölçülebilir. Bunların hiçbiri, çekimleri bağlamanın ve efektler oluşturmanın grafik yöntemlerini kullanma özgürlüğü bulunan canlandırma film için geçerli değildir. Çizgi filmci mucizeler veya yaratıklar yaratmada bir ressam kadar özgürdür ve her saniyenin aksiyonu yirmi dört ayrı çerçeveye bölünürken, çizgi film sanatçısı mantık ve yerçekimi yasalarının ve neden-sonuç ilişkilerinin gerçek dünyadaki işleme yollarını tamamen göz ardı edebilir. Aksiyonun hızı insanoğlunun yapabildiklerine bağlı değildir ve canlandırmacı görüntülerin ritmi ile bir bestecinin müzik notalarının ritmiyle yaptığı gibi oynayabilir. Sinemanın bir sanat formu olup olmadığı konusunda her türlü şüphe ifade edilmiştir. Çoğu eleştirinin temeli, kameranın yalnızca karşısında bulunanı görüntülediği için mekanik ve yaratıcı olmayan bir araç olduğudur. Uzun metrajlı filmi bu tür eleştirilere karşı korumak için gerçekliğin parçalarının seçimindeki ve kurgulanmasındaki etki-

ye dikkat çekebilmemiz gerekir ve bu çok zor olabilir. Ancak canlandırma sinemasında böyle bir sorun yoktur, çünkü oradaki her şey, her hareket yapay olarak yaratılır. Bundan dolayı canlandırma sineması, bir bütün olarak sinemanınkinden tamamen bağımsız bir tarihe sahiptir.

Bildiğimiz film ile çizgi film ya da kukla filmleri arasındaki kuramsal farklılıklar, Walt Disney'in canlandırma filmine stüdyo tekniklerini uygulamasının etkisi bu farklılıkları tamamen bulanıklaştırdığı için burada öne çıkmıştır. Aslında Disney'in yaratıcı yaşamının itici gücünün, tıpkı Hollywood'un temel itkisinin yanılsamayı yaşamın kendisi gibi göstermek olması gibi, canlandırma film ile görüntülenen gerçeklik arasındaki temel ayrımı yıkma denemeleri olduğu söylenebilirdi. Disney'i göz ardı ederek çizgi film hakkında konuşmak, bir güldürü sineması tartışmasında Chaplin'den söz etmemeye benzerdi ve birçok yönden Walt Disney'in çalışmaları bize canlandırmanın potansiyellerinden çok Hollywood sistemi hakkında bilgi verir. Walt Disney ilk büyük zaferi Mickey Mouse'u yarattığında, dünya üzerindeki ünü Charlie Chaplin'le eşit olan bir süper star yaratmıştı. Mickey (ilk ismi yeterince tuhaf olarak Mortimer idi) 1928 yılında yaratılmış olsa da, filmlerinin üzerinden elde edilen kazançla kurulan imparatorluk bugün dahi varlığını sürdürüyor. Walt Disney'in kendisi ölmüş olsa da, bugün de ne istediğini bilen bir izleyici için yapılan ve gösterilen Disney filmleri hâlâ mevcuttur. Disney imparatorluğunun boyutları şok edicidir; 1966 yılında, bütün dünyada her sene 240 milyon insanın bir Disney filmi izlediği ve bunun üç kat fazlasının da bir Disney kitabı ya da dergisi okuduğu hesaplandı. Disney'in kendisi Hollywood'un en önemli multimilyonerlerinden biri haline geldi; onun formülü yaşamının sonuna doğru öyle büyük başarılar sağlıyordu ki, zengin olmaması zaten mümkün değildi. Chaplin gibi o da yapmış olduğu filmlerin tüm haklarına sahipti ve dönem dönem geçmişteki filmlerini yeniden gösterime sokarak, ilk kez gösterilen yeni

filmlerin çoğu ile aynı oranda kârlar sağlayabildi. *Bambi* filmini izlemeye giden ve her şeyi yepyeni ve muhteşem bulan küçük çocuklar, aynı filmin 1942'de birer çocuk olan ebeveynlerince de izlendiğini bilmezler.

Bu gelişmeler açısından bakıldığında, karakterlerinin hiçbirini Disney'in kendisinin yaratmadığını kabul etmek oldukça üzücü görünür. Örneğin orijinal Mickey Mouse karakteri, onun en yetenekli çalışanlarından Ub Iwerks tarafından çizildi ve daha sonraki Mickey'ler (yıllar içinde Mickey de değiştiği için) bir grup sanatçı tarafından yeniden tasarlandı. Aslında, Disney'in Mickey Mouse'u hiç çizmediği, hatta stüdyosunu ziyaret eden çocukların ellerindeki kitaplara bile karalayamadığı söylenmiştir. Aynı şekilde onun filmleri mizahla dolu olsa da, hiç kimse onun gerçek yaşamdaki tek bir eğlenceli sözünü kaydetmemiştir. Bunun nedeni basittir: Disney bir sanatçı değil, Thomas Edison ya da Henry Ford gibi bir iş adamıydı. Bundan dolayı asıl ilginç olan şey onun kişiliğinden ziyade, sinemanın göz ardı edilmiş bir parçasını büyük bir endüstriye ve film yapımını bir makineye dönüştürmüş olmasıdır. Kuşkusuz bütün büyük Hollywood patronları bunu yapmayı denedi, ancak Disney'in bir çizgi filmdeki her şeyi denetim altında tutabilmesi ve yıldızlarının Mickey Mouse ve Donald Duck gibi hiçbir zaman sorun çıkarmayan ve yükselmek istemeyen karakterler olması nedeniyle öteki stüdyo patronlarından daha başarılı oldu.

Disney yeni teknik ve aygıtları kullanmaya her zaman istek duyan örnek bir iş adamıydı. Ses 1920'li yılların sonunda sinemaya girdiğinde, Mickey Mouse'u henüz yapmaya başlayan Disney için zaten çok sayıda sorun vardı, fakat o bir kayıt sistemi bulma ve sesi filmlerine eklemede ısrar etti. Sonuçta bu çizgi filmler fazlasıyla başarılı olarak, Chaplin ve Keaton'a sanatlarını öğreten kısa komedilerin yerini aldılar. 1931'de Disney, Technicolor'u kullanan ilk kişilerden biriydi ve şirketi

1930'ların sonlarında, tıpkı gerçek bir sette hareket eden kamera gibi, çizilmiş sahneler *içinde* hareket edebilen yeni bir aygıtı (çok düzlemli kamera) mükemmelleştirdi. Çizgi filmler yapılırken görüntü arka katman, orta katman ve ön katman gibi tabakalara ayrılır ve karakterler de tıpkı bunun gibi ayrı birer katman teşkil ederler. Böylece çerçeveden çerçeveye yalnızca hareket eden parçaların değiştirilmesi yeterli olmaktadır. Bu sayede büyük bir emek ve zaman kaybı önlenir; şayet farklı düzlemler selüloit üzerinde çizilire, onlar da üst üste birleştirilip, tek bir görüntü olarak çekilir. Gerçek derinlik yanılsamasını elde etmek için katmanlar dikkatli bir şekilde hesaplanmış mesafelere bölünmelidir ve ardından büyük bir hassasiyetle filme alınmalıdır. Bu oldukça dürüst görünüyor ancak gerçekte bu, Disney adına Ub Iwerks tarafından çözülmüş olan hileli bir mühendislik problemidir.

Elbette bunların hiçbiri Disney filmlerini izlemeye giden küçük çocukları ilgilendirmez. Onlar Mickey Mouse, Donald Duck, Pluto ve Goofy gibi karakterleri ya da gözde bir öyküyü izlemeye giderler, çünkü Disney'in (*Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler-Snow White and the Seven Dwarfs* ile 1937'de başlayan) uzun metraj filmlerinin neredeyse tamamı peri masallarına ya da popüler çocuk öykülerine (*Dumbo*, *Bambi*, *Külkedisi-Cinderalla*, *Ormanın Kitabı-The Jungle Book* vb) dayalı olmuştur. Ebeveynler çocuklarının ne izlediğinden emin olabilirler, çünkü Disney'in kafasında filmlerde neyin olmasına izin vereceği konusunda çok net fikirleri vardı: Çocukları korkutacak hiçbir şey olmayacak, şiddet ya da iğrençlik kullanılmayacaktı. Çizgi filmler sarf edilen zaman ve yetenekten dolayı aşırı pahalıdır ve Disney doğa filmlerine, canlı aksiyon ile çizgi filmi birleştiren yapımlara ve televizyon programlarına aynı prensipleri uygulayarak, şirketini diğer film türlerine yaydı. Çok sayıda kişiyi eğlendirmiş olan bu insanı eleştirmek acımasızlık gibi görünür, ancak canlandırma filmin bütün olanakları üzerine düşü-

nülmeye başlandığında, bunun yapılması zorunlu hale gelir. Çünkü Disney, sinema tarihinde hiç kimsenin boy ölçüşemeyeceği sayıda insana çizgi film izlettiğiyse de, onların beğenisini çizgi film yapımı biçimlerinin sayısız alanından yalnızca biri ile sınırladı.

Bunun nedenleri, Walt Disney'in ne tür bir insan olduğuyla ilişkilidir. O Amerika'nın Orta Batısından geldi, pek resmi bir eğitim almadı ve sabit inançlara sahipti. Filmlerinde iyinin kötü üzerinde zafer kazanmasını, çocukların ve hayvanların sevimli olduğunu ve mizahın eğlenceli ve yararlı olabileceğini göstermeyi istedi. Çalışmaya, işe ve paraya değer vermeye inanıyordu, ancak sanat, edebiyat ve ciddi müzik gibi şeylere kuşkuyla yaklaşıyordu. Belki de onun en az eğlenceli olan uzun metraj filmi, klasik müziği görselleştirdiği *Fantasia*'dır. Beethoven'ın Pastoral Senfonisi eşliğinde dört nala koşan insan başlı atları gösteren sahnelerin hızlı akışını izleyince "Vay canına, bu Beethoven'ı *başarıya ulaştıracak*" dediği söylenir. Disney derin duygular uyandırma kapasitesine sahip karakterler yaratmakla ilgilenmedi, onun aklında birbirinden farklı iki düşünce vardı. Filmlerindeki karakterlerin şirin ve sevimli olmalarını ve gerçek görünmelerini istedi. İlk amaca bütün ana karakterlerini (tombul tavşanlar, bebekler, kuşlar gibi) eğimli çizgilerden oluşan biçimlere dayandırarak ve tüm öykülerine küçük hayvanları dâhil ederek ulaştı. İkinci amaca erişmek daha zordu, çünkü çizgi film çarpıtılmış ve gerçeğe aykırı olan şeyleri resmetmeye uygundur ama Disney bu konuda hileli bir şekilde çalıştı. Canlandırmacılarına gerçek hareketi inceletti ve derinlik yanılsaması veren (çok düzlemli kamera gibi) aygıtları araştırttı. Her ne kadar öyküleri gizemli ya da sihirli masallar, karakterleri de konuşan hayvanlar olmuş olsa da, her zaman onların normalliklerine vurgu yaptı. Aynı zamanda keskin kenarlardan, problemlerden ve pislikten arındırılmış temiz bir dünya yarattı. Bu bakımdan Disney'in en önemli başarısı,

ziyaretçilerini iyi arkadaşlık ve eğlence atmosferinin ortasında, Disney hayal gücünün üç boyutlu yaratımlarıyla (hatta yürüyen ve konuşan Abraham Lincoln de vardır) kuşatan devasa eğlence merkezi Disneyland'dır.

Disney'in yapıtlarının sınırlarını öne çıkarmak, kendi tarzı ya da etkisi içinde başarısını inkar etmek değildir. Disney'le ilgili sorun onun aşırı başarılı ve etkili olmasıydı. Her yerde, hatta Japonya ya da Rusya kadar uzak ülkelerde bile onun stili öylesine kopya edildi ki, canlandırma düşüncesinin diğer olasılıkları ihmal edildi. Fransa'da Disney'in etkisi 1952 yılında şair Jacques Prévert'in senaryosundan uzun metrajlı *Mr Wonderworld*'ü (*La Bergere et le ramoneur*) yapan Paul Grimault'un filmlerinde görülebilir. Aynı şekilde Disney, George Orwell'ın romanından uyarlanan ve 1954'te İngiltere'nin ilk uzun metrajlı çizgi filmi olan *Hayvan Çiftliği*'nin (*Animal Farm*) yaratıcıları John Halas ve Joy Batchelor üzerinde de büyük bir etkiye sahipti. Bu yönetmenler Disney'in çizgi filme ilişkin düşüncesini kabul ettiler: Hareketin sertliğini giderme ve arka planları dünyanın fotoğrafik olarak kusursuz bir kopyası şeklinde elde etme girişimleriyle birlikte aşırı cilalama. Disney'den ayrılmış bir grup yönetmen UPA'yı kurana dek, bu etkinin ne kadar sınırlı olduğu anlaşılamadı.

Walt Disney sesin sinemaya girişinden 1950'lerin ilk yıllarına kadar en iyi devrini yaşadı. Onun stili canlandırma alanındaki öncülerin yapıtlarının unutulmasına neden oldu ve onun etkisi dışında kalan az sayıda canlandırma filmi kenarda kalmış yapıtlar olarak görüldü. Ancak onun sözde gerçekçiliğe yönelik bitmek tükenmek bilmeyen araştırmasının yerini, canlandırmanın modern resim ya da yirminci yüzyıl grafik sanatıyla gerçek bir ilişkiye sahip olarak görülebildiği, malzeme ve dokulara dair yeni bir bilinç aldı. Günümüzün bakış açısından Disney filmlerinin çoğunun sahip olduğu duygusallığa ve yanlış değerlere saldırılabilir ama, bunların incelikli profesyonelli-

ğini inkar etmek imkansızdır. *Dumbo* ve *Pamuk Prenses*'teki çocukların huzurlu dünyasından çok farklı alanlarda çalışan modern canlandırmacılar için, bu beceri ve uzmanlık şaşırtıcı bir başarıdır ve onlara şunu hatırlatır ki, Hollywood'un yerini daha modern prodüksiyon yöntemleri alsa da, bu büyük başarılar kendi tarzlarında aşılmaz kalmaya devam edecektir.

17

Yıldız Oyuncular

Yıldız oyunculara değinmeksizin Hollywood'u düşünmek imkansızdır. Yıldız oyunculuk sinemanın tanımında asli bir unsur olarak yer almasa da, bilinçli biçimde ve kasten yaratılmış bir düşünce olarak sinema tarihinin en büyüleyici görünümlerinden biridirler. Filmler yıldız oyuncular olmaksızın da yapılabilirler. Sinema tarihinin ilk on beş yılında oyuncular tanınmıyorlardı ve yıldız oyuncu diye bir şey bilinmezdi. Aynı şekilde günümüzdeki pop müzik şarkıcıları modasının gösterdiği gibi, gerçek anlamıyla yıldızlar sinema olmaksızın da var olur. Şayet eğlence dünyasının 1960'lı yıllardaki yıldızlarını düşünürsek, yirminci yüzyılın teknik mucizelerinden olan yüksek duyarlılığa sahip uzunçaların, yıldızları sinemadaki kadar etkileyici bir şekilde yarattığı hemen görülür. The Beatles grubu filmler yaptı ama 1910'lu yıllardan 1950'lere dek uzanan dönemdeki gençliğin idollerinin tersine onlar hiçbir şekilde sinemanın ürünleri değillerdi. Aslında sinema artık yıldızları eski modele dayalı olarak ortaya çıkarmıyor – ücreti film başına bir milyon dolar olan Elizabeth Taylor can çekişen bir yıldız modelinin son örneğidir. John Wayne'den önce western yıldızları olduğu iddia edilebilecek yarım düzine insan bulunuyordu, ancak Wayne son western filmini yaptığında, onun yerini

alacak biri olmayacaktır. Göreceğimiz gibi, yıldız oyuncu olgusu stüdyoların gücü ve gelişimiyle ilişkilidir. Stüdyolar ortaya çıkmadan önce izleyiciler, filmlere örneğin seriyal öykülerin kahramanları gibi perdede sürekli izledikleri figür ya da karakterlerle çekiliyorlardı. Fakat izleyiciler bunun ötesine geçmediler, derinlemesine ve tamamen rollerini oynayan oyuncularla ilgilendiler.

Yıldız oyuncu döneminin doruk noktasında bile, kimi roller hâlâ onları oynayan kadın ve erkek oyunculardan daha büyük bir etkiye sahipti. Bir düzine ya da daha fazla Tarzan filmi yapıldı ve Tarzan neredeyse başlı başına bir yıldız oldu. Sihir bu karakterin kendisinden kaynaklanıyordu. Bu tür bir durum aynı zamanda radyonun ve günümüzde de televizyonun gerçeğidir. Yıldızların varlığı sinema perdesinde izlediğimiz karakterlerle özdeşleşme tarzımızla ilişkili olmalıdır, fakat her gördüğümüz oyuncuyu kendiliğinden bir yıldıza dönüştürmeyiz, son zamanlarda sinema daha önceki yöntemine geri dönmüştür. James Bond filmleri 1960'ların en başarılı filmleri arasındaydı. Ian Fleming'in kurmaca karakteri bir kült haline gelmiştir. İtalyan araştırmacıları "007'nin göstergebilimsel önemi" hakkında kitaplar yazmışlardır.* Bayan James Bond diye anılan bir kadın, kocası (seçkin bir kuşbilim öğrencisiydi) hakkında bir kitap yazdı ve Ian Fleming'in kocasının adını ödünç aldığını söyledi. Yazarın kendisi hiçbir şekilde mutlu sonuçlara yol açmayacak bir heyecana kapılarak, Fleming'in kahramanı gibi yaşamak istedi. Öyle görünüyor ki, bu rolü oynayan aktör eski anlamıyla bir yıldız olmak zorundaydı. Sean Connery'e Bond yorumları için bir yıldız ücreti ödendi ama bu rol ona cazibe kazandırmadı. Diğer rollerde Connery bambaşka bir aktör haline geldi ve 007 filmlerinde gösterebildiğinden daha bü-

(*) Bu konuda kaç göstergebilimcinin kitap yazdığını bilmiyoruz, ama Umberto Eco'nun 007 üzerine çözümlemesi Türkçede yayımlandı. Bak. *Kitle İletişimine Temel Yaklaşımlar*, der. Korkmaz Alemdar, R. Kaya Ankara, Savaş Yay., 1983. (ç.n.)

yük bir yetenek sergiledi. Benzer şekilde 1950'lerin sonundan itibaren başlayan dönemde yapımcılar izleyicilerinin oldukça vefasız olduklarını anlamışlardır. Julie Andrews Amerikan gişelerinde yetmiş milyon dolarlık beklenmeyen bir başarı kazanan *The Sound of Music* filminin yıldızıydı, ancak onun eski ekolden bir yıldız olduğunu düşünen yapımcılar büyük bir hayal kırıklığı yaşadılar: Onun varlığı, sonraki filmlerin başarısını garantiye almadı. Tıpkı yakın zamanda yönetmenlerin stüdyolardan bağımsız olduklarını göstermeleri gibi, çok sayıda izleyici de yıldız kültünden özgürleşmiş olduklarını göstermiştir. Milyonlarca izleyici tek bir filmi görmek için izdiham oluşturur, ancak aynı oyuncuların göründüğü bir diğer filmden uzak durur. Bununla birlikte sinemanın kısa tarihi içinde uzun zamandan beri yıldızlar risk taşıyan bir işte gerçekten tek güvenli bahistir. Bu dönemi bu bölümde ilgileneceğiz: Kırk ya da elli yıldır yıldızlar müthiş bir saltanat sürdüler, insanlar sinemadan bahsettiklerinde Chaplin ya da Pickford'u, Valentino ya da Garbo'yu, Bogart ya da Monroe'yu kastettiler.

Yıldız düşüncesinin keşfedilme süreci apaçık ortadadır: Bir yıldızın niteliğinin tam olarak ne olduğunu hiçbir zaman bilemesek de, ilk Amerikan yıldızının ne zaman doğduğu hakkında hiçbir sır yoktur. Bu süreç, modern tipteki ilk stüdyoyu kuran Carl Laemmle'ın reklam hünerinin bir sonucu olarak 1910 yılında gerçekleşti. Bu dönemde Laemmle Independent Moving Picture Company of Amerika (IMP) şirketinin başındaydı ve çağdaşı olan yapımcı William Fox gibi o da Edison'a arka çıkan Tröst'ün gücüyle kavga halindeydi. Bağımsızlar ayakta kalacaksa başka şeyler yapmak gerekiyordu ve Laemmle bunu sağlayan kişi oldu. Onun daha yeni sözleşme yaptığı aktris Florance Lawrence'ın öldüğü söylentileri (muhtemelen bizzat Laemmle'nin kendisi tarafından çıkarılmıştı) ortada dolaşıyordu. *Motion Picture World*'de Laemmle "Bir Yalanı Ortaya Çıkardık" başlıklı bir ilan yayımladı. Burada, "daha önce Biograph aktristi olarak bilinen IMP aktristi" Lawrence'ın ölüm hikaye-

sinin "IMP'nin düşmanları tarafından kasıtlı olarak uydurulmuş, ahmakça bir yalan" olduğunu yazdı. Laemmle bunun ne kadar ahmakça bir söylenti olduğunu kanıtlamak için Bayan Lawrence'm erkek başrol oyuncusu King Baggott'la birlikte St. Louis tren istasyonunda olacağını söyledi. Bayan Lawrence oraya gittiğinde, onu karşılayan kalabalık bir önceki hafta Birleşik Devletler Başkanı'nı karşılayan kalabalıktan daha fazlaydı. Lawrence'ın etrafını saran kalabalık bir hatıra olarak saklamak için onun elbisesini parçaladı... ve bir yıldız oyuncu doğmuş oldu.

Florence Lawrence'ın kendisi, bu yolla gelecek için bir model oluştursa da, uzun bir süre cazibe merkezi olmadı, ancak izleyiciler artık her hafta gördükleri oyuncuların isimlerini öğrenmeyi istediler. Kişisel ünlerine güvenen oyuncular, bundan böyle giderek artan ücretler talep edebiliyorlardı. Laemmle'ın Biograph'tan aldığı ikinci oyuncu 'bukleli kız' olarak bilinen Küçük Mary idi. O Gladys Smith olarak doğdu ama biz onu Mary Pickford olarak tanıyoruz. Laemmle ile haftada 70 dolara anlaşan Pickford kısa sürede Amerika'nın sevgilisi ve Charlie Chaplin'inkiyle boy ölçüşen geliriyle döneminin en yüksek ücret ödenen oyuncusu oldu. 1912 yılında diğer bir büyük yapımcı Adolph Zukor'dan haftada 500 dolar kazanıyordu ve dört yıl sonra bu rakam 10 bin dolara yükselmişti ve kârdan 300 bin dolar pay alıyordu. Bu bile onu mutlu etmeye yetmedi ve başka bir şirkete geçmesi için yapılan 350 bin dolarlık film teklifi onu cezbetti. Mary Pickford aynı zamanda izleyicilerin yıldız oyuncuyu tek bir rolde kabul etmesi nedeniyle sınırlanan birçok yıldız oyuncunun ilginç bir örneğidir. Mary Pickford kariyeri boyunca aynı rolü oynamakla kınandı. On altı yaşındayken o yalnızca Viktoryen romanlarda rastlanabilecek türden masum küçük yetim kızı oynamaya başlamıştı ve otuz iki yaşındayken *Little Annie Rooney* (1925) filminde, ondan hâlâ şehrin kenar mahallelerinden gelen yirmi yaşındaki bir kızı oynaması isteniyordu. Yetişkin rollerinde oynamak

için gösterdiği bütün girişimler gişelerde başarısız oldu ve sonuçta zengin ama yenilmiş olarak köşesine çekildi. İzleyici daha sonra da onun oynadığı rol türünden zevk aldı ve 1935-38 yıllarında gişelerde başarılı olan yıldız (gerçek bir küçük kız olan) Shirley Temple oldu.

William Fox'un yıldız yaratmaktaki gözüpek yaklaşımı Laemmle'in yönteminden daha ilginçtir. Mary Pickford gibi çok yetenekli bir oyuncunun yıldızlığa yükselişinde doğal bir yan vardır. Benzer biçimde rollerini anımsatan isimler alan büyük komedyenlerin yıldız haline gelmesinde de şaşılacak bir durum yoktur: Max (Fransız Max Linder), Serseri Şarlo (Charlie Chaplin) ya da Fatty (Roscoe Arbuckle). Fox'un yaptığı, bu adamların yeteneksiz olmalarında dahi, sadece reklam sayesinde yıldız olabileceklerini göstermesidir. Fox'un 1915'teki büyük yıldızı tam anlamıyla imal edilmişti. Bu kişi, Fox'un reklamcılarının Arab Death ifadesinin içindeki harflerin yerini değiştirerek Theda Bara adını verdikleri vampir benzeri gizemli bir kadındı. Onun piramitlerin gölgesinde doğduğu, boş zamanlarını egzotik parfümler kullanmak, geleceği görmek ve erkekleri baştan çıkartarak çıldırtmak ile geçirdiği sanılıyordu. Gerçekte ise o Cincinati'den gelen ve babası bir terzi olan Theodosia Goodman adlı hoş bir kadındı. Mary Pickford gibi, hatta daha çabuk ve daha kötü bir biçimde o da kendisini yıldız rolünün tutsağı olarak buldu ve üç yılda kırk film yaptıktan sonra köşesine çekildi.

Yıldız olgusunun büyük gizemlerinden biri, yıldız olmanın (Bayan Goodman'ın kanıtladığı gibi), yıldız ile izleyici arasında büyük bir bağ kurduğu için, hiçbir yeteneği gerektirmemesidir. Bir genç kız bugün bir mağazada hizmet ediyor ya da bir sekreter olarak çalışıyor olabilir ve ertesi gün kendisini yıldızlığa giden yolda bulabilir. Böyle olduğu için, herhangi bir tezgahtar ya da sekreter kendisinin yüceltilmiş hali ya da düşlerinin gerçekleşmesi olarak bir yıldızla doğrudan ilişki kurabilir.

Yıldızların herhangi bir özel yeteneğe gereksinim duymamasının nedeni, sinema oyunculuğunun doğasında yatar. Tiyatroda başarılı olmak isteyen bir oyuncunun kesinlikle yeteneğe ihtiyacı vardır. En büyük oyuncuların yetiştirilmeyip, bu şekilde doğdukları bir gerçektir; zaten hiç kimse bir gecede Laurence Olivier olamazdı. Tiyatro oyuncusu bir tekniğe, eğitime, deneyime, vücudunu kullanabilme ve konuşabilme yeteneğine, bir aksana hâkim olmaya ihtiyaç duyar. İyi bir oyuncunun önce bir amatör olarak oyunculuk sanatını öğrenmesi, repertuar tiyatrolarında çalışması, Hamlet ya da Leydi Macbeth gibi roller almadan önce küçük rollerde oynayarak zirveye yavaş yavaş çıkması gerekir. Diğer taraftan sinemada eğitim gerekli değildir ve aslında bu bir handikap olabilir. Filmin yapılma tarzı ve kendi izleyicilerini etkileme biçiminden dolayı bir sinema oyuncusu oyunculuğuyla değil sadece varlığıyla hatırlanır. Bu nedenle daima, sinema oyuncularının bir çocuk ya da hayvanla birlikte oynamaktan korkacağı düşünülmüştür. Çünkü çocuklar ve hayvanlar yetişkinlerden farklı olarak, kendiliğinden bir doğallık yeteneğine sahiptirler. Eğer yıldızların tam bir listesini çıkarmak gibi bir amacımız olsaydı, bu listeye 1930'lu yılların Hollywood'unda büyük başarılara imza atmış olan Shirley Temple, Mickey Rooney ve Judy Garland gibi çocuk yıldızlar kadar, 1940'lı yılların filmlerindeki kovboyların atlarını ya da Lassie'yi de dâhil etmemiz gerekirdi.

Hiç yıldız oyuncu kullanmayan filmler, başarılı oyunculuk için sadece birazcık oyunculuk yeteneğinin ya da deneyiminin yeterli olduğunu kanıtlar. Gerçekçi filmlerde bazı yönetmenler daha önce hayatında hiç film kamerası görmemiş insanları kullanarak (Luchino Visconti'nin *Yer Sarsılıyor* filminde Sicilyalı balıkçıları kullanması ve *Kuzeyli Nanook* filminde Robert Flaherty'nin Eskimo dostlarını birer oyuncuya dönüştürmesi gibi) başyapıtlar yarattılar. Kimileri büyük bir yönetmenin yönetiminde kendilerine ya da kendi kişiliklerine çok yakın olan rolleri canlandırabilirler. Kamera her şeyi yapabilir. Kamera ışık,

gölge, hareket ve kurgu efektleriyle oyunculuğu bir yeteneğe dönüştürebilir ve çok az tiyatro oyuncusunun yapabileceği yetenek ve ustalığa dayalı bir oyunculuğu yaratabilir. Ancak yönetmen bir hiçten performans yaratabiliyor ve herhangi bir kişiyi bir oyuncuya dönüştürebiliyorsa da, yıldız oyuncunun durumunda yönetmenin veremediği bir şey, ancak yıldızların sergileyebilecekleri bir aura, gizemlilik ve çekicilik vardır. Bu noktada yönetmenin duyarlılığı ya da sezgisi, diğer insanlara ilginç görünmeyen bir oyuncudaki çekiciliği keşfetme yeteneğinde görülür.

1930'ların iki büyük kadın yıldızı Greta Garbo ve Marlene Dietrich'in durumunda, bu açıkça ortaya çıkar. Örneğin yönetmen Mauritz Stiller ile tanıştığı dönemde Garbo, film deneyimi yalnızca iki reklam filminde rol almak ve küçük bir komedide işveli bir plaj güzelini canlandırmaktan ibaret olan utangaç ve tombul bir tiyatro öğrencisiydi. Zaten büyük bir yönetmen olan Stiller bir yıldız arayışındaydı ve aklında ona vereceği isim bile hazırdı (Greta'nın asıl soyadı Gustafsson idi). Stiller onun yeteneğini meydana çıkardı; fakat ironik bir şekilde, ikisi beraber Hollywood'a gittikleri zaman Stiller stüdyo patronları ile kavgaya girişir ve hak ettiği ilgiyi göremezken, Greta alkışlarla karşılandı. Garbo'nun ilk filmini o yönetmeye başlamıştı, ancak Louis B. Mayer'in emriyle yerine başka bir yönetmen getirildi. Stiller'in ölümünden sonra da Garbo Hollywood'da çalışmaya devam etti ve yapmış olduğu yirmi dört filmin hepsi de M-G-M adına çekildi. Otuz altı yaşında meslek yaşamının zirvesindeyken, aniden tam bir inzivaya çekildi. Bütün büyük yıldızlar kendi oluşumlarında gizemli bir öğeye sahiptirler: Garbo'nun durumunda bu gizem eksiksizdir. Marlene Dietrich, onda kimsenin tahmin etmediği olanakları gören bir adam tarafından yaratıldı, zaten birkaç filmde de rol almıştı. Josef von Sternberg onu Berlin'de keşfetti, altı yıl boyunca onun yönetmeni olarak Hollywood'da kaldı ve Dietrich'i bir gizem peçesiyle sardı. Her iki yıldızın da etkisi, yüzlerinin yakın

çekimde ortaya çıkan niteliğinden gelir ve gerçekten de Garbo'nun M-G-M'deki muhteşem filmlerinin tek bir kişi, Willam Daniels tarafından görüntülenmesi ya da Sternberg'in büyük bir yönetmen olduğu kadar yetenekli bir fotoğrafçı da olması tesadüf değildir.

Bir yıldızın asıl niteliği (kameranın karşısındayken bütün varlığıyla orada olma yeteneği) geleneksel anlamda oynamak değildir ve bu nitelik ilk olarak, bunu içgüdüsel olarak hissedebilen ender yönetmenler tarafından görülür (Sternberg ve Stiller keşfettikleri oyuncuya hemen başrolü verdiklerinde, meslektaşları onların deli olduğunu düşündü). Bununla birlikte, bir kez tanındıklarında izleyici ile yıldız oyuncu arasındaki iletişim doğrudan ve tamdır; bir fanatik olmak bir anlamda yıldıza aşık olmaktır. Ancak bu bölümde daha önce belirtildiği gibi, yıldız oyuncu onun temsil ettiği sinemanın kaçınılmaz bir parçası değildir. Yıldız oyuncuların varlığı, film yapımını düzenleyecek bir stüdyo sistemine muhtaçtır. Filmler yıldız oyuncunun yetenekleri için sadece araçtır; filmler bir yıldız oyuncunun eşsiz bir şekilde gösterme yeteneğine sahip olduğu sahne ve duyguları sömürür. Bu gerçekleştiğinde, yıldız gerçek bir güç haline gelir – kadın ya da erkek oyuncu belirli yazar ve görüntü yönetmenleri üzerinde ısrar edebilir, yönetmenleri işe alıp onları işten çıkartabilir, film şirketinin yöneticilerinden daha fazla ücret alabilir. Ancak yıldız oyuncu özgür değildir. O hâlâ stüdyonun halka sattığı bir nesne, bir üründür. Reklamlar, uydurulmuş hikayeler ve aşklar, imzalı fotoğraflar, fan klüpler, kişisel görünümler yani özel olarak sahneye konulmuş her şey, yıldız oyuncunun şöhretine, bundan dolayı da onun stüdyo için taşıdığı değere katkıda bulunur. Bir kez keşfedilen yıldız oyuncu çoğunlukla özel bir yaşama sahip olma şansından mahrumdur, fakat bunun yerine gözler önünde olmanın ve sahte bir zarafetin gerçekdışı dünyasında yaşamak zorundadır. Bu nedenle çoğu yıldız oyuncu, bütün zenginliğine rağmen yaşamını çok mutsuz geçirmiştir. Sonu boşanmay-

la biten evlilikler (Elizabeth Taylor'ın beşinci kocası Richard Burton'dır) yaparlar ya da trajik bir şekilde kendilerini alkol ve uyuşturucuyla mahvederler (Marilyn Monroe çarpıcı bir örnektir). Sinema yıldızı olmanın doğasıyla ilişkili olan böylesi durumlar halkın ilgisini ve filmleri görme arzusunu arttırır.

Yıldız oyucular, bu ifadenin de ima ettiği gibi, basitçe ilginç birer insan olmaktan daha fazlasını ifade ederler. Onlar, bize içinde yaşadığımız toplum ve insanın temel arzu ve düşleri hakkında çok şey anlatırlar. "Yıldız oyuncu" ifadesinin içerdiği alan çok geniştir. Bir çok yönden ilk yıldız oyuncular, özellikle de çalışmaya D.W. Griffith ile başlayan Mary Pickford ve Lillian Gish gibi aktrisler Viktoryen kadın kahramanlardır. Otomobil, gramofon, sinema gibi yirminci yüzyıldaki yeni icatların bütün mucizelerine rağmen, sinema izleyicisini oluşturan insanların duygusal olarak hâlâ on dokuzuncu yüzyılda yaşadığı açıktır. 1920'li yılların sonuna kadarki sessiz dönem, sinemanın sadece alışılmış dünyanın bir kaydı olmasını önlemiş ve onu, sessiz sinemanın son dönemindeki yıldız oyuncuların da gösterdiği gibi, düşlerimizi yansıtmaya yüreklendirmiştir. Romantik yıldız oyuncuların en ünlülerinden biri olan Rudolf Valentino, kariyerini gizemli olma üzerine oluşturdu. Kadınlar ona aşık oluyordu, çünkü o uzak ve gerçekdışıydı, bununla birlikte insanlarda uyandırdığı duygular, cenazesinde iki genç kadının intihar etmesine yetecek denli hakikiydi. Alla Nazimova ve Pola Negri gibi isimleri olan 1920'li yıllardaki kadın yıldız oyuncular hiçbir lüksün eksik olmadığı görkemli villalarda krallara layık fantastik yaşamlar sürdüler –ya da sürüyor gözüktüler. Buna benzer figürlerin varlığı– zor durumdaki genç kızlar (şelaleye doğru sürüklenen buz kitlesi üzerindeki Lillian Gish) ile vamp kadınlar (erkekleri cezbederek korkunç bir sona sürükleyen karakterler) arasındaki keskin karşıtlık – bize kadınların toplumsal konum ve rolleri hakkında çok şey anlatır. Garbo ve Dietrich'de (her ikisinin de Hollywood'a Avrupa'dan ithal edilmiş olması önemlidir) farklı türden

bir gizem vardır. Ancak kadın ve erkek arasındaki ilişki eşitlik ilişkisine doğru yöneldikçe, yıldız oyuncular Katherine Hepburn ya da Ingrid Bergman gibi daha insani ve sıradan bir hal aldılar. Rita Hayworth'tan Marilyn Monroe'ya kadar bir dizi poster kızıyla kendisini gösteren kadınları nesneleştirici tutum, şimdilerde hiçbir zaman için bir buz kütlesi üzerinde yalnız ve çaresiz olarak göremeyeceğiniz Audrey Hepburn ve Brigitte Bardot gibi havai kadın karakterlerin daha modern imajına yol vermiştir.

Kadın yıldızları yeryüzüne indiren sesin ortaya çıkışı erkek yıldızları da aynı şekilde etkiledi. Cary Grant, Gary Cooper, Clark Gable, Henry Fonda ve Spencer Tracy gibi 1930'lu yılların yıldız oyuncuları Amerika'da çok bilinen ünlülerdi. Bu oyuncuların çoğu yaşça ilerlemelerine karşın ilginç bir şekilde uzunca süre popüler kalmışlar, yaşlı fakat çekici ve erkeksi olan eşsiz bir baba figürü kategorisini yaratmışlardır. Erkek yıldızların özü, komşu evde oturan yakışıklı genç değil, aksiyon adamı olmalarıdır. Yeni Lancelot ve Galahadlar*, Tom Mix'ten John Wayne'e dek uzanan kovboy kahramanlar ya da Douglas Fairbanks ve Errol Flyn gibi bitirim serüvenciler olarak ortaya çıktı. Sesli filmle birlikte yeni bir kahraman türü, modern kentin Edward G. Robinson ya da James Cagney gibi sıkı adamları (tough guys) sinemaya girdi.

Bütün bu tipler yıkılmaz birer karaktere sahiptir. Rolleri onlara dünyayı fethedecekleri (altıpatlar, düello kılıçları, hafif makineli tüfekler) silahları verir, fakat daima davranışlarına yön veren kurallar (silah çekme ritüelinde yansıyan Vahşi Batı'nın kodları, düellocunun yiğitlik kodu ya da gangsterin "önce ateş et, sonra sorgula" kuralı) vardır. Daha modern bir çeşitleme de mevcuttur: Bir düzine heyecan filminin hırpalanmış, bezgin dedektifi; yenik kahramanın sinemadaki en müt-

(*) Lancelot ve Galahad, Kral Arthur'u anlatan öykülerde geçen yenilmez şövalyelerdir. (ç.n.)

hiş temsili olan Humphrey Bogart. Daha yakın zamanlarda bu özel imge Marlon Brando ve James Dean gibi asi karakterlerle yeniden hayat kazanmıştır. Valentino'yla ile kıyaslanan Dean, yalnızca üç film çektikten sonra, Porche'siyle saatte 250 kilometre hızla giderken kaza yapıp ölmüştür. Ölümünden sonra bile hayranlarından haftada iki bine yakın mektup aldı.

Bu tür yıldızlar birkaç on yıl boyunca sinemaya hâkim oldular, ancak ölen ya da yaşlanan bu karakterlerin yerini yenileri almadı. Sinema sürekli olarak değişiyor ve yeni teknikler geliştiriyor. Modern çekim yöntemleri, daha özgür kamera kullanımı, gerçek mekânlar ve daha karmaşık öyküler farklı bir nitelikleri talep eder. Eski yıldız oyuncular yapay stüdyo atmosferinin ürünleridir: İsimleri filmlerin başarılarını garantiledi ve bu nedenle film yapımı onların ihtiyaçları ve kaprisleri etrafında oluşturuldu. Günümüzde izleyicilerin yeni istekleri vardır ve yıldız oyuncular kalıntı haline gelmiştir. Bir zamanlar sevdiği yıldızları görmek için haftada iki kez sinemaya giden daha yaşlı kişiler şimdilerde evinde kalıp televizyon seyretmektedir. Daha genç izleyiciler dikkatlerini popüler olaylara vermektedir. Büyük stüdyoların gerilemesiyle birlikte sinemanın bir başka çağı da sona ermiştir.

18

Bir Film Türü Olarak Western

İzleyicinin özdeşleşebileceği yıldızların yaratılması, yapımcıların sürekli bir çeşitliliğin kitle üretimiyle nasıl bağdaştırılacağına dair temel ikilemine yönelik çözümlerden biridir. Bir tarafta yapımcı filmlerin düzenli ve sonu gelmeyen akışını üretmek zorundadır, çünkü sinemalar her hafta yeni bir filme gereksinim duyar (1900'lü yılların ilk döneminde filmleri her gün ya da iki günde bir değiştirmek gerektiği için, işler daha da zordu). Ancak öte taraftan bütün filmler farklı olmalı ve her biri bazı yenilikler sunmalıdır, yoksa izleyiciler niçin her hafta filmlere gitmeye devam etsin? Filmler üretmek ile sözgelimi otomobil üretmek arasındaki büyük fark budur. Genelde sinema izleyicileri bir filmi hangi şirketin ürettiği ile gerçekten ilgilenmezler, benzer biçimde filmin niteliği üzerinde etkileri olmasına rağmen yazarlara ve yönetmenlere de dikkat etmezler (filmleri oyuncularından çok kendi ismi sayesinde satılan Alfred Hitchcock az bulunur bir istisnadır). Ancak öyle görünüyor ki, izleyicilere her zaman bu haftaki filmle geçen haftanın filmi arasında devamlılık arz eden bazı öğelerle güvence verilmiştir. Bu sebepten dolayı yıldız oyuncular asla filmden filme değişmeyen neredeyse belirlenmiş oyunculardır ve bir yıldız oyuncunun alışılmış görünümünün dışındaki bir rolü canlandırma-

sı her zaman riskli bir girişim olarak düşünülmüştür. Aynı şekilde, eğer filmin kendisi belirli bir kategoriye uygun olarak yapılabilirse, izleyici genelde ne bekleyeceğini bilir ama aynı zamanda iyi bilinen bileşenlerin nasıl sunulacağı konusunda meraklandırılır, böylece kesin bir başarı düzeyi neredeyse garantilenebilir. İzleyiciler onlar için saklananın ne olduğunu bilmekten zevk duyar ve başarılı bir film açık bir biçimde ve tam olarak sınıflandırılabilen filmdir: Bu bir Western ya da müzikal, bir korku ya da gangster filmi, bir sopalama (slapstick) komedisi ya da bir kadın filmi olabilir. Bugün bile sinema endüstrisinin ticari yayınlarında yeni gösterimlerin listesi yapıldığında, her film tek sözcükten ibaret bir kategoride (komedi, drama, macera vb. gibi) verilir ve yalnızca "film" yapmak isteyen bir yönetmenin başına gelmedik felaket kalmaz.

Sinemanın sahip olmuş olduğu biçimlerin çoğu diğer sanatların içinde zaten var olan biçimlerin uzantıları ve düzenlenmiş halleridir. Sözgelimi müzikal filmler ile tiyatrodaki müzikaller, gangster filmleriyle Dashiell Hammett ve Raymond Chandler gibi yazarların heyecan romanları arasında yakın bağlantılar mevcuttur. En azından bir biçim (Western) her ne kadar Buffalo Bill'in ve 1870'li yıllardan sonraki diğer şovmenlerin Vahşi Batı gösterileri ile bir bağa sahip olsa da, büyük ölçüde sinemaya özgü yeni bir üründür. Western'in en eski film türlerinden biri olduğu iddia edilebilir. Edwin S. Porter'ın 1904 yılında çektiği ve ilk öykülü filmlerden biri olan *Büyük Tren Soygunu*, bir grup haydudun bir treni durdurup nasıl soyduğunu ve ardından takip edilip nasıl öldürüldüklerini anlatan bir çeşit Western filmidir. 1904 yılından bu yana değerli Western'lerin ya da çok sayıda değersiz Western'in yapılmadığı tek bir yıl yoktur. Western kalabalıkları çekmeye ve heyecan verici bir görünüm sunmaya devam eder ve onun alanı olağanüstü geniştir. Komik Western'ler ve müzikal Western'ler yapılmıştır ve yalnızca sinema perdesinin gösterebildiği geniş açık

alanları sunamaması bir dezavantaj olarak görülmüşse de, bu biçim başarılı bir şekilde televizyon ekranına aktarılır.

Western, sessiz komedi tartışmasında zaten değinilmiş olan film türleri sorununu da öne çıkarır. Uzun tarihi ve devam eden popülaritesi nedeniyle Western, karmaşık sorunların mümkün olan belki de en açık analizine imkan verir. Bir biçim olarak Western yönetmenlere belirli avantajlar sunar. İnsanlar kendilerini günlük yaşamlarından, fabrika bantlarının ya da okul sıralarının monotonluğundan uzaklaştıran serüvenlerden hoşlanırlar. Onlar açık ve sürükleyici bir gelişime sahip olan ve her şeyin silahların ateşlenmesiyle kontrol altına alındığı, tatmin edici bir zirveye yönelen öykülerden zevk alırlar. Yönetmen için Western'in dezavantajları da eşit derece de açıktır. Western'de izleyicinin tepkisinde donuklaşmaya yol açabilen belirgin bir tekdüzelik vardır ya da bu otomatik tepkiler yönetmenin aktarmaya çalıştığı iletiyi boğacak kadar güçlü olabilmektedir (Sözgelimi, izleyiciler şiddeti romantik bulmaya yöneleceklerdir). Ancak izleyicisine doğrudan bir şekilde ahlaki değerleri ya da erkek dostluğu ve vatanseverlik gibi temaları anlatmak isteyen bir yönetmen için Western eşsiz bir rahatlık sunabilir. Hepimiz bir Western'in ne olduğuna dair net bir düşünceye sahibizdir, fakat bir tanım yapmak istersek, yargımızı öykünün ne olduğuna ve gerçekten nerede geçtiğine dayandıramadığımız açıkça görülür. Western'ler Amerikan tarihinin belirli bir dönemi hakkında olma ve bir ülkenin oluşumunu gösterme eğilimindedirler, ancak uluslararası bir çekicilikleri vardır. Çok sayıda Japon filminde özellikle de Akira Kurosawa'nın filmlerinde Western'in yankılarını buluruz ve 1960'lı yılların en ilginç bazı Western filmleri İtalya'da yapıldı. Benzer şekilde her türlü öykü gerçekten de bir Western'in temeli haline gelebilir. John Ford'un klasikleşmiş *Cehennem Dönüşü / Posta Arabası* (*Stagecoach*, 1939) filmi Guy de Maupassant'ın Fransa-Prusya savaşını anlatan *Kartopu* (*Boule de suif*) öyküsünün bir versiyonuyken, bir Japon dönem filmi olan Kurosa-

wa'nın *Yedi Samuray*'ı (*Şiçinin no samurai*, 1954) *Yedi Silahşorlar* (*The Magnificient Seven*, John Sturges, 1960) filmine kaynaklık etmiştir.

Bir Western'i tanımlamak için, mevcut ortamın ve öykünün ötesine, filmin görsel niteliğine bakmak gerekir. Kendisine bir Western diyen her filmde bulmayı umduğumuz belirli imgeler vardır. Örneğin belirli bir kostüm türünü bekleriz ve *Vahşi Belde*'nin (*The Wild Bunch*, Sam Peckinpah, 1969) açılış sahnesi, Birinci Dünya Savaşı'na ait askeri üniformalar giyen bir çeteyle başladığında, tam anlamıyla tedirgin oluruz (Peckinpah'ın niyeti de budur). Bir Western filminde elbette atlar (Gene Autrey ile Roy Roggers gibi şarkı söyleyen kovboyların Champion ve Trigger gibi atları, geçmişte neredeyse yıldız olmuşlardı), ufuk çizgisinde duran ya da aniden kayalık bir manzaranın önünde silueti görünüveren atlı kovboylardan oluşan resimsel kompozisyonlar bulunmalıdır. Öyküsü anlatılan insanları anlamamıza yardımcı olan tabancalar, Kolt tabanca ve Winchester tüfek gibi zarif görünüşlü silahlar görmeyi umarız. Fakat bir şerifin rozeti ya da bir kumarbazın süslü yeleği gibi başka göstergeler de vardır. Günümüzde, geçmişte olduğu gibi bütün kötü adamların siyah şapka takması ya da kahramanın tamamen beyaz giyinmesi gibi beklentilerden çok uzak olsak da, yine de kostümlerde güçlü bir sembolizm bulunur. 1953 yılında George Stevens tarafından çekilmiş klasik bir Western olan *Vadiler Aslanı*'nda (*Shane*), tepeden tırnağa siyahlara bürünmüş Jack Palance ilk kez göründüğünde onun bir katil olduğunu hemen anlarız. Aktörler, yıldız oyunculuktan gelen büyülerine ek olarak, görsel modelin bir parçası olarak düşünülebilir; bazı yüzler neredeyse otomatik olarak Amerika'nın batısını akla getirir. Bunlar, çok geniş bir çeşitliliğe sahiptir. Başlangıçta Broncho Billy Anderson, William S. Hart ve Tom Mix gibi insanlar bulunuyordu. Ardından Hopalong Cassidy olarak ünlenen William Boyd ve şarkı söyleyen kovboylar Autry ve Rogers geldi (bugün bizler için onların popülaritele-

ri, 1930'lu ve 1940'lı yılların sinemasında anlamakta en çok zorlandığımız konulardan biridir). 1940'lı yıllardan itibaren Western denince akla John Wayne'in, Alan Ladd'in, Gary Cooper'ın, Randolph Scott ve Henry Fonda'nın yüzleri gelir.

Yalnızca yıldız oyuncuların isimleri değişmez değildi, arka plandaki çok sayıda figüran oyuncu ve aslında onların canlandırdıkları roller de sabitti. Western farklı ancak sınırlı bir karakter alanına sahiptir. Meksikalılar ve Kızılderililer geleneksel olarak kötü adam rollerini oynamışlardır ve 1950'li yıllara kadar sorunları onların bakış açısından göstermeye yönelik ciddi girişimler olmadı. Tepelerin üstündeki siluet halindeki Kızılderilileri göstermek için yapılan yavaş pan hareketi, düzenli sıra halinde ilerleyen süvari birliği ve düzlükler boyunca sürülen posta arabası Western'in klasik imgelerindendir. Kadınlar çoğu zaman fazlasıyla tektipleşmiş rollere sahiptir. Onlar ya kötü bir yaşama sahip, ancak kahramanı kurtarmak için ölüme hazır olan kırmızı kostümlü salon kızlarıdır ya da Vahşi Batı'nın yoksun olduğu yeni uygarlık değerlerini Doğu'dan getiren pamuklu giysiler içindeki Doğu'lu kadınlardır. Çoğunlukla "kovboy" filmlerinden bahsetsek de, Western'lerin çoğunda gerçekten çarpıcı olan karakterler büyük çiftlik sahipleri ile savaşan sürü sahipleri, meslekleriyle kitleden farklılaşan adamlar, çoğu görünüşte saygın bir amaç için şiddet uygulayan bankerler, kumarbazlar ve silahşorlar gibi daha ayırt edici rollerdir. Aynı sahneler ve dekorlar Western'den Western'e tekrarlanır. Salonun iki kapaklı kapısı açılır ve bir yabancı uzun bara doğru yürür. Viskisini ısmarlar ve uzun arayışlardan sonra düşmanı ile karşı karşıya geldiğinde, kalabalık güvenli bir mesafeye doğru çekilir. Bir köşede genellikle hile yapılan bir poker oyunu vardır ve çoğu kez gereksiz bir şiddet uygulanır ve bu da iyi bir adamın ölümüyle ya da atılgan bir gencin katili haklamasıyla sonuçlanır. Uygulanan şiddetin sonrasında ölen adamın cenazesinde ya da vaiz olarak atanmamış ama İncil'i

kalben bilen bir kişinin gençleri ve yaşlıları etrafında topladığı kilisede ortalık durulur. Ardından kahraman ile kötü adamın son karşılaşması için sokaklar boşalır ve bunlar bir yasa maddesi kadar güçlü olan düello kodları içinde çatışmaya girerler.

Western bütün bunları daha önce gördüğümüzü varsaydığı için uzman kişiler tarafından bir sanat formu olarak addedilir. Şayet filmin sonunu söyleseniz de, insanların Western'den aldığı hazzı ortadan kaldıramazsınız. Önemli olan ne olduğu değil, nasıl olduğudur; sahnelerin ya da çekimlerin arasında çok az fark vardır. Ne olursa olsun, Western filmlerine şaşırmak için gitmediğimiz açıktır. Geleneksel bir Western filminde ne olacağını tahmin etmemiz uzun sürmez: John Wayne kötü adamı haklayacak, Randolph Scott düşmanlarını sessizce ve kurnazlıkla yenecek, Henry Fonda şiddetle yüz yüze geldiğinde dürüstlük ve doğruluğunu sürdürecektir. İzleyiciler Western filmlerini bir biçimde güven telkin ettiği için severler, ancak yüzeyinin altında gerçek gerilimler ve çatışmalar vardır. Genel olarak söylersek, Western filmleri 1865-90 yılları ile ilgilenirler, bu yıllar Amerikan tarihinde Batı'nın keşfedildiği can alıcı bir dönemdir. Karakterlerin çoğu gerçekten de yaşamış olan insanların isimlerini taşır ve burada insanlığın geniş bir manzarasıyla karşı karşıya kalırız. Wyatt Earp gibi kanun adamlarını, Doc Holliday gibi içkici Protestanları, Apache Cochise gibi barışseverleri ve General Custer* gibi aptalca hatalar yapan kibirli insanları buluruz. Amerika hâlâ silah taşıma hakkına sahip olduğunu düşünen insanların toplumudur ve bu eğilimin bazı yan anlamlarının bir dizi şiddet figüründe incelenişi Westernde gerçekleştirilir: Genç Billy the Kid, savaşçı Geronimo, kanun kaçakları Jesse James ve çoğunlukla daha sempatik gösterilen kardeşi Frank, hayvansı Dalton Kardeşler ile

(*) Bir western kahramanı olarak canlandırılan General Custer (1839-1876), İç Savaş'ta gösterdiği kahramanlıkla ön plana çıkan, fakat Siouxlara karşı düzenlediği bir harekatta yüzlerce adamıyla birlikte kendisinin de ölümüne yol açan Amerikalı askerdir. (ç.n.)

onların kuzenleri Younger'lar. Western'lerde tanık olduğumuz olayların çoğunun da aynı şekilde tarihi kökenleri vardır: Oklohama çiftliklerindeki silahlı çatışmalar, Custer'ın ölümcül hatası, Alamo Savaşı, büyükbaş hayvan çiftliklerinin dağılması ve demiryollarının yapılışı.

Western'in tarihsel ortamı idealdir. Bu dönem, eski moda ve tuhaf görünüşlü kostüm ve setleriyle günümüze oldukça uzak, henüz kişisel anılarda yer edecek kadar da yakındır. (örneğin yönetmen John Ford gençken Wyatt Earp ile birkaç kez karşılaşmıştı). Ortaya çıkan sorunlar tarafsız yaklaşabilecek kadar uzak, fakat günümüz Amerikalılarını ilgilendirecek kadar da yakındır. Amerika'daki siyahların konumunun her zaman tartışılmakta olduğu bir dönemde Kızılderililere yaklaşım sorunu çok önemlidir. Bir insanın bir topluluğa uyumlanma tarzı ve bunun ondan bulunduğu talep türleri sorunları 1870'li yıllarda olduğu kadar 1970'lerde de anlamlıdır. Fred Zinnemann'ın yönetip Carl Foreman'ın senaryosunu yazdığı ve başrolünü Gary Cooper'ın oynadığı *Kahraman Şerif* (*High Noon*, 1952) gibi bazı Western'ler, Eski Batı'da geçiyormuş gibi görünse de, aslında 1950'lerin politik altüst oluşlarını ele alan politik hikayelerdir.

Western filmleri için başka bir düzey daha söz konusudur. Olay örgüleri aşırı şekilde basit, ama yine de çok etkileyici olabilir. Bir adam atıyla kasabaya gelir, oradaki sorunlarla uğraşır ve *Vadiler Aslanı*'ndaki gibi kasabadan tekrar ayrılır; ya da Budd Boetticher'in *Ride Lonesome* filmindeki gibi karısı düşmanları tarafından öldürülen bir adam olayın sorumluları ile karşı karşıya gelir ve onları öldürür. İyi ve kötü olarak net bir şekilde tanımlanan karakterler, normal olmaktan uzaktır. Bizim gündelik yaşamda duyduğumuz gereksinimleri hissetmezler. Onlar, insanların silah kullanmaktan başka bir şey bilmeyen düşmanlarına karşı inandıklarını savunmaları için çağırdıkları özgür insanlardır. Bu nedenlerle Western gerçek olay-

larla bütün ilişkilerine rağmen, yaşamın gerçekçi bir tanımlanışı değildir. Yani, insanları sıradan kaygıları olan insanlar olarak değil, fakat ideal olarak olmaları gerektiği biçimde sunarlar. Bu şekilde Western ya üstün insan figürlerini ve efsanevi eylemleri kaydeden bir mit ya da iyinin kötü üzerindeki zaferini gösteren bir çeşit *ahlâki oyun** olur.

Western filmi çeken yönetmenler düşünüldüğünde, akla ilk gelen isim John Ford'dur. Hollywood'daki elli yıllık yönetmenlik kariyeri boyunca aralarında en çok bilinen *Cehennem Dönüşü / Posta Arabası* (1939) *Kanun Harici* (*My Darling Clementine*, 1946) ve *Çöl Aslanı* (*The Searchers*, 1956) gibi filmlerin de bulunduğu düzinelerce Western filmi çekti. 1948 ile 1950 yılları arasında çektiği John Wayne'li üçlemede (*Kan Kalesi-Fort Apache, She Wore a Yellow Ribbon* ve *Arslanlar Diyarı-Rio Grande*) Kızılderililere karşı savaşında süvari birliğinin kahramanlığını övdü ancak daha sonra 1964 yılında *Baharda Hücum* (*Cheyenne Autumn*) filminde modeli tersine çevirdi ve olayları Kızılderililerin bakış açısından gösterdi. Ford Batı aşkıyla ilgili filmler yapar ve bu onun düşsel dünyasında yansır. Onun Western filmlerinin çoğu Monument Vadisi'nde çekildi. O bu vadiyi Kızılderili bölgesi olarak otantikliği nedeniyle değil, orasının resimsel görünümü için tercih etti. Onun filmlerinde sürekli olarak gökyüzünün altında siluet halinde duran karakterleri, ister süvari isterse Kızılderili olsun, sakin ve kendinden emin bir şekilde ölümle yüz yüze gelen soylu insanları görürüz. Ford'un sinemasında onur, görev ve soyluluk gibi düşüncelerin gerçek bir anlamı vardır.

Onun filmlerinde aynı zamanda güçlü bir topluluk duygusu ile de karşılaşırız. Filmleri izlerken yeni topraklara yerleş-

(*) Morality Play: Özellikle 15. ve 16. yüzyıllarda Avrupa'da popüler olan, 'yardımseverlik' ya da 'günahkârlık' niteliklerini kişileştiren veya 'ölüm' ve 'gençlik' gibi soyut nitelikleri temsil eden karakterleri aracılığıyla ahlâki sorunları inceleyerek bir ahlâk dersiyle sona eren alegorik tiyatro oyunu. (ç.n.)

mek için gelen kadın ve erkeklerin sahip olduğu öncü ruhu ve kurdukları kasabalara getirdikleri değerleri fark ederiz. Bu insanlar dans ya da dua için bir araya geldiklerinde, bütün Ford filmlerini renklendiren sıcak duygular açıkça ortaya çıkar. Onun filmlerinin çoğunda önemli bir rol oynayan süvari alayında Ford hem disipline karşı saygısını hem de kendi güldürü duygusunu gösterdi. Filmleri, başıboş dolaşan kişileri konu alan farslardan hemen her zaman yararlanmıştır ve burada öldürmenin ahlâklılığı sorunundan çok sadakat üzerine vurgu yapılır. Ford'un övdüğü değerler ölüm karşısında cesaret, güçsüzler ile kadınlara gösterilen saygı ve emirlere itaat gibi erdemlerdir. Ford'un tek bir kahramanı yoktu, Henry Fonda'nın uygar tavrı, John Wayne'in gayretli canlılığı ve James Stewart'ın sinizmi Ford'un çektiği filmlere katkıda bulunur, ancak her zaman bu adamlar dostları ve toplulukla olan ilişkileri içinde gösterildiler.

Ford'dan yirmi yaş küçük olan Budd Boetticher gibi daha genç bir Western uzmanını düşündüğümüzde, oldukça farklı bir yaklaşım yöntemi ve tarzla karşılaşırız. Onun sinemasındaki kahraman, düşmanlarını blöf ve kurnazlık yoluyla alt etmek zorunda kalan bir tür yalnız matadordur. Boetticher'in 1950'li yıllardaki *The Tall T*, *Ride Lonesome* ya da *Comanche Station* gibi en iyi Western filmlerinin kahramanı, özel bir yeteneği ve aile bağları olmayan bir adamı canlandıran orta yaşlı, çelimsiz Randolph Scott'tır. Davranışları tamamen sıradan olsa da, sonuçta kendisini bütünüyle kuşatan bir misyona sahiptir. Boetticher filmlerinde Western filmlerinin çoğunun yaygın temalarından biri olan geçmişteki düşmanından intikam almak için uzun bir yolculuğa çıkma teması net bir biçimde ön plana çıkar. Tamamen kendisine güvenen intikamcı Scott tuhaf olayların içine girer, onu silahsız bırakanları kurnazca alt eder ve her biriyle tek tek başa çıkabilmek için düşmanlarının bölünmesini sağlar. Başarılı olur ama, bundan sevinç duymaz; öldü-

rür ama keyif almaz. Bir Boetticher filmindeki imgeler kahramanın yaşamının tekdüzeliğini yansıtır. Ortam hiç de resimsel bir özelliği olmayan, hiçbir barınak ve yerleşim işaretinin olmadığı kayalıklı ve çalılıklı bir çöldür. Her şey minimuma indirgenmiştir ve posta arabası bile seçkin atlarla değil, katırlarla sürülür. Boetticher'in dünyasında, yalnızca hayatta kalmak bile, sadece birkaç karakterin ulaşabildiği önemli bir başarıdır.

1960'lardaki daha yeni yönetmenlerin elinde Western tekrar değişir. Boetticher'dan on yaş küçük olan Sam Peckinpah Batı'ya yeni bir gözle bakar ve dikkat çekecek yeni öğeler bulur. Peckinpah'ın filmleri (*Ride the High Country* ve *Vahşi Belde* gibi) çoğunlukla silahşorların modasının geçtiği ve arabaların atların yerini aldığı bir çağda geçer. Boetticher öyküyü yalın temellere indirgerken, Peckinpah bir drama oluşturur ve karakterlerin kostümlerinin, silahlarının ve davranışlarının gerçekçiliğini öne çıkarır. Peckinpah'ın dünyasında hiç kimse masum kalmaz; kadınlar da erkekler kadar kötüdür ve çocuklar akreplere işkence yaparak ve onları kızartarak eğlenirler. Sonuçta *Vahşi Belde*'de en dikkat çekici olan şey, düzinelerce adamın yavaş çekimde gösterilen ölümü, Technicolor tekniğiyle inandırıcı bir biçimde fışkıran kanlar ve bir dans gösterisi gibi sunulan korkunç yıkımdır.

Epik Western'ler çeken Anthony Mann, filmleri baskı altındaki insan gruplarının bir araya gelmesini incelemeye önem veren Howard Hawks ve Batı'nın gerçekte neye benzediğini gösteren Delmer Daves gibi dikkate değer Western'ler yapan başka yönetmenler de vardır. Bununla birlikte incelediğimiz üç yönetmen bir türün ya da biçimin çok sayıdaki olasılığını ve bir adam, bir at ve bir silah gibi gerçekte aynı malzemelerle farklı düşüncelerin nasıl ifade edileceğini gösterdiler. Bir tür, onu kullanan yönetmenlerin tutumları değiştikçe gelişebilir. Western gibi sabitlenmiş bir tür ve onun ortaya çıkmasına yardımcı olan yıldız oyuncular olmaksızın Hollywood sineması

hiçbir zaman böylesine etkileyici bir işlev göremez, dünya film endüstrisinde bu kadar etkili olamaz ve bize bu kadar çok iyi film veremezdi. Günümüzde sinema geniş bir insan kitlesi için normal bir görsel eğlence haline gelen televizyona boyun eğerken, televizyon da özellikle her hafta değişmeyen bir grup karakterin başına gelenleri anlatan dizi film gibi, öykü anlatımının kendisine özgü modellerini geliştiriyor. *Wells Fargo, The Virginian* ve *High Chapparal* dizilerinin de gösterdiği gibi, Western televizyonda da bir pay sahibi olabilecek denli zengin bir türdür.

19

Hitchcock ve Hollywood'da Yazarlık

Tıpkı bir roman ya da bir müzik parçasının yazar ya da bestecisinin duygu ve düşüncelerini yansıtması gibi, bir film de tek bir bireyin dışavurumu, yaşama ve insan deneyimine bakışının bir yansıması olabilir. İlk bakışta bu düşünce olanaksız gibi görünür, çünkü normal bir uzun metrajlı filmin yapımında, özel yetenek ve bakış açılarına sahip düzinelerce insan işbirliği yapar. Dahası, sinema yadsınamayacak biçimde fazlasıyla mekaniktir, çünkü kamera önüne ne konulursa onu görüntüler ve bu da yönetmenin özgürlüğünü kısıtlayan bir faktör gibi görünür. Ancak böyle düşünmek, şeylerin nasıl çekileceğinin, neyin dışarıda bırakılacağının, çekimin hangi açıyla yapılacağının, çekilenin çerçevede tutulma süresinin ne olacağının ve hangi çekimlerin önce, hangisinin sonra geleceğinin seçimi gibi durumlara gereken önemi vermemek anlamına gelir. Zira bütün bunlar yönetmene büyük bir özgürlük kazandırır ve filmin yönetmenin duygularının gerçek bir dışavurumu olmasına olanak sağlar. Bazen anahtar kişi aktör (Buster Keaton'ın filmleri bunun örneğidir), bazen de yazar olabilir, ama bu sonuncusu nispeten nadir karşılaşılan bir durumdur. Fakat

genelde bir filmin üzerinde en fazla kontrol sahibi olan kişi, tek bir konuda uzmanlaşmayan yönetmendir. Yönetmen çekim için malzemelerin hazırlanmasında senaryo yazarı ile birlikte çalışan, filmin çekimleri boyunca oyuncuları ve kamerayı yönlendiren, filmin kurgusunu da (çekimlerin ideal sıraya ve ritme göre bir araya getirilmesini de) denetleyebilen kişidir. Bu şekilde yönetmen bütün hayati safhalarda bir rol oynayabildiği için, kendisine ait olan ve onun istediği şeyi anlatan bir film yapma şansına sahiptir. Senaryo yazarı bunu kolayca yapamaz, çünkü onun imgeler, renkler, oyunculuk stili ya da oyuncular üzerinde bir hâkimiyeti yoktur. Oyuncu, tiyatro sahnesinde oyuna biçim verdiği şekilde, kendi oyunculuğu aracılığıyla filme biçim veremez, çünkü bir film neredeyse her zaman küçük parçalar halinde ve sıraya uyulmadan çekilir ve bu yüzden tüm gün süren bir çevrim, kurgu sırasında budanabilir ya da yeniden düzenlenebilir. Bu nedenle, kilit öneme sahip kişi yönetmendir. John Wayne ve Bette Davis gibi yıldız oyuncular açıkça büyük bir öneme sahiptirler ve oynadıkları filmlere damgasını vururlar, ancak bir film gerçekten iyiyse, oyuncunun performansı ya da karakterden daha fazlasını, yüzeydeki bir yaşam görüşünü, ahlaki bir kaygıyı ve insanlık deneyiminin analizini ifade edecektir.

Avrupa'da en önemli yönetmenlerin burada tanımladığımız ideal özgürlüğe sahip olmaları yaygın bir durumdur. Luchino Visconti ve Federico Fellini'nin yönettiği bir filmin yaratıcısının kim olduğu sorusu hiçbir zaman sorulmaz; apaçık bir biçimde bilinir ki, bu kişi Visconti ya da Fellini'dir. Öte taraftan Hollywood sistemi geleneksel olarak daha farklı bir öncelikler şemasına sahiptir. Hedef kişisel dışavurum değil, eşzamanlı olarak düzinelerce filmin dünya sinemaları için kesintisiz olarak üretilmesidir. Bu nedenle uzmanlık, Hollywood'un ana ilkesi haline geldi. Stüdyolar büyük yeteneğe sahip uzmanları, bir haftada bir Pers şehrini inşa edip kostümleri hazırlayabilen ve ertesi hafta da on sekizinci yüzyıla ait bir malikane yapabi-

len ekipleri kullandı. Bu türden insanların uzman olmak zorunda olması şaşırtıcı değildir, fakat stüdyolar bu düşünceyi bir adım daha öteye taşıdılar ve yaratıcı insanları yalnızca uzmanlara dönüştürmeye de çalıştılar. Bir yönetmen senaryo tamamen yazılana ve diyalogun her sözcüğü düzenlenene kadar filmin içine dâhil olmaz ve çekim bittiğinde filmi uzman bir kurgucuya teslim ederdi. Hatta senaryo yazımı bile tek bir kişinin çalışması olmazdı. Bu nedenle öyküyü biçimlendirmekte iyi olduğu düşünülen bir yazar filmin temel yapısını meydana getirirken, başka bir yazar diyalogları yazardı. Üçüncü kişi sıkıcı bir bölümü daha canlı hale getirmek için birkaç sahne daha eklerken, dördüncü yazar çekimler için hazır olan senaryoyu hızlı bir şekilde yeniden düzenleyip cilalardı. Hollywood'un altın çağında kendisinden senaryo istenen ve ilk on dakikasında yarım düzine espri yazması söylenen bir yazarın, aniden ortaya çıkıveren bir yıldız oyuncu için bir bölüm yaratıvermesi yaygın görülen bir durumdu. Elbette, sadece bazı yönetmenler stüdyo ortamının sınırları içinde yaratıcı bir biçimde çalışabildi. Erich von Stroheim ve Orson Welles gibi büyük bir yeteneğe sahip ancak kontrol edilmesi güç yönetmenler bu sistem içinde hiçbir zaman kendilerine bir yer edinemezken, John Ford, Howard Hawks ve melodramatik kadın filmlerinin ustası Douglas Sirk gibi bu sistemde mutlu bir şekilde çalışabilen başka türden yonetmenler de mevcuttu.

Hollywood derken kastettiğimizin merkezinde bu tür yönetmenlerin kariyerleri vardır, ama bu yönetmenleri eleştirel olarak ele almak son derece güçtür. Her şeyden önce, Hollywood bağlamında kimin neden sorumlu olduğu ve bir filmin yaratıcılığının kimin hesabına yazılması gerektiği belirsizdir. Birçok film için bunun net bir yanıtı yoktur ve aksi halde bütünüyle sıradan olmakla suçlanacak bir yönetmenin kariyerinde ortaya çıkan beklenmedik biçimde parlak bir film sorunu muhtemelen her zaman olacaktır. Daha tutarlı yönetmenler söz konusu olduğunda ise, onun tüm yapıtlarına bakmak he-

men her zaman yararlı sonuçlar verecektir. Önemli bir yönetmenin herhangi bir filmi, tamamen başarılı olmasa bile, eleştirel incelemeyi talep eder ve yönetmenin filmlerinin ardındaki temel itkileri anlamaya çalışan eleştirmene bunun karşılığını verecektir. Kötü bir film bile, yalnızca filmin ardındaki amaçlar ve niyetler belirgin olduğu için iyi bir filmden daha açıklayıcı olabilir. Yeniden değerlendirme sürekli olmalıdır ve ilk gösterime girdiğinde göz ardı edilen ancak yirmi yıl ya da daha fazla süre sonra o dönemin çok ünlü diğer filmlerinden daha iyi olan birçok film örneği vardır. Yönetmenin *bütün* verimliliğini veren filmlere bakmak ve her filmin (en azından başlangıçta) aynı eleştirel dikkate layık olduğunu düşünmek, yalnızca ihmal edilmiş bir avuç başyapıtı ortaya çıkartmaktan daha fazlasını yapabilir; bütün değer yargılarımızı değiştirebilir. Hollywood'un en başarılı yönetmenlerinden biri olan Alfred Hitchcock'un kariyerine ve ününe bakarsak, bunu net olarak görebiliriz.

Kariyeri elliden fazla filmi içeren ve hem Britanya'da hem de Hollywood'da uzun yıllar çalışan Hitchcock her zaman bir profesyonel olmuştur. Hitchcock sık sık filminin senaryo yazımına yardım etmiş, bazen kendi kendisinin yapımcısı olmuş ve bir çeşit stilistik imza olarak ufak özel rollerde sürekli görünmüştür, yine de tam bir profesyonel film yönetmeninin ideal örneğidir. Otuz yıldır onun filmleri büyük bir stüdyonun desteklediği önemli Hollywood yapımları olmuştur. Genellikle filmleri popüler romanlara ve oyunlara dayanmıştır, ancak bunların büyük ölçüde değiştirildiği de doğrudur ve bu filmlerde (filmlerinin jeneriklerinde tekrar tekrar ortaya çıkan) Ingrid Bergman, Grace Kelly, James Stewart ve Cary Grant gibi Hollywood'un başlıca yıldız isimleri oynamıştır. Hitchcock kurnaz ama gülümseyen profesyonel imgesini geliştirmiştir. Ayrıca onun filmleri, olgun Hitchcock'un tombul ve yumuşak başlı görünümünün altında, ailesi tarafından küçük hataları nedeniyle ceza olarak bir geceliğine polis merkezine gönderil-

mekle korkutulmuş dört yaşındaki bir çocuktan ya da yirmi üç yaşında ilk film senaryosunu (*Woman to Woman*) yazmış, büyük emelleri olan ama hiçbir zaman alkole ve bir kadına dokunmamış bir yönetmenin izlerinden daha fazlasını gösterir. Bununla birlikte, dikkatler giderek bir yönetmen olarak onun beceri ve yeteneği üzerine odaklanırken, izleyiciler ve eleştirmenler uzun süre onun dış görünüşüyle ilgilendiler. Britanya stüdyolarında bir yönetmen olarak geçirdiği on yılın ardından, Gaumont-British şirketi için aralarında *Çok Şey Bilen Adam*'ın (*The Man who Knew Too Much*, 1934) ilk versiyonun, *39 Basamak* (*The Thirty-Nine Steps*, 1935) ve *Bir Kadın Kayboldu* (*The Lady Vanishes*, 1938) gibi filmlerin yer aldığı yarım düzine gerilim filmi ile uluslararası bir üne kavuştuğunda bu nitelikler çarpıcı bir şekilde ortaya çıktı.

Bu filmlerin de gösterdiği gibi, Hitchcock'un her şeyden çok bir anlatı sanatçısı olduğu açıktı. O görüntüler ve sesler yoluyla öykü anlatım yolunu mükemmelleştiriyordu, bu nedenle onun filmleri bir izleyici için izlemesi zorunlu filmler haline geldi. Bu filmlerden alınan hazzın çoğu (tıpkı daha sonradan yapacağı çoğu filmde olduğu gibi) öykünün öğelerini işleme tarzından gelir. Olaylar öylesine bir hızla birbiri üstüne yığıldı ki, öykünün inandırıcı olmayan yanları fark edilmedi. Geveze ev sahibeleri, kalın kafalı polisler ve yabancıları silahlarıyla kendilerinden uzak tutmaya çalışırken Avustralya'ya karşı oynanan kriket maçının sonucuyla ilgilenen becerikli üst-sınıf üyesi karakterler aracılığıyla, Britanya'nın ulusal karakteri incelikle alaya alındı. Hitchcock çekişmeleri gerçek bir saygıya dönüşen keskin bir şekilde tanımlanmış çiftlerden, tektipleşmiş erkek ve kadın kahramanlardan sakınır ve aynı zamanda mekân ve arka plan klişeleriyle oynamaktan keyif alır. Eğer film İskoçya'da geçiyorsa bir koyun sürüsü ve sis, kadın ve erkek kahramanın kaçmasına (*39 Basamak*) olanak sağlayacaktır, tıpkı daha sonraki filmlerinde kötü adamın Özgürlük Heykeli'nden düşmesi (*Sabotaj-Saboteur*, 1942) ve *Gizli*

Teşkilat (*North by Northwest*, 1959) filminde ülke sırlarını koruyan kahramanın Rushmore Dağı'nda Amerikan Başkanlarının devasa yüzlerinden oluşan ulusal anıtın üzerinde takip edilmesi gibi. Bir anlatıcı olarak Hitchcock'un katıksız yeteneğinin çarpıcı delili, isim babalığını yaptığı MacGuffin'i kullanımındadır. O kariyerinin ilk günlerinde, eğer olay örgüsünün mekanizmaları uygun bir şekilde düzenlenirse, MacGuffin'in –sahip olmak için karakterlerin birbirlerini kovaladığı, öldürdüğü veya aldattığı hayati bir doküman, olay ya da sır– gerilime zarar vermeksizin yalnızca bir gölgeye indirgenebileceğinin farkındaydı. Böylece onun en iyi filmlerinden ikisi olan *Bir Kadın Kayboldu* ve *Gizli Teşkilat*'ta karmaşık aksiyon küçük şeylerin, ilkinde bir melodi (güya kodlanmış bir mesaj), ikincisinde bir mikrofilm etrafında döner.

1930'larda Britanya'da çektiği heyecan filmleri –neredeyse kaçınılmaz olarak– Hitchcock'u Hollywood'a getirdi. Hitchcock orada otuz yıl kaldı ve İngiltere'ye Britanya Enformasyon Bakanlığı için 1944 yılında yalnızca iki kısa film yapmak ve 1949-50 yılları arasında *Kapri Yıldızı* (*Under Capricorn*) ile *Sahne Korkusu* (*Stage Fright*) adlı iki uzun metraj filmi çekmek için iki kısa ziyarette bulundu. 1971 yılında *Cinnet*'i (*Frenzy*) çekmek için bir kez daha Britanya stüdyolarına döndüğünde, bu filme kendi geçmişine sevecen bir saygı olarak 1930'lu yıllardaki stilinin bazı çarpıcı yanlarını dâhil etti. Bununla birlikte, 1940'ta Hollywood'a kendini kabul ettirmeye çalışırken, İngiliz olması bazı zorluklara neden oldu ve yapımcıları onun ihtiyaç duyduğu bütçeleri ve yıldız oyuncuları kendisine vermekte kuşku duydu. Ancak o giderek, kendisinin yarattığı bir tür olan gerilim sinemasının ustası olarak ününü kanıtladı. Onun heyecan filmleri hem kökleri toplumsal eleştiricilikte olan Amerikan gangster filmlerinden hem de izleyiciyi derinlemesine dâhil etmeyen soğuk puzzle'lar olarak görüp hoşlanmadığı Agahta Christie tarzı dedektif romanlarından tamamen

farklıdır. Filmleri, onun bir sonraki felaketin ne olduğu ile değil, kadın ya da erkek kahramanın olması yakın bir felaketten nasıl kaçınacakları ile ilgilendiğini gösterir. Hitchcock için bu ayrım çok önemlidir. Eğer bir karakter, ne onun ve ne de bizim içinde bomba olduğunu bildiğimiz bir odaya girerse, patlama muhtemelen on beş saniyeliğine heyecan yaratacaktır. Fakat karakter odaya girdiği sırada odada bir bomba olduğunu bilirsek, dikkatimiz belki de on beş dakika süreyle korunabilir. Hitchcock her zaman masum kahramanları ile özdeşleşmemize dikkat eder, böylece karakterini içine yerleştirdiği tehlikeyi biz de duygusal olarak paylaşırız. Eğer özdeşleşmeyi yaşarsak, onun diğer bir kuralı doğrulanır: Filmdeki kötü ne kadar etkiliyse, film o kadar iyi hale gelir. Bu bakımdan ele aldığımızda, Hitchcock'un filmleri derinliksiz bir yüzey, yönetmen ise izleyici tepkisinin zeki hatta sinik bir yönlendiricisi olarak görünür.

Yönetmenin kendisi röportajlarında sadece teknik (efektlerin nasıl elde edildiği) hakkında konuşmaktan (yorumlamanın bu düzeyini kabul etmek anlamına gelse bile) hoşnut görünür. Çünkü, Antonioni ya da Bergman gibi Avrupalı yönetmenlerden farklı olarak Hitchcock hiçbir zaman filmlerinin derin anlamları hakkında konuşmaz ve onun röportajları filmlerin niçin bu denli güçlü olduklarının nedenlerine dair yalnızca birkaç ipucu sunar. Sözgelimi *Sapık* (*Psycho*, 1960) ona nasıl yaklaşırsak yaklaşalım, fazlasıyla karmaşık bir filmdir: Sorgulayıcı, acımasız bir şekilde etkileyici, hayli belirsiz ve dehşetli bir mizah duygusuyla yapılan çekimler. Bu filmi tanımlamak için, Hitchcock'un yaptığı gibi sadece bir "eğlence" filmi demek hiç de aydınlatıcı değildir. Bu nedenle eğer onun filmleri hakkında anlamlı bir şekilde konuşacaksak, başlangıç noktalarını yönetmende değil fakat onun eleştirmenlerinde (özellikle onun sinemasının bütününe bakanlarda) aramalıyız.

1957 yılında yayımlanan bir kitapta (daha sonraları kendileri de önemli birer yönetmen olan) Fransız Claude Chabrol ve

Eric Rohmer heyecan yüzeyinin altında her türden ahlâki konular buldular.* Kendilerine başlangıç noktası olarak Hitchcock'un Katolik geçmişini (o Cizvitler tarafından eğitilmişti) alan yazarlar suçlu ve masum, suç ve ceza, iyi ve kötü temalarını incelediler. Senaryoları farklı yazarlar tarafından yazılan ve farklı kaynaklardan uyarlanan filmlerde onlar Hitchcock'un aynı düşünce ile ilgilendiğini gördüler, bu düşüncelerden bazılarını film isimleri de gösteriyordu: *Şantaj* (*Blackmail*, 1929), *Bir Şüphenin Gölgesi* (*Shadow of a Doubt*, 1943), *İtiraf Ediyorum* (*I Confess*, 1952), *Lekeli Adam* (*The Wrong Man*, 1957) ve *Ölüm Korkusu* (*Vertigo*, 1958). Bu şekilde bakıldığında, filmler karakterlerin çapraşık bir aldatma ve ihanet, endişe ve şüphe ağında yaşadıkları, tanımlanması gereken bir Hitchcock evrenine imkan sağlar. Cinayet ya da şiddetli ölüm değişmez birkaç sabiteden biridir ve hemen kaçmaya imkan verecek belirgin bir yol yoktur. Başkalarına körcesine güven duymak felakettir, merak acımasızca cezalandırılır ve yalnızca itiraf bir tip kurtuluşa götürür. Burada masumiyete kesin olarak inanılamaz: Masumiyet kanıtlanmak zorundadır ve bu çoğu kez kahramanın çok çetin bir sınava tabi tutulması anlamına gelir. Karakterler saflık ya da kötülüğün cisimleşmesi içinde kutuplaşırlar, ancak rolleri birbirleriyle değiştirilebilirdir. Bundan dolayı Hitchcock'un filmlerinde suç, suçluluk duygusu ya da cezanın el değiştirmesi konusunda çok sayıda örnek vardır. *Şantaj* filminde şantajcı ölümüyle şüpheleri kendi üzerine çeker ve gerçek suçlu olan kadın kahramanı kurtarır. *Bir Şüphenin Gölgesi* kendisini öldürmeye niyetlenen amcasının ölümünden sorumlu olan masum bir genç kızı gösterirken, *Trendeki Yabancı* (*Strangers on a Train*, 1951) bir karakterin diğerine suçları değiştokuş etme teklifi (o diğerinin karısını, diğeri de onun babasını öldürecektir) etrafında oluşturulur.

(*) Claude Chabrol ve Eric Rohmer, *Hitchcock* (Editions Universitaires, Paris, 1957).

Daha yakın zamanlarda İngiliz eleştirmen Robin Wood Hitchcock filmlerini kadın ve erkek kahramanı birbirine bağlayan ilişkinin doğası ve derinliği açısından incelemiştir.* Wood her bir filmin gösterdiği gibi ilişkinin gelişimini, karakterlerin güçsüzlüklerinin ve zor durumlar içinde kalmalarına neden olan problemlerin birlikte üstesinden gelmelerini vurgular. Bu, Wood'un *Şüphe* (*Suspicion*, 1941), *Ölüm Korkusu* ve *Kuşlar* (*The Birds*, 1961) gibi aslında birbirlerinden çok farklı filmler için ortak olduğunu söylediği bir temadır. Wood'un bu argümanı kabul edilirse, Hitchcock'u ciddiye almak konusundaki alışıldık reddediş altüst olur ve o yirminci yüzyılın büyük problemlerinin çoğuyla ilgilenen son derece dürüst bir sanatçı olarak ortaya çıkar. Örneğin *Sapık* "çağımızın anahtar yapıtlarından biri" haline gelir.

Bu eleştirel yaklaşımların her ikisi de sınırlı yaklaşımlardır: Chabrol ve Rohmer'in yaklaşımı aşırı şekilde Hristiyanlık ideolojisi ve sembolizmi üzerine yoğunlaşırken, Wood'un yaklaşımı yönetmeni eleştirmenin büyük sanatın somutlaşması olarak gördüğü ahlâki değerlerin şeması içine sokmaya çabalar. Fakat her iki yaklaşım da bizi filmleri yeniden izlemeye geri götürür. Tam bir değerlendirme yalnızca bu temaların değil, aynı zamanda Hollywood sisteminde mevcut birçok biçimleyici gücün (yapımcılar, yıldız oyuncular ve türsel uzlaşımların) düşünülmesini gerektirecektir. Hitchcock söz konusu olduğunda bizler onun köklerinin, sinemanın en saf biçimi olarak gördüğü sessiz sinemada olduğu gerçeğini de hesaba katmalıyız. Kariyeri boyunca onun kaygısı imgeler aracılığıyla öykü anlatmak olmuştur ve gerçekten de onun filmlerinde en hayran olunan gerilim düzenlemeleri Eisenstein gibi bir sessiz sinema ustasının bir sekansıyla aynı anlamda analiz edilebilir.

(*) Robin Wood, *Hitchcock's Films* (A. Zwemmer, Londra ve A. B. Barnes, New York, 1965).

Bir Şüphenin Gölgesi gibi bir filme, şayet bir imgeler dizisi olarak bakılırsa, onun tam bir görsel paralellikler ve ikilemeler dizisi içerdiği görülebilir. Sözgelimi, onlar yalnızca masum yeğen Charlie ve onun yine Charlie adındaki kötü dayısı değildirler, aynı zamanda her ikisi de aynı çekim modelinde tanıtılırlar, tek fark birinin ötekinin aynadaki imgesi olmasıdır (Charlie Dayı önce başı sağa doğru bir şekilde elbiseleriyle yatağa uzanmıştır, yeğen Charlie ise tamamen aynı pozisyondadır ama başı sola doğrudur).

Vurgu eğer bu tür imge modelleri ve onların yarattığı simetri üzerine yapılıyorsa, Hıristiyanlık ya da ahlâki kaygılarla Hitchcock'u bir deli gömleği içine sokmak giderek zorlaşır. Onun filmleri ilahi zarafeti ya da aşkın iyileştirici etkisini araştırmayı gösterdiği için değil, bizi sinemasal imgelere bakış tarzımızı sorgulama sürecine dâhil ettiği için etkiler. Hitchcock için sinema görsel bir araç olduğundan, onun filmleri de karakterlerin birbirini görme tarzı, kendi gözlerinde ve duygularında şüpheye zorlanma yolu, bakarak ve araştırarak birbirlerinin yaşamlarına zorla dâhil olma biçimi hakkında filmlerdir. İzleyiciler olarak bizler, film bizi karakterlerin perspektiflerini paylaşmaya yönelttiği için buna derin bir biçimde dâhil ediliriz. *Şüphe*'de John Fontaine'in Cary Grant hakkındaki şüphelerini paylaşırız, *Arka Pencere*'de (*Rear Window*, 1954) James Stewart'ın komşularını gizlice gözetlemesine dâhil ediliriz, *Ölüm Korkusu*'nda Madeleine'in davranışlarının gizemine tutuluruz. Fakat Hitchcock bu kadarla kalmaz. Onun filmlerinin çoğunda, bizim ve film karakterlerinin şüphe edemeyeceği bir hakikati açıkça gördüğümüz, maskenin düştüğü bir an vardır. Bu anın kullanımı filmden filme değişir; bu *Şüphe*'deki gibi bir sürpriz son, *Kapri Yıldızı*'ndaki gibi akıl sağlığının bir ifşası, *Sapık*'taki gibi kendi röntgenciliğimizin cezalandırılması ya da *Ölüm Korkusu*'ndaki gibi gerçeklik duygumuzun alt üst edilmesi olabilir. Fakat ne olursa olsun, Hitchcock'un filmleri bizi

sinema hakkında temel sorulara geri götürür: perdedeki imgelerin modelleri bizi nasıl etkiler ve izlemiş olduğumuzun ne anlama geldiğini açıklamak için bu modelleri sözlü terimlere nasıl tercüme edebiliriz? Hollywood'un stüdyo günlerindeki birçok büyük yönetmen gibi Hitchcock'un sanatı da esasen yanılsama haline gelen gerçeklik ve yanılsamanın gerçekliğe dönüşümü problemi etrafında döner ve böylece film imgesine karşı tepkimizin paradoksal doğasından yararlanır.

20

Hollywood'un Mirası ve Etkisi

1970'li yılların başında Hollywood'un konumu, 30'lu ve 40'lı yılların altın çağından tamamen farklıydı. Televizyonun yaygınlaşması geleneksel olarak sinemanın temel izleyicilerini meydana getiren kitleleri sinemadan uzaklaştırmıştı. Yapımcılar alışılmış izleyicilerinin ilgisini çekmek yerine, filmler arasında tercih yapan izleyiciler için filmler yapmak zorundaydılar. Sam Goldwyn'in de söylediği gibi, evde oturup televizyon izlemek varken kim dışarıya çıkıp berbat bir film seyretmek isterdi ki? Bu nedenle film yapımı, bir taraftan sinema endüstrisinin bomba etkisi yapan yapımlar (blockbuster) olarak adlandırdığı ve hiçbir televizyon programının ulaşamayacağı müthiş seyirlikler, öte taraftan da yönetmenin gerçekten kişiliğini koyduğu bağımsız bir şekilde yapılan çok daha küçük bütçeli filmler arasında bölünmeye yönelmeli ve değişmeliydi. Filmlerin tipi de, Hollywood stüdyolarının doruk noktasındayken gösterdiği prodüksiyon türüne ihtiyaç duymuyordu. Sonuç olarak stüdyoların ismi hâlâ var olsa da, onlar artık mevcut değillerdir. Filmleri televizyona satılan, stüdyo arsaları konut için kullanılan, sahne dekorları müzayedelerde meraklı hay-

ranlarına satılan stüdyolar artık bize sinema tarihinin geçmiş bir çağını hatırlatan gölgelerden başka bir şey değillerdir. Fakat bu geçmişin kendisi sinemanın anlaşılması için can alıcı her türlü soruyu ortaya atmaya devam ediyor. Hollywood bundan böyle coğrafi olarak var olmasa bile, çekilen binlerce film hâlâ (hatta giderek artan oranda) bizim genel kültürel bilincimizin bir parçası olarak kalacaktır. Filmler artık eskiden olduğu gibi bir hafta gösterilip daha sonra da uzun yıllar unutulmazlar. Günümüzün daha akışkan koşullarında daha fazla film insanlar için erişilebilir hale gelmiştir; örneğin Londra'daki National Film Theatre her yıl birbirinden farklı binlerce film göstermektedir. Sinema kurumları çoğalmaktadır ve Hollywood repertuarından gelen çok miktarda film televizyon şirketleri tarafından gösterilmek üzere satın alınmaktadır. Amerikan stüdyolarının yeniden gün ışığına çıkarılan zenginlikleri sinemasal bilinç üzerinde, tıpkı Yunan ve Mısır uygarlıklarındaki önemli arkeolojik keşiflerin Avrupa kültürü üzerindeki etkisi gibi, aynı düzeyde nüfuza sahiptir.

Bir zamanlar Hollywood'un ne olduğu konusunda kesin bir fikre sahip olmak mümkündür.. Stüdyolar tarafından çok yüksek ücretlerle baştan çıkarılan ve ardından sonu gelmeyen değersiz filmler üretmek için acımasızca sömürülen yazarlar intikamlarını Hollywood stüdyo dünyasını resmederek aldılar. Scott Fiztgerald'ın *The Last Tycoon*, Nathiel West'in *The Day of Locust* ve Budd Sculberg'in *What Makes Sammy Run* gibi romanlarıyla birlikte çok sayıda küçük çaplı yapıtların hepsi de aynı iç karartıcı öyküyü anlatır. Edebiyatın Hollywood'a karşı tutumunun örneği, romanları ve öyküleri bir düzine filmin kaynak malzemesini oluşturan ve içlerinde Carol Redd'in çok başarılı filmi *Üçüncü Adam*'ın da (*The Third Man*, 1949) bulunduğu on bir tane senaryo yazan Graham Greene'dir. Günümüzün perspektifinden 1930'lu yılların son dönemi, Hollywood'un altın çağı olarak görünür. Ancak *Spectator* dergisinde 1935 yılından itibaren, beş yıl sinema yazarlığı (film review)

yapan Greene, o döneme dair yüceltilecek bir şey bulamamıştır. Film eleştirmeninin rolü hakkındaki bir yazısında, biraz da yakınarak, iki ya da üçten fazla saygı duyulmayı hak eden filmin olmadığı bir dönemde kendisinden ne yazmasının beklendiğini sorar. Onun mümkün gördüğü tek yaklaşım yalnızca hicivsel olandır ve çok sayıda daha önemsiz yazar gibi, o da sinemanın kahkahalarla arınacağını belirtir. Fakat *The Garden of Allah*'daki güneş batışının kartpostal niteliğinden ya da *The Petrified Forest*'ın mukavvadan yapılmış çölünden ve bodur ağaçlarından şikayet ederken, açıkça Hollywood yanılsama sinemasının alışılmış konumuna olanak sağlamayan bir değerler sistemi oluşturur. Edebiyatı ya da belgeseli değerlendirmeye uygun standartlar, film yapımının bu tipi için yetersizdir ve Greene'in 1940 ve 50'lerde bir senaryo yazarı olarak başarılı olmasına rağmen, onun her zaman sinemadan rahatsızlık hissetmesi şaşırtıcı değildir. Onun kariyerine bakıldığında, 1958'de malzemeyi sinemaya uyarlamanın, hatta bir yazarın romanlarından birini yeniden biçimlendirmenin, bu, yazarın inanmadığı bir dava için sözcükleri kullanması anlamına geleceği için, "belirsiz bir uğraş" olduğu sonucuna varır. Onun sinema için –tıpkı bir psikiyatrist gibi– söyleyebildiği en iyi şey, sinemanın onsuz da yapılabilmesidir.

Greene'in Hollywood'u yeteneğin imhası ve özel yetenekler için bir tuzak olarak tanımlaması onun kuşağının tipik bir özelliğidir, ancak günümüzde Hollywood tamamen farklı bir işlevi yerine getirir. Yazarlar, sanatçılar ve yönetmenler için bu, günümüzde bağımsızlıklarına yönelik bir tehditten çok, başarının çok önemli bir örneği olarak görünür. Greene gibi kendi ağına çektiği sanatçıları kontrol eden ve onlara hükmeden bu acımasız makinenin bugünlerde daha dikkate değer yapıtlar ortaya çıkardığı görülebilir. Günümüzün sanatçıları için en çarpıcı ve etkileyici olan, bir zamanlar bütün ciddi eleştirmenleri dehşete düşüren bu gerçek profesyonellik ve verimliliktir. 1960'lar ve 70'lerdeki yönetmenler çok farklı türden

filmler yapmakla ilgileniyorlardı, fakat Amerikan sinemasından öğrendikleri dersler onların gelişimlerinde çoğunlukla çok önemli olmuştur. Fransa'da 1959 yılında ortaya çıkan "Yeni Dalga" akımı Hollywood'un dorukta olduğu yıllardaki yapıtlardan kopan bir yönetmenler kuşağının ilk ortaya çıkışıdır. Sinema dergilerinde, özellikle etkili *Chaiers du Cinéma* dergisinde, geleceğin yönetmenleri olacak hevesli gençler Amerikan sinemasına yeniden bakmışlardır ve eskilerin bütün önemli eleştirel görüşlerini tersine çevirmişlerdir. Alfred Hitchcock ve Howard Hawks gibi stüdyo sistemi içerisinde uzun yıllar başarılı bir şekilde çalışan yönetmenlere yaratıcılığın olanaksız olduğu bir durumun kurbanları olarak acınmıyor, tarz olarak farklı olsalar da, Orson Welles gibi bağımsızlarla ve Ingmar Bergman ve Luchino Visconti gibi Avrupalı yönetmenlerle eşit derecede önemli sanatçılar olarak görülüyorlardı. Bu görüşler, bu genç eleştirmenler film yapmaya başladıklarında çok açıktı. Sözgelimi Jean Luc Godard ilk uzun metrajlı filmini nasıl George Cukor'un ve Otto Preminger'in filmlerinde hayran olduğu sahneler ve çekimlere bilinçli olarak göndermeler yaparak gerçekleştirdiğini açıklamıştır. 1960 yılında gösterime giren *Serseri Aşıklar* (*A Bout de Souffle*) filmi bu gibi açık bağlantılarla doludur: Preminger'in *Ermiş Jeanne* (*Saint Joan*, 1957) filminde oynayan Jean Seberg'e rol vermesi ve Humprey Bogart anısına kahramanın ona bir dakika sessizce bakması bu bağlantılardan yalnızca ikisidir. Hollywood'a sayısız gönderme içeren filmin bütünü, gangster temasının Avrupalı yeni bir bağlam içinde yeniden yorumlanmasıyla sağlanabilen yenilik ve gücünü gösterir. Godard'ın ertesi yıl yaptığı *Kadın Kadındır* (*Une Femme est Une Femme*) filmi Amerikan müzikallerine aynı şekilde doğrudan bir saygıdır ve Hollywood'a yapılan göndermeler Godard'ın ileriki yıllardaki filmlerinde de sürekli olarak ortaya çıkar.

Godard'ın çağdaşı François Truffaut da Hollywood'a eşit düzeyde bağlılık gösterir. Truffaut'nun Hitchcock'a karşı yaşa-

mı boyunca tutkuyla bağlanması, yalnızca Hitchcock ile yapılmış uzun bir röportaj kitabı yazmasına değil, aynı zamanda birçok filminde bu Amerikalı gerilim ustasına öykünmeye çalışmasında da kendisini belli eder. Truffaut bir film müziğini bestelemesi için Bernard Hermann'ı kullanarak ve iki filmini *Arka Pencere*'nin yazarı William Irish'in romanlarından uyarlayarak daha da ileriye gider. Aynı yönetmenler grubunda yer alan Claude Chabrol ise, Hollywood ürünlerine benzerlik bakımından çalışmalarıyla en başta gelir.

Yeni Dalga'nın bu yönetmenleri, Amerikan sineması deneyiminden yararlanan geçmiş yılların genç yönetmenler kuşağının da içinde bulunduğu eğilimin en açık örnekleridir. Böylesi bir gelişme bizi bu geleneği yeniden değerlendirmeye yönlendirmelidir ve günümüzdeki kitaplar Amerikan filmlerinin ateşli analizleriyle doludur. Ancak Hitchcock'a uygulandığında çok verimli sonuçlar veren auteur'lük araştırmaları, belki de yakın dönemde konu aldığı bazı yönetmenler için uygun değildir. Bir zamanlar sinema tarihinde kısa birkaç cümleyle anılmanın dışında ilgi görmeyen Allan Dwan, Sam Fuller ve Roger Corman gibi yönetmenler günümüzde önemli sanatçılar olarak kitap uzunluğunda analiz edilirken, birçok önemli alan hâlâ araştırılmadan bırakılmıştır. Amerikan sinemasını anlamak için merkezi önem taşıyan stüdyo yapısı üzerine bugün yapılmış çok az çalışma vardır ve yazar ile yapımcıların katkıları, günümüzün yönetmen kültü içinde yok sayılmaktadır. Ancak Hollywood hakkındaki bilgimiz sürekli olarak zenginleşiyor ve bizler hiç şüphesiz sosyal ve ekonomik baskıları hesaba katan kapsamlı bir yeniden değerlendirmenin ortaya çıkacağını umabilir ve bir popüler sanat olarak Hollywood'un ortaya çıkardığı eleştirel problemlerle yüzleşebiliriz. Hollywood filmlerinin alışıldık biçimde 'kaçışçı' olarak küçümsenmesi yerine, bu filmlerin moral değerleri yansıtması kadar güçlendirmesi ile davranış modellerini sunma ve izleyiciyi rahatlatma işlevlerinin daha derinlikli analizleri gereklidir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Modernist Sinema

21

Filmin Uzam-Zaman Potansiyeli

Avrupa'nın sinemaya bakışına hâkim olan gerçekçilik ve Hollywood sinemasının anlatı stili sinemanın en gelişkin iki eğilimidir. Daha önce de gördüğümüz gibi, her ikisinin de kökenleri sinemanın ilk döneminde yatar ve buna ek olarak her ikisi de uluslararası olgulardır. Hollywood ve gerçekçiliğin dünya çapında hayranları olarak Japon ve Hint sinema endüstrileri de aynı tür sorunları ortaya koyar. Hollywood ile gerçekçi sinemanın ana kaynakları on dokuzuncu yüzyıla dayanır ve on dokuzuncu yüzyıl romanı ve müzikli dramayı ortaya çıkaran aynı itkinin yan ürünleridir. Gerçekçi sinema, yirminci yüzyıl düşüncesine hiç uymayan salt yüzeysel görünüm olarak gerçeklik görüşünü benimserken, Hollywood on dokuzuncu yüzyılın sonundaki her romancı ve oyun yazarı için kabul edilebilir olan tarzda olay örgüsü ve karakterle ilgilenir. Sinemanın bu temel tutuculuğu, her yeni aracın kendisinden önce gelenin içeriğini alarak ortaya çıktığı biçimindeki McLuhan'a ait iddiayı doğrular ve sinemanın tüm potansiyellerinin geliştirilmesinde belirgin bir başarısızlıkla sonuçlanır. Modernist olasılık diğer iki eğilimden bu noktada ayrılır ve burada ilgilendiğimiz yapıtlar, bütün cüretkarlıklarına ve yeniliklerine rağmen asla bir gelenek oluşturmamış izole deneylerdir. Bununla bir-

likte onlar, sinemanın gerçeklik ile ilişkisinin eşit derecede değerli ve önemli bir boyutunu temsil ederler ve belki de film aracının gelecekteki gelişiminin yolunu gösterirler. Televizyonun yaygınlaşması Hollywood filmlerinin doğduğu ve geliştiği stüdyo sistemini şimdiden yok etmiştir ve o aynı zamanda sinemanın eski ayrıcalığı olan belgesel ve doğalcı işlevleri üstlenmektedir. Bu nedenle henüz yeterince denenmemiş modernist potansiyel, sinemasal gelişimin ana eğilimi olduğunu iddia etme özgürlüğüne sahiptir.

Bu noktada, belki de modernizmin diğer sanat dallarında altmış yılı aşkın bir süre önce ilk ortaya çıktığı zamanki karakteristik özelliklerine bakmak yararlı olabilir. Genel anlamıyla modernizmin önemi, sanat ve edebiyatta yüzyıllar öncesinden gelen eski gelenekleri; resimde perspektifi, romanda gerçekçiliği ve müzikte tonaliteyi reddetmesinde yatar. Modernizmin gerekliliği, bu geleneklerin her birinin, bunlar geniş bir olasılık alanından seçilmiş özel bir stil olsalar da, olanaklı tek tarz olarak görülme noktasına varmış olmalarından kaynaklanır. Yaratıcıların birbirini izleyen kuşakları tarafından denenen bu tür tarzlar sanatçının yeteneği ve tekniğine bir karşı çıkışı oluşturmaya son verdi ve bunun yerine gözlerini gerçekliğin yalnızca bir yönüne sabitledi. Modern hareketin kökenleri kendinden önceki kuşağın sanatındadır ve on dokuzuncu yüzyıl sonu stillerine içkin olan nitelikleri daha da geliştirir. Böylece Schönberg'in müziği Gustav Mahler gibi geç-romantik bir bestecide zaten var olan açık tonalitenin yok edilişinden doğar; Joyce doğalcı romanın kaygılarını aşırı bir uca sürükler ve Kübistler Paul Cezanne'ın sonuçlarından yeni dersler çıkarırlar. Modernizm tonalite ya da gerçekçiliğin daha eski formlarını tamamen yerlerinden etmede eşit derecede başarılı olmadı: Sibelius ve Schönberg yaklaşık olarak çağdaştılar, tıpkı Kafka ve Thomas Mann'ın, Joyce ve E. M. Foster'm olduğu gibi (her bir vakada daha eski geleneği savunanın modernist çağdaşından

biraz daha uzun yaşaması, bu özel örnekler açısından bakıldığında işleri daha da karmaşıklaştırır). Çoğu kez bu kuşağın denemelerine gösterilen aşırı ilgi genç sanatçılar ve yazarlardan gelen bir tepkiye yol açtı. Joyce'un ölümünden sonra İngiliz romanının taşraya çekilmesi, buna bir örnek olarak gösterilebilir.

Her ne kadar bu, kendi öncelleri olan sanatsal bir hareket ve bu hareketin sanatın sürekli devam eden gelişimi içinde kesin bir yeri olsa da, 1914 öncesi dönemin modernizmi aynı zamanda daha büyük bir modelin parçasıydı. Bu, yeni bilimsel ve sözde bilimsel keşiflerin etkisi altındaki eski kesinlikleri sorgulayan bir çağın şafağını yansıttı. İnsan aklına Freud'un bilinçaltını araştırmasından, Marx'ın insan ve toplum analizlerinde ifade edilen kapitalist burjuva toplumunun eleştirisinden ve Einstein'ın izafiyet teorisine borçlu olduğumuz insanın evrendeki konumuna dair kavrayışımızda bir devrimden türeyen insan doğasına dair yeni görüşleri geliyor. Bu, söz konusu keşiflerin doğrudan bir etkiye sahip olduğunu söylemek değildir, ancak onlar değişen inanç modellerinin belirtileridir. Gözlenmiş olduğu gibi, gerçek çağdaş sanatçı her zaman az da olsa bilimin önündedir, çünkü o, bilim adamının ya da eleştirmenin olmadığı bir tarzda kendi çevresindeki atmosferin bilincindedir: Picasso, Hiroşima yok edilmeden çok önce *Guernica*'yı yaptı, Dostoyevski, Freud'dan çok önce bilinçaltını anlamaya çalıştı. Yirminci yüzyılın başından itibaren yapılan teknolojik keşiflerin etkisi de eşit derecede önemliydi. Yaşamın gidişatı değişti, çünkü yeni ulaşım ve iletişim biçimleri (elbetteki bunların arasında sinema da vardır) insanların kendi çevrelerini toplumsal olarak yaşantılama şekillerini değiştirdi ve önceden yabancı olan kültürlerden etkilendi. Bu toplumsal değişim hızı ve savaşların neden olduğu altüst oluşlar yenilik için bir arayışın gelişmesine katkıda bulundu. McLuhan'm hem kendi arasında, hem de öznel duygularımız arasında yeni oranlar ge-

liştiren insan uzantıları olarak muhteşem bir şekilde tanımladığı yeni kitle iletişim araçları gerçekliği yeni düşünüş ve idrak etme yolları yarattı. Bu önemli değişimler, modernistlerin izlediği özgül yolları belirlememişlerse bile, sanat ve edebiyat üzerinde derin bir etkiye sahipti.

Her ne kadar modern hareketler –kübizm, konstrüktivizm, dışavurumculuk, fütürizm, dadacılık, gerçeküstücülük vb– yüzyılın ilk döneminde yayıldıysa ve kısa süre içinde birbirlerine, geçmişin geleneklerine karşı çıktıkları gibi karşı çıktılarsa da, ilk modernistler hakkında yapılabilecek açık ve belirgin genellemeler vardır. Başlangıçta modernizm, kendisini taklide (mimesis) dâhil etmeyi reddeden bir soyutlama sanatıydı. Sanatçılar, Courbet ve Zola gibi kişiler için çok önemli olmuş olan yaşamın yüzeyindekileri gerçekçi bir şekilde yeniden üretme arzusunu bir kenara attılar ve dikkatlerini bilinçaltı gibi yeni alanlara daha çok yönelttiler. Modernizm gerçekliğe tamamen sırtını dönemezdi, ancak kesinlikle gerçeklikle yeni bir ilişki kurmanın peşinde oldu. Dahası, modernizm geleneksel olarak düşünülen sanat alanını, büyük bir etki için biçimbozumu ve alt üst etme ilkelerini kullanarak ve çoğunlukla eğitimsiz kulak ve gözü şoke eden tedirgin edici yapıtlar üreterek genişletti. Tonalitenin reddi müzikte yeni uyumsuzluklara ve ritimlere yol açtı; romancılar bilinç akışına dair incelemeleri için yeni dilbilimsel yapılara gereksinim duyarlarken, perspektifin reddi sanatta malzeme ve resmin yeni bir kullanımını geliştirdi. On dokuzuncu yüzyıl romantizmine tepki gösteren modernizm aynı zamanda duygu boşalımının ilkelerini reddeden hayli entelektüel bir sanattı. Genellikle birçok modern yapıtta başlangıçta soğuk, hatta insanlık dışı görünen özellikler vardır ve bu yapıtlarda duygu olsa da, yeni tarzlarda düzenlenmiştir. İlk modernistler genellikle geçmişteki stillerle kurdukları ilişkilerin fazlasıyla bilincinde olan insanlardı, çoğunlukla diğer sanatların ve disiplinlerin sentezini amaçlıyorlar ve eskinin

kalıntıları üzerinde yeni sistemler oluşturmayı deniyorlardı (Schönberg'in on iki nota sistemi ya da Le Corbusier'nin modulor'u* düşünülebilir).

Sinema ile yirminci yüzyılın başındaki bu sanat hareketlerinde dışavurulduğu biçimiyle modernist itki arasındaki ilişki son derece karmaşık fakat yakın bir ilişkidir. *Sanatın Toplumsal Tarihi*[1] adlı kitabında Arnold Hauser izlenimcilik-sonrası döneme kübizm, dışavurumculuk ve gerçeküstücülüğü de dâhil ederek "Sinema Çağı" adını verir. Onun görüşüne göre, sinemanın teknik yöntemleri ile yirminci yüzyıl sanatındaki yeni zaman anlayışının özellikleri arasındaki anlaşma öylesine mükemmeldir ki, modern sanatın zaman kategorilerinin sinemasal biçimin ruhundan çıktığı söylenebilir. Eğer bu görüş kabul edilirse, yeni elektrikli iletişim araçlarından biri olan sinema ile ilişki içindeki modernizmin bütün modelinin, sanatı McLuhan'ın yazılı sözün anlatısal ve betimsel tekil düzeyi dediği olgudan kurtardığı görülebilir. Bu ilişki salt genel bir ilişki değildir; özel modernist teknikler bile sinemasal yöntemlerle ilişkili olabilir. Örneğin McLuhan bilinç akışının film tekniğinin basılı metne aktarılmasıyla mümkün olduğuna dikkat çeker.

Film düşüncesinden kendine dersler çıkaran bir modernist sanat ile uygulamada on dokuzuncu yüzyılın gerçekçi yöntemlerini taklit etmekle sınırlı bir sinemanın bu etkileşiminin paradoksal doğası, kübizm ve sinemanın karşılaştırılmasıyla açıkça gösterilir. Resimde 1907'den 1914'lere kadar süren kübist hareket ile D.W. Griffith'in *The Adventures of Dollie* (1908) ile *Judith of Bethulia* (1913) arasında bir film grameri yaratması aynı döneme rastlar. Hem kübistler hem de sinemacılar gerçekliği algılayışın yeni bir tarzını yaratmaya ve tek bakış açısı-

(*) Modulor: 1946'da Corbusier tarafından tescil ettirilen ve altın oranın özgün biçimde mimarlığa uyarlanmasına dayanan buluş. (ç.n.)

(1) Arnold Hauser, *The Social History of Art* (Routledge & Kegan Paul, London, 1951).

nı (resimde perspektif; filmde en avantajlı noktaya yerleştirilmiş kamera) yıkarak sanatsal etki elde etmeye çalıştılar. Durumlara ve nesnelere eşzamanlı olarak birkaç açıdan yaklaşıp, parçalı imgeleri yeni bir sentez içinde birleştirerek (nesneyi aynı resim içinde hem önden hem de profilden resmetme; tek bir film sahnesini çözümlemek için genel çekim, orta çekim ve yakın çekimi kullanma) zaman ve uzam arasında, nesnelerin kendileri arasında ve nesnelerle ortaya çıkan yapıta (resim ya da film) yeni bir tarzda bakması istenen izleyiciler arasında yeni ilişkiler kurdular.

Bir düzeyde bu iki dışavurum biçiminin temel birliği öylesine tamdır ki, Siegfrid Giedion'un *Space, Time and Architecture*[2] kitabındaki kübizm tanımı kelimesi kelimesine sinemaya da uygulanabilir:

> Kübizmin nesneleri görüşü görelidir: Burada tek bir kişinin otoritesi yoktur, birden fazla bakış açısı vardır. Ve nesneleri bu şekilde çözümlerken, onları eşzamanlı olarak her yönden –alttan ve üstten, içten ve dıştan– gösterir. Kübizm kendi nesneleri üzerinde gezinir ve onları derinlemesine analiz eder. Böylece yüzyıllar boyunca gerçeğin bileşenleri olarak geçerli olan Rönesans'ın üç boyutluluğuna dördüncü bir boyutu, zamanı ekler. Nesnelerin bu birkaç bakış açısından temsili, modern yaşamla çok yakın bağlantıya geçen bir ilkeyi –eş zamanlılığı– ortaya çıkarır.

Ancak bu ortak kimliğe karşın, tek bir kübist film göstermek imkansızdır ve Griffith ile kübistler arasında yakın bağlantıları araştırmak da saçma olurdu. Sinema ve kübizm üzerine yakın zamanlarda yapılmış bir çalışmada yazar[3] bu ikisi arasında çok sayıda kuramsal benzerlikler tanımlayabildi, ancak yalnızca bir tane örnek sunabildi. Griffith'in *Bir Milletin Doğuşu*

(2) Siegfrid Giedion, *Space, Time and Architecture* (OUP, London, 1956), s.432.
(3) David de Smit, *Cubism and Cinema* (Film Studies No.4, Boston University Communication Arts Division), tarihsiz.

filminde John Wilkes Booth'un Lincoln'ün kulübesinin dışındaki geçide girmesinin hemen ardından gelen çekimini seçti. Onun görüşüne göre bu sahne, "kübist resimle şaşırtıcı bir benzerlik gösterir". Soyut hatlar olarak kapı çerçevelerinin doğrusal niteliği ve soldaki parmaklık, düzlemlerin kübist bir düzenlenişinin ürünüdür ve aydınlatma nedeniyle karakter arka planla birleşmiş görünür. Kübist arzulardan tamamen uzak bir yapıt içinde kaybolmuş bu küçük ve önemsiz örneğin, yazarın sinema-kübizm ilişkisine dair sunabildiği tek kanıt olması kesinlikle çok şaşırtıcıdır.

22

Sessiz Deneyim

Kübizm gibi modernist bir hareketle bağlantıları muğlak ve tamamen teorik olsa da, sessiz sinema kendi özgün anlatı modellerini geliştirdi. Kısa tarihi boyunca elde ettiği başarılar büyük ve çeşitliydi. Belki de bu, bizim başlangıç ve bitiş tarihlerini kesin olarak verebileceğimiz tek sanat biçimidir. Kesin olarak söylersek, sinema Lumière Kardeşler'in ilk kısa filmlerini gösterdikleri 28 Aralık 1895'ten önce yoktu ve sinemanın sessiz biçimi *The Jazz Singer* adlı çok iyi olmayan bir Warner Brothers filmi ve yönetmeni Al Jolson'un "Henüz hiçbir şey duymadınız, şuna bir kulak verin," şeklindeki unutulmaz ifadesiyle 6 Ekim 1927'de sonlandı. Bu sözler otuz yıldan biraz fazla bir süre görsel iletişimin çok karmaşık bir aracı haline gelmiş bir sanat formunun bitişini belirtti. Temelleri Griffith ile Sennett tarafından atılan bu sinema sadece Hollywood'da Stroheim'in kasvetli gerçekçiliğinden, Chaplin, Keaton ve diğerlerinin komik başyapıtlarına kadar uzanan çok sayıda yapıt ortaya çıkardı. Avrupa'da, Sovyet ustalardan başka, *İtalyan Hasır Şapkası* (*Un Chapeau de paille d'Italie*, 1927) adlı René Clair komedisi, Abel Gance'ın epik *Napoleon*'u (1927), Carl Dreyer'in neredeyse tamamen mükemmel yakın çekimlerle çektiği *Joan d'Arc'ın Çilesi* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928) adlı

sorgulayıcı incelemesi ve Friedrich Murnau'nun atmosferik *The Last Laugh*'u (1924) kadar birbirinden farklı yapıtlarla karşılaşırız. Eğer Murnau'nun büyük bir Hollywood stüdyosunun kaynakları ile görsel stilinde Almanya'daki denemelerini birleştirdiği *Şafak* (*Sunrise*, 1927) filmi bir hareket, ışık ve gölge sanatı olarak sessiz sinemanın belki de en önemli başarısı ise, bu yeni biçimin özerklik mücadelesini en net şekilde gösteren de Sergei Eisenstein'ın filmleridir.

Eisenstein yirmi dört yıllık yaratıcı yaşamında yalnızca yedi film tamamladı, fakat o bugün sinemanın en büyük kuramcılardan biri olduğu kadar sinemanın en büyük yenilikçilerinden biri olarak da kabul edilir. Onun yaklaşımı bir karşıtlıklar dizisiyle karakterize olur. Güneyli D. W. Griffith'in onun üzerinde derin bir etkisi olsa da, Eisenstein Marksizm'e tamamen bağlı kaldı. Ancak onun politik görüşleri nerdeyse takıntılı bir şekilde ilgilendiği dinle ve dini imgelemle bir arada yaşadı. Burjuva geçmişine rağmen, o sinemasıyla sıradan insanlara, işçilere ve köylülere ulaşma arzusuyla hareket etti. Bir mühendis olarak aldığı eğitim onun avant-garde tiyatro gruplarındaki çalışmaları ile dengelendi ve entelektüel yaklaşımı onun filmlerinde sinema tarihinin en duygusal imgelerinden bazılarının ortaya çıkmasına engel olmadı. O tamamen Rusya'daki devrimin başarısını izleyen kültürel altüst oluşun bir ürünü ve parçasıydı. İlk filmi *Grev*'i (*Stachka*, 1925) yaptığında yirmi beş yaşındaydı ve bu film onun Meyerhold'un tiyatro üzerine düşüncülerine yönelik ilgisini ve Proletkult (Proleter Kültür) Tiyatrosu'ndaki deneyimlerini yansıtır; bu filmde Eisenstein sirk, *commedia dell'arte*, sessiz komedi filmleri ve doğu tiyatroları gibi farklı kaynaklardan aldığı öğeleri birleştirdi. Gösterildiğinde, *Pravda* gazetesinde "sinemamızın ilk devrimci filmi" olarak tanımlanan *Grev*, Çarlık Rusyası'nda başlayan ve başarısızlıkla sonuçlanan bir grevin öyküsünü anlatır. Patronlar abartılı bir biçimde karikatürize edilir, fabrika sahipleri nefret

uyandırıcı karakterlerdir ve bir greve ihtiyaç olduğu konusunda tartışan işçileri gizlice dinleyen polis muhbirlerinin yüz çekimlerinin arasına hayvan başlarının çekimleri sokulur. Bir işçinin intiharının tetiklediği grev devam ederken, işçilerin başlangıçta bu alışılmadık boş zamandan aldıkları keyif, koşulların zorlaşması ve yetkililerin tehdit, rüşvet ve provokasyonlara başvurmasıyla giderek ortadan kalkar. Kazak atlarının ortasına düşen yolunu kaybetmiş küçük bir çocuğun içine karıştığı küçük olay finaldeki çatışmaya neden olur. Burada Eisenstein'ın kitleleri yönlendirme ustası olduğu çok açık ortadadır ve işçilerin askerler tarafından katledilişi ile bir kasabın kestiği etin görüntülerini bileştirerek cesur bir kurgulama örneği gösterir.

Eisenstein daha sonra bu çok etkili filmin bazı teatral öğelerinden hoşnut olmadı ve onun bir sonraki ve en ünlü filmi olan *Potemkin Zırhlısı* (1925) çok açık bir biçimde Sovyet film öncülerinin kuramlarının bir ürünüydü. Kuleshov'un kurgu düşüncesinden ve Vertov'un belgesel yaklaşımından yararlanan Eisenstein 1923'te yazdığı ve "atraksiyonlar kurgusu" (çarpıcı kurgu) adını verdiği bir yazıda düşüncelerini iyice geliştirmişti. Bu kuramın temelinde, uygun biçimde birleştirilen iki çekimin bunların tek başına yapabileceklerinden daha büyük bir etki yaratabildiği anlayışı yatar. Daha sonraki kuramsal yazılarında Eisenstein bu düşünceyi Pavlov'un koşullandırılmış tepkilerimiz ile ilgili teorileriyle ilişkilendirdi ve Japon tiyatrosu ve James Joyce'un yazılarında bunun paralellerini buldu. Ancak *Potemkin*'de onun kaygısı öncelikle anlatı üzerinedir: Çürümüş et yemeye zorlandıkları için 1905'te Potemkin savaş gemisinin denizcileri arasında başlayan isyanın öyküsünü en etkili terimlerle anlatmak. Filmin ortasındaki Odessa merdivenleri sekansı sinema tarihinin belki de en iyi bilinen ve en etkili on bir dakikasını oluşturur. Subayları alt eden isyancılar, çatışmada öldürülen liderlerinden birinin cesedini kıyıya

gönderirler. Huzurlu gün ışığında Odessa yaşayanları gemicileri görmek için kıyıya gelirler ve cesaretlerinden dolayı tezahüratta bulunurlar. Ardından birdenbire Çar'ın askerleri görünür ve kalabalığa uyarı ve ayrım yapmaksızın ateş açarlar. Askerlerin makineye benzer bir disiplin içinde yürüyüşleriyle, saldırı altındaki insan yığınının karmaşası arasında kurgu yaparak Eisenstein alışılmamış filmsel gerilimler yarattı. Dikkatli bir şekilde ayrıntılar seçme yoluyla (askerlere *doğru* koşan bir kadın, merdivenlerden aşağı yuvarlanan başıboş bir bebek arabası, bir kurşunla paramparça olmuş bir gözlük) büyük bir duygusal etki elde etti. Dahası, bu ayrıntıları bir araya getirmenin incelikli bir tarzıyla, olaylar gerçek yaşamda olabildiğinden daha uzun tutulsa bile sinemada dikkatin nasıl yakalanabileceğini gösterdi. Bu şekilde yaparak da filmlerin zamanın sınırlarından kurtuluşunu ve bir *montaj* ya da kurgu sanatı olarak sinemanın özgünlüğünü sundu. Eisenstein bu filmi aslen 1905'teki devrimci hareketleri ortaya koymak için çekmişti, fakat çekimler yapılırken o yalnız *Potemkin*'deki denizci ayaklanmasının bütün bir film için yeterli malzeme sunduğunun da farkındaydı. Kasten kısıtlanmış bir çerçeve içinde bile o tek başına Çar'ın askerlerinin yaptığı saldırı olayını alıp, bunun bir baskı ve şiddet tarihini simgeleyebileceğini anladı.

Eisenstein'in daha sonraki iki filmindeki stilistik yaklaşımı birbirinden oldukça farklıdır. 1929'a kadar tamamlayamadığı ve başlangıçtaki adı *Genel Çizgi* (*Generalnaya Liniya*) olan *Eski ile Yeni* (*Staroye i Novoye*) filmini kolektifleştirmenin* avantajlarını en basit açıdan göstermek için planladı. Filmde biçare ve sinmiş bir köylüyken Bolşevik düşüncelerin ve makineli tarımın getirdiği yararlara müteşekkir olan, özgüven sahibi modern bir kadına dönüşmüş Marfa Lapkina'nın öyküsünü anlat-

(•) Sovyet hükümetinin özellikle 1929-1933 tarihleri arasında takip ettiği ve bireysel çiftlikleri kolektif kolhozlara dönüştürerek hem tarımı dönüştürmeyi hem de zengin köylüleri (Kulakları) saf dışı etmeyi hedefleyen siyaset. (ç.n.)

tı. Bu film öne sürdüğü tezler lehine akıl yürütmeye dayalı bir argüman değil, fakat eski dönemdeki geleneklerin karanlık durgunluğunu silip süpüren yeni güçler için nahif ve basitleştirilmiş bir övgüydü. Eisenstein'ın kendi sinema ustalığından aldığı coşkulu haz, Marfa'nın satın aldığı boğaya ve yeni makineye duyduğu çocuksu bağlılığıyla el ele gider. Bu filmin kasti basitliğine zıt olarak, 1917 devriminin onuncu yıl dönümü anısına 1927'de yaptığı *Ekim* (*Oktiyabr*) filmi entelektüel açıdan fazlasıyla karmaşık bir yapıttır. Eisenstein bu filmde üzerinden yalnızca on yıl geçmiş olan "dünyayı sarsan on günün" yeniden oluşturulması sorunuyla karşılaştı. Hem mevcut parti çizgisine uymak, hem de olayları ilk elden bilen binlerce insanı ikna etmek için inandırıcı bir film yapmak zorundaydı. Filmin genel yapısı, partinin 1927 yılındaki resmi hakikatinin bir versiyonudur (sözgelimi, Troçki'nin oynadığı bölüm çıkarılmıştır) ve bu anlamda *Ekim* objektif bir tarihsel doküman değildir. Öte taraftan filmin başarılı olduğu yer devrim duygusunu yakalayabilmesindedir. Otantik dekorların kullanılışı ve kitlelerin hareket halinde olduğu sahnelerinin ustaca yönlendirilişi sokaklarda halkın yaptığı gösteriler, Kışlık Saray'a yürüyüş ve şarap mahzeninde çok canlı bir yaşam süren Çar'ın iktidarına son verilişi gibi sekansları ortaya çıkarır.

Ancak bu gerçekçi kaygıların ötesinde *Ekim* Eisenstein'ın *montajın* olanaklarını kullanışının en uç örneği olması bakımından da büyük önem taşır. Gerçekten de sessiz sinemanın kendi biçimsel diline sahip otantik bir modern sanat olarak değerlendirilme iddiasını en açık şekilde ispatlayan filmlerden biridir. Eisenstein'ın aygıtlarının bazıları, *Potemkin*'in Odessa merdivenleri sekansında denenmiş düşünceleri geliştirir. Böylece ateş açan bir makineli tüfeğin etkisi, araya hızlı bir şekilde silahın farklı detay çekimlerinin sokulmasıyla aktarılır. Barışçıl bir gösteride üzerlerine ateş edilen işçilerin kaçmasını engellemek için köprünün açılması, açılan köprünün öbür ta-

rafından ölü bir kızın saçılmış saçlarını gördüğümüzde yeni bir acıma duygusu uyandırır. Eisenstein, Geçici Hükümet lideri Kerensky'nin basiretsizliğini anlatmak için zaman ve uzamla başka tarzlarda oynar. Kerensky adına yeni ve tumturaklı unvan üstüne unvanlar eklerken, biz onu defalarca aynı merdivenlerden ağır ağır çıkarken görürüz. Çekim açıları, defne çelengiyle taçlandırılmış bir heykel gibi ironik bir etki yaratır. Aynı etki araya kuyruğunu açmış mekanik bir tavus kuşuyla övünen ve Napolyon'un küçük bir porselen figürüne bakıp derin düşüncelere dalan Kerensky'nin görüntülerinin sokulmasıyla da sağlanır. Karşı-devrimci General Kornilov'un ilerleyişi Eisenstein'ı daha cüretkar aygıtlara yöneltir. Filmin başında simgesel olarak kırılan III. Alexander'ın heykelinin parçaları Kornilov'un gücü arttıkça yeniden birleşir. Onun "Tanrı ve Ülke için" sloganının gülünçlüğü, bu sloganı görüntüleyen bir dizi imgeyle sergilenir. Eisenstein Batı'nın geleneksel Tanrı imgesinden (barok İsa) Hint heykellerine, Çin tanrılarına ve nihayet ilkel totemlere doğru bir çok uygarlıktan hızla birbirini izleyen görüntüler oluşturur. Bu entelektüel *montajın* tamamı başarılı değildir, fakat *Ekim*'in düşselliği otuz yıldır sinemada duygulara yönelik neredeyse eşiti olmayan bir hitap kabiliyeti ve entelektüel zenginliğe sahiptir ve buna ta ki Michelengo Antonioni *Batan Güneş* (*L'eclisse*, 1962) filminde 1960'ların nevrozunun incelemesini tamamlamak için soyut imgelerin benzer bir serisini kullanana dek rastlanmamıştır.

1929'da Eisenstein sesin sinemaya girişini selamlayan ve onun sunduğu olanakların bazılarını gösteren bir manifesto imzaladı, ancak ilk sesli filmini tamamlaması için dokuz yıl beklemek gerekti. Bu süre zarfında bazı aylarını Hollywood'da ses tekniklerini öğrenmekle ve hiçbir zaman çekmediği senaryolar geliştirmekle geçirdi. Ardından sosyalist romancı Upton Sinclair'in desteğiyle, sonu felaketle biten bir Meksika macerasına girişti. *Yaşasın Meksika!* (*Que Viva Mexico!*) filmi için otuz

beş mil uzunluğunda bir film çekti, fakat Sinclair ile kavga etti ve Eisenstein'ın filmi kurgulamasına hiçbir zaman izin verilmedi. Sovyetler Birliği'ne döndüğünde kendi sanatsal kaygıları ile Batılı beğenilerin, Sosyalist Gerçekçiliğin o günkü talepleriyle uyumsuz olduğunu fark etti ve dönüşünden sonra çektiği ilk film olan *Bejin Çayırı* (*Bejin Lug*, 1932) ideolojik sebeplerden dolayı yasaklandı. Yıllarca hocalık yaptıktan sonra, on üçüncü yüzyıldaki Germen istilacılara karşı Rus direnişini anlattığı epik film *Alexander Nevsky*'yi yöneterek sinemaya geri döndüğünde, stili tamamen değişmişti. Bu film ve planlanan üçlemeden ancak ikisini tamamlayabildiği *Korkunç Ivan* oldukça yeni sanatsal kaygıları temsil eder. Eisenstein bu dönemde sinemayı bütün sanatların gerçek ve nihai sentezi olarak görüyordu ve bu filmler "kültürün erken dönemlerinde ayrılmaz olan ve yüzyıllardır tiyatronun birleştirmek için boşuna çaba harcadığı seyirliğin bu ayrı duran parçalarını" bir birlik içinde bütünleştirme denemesidir. Eisenstein Eski Rusya'yı şekillendirmek için giriştiği bu görkemli araştırmalara sembolik dekor, etkileyici aydınlatma ve stilize oyunculuk kullanımıyla bir opera boyutu kazandırır ve besteci Sergei Prokofiev ile gerçekleştirdiği çalışma, sinemada imgelerle müziğin bir araya getirilmesine yönelik en başarılı girişimlerden biri olarak kabul edilir.

23

Dışavurumculuk

Sinema ile gerçeküstücülük ve dışavurumculuk gibi başlıca modernist hareketler arasındaki ilişki, sinema ile kübizm arasındaki ilişkiden daha somuttur, ancak bu eşit derecede önemli sınırlamalar da ortaya koyar. "Dışavurumcu" ve "gerçeküstücü" terimleri filmler için sık sık kullanılsa da, yirminci yüzyılın başındaki sanat hareketleriyle özgül bir ilişkiden nadiren bahsedilir. Daha yaygın olarak ise bu terimler yalnızca fantastik ve tuhaf olsun diye tasarlanmış çalışmalara suni bir önem vermek için aşırı şekilde sulandırılmış bir anlamda kullanılır. Bir edebiyat ve sanat hareketi olarak dışavurumculuk Walter Sokel tarafından kübizmden çok gerçeküstücülüğe yakın olan ve modernizmin varoluşsal ya da ilk-varoluşsal biçimi olarak başarılı bir şekilde tanımlanmıştır; yani dışavurumculuk "nesne merkezci, entelektüel ve dilbilimsel olarak deneysel olmaktan çok öznel, düşsel ve imgelemseldir."[1] Bu açık ifadeye göre dışavurumculuk sinemada, hatta Birinci Dünya Savaşı'nı hemen takip eden dönemin Alman sinemasında bile nispeten az yankı yaratır. Genelde dışavurumcu sinema olarak adlandırı-

(1) Walter Sokel, *The Writer in Extremis* (Standford University Pres, Standford, California, 1959), s. 30.

lan filmlerin çoğunun kökenleri gerçekte Alman romantizmi ve *Coşkunluk Akımı*'dır (*Sturm und Drung*). Alman sineması üzerine yaptığı *The Haunted Screen* (*Tekinsiz Perde*) adlı büyüleyici incelemesinde Lotte Eisner bu sinema ile Kafka, Toller ve Trakl'dan ziyade E. T. A. Hoffman ve Jean Paul Richter arasında daha yakın bağlantılar bulur.[2] Eisner çok anlamlı bir biçimde çoğu zaman dışavurumcu olarak düşünülen chiaroscuro* efektlerinin *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*'nden (*Das Kabinet des Dr. Caligari*) çok önce varolduğunu da belirtir ve tiyatrosu, Alman sessiz sineması ürünlerinin aydınlatması ve kompozisyonu üzerine şüphesiz etkili olmuş olan Max Reinhart'ın bir dışavurumcunun tam tersi olduğunu ifade eder.

Bununla birlikte Robert Wiene tarafından 1919 yılında çekilen *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* dışavurumcu bir sinemanın olanaklarının dikkate değer bir kanıtıdır. Yazarlar Carl Mayer ve Hans Janowitz senaryoyu görünüşte kişisel deneyime dayandırdılar. (Janowitz günün birinde bir sirke gitmişti ve orada bir cinayet sonrasında, katilin kim olabileceğini düşünmüştü) Fakat senaryoyu bir filme dönüştürürken sinemacılar gerçek mekânların yerine dışavurumcu yaklaşımlara ilgi duyan bir sanatçılar gurubunun özel olarak oluşturduğu arka perdeleri ve boyanmış dekorları kullandılar. Bu şekilde film dışavurumcu tiyatronun atmosferine –bozulmuş perspektif ve gölgeler içindeki yaratıkların hâkim olduğu bir atmosferi– Poe ve E. T. A. Hoffman'ı hatırlatan bir öyküyü ekler. Mayer ve Janowitz tarafından tasarlanan bu öykü arkadaşının öldürülmesinin ve nişanlısının kaçırılmasının gizemini çözen akıllı bir genç adamla ilgiliydi. Sonuçta bu genç adam, Cesare adlı talihsiz bir uyurgezeri sirk eğlencesi ve ölümcül niyetlerini gerçekleştirme aracı olarak kullanan Dr. Caligari adlı, o bölgenin akıl hastanesindeki ürkütücü bir doktorun maskesini düşürmekte başarılı olur.

---

(2) Lotte Eisner. *The Haunted Screen* (Secker & Warbung, London, 1969).

(*) Chiaroscuro: Resimde, üç boyutlu nesneleri gölge ve ışık yardımıyla oluşturma tekniği. (ç.n.)

Bu anti-otoriteryan senaryonun anlamı, gerçek filmde, öykünün içinde geçtiği çerçeve nedeniyle tersine döner. Kahraman başlangıçta akıl hastanesinde bulunan bir kişi olarak gösterilir ve filmin sonunda hiç de ölüm saçan kötü bir adam olmayan Dr. Caligari hastasının saplantılarının doğasını bilen ve onu iyileştirecek olan sempatik bir doktor olarak ortaya çıkar. Bu açık tersine dönüşe rağmen, film büyük ölçüde keskinliğini korur. Örneğin, filmin sonunda çözümün makullüğü, hâlâ kabusvari bir dekor gördüğümüz için zayıflatılır. Caligari rolündeki Werner Krauss'un ve Cesare rolündeki Conrad Veidt'ın tamamen stilize oyunculukları çok etkilidir ve film Parker Tyler'ın da belirttiği gibi, cinselliğin karanlık güçlerinin fantastik bir modern araştırmasıdır ve bu haliyle birçok modern underground filmin öncüsüdür. *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* aynı zamanda fotoğrafik olanaklara sırtını dönen ve kendi gerçekliğini yaratan mükemmel bir film örneğidir. Film kusursuz bir biçimde öznel bir görüşü (bir delinin dünyayı görüş tarzını) yakalar ve filmlerin canlanmış resimler olmasını isteyen kendi tasarımcılarının amacını gerçekleştirir.

Esasında sinemadaki dışavurumculuk bu tek önemli yapıta ve dışavurumculuğun öğelerini alan ama bunları tamamen dışavurumcu olarak tanımlanamayacak bir stilin parçaları olarak kullanan birkaç Alman filmi (Paul Leni'nin *Waxwork*, Friedrich Murnau'nun *Nosferatu*'su vb.) ile yine Wiene'ın *Genunie* (1920) ve *Raskolnikov*'u (1923), Karl Heinz Martin'in *Von Morgens bis Mitternachts*'ı (1920) gibi bu formülü tekrarlayan bir avuç denemeye indirgenebilir. Daha yakın zamanlarda, 1926 yılında yazan ve sinemadaki dışavurumcu akımı gerçek bir dönüşümü ortaya çıkarmakta başarısız bulan, parlak bir başlangıcın ötesine geçememiş yinelemeler tarihi olarak gören Rudolph Kurtz'un ulaştığı sonuçları çürüten bir çalışma yapılmamıştır.[3] Bununla birlikte dışavurumcu terimini, gerçekçiliği

(3) Rudolph Kurtz, *Expressionismus und Cinema* (Verlag der Lichtbildbühne, Berlin, 1926; yeniden basım, Hans Rohr, Zürih,1965).

sanatçının içsel deneyiminin sembolik dışavurumunun taleplerine tabi kılmaya yönelik herhangi bir eğilimi belirtmek amacıyla daha geniş bir anlamda kullanabiliriz. Eğer terimi bu şekilde kullanırsak, dışavurumcu bir sinemadan gerçekten de bahsedebiliriz. Işık ve gölgenin dışavurumcu kullanımı organize suçun kusursuz bir sosyolojik betimlemesi olan 1930'lu yılların klasik Amerikan gangster filminin önemli bir bileşeniydi. Bu Amerikan geleneği Orson Welles'in *Yurttaş Kane* filmi ile birlikte yenilendi ve Welles'in daha sonraki heyecan filmleri (thriller) bu anlamda dışavurumculuğun parlak örnekleridir. Sözgelimi, *Şanghaylı Kadın* (*Lady from Shangai*, 1947) filminde kötü Bannister ailesinin grotesk karakterleriyle ve aynalı bir koridordaki silahlı çatışmayla doruğuna ulaşan bir finalle karşılaşırız. *Bitmeyen Balayı*'da (*Touch of Evil*, 1958) Welles'in canlandırdığı Hank Quinlan karakteri kabusvari boyutları olan bir karakterdir ve bu filmde de Charlton Heston'ın Quinlan'ı ve asistanını kentteki yapı iskeleleri ve petrol kuleleri cangılında takip ettiği fazlasıyla klasik bir dışavurumcu sekans vardır. Hem Carol Reed'in *Üçüncü Adam*'ı, hem de Robert Aldrich'in *Öp Beni Öldüresiye* (*Kiss Me Deadly*, 1955) filmi çok farklı tarzlarıyla bu kara geleneğin bir parçasıdırlar. Korku sineması da çok sık olarak dışavurumcu izler taşır; Alfred Hitchcock'un *Sapık* filminin Gotik aşırılıkları bunun mükemmel bir örneğidir. Ancak bütün bunlar geleneksel anlatı sineması yapısı içinde oluşturulan filmlerdir ve görsel stile rağmen, filmin bütünsel anlamı dışavurumcu olmaktan uzak olabilir. Caligari'nin gerçek varisinin, filmlerinin çoğu ışık ve gölgenin kullanımında olduğu kadar endişeyi göstermesinde de dışavurumcu olan İsveçli yönetmen Ingmar Bergman olduğu düşünülebilir.

Otuz yıllık film kariyeri boyunca yazar-yönetmen olarak Bergman'ın sineması, 1940'larda yaptığı *Liman Kenti* (*Hamnstad*, 1948) gibi doğalcı dramalardan 1969'da tamamladığı tamamen stilize televizyon oyunu *Bir Ayin*'e (*Riten*) kadar geniş bir alana uzanır. Fakat onun en önemli filmlerinden birkaçı dı-

şavurumcu mirasın bir parçasıdır ve sineması dışavurumcu araçları ödünç almaktan vazgeçip, filmsel potansiyelin tamamen olgun ve modern yönlendirilişine doğru geliştikçe Bergman'ın sanatının artan bağımsızlığını gösterir. 1953'te yönettiği *Sawdust and Tinsel* filminin açılışı onun sessiz sinemaya olan borcunu gösterir. Karısı bir grup askerle çıplak bir şekilde banyo yaparken Frost adlı karakterin küçük düşmesinin ve çektiği büyük ızdırabın gösterildiği uzun giriş bölümü özellikle bu açıdan ilginçtir. Ses senkronize değildir, ışık serttir ve film keskin kontrastlarla doludur. Silahların ateşlenmesi ve askerlerin insanlara bağırması gibi çekimlerin kurgusu Eisenstein'ın bilinçli bir taklididir ve bütün sekans umutsuzluk ve kederin canlı bir portresidir. Dört yıl sonra yaptığı *Yaban Çilekleri* (*Smultronstället*) bütün olarak akılcı bir yapıya sahiptir ve Lund Üniversitesi'ne şeref unvanını almaya giden yaşlı bir adamı anlatır. Fakat yaşlı adam yola çıktığında, anıları ve kabusları onu rahatsız eder. Film *Caligari*'yi anımsatan bir tuhaflığın olduğu böylesi bir düş ile başlar. Isak Borg kendisini, saatlerinde akrep ve yelkovan bulunmayan tamamen boş ve sessiz bir kentte bulur ve seyrettiği cenaze birden bire kendi cenazesine dönüşüverir. Ardından çocukken yaşadığı eve geri dönüşü düş benzeri imgelerin ferahlatıcı serinliğini getirir. Bu düşlerde tecridin ve küçük düşmenin gerçek ve düşsel sahneleri ayrılmaz bir biçimde iç içedir ve Isak kendi geçmişindeki insanlarla konuşabildiğini anlar. Film, kendisine işkence eden düşüncelerinden kurtulan Isak'ın, suyun parıldadığı ve ailesi ile çocukluk aşkının yanında olduğu bir yaz gününü hatırladığı belleğinin huzur verici dünyası içinde sona erer.

1958 yılında yapılan *Büyücü* (*Magition / The Face*) yönetmen tarafından bir komedi olarak tanımlanır, ancak gerçekte film korku sineması geleneklerini kullanır. Sözgelimi film bir ağaca kurulmuş idam sehpasının yanından geçen bir at arabasının durduğu ve ölü bir adamın yere indirildiği klasik bir çekimle başlar. Filmde iki kez açıkça ölü olan bir adam hayata

geri döner ve kilit sahne soğuk bir rasyonelliğe sahip tıbbi danışmanın, mürekkep hokkasında bir göz beliriverdiği, kesik bir el ona dokunduğu ve daha önce parçalara ayırdığı adam birdenbire onun karşısına dikildiği vakit korkudan ödünün patlamasıdır. Ancak bu yapı içinde Bergman yalnızca izleyiciyi korkutmaktan daha fazlası ile ilgilenir. Filmin bütünü yanılsama, aldatma ve hile üzerine bir tefekkürdür. Bergman, Albert Emmanuel Vogler karakterini yaşamı ve devinimi imgelerde görmek isteyen insani zayıflığımızla oynayan bir hokkabaz olarak sunarak, yönetmenlik hakkındaki kuşkularını dile getirir. Bergman çocuklukta yaşadığı deneyimlere kadar geri giderek sinemaya olan ilgisinin izlerini sürmüştür: Güneş ışığında canlanmış görünen ve yan kapıdan işitilen piyanonun sesiyle birleşen duvardaki görüntüler ya da geceleyin çocuk odasının duvarındaki "sözcüklerle ifade edilemeyen"[4] bir takım figürler. Bu, *Büyücü* filminin yeniden yakaladığı atmosferdir. Vogler başlangıçta sessiz, sakallı, gizemli iyileştirici güçler iddiasında bulunan etkileyici bir İsa-benzeri karakterdir. Ancak bu sakal ve sessizliğin her ikisi de sahtedir ve toplum için bir tehdit olarak görülüp hapsedilmemek için kendisini bir hilekar ve numaracı olarak yutturması gerekir. Hileleri için ayrıntılı bir şekilde geliştirilmiş ekipmanlara ihtiyaç duyar, fakat hileleri yalnızca korkutmakta başarılıdır. Bir dilenciye indirgenir, ancak sonuçta izleyicinin önünde değil de kralın önünde oyununu sergilemesi için çağrı alır. Film boyunca neyin gerçek neyin aldatmaca olduğu konusunda sürekli yanılgıya düşürülürüz, fakat sanatçının kendisini sorgularken yaşadığı acı ve eziyet fazlasıyla nettir.

Büyücü kendine model olarak korku sineması geleneklerini alıyorsa da, Bergman'ın 1966'da çektiği *Persona* gibi olgunluk

(4) Ingmar Bergman ile söyleşi. *Films and Filming* (Eylül-Ekim 1956); Andrew Sarris'in *Interviews with Film Directors* (Bobbs-Merrill, New York, 1967) adlı kitabında yeniden basıldı.

dönemi filmleri tamamıyla özgün yapıtlardır. *Persona*'da bütün atmosfer düş-benzeri ve özneldir. *Yaban Çilekleri*'nin rahatlatıcı rasyonel yapısı bu filmde kaybolmuştur, bunun yerine bizler yanılsama ve gerçeklikle oynayan ve izlediğimizin bir yaşam dilimine ait olmayıp bir film olduğunu bize sürekli hatırlatan entelektüel bir oyunla karşılaşırız. Biçim bozumu filmin konusunu şekillendiren karakterlerin ruhsal çöküntüsünü mükemmel bir şekilde yansıtır. Ancak bu karakterler doğalcı bir anlatıdaki uzun uzadıya anlatılan karakterlerden değillerdir. Filmin adının da ifade ettiği gibi, bu karakterler aslında *Büyücü*'deki Vogler gibi gerçeği saklayan maskelerdir. Bir hemşire olan Alma ve ruhsal bir rahatsızlık geçiren opera sanatçısı Elisabeth tek bir kişiliğin bölünmüş iki parçasıdırlar, bununla birlikte onların ilerleyen dostlukları hakiki kadınlar arasındaki bir ilişkinin gerçek şefkati ve öfkesine sahiptir. Her sahnede neyin hayali neyin gerçek olduğundan asla emin olamayız. Filmin özü gerçekte mantıksal başlasa da, film insanın kafasını karıştıran sahneler içerir. İki kadın masada otururken Elisabeth bizim işittiğimiz sözleri söyler mi? Elisabeth, Alma'yı gece görmeye gider mi? Ya da bunlar sadece Alma'nın düşleri midir? Ardından film bu yapıyı da bertaraf eder ve kadınlar arasında geçen sahneler daha sorunlu bir atmosfere bürünür. Elisabeth'in kocasının ziyareti açıkça hayaldir, fakat bunu hangi kadının hayal ettiğine dair hiçbir ipucumuz yoktur. Bu kadınlar birbirlerinin en derinde yatan düşüncelerini okuyabilmektedirler ve yüzleri birbirlerinin içinde karışıp kaybolur. Böylece *Persona*'nın aksiyonu öyküden ve karakterlerden uzaklaşıp bizim düşüncelerimize doğru hareket eder ve yönetmen ve onun imgeleminin türettikleriyle eşit bir zeminde öznel bir bakışı paylaşırız.

24

Buñuel ve Gerçeküstücülük

Eğer gerçeküstücülüğe dönecek olursak, bir sanat ve edebiyat akımı olarak onun temel öğelerinin çoğunun sinemaya da uygun olduğunu görürüz: Düşler ve halüsinasyonlar, imgelem ve bilinçdışınm araştırılması, şans ve kendiliğindenlik. Ancak gerçeküstücülük diğer akımlar gibi yalnızca bir hareketten daha fazlası olmayı (aslında bir yaşam tarzı oluşturmayı) amaçlamıştır ve bu amaca göre kendi değerler sistemi film endüstrisinin ticari yapısıyla tam bir çatışma içindedir. Patrick Waldberg sinemasal yöntemlerle uyumluluk gösteren bu hareketin sanatsal hedeflerinin elverişli bir tanımını sunar. Bütün gerçeküstücü sanatçılar arasında *"görünümlerin üstünde ve ötesinde daha hakiki bir gerçeklik, içsel modelle dış dünyanın bir çeşit sentezini bulma arzusu vardır... İnsan figürleri ve nesneler kendi doğal işlevlerinden koparılır ve bunlar beklenmeyen –belki de şoke edici olan– ve bu nedenle her birine yeni bir nitelik kazandıran başka türlü bir ilişki içinde karşı karşıya getirilirler."*[1] Bu türden amaçların gereksinim duyduğu teknikler tamamen bizim sinemayı deneyimlememizin parçasıdır. Carl Dreyer ve Robert Bresson gibi dini düşüncelere sahip sanatçılar görünümler

(1) Patrick Waldberg, *Surrealism*, Thames &Hudson, London, 1965, s. 8.

dünyasının ötesinde gördükleri gerçekliği başarılı bir şekilde gösterirler ve şok etkisi yaratmak için, Eisenstein'ın sinema anlayışının tam merkezinde yer alan *montaj* yoluyla görüntüleri çarpıştırma tekniğini kullanırlar. Üstelik gerçeküstücülerin geleneksel anlamda sanat olmayan oyun ve şakalardan aldıkları hazzın onları 1920'lerde sanatsal olarak fazla saygın olmayan sinema gibi bir biçime yakınlaştırdığı düşünülmüştür. Sinema daha başında cazibesini ortaya koydu ve 1929 yılında André Breton ile Louis Aragon şu ünlü ifadeyi sarf ediyorlardı: "Bu yüzyılın engin gerçekliğini aramak istiyorsak, *The Exploits of Elaine* ve *Les Vampires*'e bakmamız gerekecektir. Bunlar biçimin ve hazzın ötesindedirler."

Ancak onları cezbeden şey, Ado Kyrou'nun *Le sureealisme au cinema*[2] adlı kitabında belirttiği gibi, aslında çok sayıdaki kötü filmde bilinçsiz ve yaygın bir şekilde bulunan gerçeküstücülüktü. Fotoğrafçı ve yönetmen Man Ray'in tutumu, en kaba filmlerde bile her zaman on ilginç dakikanın bulunduğunu ve en iyi filmlerde bile bundan daha fazlasının olmadığını söylediğinde, bunun belki de tipik bir örneğini oluşturur. Zengin ve esnek bir iletişim aracı olan ve sanatçının zaman, uzam ve cismin sınırlamalarına hiç aldırış etmemesine olanak sağlayan sinema, ilk bakışta gerçeküstücü düşünce ve yaratım için ideal bir aygıt olarak görünür. Ancak profesyonel film yapımının temel yöntemleri gerçeküstücülerin çok önem verdikleri otomatik yazı düşüncesine yabancıdır ve film yapımcılarının saf gerçeküstücü tutumların dışavurumuna karşı düşman olmaları her zaman ihtimal dâhilindedir. Paris'teki avant-garde dönemde dahi üç önemli deneysel yapıt (Man Ray'in *Le Mystère du Château de Dés*, Louis Buñuel'in *Endülüs Köpeği* ve Jean Cocteau'nun *le Song D'un poète*'si) bu sistemin dışında yapıldı ve tek bir patron (Noailles Vikontu) tarafından finanse edildi.

(2) Ado Kyrou, *Le sureealisme au cinema*, Arcanes, Paris, 1953.

Sonuçta Gabriel Vialle gibi beyaz perdenin asıl gerçeküstücü şairlerinin bir elin parmaklarını geçemediği sonucuna varılabilir. Kaligrafi, animasyon ve hareketi öne çıkaran Ernst, Masson ve Mirò gibi gerçeküstücülerin ardından 1920'lerde bazı "saf" sinema denemeleri yapılmıştır. Fakat bunların kaçı doğrudan doğruya gerçeküstücüdür? Bu gruba en yakın olan Hans Richter bile *Filmstudie* (1926) döneminde gerçeküstücülüğü gerçekten de anladığından emin olmadığını belirtmiştir. Richter ve Fernand Léger gibi sanatçıların soyut sinemasının sinema tarihinde belirli bir yeri vardır, fakat bunlar marjinaldirler ve hatta dönem dönem gerçeküstücü polemikçiler tarafından bu sinemaya saldırılmıştır. Tamamen gerçekdışı bir sahne meydana getirmek için aslına sadık olarak yeniden üretilen varlık ve nesneleri (Magritte, Delvaux ve Dali'nin benimsediği) alternatif gerçeküstücü yöntemlerle kullanan filmler oldukça fazladır. Ancak gerçeküstücü terimini belirli bir kesinlikle kullanmaya kalkarsak, Dadacı esinlerin olduğu filmler (René Clair'in *Perde Arası-Entr'ance* ile Duchamp ve Man Ray'in filmleri gibi) ile yaratıcıları hiçbir zaman bu harekete dâhil olmamış kişilerin (akla hemen filmlerini genelde gerçeküstücülerin sevdiği Jean Vigo ve bir dönem için gerçeküstülerin bir numaralı düşmanı olan Jean Cocteau gelir) filmlerini ayrı tutmamız gerekecektir. Şayet bunu yaparsak, 1920'lerin sonu ve 1930'ların başından, senaryosunu Antonin Artaud'nun yazdığı ve Germaine Dulac'ın yönettiği *Coquille et le clergymen* ile Buñuel'in *Endülüs Köpeği* ve *Altın Çağ* (*L'Age d'or*, 1930) adlı iki klasiği dışında elimizde pek bir şey kalmaz.

Ancak Buñuel'in bu iki filmi gerçeküstücü bir sinema düşüncesinin tam bir kanıtıdır. Sinema tarihinin en karmaşık ve en özgün yönetmenlerinden biri olan Louis Buñuel 1900 yılında İspanya'da doğdu. Yirmi beş yaşındayken Paris'e gitti, burada orta sınıf geçmişini ve Cizvit'lerden aldığı eğitimi ebediyen reddetti. Gerçeküstücü hareketin kıyılarında kalan tanınmamış genç bir adam olarak ilk filmini o dönemde, bu hareketin

yine tanınmayan bir başka siması olan İspanyol Salvador Dali'yle birlikte yönetti. *Endülüs Köpeği* bu ikilinin kendi düşleri hakkında yaptıkları tartışmalardan doğdu ve senaryosu üç günlük süre içinde ortaklaşa olarak yazıldı. Tek başına yönetmenlik sorumluluğunu üstlenen Buñuel'e başrol oyuncusu Pierre Batcheff çok yardımcı oldu, çünkü Batcheff filmin ıstırap içindeki kahramanının bütün niteliklerine sahipti – nitekim üç yıl sonra intihar etti. Dali ve Buñuel geleneksel öykü çizgisinin yerine düşsel olaylar ve gaglar'ı koydular ve sadece mantıklı bir şekilde açıklayamadıkları olaylar ve imgeleri kullandılar. Bu şekilde film, gerçeküstücülerin gönülden inandığı ve André Breton'un düşün sınırsızlığı ve tasarlanmamış düşünce oyunlarındaki kaçınılmaz çağrışım biçimlerinin üstün gerçekliği diye adlandırdığı temel anlayışı en iyi biçimde görselleştiren sanattır. Farklı sekanslar için ara yazıların seçiminde bir belirsizleştirme öğesi söz konusudur: "Bir zamanlar", "sekiz yıl sonra", "sabah üç sularında" ve "baharda". Fakat bu kasıtlı yapı çözülebilir: Film kültür, yetişme koşulları ve cinsel korkular nedeniyle baskılanmış bir çiftin yaşadığı problemler etrafında kurulan uzun bir sekans ile özetleyici ve ironik bir görüntüden oluşur (bu çift boyunlarına kadar kuma gömülürler). Esrarengiz bir adamın –bu rolü Buñuel oynar– kızın gözyuvarını yavaş ve ürkütücü bir şekilde kesmesinin arasına ayın önünden geçen bir bulutun çekiminin girdiği giriş bölümü kırk yıl öncesinde olduğu kadar bugün de şok edicidir. Çiftin sorunları kısmen Freud tarzında anlaşılabilir olan fakat hâlâ etkileyici ve çarpıcı kalan imgeler aracılığıyla ifade edilir: Kapıyı tutan ve karıncalarla kaplanmış olduğu görülen bir el; genç adamın (iki papaz, iki büyük piyano ve iki ölü eşeğin temsil ettiği) geçmişin yükü altında bunalan kıza saldırı girişimi.

Buñuel iki yıl kadar sonra ve bu kez Dali olmaksızın ikinci başyapıtı *Altın Çağ*'ı tamamladı. Bu film daha uzun ve daha didaktik bir yapıt, bütün Batı uygarlığının bir suçlanışı ve tam bir özgürlük ve isyan çağrısıdır. *Endülüs Köpeği* gibi bu filmde

de gelişen bir öykü yoktur, film sadece rastlantısal epizotlar dizisinden oluşur. Sıçanlar ve akreplerin kıyasıya dövüşünün belgesel tarzı gösterildiği açılış bölümünü piskoposlar ile açlıktan ölen gerillalar arasındaki çatışmayı gösteren sekans izler. Roma İmparatorluğu'na bir gönderme olarak büyük bir şehrin kuruluşunun arasına çamura bulanmış bir erkek ve kadının çılgınca çiftleşmesinin görüntüleri girer. Bu aşk başından sonuna dek geleneğe karşıdır ve özgürlük en aşırı haliyle (örneğin kör bir adamın tekmelenmesi gibi) gösterilir. Bir resepsiyonda zengin davetliler, bir çocuğun babası tarafından duygusuzca vurulmasını izleyerek eğlendirilirler; hizmetçilerin kaldığı yerdeki yangına ve bir çiftlik arabasının odanın içinden geçmesine kayıtsız kalırlar. Birbirlerini özlemelerine rağmen her görüşmelerinde hüsrana uğrayan aşıklar birbirlerini sakatlarlar ve sonunda erkek bir sabanı, bir zürafayı, yanan bir noel ağacını ve iki piskoposu üst kattaki bir pencereden aşağı atar. Görünüşte diğer sahnelerle bağlantısız olan bir finalde, İsa'nın geleneksel tasvirine tuhaf bir şekilde benzerlik gösteren yozlaşmış Blangis Dükü, sözle anlatılması olanaksız bir toplu seksin ortasında kızlardan birini öldürür.

Buñuel'in protestosu yalnızca bir aydının isyanı değildir. Bunun kökleri, bir sonraki belgesel filmi *Ekmeksiz Toprak*'ın (*Las Hurdes*, 1932) yalın bir şekilde gösterdiği gibi doğum yeri İspanya'nın koşullarında yatar. İspanya'nın geri kalmış bir bölgesinin bu incelenişi, Buñuel ve Dali'nin gerçeklikte varolduğunu tahayyül edebilecekleri her şeye denk olan dehşetin imgelerini gösterir. Yaşamı gözlemek, hastalık ve yoksulluğu incelemek, kilisenin zenginliği ve resmi eğitim sisteminin insanların gerçek ihtiyaçlarına uymamasını betimlemek yeterlidir. *Ekmeksiz Toprak* filminin aynı zamanda üçlü etkisiyle (yoksulluk, açlık ve delilik) daha sonraki modernist sinemayı haber vermesi de önemlidir. Film romantik idealizmle (Brahms'ın dördüncü senfonisi) dolu müzik ile, keskin ve doğ-

rudan bir yorumla sunulan yoksulluk, açlık ve deliliğin inanılmaz görüntülerini birleştirir.

Bu üç filmden sonra Buñuel Paris, Madrid ve Hollywood'daki filmlerin yapımında küçük görevler üstlenerek ve seslendirme çalışmalarında bulunarak on sekiz yıl ortadan kayboldu. Ardından Meksika'da bir yönetmen olarak kendisini yeniden kanıtlamayı başardı ve başkent Mexico'daki gecekondu mahallelerinin mükemmel bir incelemesi olan *Yitikler* (*Los olvidados*) ile 1950'de dünya sinemasına geri dönerek patlama yarattı. Bu tarihten itibaren kariyerini kesintisiz sürdürmeyi başarabilmiş ve çoğunlukla Meksika ve Fransa'da daha geleneksel anlatı stilinde olan ama açıkça gerçeküstücü ve anarşist inançlarına sadık kaldığını gösteren bir dizi film yapmıştır. Bu filmler, çok geniş bir çeşitliliğe sahiptir: Ticari amaçlı filmler; *Robinson Crusoe* ve *Uğultulu Tepeler* (*Wuthering Heights*) gibi klasiklerin uyarlamaları ve Hıristiyanlık ile burjuva toplumunun çelişkilerini sergileyen bir dizi daha kişisel filmler. 1900'ün Meksika'sında geçen *Nazarin* (1958) tamamen İsa'yı örnek almaya çalışan ama çevresine yalnızca ölüm ve felaketler getiren ve sonuçta inançları sarsılan bir rahibin öyküsüdür. Yirmi yıl sonrasında geçen *Tristana* (1961) burjuva liberalizminin sahteliğini aynı şekilde acımasız bir şekilde sergileyen bir filmdir. *Öldürücü Melek* (*El ángel exterminador*, 1962) lüks bir apartmanda gizemli güçler tarafından tuzağa düşürüldüğünde *Altın Çağ*'daki parçalanmış karakterleri anımsatan üst sınıftan bir grup insanı gösterir. Uygarlığın maskesi parçalanır ve bu şiddet, hurafe ve ikiyüzlülük, onların bu apartman dairesini bir çeşit ilkel tarih-öncesi mağaraya dönüştürmeleriyle gösterilir. 1961'de İspanya'da yaptığı *Viridiana*, Buñuel'in en çarpıcı cinsellik incelemelerinden biridir ve cinsel içgüdüleri özellikle bir dilencinin ona tecavüzü ve (otuz yıl önce, evlendikleri gün ölen karısı nedeniyle takıntılı hale gelmiş ve Buñuel filmlerindeki birçok fetişist karakterlerden biri olan) amcası nedeniyle canlanan bir rahibe adayını anlatır. Buñuel'in

bütün filmleri gerçeküstü güzellik ve tuhaflık sahneleri içerir, fakat hiçbiri *Viridiana*'daki bir grup dilencinin yaptığı toplu sekse ve Handel'in heybetli müziği *Messiah*'a erişemez. Gerçek ve düşselin bu birbirinden ayrılmaz karışımı bütün Buñuel filmlerinde mevcuttur. Örneğin *Gündüz Güzeli* (*Belle de jour*, 1967) filmi öğleden sonralarını Paris'teki bir randevu evinde çalışarak geçiren zengin ve güzel bir kadınla ilgilidir. Final sahnesinde filmin bütünü, gerçekte bu kadının kendisiyle ilgili bir fantezisinin anlatımı gibi görünür; ancak bu hiçbir şekilde filmin mazoşist öz-yıkımı tarif etme gücünü ve keskinliğini ortadan kaldırmaz.

Buñuel'in bu son dönem filmleri gerçeküstü inanış ile sinemada bulunan anlatı stilinin belki de en çarpıcı ilişkisini sunar. Ancak dışavurumculukta olduğu gibi, günümüzün genç yönetmenleri üzerindeki tortu biçimindeki gerçeküstücü etkiden söz edilebilir. Sözgelimi Roman Polanski ve Alain Resnais gibi yönetmenler güçlü bir gerçeküstücü etkiyi kabul ederler ve büyük ölçüde yerleşmiş bir stilin yaşamsal parçaları olarak bu hareketin yöntemlerini ve düşüncelerini kullanırlar.

25

Disney Sonrası Canlandırma

Disney sinemasının bize Hollywood prodüksiyon sisteminin küçük ölçekli bir tasvirini sunması gibi, 1950'ler ve 1960'lardaki canlandırmanın gelişimi de, uzun metrajlı filmin modernist inşa modelleri yönündeki gelişimini haber verir. Disney sineması, canlandırmanın bildiğimiz sinemanınkinden oldukça farklı bir tarihe sahip olduğu gerçeğini unutturmaya eğilim gösterir. Gerçekçiliğin kökenleri Lumière sinemasına dayanırken ve Hollywood Edison'a kadar geri giderken, canlandırmanın yaratıcısı Emile Reynaud adlı biriydi. Reynaud 1892'den itibaren –yani Lumière'lerin ilk gösterimlerinden önce– Madame Tussaud'nun Paris'teki muadili olan Grevin Müzesi'nde izleyicilere elle çizilmiş çizgi filmlerini gösteriyordu. Bunlar her yönüyle modern çizgi filmin habercileriydiler. Farklılık, Reynaud'nun kamerayı ya da aslında çalışmasını kaydetmek için herhangi bir fotoğrafik aracı kullanmamasıydı. Bu nedenle, Reynaud kısa filmlerini çoğaltamadı ve tek bir gösterimle sınırlı kaldı. Çalışmalarına 1890'ların sonuna kadar, ancak ticari bir başarı elde etmeksizin devam etti. Sonuçta Lumière'in sinematografı ile rekabet edemedi ve Georges Méliès gibi o da iflas etmiş bir adam olarak öldü. Reynaud'nun prodüksiyon yöntemi değilse de, genel olarak bağımsız oluşu

yirminci yüzyılın ilk yıllarındaki bir dizi canlandırmacıya örnek teşkil etti: *Gertie the Dinasour* ile Winsor Mccoy, *Fantoche* serisi ile Emile Cohl ve orijinal *Temel Reis*'in (*Popeye*) yaratıcısı Max Fleisher. Bu üçü de basitçe canlandırılan karakalem resimleri kullandılar ve yapıtları büyük bir yenilik ve çekiciliği yakaladı, ancak Disney'in ortaya çıkışıyla birlikte onların çalışmaları da unutuldu.

1950'li yılların başında Disney stiline karşı yapılan isyana öncülük eden Amerikalı UPA yönetmenleri, çizgiler ve kaba dokuları bırakarak Burbank stüdyosunun bakış açısından özgürleşebileceklerini anladılar. Onların yapıtlarıyla çizgi film, James Thurber'in evlilik yaşamının ironik bir incelenmesi olan *Unicorn in the Garden*'ından yapılan bir uyarlamada görüldüğü gibi, yetişkinlerin de keyif alabileceği bir şey olmaya başladı. UPA'nın en popüler karakteri miyop, tıknaz, kısa boylu Mr. Magoo hiç de sevimli bir kahraman değildi. John Hubley çizgi filmlerinde görülen fırça darbelerini bıraktı ve bu stili daha sonra bombalar (*The Hole*) ve sınırlar (*The Hat*) hakkında ciddi mesajları olan filmleri yapmakta kullandı. Ernst Pintoff'un karakteri Flebus yalnızca boş arka planların önünde bir taslak figürüydü ve böylece Cohl gibi öncülerin yöntemlerini yansıttı. Disney yöntemlerine başka yönlerden de saldırıldı. Warner Brothers'ın, Mickey Mouse'dan çok daha zengin bir kişiliği olan Bugs Bunny karakteri liderliği ele geçirdi ve Amerikalı çizgi filmciler topluluğunun tümü (Tom ve Jerry serisinin sahibi William Hana ve Joseph Barbara gibi) Disney'in çoktan bırakmış olduğu şiddeti geri getirdiler. Tipik bir beş dakikalık sunumda zavallı Tom hamur haline gelinceye dek dövülebiliyor, elektrik tellerinde dilimleniyor, yanıyor ve sonuçta küçük rakibi tarafından havaya uçuruluyordu. Şiddetle beraber çizgi filmde biçim bozumunu ve tamamen gerçekdışı şeyleri büyük bir zevkle kullanma özgürlüğü ortaya çıktı.

Elbette her zaman bağımsız bir şekilde kendi stillerini ortaya koyan bireysel çalışmalar var olmuştu, fakat 1950'lerden

önce bunlar herhangi bir etkiye sahip değildi. İlk engel, Disney stilindeki canlandırmanın büyük maliyetidir. Disney'in uzun filmlerinin her biri birkaç milyon dolara mal oldu ve hatta onun göz alıcı ünü ve organizasyonuna rağmen bu filmlerin çoğu ilk gösterimlerinde masraflarını karşılayamadı. Bağımsızlar çoğunlukla resmi kurumlar için gerçekleştirilen, daha küçük bütçeli filmler yapmak zorundaydılar. Bu şekilde, Reynaud'dan sonra kameradan kurtulan ve doğrudan filmler üzerine çizim yapan ilk kişi olan Len Lye, *Colour Box* (1935) ve *Trade Tattoo* (1937) filmlerini GPO (Posta Teşkilatı) için yaptı, bu nedenle postayla ilgili sloganlar ("Günün erken saatlerinde postanız elinizde") noktaların, doğruların, eğri çizgilerin ve renklerin soyut modelleriyle iç içe geçti. Lye'nin izinden giden Norman McLaren, her tür tekniği deneme yapma imkanına kavuştuğu National Film Board of Canada için çalışmaya başladı. Saniyede yirmi dört kez pozlanan canlı oyuncuların ve siluet biçimlerin canlandırması olan filmlerin üzerine doğrudan çizim yaparak normal çizgi film yöntemlerini kullandı. Bir kuşun ve bir solucanın karşı karşıya gelmesini anlatan *Blinkity-Blank* (1954) gibi kısacık filmleri onun yaşamı sunmadaki becerisini ve konuları en basit şekilde anlatmadaki zeka kıvraklığını gösterir. McLaren gibi birinin önemi, onun bağımsız bir şekilde kişisel filmler yapmasıdır ve canlandırma sineması için ideal olan kesinlikle budur; oysa Disney 1950'lerde canlandırma sinemasını, insanların yaşamlarını bütün bir sürecin tek bir küçük bölümünde uzmanlaşarak harcadıkları bir fabrikasyon üretim sürecine dönüştürmüştü. Birkaç canlandırmacı McLaren'ınkine benzer biçimde geniş bir stiller alanıyla ilgilenirken, çoğu canlandırmacı da benzer biçimde bağımsız yaklaşım tarzları göstermiştir. 1930'larda Fransa'da bazı ilginç denemeler vardı. Mimar Bertold Bartosch dev şirketlerin hâkim olduğu ve savaşın yıktığı bir dünyada hakikatin yazgısını gösteren *L'Idee* filminde etkili bir şekilde kaba hatlı canlandırmaları ve ahşap resim kalıplarını kullandı. Hector Hoppin ve Anthony Gross

ise tersine, en bilinen *Joie de vivre* filmlerinde akışkan doğrusal çizgileri kullandılar. 1933'te Mussorgsky'nin müziğinin görselleştirilmesi olan *Çıplak Dağda Bir Gece* ile işe başlayan ve her zaman Claire Parker'la işbirliği içinde çalışan Alexandre Alexieff bütünüyle kişisel bir teknik olan "çivili pano" tekniğiyle denemelerde bulunmuştur. Burada küçük çivilerin kapladığı büyük bir pano mevcuttur. Bu çivilerin yüksekliği farklı tutulduğunda ve ışık bunların üzerine farklı açılardan vurduğunda, her türden tuhaf şekil ve etki elde edilebilir. Canlandırmacılar için çok geniş yöntemler alanı mevcut olmasına rağmen, şimdiye kadar yalnızca birkaçı gerçekten kullanılmıştır. Örneğin, yalnızca tek bir canlandırmacı, Lotte Reiniger canlandırılan siluetlerin olanaklarını kullanmıştır.

Doğu Avrupa'da, savaştan itibaren canlandırmanın ihmal edilmiş diğer alanlarında ilerleme kaydedilmiştir. Bir çizgi filmci olarak işe başlayan Çek asıllı Jiri Trnka 1947'den itibaren kukla sinemasına yeni bir enerji ve yoğunluk kazandırdı. Trnka birbirinden çok farklı türde çalışmalara sahiptir: Bir Western paradosi (*Song of Prairie*), keskin politik bir alegori (*The Hand*) ve hatta Shakespeare'in *Bir Yaz Gecesi Rüyası* oyununun uzun metraj versiyonu. Onun önemi kuklalarının çocuksu eğlenceden daha fazlasını harekete geçirmesini sağlamasıdır. Onun ellerinde bir kukla derin duyguları ifade edebilir ve canlı bir oyuncuyla eşit bir güce sahip olabilir. Trnka'nın etrafında belki de en çarpıcılarının Karel Zeman olduğu bir canlandırmacılar okulu oluştu. Zeman'ın *The Invention of Destruction* (1956) ve *Baron Munchhausen* (1959) gibi filmleri on dokuzuncu yüzyıl oymacılık sanatının yankılarını harmanlayan bir stilde hile ile canlı aksiyonun eşsiz bir birleşimidir. Yugoslavya'da da, canlandırma sineması güçlenmiştir ve Zagreb stüdyosunda düzinelerce zeki ve yaratıcı küçük çizgi film çekilmiştir. En iyi bilinenleri Dusan Vukotic'e ait olanlardır ve bunlardan biri gangster filmlerinin bir parodisi olan *Concerto for sub-Machinegun* iken, diğeri şişme aygıtlar tarafından

kuşatılan ve son çekimde kendisi de şişme alete dönüşen bir adamın anlatıldığı *Ersatz*'dır.

Polonya'nın en ünlü canlandırmacıları olan Walerian Borowczyk ve Jan Lenica filmlerinin çoğunu yurtdışında yapmışlardır, Lenica filmlerinin çoğunda kazınmış arka plana karşı basitçe canlandırılmış ve ana hatları kuvvetli bir şekilde çizilmiş siluet figürlerin olduğu kolaj tekniklerini kullanır. Ortaya yaşamın karanlık ve şiirsel bir görünümü çıkar. *Monsieur Tête*'de, filmin ufak tefek bir adam olan kahramanının üzerine sayısız serüvenin ardından o kadar çok madalya takılır ki, artık her yeni madalya üzerine iğnelendiğinde, kahraman kendi özelliklerinden birini (burnunu, gözünü vb.) kaybeder ve sonunda kimliği belirsiz bir hiçliğe dönüşür. *Labyrinth*'te, melon şapkalı, kanatlı küçük figür, Victorya tarzı anıtlar ve kabusvari canavarlarla dolu garip bir kentin üstünde uçar ve oradan ayrılmayı denediğinde öldürülür. Kahraman da dâhil olmak üzere bütün insanların herkes gibi olabilmek için çılgınca bir koşuşturmaya katılıp sonunda bir hayvana dönüşmelerini anlatan ve Ionesco'nun konformizmin gücü hakkındaki oyununun on bir dakikalık uyarlaması olan *Gergedan* ustaca bir çalışmadır. Lenica'nın dünyası hiç kimsenin güvende olmadığı soğuk ve kasvetli bir yerdir. Örneğin A filminde mutlu küçük bir adam aniden devasa bir A harfi tarafından saldırıya uğradığında odasına kapanmak zorunda kalır. Sonuçta ondan kurtulmayı başarsa da, aniden aynı büyüklükte bir B harfinin görünmesiyle sevinci kursağında kalır...

Disney aslında bir teknik ressam olmaktan çok öykü anlatıcısıydı. O canlandırmasını yaptığı kitaplardaki illüstrasyon stilini görmezden gelmiştir (Shephard'ın *Winnie the Pooh* ve Tenniel'in *Alice Harikalar Diyarında* için yaptıkları çizimler, yirmi yıl ya da daha fazla süre boyuna aşina olunan aynı eski Disney stilini özetlemiştir). Ancak yeni canlandırmacılar ile birlikte, çizgi filmin zaten olması gerektiği gibi grafik sanatlar-

la ilişki kurması olanaklı hale getirmiştir. Şayet bir UPA çizgi filminde Gufy'nin etkisini, Alexeieff'te Seurat'ın veya Mclaren'da Yves Tanguy'un yankılarını buluyorsak, bu söz konusu yönetmenlerin sanatsal gelişmelerin bilincinde olmaları nedeniyledir. Bu açıdan canlandırma sineması rüştünü ispatlamıştır ve ondan bugün eğlenceden daha fazlasını sunmasını bekleyebiliriz. Bir örnek olması açısından, yalnızca Disney ile Walerian Borowczyk'in çalışmalarını karşılaştırmak yeterlidir. Fransa'da çalışan Borowczyk yaklaşımlarında tamamıyla yetişkinlere hitap eden çizgi filmler yapmıştır. Bu tarz, bir peruğun canlanarak masadaki bir şişe süt ve elma da dâhil olmak üzere her şeyi ve sonunda bardağın kendisini de yediği ilk dönem filmi *Dom*'da oluşturulur. *Renaissance*, bir filmde arka plan öğelerini kullanma fikrinin mükemmel bir örneğidir. Film, darmadağın haldeki bir odada eşyaların (bir çekiç, kitaplar, oyuncak bir bebek, bir trampet, doldurulmuş bir baykuş) yavaşça bir araya toplanmasıyla başlar ve finalde, yeniden kurulmuş bir bomba odayı bir kez daha darmadağın eder. Onun çizgi filmleri de aynı şekilde tuhaftır ve Kaballar adlı korkunç bir çift yaratmıştır. Max Ernst'in gerçeküstücü resimlerine eşit bir yoğunluğa sahip olan başyapıtı *Les Jeux des anges*, bir cezaevinin ıstırap verici acımasız dünyasına dair bir kabus görünümü sunar. Disney çizgi filmlere ekonomik bir değer kazandırıp, büyük bir yatırıma konu olabileceğini ve diğer bütün film yapım girişimleri kadar kârlı olabileceğini gösterirken, Borowczyk ve çağdaşları canlandırmanın güçlü bir sanat biçimi olduğunu göstermişlerdir. Bu yüzdendir ki, canlandırmanın ne olduğuna dair düşünceler bütünüyle değişmiştir ve gelecekte canlandırmanın çocuklar için olduğu kadar yetişkinler için de sinemanın en heyecan verici biçimlerinden biri olacağına hiç şüphe yoktur.

26

Yeni Anlatı Yapıları

1930'lardaki geleneksel film biçimi ile 1960'ların modernist sineması arasındaki büyük farklılıklardan biri öykü öğesinin işlenişidir. Geriye dönüş (flashback) bu ayrımı belki de en netleştiren aygıttır. Griffith'inki gibi erken dönemlerde, yönetmenler seyircilerin eğer ikaz edilirlerse, kendilerine gösterilen sahnelerin 'geçmişte' geçtiğini anladıklarını, böyle sahnelerin diyelim ki demiryoluna bağlanmış bir kadının bu duruma nasıl geldiğini gösterdiğini kavramaya hazır olduklarını keşfettiler. Bazen bu ikaz, izleyicilere bir diyalog ile verildi: "Hatırlıyorsun değil mi, nasıl..." Daha sonra perde bir ya da iki saniye bulanıklaşırsa, bunun kadın ya da erkek kahramanın bir şeyleri hatırlıyor olduğunu gösterdiği kabullenildi. Geriye dönüşün kullanımı film öyküsünü anlatmanın değişmez bir parçası haline geldi ve çok sayıda film bunu çok etkili bir biçimde kullandı. 1939'da Fransız yönetmen Marcel Carné'nin Jacques Prévert'in senaryosundan çektiği *Son Ümit* bunun tipik bir örneğidir. Film bir silahın ateşlenmesiyle başlar ve bundan sorumlu olan adamın (Jean Gabin tarafından canlandırılmıştır) intiharıyla biter. Arada, yalnızca tavan arasındaki odasında tuzağa düşürülen Gabin'in yaptıklarını ve polisin çabalarını değil, aynı zamanda onun kendisini vurmasına yol açan olay-

lar serisini de izleriz. Tek gecelik bir olayın birleştirilmiş çerçevesi içinde bu geriye dönüşlerin yerleştirimi ve düzenlenmesi öyküye büyük bir duygusal güç katar.

Son Ümit, ek bir etki oluşturmak üzere öyküyü kronolojik sıralamanın dışında anlatmak için kullanılan ve bizim 'klasik geriye dönüş kullanımı' diyebileceğimiz zamansal yöntemi sergiler. Bu, düzinelerce filmde kullanılan bir yöntemdir ve bugün de geçerliliğini sürdürüyor. Doruk noktasıyla başlamak ve bu doruk noktasına yol açan olayları işlemek özellikle sinemaya uygun bir model olarak görünür. Muhtemelen bunun nedeni, karanlık bir salonda gösterilen bir filmin, televizyonun üstesinden gelmek zorunda olduğu dikkat dağılımı ve araya girmeler gibi sorunlardan kurtulmuş olarak, bizi tam olarak içine almayı başarmış olmasındandır. Bu nedenle bir film, bizi içine almak için daha ekstrem şüphe yaratma türlerine (her şey nasıl sonuçlanacak?) gereksinim duymaz. Western gibi biçimlerin göstermiş olduğu gibi, olacaklarını zaten bildiğimiz şeylerin *nasıl* düzenleneceğini kendimize sormamız yeterli olmaktadır. Her halükarda *Son Ümit* filminde geçen olaylar, kronolojik bir sıralama içinde yeniden kurgulanabilirdi ve sonuç çok sürükleyici olmasa bile anlaşılır bir film olurdu.

Gelecek açısından daha da ilginç olanı, belki de olayların, bütün yanıtları bilen tanrısal bir anlatıcının bakış açısından anlatılmadığı filmlerdir. Çünkü bir film yalnızca zamanda geriye dönmek için değil, aynı zamanda herhangi birinin düşüncelerine girmek için de kullanılabilir. Eğer bu gerçekleşirse, film her türden şüphe ve belirsizliği göstermeye başlar, çünkü aynı olaylar başka bir insanın gözünden çok farklı görünür. O halde filmdeki zaman aksiyonun dışında bir saatin zamanı değil, gerçekten de filmlerde olduğu gibi bir film karakterinin kişisel zamanı olur ve sinema için yepyeni olanaklar ortaya çıkar.

1941'de Orson Welles tarafından çekilen *Yurttaş Kane*, öncelikle geriye dönüşün bu yeni kullanımına ilk işaret eden

filmdir ve çekilmesinin ardından otuz yıl sonra bile içerdiği düşünceler bakımından tüm zamanların en özgün filmlerinden biridir. O dönemde Welles yalnızca yirmi beş yaşındaydı, fakat kendisine tiyatro ve radyoda bir isim yapmıştı. Örneğin H. G. Wells'in *Dünyanın Sonuna Doğru*'sundan (*The War of the Worlds*) uyarladığı radyo oyunu o kadar gerçekçiydi ki, bir çok insanın bunu gerçek bir haber programı olduğunu düşünmesi ve dehşet içinde dağlık bölgelere kaçmasıyla büyük bir panik yaşanmasına neden oldu. Böylece, RKO için çalışmak üzere Hollywood'a gittiğinde, ona istediği gibi çalışması için tam bir özgürlük, yüksek bir ücret ve elde edilecek kârın dörtte biri sunuldu. Bunlar duyulmamış şartlardı ve şirketin çok kâra geçeceğini düşündüğünü söyleyebilmek hoş olurdu. Ancak, film öylesine özgün oldu ki, şirket patronlarını korkuttu ve filmin kendisinin bir karikatürü olduğunu düşünen milyoner William Randolph Hearst 800 bin dolarlık bir meblağla filmi satın almayı isteyerek bir skandal yarattı. Hayali gazete patronu Charles Foster Kane'in yaşam öyküsünü anlatmak için Welles yalnızca fotoğrafik stil açısından değil, zamanın ele alınışı bakımından da tamamen yeni bir biçimi seçti. Welles, bir filmin harfi harfine hakikati, "gerçekte ne olduğunu" anlatması gerektiği düşüncesinden vazgeçerek, Kane'in öyküsünü altı ayrı açıdan anlattı ve bizi farklı gerçeklere taşıdı. Film, Kane'in yaşamının gerçeğe çok benzeyen haber filmiyle (kariyerinin dışarıdan nasıl göründüğünün resmi tanımlamasıyla) başlar. Ardından aynı olaylar, ondan açıkça farklı ama yaşamıyla örtüşecek bir biçimde bahseden beş ayrı insanla yapılan görüşmelerde yeniden gözden geçirilir. Bu şekilde, Kane gibi bir adamın değerlendirilmesinin nasıl karmaşık bir iş olduğunu görürüz, çünkü bu beş kişinin her biri (bankacısı, yöneticisi, en iyi arkadaşı, ikinci karısı ve fantastik malikanesi Xanadu'nun işlerine koşan kahyası) onu farklı biçimlerde görür. Filme birlik ve bir miktar gerilim kazandırmak için bu altı "epizot" bir çerçeve içine yerleştirilir. Bu beş röportajı, kendisine Kane'in ölür-

ken söylediği son söz olan "Rosebud"ın anlamını bulma görevi verilen muhabir yapar. Muhabir, araştırmasının cevabını bulmakta başarısız olur, fakat filmin final görüntülerinde biz Rosebud'ın, Kane'e dünyanın en zengin adamı olmadan önceki çocukluk yıllarını anımsatan kızağın adı olduğunu öğreniriz.

"Rosebud" gizeminin çözülüşü, *Yurttaş Kane*'i yapı bakımından kendisinden yirmi yıl sonra yapılan filmlerden ayıran belki de tek unsurdur. Bunun nedeni, öykü öğesinin modernist yönetmenler tarafından genelde terk edilmiş olmasıdır. Michelangelo Antonioni bu yeni eğilimin mükemmel bir örneğidir. İtalyan Yeni-Gerçekçiliğinin ortasında yetişen ve 1940'ların sonunda bir eleştirmen ve senaryo yazarı olan Antonioni, bu hareketin öykü anlatımına esasen on dokuzuncu yüzyıl yaklaşımından giderek uzaklaştı. 1955'te yapılan *Kadınlar Arasında* (*Le amiche*) gibi bir filmde görülebilen ilk kopuş, tek bir karakterin sosyal ve ekonomik problemlerinin betimlenmesinden uzaklaşmaydı. Bunun yerine Antonioni bir karakterler grubunun tümüyle ilgilenerek anlatıyı parçalara böldü ve onların engellenmiş sevgilerinin ve arzularının daha içgözlemsel bir tasvirini sundu. Kent sokakları ve sonbahardaki ıssız kumsal manzaraları melankolik düş kırıklığı atmosferini aktarmak için kullanıldı. 1960'ta çekilen *Serüven* (*L'avventura*) bu kaygıları bir adım öteye taşıdı. Güzel ve hayli özgün bir film olan *Serüven*, bir grup zengin İtalyan'ın Sicilya sahili boyunca yaptıkları yat gezisini ve burada yaşanan duygusal bir ilişkiyi anlattı. Aslında olay örgüsü kelimenin tam anlamıyla sıfıra indirgenir ve her ne kadar filmin biçimi ziyaret edilen bir adada kaybolan Anna adlı bir kızın aranışıyla oluşturulsa da, gizem asla çözülmez. Bunun yerine film karakterlerin duygularının gidişatını izler. Anna aranırken, sevgilisi ve en iyi arkadaşının birbirlerine aşık olmasıyla unutulur. Antonioni hiçbir zaman karakterlerini biçimsel olarak dramatik bir film öyküsüne uygun hale getirmeye çalışmaz, daha ziyade anlatının biçiminin karakterlerinin kararsızlıklarından ve nevrotik bir şekilde ken-

dileriyle ilgilenmelerinden gelişmesine olanak sağlar. Öznel imgelerle anlık gözlemlerin karışımından oluşan görüntüler bütün Antonioni filmlerinde can alıcı bir öneme sahiptir. Manzaraya karşı güçlü bir duyarlılık tekrarlanan bir özelliktir: *Kızıl Çöl*'ün (*Il Deserto rosso*, 1964) endüstriyel ortamı, *Cinayeti Gördüm*'deki (*Blow-Up*, 1966) zenginler için bir modaya dönüşmüş olan Londra ya da *Zabriskie Noktası*'nın (*Zabriskie Point*, 1969) Amerikan çölü. Olay örgüsünün mantığının yerini, giderek imgeye yönelik duyarlı bir yanıt alır. *Batan Güneş*'in son on dakikası (iki sevgilinin buluşmak için kararlaştırdıkları ama gelemedikleri mekânı betimleyen çekimler, duygusal çoraklığı anlatan çok daha soyut görüntülerle birleştirilir), Eisenstein'ın *Ekim* filminden beri dengi bulunmayan karmaşıklıktaki bir *montaj* sekansını meydana getirir. Benzer biçimde *Zabriskie Noktası* da düşsel bir evin ve onun lüks eşyalarının infilak etmesinin uzun ve yavaş çekimiyle sonlanır. Burada imge başlıca ilgi noktası olarak öykünün yerini alır.

Fransız yönetmen Robert Bresson'un filmlerinde doğalcı bir öykü anlatımından daha büyük bir kopuş görülür. Onun filmleri yüzeyde Yeni-Gerçekçi stille çok sayıda bağlantılar kurar: Bresson amatör oyuncularla dış mekânda çekim yapar ve düşsel sekanslardan belirgin bir şekilde uzak durur. Fakat onun sinemasında bu öğeler oldukça yeni bir anlam kazanırlar. Geleneksel dramatik yaklaşımı reddetmesi ve alışıldık bağlantı geçişlerini dışarıda bırakması, Georges Bernanos'un bir romanından uyarladığı ve filmin grameri içerisinde onu yeniden yarattığı *Bir Kır Papazının Günlüğü*'nde (*Le Journal d'un curé de campagne*, 1951) görülür. Anlatıyı klasik sadeliğin o basit çizgisine indirger, kahramanın çatışmalarının ve küçük doruk noktalarının tümünü çıkarır ve görüntüleri anlatıcının sesiyle birleştirir. Sonuç, gücünü sözcük ve imgeyi karşı karşıya getirmekten alan eşsiz bir içsel sinema örneğidir. *Bir İdam Mahkumu Kaçtı* (*Un Condamé à mort s'est échappé*, 1956) filminde, bir

Nazi cezaevindeki bir tutsağın berbat yaşamından sahnelerle Mozart'ın bir ayin müziğini birleştirerek benzer etkiler elde etmiştir. Diğer filmlerinde de, kasıtlı olarak tarihle oynayarak (anakronizm) yeni gerilimler oluşturmuştur. 1774'de (Diderot'dan uyarlanan *Boulogne Ormanı Hanımları-Les Dames du Bois de Boulogne*) ve 1876'da (Dostoyevski'nin bir öyküsünden uyarlanan *Tatlı Bir Kadın-Une Femme douce*) geçen olay örgülerinin mekanizmalarını alıp, onları bugüne uyarlamaksızın dönüştürmekten zevk alır. Ortaya çıkan tuhaflık Bresson sinemasının temelini oluşturan anlamını gösterir. Katolik bir sanatçı olarak Bresson gündelik gerçekliğin içindeki ilahi zarafeti göstermeyi amaçlar ve olay örgüsü ve zamanla oynaması, bunu son derece etkili bir şekilde gerçekleştirmesine imkan verir.

Antonioni ve Bresson'un sinemaları, geleneksel öykü anlatımından uzaklaşırken, hâlâ temel bir anlatı yapısını korurlar. Fakat modernist sinemanın bu boyutu tamamen reddeden başka biçimleri de vardır. Bunun güzel bir örneğini, Jean-Marie Straub'un sineması sunar. *Anna Magdelena Bach'ın Günlüğü* (*Chronik der Anna Magdelena Bach*, 1967) filminde Straub Bach'ın ölümüyle sonuçlanan olayları ardışık olarak izler, ancak filmdeki tek gerçek gerilim anlatıdakiler değil, görüntü, ses ve müziğin karşılıklı etkileşimlerinden meydana gelen gerilimlerdir. Geleneksel belgesel görüntülerini anımsatan bu imgeler durağan ve uzundur: El yazmaları, oymalar ve dönem kostümleri içindeki insanlar. Ancak besteciyi canlandıran Gustav Leonhardt, gerçek besteciye benzemediği için seçilmiş görünür. O Bach'ı taklit etmez, yalnızca onu herhangi bir bağlılık ya da devinim olmaksızın sunar. Bach'ın müziği yüce noktalara doğru yükselirken, bu müzik Anna Magdelana'nın günlüğünü okuyan bir ses tarafından sürekli olarak zayıflatılır. Ailevi ıvır zıvır hakkındaki bitmek bilmez gevezelikler, Bach'ın müziğinin iç rahatlatan dini duygularına karışır; tıpkı gerçeğe uymayan aydınlatmanın imgelerin kabulünü zorlaştırması gibi.

Anna Magdelena Bach'ın Günlüğü'nde filmin kendi etkisi için bağımlı olduğu gerçeklik düzeylerinin çatışması Straub'un daha sonra çektiği *Gözler Her Zaman Kapanmak İstemez ya da Roma Belki Bir Gün Sırası Geldiğinde Seçim Yapacaktır / Othon*'da (*Les Yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour / Othon*, 1971) çok daha önemlidir. Bu filmde Corneille'in on yedinci yüzyıl Fransız klasik oyununun baştan sona icrasını izleriz. Ancak diyalogların ritmi, amatör İtalyan oyuncuların konuşması ve oyunun açık havada oynanmasıyla yok edilir. Straub'un seçtiği dekor, yazılan oyuna uygun teatral bir mekân değil, modern Roma'dır. Başından sonuna kadar trafiğin gürültüsünü duyar ve arabaları ve telgraf direklerini görürüz. Bununla birlikte karakterler modern karakterler değildir (Eski Roma giysileri giyerler ve on yedinci yüzyıl Fransızcasıyla konuşular.) Straub büyük olasılıkla geleneksel film biçimlerine karşı en uç isyanı temsil eder, ancak onun sineması doksan dakikalık bir film yapısının bir öykü ya da gerçekliğin bir kopyasından başka bir şeye nasıl dayandırılabileceğini açık bir şekilde gösterir.

27

Resnais ve Zaman

Zamanla oynama yeteneği sinema için, fiziksel gerçekliği araştırma becerisi kadar geniş kapsamlı ve önemlidir. Filmler Griffith'in *Hoşgörüsüzlük* filmindeki gibi farklı dönemlerden dört farklı öyküyü ya da Stanley Kubrick'in *2001: Uzay Macerası*'nda (*2001: A Space Odyssey*, 1968) yaptığı gibi insanın maymundan biraz daha gelişkin olduğu ilkel geçmişten uzak bir geleceğe uzanan alanı bir araya getirebileceği gibi, zaman algımızı tümüyle bozabilir de. Filmler tıpkı roman gibi, bir insanın yaşamındaki olaylar arasında bir ileri bir geri giderek, zamanda serbestçe hareket ediyormuş izlenimi yaratabilirler. Sinema yalnızca yaşamın bir yanılsamasıdır: Saniyede yirmi dört kez ışıldayan görüntüler ve görüntülerin değişimi sırasında araya giren aynı sayıda küçük karanlık. O halde sinema, yalnızca düşlerimizde ve imgelemimizde yapabildiğimiz gibi zamanla oynayabilir. Bir yönetmen, Louis Buñuel'in *Öldürücü Melek*'te yaptığı gibi, zamanı yineleyebilir. Bu filmde yönetmen lüks bir villada konukların toplanışını tamamen aynı çekim tarzıyla iki kez gösterir. Bu, filmin başlangıcı için tuhaf bir gizem atmosferi verir ve bizi ileride olacak doğaüstü olaylar için hazırlar. (Bu, olası açıklamalardan biridir. Buñuel'e olayların niye iki kez tekrarlandığı sorulduğunda, yalnızca "aksi taktir-

de film çok kısa olurdu," cevabını verdi!) Bir filmde zaman, basit bir biçimde imgeleri yanlış sırayla göstererek de (daha önceki bölümde bahsettiğimiz Walerian Borowczyk'in *Renaissance* filminde çok etkili bir biçimde yaptığı gibi) tersine çevrilebilir. Zaman, kameranın hızı göstericiden daha hızlı hale getirilerek de yavaşlatılabilir ya da tersine bir işlemle (diyelim ki, yirmi dört kare gösterim için saniyede yirmi kare çekerek) hızlandırılabilir. Bu her zaman özel bir efekttir, fakat türlü biçimlerde kullanılabilir. Sam Peckinpah Western filmi *Vahşi Belde*'de son bölümdeki şiddeti daha da şiddetli göstermek için sahneyi yavaş çekimle filme almıştır. Aksiyonun hızını arttırmak doğa belgesellerine (bir çiçeğin açışının gösterilmesi) ilginçlik ya da komediye (çılgınca bir kovalamanın hızını arttırma vb.) mizahı ekleyebilir.

Bir filmin kurgusu da zaman modelini etkiler. Sinemada bir takım noktalama işaretleri vardır. Bir görüntüden diğer bir görüntüye basit bir kesme ile geçilebileceği gibi, yönetmenin daha başka yolları deneme şansı da vardır. Yönetmen karartmayı (fade out, görüntüyü ekran tamamen karanlık olana dek yavaşça karartma), zincirlemeyi (bir görüntü giderek kaybolurken, diğer görüntünün gittikçe netleşmesi) ya da silinmeyi (wipe, ikinci çekimin görüntüsü çerçevenin herhangi bir yerinde görünür, ilk çekimin görüntüsünü herhangi bir biçimde –düz, eğik, kırık, yatay, düşey çizgiler– silerek yerini alır) kullanabilir. Bu yöntemlerin tümü zamanın geçişini gösterebilir, fakat çoğu film gerçek zamanda geçiyormuş izlenimi vermek ister. Ancak sahnede geçen olayların tam olarak filmin süresi kadar sürmesinin nadir olduğu da bir gerçektir. İzleyiciler aksiyonun bir parçasından diğerine sıçramayı kabullenmekten hoşnutturlar – güneş batımının kısa bir çekimi on iki saat ya da bu civarda bir sürenin geçişini aktarmak da yeterlidir. Gerilim oluşturulduğunda, olayların gerçek yaşamdan daha uzun sürmesi oldukça doğal görünür. *Potemkin Zırhlısı*'nda Çar'ın muhafızları acımasızca ilerlerken kalabalığın aceleyle Odessa

merdivenlerinden aşağıya doğru ünlü kaçma sahnesi gerçekte olacağından daha uzun sürer. Eisenstein yakın çekimden ayrıntılar seçerek bu epizodu uzatır, ancak daha büyük bir gerilim oluşturur. Böyle çekimler her heyecan filminde vardır: Eldivenli bir el kapı koluna uzanır, kadın kahramanın gürültünün geldiği yere bakmasına kesme yapılır, kapı kolunun yavaşça hareket etmesine kesmeyle geçilir, kadın korkar, kapı yavaşça açılır ve kadın kahraman çığlık atar... Bu biçimde uzatılmış film duygusal bir deneyim olarak oluşturulur. Ve benzer bir şekilde bir anlatının önemsiz parçaları (kahramanın kapıyı açması ya da bir telefon konuşması yapması) kurguyla kısaltılabilir, böylelikle gerçek zamanın yalnızca bir bölümü aktarılır.

Filmin sahip olduğu geniş bir alan mevcuttur, fakat zamanın bütün kullanımlarının ortak bir noktası vardır. Bu, sinemanın neyi gösterirse göstersin, onu şimdiki zamanda oluyormuş gibi göstermesidir. Filmde, dildeki zaman bildiren fiiller yoktur; geçmiş ya da gelecek zaman kipi bulunmaz. Eğer film 1900'de geçen olayları gösterecekse, bizi alır o yıla götürür ve olayları oldukları sırada bize gösterir. Bir olay gerçekleştiğinde kendimizi orada hissetmemizi sağlaması, bu biçimde de bizi dâhil etme yeteneği sinemanın gücünün bir sırrıdır.

Esasen bütün modern yönetmenler zamanla bir ölçüde ilgilenirler. Fakat bu temaya tekrar tekrar dönen ve filmleri imgenin şimdiki zaman niteliğini mükemmel bir şekilde kullanan yönetmen Alain Resnais'dir. Resnais bir keresinde sinemayı zamanla oynama sanatı olarak tanımlamıştır ve onun bütün filmleri hayranlık uyandırıcı bir özgünlük gösterir. Kariyerine, uzun metrajlı film yapabilmesinden önce, on bir yıl boyunca belgesel filmler yaparak başladı. Kısa filmleri arasında, sinemanın zamanı incelemesinin farklı boyutlarını sunan ikisi özellikle ilginçtir. Guernica'da (1950), Picasso'nun İspanya İç Savaşı sırasında 1937'de Bask Bölgesi'nde Faşistler tarafından bombalanan *Guernica*'nın yıkılışına bir protesto olarak resmettiği bü-

yük freskin bir incelemesini yaptı. Kamerasını yalnızca resmin üzerinde dolaştırmak yerine daha tutkulu bir düşünceyi benimsedi ve resmi oluşturan farklı ayrıntıları ayırarak, filmde onlarla tek tek ilgilendi. Bu şekilde Picasso'nun orijinal resminde uzamsal bir kompozisyon oluşturan farklı ıstırap görüntüleri, filmin içinde zamansal bir kompozisyon meydana getirir. Beş yıl sonra *Gece ve Sis* (*Nuit et brouillard*) filminde Resnais, Nazi toplama kamplarının güçlü bir incelemesini yaptı. Bu filmde çeşitli arşivlerden topladığı malzemelerle (siyah beyaz fotoğraflar, haber filmleri vb.), Auschwitz'in günümüzdeki renkli görüntülerini bir araya getirdi. Zamanın iki katmanını kullanmanın etkisi çok çarpıcıdır; 1940'ların dehşeti gözümüzün önüne getirilir, fakat aynı zamanda da bize nasıl kolaylıkla unuttuğumuz hatırlatılır (geçmişin görüntüleri gridir ve zaten solup gitmiş gibi görünür). Belgesel olarak bu iki film, ikinci el görüntüleri alıp, sinemanın zamanla ilgilenme yeteneğinden yararlanması sayesinde bunlardan tamamen orijinal bir üslup çıkarırken, sesleri ve sinemanın temel bir parçası olarak müziği kullanma biçimi bakımından da dikkate değerdir.

Aynı tutumlar, Alain Resnais'nin 1959-1968 yılları arasında tamamladığı ve her biri zamanın farklı bir boyutuyla ilgilenen beş uzun metrajlı filmde de bulunmaktadır. Senaryosu Marguerite Duras tarafından yazılan *Hiroşima, Sevgilim* (*Hiroshima Mon Amour*, 1959) filminde Resnais, bellek fikriyle ilgilenir. Geçmişi hatırlamak bizim şimdiki yaşam tarzımızı nasıl etkiler? Anılarımız bir yabancıya anlattığımız takdirde bozulacak özel şeyler midir? Yaşamımız belirli bir modeli izlemek zorunda mıdır, bu nedenle de sürekli olarak aynı tür zor durumların içine mi düşeriz? Filmin ilgilendiği bu tip sorulardı. Film barış hakkında bir film yapmak için Hiroşima'da olan bir kadın oyuncuyu anlatır. Bu kentte olmak, eğer insanlık gelecekte de varlığını sürdürecekse öğrenmek mecburiyetinde olduğumuz geçmişte kalan bir felaketle, atom bombası sorunuyla karşı karşıya gelmek demektir. Ancak sorunlar yalnızca bu boyuttan

kaynaklanmaz. İsmini hiçbir zaman öğrenemediğimiz bu kadın bir Japon mimara aşık olmuştur. Avrupa'ya geri dönmek için uçağa binmeden önce onunla birlikte uzun saatler geçirirken, daha önceki aşkını anımsar. Bu aşk on dört yıl önce, Fransa'nın Loire bölgesindeki Nevers adlı küçük bir kasabada yaşanmıştır. O zaman aşık olduğu adam, Almanların tam da geri çekildiği gün vurulan bir Alman askeridir ve kadın onun ölümünü hiçbir zaman kabullenememiştir. Film normal bir öyküden ziyade, tema ve çeşitlemelerle bezenmiş bir müzik parçası gibi oluşturulur. Kadın kahraman sürekli olarak şimdiki zamandan (Hiroşima) geçmişe (Nevers) ve oradan yine şimdiki zamana döner. Filmde iki zaman düzlemi tek bir düzlem haline gelir – Fransa'nın görüntülerini görür, ancak Hiroşima'nın seslerini duyarız.

Resnais'nin ikinci uzun metraj filmi olan ve senaryosu Alain Robbe-Grillet tarafından yazılan *Geçen Yıl Marienbbad*'da (*L'Année dernierè à Marienbad*, 1961) onun en kafa karıştırıcı yapıtıdır. Bir filmde bulmayı umduğumuz hiçbir şeyi içermemesi nedeniyle bu film hakkında konuşmak zordur: Ne karakterler ne gerçek mekânlar ne de öykü vardır. Film sonsuz koridorları ve büyük bir bahçesi olan şık bir otelde, hayali bir dünyada geçer. Arabaların, gazetelerin ve televizyonun dünyasından yalıtılmış olan bu otelde bir adam bir kadını geçen yıl tanışmış olduklarına dair ikna etmeye çalışmaktadır. Sonunda kadın ikna olur ve oradan birlikte ayrılırlar. Bunlar, filmin hemen karşımızda olan düzeyinde gerçekleşen olaylardır. Fakat diğer bir bakış açısından film sorularla ve gerilimlerle doludur. Görüntüler ve sesler birbirleriyle karşıtlık oluştururlar. Yaylı bir dörtlü görürüz, fakat bir orgun sesini duyarız. Anlatıcı bir sahne ya da bir aksiyonu tanımlar, ancak başka bir şey izleriz. Filmdeki karakterler kendi rollerini oynamayı reddederler vb. Belki de bu film en iyi biçimde, aklımızın nasıl işlediğini gösterme girişimi olarak anlaşılabilir. Sözgelimi birbirine aşık iki insanla ilgili çoğu film dışsal olayları gösterir. Bu iki insan ba-

kışırlar, öpüşürler, papatya tarlalarına doğru el ele koştururlar ve biz anlarız ki onlar birbirlerine aşıktır. *Geçen Yıl Marienbad*'da filminin yaptığı, aynı deneyimi bu kez içsel olarak göstermektir. Herhangi bir şeyle duygusal olarak ilgilendiğimizde, zihnimize yüzlerce düşünce akın eder. Diyelim ki herhangi bir şey söylemiz gerektiğinde, dışsal olarak bunu çok iyi yaparız. Ama yanlış gecede geldiğimiz için bir salonu boş bulduğumuzda veya önünde çaresizce beklemek zorunda kaldığımızda, iç dünyamızda düşmanca bakışlar tarafından yuhalandığımızı düşünür, tek bir kelime bile edemeyiz. *Geçen Yıl Marienbad*'da filmi de içsel bir deneyimi tanımlarken bu tip vahşi ve çelişik düşünceleri merkeze alır. Bu şekilde film, sinemayı şimdiye dek incelemediği olası alanlara açar.

Biri geçmiş, diğeri zihnimizin zaman-dışı dünyası hakkında iki film yaptıktan sonra Resnais, daha önce *Sis ve Gece* hakkında açıklayıcı bir yazı yayımlayan Jean Cayrol'un senaryosunu yazdığı *Acı Hatıralar* (*Muriel, ou le temps d'un retour*, 1963) ile açıkça şimdiki zamana döndü. Filmdeki olaylar, bütünüyle kronolojik sıraya göre düzenlenmiştir ve yayımlanan senaryodaki her sahne kesin olarak 29 Eylül ve 14 Ekim 1962 tarihleri arasında geçer. Ancak film, onu izleyişte takip etmesi zor olan küçük fragmanlar içinde parçalara ayrılır. *Acı Hatıralar*'ın tuhaflığı bundan ve *Geçen Yıl Marienbad*'danın tam tersi olmasından gelir. Filmde herhangi bir açıklama olmaksızın yalnızca karakterlerin dış dünyasını, onların yaşamlarında haftalarca devam eden gündelik olayları izleriz ve daha önce ne olduğunu yalnızca tahmin edebiliriz. Bu nedenle karakterler şiddetli tepkiler ya da güçlü duygular gösterdiklerinde şaşırırız. Boulogne'nin gerçek mekânlarında geçmesine, özel renk efektleri kullanmamasına ve gündelik tavırları göstermesine rağmen, *Acı Hatıralar* bir belgesel olmaktan çok uzaktır. Gerçekçi kaydetme, filmin biçimlenmiş bir imgelem çalışması olduğunu gösteren öğelerle dengelenir. Açılar büyük bir özenle seçilmiştir, ses efekt eklemek adına üst üste bindirilmiştir, sözcüksüz

bir soprano aryasını duyarız ve kasten oluşturulmuş teatral oyunculuğu izleriz.

Resnais'nin gerçekçi bir yapıta en yakın olan filmi, Franko hükümetini devirmek için çalışan bir İspanyol sürgünün üç gününü anlatan 1966 yapımı *Savaş Bitti* (*La Guerrre est finie*) filmidir. Senaryosunu Jorge Semprun'un yazdığı film, devrimci politikaların ayrıntılarına iner, şiddet yanlısı ve karşıtı argümanları ortaya koyar. Filmin büyük bölümü, devrimcilerin sonu gelmeyen planlar yaptığı Paris banliyölerinin gri ve kasvetli havasıyla uyumludur. Zamanın ele alınışı açısından baktığımızda en ilginç olay, filmin ileriye bakma tarzıdır. Resnais geriye dönüşler yerine sık sık, kahramanın önceden yaptığı tahminlere dayanan zamanda ileriye sıçramaları kullanır. Adam hiç görmediği bir kızla buluşmaya gittiğinde bir düzine olasılık düşünür, İspanyol polisinin elinde olan arkadaşı Juan için bir depoda dövüş olacağını önceden görür ve ölen yoldaşı Ramon'un cenazesini önceden tahmin eder.

Savaş Bitti'deki sıradanlığın çoğu, senaryosunu Jacques Strenberg'in yazdığı *Seni Seviyorum, Seni Seviyorum* (*Je t'aime, je t'aime*, 1968) filminde de vardır ve filmin büyük bir bölümü en sıradan durumlarla ilgilidir. Çok sıradan bir adamın yaşamından sahneleri izleriz: Onun deniz kıyısındaki tatilini, karısıyla vakit geçirdiği saatleri ve gündüz düşlerini. Bir insanın on altı yıllık yaşamından gelişigüzel kısa anlar seçilmiştir. *Seni Seviyorum, Seni Seviyorum*'da şaşırtıcı olan şey bu anların içine yerleştirildikleri çerçevedir. Filmin kahramanı Claude Ridder, geçmişine ait bir dakikayı anımsaması için bilim adamları tarafından zamanın içine doğru fırlatılan bir insandır ve daha önceki yaşamından izlediğimiz sahnelerde gördüğümüz imgelerin akışı onun şimdiki zamana geri dönmek için çılgınca çabalarını gösterir. Bu durumdan filmin ikili gerilimi çıkar. Kahramanın kabusu olan zamanın hapishanesinden kurtulma mücadelesini izlerken, bizler aynı zamanda karısının ölümüyle son-

lanan ve kendisinin bir intihar girişiminde bulunduğu evlilik öyküsünü de anımsarız.

Resnais'nin zamanın sinemasal olanaklarını diğer yönetmenlerden daha şaşırtıcı bir şekilde kullanmasının nedeni, onun sinemayı diğer sanatlarla da ilişkili ve işbirliğine dayalı bir sanat olarak görmesidir. Onun uzun metrajlı filmlerinin tümü, ünlü bir romancıyla işbirliği içinde yapılmış ve bir anlatının ne olduğuna dair modern düşünceleri yansıtmıştır. Bir öykü anlatım aracı olarak sinemanın her zaman romanın arkasında olduğu unutulmamalıdır. Edebiyat alanında James Joyce ve Franz Kafka'nın en seçkin yapıtlarını ürettikleri yıllarda, yönetmenler öyküleri halen en basit yoldan ve etkili olacak şekilde anlatmaya çalışıyorlardı. Sinema sanat ve edebiyatla denemelerin yapıldığı yıllardan çok şey öğrenmek zorundadır ve Resnais'nin film yapma yöntemleri bunu olanaklı kılar. O mevcut bir romanın ya da oyunun uyarlamasını yapmayı istemez, fakat her zaman bir yazarın kendisiyle işbirliği içinde düzenlediği orijinal film senaryosunda ısrar eder. Sonuç olarak onun birlikte çalıştığı yazarlar film yapımının mekanizmalarına derin bir şekilde dâhil olurlar ve zaten bu yazarlardan ilk üçü başlı başına birer yönetmen olmuşlardır. Bu açıdan Resnais'nin yöntemlerinin en önemli "yan ürünü" *Geçen Yıl Marienbad*'da için yazdığı senaryodan sonra çarpıcı ve özgün filmler yapmaya devam etmiş olan Alain Robbe-Grillet'nin sineması olmuştur.

28

Sinema ve Modern Roman

Sinema yetenekli yazarları her zaman kullanmıştır, ancak daha önce de gördüğümüz gibi, Hollywood sisteminde bu durum genellikle kötü sonuçlar verdi, çünkü bu yazarların tıpkı kitapları üzerinde çalışırmış gibi senaryo yazmalarına izin verilmedi. Hollywood Nobel ödüllü William Faulkner'i, Güney hakkında yazdığı romanlarına eşdeğer düzeyde bir senaryo yazması için çalıştırmadı; o yalnızca Jack Hawkins'in *Land of Pharaohs*'un senaryosunu biçimlendirmesine yardım etmesi için davet edildi. Yazarlara karşı bu eğilim, bilhassa Britanya'da olmak üzere büyük ölçüde devam ediyor.

İngiliz sineması geleneksel olarak edebidir, fakat genellikle tiyatro ya da daha yakın zamanlarda televizyondan gelen yönetmenler ile ilk olarak edebiyatla işe başlamış senaryo yazarlarının yaratıcı konumları arasında kesin bir ayrım vardır. 1940'lar ve 1950'ler Noel Coward, Terence Rattigan ve klasiklerin (Shaw ve Wilde, Shakespeare ve Dickens) bir dizi versiyonunun hâkim olduğu oyun uyarlamalarının altın çağıydı. Yeni ve güçlü genç romancılar ile oyun yazarları kuşağının (John Osborne, Alan Sillitoe, David Storey ve Shelagh Delaney) yapıtlarının perdeye uyarlandığı 1960'larda önemli bir değişim gerçekleşti. Ancak beklenen devrim hiçbir zaman ya-

şanmadı, çünkü bu yazarların yalnızca biri, tamamen sinema için tasarlanmış özgün bir senaryo yazmaya devam etti. Shelagh Delaney'in *Charlie Bubbles*'ı çarpıcı bir şekilde yaratıcı bir çalışmaydı, ama ne yazık ki bu film, ticari açıdan on yılın en büyük hüsranlarından biri oldu ve sinemanın orijinal malzemesinden yararlanma düşüncesinin arkasından bir daha hiç kimse gitmedi.

Diğer sanat dallarındaki araçlarla deneysel çalışmayı sinemayla ilişkilendirme problemine Harold Pinter'ın sinema kariyeri örnek verilir. Pinter'ın oyunları parlak bir şekilde modern tiyatronun en yaratıcı oyunları arasındadır ve bu oyunlar geleneksel aksiyon, karakter ve doğalcı temsil düşüncelerini tamamen parçalar. Fakat Pinter sinemada kendi oyunlarından yalnızca iki tanesini, o da çok başarılı olamayacak biçimde filme dönüştürdü ve diğer yazarların romanlarının film senaryolarını yazdı. Pinter, yönetmen Joseph Losey ile işbirliği içinde, 1960-1970'li yıllar arasında yapılmış en çarpıcı İngiliz filmlerinden birkaçının altına ismini yazdırdı: *Uşak* (*The Servant*, 1963), *Kaza Gecesi* (*Accident*, 1966) ve *Arabulucu* (*The Go-Between*, 1971). Ancak bu filmlerin tümü de temelde doğalcı bir biçime, tamamen tutarlı ve belirgin bir öykü çizgisine sahiptir ve içerdikleri zaman ve karakterizasyon denemeleri Pinter'ın tiyatrodaki yapıtlarıyla karşılaştırıldığında çekingen görünür.

Bununla birlikte, Avrupa'daki yazarlar sinemayla daha fazla ilişki kurmayı başarabilmişler ve kendi özgün senaryolarını yönetebilmişlerdir. İsveç'te çalışan Amerikalı eleştirmen ve romancı Susan Sontag, küçük bir karakterler grubunun paradoksal etkileşimi üzerine kasvetli iki inceleme (*Duet for Cannibal* ve *Brother Carl*) gerçekleştirebilmiştir. Fransa'da *Hiroşima, Sevgilim* filminin yazarı Marguerite Duras, düzyazılarında bulunabilecek bütün belirsizlik ve çözümsüz gerilimleri içeren *Destroy She Says* filmini yöneterek yoluna devam etmiştir. Bunlar, bir kitabın ya da oyunun yapabileceği şekilde tamamen

kişisel yapıtlar oldukları ve yönetmenin rolü hakkında etkileyici sorular sordukları için ilginç filmlerdir. İzleyiciyle iletişime geçmek için düzenlenen seyirlikler değil, içgözlemsel uygulamalardır. Kasıtlı bir dramatik etkiden arındırma (dedramatizasyon) süreci mevcuttur ve karakterlerin tutumları duygusal ve dramatik tarzda gerçekleşmezler; sadece ortaya konulurlar. Sonuç olarak, filmin kendi yönetmeni için temsil ettiği ile izleyiciye aktardığı arasında bir boşluk (bu, yönetmenin varlığının doldurmak zorunda olduğu bir boşluktur) söz konusudur. Hem *Duet for Cannibals* hem de *Destroy She Says* filminin görsel donukluğu, onların aşırı ciddiyetleriyle öne çıkar. Bu tür edebi film yapımı, geleneksel uyarlamanın sıkıcı rutininden çok daha etkileyicidir, ancak katı bir biçimde sınırlıdır ve Alain Resnais gibi bir yönetmenin filmlerine kazandırabildiği o tarifi zor ve arı yönelimden yoksundur.

Yazarlıktan yönetmenliğe geçen Alain Robbe-Grillet ve Pier Paolo Pasolini, bu eleştirilerin yöneltilemeyeceği iki yönetmendir. Resnais için *Geçen Yıl Marienbad*'da filminin senaryosunu yazmasından sonra Robbe-Grillet aşırı özgün nitelikte bazı filmlere (*Ölümsüz-L'Immortalle*, *Trans-Europe-Express*, *Yalan Söyleyen Adam-L'Homme qui ment* ve *L'eden et après*) imza atmıştır. Onu sinemada açıkça büyüleyen şey, aracın yönetmene iki duyuyla birden –aynı anda göz ve kulakla– oynama fırsatı vermesidir. Bu, yazarın edebiyatta bulamayacağı bir lükstür ve yeni dışavurum olanaklarının önünü açar. Bir roman gerçekliğin güçlü bir ifadesini ortaya koymak için doğasında soyut semboller olan sözcükleri kullanabilirken (on dokuzuncu yüzyıl romanının büyük gücü burada yatar), bunun tersine bir filmin temel malzeme olarak gerçekliğin dolaysız imgelerini kullanması yazma ve film yapma arasındaki başka bir farklılıktır. Fakat gerçekliğin bu imgeleri, içine yerleştirildikleri kurmaca bir bağlamla zayıflatılabilir. Robbe-Grillet'nin *Kıskançlık* (*La Jalousie*) ve *Gözleyici* (*Le Voyeur*) gibi romanları, sözcüklerle bir model yaratmaya ya da bir gerekçe oluştur-

maya çalışan ve çoğu zaman görünmez olan bir anlatıcının yer aldığı halüsinatif söz modelleridir. Ancak onun filmlerindeki yaklaşım yöntemi bunun tam tersidir. Robbe-Grillet gerçek insan ve ortamları çeker ve bir anlatıcının gözleri ve zihninden süzüldükleri sırada göstererek, onların gerçekliği üzerine şüphe uyandırır. O sürekli olarak gerçeklik ile yalanın, hakikat ile kurmacanın karışımıyla oynar. Bakış açısını paylaştığımız karakterin zihninden süzülerek geçen bu mekânlar yalnızca egzotik bölgelerin kartpostal temsillerine dönüşür ve kadınlar zarif fakat tıpkı reklam panolarında olduğu gibi düşlerimizin soğuk ve akılsız figürleri haline gelir. Robbe-Grillet polisiye yazarların gizemlileştirmekten ve olayları yeniden düzenlemekten aldığı hazzı paylaşır. Örneğin, onun belki de en anlaşılabilir filmi olan *Trans-Europa-Express* Amsterdam'a giden trendeki bir grup sinemacıyı gösterir. Yolculukları esnasında içinde bulundukları treni kullanan uyuşturucu kaçakçısı hakkında bir film öyküsü oluştururlar ve onların "gerçek" görüntüleriyle kahraman için yaratmış oldukları sahneler iç içe geçer. Kahramanın ne yaptığı üzerine sürekli sorular sordukça, olay örgüsü de değişir. Bununla birlikte planladıkları çalışmadan, tutarsız ve alakasız olduğu için atmak zorunda oldukları malzeme, izlediğimiz filmin en gerçek parçası olarak kalır. Sonuçta filmdeki bu "insanlar" (oyuncular içinde kafa karışıklığına başka bir düzlem ekleyen ikisi Robbe-Grillet ve eşidir) yarattıkları öyküyü bir filme uygun olmadığını düşünerek reddederler. Ancak Amsterdam'da trenden indiklerinde, onların kurmaca karakterleri sanki onları ve bizi inkar edermişçesine kalabalığın içindedir, çünkü vazgeçtikleri film öyküsünün karmaşık yönleri bizim bir buçuk saatimizi meşgul etmiştir. Robbe-Grillet'nin yaklaşımının çapraz bulmaca tarafı bu filmde çok nettir, fakat bu durum onun mizah duygusu ile erotizm ve cinsel sapkınlığa duyduğu büyük merak sayesinde dengelenir.

Pier Paolo Pasolini roman yapılarına ve olay örgüsünün biçimsel modellerine karşı aynı ilgiyi duymaz, ancak Robbe-

Grillet'nin sinemanın gerçeklikle ilişkisindeki belirsizliğe duyduğu ilgiyi paylaşır. Yönetmen olmadan önce bir şair ve romancı olan Pasolini, başlıca stilistik aygıt olarak pastişi* kullanır. Onun bütün filmleri, kültürün bütün alanlarından ödünç aldığı imge ve düşüncelerin çarpıcı bir birlikteliğini içerir. 1960'ların başlarında yaptığı *Dilenci* (*Accatone*, 1961) ile *Mamma Roma* (1962) temelde Roma'nın varoşlarındaki hayatın gerçekçi bir incelenişidir. Ancak sefalet, on beşinci yüzyıl ressamı Masaccio'nun tamamen görsel anıştırması olan bir kamera stiliyle filme alınır, buna Vivaldi ve Bach'ın müzikleri eşlik eder. O zamandan beri din ve mitsel öykülerin film versiyonlarını yapmakla ilgilendiğini göstermiştir. Onun en iyi filmleri arasında, Piero della Francesca** ve haber-gerçek tarzındaki çekimlerin, *sinema-gerçek* teknikleri ve Prokofiev'in eklektik bir karışımıyla ele alındığı *Matta İncili*'nin (*Il Vangelo secondo Matteo*, 1964) bir versiyonu bulunmaktadır. Pasolini buna ek olarak *Decameron'un Aşk Hikayeleri* (*Il Decamerone*, 1971) ve *Canterbury Hikayeleri*'nin (1972) yanı sıra, Sofokles'in *Kral Oidipus* (*Edipo Re*, 1967) ve Euripides'in *Medea*'sının (1969) uyarlamalarını da çekmiştir.

Robbe-Grillet gibi Pasolini de sinema ile roman arasında büyük bir fark görür. Ona göre bu farklardan en önemlisi, sinema dilinde metaforların bulunmayışıdır. Sinema gerçekliği gerçeklikle ifade eder. Pasolini Yeni-Gerçekçiliğin sinema ve edebiyatta egemen bir biçim olduğu yıllarda İtalya'da yetişmesine ve Rossellini gibi gerçekçileri beğenmesine rağmen, bir dışavurum biçimi olarak doğalcılığa hiç itimat etmez. O gerçekliğin salt bir taklidinden kesinlikle kaçınır. Pasolini oyuncularını Yeni-Gerçekçi bir tavırla, yüzleri ve tarzları uygun olduğu

(*) Pastiş: Muhtelif eserleri taklit edip hicvetmek üzerine kurulu sanatsal yöntem. (ç.n.)

(**) Piero della Francesca: Huzur verici ve düzenli perspektif araştırmaları çağdaşları üzerinde çok az etki yaratan, fakat Yirminci Yüzyıl'da İtalyan Rönesansı'nı meydana getiren belli başlı ressamlardan biri olarak kabul edilmeye başlanan İtalyan ressam. (ç.n.)

için sokaklardan seçer. Fakat onları doğal bir biçimde kullanmaz. *Matta İncili* filminde oyuncularını Piero della Francesca'nın resimlerinden ödünç alınmış konumlara yerleştirir ve onları dublajda gerçek oyucular seslendirir. Ona göre, sinemada metaforun (bu nedenle de şiirin belirli bir düzeyinin) yokluğunu telafi eden tek araç analoji (benzetme) düşüncesidir. Eğer yönetmen her zaman için insanlar ve dekorlar vb. bakımından gerçeği kullanmak zorundaysa, bunlar yönetmenin ilgilendiği gerçekliği dolaylı olarak temsil edecek biçimde seçilebilirler. Bu nedenle Güney İtalya *Matta İncili*'nde İsa'nın Filistin'inin imgesini verebilirken, Fas *Kral Oidipus*'ta Sofokles'in Yunanistan'ının renklerini sunabilir. Bu suretle yeni yankılar oluşturulabilir ve doğalcılıktan koparak eşsiz bir etki yaratılır. Örneğin Marksist yönelimli İtalyan yönetmenlerin çoğu işçilerin kapitalist sömürüsünden saygınlık aurasını kovmak için gizemi çözme amacı güderken, Pasolini gerçekliğin mitsel öğesini yeniden keşfetmekle ilgilenir. O, İsa'yı (bir Marksist'ten bekleneceği gibi) sadece bir insan olarak göstermez, bunun yerine *Matta İncili* filminde İsa'yı, iki bin yıllık Hıristiyan sanatı ve efsanesiyle birlikte sunar. Benzer bir şekilde, Yunan mirasını modern psikolojinin terimleriyle açıklamaz: *Kral Oidipus*'ta Sofokles'in gizemine ek olarak Freud'un belirsizliklerini ve konuyla kendi kişisel ilişkisini de gösterir. *Medea*'da ilkel kutsallık ve tabiatın birliği duygusu, karmaşık bir entelektüel bilinçle yan yanadır. Edebiyattan gelen Pasolini, bu şekilde film ve gerçekliği bir araya getirebilmenin yeni bir anlayışını oluşturur ve tıpkı Robbe-Grillet gibi o da, bir şair ya da romancının sinemayla ilgilendiğinde bulabileceği ses ve görüntünün temel öğelerinin bütünüyle yeni bir birleşimini gösterebilir. Bu ikisi gibi yazar-yönetmenler sayesinde sinema ve edebiyat, sanatsal dışavurumun eşdeğer ve modern biçimleri olarak birbirleriyle daha yakın ilişkiler kurabilmişlerdir.

29

Sinemayı Değiştiren Yönetmen: Godard

1960'larda sinemanın görünümünü değiştirmiş olan yönetmenlerden hiçbiri, Fransız yönetmen Jean-Luc Godard'dan daha etkili olamamıştır. 1964 yılında çektiği *Çete Dışında* (*Bande à part*) filminin tanıtım yazıları arasına "Jean-Luc Godard Sineması" cümlesini eklediğinde, aslında bir gerçeği ifade etmekten başka bir şey yapmıyordu. Birçok yönden Jean-Luc Godard 1960'ların sinemasıdır ve eğer sinemanın bugün neyi temsil ettiğini anlamak istiyorsak, başka hiç kimse bize bu konuda ondan daha fazla bilgi veremez. Godard, Alain Robbe-Grillet'nin romanlarının, Jorge Luis Borges'in öykülerinin ya da Pierre Boulez'in müzikal düzenlemelerinin modern olması tarzında, sinemayı modernleştiren yönetmenlerden biridir. Sinemayla ilgili en dikkat çekici şeylerden birisi, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllarda bile, onun bizim çağımıza tamamen ait olmayı reddeden bir boyuta sahip olmasıdır. Yerküremiz Rus Devrimi'ne, iki dünya savaşına, atomun parçalanışına, ilgiyi kendi üzerlerine çeken yeni ülke ve coğrafyaların ortaya çıkışına, insanın aya ayak basışına, büyük babalarının hayal bile edemeyeceği teknolojik mucizelerle kuşatılmış yeni bir ku-

şağın doğuşuna tanıklık etmişken, biz sinemada neredeyse hâlâ on dokuzuncu yüzyılın dünyasını izlemekteyiz. Fazlasıyla bizim çağımıza ait bir ürün olsa da, kitlesel bir eğlence biçimi olması nedeniyle her zaman sinema daha yaratıcı olan diğer sanat dallarının etkisinden yalıtılmıştır.

Geçmişte, deneysel sinema kenarda kalmış bir faaliyetten daha fazlasını ifade etmemiş ve bir bütün olarak sinema üzerindeki etkisi, eşit derecede uzmanlaşmış bir biçim olan çizgi filminki kadar az olmuştur. Hollywood'un temsil ettiği tecimsel sinema her zaman, tıpkı on dokuzuncu yüzyıldaki popüler roman gibi, sadece bir öykü anlatımı biçimi olarak görüldü. D. W. Griffith'in bütün gücünü kendi döneminin edebiyatıyla rekabet etmeye değil, fakat Charles Dickens'ın öykü anlatma yöntemine eş değerde bir sinema oluşturmaya verdiği hatırlanabilir. James Joyce *Ulysses*'i yaratır ve T. S. Eliot *Çorak Ülke*'yi (*The Waste Land*) yazarken, sinemanın Western ve gangster gibi gözde türleri iyiliğin kötülükle çatışmasını, ciddi edebiyatta tamamen kaybolmuş bir basitlikle anlatmayı sürdürüyordu. Sinema bu yolu takip etmeye devam edebildi çünkü oluşturduğu izleyici tipi filmde iyi öykülerin heyecanlı ve sürükleyici bir şekilde anlatılmasından hoşlanıyordu. Ama bugün koşullar değişmiştir. Sinema daha farklı (ve sayısı daha azalmış) bir izleyiciye sahipken, daha özgür ve ufku geniş yeni bir yönetmenler kuşağı da gelmiştir. Bu değişimi Jean-Luc Godard'ın filmleri simgeler. O, öykülerinde gösterilen olaylara kendimizi hızlı bir şekilde bırakmamızı talep etmez ya da (John Wayne bir süvari birliğinin başında iken yaşadığımız gibi) kahramanlarıyla bizi özdeşleştirmeye çalışmaz. Bunun yerine izlediğimiz şeyin bir filmden başka bir şey olmadığını anımsatmayı sürdürür.

Godard birkaç nedenden dolayı hakkında konuşulması çok zor olan bir yönetmendir. Onun bir yönetmen olarak kariyerinin ilk on yılındaki filmlerin inanılmaz verimliliği (on sekiz uzun filmi ve yedi kısa filmi vardır), döneminin diğer önemli

yönetmenlerininkini fazlasıyla aşmıştır. Ve bu filmler mevcut kategori ya da türlere pürüzsüz bir şekilde uyan seri üretilmiş yapıtlar değil, fakat hepsi de yeni bir zemin oluşturan kişisel filmlerdir. Godard'ın gelişimini, bir filmden diğerine değişen malzeme ve yöntem seçimi ile birlikte takip edebilmek için başlı başına bir kitap yazmak gerekir. Dahası, keşiflerinin diğer genç yönetmenleri etkilemesi Godard'ın kendisinin ne olduğunu ve neyin etki neyin taklit olduğunu ayırt etmeyi zorlaştırır. Bütün bunları akılda tutarsak, onun sineması hakkında ne söyleyebiliriz? Öncelikle ve en açık şekilde onun sineması ticari çerçeve içinde üretilen filmlerin nadiren sahip olabildiği anlamda kişisel bir sinemadır. Film yapımı büyük bir iş olsa ve bir filmin yapımına düzinelerce insan dâhil olsa da, hakkında düşünmeye ya da yazmaya değer bütün yönetmenlerin kendilerine ait tanınabilir bir stilleri vardır. Bu stili onların konu seçişlerinde, oyuncuları kullanma tarzlarında, kullanılan kompozisyon türlerinde, kurgu üsluplarında vb. görebiliriz. Sözgelimi Alfred Hitchcock'un imzasını, yapıtı ister bir casus, isterse bir cinayet filmi olsun, senaryoyu kim yazarsa yazsın ya da yıldız oyuncular kim olursa olsun, her zaman tanıyabiliriz. Yönetmenin kim olduğunu anlayabilmemiz için onun filmlerinde her zaman kısacık rollere çıkmasına gereksinim duymayız. Ancak Godard'ın kişisel sineması oldukça farklı türden bir sinemadır. O bir öykü anlatmayı isteyen biri değildir ve böyle yaparak da kendi kişiliğini filmi anlatım tarzında ifade eder. Bir gangster filmi parodisi olan *Serseri Aşıklar* gibi ilk dönem filmlerinin öyküye sahip olduğu doğrudur, fakat onlar yalnızca filmdeki düşünceleri bir arada tutmak için vardırlar. 1968'de *Sympathy for the Devil* olarak da bilinen *Bir Artı Bir* (*One Plus One*) filmini yaptığı dönemde, öykü bütünüyle ortadan kaybolmuştu. Godard'ın en başından beri gerçekten ilgilendiği, doğrudan kendisi hakkında konuşmaktır. Bu nedenle filmlerine her türlü şeyi doldurur: Tıpkı düşüncelerinizi, arkadaşlarınızın size anlattığı hikayeleri, okuduğunuz ya da sevdi-

ğiniz bir şiirin birkaç mısrasını ve özellikle sadece duyduğunuz veya uydurduğunuz kötü sözcük oyunlarını içine yazdığınız bir not defteri gibi.

Bunlar Godard'm filmlerinde karşılaştığımız türden şeylerdir ve filminde karakterlerinden biri Petrarca hakkında konuştuğunda, bu arasözün içinde bütün sanatlar mevcuttur. Godard'ın göndermeleri ve oyuncularına söylettiği sözler, şaşırtıcı film yapım tarzından dolayı, filmin bütününe tam olarak uyar. Godard bütünüyle tamamlanmış bir senaryo ile çalışmaz, çekimlerden hemen önce, aklındakileri kağıda karalar. Kimi zaman oyuncuları, kendi cevaplarını verebilmeleri için tek başlarına bırakır. *Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey* (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1967) adlı filmde Godard, başrol oyuncusu Marina Vlady ile filmin çekimi esnasında kadının saçlarında bulunan küçük bir mikrofon vasıtasıyla konuştu. Ona sorular sordu, düşüncelerini sorguladı, onunla tartıştı ve Vlady'nin tepkilerini filme aldı.

Godard, öykü karakterlerini canlandıran oyuncuların her nasılsa öykü karakterlerine dönüşüverdiği taklit tarzından hoşlanmaz ve onun çoğu filminde gerçek insanlar kendileri olarak bulunurlar. *Hayatını Yaşamak* (*Vivre sa vie*, 1962) filminde filozof Brice Parrain dilin ne olduğu hakkında konuşur, *Horgörme*'de (*Le Mépris*, 1963) Fritz Lang bir yönetmen olmanın neye benzediğini tartışır, *Bir Artı Bir*'de Rolling Stones bir şarkısını prova eder. Rollerini oynayan oyuncular kendi jestlerini ve kişiliklerini korumaları için cesaretlendirilirler. Bu durumun en ilginç yönlerinden biri, Godard'ın kişisel duygularının onun filmlerinde görünmesidir. 1960'ların başında oyuncu Anna Karina ile evlendi ve bu o dönemdeki filmlerine yansıdı. *Küçük Asker*'de (*Le Petit Soldat*, 1960) Karina'dan büyülenişi, Karina'nın her açıdan görüntülendiği sekans boyunca fark edilir. Karina'nın daha sonraki portreleri müzikal *Kadın Kadındır* (*Une Femme est une femme*, 1961), gangster dünyasında geçen

Hayatını Yaşamak ve *Çete Dışında* filmlerinde çizilir. Godard filmlerinde bizi, malzemesini biçimlendirme tarzıyla doğrudan ilişkiye girmeye davet eder. Örneğin *Hayatını Yaşamak*'ta, Edgar Alan Poe'nun bir kadının portresine aşık olan bir adam hakkındaki öyküsünden bir bölüm okuyan oyuncunun sesi yerine kendi sesini kullanır. Ancak Godard'ın evliliği biter ve *Çılgın Pierrot* (*Pierrot le fou*, 1965) bunun hakkında bir çalışma olur ve film sorular, şüpheler ve uyuşmazlıklarla doludur.

Godard'ın yeni tür filmler yapmasının nedenlerinden biri, onun otuz yaşında bir yönetmen olmadan önceki geçmişidir. (Önceden birkaç önemsiz kısa film yapmıştı.) On yılını sinema dergilerinde yazan, yönetmenlerle röportajlar yapan ve *Cahiers du Cinéma* dergisinin çıkmasına yardım eden bir eleştirmen olarak geçirdi. Bu, günümüzün yönetmenleri için giderek olağanlaşan bir durumdur. Godard'ın durumunda ise bu, 1950'lerin birkaç yönetmeninin yaptığı gibi, müthiş bir sinema tarihi bilgisine sahip olduğu anlamına gelir. Politikası ayrım yapmaksızın yüzlerce film göstermek olan Henri Langlois'nun Paris sinema müzesi Cinémathèque'e bağlı sinema salonlarından birinde, uzun zaman boyunca film izledi. Burada eski ve yeni, iyi ve kötü filmler, Fransız ve Amerikan klasikleri ile uzak ülkelerden gelen bilinmeyen filmler herhangi bir düzene uyulmaksızın gösterildi. Godard sahip olduğu sinema anlayışını bu sayede edindi ve James Joyce'un *Ulysses*'te edebiyat tarihine göndermeler yapması gibi, aynı doğallıkla sinema tarihine göndermeler yaptı. Cinémathèque Godard'ın, filmleri tarihsel gelişimdeki aşamalar olarak değil, ama günümüz yönetmeninin istedikleri gibi yararlanabileceği büyük tecrübe birikiminin bir parçası olarak görmesine imkan verdi. Godard filmlerini çoğunlukla 1960'larda yapmış olsa da ve filmleri dönemin eğilimleri ve sorunlarının çok net bir betimlemesini sunsa da, *Jandarmalar*'da (*Les Carabiniers*, 1963) Louis Lumière'in, *Serseri Aşıklar*'da Amerikan gangster filminin parodisini yapar ve *Hayatını Yaşamak*, 1928 yılında Carl Dreyer tarafından çekilen

sessiz sinema klasiği *Jean D'arc'ın Çilesi*'nden, *Evli Bir Kadın* (*Une Femme mariée*, 1964) ise Resnais'nin belgesel filmi *Sis ve Gece*'den parçalar içerir. Sinemanın en azından izleyicilerin küçük bir bölümü arasında aşina olunan kendi muzaffer geçmişine dair bu bilinç günümüzün daha genç yönetmenleri için olağan bir durumdur ve bir yönetmeni yalnızca son filmi iyi olduğu takdirde hesaba katan (diğer hepsini unutan) bir kuşak önceki Hollywood eğilimine güçlü bir şekilde karşıtlık oluşturur. Aynı zamanda geçmiş film stilleri arasında rasgele dolaşma kabiliyeti, yönetmenleri tıpkı bugünün galeri ve müzelerine müteşekkir olan ve bütün ülke ve dönem sanatlarından etkilenebilme olanağı bulan bir ressamla aynı seviyeye oturtur. Godard etrafımızdaki dünyada yaratılmış imgeleri kullanma tarzıyla, çoğu modern pop-art ressamı gibidir. Onun filmleri posterler, reklamlar, neon ışıkları, dergi sayfaları, kitap başlıkları vb. ile doludur. Bunlarla, tıpkı filmlerinin çoğunda sözcüklerle oynadığı gibi oynar. Karakterleri alıntılar kullanır, gelişigüzel gevezelikler yapar ve hatta diğerlerinin diyaloglarını söylerler. Örneğin, *Made in USA* (1967) filmi kinaye ve sözcük oyunlarıyla doludur: "Barmen kalemin ceket cebinde duruyor" ya da "Tezgah matmazeli tekmeliyor". Bu parçalar ve birimler yığınının bir etkisi, Godard'ın filmlerinin büyük kent yaşamınınkine çok benzeyen tuhaf ve sıçramalı bir ritme sahip olmasıdır. Bu görünüşteki karmaşa bir anlama sahiptir ve Godard'ın insan hayatına bakışını gösterir. Posterler bizlere seslenir, fakat kentte kendimizi evimizde gibi hissetmeyiz. Aklımız ufak tefek bilgi kırıntılarıyla doludur, ancak hakikatten her zamankinden daha da uzağızdır.

Aslında Godard için yaşam fazlasıyla bir hapishane gibidir. Onun kahramanlarından birkaçı polisten kaçmakta olan katiller ya da gangsterler, bazı suçları araştıran gazeteci veya özel dedektiflerdir. Sinemada bunlar tanıdık figürlerdir, fakat Godard onları yeni bir tarzla kullanır. Onun görüşü genellikle karanlıktır. *Alphaville*'de (1965) gelecek hakkında bir film yapar-

ken, bilgisayarın hüküm sürdüğü bir döneme bakar. Şefkat gibi kelimeler sözlüklerden çıkarılmıştır ve karısının cenazesinde ağlayan bir insan, bu "mantıksız davranışından" ötürü idam edilebilir. Filmin etkisi çok kuvvetlidir, çünkü Godard filmini gelecekteki mekânlarda kurmak yerine, kendi dönemindeki Paris'in ultra-modern mimarisi içinde çeker. *Hafta Sonu*'nda (*Weekend*, 1967) doğrudan bugünün dünyasına baktığında, kendisine konu olarak evli bir çifti seçer. İkisi de birbirini aldatır ve annelerini ziyaret etmek için yola çıkmaları, aslında onu parası için öldürmek içindir. Yola çıktıklarında trafik sıkışıklığı ve duygusuz katillerden başka bir şey bulamazlar. Toplum umutsuz bir yerdir, fakat doğaya dönmek de daha iyi değildir. Ormanda toplum yaşamından kopmuş, artık katiller ve yamyamlar gibi yaşayan hippi çeteleri bulunur. Ancak insanoğlu, herhangi bir şeyle uzlaşabilir; kadını son gördüğümüzde, içinde kocasının pişmiş etinin de bulunduğu bir yemeğin başında oturmaktadır.

1960'ların sonunda Godard gitgide, dünya üzerindeki bütün öğrenciler ve genç insanların yaptığı gibi politik sorunlarla ilgilenir oldu. *Çinli Kız* (*La Chinoise*, 1967) solcu öğrenciler hakkındaydı ve *Bir Artı Bir* diğer şeylerle birlikte Kara Güç (Black Power) ile de ilgilendi. Bu filmlerin argümanlarında Godard, durumların gerçekliğini önemli ölçüde bildiğini gösterir. Ancak bu türden politik filmler hedefine ulaşamadı. Çünkü Godard'ın etkilemeyi en fazla istediği işçi sınıfı, onun filmlerini izlemeye gidecek en son kesimdi. Bununla birlikte, 1968 Mayısı'ndaki öğrenci isyanı için doğrudan yanıtlar içeren ve bir televizyon filmi olan *Bilmenin Tadı*'ndan (*Le Gai savoir*, 1968) sonraki üç yıl boyunca Godard, endüstrinin sınırları dışında çalıştı. Kendilerine Dziga-Vertov Grubu adını veren bir öğrenci topluluğuyla birlikte normal sinema dağıtımı için değil, politik gruplara göstermek için tasarlanan 16 milimetrelik filmler çekti. Başrolde Yves Montand'ın olduğu *Her Şey Yolunda* (*Tout va bien*) filmiyle birlikte 1972'de ticari sinema endüstri-

sine dönmüş oldu. Bu üç yıllık uzaklaşma yönetmenin kendi kişisel gelişimi açısından kolaylıkla anlaşılır olduğu halde, diğer yönlerden ironiktir, çünkü 1960'ların bildik sinema endüstrisi içinde Godard kadar ucuz ve hızlı bir şekilde çalışarak büyük bir bağımsızlığa sahip olunabileceğini gösteren başka hiç kimse yoktur. Bu yıllarda o her türden film çekti: Gangster ve bilimkurgu filmleri, müzikaller, savaş karşıtı fabllar, toplumsal araştırmalar ve kişisel itiraflarının yer aldığı filmler. Kuralların ve geleneklerin reddedilmesinde uç noktalara gitmesi, taklitçilerinin sık sık izlenmesi zor ve kaba filmler yapmasına yol açtı. Ama o sinemaya taze bir yaşam duygusu verdi. O teknik söz konusu olduğunda en başından itibaren, sinemanın artık izleyicinin ne olup bittiğini anlamasına yardımcı olmakta kullanılan sahne donatımı olmaksızın da yapılabilecek kadar gelişmiş olduğunu gösterdi. Sonuçta izleyicinin öyküdeki sıçramaları izleyebileceğini ve açık sonlardan da rahatsız olmayacağını kanıtladı. Bir tartışma sırasında Godard, bir filmin başı, ortası ve sonu olması gerektiğini kabul etti; ama bunların anıldıkları sıra içinde olmaları gerekmediğini de eklediğinde, tam da modern film yapımının ne olduğunu tanımlamış oldu. Görüntüler ve seslerle ne yapılabileceğine dair yaratıcı tutumu, bir filmin ne olduğuna dair düşüncemizin değişmesine yardımcı olmuştur. O bize bir filmin yalnızca bir film olduğunu, oyuncuların sadece rol yaptığını ve cesetlerin (hâlâ izleyicileri heyecanlandırmakta ve etkilemekte olan) kan ile değil de ketçapla kaplandığını kabullenmenin olanaklı olduğunu göstermiştir.

30

Kenneth Anger ve Underground

1960'lı yılların sonunda ticari sinemadan uzaklaşan Godard, artık geleneksel sinemanın yanı sıra gelişen büyük bir alternatif sinema hareketinin varlığına dikkat çeker. Buñuel ve Cocteau gibi daha önceki avant-garde yönetmenler büyük ölçüde tecrit içinde çalışmışlar, ancak her ikisi de (birçok bağımsız yönetmen gibi) sonuç itibariyle mevcut sinema endüstrisi içine çekilmişlerdi. Ticari sinemaya geçiş avant-garde yönetmenin yeteneğine zarar vermemiş olabilir, fakat bu geçişin, yönetmenin sisteme saldırısını köreltme etkisi vardır. Ancak Amerika'da İkinci Dünya Savaşı sonrasında ucuz 16 milimetrelik kamera ve ekipmanların gelişimi, deneysel sinemanın bir biçimi olan underground sinemanın (mali yapıları, dağıtım sistemleri ve izleyicileri ile birlikte) bağımsız olarak geliştirilmesine ve hatta ticari sinemayı etkilemesine olanak sağlamıştır.

Underground sinemacılar milyonlarca dolara filmler yapmak yerine kendileri, arkadaşları ve onlarla aynı doğrultuda düşünen destekçileri için özel filmler yapmaktadırlar. Bildiğimiz sinemanın dokunmadan bıraktığı konular bu sinemacılar için müthiş bir etkinlik alanı sağlar. Aile izleyicisinin gereksinimlerini karşılama zorunluluğu ve sansür tarafından kısıtlanan bildiğimiz sinema yaşamın her türden görünümünü ihmal

etmiştir. Underground sinemacılar ise, özel oldukları için hakkında konuşmadığımız yaşam parçaları olan düşlerimiz ve fantezilerimizi inceleyebilirler. Aynı zamanda, karakterler yaratmak veya bir öykü anlatmak kaygısı taşımadan saf biçimler ve imgelerin kullanım yollarıyla deneyler yapabilirler. Özgürlüklerini bu yönde kullanan Stan Brakage, Gregory Markopoulos ve Ron Rice gibi underground yönetmenler, kısırdöngü içindeki sinemayı kendine getirmişlerdir. Brakage kamerayı kendi ailesini görüntülemek için kullandığında, bize erkek kardeşi ile bebeğini besleyen karısını görüntüleyen Louis Lumière'i hatırlatır. Bu, Georges Méliès ile mukayese edildiğinde, sinemanın imkanlarından çocuksu zevkler bekleyen bizler için fazlasıyla underground'dır. *Rüzgar Gibi Geçti* ve *The Sound of Music*'in bütün hacmi ve canlılığına rağmen, sinemanın en azından bir parçası her zaman ne idiyse o olarak kalmıştır: Bir insan yaşamının kaydedilmesi. Şimdi film yapımının bilinen bütün kuralları unutulabilir ve sinema büyük bir eğlence endüstrisi olarak kalmaya devam etse de, bir yandan da bireye şiir ya da resimden daha uzak olmayan kişisel bir ifade biçimi haline gelebilir. Değişim, film yapımının stüdyonun fabrika benzeri atmosferinde icra edilen aylıklı bir iş olmak yerine, bir yönetmenin evinde ya da atölyesinde peşine düştüğü bütün yaşamının doğrudan bir parçası olabilmesiyle sembolize edilir.

Underground sinemacılar tarafından yıkılan tabular iki ana kategori içinde yer alır. İlki teknikle ilgili olanlardır. Kısmen finansal kaygılarla alınmış olsa da 16 mm. ile çalışma kararı, Hollywood formatına ve buna geleneksel olarak eşlik eden profesyonel standartlara karşı tepkiyi ifade eder. Fakat tepki burada son bulmaz. Disney sonrası gelişmeler üzerine olan daha önceki bölümde tanımlamış olduğumuz canlandırma tekniklerine ek olarak, çoğu doğrudan underground sinemacıların çalışma yöntemlerinden gelen yeni araçlar silsilesi ile karşılaşırız. Artık sinemacının kendisi ile kullandığı fiziksel materyal (film hammaddesinin kendisi) arasına giren kameraman

ve asistan ekibine ihtiyacı olmadığından, çalışmaları film çekimi konusundaki yeni bir bilinci gösterir. Birçok underground sinema sanatçısını, akla yatkın kurmacalar oluşturmak yerine fiziksel gerçeklik olarak filmin kendisi ilgilendirmiştir. Bu nedenle filmlerinin ayrılmaz bir parçası olarak boş filmi, opak kılavuzu, odaklama işaretlerini ve hatta filmlerin ek yerlerini kullanan yönetmenlerle karşılaşırız. Anthony Scott dünyanın en uzun ve en anlamsız filmi olarak adlandırdığı çalışmasını, eline geçirebildiği her film parçasını yalnızca birleştirmek yoluyla yapmıştır. Tüm filmler, film tekniğinin tek tek özelliklerini (tek çekimler, zoom in ve zoom out tekrarları, çekimin bir makaranın uzunluğu ile sınırlandırılması vs.) kullanarak yapılabilir. Belki de bu türden bir yaklaşımın en çarpıcı örnekleri Mike Snow'un sekiz adımlık bir odayı kırk beş dakikalık tek çekimde gösteren *Wavelength*'i de içeren "yapısalcı" filmlerde bulunur.

Bu tabulardan ikincisi konu ile ilgili olandır. Bir yandan bu, doğalcı film geleneklerinin bir reddi ile ritmik devinimler üzerinde bir yoğunlaşma (Maya Deren'in bale tarzı dramalarında ve James Broughton'ın şiirsel fantezilerindeki gibi) anlamına gelebilir. Bununla birlikte, daha yakın zamanlarda underground sinema kendi rolünü cinselliğe ilişkin bir süper-gerçekçiliğin (super-realism) sağlama olarak görmüştür. Eşcinsellik, cinsel ilişki, mastürbasyon, grup seksi ve travestilik gibi konuların açıkça gösterilmesi yaygın bir durumdur. Jack Smith'in *Flaming Creatures*, Ron Rice'ın *Chumlum* filmleri ile Warhol'un birçok filmi buna örnek gösterilebilir. Kameranın hiç hareket etmediği, görülebilir hiçbir şeyin olmadığı oldukça uzun filmlerin (sözgelimi *Sleep* ve *Empire*) öncüsü Warhol asgari düzeyde bir teknikle çıplaklık ve açıkça gözlenen cinsiyet çatışmalarının birleştiği karmaşık filmler yapmaya devam etti. *Bike Boy* ve *Lonesome Cowboys*'un aralarında bulunduğu daha sonraki filmleri Warhol'u daha geniş bir izleyici kitlesine ulaştırdı ve bunlar underground sinemanın kişisel ifade olmaktan uzaklaş-

ması ile daha çok insanın ilgi alanına girmesine katkıda bulundu. (Warhol'un asistanı Paul Morissey'in *Flesh* benzeri filmlerinde bu durum açıkça görülür.)

Kenneth Anger gibi bir yönetmenin çalışmalarının görülmesinde gereken de bu bağlamdır. Anger teknik yaratıcılık ile homoseksüellik ve büyü gibi tabu konuları bir araya getiren, bir underground yönetmenin bütün özelliklerine sahip bir sinemacıdır. Ancak, buna ek olarak Anger çalışmalarında Hollywood ve bağımsız sinema arasındaki ilişkiyi açıkça gösterir. Kaliforniya doğumlu yönetmen 1934'de dört yaşında iken Max Reinhardt'ın Warner Brothers için yönettiği *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nın bir versiyonunda rol aldı. Anger çocukluğunu Hollywood'daki insanlar arasında geçirdi ve oradaki yaşamın skandallarla dolu yanı hakkında *Hollywood Babylon* adlı bir kitap yazdı. Sinema başkentinin kaybolan ihtişamına ilişkin görüşü, korku filmlerinden, genelde B sınıfı filmlerden ve *Flash Gordon* tarzı seriyallerden alınan zevk ile birleşir. *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* onun kişisel mitolojisinin içinde yer alır ve uyurgezer Sezar'ı hatırlatan bir karakter *Inaugration of Pleasure Dome* filminde görünür. Bu geçmişine rağmen Anger'ın filmleri oldukça underground çalışmalardır. Çalışmaları izleyiciler için özel olarak tasarlanmış filmler değil, kişisel dışavurumlardır ve bildiğimiz filmleri onun verimliliğinin yalnızca bir parçasıdır. O yedi yaşından beri film kamerası kullanmaktadır ve onun gösterime soktuğu filmler genellikle sonradan bir kenara attığı (ve bir vakadan ilk gösterimden sonra çalınan) filmlerden parçalardır.

Anger'in çalışmalarının çoğu Hollywood stüdyosunun yanılsatıcı dünyasının ve özellikle Max Reinhardt'ın büyülü dekorlarının (*Scorpio Rising*'de, Puck rolündeki Mickey Rooney'in performansını birkaç anını kullanır) yeniden yaratım girişimi olarak görünür. Işık ve ateşin zıtlığına yönelik sürekli bir ilgi vardır ve özellikle ilk filmlerinde gösterişli ama değer-

siz cennet görüşü sürekli ortaya çıkar. İlk filmi *Fireworks*'ün zirve sahnesinde yılbaşı ağacının birden yanmaya başlaması, *Rabbit's Moon*'da Pierrot'un aya tapması ve görkemli bir ormanın ortasında büyülü fenerle oynaması, *Eaux d'Artifice*'de soğuk bir cehennem izlenimini veren Roma çeşmelerinin üzerinde parıldayan yansımalar bu durumun örnekleridir. Anger yangın çıkarmaya bir çocuğunki kadar düşkünlük gösterdiğini itiraf etmiştir ("Büyük bir yangın değil, birkaç tarla...ve bir kilise") ve Lucifer* karakteri, son filmi *Lucifer Rising* de dâhil olmak üzere tüm filmlerinde, onun kişisel mitolojisinin önemli bir bölümünü teşkil eder. Işık ve ateş ile bu oynayış, *Fireworks*'te denizcinin pantolonundan akan mumun ünlü imgesinde ve birkaç filmde kişisel ilişki kurmanın bir yolu olarak sürekli ortaya çıkan "ışık" arayışı rutininde olduğu gibi, çoğu zaman cinsellikle ilgili yan anlamlar taşır. Anger'in 17 yaşında iken çektiği 1947 yapımı *Fireworks* belki de kendi eşcinselliğini en açık şekilde teşhir ettiği filmidir. Donanma'dan çalınan ham filmi kullanarak, çekimlerini ailesinin evde olmadığı üç günlük süre içinde gerçekleştirdiği on beş dakikalık bu filmde baştan çıkardığı denizcilerin elinde vahşi bir işkenceye tabi tutulmuş ve zar zor hayatta kalmış genç bir adamın (Anger bu rolü kendisi oynamıştır) yaşadığı cinsel hayal kırıklıklarını ve daha sonradan başka bir gençle yaşadığı büyülü ilişkiyi anlatır. Filmdeki önsöz niteliğindeki ifade, "Hayali görüntüler, geçici bir rahatlama sunarlar" der, ancak Anger'in daha sonraki çalışmaları erkek yüzü ve bedeninin bu araştırmasını sürdürür, örtük durumdaki cinselliği ortaya koyar.

Anger filmlerinde kamerayı hiçbir zaman dışarı çıkıp yaşamı keşfetmek ya da gerçekliği kaydetmek için kullanmaz. Onunki zihinsel imgelerin ve büyüsel ritüellerin klostrofobik

(*) Latincede "Işık Getiren" anlamına gelen ve Yunancada "Phosphoros" ya da "Eosphoros" denen Lucifer ilkçağ mitolojisinde sabah yıldızıdır (gün ağarırken görülen Çoban Yıldızı). Meşale taşıyan bir erkek figürüyle betimlenir. (ç.n.)

bir dünyasıdır. *Fireworks*'te Jean Cocteau'nun sinemasının yansımaları (özellikle başlangıç ve sonda fotoğrafların kullanılması gibi) vardır ve Cocteau gibi, Anger da her zaman kendi özel mitlerini anlatmaktan hoşnuttur. Gerçekte de, onun bütün filmleri bir ayin yapısındadır. *Fireworks*'te kahramanın dövülmesi grafik olarak betimlenirken, ayrılmaya hazırlanan dişiliği belirsiz bir 1920'ler yıldız oyuncusunu gösteren *Puce Moment*'da giyinme ve makyajın, giysiler ve mücevherlerle birlikte canlandığı ve anlam kazandığı sekansların ilkini buluruz. *Scorpio Rising* ve *Kustom Kar Kommandos* filmlerinde aynı ayinsel yaklaşım genç motosikletlilere, onların motosikletlerine ve beyaz bir toz alma fırçasını arabasının krom yerlerini parlatmak için kullanan bir araba düşkününe uygulanır. Yönetmenin son filmlerinde bu öğe, büyüsel ritüellerin (Shiva'nın *Inauguration of the Pleasure Dome*'da verdiği ziyafet, Anger'in Mick Jagger'ın müziği eşliğinde *Invocation of my Demon Brother*'daki bir büyücü olarak koyduğu performans ve hâlâ tamamlanmamış *Lucifer Rising*'deki gibi) orijinaline uygun biçimde yeniden sahneye koyuluşuyla tam olarak geliştirilir. Bu ritüellerin, Alaister Crowley'in *Magick*'inin geçerliliğine ilişkin (Anger'in) inancını paylaşmayanlar için bile bu denli güçlü olmasının nedeni, Anger'in kötülük ve tinsel varlık duygusunun böylesine güçlü olmasıdır. İlk filmlerinde dahi bu durum ortadadır. *Fireworks*'de eş özlemi bir ışık parlamasıyla cisimleşir (ki bu, filminde hepsinden daha fark edilir olarak çizilmiştir), *Rabbit's Moon*'da Harlequin'i talihsiz Pierrot'ya tercih eden güzel bir kadın, büyü ile meydana getirilmiştir, *Eaux d'Artifice* ise çeşmelerin ruhları için yapılmış bir duadır. Anger, filmleri günahkar bir araç olarak gördüğünü ifade etmiştir, çünkü onlar bir insanın imgesini yakalamayı onun ruhunu çalmanın bir aracı olarak kullanırlar. Kötülük, özellikle motosikletli gençler üzerine çektiği *Scorpio Rising*'de, onun şaşırtıcı bir biçimde aktardığı bir niteliktir.

Anger'in bir yönetmen olarak başarısının diğer anahtarı onun gerçek teknik yeteneğidir. Önde gelen diğer underground sinemacılar gibi o da muazzam profesyonel yeteneğini, kendisine has anlamlara sahip filmleri aracılığıyla gösterir. Bu yetenek *Scorpio Rising*'e kadar olan filmlerinde müzik ile imgeleri kurgulamasında, daha sonra da ayinlerin çoğu kez beşli çevriminde (quintuple exposures) açıktır. Sonuç, anlamın büyük orandaki karmaşıklığıdır. *Rabbit's Moon*'da klasik mimle modern pop müziğinin art arda getirilmesi ya da *Lucifer Rising*'de büyücü çemberinin etrafında dönen papaz ile bir ağacın etrafında koşan babunun almaşık kurgusu gibi ilginç ilişkilendirmeler mevcuttur. *Scorpio Rising*'de "She Wore Blue Velvet" şarkısı ile bedenine yapışan bir kot pantolon giymiş genç bir delikanlının çekimini birleştirmesinde görüldüğü gibi, Anger'in görüntüler ile seçtiği pop müzik parçalarını bütünleştirme tarzı son derece zekicedir. Bu film, Anger'ın sekanslarının karmaşıklığını anlamaya yarayacak en iyi örnekleri içerir: Scorpio adlı motosiklet sürücüsünü bir popüler müzik parçası eşliğinde ("Bir meleğe benziyorsun ... ama kılık değiştirmiş bir şeytansın") bir "mit" olarak oluştururken, bir yandan da James Dean ve Hitler'in görüntülerini, resimli roman çizgi filmlerini, *The Wild One* filmindeki Marlon Brando'yu gösteren televizyon klibini, bir kiliseye yapılan saygısızlığın sonradan sahnelenmiş görüntülerini kullanır ve çılgın bir eşcinsel seks partisini, yaşlı De Mille'in *King of Kings* adlı epiğinden alınmış İsa'yı Kudüs'e girerken gösteren görüntülerle almaşık olarak kurgular. *Eaux d'Artifice* gibi daha basit filmleri bile, dikkatle izlendiği vakit büyük bir karmaşıklık gösterir. 18. yüzyıl peruk ve kostümleri içindeki bir bayanla Roma çeşmelerinin yüzeydeki bağlantısının altından her tür gerilim ve anlam çatışması çıkar. Bu kadın gerçekte giydirilip süslenmiş bir cücedir ve onunla, yarı karanlıkta yaşayan oyulmuş taştan suratlar arasında gerçek bir bağlantı vardır. O sudan doğar ve suyun içinde eriyip gider; hayranının hareketleriyle aniden fışkıran suyun devinimi eşit-

lenmiştir. Ve her şeyin ötesinde, başlıktaki sözcük oyunundan da anlaşılacağı gibi * su ile ateş arasında da bir bağ vardır. Çeşmeler üzerindeki ışık oyunu, daha önceki filmlerindeki parlak flamalarla aynı etkiye sahiptir ve ışığın kendisi, bir anda özgürleşiveren hayatın simgesinden başka bir şey değildir. Anger sayesinde, sinemayı alternatif bir gerçeklik yaratmak ve kişisel bir görüşü dışavurmak için kullanan modernist itki, bütünüyle haklı çıkar.

(*) Havai fişeğin Fransızcadaki karşılığı *feux d'artifice*'dir ve içerdiği sözcükler açısından bakıldığında, yaklaşık olarak 'yapay ateşler' anlamına gelir. Yönetmen filmin başlığında 'ateşler' anlamına gelen 'feux' sözcüğünü çıkarıp, onun yerine 'sular' anlamına gelen 'eaux' sözcüğünü koyuyor. (ç.n.)

Kaynakça

GERÇEKÇİK SİNEMA

Teorik Yaklaşımlar

SIEGFRIED KRACAUER, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (Oxford University Pres, New York, 1960; as *The Nature of Film*, Dennis Dobson, London, 1960)

Filmin gerçekçi potansiyeline ilişkin açık sözlü bir çalışma; kimi zaman malzemesini kuramsal bir deli gömleği içine girmeye zorlasa da, ufuk açıcı nitelikte.

ANDRE BAZIN, *What is Cinema?* (University of California Press, Berkeley; Cambridge University Press, London; Birinci Cilt, 1967, İkinci Cilt, 1971)

Bazin'in makalelerinden oluşan bu derleme (Hugh Gray tarafından çevrildi), temelde gerçekçi film-yapımma değer veren eleştirel bir yöntemin iyi örneklerini sunuyor.

Belgesel Sinema ve Arkaplanı

PAUL ROTHA, *Documentary Film* (Faber&Faber, London, 1935; Üçüncü Basım, 1952; Hastings House, New York, 1964)

Modası geçmiş bir eleştirel yaklaşımı olsa da, 1930'ların belgesel bakışaçısını sunduğu için faydalı.

FORSYTH HARDY (ed.), *Grierson on Documentary* (William Collins, London, 1964; Faber&Faber, London, 1966; Praeger, New York, 1966)

İngiliz belgesel hareketini motive eden kişinin önemli makalelerinin bir derlemesi.

JAY LEYDA, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film* (Allen& Unwin, London, 1960; Hilary House, New York, 1960)

Vertov ve Eisenstein gibi yönetmenlerin içinde çalıştıkları ortamın arka planını anlamada paha biçilmez bir kaynak.

LEWIS JACOBS, *The Documentary Tradition: From Nanook to Woodstock* (Hopkinson&Blake, New York, 1971)

1920'den 1970'e kadar hâkim olan belgesel biçemi üzerine kapsamlı bir araştırma.

ALAN LOVELL ve JIM HILLIER, *Studies in Documentary* (Secker& Warburg, London, 1972)

1970'lerin perspektifinden, kullanışlı bir İngiliz Belgeseli araştırması.

Bağımsız Belgeselciler ve Çalışmaları

ARTHUR CALDER-MARSHALL, *The Innocent Eye: The Life of Robert J. Flaherty* (W.H. Allen, London, 1963; Harcourt, Brace, Jovanovich, New York, 1966.)

Paul Rotha ve Basil Wright tarafından bir araya getirilen malzemeye dayanan son derece yararlı bir biyografi.

ROBERT L. SYNDER, *Pare Lorenz and the Documentary Film* (University of Oklahama Press, Norman, 1968)

1930'ların önde gelen Amerikan belgeselcilerinden biri hakkında ayrıntılı araştırma.

JORIS IVENS, *The Camera and I* (International Publishers, New York; Seven Seas Books, Berlin, 1969)

Kariyerinin onu Sovyetler Birliği, Belçika, İspanya, Amerika Birleşik Devletleri, Doğu Avrupa ve daha yakınlarda Vietnam'a sürüklediği, Almanya doğumlu belgeselcinin kişisel öyküsü.

Sessiz Gerçekçilik

JOEL W. FINLER, *Stroheim* (Secker&Warburg, London, 1967; University of California Press, Berkeley, 1968)

Stroheim'ın yapıtlarının, özellikle Greed'in ortaya çıkışına odaklanan kronolojik analizi.

THOMAS QUINN CURTISS, *Von Stroheim* (Farrar, Strass&Giroux, New York, 1971; Angus&Robertson, London, 1972)

Stroheim'ın yaşam öyküsü ve kişisel bir inceleme.

Greed'in senaryosu, Lorrimer (London) ve Simon&Schuster (New York) tarafından yayımlandı. 400 fotoğraftan oluşan ve senaryoyu çekim çekim yeniden oluşturan pahalı bir kitap –*The Complete Greed*– ise Arno Press (New York) tarafından yayımlandı.

1930'ların Fransız Şiirsel Gerçekçiliği

PIERRE LEPROHON, *Jean Renoir* (Crown, New York, 1970)

Seçkin bir eleştirmenin kaleme aldığı ve ilk kez Fransa'da basılan son derece yararlı bir kitabın tercümesi.

LEO BRAUDY, *Jean Renoir – The World of his Films* (Doubleday, New York, 1972)

Renoir'ın prensipleri ve biçemi üzerine şevkle yapılmış bir çalışma.

P. E. SALES GOMES, *Jean Vigo* (Secker&Warburg, London; University of California Press, Berkeley, 1972)

İlk kez Fransızcada basılan ve bu konuda uzun süre başlıca çalışma olarak kalan kitabın İngilizce çevirisi.

JOHN M. SMITH, *Jean Vigo* (November, London; Praeger, New York, 1972)

Vigo'nun zengin fakat trajik bir biçimde kısa kariyeri üzerine yeni ve detaylı bir çözümleme.

1930'ların Fransızca senaryoları (Renoir'ın *La Grande Illusion* ve *La Règle du jeu*; Rene Clair'in *A Nous la liberté* (Özgürlük Bizimdir) –Entr'acte ile birlikte– ve Carné'nin *Le jour sel ève* filmi de dâhil olmak üzere) Lorrimer (London) ve Simon&Schuster (New York) tarafından basıldı.

İtalyan Yeni Gerçekçiliği

ROY ARMES, *Patterns of Realism: A Study of Italian Neo-Realist Cinema* (Tantivy Press, London; Barnes, New York, 1972)

1945 tarihli Roma Open City (Roma Açık Şehir) filminden 1951 tarihli Umberto D'ye kadar yaşanan gelişmeler hakkında ayrıntılı bir çözümleme.

JOSE LUIS GUARNER, *Roberto Rossellini* (Studio Vista, London; Praeger, New York, 1971)

Büyük İtalyan yönetmeninin tek tek bütün filmleriyle incelenmesi.

GEOFFREY NOWELL-SMITH, *Visconti* (Secker&Warburg, London, 1973; Doubleday, New York, 1968)

Visconti'nin Ossessione'dan *Vaghe Stelle dell'orsa*'ya kadar bütün çalışmalarını inceleyen kapsamlı bir çalışma.

Lorrimer (London) ve Simon&Schuster (New York) Sica'nın *Bicycle Thieves*'ını (*Bisiklet Hırsızları*) yayımlarken, Orion Press of New York de Sica'nın Miracle in Milan ile Visconti'nin *La Terra Trema* ve *Senso* filmlerinin senaryolarını (ikisini İki Senaryo adı altında) bastı.

Avrupa Dışında Gerçekçilik

MARIE SETON, *Portrait of a Director: Satyajit Ray* (Dennis Dobson, London, 1971)

İtalyan Yeni Gerçekçiliğinden esinlenen yönetmen hakkında, kişisel ilişki ve araştırmalara yaslanan detaylı bir inceleme.

ROBIN WOOD, *The Apu Triology* (November, London: Praeger, New York, 1972)

Ray'ın üç büyük filminin, Wood'un alışılmış içgörüsü ve ahlaki ciddiyeti ile yazılmış analizi.

DONALD RICHIE, *The Films of Akira Kurosawa* (University of California Press, Berkeley and London, 1965)•

Kurosawa'nın Red Beard'a kadar olan kariyerinin film film incelenmesi.

Kurosawa'mn, gelmiş geçmiş en büyük realist yapıtlardan birisi olan *Ikiru* (*Living*) filminin senaryosu, Lorrimer (London) ile Simon&Schuster (New York) tarafından basılırken, onun modernist başyapıtı *Rashomon*, Grove Press (New York) etiketiyle yayımlandı.

Cinéma-Vérité ve Televizyon

G. ROY LEVIN, *Documentary Explorations* (Doubleday, New York, 1972)

Rouch, Franju, Wright ve Leacock da dâhil olmak üzere on beş belgeselciyle yapılmış söyleşiler.

ALAN ROSENTHAL, *The New Documentary in Action: A Case-book in Film Making* (University of California Press, Berkeley and London, 1971)

Amerikalı, Kanadalı ve İngiliz yirmi iki Cinéma-Vérité ve televizyon belgeselcisiyle yapılmış görüşmeler.

YANILSAMA SİNEMASI

Hollywood Hakkında Genel Kitaplar

ANDREW SARRIS, *The American Cinema: Directors and Directions, 1929-1968* (Dutton, New York, 1968)

Hollywood'da kırk yılı aşkın süredir aktif olara çalışan bir dizi yönetmen hakkında, iyi belgelenmiş ve insanı zekice kışkırtan notlar.

PARKER TYLER, *Magic and Myth of the Movies* (Henry Holt, New York, 1947; Secker&Warburg, London, 1971)

1940'lı yılların sinemasına ilişkin orijinal ve kışkırtıcı bir hesaplaşma. İlk yayımlandığında, zamanının oldukça ilerisindeydi.

PAUL MAYERSBURG, *Hollywood and the Haunted House* (Allen Lane The Penguin Press, London, 1967; Penguin Books, Harmondsworth, 1969; Stein&Day, New York, 1968)

Giriş niteliğinde, yansız olarak yazılmış, çok sayıda görüşme materyaliyle de desteklenmiş faydalı bir çalışma.

IAN CAMERON, *The Movie Reader* (November, London; Praeger, New York, 1972)

Hitchcock, Preminger, Hawks vb. yönetmenler üzerine bölümlerle birlikte, Movie dergisinde yayımlanmış en iyi yazılar bir araya toplanmış.

KEVIN BROWNLOW, *The Parade's Gone By* (Alfred Knopf&Son, New York; Secker&Warburg, London, 1968)

Hollywood'un orijinal malzemeye yaslanan nostaljik bir görüntüsü; nadir bulunan fotoğraflarla süslenmiş ve çok güzel bir şekilde kurgulanmış olan çalışma, söyleşi kitaplarının en iyisi.

CHARLES HIGHAM ve JOEL GREENBERG, *The Celluloid Muse; Hollywood Directors Speak* (Angus&Robertson, London, 1969; Regnery, Chicago, 1971)

Çoğunlukla 1940'lı yılların önemli isimleriyle yapılmış bir düzine söyleşi.

JOSEPH GELMIS, *The Film Director as Superstar* (Doubleday, New York, 1970; Secker&Warburg, London, 1971; Penguin Books, Harmondsworth, 1973)

Mailer, Penn ve Kubrick de dâhil olmak üzere 1960'lı yılların yönetmenleriyle görüşmeler.

ANDREW SARRIS (ed.), Hollywood Voices (Secker&Warburg, London, 1972)

Sarris'in çok daha kapsamlı kitabı *Interviews with Film Directors*'dan (Bobbs-Merrill, New York, 1967; Avon Books, New York, 1969) derlenen Amerika röportajlarının yeniden basımı.

CHARLES HIGHAM, *Hollywood Cameramen: Sources of Light* (Thames &Hudson, London; University of Indiana Press, Bloomington, 1970)

Hollywood'un altın günlerinden yedi kameramanla yapılmış söyleşiler.

BERNARD ROSENBERG ve HARRY SILVERSTEIN, *The Real Tinsel* (Macmillan, New York; Lollier-Macmillan, London, 1971)

Çok sayıda Hollywood kıdemlisiyle (sadece yönetmen demek yetmez) yapılmış röportajların bir derlemesi.

Hollywood'un Kökenleri

LEWIS JACOBS, *The Rise of the American Film* (Harcourt Brace, New York, 1939; Teachers College Press, New York, 1968)

İlk yazıldığından bu yana güncelleştirilmemiş olsa da, iyi bir çalışma olarak kaldı.

LILLIAN GISH, (Ann Pinchot ile), *The Movies, Mr. Griffith and Me* (Prentice-Hall, New York; W.H.Allen, London; 1969)

Dönemin büyük yıldızlarından birinin aracılığıyla, erken dönem Hollywood'unun iyi bir görüntüsü.

ANTHONY SLIDE, *Early American Cinema.*

PAUL O'DELL, *Griffith and the Rise of Hollywood* (Zwemmer, London; Barnes, New York; 1970)

İyi belgelendirilmiş ve temel olguları kolay anlaşılır biçimde sunan iki çalışma. Hollywood'un bütün tarihini on yıllık dönemler halinde inceleyen bir serinin parçası. Diğer ciltler: *Hollywood in the Twenties* (David Robinson); *Hollywood in the Thirties* (John Baxter), *Hollywood in the Forties* (Charles Higham ve Joel Greenberg), *Hollywood in the Fifties* (Gordon Gow) ve *Hollywood in the Sixties* (John Baxter).

Komedyenler

DAVID ROBINSON, *The Great Funnies: A History of Film Comedy* (Studio Vista, London; Dutton, New York, 1969)

Esasında bir fotoğraf kitabı; ama çok canlı ve iyi yazılmış.

CHARLES CHAPLIN, *My Autobiography* (The Bodley Head, London; Simon and Schuster, New York, 1964; Penguin Books, Harmondsworth, 1966)

Chaplin'in kendi kariyeri ile hesaplaşması elbetteki ilginç; fakat çok az kişisel bakış söz konusu; fazlasıyla genel bir portre.

THEODORE HUFF, *Charlie Chaplin* (Henry Schuman, New York, 1951)

Ünlü yönetmen üzerine faydalı bir çalışma.

ISABEL QUIGLEY, *Chaplin: Early Comedies* (Studio Vista, London; Dutton, New York, 1968)

Chaplin'in Birinci Dünya Savaşı'na kadarki kariyerini harika ayrıntılarla birlikte anlatıyor.

DAVID ROBINSON, *Buster Keaton* (Secker&Warburg, London; Indiana University Press, Bloomington, 1969.)

Keaton'un bütün kariyeri ve komedi stili üzerine tek kelimeyle mükemmel bir araştırma.

RUDI BLESH, *Keaton* (Macmillan, New York, 1966; Secker&Warburg, London 1967, Collier Books, New York, 1971)

Çok daha eleştirel olan Robinson'un kitabına, çok sayıda biyografik ayrıntıyla iyi bir ilave.

CHARLES BARR, *Laurel and Hardy* (Studio Vista, London, 1967, University of California, Berkeley, 1968)

İyi bir rehber; fotoğraflarla desteklenmiş ve belgelendirilmiş.

ALLEN EYLES, *The Marx Brothers: Their World of Comedy* (Zwemmer, London; Barnes, New York, 1966)

Marx Kardeşlerin kariyerinin film film gözden geçirilmesi.

Stüdyolar

NORMAN ZIEROLD, The Hollywood Tycoons (Hamish Hamilton, London, 1971; Birleşik Devletler'de The Moguls adıyla basıldı, Coward-McCann, New York, 1969)

Ünlü Garbo biyografisinin yazarından iyi araştırılmış bir çalışma.

PHILIP FRENCH, *The Movie Moguls* (Weidenfeld&Nicolson, London, 1969; Penguin Books, Harmondsworth, 1971)

Bütün büyük Hollywood yapımcılarıyla, gündelik dilde ve eğlenceli bir hesaplaşma.

LILLIAN ROSS, *Picture* (Holt, Rinehart&Winston, New York, 1952; Gollancz, London, 1953; Penguin Books, Harmondsworth, 1962).

John Huston'un *The Red Badge of Courage* filminin geri planında yaşanan prodüksiyon savaşına ilişkin klasik bir çalışma.

JOHN GREGORY DUNNE, *The Studio* (Farrar, Straus&Giroux, New York, 1969; W.H.Allen, London, 1970)

Twentieth Century Fox'un 1960'lı yılların sonundaki gündelik hengamesine dair matrak bir çalışma.

RICHARD SCHICKEL, *Walt Disney* (Weidenfeld&Nicolson, London, 1968; *The Disney Version* adıyla Simon&Schuster, New York, 1968; Avon Books, New York, 1969.)

Efsanenin arkasındaki gerçek Disney'e dair mükemmel bir araştırma; Mickey Mouse nostaljisinin gözlerden sakladığı prodüksiyon kabiliyeti.

BOB THOMAS, *King Cohn: The Life and Times of Harry Cohn* (Barrie& Rockliff, London; Putnam, New York, 1967).

Thalberg: Life and Legend of the Great Hollywood Producer (Doubleday, New York, 1969; W.H.Allen, London, 1971).

Selznick (Doubleday, New York, 1970; W.H.Allen, London, 1971).

Thomas Hollywood yapımcılarının karakteristik özellikleri konusunda bir uzman haline geldi ve bütün kitapları anektodlar bakımından zengin ve bilgi doludur.

MEL GUSSOW, *Darryl F. Zanuck* (W. H. Allen, London; Doubleday, New York, 1971).

Bob Thomas'ın tarzından daha ileri bir biyografi.

Yıldız Sistemi

Bu konuda sayılamayacak kadar çok çalışma vardır. The Citadel Press (New York) geçmişin ve bugünün yıldızları hakkında sayısız resimli kitap yayımlamıştır. Sistemle ilgili ciddi çalışmalar ise çok daha nadirdir.

ALEXANDER WALKER, *The Celluloid Sacrifice* (Michael Joseph, London, 1966; Hawthorn Books, New York, 1967; Penguin Books, Harmondsworth, 1968).

Önde gelen bir gazetecinin kaleme aldığı kitap, star sistemi ile onun başlıca kurbanlarına ve dişi seks sembollerine giriş niteliğindeki iyi bir çalışma. Penguin versiyonunda, berbat bir şekilde kitabın adı *Sex in the Movies* haline getirildi.

ALEXANDER WALKER, *Stardom* (Michael Joseph, London; Stein& Day, New York, 1970).

Önceki çalışmanın devamı niteliğinde olan kitap, star sisteminin kusursuz bir incelemesi niteliğinde.

Western Filmleri

JIM KITSES, *Horizons West* (Thames&Hudson, London; University of Indiana Press, Bloomington, 1969).

Mann, Boetticher ve Peckinpah'm bazen iyiden iyiye çapraşık, ama daima ilginç olan çalışmaları.

PETER BOGDANOVITCH, *John Ford* (Studio Vista, London; University of California Press, Los Angeles, 1967).

Esasında Ford ile yapılmış uzun bir röportaj ve eksiksiz bir filmografi; çok iyi bir malzemeye sahip.

JOHN BAXTER, *The Cinema of John Ford* (Zwemmer, London; Barnes, New York, 1972).

John Ford'un kariyerinin günümüze dek incelenmesi.

Ford'un *Stagecoach* filminin senaryosu, Lorrimer (London) ve Simon& Schuster (New York).

Hollywood'da Yazarlık

Hollywood sinemasında ortaya çıkan yeni ilgiler, bazıları çok derin, bazıları da önemsiz olan çok sayıda yönetmen monografisi ve söyleşi kitaplarının yayımlanmasına neden oldu. Aşağıda konuların alfabetik sırasına göre yerleştirdiğimiz çalışmalarda, bir önceki bölümde adını andıklarımızı tekrar etmiyoruz.

Roger Corman – The Millenic Vision, ed. David Will and Paul Willemen (Edinburgh Film Festival, Edinburgh, 1970)

Allan Dwan – The Last Pioneer, Peter Bogdanovitch (Studio Vista, London: Praeger, New York, 1971).

The Cinema of John Frankenheimer, Gerald Pratley (Zwemmer, London; Barnes, New York; 1969).

Samuel Fuller, ed. David Will ve Peter Wollen (Edinburgh Film Festival, Edinburgh, 1969).

Samuel Fuller, Nicholas Garnham (Secker&Warburg, London, 1971; New York, 1971).

Samuel Fuller, Phil Hardy (Studio Vista, London; Praeger, New York; 1971).

Howard Hawks, Robin Wood (Secker&Warburg, London; Doubleday, New York, 1968).

Hitchcock, François Truffaut (simon&Schuster, New York, 1967; Secker&Warburg, London, 1968; Panther Books, London, 1969).

Hitchcock's Films, Robin Wood (Zwemmer, London; Barnes, New York, 1965).

Stanley Kubrick Directs, Alexander Walker (Harcourt, Brace, Jovanovitch, New York, 1971; Davis-Poynter, London, 1972).

Fritz Lang in America, Peter Bogdanovitch (Studio Vista, London, 1967; Praeger, New York, 1968).

The Cinema of Fritz Lang, Paul M. Jensen (Zwemmer, London; Barnes, New York; 1969).

Losey on Losey, ed. Tom Milne (Secker&Warburg, London, 1967; Doubleday, New York, 1968).

The Cinema of Joseph Losey, James Leahy (Zwemmer, London; Barnes, New York; 1967).

The Lubitsch Touch, Herman G. Weinberg (Dutton, New York, 1968).

Rouben Mamoulian, Tom Milne (Thames&Hudson, London; University of Indiana Press, Bloomington; 1969).

Arthur Penn, Robin Wood (Studio Vista, London, 1967; Praeger, New York, 1969).

The Cinema of Roman Polanski, Ivan Butler (Zwemmer, London; Barnes, New York; 1970).

The Cinema of Otto Preminger, Gerald Pratley (Zwemmer, London; Barnes, New York; 1971).

The Films of Robert Rossen, Alan Casty (Museum of Modern Art, New York, 1969).

Sirk on Sirk, ed. Jon Halliday (Secker&Warburg, London, 1971; Viking Press, New York, 1972).

Douglas Sirk, erd. Laura Mulvey ve Jon Halliday (Edinburgh Film Festival, Edinburgh, 1972).

George Stevens: An American Romantic, Donald Richie (Museum of Modern Art, New York, 1970).

The Cinema of Josef von Sternberg, John Baxter (Zwemmer, London; Barnes, New York; 1971).

Josef von Sternberg, Herman G. Weinberg (Dutton, New York, 1967).

The Cinema of Orson Welles, Peter Cowie (Zwemmer, London; Barnes, New York; 1965).

The Films of orson Welles, Charles Higham (University of California Press, Berkeley and London, 1970).

Orson Welles, Joseph McBride (Secker&Warburg, London; Viking Press, New York; 1972).

Orson Welles, Maurice Bessy (Crown, New York, 1968.)

Billy Wilder, Axel Madsen (Secker&Warburg, London, 1968; University of Indiana Press, Bloomington, 1969).

Göreli olarak pek az Hollywood senaryosu basılmış durumdadır. MGM Film Senaryoları Kütüphanesi'nde, Lubitsch'in *Ninotchka*'sı; Cukor'un *Adam's Rib*'i ve Hitchcock'un *North by Northwest*'i (Viking Press, New York, 1972) bulunmaktadır. Wilder'ın *The Apartment* ve *The Fortune Cookie* bir cilt halinde (Studio Vista, London, 1970) yayımlanmıştır. *The Citizen Kane Book* (Secker&Warbrg, London; Little, Brown, New York, 1971) öncesinde Pauline Kael'in yazdığı uzun ve kışkırtıcı bir makaleyle birlikte, Welles'in ilk uzun metrajlı filminin senaryosunu içermektedir.

MODERNİST SİNEMA

Genel Kitaplar

DAVID CURTIS, *Experimental Cinema: a Fifty Year Evolution* (Studio Vista, London; Universe Books, New York; 1971).

Avrupa Avantgarde'ı ve Amerikan bağımsız sinemasından underground'a kadar bütün modernist macerayı inceleyen mükemmel bir çalışma.

JOHN RUSSEL TAYLOR, *Cinema Eye, Cinema Ear* (Methuen, London; Hill&Wang, New York; 1964).

1960'lı yılların en iyi yönetmenleri hakkında iyi bir giriş çalışması. Fellini, Antonioni, Bunuel, Bresson, Bergman, Hitchcock ve Fransız Yeni Dalgası hakkında bölümler içeriyor.

ROY ARMES, *French Cinema Since 1946*, İki Cilt (Zwemmer, London; Barnes. New York; 1966, 1970).

Birinci cilt, Bresson üzerine bir bölüm içeriyor; ikinci cilt ise Resnais, Godard ve çağdaşları üzerine eğiliyor.

IAN CAMERON (ed.) *Second Wave* (Studio Vista, London; Praeger, New York; 1970).

Straub da dâhil olmak üzere Godard sonrası yönetmenler üzerine faydalı makaleler mevcut.

Sessiz Film Deneyimi

IVOR MONTAGU, *Film World* (Penguin Books, Harmondsworth, 1964).

Sinemanın sahip olduğu potansiyeli araştıran bu çalışma, örneklerinden bir çoğunu sessiz dönem filmlerinden alıyor.

SERGEI EISENSTEIN, *Film Form ve The Film Sense* (Meridian Books, New York, 1957).

Eisenstein sinema tarihinin en etkili ismi olduğu gibi, yazıları da hâlâ mevcut en değerli çalışmalar olarak kalmıştır.

MARIE SETON, *Sergei M. Eisenstein* (The Bodley Head, London, 1952; Grove Press, New York, 1960; Dennis Dobson, London, 1970).

Sovyet yönetmenin eksiksiz biyografisi.

IVOR MONTAGU, *With Eisenstein in Hollywood* (International Books, New York; Seven Seas Publishers, Berlin; 1968).

Eisenstein'ın yurt dışındaki yılları üzerine parlak bir inceleme. Hiç gerçekleşmeyen iki filmin (*Sutter's Gold ve An American Tragedy*) senaryolarını da içeriyor.

Battleship Potemkin (*Potemkin Zırhlısı*) ve *Ivan the Terrible* (*Korkunç İvan*) filmlerinin senaryoları, Lorrimer tarafından basıldı.

Dışavurumculuk ve Ingmar Bergman

LOTTE EISNER, *The Haunted Screen* (Thames&Hudson, London, 1969; University of California Press, Los Angeles, 1970).

Dışavurumculuk ve Alman sessiz sineması üzerine zekice yazılmış ve iyi hazırlanmış bir kitap.

SIEGFRIED KRACAUER, *From Caligari to Hitler* (Dennis Dobson, London; Princeton University Press, Princeton; 1947).

Başlangıcından 1933'e kadar Alman sinemasının psikolojik tarihine eğilen, münakaşacı bir metin. Nazi propaganda filmleri üzerine bir ek içeriyor.

Robert Wiene'nin klasik çalışması *The Cabinet of Dr. Caligari*'nin (*Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*) senaryosu Lorrimer (London) ve Simon& Schuster (New York) tarafından yayımlandı.

PETER COWIE, *Sweden: An Illustrated Guide*, İki Cilt, (Zwemmer, London; Barnes, New York; 1970).

İkinci cilt, çoğu Bergman'ın kariyerine ayrılmak üzere, İsveç sinemasının tarihsel ve eleştirel eleştirisinden oluşuyor.

JÖRN DONNER, *The Personal Vision of Ingmar Bergman* (Indiana University Press, Bloomington, 1964).

Finlandiya doğumlu eleştirmen ve yönetmenden, orijinal ve ayrıksı bir çalışma.

ROBIN WOOD, *Ingmar Bergman* (Studio Vista, London; Praeger, New York, 1969).

Bergman'ın bütün çalışmalarının, bir bakış açısı sunan analizi.

Bergman'ın senaryolarından birçoğu yayımlanmıştır: *Smiles of a Summer Night*, *The Seventh Seal* (*Yedinci Mühür*), *Wild Strawberries* (*Yaban Çilekleri*) ve *The Magician* (İngiltere'de *The Face* adıyla gösterime girdi) filmlerinin senaryoları *Four Screenplays* adıyla (Simon&Schuster, New York, 1960) birlikte yayımlandı. *Wild Strawberries* (*Yaban Çilekleri*) ve *The Seventh Seal* (*Yedinci Mühür*) ayrı ciltler halinde Lorrimer tarafından; *Through a Glass Darkly*, *The Communicants* (İngiltere'de *Winter Light* olarak gösterime girdi) ve *The Silence* filmlerinin senaryoları ise *Orion Press* (New York) ile Calder &Bovars (London, 1967) tarafından; *Persona* ve *Shame* (*Utanç*) tek cilt halinde Calder&Boyars (London, 1972) yayınevince yayımlandı.

Bunuel ve Gerçeküstücülük

RAYMOND DURGNAT, *Luis Bunuel* (Studio Vista, London, 1967; University of California Press, Berkeley, 1968).

Bunuel'in çalışmalarının altında yatan temaların ve motiflerin canlı ve karmaşık analizi.

Orion Yayınevi, *Three Screenplays* adıyla üç senaryoyu (*Viridiana*, *The Exterminating Angel* ve *Simon of the Desert*) birden yayımladı. Lorrimer ile Simon&Schuster ise *L'Age d'or* (*Altın Çağ*) –*Un Chien andalou* ile birlikte–, *Belle de jour* (*Gündüz Güzeli*) ve *Tristana*'yı çıkarttı.

Disney Sonrası Animasyon

RALPH STEPHENSON, *Animation in the Cinema* (Zwemmer, London; Barnes, New York; 1967).

Günümüz animasyonu ile ilgili faydalı bir araştırma.

RONALD HOLLOWAY, *Z is for Zagrep* (Tantivy Press, London; Barnes, New York; 1972).

Yugoslav stüdyolarının ürünleriyle ilgili bir çalışma.

Yeni Anlatı, Zaman ve Roman

IAN CAMERON ve ROBIN WOOD, *Antonioni* (Studio Vista, London, 1968; Praeger, New York, 1969).

Antonioni'nin dört senaryosu (*L'avventura, Il grido, La notte, The Eclipse*), Orion Press tarafından *Four Screenplays* adıyla yayımlandı. Lorrimer ise *Blow-Up* filminin senaryosunu bastı.

IAN CAMERON (ed.), *The Films of Robert Bresson* (Studio Vista, London, 1969; Praeger, New York, 1970).

Altı eleştirmenin, Bresson'un *Mouchette*'a kadar olan filmlerini inceleyen makaleleri.

OSWALD STACK (ed.), *Pasolini on Pasolini* (Secker&Warburg, London, 1969; University of Indiana Press, Bloomington, 1970).

Pasolini'nin kuramını uzun uzadıya izah ettiği çok iyi bir söyleşi kitabı.

Pasolini'nin *Oedipus Rex* filminin senaryosu, Lorrimer (London) ve Simon&Schuster (New York) tarafından yayımlandı.

ROY ARMES, *The Cinema of Alain Resnais* (Zwemmer, London; Barnes, New York; 1968).

La Guerre est finie filmine kadar bütün Resnais filmlerinin ayrıntılı bir eleştirel analizi.

JOHN WARD, *Alain Resnais or the Theme of Time* (Secker&Warburg, London, 1968; Doubleday, New York, 1986).

Önyargılı bir kurama uydurmak için Resnais'in bazı çalışmalarını çarpıtmasına rağmen, bazı çarpıcı içgörüler içeriyor.

Calder&Boyars (London) yayınevi, Marguerite Duras'nın *Hiroshima Mon Amour* (*Hiroşima Sevgilim*) filminin senaryosunu –*Une Aussi Longue Absence* ile birlikte– ve Alain Robbe-Grillet'nin senaryoları *Last Year at Marienbad* (*Geçen Yıl Marienbad*'da) ve *L'Immortelle*'i (*Ölümsüz*) piyasaya sürdü.

ALAIN ROBBE-GRILLET, *Snapshots and Towards a New Novel* (Calder &Boyars, London, 1965).

Çoğunlukla edebiyatla ilgili olsa da, Robbe-Grillet'nin makaleleri, kendisi gibi bazı roman yazarları için sinemanın neden çekici olduğuyla ilgili çok net bazı kavrayışlar geliştiriyor.

RICHARD ROUD, *Straub* (Secker&Warburg, London; Viking Press, New York, 1972).

Straub'un yapıtlarının sıcakkanlı bir incelemesi. İlk uzun metrajlı filminin senaryosunu da içeriyor.

Godard

RICHARD ROUD, *Jean-Luc Godard* (Secker&Warburg, London, 1967; Doubleday, New York, 1968).

İngilizcedeki ilk bütünsel çalışma; biraz gazeteci işi olsa da, öğretici bir kitaptır.

IAN CAMERON (ed.), *The Films of Jean-Luc Godard* (Studio Vista, London, 1967; Praeger, New York, 1969).

Godard'ın kitabın yayımlandığı döneme kadar yaptığı uzun metrajlılar üzerine, çeşitli eleştirmenlerin yazdıkları makaleler.

TOBY MUSSMAN (ed.), *Jean-Luc Godard: A Critical Anthology* (Dutton, New York, 1968).

Godard'ın yazdığı ya da onun hakkında yazılan makaleler; ayrıca röportajlar, film eleştirileri ve notların geniş bir derlemesi.

TOM MILNE (ed.), *Godard on Godard* (Secker&Warburg, London, 1972.)

Godard'm eleştirel yazılarının bir derlemesi.

Lorrimer ile Simon&Schuster Godard'ın senaryolarından iyi bir seçme yayımladılar: *Alphavile, Made in USA, Le Petit Soldad, Pierrot le fou* ve *Weekend* (*Wind From the East* ile birlikte). *Masculine-Feminine* filminin senaryosu ise Grove Press (New York) tarafından basıldı.

Underground Filmler

PARKER TYLER, *Underground Film: A Critical History* (Grove Press, New York, 1969; Secker&Warburg, London, 1971; Penguin Books, Harmondsworth, 1973).

Amerikan Undergroundu üzerine yapılmış bu çalışma, hareketi Avrupa'daki deneyler ile ilişkilendirmiş ve kuralları ile sonuçlarını gözden geçirmiş.

GREGORY BATTOCK, *The New American Cinema: A Critical Anthology* (Dutton, New York, 1967).

Underground etiketi altında gelişimini sürdüren geniş bir etkinlikler ve yönelimler yelpazesinin güzel bir görüntüsünü sunan makalelerin derlemesi.

Sinema *ve* Gerçeklik

Tarihsel Bir İnceleme

Roy ARMES

Birçok çağdaş film eleştirisi, sanatsal edinim ve tarihsel bağlam arasındaki ilişkiyi göz önünde bulundurmaz. *Sinema ve Gerçeklik*, hem sinemanın gelişimi için geniş bir taslak hem de eleştirel yargıların içinde yapılabileceği bir çerçeve sunarak bu dengeyi sağlamaya girişiyor. Roy Armes, bu kitapta, Lumière'den günümüze, sinemada imge ve gerçeklik arasındaki çeşitli ilişkileri ortaya seriyor.

Yazarın *Üçüncü Dünya Sineması ve Batı* adlı çalışmasını da geçtiğimiz aylarda okuruyla buluşturan Doruk Yayımcılık, *Sinema ve Gerçeklik* kitabıyla sinemaseverlerin kitaplığındaki büyük bir eksikliği dolduracağına inanıyor.

"Sinemanın gerçekçi olmakla neden bu kadar ilgilendiğini görmek kolaydır. Kamera yaşamın yüzeyindeki ayrıntıları yakalamak için eşsiz bir araçtır. Kamera yüzleri, sokakları, manzaraları, insan gruplarını ve onların faaliyetlerini gösterebildiği kadar, davranışların ayrıntıda kalmış tuhaflıklarını da büyük bir güçle gözler önüne serebilir. Yaşamın kendisi bu düzeyde öylesine engindir ki, malzeme hiçbir zaman tüketilemez."

Doruk Sinema

ISBN 978-975-553-541-8

9 789755 535418