Ali Karadoğan

Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine



Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine

Alexandre Astruc > André Bazin > Andrew Sarris > Steve Neale > Pauline Kael > David Bordwell > François Truffaut > Peter Wollen > Erika Balsom > Marilyn Fabe > Noah Viernes > Andrew Tudor

Ali Karadoğan > Editör

deki Sinema

deki Sinema

Ali Karadoğan, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nden mezun oldu. Aynı üniversiteye bağlı Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı'nda yüksek lisans ve doktoraya yaptı. Şu anda aynı üniversiteye bağlı İletişim Fakültesi'nde öğretim görevlisi olarak çalışmakta, *Senaryo*, *Türk Sineması* ve *Sanat Sineması* dersleri vermektedir. *Bir Sinemanın ve Sinemacının Serüveni: Halit Refiğ* (2003) ve *Bir Yüzün İki Hali: Tarık Akan* (2005), *Yoksul: Zeki Ökten* (2007) adlı üç derleme kitap hazırladı. 2005 yılında çıkan *Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarim Üzerine*'nin yazarlarından biri olan Karadoğan'ın, *Film Çeviriyorum Abi: Şerif Gören Sinemasında Öykü, Söylem ve Tematik Yapı* adlı kitabı 2005 yılında, Burçak Evren'le birlikte hazırladığı *Sinemada Son Adam: Makinist-Ankara Sinemaları Tarihi* kitabı ise 2008 yılında, *Senaryo ve Anlatı: Senaryo İçin Anahtar Kavramlar* adlı kitabı ise 2016 yılında yayınlandı.

ALİ KARADOĞAN

Editör

AUTEUR KURAM ve SANAT SİNEMASI ÜZERİNE

Alexandre Astruc • François Truffaut
André Bazin • Andrew Sarris
Pauline Kael • David Bordwell
Steve Neale • Peter Wollen
Erika Balsom • Marilyn Fabe
Noah Viernes • Andrew Tudor

deki
Sinema

78

Editör
Ali Karadoğan
Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine

© De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 2016
5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu uyarınca her hakkı saklıdır. De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.'nin yazılı izni olmaksızın kısmen veya tamamen çoğaltılamaz.

Grafik Tasarım ve Uygulama: André Ubrick
Kapak Tasarım: André Ubrick
Baskı: Tarcan Matbaası (0 312 384 3435)
Birinci Baskı: Nisan 2016
ISBN: 978-9944-492-78-2

De Ki Basım Yayım LTD.
De Ki Basım Yayım Ltd. Şti. İlkyerleşim Mahallesi,
Elele Sitesi, 1989 Sokak, No: 8 BATIKENT/ANKARA
Tel-Faks: + 90 312 386 2758
bilgi@deki.com.tr ■ www.deki.com.tr

İÇİNDEKİLER

Sanat Sineması: Tartışmalar ve Eğilimler
— Ali Karadoğan 7

Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem (Le Caméra-stylo)
— Alexandre Astruc (Çev. Nagihan Özer) 29

Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim
— François Truffaut (Çev. Rana İğneci Süzen) 35

***Politiques des Auteurs* Üzerine**
— André Bazin (Çev. Adem Yeşilyurt) 51

1962'de Auteur Kuramı Üzerine Notlar
— Andrew Sarris (Çev. Barış Kılıçbay) 65

Çemberler ve Kareler (Eski Kafalılar)
— Pauline Kael (Çev. Bütül Karamış) 71

Auteur Kuram Hayatta, İyi Durumda ve Arjantin'de Yaşıyor
— Andrew Sarris (Çev. Nuray Hilal Tuğan) 95

Film Pratiğinin Kipi Olarak Sanat Sineması
— David Bordwell (Çev. Yeşim Özben) 107

Kurum Olarak Sanat Sineması
— Steve Neale (Çev. Özgür Yaren) 119

Godard ve Karşı-Sinema: *Doğu Rüzgarı*
— Peter Wollen (Çev. Ertan Yılmaz) 149

Sanat Sineması Anlatımı
— David Bordwell (Çev. Emrah Suat Onat) 163

Görüntüyü Kurtarmak: Çağdaş Sanat Sinemasında Süre ve Ölçek
— Erika Balsom (Çev. Bahar Şimşek) 211

Avrupa Sanat Filmi: Federico Fellini'nin "*8½*" Filmi
— Marilyn Fabe (Çev. Merih Taşkaya) 225
Estetiğin Politikası ve Günümüz Tayland Sanat Sineması
— Noah Viernes (Çev. Emrah Özen) 249
Sanat (Evi) Filmlerinin Yükselişi ve Düşüşü
— Andrew Tudor (Çev. Cansu Yılmaz) 267

SANAT SİNEMASI: Tartışmalar ve Eğilimler

Ali Karadoğan

Film çalışmaları literatürü içerisinde "sanat sineması"[1] tartışmaları genel olarak anadamar sinema ile sanatsal eğilimi açısından anadamar sinemadan farklılık gösteren filmler (daha sanatsal olduğu söylenen ve izleyicinin alımlama sürecinde daha aktif katılımını gerektiren filmler) arasında varsayılan bir ayrımdan yola çıkılarak yapılmaktadır. Bu tartışmaların ana eksenini sinemada "sanat olanın ne olduğu" sorusu oluştururken, "gerçek olanın" ortaya konma ve bunun izleyiciye sunulma biçimleri tartışmaların temel bileşenleri olarak öne çıkmaktadır. Sanat sineması "gerçeği" popüler sinemadan farklı bir biçimde, dahası gerçeğe daha fazla bağlı kalarak ortaya koyma iddiasındadır. Gerçeğin ortaya konuş biçimi "sanat filmi/sineması"nın tanımlanmasının da temel unsurudur. Bu gerçeğin ortaya konuş biçiminin gösterilmesi sanat filminin asıl işlerlik gösterdiği alanın belirlenmesi ve burada oynadığı işlevi de anlaşılır kılmayı beraberinde getirmektedir.

Rudolf Arnheim "Film ve Gerçeklik" adlı makalesinde, filmin sanat

1 "Sanat Sineması" (Art Cinema) kavramı sinema araştırmaları içerisinde oldukça tartışmalı bir kavramdır. Pek çok başka kavram da bu kavramın içeriğini ve tanımladıklarını karşılayacak biçimde kullanılmaktadır. Bu kavramlar arasında "karşı sinema" (counter cinema), "auteur sineması", "modern sinema", "çağdaş sinema", "yapıbozumcu-yıkıcı (deconstructive) sinema" gibi kavramları saymak mümkündür. Bkz. Öztürk, 2000, s. 11; Hayward, 2000, s. 16-18.

olup olmadığı konusundaki tartışmaların çoğunlukla filmin "gerçekliği yeniden üretmekten başka bir şey yapmadığı" varsayımına dayandığını belirtir. Filmin doğası gereği bunu yapmaktan yoksun olduğunu ve tam da bu yüzden, sanat sayılması gerektiğini belirten Arnheim'a göre, sanat olan, aracın bu kısıtlı doğası ile ortaya çıkarılan ürünlerdir (Arnheim, 1985, s. 66). Arnheim'ın bu yaklaşımının altında yatan aslında başka bir karşıtlıktır: *gerçekçilik ve biçimcilik*. Lumière'den kaynaklanan *gerçekçi* gelenek sinema tarihinde daha çok André Bazin ve Siegfried Kracauer tarafından temsil edilmiştir. Melies'den kaynaklanan *biçimci* gelenek ise Sergei Eisenstein ve Rudolf Arnheim tarafından sürdürülmüştür. Özetle gerçekçi gelenek sinemanın sanat olduğunu söylerken sinemanın gerçeğin "derin yapısını" ortaya çıkarmaya çabaladığını ve "gerçeğe hiçbir şey eklemediğini", onun "biçimini bozmadığını" (Henderson, 1985, s. 113) savunur. Bazin bunu gerçeklik uğruna biçemin "kendini feda edişi" olarak adlandırır ve bu kendini feda edişin ancak gerçeğin yapısını bozmayan sinemasal araçlarla gerçekleştirilebileceğinin altını çizer. Bazin için bu araçlar, alan *derinlikli çekim* ve *ayrım çekimi*dir (1995, s. 87-88). Bu görüşün karşısında ise sinemanın ancak gerçekle ilişkisini kestiği zaman sanat olabileceğine inanan Eisenstein'ın sinema düşüncesi yer alır. Eisenstein, Bazin'in tersine sinemayı sanat yapanın, görüntülerin kurgu yardımıyla yeniden oluşturulması olduğunu savunur (Henderson, 1985, s. 120). Eisenstein, film parçasının gerçekliğin yeniden üretiminden başka bir şey olmadığını söyler; montaj ise filmin gerçekle bağını koparır (Büker, 1989, s. 7). Film ancak böyle sanat olabilir. Henderson, Eisenstein'in kuramını filmin sanat olma koşulları ve gerekliliklerıyle ilgisi nedeniyle gerçek bir estetik kuram ve gerçek bir film kuramı olarak ele alır (1985, s. 120). Eisenstein ve Arnheim izleyiciyi "çerçevelenmiş bir resim" önündeymiş gibi düşünmüşlerdir; Bazin ise izleyicinin bir "pencere" önünde oturduğunu varsaymıştır (Andrew, 1994, s. 58). Ancak daha sonra Fransız kuramcı Jean Mitry bu iki bakış açısını sarmaştırarak, sinemanın özgül niteliğinin pencere ile çerçeve arasında gidip gelmesinde yattığını belirtmiştir (Andrew, s. 58). "Pencere-çerçeve" eğretilemesiyle tanımlanmaya çalışılan sinema, psikanalizin sinema alanına uygulanmasıyla yeni bir eğretilemeye daha sahip olmuştur: "Ayna." Bu eğretileme ile izleyicinin perde karşısındaki konumu iyice karmaşıklaşmıştır. Sinemada anlamın ne olduğu sorusu da bu perspektiften iyice muğlaklaşmıştır; çünkü "anlam artık kurulan, sınanan, yapı bozuma uğratılan ve uyarlanan bir şey" (Andrew,

s. 58) haline gelmiştir. Bu yaklaşım çerçevesinde klasik sinemanın yapısı da etkilenmeye ve değişmeye başlamıştır. İkinci Dünya Savaşı'nın sonrasında ortaya çıkmaya başladığı söylenen "sanat filmi" biraz da sinemadaki bu paradigma değişikliğiyle ilgilidir. Aslında David Bordwell'in "Hollywood'un klasik biçimine karşı ilk meydan okuma" (aktaran Lev, 1993, s. xii) olarak adlandırdığı "sanat filmi"nin tarihi sinemanın doğuşu kadar eskidir. "Sanat filmi" deyimi ilk olarak 1908'de Fransa'da *cinéma d'art* olarak kullanılmaya başlanmış ve sinemayı orta sınıf için çekici bir hale getirmek gibi bir işlev atfedilmiştir. "Sanat sineması"nın bu ilk örneği/biçimi daha çok tiyatrolarda, müzik eşliğinde izleyiciye ulaştırılan filmlerden oluşuyordu (Hayward, 2000, s. 17). 1920'lere gelindiğinde ise *Alman Dışavurumculuğu* ve *Fransız Avangardı*'nın hakimiyeti "sanat sineması" teriminin avangart sinemayla yakın anlama gelecek bir biçimde kullanılmasına yol açtı. 1920'lerde ABD'de "sanat sineması" kavramı erotizmle ilişkili olarak farklı bir çerçevede ele alındı. Amerikalı izleyiciler *Hays Kod* (Hays Code, 1934-1968) döneminin sansürcü baskısı altında terimi seks filmleriyle aynı anlama gelecek biçimde kullanmaktaydı. 1930'lara gelindiğinde ise terim sosyal ve psikolojik gerçekçiliği de kavrayacak biçimde yananlamlar kazanarak genişledi. 1950'lerde ise terim "auteur politikası"nın (*politique des auteurs*) gündeme gelmesiyle dokunulmazlık kazandı (Hayward, 2000, s. 16).

"Sanat sineması" uluslararası sinema alanında ise gündeme *İtalyan yeni gerçekçiliği*yle geldi. Yeni gerçekçilik hem "sanat filmi"nin hem farklı ve yeni bir sinema anlayışının hem de o tarihe kadar süregelen gerçekçilik anlayışının dışında yeni bir gerçekçilik anlayışının temsilcisi oldu. Roberto Rossellini, Luchino Visconti ve Vittorio De Sica gibi yönetmenlerin ve Cesare Zavattini gibi bir kuramcının önderliğinde gelişen yeni gerçekçi akım, sanat sineması olarak adlandırılacak olan olgunun ilk örneklerini verdi. İtalya'nın o zamanki tarihsel koşullarına sıkı sıkıya bağlı olarak gelişmiş olan yeni gerçekçi akım, "gerçeği yeni ve değişik yollarla, kendinden önceki sinemanın kullandığı biçim ve araçlardan farklı, yeni bir yorumla" ele almaktaydı (Verdone'den aktaran Niş ve Eryılmaz, 1979, s. 147). Niş ve Eryılmaz yeni gerçekçiliğin temel özellikleri arasında şunları saymaktadır: Yeni gerçekçiler gerçeğin inandırıcı bir biçimde yeniden yaratılmasına çalışmış, bunun için kurgu işlemini aradan çıkarıp, uzun ve kesintisiz çekimleri yeğlemişlerdir. Toplumsal ve siyasal olguların, sıradan insanın yaşamı üzerindeki etkilerini irdeleyen basit ve yı-

lın temalar üzerinde duran Yeni gerçekçiler; savaşı, kaosu, açlığı, işsizliği ve yoksulluğu filmlerinde işlemiş ve bunlara karşı çıkmışlardır. Sıradan insanın kendiliğindenciliğini yansıtan basit ve yalın bir oyunculuğu benimseyip, buna dayalı olarak profesyonel oyuncular yerine amatör, halktan insanların kullanıldığı bir oyunculuk anlayışı nı geliştirmişlerdir. Zaten yaşamın gerçeğe en yakın görünümünü yakalayıp sunmayı amaçladıklarından stüdyo yapaylığına, ünlü oyunculara, alışılagelmiş senaryolara yapmak istedikleri filmlerin doğası gereği karşı çıkmışlardır. Karmaşık olmayan, son derece yalın çekim açıları, kompozisyonlar ve hareketler kullanan Yeni gerçekçiler filmlerinde daha çok bel ve boy çekimlerine ağırlık verirken, yalın ve basit bir kurgu anlayışı geliştirdiler ve kurguya başvurmayı en aza indirgemeyi yeğlediler. Gerçekçi bir ışıklandırma benimseyen (1979, s. 148-158) yeni gerçekçiler, Lev'in de belirttiği gibi "olay örgüsünden çok karakter ve toplumsal çevre üzerinde durarak, gösterişli bir sinemadan kesin bir kopuşu gerçekleştirmişlerdir" (1993, s. 7).

*İtalyan yeni gerçekçiliğ*inin temelini attığı bu anlayışı; anlatısını, daha "modernist" bir biçimde kuran *Fransız yeni dalgas*ı bir adım daha ileriye taşımıştır. Yeni dalga üyeleri, yeni gerçekçilerin yalın ve karmaşık olmayan anlatı biçemini belirli ölçülerde karmaşıklaştırdı ve anlatıyı -ses ve görüntü başta olmak üzere- biçemsel karşıtlıklar üzerine inşa ettiler. Anlatılarında "süreklilik" yerine "kırılmalara", "özdeşleşme" yerine "yabancılaştırma"ya yer verdiler. Anlatılarını klasik anlatı kurallarının tersine bir biçimde kurdular. Klasik anlatının uylaşımlarını bozarak, "yeni roman" *(nouveau roman)* akımına benzer bir biçimde anlatının temel ögelerinin birbirleriyle bağlantılarını kopardılar.[1]

1951 yılında *Les Cahiers du Cinema* dergisinin André Bazin tarafından yayınlanmaya başlaması *Fransız yeni dalgası* için önemli bir aşama olmuştur. Yeni dalganın temsilcisi sayılan bütün yönetmenler (François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Pierre Kast, Jacques Rivette, Claude de Givray, Charles Bitssch gibi) derginin yazarları arasındaydı. Bu akımın sinema anlayışı kendisinden önceki Fransız sinema geleneğinin reddi üzerine kurulmuştu (Niş ve Eryılmaz, 1979, s. 161). Yeni dalgacıların aralarındaki dayanışmaya rağmen her birinin son derece kişisel bir anlatımı ve tekniği de vardı. Yeni dalgaya mensup yönetmenler çeşitli düşünce akımlarını etkilemesine rağmen belirgin bir bakış açısına sahip değildiler. Yine de *yeni dalga* üyelerinin ortak bazı niteliklerini saymak mümkündür: Doğrusal zamana karşı

[1] "Yeni roman" sinema ilişkisini için Bkz. Kovacs, 2010, s. 245-250.

çıkarak zaman içinde ileriye ve geriye sıçramalar yapmaları, öykü bütünlüğüne önem vermemeleri, eliptik bir anlatım yeğleyerek, anlamı bozmaksızın anlatımın bazı ögelerini dışarıda bırakmaları, aynı film içerisinde belgeselden kurmacaya kadar çeşitli sinema biçemlerini kullanmaları, çekim sırasında doğaçlamaya ve kendiliğindenciliğe ağırlık vermeleri bu nitelikler arasında sayılabilir (Niş ve Eryılmaz, 1979, s. 162).

*Yeni dalga*ya mensup yönetmenlerinin kendi biçemlerini geliştirmeleri ve bunun fazlasıyla önemsemeleri Truffaut'nun Alexandre Astruc'un *kamera-kalem* (*camera-stylo*)[1] düşüncesini yeniden ele alarak yönetmene biriciklik atfetmesi sonucunu doğurmuştur. Bu düşünce daha sonra Fransız sinemasının belirgin özelliklerinden biri olacak olan "*Auteur Sineması*"na giden yolu açmıştır. *Auteur politikası* olarak adlandırılan bu yaklaşım sanatsal tasarımda yönetmenin kişiliğini referans olarak almakta ve bu kişiliğin bir filmden ötekine sürdüğünü ve geliştiğini öngörmekteydi. Bu yaklaşımı asıl teorize eden ise Andrew Sarris'tir. Sarris'e göre, auteur yaklaşımın üç temel önermesi vardır. Bunlardan ilki "bir değer kriteri olarak yönetmenin teknik ustalığı"; ikincisi "bir değer kriteri olarak yönetmenin ayırt edilebilen kişiliği"; üçüncüsü ise "içsel anlam"dır.[2]

Peter Wollen ise yapısalcılıkla kurduğu ilişki nedeniyle *auteur* kurama farklı bir çehre kazandırmıştır. Wollen *auteur* yönetmenin yıllarca Avrupalı yönetmen olarak anlaşıldığını ve bunun hâlâ sürdüğünü belirterek bu anlayışın sanat filmleriyle popüler filmler arasındaki ayrıma dayandığını ifade etmektedir. Wollen'a göre auteur eleştirmenler arasında iki eğilim vardır. Bu eğilimlerden biri "temayla ilgili motiflere, anlam odakların önem verirken, öteki biçem ve *mise en scène*'i vurguluyordu" (Wollen, 2004, s. 70). Bu durumun kaynaklandığı nokta *yeni dalga* üyelerinin *senaryo yazarı / yönetmen* ayrımını yadsıyarak, *auteur / metteur en scène* ayrımını benimsemeleridir. Onlara göre auteur kendi düşünce ve duygularını anlatır, *metteur en scène* ise başkasının tasarladığını görselleştirir. *Metteur en scène* çok yetenekli olabilir ama filme kişiliğini yansıtamaz, auteur ise filme gerçekleştirdiği mizansenle kişiliğini katar.

Peter Lev'in *The Euro-American Cinema* adlı kitabında belirttiği gibi II. Dünya Savaşı'ndan sonra üretilmeye başlanan, biçem ve içerik olarak yeni bir

[1] Bkz. Kitap içinde Alexandre Astruc. "Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem."
[2] Bkz. Kitap içinde Andrew Sarris. "Auteur Kuramı Üzerine Notlar."

tarz taşıyan, yüksek kültürlü bir izleyiciyi hedefleyen bu filmlerin ilk örnekleri 1950'li yılların sonundan itibaren görülmeye başlanır (1993, s. 3-4). Andrew Tudor'a göre bu "sanat filmi türü"nün gelişiminde özellikle beş film önemlidir. Bunlar Ingmar Bergman'ın *Yedinci Mühür* (The Seventh Seal, 1956), *Yaban Çilekleri* (Wild Strawberries, 1957); Michelangelo Antonioni'nin *Serüven* (L'avventura, 1960); Federico Fellini'nin *Tatlı Hayat* (La Dolce Vita, 1959) ve Alain Resnais'nin *Hiroşima Sevgilim* (Hiroshima Mon Amour, 1959) filmleridir (aktaran Siska, 1980, s. 2). Ancak sanat sineması için dönüm noktası 1959 yılı olur. Bu yıl Cannes Film Festivali'nde Truffaut'nun *400 Darbe* (Les quatre cents coups, 1959) filmi ile en iyi yönetmen ödülünü alması, Altın Palmiye'nin Camus'nun *Siyah Orfe*'sine (Orfeu Negro) verilmesi ve ödül almamasına rağmen Resnais'nin *Hiroşima Sevgilim* filminin çok konuşulması sanat sinemasının farklı bir sinema olarak tescili anlamına gelir.

"Sanat filminin tarihi henüz yazılmamıştır" diyen Lev, bunun önündeki en büyük engelin "sanat filmi olgusunun bir yandan uluslararası bir fenomen olması, bir yandan da yerel gösterimin tarihine bağlı olması" olduğunu belirtir ve bu yüzden de "sanat filminin tam bir tarihi; Batı Avrupa'yı, Doğu Avrupa'yı, ABD'yi, Kanada'yı, Japonya'yı, Hindistan'ı ve muhtemelen Latin Amerika'yı ve Afrika'yı kapsamalıdır" der (Lev, 1993, s. 6). Her ne kadar sanat sinemasının doğum yeri Avrupa ise de ona bu adı veren ve bugünkü kabul gören anlamı yükleyen de *sanat evi* (art house) uygulamasıyla Amerikan film dağıtım politikası olmuştur. Yıllarca sanatevlerinde gösterilen her film, eski Hollywood filmleri dahil, tümü "sanat filmi" olarak izlenmiştir (Elsaesser, 1995, s. 6). Bu nedenle sanat sinemasının bugünkü durumu daha da karmaşık bir hale gelmektedir. Lev'in argümanını izleyerek sanat sinemasını bugün artık "Avrupa-Amerikan Sanat" sineması olarak nitelendirmek doğru görünmektedir (1993, s. xiv). Ancak bu bakış açısını izleyerek Avrupa ve ABD sanat filmlerine Uzak Doğu filmlerini ve dünyanın pek çok ülkesinde üretilmiş filmleri de eklemek kaçınılmazdır. Bu anlamda sanat sineması yıllar önce bağlarını "kopardığı" klasik Hollywood tarzı ile yeniden ilişkiye girmekte ve dünyanın pek çok ülkesinde üretilmiş filmlerle de yeni bir tarza doğru evrilmektedir. Bu tarz ilişkilerin sonucunda kendi özgün yapısı değişikliğe uğramakta ve yeni bir nitelik kazanmaktadır. Örneğin 80'lerin ortalarından itibaren yapılmaya başlanan ve "postmodern filmler" olarak nitelenen filmlerin pek çok özelliğinin "sanat filmleri" ile akrabalık taşıdığını söylemek pekala mümkündür.

Sanat sineması söz konusu olduğunda temel ayrımlardan biri de "popüler sanatla" "yüksek sanat" arasındaki tartışmadır. Popüler sanatla yüksek sanat arasındaki tartışma sanat filmleri ile popüler/ticari filmler arasındaki ayrımın da temelidir. Bu, her iki sanat anlayışı da kendi gelenek ve uylaşımlarıyla bunları tüketen bir izleyici kitlesine sahiptir. Batı dünyasında sanat olanın kurumlar aracılığıyla (müze, sanatçılar, eleştirmenler, gösteri merkezleri vb gibi) sanat olmayandan ayrıldığını belirten Lev, aynı kurumların yüksek sanatla, popüler sanat ya da sanatla eğlence arasında da bir ayrıma yol açtığını belirtir (Lev, 1993, s. 3). Ancak yüksek sanatla popüler sanat arasındaki ayrım sorunlu ve belirsizdir (Shusterman, 1992, s. 169). Yüksek sanat, genel olarak sanatın daha önceki bilgi birikimine sahip, sanatın uylaşımlarını ve kodlarını paylaşan bir izleyici kitlesini varsayar. Bu anlamda yüksek sanat, kendisini ciddi bir konu olarak ortaya koyar ve duyguları harekete geçirmek kadar izleyiciyi düşünsel olarak da aktif kılar. Popüler sanat ise yaygın bir izleyici kitlesi tarafından kolayca erişilen kendi uylaşımlarına sahiptir. Popüler sanat duygusal olarak doğrudandır: insanları güldürür ya da iyi zaman geçirmelerine neden olur. Geleneksel olarak yüksek sanat ya da güzel sanatlar resmi, heykeli, müziği, edebiyatı, tiyatroyu ve dansı kapsar. Bunların karşısında ise film genel olarak popüler bir sanat olarak kabul görür. Herbert Gans'a göre yüksek sanat, "yenilik", "yaratma", "biçimde deneme", "toplumsal, siyasal ve felsefi sorunları derinlikli bir biçimde işleme" ve çeşitli "düzeylerde okunabilme" kapasitesi yüzünden daha çok ve belki daha uzun erimli estetik haz sağlar (aktaran Öztürk, 2000, s. 37). Shusterman (1992, s. 168-200) ise popüler sanata yöneltilen eleştiriler arasında şunları sayar: İlk olarak popüler sanat tüketici kitlesine yönelik standart ürünler üreterek kar amacı gütmektedir ve bu da onun estetik yaratıcılığını, özgünlüğünü ve özerkliğini zedelemekte hatta ortadan kaldırmaktadır. İkinci olarak popüler sanatın gerçek estetik doyum sağlamada başarısız olduğu iddiası gelmekte, üçüncü olarak ise popüler sanatın gerçek bir estetik karşı duruşunun olmadığı ve etkin bir tepki göstermediğinin altı çizilmektedir. Bu nedenle popüler sanat eleştirel değildir ve her zaman için verili olandan yanadır. Son olarak da popüler sanatın yaşamın derin gerçekleriyle ilgilenmediği, sadece yapay ve geçici şeylerle ilgilendiği ve bunun da doğrudan kar amacına hizmet ettiği vurgulanmaktadır.

Popüler sanat kâr güdüsü nedeniyle insanları eğlenceye sevk ederek günlük ihtiyaçlarını tatmin etmeye zorlar. Bu nedenle estetik bir kaygını yok

tur ve sanatın biçimsel varlığıyla yüksek sanat kadar ilgilenmez. Bu sanat bir anlamda Adorno ve arkadaşlarının "kitle sanatı" dediği sanattır. Yüksek sanat kendisini bu sanattan "kültür endüstrisi" içerisinde yer almayarak farklılaştıran, kendisini hayattan mesafeli tutan ve kitlelerin anlamak için özel bir çaba harcamalarını gerekli kılan bir sanattır. Yüksek sanat Walter Benjamin'in "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri" [1936] (1993) adlı makalesinde kaybolduğunu belirttiği "aura"yı hala koruyan, izleyicisiyle arasındaki mesafeyi kaybetmemiş bir sanattır. Bu anlamıyla "özgürleştirimci" ve "reel dünyayı olumsuzlama olarak sanat"[1] niteliksel olarak yüksek bir sanattır ve bu sanat ancak verili dünyaya, egemen ideolojiye yani "olumlama olarak sanat"a[2] karşı koyarak var olur ve anlam kazanır. Fenomenleri eşitleyerek dünyayı homojenize eden ideolojiye karşı koymak için Adorno "negatif bir diyalektik" (Eagleton, 1996, s. 180) gerektiğini söyler. Adorno'ya göre bu negatif diyalektik "sanat"ta mevcuttur, çünkü sanat farklı olan ve özdeş olmayan adına konuşur (s. 180). Sinema alanında sanat filminin (Hollywood'un klasik biçim ve biçemine karşı çıkışı) popüler sinema karşısında böyle bir "olumsuzlayıcı" nitelik taşıdığı söylenebilir. Sanat sineması bunu daha çok Hollywood'un klasik tarzına karşı çıkarak, onun anlatısal ve uylaşımsal kodlarını kırarak gerçekleştirir. Ancak sanat sineması ile popüler sinema arasındaki sınırların bazı filmlerde muğlaklaşma eğilimi taşıması bu ayrımı da geçersizleştirmiş ve bu "olumsuzlayıcı" niteliğin "karşı" olan özelliğini kendi bünyesinde eritmiştir. Popülerle kaynaşan sanat sineması zaman zaman "melez" türler yaratarak kendi izleyici kitlesini de arttırmıştır. Bir taraftan anlamı çaba gerektiren bir yapı içerisinde sunan bu filmler bir taraftan da popülerleşmenin yollarını yine bu anlamı "muğlaklaştırarak" sağlama çabasındadır.

Peter Wollen *"Godard ve Karşı Sinema: Doğu Rüzgarı"* (1997, s. 76)[3] adlı makalesinde geleneksel Hollywood filmleri ile "liberalize edilmiş klasiz-

---

1 Frankfurt okulu üyeleri olumsuzlama olarak sanat derken varolan burjuva sanatının ve dünya görüşünün olumsuzlanmasından bahseder. Olumsuzlama okulun estetiği içerisinde "savaşımın" yerini tutar (Slatter, 1989, s. 210). Bu düşüncelerin altında yatan şey ise "kültürün bütününün bir burjuva aldatmacası olduğu" fikridir (Jay, 1988, s. 259).

2 Frankfurt okulu üyeleri olumlama olarak sanat ile burjuva sanatını kastederler. Olumlama olarak sanatı H. Marcuse şöyle açıklar: "olumlayıcı kültür ile uygarlığın üstünde olduğu da düşünülen bağımsız bir değer alanı olarak zihinsel ve ruhsal dünyanın uygarlığından gelişim çizgisi içerisinde ayrımlaşmaya yol açan burjuva kültür çağı anlaşılmaktadır" (aktaran Slatter, 1989, s. 190-191; Jay, 1988, s. 473).

3 Bkz. Kitap içinde Peter Wollen, "Godard ve Karşı Sinema: *Doğu Rüzgarı*."

min estetiğinin dışında" işlediğini söylediği Godard'ın radikal "karşı sineması" arasındaki farkları aşağıdaki gibi karşılaştırır: *Geçişli anlatı* karşısında *Geçişsiz Anlatı*; *Özdeşleşme* karşısında *Yabancılaşma*; *Saydamlık* karşısında *Öne çıkarma*; *Tekli Anlatım* karşısında *Çoklu Anlatım*; *Kapalılık* karşısında *Açıklık*; *Hoşlanma* karşısında *Rahatsız olma* ve *Kurmaca* karşısında *Gerçeklik* yer alır. Wollen karşıtlığın ilk tarafındaki kategorilerle Hollywood'un (Godard'ın deyimiyle mosfilmin), "sinemanın yedi büyük günahı" olarak adlandırdığı değerlerini tanımlar. Bunların karşısında ise "sinemanın yedi büyük erdemi" olarak adlandırdığı Godard'ın karşı sinemasının değerleri vardır.

Godard'ın sinemasının ilk beş kavramı (geçişsiz anlatı, yabancılaşma, öne çıkma, çoklu anlatım, açık uç) düşünümselliğin, bakış açısının, öznelliğin ve açık dokululuğun modernist kavramlarının biçimsel açıklanışıdır. Son ikisi -rahatsız olma ve gerçeklik- modern mitin içeriğini gösterir (Siska, 1980, s. 34). Siska'nın tanımladığı sanat filminin temelinde yatan Modernizm kavramı yüzyıl dönümünde ortaya çıkan ve yakın zamana kadar çeşitli sanatsal hareketlerle birlikte anılan özel bir kültürel ve estetik biçimler dizisiyle ilişkilidir. Siska "modernist alımlamanın anahtar kavramlarının öznellik, bakış açısı, düşünümsellik ve açık doku" (s. 2) olduğunu vurgular ve "bunların biçimsel türevlerinin (anlatısal geçişsizlik, yabancılaştırma, parçalılık, çoklu anlatı) bu nitelikleri gösteren filmlerde, sanat filminin bir tür olarak anlaşılması için bir kavramsal çerçeve sağladığını belirtir (s. 3).

Peter Wollen'in tanımladığı (ve modernizmle karşıtlık taşıyan) anlatısal geçişlilik bir eylemin bir diğer eylemi nedensellik zincirine göre izlemesine, olay örgüsünün tutarlılığına ve bütünlüğüne göndermede bulunur. Godard'ın filmlerinde bu bütünlük anlatının bölüm başlıklarıyla parçalara ayrılması ya da yönetmen ve oyuncular aracılığıyla doğrudan vurgulanması tarafından bozulur.

Godard'ın yabancılaştırma tekniklerinin pek çoğunda Brecht'in *Yabancılaştırma Efekti* teorisinin etkisi altında olduğunu belirten Siska, "izleyicinin karakterlere yabancılaşması (özdeşleşmeden daha çok) Godard'ın filmlerinde diğer sanat filmi yönetmenlerine oranla daha fazladır," der. Bu minvalde Siska, sanat filmini bir tür olarak tanımladığı çalışmasında "sanat filmlerinin çoğunluğunu kahramanın eylem düzeyinden ziyade yansıtmacı ve düşünsel bir düzeyde" yer aldığı filmler olarak görme eğilimindedir(Siska, 1980, s. 35).

Siska, Wollen'den yola çıkarak, aracın saydamlığının geleneksel filmlerde izleyicinin eylem içindeki insanın taklidi olarak olay örgüsü ile özdeşleşmesi için gerekli olduğunu belirtir, fakat diğer yandan öne çıkarmanın anlamının, "filmin metni içerisinde görünür kılına ve aleni hale getirme" olduğunu belirtir (1980, s. 35). "Ancak film metni kamera çekimlerini, aydınlatmayı, teknisyenleri, senaryoyu vb. şeyleri içerdiği zaman saydamlığını kaybeder" (s. 35). Godard pek çok filminde bunu yaparak filmin saydamlığını kırar; örneğin film parçalarını çizmesi, kameraları filmde sahnenin arkasına taşıtması, bazı sahneleri negatif olarak basması gibi. Öne çıkarma pratikleri sanat filmlerinin gösterim stratejileri içerisinde merkezi bir noktadadır. Bu, filmlerin farklılığını ifade eden en çarpıcı araçlardan biridir.

Tekli anlatım ve *kapalılık* ise geleneksel filmlerin tutarlılığı ve birliğiyle ilişkilidir. Geleneksel anlatılarda asıl olay örgüsüne ikincil olan her şey azaltılır ve kalan parçalar sıradan nedenselliğin kurallarına göre, sıkı bir neden-sonuç ilişkisine göre düzenlenir. Wollen'in çoklu anlatım ve açıklık olarak adlandırdığı şey "modernistlerin görelilik ve açık dokululuk olarak adlandırdığı" şeydir. Modernist anlayış "homojen bir dünya yerine gerçeğin konuşmacıya göre biçimlendiği (gerçeğin göreli olduğu) ve hikayenin birçok olay örgüsü kadar karakter de içerdiği heterojen bir kozmos kabul eder". *Açıklık* ya da *açık dokululuk* Wollen tarafından "açık sonluluk, metinlerarasılık" olarak tanımlanır (s. 36).

Aristocu anlamda bir olay örgüsü izleyen, *syuzhet*'i[1] bu örgüye göre düzenleyen klasik filmlerin anlatı yapısı, izleyicinin hoşlanma duygusunu artırmayı ve kendi sanatlarının amacı olarak bu hoşlanma duygusunu tatmin etmeyi amaçlar. Radikal bir film yönetmeni olan Godard ise madalyonun rahatsız edici olan diğer yönüne vurgu yapmaktadır. Godard'a göre filmin amacı eğlence olmamalıdır, film kışkırtmalı, hoşnutsuzluk yaratmalı, izleyicinin davranışlarını ümitle değiştirmelidir (Siska, s. 37). Sanat filminin "modernist alımlamanın normlarına bağlılığı, Aristocu prensiplerin dışına çıkmasına yol açar ve bu nedenden dolayı sanat filmi genel olarak Aristocu anlamda bir hazzı popüler anlatılardan daha az verir... [dolayısıyla] Olay örgüsü birbirine iyi bağlanmış ve iyi anlatılmış bir hikayeyi izlemek; parçalanmış, açık sonlu ve

[1] Rus Biçimcileri tarafından kullanılmış olan iki kavram çiftinden biridir. Rus Biçimçileri'ne göre *Fabula*, anlatılan olayı ya da olaylar dizisini, hikayeyi ama asıl kronolojik düzende anlatılan hikayeyi içerir. Hem zamansallık hem de nedensellik gerektirir. Bu düzenleme, yapıt içindeki düzenlemeden bağımsız olarak vardır. *Syuzhet* ise olayları hikayenin düzenleme şeklidir. Bkz. Todorov, 1995, s. 48-49, 128-130.

entelektüel tanımlamalarla doldurulmuş açık [yapılı] bir hikayeden daha kolaydır" (Siska, s. 37).

Wollen'ın sınıflamasının bir diğer karşıtlığı ise kurmaca-gerçeklik karşıtlığıdır. Godard düzenli bir biçimde olmasa da kurmacadan uzaklaşır ve ona saldırır. Özellikle 1968 Mayıs'ından sonra kurmacaya olan saldırısına politik bir anlam (kurmaca = mistifikasyon = burjuva ideolojisi) yükler (Wollen, 1997, s. 83). Bu nedenle Godard filmlerinde "haz ilkesinden" ziyade "gerçeklik" ilkesinden yana çıkmakta ve filmlerin kurmaca niteliğini hemen her fırsatta vurgulamaktadır.

1950'lerden itibaren sinema alanında görülmeye başlanan sanat filmleri ancak 1970'lerin sonunda araştırmalara konu olmaya başlamıştır (Bordwell, 2009). Sanat filmini tanımlama çabasında David Bordwell (1979, 1985)[1] ve Steve Neale (1981)[2] iki farklı bakış açısı benimsemiştir. Bordwell'in biçimci analizi sanat filmini karakter üzerine odaklanmasıyla, neden sonuç ilişkisinin zayıflamasıyla ve yönetmenin ifadesinin dışavurumuyla tanımlar. Bordwell'e göre sanat filminin izleyici için temel niteliği "belirsizliği" ya da "çok anlamlılığı"dır. Bordwell, sanat filmlerinin karaktere atfettikleri öznellikle, yaşamın düzensiz yanlarını vurgulamakla ve yönetmenin bakışına yer vermekle "belirsiz" yorumlara açık olduğunu söyler. Bu açıklık aslında sanat filminin modernist edebiyattan gelen köklerinin belirtisidir. Sanat sineması bu edebiyattan sadece anlatı yapısının farklı bir tarzda düzenlenişini, bilinç akışı tekniğini ve anlatımın epizodik yapısını almamış aynı zamanda psikolojik bir karakterin *syuzhet* ve *fabula* içindeki özelliklerini de almıştır (Bordwell, 1985). Bu "çok anlamlılık", "belirsizlik" ya da "açıklık" Hollywood'un çizgisel neden-sonuç ilişkisini sürdüren anlatısından çok daha gerçektir. Bordwell sanat filminin Hollywood'un nedensel ilişkisinin kaybolmasıyla karakterize edilebileceğini söyler. Ve sanat sinemasının iki temel yönlendiricisi olduğunu belirtir. Bunlardan biri "gerçekçilik" diğeri ise "yazarsal anlamlılık/dışavurum"dur. Sanat sineması bir yandan kendisini "gerçekçi" bir sinema olarak sunarken[3] diğer yandan da yönetmenin kişisel ifadesine aşırı önem verir.

1 Bkz. Kitap içinde David Bordwell, "Film Pratiğinin Kipi Olarak Sanat Sineması." ve "Sanat Sineması Anlatımı."

2 Bkz. Kitap içinde Steve Neale, "Kurum Olarak Sanat Sineması."

3 Bordwell, sanat filminin gerçek yerler, çağdaş yabancılaşma ve iletişimin yokluğu gibi problemler ve kişileri üzerine odaklandığını ve bu gerçeğin bir diğer parçasının ise cinsellik olduğunu belirtir. Bordwell'e göre sanat sinemasının estetik pazarlanması genellikle Hollywood sinemasının 1950 öncesi başat kodlarını bozan bir erotizm kullanımına bağlı olmuştur (Bordwell, 2009, s. 776).

Bordwell'in sanat filminde dikkatle üzerinde durduğu bir diğer nokta ise sanat filminin "gerçekçi" yani psikolojik karmaşıklığı olan karakterler kullanıyor olmasıdır. Steve Neale klasik anlatı sinemasının doğrusal olay örgüsünün değişmesi sonucu bu olay örgüsüne bağlı "amaç eksenli karakter"in de değiştiğini; bu karakterin yerini sanat filminin anlatısal parçalılığı içinde "içe dönük", "endişeli" kahramanın aldığını belirtir (aktaran Staigger, 1992, s. 179). Sanat sinemasının kahramanı psikolojik olarak kendisiyle ve çevresiyle mücadele eden bir kahramandır. Bu anlamda sanat sineması klasik olarak psikolojik bir nedenselliğe bağlıdır; karakterlerin birbirleri üzerindeki etkisi filmin merkezi ilkesi olarak kalır. Klasik anlatıda kahramanların belirgin ve açık amaçları varken sanat sinemasının kahramanları belirgin amaçlardan, isteklerden ve arzulardan yoksundur, tutarsız eylemlerde bulunur. *Tatlı Hayat*'taki Marcello gibi, seçimleri belirsizdir ya da yoktur. Filmin anlatısı içerisinde kaybolabilir ve bir daha ortaya çıkmayabilir. Filmdeki olaylar hiçbir şeye yol açmayabilir. Klasik anlatının kahramanı doğrudan doğruya hedefine yönelirken sanat filminin kahramanı bir durumdan diğerine hissettirmeden geçer. Ancak karakterin bu gezinmesi tamamen tesadüfi değildir; bunu yönlendiren bir yolculuk (*Vahşi Çilekler, Sessizlik, La Strada* gibi), bir amaç (*Jules ve Jim, Çılgın Pierrot* gibi), bir araştırma (*Serüven, Cinayeti Gördüm*) ve hatta film yapım sürecinin kendisi olabilir. Sanat filminin karakterleri birbirlerine genellikle hikayelerle bağlanırlar. Bu hikayeler çocuklukla ilgili biyografik olaylar, fanteziler ve rüyalar olabilir. Kahramanlar bu hikayeler içerisinde kendi dünyasını araştıran karakter duyarlılığı yüzünden çoğunlukla bunalımın eşiğine gelir (Bordwell, 2009, s. 776). Sanat filminin bir diğer özelliği farklı okuma stratejilerine ve anlatım biçimlerine aynı anda yer vermesidir. Gerçekçiliğini olasılıklar spektrumu etrafında kuran sanat filmi bu "çok anlamlı" gerçeği ortaya çıkarabilmek (hatta yeniden kurabilmek ve var olan gerçekliği yapı-bozuma uğratmak) için belgesel gerçekçilikten, psikolojik öznelliğe kadar farklı bakış açılarını anlatı içinde birlikte kullanır. Aynı sanat filmi içerisinde "yanılsama" ve "gerçeklik" ikiliği birlikte bulunabilir (Bordwell, 2009, s. 777).

Bu da sanat filmlerinin zaman kullanımı ve anlatı yapısının düzenlenmesini etkiler. Bu dikotomiyi birlikte kullanabilmek için sanat filmi anlatı yapısını parçalamış ve zaman kullanımını da bu nedenle belirsizleştirmiştir. Kahramanların geçmişleriyle gelecekleri ve şimdiki durumları birbirine karışmıştır. Bordwell'e göre bu da filmlerde iki farklı okuma stratejisinin ortaya

çıkmasına yol açar; bunlardan ilki "gerçekmişgibilik"tir. Gerçekmişgibilik "nesnel" ve "öznel" olabilir. Diğeri ise "yönetmenin ifadesi"dir. Bordwell'e göre bu iki strateji çelişiktir. Çünkü izleyici öznel olsun nesnel olsun gerçekliği okumaya çalışır; ancak "belirsizlikle" karşılaşır ve daha sonra yönetmenin ifadesine başvurur ve böylece belirsizlik metnin kapanmasıyla son bulur. Sanat sineması, yönetmeni film sistemi içerisindeki bir yapı olarak öne çıkarır ve özdeşleşilebilecek yıldızların ve benzer türsel uylaşımların olmamasından dolayı yönetmeni metni bir arada tutacak örgütleyici bir öge olarak kullanır. Peter Lev, Bordwell'in tanımlamasının "sanat filmini" sanatın öznel nosyonunun ötesine geçirmesi açısından önemli olduğunu belirtmekte ancak bu biçimci vurgunun sanat filmine sınırlı bir estetik vurgudan öte toplumsal ve tarihsel olarak uygun bir temel sağlamadığını belirtmektedir (Lev, 1993, s. 4).

Steve Neale (1981) ise sanat filmi için *metinsel* bir tanımlama sunmakta ve buna kurumsal bir takım tanımlamalar eklemektedir. Neale'nin metinsel çerçevesi "karakterin ve görsel biçemin öne çıkmasını" buna karşılık "eylemin bastırılmasını" ve sanat filminin temel niteliği olarak "dramatik çatışmanın karakterin iç dünyasına taşınmasını" içermektedir. Neale'nin kurumsal tanımlaması içerisinde sanat sinemasının iki önemli amacı vardır; birincisi, Amerika film endüstrisinin Avrupa yerel pazarı üzerindeki baskısına karşı koymak; İkincisi ise yerel film kültürlerini desteklemektir (Neale, 1981, s. 13). Bu amaçlar etrafında örgütlenen sanat sineması popüler olan Hollywood sinemasından farklılaşarak ve "yüksek sanat"a ve "kültür"e ulaşarak kendisini ifade etmenin yollarını arar. Neale, Avrupa sanat filmlerinin festivaller, hükümetler, sanat sinemaları gibi kurumlar ağı tarafından desteklenerek kendi ekonomik ve kültürel alanını kurduğunu belirtir. Birbirinden oldukça farklı yapılarda olan filmler bu kurumsal yapı aracılığıyla birleştirilme eğilimindedir. Lev, Neale'nin bu analizde önemli bir ögeyi, uluslararası izleyiciyi dışarıda bıraktığını belirtir (1993, s. 5). Sanat filmlerinin pazar stratejisi yerel pazara hizmet etmekten çok bir kaç ülkedeki göreli olarak küçük, kültürel olarak seçkin izleyiciye ulaşmaya bağlıdır. Bu filmlerin, Batı Avrupa'daki, ABD'deki, Kanada'daki önemli sanat sineması seyircisine ulaşması halinde makul bir kâr elde edeceğini söyleyen Lev, Hollywood filmlerinden memnun olmayan bu izleyicinin sanat filmlerini bir "karşı program" olarak görebileceğini belirtir. Lev bu perspektif içerisinde sanat filminin pek çok ulustan izleyicinin özdeşleşebileceği şovenist olmayan kozmopolit bir izleyiciyi varsaydığını ve

bu izleyicilerin de diğer dillere karşı toleranslı olması gerektiğini belirtir (Lev, s. 5).

Dudley Andrew ise sanat filmini Bordwell ve Neale'in tanımlamalarına alternatif bir biçimde tanımlar. Andrew'e göre sanat filmi herhangi bir standart metinsel sistemin dışında "biricik", "eşsiz" ve "sürpriz" niteliklere bağlı bir metindir (aktaran Lev, 1981, s. 5). Andrew sanat filmi tanımlamasının bireysel izleyiciye bağlı olduğunu söyler. Kuramsal ve tarihsel faktörlerin etkili olduğunu ancak bireysel seçimlerin bu etkenler tarafından tamamen belirlenmediğini söyleyerek Neale'e karşı çıkan Andrew, sanat filmini sanat filmi yapan şeyin bizim onun hakkındaki düşüncemiz olduğunu belirtir. İzleyici sanat filmi olarak nitelendirilen şeye göre bu filme anlam yükler. Sanat sinemalarında oynayan filmlerin repertuarının izleyicinin, gösterimcinin, dağıtımcının ve yapımcının seçimi tarafından oluşturulduğunu vurgulayan Andrew, bunun da film hakkındaki olası bir dizi yorumu etkilediğini belirtir. Peter Lev ise Bordwell, Neale ve Andrew'ın tanımlamalarının bir sentezini yaparak sanat filminin, bir yandan "yorumlamanın görece durağan bir sistemi aracılığıyla ve birleşik kurumsal ağlarla standartlaşmaya doğru gittiğini" bir yandan da "yeni ve sürpriz bir şey olarak" farklılığa doğru yöneldiğini belirtmekte ve sanat filmi "alanı"nı belirleyen şeyin de bu gerilim olduğunu vurgulamaktadır (Lev, s. 6).

Sanat filmi farklı bakış açılarından ve perspektiflerden birbirinden ayrı niteliklerle ele alınıp değerlendirilebilmektedir. Sanat sineması söz konusu olduğunda her zaman için tutarlı ve belirli özellikleri taşıyan kapsayıcı bir kümeden söz etmek mümkün değildir. Ancak farklı özellikleri olan farklı film kümelerinden söz etmek gerekmektedir. Bu film kümeleri arasında benzerlikler olduğu kadar farklılıklar da mevcuttur: Fransız yeni dalgası ile İtalyan yeni gerçekçiliği arasındaki benzerlikler ve farklılıklar gibi. Bu farklılıklar aslında dönemsel olarak ortaya çıkan bu eğilimlerin farklı kültürel, sosyal, estetik ve sanatsal yapılardan beslenmiş olmasıyla ilgilidir. Kovacs'ın da belirttiği gibi "Erken modernizm temel olarak endüstriyel kitle kültürünün bir olgusuydu; geç modernizm ise enformasyona ve eğlenceye dayalı boş zaman uygarlığının ilk kültürel tezahürüydü" (Kovacs, 2010, s. 229). Bu arka plan doğal olarak da her iki dönemdeki sanatsal eğilimleri de farklılaştırmıştır. "Modernizmin ilk evresi esasen Alman, Fransız ve Sovyet sinemalarındaki izole bir ulusal olguydu, oysa modernizmin ikinci evresi küresel boyutlarda genel bir olguydu:

Avrupa ülkelerinin çoğundan ayrı olarak Japon, Hint ve Brezilya'daki yeni sinemaların yanı sıra Kuzey Amerika'daki underground ikinci modernist harekete hep birlikte katkıda bulunuyordu. Bu yerel bir ulusal kültürel olgu olduğu kadar küresel çapta önemi olan bir film sanatı hareketiydi" (Kovacs, s. 229). Buradan bakıldığında artık sanat sinemasını anlamak onun ulusal bir kültürel üretim olarak değil, çok kültürlü bir yapı içerisinde biçimlenen ve çoğul sanatsal pratikleri ve bu pratiklerin farklı stratejilerini kapsayan bir olgu olduğunu dikkate almaktan geçmektedir. Aynı zamanda sanat sinemasının temel etkilenme alanlarını da birbirinden iyi ayrıştırmak gerekmektedir. "1920'lerde sinemasal modernizm (bir sessiz sinema hareketi olarak) esasen görsel avangarddan" etkilenirken, "sesli sinema dönemindeki ikinci evre büyük ölçüde edebiyattan ve tiyatrodan" etkilenmiştir (s. 229). Sanat sineması sanatın diğer alanlarıyla (özellikle resim, tiyatro ve edebiyat) çok sıkı bir sanatsal bağ kurmuş, bu bağ farklı ülkelerde farklı biçimlerde ortaya çıkmış ve sanat sineması ait farklı araçlar ortaya koymuştur. Türkiye sineması söz konusu olduğunda belki de sanat sinemasının en sorunlu yanı onun bu sanat alanlarıyla ilişkisinin oldukça zayıf olmasıdır. Bu da büyük ölçüde sanat sinemasının Türkiye sineması içerisinde belirgin bir eğilim olarak ortaya çıkmasını engellemiştir.

Elinizdeki kitapta yer alan metinlerdeki tartışmalar öncelikle bize Türkiye sinemasında "sanat filmi" olarak adlandırılan filmlere ve sanat sineması yaptığı söylenen yönetmenlerin yapıtlarına, sanat sineması tartışmalarının ışığında daha tutarlı bir biçimde bakabilme olanağı sağlamaktadır. Dolayısıyla Türkiye'deki popüler film izleyicisinin zihninde genellikle "sıkıcı", "uzun" ve "bir şey anlatmayan" film olarak yansıma bulan sanat filminin bu sıfatlara hangi özellikleri nedeniyle reva görüldüğü de bu tartışmalar aracılığıyla daha anlaşılır hale gelecektir. Sanat sinemasının gerçeği ortaya koyma çabasında hangi araçları, hangi anlatısal kalıpları ve stratejileri kullandığının açıkça ortaya konması bu sinemanın neden önemli olduğunu açığa çıkarmada da yardımcı olacaktır.

Türkiye sinemasında ilk örnekleri 1960'lı yıllarda görülen sanat sineması bu ilk yıllarda sadece bir iki tekil örnekle sınırlı kalmıştır denebilir. Bu örnekler de dönemindeki izleyici nezdinde pek önemsenen yapıtlar olmayı başaramadılar. *Sevmek Zamanı* (Metin Erksan, 1965), *Soluk Gecenin Aşk Hikâyeleri* (Alp Zeki Heper, 1966) dahil olmak üzere bir çok film ancak çok yakın zamanda sanat sineması örnekleri olarak adlandırılmaya ve fark edilmeye baş

lanmıştır. "Türk sinemasında, bir anlatı tarzı olarak 'sanat filmi', 1980'lerden sonra kurumlaşmaya başlamış ve yeni kuşak yönetmenlerin filmlerinde karşılığını bulmuştur" (Ulusay, 2008, s. 135). Bu kurumsallaşma sürecinde Fransa'daki "kalite geleneği'ne benzer bir biçimde "kaliteli film", "auteur filmi" gibi kavramlarla adlandırılan bu tarz film yapma çabası, bir yandan da seçtiği ve ele aldığı konular nedeniyle "bunalım sineması", "bunalım filmi" olarak adlandırılmış ve bu filmlere festivaller için yapılan "iş"ler olarak bakılmıştır. 1980'ler itibariyle bakıldığında sanat sineması örnekleri olarak görülebilecek filmlerin en önemli örneklerini Ömer Kavur vermiştir. Kavur 1986'da *Anayurt Oteli* filmiyle değiştirdiği kendi sinemasal geleneğini son filmine kadar sürdürmüş ve Türkiye sinemasında daha önce bu denli tutarlı bir biçimde hiç bir yönetmenin yapıtlarında gözlenemeyen sanat sinemasının belirli tematik ve anlatısal özelliklerini kullanmıştır. Ömer Kavur'un dışında kariyerini sanat sinemasına özgü filmler yaparak geçiren başka bir isimden son yıllara kadar söz etmek pek mümkün görünmemektedir. Ancak 2000'li yıllarda bütün yapıtları itibariyle sanat sinemasının anlatım özelliklerini kullanan yönetmenler ortaya çıkmış ve sinemasal geleneklerini bu anlatımdan taviz vermeden sürdürmektedirler. Bu isimler arasında Nuri Bilge Ceylan (*Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı*, *Uzak*, *İklimler*, *Üç Maymun*) Zeki Demirkubuz (*C Blok*, *Masumiyet*, *3. Sayfa*, *İtiraf*, *Yazgı*, *Kader*, *Kıskanmak*), Semih Kaplanoğlu (*Herkes Kendi Evinde*, *Meleğin Düşüşü*, *Yumurta*, *Süt*, *Bal*) gibi isimleri saymak mümkündür. Ancak bu yönetmenlerin sinemasına bakarken bile hala neyin sanat sineması olduğu konusunda bir belirsizlik gözlenebilmektedir. Bu filmlerin hangi özellikleriyle bu niteliği hak ettikleri zaman zaman muğlaklaşmaktadır. Bu da "anlaşılmayan" bu filmlerin izleyicinin zihninde "olumsuz" olarak yer etmesine yol açmakta ve pek çok yönetmenin bu tarz film yapmaya mesafeli durmasında etkili olmaktadır. Ne yazık ki sanat filmini bir sinemasal tarz olarak benimsemiş olan ve bunu yönettikleri bütün yapıtlarda bir şekilde geliştirerek sürdürmeye çalışan yönetmenler bu isimlerle sınırlıdır. Bu isimlerin dışında elbette ki tekil örnekler itibariyle pek çok isim vardır ancak bunlar ya ilk filmlerini ya da ikinci filmlerini yapmışlardır ve bir sanat filmi yönetmeni olarak adlandırılmaları henüz mümkün değildir.

Türkiye sineması açısından sanat sinemasının henüz emekleme çağında olduğunu söyleyebiliriz. Bu durum da elbette ki bu "türün" örneklerini sınırlı kılmaktadır. Sanat sinemasını geleneksel, popüler ve yerleşik film yapma tar-

zının dışında bir film yapma tarzı olarak ele almak onun aynı zamanda "yeni" ve "farklı" anlatım tarzlarını sinemaya kazandırdığını da söylemek anlamına gelmektedir. Bu yeni anlatım kalıplarının yanında sanat sineması hakim yapım, dağıtım ve gösterim ağlarında farklılıklar yaratmak durumundadır. Türkiye sineması düşünüldüğünde sanat sinemasının daha çok festivaller aracılığıyla izleyiciye ulaştığı söylenebilir. Bu sinemanın örnekleri her ne kadar artık eskiye oranla daha fazla gösterim şansı bulsa da yeterli izleyici sayısına ulaşmada sıkıntı yaşamaktadır. Türkiye'deki sanat sinemasından bahsedildiğinde "tür" olarak kendi içerisinde kullandığı anlatım kalıplarında farklı gelenekler oluştuğunu söylemek de pek mümkün değildir. Bu anlamıyla Türkiye sanat sinemasının biçimsel anlamda (gerek çizgisel geleneksel anlatımı bozan, gerekse de anlatım araçları olarak daha sembolik özelliklere yer veren, neden-sonuç ilişkisinin bozulduğu, yoğun belirsizliklerin yer aldığı ve açık uçluluğun olduğu vb. gibi) modernist bir anlatı geleneğini temel alması gerekirken hala bu yönde "hakim" bir sinemasal geleneğin ortaya çıktığını söylemek de pek olanaklı görünmemektedir. Bu durum da sanat sinemasının henüz tekil bir yönde ilerlediği ve bu anlamıyla da geleneksel sinemayı etkileme gücünü kazanmadığı anlamına gelmektedir. Belki burada Derviş Zaim filmlerini bir ölçüde bu belirlemenin dışında tutmak gerekmektedir. Filmlerinde belirli ölçülerde sembolik anlatım araçlarından yararlanan Derviş Zaim Türkiye'de sanat sineması söz konusu olduğunda farklı bir geleneğin temsilcisi gibi durmaktadır. Kendi deyimiyle daha çok Luis Buñuel sinemasına yakın duran Zaim, hem modern anlatım kalıplarını hem de geleneksel anlatısal özellikleri harmanlayarak filmlerini farklılaştırmaktadır. Bu yanıyla da Zaim, son dönemde sanat filmi yapan yönetmenler içerisinde "farklı" olmaya çalışan bir isim olarak öne çıkmaktadır. Ancak ne yazık ki hala Türkiye sinemasında hiçbir yönetmen sanat filmi çektiğini açıkça kabul etmemekte, hatta bu iddia karşısında pek çoğu tedirginlik duymakta ve bir suçlamayla karşılaşmış gibi davranmaktadır. İzleyicinin zihninde sanat sinemasına ilişkin var olan önyargı yönetmenlerin de zihninde -belki de gişe endişesiyle- bir kaygı olarak durmaktadır.

Bu kitaptaki tartışmaların belirli ölçülerde bu önyargı, kaygı ve şüpheleri gidermeye yardımcı olmasını umuyorum. Bu nedenle bu derleme kitapta, sanat sinemasına ilişkin farklı perspektifleri bir arada sunmayı amaçladık. Elbette ki buraya eklenecek farklı pek çok metin bulunmaktadır ancak elde olanaklar şimdilik bu metinleri bir araya getirmeye imkan tanımıştır. Kitapta

öncelikle Alexandre Astruc'un "Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem" adlı makalesinin çevirisine yer verdik. Astruc'un auteur teorisinin temellerini atan makalesi belki de sanat sineması düşüncesinin ilk tohumlarının görüldü yazı olmuştur. Bu yazıdan sonra ise François Truffaut'nun "Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim" adıyla yazdığı ve Fransız sinemasındaki "kalite geleneği", "eşdeğerlik", "bağlılık", "senarist filmleri" gibi kavramlar üzerinde durarak Fransız sinemasındaki eğilimleri değerlendiren ve neler yapılabileceğini gösteren yazısı yer almıştır. Sanat sinemasının temellerine dair ipuçları veren bu yazılardan sonra ise auteur kuramın "politika" olarak ortaya çıktığı André Bazin'in "Politiques des Auteurs Üzerine" adlı yazısı ve auteur kuramı ilk defa teorik bir çerçeveye oturtmaya çalışan Andrew Sarris'in "Auteur Kuramı Üzerine Notlar" makalesi yer almaktadır. Sarris'in auteur bir yönetmenin nasıl biri olması gerektiğini tanımlamaya çalıştığı yazısından sonra ise Sarris'in yazdıklarının bir eleştirisi olan Pauline Kael'in polemikçi yaklaşımıyla dikkati çeken makalesi "Çemberler ve Kareler"i size sunduk. Kael'in, Sarris tarafından ortaya atılan, auteur yönetmeni tanımlayan "üç daire" üzerinde durarak, itirazlarını dile getirdiği yazı auteur kuramın zayıf yanlarını ortaya serme iddasındadır. Kael'in eleştirel makalesinden sonra ise Andrew Sarris'in 1990 yılında *Film Comment* dergisindeki Amerikadaki film eleştirisinin durumu üzerine yazılanlara yanıt olarak kaleme aldığı ve kendisiyle diğer film eleştirmenleri arasında, özellikle "polemik konusunda onunla yarışamazdım" dediği Pauline Kael'le tarihsel bir hesaplaşmaya da giriştiği ve auteur kuramın hala yürürlükte olduğunu belirttiği "Auteur Kuram Hayatta, İyi Durumda ve Arjantin'de Yaşıyor" adlı yazısı yer almaktadır. Elinizdeki kitapta sanat sineması üzerine ilk derli toplu makaleyi 1979 yılında yazan David Bordwell'in bu konudaki iki yazısı yer almaktadır. İlki Bordwell'in bu konuda yazdığı ilk yazı olan ve sanat sinemasının özelliklerini kısaca ele aldığı makalesi "Film Pratiğinin Kipi Olarak Sanat Sineması" yazısıdır. Bordwell bu yazıda sanat sinemanın özelliklerini kısa ve net olarak sıralamıştır. Bordwell'in diğer yazısı ise *Narration in the Fiction Film* adlı kitabında ele aldığı "Sanat Sineması Anlatımı" bölümüdür. Bordwel bu yazısında sanat sineması anlatımının temel özelliklerini ve nasıl işlediğini anlatmıştır. Sanat sineması konusunda temel öneme sahip bir diğer yazı ise Steve Neale'nin *Screen* dergisinde yayınlanmış olan ve Neale'in "Sanat Sineması" olarak adlandırılan olgunun, bazı Avrupa ülkeleri tarafından hem yerel pazarlarındaki Amerikan

hâkimiyetine karşı çıkmak, hem de kendilerine ait bir film endüstrisi ve film kültürü gelişmesine yardım etmek üzere giriştikleri çabalar içindeki rolünü, çağdaş ve tarihsel örnekler üzerinden ana hatlarıyla ortaya koyduğu "Kurum Olarak Sanat Sineması" makalesidir. Peter Wollen'in "Godard ve Karşı Sinema: *Doğu Rüzgarı*" makalesi ise "Ortodoks sinemaya" karşı Godard'ın kendi karşı sinemasını hangi araçlarla kurmaya çalıştığını ortaya koymaktadır. Hollywood sinemasına karşı olarak yeni bir sinemasal anlatım tarzının hangi araçlarla inşa edildiğini Godard üzerinden, sinemanın "yedi günahı" ve "yedi erdemi" olarak karşılaştırarak sunar. Erika Balsom'un "Görüntüyü Kurtarmak: Çağdaş Sanat Sinemasında Süre ve Ölçek" adlı makalesi ise günümüz sanat sinemasında "süre", "ölçek" ve izleyici arasındaki ilişki üzerinde durmaktadır. Marilyn Fabe ise, "Avrupa Sanat Filmi: Federico Fellini'nin "*8½*" Filmi" makalesinde Avrupa sanat filmi düşüncesini Fellini'nin *8½* filmini inceleyerek ortaya koymaya çalışmaktadır. Noah Viernes ise "Estetiğin Politikası ve Günümüz Tayland Sanat Sineması" makalesinde, Tayland yeni dalga içinde sayılabilecek filmleri kısaca tanıtarak, bu filmlerin Tayland dışındaki benzer hareketlerle olan bağlantılarına, disiplinlerarası çalışmalar için sunduğu çıkarsamalara, yeni dalgayı kolaylaştıran yapısal ve altyapısal koşullar ve ilişkilere dair genel bir bakış sunmaktadır. Andrew Tudor'un "Sanat (Evi) Filmlerinin Yükselişi ve Düşüşü" makalesi ise sanat sineması alanını Pierre Bourdieu'nün çalışmalarının perspektifinden yeniden kavramsallaştırmayı denemektedir.

Teşekkürler

Gözden geçirilen ve yeni yazılarla genişletilen bu kitaptaki yazıların okuyucuya ulaşmasında çevirileriyle emek veren, Nagihan Özer, Rana İğneci Süzen, Barış Kılıçbay, Adem Yeşilyurt, Nuray Hilal Tuğan, Betül Karamış, Yeşim Özben, Özgür Yaren, Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat, Bahar Şimşek, Merih Taşkaya, Emrah Özen ve Cansu Yılmaz'a sonsuz teşekkürler. Kitabın ortaya çıkma aşamasında benden yardımlarını esirgemeyen Nejat Ulusay'a, S. Ruken Öztürk'e, Seçil Büker'e, Y. Gürhan Topçu'ya, sevgili eşim Ruken'e, Meryem ve Suphi Erdal'a çok teşekkür ederim.

Kaynaklar

Andrew, D. (1994). Sinema Kuramının Durumu. (N. Alpay, Çev.). *Kuram, 4*, 53-61.

Arnheim, R. (1985). Film ve Gerçeklik (E. Mutlu, Çev.). O. Onaran & S. Büker (Der). *Sinema Kuramları* (s. 66-76). Ankara: Dost.

Bazin, A. (1995). *Çağdaş Sinemanın Sorunları.* (N. Özön, Çev.). Ankara: Bilgi.

Benjamin, W. (1993). *Pasajlar.* (A. Cemal, Çev.). İstanbul. YKY.

Bordwell, D. (1985). *Narration in The Fiction Film.* Wisconsin: Wisconsin.

Bordwell, D. [1979] (2009). The Art Cinema as a Mode of Film Practice. Leo Braudy & M. Cohen (Ed.), *Film Theory and Criticism* (s. 774-782) Oxford: Oxford University.

Büker, S. (1989). *Film ve Gerçeklik.* Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Eagleton, T. (1996). *İdeoloji.* (M. Özcan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Enzensberger, T. (1995). Avrupa Sanat Sineması (G. Sayın, Çev.). *25. Kare, 12*, 3-9.

Hayward, S. (2000). *Key Concept in Cinema Studies.* (2nd Ed.) London & New York: Routledge.

Henderson, B. (1985). İki Tür Film Kuramı (N. Abisel, Çev.). O. Onaran & S. Büker (Der.). *Sinema Kuramları* (s. 108-129). Ankara: Dost.

Jay, M. (1988). *Diyalektik İmgelem.* (Ü. Oskay, Çev.). İstanbul: Ara.

Knel, P. (1976). Circle and Squares: Joy and Sarris. B. Nichols (Ed.). *Movies and Methods: An Anthology* (146-168). California: University of California (Özgün eser 1963 tarihlidir).

Konuralp, A. B (2010). *Modernizmi Seyretmek. Avrupa Sanat Sineması, 1911-1968* (E. Yılmaz, Çev.). Ankara: De Ki.

Lev, P. (1993). *The Euro-American Cinema.* Austin: University Of Texas.

Neale, S. (1981). Art Cinema as Institution. *Screen, 22*(1), 11-39.

Niş, N. ve Eryılmaz, T. (1981). Sinemanın Çağdaşlaşması: Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga. *A.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi, Basın ve Yayın Yüksek Okul Yıllık* (s. 143-178). Ankara: BYYO.

Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak.* İstanbul: Alan.

Sarris, A. (2004). Notes on Auteur Theory. L. Braudy & M. Cohen (Ed.). *Film Theory and Criticism* (s. 561-564). Oxford: Oxford University.

Shusterman, R. (1992). *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art.* Cambridge: Blackwell.

Siska, W. C. (1980). *Modernism in The Narrative Cinema: The Art Film as a Genre*. New York: Arno.

Slatter, P. (1989). *Frankfurt Okulu: Tarihi, Kökeni*. İstanbul: BFS.

Staigger, J. (1992). *Interpreting Films*. New Jersey: Princeton University.

Todorov, Tzvetan (1995). *Yazın Kuramı*. (M. Rifat & S. Rifat, Çev). İstanbul: YKY.

Ulusay, N. (2008). *Melez İmgeler: Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar*. Ankara: Dost.

Wollen, P. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. (B. Doğan & Z. Aracagök, Çev.). İstanbul: Metis.

Wollen, P. (1997). Godard ve Karşı Sinema: '*doğu rüzgarı*'. (E. Yılmaz, Çev.). *Sinemasal*. 7, 13-20 (Özgün eser 1969 tarihlidir).

YENİ AVANGARDIN DOĞUŞU: Kamera-Kalem (Le Caméra-stylo)[1]

Alexandre Astruc

"Sinemada öncelikle ilgimi çeken şey soyutlamadır."
Orson Welles

İnsan şu sıralarda kendisini sinemada bir şeylerin olduğunu fark etmekten alamıyor. Hassasiyetlerimiz, yıllardır bezgin ve geleneksel yüzlerini dünyaya gösteren sıradan filmlerle kör olma tehlikesi içinde bulunuyor.

Bugünün sineması yeni bir çehreye bürünüyor. Peki bunu nasıl anladık? Cevap basit: yalnızca gözlerimizi kullanarak... İşte tam gözümüzün önünde gerçekleşen bu çarpıcı dönüşümü belki yalnızca bir film eleştirmeni fark etmeyebilir. Bu yeni güzellik hangi filmlerde görülebilir? Elbette eleştirmenler tarafından es geçilenlerde... Renoir'ın *Oyunun Kuralı* (Règle du Jeu) filmi, Welles'in filmleri ve Bresson'un *Boulogne Ormanı Kadınları* (Les Dames du Bois de Boulogne) filmi gibi sinema için yeni bir geleceğin temellerini atan filmlerin, her nasılsa eleştirmenlerin dikkatlerinden kaçmış olması yalnızca bir tesadüf değildir.

Fakat eleştirmenlerin övgüsünden mahrum kalmış filmlerin ben ve daha birçok arkadaşımın üzerinde uzlaşıya vardığımız filmler olması da önemli bir noktadır. Aslında bu filmleri geleceğin habercisi olarak görmekteyiz de diyebiliriz. İşte bu nedenle avangarddan söz ediyorum. Ne zaman yeni bir şey gerçekleşse, orada mutlaka bir avangart vardır.

[1] İlk olarak *L'écran Frabcalse*'da 30 Mart 1948 tarihinde "Du Stylo a la caméra et de la caméra au stylo" başlığıyla yayınlanmıştır.



Oyunun Kuralı (La règle du Jeu, Jean Renoir, 1939)

Asıl meseleye gelirsek; sinema tıpkı diğer sanatlar –özellikle resim ve roman- gibi, bir ifade aracına dönüşmektedir. Önceleri bir fuar alanı etkinliği, ardından da sokak tiyatrosuna benzer bir eğlence veya bir çağın imgelerini koruma aracı olan sinema, yavaş yavaş bir dil haline gelmektedir. Benim dil sözcüğüne bu bağlamda yüklediğim anlama göre dil, bir sanatçının ne kadar soyut olursa olsun düşüncelerini ifade ettiği veya tıpkı günümüz roman ve denemelerinde yapıldığı gibi takıntılarını aktardığı bir biçimdir. Bu sebeple ben bu yeni sinema çağını *kamera-kalem* (*caméra-stylo*) diye nitelendirmek istiyorum. Aslında *kamera-kalem* metaforu oldukça doğru bir tanımdır. Bununla belirtmek istediğim; sinemanın yavaş yavaş görselliğin sultasından, görüntü için görüntü fikrinden ve anlatının birincil ve katı taleplerinden uzaklaşacağı; tıpkı yazı dili kadar esnek ve incelikli bir yazı aracı haline geleceğidir. Muazzam bir potansiyele sahip olmasına rağmen sinema sanatı sonsuza kadar aynı gerçekçiliği sürdürerek ve popüler romandan miras aldığı toplumsal fantazi[1] tarlasını ekip biçerek devam edemez. Sinema her konu ve türü ele alabilmeli-

1 · Carné kendisinin savaş öncesinde çektiği filmlere atıfta bulunurken bu terimleri kullanmayı yeğlemiştir.

dir. Hatta insanoğlunun üretim, psikoloji, metafizik, idealar ve tutkularına dair felsefi tefekkürlerinin çoğunun kaynağı da sinemasın sınırları içinde pekala yer bulmaktadır. Daha da ötesi, benim fikrimce, yaşama ilişkin çağdaş idea ve felsefelere yalnızca sinema tam anlamıyla hakkını verebilir. *Combat* gazetesine yazdığı bir makalesinde Maurice Nadeau, "Eğer Decartes bugün hayatta olsaydı roman yazardı" demiştir. Nadeau'ya saygısızlık etmek istemem ama, bugün bir Decartes yanına bir 16 mm kamera ve biraz da film alarak kendisini yatak odasına kilitler ve düşün dünyasını filme alırdı. Decartes'ın *Yöntem Üzerine Konuşma* (Discours de la Méthode) eseri bugün sadece sinemanın tam anlamıyla hakkını vererek ifade edebileceği bir eser olurdu.

Günümüze kadar sinema bir gösteri olarak görülmenin ötesine geçememiştir. Bunun temel nedeni de tüm filmlerin bir tür salon ortamında gösteriliyor olmasıdır. Fakat 16 mm ve televizyonun yaygınlaşmasıyla birlikte herkesin bir projektöre sahip olacağı, yerel kitapçıya giderek edebi eleştiri ve romanlardan matematik, tarih ve fen bilimlerine kadar çeşitli konularda ve biçimlerde yapılmış filmler kiralayacağı günler yakındır. İşte o zaman *sinema*dan söz etmek artık mümkün olmayacaktır. Edebiyatla benzer biçimde sinemanın da her türlü düşünce alanını ifade edebilen bir dil gibi özel bir sanat olmamasından dolayı, bugün çok çeşitli yazınlar olduğu gibi o zaman da çok çeşitli sinemalar olacaktır.

Sinemanın düşünceleri ifade ettiği fikri belki de yeni bir olgu değildir. Feyder, "Montesquieu'in *L'éspirit des Lois*'inin bir filmini yapabilirdim" demiştir. Fakat Feyder, tıpkı Eisenstein'ın Marx'ın *Capital* eserini kitap tarzında resmetmeyi düşündüğü gibi, bu eseri de "sinema" ile resmetmeyi düşünmüştür. Benim söylemeye çalıştığım şey, oluşturmakta olduğu dil sayesinde sinemanın artık sessiz filmlerin lezzeti olan görüntü yoğunluğuna bile başvurmak zorunda kalmadan fikirlerin doğrudan filme yazılmasının mümkün olacağı bir forma yöneliyor olduğudur. Diğer bir deyişle, zamanın ilerlediğini göstermek için artık ille de ağaçtan düşen yaprakları ve onun ardından çiçek açmış elma ağaçlarını göstermeye gerek kalmayacak; bir kahramanın sevişmek istediğini, tıpkı *Quai des Orfévres* filminde Clouzot'nun yaptığı gibi ocağın üzerinde kaynayan bir tencere süt ile ima etmekten başka yöntemler de var olacaktır.

Sinemanın temel sorunu düşünceleri nasıl ifade edeceğidir. Bu sözünü ettiğimiz dilin oluşturulması Eisenstein'dan sesli sinemanın senaristleri ve uyarlamacılarına kadar sinema tarihinin bütün kuramcı ve yazarlarının kafa-



Umut (L'Espoir, André Malraux, 1937)

sını meşgul etmiştir. Fakat ne görüntünün sabit algısına hapsolan sessiz sinema ne de varoluşunun başlangıcından bugüne kadar klasik sesli sinema bu sorunu tatmin edici bir şekilde çözmeyi başarabilmiştir. Sessiz sinema, kurgu ve birleştirme yöntemleri ile bu sorunun üstesinden geleceğini düşünmüştür. Eisenstein'ın ünlü sözünü hatırlayın; kendisi "Kurgu bana göre iki sabit görüntüye hareket (yani bir fikir) katma aracıdır" demiştir. Sinemaya sesin gelmesiyle birlikte de temsil araçlarını adapte etmekten hoşnut olmuştur.

Son birkaç yılın temel fenomenlerinden bir tanesi de sinematik görüntünün dinamik, yani önemli, karakterinin giderek daha fazla farkına varılmasıdır. Ana işlevinin hareket etmek yani zamanda yer almak olmasından dolayı her film bir teoremdir. Filmlerin her biri, bir uçtan diğerine kadar uzanan kendi değişmez mantığına (veya daha iyi bir ifadeyle diyalektiğine) sahip olan bir görüntüler dizisidir. Sessiz sinemanın sembolik bağ kurma yoluyla oluşturmaya çalıştığı anlamın; aslında görüntünün kendi içinde, anlatının ilerleyişinde, karakterlerin her bir jestinde, her bir diyalog satırında ve nesneleri nesnelerle ya da karakterleri nesnelerle ilişkilendiren kamera hareketlerinde var olduğu-

nun farkına varmış bulunmaktayız. Tıpkı duygular gibi bütün düşünceler de bir insan ile diğeri arasında ya da evrenin bir parçası olan belirli nesneler arasında gerçekleşen ilişkilerdir. Sinema, işte bu ilişkileri açıklığa kavuşturarak ve somut anıştırmalar yaparak kendisini gerçekten bir düşünce aracı haline getirebilir. Bugünden itibaren sinemanın, Faulkner ve Malraux'nun romanları ile Satre ve Camus'un denemelerinin anlam ve derinlik açısından eşdeğerlerini üretmesi mümkün olacaktır. Aslında bu alanda önemli bir örnek de bulunmaktadır. Malraux'nun kendi romanından uyarlayarak yönettiği *Umut* (L'Espoir) filmi, belki de ilk kez yazın dilinin sinema dilindeki tam karşılığı olan bir film olarak gösterilebilir.

Şimdi de sinemanın varsayılan (fakat gerçeği yansıtmayan) gereksinimlerine ilişkin insanların verdikleri tavizlere göz atalım. Balzac ve Dostoyevski'nin eserlerinden uyarlamalar yapan senaristler, üzerine senaryolar yazdıkları bu eserlere uyguladıkları ahmakça değişikliklerin bahanesi olarak sinemanın psikolojik ve metafizik içerimlerin tümünü canlandırmaya muktedir olmadığını iddia ederler. Onların ellerinde Balzac, üslubun en büyük öneme sahip olduğu bir gravür koleksiyonuna dönüşmekte, Dostoyevski ise gece kulüplerindeki Rus tarzı çilingir sofraları ve karda yapılan atlı kızak yarışlarıyla Joseph Kessel'ın romanlarına benzemektedir. Aslında bu sıkışmışlığın tek nedeni tembellik ve hayal gücünden yoksun olmaktır. Günümüz sineması her türlü gerçekliği ifade edebilme yetisine sahiptir. Bizi asıl ilgilendiren şey bu yeni dilin yaratılmasıdır. Ticari bir endüstrinin taleplerinden her zaman kaçmayı başardığıma göre, bizim çeyrek asır öncesinin bu şiirsel belgeselleri ve gerçeküstü filmlerini yeniden ısıtıp sunmak gibi bir arzumuz da bulunmuyor. Benim fikrimce, şunu kabul etmeliyiz ki 1920'lerin *arı sineması* (pure cinema) ile filmleştirilmiş tiyatrolar arasında, farklı ve bireysel bir film-yapım biçimi için oldukça geniş bir alan bulunmaktadır.

Bu durum elbette senaryo yazarının kendi senaryosunu yönettiğinin ya da daha da ötesi, bir bakıma kendisinin varlığının sona erdiğinin ima edilmesidir, çünkü bu tür bir sinemacılıkta yazar ve yönetmen ayrımının anlamını tamamen yitirmektedir. Yönetmenlik, artık bir sahneyi gösterme veya sunma aracı olmaktan çıkarak gerçek bir yazma eylemine dönüşür. Bir yazar nasıl kalemi ile yazıyorsa, bir film yönetmeni/yaratıcısı da aynı şeyi kamerasıyla yapar. Belli bir biçim ve belli bir öykü (herhangi bir öykü olmayabilir de, çok da mühim değildir) vasıtasıyla bir yaşam felsefesi ortaya çıkarmak için belirli

uzunluktaki bir film ve bir film müziğinin devinime geçirilmesiyle gerçekleştirilen bir sanattan söz edildiği göz önünde bulundurulursa, insanların o eseri kimin yarattığı ve kimin yazdığını ayırt edebilmesi mümkün olabilir mi? Bir Faulkner romanının Faulkner'den başka biri tarafından kaleme alındığı düşünülebilir mi? Peki, ya *Yurttaş Kane* filmi Orson Welles'in yaptığından başka bir biçimde sunulsa bu halinden daha tatmin edici olabilir miydi?

Şunu bir kez daha belirtmeliyim ki avangardın 1920'lerin gerçeküstü ve sözde soyut filmleri tadında olduğunun farkına vardım. Fakat bu tür bir avangardın çoktan modası geçmiş bulunmaktadır. Bu eski moda avangart, sinema için belli bir alan yaratmaya çalışıyordu. Bizler ise, tam tersine, sinema alanını genişletmeyi; onu mevcut olan en kapsamlı ve açık dil haline getirmeyi amaçlıyoruz. Bizi, gerçeküstücüler tarafından düşlenen salt görsel ve statik bir sanatın yaratılmasından ziyade; yazı kiplerinin ve mantıksal ilişkilerin sinematik terimlere aktarılmasına ilişkin meseleler ilgilendiriyor. Zira gerçeküstücülerin yaptıkları şey, resim ve şiir alanındaki denemelerini sinemaya uyarlamaktan öteye gidememiştir.

Evet, işte buradayız. Bunun bir okul veya bir akımla alakası yoktur. Belki tek kelimeyle ifade edersek bir eğilim denebilir: yeni bir farkındalık, sinemayı dönüşüme tabi tutma ve heyecan verici bir geleceğe ulaşma sürecini hızlandırma arzusu. Elde somut göstergelere sahip olmadığı müddetçe elbette hiçbir eğilim böyle nitelendirilemez. Filmler gün ışığına çıkacaklar, bu konuda şüphe yok. Sinemanın mali ve maddi sıkıntıları, henüz var olmayan bir şey üzerine insanların laf üretebildikleri tuhaf bir paradoks yaratmaktadır. Ne istediğimizi biliyor olmamıza rağmen, bunu gerçekleştirip gerçekleştiremeyeceğimizi veya nasıl ve ne zaman gerçekleştirebileceğimizi bilmiyoruz. Fakat sinema gelişmekten ve ilerlemekten başka bir yolda olamaz; çünkü sinema geçmişin omuzlarından bakarak ve çoktan bitmiş bir devrin nostaljik anılarını geveleyerek yaşayabilecek bir sanat değildir. Dolayısıyla sinema yüzünü geleceğe dönmüştür, zira gelecek –evrendeki diğer her şey için olduğu gibi– sinema için de gerçek önemse sahip tek kavramdır.

Çeviri: Nagihan Özer

Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

FRANSIZ SİNEMASINDA BELİRGİN BİR EĞİLİM[1]

François Truffaut

Bu notlar Fransız sinemasının –psikolojik gerçekçilik olarak adlandırılan– bir eğilimini tanımlamaya çalışmak ve bunun sınırlarını çizmekten başka bir amaç taşımamaktadır.

On veya On İki Film

Fransız sineması her yıl 100 kadar filmle var oluyorsa da bunlardan sadece 10 ya da 12 tanesi eleştirmenlerin ve sinemaseverlerin, dolayısıyla da *Cahiers*'nin ilgisini çekecek düzeydedir.

Sevimli bir biçimde *Kalite Geleneği* olarak adlandırılmış olan bu 10-12 film, tutkularıyla yabancı basını da hayranlığa sürüklemekte, 1946'dan beri Cannes'da ve Venedik'te yılda iki kez Fransa'yı temsil etmekte, düzenli olarak madalyaları, Altın Aslanı ve *Büyük Ödülü* silip süpürmektedir.

Sesli filmin doğuşunun ilk zamanlarında, Fransız Sineması Amerikan sinemasının vasat bir kopyasıydı. *Scarface*'in etkisiyle eğlenceli *Pépé Le Moko*'yu yaptık. Daha sonra Fransız senaryosu kendi evrimini Prévert'e borçlu olacaktı; *Sisler Rıhtımı* (*Quai Des Brumes)* filmi *şiirsel gerçeklik* ekolünün başyapıtı olarak kaldı.

Savaş ve savaş sonrası dönem sinemamızı yeniledi. Fransız Sineması bir iç baskının etkisi altında evrim geçirdi ve *şiirsel gerçekçilik* –*Gecenin Kapılarını* (*Les Portes De La Nuit)* ardından kapatarak öldüğünü söyleyebi-

[1] *Cahiers du Cinéma, 31* (1954).

liriz– yerini Claude Autant-Lara, Jean Delannoy, René Clément, Yves Allégret ve Marcel Pagliero öncülüğünde *psikolojik gerçekçiliğe* bıraktı.

Senarist Filmleri

Yakın zamanda Delannoy'ın *Le Bossu et La Part de L'ombre'u*, Claude Autant-Lara'nın *Le Plombier Amoureux* ve *Lettres D'amour'u*, Yves Allegret'nin *Le Boite Aux Reves* ve *Les Démons de L'aube'u* çektikleri ve bu filmlerin, haklı olarak, tam anlamıyla birer ticari girişim olarak tanımlandıkları anımsanacak olursa, bu sinemacıların başarılarını ya da başarısızlıklarını seçtikleri senaryoların bir işlevi olarak kabul etmek gerekir. Esasen *La Symphonie Pastorale, Le Diable Au Corps, Jeux Interdits, Maneges, Un Homme Marche Dans La Ville* de senarist filmleridir. Hem sonra, Fransız Sineması tartışılmaz evrimini esasen senaristlerin ve konuların yenilenmesine, başyapıtlar karşısında gösterilen cesarete ve nihayet genellikle anlaşılması güç olarak nitelenen konulara duyarlı bir seyirci kitlesine duyulan güvene borçlu değil mi? Bu nedenle burada konumuz genel anlamdaki senaristlerden çok, *Psikolojik Gerçekçiliğin* asıl kaynağını oluşturan ve *Kalite Geleneği* içinde yer alan Jean Aurench, Pierre Bost, Jacques Sigurd, Henri Jeanson (Yeni Biçim), Robert Scipion, Roland Laudenbach vs. olacaktır.

Bugün Kimse İnkar Etmiyor...

Unutulmuş iki tane kısa metrajlı film çevirerek yönetmenliği denedikten sonra Jean Aurenche uyarlamada uzmanlaşmıştır. Aurenche, 1936'da *Vous N'avez Rien A Déclarer* ve *Les Dégourdis De La 11e* filmlerinin diyaloglarına Anouilh ile birlikte damgasını vuruyordu. Aynı dönemde Pierre Bost ise N.R.F.[1]** de eşsiz küçük romanlar yayınlamaktaydı. Aurenche ve Bost ilk kez, Claude Autant-Lara'nın çektiği *Douce*'un diyaloglarını yazıp uyarlamasını yaparak birlikte çalıştılar. Bugün artık sahip olduğumuz fikirleri allak bullak ederek uyarlamayı yeniden yükselten ve edebi metne saygı önyargısı yerine bunun tam tersi olarak özgün fikre saygıyı yerleştirenin Aurench ve Bost olduğunu kimse inkar etmiyor. O derece ki, şu cesur aforizmayı yazacak noktaya geliyoruz: "Doğru uyarlama bir ihanettir" (Carlo Rim, *Travelling ve Sex-appeal*).

1 N.R.F. (Nouvelles Revue Français) (ç.n.)

Eşdeğerlik

Aurenche ve Bost'un uyguladıkları haliyle, eşdeğerlik denen uyarlama yöntemi bir tür denek taşı niteliğindedir. Bu yöntem, uyarlanan romanda çevrilebilen ve çevrilemeyen sahneler bulunduğunu ve çevrilemeyen sahneleri çıkarmak yerine (daha düne kadar yapıldığı gibi) bunlarla eşdeğer sahneler yazmak / üretmek gerektiğini varsayar. Yani böylece roman yazarı sahnelerini sanki sinema için yazmış gibi olacaktı.

"İhanet etmeden icat etmek/uydurmak"; eksik bırakmakla da ihanet edilebileceğini unutan Aurenche ve Bost'un en çok kullanmayı sevdikleri parolaydı. Aurenche ve Bost'un sistemi, bu önerme tümcesi içinde öyle çekici duruyor ki kimse bugüne dek bunun işleyişine daha yakından bakmayı aklından geçirmemiştir.

Burada benim yapmaya çalıştığım şey biraz da budur.

Aurenche ve Bost'un bütün ünü şu iki nokta üzerine kuruludur; 1. Uyarlanan eserin ana fikrine bağlı kalma, 2. Ortaya koydukları yetenek.

Şu Ünlü Bağlılık

1943'ten beri Aurenche ve Bost birlikte uyarlamalar yapıp, diyalog yazıyorlar; Michel Davet'den *Douce*, Gide'den *La Symphonie Pastorale*, Radiguet'den *Le Diable Au Corps*, Queffelec'den *Un Recteur A L'ile De Sein (Dieu A Besoin Des Hommes)*, François Boyer'den *Les Jeux Inconnus (Jeux Interdits)*, Colette'den *Le Blé En Herbe* gibi. Bunlara ek olarak (Claude Autant-Lara tarafından çekilen) *L'Auberge Rouge*'un diyalog ve senaryosu, (Jean Dellanoy tarafından) kısa bir süre önce sadece bir kısmı çevrilmiş olan *J'ean D'arc* üzerine bir senaryo ve asla çevrilmeyen *Journal D'un Curé De Campagne*'ın bir uyarlamasını yazdılar. Uyarlanmış yazarlar ve ilham kaynağı eserlerdeki derin çeşitlilik hemen göze çarpmakta. Michel Davet, Gide, Radiquet, Queffelec, François Boyer, Colette ve Bernanos'un düşünüş biçimine bağlı kalmak gibi zorlu bir işin üstesinden gelmek için, insanın alışılmadık bir ruh esnekliğine, çoklu bir kişilik yapısına ve benzersiz bir eklektizme sahip olması gerektiğini düşünüyorum.

Aurenche ve Bost'un çok farklı yönetmenlerle de çalıştıklarını göz önünde bulundurmamız gerekir: genellikle mistik bir ahlakçı olarak kabul edi-

len Jean Delannoy gibi. Fakat *Garçon Sauvage*'ın ufak bayağılıkları, *La Minute De La Verite*'nin alçaklıkları, *La Route Napoleon*'un anlamsızlığı bu eğilimde büyük bir kesikliği gösteriyor. Buna tam zıt olarak Claude Autant-Lara ise şiddetli bir kilise karşıtı, konformizm karşıtı olarak ve buna mukabil ilerici fikirleri ile tanınmaktadır. Bu sinemacının filmlerinde kendisiyle bir uyum vardır ve bu filmlerde daima onun bu değerleriyle karşılaşmaktayız. Farklı yönetmenlerle çalışan Pierre Bost'u, bu ortaklaşa işler üzerinde çalışan teknisyen, Jean Aurenche'i ise bu ortaklığın spiritüel boyutu olarak değerlendirebiliriz.

Cizvitler arasında yetişmiş olan Jean Aurenche isyan ve nostaljiyi her defasında korumuştur. Sürrealizm ile flört ettiği 30'lu yıllarda anarşist grupların sempatizanı olmuştu. Bu onun kendi kişiliğinin gücünü gösterirken bir o kadar da Gide, Bernanos, Queffelec ve Radiquet ile uyumsuzluğunu göstermektedir. Fakat eserlerin incelenmesi şüphesiz bize daha fazla bilgi verecektir.

L'Abbé Amédée Ayffre, *La Symphonie Pastoral*'i çok iyi analiz etmiş ve filme çekilmiş eserle romanın kendisi arasındaki ilişkileri çok iyi tanımlamıştır. "Gide'de inancın dinsel psikolojiye hemen akabinde de bunun psikolojiye indirgenmesi mevcut... Bu nitel indirgenme estetikçilerin çok iyi bildikleri bir yasaya göre nicel bir yükseltmeye denk düşer. Böylece yeni karakterler eklenecektir: Örneğin Piette ve Casteran bazı duyguları temsil etmekle yükümlüdürler. Trajedi drama, melodrama dönüşmüştür" (*Dieu au cinéma*, s.131).

Eşdeğerlik denen şu ünlü yöntemde beni rahatsız eden şeyler var; ben bir romanın filme alınamayacak sahneler barındırabileceğinden emin değilim, dahası filme alınamaz addedilen sahnelerin herkes için geçerli olduğundan hiç emin değilim. Robert Bresson'un Bernanos'a bağlılığını öven André Bazin olağanüstü makalesini şöyle bitirmişti; "Robert Bresson'un stilistiği ve *Le Journal D'un Curé De Campagne*'dan sonra Aurenche ve Bost uyarlamanın ancak Viollet-Leduc'u olabilirler."

Bresson'un filmini çok iyi bilen ve sevenler, Chantal'ın yüzünün *"aşama aşama görünmeye başladığı"* (Bernanos) günah çıkarma sahnesini hayranlıkla anımsayacaklardır. Oysa Bresson'dan yıllar önce Jean Aurenche *Journal*'in bir uyarlamasını yazdığında Bernanos tarafından geri çevrilmişti ve bu sahneyi çevrilemez olarak nitelendirerek yerine aşağıdaki sahneyi koymuştu;

– Sizi burada dinlememi ister misiniz?(Günah çıkarma yerini işaret ederek).

– Ben asla günah çıkarmam.

– Bu sabah kudas ayininde şaraplı ekmek yediğinize göre dün günah çıkarmış olmalısınız.

– Ben ekmek yemedim.

Papaz ona küçük bir şaşkınlıkla bakar.

– Özür dilerim ama size şaraplı ekmek vermiştim.

Chantal hızlı bir şekilde sabah oturduğu dua iskemlesine gider.

– Gelin bakın.

Papaz onun ardından gider. Chantal orada bırakmış olduğu ayin kitabını ona göstererek:

– Bu kitabın içine bakınız Bayım. Benim belki de artık ona dokunmaya hakkım yok.

Papaz kafası karışmış bir şekilde kitabı açar ve Chantal'ın kitabın arasına tükürdüğü ekmeği görür. Şaşkın ve yıkılmış bir ifadesi vardır.

– "Ekmeği tükürdüm" der Chantal.

– "Görüyorum" der Papaz ifadesiz bir sesle.

– Daha önce böyle bir şey görmediniz değil mi? Sert hemen hemen kazanmış bir tonda.

– "Hayır, asla", der papaz. Sakin bir görünümü vardır.

– Ne yapılması gerektiğini biliyor musunuz?

Papaz kısa bir an gözlerini kapar. Düşünür veya dua eder ve şöyle der:

– Bunu telafi etmesi çok basit Matmazel ama yapmak korkunçtur.

Papaz elindeki kitapla birlikte kürsüye doğru yönelir. Chantal onu takip eder.

– Hayır bu korkunç değil. Asıl korkunç olan günahkarken papazın dağıttığı kutsal ekmekten almaktır.

– Öyleyse siz günahkardınız?

– Pek çoklarından az, ama onlar için hava hoş.

– Yargılamayınız,

– "Yargılamıyorum, mahkum ediyorum" der Chantal şiddetle.

– İsa'nın önünde susunuz!

Papaz kürsünün önüne diz çöker, kitabın içindeki ekmeği alır ve yutar.

Kitabın ortalarında bir yerlerde, Arséne adında dar kafalı bir ateist ile papaz arasında, şu sözler üzerine dinsel bir tartışma yaşanır: "Biz öldüğümüzde her şey ölür". Yapılan uyarlamada ise bu tartışma, Arséne ile bir başka papaz arasında ve romanda bahsi geçen aynı papazın mezarı başında yaşanır ve film biter. "Biz öldüğümüzde her şey ölür" filmin son repliği olmuştur. Filmden seyircinin aklında kalacak tek şey belki de bu olacaktı. Bernanos ise "Biz öldüğümüzde her şey ölür" repliği ile değil "Ne fark eder, her şey lütuftur" repliğiyle bitirmiştir.

"*İhanet etmeden icat etmek" (Yeni sahneler bulmak ç.n)* deniyor. Ama bana öyle geliyor ki burada çok az icatla çok fazla ihanet edilmiş. Bir ya da iki ayrıntı daha var. Aurenche ve Bost *Le Journal D'un Curé Du Campagne*'ı yapamazlardı çünkü Bernanos yaşıyordu. Robert Bresson ise Bernanos yaşadığı müddetçe eserinde daha fazla özgürlük elde edeceğini söylemişti. Böylece anlıyoruz ki hayatta olunması Aurenche ve Bost'u, olunmaması ise Bresson'u rahatsız ediyor.

Maske Düşüyor

Bu söylediklerimizi basitçe şöyle özetleyebiliriz:

1) Kesin ve değişmez metne olduğu kadar ana fikirlere de sadakatsizlik/ihanet kaygısı taşıma.

2) Kutsal şeylere saygısızlık ve dinsel anlamdaki küfürden alınan belirgin zevk.

Adalıların bize Bunuel'in *Terre sans fin*'indeki ünlü "aptalları" gibi gösterildiği ve başlığı *Un Recteur A L'ile De Sein*'den tartışmalı bir şekilde *Dieu a besoin des hommes* olarak değiştirilen uyarlamada olduğu kadar, aşık bir rahibin hikayesi olan *La Symphonie Pastorale*'de Gide'in Béatrix Beck'e dönüşmesinde ve de aslında bir aşk romanı olan *Le Diable Au Corps*'un anti

militarist, anti burjuva bir filme dönüşmesinde de olduğu gibi, bu ana fikre sadık kalmama durumu romana zarar vermektedir.

Dinsel anlamda küfür etmekten alınan zevke gelince, bu durum filmin öznesine göre, yönetmene hatta yıldız oyuncuya göre az ya da çok kurnazca bir biçimde sık sık ortaya çıkmaktadır.

Douce'un günah çıkarma sahnesi, *Le Diable Au Corps*'da Marthe'ın cenazesini, *Journal d'un curé du campagne*'ın burada örneklediğimiz uyarlamasındaki değeri bilinmeyen ayin ekmekleri (*Dieu a besoin des Hommes*'u anımsatan sahne), *L'auberge Rouge*'da Fernandel karakteri ve tüm senaryoyu, *Jeux Interdits*'nin (mezarlıktaki dalaş vb.) senaryosunun tamamını anımsayalım.

Her şey bize Aurenche ve Bost'un kilise karşıtı filmlerin yaratıcıları olmayı amaçladıklarını gösteriyor. Rahip filmleri moda olduğu için bizim yazarlarımız da bu modaya katlanmayı kabul ediyorlar. Ancak kendi inançlarına ihanet etmemeleri uygun olacağından (öyle düşünüyorlar) kutsala saygısızlık ve küfür tezi, diyalogların çifte yorumlanması; tüm bunlar sağa sola serpiştirilerek, prodüktörü ve seyirciyi "tongaya düşürürken" aynı zamanda tatmin etme sanatının bilindiğini arkadaşlara kanıtlamak için kullanılıyor.

Bu yöntem şaşırtmaca namını yeterince hak etmektedir. Bu bir anlamda bağışlanabilir ve zekice çalışmak için durmadan aptallık taslamanın gerekli olduğu bir dönemde gereklidir de. Ancak "Prodüktörü tongaya düşürmek" oyunun kurallarına uygun olsa da Gide, Bernanos, Radiquet' yi yeniden yazmak bir skandal değil midir?

Aslında Aurenche ve Bost dünyanın diğer bütün senaristleri gibi çalışmaktadır. Tıpkı savaş öncesinde Spaack ya da Natanson gibi.

Onların düşüncesine göre bütün hikaye A, B, C, D karakterlerini kapsamaktadır. Bu denklemin içinde her şey sadece onların bildiği kriterlerin işlemesiyle organize olmuştur. Cinsel ilişkide bulunma bile baş başa verilip iyi düşünülmüş bir simetriye göre gerçekleşmektedir. Karakterler gözden yitmekte yerine yenileri uydurulmaktadır. Yazı bir bütün oluşturabilmek için orijinalinden git gide uzaklaşır. Adım adım oluşturulan Form dışı fakat ışıltılı bu yepyeni hikayeden oluşan filmin *Kalite Geleneği* içine girişi törenlerle kutlanır.

Bana Şöyle Denilebilir...

Bana "Aurènche ve Bost'un sadakatsiz olduklarını kabul ettik diyelim, fakat onların yeteneklerini de mi yadsıyacaksınız?" denilecektir. Elbette yetenek esere bağlılığın bir sonucu değildir fakat ben ancak bir sinemacı tarafından yazılmış bir uyarlamayı geçerli kabul ederim. Aurenche ve Bost öncelikle sadece yazardırlar ve onları burada sinemanın değerini azımsayarak hor gördüklerinden dolayı eleştiriyorum. Senaryoya, bir suçluya iş bularak onu yeniden eğitip topluma kazandırmak istediğimizde davranıldığı gibi muamele ediyorlar. Onlar modern romanın zarif değerini oluşturan bu ayrımların biliminden, inceliklerinden yararlanarak senaryoyu daima süsleyip, onun için "en iyi olanı yaptıklarını" düşünüyorlar. Edebi jargon kullanarak onu onurlandırdıklarını sanan sanatımızın bu yorumcularının en küçük kusurları bunlar değildir (Allegret'nin senaryosu için fenomenolojiden, Pagliero'nunki için Sartre ve Camus'dan bahsedilmedi mi?).

Doğrusu Aurenche ve Bost uyarladıkları eserin içini boşaltıyorlar, çünkü gerçeklik daima kendini ya ihanet olarak ya da pısırıklık olarak gösterir. İşte buna kısa bir örnek; Radiquet'nin *Le Diable Au Corps* romanında François, Marthe ile bir gar peronunda karşılaşır. Marthe tren hareket ederken trenden atlar. Filmde ise hastaneden okula dönüştürülmüş bir yerde karşılaşırlar. Buradaki eşdeğerliğin amacı nedir? Senaristlerle Claude Autant-Lara'nın el birliğiyle esere eklenmiş anti-militarist ögeleri oltalarına takmasına olanak vermek mi?

Burada Radiquet'nin düşüncesinin sahnelenebilir / çekilebilir olduğu açıktır, oysa Aurenche ve Bost'un icat ettikleri sahne yazınsaldır. Emin olun bu örnekleri sonsuz sayıda çoğaltmak mümkün.

Bir Gün Gelecek...

Sırlar sadece kısa bir süre için saklanabilirler. Reçeteler yayılır, yeni bilimsel bilgilerse Bilimler Akademisi'nde bildiri konusudur. Oysa ki Aurenche ve Bost'a inanmak gerekirse uyarlama kesinliği olan bir bilimdir. Bir gün gelecek ve bize hangi ölçütlere göre, eserin hangi sistemi, hangi içsel ve gizemli geometrisine göre başyapıtları koparark, çoğaltarak, bölerek ve esere eklemeler yaparak "düzelttiklerini" öğretmeleri gerekecek.

Kalite Geleneği olarak uzun süredir varolan, imgeyi ilgilendiren sorunları ses bandıyla halletme, perdede yalnızca ustalıklı kadrajlar elde etmek

için temiz boşlukları kullanma, karmaşık ışıklandırma, çok özenli bir fotoğraf; zorlukları kotarmak için ortaya konmuş eşdeğerlik denen bu şey korkak bir kurnazlıktan başka bir şey değildir. Artık Aurenche ve Bost'un uyarladıkları ve diyaloglarını yazdıkları filmlerin tamamını incelemenin ve "bahane" ve "fırsat" olarak gördükleri eserlere karşı gösterdikleri değişmez sadakatsizliği haklı çıkarmadan açıklayacak olan bazı tezlerin de sürekliliğini araştırmanın zamanı geldi.

Aurenche ve Bost tarafından işlenmiş senaryoların nasıl göründüğüne bir kaç cümlede özetlenmiş bir şekilde bakalım;

La Symphonie Pastorale: O papazdır, evlidir, aşık olur ve buna hakkı yoktur.

Le Diable Au Corps: Onlar sevgi davranışlarında bulunurlar ve buna hakları yoktur.

Dieu a Besoin des Hommes: O dini törenleri yönetir, dua okur, kutsal yağ sürer ve buna hakkı yoktur.

Jeux Interdits; Onlar ölüleri defneder ve buna hakları yoktur.

Le Blé en Herbe: Onlar birbirlerini severler ve buna hakları yoktur.

Bana kitabın da aynı hikayeyi anlattığı söylenecektir; bunu zaten yadsımıyorum. Ben sadece Gide'in *La Porte Etroite*, Radiquet'nin *Le Bal du Compte D'Orgel*'i, Colette'in *La Vagabonde*'u da yazdığını ve bu romanların hiçbirinin Delannoy ya da Autant-Lara'nın iştahını kabartmadığını farkettirmek istiyorum.

Burada bahsetmenin gerekli olmadığı şu senaryolar da benim teorimi desteklemektedirler; *Au dela des Grilles, Le Chateau De Verre, L'Auberge Rouge*...Sadece sistemin tamamı üzerinde ortaya konulan yanlış anlamalara razı olan konuları seçmek, *Kalite Geleneği*'nin bu öncülerinin becerilerindendir. Edebiyat ve kalite örtüsü altında halka, alçaklık, kendini bilmezlik ve geleneğe karşı çıkışın (non-konformizm) her zamanki dozu sunulmaktadır.

Aurenche ve Bost'un Etkisi Çok Büyük...

Film diyalogları yazan yazarlar da aynı zorunluluklara riayet ettiler. Anouilh, *Degourdis de la 11e* ve *Un Caprice de Caroline chérie*'nin diyalogları arasında, Kuzeyin sisli manzaralarını Britanya'ya oturttuğu (*Pattes Blan-*

ches) fonuyla damgadağın bir sertliğin kuşattığı kendi evrenini daha iddialı filmlere dahil etmiştir. Bir başka yazar, Jean Ferry de modaya kurban sunmuş ve ortaya pekala Aurenche ve Bost'un imzasını taşıyabilecek olan *Manon*'un diyalogları çıkmıştır: "O beni bakire sanıyor ve o sivil hayatta bir psikoloji öğretmeni!" Genç senaristlerden de daha fazlası beklenemez. Onlar da tabulara dokunmaktan kaçınarak eskileri aratmıyorlar. Yves Allegret ile birlikte çalışan Jacques Sigurd, "senaryo ve diyaloğa" son katılanlardan biridir. Onlar birlikte, Fransız Sineması'na en karasından bir kaç tane başyapıt kazandırdılar; *Dédée d'Anvers, Maneges, Une Si Jolie Petite Plage, Les Miracles n'ont lieu qu'une fois, La Jeune Folle.* Jacques Sigurd da reçeteyi çok hızlı bir biçimde özümsedi. O doğuştan tutkulu bir sentez düşüncesine sahip olmalıydı. Zira senaryoları, biraz daha modernleşmiş olarak, Aurenche ve Bost ile Prévert ve Clouzot arasında ustaca salınmaktadır. Burada dinin yeri yoktur, ama küfür, beklenmedikleri bir anda alanda beliren birkaç rahibe veya Meryemin çocuklarıyla, çekingen bir şekilde varlığını sürdürmektedir (*Maneges, Une Si Jolie petite plage*).

"Burjuva davranış kalıplarını kırma" isteğini gerçekleştirmek için kullanılan acımasızlık, kendine türün iyi ifade edilmiş repliklerinde yer bulmuştur: "O yaşlanmıştı, geberebilirdi" (*Maneges*). *Une si jolie petite plage*'da Jane Marken, Berck'in orada bulunan veremliler sayesinde elde ettiği refahı kıskanır; aileleri onları görmeye geliyor ve bu da işlerin yürümesini sağlıyor! (Sein adasının papazının yakarışını akla getiriyor).

Meslektaşlarının çoğundan daha yetenekli görünen Roland Laudenbach da bu düşünce durumunun çok tipik filmlerine katkıda bulunmuştur; *La Minute de vérité, Le Bon Dieu Sans Confession, La Maison Du Silence.* Robert Scipion yetenekli bir edebiyatçıdır. Bir tek kitap yazmıştır, o da bir pastiş kitabıdır. Özelliği ise Saint-Germain-Des-Prés kafelerine her gün gidip gelmesi, sinemanın Sartre'ı olarak adlandırılan -herhalde filmleri "*Temps Modernes*"deki yazılara benzediği için- Marcel Pagliero'nun arkadaşı olmasıdır. İşte, tıpkı *Un Homme marche dans la ville*'de dok işçilerinin olduğu gibi "kahramanları" bu sefer denizciler olan popülist filmlerden *Amants de Brasmort* un bazı replikleri: "Arkadaşlarının karıları onlarla yatmak için vardır." "Sen işine geleni yaparsın, çıkarlarına uygun davranırsın, sözün gelişi bunun için herhangi birinin üzerine bile çıkabilirsin."

Filmin sadece bir bobininde, sonlara doğru, on dakikadan daha kısa bir süre içinde şu kelimelerin hepsi duyuluyor; "Sokak orospusu, kaltak, fahişe, aptallık". Gerçekçilik bu mudur?

Prevert'e Üzülüyoruz...

Bugünkü senaryoların tekbiçimliliklerini ve bayağı bir biçimde aynı oluşlarını incelersek Prevert'in senaryoları için üzülmeye başlarız. Prevert (hiç olmazsa) şeytana dolayısıyla Tanrı'ya inanıyordu. Tek kaprisi olarak karakterlerinin çoğu yaratılışın bütün günahlarını taşıyorduysa da her seferinde film bittikten sonra hikayenin onlar için daha iyi başlayacağı yeni bir Adem ve Havva'ya yer vardı.

Psikolojik Gerçekçilik, Ne Gerçek, Ne de Psikolojik...

Düzenli olarak Fransız Sineması için çalışan ancak yedi ya da sekiz senarist vardır. Bu senaristlerden her birinin anlatacak tek öyküleri olduğuna ve herbiri de "iki büyüğün" başarısını arzuladıklarına göre, her yıl çevrilen yüz kadar Fransız filminin aynı hikayeyi anlattığını söylemek abartı olmayacaktır. Bu filmlerde daima bir kurban söz konusudur, bu genellikle de boynuzlanmış biridir (Bu boynuzlu eğer Blier-Vilbert gibi son derece grotesk değilse daima filmin tek sempatik karakteri olmaktadır). Yakınlarının kurnazlıkları, aile üyelerinin kendi aralarındaki nefret, "kahraman"ı sona doğru sürüklemektedir; yaşamın adaletsizliği ve yerel renk olarak, dünyanın kötülüğü (Papazlar, kapıcılar, komşular, yolcular, zenginler, fakirler, askerler, vs.).

Uzun kış akşamları boyunca bu çerçeveye uymayan Fransız filmlerinin isimlerini arayarak eğlenebilirsiniz. Yanı sıra yine bu filmlerde, filmin en iğrenç çiftinin arasında geçen diyaloglarda şu cümlelerin olmadığı bir filmin bulunup bulunmadığını araştırarak da eğlenebilirsiniz; "Para her zaman onların tarafında (Ya da şans, aşk, mutluluk). Ah! Bu çok adaletsiz bir son." Bu ekol, gözlerimiz önündeki o karakterleri oldukları gibi bırakmaktansa, özdeyişlerle, sözcük oyunlarıyla, formüllerle önüne set çekilmiş bir dünyanın içine hapsederek, tam da amaçladığı gerçekçiliği yakalayacağı sırada, yok etmektedir. Sanatçı her zaman eserine hükmedemez. O, bazen Tanrı bazen de onun yarattığı olmak zorundadır. Normal olarak birincil karakterler üzerine kurulmuş olan oyunu biliriz. Perdenin açılışı onunla olur ve oyunun sonunda

bu birincil karakter oyunu daha çekici hale getirmek için vücut organlarından her birinin sürekli kaybıyla kötürüm olur. Domestik serüvenlerini nitelemek için Kafkavari kelimeler kullanan başarısız komedyenlerin bulunduğu acayip bir dönem! Sinemanın bu formu tamamen yarı Kafkacı, yarı Bovarist modern edebiyattan ileri gelir! Fransa'da çekilen filmlerin yönetmenleri neredeyse *Madame Bovary*'nin öyküsünü çektiklerini sanıyorlar. Fransız edebiyatında ilk kez bir yazar tıpkı bir böcekbilimcinin mikroskobu altındaki böceği takip etmesi gibi onu takip ederek, öznesini, dolaylı davranışları aracılığıyla kabul ediyordu. Fakat işin başında Flaubert "Herkesi aynı bataklığa yuvarlayacağım -ki bu daha doğru olurdu" diyebilmiş olsaydı bu günkü yazarlarda başlıklarını seve seve bu şekilde yaparlardı. Flaubert çok sonra "Madame Bovary benim" diye açıklamıştır. Fakat bugün yönetmenlerin/auteurlerin bu cümleyi yeniden kurabileceklerine ve kendi hikayelerini anlatabileceklerine şüpheliyim!

Sahneye Koyma (Mise-en-Scène), Sahneye Koyan (Metteur-en-Scène) ve Metinler...

Bu notların konusu sadece senaristlerin ve senaryoların bakış açısından oluşan belirgin bir sinema formunu incelemekle sınırlıdır. Fakat, öyle zannediyorum ki, yönetmenin senaristlerin üne kavuşturdukları senaryo ve diyalogların da sorumluluğunu kendi üzerine aldığını kabul etmek gerekir. Yukarıda senarist filmleri diye yazmıştım ve bu konuda bana karşı çıkacak olanlar da kuşkusuz Aurenche ve Bost olmayacaktır. Onlar senaryolarını teslim ettiklerinde, film tamamdır; yönetmen onların gözünde sadece senaryoyu kadraja alan beyefendidir... Ve ne yazık ki bu doğrudur! Her yere cenaze (sahnesi ç.n.) ekleme hastalığından bahsetmiştim. Oysa ölüm bu filmlerde hep örtbas edilmiştir. Nana'nın ya da Emma Bovary'nin hayranlık uyandıran ölümünü hatırlayalım, Renoir'da (*La Pastorale*) ölüm, sadece görüntü yönetmeninin ve makyajcının bir performansından ibarettir. *L'Eternel Retour*'da Madeline Sologne'ı, *Le Secret de Mayerling*'de Dominique Blanchard'ı, *La Pastorale*'de Michele Morgan'ın uzun ölüm planını kafamızda canlandıralım: Hepsinde aynı yüz vardır! Ne oluyorsa ölümden sonra oluyor. Burada Fransız senaristlerine ithaf ettiğimiz Delannoy'un şu açıklamasını aktarmak istiyorum: "Yetenekli yazarların para kazanma düşüncesiyle olsun, yetersizlik düşüncesiyle olsun, günün birinde kendilerini sinema için yazma hevesine kaptırdıkları olur. Onlar bunu alçakgönüllülük duygusuyla yaparlar. Yeteneklerini tehlike-

ye atmama kaygısıyla ve sinema yazmak için avam tarafından anlaşılır olmak gerektiğinden emin, kendilerini niteliksizliğe doğru meraklı bir girişime kaptırırlar." (La Symphonie Pastorale ou L'amour Du Métier, *Verger Dergisi*, Kasım 1947). Burada vakit kaybetmeden bana karşı çıkarken argüman olarak sunulabilecek bir sofizmin geçersizliğini ilan etmek gerekmekte: "Bu diyaloglar alçak insanlar tarafından telaffuz ediliyor ve biz bu sert dili onların alçaklığını açıkça eleştirmek için kullanıyoruz. Bizim bu tavrımız bir çeşit ahlakçı olma biçimidir." Benim buna cevabım da şudur: "Bu cümlelerin çok alçak karakterler tarafından kullanıldığı doğru değildir. Şüphesiz 'psikolojik gerçekçi' filmlerde sadece alçak varlıklar yoktur fakat yazarlar kendilerini karakterlerinden o kadar üstün görmek istiyorlar ki, bunların tesadüfen alçak olmayanları da en iyi ihtimalle gülünç oluyor." Rezil cümleler sarf eden şu alçak karakterlere gelince; Fransa'da onları kavramaktan aciz bir avuç adam tanıyorum, dünya vizyonları en az Aurenche-Bost ve Sigurd-Jeanson kadar olan birkaç sinemacı. Jean Renoir, Robert Bresson, Jéan Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophuls, Jacques Tati, Roger Leenhardt'ı kastediyorum. Bununla birlikte bunlar Fransız Sinemacılardır ve -ne ilginç rastlantıdır ki- diyaloglarını kendileri yazan bazıları da çekecekleri hikayeyi kendi yaratan "Auteur"lerdir.

Bana Şöyle de Denilebilir...

Fakat bana şöyle denebilir: "Sizin bunca hafiflikle alay ettiğiniz bu *Kalite* ve *Geleneğin* içinde iş yapmak için çaba harcayan yönetmenlerin hepsine aynı hayranlığı niçin taşımıyoruz? Neden Becker kadar Yves Allegret'ye, Bresson kadar Jean Delannoy'a, Renoir kadar Claude Autant-Lara'ya da hayranlık duymayalım?" Bir "Auteur"ler sinemasıyla *Kalite Geleneği*'nin bir arada varolabileceklerine inanmamı beklemeyin benden. Yves Allegret ve Jean Delannoy, sadece Clouzot'un, Bresson'un birer karikatürüdür. Öte yandan beni, bu kadar övülen bir sinemayı küçümsemeye götüren, skandal yaratma arzusu değildir. Ben halkın *La Carrosse D'or, Casque D'or, Les Dames du Bois de Boulogne ve Orphée* gibi yeni bakış açılarına sahip eserleri kavrayamamasının nedenini psikolojik gerçekçiliğin haddinden uzun bir süredir varlık göstermesine bağlıyorum. Yaşasın cesaret, kuşkusuz, yine de onu olduğu gibi göstermeli. 1953 yılının sonunda eğer Fransız Sineması'nın cesaret örneklerinin bir bilançosunu yapacak olsam, *Orgueilleux*'taki kusmuklardan, *Le Bon Dieu Sans Confession*'da Claude Laydu'nun kutsal suyu reddetmesinden

ya da *Du Salaire De la Peur*'deki karakterlerin oğlancılıklarından çok Hulot'nun yöntemine, *La Rue De L'estrapade*'daki hizmetçinin söylenmelerine, *Carrosse D'or*'daki sahneye koyuşa, *Madame De*'deki oyuncu yönetimine ve Abel Gance'ın polivizyon denemelerine yer verirdim. Anlaşılacağı üzere bu cesaret örnekleri senaristlere değil sinemacılara, edebiyatcılara değil yönetmenlere ait. Örneğin, *Kalite Geleneği*'nin çok şaşalı yönetmen ve senaristlerinin komediye el attıklarında karşılaştıkları başarısızlıkları manidar buluyorum; Ferry-Clouzot; *Miquette et sa Mere*, Sigurd-Boyer; *Tous Le Chemins menent a Rome*, Scipion-Pagliero; *La Rose rouge*, Laudenbach-Delannoy; La Route *Napoléon*, Aurenche ve Bost-Autant-Lara; *L'Auberge Rouge* veya *Occupe-toi d'Amélie*... Günün birinde senaryo yazmaya çalışmış olan herhangi biri, türlerin en zorunun, en çok iş, yetenek ve alçakgönüllülük gerektiren komedi olduğunu yadsıyamayacaktır.

Hepsi Burjuva...

Psikolojik gerçekçiliğin baskın özelliği onun anti-burjuva arzusudur. Fakat Aurenche ve Bost, Sigurd, Autant-Lara, Allegret burjuva değillerse nedirler? Romandan uyarlanmış her filme gitmekten geri kalmayan milyonlarca okuyucu burjuva değilse nedir? Öyleyse burjuvalar için burjuvalar tarafından yapılan bir anti-burjuva sinemanın değeri nedir? Bilindiği üzere işçiler, onlara yaklaşmayı amaçladığında bile, sinemanın bu formundan hiç hoşlanmazlar. İşçiler *Amants De Brasmort*'un denizcilerinde olduğu gibi, *Un Homme Marche dans La Ville*'in dok işçilerinde de kendilerini bulmayı reddediyorlar. Sevişmek için çocukları sahanlığa göndermek gerekli olabilir ama onların aileleri, "teveccühle" de olsa, bunun kendilerine söylenmesinden, özellikle de sinemada, hiç hoşlanmazlar. Eğer halk, edebiyatın aldatmasıyla düşüp kalkmayı seviyorsa, bunu toplumsal kandırmacası altında yapmayı da sever. Filmlerin Paris'teki semtlere göre izlenme oranlarını değerlendirmek oldukça öğreticidir. Farkedilecektir ki popüler kültür, belki de erkekleri Aurenche ve Bost'un zannettikleri gibi değil, "olmaları gerektiği gibi" gösteren küçük, naif yabancı filmleri tercih etmektedir.

Kendi Kendine İyi Bir Adres Kakalamış Gibi...

Bir şeyi sonuca bağlamak her zaman iyidir ve bu herkesin hoşuna gider. "Büyük" yönetmenlerin ve "büyük" senaristlerin hepsinin uzun süre kü-

çük filmler yapmış olmaları ve sergiledikleri yeteneğin onları diğerlerinden (yetenek sergilemeyenlerden) ayırt etmeye yetmemiş olması dikkat çekicidir. Hepsinin, sanki kendi kendine iyi bir adres kakalamış gibi, "Kalite"ye aynı anda geçmiş olmaları da dikkat çekicidir. Hem bir prodüktör -hatta yönetmen- *Le Plombier Amoureux*'yü yapmaktansa *Le Blé en Herbe*'i yaparak daha çok para kazanır. "Cesur" filmlerin çok karlı oldukları ortaya çıktı. Kanıt: bir Ralph Habib birden yarı pornografiden vazgeçerek, *Les Compagnes De La Nuit'* yi çekiyor ve Cayette'i referans gösteriyor. Öyleyse André Tabet'lerin, Companeez'lerin, Jean Guitton'ların, Pierre Véry'lerin, Jean Laviron'ların, Ciampi'lerin ve Grangier'lerin bugün yarın entelektüel sinema yapmalarına, başyapıt uyarlamalarına (hala birkaç tane kaldı) ve tabi ki, her yere cenaze sahnesi koymalarına engel olan ne? İşte o gün boğazımıza kadar "*Kalite Geleneği*'ne" batmış olacağız ve Fransız Sineması "psikolojik gerçekçilik", "sertlik", "çekilmezlik/ağırlık", "bilinmezlik" yarışına girerek, Billancourt stüdyolarından çıkacak ve doğrudan, prodüktörden mezarcıya çok daha hızlı gidebilmesi için özellikle hemen yanına yapılmış olan, mezarlığa gidecek büyük bir cenazeden başka bir şey olmayacaktır. Bu durum kendisine sürekli filmlerin "kahramanlarıyla" özdeşleşmeleri söylenen halkın buna inanmasıyla sona erecektir. Ve halk, kendisinden talihsizliklerine (biraz) acıması ve (çok) gülmesi istenen bu boynuzlu şişkonun, zannettiği gibi komşusu ya da kuzeni değil, kendisi olduğunu, bu alçak ailenin kendi ailesi, bu kepazeye çevrilen dinin kendi dini olduğunu anladığı gün, hayatı Saint-Germen-Des-Prés'deki bir binanın 4. katından görüldüğü gibi sunmaya özen gösteren bir sinemaya artık sadakat göstermeyecektir. Kabul etmem gerekir ki Fransız Sineması'nın belirgin bir eğilimini değerlendirdiğim ve bilinçli olarak kötümser olan bu çalışmaya tutku, hatta taraflılık yön vermiştir. Şu ünlü "Psikolojik gerçekçilik" ekolünün varlığının *Le Journal D'un Curé De Campagne, Le Carrosse D'Or, Orphée, Casque D'or ve Les Vacances De Monsieur Hulot* filmlerinin varlıkları için gerekli olduğu ifade ediliyor. Ancak yönetmenlerimiz, eğitmek istedikleri halkı belki de ana yoldan saptırıp psikolojinin daha karmaşık yollarına sürüklediklerini anlamalıdır. Evet halkı Jouhandeau sayesinde altıncı sınıfa geçirdiler ama sonsuza kadar da aynı sınıfı tekrar ettirmemek gerek!

Çeviri: Rana İğneci Süzen
Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

"POLITIQUES DES AUTEURS ÜZERİNE"[1]

André Bazin

Goethe? Shakespeare? Üzerine adlarını yazdıkları her şeyin iyi olduğu farz edilmekte ve insanlar onların yüzlerine gözlerine bulaştırdıkları, en saçma küçük şeylerde bile bir güzellik bulmak için kafa yormaktalar. Hâlbuki Goethe, Shakespeare, Beethoven, Michelangelo gibi bütün muazzam yetenekler sadece güzel işler değil; vasatın altında, açıkça berbat şeyler de ortaya koydular (Tolstoy, *Diary* 1895-99).

Vazifemin güçlüklerle dolu olduğunun farkındayım. *Cahiers du Cinéma*'nın *politique des auteurs*'ü uyguladığı kabul edilmekte. Muhtemelen bu görüş, yayımlanan makalelerin tamamına bakılarak doğrulanamaz. Fakat özellikle son iki yıldır yayımlanan makalelerin çoğunluğu için doğrudur. Aksi yönde birkaç ufak delil parçasına vurgu yapmak ve dergimizin yavan eleştirilerin zararsız bir derlemesi olduğunu iddia etmek boş ve riyakâr bir çaba olurdu.

Yine de, okuyucularımız, bu eleştirel bakış açısının *Cahiers*'ye düzenli yazanlar tarafından —alenen ya da zımnen— aynı hevesle benimsenmediğini ve hayranlığımızda, daha doğrusu hayranlığımızın derecesinde ciddi farklar olabildiğini fark etmiş olmalılar. Hal böyleyken, aramızda en hevesli olanın neredeyse her zaman galip geldiği doğrudur. Eric Rohmer *Cahiers* 63'te bir okuyucuya verdiği yanıtta tam da bu noktaya parmak basmaktaydı: "Önemli bir film üzerine fikirlerimiz değişiklik gösterdiğinde, genellikle onu en çok

---

1 Bazin, A. (1957). De la politique des auteurs. *Cahiers du Cinéma, 70,* Nisan. İngilizce'ye çeviren P. Graham, *Cahiers du Cinema, The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave* içinde, der. J. Hillier (1985), s. 248-259, Cambridge, Massachusetts: Harvard University. İngilizce metinden çevrilmiştir. Çeviri esnasında metnin İngilizce çevirisinde Fransızca olarak kullanılan *Politique des auteurs* (*auteur politikası*) gibi kavramlar aynen korunmuş, makalenin kaynak gösterme biçimi, değiştirilmiştir (ç.n.). Yazı daha önce *sinecine* dergisinin 2012 (*3*) 1 Bahar sayısında yayınlanmıştır (e.n).

beğenenin hakkında yazmasına müsaade etmeyi tercih ediyoruz" (Rohmer, 1956). Sonuçta, doğru veya yanlış, favori yönetmenlerinde aynı özgül niteliklerin tezahürünü gördükleri için *politique des auteurs*'ün en sıkı takipçileri kazançlı çıkıyor. Bu yüzden *Cahiers*'nin sayfalarında yazılanlara dayanarak, Hitchcock, Renoir, Rossellini, Lang, Hawks veya Nicholas Ray'i asla kötü bir film yapamayacak, adeta şaşmaz yönetmenler olarak kabul edebiliriz.

Bir yanlış anlaşılmayı baştan önlemek isterim. *Politique des auteurs*'ün sağlam temellendirilmiş olduğuna, ancak bunun derginin genel politikasıyla katiyen uzlaşmadığına ikna olmuş meslektaşlarımla hemfikir değilim. Filmler veya yönetmenler hakkında görüş farklılıklarımız ne olursa olsun, müşterek olarak hoşlandıklarımız ve hoşlanmadıklarımız bizi birbirimize bağlayacak kadar çok ve bir o kadar da güçlü. Sinemada *auteur*'ün rolünü sözgelimi François Truffaut veya Eric Rohmer ile aynı şekilde görmesem de, bu benim *auteur* kavramına belli bir noktaya kadar inanmamı ve tutkulu sevdalarını her zaman paylaşamasam da, onlarla hemfikir olmamı engellemez. Benim savunulabilir bulduğum filmlere saldırgan bir şekilde tepki verdikleri durumlarda daha gönülsüzce düşerim ben de o sevdaya —ve tam da böyle yapmamın sebebi eserin yönetmeni aştığını keşfetmemdir (onlarsa hassas bir çelişki olarak addettikleri bu olgunun doğruluğundan şüphe etmekteler). Başka bir deyişle, hemen hemen tek farkımız eser ile yönetmeni arasındaki ilişkiyle alakalıdır. İrdelenen filmin nitelikleri hakkında her zaman aynı fikirde olmasam da, meslektaşlarımdan birisi falanca yönetmeni destekliyor diye asla üzülmemişimdir. Son olarak, gördüğüm kadarıyla *politique des auteurs,* yandaşlarının birtakım hatalar yapmasına yol açsa da, eleştiriler karşısında onları temize çıkarmak söz konusu olduğunda topyekûn çıkarımları itibariyle hayli verimlidir. Bu hatalar dolayısıyla *politique des auteurs* savunucularına saldırmak için kullanılan argümanlar, beni onları savunmak zorunda bırakmıştır.

Bu sebeple üzerinde durmak istediğim, "yanlış nüans algısı" olarak ciddi bir aktarım hatası olmadığını düşündüğüm şey, bir aile kavgasının sınırları içerisindedir. Çıkış noktam, arkadaşım Jean Domarchi tarafından, Vincente Minnelli'nin Van Gogh'un hikâyesinden esinlendiği *Lust for Life* (1956) filmi üzerine kaleme alınan makaledir (Domarchi, 1957). Domarchi'nin övgüsü gayet yerinde ve makuldü, fakat böylesi bir makalenin sadece bir ay evvel Eric Rohmer'in (1957) John Huston'ı yok etmesine izin vermiş olan bir dergide yayınlanmaması gerektiği kafama dank etti. Sonrakinin acımasız sertliği ve

öncekinin müsamahakâr hayranlığı, ancak Minnelli'nin Domarchi'nin favorilerinden birisi ve Huston'ın *Cahiers auteur*ü olmadığı gerçeği ile açıklanabilir. Bu yandaşlık, bizi Vincente Minnelli'nin kişisel yeteneğinin izin verdiği ölçüde Amerikan kültürünün bazı yönlerini gösterdiği filmini desteklemeye sevk ettiği için, belli bir noktaya kadar iyi bir şeydir. Domarchi'ye, *French Cancan*'ın (1954) yönetmeni Jean Renoir'ı, kendi Van Gogh projesinden vazgeçmeye zorlayan *Lust for Life*'ın yönetmeni Minnelli için feda etmesi gerektiğini söyleyerek onu bir çelişkiye sürükleyebilirim. Domarchi Renoir'in Van Gogh'unun *politique des auteurs*'e Minnelli'nin bir filminden daha fazla prestij getirmeyeceğini iddia edebilir miydi? İhtiyaç duyulan, bir ressamın evladıydı ve elimizde ise filme çekilmiş baletlerin yönetmeni vardı!

Fakat durum ne olursa olsun, bu örnek sadece bir mazerettir. Çoğu zaman varsayımın naifliğini saklamaktan tamamen aciz argümanların kurnazlığından huzursuzluk duymuşumdur. Oysaki önemsiz bir B tipi yapımdan pekâlâ planlı ve iyi tasarlanmış bir filmin niyet ve tutarlılığını çıkarabilirim.

Ve tabii ki yönetmen ve filmlerinin özdeş olduğunu ifade ettiğiniz sürece, en kötü film daima yaratıcısının zihninde olduğundan, minör filmlerden söz edemeyiz. Yine de meselenin ardında yatan gerçeklerin neler olduğunu görelim. Bunu yapmak için, tam olarak başladığımız yere geri dönmeliyiz.

Kuşkusuz, *politique des auteurs* bireysel sanatlarda yaygın olarak kabul gören bir fikrin sinemaya uygulanmasıdır. François Truffaut, Giraudoux'nun şu sözlerini alıntılamaktan hoşlanır: "Eser yoktur, sadece *auteur* vardır" —bana sınırlı bir öneme sahip gibi görünen tartışmalı bir nükte. Bu cümlenin tersten kurulmuş hali sınav sorusu gibi de düşünülebilir. Mevzu bahis iki formül, La Rochefoucauld ve Chamfort'un özdeyişleri gibi, hakikat ve yanılgı paylarını basitçe tersine çevirirdi. Eric Rohmer de, sanatta geriye kalanın eserler değil, *auteur*ler olduğunu ifade etmektedir (daha doğrusu ileri sürmektedir); sinemateklerin programları da bu önemli hakikati destekler gibi görünmektedir.

Fakat Rohmer'in argümanının Giraudoux'nun aforizması kadar başarılı olmadığı not düşülmelidir; çünkü geriye *auteur*ler kalacaksa bu, tam da bir bütün olarak ürünler bunu gerektirdiği için olmayacak. Aksinin doğru olduğunu kanıtlayan örnekler de vardır. Voltaire'in adı kaynakçasından daha önemli olabilir, ama bütünsel olarak düşündüğümüzde *Dictionnaire philosophique*'in (*Felsefe Sözlüğü*, 1764), belli bir düşünme ve yazma tarzı olarak Voltaireci akıl

kadar önemli olmadığını görürüz. Fakat bugün malum ilkeyi ve örneği nerede bulmalıyız? Çok sayıda ve acımasız yazıya konu olmuş tiyatro eserlerinde mi? Yoksa kısa hikâyelerinin ince cildinde mi? Hem Beaumarchais ne olacak? *La Mère Coupable*'a (*Suçlu Anne*, 1792) mı bakmamız gerek?

Her halükarda, mademki o dönemin yazarları kendi istekleriyle eserlerini sahiplenmemekte ve bazen niteliğini bir iltifat olarak gördükleri hicivlere bahis olmayı bile umursamamaktaydılar, o halde değerlerinin göreceliğinden haberdar olduklarını söyleyebiliriz. Onlar için, önemli olan neredeyse tek şey —kendilerinin veya bir başkasının olsun— eserin kendisiydi. Nihayetinde *auteur* kavramının yasal olarak belirginleşmesi Beaumarchais ile onun imtiyazı, görev ve sorumlulukları altında ancak 18. yüzyılın sonunda olmuştur. Elbette tarihsel ve toplumsal olumsallıkları göz önünde bulunduruyorum. Siyasi ve ahlaki sansür, anonimliği bazen kaçınılmaz ve daima mazur görülebilir hale getirmişti. Ancak, muhakkak ki Fransız Direnişi yazılarının anonimliği yazarının asaletini ve sorumluluğunu hiçbir suretle azaltmamıştır. Kopyacılık ve intihalin hakikaten failin ehliyetini kaldıran profesyonel bir ihlal olarak görülmeye başlaması ancak 19. yüzyıldadır.

Aynısı resim için de doğrudur. Bugünlerde herhangi bir eski boya sıçraması, ölçülerine ve imzasının şöhretine göre değerlendirilebiliyor olsa da, önceleri eserin kendi nesnel niteliği daha fazla itibar görmekteydi. Bunun kanıtı birçok eski resmin tasdik edilmesindeki zorlukta bulunabilir. Atölyeden çıkan yalnızca bir talebenin eseri olabilir ve öyle ya da böyle şu anda hiçbir şey kanıtlayamayız. Eğer daha da geriye gidilecek olursa, bir sanatçının değil, bir sanatın; bir insanın değil, bir toplumun ürünleri olarak bize kalan anonim eserler de hesaba katılmalıdır.

Nasıl çürütüleceğimi görebiliyorum. Cehaletimizi somut bir biçimde ifade etmemeliyiz, ya da bırakalım bir gerçekliğin içinde belirginleşsin. Bütün bu sanat yapıtlarının, *Milo Venüsü*'nün, yanı sıra Negro maskesinin, aslında bir *auteur*'ü vardı. Bütün modern tarih bilimi boşlukları doldurmak ve bu sanat yapıtlarına isimlerini vermek eğilimi içindedir. Fakat onlara hayran olmanın ve keyif almanın öncesinde böylesi malumatlı eklere gerçekten ihtiyaç var mıdır? Muhtemel eleştirel boyutlardan bir tanesi de biyografik eleştiridir —insanlar hâlâ Shakespeare veya Molière'in kimliğini tartışıyorlar.

Lakin işte mesele tam da bu! İnsanlar tartışıyorlar. Demek oluyor ki, kimlikleri tamamen kayıtsız kalınan bir mesele değil. Batı sanatının daha fazla kişiselleştirmeye doğru evrimi, bu bireyselleştirme nihai bir yetkinlik olarak kaldığı ve kültürü tanımlamaya kalkışmadığı sürece, kesinlikle ileriye doğru bir adım olarak, kültürün geliştirilmesi olarak görülmelidir. Bu noktada, okulda öğrendiğimiz, tartışmasız kabul edilen yaygın kanıyı hatırlamalıyız: Birey toplumu aşar, fakat toplum da her şeyden evvel onun içerisindedir. Bu yüzden yaratıcılık ve yeteneğin tam bir eleştirisi, büyük ölçüde onu belirleyen toplumsal belirlenimciliği, koşulların tarihsel birleşimini ve teknik arka planı hesaba katmadan yapılamaz. Sanat yapıtının anonimliğinin, esere dair kavrayışımızı belli belirsiz etkileyen bir engel olmasının sebebi budur. Her halükarda, yaratıcı sorunun mahiyeti söz konusu sanat dalına, benimsenen tarza ve sosyolojik bağlama bağlıdır. Negro sanatı anonim kalmaktan zarar görmez —tabii ki onu dünyaya getiren toplumlar hakkında çok az şey bilmemizin bir talihsizlik olmasına rağmen.

Ne var ki, *The Man Who Knew Too Much* (*Çok Şey Bilen Adam,* Alfred Hitchcock, 1956), *Europa 51* (*1951 Avrupası*, Roberto Rosselini, 1952) ve *Bigger Than Life* (*Tehlikeli Arzular*, Nicholas Ray, 1956) filmleri Picasso'nun, Matisse'in ve Singier'nin resimleriyle çağdaştır. Buna bağlı olarak onlarda bireyselleşmenin aynı derecesi görülmeli midir? Ben öyle sanmıyorum.

Bir başka yaygın kanıyı daha mazur görürseniz, sinemanın popüler ve de endüstriyel bir sanat olduğu gerçeğiyle devam etmek isterim. Varoluşu için gerekli olan bu koşullar hiçbir şekilde mimarlıkta olduğundan daha fazla bir engeller toplamı oluşturmazlar, bilakis dikkate alınması gereken olumlu ve olumsuz koşulların bir grubunu temsil ederler. Ve bu, bilhassa *politique des auteurs* kuramcılarının hayran olduğu Amerikan sineması için doğrudur. Hollywood'u dünyadaki diğer örneklerinden çok daha iyi yapan sadece belli yönetmenlerin niteliği değil, aynı zamanda bir geleneğin canlılığı ve belli bir noktaya kadar mükemmelliğidir de. Hollywood'un üstünlüğü tesadüfî bir şekilde tekniktir; daha ziyade üretiminin sosyolojik bir yaklaşımla incelenmesi ve daha sonra tanımlanması gereken Amerikan sinematik dehasıyla ilgilidir. Amerikan sineması olağanüstü yetkin bir şekilde Amerikan toplumunu tam da kendini görmek istediği şekilde, ama asla basit bir tatmin ve kaçış hareketi gibi pasif olarak değil, dinamik olarak, başka bir deyişle, bu toplumun inşasına kendi tasarrufundaki araçlarla katılarak gösterebilmektedir. Amerikan sinemasının bu

kadar takdire şayan olan kendiliğinden olamamasıdır. Serbest girişimin ve kapitalizmin bir meyvesi olmakla beraber —ve onların aktif ve hâlâ sadece sanal kusurlarını koruyarak— Amerikan toplumunun çelişkilerini dahi tasvir etmekten çekinmediği için bir bakıma en doğru ve en gerçekçi sinemadır. Etkili ve detaylı olarak hazırladığı incelemesinde bu noktayı açıkça gösteren Domarchi (1956), bu argümanı geliştirmekten beni kendi eliyle muaf tutmaktadır.

Fakat bunu her yönetmenin bu güçlü dalga tarafından silip süpürülmesi takip eder, yönetmenin sanatsal rotası doğal olarak akımlara göre şekillenmek zorundadır —onu hayalinin götürdüğü bir gölün sakin sularında yelken açıyormuş gibi değildir.

Aslında bireysel sanatsal disiplinlerin büyük kısmı için de yaratıcılığın özgür ve bağımsız olduğu söylenemez. Ve eğer deha tartışmasız kişisel yeteneklerin, perilerin bir armağanının ve tarihte bir momentin belirli bir birleşimi değilse, nedir? Deha bir hidrojen bombasıdır. Uranyumun bölünmesi hidrojen bağlarının birleşimini tetikler. Ancak bir bireyin yalnız başına dağılmasından, bu dağılmanın onu kuşatan sanat üzerinde yankıları olmadığı sürece, bir güneş doğamaz. Rimbaud'nun yaşamının paradoksundaki gibi. Onun romantik başarıları saman alevi gibi bir anda parlayıp sönmüş ve maceracı Rimbaud bir yıldız gibi gitgide uzaklaşmıştı, hâlâ coşkulu olsa da yok olmaya doğru ilerleyerek. Muhtemelen Rimbaud zerre kadar değişmedi. Ancak bütün bir literatürü küllere çeviren alevleri beslemek için geriye adeta hiçbir şey kalmamıştı. Genel olarak, büyük sanatın döngülerindeki bu yanmanın ritmi çoğunlukla bir insanın ömründen daha uzundur. Literatürün adımları yüzyıllarla ölçülür. Dehanınsa ondan sonra geleni önceden gösterdiği söylenir. Bu sadece diyalektik olarak doğrudur. Çünkü her çağın tanımlamak, reddetmek ve kendini aşmak için ihtiyacı olan dehalara sahip olduğu söylenebilir. Sonuçta, Voltaire Racine'in halefi olduğu düşünüldüğünde korkunç bir oyun yazarıydı ve kıssayı 18. yüzyılı mahvedecek fikirler için bir vasıta yaptığında dehanın hikâye anlatıcısı oldu.

Sebepleri neredeyse tamamıyla sanat sosyolojisinde bulunan mutlak hataların örneklerini kullanmaya gerek bile kalmadan, yalnızca yaratıcı psikoloji aracılığıyla en iyi yazarlarda bile kolayca birçok derme çatmalık bulunabilir. La *Legende des Siècles* (*Yüzyılların Efsanesi*, Victor Hugo, 1859) ile karşılaştırıldığında *Notre-Dame-de-Paris* (*Notre Dame'ın Kamburu*, Victor Hugo, 1862) gayet hafife alınır, Salammbo (Gustave Flaubert, 1862) ise *Madame Bovary*'ye (Gustave Flaubert, 1856) veya *Corydon* (*Corydon: Sapık Sevgi*, André Gide,

1924) ve *Journal des Faux-Monnayeurs*'e (André Gide, 1926) eşit sayılmaz. Bu örnekler üzerinden münakaşa etmenin hiçbir anlamı yoktur, daima herkesin zevkine uyan birileri olacaktır. Muhakkak ki, hata yapmaya karşı, ancak ilahi öznitelikler olan bir çeşit sanatsal şaşmazlık veya bağışıklık ile karıştırmadan, yeteneğin devamlılığı kabul edilebilir. Fakat Sartre'ın hali hazırda göstermiş olduğu üzere, tanrı bir sanatçı değildir! Bütün psikolojik olasılıkları dikkate alarak yaratıcı insana ilhamın bitmez tükenmez bir zenginliği atfedilecekse, bu ilhamın, sonuçlarını sinema için resimde veya edebiyatta olduğundan bin kat daha şüpheli yapan belirli koşulların bütün karmaşıklığı ile daima karşı karşıya kaldığının kabul edilmesi gerekir.

Tersine, başka bakımlardan vasat olan yönetmenlerin yapıtları arasında saman alevi gibi parlayıp sönen başarıları olmaması —ve bazen de olması— için bir sebep yoktur. Yetenek ve çevre arasında istikrarsız bir dengenin olduğu koşulların şanslı bir birleşiminin sonuçları, işte bu geçici ihtişamlar kişisel yaratıcı nitelikler hakkındaki bu kadar şeyi kanıtlamaz; ne var ki, onlar diğerlerine göre tabiatıyla daha önemsiz değildirler —ve muhtemelen eleştiriler resmin altındaki imzayı okuyarak başlamasaydı böyle görünmeyeceklerdi de.

Bu durumda, edebiyat için doğru olan, sahneye en son çıkan sanat olması sebebiyle diğer sanat dallarıyla ortak olan evrimsel faktörleri hızlandıran ve çoğaltan sinema için çok daha doğrudur. Gösterinin (ilkel ama daha önemsiz olmayan) en kaba halleriyle başlayan sinema, elli yıl içerisinde oyun veya roman ile aynı mesafeyi almalıydı ve çoğunlukla onlarla aynı düzeyde olmayı başardı. Sinemanın teknik gelişimi, yine bu dönem içerisinde, benzer bir süreçte herhangi bir geleneksel sanatla karşılaştırılamayacak türdendi (belki bir başka endüstriyel sanat olan mimarlık hariç). Bu koşullar altında, dehanın kendisini on kat daha hızlı tüketmesi ve beceri kaybından dem vurmayan bir yönetmenin dalga tarafından silinip süpürülmesine bir son verebilmesi pek de şaşırtıcı değildir. Stroheim, Abel Gance ve Orson Welles vakalarında olan buydu. Artık tuhaf bir olguyu fark etmeye, yeterli bir bakış açısı ile görmeye başlıyoruz: Bir yönetmen kendi yaşamı içerisinde müteakip dalga tarafından yeniden su üstüne çıkarılabilir. Bu, bugünlerde modernlikleri çok daha aşikâr olan Abel Gance ve Stroheim için doğrudur. Bunun sadece onların *auteur* vasıflarını kanıtlamaya yarayacağının tamamen farkındayım, ama yine de geçici düşüşleri, kapitalizmin çelişkileri veya üreticilerin ahmaklığı aracılığıyla bütünüyle makul gösterilemez. Nispet duygusu korunursa, sinemada dehaların

başına gelenin, 18. yüzyılın ortasında yüz yirmi yıllık Racine yazmaları olarak Racineci oyunların başına gelenin aynısı olduğu görülür. Onun trajedisi Voltaire'inkinden daha mı iyiydi? Cevap hiçbir şekilde kesin değildir; ancak ben öyle olmadıklarına bahse girerim.

Haklı olarak Chaplin, Renoir veya Clair işaret edilebilir. Fakat her biri, deha ile çok da ilgili olmayan ve onların film üretiminin açmazlarına uyum sağlamalarını sağlayan başka yeteneklerle bahşedilmişlerdi. Elbette Chaplin'in durumu şahsına münhasırdır, aynı anda *auteur* ve de üretici olarak, hem sinemaya hem de evrimine muktedir olabilmiştir.

Buradan da anlaşıldığı gibi, yaratıcılık psikolojisinin en temel kurallarına göre, dehanın nesnel faktörlerinin kendilerini, sinemada diğer sanatlarda olduğundan çok daha kuvvetli biçimde değiştirmesi yüzünden, sinema ile yönetmen arasında seri bir uyumsuzluk ortaya çıkabilir ve sonuçta bu, ansızın filmlerinin niteliğini etkileyebilir. Tabii ki *Confidential Report*'a (*Mr. Arkadin,* Orson Welles, 1955) hayranım ve *Citizen Kane*'de (*Yurttaş Kane,* Orson Welles, 1941) gördüğüm niteliklerin aynısını onda da görebiliyorum. Lakin *Citizen Kane* Amerikan sinemasında yeni bir çığır açmışken, *Confidential Report* sadece ikincil derecede öneme sahip bir filmdir.

Hiç olmazsa bu iddia üzerinde biraz duralım —öyle hissediyorum ki konunun özüne inmemize imkân verebilir. *Politique des auteurs*'ün destekçilerinin *Confidential Report*'un *Citizen Kane*'den değersiz bir film olduğuna hemfikir olmayı reddetmekle (Rohmer, Temmuz 1956) yetineceklerini sanmıyorum; aksini iddia etmeye de hevesli olacakları gibi, bunu nasıl yapacaklarını gayet iyi görebiliyorum. *Confidential Report,* Welles'in altıncı filmi olduğu için, hâlihazırda belli ölçüde aşama kaydettiği varsayılabilir. 1953, Welles'in sadece 1941'deki halinden ve sanatından daha deneyimli olduğu sene değildir. Keza Hollywood'da elde edebildiği özgürlük ne kadar ihtişamlı olsa da, *Citizen Kane*'in belli dereceye kadar bir RKO ürünü olarak kalmasını engelleyemez. Film muhteşem teknisyenlerin işbirliği ve onların takdire şayan teknik aygıtları olmadan asla gün yüzü göremezdi. Sadece bir tanesine değinmek gerekirse, Gregg Toland nihai sonuç için ufak bir sorumludan çok daha fazlasıydı. Öte yandan, *Confidential Report* bütünüyle Welles'in yapıtıdır. Daha kişisel olduğu ve Welles yaşlandıkça kişiliği sadece olgunlaştığı için, aksi kanıtlanabilene kadar, *a priori* üstün bir film olarak görülmelidir.

Bu soru söz konusu olduğu sürece, ancak aslında yaşın bir yönetmenin yeteneğini azaltmadığını ifade eden ve genç veya olgun bir yönetmenin yapıtlarını daima yaşlı bir adamın filmlerine üstün gören tehlikeli önyargıya şiddetle tepki gösteren genç delifişeklerimle aynı fikirde olabilirim. *Monsieur Verdoux*'nun (*Mösyö Verdoux*, Charlie Chaplin, 1947) *The Gold Rush*'ı (*Altına Hücum*, Charlie Chaplin, 1925) yakalayamadığı söylenmekte; insanlar *La Règle du Jeu*'nün (*Oyunun Kuralı*, Jean Renoir, 1939) eski güzel günlerini özlediklerini söyleyerek *The River* (*Nehir*, Jean Renoir, 1951) ile *Carrose d'Or* (Jean Renoir, 1952) üzerine eleştiri getirmekteler. Eric Rohmer buna mükemmel bir cevap bulmuştur: "Bildiğim kadarıyla sanat tarihi, kariyerinin sonunda gerçek bir düşüş dönemi geçiren hakiki bir dehanın örneğini sunmaz; bu bizi hantal ve sıkıcı görünenin altındaki, Titian, Rembrandt, Matisse veya Bonnard gibi ressamların, Beethoven ve Stravinsky gibi bestecilerin nihai tutumlarının ayırdedici özelliği olan gösterişsizlik tutkusunun belirtilerini saptamamız için teşvik etmelidir..." (*Cahiers 8*, "Amerikalı Renoir"). Yönetmenlerin, diğer sanatçıların muaf olduğu ihtiyarlığın kurbanları olduklarına ne tür bir abes ayrımcılık karar vermiştir? İstisnai bunaklık vakaları aynen devam etmektedir, fakat kimi zaman farz edildiğinden çok daha nadirdirler. Baudelaire kötürümleştiğinde ve kendisini ifade etmek için "*cré nom*" kalıbından başka bir ifade kullanamaz hale geldiğinde,[1] daha mı az Baudelairedi? Robert Mallet bize felce karşı mücadele eden, Joyce'u Fransızca'ya çeviren Valéry Larbaud'nun yirmi yıllık bir sessizlik ve hareketsizlikten sonra nasıl olup da yirmi basit sözcükle bir kelime dağarcığı geliştirmeyi başardığının hikâyesini anlatır. O, bu sözcüklerle hâlâ daha olağanüstü edebi düşünceler ortaya koyabiliyordu. Doğrusunu isterseniz, değinilebilecek birkaç istisna da sadece kuralı ispatlamaya yarar. Büyük bir yetenek olgunlaşır, ama yaşlanmaz. Bu sanatsal psikolojinin sinemada da geçerli olmaması için bir sebep yoktur. Zımni olarak ihtiyarlık önermesine dayanan eleştirilerin tutulacak bir yanı olamaz. Bilakis belirtilmesi gereken karşıt varsayımdır: Bir düşüş fark edebilmenin mümkün olduğunu düşündüğümüzde, ilhamın yoksullaşması uzak bir ihtimal olduğu için, kusurlu olanın kendi eleştirel tutumumuz olduğunu söylemeliyiz. Bu bakış açısından, *politique des auteurs*'ün yönelimi gayet bereketlidir ve ben savaştıkları peşin hükümlerin naifliğine, hatta budalalığına karşı onların tarafını tutacağım.

[1] Baudelaire, merkezi sinir sistemi bozukluğu sebebiyle konuşma yetisini kaybettiğinde, kullanabildiği yegâne sözcükler, o zamanlarda "Allah kahretsin" anlamında kullanılan "Sacré nom de Dieu" deyiminin kısaltması olan bu iki sözcüktü (ç.n.).

Ne var ki, bunu hep akılda tutarak, bazı su götürmez "ustaların" geçici bir düşüşten veya güçlerinde bir kayıptan muzdarip olduklarının da kabul edilmesi gerekir. Zannediyorum bu makalede hâlihazırda söylemiş olduklarım bunun sebebine işaret edebilir. Söz konusu dram insanın yaşlanmasına değil, sinemanınkine bağlıdır: Onunla yaşlanmasını bilmeyenler gelişimi karşısında geride kalırlar. Bu, tam bir felakete yol açan bir dizi hatanın, dünün dehasının bir embesil haline geldiğini düşünmeye gerek kalmadan mümkün olmasının sebebidir. Bu yaratıcının öznel ilhamı ile sinemanın nesnel durumu arasındaki çarpışmanın görünümü üzerine bir sorundur yine ve bu *politique des auteurs*'ün görmeyi reddettiği şeydir. Onu destekleyenler için *Confidential Report*'un *Citizen Kane*'den daha önemli bir film olmasının sebebi, onda açıklanabilir bir şekilde daha çok Orson Welles görmeleridir. Başka bir deyişle, bütün istedikleri "*auteur* + konu = eser" denkleminde konunun değerini sıfıra indirgerken *auteur*ü elde tutmaktır. Aralarından bazıları bana, diğer koşullar sabitken *auteur* söz konusu olduğu sürece, iyi bir konunun kötü olandan doğal olarak daha iyi olduğunu teslim eder gibi davranacaklar, fakat açık sözlü ve gözü kara olanlar bunun, yerden göğe kadar, senaryonun bayağılığının yazarın kişisel katkısına daha fazla yer açtığı küçük B filmlerini tercih ediyorlarmış gibi göründüğünü kabul edeceklerdir.

Şüphesiz ki *auteur* kavramının kendisi hakkında sorgulanacağım. Aslına bakarsanız, az evvel kullandığım denklemin okulda öğrenilen biçim ve içerik arasındaki ayrım kadar yapay olduğunu kabul ediyorum. *Politique des auteurs*'den yararlanmak için öncelikle ona layık olunmalıdır ve aslında bu eleştiri okulu, hakiki *auteur*ler ile yetenekli olsalar bile sıradan yönetmenleri ayırt ettiği iddiasındadır: Nicholas Ray bir *auteur*dür, Huston ise yalnızca bir yönetmen olarak kabul edilmelidir; Bresson ve Rossellini *auteur*dür, Clement ise sadece büyük bir yönetmendir ve benzeri. Dolayısıyla, eser sahibinin bu kavranışı ile *auteur*/konu ayrımı uyumlu değildir, zira bir yönetmenin malzemesini ne kadar iyi kullandığını değerlendirmekten ziyade onun *auteur*lerin güzide topluluğuna girmeye layık olup olmadığını bulmak daha önemlidir. En azından belli bir noktaya kadar, *auteur* kendisine tabidir; senaryo ne olursa olsun, o hep aynı hikâyeyi anlatır veya "hikâye" kelimesinin kafa karıştırıcı olması ihtimaline karşı, tutumunu değiştirmediği gibi, eylemler ve karakterler üzerinde aynı ahlaki yargıları devam ettirdiğini söyleyelim. Jacques Rivette *auteur*ün birinci ağızdan konuşan bir kimse olduğunu söylemişti. Yerinde bir tanım, biz de kullanalım.

Politique des auteurs kısaca, sanatsal eserdeki kişisel faktörü başvuru ölçütü olarak seçmekten ve daha sonra devam edeceğini, hatta bir filmden diğerine ilerleyeceğini kabul etmekten ibarettir. Bu denemeden kaçan bazı saygın nitelikli filmler bulunmaktadır, fakat bunlar, senaryonun aleladeliğine rağmen, *auteur*ün şahsi damgasının inceden inceye sezildiği filmlerden sistemli bir şekilde daha değersiz görüleceklerdir.

Niyetim asla bu eğilimin olumlu tutumunu ve yöntemsel niteliklerini inkâr etmek değil. O, her şeyden evvel, sinemayı yetişkin bir sanat olarak ele alma ve film eleştirilerinin çoğunluğu üzerinde hüküm süren izlenimci göreceliğe karşı tepki verme hünerine sahiptir. Eleştirmenin bir yönetmenin üretimini her yeni filmiyle tekrar gözden geçirmeyi aşikâr veya kabul edilmiş bir hak iddia etmesinin, Übü'yü[1] hatırlatan bir küstahlığı olduğunu kabul ediyorum. İnsan olanın bunu yapmaya yardım edemeyeceğini ve bir filmle temas halindeyken kişisel olarak hissedilen hoş ya da nahoş duyguların, asıl eleştiri fikrinden tamamıyla vazgeçmek dışında, başlangıç noktası olarak da alınabileceğini kabul etmeye oldukça istekliyim. Tabii ilk izlenimlerin yerli yerinde kalmaları koşuluyla. Onları göz önünde bulundurmalıyız, fakat bir temel olarak kullanmamalıyız. Başka bir ifadeyle, her eleştirel hareket söz konusu film için bir değer ölçeğine atıfta bulunmalıdır, fakat bu kıstas basitçe bir zekâ meselesi değildir; birisinin yargılarının kesinliği aynı zamanda, hatta belki de diğer her şeyden evvel (kelimenin kronolojik manasıyla) film boyunca deneyimlediği genel bir izlenimden kaynaklanmaktadır. İki simetrik sapkınlık olduğunu hissediyorum; (a) her amaca uygun eleştirel bir ölçütü filme nesnel olarak uygulamak ve (b) basitçe memnuniyetini veya bezginliğini bildirmeyi yeterli olarak görmek. İlki üslubun rolünü yadsır, ikincisi ise eleştirmenin üslubunun eserin sahibininkinden üstün olduğunu varsayar. Kayıtsızlık veya haddini bilmezlik!

Politique des auteurs'ün beğendiğim yanı izlenimci yaklaşımın en iyi tarafını elinde tutarken ona karşı tepki koymasıdır. Aslında önerdiği değer ölçüleri ideolojik değildir. Başlangıç noktası büyük oranda üslup ve duyarlıktan oluşan bir minnettarlıktır: Konuyu veya tekniğin niteliklerini tümüyle bir kenara bırakırsak, böylesi bir sanatçının katkısını, yani tarzın ardındaki ismi fark etmesi gerekir. Lakin bu ayrım yapıldığında, bu tip bir eleştiri filmi bir *auteur*ün imzasını taşıması sebebiyle daha analizin başında otomatik olarak iyi farz

[1] Alfred Jarry'nin *Ubu Roi* (1896) oyununun ana karakterinin adı. Türkçesi için bkz. *Kral Übü* (2004, Mitos) (ç.n.).

ettiği için sorunu halledilmiş saymaya mahkûmdur. Ve bu yüzden filme uygulanan ölçüt, yönetmenin önceki filmlerinden çıkarılan estetik tasvirdir. Bu, yönetmenin *auteur* statüsüne terfisi hakkında yanlış bir şey olmadıkça kabul edilebilir. Zira nesnel olarak baktığımızda, birisinin kendi eleştirel zekâsından ziyade sanatçının dehasına inanmak daha emniyetlidir. Ve bu *politique des auteurs*'ün "beğeni eleştirisi" ile aynı hizaya geldiği yerdir; diğer bir deyişle, bir deha ile uğraşırken, sanat yapıtındaki sözüm ona zayıflığın onun henüz anlamayı beceremediği bir güzellikten başka bir şey olmadığını varsaymak daima iyi bir yöntemdir. Fakat gösterdiğim gibi bu, edebiyat gibi geleneksel olarak bireysel olan sanatlarda bile sınırları olan bir yöntemdir. Bu sınırlar, tarihsel ve sosyolojik çapraz akımların saymakla bitmediği sinemada ise daha da çoktur. *Politique des auteurs* B filmlerine böylesi bir değer atfederek, *a contrario* olarak bu bağımlılığı tanır ve onaylar.

Başka bir nokta, *politique des auteurs*'ün kıstaslarını belirlemek çok zor olduğu için bütünün bir hayli sakıncalı olmasıdır. *Cahiers*'deki en iyi yazarlarımızın üç ya da dört yıldır çalışmalarına rağmen henüz teorinin ana gövdesini üretememeleri kayda değerdir. Rivette'in Hawks'a nasıl hayran kalmamız gerektiğini önerdiğini unutmamız da mümkün değildir: "Ekrandaki belirtiler Hawks'un dehasının kanıtıdır: Onun *Monkey Business*'ının mükemmel bir film olduğunu anlamak için sadece izlemeniz yeterlidir. Bazı insanlar bunu kabul etmeyi reddediyorlar, oysa onlar kanıtlarla ikna olmayı reddetmekteler. Kabul etmemelerinin başka bir sebebi olamaz..." (Rivette, 1953). Malum tehlikeyi görebilirsiniz: estetik bir kişilik kültü.

Hâlbuki en azından *politique des auteurs*'ün, adımlarına nasıl dikkat etmesi gerektiğini bilen tecrübeli insanlar tarafından icra edildiği kadarıyla, asıl mesele bu değildir. Bana en ciddi gelen olumsuz tarafıdır. Hiçbir şekilde övgüyü hak etmeyen bir filmi övmek yersizdir, lakin değerli bir filmin, yönetmenin o ana kadar iyi bir film çekmediği gerekçesiyle reddedilmesinden daha fazla riskli değildir. *Politique des auteurs*'ün en iyi savunucularının fırsat bulduklarında filizlenmekte olan bir yeteneği keşfettiklerini ve desteklediklerini yadsımıyorum. Fakat filmde ortak bir birikimden gelen, tıpkı düpedüz iğrenç olabileceği gibi bazen bütünüyle beğenilebilecek bir eseri, sistematik olarak küçük görmekteler. Bu suretle popüler Amerikan kültürünün belli bir türü Minnelli'nin *Lust for Life*'ının temelinde yatmaktadır, ancak daha doğal başka bir kültür tipi ise Amerikan komedisinin, Western'in ve gangster filmi-

nin kökenidir. Ve her zaman seyircisiyle fevkalade sıkı bir uyum içinde olan sanatsal bir gelişmeyle sonuçlanan etkisi, bu sinemasal türlere kuvvet ve zenginliklerini verdiği için faydalıdır. Bu yüzden *Cahiers*'de Anthony Mann'ın bir Western'inin eleştirisi (Anthony Mann'ın Westernlerini seviyorum elbette!) (Bazin, 1956), senaryo, oyunculuk ve yönetimdeki bir dizi uylaşım açısından sanki bir Western değilmiş gibi okunabilir. Bir film dergisinde böyle alelade ayrıntıların atlanmasına izin verilebildiğini gayet iyi biliyorum. Fakat bunlar güya bahsedilmesi saçma olan bir hayli tuhaf zorunluluklarmışçasına tercihen örtbas edildiklerine göre, en azından ima edilmeliler. Her halükarda, henüz kabul görmemiş bir yönetmen tarafından çekilen bir Western'i yumurta gibi dolgun ve pürüzsüz olsa bile küçük görecekler veya lütufta bulunarak ele alacaklardır. Peki, Ford'un sanatının karakterleri ve durumları mutlak bir kusursuzluk derecesine getirmesiyle (Bazin, 1955) ortaya çıkan *Stagecoach* (*Posta Arabası*, 1939), son derece klasik bir Western değilse nedir? Sansür Komitesi üyesiyken az çok anonim ve alışılmadık, fakat türün geleneklerinin muhteşem bilgisini sergileyen ve başından sonuna kadar biçime saygı duyan takdire şayan bazı Western'ler de görmüştüm.

Paradoksal olarak, *politique des auteurs*'ü destekleyenler üretim kısıtlamalarının başka herhangi bir yerden daha ağır olduğu Amerikan sinemasına hayran kalmaktalar. Yönetmene en geniş teknik imkânların sağlandığı yerin bu ülke olduğu da doğrudur. Yine de biri diğerini dengelemez. Bununla birlikte, göstergelerinin nasıl saptanacağı bilindiği sürece Hollywood'da özgürlüğün söylenildiğinden daha fazla olduğunu özellikle kabul ediyorum ve türlerin geleneğinin yaratıcı özgürlük için bir harekât üssü olduğunu söyleyecek kadar ileri gideceğim. Amerikan sineması klasik bir sanattır, fakat öyleyse neden ondaki en takdire şayan olana, başka bir deyişle sadece şu veya bu yönetmenin yeteneğine değil, sistemin dehasına, daima dinç olan geleneğin zenginliğine ve yeni unsurlarla temasa geçtiği vakit —kanıta gerek varsa, *An American in Paris* (*Paris'te Bir Amerikalı*, Vincente Minnelli, 1951), *The Seven Year Itch* (*Yaz Bekârı*, Billy Wilder, 1955) ve *Bus Stop* (*Otobüs Durağı*, Joshua Logan, 1956) gibi filmlerle kanıtlanan— verimliliğine hayran kalmayalım? Doğru, Logan bir *auteur* olarak, en azından bir *auteur* adayı olarak değerlendirilebilecek kadar şanslıdır. Fakat öte yandan, *Picnic* (*Piknik*, Joshua Logan, 1955) veya *Bus Stop* iyi eleştiriler aldığında yapılan övgüler bana temel nokta gibi gelen yere, yani toplumsal hakikate gitmiyor. Oysa elbette kendi kendine yeterli olan bir amaç

halinde sunulmasa da, savaş öncesi Amerika'nın Amerikan komedisine dâhil edildiği gibi sinemasal anlatının biçimine dâhil edilen odur.

Bitirirken: Bana öyle geliyor ki, tam da gerçek sanatsal üretimin sinemada başka her yerde olduğundan daha belirsiz ve kırılgan olduğu için, *politique des auteurs* sinemanın diğer sanatlardan daha fazlasına ihtiyacı olduğunu asıl önemli hakikat olarak taşıyor ve savunuyor. Fakat onun ayrıcalıklı icrası bir başka tehlikeye yol açmakta: *auteur*ün övgüsü uğruna filmin yadsınması. Bu sebeple, vasat *auteur*lerin tesadüfen takdire şayan filmler yapabildiğini ve tam tersine bir dehanın da aynı derecede tesadüfî bir kısırlığa kurban gidebildiğini göstermeye çalıştım. Bu kullanışlı ve verimli yaklaşımın, tartışmalı değeri bir tarafa, bir filme sanat yapıtı niteliği kazandıracak olan sinemasal olguya dair diğer yaklaşımlarla tamamlanması ihtiyacını hissediyorum. Bu *auteur*ün rolünü inkâr etmenin gerekli olduğu anlamına gelmez; özünde, bir isim olarak eksik bir kavramdan başka bir şey olmayan *auteur*e sıfatını iade etmek demektir. *Auteur*, evet, ama neyin *auteur*ü?

Çeviri: Adem Yeşilyurt
Kocaeli Üniversitesi, İBF, Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi

Kaynakça

Bazin, A. (1955). Evolution du Western. *Cahiers* 54, 22-6.

Bazin, A. (1956). Beauté d'un Western (on Mann's The Man from Laramie). *Cahiers* 55, 33-6.

Domarchi, J. (1956). Le Fer dans la Plaie. *Cahiers* 63, 18-28.

Domarchi, J. (1957). Monsieur Vincent. *Cahiers* 68, 44-6.

Rivette, J. (1953). Génie de Howard Hawks. *Cahiers* 23, 16-23.

Rohmer, E. (1956). Les Lecteurs des Cahiers et la Politique des Auteurs. *Cahiers* 63, 54-8.

Rohmer, E. (Temmuz 1956). Une Fable du XXe Siècle (on Confidential Report). *Cahiers* 61, 37-40.

Rohmer, E. (1957). Leçon d'un échec: A propos de Moby Dick. *Cahiers* 67, 23-8.

1962'de AUTEUR KURAMI ÜZERİNE NOTLAR[1]

Andrew Sarris

Bildiğim kadarıyla İngilizce'de auteur kuramının bir tanımı yok, yani Amerikalı ya da Britanyalı bir eleştirmen tarafından yapılmış bir tanımı yok. Yakın zamanlarda Truffaut, auteur kuramının belli bir zaman ve mekânda kullanılmak için geliştirilmiş bir polemik silahı olduğunu vurgulamak için çok dil dökmüştü, ben de onun sözüne inanmak istiyorum. Fakat artık hiçkimsenin istemediği bir kuramı zimmetime geçirmekle suçlanabilirim diye, sinema hakkındaki düşüncemi yeniden şekillendirmiş olan bu özgün fikri formüle edenler olarak *Cahiers du Cinéma* eleştirmenlerini tanımam gerekecek. Öncelikle auteur kuramı daha basit bir yönetmenler kuramından nasıl farklılaşmaktadır? Ian Cameron'un *Movie* dergisinin Eylül 1962 sayısında yayınlanan "Films, Directors and Critics" (Filmler, Yönetmenler ve Eleştirmenler) adlı makalesi bu mesele hakkında ilginç bir yorum yapar: "*Movie*'de yayınlanan bütün yazıların altında yatan varsayım yönetmenin filmin auteur'ü olduğu, ona farklı bir nitelik kazandırdığıdır. Bunun oldukça fazla intisnası vardır, ileride üzerinde duracağım". En azından, istisnalara olanak tanıyan auteur kuramı için şimdilik herşey yolunda. Ancak Cameron şöyle devam ediyor: "Bütününde yönetmenler sinemasını kabul ediyoruz; iyi bir yönetmenin kötü bir film yapabileceğini düşünmeyi zor, kötü bir yönetmenin de iyi bir film yapabileceğini

[1] Sarris, A. (2004). Notes on Auteur Theory in 1962. L. Braudy & M. Cohen (Ed.), *Film Theory and Criticism* (s. 561-564). Oxford: Oxford University.

düşünmeyi olanaksız kılan *politique des auteurs* kuramının uç noktalarına gitmeden". Cameron farklı örnekler kullansa da, işte yine Bazin'e geri dönmüş durumdayız. Normalde fikirleri birbirinden ayrılan Bazin, Roud ve Cameron gibi eleştirmenlerin auteur kuramı hakkında aynı saptamada bulunmaları, kuramın kötüye kullanılması ihtimaline karşı hissedilen ortak bir korkuyu akla getiriyor. Burada auteur kuramının gerçekten ne iddia ettiği konusunda bir yanlış anlamanın söz konusu olduğunu düşünüyorum, özellikle de kuramın günümüzdeki muğlak hali gözönüne alınırsa.

Her şeyden önce auteur kuramı, en azından benim anladığım ve ifade etmek istediğim biçimiyle, ne kâhinlik ne de sinemadışı bir algı olduğu iddiasındadır. Yönetmenler, hatta auteur'ler, biçime her zaman uymaz ve eleştirmen hiçbir zaman kötü bir yönetmenin her zaman kötü film yapacağını farzedemez. Hayır, her zaman değil, fakat neredeyse her zaman ve söylemek istediğim de bu. Kötü bir yönetmen birçok kötü film yapmış bir yönetmen değilse nedir?

O halde sorun nedir? Basit olarak şudur: Bir yönetmenin kötü olması illa ki o filmin kötü olması anlamına gelmez. Joseph Pevney; Garbo, Cherkassov, Olivier, Belmondo ve Harriet Andersson'u *The Cherry Orchard* filminde yönettiğinde, ortaya çıkan sonuç, Joe'yu idare eden birçok yardımcı auteur'ler sayesinde o kadar da meziyetten mahrum sayılmazdı. Gerçekten de bu oyuncular ve bu edebî nitelik ile Lumet, Welles'den daha iyi bir seçim olabilirdi. Oyuncu seçimi gerçeği yönetmenler olduğu kadar oyuncular için de geçerlidir, ama auteur kuramı Welles'le bir kumar olurdu, eğer buna niyeti olsaydı.

Marlon Brando bir filmin yönetmensiz de yapılabileceğini göstermiştir bize. Gerçekten de *One-Eyed Jacks* yönetmenli birçok filmden daha eğlendiricidir. Yönetmen merkezli düşünen bir eleştirmen zaten olmayan bir yönetmenlik hakkında iyi ya da kötü birşey söylemekte güçlük çeker. Görüntü, kurgu, oyunculuk hakkında söz söyleyebilir, ama yönetmenlik hakkında söyleyemez. Filmin bir kişiliği de olabilir ama *The Longest Day* ve *Mutiny on the Bounty* gibi filmler için yönetmenlik bir şifre gibidir. Elbette auteur kuramı sinemanın bütün serseri çekiciliğini kapsayamaz. Bununla birlikte auteur kuramının ilk sayıltısı, *bir değer kriteri olarak yönetmenin teknik yeterliliği*dir. Kötü yönetilmiş ya da hiç yönetilmemiş bir film eleştirel değer ölçeğinde önemsizdir, ancak konu, senaryo, oyunculuk, renkler, görüntü, kurgu, müzik, kostüm, dekor vesaire hakkında ilginç sohbetler edilebilir. Bu, sinemanın do-

ğasında vardır. Paranızla daha çok şey elde edersiniz, sanatla değil. Auteur kuramı dahilinde, eğer bir yönetmenin teknik yeterliliği, temel bir sinema sezgisi yoksa otomatik olarak yönetmenler mabedinden atılır. Büyük bir yönetmen en azından iyi bir yönetmen olmalıdır. Bu her sanat için geçerlidir. Yönetmenin yeteneğini neyin belirlediğini soyut olarak tanımlamak güçtür. Auteur kuramının ilk seviyesi hakkında, daha sonraki seviyelerinden daha az görüş ayrılığı bulunmaktadır.

Auteur kuramının ikinci sayıltısı, *bir değer kriteri olarak yönetmenin ayırt edilebilir kişiliği*dir. Çektiği bir grup filmde yönetmenin çeşitli üslup karakteristikleri sergilemesi gerekir, bunlar onun imzası niteliğindedir. Bir filmin görünüşü ve seyri, yönetmenin düşünceleri ve hisleri ile ilişkili olmalıdır. Bu, Amerikalı yönetmenlerin yabancı yönetmenlerden çoğunlukla üstün oldukları bir alandır. Amerikan sinemasının büyük bir kısmı siparişle çalıştığı için yönetmen kişiliğini malzemenin edebî içeriği ile değil, malzemenin görsel olarak işlenmesi yoluyla ifade etmeye mecbur kalır. Birçok projede çalışan Cukor'un, kendi senaryolarını yazma özgürlüğüne sahip olan Bergman'dan daha gelişmiş soyut bir üslubu vardır. Bu Bergman'ın kişiliği olmadığı anlamına gelmemektedir ama tekniği hiçbir zaman duyarlılığına denk düşmediği için fikirlerinin tükenmesiyle birlikte eserlerinde bir gerileme meydana gelmiştir. Joseph L. Mankiewicz ve Billy Wilder yeterli teknik ustalığa sahip olmayan yazar-yönetmenlere verilebilecek diğer iki örnektir. Buna karşılık, Douglas Sirk ve Otto Preminger basamakları tırmanmışlardır çünkü muhtelif projeleri üslup bakımından tutarlılık göstermektedir.

Auteur kuramının üçüncü ve sonuncu sayıltısı, bir sanat olarak sinemanın şanını gösteren *iç anlam*la ilgilidir. İç anlam bir yönetmenin kişiliği ve malzemesi arasındaki gerilimden çıkar. Bu iç anlam kavramı Astruc'un *mise en scène* olarak adlandırdığı duruma yaklaşır, ama tam olarak değil. Tam olarak ne yönetmenin dünya görüşünün bir yansıması ne de hayata karşı duruşudur. Edebi anlamda muğlaktır, çünkü sinemayla ilgilidir ve sinema-dışı terimlerle ifade edilemez. Truffaut bunu yönetmenin setteki harareti olarak adlandırmıştı ve bu tanım onun mesleki yönüne yaklaşmaktadır. Cesaretimi toplayarak çıkıp bunun ruhun bir *élan*'ı[1] olduğunu düşündüğümü söylemeli miyim?

[1] "Atılım", "hamle", "coşku" anlamlarına gelen Fransızca kelime. (ç.n.)

Aşırı derecede mistik olma pahasına aceleyle şunu ekleyeyim: "ruh"tan kastım, bir kişiyle diğeri arasında, diğer her şey eşit olduğunda elle tutulamayan bir farklılıktır. Bu farklılık bazen bir filmin ritmi içinde bir atıştaki tereddütle bile ifade edilebilir. *La Règle du Jeu*'deki bir sekansta Renoir hızla merdivenleri tırmanır, sallanarak sağına döner, kokona bir hizmetçi tarafından adı söylendiğinde sekintili bir kararsızlıkla durur ve ardından muhteşem bir refleks sonrası devamlılıkla hoyrat bir yalpalama geçirerek kadın kahramanın yatak odasına yaptığı yolculuğa kaldığı yerden devam eder. Eğer bu anlık duraksamanın müzikal nağmesini betimleyebilseydim, ki bunu yapamam, auteur kuramının daha kesin bir tanımına ulaşabilirdim belki. Bu durumda yapabileceğim tek şey perdenin iç anlamının özgül güzelliklerini işaret etmek ve ardından bu ikrar anlarını kataloglamaktır.

Auteur kuramının üç sayıltısı, eşmerkezli üç daire olarak görselleştirilebilir: dışarıdaki daire teknik, ortadaki daire kişisel üslup ve içerideki daire iç anlamdır. Yönetmenin bunlara tekabül eden rolleri ise teknisyen, stilist ve auteur olarak düşünülebilir. Yönetmenin bu üç daireden geçmesinin önceden belirlenmiş bir yolu yoktur. Godard bir zamanlar, Visconti'nin *metteur en scène*'den auteur'e, Rossellini'nin ise auteur'den *metteur en scène*'e evrildiğini söylemişti. Zıt yönlerden karşılaştırılabilir durumlara varmışlardır. Minnelli bir stilist olarak ikinci dairede başlamış ve orada kalmıştı; Buñuel ilk dairedeki tekniğe sahip olmadan önce bile bir auteur'dü. Teknik yalnızca belli bir açıklık ve tutarlılık içinde bir filmi kotarmaktır. Günümüzde teknik hakkında çok fazla bilgi sahibi olmadan, hatta görüntü ve kurgu konusundaki can alıcı işlevleri bile bilmeden yönetmen olmak mümkündür. Uzman bir yapım ekibi büyük bir ihtimalle yönetmen koltuğundaki bir şempanzeyi bile idare edebilir. Gerçek bir yönetmeni bir şempanzemsiden nasıl ayırt edebilirsiniz? Belli bir sayıda filmden sonra ortaya bir örüntü çıkar.

Auteur kuramı gerçekten de daimi akış halindeki bir örüntü kuramıdır. Hiçbir zaman yönetmenlerin sabit bir yörüngede Ptolemaeusvari bir şekilde dizildiğini düşünmem. Halihazırda benim auteur'ler listemdeki ilk yirmi şöyle sıralanır: Ophuls, Renoir, Mizoguçi, Hitchcock, Chaplin, Ford, Welles, Dreyer, Rossellini, Murnau, Griffith, Sternberg, Eisenstein, von Stroheim, Buñuel, Bresson, Hawks, Lang, Flaherty, Vigo. Bu listenin ağırlığı kıdem ve ispatlanmış şöhrete dayanmaktadır. Zamanla bu auteur'lerin bazıları yükselecek, bazıları düşecektir, ve bazıları da ya yeni yönetmenler ya da yeniden keş-

fedilen eski yönetmenler tarafından yerlerinden edilecektir. Yeniden söylemek gerekirse, bu yönetmenlerin tam sırası onların özgül tanımlarından ve diğer iki yüz auteur'den daha önemli değildir. Dünyadaki başka bir eleştirmenin bu listeyi, özellikle de güven içinde, aynen kabul etmesini beklemem. Herhangi bir kişisel ünlüler listesi ancak binlerce film yeniden değerlendirildikten sonra akla yatkın nesnel bir geçerliliğe sahip olabilir. Auteur kuramına geçerlilik kazandırmak çok büyük bir iştir ve tünelin sonu hiçbir zaman görünmeyecektir. Bu arada yönetmenlik desteleri olarak rastgele filmleri biraraya getirme alışkanlığı geleceğe en azından geçici bir sınıflandırma için yararlı olacaktır.

Auteur kuramı tekil başyapıtlardan ziyade bir yönetmenin bütün filmlerinin üzerinde duruyorsa da, büyük yönetmenlerden zaman zaman büyük filmler yapmaları beklenir. Bu kurala düşünebildiğim muhtemel tek istisna, büyüklüğü büyük ölçüde tutkularının bir sonucu olan Abel Gance'tır. *La Roue*, Flaherty'nin herhangi bir tekil eserinden çok daha büyük bir film olmaya yakındır. Tekil eserlerin bu kadar önemli olduğunu söylemek istemiyorum. Renoir'ın gözlemlediği gibi, bir yönetmen hayatını aynı filmin çeşitlemelerine harcar.

İki yeni film -*Boccacio '70* ve *The Seven Capital Sins*- farkında olmadan, katkıda bulunmuş olan birçok yönetmenin göreli mevkilerini teyit ederek auteur kuramını güçlendirmiştir. Eğer filmleri görmemiş olsaydım, *Boccacio '70*'deki liyakat sıralamasının Visconti, Fellini ve De Sica ve *The Seven Capital Sins*'te Godard, Chabrol, Demy, Vadim, De Broca, Molinaro (Ieonesco'nun sahne yönetmeni olan ve önceden bilinmeyen Dhomme'un bu takımın en kötüsü olduğu ortaya çıktı) olacağını öngörürdüm. De Broca ve Molinaro'nun göreli kötülükleri konusunda bir tartışma yapılabilir fakat diğer taraftan yönetmenler neredeyse bütün nesnel değer kriterlerine göre biçimi doğru uygulamışlardır. Ancak burada asıl söylemek istediğim; eğlenceye hizmet eden bu boş, fazla ticari işlerde bile her yönetmenin projeye katkısının diğer yönetmenlerin işleriyle gösterdiği üslup benzerliklerinin, daha önce yaptıkları kendi işlerine kıyasla daha az olmasıdır.

Bazen iç anlamlarını ortaya çıkarabilmek için mısırların dış kabuklarını soymak gerekir. Geçenlerde, Raoul Walsh'ın uzun kariyeri boyunca çektiği çıldırtıcı rutin birçok filminden biri olan *Every Night at Eight*'i seyrettim. Bu 1935 yapımı filmde George Raft, Alice Faye, Frances Langford ve Patsy Kelly dönemin radyo programları hakkındaki o çok tanıdık konuda oynuyor-

lardı. Film Walsh'tan beklenecek hoş mütevazi bir şekilde ilerlemeye devam ederken birden George Raft'ın rüyasında debelendiği ve uykuda mırıldanarak içindeki korkuları açığa çıkardığı tutarsız bir biçimde yoğun bir sahneyle karşılaşırız. Hislerini bilinçsizce itiraf ederken odaya sevdiği kız girer ve sevgi dolu bakışlarla onu dinler. Bu alışılmadık sahne daha sonra *High Sierra*'da Humphrey Bogart ve Ida Lupino ile daha da abartılır. Perdenin en eril yönetmenlerinden birinin, kahramanlarının duygusal kırılganlıklarını dramatize etmek için özünde dişil bir anlatı yöntemini kullanmış olması burada önemlidir. Eğer Walsh'ı *Every Night at Eight* ile tanımıyor olsaydım, *High Sierra* ile olan bu önemli bağlantı gözümden kaçardı. Bunlar auteur kuramının güzellikleridir.

Çeviri: Barış Kılıçbay

Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü

ÇEMBERLER ve KARELER (Eski Kafalılar)[1]

Pauline Kael

Zevkler ve Sarris

"...auteur teorisinin ilk önermesi, yönetmenin teknik yeterliğinin değerlendirme kriteri olmasıdır... Auteur teorisinin ikinci önermesi, yönetmenin ayırt edilebilir kişiliğinin değerlendirme kriteri olmasıdır... Auteur teorisinin üçüncü ve son önermesi içsel anlamla ilgilidir; bir sanat olarak sinemanın nihai zaferi. İçsel anlam, yönetmenin kişiliği ile materyali arasındaki gerilimden çıkarılabilir."[2]

"Bazen içsel anlamın özlerini ortaya çıkarmak için çok sayıda kabuk soymak gerekir. Geçenlerde, Raoul Walsh'un uzun kariyerinde yönettiği çıldırtıcı derecede rutin birçok filmden biri olan *Every Night at Eight*'i (Her Gece Sekizde) izledim. 1935 tarihli bu çalışma, dönemin radyo programları hakkındaki o tanıdık hikayelerden birinde, George Raft, Alice Faye, Francis Langford ve Patsy Kelly'yi sunuyordu. Film, George Raft'ın uykusunda sayıklarken gizli korkularını açık ettiği, yersiz bir şekilde yoğun olan sahneye kadar Walsh'dan beklenecek kadar hoş bir şekilde, gösterişsizce ilerler. Sevdiği kız, bilinçsiz bir halde yaptığı duygusal itiraflarının ortasında odaya girer ve acıyarak onu dinler. Bu alışılmadık sahne daha sonra *High Sierra*'da (Yüksek

1 Kael, P. (1963). Circles and Squares. *Film Quarterly, 16*, 3, 12-26.

2 Sarris, A. (1962). Notes on Auteur Theory in 1962. *Film Culture, (3)*, 27, 1-8. [Bkz. Bu kitapta, Sarris, A. "Auteur Teori Üzerine Notlar."]

Zirve, 1941) Humphrey Bogart ve Ida Lupino tarafından canlandırıldı. Mesele, perdenin en güçlü yönetmenlerinden birinin, kahramanlarının duygusal kırılganlığını dramatize etmek için esasen kadınsı bir anlatı aracı kullanmış olmasıdır. Eğer *Every Night at Eight*'de Walsh'un farkına varmasaydım, *High Sierra* ile olan can alıcı bağlantıyı gözden kaçıracaktım. Bunlar *auteur* teorinin güzellikleridir."[1]

Belki biraz daha kabuk soyulmalı; belki, örneğin "içsel" sözcüğünü soyup atabiliriz ("içsel anlam" "anlam"dan çok mu farklı?). Bağlantının neden "can alıcı" olduğunu sorabiliriz? *Every Night at Eight*'de, aracın "yersizce yoğun" olmasından ve böylece Walsh'un tarafında *daha derin* bir çabanın gösterilmesinden mi kaynaklanıyor? Fakat hüneri "hoş bir şekilde gösterişsiz olan tutumu" ise (sanırım, senaryonun sınırlılıklarının farkına vararak, fazla bir şey yapmaya çalışmadığı anlamına gelir) gösterişsiz araç muhtemelen tutumu zedeleyen, yanlış yorumlanmış bir çabadır –derin duygularınızı etiketleme imkanına karşı koyamadığı için bir komedi sahnesini berbat eden kötü bir oyun yazarı gibi. Ayrıca bu anlatı aracının neden "temelde kadınsı" olduğunu sorabiliriz: uyuyakalmak, yahut uykuda konuşmak, veya duygularını açığa vurmak erkekten ziyade kadına mı özgüdür? Herhalde bu sekans, ancak aksiyon filmlerimizde sıklıkla görülen sınırlı erkeklik kavramını kabul eden biri tarafından "temelde kadınsı" olarak görülebilir ve bir eleştirmenin hem erkek dünyasının klişelerini desteklemesi, hem de bunlar ihlal edildiğinde böyle mutlu olması komiktir.

Farklı bir *tür* eleştirmenini bu şekilde tartışma konusu haline getirebiliriz, fakat eğer söylediklerini cümle cümle incelemeye çalışırsak Sarris'le asla bir yere varamayız.

Öyleyse bırakın soralım, yazının anlamı nedir? Sarris, (pek iyi bir film olmayan) *High Sierra*'da Raoul Walsh'un önceden daha kötü bir filmde kullandığı, ilginç olmayan, açık bir aracı tekrarladığını fark etmiştir. Ve anlaşılamaz bir nedenden dolayı Sarris bu buluşun zevkini *auteur* teori olmadan çıkaramayacağını söyleyerek bitirir.

Fakat her sanat dalında geleneksel olarak eleştirmenler, sanatçıların (başkalarından olduğu kadar) kendilerinden ödünç alma biçimlerini ve çalışmalarında aynı araçların, tekniklerin ve temaların nasıl tekrarlandığını fark

[1] Sarris, a.g.e.

ederler ve bunlara dikkat çekerler. Bu, müzik dinlerken, oyun izlerken, roman okurken, oyuncu izlerken vs. meydandadır; bunun, bir sanatçının gelişimini veya gerilemesini algılayış şeklimiz olduğunu kabulleniriz (ve gelişme olmadan tekrar etmenin, gerileme olduğunu *auteur* eleştirmenlerine belirtmek gerekli olabilir). Hitchock'un *Saboteur*'ünü (Sabotajcı, 1942) izlediğinizde *The 39 Steps*'den (39 Basamak, 1935) fazlaca ve acemice alıntı yaptığı kuşkusuzdur, ve *North by Northwest*'i (Gizli Teşkilat, 1959) izlediğinizde onun bir kez daha *The 39 Steps*'in içeriğiyle oynadığını –ve görünüşe göre iyi zaman geçirdiğini– görebilirsiniz. *Auteur* teori olmaksızın Sarris, Walsh'daki tekrarları fark etmeyecek miydi? Veya, Walsh'un *auteur* olduğuna dair bir hüküm olmasaydı, muhtemelen bu filmlerle zamanını harcamayacağı şeklindeki daha alaycı bir bakış açısı benimseyelim mi?

Eğer edebi bir benzetmeye izin olabilirse, Sarris'i, *The Saturday Evening Post* arşivlerini tararken, *auteur* teori gibi birşeyin uygulanmasıyla, Dostoyevski'den çok daha önemli bir yazar olarak ortaya çıkacak olan Clarence Budington Kelland'ın gelişiminin izini sürerken gözümüzde canlandırabiliriz; zira Sarris'in üç çemberi; *auteur* teorisinin üç önermesi, Kelland'ın durumuna tutarlı bir şekilde uyum gösterir. Kelland teknik olarak kabiliyetlidir (hatta "hoş bir şekilde gösterişsiz"), hiçbir yazarın daha "ayırt edilebilir bir kişiliği" yoktur ve eğer "içsel anlam" mesela *Hatari!* (1962), *Advise and Consent* (Öneri ve Onay, 1962) ya da *Whatever Happened to Baby Jane?*'den (Bebek Jane'e Ne Oldu?, 1962) çıkarılabilirse şüphesiz, bildik olay örgüsü çerçevesine bir parça karakter ve mizah sıkıştırma çabalarıyla Kelland'ın hikayeleri bununla doludur. "Teknik kabiliyet" ile canını sıkmayacak kadar söylemesi gerekenlerle dolu olduğu halde, her bir yapıtını önemli temalarla donatarak (şüphesiz *auteur* kitabındaki en kötü suç) ve size çıkarım yapacak hiçbir şey bırakmayan, neredeyse inanılmaz kişilik ve materyal bütünlüğü ile zavallı, yanlış yönlendirilmiş Dostoyevski bunu asla başaramayacak. Eğer *Movie* editörleri, yönetmenleri olduğu gibi yazarları rütbelendirselerdi, Dostoyevski muhtemelen hemen hemen dokunulmaz "iddialı" kategorisinde olurdu.

Sarris'in *auteur* teoriyi savunmasının sadece estetiğe değil, tuhaf faydacı bir söyleme dayandığını belirtmek önemlidir: "Amerika'da *auteur* teoriye karşıt olmak Bazin'in bir alternatif sağlama hassasiyeti ve adanmışlığından hiçbirine sahip olmadığımızı varsaymaktır, ve gerçekten sahip değiliz." Bundan, *auteur* teorinin, ona ihtiyaç duymayacak bir eleştirmenin yokluğundu

gerekli olduğu anlamını çıkarıyorum. Bu, estetiğe yeni bir yaklaşımdır ve umarım Sarris'in alçakgönüllülüğü, iki uçlu iddiasını kamufle etmez. Eğer onun estetiği faydacılığa dayanıyorsa, sanatta herhangi bir teori *kullanmanın* sıradışı zeka ve ayırt etme ve beğeni gerektirdiğini ve bu özellikler olmaksızın bir teorinin katı bir formüle dönüştüğünü belirtmek de faydalı olabilir (aslında *auteur* eleştirmenlerinin arasında olan şey budur). Fransa'da Bazin ve Amerika'da Agee gibi eleştirmenlerin büyüklüğü, formüllerden ziyade tüm zekalarını ve içgörülerini kullanmalarıdır. Eleştiri bir bilim değil sanattır ve kuralları takip eden bir eleştirmen en önemli fonksiyonlarından birini yitirir: *Yeni* bir çalışmada neyin orijinal ve önemli olduğunu algılayıp başkalarının da görmesine yardımcı olmak.

"DIŞ ÇEMBER"

"...auteur teorisinin ilk önermesi yönetmenin teknik yeterliğinin değerlendirme kriteri olmasıdır..."

Bu, bir teorinin önermesinden ziyade sıradan bir yargıya benzemektedir, çünkü Sarris'in kendisi bu cümleyi "Büyük bir yönetmen en azından iyi bir yönetmen olmalıdır." şeklinde açıklar. Fakat bu basmakalıp söz, kulağa mantıklı ve basit gelmesine rağmen, şüpheli bir önermedir: bazen en büyük sanatçılar bir ortamda sıradan şeyler için gerekli olan basit teknik becerileri atlar yahut ihlal eder. Örneğin, Antonioni'nin, John Sturges'in uzman olduğu tipte rutin bir yönetmenlik görevininin (*Escape from Fort Bravo* (Bravo Kalesinden Kaçış, 1953) ya da *Bad Day at Black Rock* (Zafer Madalyası, 1955) üstesinden gelip gelemeyeceği şüphelidir, fakat Antonioni'nin *L'Avventura*'sı (Serüven, 1960) kesinlikle büyük bir yönetmen işidir. Coctaeu gibi bir yönetmenin büyüklüğünün safi teknik yeterlilikle bir ilgisi yoktur: onun büyüklüğü kendi kişisel anlatım ve tarzını yaratabilmesindedir. Melville veya Dreiser gibi pek çok türde teknik yetersizliği yenen ve sanatçı olarak zamanın becerikli teknikçilerinden kıyaslanamaz biçimde büyük olan yazarlar varken, yeni bir büyük film yönetmeni, büyüklüğü ihtişama doğru mücadele etmesinde veya çok miktarda biriken detaydaymış gibi görünebilir. İyi bir teknikçi olmayan sanatçı aslında yeni standartlar yaratabilir, çünkü teknik yeterliliğin standartları daha önce yapılan işlerle kıyaslanmaya dayalıdır.

Kabul gören standartları ihlal ettiği için basit ve çirkin ve anlamsız görünen yeni çalışmalar diğer sanatlarda saldırıya uğrarken büyük yeni yönet-

menler iyi yönetmenler bile olmadıkları, "iş"lerini bilmedikleri düzleminde tam olarak suçlanırlar. Bu, bazı durumlarda doğrudur, fakat filmlerinde ifade etmek istedikleriyle bu "iş"in çok az ilgisi varsa bu önemli midir? Bu, onları, kendi metodlarını keşfetmekten ziyade banal bir kaypaklığa iten bir ayakbağı bile olabilir. En azından bazıları için Coctaeu haklı olabilir: "sahip olmaya değecek tek teknik kendiniz için icat ettiğiniz tekniktir." Yönetmen ürettikleri –filmleri– bağlamında yargılanmalıdır ve standart metodları bilmeden, "iyi yönetmen"in her zamanki zanaatçılığı olmaksızın büyük filmler yapabiliyorsa bu onun çalışma biçimidir. Sarris'in önermesini "Düşük derecedeki çalışmalarda teknik yeterlilik materyalin açıklarını kapatmaya yardımcı olabilir" şeklinde düzeltirdim. Aslında *auteur* eleştirmenlerinin en çok ilgilendikleri kesinlikle bu kategori –iyi bir zanaatkarın hızlı ve eğlenceli bir filme dönüştürebileceği rutin materyal- gibi görünmektedir. *Auteur* eleştirmenlerini böyle anlaşılmaz kılan bu kategorideki çalışma *tercihleri* değil (bunda, sadece, basit aksiyon filmlerini ve western ve korku filmlerini de anlamalarını talep eden işlere tercih eden çocukları takip ederler) , tercih alanlarına beğeni ve yargıyı tatbik etmedeki gerçekten şaşırtıcı yetersizlikleridir. Sinemaya giden çocuklar bence bu tür filmlere *auteur* eleştirmenlerinden çok daha güvenilir bir kılavuzdur: Konuştuğum her çocuk Henry Hathaway'in *North to Alaska*'sının (Kuzeye, Alaska'ya, 1960) şaşırtıcı biçimde komik, eğlenceli bir film ve (*Cahiers Conceil des Dix*'in yarısı, Peter Bogdanovich ve diğerleri tarafından bir "başyapıt" olarak nitelendirilen) *Hatari!*'nin korkunç sıkıcı olduğunu biliyor.

"ORTA ÇEMBER"

"... auteur teorisinin ikinci önermesi yönetmenin ayırt edilebilir kişiliğinin değerlendirme kriteri olmasıdır..."

Bu noktaya gelene kadar teori yoktu ve şimdi, Sarris kurduğu yapı üzerinde çalışmaya başladığında, beğeninin uygar standartlarının tüm yapısı, zemini döşediği esnada çöker. Geleneksel olarak, her sanatta, bir prodüksiyonda yer alanların hepsinin kişilikleri, değerlendirme faktörü olmuştur, fakat kişiliğin *ayırt edilebilirliğ*inin kendi içinde bir değerlendirme kriteri olması gerekliliği *normal* yargının kafasını karıştırır. Bir kokarcanın kokusu bir gülün parfümünden çok daha ayırt edilebilirdir; bu kokarcanın kokusunu daha iyi mi kılar? Reed yeni ana fikirlerle uğraşırken Hitchcock'un tekrar etmesinden başka bir sebebi olmadığı için, Hitchcock'un kişiliği *Dial M for Murder* (Cinayet

Var, 1954), *Rear Window* (Arka Pencere, 1954), *Vertigo*'da (Yükseklik Korkusu, 1959), kesinlikle Carol Reed'in *The Stars Look Down* (1940), *Odd Man Out* (1947), *The Fallen Idol* (1948), *The Third Man* (Üçüncü Adam, 1949), *An Outcast of the Islands*'daki (1952) kişiliğinden daha ayırt edilebilirdir. Fakat bu ayırt edilebilir kişilik nasıl eserleri yargılama kriteri olarak görev yapıyor? *Le Jour se Léve*'de (Gün Ağarıyor, 1939) Carné ve Prévert'in parmağı olduğunu fark ederiz, fakat bu, onu iyi bir film yapmaz, onların ellerini *Le Jour se Léve* kadar iyi bir film olmayan *Quai des Brumes*'de (Sisler Rıhtımı, 1938) de hissederiz. *Le Plaisir* (Zevk, 1952) ve *The Earrings of Madame De*'nin (Madam De'nün Küpeleri, 1953) Ophuls eseri olduğunu anlayabiliriz, ama *Le Plaisir* büyük bir film değildir, *Madame De* öyledir.

Yönetmenin kişiliğinin en fazla farkında olduğumuz eserler sıklıkla onun en kötü filmleridir –zaten tekrarlayıp durduğu araçlara geri döndükleri zaman. Ünlü bir yönetmen iyi bir film yaptığında, filme bakarız, yönetmenin kişiliği hakkında düşünmeyiz; sinir bozucu bir şey yaptığında yönetmenin tanıdık dokunuşlarını fark ederiz, çünkü izleyecek daha fazla şey yoktur. Preminger, *Laura* (1944) gibi usta, eğlenceli, polisiye film yaptığında onun kişiliğini aramayız (kişiliği filmin metninin bir parçası olmuştur); *Whirlpool* gibi bir vahşet filmi yaptığında "kişiliğini" aramak için bir sürü zaman vardır –eğer bu sizin iyi zaman anlayışınızsa.

Bence, Hitchcock'un tekdüzeliğinin, ustalık hünerinin, seyircinin kendi hesaplarına göre tepki vermesini –onlardan istediği ve aldığı geribildirimi– sağlamadaki akıllılığının, kişisel bir izleyici psikolojisi teorisi olan kişisel bir tarzı çok fazla ortaya koymadığı, metod ve yöntemlerinin bir sanatçıdan ziyade bir hokkabazınkiler olduğu bile tartışılabilir. *Auteur* eleştirmenleri tam da Hitchcock'un safdillerden beklediği şekilde tepki verir. Bu o kadar da şaşırtıcı değil –sıklıkla *auteur* eleştirmenlerinin başyapıt dediği eserler, yönetmenin izleyiciyi aşağıladığını ortaya çıkarır gibi görünenlerdir.

Sarris'in "yönetmenin kişiliğinin ayırt edilebilirliğini değerlendirme kriteri olarak" ciddiyetle uygulamaya çalıştığına inanmak çok güçtür çünkü bu önerme sıkıntılı hale geldiğinde Sarris sadece zorluklardan yüz çevirir. Örneğin John Huston'ın çalışmaları şu an sönükleştiği[1] için Sarris onu gelişigü-

[1] Ve sırası gelmişken, dönüm noktası geldi, bence, Sarris'in belirttiği gibi *Moby Dick* ile değil, çok daha önce, *Moulin Rouge* ile. Bu, öncelikle tarz ve bireysel dokunuşlarla ilgilenen *auteur* eleştirmenleri için o kadar da açık olmayabilir, çünkü *Moulin Rouge*'la

zel bir biçimde bertaraf eder: "Huston ardında birkaç aktörün klasikleriyle, hemen hemen unutulmuş biri..." Eğer Amerika'da yapılan, eğilimleri en fazla belirleyen gerilim filmi olan, Huston'ın hem yazıp hem yönettiği *The Maltese Falcon* (Malta Şahini, 1941) bir yönetmen filmi değilse nedir? Ve eğer yönetmenin ayırt edilebilir kişiliği bir değerlendirme kriteriyse, Sarris nasıl olur da *The Treasure of the Sierra Madre* (Sierra Madre Hazineleri, 1948) *The African Queen* (Afrika Kraliçesi, 1951) ya da *Beat the Devil*'da (Şeytanın Üstesinden Gel, 1953), hatta karışık bir Huston filmi olan *Key Largo*'da (Ölüm Gemisi, 1948) kendinden bekleneni hatasız bir şekilde yapan Huston'ı görmezden gelir? Bunlar oyuncu filmiyse, yönetmen filmi nedir acaba?

Auteur teorisi, Huston'ın filmlerini ve kariyerini doğru bir şekilde değerlendirmeye engel değil mi? Teoriyi gözardı edersek birkaç film başarısı görür ve kayda değer bir biçimde ayırt edilebilir bir yönetmenlik yeteneği algılayabiliriz; ayrıca zaman zaman *Accross the Pacific* (Pasifik'i Geçmek, 1942) ve *In this Our Life* (1942) gibi zayıf, gönülsüz işler de görürüz. *Moulin Rouge*'dan (Kırmızı Değirmen, 1952) sonra *Beat the Devil* mucizesi dışında *Moby Dick* (1956) gibi iddialı başarısızlıklarla, *The Roots of Heaven* (Cennetin Kökleri, 1958) ve *The Misfits* (1961) gibi karmaşık ve *Heaven Knows, Mr. Allison* (1957) gibi tam anlamıyla ticari projelerle sönen bir kariyer görürüz. Ve bu tür bir kariyer film tarihi için, özellikle Birleşik Devletler'de, neredeyse Hitchcock'un Amerikan filmlerinin, önceki İngiliz filmlerinden daha üstün olduğunun kabul edilmesini öngören *auteur* teorisinin tasarladığı olgunlaştırıcı gelişme ve nihai ustalıktan daha fazla karakteristiktir. Huston'ın kariyeri, sözgelimi Fritz Lang'ınkinden çok mu farklı? Nasıl olur da Huston'ın önceki iyi –neredeyse büyük- eserleri sonraki vasat işleri yüzünden reddedilir, ama bir *auteur* olarak kabul edilen Fritz Lang'ın sonradan yaptığı kötü çalışması, diğer iyi işleriyle beraber övülür? Daha olağan normlar kullanırsak, *M* (1931) ve *You Only Live Once*'ı (1937) yapan Fritz Lang'a saygı duyuyorsanız, *Metropolis* (1927) gibi bir filmin biçem aşırılıklarından ve olağanüstü absürtlüklerden hoşlanıyorsanız, *The Tiger of Eschnapur* (Bengal Kaplanı, 1959) rezaletinin çirkin aptallığını görmezden gelmek sadece akıllılıktır. Bir sanatçının kötü çalışmasını iyilerle beraber övmek ona yapılan bir hakarettir; her ikisini de değerlendirmeye yeterli olmadığınızı meydana çıkarır.

ilgili şok edici olan içeriğin aşırı duygusal olmasıydı. Fakat Minelli'nin en berbat işini bile kabullenen eleştirmenler muhtemelen *Moulin Rouge*'un merkezde yumuşak, uçlarda çok fazla süslü dokunuşlar barındırdığı gerçeğiyle canlarını sıkmayacaklardır.

Birkaç yıl önce, Jean Renoir'nın *Carola* oyununun Californiya Üniversitesi tarafından sahnelenişini değerlendiren bir arkadaşım oyunu "bir dehanın eseri" olarak selamlamıştır. Arkadaşıma bu talihsiz oyunu nasıl böyle tanımladığını sorduğumda "Neden, tabii ki bu bir dehanın eseri. Renoir bir deha, dolayısıyla yaptığı herşey bir dehanın eseri." dedi. Bu *auteur* teorisinin neredeyse kısa bir versiyonu olabilir (sadece *Carola* ile *Hatari!* Yer değiştirmiş) ve bu olmayana erginin içinde, sonuç baştan belli olduğu için, eser izlemek gereksizdir. Bu, markaya göre kıyafet almaya benzer: bu Dior, o zaman iyidir. (Bu, *auteur* eleştirmenlerinin çalışma biçimlerinden de çok farklı değil.)

Sarris kendi oyununu kurallara yeteri kadar dikkat ederek oynamaz: Lang'ın sonraki kötü çalışmalarını övmek en az Huston'ın önceki iyi çalışmalarını yermek kadar absürttür; şüphesiz Huston'ın kötü filmleri için de bir inceleme yapsaydı daha tutarlı olacaktı. Bu, Huston'ın iyi filmlerini açıklamak için "oyuncuların klasikleri" gibi bir kategori geliştirmekten çok daha tutarlı olurdu. *The Maltese Falcon* ve *The Treasure of Sierra Madre* oyuncuların klasikleri ise Hawks'un (açıkça Bogart ve Bacall'ın kişiliklerine göre biçimlendirilen) *To Have and Have Not* (Sahip Olmak Ya Da Olmamak, 1944) ve *The Big Sleep* (Büyük Uyku, 1946) filmlerini auteur eseri yapan nedir?

Sarris, *auteur*'ü meydana getirenin "ruhun coşkusu" olduğuna inanır. (Bu eleştirel dil barbarca. Coşku başka nerden gelmeliydi? Bu, "midenin öğütmesi" demek gibi. Bir film eleştirmeni bir teorisyen olmalıdır, ama kelimelerin nasıl kullanıldığını bilmesi de şart. Bu aslında bir teorinin ilk önermesi olabilir.) Bu coşkuya sahip olanlar büyük ihtimalle sonsuza dek sahiptirler ve filmleri, yönetmenlerin kariyerlerinin "organik bütünlüğü"nü ortaya çıkarırlar; ve bu coşkuya sahip olmayanlar –onlar yalnızca "oyuncu klasiği" yapabilirler. Bir eleştirmenin, beğeni ve zekayı kullanacak kadar kabiliyetli olmadığını düşündüğü eleştirmenlere yol göstermesi için basit "objektif" kurallar oluşturması, mistik içgörüye dayalı bir teoriyle sonuca –aslında başladığı yere- varması ironiktir. *Auteur* eleştirmenleri "buna"[1] kimin sahip olup kimin olmadığıyla ilgili keyfi kararlarla kolay yolu seçmemiş olsalardı, bu, onlar üzerinde gerçekten talep yaratabilirdi. Kararları tamamen teorilerine dayanmıyor değil; eleştiriyi *aşıyor*. Bu adeta bir kadının belirli bir elbisenin kendisi için bir şey *yaptığını* söylemesi gibi; onun hissettikleri, tıpkı *auteur* eleştirmenlerinin, Minelli'nin "ona" *sahip* olup, Huston'ın hiçbir zaman "ona" sahip

1 Ruhun coşkusu. (ç.n.)

olmadığına dair hisleri ile yaptıkları eleştirel yargılamayla benzerlik gösterir.

Bir kız "buna" fazlasıyla sahip olsaydı bile sonsuza kadar onu tutamazdı. Fakat bu "coşku"nun kaderin iniş çıkışlarından, film yapımının endüstriyel koşullarından, ülkenin hengamesinden yahut yönetmenin sağlığından etkilenmesi beklenmez. Aslında Sarris "Yönetmenler ve diğer sanatçılar tarihsel bağlamdan koparılamazsa, estetik, halkbiliminin bir alt dalı olmaya indirgenir." der. *Auteur* eleştirmenlerinin, filmleri değerlendirmek için, yönetmenleri tarihsel bağlamdan koparmaları gerekliyse (bu, kibarca, imkansızdır), böylece "coşku"yu keşfetmeye konsantre olabiliyorlarsa, estetiği bir tür budalalığa indirgediklerini iddia edebilir miyim? Sarris'in kalıcı özellik olarak varsaydığı coşku yalnızca kişilik hevesi açısından açıklanabilir. Coşkunun çok daha anlamlı bir açıklamasının, yaratıcılık hazzına bir tepki olarak, bir adamın, gücünün doruğunda çalışırken hissettikleri –ve bizim sanat eserlerinde heyecanlı bir sesle "Bu sefer gerçekten yapmış!" ya da "Bu, onun, şans verildiğinde neler yapabileceğini gösteriyor." ya da "Tarzını buldu." ya da "Hiçbir zaman bu kadar iyi bir şey yapabileceğini düşünmemiştim." vb. şeklinde tepki verdiklerimiz olarak yapılabileceğini iddia edebilir miyim?

Sarris "hazzı", iki Raoul Walsh filmi arasında dokunaklı bağı fark ettiğinde deneyimler (hiçbir zaman bu buluşun filmleri daha iyi konuma getirdiğini düşünüp düşünmediğini açıklamaz) fakat sanatçıları –özlerini muhtemelen?- bozulmamış, onları meydana getiren ve dışa vurmaya çalıştıkları bütün bir hayattan ayrı bir durumda görmek ister.

"İÇ ÇEMBER"

"Auteur teorisinin üçüncü ve nihai önermesi içsel anlamla ilgilenir, bir sanat olarak sinemanın nihai zaferi. İçsel anlam yönetmenin kişiliği ile materyali arasındaki gerilimden çıkarılabilir."

Bu kayda değer bir formül: sanatta daima kabullendiklerimizin, sanatçının biçim ve içerik birliği içinde kendini ifade ettiği düşüncesinin tam tersi. Sarris'in "bir sanat olarak sinemanın nihai övüncü" olduğuna inandığı, genelde verilen materyale karşı çalışan birinin hayal kırıklıkları olarak düşünülenlerdir. Bu formül fantastik olduğu kadar ilk iki önermenin yapamadıklarını yapar: *auteur* eleştirmenlerinin ilgilerini açığa çıkarır. *Auteur* eleştirmenleri saçmalık erbabı olmayla derinden ilgili, hatta adanmış göründüğü için kafu-

mız karıştıysa, şimdi bu teorik formül sayesinde saçmalığın aslında onların seçilmiş film uzmanlığı alanları olduğunu görebiliriz.

Onların ideal *auteur*'ü, uzun dönemli bir kontrat imzalar, eline verilen her senaryoyu yönetir ve kendini, hikayenin çatlakları üzerinden tarz kırıntıları göstererek ifade eder. "Tarzının" hikayenin akışıyla veya konuyla uyuşmaması daha iyi-daha fazla gerilim fırsatı verir. Şimdi, bu estetikte "kişilik" kelimesinin (terim, Griffith'in, Renoir'ın, Murnou'nun, Dreyer'ın eserleri söz konusu olduğunda fazlasıyla yetersiz görünür) neden bu kadar çok kullanıldığını görebiliriz –rutin, ticari bir film elbette biraz "kişilik" kullanabilir.

Artık iç daireye ulaştığımıza göre, (hedefin boş bir delik olduğu anlaşılıyor) neden en kalitesiz filmlerin sıkça en çok övülenler olduğunu görebiliriz. Konu alakasızdır (kötü bir şekilde, hassas davranılmadığı sürece) ve akıllı yönetmenin bundan sorumlu olmadığını bilen auteur eleştirmenleri tarafından çabucak bertaraf edilir; önemli meseleye geçiş yapılır –yönetmenin mizanseni. Önemsedikleri hakkında bir şeyler yapmak için savaşan yönetmen eski kafalıdır. Artık en azından daha sıradışı bir çaba olan başarısız *Moby Dick* yüzünden Huston'a karşı neden böyle bir küçümseme olduğunu, neden *Movie*'nin Roger Corman'ı Fred Zinneman'dan daha iyi bir yönetmen olarak gördüğünü, Joseph Losey'i Tanrı'yla bir tuttuğunu, neden Bogdanovich, Mekas ve Sarris'in en yüksek eleştirel değeri *What Ever Happened to Baby Jane*'e verdiklerini (orada muazzam büyük çatlaklar var) anlamaya başlayabiliriz. Carol Reed sadece –bayat malzeme kırıntılarıyla dolu yamalı bohçadan bir şeyler yapmaya çalıştığı açıkça görülen– *The Man Between* (1953) gibi filmler yapsaydı, o da "yetenekli" bulunabilirdi. (Fakat bu şüpheli: en berbat Reed bile Aldrich'in *Baby Jane*'inden üstün olduğu halde, Reed muhtemelen, duyumculuktan ziyade içerikle ilgilenen bir adam olarak fark edilecek ve kabullenilmeyecektir.)

Kızgınım fakat haksız mıyım? İşte Sarris: "Her tür projeyle çalışan bir Cukor, kendi senaryolarını geliştirmekte serbest olan bir Bergman'dan çok daha ilerlemiş soyut bir tarza sahiptir. Bu, Bergman'ın kişilikten yoksun olmasından değil, büyük ölçüde tekniğinin hiçbir zaman sezgisiyle eşitlenmemiş olmasından ötürü eserlerinin, fikirlerinin tükenişiyle beraber gerilemesindendir. Joseph L. Mankiewiez ve Billy Wilder, yeterli teknik ustalığı olmayan yazar-yönetmenlerin diğer iki örneğidir. Aksine, Douglas Sirk ve Otto Preminger çıtayı yükselttiler, zira çok yönlü projeleri biçimsel bir tutarlılık

arz eder." Ama bunun anlamı nedir acaba? Sarris, Bergman'ın sezgisini, tekniğinin dışında hangi yolla algılamış olabilir? Sarris'in söylüyor göründüğü, Bergman'ın "tekniğini" daha fazla geliştirmesi halinde, eserlerinin fikirlerine dayalı olmayacağı mı? Korkarım demek istediği bu, ve Cukor'ın "çok daha gelişmiş soyut tarzı"ndan bahsettiğinde "soyut" ile kastettiği fikirlerle ilişkili olmayan bir şeyler, filmlerin içeriğine bağlı olmayan bir teknik. Bu, iş hayatında yeterince yaygın olan, fazla müdahil olmamanın daha iyi olduğu görüşünü andırır, iş problemleriyle fazlasıyla kişisel olarak ilgilenirsen bütün hayatına yayılırlar; ve dahası, nesnelliğini kaybettiğinde yükümlülüklerini yerine getiremezsin. Fakat sanatçının çalışması bunun tam tersidir. Tekniği, *tarzı*, ilgilendiklerinin çeşitliliğiyle ve belirli temaları tercih etmesiyle belirlenir. Cukor'ın tarzı Bergman'ınkinden daha *soyut(!)* değildir: Cukor'ın baş edebileceğinden daha fazla konu çeşitliliği vardır ve bu çeşitlilik içinde iyi bir senaryo (*Philedelphia Story* (Philedelphia Hikayesi, 1940) ya da *Pat and Mike* (Pat ve Mike, 1952) gibi) eline geçerse iyi bir iş çıkarır; fakat Bergman'la kıyaslandığında büyük bir *sanatsal* dezavantajla karşı karşıyadır, çünkü birçok (ve çoğunlukla kötü) senaristin fikirlerine ve genellikle kendi yeteneklerine aykırı olan materyallere bağımlıdır. *Auteur* eleştirmenlerinin –kişisel dışavurum için film aracını kullanmada *en iyi* pozisyona sahip- yazar-yönetmenleri aşağılama eğilimleri gülünçtür (ve/veya can sıkıcı). Sarris, Huston ve Bergman'la çok hızlı bir karma yapar; neden ortaya çıkıp yazar-yönetmenlerin üçüncü önerme yüzünden diskalifiye olduğunu kabullenmiyor? Onlar "içsel anlam, sinemanın nihai zaferi"ne erişemezler çünkü yazar-yönetmenin kişiliğiyle materyali arasında bir gerilim yoktur, dolayısıyla *auteur* eleştirmeni için ulaşılacak bir bilinmeyen yoktur.

Bütün bu yönetmenin kişiliği ile materyali arasındaki gerilimden "içsel" anlamı ortaya çıkarma saçmalığı da nedir? Yetenekli ticari bir yönetmen genellikle çalışmak için elinde olanlarla yapabileceğinin en iyisini yapar. "Gerilim" nerede? Ve eğer biraz anlam yerleştirebilseniz, bu gerilimden, yönetmenin kötü yahut sevmediği materyallerle kötü zaman geçirmesi dışında ne tür bir anlam çıkarabilirdiniz? Veya lanetli prodüksiyonu hızlandırarak hakkında *umut* beslediği başka bir şeyler yapabilmeye çalışıyor olabilir? Bu eleştirmenler dürüst (ve nafile) bir şekilde "içsel anlam" mı arıyorlar, yoksa bu sadece aptalca filmler izlerken gururlarını okşayan bir tür entelektüel kıpırdanma mı? Howard Hawks'ın filmlerinde gerilim nerede? İyi materyali

olduğunda, iyiden de ötesini yönetmeye muktedir ve bunu *Twentieth Century* (Yirminci Yüzyıl, 1934), *Bringing Up Baby* (Tehlikeli Bebek, 1938), *His Girl Friday*'de (Cuma Kızı, 1940) ispatlar; ve *To Have and Have Not* ve *The Big Sleep*'de, oyuncuların yardımıyla, saçmasapan senaryolara ruh katabileceğini ispatlar. Fakat *Only Angels Have Wings* (Melekler Kanatlı Olur, 1939) gibi eğlenceli, zararsız bir kitsch örneğinden hangi "içsel anlam" çıkarılabilir; *auteur* eleştirmenleri bunda, liseli erkek çocuklarının evrenindeki–izleyici kitlesinin tam olarak filmi sevme nedenleri- seks, cazibe ve fantazilerin ötesinde ne bulabilir? Ve Hawks'un materyali ve/veya oyuncuları sönük olduğunda ve prodüksiyona kalbini vermediğinde –auteur teorisine göre "kişiliğini" göstermesi gerektiğinde, sonuç *The Big Sky* (1952) gibi hantal bir şeydir.

George Cukor'ın "Bana iyi bir senaryo verin, yüz kat daha iyi bir yönetmen olurum"[1] diyerek yaptığı mütevazi açıklama, yönetmenin verilen materyal sorununu nasıl deneyimlediği hakkında fikir verir. Cukor, *The Chapman Report* (1962) gibi bir senaryoyla dalga geçmeye, biraz süslemeye, Jane Fonda'nın, Claire Bloom'un ve Glynis Johns'un yetenekleriyle gösteriş yapmaya ve bütün prodüksiyona duygu ve hüner kazandırmaya çalışmaktan başka ne yapabilir? En fazla, kötü bir eğlenceli film yapabilir. Sihirli güçlere sahip bir yönetmen domuz kulağından ipek bir cüzdan yapabilir. Fakat, hayatta ipek cüzdanlardan daha fazlasını yapmak varsa, başarı ufaktır –cüzdan, altınla doldurulmuş olsa bile. Yalnızca auteur teorinin kullanılmasıyla bu ufak başarı "nihai zafer"e dönüşür. Bazı açıklanmayan nedenlerden ötürü, *auteur* çemberlerinde dolaşanlar, domuz kulağından o cüzdanı yapmanın, iyi bir deri parçasından kusursuz bir taşıma çantası yapmaktan son derece üstün bir başarı olduğuna inanırlar (örneğin Zinneman'ın[2] yaptığı *From Here to Eternity* (İnsanlar Yaşadıkça, 1941) ya da *The Nun's Story* (1959) gibi).

Sanırım zafer "mertebesine" yükselen Sirk ve Preminger için mutlu olmalıyız, fakat diyelim ki Preminger'in "biçimsel tutarlılığı"nın, *kısıtlılık-*

---

1 Başka bir anlamda, bu belki kendini beğenmişliktir. Cukor'a hafif, nükteli diyalogları olan bir senaryo verin, ne yapacağını bilir. Fakat ben gösterişli eğlenceden fazlasını beklemezdim. (Bu neredeyse aşikar görünüyor, ama Sarris gerçekten *Bhowani Junction, Les Girls, The Actress, A Life of Her Own, The Model and the Marriage Broker, Edward, My Son, A Woman's Face, Romeo and Juliet, A Double Life* gibi filmlerde George Cukor'ın "ayırt edilebilir kişiliğini" ve "soyut" tarzını fark edebilir mi? Onu teste tabi tutabilmek isterdim. Fek çok *auteur* eleştirmeninin eserlerinde sevilenin izleri izlemekte zorlanacağından sadece şüphelenebilirim.

2 Fred Zinneman, Avusturyalı yönetmen.

ları ile ilgili bir mesele olabileceğinden ve bazı filmlerini onun yaptığının söylenebilmesinin nedeninin aynı oyuncuları sıklıkla kullanması olduğundan şüpheleniyorum (Linda Darnell, Jeanne Crain, Gene Tierney, Dana Andrews ve diğerleri, onun filmlerine Preminger görüntüsü kazandırdı) fakat iddia her şekilde gülünç. Çünkü eğer Preminger *Carmen Jones* (1954), *Anatomy of a Murder* (Bir Cinayetin Anatomisi, 1959) ve *Advise and Consent* (Öneri ve Onay, 1962) gibi konuda çeşitli olduğu kadar üslup tutarlılığı da gösteriyorsa, her mantıklı standarda göre, yüceltilmekten ziyade saldırıya uğramalıdır. Bu filmlerin biçimsel olarak tutarlı olduğunu yahut Preminger'in büyük bir yönetmen olduğunu düşünmüyorum –filmlerinin tutarlı bir şekilde yüzeysel ve kolay olması gibi basit bir nedenden dolayı.(*Advise and Consent –bir auteur "başyapıtı"*– Ian Cameron, Paul Mayersberg, ve *Movie*'den Marc Shivas ve *Cahiers du Cinéma*'dan Jean Douchet, filmi 1962'nin en iyi on filmi listelerinde ilk sıraya koyarlar ve Sarris filme en yüksek derecesini verir, dışa yönelik olduğu kadar Preminger'e yönelik görünmez. Başka bir ifadeyle, bu derecelendirme, mümkün olduğunca fazla grubun görmek istediğini sağlamak için planlanmış gibi görünmektedir: biraz liberaller için, biraz tutucular, biraz homoseksüeller, biraz aileler için vb.) *Movie*'de bir başyazı şöyle söyler: "Preminger'in filmlerinden zevk almak için izleyici önyargısız akıl kullanmalıdır, sürekli olarak, yalnızca karakterin seçimlerinin niteliğini değil, kendi tepkilerini de incelemesi gerekir," ve "Preminger, izleyicinin, bağlantılar kurmasına, karşılaştırmasına ve yargılamasına imkan verecek kadar aktif bir akla sahip olmadığını önceden varsayar." İzleyicinin, Preminger sorunları çıkaran *Movie* editörlerine kıyasla yapacak daha iyi işleri olduğunu iddia edebilir miyim? Elbette, *Centennial Summer* (1946), *Forever Amber* (Amber, 1947), *That Lady in Ermine* (1948) ve *The Thirteenth Letter* (On Üçüncü Mektup, 1951) arasındaki bağlantıları keşfetme zevkine sahip olabilirler, fakat bu fazla entelektüel iddialara inanmayı reddediyorum. *Auteur* eleştirmenleri çok da *inandırıcı* bir grup değil.

Sarris'in teorisinin önermelerine dayanmadığını (gerekli nedensel ilişkiler yok), aksine, önermelerin biçimsiz bir hamleyle, "teori"yi desteklemek için tasarlandığını farz ediyorum. (Üçte bırakması iyi: birkaç daire fazla olsa cehennemdeydik, film zevklerine son rötuşa dönüşebilirdi –Abbott and Costello komedileri belki?). Bu eleştirmenler, akılsız ve tekrarlarla dolu ticari ürünlerle olan meşguliyete, entelektüel saygınlık görüntüsü vermek için utanç

verici biçimde çok çalışırlar –42. Cadde'de ve bütün büyük şehirlerin arka sokaklarında dolanan huzursuz, köksüz adamların, düşünmeden tepki verebilecekleri için daima tercih ettiği türden aksiyon filmleri. Bu filmler zamanınızı alır. Sarris, Bogdanovich ve *Movie*'nin gençleri için de farklı bir fonksiyonları olmadığını iddia ediyorum –her ne kadar onlar zamanlarını harcamalarına gerekçe göstermek için özenle hazırlanmış teoriler üretseler de. Eğitimli biri entelektüel ufkunu (bu arada, iyi bir *ticari* film bile olamayan) *I Was a Male War Bride* (1949) seviyesine çıkarmak için oldukça fazla çalışmalıdır.

"İçsel anlam" bilindiği gibi görünür. Bu bir gizem –ve bir hatadır. *Auteur* eleştirmenleri bize asla hangi ilahi kudretle bir Minelli ya da Nicholas Ray ya da Leo McCarey'deki coşkuyu keşfettiklerini söylemezler. Onlar eleştirmen değil; aslında çete üyesidir. Sarris'in unuttuğu bir çember daha olmalı –sırların saklandığı çember.

ÇEMBERLERİN DIŞINDA veya FİLM ELEŞTİRİSİ NEDİR?

Sarris estetiğinin derinliklerinde, Platonizmin ilkel bir şekli olduğundan şüpheleniyorum.[1] Örneğin şöyle söylüyor: "Bazin'in bir eleştirmen olarak büyüklüğü...sinemanın evrensel bir varlık olduğuna dair önyargısız anlayışıdır." "Evrensel varlık" nedir bilmiyorum, fakat "evrensellerle", akıl, bilgi, deneyim, hassasiyet, algılar, coşku, hayalgücü, bağlılık, sağduyu vb. -büyük eleştirmenlerle ilişkilendirilen geleneksel değerler- kavramlara göre daha az işi olan bir eleştirmen olarak, Bazin'in önemini hayal etmeyi tercih ediyorum. Eleştirmenin rolü, izleyicilerin, eserde neyin var olduğunu, olmaması gerekenin ne olduğunu, neyin olabilecekken olmadığını görmelerine yardımcı olmaktır. İnsanların, eserin kendilerinin görebildiklerinden daha fazlasını anlamalarına yardımcı oluyorsa iyi bir eleştirmendir; eseri anlayış ve hissedişiyle, tutkusuyla, insanların eserde bulunup algılanmayı bekleyen sanatı deneyimleme arzusunu arttırıyorsa iyi bir eleştirmendir. Değerlendirmede hata yapıyorsa kötü bir eleştirmen olması gerekmez. (Hatasız beğeni tasavvur edilemez; neye göre değerlendirilebilir?) Merak uyandırmıyorsa, seyircilerinin ilgilerini ve anlayışlarını genişletmiyorsa kötü bir eleştirmendir. Eleştiri sanatı, sanat bilgisi ve hevesini diğerlerine aktarmaktır.

1 Bu, Bazin'in şöyle acayip görüşlerini açıklamaya yardımcı olabilir: Bazin "ille de fark aranacaksa, her filmde sinemasal sanatın izlerini arama kusuruna sahipti" –sinema, yapılmış ve yapılmakta olan filmlerden ibaret değilmiş, önceden varolan bir varlıkmış gibi. Eğer Bazin bu bağlamda düşündüyse, Sarris onun görüşlerini paylaşıyor mu?

Yaşasın Kral

"*Two Weeks in Another Town* (1962) şüphesiz Minelli'nin şu ana kadarki en iyi filmi, ve belki de yapabileceğinin en iyisi, zira bir daha asla Shaw'un romanı gibi "saygın bir süprüntü" ve süprüntüye saygı gösteren bir yönetmen örtüşmez. Two Weeks'i büyük yapan oyunculuk değil (Douglas her zamanki gibi berbat; Robinson aptal, ve Clair Trevor çok az ilginç). Kesinlikle hikaye değil, zira romandan uyarlanan değişiklikler sadece daha da banalleştirmiş. Gerçek şu ki Minelli, en ufak eleştirel dikkate değmeyecek bir şeyi alıp bir boyutuyla kapsamlı görsel analiz gerektiren bir filme dönüştürmüş ve daha duygusal bir boyutta sinemasal bir keyif turu sunmuş... Hepsinden çok, film kendini ciddiye almıyor... Minelli'nin geçmişi -özellikle Two Weeks ile beraber, Minelli'nin, Douglas Sirk'ün "Hollywood'un Camp Kralı" ünvanına meydan okuduğunu gösteren bir geçmiş-bağlamının dışına yerleştirildiğinde bir anlam ifade etmeyen güzel çekimlerle, birden gelen şiirsel anlarla dolu.

-New York Film Bulletin, #45

Meslektaşlarının "büyük" birer eleştirmen olmadıkları için bir *teori*ye ihtiyacı olduğunu düşünen eleştirmenin kafasında neler döndüğünü anlamıyorum. Herhangi dürüst biri, beğenileri ve gücü nispetinde eleştirel işlev sergileyebilir. Bogdanovich ve V. F. Perkins ve Rudi Franchi ve Marc Shivas ve geri kalan tüm yeni nesil uzmanlar, filmler hakkında bazı insanlardan çok daha fazlasını bilirler ve sanatın, insan deneyiminin dışavurumu olduğunu hatırlayabilirlerse, en azından mütevazi bir eleştirel işlev yürütebilirler. Duygulu ve akıllı insanlarsa, *River of No Return* (Dönüşü Olmayan Nehir, 1954) gibi filmlere yaptıkları "detaylı eleştiri" için biraz utanma vakitleri gelmedi mi?

Herhangi bir sanat dalında, eseri yorumlarken (ve keza diğer deneyimlere de), çoğulcuysak, esneksek, değerlendirmelerimizde göreceliysek, seçmeciysek en çok ve en iyi tepkimizi verdiğimize inanırım. Fakat bu, sistemleri karıştırmak ve düzensizlik anlamına gelmez. Seçmecilik, vicdan yoksunluğuyla aynı şey değildir; seçmecilik, çeşitli düşünce sistemleri arasından en iyi standartların ve prensiplerin seçimidir. Çoğulcu olmak, tek bir teoriyi uygulamaktan çok daha fazla düzenlilik gerektirir. Tek bir teoriyi uyguladığını düşünen Sarris, iddialarının birbirine zıt düşen akıl yürütmelerini fark edemeyecek kadar disiplinsizdir. Platon konumu almak istiyorsa, filmlerle ilgili ideallerini ve çeşitli film örneklerinin, ideallerine nasıl uyduğunu ya da eksik kaldığını bize

anlatması gerekmez mi? Ve eğer ulaşılması gereken bir ideal, objektif bir standart varsa, coşkunun bununla alakası nedir? (İdeale çok çalışarak veya ilham yoluyla ya da herhangi bir şekilde ulaşılabilir; ideale ulaşma metodu, yaratının "kişiliği" kadar alakasız olabilir.) Sarris'in kullandığı şekilde dirimselcilik ve Platonculuk ve faydacılık, *auteur* teorisini desteklemez, zarar verir.

Sarris gibi objektif standartlar isteyenler, eleştirmeni gereksiz kılan bir eleştiri teorisi ister gibi görünüyorlar. Ve kategoriler tecrübenin yerini alırsa eleştirmen gözden çıkarılabilir; tek bir teoriye sahip bir eleştirmen, büyüyen her şeyin üzerinde çim biçme makinesi kullanan bir bahçıvan gibidir. Yaratıcılığın bütün esrarını çözecek olan bir teoriye duydukları arzu, aslında kendi yüzeyselliklerinin ve karmaşalarının göstergesidir; birine ders sonrası ulaşarak çaresizce "Ama bir filmi değerlendirme kriteriniz nedir?" diye soran o şaşkın, kayıp insanlara benzerler. Kişi, onlara, yeni filmlerin, deneyimimizi nasıl genişlettiğine ve bize nasıl keyif verdiğine göre değerlendirildiğini ve bunu nasıl yaptıklarını değerlendirme yollarımızın sadece eski filmlerden değil, diğer sanat dallarından, ve sanat teorilerinden de çıkarıldığını, yeni filmlerin genellikle, diğer sanatlarda neler olduğuyla ilgili olduğunu, edebiyatta, resimde, müzikte, felsefede, siyasal düşüncede vb. mümkün olan en geniş altyapının yardımcı olduğunu, eleştirmenin tepkisini değerli kılanın, onun yeni eserlere getirdiği zenginlik ve çeşitlilik olduğunu söylediğinde, soruyu soranlar genelde tatmin olmazlar. Onlar basit bir cevap, bir formül istemişlerdi; bir aşçıya ulaşabilselerdi, muhtemelen bütün yemeklerde kullanabilecekleri sihirli bir tarif isterlerdi.

Ve böyle insanlara, eleştirinin uygulanacak bir formülü olmadığı için, kendinde olan her şeyi, konuyla alakalı bildiğin her şeyi kullanman gerektiği için heyecan verici olduğunu ve film eleştirisinin, film sanatındaki ögelerin çokluğu nedeniyle özellikle heyecan verici olduğunu açıklamak çok zor.

Bu derecede tecrübe, ve tecrübeye bağlılık, maalesef *auteur* eleştirmenlerinin eserlerinde eksik; filmleri yalnızca diğer sanatlar bağımsız olarak değil, kendi deneyimlerinden bile arındırarak izliyor gibi görünüyorlar. Erken yaşta film uzmanı olanlar, sıklıkla, ilk defa filmlere gitmeye başladıkları zamana takılıp kalıyorlar, bu yüzden *Movie* grubu –kolejden yeni mezun ya da hala kolejde olan bazıları– kırkların ve ellilerin filmlerine bu kadar adanmışlar. Fakat ilgi alanlarını geçmiş çalışmalarla genişletmezlerse, filmleri, tarihsel devamlılıkları gibi açılardan nasıl değerlendirebilirler, kırkların filmlerinde

ayırt edici olanın ne olduğunu nasıl algılayabilirler? Farklı, özel bir uzmanlık alanı olarak film estetiği kötü bir şakadır: *Movie* grubu, entelektüel olarak engelli olanlara özel bir kulübe benziyor. Ve Sarris, ne zaman estetiğin aslında halkbiliminin bir dalı olduğunu keşfedecek; ne olduğunu sanıyor –kendi çevresindeki insan çalışmasından bağımsız, kendi başına bir saha mı?

AUTEUR TEORİ DAVASINDA BAZI SPEKÜLASYONLAR

Film eleştirisinden bütün beklediğimiz görece sağlam, makul derecede güvenilir değerlendirmeler olsaydı, *Sight and Sound* büyük bir dergi olarak kabul edilebilirdi. Değil, çünkü daha da azı –iyi, sıkıcı, bilgilendirici, iyi yazılmış, güvenilir dergi, en iyi İngilizce film dergisi, fakat duyguları harekete geçirecek arzuları tatmin etmiyor. Eleştirileri genellikle bizi öfkelendirmez, bize yeni şeyler sunmadığı gibi; entelektüel derecesi fazla sığ, yaklaşımı fazla profesyonel. (Bir makale ya da eleştiri aklımıza gelse, hangi Peter yahut hangi Dereck'in yazdığını hatırlamak neredeyse imkansızdır.) Kalite standartları yeterli değil, ve *Sight and Sound*, şevk kırma eğiliminde. Aksine *Movie,* hevesli görünüyor; insan bu yazarların en azından filmleri sevdiğini, küçümsemediğini hissediyor. Fakat onlar da, belki daha fazlasıyla, ayırt edilemez benzer okumalardır, aptalca bir sebeple fanatikleşmenin birleştirdiği; yönetmenin filme değerini veren *auteur* olduğuna inanan, içerik ve hikayeyi önemsemeyen bir gruba, hikayeyi detaylandırdığı ve diyalogları alıntıladığı için açıklanamaz bir sevgi –neredeyse takıntı- gösteriyorlar. Bir ideale hizmet etme gayretiyle gençlik, filmleri dikkatlice basite indirgiyor.

Auteur teorisi sadece tecrübeyi tahrif etmiyor (bütün teoriler aynısını yapar ve böyle yaparak daha keskin görmemizi sağlar), ayrıca bu, temelde sanat karşıtı bir estetiktir. Ve bence bu, bir estetiğe karşı getirilmesi muhtemel en ciddi suçlama. Muhtemelen Fransız eleştirmenlerin enerjisini açığa çıkarmaya yardımcı olan *auteur* teorisi, İngiltere'de ve *Film Culture* ve *New York Film Bulletin*'ın *auetur* eleştirmenleri ile beraber Birleşik Devletler'de çok farklı bir rol oynar –anti-entelektüel, anti-sanatsal bir rol.

Fransız *auteur* eleştirmenleri sosyal bilinci, eski nesil Amerikan eleştirmenlerinin çok kıymet verdiği problem resimlerini[1] kabullenmeyerek Ameri-

[1] Problem resmi (problem picture): Viktorya Dönemi'nde İngiltere'de ortaya çıkan bir resim türü. Genellikle kadınların sorunlu kişi olarak resmedildiği bu eserler izleyiciyi, problemin nedeni ve resimdeki sahnede yaşanan olay konusunda fikirler üretmeye teşvik eder. (ç.n.)

kan filmlerindeki, Amerikalıların özümsediği değerler konusunda uzmanlaştılar ve eğitimli Amerikalılar tarafından çoğunlukla küçümsendiler. Fransızlar, Amerikan gangsterlerine, aksiyon filmlerimizin canlılık ve güçlülüğüne hayran oldular –birkaç sert adamın, hep beraber petrol sahalarında veya demiryolu inşasında veya yol yapımında cehennemin içinden geçtikten sonra bir kadın için sonuna kadar savaştığı bütün o filmler. Bir yerde Fransızlar tamamen haklıydı –bu filmler çoğunlukla ustalıkla yapılmış ve görsel olarak, Amerikalıların gurur duyduğu, *yetişkin* bulduğu, mesaj içeren filmlerden çok daha ilginçti. Hızlı akan kaba melodram, çoğu zaman zaten melodrama "fikirler" eklemekten ibaret olan dramdaki hafif, gösterişçi çabalardan çok daha heyecan verici olabilir –ve daha dürüst de. Fransızların gerilediği yer, bu basit aksiyon filmlerinde, detaylandırılmış entelektüel ve psikolojik anlamlar bulmaktı. (Şüphesiz biz de benzer hataları Fransız filmlerini çözümlerken yapıyoruz.)

Eleştirel sarkacın pek çok sallanışı gibi, teori bir *düzeltici* idi, ve filmlerimizin, Avrupalıların hoşlandığı enerjileri ve basit gücü ve iyi mizahı anımsamamıza yardımcı oldu. Fransızlar filmlerimizde, kendi filmlerinde eksik olan bir şeyler buldular; ona hayran oldular, ve bir derecede alıp kendilerine göre kullandılar [mükemmel bir şekilde *À bout de souffle* (Serseri Aşıklar, 1960) ve *Shoot the Piano Player*'da (Piyanisti Vurun, 1960)], pek başarılı olmayan yarı Amerikan gerilim filmlerinde). Filmlerimiz, Amerikan endüstrisinin birer ürünüydü, bir yerde filmlerimizde sevdikleri şey Amerika'nın kendisiydi –son sınır kasabalarımız, hırsız-baronlarımız, saflığımız, şiddetimiz, yeterliliğimiz, hızımız, teknolojimiz, duygusallık ve acımasız mekanikleşmeyi tuhafça birleştirmemiz.

Fakat bizim için durum farklı. Kitle kültürümüzün diğer ülkeler üzerinde tamamen zehirli bir etki yaratmadığının bize hatırlatılması iyi. Fakat onlar için çekici bir şekilde egzotik olan –"Amerikan"- bizim için genellikle tahammül edilemez. Yabancı bir ziyaretçiye Los Angeles'ın çevre yolları çılgın ve hayret verici gelebilir; bizim için o yollar, günümüzü geçirmek zorunda olduğumuz kabuslar. Beraber büyüdüğümüz Hollywood'un endüstriyel ürünleri yetişkinler olarak bize tatmin edici gelmez. Filmlerimizden, Avrupalıların bayıldığı gangster katliamlarından ve John Ford westernlerinden çok daha fazlasını bekleriz. George Cukor ve Howard Hawks'un bazı filmlerinden hoşlanırım ama alabileceğimin hepsi o filmler olsaydı sinema aracıyla ilgilenmezdim. Yabancı filmlerde, kendi filmlerimizde eksik olan birçok şey görürüz.

Ayrıca filmlerimizin, sessiz dönemdeki güzellik ve masumiyet ve bireyselliği, otuzların parıltı ve nüktesini kaybettiğini de görürüz. *Kendi* ihtiyaçlarıyla meşgul olan Fransız eleştirmenlerin, *bizimkilere* karşı duyarlı olmaları için bir neden yoktu. Ve daha çok bir oyun yazarı ya da bestecininkiyle kıyaslanabilecek şartlarda çalışan yönetmenlerin bulunduğu Fransa'da, eleştirmenlerin –Hollywood'da ön ofis, yapımcılar, yazarlar, editörler ve geri kalanların rollerinin nasıl karmaşık ve içinden çıkılmaz olduğunu anlamaksızın- öykünün ve yıldızların albenilerini önceden test edebilen pazarlama araştırması danışmanlarının bile- Amerikalı yönetmenler üzerinde durması şaşırtıcı değildi. Fransızlar için yönetmenin adı Amerikan filmlerinde ne göreceklerinin rehberiydi: bir yönetmen sevdikleri belirli bir tür filmle ilgileniyor; ya da yönetmenin çalışmaları hoşlandıkları hız ve yeterliliği gösteriyor mu? Filmlerle ilgilenen herhangi birinin, hem olumlu hem olumsuz olarak, onun bir sahne yöneticisinden biraz daha fazlası olduğunu fark ettiğimiz halde, yönetmen ismini bir çeşit yönlendirici olarak gördüğünü sanıyorum. Örneğin kırklarda, ben ve arkadaşlarım Robert Siodmak filmleri için gözümüzü açık tutar ve Irving Rapper filmlerini gözardı ederdik (kötü filmlerde bile olsa görmek istediğimiz Bette Davis bu filmlerde oynayana kadar); Mervyn LeRoy filmlerinden kaçınırım [buna rağmen Jean Simmon'ın performansı için *Home Before Dark*'ı (1959) görmeye gittim]; Peter Glenville'in filmlerinden kaçınabilmeyi isterdim fakat izlemek istediğim oyuncuları kullanıyor. Don Siegel ya da Phil Karlson gibi bir yönetmenin elindekilerle, Peter Glenville'den daha iyi bir iş yapacağı ortadadır, fakat bu, Karlson ya da Siegel'ın yönettiği bütün adi, bayağı gangster filmlerini izlemeye gitmenin ısrarlı bir ihtiyaç olduğu anlamına gelmez; ve belki daha zor konularla uğraşırlarsa Glenville'den daha iyisini yapamazlar. Bunların hiçbirinin herhangi bir kural ya da teoriyle ilgisi yok, sadece basit bir ayrım; yönetmeni filmlerine göre değerlendiririz ve gelecek filmleri hakkında biraz tahmin yürütmeyi öğreniriz, filmleri yönetmene göre değerlendirmeyiz.

Peki Fransızların ihtiyaçlarına cevap veren fakat gülünç bir biçimde sadece bizim ihtiyaçlarımıza yetersiz kalan, ama Amerikan yönetmenlerin elini kolunu bağlayan bir üretim sisteminin sonucu olan o ticari filmlere dayalı bir film estetiği kurmak için *auteur* teoriyi alıp kullanan İngiliz ve New York'lu eleştirmenlerin değerlendirmelerine ne oldu? Ve bu eleştirmenler ifadesiz suratlarla nasıl bu ürünlerde derin anlamlar araştırabilir? Bu filmlerin hedef kitlesi olan çocuklar bile ciddiye almamaları gerektiğini yeterin

ce biliyor. Mesajla yüklü filmlerimizin gazını alacak kadar hassas olan bu eleştirmenler nasıl bir eserin bütün içeriğini gözardı eder ve bir yönetmenin "kişiliği"nin izlerine ve "içsel anlam"a konsantre olur? Film sanatını, ticari üretimin deliklerinde bulmaya çalışmaları anlaşılabilir –bu zararsız bir hobi ve hepimiz zaman zaman oynarız; akıl almaz olan delikleri, bütünleşik film anlatımına *tercih* etmeleri. Ürünleri, insan deneyimini ifade etmeye çalışan eserler karşısında yüceltme konusunda bu kadar kararlı olmasalardı, bu ürünlerde aradıkları *mise-en-scéne*'in, materyale rağmen ortaya çıkan yönetmenin kişisel tarzı, bütün bir film dışavurumcu olduğunda, sadece önemsiz bir fikir, materyalin kontrolünü eline aldığında bir sanatçının yapabileceklerine dair ipucu olduğunu fark etmiş olmazlar mıydı? *Mise-en-scéne* ve konunun –biçim ve içerik– sadece kötü ve bayağı filmlerde ayrı ayrı değerlendirilebileceği açık değil mi? Yönetmenler için bu yeni eleştiriyi okuyup kendilerini, içinde sıkışmış ve iğrenmiş hissettikleri filmlerinin, şimdilerde başyapıtları olarak anıldığını keşfetmek kara mizah olmalı. Bu, 1984 estetiği: Başarısızlık başarıdır.

Nedenleri tahmin etmek için İngiliz ortamına fazla uzağım ve New York'tan da fazla uzağım, fakat belki Amerikalıların (bilinçli ya da bilinçsiz) bir tür sosyal yorum yaptıkları tahminini yürütebilecek kadar yakınım: pop sanatçıları, çizgi romanlarıyla yeni gerçekçiler, Campbell'ın çorba kutusu resimleri gibi, "Amerika'nın ne olduğunu görün, bu çer çöp bizim hayatımızın gerçeği. Sanat ve avangardlık sahte; hiç iyi olmayan şey, iyi. Sadece meydanlar sanata inanıyor. Endüstriyel medeniyet insan eliyle yapılan ürünleri nihai gerçekler, nihai şaka." Bu, kendini yaratıcı addedenlerin sanat ve gelenekle alay ettikleri bir dönem. Sarris'in *auteur* teorisiyle aynı *Film Culture* sayısında, Campbell'ın battal boy çorba kutusuna eşdeğer bir film hakkındaki "The Perfect Filmic Appositeness of Maria Montez"[1] yazısına genişçe bir alan ayrılmış olması belki de kazara değil. Editör Jonas Mekas kendi tarzında sosyal yoruma sahip. Bu, onun bir film dergisini yönetme yaklaşımı: "'Berrak zihinli' eleştirmenler bütün o 'biçim', 'içerik', 'sanat', 'yapı', 'netlik', 'önem' ile beraber dışarıda kaldığı sürece, her şey yolunda olacak, sadece onları dışarıda tutun. Yeni ruh hala bir tomurcuk olduğu, hala en hassas, en tehlikeli basamağında ilerlediği için." İnsanı gerçekten iyi karşılanmış hissettirmiyor mu? Sorunun ne olduğunu bilmediğime eminim:

1 Maria Montez'in Mükemmel Filmsel Uygunluğu

bu ülkede def edilmesi gereken çok fazla "berrak zihinli" eleştirmen mi var (Andrew Sarris gibi)? Ve eleştirel yargılardan korunması gereken bu küçük "tomurcuklar" temel sosyal yorum olarak kuşkusuz kabul ettikleri: mantar bulut doğuyor ile bitmeyen, beş dakikalık filmden korkarak ortaya çıkardıkları önemlerinden oldukça emin olan aynı küçük filmciler değil mi? O "tomurcuklar" çoğunlukla çetin ceviz gibi davranıyorlar.

Ticari süprüntülere olan sevgisiyle Sarris ve "insanın manevi yaşamını boğan" "batı kültürünün çıkmaz sokağı"nı yazan Mekas, uzlaştırılamaz bakış açılarına sahip gibi görünüyor. Sarris, Raoul Walsh zevkiyle, (yolları Sarris'in dış çemberiyle kesişmeyen) "bağımsız sinemacılar"in sözcüsü Mekas'tan uzak görünüyor. Mekas "Yeni sanatçı kulağını içeri yönlendirerek, insanın gerçek görüntüsünden parçalar yakalamaya başlıyor" gibi açıklamalar yapıyor. (Sevgili Lon Chaney Mekas, lütfen kulağını gözünden çıkar. En azından Mekas'ın iyi yönetmenlerle ortak bir özelliği var: dramatize etmeyi seviyor.) Fakat süprüntüyü sevmek ve ona boğulduğunu hissetmek belki de çok yakın pozisyonlar. Campbell'ın çorba kutusuna resim yapan adam bunu seviyor mu, nefret mi ediyor? Bence cevap her ikisi de: hayatlarımızın bir gerçeği ve Amerika'nın sembolü olarak onu takıntı haline getirmiş. Mekas "Büyük Sanat Oyunu'ndan pay istemiyorum" dediğinde Sarris'e daha da yaklaşır. Ve o yönetmenlerin çalışmalarının iyi filmlerle kıyaslanması uygunsuzken, ticari ürünlerle kıyaslanmasının hayli ilginç olacağını düşününce, *auteur* teori, "bağımsız sinemacılar" dergisinin sayfalarına yakışmaz mı? Film tarihini çok bilmeyenlere orijinal bile görünebilir. "Bağımsız sinemacılar" Tanrı bilir, çoktan yaratıcı figürler-*auteur*ler olarak kendi önemlerinden emindirler; film sanatında yazmanın öneminden bahseden bir teori egolarını ciddi şekilde zedeleyebilir. *Auteur* eleştirmenlerinin, senaryonun aşılması gereken bir şey olduğu fikrinden bile daha ileri gidiyorlar: senaryolarla ilgilenen herkes, filmi eşelemeyen eski kafalılarmış gibi davranıyor. (Elbette görüntülere dayanan ve sözcükler için bir aşağılama olan bu estetik, ekonomi ve teknolojinin bir işlevi olduğu açık ve iyi senkronlu sesi olan, ucuz, hafif bir 16mm kamera satışa çıktığında, bu yönetmenler farklı bir estetik geliştirecekler.) Haliyle saçma *auteur* teorisi yine de bir tehlike arz edemez –sadece onu kullanan eleştirmenlerin tecrübelerini baskıladığı için değil, filmde bir şeyler yapmaya çalışıyor olabilecek genç sanatçılara ticari hedefler dışında hiçbir şey vaat etmediği için. Samuel Fuller'ın "acımasızlığına" övgüsüyle *Movie* ve "toplumundan hayat ve ölüm

hakkında öğrendiği herşeyin yanlış olduğunu bilen" Mackie Mekas, okuyuculara *Sight and Sound*'un aksak sayfalarından ve *Film Quarterly*'den daha fazla ceza verir. Bu *Sight and Sound* ve *Film Quarterly* hakkında kasıtlı, art niyetli bir düşünce değil: Daha sansasyonel değillerse bu, sorumlu davranmaya çalıştıkları, elverişli geçmişimizin hazinelerini toplamak içindir. Fakat eğer anti-sanatın patlamalarına karşılık kendi ateşlerini yakmazlarsa, sinema sahnesinden silinecekler.

Mekas ve Sarris birleşmesi sadece çıkar evliliği olabilir; fakat Sarris'in "Hello and Goodbye to the New American Cinema" (*The Village Voice*, 20 Eylül, 1962) yazısına karşı koyacak kadar güçlüyse, belki de açıklama Mekas grubunun ve *auteur* eleştirmenlerinin pek çok ortak tavrında yatmaktadır. Ne grup, örneğin, bir filmin dengeli izlenmesiyle ilgileniyor; Mekas "olumsuz eleştiri"ye inanmadığını söylüyor, ne de *auteur* eleştirmenleri (tıpkı ilkokul öğretmenlerimiz gibi) bir eleştiriyi "takdir" olarak düşünüyor. Kabul etmedikleri yönetmenler sınırın öyle çok ötesinde ki filmleri tartışılmaya bile değer görülmüyor. *Yojimbo* (Fedai, 1961), *The Manchurian Candidate* (Mançuryalı Aday, 1962) ve *Billy Budd* (1962) gibi çeşitli filmlere tarafsızca sıfır değer veren Sarris'ten ibadetvari Raoul Walsh çalışmalarından zaman bulup neden bu filmlerin kıymetsiz olduğunu söylemesi beklenemez.) Sarris de yenilikçilerin diline başvurabilir –"Yaşlı caz müzisyeni sanatıyla ilgili ne söyler? Ne olduğunu sorman gerekiyorsa, değil mi? Evet, sinema da buna benzer." Bu, bizzat *Film Culture*'dadır, buna rağmen Sarris (sonu gelmeyen kredisiyle), Mekas'ın suçlayıcı, paranoyak farsını kullanmaz: "Çalışmalarımızı sadelikçi, biçimci ve klasikçi bir bakış açısından eleştiriyorsunuz. Fakat size söylüyoruz: İnsanın ruhu çürürse sinema ne işe yarar?" Sanırım buradaki "sen", (kötü) çağdaş kehanet benzeri, erdemli şiir ve düzyazıda çok fazla görülen "sen" ile aynı, Bomb'dan sorumlu olan ve bazı fantastik şekilde kendine düşkün düşünce süreçleriyle düşmana, *eleştirmene* dönüşen "sen". Çocuksu, masum, saf Mekas, "yalanların gerilen ağı"na düşmek üzere değil; "Kültürün Büyük Yalanı'nı sürdürmeyi" reddediyor. Eminim ki bu düzende herhangi bir doğru düşünme denemesi, bizi hemen düşman kampına konumlandırır, bizi bomba suçlusu "sen"e dönüştürür, ve Mekas'ın tamamen haksız olmadığını söyleyerek bitirmek zorundayım –eğer doğru düşünmenin gerekliliğine (güzelliğini belirtmeye gerek yok) inanıyorsak, aslında onun düşmanlarıyız. Onun eserlerini "saf, biçimci ve klasikçi bir bakış açısından" eleştirmenin nasıl mümkün

olacağını bilmiyorum –metod, amaçtan çok uzakta kalabilir; fakat Mekas'a soramaz mıyız?: Senin çalışmaların eleştiriden korunduğu için insan ruhu daha iyi bir durumda mı olacak? Bu adamlar kendilerine ne kadar saçmalama hakkı verdiler? Sarris bize "Eğer ellilerin *auteur* eleştirmenleri o kadar çok başarılı kehanet yapamamış olsaydı, *auteur* teorisi altmışlarda tartışılmaya değer olmazdı" derken, *auteur* eleştirmenlerinin hükümlerini ellilerde alıp altmışlarda uygulamaya devam ettiğinden daha fazlasını mı ima ediyor? Cidden kendisinin Minelli'ye tapmasını, Minelli'yi ellilerde yücelten eleştirmenlerin bir tür objektif onayı olarak mı görüyor? Eğer bu onun eleştirel metot anlayışı ise, *Film Culture*'daki diğer yazarlara katılmalı. Mekas'a ek olarak ("Şairler Amerika'yı kuşatıyor, her taraftan kuşatıyor") örneğin Ron Rice: "Ve en güzel kısmı, yapabileceğiniz tek şey sevgili eleştirmenler, göklere itiraz çığlıkları atmak, çok geç kaldınız. Müzisyenler, Ressamlar, Yazarlar, Şairler ve Sinemacılar aynı gökyüzünde uçuyor, ve Tam Olarak nerede olduğunu biliyorlar." Rice nerede olduğunu en az "Para tedarikçileri tekrar başladı. O zaman yeraltı mezarlarına..." diyen Stan Brakhage kadar biliyor. *Film Culture*'ın sayfalarında Kudüs'teki dövizcilerden Roma'daki yeraltı mezarlarına kaçtılar. Brakhage "İdeolojiyi unutun" der bize, "çünkü film, doğmamış olduğu gibi, lisansızdır ve bir Aborjin gibi konuşur." Hepimiz Brakhage'ın doğumbilime olan tutkusuna aşinayız, fakat ilkel bir adam olmak, cenin olmak anlamına mı gelir? Doğmamış Aborjin meselesini; gürültülü bir şekilde, yahut adım adım anlamam, *Film Culture*'ın çoğu kadar anlamlı olacak. Ayrıca Jonas Mekas için kültürün "Büyük Yalan" olduğuna inanmaya da hazırım. Sakızla kaplı koltukların altında başka bir kültür arayan Sarris, zaman zaman Joan Dru gibi bir "keşif" duyurmak için ortaya çıkıyor, orada kendi manevi dünyasını mı buldu?

Hem burdaki hem de İngiltere'deki *auteur* eleştirmenlerinin sanat karşıtı geleneği, iktidar üzerine özellikle yaptıkları vurguda da ima edilmiyor mu? (Walsh, Sarris'e göre, "perdenin en erkeksi yönetmenlerinden biri." *Movie*'de şunu keşfederiz: "*Red River* (Kanlı Nehir, 1948) veya *Rio Bravo* ya da *Hatari!*'nin kahramanlarından bahsetmek, Hawks'un kendisinden bahsetmektir... nihayetinde, Hawks'u temsil ettiği söylenebilecek herşey bir tek açıklamada erir: işte bir adam.") eleştirmenlerin Dryer ve Renoir gibi sanatçıları tanımlamak için "erkeksi" veya "eril" gibi terimler kullandıklarını sanmıyorum; onları bu şekilde tanımlamakta fazlasıyla *sınırlılıklar* var (tıpkı bir kadını han-

sas ve feminen olarak tanımlarken, *kendine özgü* yapısını kast ettiğimiz gibi). Kipling'i erkeksi bir yazar olarak tanımlayabiliriz fakat kim Shakespeare'e erkeksi yazar demeyi düşünür? Fakat *auteur* eleştirmenleri için bir yönetmene erkeksi demek en büyük övgüdür çünkü bu, onun kendini sanatsal bir biçimde ifade etmesine karşı bir teminat, filmciliği profesyonel bir meslek olarak görmektir. (*Movie*: Hawks "en iyi macera filmlerini yapar çünkü kahramanlarıyla beraberdir. ...Yalnızca Raoul Walsh onun kadar derinden bir maceracıdır... Hawks'un kahramanlarının hepsi işlerini yapan profesyonellerdir –bilim adamları, şerifler, çobanlar, büyük hayvan avcıları: kapasitelerini bilen gerçek profesyoneller.... ellerindeki kaynaklarla ne yapacaklarını tam olarak bilirler, sadece verilebilecek olduğunu bildikleri diğer şeyleri beklerler."). *Auteur* eleştirmenleri narsist erkek fantazileriyle öyle büyülenmişler ki, insan tecrübesine dair okul çocuğu fikirlerinden vazgeçmeleri mümkün görünmez (Movie: "Hawks'un filmleri ve kahramanları gerçekten öyle olgundur ki herkese gerçeklerin tamamını açıklamaya ihtiyaç duymazlar"). (*Auteur* eleştirisinin bir kadın uygulayıcısı olup olmadığını henüz keşfedemedim.) İngiltere'de ve Birleşik Devletler'de, yetişkin erkeklerin – erilliğin büyük ve önemli göründüğü ama sanatın, gösterişçiler ve sahtekarlar ve hassas-feminenler tarafından konuşulan bir şey olduğu- okul çağı ve ergenlik dönemlerindeki fazla çeşitliliği olmayan tecrübelerinin içinde kalma ısrarlarını haklı çıkarmak için *auteur* teorisinin bir çaba olduğunu söyleyerek bitirebilir miyiz? Süprüntünün gerçek film sanatı olduğunu savunarak yaptıkları, acaba medeniyetimiz üzerine yorum yapma şekilleri midir? Soruyorum; bilmiyorum.

Çeviri: Betül Karamış
Erciyes Üniversitesi
Yabancı Diller Yüksekokulu

AUTEUR KURAM HAYATTA, İYİ DURUMDA ve ARJANTİN'DE YAŞIYOR[1]

Andrew Sarris

Kibir ve ideolojinin karışımı bir duygu beni *Film Comment* dergisinde, Amerika'daki film ve film eleştirisinin şimdiki durumu üzerine yapılan vicdan muhasebesine katkıda bulunmaya teşvik etti. Yine de Richard Corliss, Roger Ebert ve David Thomson gibi saygıdeğer meslektaşlarımın görüşlerini sorgulama nedenim polemik yaratmaktan çok, itiraf amaçlı. Anlaşmazlık içinde bulunan bu üç ismi (Richard Corliss, Roger Ebert ve David Thomson) tanıdığım ve onların fikirleri ile başarılarına saygı duyduğum için, onların Andrew Sarris ve *auteur* kuramın mazide kaldığına dair gelişigüzel sanılarının fazla üstünde durmamayı tercih ediyorum.

Aslında onların söylediklerinin tam tersine Andrew Sarris *Miss Jean Brodie* gibi inkâr edilemeyecek şekilde henüz hayatının baharında ve *auteur* kuram da tıpkı daha önce Gestalt kuramının olduğu gibi, o kadar yaygınlaştı ki, kendi başarısının içinde boğulma tehlikesi ile karşı karşıya kaldı. Corliss, George Armitage ve Jonathan Demme arasında yönetmenlik tarzı açısından ince bir fark olduğunu ortaya koymak için *Time* dergisinde *Miami Blues*'un bir eleştiri yazısını kullandığı ve Ebert, David Lynch'in Altın Palmiye ödüllü yapımı *Wild at Heart*'ı Russ Meyer'dan yüzsüzce aşırılmış bir film olarak

1 Sarris, A. (1990). Auteurism is Alive and Well and Living in Argentina. *Film Comment*, (26), 4, 19-22. [Daha önce *Sinema: Tarih/Kuram/Eleştiri* (S. Büker & G. Topçu, 2008) adlı kitap içerisinde yayınlanmıştır (e.n)]

itham ettiği zaman, *auteur* kuram yalnızca hayatta kalmadığını, aynı zamanda hiç olmadığı kadar canlı durumda olduğunu da gösterdi.

Bunun 1936 yılında Sam Goldwyn'in *Come and Get It* filminin çekimlerinin ortasında Howard Hawks'ı kovup, yerine filmi bitirmesi için William Wyler'i getirdiği zaman kullanılan bir çeşit gizli/ezoterik çözümleme yöntemi olduğundan şüpheleniyorum! O dönemde kimse büyük *auteur* yönetmenin (büyük yaratıcının) kimliği hakkında endişelenmiyordu. Birçok eleştirmen bir yönetmenin ne işe yaradığından emin bile değildi. Ancak bu, bizimki de dahil olmak üzere sinema tarihinin hiçbir döneminde zekice yazılmış ve kavrayış gücü yüksek film eleştirilerinin olmadığı anlamına gelmez. Geçmişte Manny Farber, Otis Ferguson, Gilbert Seldes, James Agee, Robert Warshow, Meyer Levin, Frank Nugent, Seymour Peck, Robert Sherwood vb. gibi Amerikalı eleştirmenleri istisna saymadan düşüncesizce genellemeler yaptığım için 27 Kasım 1989 tarihli *NewYork Observer* dergisinde zaten özür dilemiştim. Ayrıca bir film eleştirmeni olarak İngilizcemin gelişimi üzerindeki etkilerinden dolayı bu listeye Cecelia Ager, Grahan Greene, C.L. Lejeune ve Elliot Paul'u da eklemem gerekir. Birlikten kuvvet doğar, hele ki bir film eleştirmeni için.

Bu durumdan şöyle bir çıkarım yapıyorum, ne zaman Corliss ya da Ebert diğerinin kariyerinde ilerlemesini sorgulasa genelde efendice ve zaman zaman da bar kavgası şeklinde patlak veren bir tartışma içerisine giriyorlardı. Bu arada Thomson, Raymond Durgnat ve Gary Wills'in işgüzarca eleştirileriyle neredeyse eşit değerde olan bir dizi spekülatif yeniden-yorumlar aracılığıyla Amerikan sinemasını ve onunla birlikte tüm Amerikayı gözden geçirip düzeltmekle meşguldü.

Her ne kadar bu tartışma içerisinde Yunan Tanrıları gibi tarafsız bir poz takınmak istesem de, Ebert ve Thomson'dan ziyade ruh olarak Corliss'e daha yakın olduğum gerçeğini itiraf etmeliyim. Buna rağmen yenilikçi meslektaşlarımın yenilikçi bir eleştirisine Corliss'in küçük bir hata yaparak bana atfettiği anekdotu düzelterek başlamak istiyorum. Corliss *Film Comment* dergisinin Mart-Nisan 1990 sayısında anektodu şu şekilde aktarıyor: " Pauline Kael 1960'ların ortasında San Fransisco'dan New York'a taşındığında ezeli rakibi Andrew Sarris'i aradı ve ona buluşma teklif etti. Ziyaretten sonra Andrew Sarris arkadaşı Eugene Archer'a Pauline Kael'i kastederek "tam olarak bir Katherine Hepburn sayılmazdı" dedi. Archer'ın buna yanıtı, "Sen de tam olarak bir Spencer Tracy sayılmazsın" oldu.

Corliss anektodu şu şekilde aktarmaya devam ediyor: "Ama onlar (Kael ve Sarris) bir bakıma öyleydiler, yani Hepburn ve Tracy gibi. Onlar küflenmiş film eleştirisi zanaatını patlamaya hazır bir sevgi-nefret sanatına dönüştürdüler. Sarris ve Kael'in *auteur* kuramı üzerine yaptıkları tartışmalar, politika ve spordaki tartışmaların heyecanını taşıyordu. Onların tartışmalarının yoğunluğu insanları yeni filmleri ve eski filmleri (özellikle eski Hollywood filmlerini) yeni bir bakış açısıyla izlemeye teşvik etti. Onlar insanların gözünü açtı, meraklarını uyandırdı ve zekâlarını harekete geçirdi. Onlar film eleştirisini çekici bir hale getirdiler. Görüntüler önem taşıyan şeylerdi, fikirler ise uğruna savaşmaya değerdi. Tracy-Hepburn ikilisini unutun, Sarris ve Kael, Ali ve Frazier gibiydi. Ama asıl mesele film eleştirisiydi ve Sarris-Kael film eleştirisinin şampiyonlarıydı".

Bu coşkulu övgü için gerçekten minnettarım, ancak şunu belirtmem gerek Pauline Kael ile karşılaşmamı Eugeune Archer'a değil, arkadaşım ve sırdaşım olan o zamandan bu yana *Commentary* dergisinin editörlüğünü yapan Marion Magid'e anlattım. Ayrıca Marion bir kadındı ve Corliss'in yanlışını düzeltmemin asıl amacı buna dayanıyor. Marion benim utanç verici nezaket eksikliğimden payını aldığı için haklı olarak bana sitem etti. Yıllar sonra Pauline'in ateşli hayranlarından biri olan Gary Giddins beni cinsiyet ayrımcılığı yaptığımdan dolayı benzer şekilde payladı. Şimdiye kadar üzerime yapışan bu anekdottan kurtulmayı başaramadım, ancak bir kez daha kurtulmayı deneyeceğim. Tabii ki, *Woman of the Year* filminde Spencer Tracy'nin, Hepburn ile iki düşman gazetecinin aralarındaki anlaşmazlığı çözmek için çağrıldığı editörün ofisinde Hepburn'un jartiyerini düzeltirken içeriye girdiği o sihirli anı düşünüyorum. Tamam, ben ve Pauline iki kan davalı gazeteciydik ve neden hayat sadece bir kerecik olsun filmlerdeki gibi olamıyordu? Anlaşıldığı gibi, ikimiz de birbirimizin *Rosebud*'ı değildik ve o günden bugüne yani çeyrek yüzyıldan fazla bir zaman sonra bile birbirimize karşı sağlıklı bir düşmanlık besliyorduk.

Fakat hala anekdotun ana noktasına gelemedik. Gazetedeki Pauline Kael isminin altında bu kadar anaç bir görüntüye sahip bir kadının olması beni gerçekten çok şaşırtmıştı. Şimdi olduğu gibi o zaman da, Kael benim ve neredeyse herkesin dengesini kaybetmesine neden olan genç ve seksi, kışkırtıcı bir konuşma stilinde yazıyordu. Kennedy suikastından hemen önce altmışların başıydı, insanların pop, camp, Yeni Dalga, radikal züppeler, eşcinsellik ve rock'n roll'a alışmaya çalıştıkları bir dönemdi. Pauline, Pasifica radyosunda

ağzı bozuk bir programda yer almasının ardından, sonradan kazanılmış Berkeley tarzı bir kabadayılıkla ortaya çıktı. Tam olarak bir *avant-garde* olmasa da, Pauline en üst düzeyde bir öncüydü.

Polemik konusunda onunla yarışamazdım, çünkü Pauline filmlerdeki kuram karşıtı popüler amaçları savunuyordu. Bu durumda tek yapabildiğim yaralarımı yalamak ve Jonas Mekas'ın cesaretlendirmesiyle Hollywood stüdyo sistemi için bir metafor olarak "*Roman Scandals*"dan Goldwyn kızlarını mizahi biçimde ilişkilendiren *Film Culture* dergisinin 1963 tarihli meşhur sayısını çıkarmak için çizim tahtasının başına dönmekti. İtiraf etmeliyim ki, derginin kapağıyla hiçbir ilgim yoktu ve en başta ondaki muhteşem mizah anlayışını fark edememiştim. Ne kadar toy ve hırslıydım!

Neden olmamalıydım ki? Şunun şurasında 35 yaşındaydım, Queens'de annemle birlikte yaşıyordum, hiçbir zaman birkaç bin dolardan fazla para kazanamamıştım ve Judith Crist'den Claude Chabrol'a, *Variety* dergisinden *Cahiers du Cinema*'ya kadar küçümsenen yayınlar tarafından kuşatılmıştım. Zengin ve ünlü olamadan dile düşmüştüm.

Pauline'e göre, o yarışa benden sonra başlamıştı. Ve buna rağmen her şey başlangıçta istediği gibi gitmişti. Ve ülkenin dört bir tarafındaki film eleştirisi yapan düzenli yardakçılarını etkileyici şekilde yetiştirip eğitmesine rağmen, Pauline sonunda kendini, başlangıçta onu film eleştirisinde yeni ağırbaşlılık akımının belası olarak görüp kucaklayan kültür endüstrisinden uzaklaştırılmış olarak buldu.

Bundan dolayı yıllardır Corliss parıltılı ifadelerle, ben ve Pauline gibi eleştirinin siperlerinde geçimini sağlamak için boğuşan insanlar için hiçbir şeyin kolay olmadığını anlatmaya çalışıyor. Peki, bu oyunda kim kazandı? Kim kaybetti? Kim bilir? Kimin Umurunda? Oyunun adı çoktan hayatta kalma savaşı olmuştu. Eugene Archer, 1954 yılında, eleştiri (sinema) biliminde sonu olmayan macerama birlikte başladığım kişi, Paris'te film yapımı işine başlamak için yaptığı kötü bir girişimin ardından üniversitede vereceği ilk dersi için hazırlanırken Los Angeles'da bir banyoda öldü. George Morris, *auteur* kuramı savunmaya kendini en çok adayan müttefiklerimden biri, Texas'da AIDS'den öldü. Tom Allen, sevgili arkadaşım, işbirlikçim ve hepsinden daha fazla beni yeni korku filmi türlerine sürükleyen ve böylece *bakış açımı* genişletmeme neden olan adam, iki yıl önce kalp krizi geçirerek öldü. Fakat ölüm

hayatın bir parçası ve *auteur* kuram birçok ülkede kişisel tercihlerin ortak bir ifadesi olarak evrim geçirmeye devam ediyor.

Corliss, Ebert ve Thomson'u *auteur* kuramın günümüzde uygulanabilirliği konusunda sözde bahaneler uydurdukları için seçmiyorum. Sözde modası geçmiş bir *auteur* kuram savunucusu olarak, sık sık gizli göstergebilimcilerin "toplam" (Büyük Astaire-Rogers ikilisinin şarkılı-danslı numaraları) ve "*diegesis*" (Astaire/Rogers ikilisinin aşırı duygusal diyaloglu aşk sahneleri) gibi gizli parolalarının hedefi oluyorum. Son on yıl içerisindeki tüm yapısalcı ve göstergebilimci akımları yok saymayı çok istiyorum, fakat sıklıkla göstergebilimcilerin sinemada Moliere'in "Kibarlık Budalası" eserinde kahramanın tüm hayatı boyunca nesir konuştuğunu fark ettiği anla kıyaslanabilecek "kavrayış"lardan bağışlanmaz şekilde memnun olduklarından şüpheleniyorum.

Göstergebilimcilerle bitmez tükenmez münakaşamın sebebi; onların *auteur*'cüler tarafından keşfedilen filmleri yeniden kullanmalarından kaynaklanıyor. Laura Mulvey, örneğin, Sternberg ve Hitchcock'un takıntılı düşüncelerine nasıl tipik Hollywood yönetmenlerinin çalışmaları olarak bakabilir? Yine de toplumsal bağlamlara vurgu yapan göstergebilimle bir sorunum yok. Umberto Eco gibi hazırcevap bir göstergebilimciyle, (bu ikisi tamamen çelişkili değildir) karşıt görüşte olsam dahi, onun konusunu sınırlamasına ve hakim olma yeteneğine büyük saygı duyuyorum. Alan dışından sağduyulu biri için, alana özgü jargon anlamsız ve fazla iddialı gözükür. Biz auteur'cüler, bize göre sinemada özgün formüller için geçmişe, göstergebilimcilerin ukala tanımlamalarına bakmamak anlamına gelen Samuel Fuller ve Antony Mann (Amerika'daki Fransız düşmanlığının büyük bir şakası olan Jerry Lewis'i saymıyorum) gibi her zaman önemli olan yönetmenlere *mise-en-scene* kavramının şan ve şerefini atfettiğimiz için çok uzun zamandan beri eziyet görmekteyiz.

Akademisyenler için fazla gazeteci, gazeteciler için de fazla akademik olduğum gerçeği beni özellikle günümüz eleştiri dünyası içinde çeşitli hassas kamplaşmalar arasındaki içler acısı iletişimsizlik konusunda daha duyarlı yapıyor. Bu bağlamda Kael ve ben en kavgalı olduğumuz zamanlarda bile en azından aynı dili konuşuyorduk. Bugünlerde birçok üniversitenin sinema bölümleri tüm ana akım film eleştirmenlerini fiilen "söylemlerin" ve "metinlerin" ayinlerinden aforoz eden göstergebilimciler tarafından yönetiliyor. Bu, hala ana akım İngilizce içerisinde yazan Corliss, Ebert ve Thomson'un ruhsuzluğunun bir kısmını belki açıklayabilir.

Burada 30 yıldan fazla bir süre önce *auteur* kuram henüz bir kelime olarak bile ortalarda yokken, film eleştirisinde çıkan büyük kavgayı hatırlamak gerekiyor. Bu 30'larda ve 40'larda sinema incelemelerine vurulan kasıtlı toplumsal prangaları kıran Paris, Londra, New York ve beş kıtadaki diğer kozmopolit merkezlere dağılmış olan yeni sinefillerin çağıydı. Sonunda, Büyük André Bazin, bu belirsiz şekilde müphem, düzensiz sinema meraklıları topluluğunun manevi babası oldu ve ileride *auteur*'cü "aşırılıklara" karşı yapılan babacan uyarıları yayınlasa bile, bu devrimci revizyonizm onu küçük düşürmeye çalışanların iddia ettiği gibi asla yekpare olmadı.

Ben Amerika'da bu hareketin düşük maaşlı gurusu olarak sonunda ortaya çıktığımda amacım *Cahiers du Cinema* dergisinin Nisan 1957 tarihli sayısında yayınlanan *"Yazarların Politikası"(Politique des Auteurs)* üzerine Bazin'in yazdığı bir makaleyi tartışmaktı. Kendi makalemin çok farazi bir başlığı vardı: "1962'de Auteur Kuram Üzerine Notlar" ve makale asla 10.000'den fazla satmayan *Film Culture* dergisinde yayınlandı. Makalemin ana fikrini ortaya koymak için Soren Kierkegaard'ın (1813-1855) *Either / Or* kitabından bir alıntıyla başladım:

> *Bu taslakları bir tür röntgen filmi (shadowgraph[1]) olarak tanımlıyorum, kısmen hayatın daha karanlık yanından türetildiklerini size hemen hatırlatan bir tanım olduğu için, kısmen de tıpkı diğer röntgen filmleri gibi doğrudan görülemedikleri için. Aklıma bir shadowgraph getirdiğim zaman, benim üzerimde hiçbir etki bırakmıyor ve bana açık bir fikir vermiyor, yalnızca onu duvara tuttuğum ve doğrudan ona bakmadığım zaman –dolayısıyla şimdi duvarda beliren– shadowgraph'ı görebiliyorum. Bundan dolayı resim dışarıdan onu görene dek algılanamıyor. Bu yüzeysel resim belki de ben ona doğrudan bakana değin fazla dikkati çekmiyor ya da göze çarpmıyor, dışarıdan görülebilmesi için nazikçe resmedilmiş içerideki bu gizli resmi, ruhun en kolay incinen hallerinden biri olarak keşfedebilirim.*

Kierkegaard tabii ki sinemanın keşfinden çok önce ölmüştü, ancak onun *shadowgraph*'ları, tıpkı Platon'un mağarası gibi sinemanın gelişini çok önceden görmüştü. Ayrıca grafik yüzeyin derinlikleri fikrinden büyülenmiştim. O sıralarda bir dönem Paris'te diyalektik ve paradoks –Raoul Walsh'dan Poussin'e, Joseph Losey'den Delacroix'e, Hitchock artı sinema eşittir Kafka ve Dostoyevski ve Keaton artı sinema eşittir Beckett gibi acayip fikirler– üzerine

1 *Shadowgraph*, çıplak gözle görülemeyen ışınlar aracılığıyla yaratılan imge (ç.n.).

bir tutku geliştirecek kadar uzun bir fakir bohem hayatı yaşamıştım. Fakat hiçbir şey beni, ben ve benim gibileri Howard Hawks'ın yarı çıplak kahramanlarının –sanki hepimiz asi gençlik filmindeki Sal Mineo rolünü oynuyormuşuz gibi– yer aldığı aksiyon filmlerine tutku duyan bir avuç gizli eşcinsel olarak itham eden Pauline Kael'in polemik çılgınlığına karşı hazırlamamıştı.

O zamandan bu yana "*auteur*" sözcüğü çok nadir olarak alaycı bir hicvin etkisi olmadan yazılabildi. Hamptons'da bir akşam yemeği partisinde hafif çakırkeyif Budd Schulberg'le tanıştığımda ağzından kızgın bir şekilde tükürükler saçarak ve kekeleyerek beni *auteur* kurama (*auteur* 'lere) hak ettiğinden fazla değer veren kişi olarak suçlamıştı. Haddini bilmez *auteur* yönetmen Nicholas Ray'in yönettiği *Wind Across Everglades* (*Bataklıklardaki Rüzgar*, 1958) filminin setinde yaşadığı tüm o sorunlar için beni suçluyor gibi gözüküyordu. Schulberg filmi hem yazdı hem de filmin yapımcılığını üstlendi, ancak o sadece sıkıcı bir "yazar"dı (*author*), oysa Ray ilahi "*auteur*"(yaratıcı) sıfatını tümüyle hak ediyordu. Bundan dolayı muhtemelen Schulberg'e göre filmin finansal başarısızlığının sebebi de bendim. Basit bir kuramcı için katlanılması ne zor bir sıkıntı!

Yazdığım makaleyi 30 yıl sonra yeniden okuduğumda kendimi, bu kadar çok insanın *Baba*'yı (*The Godfather*) okuyacağını bilseydim onu daha iyi yazardım diyen Mario Puzo gibi hissettim. Eğer mütevazı eserimin bu kadar sıklıkla yeniden basılacağını bilseydim, sanki Freud'un *Düşlerin Yorumu* kitabıyla kıyaslanabilecek kadar yeni ufuklar açan bir esermiş gibi onun üzerinde çok çalışırdım –belki 30 yıl kadar, o zaman bile konu üzerinde son sözü söyleyecek kadar kendimi hazır hissetmezdim.

Zamanında yazdığım gibi, *auteur* kuram sinemanın gizemlerini çözme yolunda son durak olmaktan ziyade bir ilk adımdı. Tıpkı diğer bütün tekziplerim gibi, bu uyarı sözcükleri Kael tarafından tamamen görmezden gelindi. Belki de böylesi daha iyiydi. Eğer beni mantıklı bir insan olarak tanıtsaydı, bu rafa kaldırıldığım ve unutulduğum anlamına gelirdi. Kuramların ve dogmaların korkunç pazarlamacısı olarak, sinema filmlerindeki tüm eğlenceli ve dikkate değer şeyler için bir tehlike olarak abartılmıştım. Saygıdeğer Dwight Macdonald, o dönemde beni derinliklerden tırmanan bir Godzilla olarak betimleyecek kadar ileri gitti. (Daha sonraları yazılarımızda bir anlaşma zemini bulduğumuzu mutlulukla ifade edebilirim- ki aynı şeyi Pauline'le yaptığımızı söyleyemem). Şimdi anlıyorum ve diyebilirim ki 1962 yılında yazdığım sö-

züm ona yeni ufuklar açan makalem pervasızlığın ve içgüdünün küstah bir karışımıydı. Yazdığım şeyin anlamını kavrayabilmem için önümde daha çok uzun bir yol vardı. O zamanlar Ingmar Bergman'ı fena halde küçük görüyordum ve George Cukor'a gereğinden fazla değer veriyordum. Henüz kendi *auteur*'cü tarzımı –Leonardo da Vinci üzerine Sigmund Freud'un görüşleri ile, tür üzerine Northrop Frye'in görüşleri ile, romantizm üzerine Maurice Valency'in görüşleri ile, Henry James üzerine Lionel Trilling'in görüşleri ile, biçim karşıtlığı üzerine Theodore Dreiser, Roger Leenhardt ve Alexander Astruc'un görüşleri ile ve tüm o çarpıcı görkemiyle (özellikle Hitchcock üzerine) nadiren önyargılı görüşleri ile Bazin'in bizzat kendisi ile bütünleştirmemiştim.

60'lar boyunca bir *auteur*'cü olarak Alfred Hitchock, John Ford, Howard Hawks ve Orson Welles gibi hala yaşayan ve aktif olarak çalışan tanrısal yönetmenlerin zayıf eserlerini yüceltmek zorunda hissederek bir gazetecilik tuzağına düşmüştüm. Kael'in eskiden beğendiği yönetmenler artık onu eskisi kadar şaşırtmadığı ya da eğlendirmediği zaman çelik gibi bir iradeyle onlardan vazgeçme alışkanlığına katılamayacak kadar duygusaldım. Ayrıca her kuramı pratikte kendini kanıtlamaya zorlayan ve ne kadar kâhince olursa o kadar makbul olarak gören su katılmamış bir Amerikan faydacılığına saplanıp kalmıştım. Kapıdaki kim tatlım? Oh, Zoraki *auteur*'cü, Fassbinder hakkındaki yanlış fikirlerimizi düzeltmeye gelmiş. Ancak aletlerini almak zorunda: yani Aristocu örsünü, Bazin tarzı çekicini ve Freudyen fenerini getirmek zorunda.

Özel olarak yaptığım yeni ya da özgün bir şey yoktu, fakat filmler hakkındaki bazı uyuşuk varsayımların –eğer geniş ölçüde kabul görüyorlarsa– düzeltilmesine yardımcı oldum. *Auteur*'cüler gelmeden önce, *O Brother Where Art Thou?* filmi, *Bang Bang! You're Dead* filmiyle aynı gün gösterime girmişse, ilk gruba giren eleştirmen otomatik olarak *O Brother Where Art Thou?* filmini önerirken, ikinci tür eleştirmen ise *Bang Bang! You're Dead* filmini önerirdi. Bu günlerde büyük ihtimalle tam tersi geçerli oluyor. Kanlı, özel efektli, zengin dekorlu filmler sinema sanatının gelişmiş örnekleri olarak selamlanırken, asil, yüce bir duyarlılığa sahip hümanist bir belgesel başyapıt olarak kabul görmüyor. Gerçekten bu yenilikçi geri dönüş öyle ileri bir boyuta varmıştı ki, kendimi Kael'le karşı karşıya, onun kaba hareketliliği kabullenmesine karşı, edebi hümanistliği savunurken bulmuştum.

Bundan dolayı Corliss ve Ebert'in yeni gelişmeye başlayan kavgaları dillere destan Sarris-Kael çatışmasının yarattığı etkiyi meydana getirmediyse

cesaretleri kırılmamalı. Corliss ve Ebert sadece bizden değil, herkesten daha zeki ve sofistikeler, hatta Kael ve Sarris'in daha olgun ve bilge halinden bile. 1960 yılında, Hitchcock'un *Psycho* filmindeki *ilk-auteur*'cü (*proto-auteurist*) biçem hakkındaki övgü dolu yazıyı yazdığım zaman yarattığım sansasyonu hayal bile edemiyorum. Dave Kehr beni John McNaughton'un çok daha dehşet verici fakat aynı derecede muhteşem olan *Henry: Portrait of a Serial Killer*'ı hakkında uyarmıştı, ancak ne onun ne de benim övgü dolu eleştirilerimiz günümüzün tür-ağırlıklı (*genre-wise*) eleştiri çevresinde ses getiremez.

David Thomson'un *Film Comment* dergisinin aynı sayısında yayınlanan ve Robert Siodmak'ın *Criss Cross*'unu bitmek bilmeyen şekilde yeniden keşfettiği yazısında, beni ve *auteur* kuramı, tuhaf değerlerinin ve dışavurumcu yeteneklerinin tadına varıp, kaydedilmesi için bekleyen sınırsız sayıda kara film varken, onları yeterince takdir etmemekle suçluyordu. Agee biraz ıskaladı ve Farber biraz yakaladı, fakat bu *auteur*'ler için ilk ve son kez kara film türlerini 'aydınlık' türlerin üzerinde tutan amansız bir araştırmaydı. Geri kalanı zarafet ve özendir ve Thomson bu konuda etrafındaki herkesten daha iyi sayılır.

60'lardan getirdiğim kötü haberlere gelince, bu yıllarda eğlenceli filmler bile sonunda elitist kültür tarafından özümsendi ve bundan sonra hiçbir şey eskisi gibi olmadı. Akademik kurum ve kuruluşların direnişine rağmen, bu filmler geri dönülmez şekilde sosyal bilimlerin dallarından biri haline geldi. Sinemayı Columbia Üniversitesi'nin müfredatına aldırmak çok uzun zamandan beri hayalimdi. Yine de yazıma Kierkegaard'dan yaptığım alıntıyla başlamamın sebebi onun fikirlerinin geleceği kahince çok önceden görmesinden çok daha öte bir anlam taşıyordu. Önemli olan, *auteur* kuramın eserin onu yaratanın dışında da var olabileceğini ortaya koymasıydı. Eğer birçok iyi fakat çözümlenmemiş film olmasaydı, keşfedilmeyi bekleyen bu kadar tanınsal *auteur* yönetmen de olmazdı.

Filmin konusunun, mesajının yazarın kişiliği olmadan hiçbir önemi yoktur. Yönetmenler ve film yönetmenliği hakkında hiçbir şey bilmeden çok önce bile, filmlerden etkileniyordum. *Auteur* kuram tarihtir, kehanet değil. *Auteur* kuram geçmişi anlamaya çalışır, sanatsal yaratımın gizemi asla tamamen anlaşılamayacağı için geleceği şekillendirmeye çalışmaz. Asla Pauline gibi militan bir eleştirmen olmadım. Eskiden neydi ve şimdi nedir soruları üzerine yoğunlaşma konusunda pişmanlık duymayı bıraktım.

Sonuç olarak ne Corliss'in film eleştirisinin durumuyla ilgili umutsuzluğunu paylaşıyorum, ne de Ebert'in film endüstrisi için duyduğu endişelerini. Sadece umutsuzluğa düşmek için çok erken olduğunu düşünüyorum. Medyada hakim olan düşüncenin aksine, 50'lerde 60'lardan çok daha fazla iyi film yapıldı, ancak hatırladığım kadarıyla 50'ler "Karanlık Yıllar" olarak adlandırılırken, 60'lar bir çeşit Rönesans olarak değerlendiriliyordu. Sinema geçmişine bakıldığında altın çağlar birbirini izlese de aslında başlangıcından bu yana yerinde sayıyor. Üçüncü milenyuma doğru biz sinema eğitimimizle ve basın geçiş kartlarımızla hımbıl hımbıl yürürken 90'lar da farklı olmayacağa benziyor.

Corliss ve Ebert'in çekişmeli kariyer tercihlerine gelince, bu durumun tamamen kapitalist toplumda ve belki de nihayetinde kapitalist bir dünyada yaşadığımız gerçeğiyle ilgili olduğunu hatırlatmak istiyorum. Ne olursa olsun, günümüzün aç gözlü dünyasında biraz daha fazla para kazanmak isteyen eleştirmenleri kınayacak en son insan ben olurdum. Üstelik eğer Agee ve Farber kendilerine ayrılan sınırlı alanlarda *Time* dergisi için muhteşem film eleştirileri yazabiliyorlarsa, Corliss'in de aynı uğraş içinde dikkate değer yazı yeteneğini kullanmaması için hiçbir neden yok (Kelime hesapları üzerinden yürütülen bu dar kafalı tartışma beni hayretler içinde bırakıyor: "İcaz nüktenin özüdür"- anlatımda kısalık nüktenin ruhudur deyişine ne oldu?) Eğer sinema konusunda az da olsa bir şeyler öğrenebildiysem, Corliss ve Ebert'in filmleri sahne sahne görsel olarak analiz etmenin eğitsel değerini gözlerinde fazla büyüttüklerini söylemeye cesaret edebilirdim. Saf ve tecrübesiz zihni adeta boş bir sayfa gibi olan bir seyirci kitlesiyle karşılaşıldığı zaman, sinemasal tekniğin en basit ve ilkel bir örneği bile büyük beğeni ile karşılanabilir. Bu fırsat Slavko Varkapich etkisi olarak adlandırılır.

Eğer meslektaşlarımın gelecekte karşılaşabilecekleri günaha teşvik eden istekler konusunda endişelerimi ifade edebilmeme izin verilseydi, Corliss'i umutsuzluk günahından kaçınması için uyarırdım. Ve Ebert'e onun Gene Siskel ile yaptığı başarılı Laurel-Hardy çalışmalarında risk altında olan şeyin, ne onun estetik sağlamlığı ne de duygusal samimiyeti olmadığı, fakat tam tersine kişisel konuşmalardan kavradığım kadarıyla, ısrarla içi boşaltılan saygısız bir espri olarak kitle izleyicisinin banalliklerine fazla bel bağlaması olduğunu söylerdim.

Yine de bunlar sinema besin zincirinde yukarılara tırmanmayı denerken hepimizin karşılaştığı günaha davet çağrıları. Benim için önemli olan şey şu ki, tanrılar evinin sütunları hala ayakta ve asla hiçbir tanrısal yönetmen hakkındaki görüşlerimi olumsuz yönde değiştirmek zorunda kalmadım. Fakat olduğundan daha az değer verdiğim ve hala ihmal ettiğim birçok yönetmen var. Her şeye rağmen geçmiş hala ümit dolu.

Çeviri: Nuray Hilal Tuğan
Başkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu

FİLM PRATİĞİNİN KİPİ OLARAK SANAT SİNEMASI[1]

David Bordwell[2]

La Strada (Sonsuz Sokaklar), *8½ (Sekiz Buçuk)*, *Wild Strawberries (Yaban Çilekleri)*, *Seventh Seal (Yedinci Mühür)*, *Persona*, *Ashes and Diamonds (Küller ve Elmaslar)*, *Jules ve Jim*, *Knife in the Water (Sudaki Bıçak)*, *Vivre sa vie (Hayatını Yaşa)*, *Muriel*... Bu filmler hakkında ne söylersek söyleyelim, kültürel normlar onlara bir yandan *Rio Grande* bir yandan da *Mothlight*'tan tamamen farklı bir rol biçer. Bunlar "sanat filmleri"dir ve bu ifadedeki hafif snobluğu göz ardı edersek bu filmlerle pek çok başka filmin sinemasal kurumun tamamen farklı bir dalını oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu makaleyi yazmaktaki amacım, "sanat sinemasını" kesin bir tarihsel mevcudiyet, bir dizi biçimsel kural ve içkin izleme süreçlerine sahip olan farklı bir film pratiği kipi olarak değerlendirmemizin faydalı olacağını savunmaktır. Bu makalenin kapsamı nedeniyle yalnızca birkaç çalışma çizgisi önerebilirsem de, sanat sineması kategorisinin inşasının hem olanaklı hem de aydınlatıcı olduğunu göstermeyi umuyorum.

Bu kadar farklı kültürel bağlamlarda üretilmiş olan filmlerin temelde benzer özelliklere sahip olabileceklerini iddia etmek kulağa ters gelebilir. Yine de ben, buna inanmak için bu filmlerin tarihteki yerinden kaynakla-

---

1 Bordwell, D. (2009). The Art Cinema as a Mode of Film Practice. L. Braudy & M. Cohen (Ed.). *Film Theory and Criticism* (s. 774-782). Oxford: Oxford University Press.

2 Bu makaleye yapıcı eleştirileri nedeniyle Edward Branigan, Noel Carroll, Bruce Jenkins, Janet Staiger ve Kristin Thompson'a minnettarım.

nan sağlam nedenler olduğuna inanıyorum. Uzun dönemde, sanat sineması ilk zamanların *film d'art*'ı ile Alman Dışavurumculuğu ve Yeni Nesnelcilik ve Fransız İzlenimciliği gibi sessiz ulusal sinema ekollerinin mirasçısıdır.[1] (Sanat sinemasının kaynaklarının tam kapsamlı bir tanımının Proust ve James'den Faulkner ve Camus'e edebiyatta modernizmi içermesi gerekir.) Daha da net olarak, ayrı bir kip olarak sanat sineması, II. Dünya Savaşı'ndan sonra, Hollywood sinemasının egemenliği sönmeye başlarken ortaya çıkmıştır. Amerika Birleşik Devletleri'nde mahkemelerden çıkan şirket ayrılıklarına ilişkin kararlar gösterimler için film sıkıntısına yol açmış, prodüksiyon şirketleri uluslararası piyasalara gereksinim duymaya başlarken gösterimciler de televizyonla rekabet etmek zorunda kalmışlardır. Avrupa'da, savaşın sona ermesiyle uluslararası ticaret yeniden başlamış ve film ihracatı ile ortak yapımlar kolaylaşmıştır. Thomas Guback, 1954'ten sonra filmlerin nasıl uluslararası bir izleyici kitlesi için yapıldığını anlatır.[2] Amerikan filmleri yabancı prodüksiyonlara sponsorluk sağlarken, yabancı filmler de Amerikan gösterimcilerinin gösterim saatlerini doldurmalarına yardımcı olmuştur. Bunun ardından gelen yeni gerçekçi filmler uluslararası sanat sinemasının ilk savaş sonrası örnekleri olarak kabul edilebilir. Bunları yeni dalganın çoğu eseri, Fellini, Resnais, Bergman, de Sica, Kurosawa, Pasolini vd. izlemiştir. Günümüzde sanat sineması Amerika Birleşik Devletleri'nde çok az ekonomik öneme sahip olsa da, *The Serpent's Egg* veya *Stroszek*'in de gösterdiği gibi halen devam etmektedir.

Bu sinema biçimsel özellikler ve izleme uylaşımlarından da oluştuğundan belli bir üretim/tüketim kipi belirlemek sanat sinemasını tam anlamıyla ifade etmez. Bunu söylemekle de, bu gibi filmlerin yaratıcılarının bir araya gruplanamayacak kadar büyük içkin farklılıklara sahip oldukları eleştirisine kapı açmış oluruz. Yine de, biçemsel araçlar ve izleksel motifler yönetmenden yönetmene farklılık gösterse de, biçem ve izleğin genel *işlevlerinin* sanat sinemasının tamamında önemli ölçüde sabit kaldığını göstermeye çalışacağım. Filmin anlatısal ve biçemsel ilkeleri sinemasal söylemin mantıksal olarak tutarlı bir kipini oluşur.

---

1 Sovyet montaj filmleri, Gerçeküstücülük ve *Arı Sinema* (*cinéma pur*) gibi daha köktenci avangart hareketlerin sanat sinemasının biçemi üzerinde çok fazla etkisi olmamış gibi görünmektedir. Anlatısal tutarlılıkta temel bir değişime neden olmamış olan deneysel biçemlerin Savaş sonrası sanat sinemasıyla kaynaştığına inanıyorum.

2 Bkz. Thomas Guback, *The International Motion Picture Industry* (Bloomington: Indiana University Press, 1969), çeşitli yerlerde.

GERÇEKÇİLİK, AUTEURLÜK, BELİRSİZLİK

Klasik anlatı sineması (paradigmatik olarak 1920'lardan beridir Hollywood'daki stüdyo filmleri) anlatı yapısı, sinemasal biçem ve izleyici etkinliği ile ilgili belirli varsayımlara dayanır. Bu varsayımları ayrıntılı bir biçimde tanımlamak[1] henüz tam anlamıyla mümkün olmamış olsa da, klasik sinemada anlatısal biçimin sinemasal temsili yönlendirdiği söylenebilir. Farklı bir biçimde söyleyecek olursak, neden-sonuç mantığı ve anlatısal parallelik, eylemlerini psikolojik olarak tanımlamış, amaç yönelimli karakterlerle yansıtan bir anlatı ortaya çıkarır. Anlatıdaki zaman ve mekan neden-sonuç zincirini temsil edecek şekilde inşa edilir. Bu amaçla sinemasal temsil, sabit kurgu (180° kuralı, devamlılık, çarpraz kurgu, "montaj ayrımları"), mizansen (örneğin, üç noktadan aydınlatma, perspektifli setler), sinematografi (belli kamera uzaklıkları ve mercek uzunlukları) ve ses (ses değiştirimi, dış sesle anlatı) biçimlerini kullanabilmektedir. Bu araçların kendilerinden daha da önemli olan, anlatıyı geliştirmekteki işlevleridir. İzleyici klasik filmi gerçekmişgibilik (*verisimilitude*) (x mümkün müdür?), genel uygunluk (x bu tür filmlere özgü mü?) ve kompozisyonun bütünlüğü (x öyküyü geliştirir mi?) ölçütleriyle izler. Bu arkaplan bilgilerle, artık sanat sinemasının öne çıkan bazı özelliklerini belirlemeye başlayabiliriz.

Öncelikle sanat sineması, kendisini açık bir şekilde klasik anlatı kipinin ve özellikle de olayların neden-sonuç ilişkisinin karşısında konumlar. Sanat filminde bu bağlantılar gevşekleşir, zayıflar. Örneğin, *L'Avventura*'da (*Serüven*) Anna kaybolur ve hiç bulunmaz; *A bout de Souffle*'da (*Serseri Aşıklar*) Patricia'nın Michael'a ihanet etme nedenini asla öğrenemeyiz; *Ladri di biciclette*'de (*Bisiklet Hırsızları*) Antonio ile oğlunun geleceği gösterilmez. Buna rağmen, sanat filmini yalnızca nedensel ilişkilerin gevşemesi ile nitelemek olmaz. Bu gevşemenin arkasındaki nedenlere, bu nedenleri ne gibi birlik kiplerinin izlediğine, filmin ne gibi okuma stratejileri gerektirdiğine ve bu sinemasal söylem düzeninde ne gibi çelişkiler bulunduğuna da bakmak gerekir.

Sanat sineması anlatısını iki ilke ile yönlendirir: gerçekçilik ve yaratıcı dışavurum. Bir yandan sanat sineması kendini gerçekçi bir sinema olarak tanımlar. Gerçek mekanlarda (yeni gerçekçilik, yeni dalga) geçer ve gerçek

[1] Örneğin, bkz. Philip Rosen, "Difference and Displacement in *Seventh Heaven*," *Screen* XVIII, 2 (Yaz 1977), 89-104.

sorunları (çağdaş "yabancılaşma", "iletişim eksikliği" vs.) ele alır. Bu gerçekliğin bir kısmı cinseldir; sanat sinemasının estetik ve ticari yapıları genellikle 1950 öncesi Hollywood'un kodlarını ihlal eden bir erotizme dayanır. *A Stranger Knocks* ve *And God Created Woman* (*Ve Tanrı Kadını Yarattı*) kadar *Jules ve Jim* ile *Persona* da bunu yansıtır. (Öte yandan *Le Mépris*'nin [*Nefret*] tam da sanat sinemasında erotik gösteri sorunsalıyla uğraştığı söylenebilir.) En önemlisi, sanat sineması "gerçekçi", yani psikolojik olarak karmaşık, karakterler kullanır.

Sanat sinemasının psikolojik nedenselliğe dayanması neredeyse klasiktir; karakterler ve bunların birbirleri üzerindeki etkileri merkezi bir rol oynar. Klasik anlatıdaki karakterlerin net ve kesin özellikleri ve hedefleri varken, sanat sinemasındaki karakterlerin tanımlı amaçları ve hedefleri yoktur. Karakterler tutarsız nedenlerle davranabilir (*La Dolce Vita*'da [*Tatlı Hayat*] Marcello) veya hedefleri konusunda kendi kendilerini sorgulayabilirler (*Wild Strawberries*'de Borg ve *Seventh Seal*'deki Şövalye). Seçimler belirsizdir veya seçim yapılmaz. Bu nedenle de sanat filminin anlatısında sürüklenen ve düzensiz bir nitelik vardır. Karakterler başıboş dolanarak filmden çıkabilir ve bir daha geri gelmeyebilirler; olayların sonucunda hiçbir şey olmayabilir. Hollywood kahramanı hızla ve doğrudan hedefe giderken; bir hedefi olmayan sanat filmi karakteri pasif bir şekilde bir durumdan diğerine sürüklenir.

Kahramanın güzergahı o kadar da rastgele değildir; güzergahın az çok tanımlı bir biçimi vardır: bir yolculuk (*Yaban Çilekleri*, *Sessizlik*, *Sonsuz Sokaklar*), bir idil (*Jules ve Jim*, *Elvira Madigan*, *Pierrot Le Fou* [*Çılgın Pierrot*]), bir arayış (*L'Avventura*, *Blow-Up*, *High and Low*), hatta bir filmin yapılışı olabilir (*8½*, *The Clowns*, *Fellini Roma*, *Day for Night*, *The Last Movie*, *Le Mépris*). Olayların giderek seyrekleşerek birbirini izlediği bireyin biyografisi özellikle de sanat sinemasının kırık erekselliğine uygundur (*La Dolce Vita* [*Tatlı Hayat*], *Apu Üçlemesi*, *Alfie*). Klasik kahraman mücadele ederken, sürüklenen kahraman bir güzergahın, filmin dünyasının ansiklopedik bir keşfini yapar. Belirli meslekler (*L'eclisse*'de [*Günbatımı*] borsacılık, *La Dolce Vita* ve *The Passenger*'da [*Yolcu*] gazetecilik) keşifsel bir anlatı biçimine daha uygundur. Böylece filmin *insanlık durumu* izlekselliği, "modern yaşamın" bir bütününü yargılama girişimi, aslında filmin gereksinimlerinden kaynaklanır: Karakterlerin bir hedefi olsaydı, yaşam da o kadar anlamsız görünmeyecekti.

Böyle bir düzen için vazgeçilmez olan, karakterlerin psikolojik durumlarını ifade edip açıklamalarına olanak verecek şekilde yeterince gevşek bir nedenselliğe sahip olmasıdır. Yavaş hareket eden bu karakterler her şeyi anlatırlar. Sanat sineması eylemden çok tepkiyle ilgilenir; kendi nedenlerini arayan psikolojik etkilerin sinemasıdır. Duyguların deşilmesi sık sık ve açıkça terapi ve tedavi olarak temsil edilirse de (*Through a Glass Darkly* [*Aynadaki Gibi*], *Persona*), böyle olmadığı durumlarda bile nedensellik akışı durur ve karakterler duygularının nedenlerini araştırmak üzere duraklar. Karakterler sık sık birbirlerine öyküler anlatırlar: yaşamöyküsel olaylar (özellikle de çocukluk anıları), fantaziler ve rüyalar. ("Dün gece garip bir rüya gördüm" tekrarlanan bir cümledir). Kahraman, hiçbir şeyi kaçırmayan çok hassas bir birey haline gelir. Filmin kendi dünyasını keşfi sırasında, kahraman sık sık bunalımın eşiğinde gezinir. Burada sıradan yaşamın ıstırabı, hafiflemeyen sefaletin keşfi yatar: örneğin *Europa 51*, *L'Avventura*, *Il deserto rosso* (*Kızıl Çöl*), ve *Une femme mariée*'nin (*Evli Bir Kadın*) kahramanları. Bazı durumlarda karakterler duygularının sosyal durumlardan kaynaklandığını kabul etmelidirler (*Ikiru* [*Yaşamak*], *I Live in Fear* ve *Shame*'de [*Utanç*] olduğu gibi). *Europe 51*'de bir komünist Irene'e bireylerin suçu olmadığını söyler: "Bir şeyi suçlayacaksan, savaş sonrası toplumumuzu suçla". Yine de, gruplar veya kurumlar düzeyinde bir analize çok ender rastlanır: sanat sinemasında sosyal kuvvetler psikolojik olarak hassas bireyi etkiledikleri ölçüde anlam kazanırlar.

Gerçekçilik kavrayışı filmin mekansal ve zamansal yapısını etkilerse de, sanat sinemasının gerçekçiliği bir olasılıklar yelpazesi içerir. Belgesel bir gerçeğe bağlılıktan (*Il posto* [*İş*]), yoğun psikolojik öznelliğe (*Hiroshima mon amour* [*Hiroşima Sevgilim*]) varan pek çok seçenek vardır. (İki itkinin aynı filmde bir araya geldiği durumda sanat sinemasının o pek bildik "yanılsama/gerçeklik" ikiliği ortaya çıkar.) Böylece iki okuma stratejisine olanak verilmiş olur. Klasik zaman ve mekan kavramlarına ilişkin ihlaller beklenmeyen ve bilinmeyen bir günlük gerçekliğin veya karmaşık karakterlerin öznel gerçekliğinin karışması olarak mazur görülür. Öykü düzeninde oluşan kurgusal oynamalar (özellikle de geriye dönüşler) *8½* ve *Hiroshima mon amour*'da olduğu gibi karakter öznelliğine bağlanırken süreyle ilgili oynamalar da gerçekçilikle (ilk yeni dalga filmlerindeki *ölü zamanlar* [*temps morts*]) veya psikolojik kökenlerle (*A bout de souffle*'daki atlamalar dağınık bir yaşam biçimiyle) açıklanır. Benzer şekilde de, mekansal temsil belgesel gerçekçilik (örneğin, dış çekim,

doğal ışık), karakter açımlanması veya aşırı durumlarda karakter öznelliğiyle açıklanabilir. André Bazin, yalnızca yaşamı andıran gevşek, rastgele bir anlatısal yapıya övgüde bulunduğu için değil, ama aynı zamanda, zaman ve mekanının gerçekçi sürekliliğini temsil etmek için ayrıcalıklı biçemsel araçları da (derin odak, derin mekan, hareketli kamera ve uzun çekim) göstermesiyle, sanat sinemasının ilk önde gelen eleştirmeni olarak görülebilir. Kısaca, hem nesnel hem de öznel gerçeğe yakınlığa verilen önem, sanat sinemasının klasik anlatı kipinden ayrılmasını sağlar.[1]

Fakat aynı zamanda, sanat sineması, *auteur*'ü filmin sistemi içinde bir yapı gibi öne çıkarır. Bu, auteur'ün biyografik bir birey olarak temsil edilmesinden değil (Fellini'nin, Truffaut'nun ve Pasolini'ninkiler gibi bazı sanat filmleri itirafsal okumaları davet ederse de), auteur'ün bir biçimsel bileşen, filmi bizim anlamamız için düzenleyen zeka haline gelmesindendir. Bununla ilgili olarak bir de, sanat filmi yönetmeninin Hollywood yönetmeninin sahip olmadığı bir özgürlüğe sahip olduğu mefhumu da dolaşır.[2] Bu çerçevede, auteur "iletişim kuran" (film ne *söylüyor*) ve "ifade edendir" (sanatçının *kişisel görüşü* nedir?). Starlar ve tanıdık türlerin yokluğunda, sanat sineması metni bütünleştirmek için auteur'lük kavramını kullanır.

Burada işleyen birkaç uylaşım vardır. Ehil izleyici filmi, anlatıda düzen bekleyerek değil, teknik dokunuşlar (Truffaut'nun dondurulmuş görüntüleri, Antonioni'nin çevrinmeleri) ve obsesif motifler (Buñuel'in kilise karşıtlığı, Fellini'nin şovları, Bergman'ın karakter adları) gibi biçemsel imzalar bekleyerek izler. Film ayrıca bir *eserdeki* bir bölüm olmaya da yatkındır. Bu strateji özellikle de çoklu film çalışmaları uzlaşımında (*Apu Üçlemesi,* Bergman'ın iki üçlemesi, Rohmer'in "Ahlaki Öyküleri" ve Truffaut'nun Doinel serisi) görünür kılınır. İşin uzmanları yönetmenin önceki filmlerine veya başkalarının eserlerine (yeni dalganın hürmet gösterileri) göndermeler yakalar.

---

1 Bu husus Christian Metz "The Modern Cinema and Narrativity," *Film Language,* çev. Michal Taylor (New York: Oxford University Press, 1974), 185-227'de ele alınmıştır.

2 Arthur Knight Hollywood filmini metaya yabancı filmi de bir sanat eserine benzetir: "Sanat komisyonlar tarafından üretilmez. Sanat, ifade etmesi gereken birşeyi olan bir bireye aittir...İşte bu yüzden sık sık yabancı filmlerin bizimkilerden "daha sanatsal" olduğunu işitiriz. Bu filmlerde bireysel ifadenin aciliyeti, vizyonlarında bağımsızlık ve tek beyinden çıkmanın tutarlılığı vardır." Michael F. Mayer, *Foreign Films on American Screens*" içinde (New York: Arco, 1965), vii.

Kendini, izleyicileri bu gibi auteur'lük alametleri konusunda bilgilendirmeye adamış küçük bir sektör vardır. Uluslararası film festivalleri, basındaki eleştiriler ve makaleler, yayınlanan senaryolar, film dizileri, retrospektifler ve film eğitiminin tümü de izleyicilere auteur kodlarını tanıtır. Burada önemli olan, sanat filminin kendini ifade eden bir bireyin eseri olarak okunmasıdır. Bu nedenle, *Auteur Politikası*'nın (*politique des auteurs*) sanat sinemasının hemen ardından ortaya çıkması, *Cahiers du Cinéma*'nın Bergman ve Antonioni kadar Hawks ve Minelli'ye de hayranlık duyması, Robin Wood'un hem Preminger hem de Satyajit Ray'ı takdir etmesinde şaşılacak birşey yoktur. Eleştirel bir girişim olarak, 1950'lerin ve 1960'ların *auteur* analizi sanat sineması okuma stratejilerini Hollywood sinemasına da uygulamaktan oluşuyordu.[1]

Auteur, filmde nasıl öne çıkar? *Screen*'de yakın zamanda yapılan çalışmalar anlatısal imlerin, özellikle de yönlendirmede boşluklar şeklinde ortaya çıkarak klasik metinde auteur kodunu ele verebildiğini göstermektedir.[2] Sanat sineması metninde auteur kodu, klasik normun tekrarlanan ihlalleri şeklinde tezahür eder. Olağandışı bir açı, izin verilmeyen bir kamera hareketi, ışık veya ortamda gerçekçi olmayan bir kayma, kısacası sinemasal mekan ve zamanın neden-sonuç ilişkisi bağlantısındaki herhangi bir bozulmadan kaynaklanan ve klasik ölçütlerden olabilecek her türlü sapma "auteur yorumu" olarak okunabilir. Filmin jeneriği bize, *Persona* veya *Blow-Up*'da olduğu gibi, auteur'ün gördüklerimiz üzerindeki gücünü haber verebilir. Filmin tamamı boyunca, anlatısal zekayı tanımamız ve onunla ilişkiye geçmemiz beklenir. Örneğin, Norman Holland'ın "bulmaca film"[3] diye adlandırdığı türde sanat sineması,

1 "Strateji Hawks, Preminger vs.'den Buñuel ve Resnais için olduğu gibi sanatçı olarak bahsetmekti." (Jim Hillier, "The Return of the Movie," *Movie*, no. 20 [Bahar 1975], 17.) Auteur eleştirisinin klasik anlatı sineması ile sanat sineması arasında ara sıra bir ayrım yapmadığını söylemeye çalışmıyorum. V.G. Perkins'in *Film as Film*'i (Baltimore: Penguin, 1978) gibi bir kitap, klasik sinemada yalnızca auteur'ün varlığı konusunda değil, aynı zamanda nedensel yönlendirme ve biçemsel ekonomi özellikleri konusunda da ısrarcıdır. Böylece Perkins, Antonioni ve Bergman'ın emek dolu yönetmen dokunuşlarının öyküsel eylem tarafından yeterince yönlendirilmediğini düşünür. Yine de, Perkins'in *Carmen Jones*'un jeep ayrımının karakterlerin hapsedilmesi ve özgürleşmesi bağlamındaki yorumu (s. 80-82) Hollywood montajı ve kamera yerleşiminin auteur'ün sembolik izlerini nasıl içerebileceğini göstermektedir.

2 Örneğin bkz. Mark Nash, "*Vampyr* and the Fantastic", *Screen* XVII, 3 (Sonbahar 1976), 29-67 ve Paul Willemen, "The Fugitive Subject," *Raoul Walsh*, der. Phil Hardy (Londra: Edinburgh Film Festival, 1974), 63-89.

3 Norman Holland, "The Puzzling Movies: Three Analyses and a Guess at Their Appeal," *Journal of Social Issues* XX, 1 (Ocak 1964), 71-96.

muammalar ortaya koyarak anlatısal eylemin önüne geçer. Klasik dedektif öyküsünde bulmaca *öyküseldir*: Kim yaptı? Nasıl? Neden? Oysa, sanat sinemasında bulmaca *olay örgüsüne* aittir: Bu öyküyü kim anlatıyor? Bu öykü niye böyle anlatılıyor? Anlatının bu şekilde şekillendirilmesinin bir başka örneği de ileriye atlayışlar, yani olay örgüsünün öyküde gelecekte olan bir eylemi temsilidir. Sonu geciktirmeyi ve anlatı kipini görünmez kılmayı amaçlayan klasik anlatı sinemasında ileriye atlayış kullanılması hayal bile edilemezken sanat sinemasında, ileriye atlayış, auteur'ün varlığını vurgulamak için mükemmeldir: anlatıcının, hiçbir karakterin bilemeyeceği bilgilerle bizimle nasıl dalga geçtiğini fark etmemiz gerekir. Hiç de az rastlanır veya istisnai olmayan bu durumlar, sanat sinemasının, öyküden çok olay örgüsüne ağırlık verme eğilimini gösterir: Anlatıcıyla oyun oynarız.

O halde, sanat filminin bütünleşme aracı gerçekçilik ve auteur'ün dışavurumu olacaktır. Ama bir yandan da bu araçlar çelişkili görünür. Nesnel veya öznel, gerçekmişgibilik müdahil bir auteur'le tutarlı değildir. İleriye atlayış, *Persona*'daki ikili sahne, *Le Mépris*'nin başlangıcındaki renkli filtreler gibi auteur'ün anlaşılabilirliğinin en güvenilir işaretleri gerçekçi olmaktan en uzak olanlardır. Buna karşılık, psikolojik belirsizliğin gerçekçiliğinin sınırlarını zorlamak da auteur'ün biçimlendirici elinin görünür olmayacağı gelişigüzel bir metne yol açacaktır. Kısaca, gerçekçi bir estetikle dışavurumcu bir estetiği birleştirmek zordur.

Sanat sineması *belirsizlik* aracını kullanarak sorunu sofistike bir şekilde çözmeye çalışır. Sanat filmi, klasik normdan sapmaları öne çıkarması, yani belli boşluklar ve sorunlar olması anlamında klasik değildir. Ama bu sapmalar gerçekçilik (gerçek hayatta böyle olur) veya auteur yorumu (belirsizlik semboliktir) olarak yeniden konumlandırılmaları anlamında *yerleştirilmiştir*. Böylece sanat filmi, belirli bir okuma yöntemi gerektirir. Ne zaman nedensellik, zamansallık veya mekansallık ile ilgili bir sorunla karşılaşsak önce gerçekçi bir güdü ararız. (Belirsizliğe yol açan karakterin ruhsal durumu mu? Yaşam böyle dağınık mı?) Öte yandan biraz aykırı bakıyorsak auteur yönlendirmesi ararız. (Burada ne "söyleniyor"? Normun ihlalinin gerekçesi nasıl bir önem taşıyor olabilir?) İdeal durumda, film duraklayarak karakter öznelliği, yaşamın karışıklığı ve auteur görüşünü yansıtır. Bir kategoride aşırı olan her şey başka bir kategoriye ait olmalıdır. Belirsizlikler süregelir ama oldukları

gibi, yani, *apaçık* belirsizlikler olarak anlaşılırlar. Kabaca ifade edecek olursak sanat sinemasının sloganı "Emin olamadığın yerde, maksimum belirsizlik oku" olabilir.

Bu eğilimlerin dramı *Giulietta degli spiriti* (*Ruhların Giuliettası*) ve *Il Deserto Rosso*'da görüldüğü gibi bir filmin tamamına yayılabilir. Fellini'nin filmi, auteur anlatısının öne çıkmasının karakter öznelliğini temsil etme girişiminden önce nasıl çökebileceğini gösterir. Giulietta'nın sanrılarında, film, dışavurumculuğa kayar. *Deserto Rosso*'da ögeler daha dengelidir. Ada fantazisini bir tarafa bırakacak olursak, herhangi bir sahnedeki renk düzenini aynı anda iki farklı etkide okuyabiliriz: psikolojik gerçekmişgibilik (Giulietta hayatını çöle benzetir) veya auteur yorumu olarak (anlatıcı olarak Antonioni bu endüstriyel manzaranın bir çöl olduğunu söyler).

Sanat filminin düzenleniş şekli, belirsizliği en üst düzeye çıkarma olanağı veriyorsa, film nasıl sonlandırılmalı? Çözüm açık uçlu anlatıdır. Filmin epizodik yapısı ve karakter hedeflerinin azlığı düşünüldüğünde, genellikle öyküde net bir çözüm olmayacaktır. Anna'nın asla bulunmayacağı gibi, *L'Avventura*'nın sonu çiftin başına neler geldiğini göstermez. *Les 400 Coups*'un (*400 Darbe*) kapanışındaki dondurulmuş görüntü, tam da; *Knife in Water*'in sonunda iki yol ağzında duran araba gibi anlatıdaki çözümsüzlüğün göstergesi haline gelir. Sınırları zorladığında sanat filmi $8^{1/2}$ ya da *Persona* gibi, nedensel olarak yeterli bir sonu olmayan ama birkaç farklı noktada sonlanıyor gibi görünen bir film yaratır. Böyle filmlerin sizi düşündürdüğü şeklindeki 1960'ların popüler yorumu çok da yanlış değildir: belirsizlik ve izleksel yorumla oynama film bittiğinde de bitmez. Ayrıca, düşündürücü son auteur'ün de alçakgönüllü bir zekaya sahip olduğunu gösterir. O da yaşamın sanatın olabileceğinden çok daha karmaşık olduğunu bilir ve bu karmaşıklığa saygı göstermenin tek yolu nedenleri sallantıda, soruları cevapsız bırakmaktır. Açık ve keyfi sonla sanat filmi, belirsizliğin anlaşılabilirliğin egemen ilkesi olduğunu, filmi öyküden çok anlatım için izlememiz gerektiğini, yaşamın sanat kadar tertipli olmadığını ve *bu sanatın da bunu bildiğini* bir kez daha ortaya koyar.

TARİHTE SANAT SİNEMASI

Sinemanın bir kipinin aşağıdaki açıklanışı daha ayrıntılı inceleme gerektirirse de, sonuç olarak gelecekteki çalışmalar için bazı yollar açmaya yeterli olabilir.

Sanat sinemasını diğer sinemasal uygulamalardan yalıtılmış bir şekilde inşa edemeyiz. Sanat sinemasının her iki yanında, onu tanımlayan yakın kipler vardır. Bu kiplerden biri klasik anlatı sinemasıdır (tarihsel olarak egemen kip). Ayrıca bir de, filmin sürekli olarak anlatının tutarlılığı ile sinemasal temsilin algısal ayrılıkları arasında bir gerilimde kalmasına neden olan, anlatısal yapının sinemasal biçemden radikal ayrımını sunan bir biçimsel özellikler ve izleme protokolleri grubundan oluşan modernist sinema vardır. Modernist sinemanın sanat sinemasının olduğu anlamda belirsiz olmadığını belirtmeliyiz. Temel izleme stratejisi izleksel kararsızlık değil, algısal oyundur. Modernist sinema benim için (çeşitli koşullar altında) *October (Ekim)*, *La Passion de Jeanne d'Arc* (*Jeanne d'Arc'ın Çilesi*), *Lancelot du lac* (*Gölün Lancelot'su*), *Playtime* (*Oyun Zamanı*) ve *An Autumn Afternoon* gibi filmlerle tezahür eder. [Bunlar tanımlandıktan sonra] Sanat sineması bu gibi yakın kiplerle bağlantılı olarak konumlandırılabilir

Sanat sinemasının klasik anlatı sinemasıyla olan karmaşık tarihsel ilişkisini de incelememiz gerekir. Normdan sapmaların gerçekçilik veya auteur dışavurumu olarak anlaşılmaları için sanat filminin klasik bir arkaplana gereksinimi vardır. Bu nedenle sanat sineması, Antonioni'nin dedektif öyküsünü kullanmasından yeni dalgada açıkça yapılan alıntılamalara varan pek çok şekilde klasik sinemaya şapka çıkarır. Sanat sinemasının da klasik sinema üzerinde bir etkisi olmuştur. Nasıl Hollywood sessiz sineması avangart araçları ödünç almış ama bunları anlatısal amaçlarla kullanmışsa, yakın zamandaki Amerikan filmlerinde de sanat sineması araçları kullanılmıştır. Ancak, bu gibi araçlar şiddet veya komedi için sıçramalı kesme ve final için donuk kare kullanımı gibi nedensel olarak yönlendirilmiş işlevlere uyarlanmıştır. (*Les 400 coups*'daki donuk karenin anlatısal çözünürlüğünü *Butch Cassidy and the Sundance Kid*'deki (*Sonsuz Ölüm*) güçlü kapanışla karşılaştırın). Daha da ilginci, Hollywood'da bir sanat sinemasının doğuşuna da tanıklık etmişizdir. *2001: A Space Odyssey* (*2001: Uzay Macerası*) ve *Five Easy Pieces*'in açık uçları ile *The Conversation*, *Klute* ve *Three Women*'in psikolojik belirsizliği sanat filminin uylaşımlarının özümsendiğini göstermektedir. (Çok kabaca basitleştirecek olursak *The Godfather I*'i klasik bir anlatı filmi ve *The Godfather II*'yi daha çok bir sanat filmi olarak değerlendirebiliriz). Ancak, Hollywood sanat sinemasının özelliklerini benimsemekteyse de, bu sürece sadece kopyalamak olarak değil, karmaşık bir dönüşüm olarak bakmalıyız. Özellikle de Amerikan film türleri, (Altman ve Coppola'nın

eserlerinin gösterdiği gibi) sanat sineması uylaşımlarının yeni yönlere doğru çekmek üzere müdahale etmektedir.[1]

Bazı klasik film yönetmenlerinin de sanat sinemasına yakın olduklarını söylemek mümkündür. Hemen akla gelenler Sirk, Ford ve Lang ise de, belki en önemli örnek Alfred Hitchcock'tur. Hitchcock her anlamda sanat sinema auteur'ününküne benzeyen metinsel bir persona yaratmıştır; tüm klasik filmler arasında Hitchcock'unkilerde, anlatısal sürecin en çarpıcı şekilde öne çıktığı iddiasında bulunabiliriz. *Psycho* (*Sapık*) gibi bir film, psikolojik nedenselliği, kahraman/rakip (iyi/kötü) çatışması, dedektif öyküsü ve sürekli zaman anlayışı ile tekbiçimli mekanlarıyla klasik metnin, baskı altında nasıl klasik sistemin bir reddi olabileceğini gösterir: yetersiz psikolojik açıklama (psikiyatristin anlatısı); yalnızca bir konum, boş bir uzam olarak karakter (kahraman arka arkaya üç karakter olur, rakip ise önce iki karakter olur, sonra da ikisi tek karaktere dönüşür) ve sanat filminin anlatısal yaklaşım sorunsalını gündeme getiren görüş açısındaki can alıcı kaymalar. Hitchcock sinemasının hem kitleler hem de İngiliz edebiyatı profesörü için olan cazibesi klasik anlatı ile sanat filmi anlatısının bu başarılı birleşmesinde yatıyor olabilir.

Diğer yandan bakıldığında sanat sineması modernist sinemanın evcilleştirilmesini temsil eder. Sanat filmi, anlama taze bir tutarlılık getiren "gerçeklik", karakter öznelliği, auteur görüşü gibi aracı yapılar yaratarak modernizmin anlatısal nedenselliğe olan saldırısını yumuşatmıştır. Rossellini, Eisenstein, Renoir, Dreyer ve Ozu'nun çalışmaları sanat sineması okuma stratejileri tarafından sindirilebilir bulunmuş ve bu yönetmenlerin her biri kendine özgü bir auteur dünya görüşüne sahip olarak kabul görmüşlerdir. Öte yandan, modernist sinema da, sanat sinemasını önemli bir başlangıç noktası kılan şekillerde yanıt vermiştir. *Gertrud*'da Dreyer'in yarattığı algısal yüzey o kadar inceltilmiştir ki tüm belirsizlikler ortadan kalkar ve geriye anlatısal bir boşluk kalır.[2] *L'Année Dernière á Marienbad*'da (*Geçen Yaz Marienbad'da*) Resnais nedenselliği tamamen yok ederek, karakter öznelliği öncülünü yıkmak için sanat sinemasının kendi uylaşımlarını kullanır. *Nicht Versöhnt*'te Straub ve Huillet sanat sinemasının geriye

---

1 Bkz. Steve Neal, "Yeni Hollywood Sineması," *Screen* 17, 2 (Yaz 1976), 117-122 ve Paul Willemen, "Notes on Subjectivity: On Reading Edward Branigan's 'Subjectivity Under Siege,'" *Screen* XIX, 1 (İlkbahar 1978), 59-64. Bkz. Robin Wood, "Smart-Ass and Cutie Pie: Notes toward an Evaluation of Altman," *Movie* no. 21 (Güz 1975), 1-17.

2 Bkz. David Bordwell, *The Films of Carl Theodor Dreyer* (Berkeley: University of California Press, 1981).

dönüş yapısını ve ölü zamanları alarak karakter psikolojisi veya auteur yorumuna indirgenemeyen bir sisteme boş aralıklar katmışlardır. Nagisha Oshima, *The Ceremony* ve *Death by Hanging*'de yeni dalganın fantazi yapıları ve anlatısal işaretlerini politik analitik amaçlara dönüştürmüştür. 1960'ların sanat sinemasının önde gelen isimlerinden biri olan Godard, görünüşe göre 1968'e gelindiğinde sanat sinemasını sorgulamaya başlamıştı. (*Deux ou trois choses que je sais d'elle* [*Onun Hakkında Bildiğin 2-3 Şey*], *Il Desserto Rosso*'nun, hatta *Une femme mariée*'nin [Evli Bir Kadın] bir eleştirisi olarak görülebilir.) Godard ayrıca, *Tout ve bien* [*Her Şey Yolunda*] ve ondan sonraki eserlerinde ideolojinin birliği konusundaki sanat filmi varsayımlarının analizi için Brechtyen ilkeleri kullanmasına olanak tanıyan montaj konusuna da geri dönmüştür. Bazılarının iddia ettiği gibi sinemada tarihsel-materyalist bir düzen ortaya çıkmaktaysa, sanat sineması bunun hem arka planı, hem de hasmı gibi görülmelidir.

Çeviri: Yeşim Özben



Antonioni'nin Serüven'inde bir adadaki tatilciler asla bulamayacakları kayıp arkadaşlarını ararlar (1960). "...sanat sineması kendini açık şekilde klasik anlatı kipine ve özellikle de olayların neden sonuç bağlantısına karşı tanımlar....Klasik anlatıdaki karakterlerin net ve kesin özellikleri ve hedefleri varken, sanat sinemasındaki karakterlerin tanımlı amaçları ve hedefleri yoktur".

KURUM OLARAK SANAT SİNEMASI[1]

Steve Neale

Bu makalenin amacı, "Sanat Sineması" olarak adlandırılan olgunun, bazı Avrupa ülkelerince hem yerel pazarlarındaki Amerikan hâkimiyetine karşı çıkmak, hem de kendilerine ait bir film endüstrisi ve film kültürü gelişmesine yardım etmek üzere giriştikleri çabaları içindeki rolünü, çağdaş ve tarihsel örnekler üzerinden ana hatlarıyla ortaya koymaktır. Bu konunun bağlamı İngiltere'deki bağımsız sinema etrafında dönen mevcut tartışmalarla sıkı sıkıya ilintilidir. Bu tartışmalar özellikle filmlerin yapım, dağıtım ve gösterim koşullarını finanse etmede ve bu konuda gerekli yasal düzenlemeleri gerçekleştirmede devletin rolü ve bu rolle, İngiliz sineması ve İngiliz film kültürünü yenileme ya da daha radikal olarak dönüştürme üzerine potansiyel stratejiler arasındaki ilişkiye odaklanır. Özellikle bu stratejilerin her birinin, mevcut biçimiyle bağımsız sinemayı merkeze alması tartışma konusudur. Bir dizi etken ve olay, bu tartışmaların öneminin ve zorunluluğunun artmasına katkıda bulunmuştur. Bunlar arasında yerli ana akım film endüstrisinin süregiden gerileyişi, dördüncü televizyon kanalının doğası hakkındaki öneriler ve bu konuda yapılan tartışmaları ve bir "Britanya Film Otoritesi" kurulmasına ilişkin önerilere karşılık olarak Bağımsız Yapımcılar Derneği (AIP) ve Bağımsız Sinemacılar Derneği'nin (IFA) Avrupa'da Sanat Sineması'nın rolünü ve işlevini (oldukça farklı biçimde) ortaya koyan açıklamalarını anabiliriz. Son olarak en az diğerleri kadar önemli bir etkeni, *Radio On* (1979) filmi ve

[1] Neale, S. (1981). Art Cinema as Institution. *Screen,* 22 (1), s. 11-39.

BFI Yapım bölümünün ticari endüstri sektörüne gösterim düzeyinde girebilecek ve belki de sektör içinde bir çeşit İngiliz Sanat Sineması'nın (bağımsız sinema formlarının şu anda mevcut olandan bütünüyle farklı bir düzeyde gösterimini ve tartışılmasını sağlayacak bir sinemanın) gelişebilmesi için boşluk açabilecek filmlerin yapımını ve promosyonunu üst düzeyde destekleme stratejisini anmamız gerekir. Bu stratejinin temeli John Ellis'in *Screen*[1] dergisinde yayınlanan Sanat Sineması hakkındaki makalesinde belli bir ölçüde ana hatlarıyla anlatılır. Geoffrey Nowell-Smith ise *Radio On* olayı ve bu özel örnek çerçevesinde söz konusu stratejinin belirsizliklerini ve sorunlarını ana hatlarıyla ortaya koyar.[2] Bu nedenle bu argümanlara ve tartışmalara doğrudan girmek niyetinde değilim. Benim yapmak istediğim, başka ülkelerden ve başka zamanlardan örnekleri inceleyerek konuyla ilgili bazı belirsizliklere ve sorunlara değinmek, sadece anaakım ticari sinema ve anaakım televizyon dışında yapılan filmler olarak değil, Nowell-Smith'in deyimiyle "konuştuğu dille, üretildiği ve dolaşıma girdiği koşullarla her anlamda sinemanın sınırlarında" yer alan bir pratik olarak bağımsız sinemayı bekleyen bazı tehlikeleri ve meseleleri ortaya koymak ya da yeniden ifade etmektir.[3]

1960'lar boyunca ve özellikle 1970'lerin başında "popüler kültür" ve Hollywood'u çevreleyen polemiklerin doruğa çıktığı bir dönemde Sanat Sineması sık sık "düşman" olarak tanımlandı. "Yüksek sanat" ideolojilerinin kalesi olarak Sanat Sineması, *Sight and Sound* dergisinin ve egemen eleştirel çevrelerin desteklediği, bu nedenle mücadele edilmesi gereken bir sinema biçimiydi. Parodileştirerek aktaracak olursak bu tartışma Siegel, Fuller, Hitchcock, Hawks ve Corman'la Antonioni, Bergman ve Fellini'yi, türle kişisel ifadeyi, bazı aşırı örneklerde çöplükle beğeniyi, histeriyle dizginlenmişliği, enerjiyle estetik uygunluk (*decorum*) ve kaliteyi, *Underworld USA* (1960) ve *Bringing Up Baby* (1938) filmleriyle *Persona* (1966), *La Dolce Vita* (1960), *8½* (1963) ve *Kızıl Çöl* (1964) filmlerini karşı karşıya getiriyordu.

Burada basitleştirilerek parodi halinde verilen tartışmalarda türlü karmaşıklıklar kesişiyordu. Bu karmaşıklıklar içinde özellikle *Movie* ve *The Brighton Film Review* (ve bu sonuncusunun devamı niteliğindeki *Monogram*) dergilerinin Antonioni, Bergman ve Fransa'daki yeni dalgaya ilişkin

1 John Ellis, 'Art Culture and Quality – Terms for a Cinema in the Forties and Seventies', *Screen*, 19 (3), 1978.

2 Geoffrey Nowell-Smith, 'Radio On', *Screen*, 20(3/4), 1979/80, s. 29-39.

3 A.g.e., s. 36.

dikkatli analizleri ve titiz yaklaşımları, *Cinema* dergisinin Cocteau, Anger, Warhol vb. gibi belli avangart isimlere yönelik ilgisi ve birçoklarının Hollywood'u sanatçıları ve *auteur*'leri açısından analiz etme isteği vardı.

Bu tartışmalar ve polemikler hakkında söylenecek ilk şey, bunların büyük ölçüde edebiyat ideolojilerinin sağladığı kavramlara bağlı olmasıydı. İkincisi, Sanat Sineması nadiren tanımlanıyordu. Popüler kültür tartışmaları bağlamında sıklıkla Leavisçiliğin, özellikle "sol" Leavisçiliğin öneminden bahsediliyordu. Leavisçiliğin çelişkileri bir yandan popüler sinemanın onaylanmasına, onun biçemlerine, anlamlarına ve yapılarına yönelik titiz bir ilgiye yol açıyor, diğer yandan Hollywood ve onun *auteur*'lerine ilişkin bilgi üretmede başarılı olduğu kanıtlanmış, oldukça geleneksel bir yazarlık kavramını sürdürüyordu. Ancak özel olarak bu ideoloji Hollywood'un kurumlarını ve koşullarını incelemekten çok, sanatçılarını değerlendirmekle ilgiliydi. Aynı şekilde bu durum, sinemanın sanatı ve sanatçılarıyla Avrupalı varyantlarını da içerecek biçimde ilgilenen daha büyük bir projenin bir parçasıydı: Robin Wood, Bergman ve Antonioni üzerine olduğu gibi, Hitchcock, Penn ve Hawks üzerine de kitaplar yazabilirdi. Bu nedenle Sanat Sineması'nı bir kurum olarak ele alan sistemli bir ilginin olmaması şaşırtıcı değildir. Sanat Sineması'nın metinleri, finans kaynakları, yapım, dağıtım ve gösterim biçimleri ve çevreleri, devletle ilişkisi, onu desteklemek ve yüceltmek için kullanılan söylemlerin doğası, bu söylemlerin kurumsal temeli, bu ögelerin her birinin kendi içinde ve karşılıklı ilişkileri ya da uluslararası film endüstrisinin yapısı asla sistematik olarak analiz edilmemişti.

Bu ögelerin hepsi Sanat Sineması için yaşamsal önemdedir. Sanat Sineması kendi tarihi içinde tekrar eden bir dizi karakteristik niteliği bulunmasına rağmen, hiçbir biçimde belli metinsel nitelikleri olan filmlerle ilgili bir mesele değildir. Sanat filmleri görsel biçeme yönelik vurgu (bakışın kurumsallaştırılmış bir gösteriye değil bireysel bir bakış açısına göre biçimlenmesi), Hollywood tarzı aksiyonu bastırma ve bunun sonucu olay örgüsünden çok karakterin üzerinde durulması ve dramatik çatışmanın, karakterlerin iç dünyasına taşınmasıyla kendini belli etme eğilimindedir. Birimleri Hollywood filmlerini belirleyen niteliklerden farklı olma eğilimindeki bir tavırla kaydedilip dile getirilen *proairetic*[1] koda uyan farklı bir metinsel ağırlığı vardır. Eylem ve eyleyen

[1] Bkz. Roland Barthes. *S/Z*, Hill and Wang, New York, 1974. [Türkçe çevirisi için Bkz. *S/Z*.

arasında farklı bir hiyerarşi kuruludur. Bu ikisi arasındaki ilişkiyi daha farklı motivasyon dizileri sağlar. Eğer sinema bugüne dek büyük ölçüde romansılığın devamı için uğraşan bir kurum olma eğilimindeyse, tarihsel olarak filmin en çok Sanat Sineması'nın kurumsal uzamı içinde kimi zaman modernist romanı (Faulkner, Dostoyevski, *Yeni roman*) tereddütlerle arka plana atarak Eliot, Mann, James ve Tolstoy gibi yazarlarla özdeşleştirdiğimiz romansı biçime yaklaştığını söyleyebiliriz. Bu arada Hollywood ise popüler kurmaca türleriyle ilişkilendirdiğimiz romansı biçimleri üretme ve yeniden üretme eğilimindedir. Ayrıca Sanat filmlerinde metin düzeyinde telaffuzu, yani yazara ait sesin (ve bakışın) gösterenlerini imleyen özelliklerin işlenmiş olduğu da doğrudur. Bu özelliklerin kesin doğası, kısmen aynı özelliklerin eşzamanlı olarak sergilediği başka bir işlevden kaynaklandığı için, tarihsel ve coğrafi olarak farklılıklar gösterir. Bu işlev de, söz konusu metni ya da metinleri Hollywood'un ürettiği metinlerden farklılaştırmaktır. Bu nedenle belli bir zamanda Hollywood filmlerinin hangi özelliklerinin egemen ya da karakteristik olarak algılanıyor ya da düşünülüyorsa, sanat filmlerinin özellikleri, ona göre değişiklik gösterir. Yeni gerçekçi filmlerde söz konusu özellikler set dışı çekim mekanları, yıldız oyuncuların eksikliği, uzamsal ve zamansal sürekliliğin dile getirilmesiyle ilgili kodların işlenmesinde sistemli olmayan bir belirsizliktir. Bu özelliklerin tümü birden gerçekçiliği çağrıştırır ve Sanatın belli tanımları ve söylemleri gerçekçilik ideolojisi içerdiği ve dönemin Hollywood filmlerini imleyen özelliklerle basitçe karşıtlık oluşturduğu ölçüde sanatı imleyen olumlu işaretler olarak iş görürler. Öte yandan bir Antonioni filminde bu işlevleri sergileyen spesifik özellikler daha başkadır. Bu kez karşımıza çıkan özellikler arasında genellikle bir yandan aşırı *de-dramatizasyon* ve ona doğal olarak eşlik eden zaman-uzamsal "yoğunluk" eksikliği, karakter motivasyonunun sorunsallaştırılması ve ilgi ağırlığının bir yanda insan figürü, diğer yanda arazi ve dekor olmak üzere yeniden dağıtılması yer alır. Antonioni filmlerinin ve yeni gerçekçiliğin özellikleri, Hollywood filmlerinin metinsel özelliklerinden eşit derecede farklı olma anlamında birbirlerine benzerler. Ayrıca bunlar, sanatın diğer temel özelliğiyle, sanatı öznel ifade olarak tanımlayan Romantik görüşle ilişkili özelliklerdir. Hem ifadeyi, dolayısıyla hem de sanatın kendisini imleyen işaretler olarak iş görürler.

Farklılaşma işlevi can alıcı önemdedir. Eğer sanat filmleri yukarıda aktarılan türde özellikleri sergileme eğilimindeyse, bunun bir nedeni de söz

Çev. Sündüz Öztürk Kasar. YKY, 1996.].

konusu özelliklerin Hollywood'un kullandıklarıyla karşıtlık içinde olmasıdır. Aynı şekilde kısmen bu gerekçeyle sanatın imlerini yerleşik kültürel kurumlarda dolaşıma sokan özelliklerdir bunlar. Bunun önemi Sanat Sineması'nın, söz konusu kurumların ürettiği tanımlamalara ve değer yargılarına bağımlı olduğudur. Bunların söylemleri hemen her zaman şu ya da bu biçimde yerli film pazarında Amerikan hâkimiyetine karşı çıkmayı hedefleyen ülkelerde Sanat Sineması'nı destekleyecek ölçütleri dile getirmeyi içerir. Bu durumda sanat, yerli sinemanın gelişebileceği, eleştirel ve ekonomik damgasını vurabileceği bir alandır.

Bu denklemi tersine çevirecek olursak, Hollywood'la pazar payı için rekabete girmek ya da o pazarda kendine ait bir alan elde edebilmek için belli bir ulusal film endüstrisinin ürettiği filmler, her durumda kendilerini Hollywood'da üretilenlerden farklılaştırmak zorunda olacaklardır. Bunu yapmanın bir yolu yüksek sanata ve ülkeye özgü kültürel geleneklere dönmektir. Her durumda filmler farklı sinemalarda gösterilecek ve farklı dağıtım ağlarınca dağıtılacak, farklı metinsel karakteristik özelliklere sahip olacaklardır. Bu tür farklılıkları kurarken ve sürdürürken, filmler neredeyse kesinlikle sanatı ve kültürü tanımlamaya ve sürekli kılmaya yarayan söylemlerle örtüşecek ve aynı söylemlerle desteklenecekleridir. Bu desteği yitirmenin tek gerekçesi, bu söylemlerin toplumsal, cinsel, politik ve estetik sınırlarının aşılması olabilir. Böylesi durumlarda ise sanat filmleri kendilerini avangart, ajit-prop, pornografi vb. gibi daha farklı kurumsal dolaşım alanları içinde bulurlar.

Sanat ve kültür söylemlerinin Hollywood'a düşmanca yaklaşmak için birçok farklı dayanağı ve gerekçesi vardır. Aynı şeyi yeni gerçekçilikten Fellinivari fanteziye, Dreyer ve Bergman'ın ciddiyetinden Bertolucci ve Chabrol'un görkemli görsel seyirliğine, Antonioni, Godard ve Resnais'nin görece radikal anlatısal deneyselliğinden Visconti, De Sica ve Truffaut'nun geleneksel öykü anlatımına, Bertolucci'nin Marksizminden Truffaut'nun romantik hümanizmine vs. farklı türlerden sanat filmleri için de söyleyebiliriz. Ancak tüm bu çeşitlilik hem Sanat Sineması'nın ekonomik altyapısıyla, ticari ağırlıklı yapım, dağıtım ve gösterim koşullarıyla hem de genel olarak kültürel söylemlerde, özel olarak yüksek sanat ve kültür söylemlerinde belirgin olan yinelemelerle sınırlıdır. Doğal olarak yukarıda anılan özelliklerin ve ögelerin görece sabitliği de bu sınırları oluşturur. İfade işaretlerinin kendileri heterojen oldukları durumlarda bile onları homojen bir biçimde okuyan ve konumlan-

dıran (her işaret, eşit biçimde yazarın göstergesi olarak iş görür) bir kurumun alanında birleşme ve stabilize olma eğilimindedirler. Aynı kurum, ticari temelli yapım, dağıtım ve gösterim pratikleriyle uyumlu olarak bu anlamı harekete geçirir (yazarın işareti, filmsel üretimi damgalayıp satmak için bir tür marka adı olarak kullanılır).

Sanat Sineması tartışmasını somutlaştırmak, bu tartışmayı, kendisiyle ilişkili bazı faktörlerden ve ögelerden ayırmak ya da yenileriyle ilişkilendirmek için, Sanat Sineması'nın üç farklı ülkede, Fransa, Almanya ve İtalya'da nasıl kurulduğuna ve nasıl sürdürüldüğüne, bazı örnekler üzerinden daha ayrıntılı olarak bakmayı tercih ederim. Her örnekte Hollywood'un bu ülkelerin kitle pazarında I. Dünya Savaşı sonrasında hâkimiyetini artırdığı olgusuna, tarihsel ve kuramsal bir hareket noktası olarak odaklanmak istiyorum. Buradan hareketle, tekrar eden bir dizi temayı, konuyu ve karakteristik özelliği ortaya çıkarmak, bir takım farklılıkları ve özgül durumları saptamak mümkün olacaktır. Ayrıca bu örnekleri son olarak İngiltere'deki mevcut durumla ve özel olarak bu durumun etkilediği İngiliz bağımsız sinemasının yapıtlarıyla ve sorunlarıyla ilişkilendirmeden önce ortaya konacak taslakta ayrıntıları verilmemiş bir iki önemli noktayı eklemek mümkün olacaktır.

Fransa

Savaş öncesi Fransa'sında özel olarak orta sınıf seyirciyi çekmek için tasarlanmış sahne klasikleri üreten *Le Film d'Art* şirketi bünyesinde Sanat Sineması doğasını taşıyan bir şeyler olsa da, birçok Avrupa ülkesinde olduğu gibi burada da asıl olarak savaş sonrası yaraları sarma döneminde Hollywood'un etkisinin yayılmasıyla ulusal üretimde bir çeşitlenme kendisini gösterir. Bu çeşitlenme filme yönelik büyük bir entelektüel ilgiyle ve (bu ilgi hemen her zaman özgün bir sanat formu olarak sinemanın doğasını tanımlamaya yönelik kuramsal bir kaygıyla kendisini gösterir) deneysel formların yapımının başlamasıyla gerçekleşir.

Savaş öncesinde *Pathé Frères*, dünyanın en büyük film şirketlerinden biridir. Ancak savaş sürerken Alman işgali yerli pazarı küçültür ve Alman filmlerine açarken Amerika filmlerini Fransa'ya boca etme fırsatıyla karşı karşıya kalır. Gazeteci Henri Diamant-Berger, haftalık *Le Film* dergisine şöyle yazar: "İngiliz yapımlarının adı bile okunmuyor. Britanya artık Amerikan film endüstrisinin bir sömürgesinden başka bir şey değil. Eğer bu örneği bir uyarı olarak

almazsak aynı kaderi biz de paylaşabiliriz."[1] Bundan yaklaşık on yıl sonra Léon Moussinac yalın bir biçimde durumu özetler: "1914'de dünyada gösterilen filmlerin %90'ı Fransız'dı. 1928'e geldiğimizde %85'i Amerikan filmleri oldu."[2]

Fransa'daki endüstri, savaş sürerken çöktüyse de aynı dönem sinemaya yönelik ilk güçlü entelektüel ilgiye de tanıklık eder. De Mille'in *The Cheat* (1915) filmi, birçok Fransız entelektüeli için özel bir katalizör görevi görür. Bu entelektüel ilgi, Abel Gance'ın *La Roue* (1921) filmiyle sürer ve bu dönemde birçok ülkeyle aynı anda ticari olmayan sinema salonlarının kurulması, sinema çevrelerinin kendilerini göstermesi ve sinemasal avangardın gelişimiyle birlikte sinema "sanat"ına adanmış kitap ve dergiler ortaya çıkmaya başlar. 1920'de İtalya doğumlu sanat eleştirmeni Riccioto Canudo tarafından Yedinci Sanatın Dostları Kulübü (*Club des Amis du Septième Art*) kurulur. İtalyan fütüristlerin ve kübistlerin destekçisi olan Canudo, hatırı sayılır bir sanatçı ve entelektüel çevresini kulübüne çekmeyi başarır. Colette, Coceau, Aragon, Germaine Dulac ve Marcel L'Herbier gibi isimlerin katkı sağladığı *Le Film* dergisinin editörü Louis Delluc, *Ciné Clubs de France*'ı kurar (daha sonra bu kulüp, Canudo'nun 1923'de ölümünün üzerine *Club des Amis du Septième Art* ile birleşir). 1925 yılında Germaine Dulac, Fransız Sinema Kulüpleri Federasyonu'nu kurar (*Fedération française de Ciné-Clubs*). 1924 yılında, Paris'de *Vieux Colombier* ve *Studio des Ursulines* adında, Sanat Sineması'na özel iki sinema salonu açılır.

Fransız avangartlarının ortaya çıkmasına adanmış bu sinemalar aynı zamanda yabancı filmler, özellikle 1920'lerde Avrupa üzerinde önemli bir etkisi olan Sovyet filmleri de gösterirler. Yukarıda bahsedilen figürlerin bazılarının, deneysel filmleri sadece gösterimlerine katılım sağlayarak desteklemekle kalmadıklarını, bu filmler hakkında yazdıklarını ve bizzat bu filmleri ürettiklerini kaydetmek gerekir. 1919-1923 yılları arasında Delluc altı film yazıp yönetir, birçok film için de senaryo sağlar. Germaine Dullac 1922'de *La Souriante Madame Beudet*, 1928'de *The La coquille et le clergyman* filmlerini yönetir. Jean Epstein, *La Daphnie* (1925), *Coeur Fidele* (1923), *La Glace a Trois Faces* (1927) ve *Finis Terrae* (1929) filmlerini yapar. Marcel l'Herbier, 1924 yılında setlerini Leger, Mallet-Stevens, Autant-Lara ve Cavalcanti'nin tasarladığı *L'Inhumaine*, 1925 yılında Pirandello'nun bir romanından uyarladığı *Feu Mathias Pascal* filmlerini yönetir. Bu filmlerin çoğu özel girişim finansmanıyla yapıl-

1 Aktaran Eric Rhode, *A History of the Cinema*, Allen Lane, 1976, s. 117-8.
2 Aktaran, A.g.e. s. 118.

mıştır. Germaine Dulac'ın kendi yapım şirketi vardır. L'Herbier 1924'den sonraki çalışmalarını kendisi finanse eder. Renoir'ın ilk filmleri de özel girişim finansmanıyla yapılmıştır. Bu isimlerin bazıları aynı zamanda endüstri içinde de çalışmıştır. Örneğin L'Herbier'in kariyerine Gaumont şirketi için film çekerek başlaması özellikle dikkat çekicidir. L'Herbier, ancak Gaumont şirketi 1925 yılında Metro-Goldwyn tarafından yutulunca kendisi için çalışmaya başlar.

"İlk Fransız avangardı" ile tarihsel olarak çakışan Dadacı ve Gerçeküstücü filmler aynı şekilde sine-kulüplerin (*ciné-clubs*) gösterim altyapısıyla desteklenir (bu destek 1920'lerin sonraki yıllarında Léon Moussinac'ın *Les Amis de Spartacus* kulübüyle daha da artacaktır). Man Ray, Bunuel ve Dali'nin filmleri özellikle özel girişimin parasına ve patronajına bağımlıdır. 1930 yılında *L'Age d'Or*'u ve Cocteau'nun *Le Sang d'un Poète* filmlerini finanse eden Comte de Noailles bu anlamda özel bir öneme sahiptir.

1920'lerde üretilen bir dizi film (elbette özellikle endüstri içinde üretilmiş olanlar) nitelikli bir ulusal sinema fikrini besler. Ancak bu konuda Hollywood sinemasının dönemin entelektüelleri, yazarları ve sinemacıları (özellikle Gerçeküstücüler) arasındaki etkisini ve popülerliğini kaydetmek, ayrıca tüm avangart etkinliğin enternasyonalist bir ideolojiyle biçimlendiğini vurgulamak gerekir. 1928 yılında *Vieux Colombier*'in kurucusu Jean Tedesco'nun sadece Fransa'da değil, Hollanda ve İngiltere'de de kayda değer bir biçimde türeyen sine-kulüplerin uluslararası bir organizasyonunun oluşturulması için çağrıda bulunmasını bu duruma örnek olarak gösterebiliriz:

> *HEDEFİMİZ tüm bu ögeleri yukarıda ayrıntılarıyla sunduğum argümanların ikna ettiği sinemanın elit kitlesi içinde birleştirmektir.* Sanatımızın toptan yıkımı durdurulmalıdır. Fransız yasalarının Fransız düşüncesini uluslararası düşünceden izole etmesine daha fazla izin verilemez. Bugünden itibaren sinemayı uluslararası düşüncenin bir formu olarak ilan ediyoruz.
>
> *GÖREVİMİZ Avrupa'da ve Amerika'da hareketli resim sanatını işadamlarının türettiklerinin üstüne çıkarmak için mücadele veren herkese yardım elini uzatmaktır.*[1]

Sesin gelişi hem Fransız film endüstrisinin yapısını belirgin bir biçimde değiştirir hem de avangardın ortadan kaybolmasını kesinleştirir. Sesli filmlerin getirdiği fazladan masraf, küçük film şirketlerinin birçoğunun saf dışı kal-

[1] Aktaran Georges Sadoul, *Histoire Général du Cinéma*, cilt 6, Denöel, Paris, 1946, s 525.

masına neden olurken, özel sponsorluğu ve patronajı neredeyse imkansız hale getirir. 1930'ların ilk yılları aynı zamanda Paris'de Paramount ve Alman film şirketi Tobis'in büyük ölçekli çok dilli yapımlar gerçekleştirilmesine de tanıklık eder. Bu on yıl boyunca UFA ile ortak yapımlar sürdürülür. Aynı dönemde bir dizi Alman göçmen, Fransız film endüstrisinde çalışır.

1920lerde kurulan küçük şirketlerin birçoğu, sesin gelişinin ardından ortada kaybolsalar da, diğerleri çoğalmaya devam eder. Çoğu zaman yeterli sermayeden yoksun ve kısa ömürlü de olsalar, bu şirketler 1930'larda "Sanat Sineması" ile eşanlamlı olan şu filmler ve sinemacılar için temel sağlamışlardır: Renoir, Prévert ve Carné, Jacques Feyder ve Julien Duvivier; *Toni* (1934) *La Bête Humaine* (1938), *Le Kermesse Heroïque* (1935), *Le Jour se Lève* (1939), *Pépé le Moko* (1936) vb. Bu dönemde Fransız pazarı yabancı filmlerin hâkimiyetindedir. Roy Armes'a göre yerli film endüstrisi, her yıl Fransa'da dağıtılan filmlerin %25'inden daha fazlasını asla karşılayamamıştır.[1] 1930'ların ortalarında Pathé ve Gaumont'un oluşturduğu kartelin dağılmasıyla film yapımı çok istikrarsız hale gelir. Bu şartlar hem yukarıda bahsedilen filmleri, hem de bu filmleri üreten istikrarsız yapım şirketlerini ortaya çıkarır.

1940 yılında endüstri Alman denetimine girer ve 1942 yılında Sinema Endüstrisini Düzenleme Komitesiyle birlikte yeni bir finans ve kontrol sistemi geliştirilir. İşgalin ardından kurtuluş sonrasında bu kurumun yerine Fransız Sineması'nın Kurtuluşu Komitesi kurulur. 1946 yılında ise bu kurumların yerini Ulusal Fransız Sineması Merkezi (CNCF) alır. Fransız endüstrisi içindeki tüm yapım organizasyonlarını kendi bünyesinde bir araya getiren CNCF'nin başat amacı, uyguladığı kota sistemiyle endüstriyi yabancı film istilasına, özellikle Hollywood'a karşı korumaktır. 1949'da çıkartılan *Loi d'Aide à l'Industrie Cinématographique* (Film Endüstrisini Destekleme Yasası), Fransız yapımcıları hiçbir elemeye tabi tutmadan yabancı film biletlerinden alınan %25 vergi yoluyla destekler. Bu yasanın yerine 1953 yılında Film Endüstrisini Geliştirme Yasası çıkarılır.

Bu yasanın önemi taslak aşamasında ve çeşitli devlet kurumlarının dahil olduğu tartışma ve raporlama aşamalarında sanata, kültüre ve eğitime müthiş bir vurgu yapılmasıdır. Bundan dolayı Jacques Debu-Bridel, Cumhuriyet Konseyine hitap ettiği konuşmasında "Bizim gözümüzde eğitici değerlerin,

[1] Roy Armes, 'Images of France', *The Movie* (16), s. 301.

değişim değerlerine göre ağırlığı da önemi de daha büyüktür"[1]; Guy Desson ise ulusal meclise şöyle hitap eder: "Unutulmamalıdır ki sinema tartışmasız bir endüstriyken aynı zamanda bir ifade aracı, bir sanattır."[2] Bu nedenle destek fonlarının bölüşümüne karar veren jüri endüstri temsilcilerinden olduğu kadar sanat ve eğitim alanından gelen temsilcilerden de oluşmaktadır. Bu sistemden faydalanan, bir anlamda bu sistemin ideolojisinin ürünü olan konulu filmler arasında Marcel Camus'nün *Mort en Fraude* (1956), Chabrol'ün *Le Beau Serge* (1958) ve Louis Malle'nin *Ascenseur pour l'Echafaud* (1957) de vardır. Özellikle Franju (konulu filmlere yönelmeden önce dokuz kısa film yönetmiştir) ve Resnais (11 kısa filmi vardır) gibi yönetmenler için önemli olan kısa filmler de yasa kapsamındadır. Yine fonların dağıtımında vurgu niteliğe ve kültüre yapılır ("Nitelik" der Guy Desson, "bu tür filmlerin en temel özelliği olmalıdır").[3]

Tüm bunlara karşın, 1950'lerin sonlarının (yeni dalganın ortaya çıktığı dönem) seyirci sayısında keskin bir düşüşün yaşandığı bir kriz dönemi olduğunu kaydetmek gerekir. Yeni dalga kısmen bu krizin ürünüdür. Burada ilgi çekici ve kayda değer olan, ilkin bu akımın doğrudan bir eleştirel yazı ekolünden kaynaklanması, ikinci olarak kendisini (Vigo, Cocteau ve Renoir'in başını çektiği) ulusal sinemacılık geleneğinin yeniden inşasıyla ilişkilendirmesi, üçüncü olarak büyük ölçüde sanat filmlerinin şartları içine Hollywood sineması ögelerinin işlenmesinden oluşması ve son olarak ortaya çıkışının belli bir düzeye kadar De Beauregard ve Braunberger gibi "aydınlanmış" yapımcıların varlığına ve filmlerin ucuzluğuna bağlı olmasıdır.

Daha çok krize bir tepki olarak devlet müdahalesi 1958 ve 1959'da yeniden düzenlenir. 1958 yılında Ulusal Meclis, nitelikli kısa filmlere verilen ödüllerin sayısını 80'den 120'ye çıkarır. Aynı yıl sine-kulüplere ve sanat ve deney sinemalarına vergi muafiyetleri getirilir. Bu uygulama sayısal olarak güçlü bir *Art house* çevresinin gelişimine katkıda bulunur. O yıl sadece sine-kulüplere beş milyondan fazla izleyici gelir. 1959'da Kültür Bakanı olarak Malraux'nun sanatı ve kültürü cesaretlendiren siyasalarının bir parçası olarak Ulusal Sinematografi Merkezi, bakanlık koruması altına alınır. Haziran ayında, 1953 yasasının süresinin dolmasının ardından, film yapımını teşvik edecek

1 Aktaran Paul Leglise, 'La Politique Française du Cinéma', *Cinéma Aujourd'hui,* 12/13, Güz/Kış, 1977 s. 21.

2 A.g.e. s. 22.

3 A.g.e. s. 22.

yeni bir dizi ölçüt getirilir. Bunların en belirgin olanı, özel olarak oluşturulan bir komitenin koyduğu ölçütlere uyacak biçimde dağıtılan filmlerin bilet makbuzlarına uygulanan faizsiz avanslardır. Bu ölçütler doğrudan ya da dolaylı olarak *Jules et Jim* ve *La Femme Infidéle* gibi filmlerin desteklenmesini sağlar. Malraux dönemindeki başka bir gelişme ise *Maisons de Culture;* kültür, sanat, spor, eğitim ve dinlenme merkezlerinin kurulmasıdır. Bu merkezlerin film programları, profesyonel *animateurs* (sunucular) tarafından yapılan eleştirel sunuşları ve tartışmaları içerir.

Bu temel sistem 1960'lar boyunca, hatta Mayıs '68 olayları ve eleştirelliği ardından özellikle 16 mm film yapımını ve yeni sinemacıların çalışmalarını teşvik etmek üzere değişikliklere uğrasa da 1970'lere kadar sürer. Bu sistem 1976'da finansman biçimlerinin özüne ilişkin geçirdiği değişikliklerin ardından bugün de varlığını sürdürmektedir. Ancak bu yapılar ve pratiklerle beraber, Hollywood ve Amerikalı dağıtımcıların egemenliği sorunu da varlığını sürdürmektedir. Son olarak 1977 yılında dağıtımcılara yapılan yardım oranının Hollywood filmleri dağıtan altı şirket için % 40, on bir ticari Fransız dağıtımcısı için % 44, sanat filmleri ve deneysel filmler dağıtan 35 şirket için sadece % 4, 63 bağımsız şirket için ise % 12 olduğunu kanıt olarak kaydetmek gerekir.

Sanat sineması problematiği çerçevesinde bile hatırı sayılır eksiklikler olduğu görülebilir. Elbette bu problematiğin kendisi de ticaret ve sanat arasında hatalı bir ayrım yaratmaktan dolayı ve filmleri sadece *Art house* çevrelerinde dolaşıma giren sinemacıların yapıtlarını gettolaştırma eğilimiyle eleştirelliğe açıktır:

> *Fransız sinemasının tüm ekonomik ve estetik evrimi 1958'den bu yana, başka bir deyişle son yirmi yıldır sadece ticari ve 'kültürel' yapım arasındaki uçurumu vurgulamaya hizmet etti... Geçerli olan bu anlayış [örneğin Malraux'un anlayışı] aslında kültür ve eğitimi karşılıklı olarak konumlandırdı ve kültüre aşırı değer biçerken en genel anlamıyla halkın kültürel ihtiyaçlarını dikkate almada bütünüyle eksik kaldı.*[1]

Almanya

1910'ların başında birçok diğer ülke gibi Almanya da Sanat Sinemusı'nın büyük ölçüde tarihi ve çağdaş "klasik" edebiyata ve dramaya dayalı bir

[1] Michel Marie, 'L'Art du Film en France Depuis La "Nouvelle Vague"', *Cinema Aujoud'hui*, 12/13 Güz/Kış 1977 s. 53.

formuna yönelik harekete katıldı. 1910 *Kineform* manifestosunun (imzalayanlar arasında Gerhart Hauptmann, Hermann Sudermann, Arthur Schnitzler ve Paul Lindau gibi isimler vardı) ardından Oskar Messter, Messter Film GmbH'nin bir yan şirketi olarak özellikle sanat filmleri üretecek Autoren Film şirketini kurdu. Paul Davidson'un Projektion-AG Union şirketi (aralarında Max Reinhardt'ın da olduğu) yerleşik sanatçı ve entelektüellerle planlama ve film yapımı alanında ilgilenmeye başladı.

Almanya'da ulusal pazarın yabancı hâkimiyetine girmesi çok erken bir dönemde gerçekleşti. Alman yapımı filmler, dağıtımda Amerika, (özellikle) Danimarka ve Fransa'dan ithal edilen filmlerin gerisinde kaldı. Yerli pazarın birçok yabancı ülkeye kapanması ve Fransız endüstrisinin Alman işgali ve savaştan muzdarip olması dolayısıyla I. Dünya Savaşı'nın getirdiği destek, yerli endüstriyi kayda değer derecede güçlendirdi. Savaşın sonlarına doğru, 1917 yılında bütçesi kısmen devlet bütçesinden kısmen geniş bankacılık ve sanayi çevrelerinden sağlanan UFA kuruldu. UFA aslında yapım, dağıtım ve gösterim alanlarının hepsinde birden faaliyet gösteren bir şemsiye organizasyondu. Yine de asıl ilgi alanı uzun süre dağıtımla sınırlı kalan UFA ancak 1924 yılında resmen bir yapım şirketi olarak kayıtlara geçti.

Savaşın sonunda hükümet UFA'daki hissesini terk etmeye zorlandı. Ancak başlangıçtaki güçlü konumu, şirketin 1920'lerin ilk yıllarındaki ekonomik krizi atlatmasını ve kendisini yoğun Amerikan rekabetine karşı pekiştirebilmesini sağladı. Savaş sonrasında ilk kayda değer uluslararası ekonomik ve entelektüel başarılar UFA'nın hanesine yazıldı. UFA, Lubitsch'in *Madame DuBarry* (1919) *Anne Boleyn* (1920), ve *Sumurun* (1920) filmleriyle birlikte 1919-1926 döneminin "dışavurumcu" filmlerinde de önemli bir rol oynadı.

29 Mayıs 1920'de Almanya, sinema tarihindeki ilk kota düzenlemesini içeren Reich Film Yasasını çıkardı. Bu yasa yabancı film ithalini, ülkedeki yıllık toplam üretimin %15'i ile sınırlıyordu (bu oran ertesi yıl iyileştirildi). Yasa aynı zamanda sinema koltukları için belediye eğlence vergisi öngörüyordu. Ancak yasanın önemli tarafı, sanatsal ve kültürel değer taşıdığı, özel bir kültür "uzmanları" komitesi tarafından kabul edilen filmler sunan gösterimciler için bir takım ayrıcalıkların sağlanmış olmasıydı.

Kısmen bu yasal ölçütlerin, kısmen UFA'nın hem içeride hem yurt dışında sahip olduğu stratejilerin ve güçlü yönlerin (UFA, Nordisk'i alınca önemli ve kayda değer bir yabancı gösterim zincirine erişim sağlar), kısmen

yerli üretim, yatırım ve ihracatta sağlanan artışın bir sonucu olarak, Alman film yapımında bir savaş sonrası patlaması gerçekleşir. Üretilen filmler arasında sonradan Sanat Sineması'nın göstergelerinden olan "dışavurumcu" çevreden [*Caligari* (1919), *Waxworks* (1924), *Warning Shadows* (1922) vb.] *Kammerspiele* aracılığıyla [*Backstairs* (1921), *The Last Laugh* (1924)] gibi bir dizi gösterişli dönem filmi ve [*Tartuffe* (1925), *Faust* (1926) ve *Manon Lescaut* (1928)] gibi birçok film yer alıyordu. Bu fenomenin sadece 1920 yasasının teşvikiyle gerçekleşmediğini, bu yasanın ardından yapımcıların uluslararası saygınlık kazanma ve yabancı pazarlara erişme yolu olarak izledikleri bilinçli siyasanın da sonucunu olduğunu kaydetmek gerekir.

Siegfried Kracauer, bu siyasanın özellikle Erich Pommer tarafından izlendiğini kaydeder. Pommer, Decla Bioscope adına 1919 yapımı *Caligari* filminin yapımcısı ve daha sonra UFA'nın prodüksiyon kısmının başıdır.[1] Elbette konulu filmler ve dağıtım ile gösterim alanındaki etkinlikler dışında UFA, *Kulturfilm* gibi net bir jenerik başlığı olan ve "Dünya güzel; onun aynası *Kulturfilm*" sloganıyla tanıtılan bir dizi belgesel de üretir.[2]

UFA hiçbir biçimde Almanya'da dönemin önemli tek film şirketi değildir. Alman Sanat Sineması'nın gelişimi, varlığını aynı zamanda Phoebus, Gloria, Helios, Luna, Terra, Nero, Rex, Neptune vb. gibi sayısız küçük bağımsız ticari yapım şirketine borçludur. Dawes planı ve Mark'ın stabilizasyonu çerçevesinde 1925'de Paramount ve Metro-Goldwyn ile yaptığı anlaşma sonucu özerkliğinden büyük ölçüde vazgeçse de her şeye rağmen boyutuyla ve dağıtım alanındaki varlığıyla UFA önemini korur. Yeni para sisteminin devreye girmesiyle daha önce kullanılan para birimi, dış alım satımı finanse etmek için kullanılamaz hale gelir. Bu gelişme UFA'yı ihraç pazarından mahrum bırakır. *Parufamet* anlaşması olarak adlandırılan sözleşme, UFA'nın kota sertifikalarının denetimini ve sinema salonlarını borç karşılığında Paramount ve Metro-Goldwyn şirketlerine bırakır. Ancak UFA 1927'de Hugenberg'in gelişiyle daha önce sahip olduğu özerkliğin bir kısmını geri kazanır (aynı dönemde UFA en önemli sesli filmlerden biri olan Sternberg'in *The Blue Angel* (1930) filminin yapımına başlar). Anlaşmanın kota yasalarıyla ilgili işleme biçimi durumun belirtisidir. Bu dönem içinde kotayı aşmak için Ame-

[1] Bkz. Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler*, Princeton UP, 1971, s. 65. [Türkçesi için bkz. Kracauer, S. (2010). *Caligari'den Hitlere: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi*. (E. Yılmaz, Çev.). Ankara: De Ki.

[2] A.g.e. s. 142.

rikan şirketlerinin Almanya'da bulunan şubeleri giderek artan sayıda ucuz ve çabuk filmler çekerler. Ancak bu durumun az da olsa avangart kesime yer açtığını kaydetmek gerekir. Rutmann'ın yönettiği *Berlin, Symphony of a Great City* (1927) ve Freund'un Bela Balász'ın senaryosundan ürettiği *The Adventures of a Ten-Mark Note* (1928), Fox'un ucuz kota filmlerindendir. Aynı sırada Richter'in *Inflation* (1927) filmi geleneksel ticari konulu filme bir prelüt olarak yapılmıştır.

Richter, Balász ve Ruttmann, 1920'lerin Alman sinemasal avangardının önemli ve etkili isimlerindendir. Bu dönemde Alman avangardını diğerlerinden ayıran özellik, Fransız avangardındaki gibi ögelere sahip olmasına karşın, Alman avangardının etkinliklerinin sıklıkla kurumsallaşmış, resmileşmiş düzeyde toplumsal ve politik boyutları olmasıydı. Bu kurumsallaşma, Bauhaus'la ilişkiler, Berlin'deki Piscator'un tiyatrosuyla bağlantılar, siyasal partiler tarafından üretilen filmler, Film Sanatı Halk Derneği (avangart ve Sovyet filmleri gösterimleri ve tartışmalar düzenleyen), Alman Bağımsız Film Birliği gibi örgütler, Willi Muenzernber'in organizasyonu International Workers' Aid (IAH) üzerinden Sovyetler Birliği'yle bağlantılar yoluyla kurulmuştu. IAH, genel merkezini Berlin'de kurmuş, burada Prometheus adında bir yapım şirketi devralmış, Sovyet filmleri dağıtmaya başlamış, daha sonra film yapımına da girişmişti. Avangart yapım için özel sermayenin kullanılmasının yanı sıra ana akım endüstri içinde bulunan bazı fırsatlarla filmlerin yapımı, dağıtımı, gösterimi, (en önemlisi) eleştirisi ve tartışılması için toplumsal olarak radikal bir altyapı oluşmuştu.

Sesin gelişi, prodüksiyon masraflarını arttırdığı için endüstri dışında film yapım olasılığını önemli ölçüde kısıtladı. Nazilerin iktidara gelişiyle birçok sinemacı ülkeyi terk etti. Hollywood'un ulusal pazardaki hâkimiyeti meselesi, milliyetçi ideolojinin sağladığı kavramlar çerçevesinde yeniden dile getirilmeye başladı. Devlet ve endüstri ilişkileri, birbirlerine kenetlenen bir dizi kültürel aygıtın oluşturulması ve *Filmkreditbank* FKB'nin kurulması yoluyla yeniden düzenlendi.[1] Endüstri nihayet 1942 yılında millileştirildi. Nazi iktidarı boyunca sinema, diğer sanatlar gibi Alman kültürel mirasının inşası ve yeniden inşasında özel bir rol oynayacak biçimde tasarlandı ve sanatsal ve kültürel değerler ölçütlerine dayalı bir ödüllendirme sistemiyle teşvik edildi.

[1] Ayrıntılar için bkz. Julian Petley, *Capital and Culture, German Cinema 1933-1945*, BFI, Londra 1979, s. 51-55.

Savaş sonrasında Alman endüstrisi Amerikan dış politikasıyla uyumlu olarak büyük ölçüde yeniden biçimlendirildi. Yapım sektörü küçük parçalara bölündü ve Amerikan hâkimiyeti garanti altına alındı. Alman endüstrisini ithalattan bağımsız kılarak Alman yapımlarının yerli pazarın tamamını kazanmalarını sağlamak için alınan kararlar, endüstrinin sorunlarını eskisinden de beter hale getirdi. Sonuç, dar kapsamlı ve taşralı ticari tür filmlerinin akını oldu.

1950'lerde hükümet garantili krediler, sonrasında vergi indirimi yoluyla destekler gibi çeşitli devlet yardımı sistemleri uygulandı. Vergi indirimleri, "sanatsal değer taşıyan" yapımların film derecelendirme kuruluşu FBW (*Filmbewertungsstelle Wiesbaden*) aracılığıyla nitelik bakımından değerlendirilmesi yoluyla yapılıyordu. Ancak Thomas Elsaesser'in belirttiği gibi bu sistem pazarda hâlihazırda egemen konumda bulunanların yararına işliyor ve Soğuk Savaş ikliminde bir sansür aracı olarak iş görüyordu.[1]

1962'de Oberhausen Manifestosunu izleyen devlet müdahalesiyle ilgili gerçekler ve ayrıntılar oldukça iyi bilinir. 1965'de *Kuratorium Junger Deutsche Film*'in kurulması, 1967'de Film Destekleme Bildirgesi, bir arada çalışan çeşitli fon, yardım ve ödül sistemleri ve tüm bunların oluşumunu desteklediği "Yeni Alman Sineması". Bu bağlamda yeniden belirtilmesi gereken şey öncelikle bu filmler için son derece sınırlı bir yerli pazarın olmasıydı. Bu filmler uluslararası övgüye (ve uluslararası dağıtıma) kavuştular ancak Almanya içinde dağıtım ve gösterim olanaklarından mahrum kaldılar. İkinci olarak destek fonlarının dağıtımıyla ilgili kültürel ölçütler çok büyük ölçüde *Autorenfilm* kavramı üzerinden romantik bir yazarlık kavrayışına dayanıyordu.[2] Bunun sonucu olarak Yeni Alman Sineması bir dizi yıldız isme ait yıldız filmler olarak biçimlendi. Filmler neredeyse zorunlu olarak kişisel egzantrikliğin işaretlerini içeriyorlardı (Herzog'un filmleri belki de bu anlamda hem en sıradışı hem de mantığı sınırlarına dayandırma açısından en tipik örneklerdi).[3] Üçüncü olarak televizyonun yapım ve gösterim için bir alan sağlama rolüne rağmen sürekli bir çöküş içinde olan ticari sektörün kısır döngüsü tarafından üretilen karşıtlıklar ve siyasal sorunlar, kültürel olarak ayrıcalıklı yapımların güçlü gösterim

1 Thomas Elsaesser, 'The Postwar German Cinema', Tony Rayns (ed.) *Fassbinder*, BFI, Londra, 1976.

2 Bkz. Sheila Johnston 'The Author as Public Institution', *Screen Education*, 32/33, Güz/Kış, 1979/80.

3 Elsaesser, op cit, s 13-14.

ağından ayrılmış olması, her biri çok dar biçimde tanımlanmış kültürel ölçütlerle işleyen parasal destek kaynaklarının çokluğu, Fassbinder gibi oportünist becerileri kısıtlı sinemacılar için ciddi sorunlara yol açıyordu.

İtalya

Fransız *Films d'Art*'ın (resmen *L'assassinat du duc de Guise* filmiyle başlar) gördüğü rağbete yanıt olarak İtalyan endüstrisi 1910'ların sonuna doğru Luigi Maggi'nin *The Last Days of Pompeii* (1908) ile başlayarak kendi *Série d'Or*'unu yarattı. *The Last Days of Pompeii*, özel bir önem taşıyan başarılı bir dönemi başlatan ve *Quo Vadis?* (çeşitli versiyonlarıyla birlikte), *Spartacus* (1914) ve hepsinin ötesinde *Cabiria* (1914) gibi filmlerin önünü açan klasik bir epik seyirlikti. İtalya epiklerden olduğu kadar *Üç Silahşörler, Hamlet, Machbeth, Inferno* ve *Jean d'Arc*'ın film uyarlamalarıyla Shakespeare, Dante, Dumas ve diğerlerinden de yararlandı. Bu gelişmeler Film d'Art'ın yapımcılarını (Pathé) öylesine endişelendirdi ki, Roma'da Film d'Arte Italiano (FAI) adında bir yan şirket kurdular. Bu arada 1911'de *The Fall of Troy*'un kazandığı büyük uluslararası ün, filmin American Motion Picture Patents şirketinin bağımsız Avrupa yapımları üzerinde uyguladığı ambargoyu delmesini sağladı.

Bu filmlerin yapımcıları, öncelikle Arnbrosio, Cines ve Itala, *Série d'Or*'ları ve İtalya'nın I. Dünya Savaşı'na geç girme erdeminin avantajları sayesinde, Fransız ve Amerikan yapımlarına rağmen içeride güçlü bir konum edindiler. Bu arada İtalyan fütüristleri, İtalyan damgası taşıyan bir avangart için tartışmalar yapıyor ve yoğun olarak sinema hakkında yazıyorlardı. 1916 yılı, Marinetti, Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Gina, Giacomo Balla ve Remo Chiti'nin yayınladığı Fütürist Sinema başlıklı bir manifestoya, Arnaldo Ginna'nın *Vita futuristica*'sının ve Anton Bragaglia'nın her biri (muhtemelen) özel olarak finanse edilen üç filminin (*Il mio Cadavere, Il perfido, Incanto* ve *Thaïs*) yapımına tanıklık etti.

Ne var ki ne fütüristler ne de İtalyan sinemasının uluslararası saygınlığı ve başarısı uzun soluklu olamadı. İtalyan endüstrisini güçlendirmek için Banca Commerziale Italiana, Banca Italiano di Sconto ve Credito Commerziale di Venezia'nın sağladığı sermaye ile Giuseppe Barattolo yönetiminde *L'Unione Cinematografica Italiana* (UCI) adında bir şirket kuruldu. Ancak yabancı pazarlar Hollywood yapımcılarının ve dağıtımcılarının işgalinin ardından aşama aşama İtalyan filmlerine kapandı. UCI, 1923'de son filmini (*Quo Vadis*?'in baş-

ka bir versiyonu) Alman sermayesinin yardımıyla yaptıktan sonra feshedildi.

Bu olaylar Mussolini'nin faşist idaresi döneminde İtalyan endüstrisi ve İtalyan film kültürüyle ilgili bir dizi önlemin, raporun ve tartışmanın gerçekleşmesine yol açtı. 1926'nın 2 Nisan'ında endüstriyle ilgili bir araştırma komisyonu kurulması emri verildi. Komisyon, sonrasında *L'Unione per la Cinematografia Educativa* (LUCE) kurumunun kurulmasına ve aynı yılın Ekim ayında İtalyan sinemalarına gösterilen filmlerin %10'unun İtalyan filmi olmasını emreden kota yasasının çıkarılmasına yol açtı. Bu arada *Cinematografo* ve *Lo Schermo* (Ekran) dergileri etrafında toplanan bir grup genç eleştirmen (Umberto Barbaro, Francesco Pasinetti, Luigi Chianni ve Alessandro Blasetti), "hakiki olgulardan ve toplumsal gerçeklikten ilham alacak" yeni bir sinema için taleplerini dile getirmeye başladı.[1] Bu isimler Augustus Film adında bir yapım şirketi kurdular ve 1929 yılında Blasetti'nin ilk filmi *Sole*'yi çektiler.

Sesin gelişiyle birlikte, İtalyan devleti, İtalyan yapımlarını teşvik etmek amacıyla film endüstrisini yeniden yapılandırma çabalarını daha da ileriye götürdü. 1935 yılında *Direzione Generale per la Cinematografica* kuruldu. Aynı yıl *Banca de Lavoro*'nun *Sezione Cinematografica* kısmı açıldı. *Sezione Cinematografica* kültürel olarak onaylanmış filmleri gişe gelirleri üzerinden yapılan ön ödeme temelinde destekleme aracı olarak kullanılıyordu. Bu arada Carlo Roncoroni tarafından açılmış olan Cinecitta stüdyoları, Roncoroni'nin ölümünün ardından 1937 yılında devletleştirildi. Ertesi yıl yapımcılara yönelik olarak gişe gelirleri oranında ödenen bir dizi iade sistemi geliştirildi. Her üç önlemin sonucu olarak yerli üretimde düzenli bir büyüme gerçekleşti. Bu büyüme savaş sırasında hissedilir derecede hızlandı ve yıllık üretim 1933'de 30 filmden 1942'de 119 filme çıktı. Almanya örneğinde olduğu gibi faşist dönem boyunca devlet müdahalesi açık bir biçimde belli ideolojik ve sanatsal özellikler taşıyan ulusal (ve elbette milliyetçi) bir sinema üretme arzusuyla ilişkiliydi. Bu, Sanat Sineması ya da kapitalist demokrasilerde ortaya çıkan, özellikle ihraç edilebilecek, "sanat" ve "kültür" değerleri taşıyan bir sinema değil, daha çok milliyetçi popüler sinema gibi bir şey olacaktı.

Savaşın sonu hem yeni gerçekçi akımın ortaya çıkışına hem de İtalyan pazarının Amerikan filmleriyle dolup taşmasına şahit oldu. Yeni gerçekçilik; savaşın hemen ardından, 1940'ların sonundan 1950'lerin başlarına dek süren

[1] Aktaran Jean Mitry, *Histoire du Cinéma*, cilt 2, Editions Universitaires, Paris 1967, s. 369.

dönemde, Sanat Sineması paradigmasının kendisi haline geldi. Bu akım John Ellis'in aynı dönemde İngiltere'de ticari bir Sanat Sineması kurulması girişimlerini ele aldığı analizinde sıraladığı niteliklerin hemen hepsini içeriyordu: gerçekçilik, insancıllık, seyirlik (*spectacle*) eksikliği, biçimde ve teknikte abartıdan kaçınma vb.[1] Yeni gerçekçilikle ilgili ilkin bu akımın birliğini özel siyasal şartların belirlediği konjonktüre; faşizme ve Alman işgaline karşı liberal, Katolik, sosyalist ve komünist tüm politik güçlerin ittifakına ve kurtuluş coşkusuna borçlu olduğunu kaydetmek gerekir.[2] İkinci olarak yeni gerçekçilikle ilişkili yönetmen ve eleştirmenlerin çoğu bir dönem ya devletin 1932 yılında kurduğu *Centro Sperimentale di Cinematografia* (Deneysel Sinematografi Merkezi) ile ya da iki önemli sinema dergisinden, *Bianco e Nero* ya da *Cinema*'dan biri ile bağlantı içindedirler. Üçüncü olarak yapım, dağıtım ve gösterim bakımından yeni gerçekçilik, kısmen ticari, kısmen devlet desteği kullanan (*Ladri di Biciclette* (1949) devlet dağıtım servisi *Italneggio* tarafından finanse edilmiş ve devlet gösterim ağı içinde gösterilmişti), kısmen de ANPI (*Associazone Nazionale Partigiani Italiani*/Ulusal İtalyan Partizanları Birliği) gibi politik örgütlerle ilişki içinde olan melez bir fenomendir. Dördüncü olarak uluslararası saygınlığına rağmen yeni gerçekçilik 1949'da hükümetin şiddetli saldırısına maruz kalmıştı. Bunun nedeni kısmen filmlerin ticari potansiyel taşımadığına inanılması, kısmen ima ettikleri fikirlerdi. Aralık 1949'da çıkan 'Andreotti Yasası' uyarınca filmlere destek sağlamakla yetkilendirilmiş Direzione Generale dello Spettacolo (Eğlence Genel Müdürlüğü) kuruldu. Bu kurum güçlerini yeni gerçekçi filmlerin yapımını ve uluslararası dağıtımını etkili bir biçimde durdurmak için kullandı.

Andreotti Yasası, ithal film akınına ve bu akın sonucunda savaş sonrası İtalyan film endüstrisindeki krize bir cevap olarak çıkarıldı. Thomas Guback'a göre 1946 yılında İtalya'ya 600 Amerikan filmi ithal edilmişti.[3] Sonraki üç sene içinde yılda 800'den fazla film ithal edildi. Andreotti'nin önerileri doğrultusunda endüstri için bir destekleme sistemi kuruldu. Bu sistem yerli üretimi desteklemek için ithal filmlere vergi uygulanmasını içeriyordu. İthal edilen her film için dağıtımcının Banca del Lavoro'ya 2.500.000 liret yatırma-

1 John Ellis, op cit.

2 Geoffrey Nowell-Smith, 'Voyage to Italy: Rossellini in Context', *Eye to Eye*, Eylül/Ekim 1979.

3 Thomas Guback, *The International Film Industry*, Indiana University Press, 1969, s. 24.

sı gerekiyordu. Bu verginin gelirleri, yapımcıların çok düşük faiz oranlarında kredi çekebilecekleri bir fona aktarılıyordu. Böylece ithal filmlere teknik bir kısıtlama uygulanmamasına rağmen ithal Amerikan filmlerinin sayısı azalırken, İtalyan yapımlarının sayısı arttı. Sektör için bir başka destek ise Fransa ile imzalanan ortak yapım anlaşmasıydı. Anlaşma İtalyan yapımcılarının çağrısının ardından 1949 yılında imzalandı.

> *Amerikalılar'a dayanabilmemizin tek yolu, ya Fransa'yla ya da İngiltere'yle ortak yapım sistemini daha da genişletmektir. Şu anda İtalyan pazarında 500 Amerikan filmi bulunmaktadır. Bu İtalyan filmleri ve hatta Fransız filmleri için büyük bir tehlikedir.*[1]

Andreotti Yasası gibi Fransa ile yapılan anlaşma da özel olarak "nitelikli" filmlerin yapımını desteklemek, dolayısıyla dünya pazarında uygun bir yer edinebilmek için tasarlanmıştı:

> *1. madde, amacın genellikle yüksek bir bütçe gerektiren ve giderleri farklı yapımcılar arasında dağıtılan* Nitelikli Filmler*'in ortak yapımını mümkün olan her yolla kolaylaştırmak olduğunu belirtir. Bunun ötesinde asıl fikrin (Fransız ve İtalyan sinemalarının dünyaya yayılmasını sağlayacak) bu tür nitelikli filmlerin yapılması olduğu açıkça belirtilmiştir.*[2]

Bu yasayı izleyen dönemde, 1965'deki bir sonraki önemli Teşvik Yasasına kadar İtalyan Sanat Sineması Antonioni, Fellini, Pasolini, Bertolucci ve diğerlerinin filmleriyle hem ulusal hem uluslararası alanda eleştirel ve finansal ün kazanarak serpilip gelişir.

1965 Teşvik Yasası devlet teşvik sistemini ve onun ardında yatan kültürel ideolojiyi büyük ölçüde güçlendirir. Yasa elbette sinemanın "sanatsal ifadenin, kültürel enformasyonun ve sosyal iletişimin bir aracı olarak" sosyal işlevinin önemini vurgular.[3] Yasayla Banca del Lavoro'daki yapım fonu, devlet fonlarıyla güçlendirilir ve yapımcılara %3 faizle, yapım giderlerinin %30'una kadar kredi çekme yetkisi verilir. Fon özel olarak "sanatsal ve kültürel hedeflerden ilham alan" filmleri desteklemek üzere tasarlanmıştır.[4] Ayrıca kültürel

---

1 İtalyan yapımcı Scalera'nın 1947 yılında yaptığı konuşma. Aktaran Pierre Lephoron, *The Italian Cinema*, Secker and Warburg. Londra 1972, s. 97.

2 Claude Degand, *Le Cinéma.., Cette Industrie,* Editions Techniques et Economiques, 1972, s. 31.

3 Akt. Goffredo Fofi, *Il Cinema Italiano: Servi e Padroni,* Feltrinelli, Milan, 1971 s. 48

4 A.g.e. s. 48.

değer taşıyan filmlere verilen bir ödül sistemi kurulur.

Bu durum bugün de bir bütün olarak İtalyan endüstrisini ve özel olarak Sanat Filmleri sektörünü ayakta tutmak için Banca del Lavoro kanalıyla dağıtılan devlet teşvikleri (1978'de "sanatsal ve kültürel değerler içeren filmlere" 2 milyon liret ayrılmıştır[1]), ortak yapımlar ve ödüllendirme sistemiyle birlikte çalışan ithalat kısıtlamalarıyla hemen hemen değişmeksizin devam etmektedir.

Kayda değer bir iki nokta daha bulunmaktadır. Bunların biri, Dino de Laurentiis ve Carlo Ponti gibi yapımcıların oynadığı güçlü ve etkili roldür. Diğeri, teşvik fonunun önemli bir kısmının festivaller, konferanslar vb. tanıtım ve kültürel etkinlikler için ayrılmasıdır. Bu özellikle partiler arası rekabetin sonucu olarak kent düzeyinde destekleme için söz konusudur. Hıristiyan Demokratlar ve PCI, kültürel saygınlık için birbirleriyle rekabet ederler. Üçüncü ve son nokta ise günümüzde İtalyan televizyonunun oynadığı önemli roldür (televizyonun rolü konusunda Fransa ve Almanya'yla benzerlikler vardır). RAI 2, Rossellini, Bertolucci, Olmi, Petri, Cavani ve Pasolini'nin, onlar kadar Straub-Huillet ve Jancso'nun filmlerini üretir ve yayınlar. Daha da önemlisi, İtalyan filmlerini yayınlamak için yüksel bedeller öder ve önemli sayıda kültürel saygınlığı olan ortak yapıma katılır. Bir kez daha partiler arası çekişme (RAI 1 ve RAI 2'nin kontrolünde ortaya çıkar) televizyonun katkısında önemli bir rol oynar.

Bu ülkelerdeki Sanat Sineması tarihi kaba hatlarıyla şöyle biçimlenir: Sinemanın geniş bir proleteryan seyirci topluluğu olarak görülebilecek bir gruba hitap ettiği erken bir dönemden sonra Almanya, Fransa, İtalya ve ABD'yi kapsayan bir dizi ülke (Zukor'un dağıtım şirketi Famous Plays by Famous Players aracılığıyla) burjuvaziye hitap etme yollarını arayan bir sinema geliştirmeye başlar. Bir değişim ve farklılaşma süreci devreye girer ancak değişim burjuva seyircilere yönelik olarak proletaryadan uzaklaşacak biçimde değil, her iki gruba da hitap edecek biçimde gerçekleşir. Savaş, Hollywood'a dünya pazarındaki payını artırma ve o güne dek ön planda olan Fransa ve İskandinavya'nın konumuna kafa tutma şansı sunar. Bununla birlikte, özellikle Griffith'in yapıtları aracılığıyla Hollywood filmleri proletarya ve burjuva türlerini sinemasal anlatının romansı uylaşımlarıyla birleştirmeyi başarır. Bu yolla birleşik ve birleştiren bir metinsel yönelim biçimi ile sınıf temelli bir

[1] Rakamları kaydeden, Avrupa Konseyi, *Kültür ve Eğitim Komitesi Raporu*, Strasbourg, 1979.

seyirci topluluğu yerine kitlesel ve özellikle popüler bir eğlence formu üretir.

Böylece, Sanat Sineması'nın biçimi ve alanı 1920'ler boyunca kayarak Hollywood yapımları akınını kısıtlamak için tasarlanmış ilk yasama hamleleri (kota yasaları vb.) ile aynı eksende Hollywood'un hâkimiyetine karşı bir strateji biçiminde ortaya çıkar. Aslında 1920'ler bugün alışık olduğumuz eğlence Sanat Sineması, avangart, ajit-prop, politik sinema vb. gibi farklı sinemasal etkinlik alanlarının, ortaya çıkışının başlamasıyla, yapım, dağıtım ve gösterim alanlarında kayda değer bir parçalanma ve farklılaşmaya tanıklık eder. Chaplin ve Griffith gibi önceki dönemin figürleri eğlencenin, deneyselliğin ve sanatın değerlerini ve özelliklerini bir arada içerebilirlerken sinemasal kurumların içindeki ve dışındaki güçlerin düzenlenmesi bu birliği bir dizi ayrı pratik, dolaşım, tartışma ve etkinlik alanına böler.

Sesin gelişi bu ayrımları belirginleştirerek (bir yandan da avangart yapımı II. Dünya Savaşı sonrasına dek bastırdı) Hollywood ve romansı eğlencenin egemenliğini kesinleştirdi. Avrupa'da yerli endüstrilere yönelik devlet desteği özellikle faşist ülkelerde arttı. Ancak II. Dünya Savaşı sonrasına kadar devlet desteği ulusal Sanat Sinemalarının gelişimi ve özendirilmesi amacıyla sıkı ilişki içinde olmadı. Bu ilişki daha sonra liberal demokrat ve sosyal demokrat hükümetlerin himayesinde ve Avrupa'daki Hollywood ve Amerikan varlığının baskısı altında gerçekleşti. Sonuç Sanat Sineması'nın ve günümüzde çok büyük ölçüde bu sinemayla ilişkilendirilen filmlerin yapımı, figürlerin ve akımların olgunlaşmasıydı. Yukarıda sunulan tarihsel şemadan bir takım genel ve teorik noktalar çıkarmadan önce, bu ülkelerdeki Sanat Sineması siyasalarının gelişiminin özellikle devlet desteği sistemleriyle birlikte İngiltere'de olanlarla güçlü bir karşıtlık oluşturduğunu vurgulamak gerekir. İngiltere'de tutulan yol, hemen her dönemde Hollywood ile onun kuralları çerçevesinde rekabet etmeyi denemek olmuştu. Bunun nedeni bir ölçüde aynı dilin paylaşılmasıydı. Özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında bu dil (Amerika'nın kültürel, ekonomik ve politik varlığını ortaya koyan diğer tezahürleriyle birlikte) kıta Avrupasındaki birçok ülkede yabancı varlığının bir göstergesi olarak anlaşılırken, İngiltere'de bu tehdit (aksan farklılığına rağmen) çok daha az belirgin olmuştu. Dahası, ABD ile aynı dili paylaşmak İngiliz yapımcıların Amerikan pazarı için Hollywood ile rekabet etme fikrinden bu denli hoşlanmalarının nedenlerinden biriydi. Herhangi bir düzeyde, Avrupa'nın herhangi bir yerinde olduğu biçimiyle "nitelikli İngiliz Sineması" için hiçbir yatırım yapılmadı.

Bu durum İngiltere'de bağımsız sinemanın tuttuğu yolun; film eleştirisi ve kuramı içindeki akımlar arasında avangart ve ajitasyoncu pratiklerin kesişimi olarak ortaya çıkmayı seçmesinin bir nedeniydi. Estetik ya da ideolojik olarak bağımsız çalışmalar için endüstrinin sınırlarında bile yerleşecek bir boşluk yoktu. Diğer Avrupa ülkelerinde Sanat Sineması sektörünün varlığı ve bu sektöre yönelik finansal destek (bu ülkelerde televizyonun rolünün de payıyla) sayesinde Godard, Rivette, Straub-Huillet, Duras ve diğerlerinin ilerici ve yaratıcı çalışmaları, bir kurum olarak Sanat Sineması'nın açtığı alanda ortaya çıktı.

Bu konuda ikinci bir nokta, tarihsel olarak sansürün ve cinselliğin, Sanat Sineması'nın ortaya çıkması ve güçlenmesi için yaşamsal ögeler olarak ortaya çıkmasıydı. 1920'lerde sine-kulüplerin (bu film kulüpleri daha sonra sinema kurumu içinde ayrı bir sektör olarak ortaya çıkacak olan Sanat Sineması'nın gösterim alanındaki temeliydi) gelişiminin nedeni büyük ölçüde Sovyetler Birliği'nden gelen filmlerin gösterimindeki sansür kısıtlamalarıydı. Sovyet filmleri sanat olarak sinema kavramları için model oluşturdular. Bu filmlerin politik sansüre konu olmaları, sadece özel üye kulüplerinde gösterilebilecekleri anlamına geliyordu. Sansürün Sovyet filmlerinin estetiğinde entelektüel bir ilgiyle kesişmesi, sadece Sovyet filmleri için değil, belli "sanatsal" nitelikleri olduğuna inanılan başka filmler için de özel bir gösterim alanının ortaya çıkmasıyla birlikte Sanat Sineması'nın, ana akım eğlence sinemasının sinemasal alanından ayrı bir alan olarak inşa edilmesini kesinleştirdi. 1930'lardan sonra da, politik alanda değil cinselliğin temsili alanında olmak kaydıyla sansür önemli bir etken olmaya devam etti.

Sinemasal geleneğin yıllar içinde birçok kez yeniden inşa edilmesine karşın Sanat Sineması geleneğinin her zaman beden temsillerinin Hollywood'da egemen olandan farklı biçimlerde kaydıyla ilgilendiği iddia edilebilir. Sinemasal anlatının romansı biçimlerinin detaylanıp kararlı bir hale geldiği noktada yıldız sisteminin ortaya çıkmasıyla, Hollywood'da beden, aynı anda hem kurmaca kişileştirmesinin tutarlılığının cisimleştiği, hem de fetişist bir erotikleştirme ve cinsel temsil rejiminin düğümlendiği bir alan haline geldi. Beden hareketlerinde ve (daha sonra) sözel olarak konuşma biçiminde bir ketumlukla birlikte bu nitelikler Hollywood filmlerinde beden temsilini tam olarak niteler hale geldiler.

1920'lerden sonra Avrupa Sanat filmleri küçük ve büyük farklılıklarla

tanınır hale gelmişlerdi. Alman Dışavurumculuğu beden hareketleri ve jestlerin retoriğini vurguluyordu; Sovyet filmleri genellikle yıldız sisteminin reddetmeleriyle, profesyonel olmayan oyuncuları kullanmasıyla ve en azından Eisenstein söz konusu olduğunda tipleme sistemi geliştirmesiyle tanınıyordu; Renoir'ın filmleri oyunculuğun yapaylığına vurgu yapıyor, romansılığın dayattığı sınırların elverdiğince beden ve rol arasındaki kararsızlığı zorluyordu;[1] Antonioni'nin filmleri belli karakter ve anlatı motivasyonu ögelerini reddederek genellikle tüm dekorun bir bileşeni olarak aldığı bedenin plastik niteliklerine vurgu yapıyordu; Fellini'nin filmleri, *La Dolce Vita* (1960)'dan bu yana sistemli bir abartı retoriğiyle yıldızın (özellikle kadın yıldızın) fetişleştirilmiş bedeninin "aşırı ibaresini" inşa ediyordu vb.

Bu farklılaşma sürecinin bir kısmı, en azından 1930'ların ortalarından bu yana cinselliğin, genel olarak cinsel etkinliğin ve özel olarak kadın bedeninin "açık" temsilindeki farklılıktır. Bu farklılığın Sanat Sineması için varoluşu ve önemi Hollywood'da 1934 yılında Hays İlkeleri'nin kabul edilmesinin sonucu ortaya çıkmıştır. Hays İlkeleri'nden önce cinsellik ve sansür, Avrupa ve Hollywood'da ortak sorunlar ve özelliklerdi. Zaman zaman belli ülkelerin yapımları özellikle kötü bir ün kazanıyordu (Danimarka yapımı beyaz kadın ticareti filmleri ve I. Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru Almanya'da üretilen "sağlık ve hijyen" konulu yapımlar bu duruma örnektir) ancak genel olarak her ülke eşit "açıklıkta", sansür taleplerine konu olacak eşit muzırlıkta filmler ürettiler. Elbette ABD'de, İtalya'da ve özellikle Fransa'da, epik ve tarihsel seyirlikle ilişkili çok özgün bir cinsel temsil rejimi var gibi görünüyordu. De Mille'in, Griffith'in, Gance'ın ve Von Stroheim'ın filmleri bu rejimin kapsamındaydı. Hays İlkeleri'nin kabul edilmesi, kısmen ABD'deki gürültülü sansür taleplerinin sonucuydu. İlkeler, Hollywood'un bu tür tehlikeleri (sansür ideolojik olduğu kadar ekonomik bir tehditti, eyalet düzeyindeki sansür yasaları birçok filmi ulusal ölçekte pazarlanamaz hale getirebilirdi) savuşturabilmek ve kendi yapımlarını 'aile eğlencesi' biçiminde standartlaştırmak için kullandığı bir araçtı.

Hays İlkeleri cinselliğin, çıplak kadın ve erkek bedeninin, cinsel ilişki ve etkinliklerin temsilini yasakladı. Avrupa kıtasında ise sansür sistemleri

---

[1] Bkz. Jean-Louis Comolli, 'A Body Too Much', *Screen*, 19(2), Yaz 1978. Comolli sadece *La Marseillaise*'e atıfta bulunur ancak benzer yorumlar belli açılardan *Nana*, *La Régle du Jeu*, *La Grande Illusion*, *The Golden Coach* ve *The Vanishing Corporal* filmlerine de uygulanabilir.

ve ilgili tartışmalar büyük ölçüde sanatın "yetişkin" doğası ve "gerçekçilik" söylemleri etrafında gerçekleşti ve diğer sanat dallarında cinselliğin temsili etrafındaki tartışmalarla ilişkilendirildi. Sonuç olarak kıta Avrupası filmleri, cinsellik temsilleri ve bu temsillerin yararlanabildikleri kültürel statü söz konusu olduğunda Hollywood yapımlarından farklılaştı (ya da farklılaşabildi). *Une Partie de Campagne* (1936), *La Bete Humaine* (1938) ve *Le Jour Se Léve* (1939) gibi filmler bu durumun örnekleriydi (1930'lu yıllara ait bu örneklerin Alman ya da İtalyan değil Fransız filmleri olması, diğerlerinin bu dönemde faşist ülkeler olmasının bir yansımasıdır). Bununla birlikte Hays İlkeleri, aslında MPPDA'nın (Amerikan Film Yapımcıları ve Dağıtımcıları; daha sonra MPPA – Amerikan Film Birliği adını alacaktı) kullandığı bir araçtı ve MPPDA Amerika'daki tüm endüstriyi denetlediği için, ilkeleri çiğnediğine karar verilen ülke dışından filmlerin dağıtımı ve gösterimi engelleniyordu. Ancak savaştan sonra anti-tröst yasası gösterim sektörünü, yapım ve dağıtım sektöründen ayırmaya başladığında ve (o zamanki adıyla) MPPA ile ithal filmlere uygulandığı biçimiyle Hays İlkeleri'nin kontrolünü zayıflattığında, daha önce Amerikan perdelerine erişimi engellenenler de dahil olmak üzere Avrupa filmleri gösteren alternatif dağıtım ve gösterim ağları oluşmaya başladı.

Amerikan pazarının açılmasıyla Avrupa filmleri, "yetişkin" sanatı olarak konumlarını ve "açık" cinsellik temsilleriyle ilişkili şöhretlerini, daha kararlı ve ticari olarak pazarlayabildiler. Bunun sonucunda 1950'ler ve 1960'ların ilk yılları boyunca bu filmlerin listesi düzenli olarak uzadı: *La Ronde* (1950), *Summer with Monika* (1952), *And God Created Woman* (1956), *La Notte* (1960), *L'Eclisse* (1962), *La Dolce Vita* (1960), *Les Amants* (1958), *Viridiana* (1961), *The Silence* (1963), 8½ (1963), *Une Femme Mariée* (1964) vb. Elbette 1960'ların ortalarından bu yana Sanat Sineması'nın *soft-core* sanat filmi diyebileceğimiz yeni bir tür etrafında kararlılık kazandığı ileri sürülebilir. Bunun sonucu olarak *Last Tango in Paris* (1972), *Belle de Jour* (1967), Pasolini'nin üçlemesi *The Arabian Nights* (1974), The *Decameron* (1970) ve *The Canterbury Tales* (1971), ayrıca *Theorem* (1969) ve *Salo* (1975), L'*Amour Fou* (1968), *La Bête* (1975), *Immoral Tales* (1974), *Casanova* (1977) *The Night Porter* (1973), *Private Vices, Public Virtues* (1976) vb. filmlerini sayabiliriz.

Daha önce Sanat Sineması tarihi, yönetmenler bir yana, bir dizi kararsız ve kısa ömürlü akımdan (dışavurumculuk, şiirsel gerçekçilik, yeni ger-

çekçilik, yeni dalga) ibaretken, elbette yönetmenlerin isimleri, çıktıları tutarlı biçimde sınıflandırabilecek tek kavramsal araç olarak iş görüyordu. Şimdi ise Sanat Sineması'nın uluslararası olarak yönelmeye başladığı, uluslararası bir pazar, muzırlık düzeyi ve (genel olarak) kültürel ve sanatsal saygınlık seviyesiyle sağlama bağlanmış, görece kalıcı bir tür oluşmuş gibi görünüyor.[1]

Bu noktada, günümüz bağımsız sineması na ilişkin yorumlara geçmeden önce, belli sayıda genel karakteristik niteliğe işaret etmek ve bazı genel sonuçlar elde etmek üzere Sanat Sineması'nın Fransa, İtalya ve Almanya'daki tarihsel şemasından derlediğim bazı ögeleri bir araya getirmek istiyorum. Sanat Sineması'nın ve Sanat Sineması siyasasının karşılaştığı sınırlamalar ve sorunlar üzerinde yoğunlaşacağım. Ancak ilk önce Sanat Sineması'nın tarihsel olarak gerçek anlamda radikal yapıt için (sınırlı da olsa) gerçek alanlar açtığını belirtmek gerekiyor. Gerçi bu yapıtın etkisi, kendisini içinde bulduğu genel kurumsal bağlamlarda sıklıkla engellenmiş ve geçersizleştirilmiştir. Dahası yapacağım genellemelere karşın, ele aldığım ülkelerdeki radikal sinema pratiklerine yönelik çalışmalar yapanlar için elbette önemli olan farklılıklar, ayrımlar, özgün durumlar ve fırsatlardır.

İlk önemli genel nokta, Sanat Sineması'nın ulusal ve uluslararası boyutlar arasında bir denge kurma eğiliminde olduğudur. Bu denge, pazar düzeyinde, film kuramı ve film eleştirisi söylemleri düzeyinde, endüstri ya da devlet bağlamında siyasalara ilişkin söylemler düzeyinde, yasama düzeyinde ve filmlerin kendileri düzeyinde bulunmaktadır.

Filmlerin yapım, dağıtım ve gösterimleri her zaman önceden tanımlanmış ulusal sınırlar, kültürler, hükümetler ve ekonomiler bağlamında gerçekleşir. Bu bağlamda karşımıza çıkan belirlenimler nedeniyle Hollywood'un uluslararası hâkimiyeti hemen her zaman, pazarları bu hâkimiyet altına girmiş ülkeler tarafından özellikle *ulusal sorun* olarak algılanmıştır. Bu nedenle soruna çözüm olarak dile getirilen siyasalar hemen her zaman ilk olarak deneyimlerine atıfta bulunulabilecek, yapılarına, pratiklerine ve sorunlarına hitap edilebilecek ulusal bir endüstrinin inşasını ve yeniden inşasını içerir. İkinci olarak bu tür politikaların kullandıkları ölçütlerin koruma, cesaretlendirme ve teşvik

[1] Paul Willemen'in sanat sineması ve pornografiyle ilgili olarak dördüncü bakış ve dikizleyicilik üzerine yorumları bu bağlamda özel bir önem kazanır. Bkz. 'Letter to John', *Screen*, 21(2), Yaz 1980, özl. s. 57-8.

etme yoluyla geliştireceğine inanılan ulusal kültürel ve sinemasal gelenekler hedef alınır. Fransa Kültür Bakanı olarak Malraux'nun siyasalarını, II. Dünya Savaşı sonrasında (örneğin Bergman'ın belli bir İsveç kültürel akımı –"Kırkların Yazarları"- içinde yapıt veren bir sanatçı olarak ortaya çıktığı) İsveç Sanat Sineması'nı, UFA'nın yapım branşı müdürü olarak Erich Pommer'in siyasalarına karşı Blasetti'nin *Cinematografico* dergisindeki polemiklerini dikkate alarak, Sanat Sineması ve onun dahil olduğu söylemler için ulusal kültür, ulusal ekonomi, ulusal endüstri ve ulusal sinemasal geleneklere yönelik ilginin her zaman sabit olarak kaldığını söyleyebiliriz. Kota, devlet desteği, ödüller biçimindeki yasal düzenlemeler sadece ulusal bir devlet aygıtınca, ulusal alan içinde düzenlenerek uygulanabilir (Bu durum ileride AET'nin yasal düzenlemelerinin gelişimiyle değişebilir). Ayrıca bu düzenlemeler hemen her zaman bir İtalyan (ya da Fransız, Alman) filmini oluşturan şeyin ne olduğuna ilişkin tanımlamaları içerir. Ancak bu tanımlamalar temelinde teşvik yasaları işleyebilir. Bu nedenle herhangi bir ülkede yapılan filmler, yapım koşullarının aşırı belirleyiciliği nedeniyle metinlerarası bağlantılarını kaçınılmaz olarak ulusal kültürlerden ve geleneklerden derleme eğiliminde olacaklardır. Sanat Sineması siyasalarının uygulama rejimi, bu tür politikaların himayesi altında üretilen filmlere söz konusu bağlantıların sistemli bir biçimde işlenmelerini teşvik ederek, bu bağlantıların yeniden belirtilmesine hizmet eder. Bu yüzden filmlerin kendileri de aktif ve sistematik olarak belli ulusal kimliklerin inşasına ve yeniden inşasına katılırlar. Bu filmleri işaretleyen ulusal belirtiler ise, onları Hollywood'da yapılan filmlerden farklılaştırmaya hizmet ederler (Bu bağlamda Geoffrey Nowell-Smith'in *Radio On* ile ilgili eleştirisinde, filmin kendisini ikonografik düzeyde İngiliz gerçekçilik geleneği içinde nasıl konumlandırdığı konusuna değinmesi tesadüf değildir. Bunun nedeni kesinlikle İngiliz gerçekçilik geleneğinin, başlıca *sanatsal* miras ve dolayısıyla üzerinde yerli bir Sanat Sineması'nın kurulabileceği potansiyel bir temel olarak sıklıkla başvurulan bir alan olmasıdır).[1]

Sanat Sineması'nın önemli bir uluslararası boyutu da vardır. Sanat filmleri yerel tüketim için olduğu kadar, uluslararası dağıtım ve gösterim için de üretilirler. Sanat Sineması uluslararası film pazarında bir niş, henüz bütünüyle Hollywood hâkimiyetine girmeyen bir sektördür (yine de giriştiği Avrupa ortak yapımlarının ve Altman, Coppola gibi isimlere ait filmlerin gösterdiği gibi Hollywood'un çok ciddiye almaya başladığı bir alandır). Sanat Sine-

1 Nowell-Smith, Op cit, s. 17-18.

ması aynı zamanda kültürel ve estetik özlemleriyle büyük ölçüde kültür ve sanatın "evrensel" değerlerine dayanır. Bu filmler için uluslararası dağıtım yollarının arandığı, ödüller aracılığıyla bu filmlerin "Sanat" olarak konumlarının onaylandığı ve yeniden vurgulandığı, kendileri de düzenli bir biçimde sanatsal değer ve ticari potansiyel ölçütlerini dengeleyen uluslararası film festivallerinin varlığı, bu durumun en iyi yansımasıdır. Sanat Sineması'nın uluslararası boyutu, 1930'lar ve 1940'lar boyunca İtalya ve Almanya'daki faşist yönetimlerin izlediği siyasaların neden daha sonra genel bir akım haline gelecek eğilimlerin sıra dışı ilk örnekleri olarak görülemeyeceklerini açıklar. Bu örneklerde uluslararası boyut eksiktir ve siyasalar çok spesifik milliyetçi ideolojiler bağlamında biçimlendirilmiştir.

Sanat Sineması her zaman bu iki boyut arasında denge kurmuştur. Bu dengenin doğası belki de en iyi biçimde uluslararası dolaşımları süresince Sanat filmlerinin hemen her zaman hem kültürel konumlarını hem de ulusal orijinlerini belirleyen bir işaret edinmesi olgusuyla açıklanabilir. Bu, ulusal dilin işaretidir. Sanat filmleri, ulusal konumlarının ve belli ulusal gelenekler içindeki yerlerinin aşikâr olduğu kendi ülkelerinin dışında genellikle dublaj yapılmadan, alt yazıyla gösterilirler. Eğlence filmlerinin uluslararası dolaşımı ise bunun aksine söz konusu işareti silme eğilimi sergiler. Bu nedenle iki öge arasındaki denge farklı bir durumdur.

Ulusal Sanat Sineması siyasalarının, krediler, garantiler ve ödüller aracılığıyla fon paylaştırmak üzere seçme, farklılaştırma ve değerlendirme mekanizmalarını içermesi gerekir. Bu kapsamda aynı zamanda "sanat", "kültür" ve "niteliği" oluşturacak bir dizi ölçütün kararlaştırılmasına da gerek duyulur. Sonuç olarak bu ölçütlerin uygulandığı filmlere, projelere ve senaryolara, onları uylaşımsal ticari projelerden farklılaştıracak ve Sanat olarak konumlarını ifade edebilecek bir dizi işaret işlenmiş olur. Bu durumda ana akım ticari endüstriden farklılaşan bir dizi pratiği desteklemek üzere sanata, kültüre ve niteliğe ilişkin bir dizi birbiriyle rekabet eden tanımın devreye girmesi için bir alan ortaya çıkar. Ancak tarihsel olarak bu alan önceden kapatılmıştır. Bu alanı dolduran şey sanatı bireysel ifade olarak gören bir ideoloji olmuştur. Bu ideoloji hem (aksi halde kendilerini ifade etme araçlarından mahrum kalabilecek bireyler olarak düşünülen) yeni sinemacıları destekleme ve finanse etme siyasalarında, hem de bir bütün olarak Sanat Sineması'yla ilgili kurumlar arasında dolaşımda olan söylemler içinde *auteurizm*in egemenliğiyle kendisini

gösterir. Alman *Autorenfilm* buna örnektir. Teşvik komitelerinde, ödüllerde, panellerde ve jürilerde *auteur*'cü ideolojilerin egemen olması buna örnektir. Daha geniş bir kültürel düzeyde, bütün olarak Sanat Sineması'nın çok yaygın bir biçimde Antonioni, Bergman, Bertolucci, Bresson, Buñuel, Chabrol, Dreyer, Fassbinder, Fellini, Herzog, Truffaut, Visconti, Wenders vb. gibi bir dizi bireysel isimle ilişkilendirilmesi buna örnektir.

Bu durumun bir dizi gerekçesi vardır. Birçok kültürel kurum ve söylem içinde sanatın bireysel ifade olarak kavranışı egemendir. Bu kurumlar ve söylemler halihazırda Hollywood ve Sanat Sineması arasındaki temel ayrım olarak sabitlenen durumu belirtmek ve kavramlaştırmak için seferberlik halindedirler. Onlara göre Hollywood kişisel olmayan kar amacı gütme ve eğlence alanıyken, Sanat Sineması yaratıcılığın, özgürlüğün ve anlamın alanıdır. *Auteur*'lük başka işlevler de sergileyebilir. Sanat filmleri ve Hollywood filmleri arasında var olabilecek farklılıkların çokluğunu kavramsal olarak açıklayıp birleştirecek, bu çokluğu tek bir homojen ilkeye indirgeyecek bir araç olarak var olabilir. *Auteur*'ün adı bir "marka" olarak, bir filmi etiketleme ve satma aracı olarak, iş görebilir. Jenerik sınırların ve kategorilerin yokluğunda beklentileri yönlendirebilir, anlamı ve hazzı belli yönlere sevk edebilir.

Kendini sınıflandırma aracı olarak *auteur* konsepti, belli pratikleri değil bireysel filmleri desteklemeye odaklanmış teşvik siyasaları için yaşamsal önemdedir. Hem siyasalar hem de bu siyasaların ürettiği filmler (bu filmlerin her biri, dolayısıyla bunların eklektik heterojenlikleri "kişisel ifade" örnekleridir) için tutarlı bir mantıksal temel sağlayan *auter*'lük, bir ölçüde filmi toplumsal bir pratik olarak ele almaktan kaçınmak üzere bir araç olarak hizmet verir.

Tüm bu gerekçeleri ve elbette Sanat Sineması'nı ve filmlerini tanımlayan diğer birçok özelliği fazlasıyla belirleyen olgu, Sanat Sineması'nın değişen ölçülerde, filmi bir meta olarak ele alacak biçimde iş görmesidir. Sanat Sineması her zaman böyle iş görmüştür. Sanat Sineması temel olarak bir ayrımcılık mekanizmasıdır. Sinema alanının genelinde, ekonomik, ideolojik ve estetik olarak iş görecek bir ayrım yaratmaya ve bu ayrımı sürdürmeye yarar. Bu ayrımın kuralları sanat ve endüstri, kültür ve eğlence, anlam ve kâr arasında ayrımcılık yapılarak oluşturulur. Yine de bu ayrım ve yapılan ayrımcılık, genel olarak mevcut haliyle sinemasal kurumun ekonomik, ideolojik ve estetik temelleriyle boy ölçüşecek biçimde iş görmez. Bunun yerine, genel olarak

sinemanın *içinde,* varlıkları aksi halde Hollywood hâkimiyetinin tehdidi altında olacak ulusal endüstrilerin ve ulusal sinemacıların yerleşebilecekleri bir alan açmaya, bir sektör oluşturmaya yarar. Sürdürdüğü iş bölümüyle (entelektüel işçilik ve el işçiliği arasındaki ayrımı destekleyen *auteur*'lük ideolojisiyle birlikte); gerektirdiği yapım, dağıtım ve gösterim pratikleriyle (bir yandan dağıtım ve gösterimle, diğer yandan yapımla arasındaki ilişkilerin emtia dolaşımı biçimi almasıyla); kendisiyle arasında bağlantı kurulan temsil biçimleri ve ilişkileriyle Sanat Sineması, her şeye rağmen "ticari" film endüstrisi olarak etiketlemeyi sevdiği emtia temelli yapıları, ilişkileri ve pratikleri nadiren kökten bir biçimde rahatsız etmiş ya da bu yapılara alternatif olabilmiştir. Bu yapıları ancak hafifçe dönüştürebilmiştir. Kuşkusuz, radikal avangart ve ısrarlı politik pratikler inatla ya Sanat Sineması'nın marjinlerine ya da farklı bir toplumsal ve sinemasal alana sürülmüştür.

İngiliz bağımsız sinemasını ya da daha çok onun IFA kanadını karakterize eden şey, kültürel, politik ve sinemasal teorideki belli akımlarla birlikte avangart ve politik olarak propagandacı pratiklerin kesişimidir. Bağımsız sinemanın toplumsal bir sinema pratiği başlığı altında kafa tutmaya çalıştığı şey ise tam olarak emtia temelli yapılar, ilişkiler ve pratiklerdir.[1] Toplumsal olarak ilerici bir sinemanın sadece filmlerle ya da biçim ve içerik arasındaki yeni ilişkilerle ilgili olmadığını, aynı zamanda yapım pratikleri, dağıtım ve gösterim biçimleri, filmler ve seyircileri arasındaki yeni ilişkilerle (elbette, yeni bir 'seyirci' kavrayışıyla birlikte) ilişkili olduğunu fark etmekle, bağımsız sinema bu ülkede kararlı bir biçimde emtia temelli sinema anlayışıyla ve bu anlayışın oluşturabileceği politik, estetik, ideolojik ve ekonomik sınırlarla mücadele etmeye başlamıştır.

Bu ülkede ana akım ticari film endüstrisinin çöküş ve yok oluş aşamasına gelmesiyle, ulusal bir Sanat Sineması'na (diğer Avrupa ülkelerinde mevcut olana benzer bir destekleme ölçeğiyle) yatırım yapmak için bir alan oluştuğu, bu Sanat Sineması'nın daha sonra hakiki bağımsız çalışmaların sağlamlaştırılması ve genişlemesi için alan açabileceği ileri sürülebilir (sürülmüştür de). Elbette bu durumda hükümet düzeyinde verilecek destek fonlarını, özellikle toplumsal pratik söylemi yoluyla ima edilen argümanlara göre Sanat Sineması söylemi yoluyla ima edilen argümanların kazanma ihtimali daha yüksektir.

---

1 Bkz. Sue Clayton ve Jonathan Curling, "On Authorship", *Screen,* 20(1), Bahar 1979, özl. s. 35-37.

Aynı zamanda bağımsız filmlerin Hollywood filmlerinden farklı oldukları, türlü etiketlerle (metinsel özellikleri, konu nesneleri ve dolaşım alanları bakımından) belirtildiği için, kural olarak her durumda Sanat filmi etiketiyle dolaşıma girmeye eğilimli olacaklardır. Her iki olgu da IFA gibi örgütlerin Sanat Sineması'yla ve onun pratikleriyle ciddi bağlantılar kurmasının gerekliliğini ve kaçınılmazlığını gösterir. Kuşkusuz, bugüne dek Sanat Sineması'nın belirlediği yapılara, söylemlere, ilişkilere ve pratiklere kusursuzca uyacak biçimde tasarlanmış filmlerin yapımıyla sınırlı kalacak herhangi bir bağlantı stratejisi işlevsiz olacaktır. Bu tür bir strateji Sanat Sineması'nı dönüştürmek yerine, mevcut haliyle ömrünü uzatma anlamına gelecektir. Daha ilerici ve üretken bir strateji için ilk olarak filmlerin kendileriyle dolaşım biçimleri arasındaki farkın, ikinci olarak bir bütün halinde sinemasal kurumun içerdiği sektörler üzerinde inşa edilen farklı film izleme biçimleriyle, seyirciler arasındaki ayrımın anlaşılması gerekir.

Son olarak her bir pratik alanında (yapım, dağıtım, gösterim, eleştirel tartışma) dönüşümün başlamasına izin verecek yerli bir Sanat Sineması inşasına ilişkin argümanları dile getirirken, şu anda uluslararası olarak Sanat Sineması kurumunun merkezinde yer alan, bir yanda *auteur*'lükle, diğer yanda bireysel, kendine yeten yapıtla ilgili iki anlayışı yerinden etmek gerekecektir. Televizyon bir bütün olarak bu anlayışlara filmden çok daha az bağımlı olduğu için, televizyon ve Dördüncü Kanal etrafındaki tartışmaların asıl olarak bu anlayışlara bağlı olmayan argümanları geliştirme koşulları ve fırsatı sağlamaya başlayacak olması olumlu bir gelişmedir. Her durumda, Avrupa'daki hem çağdaş hem tarihsel Sanat Sineması siyasaları az sayıda istisna bir yana, sürekli olarak bir yandan emtia temelli yapıların, ilişkilerin ve pratiklerin, diğer yandan kültürel bakımdan gerici yüksek sanat söylemlerinin karışımıyla tanımlandıkları için, bu siyasaların model olarak değil stratejik bir ilk örnek olarak çok daha yararlı olabileceklerini düşünüyorum.[1]

Çeviri: Özgür Yaren
Ankara Üniversitesi
İletişim Fakültesi

[1] Bu makalenin BFI'ın yeni Yapım Bölümü katalogu için yazılmış daha kısa bir versiyonuna dayanan eski bir taslağı üzerinde yaptıkları yorumlardan ötürü Ben Brewster'a, Mark Nash'e, Rod Stoneman'e ve Paul Willemen'e teşekkür etmek isterim.

GODARD ve KARŞI-SİNEMA: DOĞU RÜZGARI[1]

Peter Wollen

Godard çok radikal bir biçimde, değerleri Ortodoks sinemanın değerlerine tamamen zıt olan bir karşı-sinema geliştirmiştir. Bu karşı-sinemanın temel özellikleri üzerine birkaç şey söylemek istiyorum. Konuya yaklaşımım, eski sinemanın, Godard'ın koyduğu biçimiyle Hollywood-Mosfilm'in değerlerinden yedisini almayı ve bunları (devrimci, materyalist) karşıtlarıyla karşılaştırmak olacak. Bir anlamda sinemanın yedi büyük günahına karşı yedi temel erdemi. Bunlar şematik olarak bir tablo halinde aşağıdaki gibi sıralanabilir:

Geçişli anlatı	Geçişsiz anlatı
Özdeşleşme	Yabancılaşma
Saydamlık	Öne çıkma
Tek anlatım	Çok anlatım
Son	Açık uç
Hoşlanma	Rahatsız olma
Kurmaca	Gerçek[2]

1 Wollen, P. (1972). Godard and Counter Cinema: Vent d'est. *Afterimage, 4*, 6-17. [Daha önce *Sinemasal* Dergisi'nin 7. sayısında yayınlanmıştır. (e.n)]

2 Peter Wollen'ın yaptığı yedi büyük günah ve yedi temel erdem ayrımının çevirisi Prof. Dr. Seçil Büker'in *Sinema Dili Üzerine Yazılar* (Dost, Ankara, 1985, s. 99) adlı kitabından

Açık bir biçimde, bu biraz şifreli olan başlıkların daha fazla yorumlanması gerekir. Ancak ilk olarak, Godard'ın Hollywood sinemasından kopmakta ve kendi karşı-sinemasını oluşturmakta haklı olduğunu ve tek başına bu nedenle bile onun günümüzde film yapan en önemli yönetmen olduğunu öne sürüyorum. Bununla birlikte stratejisinde, bu stratejiyi kemiren ve hatta zaman zaman geçersiz hale getiren bir takım karmaşalar olduğunu ve temel olarak bunların kurmaca/mistifikasyon/yalanlar/ aldanımlar/ yanılsama/ sunum gibi bir dizi terim üzerine Godard'ın karmaşa yaşamasıyla ilişkili olduğunu düşünüyorum. Bu notların sonunda, muhalif olduğum konulara değineceğim. İlk olarak ana konular üzerine görüşler.

1. ***Geçişli anlatıya karşı geçişsiz anlatı.*** (Bir şeyin başka birşeyi izlemesine karşı yarıklar, araya girmeler, epizodik (bölüklü) inşa, ara yazılar.)

Geçişli anlatı derken, her birimin (anlatının akışını değiştiren her işlevin) bir nedensellik zincirine uygun olarak kendisinden önce geleni izlediği bir olaylar dizisini kastediyorum. Hollywood sinemasında bu zincir genellikle psikolojiktir ve kabaca konuşursak bir dizi tutarlı motivasyondan oluşur. Filmin başlangıcı, daha sonradan bozulacak -genellikle bir denge- olan temel dramatik durumu oluşturan bir serimleme (establishment)[1**] ile başlar. Daha sonra bunu, ta ki sonunda yeni bir denge kuruluncaya dek, bir reaksiyon zinciri izler.

Godard daha en başından bu gelenekten kopmaya başladı. Bu kopuşu her ikisi de edebiyattan aldığı iki yolla yaptı. Öyküyü kesintiye uğratmasına olanak sağlayan ayrı bölümler düşüncesini ödünç aldı ve picaresque romana borçlandı. Picaresque, sıkı olay örgüsü yapısının rasgele ve ilişkisiz olayların yerini alması nedeniyle gerçek yaşamın alt-üst oluşlarını ve farklılığı sunması beklenen sözde-özyaşamöyküsel (autobiographical) bir biçimdir. (Kahraman tipik olarak toplum içinde marjinal, derbeder, çoğunlukla öksüz, her halükarda aile bağlarından yoksundur, kaderinin etkisiyle şuraya buraya savrulmuştur.)

---

aynen alınmıştır. (ç.n).

1 Literatürde 'establishing shot' yani genellikle izleyiciye arkadan gelecek sahnenin genel mekanını izleyiciye gösteren, çoğunlukla özlü bir enformasyon sağlayan ve izleyiciyi yönlendiren genel çekim kavramı vardır. Biz de bu anlama gelmek üzere establishment sözcüğüne serimleme karşılığını veriyoruz.

Doğu Rüzgarı'nı yaptığı dönemde Godard geçişli anlatıyı pratik olarak tamamen imha etmiştir. İlk filmlerinde öyküye / anlatıya müdahaleleri temsil eden arayazılar, bunlar filmin tümüne egemen olana kadar artırılır. Temel öykü, büyük bölümü olduğu gibi kalırken, tanınabilir herhangi bir sekansa sahip değildir, ama daha çok bir dizi araya girilen flaşlar gibidir. Bazen zaman içinde kesin bir düzeni takip eder gibi görünürler, bazen de görünmezler. Filmin oluşturucu/temel ilkesi, sonradan tekrarlanacak olan A ve B teorilerinin 1-7'ye dizilişi içinde nokta nokta bir argüman düzeni ortaya koyması anlamında öyküselden çok retoriktir. Aynı zamanda bu yapı içinde abartmalar ve konu dışı arayazılar vardır.

Godard'ın geçişli anlatıyı parçalamasının birçok nedeni vardır. Bunların belki de en önemlisi, anlatının duygusal büyüsüne engel olabilmesi ve böylece izleyiciyi, anlatı akışına müdahale ederek dikkatini yeniden toplamaya ve yeniden odaklamaya zorlayabilmesidir. (Kuşkusuz dikkat tümüyle de kaybolabilir.) Çok genel olarak konuşursak Godard'ın sineması, izleyicisini görünüşte düşündürmeyen ya da değiştirmeyen sanatların - hepsinden çok sinemanın - gücünden, farklı yönlerden, şüphe eden Brecht ve Artaud'nun oluşturduğu modern gelenek içinde yer alır.

2. ***Özdeşleşmeye karşı yabancılaşma.*** (Empati, bir karaktere duygusal bağlanıma karşı doğrudan hitap, çok sayıda karakter ve yorum.)

Özdeşleşme çok bilinen bir mekanizmadır, her ne kadar sinemada kuşkusuz sinemasal özdeşleşmenin ayrı bir olgu olarak sınırlarını tarif eden farklı özel özellikler varsa da. Birincisi, star ile ve/veya karakterle çifte özdeşleşme olasılığı vardır. İkincisi özdeşleşme yalnızca muallakta kalan inanç durumunda ortaya çıkabilir. Üçüncüsü ya özdeşleşmeyi ya da her nasılsa imago'nun (başka birine ya da ben'e dair idealleştirilmiş zihinsel imge) varlığını sınırlayan zamansal ve mekansal boyut vardır. (Kimi yönlerden, sinemasal özdeşleşme, (psiko)analizdeki transfere benzer, bu analoji çok yararlı olmasa da.)

Yine, özdeşleşmenin kırılması Godard'ın ilk filmlerinden itibaren başlar ve daha sonra *Bilmenin Tadı*'nda yeni bir düzeye ulaşıncaya dek düz ve eşit olmayarak gelişir. İlk aygıtlar karakterle sesin eşlenmemişliğini, kurmacanın içine 'gerçek insanların' sokuluşunu, doğrudan izleyiciye konuşan ka

rakterleri içerir. Bütün bu aygıtlar, ses kuşağında kendi söylemleri içinde sesin karakterden bağımsızlaştığı, değişik karakterler için aynı sesin, aynı karakter için değişik seslerin kullanıldığı *Doğu Rüzgarı*'nda da kullanılır. Film aynı zamanda 'gerçek-yaşam' ortaklığını ve oldukça karmaşık bir görünüm içinde, yalnızca bir aktör olarak değil (Godard makyaj yapılmış aktörleri gösterir), aynı zamanda 'imge-oluşturma'(image-building) sürecine bir müdahale olarak da Gian Maria Volonte'u devreye sokar. Bunun yanısıra, izleyicinin sahneden -bir miktar küçük düşürücü olarak- tanımlandığı ve sunum dünyasına davet edildiği uzun ve müthiş etkili bir doğrudan izleyiciye hitap edilen sekans vardır.

Brecht'in kuramından sonra bu türden yabancılaştırma efektlerinin amacı üzerine yorum yapmaya fazla gerek yoktur. Açık bir biçimde bu efektler geçişli anlatıyı parçalarlar. Karakterlerin kendileri tutarsız, müdahale edilmiş, çok sayıda ve öz-eleştirel olduğunda, 'motivasyon' tutarlılığını sağlamak imkansızdır. Benzer biçimde, doğrudan hitap etme hilesi yalnızca fantezi özdeşleşmeyi değil, aynı zamanda anlatının yüzeyini de parçalar. Doğrudan bir biçimde "Bu neden oldu?" ve "Bundan sonra ne olacak?" biçimindeki ortodoks sinema sorularının üzerine "Bu film kimin için?" sorusunu bindirir (superimpose). Yönetmen ile izleyici arasında dinamik bir ilişki kurmayı hedefleyen her sinema biçimi; filmin anlamının, söylenenin içeriğinin yanısıra, söylemin, ifadenin içeriğinin teknik olarak anlaşılmasını sağlayan nedir sorusunu düşünmek zorundadır.

3. ***Saydamlığa karşı öne çıkma.*** (Dil görmezden gelinmeyi ister-filmin/metnin mekanizmalarını gizlemeye karşı açik ve görünür kılma.)

Geleneksel sinema doğrudan Rönesans'ın perspektifi keşfinden ve en açık biçimini Alberti'nin dünyaya açılan pencere ifadesinde bulan resim sanatının yeniden formülasyonundan miras kalan çizgide yer alır. Kuşkusuz kamera basitçe kusursuz perspektif inşası elde etmeye yönelik teknolojik araçtır. Rönesans öncesi resmin ikonografik düşseli ve ideografik uzamı giderek reddedilir ve bunun yerini saf temsil anlayışı alırken, Rönesans sonrasında resim, 'okunabilir' bir metin olmaya son verdi. Resmin 'dili' yalnızca dünyanın temsilinin elde edilmesinin aracı haline geldi. Benzer bir yönelimin sözel dile

yönelik tutumlarda da işlediği görülebilir. 17. Yüzyıldan bu yana dil giderek kendi görevinin -anlamın aktarımı- ifası sırasında kendini yok eden bir araç olarak görüldü. Anlam dünyanın temsili olarak değerlendirildi.

Godard ilk filmlerinde sinemayı anlatısının bir konusu olarak sundu - *Jandarmalar*'daki (Les Carabiniers) 'Lumière' sekansı ile *Hor Görme*'deki (Le Mèpris) film-içinde-film. Ama bu konudaki kesin adım perdede yalnızca kamerayı gösterdiği *Vietnam'dan Uzakta* (Loin du Vietnam) filmindeki bölümünde atıldı. 1968 sonrası filmlerinde yapım sürecine sistematik olarak dikkat çekildi. *Doğu Rüzgarı*'nda bu, gerçekten olduğu gibi, yalnızca sahnenin ardındaki kameranın çekilmesiyle değil, aynı zamanda gerçek filme müdahaleyle de gösterilir: işçinin kontrol sekansının tümünde film işaretlenerek ve karalanarak gösterilir. Godard sinemasında bu ilk kez yapıldı. Önceki filmlerinde Godard özel ham film kullanma (*Jandarmalar*) ya da negatif basılmış film (*Jandarmalar, Alfa Şehri*) kullanmanın ötesine geçmemişti.

İlk bakışta, filmin yüzeyini karalama kararı sanki Godard'ı diğer avant-garde yönetmenlerle; özellikle Amerikan 'underground'uyla aynı çizgiye getiriyormuş gibi görünür. Ancak bu gerçekten durum böyle değildir. Amerikalı yönetmenlerin durumunda, filmi işaretleme olsa olsa son yıllarda özellikle ABD'de egemen olmuş olan resimdeki gelişmelerle ilişkilidir. Genel olarak konuşursak bu, filmin kendi 'optik' temeline indirgenmesini ifade eder. Gürültü, filmde marjinal kılınmak yerine, ana bileşenlerden biri olana dek artırılır. Ondan sonra film bir hesaplamaya ya da algoritma'ya uygun olarak ya da rasgele kodlamaya tabi kılarak oluşturulabilir. Tıpkı resimde tuvalin öne çıkması gibi sinemada da film öne çıkarılır.

Ancak Godard, 'gürültüyü' öne çıkararak ve daha sonra da buna uygun yeni bir oluşturucu ilkeyi devreye sokarak imgenin bu türden 'anlamdan yoksun kılınması'yla (de-signification) ilgilenmez. Yapıyor göründüğü, olumsuzlamayı ifade etmenin bir yolunu aramaktır. Olumsuzlamanın sözel dilin kurucu ilkesi olduğu çok iyi bilinir ki, dili hayvan işaret sistemlerinden ve insan söyleminin, imgeler gibi, diğer biçimlerinden ayıran budur. Ancak birkez bir filmi dünyanın bir sunumundan çok imgelerle yazma süreci olarak görme kararı verildiğinde, ondan sonra karalanan filmi bir bozma, gerçek bir olumsuzlama olarak kavramak olanaklı hale gelir. Açıkça, bozma, bir imgeyi

karalama gibi işaretlerin kullanımı, bunları gürültüyü serbest bırakma, optik temeli öne çıkarma gibi kullanmaktan tamamen farklıdır. Bu, 'film-yazma' ve 'film-okuma'ya dair farklı anlayışları gerektirir.

Birkaç yıl önce Astruc, ünlü makalesinde, *kamera-kalem* (le caméra-stylo) konusu hakkında yazdı. Onun yazma anlayışı stil ideasına daha yakındı. Godard, kendinden önceki Eisenstein gibi, imgelerin temsil ögeleri olarak rollerinden özgürleştiği ve gerçek bir ikonik kod içinde, bir tür barok amblemler kodu gibi, semantik bir işlev yüklendiği bir resimyazı türü olarak 'imge-oluşturmak' ile daha fazla ilgilidir. Stalin imgesinin tartışıldığı sekans, sadece -ya da öncelikle- Stalin'in politikaları üzerine değil, ama daha çok 'baskı'yı belirten bir imge bulma sorunu üzerinedir. Gerçekten, imgelerle yazmaya dair bütün proje üst düzeyde öne çıkarmayı gerektirir, çünkü yeterli bir kodun oluşturulması yalnızca, eğer bu kod oluşturma sürecinde açıklanır ve yorumlanırsa ortaya çıkabilir. Diğer türlü bu saf bir biçimde özel bir dil kalırdı.

4. ***Tek anlatıma karşı çok anlatım.*** (Bölünmez, homojen bir dünyaya karşı heterojen dünyalar. Farklı kodlar ve farklı kanallar arasındaki kopma.)

Hollywood filmlerinde gösterilen herşey aynı dünyaya aittir ve bu dünya içindeki -geriye dönüşler gibi- karmaşık ifadeler dikkatle düzenlenir ve yerleştirilir. Egemen estetik bir tür liberalize olmuş klasisizmdir. Dramatik birleşmelerin katı sınırları, bunlar aşırı sıkı ve sınırlayıcı olmaları nedeniyle gevşetilmiştir, oysa ki temel ilkeye dokunulmaz. Sinemada sunulan dünya tutarlı ve entegre olmalıdır, zorlama ve statülerle ilgili sınırları gözlemek gerekmese de. Geleneksel olarak çok anlatımın tek bir biçimine oyun-içinde-oyuna, ikinci oyuna yani devamsız anlatı uzamı ana oyun içine yerleştirilip desteklenmesi yoluyla izin verilir. (Edebiyatta tek anlatının ihlalinin örnekleri olduğu eklenmelidir. Hoffman'ın Tomcat Murr'un yaşamını anlattığı -birinci/ana anlatı- *The Life of Tomcat Murr*'un sayfaları arasına ara sıra, sanki ciltçinin hatası sonucu kitaba eklenmişler gibi, başka bir metinden -Kreisler'in yaşamı- sayfalar girer. İkinci anlatıdan sayfalar cümlelerin ortasında başlar ve biter, ve kimi eksiklerle birlikte yanlış bir düzen içindedirler. Ancak Sterne'nin *Trist-*

ram Shandy'si gibi bir roman oyun-içinde-oyun modeli içinde birkaç farklı anlatıyı içerir. Kuşkusuz, geri dönüşle bu ilke, Borges'in sık sık belirttiği gibi bir kırılma noktasına götürülebilir.)

Godard film-içinde-film aygıtını ilk filmlerinin birkaçında kullandı. Aynı zamanda birinci/ana anlatı yarıklar ve vurgular geliştirmeye başlar. Örneğin *Hor Görme*'de yalnızca bir film-içinde-film yoktur, ama aynı zamanda ana karakterlerin çoğu farklı dilleri konuşurlar ve yalnızca bir tercüman aracılığıyla birbirleriyle iletişim kurabilirler. Tek anlatıdan ilk radikal kopuş, değişik çağlardan ve değişik kurmacalardan gelen karakterlerin (Saint-Just, Balsamo, Emily Brontë) ana anlatıya eklendiği *Hafta Sonu* (Weekend) ile birlikte gelir. Tek anlatı dünyasının yerine çok sayıda dünyanın içiçe geçmesi sözkonusudur.

Godard tek anlatı yapısını yıkmaya çalıştığı dönemde aynı zamanda bunu dışavuran tek, bölünmez kod yapısına da saldırır. Yalnızca farklı karakterlere farklı dilleri konuşturarak değil, ama filmin farklı bölümlerine de aynı işlemi yaptırarak. En çarpıcı olanı, ses kuşağı ile görüntüler arasındaki kopmadır: gerçekten de bu kopmanın incelikle işlenmiş hali hem *Bilmenin Tadı*'na (Le Gai Savoir) hem de *Gerçek*'e (Pravda) egemen olur. Metin, tıpkı Ortaçağ macaronic (diğer bir dili taklit ederek mizahi bir biçimde yazılan) şiiri gibi, farklı kodlar ve semantik kodlar kullanan karma/bileşik bir yapı haline gelir. Dahası bunlar yalnızca değişik değil, aynı zamanda birbirlerine zıttırlar. Örneğin *Doğu Rüzgarı* bir film yapmanın alternatif yollarını (Glauber Rocha sekansı) yalnızca bunları reddetmek için sunar. Bu, çağdaş dilbilimin bir dilin tıpkı tek bir sözdizimine sahip olması gibi tek, bölünmez bir semantik bileşeni olduğuna dair varsayımlarından biridir. Aslında kesinle böyle değildir. Bir dilin semantik bileşeni karmalık ve aykırılık gösterir, bir düzeyde anlamaya, başka bir düzeyde yanlış anlamaya olanak sağlar. Godard sistematik olarak yanlış anlama alanlarını araştırır.

5. ***Sona karşı açık uç*** (Kendi sınırları içinde uyumlu, kendine yeten objeye karşı açık uçluluk, metinler-arasılık - çağrışım, alıntı ve parodi.)

Son yıllarda sinemanın, Hollywood'un 'masum' günlerinin aksine, 'kendinin farkında' olduğu sık sık söylenmiştir. Ancak kendi içinde 'kendinin

farkında olma' tamamen son ile uyumludur. Sadece anlamın bir tür artı-değerini, İskolatiklerin tarzında söylersek çağrışımı yakalayanlar için bir ikramiye sağlamaya yönelik işleyen çağrışım ve alıntı kullanımı sözkonusudur. *Küçük Asker*'deki o çok bilinen *Johnny Guitar*'dan alınma 'Bana yalanlar söyle' sekansı bu türdendir; bunu kabul etseniz de etmeseniz de çok fark etmez, hatta ne yönde tavır alırsanız alın sekansın anlamı değişmez. Ya da başka bir alıntı sadece bir eklektizm göstergesi, aslında semantik bir özellikten çok stilistik bir özellik olabilir. Ya da Makavejev'in alıntı kullanması gibi, amaç malzemeye, bu malzemeyi yeni bir bağlama (parodi biçimine) yerleştirerek yeni anlamlar yüklemek olabilir.

Ancak Godard alıntıları çok daha radikal bir tarzda kullanır. Gerçekte onun alıntı yapma düşkünlüğü her zaman filmlerinin ayırt edici özelliklerinden biri olmuştur. Kariyerinin başında Godard, görüntü yönetmenlerine neredeyse tamamen önceki filmlerden çekimler hakkında bilgiler vermeye alıştı, daha açık bir düzeyde hem filmlerden hem de resim ve edebiyattan bitmek tükenmez doğrudan alıntılar vardır. Bütün filmleri açık pastiş ve parodi ögeleri içerir: *Kadın Kadındır* (Une Femme est une Femme) açıkça Hollywood müzikalinden, *Jandarmalar* Rossellini'den yola çıkılarak yapıldı, *Hor Görme* ise Antonioni üslubunda çekilmiş bir Hawks ve Hitchcock'dur... daha çok sayıda örnek verilebilir.

Ancak Godard'ın sineması geliştikçe, bu alıntılar ve çağrışımlar/göndermeler, eklektizmin bir işareti olmak yerine, filmlerin içinde yapısal ve anlamlı ögeler olarak kendi özerkliklerini elde etmeye başladı. Sekansların tümünü ve hatta filmlerin tümünü, bunları yapılandıran alıntıları ve çağrışımları bilmeden anlamak giderek imkansız hale geldi. Başlangıçta bir tür karga zihniyeti gibi görünen Godard'ın bu kişilik özelliği, Godard'ın kendi sesinin başkalarından yaptığı alıntının ardında boğulduğu ve yok olduğu bir polifoni (çokseslilik) içinde katılaşmaya başladı. Film bundan böyle tek bir öznenin, yönetmen/auteur'ün bir söylemi olarak görülemez. Anlatı dünyalarının çoğulluğunun sözkonusu olması gibi konuşan seslerin de çoğulluğu sözkonusudur.

Yine bu konu bizi temsili resmin, romanın yükselişinden önceki kitaplar savaşının, sözcük kavgasının çağına geri götürür. Akla en çok gelen yazar, bitmek tükenmek bilmeyen alıntılarıyla, parodileriyle ve otoritelerden ikti-

başlarıyla (alıntı) Rabelais'dir. Metin/film yalnızca, farklı söylemlerin birbirleriyle karşılaştığı ve üstünlük mücadelesi verdiği bir arena, bir buluşma yeri olarak anlaşılabilir. Daha da ötesi bu söylemler kendi bağımsız yaşamlarına sahip olurlar. Yaratıcının adının bir etiket gibi yapıştırıldığı şişeye tıpalanmak yerine, söylemler kaçar ve tıpkı periler gibi kavga edip birbirlerine karışmalarına izin verilir.

Bu anlamda Godard, Ezra Pound ya da James Joyce gibidir. Onlar aynı tarz içinde, bize artık kendi sözcükleriyle konuşmakta ısrar etmezler, ama daha çok, vantrolog'un yaptığı taklitler olarak görülebilirler. Yaptıkları konuşan -ya da daha çok parşömenler, çoklu yazılardır (Niederschriften-Freud'un sözü). Burada anlamdan bundan böyle yaratıcının niyetini ifade etme ya da dünyanın bir temsili olarak bahsedilemez, değişik bir tür yorumlama ile anlaşılması gereken bilinçdışının bir söylemi gibi olmalıdır. Ortodoks mantık ve dilbilimde bağlam (contex) yalnızca alternatif anlamlar (mantıkta ifade edildiği biçimiyle çift anlamlılık-amphibologies) arasında bir hakem olarak önemlidir. Godard'ın filmlerinde ise karşıt süreç işler: söylemlerin üst üste binmesi ve yeniden kavramsallaştırılması anlamların ayrılmasına değil, ama karşı karşıya gelmesine yol açar.

6. ***Hoşlanmaya karşı rahatsız olma.*** (İzleyiciye tatmin sağlamayı hedefleyen eğlenceye karşı izleyiciyi rahatsız etmeyi ve böylece değiştirmeyi hedefleyen provokasyon.)

'Eğlence' sinemasına saldırı 'tüketim toplumu'nun bütününe yönelik daha büyük bir saldırının parçasıdır. Sinema, kitleleri haz verici düşlerle besleyip militanlıklarını yatıştıran ve gideren bir uyuşturucu olarak görülür. Yılmadan gerçeklik-ilkesini haz-ilkesinin emrine koşma arayışında olan bu anlayışın estetizmi ve Püritanizmi -baskıcılığı- üzerinde ısrarcı olmaya gerek yok. Kısa vadeli (sinemasal) düşün bazen uzun vadeli (bin yıla ait-kıyametten önce barış selametin hüküm süreceği düşünülen bin yıllık dönem) düş adına suçlandığı ve kısa vadeli (yanlış, yanılsatıcı, aldatıcı) tatminlerin uzun vadeli (gerçek, hakiki, otantik) düşlere karşıtlık oluşturduğu doğrudur, ama bu tamamen kapitalist toplumda kapital hesabının tasarruf ilkesi ve tüketimin ertelenmesiyle açıklamaya alışkın argüman türüdür.

Brecht asla eğlenceye sırtını dönmemek gerektiği konusunda çok dikkatliydi ve gerçekten sanatların amacı olarak, kuşkusuz eğitme/bilgilendirme ile birleşmiş hazzın lehine Horace'dan bile alıntı yapmıştı. Bu, devrimci sinemanın izleyicisini gerçeklerden koparması gerektiğini söylemek değil, ama bir devrim arzulanmadıkça asla gerçekleşmeyeceğini söylemektir. Gerçeklik ilkesi yalnızca yaşamda kalmanın kendisi tehlikede olduğunda haz-ilkesiyle birlikte işler ve her ne kadar bununla açık bir biçimde bir devrim durumunda karşılaşılabilirse de, günümüz gelişmiş kapitalist toplumlarında durum böyle değildir. Yaşamda kalmanın -en azından görece olarak- sorun teşkil etmediği bir durumda, haz-ilkesi ve gerçeklik ilkesi birbirine zıttır ve temel olarak gerçeklik-ilkesi benimsenir olduğundan, değişimin gelmesi gereken yer haz-ilkesidir. Bu, arzunun ve arzunun fantezi içinde sunulmasının (devrimci politikaların ve onun sinemasal yedeğinin zorunlu düşmanı olması gerekmez) zorunlu koşullar olduğu anlamına gelir.

Kuşkusuz sorun bir yandan fantezilerin doğasıyla, diğer yandan da bunların metin/film içinde sunulma, fantezi senaryoların ideolojilerle, inançlarla ve bilimsel çözümleme ile ilişkilendirilmesi tarzı ile ilgilidir. Devrimci sinema değişik düzlemlerde -fantezi, ideoloji, bilim- işlemek zorundadır ve değişik söylem tarzlarını ve değişik özne konumlarını içeren bu düzeylerin eklemlenmesi karmaşık bir sorundur.

Doğu Rüzgarı'nda 'burjuva sunum anlayışına karşı mücadele' fantezinin varlığını kesinlikle engellemez: sendika delegesini vurma fantezisi, bir süper markette müşterilerin vurulması fantezisi. Gerçekten, imgeler olduğu sürece, fanteziyi yok etmek imkansızdır. Ama fanteziler içeriklerinde neredeyse tamamen sado-mazoşisttir ve bu aynı fantezi içeriği aynı zamanda filmdeki flütçü ile izleyici arasındaki ilişkiden çok yönetmen ile izleyici arasındaki ilişkiye hükmeder görünür. Godard'ın kullandığı aygıtların çoğu, izleyicinin anlamın üretimine/tüketimine katılabildiği, yönetmen ile izleyici arasında kolektif olarak işleyen bir ilişkiyi oluşturmak için tasarlanmıştır. Ancak Godard'ın kolektif çalışmaya bakışı çok net belirlenmiş değildir.'Eleştiri' hakaretler ve sorgulamalardan oluşur. Filmin fantezi içeriği, ideoloji ve politik kuramla doğru bir biçimde ifade edilmez. Bu, belki de sado- mazoşist provokasyon biçimi hariç, hiç de fantezi gereksiniminden duyulan şüpheden fırlamış görünmez.

7. ***Kurmacaya karşı gerçek***. (Bir öyküyü oynayan makyajlı oyunculara karşı gerçek yaşam, sunumun kırılması, hakikat.)

Godard'ın kurmaca sinemadan rahatsız olması çok önceden başlar. Daha *Hayatını Yaşamak*'ta (Vivre sa vie) sunulan kurmaca olmayandır - fahişeliğin ekonomisi ve sosyolojisi üzerine olan bölüm. Godard'ın kariyerinde, *Doğu Rüzgarı*'na dek (tabii ki ironik bir biçimde), kostüm drama neredeyse yoktur. Kurmacanın çerçevesi içinde bile, çağdaş yaşamdan kopmaz. Bilim-kurgu filmleri (*Alfa Şehri, Anticipation*), özel efektler ya da setler olmaksızın, bir tür şimdiki zamandaki geleceği oluşturmuşlardır.

Tanımladığım bütün bu özellikler konusunda, kurmacadan çekilme (ve nihayetinde saldırma) Godard'ın kariyeri boyunca düz ve eşit olmayarak ilerlemiştir, örneğin *Ona Dair Bildiğim İki Üç Şey*'de (Deux ou Trois Choses que je sais d'elle) güçlü bir biçimde ortaya çıkar ve sonra yeniden geri çekilir. Özellikle 1968'den bu yana kurmacaya saldırısına politik bir temel kazandırılmıştır (kurmaca=mistifikasyon=burjuva ideolojisi), ama başlangıçta bu daha çok, Godard'ın görünüşlerin yanlış yöne yönlendiren ve gizlenen doğası, görünürdeki bir yüzeyden özü okumanın, bir vücudun içindeki ya da bu vücut aracılığıyla ruhu görmenin, bir hakikatten bir yalanı ayırmanın imkansızlığıyla büyülenmesiyle ilişkilidir (Marksisten çok Kartezyendir). Zamanla Godard neredeyse bir tür radikal Romantizmi benimsedi, gerçeklik ile sunum, öz ve görünüşün kaçınılmaz bir biçimde gerçek momentinde rastlaştığında tek gerçek iletişim olarak sessizliği gördü (aşıkların sessizliği, katillerin sessizliği).

Açıkcası Godard'ın kurmacaya karşı tavrı oyunculuğa karşı tavrıyla da ilişkilidir. Oyuncunun kendi gerçek beniyle ve canlandırdığı rollerle ilişkisinin sorgulandığı *Evli Bir Kadın*'da (Une Femme Mariée) bu durum en açık biçimiyle ortaya çıkar. Godard doğru konuşma, yalan konuşma ve tiyatral konuşma sorunlarına tutkuyla bağlıdır. (Bir anlamda başta tamamen kişisel anlamda görülen bu üç konuşma tarzına sonunda politik ve sınıfsal bir içerik kazandırılır. Burjuvazi yalan söyler, doğrulardan bahsetseler de revizyonistler yalan söyler, devrimciler gerçeği söylerler, daha doğrusu gerçeğe yaklaşımda tereddüt ederler.) Godard uzun süre, aslında başkalarının sözcüklerini söyleyen, belirli şartlarda ironik olan birine logocentric (mantık merkezli) antipatiye dayalı oyunculuğun dehşetini göstermiştir. Nihayetinde Godard, başka in-

sanların sözlerini sanki kendilerininmiş gibi söyleyen oyunculara inanılmasın diye tutumunu yeniden formüle etmiştir. Buna kimsenin kendi sözcüklerini söylemediğine, bu nedenle gerçek bir diyaloğun imkansızlığına giderek daha fazla inanma ve diyaloğu karşılıklı - çoğunlukla tek taraflı - konuşmaya indirgeme eşlik eder. *Doğu Rüzgarı*'nda neredeyse hiç diyalog yoktur (yalnızca bir dizi monolog vardır) ve bu, Godard'ın ileri sürdüğü kolektif çalışmanın karikatürü ile ilişkili olmalıdır.

Karşılıklı konuşma kuşkusuz dilbilimsel talebin en saf biçimidir ve Godard'ın talebi hakikat yönündedir. Ancak karşılıklı konuşma, talep üzerine oluşturulamayacağı için asla ortaya çıkacak gibi görünmez. Sanki Godard, eğer insanlar kendi sözcüklerine sahip olurlarla mucizevi bir biçimde kendi varlıkları içinde bunu üretebileceklerine dair sürekli umut taşır gibidir. Yoksa gerçek sözcüklerden arta kalanlar olan kitapları aramak zorundadırlar. Bu tür bir problematik kariyeri boyunca Godard'ın başına bela olmuştur. Örneğin *Serseri Aşıklar*'da (A Bout de Souffle) ana karşıtlık Michel Poiccard/Laszlo Kovacs -dürüst bir sahtekar- ile aşırı dürüstlüğü nedeniyle sonunda bir aldatıcı haline gelen Patricia arasındadır.

İlk filmleri değişik düzeyler arasındaki bir sorun olarak bu sorun türünü araştırmaya yönelir ama 1968 sonrası filmlerinde bu sorun giderilmiş gibi görünür, öyle ki kurmaca=oyunculuk=yalan söyleme=aldatma=sunum=yanılsama=mistifikasyon= ideoloji'dir. Gerçekten Godard'ın ilk dönem filmleri üzerine düşünen herkesin bilmek zorunda olduğu gibi, bunlar tümüyle farklı kategorilerdir. Örneğin ideoloji aslında yalanlara dayanmaz. Ortak değerlere ve çıkarların kabulüne dayanır. Benzer biçimde mistifikasyon aldatmadan farklıdır: bir rahip, kitlenin mucizesi hakkında cemaatini aldatmaz, oysa bir sihirbaz, izleyicilerinden birşeyleri gizleyerek onları aldatır. Yine sinema bir sunum biçimidir, ama bu, yanılsama ya da 'trompe l'oeil' (göz aldatıcı olduğu kadar hakikate uyan) ile aynı değildir. Bu ayrımları yok etmek yalnızca bunları hakikatten ayrılmaları anlamında tanımlamakla mümkündür.

Sinema hakikati göstermez ya da açığa vurmaz, çünkü hakikat gerçek dünyada orada bir yerlerde değildir ve görüntülenmeyi beklemez. Sinemanın yapabileceği anlam üretmektir ve anlamlar yalnızca hakikatin kimi soyut denek taşı ya kıstası ile ilişki içinde değil, diğer anlamlarla ilişki içinde,

planlanabilir. Bu, Godard'ın bir karşı-sinema yapma hedefinin neden doğru bir hedef olduğunu gösterir. Ancak Godard eğer böylesi bir karşı-sinemanın saltık bir varoluşa sahip olabileceğini düşünüyorsa yanılır. Bu sinema yalnızca sinemanın geri kalanıyla ilişki içinde var olabilir. İşlevi, öteki sinemanın fantezilerine, ideolojilerine ve estetik aygıtlarına karşı kendi uzlaşmaz fantezileri, ideolojileri ve estetik aygıtlarıyla mücadele etmektir. Kimi yönlerden bu, *Doğu Rüzgarı*'nın önerdiğinden daha karşı bir sinemaya varabilir. *Doğu Rüzgarı* öncü bir filmdir, avant-garde bir filmdir, olağanüstü önemli bir filmdir. Devrimci sinemayı oluşturmak için bir başlangıç noktasıdır. Ama devrimci sinemanın kendisi değildir.

Çeviri: Ertan Yılmaz
Dokuz Eylül Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

SANAT SİNEMASI ANLATIMI[1]

David Bordwell

Klasik Hollywood sinemasının ve dolayısıyla da klasik anlatının hakimiyeti tarihsel bir gerçektir, fakat bununla birlikte film tarihi de yekpare bir yapı değildir. Farklı koşullar altında alternatif anlatı tarzları ortaya çıkmıştır ki bunlardan en belirgin olanını bu bölümde ele alacağız. Başlangıç olarak gösterimsel tanımlama en uygun yol gibi görünmektedir. *Batan Güneş* (L'Eclisse), *Yeşil Oda* (La Chambre Verte), *Rocco ve Kardeşleri* (Rocco e i suoi fratelli), *Tiksinti* (Repulsion), *Bir Evlilikten Manzaralar* (Sener ur ett aktenskap), *Kaza* (Accident), *Teorema, Maud'da Geçen Gecem* (Ma nuit chez Maude), *Roma, Açık Şehir* (Roma, citta aperta), *Aşk ve Anarşi Filmi* (Film d'amore e d'anarchi): Bu filmlerin hangisini ele alırsanız alın, sinemacıların ve izleyicilerin *Kahramanlar Şehri*'ni (Rio Bravo) bir tarafa, *Mothlight*'ı diğer yana koyduğu bir sınıflandırma ortaya çıkar. "Sanat sinemalarında" gösterilen her filmde ayırıcı anlatısal yöntemler görülmese de, pek çoğunda mevcuttur. Yapım, dağıtım ve tüketim mekanizması içinde, benim, sanat sineması anlatımı olarak adlandırdığım ve olay örgüsü (syuzhet) ve stille bağlantılı bir film sınıfı mevcuttur (genel ismiyle "uluslararası sanat sineması"). Bu tarzı kuramsal kategorilerimizi sınıflandırarak tanımlayabiliriz. Olay örgüsünün, burada, klasik sinemadaki kadar düzenli olmadığını; kalıcı ve baskılayıcı boşluklar taşıdığını; olayların izleyiciye sunumunun geciktirildiğini ve filmin tümüne yayıldığını,

[1] Bordwell, D. (1985). Art Film Narration. *Narration in The Fiction Film* (205-211) Wisconsin: Wisconsin Press.

anlatının türsel özelliklerden daha az etkilendiğini söyleyebiliriz. Böylesine parçalı bir liste, her ne kadar bilgilendiriciyse de, izleyicinin filmi kavramasını sağlayan temel ilkelere ulaşmamıza yetmeyecektir. *Örümcek Stratejisi* (Strategia del ragno) adlı film, zamansal manipülasyonların daha geniş ve birbiri içine giren üç yöntemsel şema üzerine temellendiğini göstermişti: "nesnel" gerçekçilik, "içsel" ya da öznel gerçekçilik ve anlatısal yorum. Aynı şemalar farklı anlatısal stratejileri ve bu tarz film yapımının karakteristikleri olan olay örgüsü ve stil içindeki örneklemeleri açıklar.

Nesnellik, Öznellik, Auteur'lük

Rus Biçimci eleştirmenler yeniliği yeni bir gerçekçilik olarak sıklıkla savunmuşlardır. Bu görüş sanat sineması anlatımı vasıtasıyla haklılığını kanıtlamıştır. Kaynağını popüler roman, kısa öykü ve 19. yüzyılın son dönemine denk gelen tiyatro eserlerinden alan klasik sinema için "gerçeklik" olaylar arasındaki sözsüz bir uyum, bireye ait kimliğin açıklığı ve tutarlılığıdır. Gerçekçi motivasyon, neden sonuç ilişkisiyle yaratılan düzene ait motivasyonu güçlendirirken modernist edebiyattan yararlanan sanat sineması anlatımı gerçeğin bu tür tanımını sorgular: doğa kanunları bilinemeyebilir, kişisel psikoloji kesin olmayabilir. Burada yeni estetik uzlaşımlar diğer "gerçeklikleri" zapt edebilir: "nesnel" gerçekliğin şansa bağlı dünyası ve "öznel" gerçekliği tanımlayan geçici açıklamalar. 1966 yılında Marcel Martin bu gerçeğe benzeme durumunun iki türünü bir araya getirdi. Şöyle söylüyordu: "Çağdaş sinema gerçek yaşamın garipliklerini tasvir etmek, hem gerilimin doruk noktalarını hem de sıradan anları göstererek anlatıyı dramatik kalıplardan çıkarmak ve esnek ifade yolları oluşturmak için değişmez yöntemler kullanmak yerine yeni teknikleri ele almak (ani kesmeler, uzun çekimler) için yeni-gerçekçiliğin izinden gider." Martin, bu yeni sinemanın imgelemin gerçekliğiyle alakalı olduğunu da ekliyor ve bununla birlikte yaşadığımız dünya kadar nesnelmiş gibi ele alıyordu[1]. Elbette sanat sinemasının gerçekçiliği, klasik sinemanınkinden daha "gerçek" değildir; sadece, belirli anlatısal düzenleme tercihlerini ve etkilerini savunan gerçekçi motivasyonun, yeni bir *gerçeğe-benzerliğin* farklı bir işleyiş biçimidir. Gerçekçiliğin belirli türleri neden sonuç ilişkisinde bir kopma yaratmayı, olay örgüsünde epizodik bir yapılanmayı ve karakter psikolojisinin dalgalanmalarına yapılan vurgu vasıtasıyla filmin sembolik boyutunun güçlenmesini sağlayabilir.

1 Marcel Martin, "Les voies de l'authenticite," Cinema 66 no.104 (Mart 1966): 52-79.

Sanat filminin "gerçekliği" çok yönlüdür. Film, "gerçek" ana-fikir olan çağdaş "yabancılaşma" ve "iletişim eksikliği" gibi mevcut psikolojik sorunlarla ilgilenir. Mizansen tıpkı mekanın (gerçek mekanlarda yapılan dış çekimler, Hollywood-vari olmayan aydınlatma) ya da zamanın (örneğin bir konuşma içindeki uzun duraklar) gerçeğe benzerliğinde olduğu gibi, davranışların gerçeğe benzerliğini vurgulayabilir. André Bazin, gerçekçi davranış biçimlerini yakalamak için aktör olmayan oyuncular kullanan yeni gerçekçi filmleri yücelttiğinde, sanat sinemasının bu özellikleri üzerinde duruyordu. Bazin, ayrıca, derin odak ve uzun çekim gibi stilistik aygıtların zaman ve mekana ait olağanüstü devamlılığı yakalayabildiğini belirtiyordu.

Bu tip bakış açıları, "nesnel" gerçekçiliğin yaygın bir biçimsel ilke haline geldiği kapsamı haklı kılmaz. Gerçeğe benzerlik adına klasik Hollywood anlatılarının sıkı nedenselliği, yerini olayların daha seyrek iç içe geçmesine bırakmıştır. Örneğin *Serüven* (L'Avventura) filminde Anna kaybolur ve asla bulunamaz; *Bisiklet Hırsızları* (Ladri di biciclette) filminde, Antonio ve oğlunun geleceği belirsiz bırakılır. Olay örgüsünde önceden hesaplanmış boşluklar görürüz. Bazin, *Köylü Kadın Paisa* (Paisa) filmi hakkında şöyle yazar: "Öykünün bu parçalı yapısı devasa eksiltiler (ya da diğer deyişle büyük boşluklar) içerir. Karmaşık aksiyon silsilesi, açığa çıkardığı gerçeklikle karşılaştırıldığında kendi içinde zaten yeterince eksiltili olan üç ya da dört küçük parçaya indirgenmiştir."[1] Bu nedenle izleyici klasik filmlerdekine nazaran daha kalıcı nedensel boşluklara katlanmalıdır.

Öyküdeki (fabula) olay örgüsünde boşluklar yaratmak, sanat sineması anlatımına ait neden sonuç ilişkisini gevşetmenin tek yolu değildir. Diğer bir faktör ise şanstır. Olasılıklar geçici ve çevresel olaylar yaratabilir (*Bisiklet Hırsızları* filmindeki en hatırda kalan sahneler beklenmedik fırtına ve rahiplerin sohbetidir) ya da yapısal olarak daha merkezde durabilir. *Serüven* filminde Anna'nın bulunamamasına neden olan şanstır; *Bisiklet Hırsızları* filminde de Antonio şans sayesinde bisikletini bulur ve sonra tekrar kaybeder. *Yaban Çilekleri* (Smultronstallet) filminde Isak Borg'un son derece önemli anıları canlandıracak genç insanlarla karşılaşması sadece tesadüftür. Bu anlatı tarzında sahneler, şans eseri karşılaşmalar üzerine inşa edilir ve tüm film, bir yolculuk (*Sessizlik* [Tystnaden], *Sonsuz Sokaklar* [La Strada], *Alice Kentlerde* [Alice in den Stadten]) ya da amaçsız yürüyüşler (*Tatlı Hayat* [La Dolce Vita], *5'ten*

[1] André Bazin, *What is Cinema?*, 2. Cilt, İngilizceye çeviren Hugh Gray (Berkeley University of California Press, 1971), 35.

7'ye Cleo [Cleo de cinq a sept], *Alfie*) vasıtasıyla oluşan rastlantılar dizisinden oluşabilir. Sanat sineması, böylece, pikaresk ve sıralı biçimlere benzer şekilde epizodik hale gelebilir ya da kişisel olmayan ve bilinmeyen bir nedenselliğin işleyişini ima edecek biçimde rastlantıları düzenleyebilir. Bazin, *Bir Köy Papazının Günlüğü* (Journal d'un curé de campagne) filmi için şöyle söyler:

Bununla beraber olayların birbirine bağlanması ve de karakterlerin nedensel etkinlikleri geleneksel dramatik yapıya sıkı sıkıya benzer gibi görünse de bunun sebebi bir düzen durumuna karşılık vermeleridir. Bu durum, tıpkı nedenselliğin analojiden farklılığı gibi, kaderden farklı olan kehanet düzenine (belki de Kierkegaardcı "yineleme" denmesi gerekir) tekabül eder.[1]

Boşluklar yaratmak üzere işledikten sonra, şans faktörü olay örgüsünü kapatabilir. *Cabiria Geceleri* (Nights of Cabiria) filminin sonunda gençler Cabiria'yı ümitsizlikten kurtarmayı başardığında ya da *Cinayeti Gördüm* (Blow-Up) filminin finalinde pantomimciler hesaplanmışçasına beklenmedik geri dönüşlerini gerçekleştirdiklerinde veya *Faustrecht der Freiheit* filminde iki katil ortaya çıkıp Fox'u soyduktan sonra öldürdüğünde anlatı, bizden, "gerçek hayatın" makul ihtimalsizliklerine başvurarak öyküyü birleştirmemizi ister.

Klasik sinemanın, olay örgüsünün dramatik zamanını kesin süreler içinde şekillendirerek, devam eden nedensellik zinciri vasıtasıyla izleyicinin beklentilerine odaklandığını gördük. Fakat sanat sineması bu tip araçlar kullanmaz. *Serüven*'de Anna'yı arayanların ne kadar vakti vardı; *Tatlı Hayat* filminde Marcello'nun maceralarını veya *Persona*'da Alma'nın parçalanışını nasıl bir zaman döngüsü sınırlayabilirdi? Sanat filmi olayların gerçek zamanını değiştirerek ya da kısaltarak, sadece, gelişecek olaylara dair anlatı boşlukları ve daha az bağlayıcı düşünceler yaratmakla kalmaz; aynı zamanda, genel olarak nedenselliğe daha açık uçlu bir yaklaşım getirebilir. "nesnel" gerçekçilik olarak adlandırılsa da bu açık uçluluk, Hollywood'un sıkı sıkıya "ekonomik" dramaturjisinden daha az biçimsel bir etki değildir.

Nedensellik ilişkilerinin gevşemesi, ikinci türden bir yöntemle, yani gerçekçiliğin öznel ya da "içsel" olmasıyla destek bulur. Sanat filmleri "karakteri sergilemek" ister. Fakat söz konusu olan nasıl bir karakterdir ve nasıl sergilenecektir?

---

1 André Bazin, *What is Cinema?*, İngilizceye çeviren Hugh Gray (Berkeley: University of California Press, 1967), 134.

Sanat sineması da, hiç kuşkusuz, en az klasik anlatı kadar psikolojik nedenselliğe dayanır. Fakat sanat sinemasının tipik karakterlerinde, kesin hatları olan kişisel özellikler, güdüler ve amaçlar bulunmaz. Filmlerin kahramanları tutarsız hareketler sergileyebilir (*Gece*'deki (La Notte) Lidia gibi) ya da amaçları konusunda kendilerini sorgulayabilirler (*Yaban Çilekleri*'ndeki Borg, *Les Rendezvous Anna*'daki Anna gibi). Bu durum, açıkça, anlatının bir etkisidir; öyle ki, karakterlerin yaptığı planlara ait nedenlerinin önemini azaltır, onların motivasyonları hakkında sessizliğe bürünür ve eylemlerinin etkisini asla göstermez. *Serüven* filmini yeniden ele alalım. Anna'nın ortadan kayboluşu bir dereceye kadar anlamlıdır: Sandro ile mutlu değildir, kaprislidir ve sükunet aramaktadır. Anna kaybolduğu anda tüm hipotezlerimiz eşit derecede olası hale gelir: ölmüş olabilir (Kaza eseri? İntihar?) ya da kaçmıştır (Bir tekneyle?). Filmin ikinci yarısında Claudia ve Sandro, Anna'nın nerede olabileceğine dair ipuçları toplamayı görev edinirler. Fakat filmin olay örgüsü aralarındaki duygusal ilişkiye ve karşılaştıkları insanlara o kadar fazla odaklanır ki, ikilinin asıl amacı giderek unutulmaya başlar. Bu andan sonra, Anna'nın bulunup bulunmaması nedensel bir bağlantı noktası değildir çünkü ilgimiz Claudia-Sandra ilişkisinin gelişimine odaklanmıştır.

Karakterin sahip olduğu neden-sonuç ilişkilerinin belirsizliği, olaylar dizisinin daha az ya da çok epizodik olması üzerine temellenen bir yapıyı destekler. Eğer Hollywood anlatılarının kahramanı hedefe doğru hızla ilerliyorsa, sanat filminin kahramanı bir durumdan diğerine, edilgen biçimde, sürüklenip durmaktadır. Sanat filmi, öyküsüne özellikle uygun olan bireysel yaşam öyküleri (Ray'in Apu üçlemesi, Truffaut'nun Antoine Doinel dizisi) ya da yaşamdan kesitlerin anlatıldığı anlatılardır (*Alfie, 5'ten 7'ye Cleo*). Klasik kahraman hedefe ulaşmak için çabalarken, sürüklenip duran kahraman filmin sosyal dünyasını gözler önüne seren bir seyir halindedir. Belirli meslekler (gazetecilik, fahişelik) "içiçe geçen anlatılar" yaratarak olay örgüsü modelini destekler. Genel olarak öyküdeki nedensel bağlantılar zayıfladıkça, paralellikler ön plana çıkar. Film karakterin tasvirini, bizi itkileri, davranışları ve durumları kıyaslamaya zorlayarak keskinleştirir. *Yedinci Mühür* (Det sjunde inseglet) filminde, Şövalye'nin ortaçağ toplumundaki gezisi kırbaççıların ve sokak çalgıcılarının yan yana getirilmesiyle anlam kazanır, *Yaşamak* (Ikiru) filminin kahramanı Watanabe ise gece-şehrinin müdavimleri ve tatlı işçi kız Toyo ile karşılaşmalıdır. Tüm gücüyle kullanıldığında paralellik aygıtı filmin belirgin

temelini oluşturur [Tıpkı Chytilova'nın *O necem jinem* ve Pasolini'nin *Domuz Ahırı* (Porcile)] filmlerinde olduğu gibi). Sanat filminin tematik düğüm noktası, modern yaşam üzerine yargılarını ifade etme girişimi ve "insanlık halleri" filmin biçimsel düzenlemesine dayanmaktadır.

Sanat sineması, "öyküye" özel ilgi gösteren Hollywood sinemasına, "karakter"e özel ilgi göstererek karşılık vermektedir. Eğer klasik sinema Poe'nun kısa öykülerinden birine benziyorsa, sanat sineması Çehov'a daha yakındır. Aslında erken 20. yüzyıl edebiyatı, karakterlerin neden-sonuç ilişkileri ve olay örgüsü yapısı anlamında sanat sinemasının temellerini tesis eder. Horst Ruthrof, modern dönemde ortaya çıkan yeni bir kısa öykü türüne işaret eder: "Belirli bir duruma doğru ilerleyen öykü içinde, anlatıdaki karakter, anlatıcı ya da herşeyi bir anda kavrayıveren okur anlamsız bir mevcudiyete karşı anlamlı olanın farkına varacaktır."[1] Nedensel zincirde, bireyin temel insani meselelerdeki farkındalığı için özel bir bölümün ayrılmasına neden olan bu duruma, Ruthrof "sınır durumu" öyküsü adını verir. Örnekler arasında Joyce'un "Araby" ve Hemingway'in *Kilimanjaro'nun Karları* adlı eserleri sayılabilir. Sınır durumu sanat sineması anlatısında sıklıkla kullanılan bir yöntemdir; filmin nedensel itici gücü, varoluşsal bir krizle yüzleştiğinin farkında olan kahramandan türetilmiştir.

Bunun basit bir örneği Fellini'nin *8½* (1963) filmidir. Kadın avcısı olan film yönetmeni Guido amacı ve senaryosunu kendisinin bile dile getiremediği bir film çekmek için ekibini ve oyuncuları kandırarak çekim mekanına götürmüştür. Yanında metresi de vardır ve bu nedenle evliliği ile ilgili sorunlar ortaya çıkmaya başlar. Çocukluğuna ait hatıraları anımsamakta ve ailesine karşı suçluluk duymaktadır. Bununla birlikte kadınlar üzerinde hakimiyet kuran fanteziler ve idealize edilmiş bir esin perisi yönetmenin zihnine musallat olmuştur. Film ilerledikçe Guido bir hareket biçimi seçmek zorunda kalacaktır. Tercih ettiği yol belirsizdir (kendisini de öldürebilir) fakat Guido'nun kendi hayatıyla ilgili bir sınır duruma geldiği şüphe götürmemektedir. Başka bir tür sınır durumu örneği *Örümcek Stratejisi* filminde, Athos Magnani babasının bir hain olduğunu öğrendiğinde yaşanır.

Bir filmdeki sınır durumunun ne kadar ağırlıkta olduğu kısmen olay

[1] Horst Ruthrof, *The Reader's Construction of Narrative* (Londra: Routledge and Kegan Paul, 1981), 102.

örgüsünün bunu açıklama sürecine bağlıdır. Olay örgüsü sınır durumuna ilgili nedensel zinciri sunarak da ulaşabilir (*Apu'nun Dünyası* (Apur Sansar) filminde karakterin gençliği, kademe kademe, bizleri, karısının ölümünden sonra sanatın ne kadar anlamsız olduğunu fark etmesi sürecine hazırlar). Olay örgüsü, kendisini, öncel öykü enformasyonunu açıklama yoluyla göstererek de bağlayıcı biçimde sınır durumu içine hapsedecektir. Ruthrof, zamanı sıkıştırma ve mekanı kısıtlama yoluyla, modern edebiyatın sınır durumuna odaklanma eğilimine işaret eder. Tiyatro sanatında *Kammerspiel* geleneği benzer bir sonuç kullanmaktadır. Olay örgüsünü sınır durumu içine hapsetme alışkanlığı ve ardından, önceden yaşanmış olayların anımsama ya da canlandırma yoluyla izleyiciye sunulması sanat sinemasının bir geleneği haline gelmiştir [tıpkı *Rashomon, Yaşamak, Venedik'te Ölüm* (Morte a Venezia), *Arabulucu* (The Go-Between), *Model Shop, Ölümsüz Hikaye* (The Immortal Story) ve Rohmer'in pek çok filminde olduğu gibi]. Belki de *Kammerspiel* ile büyük benzer tarafları bakımından Bergman en bilindik örnek olacaktır.

Sınır durumu psikolojik gerçekçiliğin benimsediği uzlaşımların içinde yer alabileceği biçimsel bir merkez görevi görmektedir. Durumun varoluşsal ifadesine odaklanılması karakterlerin içinde bulundukları ruhsal durumlarını ifade etmesini ve açıklamasını sağlar. Etkiden çok tepkiyle ilgilenen sanat sineması psikolojik etkileri ve bu etkilerin nedenlerini ararken izleyiciye yansıtır. Duygunun incelenmesi çoğu zaman bir terapi ya da tedavi olarak gösterilir (pek çok Bergman filminde olduğu gibi). Fakat öyle olmadığı durumlarda bile nedensellik sıklıkla kırılır ve karakterler duygularının nedenlerini iç-gözlemsel olarak daha fazla sorgular. Karakterler olay örgüsünün ilerlemesini hikayeler anlatarak frenler – otobiyografik olaylar (özellikle çocukluk dönemleriyle ilgili), fanteziler ve rüyalar. Karakterlerden birinin ruhsal durumu hakkında kendisinden kesin bilgiler alamıyorsak, bu durumda onun davranışları ve içinde bulunduğu ortam ipuçları sağlayacaktır. Sanat sineması, karakterin ruh halini ifade edecek mizansen ipuçları yaratmıştır: değişmeyen duruşlar, kaçamak bakışlar, bir anda solup giden gülüşler, amaçsız yürüyüşler, duygu yüklü manzaralar ve ruh haliyle alakalı nesneler [örneğin *Gece* filminde Valentina'nın telden oyuncağı ya da *Jules ve Jim* (Jules et Jim] filminde Catherine'nin kum saati). Psikolojik gerçekçilik, öykü evreni içinde bir karakterin kendisini diğerlerine -ve bize- tanıtmasını sağlar (Hollywood sineması gibi kendine özgüdür ve içsel olarak tutarlıdır).

Bu durum, olay örgüsünün kişisel psikolojik süreçleri göstermek için film tekniğini kullandığı, tümüyle içsel bir gerçekçiliktir. Sanat sineması anlatımı, Edward Branigan tarafından taslağı çıkarılan tüm öznellik türlerini kullanır[1]. Rüyalar, anılar, halüsinasyonlar, hayaller, fanteziler ve görsel ya da işitsel olarak filme eklenebilecek her türlü ruhsal aktivite. Sonuç olarak, hem öykü evrenindeki karakterlerin davranışları hem de olay örgüsünün dramatizasyonu karaktere ait eylemin ve duygunun sorunlarına odaklanır. "Karakterin sorgulanması" temel tematik malzeme olmanın ötesinde beklenti, merak, gerilim ve sürprizin kaynağı haline gelir.

İçsel gerçekçiliğin uzlaşımları, mekansal betimlemeyi şekillendirebilir: öznel bakış açısı çekimleri, kurgu modelleri, ışık ve renk ve seste değişimler – tüm bu özellikler sıklıkla karakterin ruhsal durumuyla alakalıdır. *Tiksinti, Gündüz Güzeli* (Belle de Jour), *Ruhların Giulietta'sı* (Giulietta delgi spiriti) ve diğer pek çok filmde, çevreyi oluşturan etmenlerin karakterin ruhsal durumuyla alakalı olduğunu söyleyebiliriz. Olay örgüsü, benzer biçimde, ruhsal durumu kullanarak zamanı kendisine göre işleyebilir. Geçmişe dönüş en sık kullanılan yöntemdir (*Hiroşima Sevgilim* (Hiroshima mon Amour), *Yaban Çilekleri, Bir Kadın ve Bir Erkek (*Un homme et une femme). Öznellik zamanın esnemesini (yavaş çekim ya da dondurulmuş görüntü) ve sıklığın manipülasyonunu (*Hiroşima Sevgilim* ve *Örümcek Stratejisi* filmlerinde olduğu gibi görüntülerin tekrarlanmasıyla) da sağlayabilir. V. Ivanov'un belirttiği gibi modern sinemada rastlanan biçim bozunumları "Newtoncu" zamanla değil, aksine, Bergson'un ele aldığı "psikolojik" zaman ile gerçekleşmektedir[2].

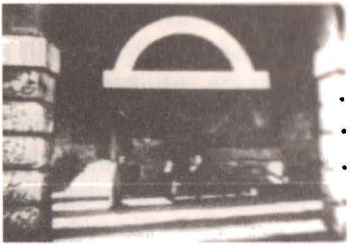
Kahramanın herhangi bir amaçtan yoksun kalmasının, epizodik biçimin, temel sınır durumunun ve zamansal-mekansal "içsel" etkilerin esas sonuçlarından biri, sadece karakterin sahip olduğu bilgiyle sınırlandırılmış olmaktır. Pek çok klasik sinema örneğinin aksine sanat sineması, "bilgi" konusunda oldukça sınırlayıcıdır. Böyle bir sınırlama özdeşleşmeyi güçlendirebilirken (karakter de bizim kadar bilmektedir), anlatımı daha az güvenilir hale getirebilir (her zaman karakterin bütün öykü içine müdahale edip edemediğini bilemeyebiliriz). Kimi zaman olay örgüsü, kendisini, sadece tek bir karakte-

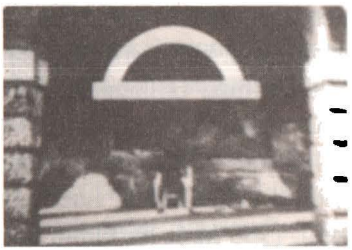
1 Edward Branigan, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film* (New York: Mouton, 1984), 73-142.

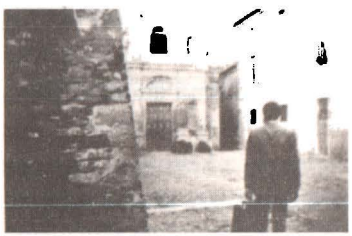
2 V. V. Ivanov, "Functions and Categories of Film Language," *Russian Poetics in Translation* 8 (1981): 33-35.

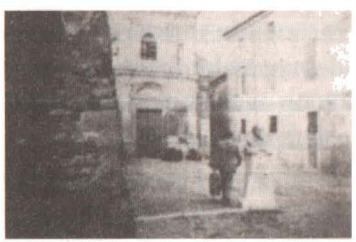
rin sahip olduğu bilgi içine hapseder [*Cinayeti Gördüm* ya da *Yanlış Davranış* (Falsche Bewegung] filmlerinde olduğu gibi); kimi zaman da bilgiyi iki ana karakter arasında paylaştırır (Antonioni'nin üçlemesinde olduğu gibi). Dar odağı tamamlayan psikolojik derinliktir; sanat filmi anlatımı klasik anlatıma göre çok daha özneldir. Bu nedenle sanat sineması, kurmaca filmlerdeki psikolojik etkinliği yansıtabilme denemelerinin temel kaynağını teşkil eder.

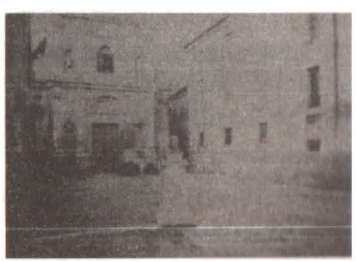
"Nesnel" ve "öznel" gerçeğe benzerlik kavramlarına açık anlatımsal "yorum" olarak adlandırabileceğimiz üçüncü bir şema daha ekleyebiliriz. Bu şemayı uygularken, izleyici, anlatımsal eylemin öyküye ait bilginin akışını kestiği ve kendi rolünü ön plana çıkardığı anları yakalamaya çalışır. Klasik modele kıyasla daha ön plana çıkan stilistik aygıtlar anlatının yorumu olarak düşünülebilir (sıradışı bir çekim açısı, özellikle vurgulanmış bir kesme, çarpıcı bir kamera hareketi, aydınlatma ya da dekorda gerçekdışı bir değişim, ses kuşağında uyumsuzluk ya da nesnel gerçekçilikteki kırılmalar). *Örümcek Stratejisi* filmindeki "gelecekten haber veren" kamera hareketlerini (Fotoğraf A, B, C, D, E) ya da *Viridiana*'da, izleyiciyi dilencilerin ziyafetiyle *Son Akşam Yemeği*'ni karşılaştırmaya iten hiciv dolu donmuş görüntüyü hatırlayın. Sanat sineması anlatımının belirgin "öz-bilinçliliği" hem tutarlı bir öykü evreni hem de bizim de erişim sağlayabileceğimiz dikkate değer dışsal bir otorite yaratır.











A-B-C-D-E

Yorum sayesinde klasik metindeki öz-bilinçlilik noktaları (bir sahnenin ya da filmin girişi ve finali) sanat sinemasında ön plana geçer. *Persona* ve *Cinayeti Gördüm* filmlerinin giriş jeneriklerine ait parçalı ve anlaşılmaz görüntüler, yönetmenin, bizim öğreneceklerimizi kontrol altında tutma gücüne sahip olduğunu anlatır. Anlatıcı, bir sahneye bizleri serbest bırakarak başlayabilirken, nedensel olarak esas olan eylemi tamamladıktan hemen sonra yolumuzu keserek de kapatabilir. Sanat sinemasının "açık" uçluluğu, özellikle, nedensel zincirin sonuçlarını açığa vurmayan bir anlatımdan türüyormuş gibi görülebilir. V. F. Perkins *Gece* filminin finaline itiraz ederken şöyle söyler: "... 'Gerçek final' bilinebilir fakat izleyiciden gizlenmiştir... öykü, yönetmen amacına ulaştıktan sonra fakat izleyicinin beklentileri karşılanmadan önce terk edilmiştir."[1] Öykünün finalinin böylesine keyfi bir baskılama yaratmasından şikayet etmek, sanat sinemasının önemli bir geleneğini reddetmek anlamına gelir. 1960'larda bir filmin izleyicisini sinemadan çıktıktan sonra da düşünmeye sevk etmesi sıradan bir olaydı: Belirsizlik, yani alternatif şema, durmaksızın işlemeye devam etmeliydi. Böylece izleyicinin kafasını karıştıran donduruluş görüntü anlatısal kararsızlığın en belirgin figürü haline geldi. Dahası, filmlerin kafa karıştıran finalleri anlatımın gücünü izleyiciye kabul ettirmeye zorlamakla kalmıyor, aynı zamanda alçakgönüllülüğüne de vurgu yapıyordu (Çünkü anlatı, gerçek yaşamın sanattan daha karışık olduğunun farkındaydı ve bu karmaşıklığa riayet etmenin tek yolu da nedenleri sonuca bağlamamak ve soruların yanıtlarını vermemekti). Pek çok sanat filmi gibi *Gece* de çözüme ulaşmayan bir finale sahiptir (bir partide bir kadın, yazar Giovanni'ye bir öykünün nasıl bitmesi gerektiğini sorduğunda adamın verdiği yanıt şudur: "Pek çok farklı şekilde").

Sanat filmi anlatımı, açık müdahalenin kodlanmış yöntemlerinin ötesine geçer. Filmin her hangi bir anında açık anlatımın şekillendirici işleviyle karşılaşmaya hazırlıklı olmak gerekir. Bir sahne olayların tam ortasında bitebilir; yaratılan boşluklar karakter psikolojisiyle ilişkilendirilerek açıklanamaz; anlatı hızının düşmesinin nedeni bilginin izleyiciden saklanması ya da anlam yüklü bölümlerin daha sonra açılmak üzere düğümlenmesi olabilir. Klasik anlatının sahip olduğu "diyalog bağlantıları"ndan mahrum olan film, epizotlar arasında daha çağrışımsal, sembolik bağlantılardan yararlanacaktır. Sahneler, Hollywood'un eski tarz gösterim düzenine uymayacak ve yeni bir tarz

[1] V. F. Perkins, *Film as Film* (New York: Penguin, 1972), 149.

oluşturacaktır. Bu noktada ironi başlar: *Uzun Mesafe Koşucusunun Yalnızlığı* (The Loneliness of the Long Distance Runner) filminde yönetmen Richardson "Jerusalem"i söyleyen ıslahevi korosunun görüntülerinden dayak yiyen bir çocuğun görüntülerine kesme ile geçer. Genel olarak, filme getirdiğimiz doğal öykü şeması daha dağınıktır. Kimi zaman öyküdeki olayların geçmişine dair hiçbir bilgi alamayabiliriz. Hatta o anda gelişen olayları anlamak için bile daha sonra edineceğimiz bilgilere ihtiyaç duyabiliriz (Steinberg'in belirttiği "ilk izlenimlerin yükselişi ve düşüşü"). Olayların izleyiciye sunumu geciktirilir ve filmin tümüne yayılır; en önemli nedensel unsurları ancak filmin sonunda öğrenebiliriz. Klasik anlatıda olduğu gibi sanat sineması anlatımı da devam etmekte olan filme eldeki bilgilerle yaklaşmamızı sağlayacak sorular sormaya yönlendirir. Fakat bu sorular sadece öykü olayları arasındaki nedensel bağlarla ilgili değildir (örneğin *Büyük Uyku* (The Big Sleep) filminde "Sean Regan'a ne oldu?" ya da *In This Our Life* filminde "Stanley Roy'un kocasını baştan çıkaracak mı?" gibi). Sanat sinemasında, daha önce *Örümcek Stratejisi* filminin incelemesinde gördüğümüz gibi, anlatının temel yapısı izleyicinin varsayımlarının nesnesi haline gelir: Öykü nasıl anlatılıyor? Öykü neden bu şekilde anlatılıyor?

Bu tip manipülasyonların açık örnekleri zamansal düzendeki kopmalardır. Genel olarak kullanılan strateji, daha önceki olayların izleyiciye gösterildiği geçmişe dönüşlerdir (flashback). *Konformist* (Il Conformista) filmi güzel bir örnektir. Bu tip bir geçmişe dönüş aynı zamanda faydalı bir belirsizlik durumu da yaratır; anlatının açık baskıcılığından çok karakterin hatırlama nöbetlerine bağlanabilir. Daha çarpıcı bir aygıt ise olay örgüsünde "geleceğe" ait bir olayın sunulduğu ileriye sıçramadır (flashforward). İleriye sıçrama kullanımı, finalin geciktirildiği, diyalogların vurgulandığı, filmin öz-bilinçliliğinin önemsenmediği klasik anlatı sineması için imkansızdır. Fakat sanat sinemasında ileriye sıçramalar, anlatının bilgi alanını (hiç bir karakter gelecekte neler olacağını bilemez), anlatının da izleyicinin varlığından haberdar olduğunu (ileriye sıçramalar karakterler için değil, bizim için orada bulunmaktadır) ve anlatının diyaloglar içinde boğulmadığını (pek çok şeyi saklarken, çok azını anlatır) göz önüne serer.

Geçmişe dönüş ve ileriye sıçramanın zamanla oynaması gibi, mekanda da oynamalar yapılabilir. Öykü içindeki aksiyondan bağımsız olan sıra dışı ("sanatsal") kamera açıları ya da kamera hareketleri öz-bilinçli bir

anlatının varlığını gösterir. Hollywood'un baş tacı ettiği "görünmez tanık" ilkesi belirgin hale gelir. Örneğin, *Gece* filminde hayattan bezmiş eş Lidia bir partiden çapkın Roberto ile birlikte ayrılır. Yağmurlu bir yolda arabayla giderlerken neşeli biçimde konuşmakta ve gülmektedirler. Fakat izleyiciler neler söylendiğini asla duymazlar çünkü kamera her yanı kapalı olan arabanın dışında bırakılmıştır ve ışık demetleri içinden geçerken onu takip etmektedir. Anlatım, film içindeki kişiler arasındaki en hayat dolu ilişkinin ayrıntılarını izleyiciye yansıtmamayı "tercih" etmiştir. Bu tip yöntemler "her şeyi bilen" anlatımın bilgi alanını, karakterin bilgi alanının karşısına yerleştirir; ironi ve beklentiye ait etkiler özellikle ön plana çıkar. Örneğin *Gece* filminde kameranın pozisyonu, Roberto'nun Lidia'yı baştan çıkarmaya çalışmasıyla oluşacak kasvetli aksiyon değişiminin habercisidir. Ancak bir dereceye kadar öz-bilinçli bir anlatıma sahip olan klasik sinemadan farklı olarak, sanat sineması anlatımı filmleştirilebilir olayın aynı zamanda kendi içinde bir yapı olduğuna işaret eder. Bu durum, Fassbinder'in *Lola* filmindeki kaynağı olmayan pembe ve mavi ışık demetleri gibi mizansendeki nedensiz unsurlar vasıtasıyla gerçekleştirilir. Alternatif olarak durumların, sahnelerin ya da sahnede kullanılan malzemelerin veya tarihsel bir dönemin ya da çevrenin stilize edilmiş kullanımı anlatımdan doğarmış gibi görünebilmektedir. *Günahkar Gönüller* (Senso) ve *1900* gibi filmlerde olaylar öylesine bir zenginlik içinde sunulur ki izleyicinin gördüğü görüntü, anlatının, tarihi tekrarlaması gibi görünür.

Ortaya çıkan sonuç, öyküsünü -tam da bu yolla- sunma eylemini vurgulayarak oldukça yoğun biçimde öz-bilinçli olan anlatının tüm filmi sarmış olmasıdır. Klasik normlardan sapma öykü aksiyonu üzerine bir yorum olarak anlaşılabilir. Daha genel olarak klasik öyküden sapma derecesi anlatısal işlemin bir belirtisine dönüşür. Olay örgüsü ve stil, gördüklerimizin bir yapı olduğunu hatırlatan görünmez bir aracıdır daima. Marie-Claire Ropars'ın *ecriture*[1]* üzerine söyledikleri, sanat sinemasının anlatısal yöntemleri övünerek gösterme eğiliminde olduğunu vurgular[2] (Resnais ve Duras gibi yönetmenlerin genel eğilimi filmleştirilmeye yatkın olan gerçekliğe giden doğrudan yolu kapatmaktı). Bu gösteriş durumu sistematik olarak kendini tekrar ettiğinde ortada bir "auteur" olduğunun farkına varırız. Daha önce anlatısal işleyiş ile

1 *Yazı* (ç. n.)

2 Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, "Fonction du montage dans la constitution du recit au cinema," *Revue des sciences humaines* no.141, (Ocak-Mart 1971): 51.

kurmaca bir anlatıcıyı bir tutmanın doğru olmadığını söylemiştim. Bununla birlikte sanat sinemasında anlatının belirgin biçimde öz-bilinçli olması, yönetmene - filmsel öykü dışı - bir kaynak olarak vurgu yapılmasıyla paralel gider. Sanat sinemasının yapım ve algılanış tarzı içinde *auteur* kavramı, Hollywood stüdyo sisteminin sahip olmadığı biçimsel bir işleve sahiptir. Sinema dergileri, gazetelerdeki sinema sayfaları ve eleştirmenler (tıpkı festivaller ve akademik sinema incelemeleri gibi) auteur kavramının gelişmesine katkıda bulunmaktadırlar. Yönetmenin kendi filminin nasıl okunması gerektiği hususunda yol gösteren açıklamaları (yönetmenin tüm filmlerindeki tarz benzerliği ile birleşince), izleyiciyi, o yönetmenin her bir filmini, tüm yapıtları içinde bir bölüm olarak okuması konusunda cesaretlendirir. Böylece kurumsal hale gelen "auteur" filmin biçimsel işleyişinin bir kaynağı haline gelir. Bir film, kimi zaman, bir otobiyografi ya da yönetmenin itirafları olarak ele alınmayı talep eder [örneğin *8½, 400 Darbe* (Les Quatre Cents Coups) ve Fassbinder'in pek çok filmi]. Daha açık söylersek auteur anlatı içinde birşeyler söyleyen "kişi" (yönetmen ne *söylüyor?*) ve anlatı içinde birşeyler ifade eden "kişi"nin (sanatçının kişisel vizyonu nedir?) gerçek dünyadaki karşılığı olacaktır.

Auteur'ün bütün yapıtları içinde biçim ve içerik düzeyindeki tutarlılığı (imzası) ekonomik olarak kullanılabilir bir marka da yaratır. Bu imza kısmen kurumsal işlevlere (örneğin "Fellini'nin *Prova d'orchestra* filmi" tanımlamasıyla reklam yapılması) ve kısmen de yönetmenin tüm filmleri arasındaki yinelenen ve izleyici tarafından fark edilebilen sinemasal yöntemlere dayanır. Yönetmenler, kullandıkları motifler (Bunuel'in kötürümleri, Fellini'nin yürüyüşleri, Bergman'ın teatral karakterleri) ve kamera teknikleri (Chabrol'ün üst açıları, Truffaut'nun pan ve zumları, Ophuls'un dolambaçlı kaydırmaları, Antonioni'nin uzun çekimleri) vasıtasıyla birbirlerinden ayrılabilirler. Marka haline gelen imza, anlatısal özellikler için de geçerlidir. Cocteau, Ophuls, Visconti, Welles, Fellini ve Ken Russell'ın filmlerinde "barok" anlatıcılar mevcuttur (müzik ve mizanseni biraraya getirerek olağanüstü bir bileşim yaratan anlatıcılar). Daha "gerçekçi" anlatıcılar, Rossellini, Olmi, Forman gibi yönetmenlerin filmlerinde göze çarpar. Sanat sineması hicivli anlatım (örneğin Bunuel) ve pastiş (Hitchcock'a saygı duruşunda bulunan filmler) için uygun bir alan sağlar. Anlatıcı-olarak-auteur *Zevk* (Le plaisir) ya da *Ölümsüz Hikaye* gibi filmlerde belirgindir; ya da anlatıcı öykü aksiyonuna görsel ve işitsel yoruma ait ihtiyatlı fakat ısrarcı biçimde eşlik eder. R. W. Fassbinder'in, yıllar

içinde giderek daha popüler hale gelmesi filmden filme değiştirdiği karakteri yüzündendir ("Gerçekçi" bir Fassbinder, "edebi" bir Fassbinder, "pastişçi" bir Fassbinder, "çılgın" bir Fassbinder, ve böyle devam eder).

İzleyici ancak filmler arasında belirli bir şemaya oturan örnekler gördüğünde auteur'e ait marka oluşabilir. Bu noktadan itibaren belirgin gönderme ve alıntılar başlar. Bir film, Resnais'nin *Amerikalı Amcam*'da (Mon Oncle d'Amerique) yaptığı gibi klasik görüntüler içererek başka bir filmi "anabilir"; ya da *La sirene du Mississippi* filminin Renoir'a ithaf edilmesi gibi, başka bir sinemacıya "adanabilir"; ya da Antoine Doinel *Monika*'dan bir çekim-fotoğrafı çaldığında bir "alıntı" gerçekleşebilir. Filmler klasik film türlerine de göndermede bulunabilirler (Fassbinder'in Universal Yapım şirketinin melodramlarını, Demy'nin ise MGM müzikallerini anımsatan filmleri). Sanat sineması en az Hollywood kadar yoğun biçimde sinema sevdasından da beslenir: bir filmin bütünsel olarak anlaşılması tüm sinema tarihi bilgisini ve bu tarihe duyulan büyük merakı gerektirebilir. Son noktada bu eğilim film yapımı üzerine yapılan sanat filmlerinde kendini gösterir: *8½*, *Güneşte Gece* (La nuit américaine), *Herşey Satılık* (Wszystko na sprzedaz), *Warnung vor einer heiligen Nutte, Identificazione di una donna, The Clowns,* vb. Film-içinde-film yapısı gerçekçi biçimde diğer çalışmalara göndermelerde bulunur; ayrıca milliyetçiliğin dereceleri arasında beklenmedik değişimlere izin verir; kimi zaman da sanat sineması kendisinin parodisini yapabilir. *RoGoPaG* filminde, Passolini'nin çektiği bölüm olan *La Ricotta* içinde Orson Welles, Hz. İsa'nın hayatını çeken bir film yönetmenidir ve kendisinin dünya görüşü ve İtalyan toplumu üzerine fikirlerini soran bir gazeteci tarafından canından bezdirilmiştir. Antonioni'nin *La signora senza camelie* filmi amaçsız bir yıldız adayı ile evlenen senaryo yazarının hikayesini anlatır. Evlenmelerinin hemen ardından, adam kadının en iyi yaptığı iş olan ucuz komedilerde oynamasını yasaklar ve onu Jeanne d'Arc'ın yaşam öyküsünün anlatıldığı bir filme yönlendirir: "Bir sanat filmi, yurtdışına satılacak bir yapım!".

Sanat sineması izleyicisi, bir filmi, nesnel ve içsel gerçekçilik ve auteur'e ait söylemi göz önünde bulundurarak kavrar. Yine de bu şema tam anlamıyla tutarlı mıdır? Gerçeğe benzerlik, nesnel ya da öznel olsun, müdahaleci bir auteur söz konusu olduğu zaman çelişki taşır. Herşeyi bilen bir anlatının en belirgin işaretleri, aynı zamanda gerçekçi bir yaklaşımı en alt seviyeye indirir (ileriye sıçramalar, *Persona*'da görüntünün ikiye bölünmesi, *Bir Ka-*

dın ve Bir Erkek ve Eğer... (If...) filmlerinde siyah-beyazdan renkliye geçen görüntüler). Şansa ve psikolojik belirsizliğe ait gerçekliği en uç noktaya götürmek, auteur'un müdahalesinden uzak, gelişigüzel oluşturulmuş bir anlatı yaratacaktır. Kısacası, gerçekçi bir estetik ile içsel bir estetiğin birleşimi pek de kolay olmayacaktır. Sanat sineması bu sorunu daha sofistike bir biçimde çözmenin yollarını arar: Belirsizlik vasıtasıyla. Geleneksel estetik bakış açısıyla belirsizlik, filozofların "iyilik doğuran" nitelik dediği şeydir. Bu yüzden Hollywood filmleri kötü olarak değerlendirilir çünkü bu filmler düzanlamsal olarak dolaysızdırlar. Oysa sanat filmleri iyidir çünkü izleyiciyi düşünmeye sevk etmektedirler. Bu kitap için de belirsizlik, diğer pek çok estetik strateji-den sadece bir tanesidir ve diğerleriyle aynı derecede önem teşkil etmektedir. Fakat asıl önemli olan sanat sineması anlatımının 20. yy. başında ortaya çıkan ve belirsizlik kavramını -ister öyküde, ister anlatımda- merkezi hale getirmiş olan sanatlara karşı çok şey borçlu olduğunu beyan etmesidir.

Klasik anlatının olay örgüsü mutlak bir kesinliğe doğru ilerleme eğilimindeyken, sanat sineması -erken dönem modernist kurmacalarda olduğu gibi- gerçeğin göreli bir kavram olduğunu savunur. Bu etki özel bir strateji vasıtasıyla elde edilir. Üç temel şema normları oluştururken, filmin izleyicinin kafasını karıştıran bölümleri alternatif uzlaşımlar yoluyla düzgün biçimde anlatılacaktır. *Örümcek Stratejisi* filmini incelerken bu belirsizliğin nasıl işlediğini görmüştük (geçmişe dönüşlerin karaktere mi yoksa anlatısal yoruma mı ait olduğu hakkında çelişkili ipuçları elde etmiştik). Antonioni'nin *Kızıl Çöl* (Il Deserto Rosso) filmi güzel bir örnek sunar. Sahnelerin renk düzeni öznel "gerçeğe benzerliği" (Giulietta hayatı bu şekilde görmektedir) ya da auteur'e ait yorumu yansıtmaktadır (Anlatı, kadının hayatının bu şekilde olduğunu göstermektedir). Karşılıklı olan bu iki farklı anlatı şeması belirsizliği yaratmaktadır. Karakterlerin tecavüz ve cinayet hakkında söylediklerinin nesnel olarak tutarlı ya da öznel sebeplerden dolayı çarpıtılmış olduğu *Rashamon*'u hatırlayın. Herzog'un *Kaspar Hauser* filminde araya giren çöl görüntüleri Kaspar'ın hayal gücüne ya da anlatının kendi iç yorumuna atfedilebilir.

Sanat sineması klasik değildir bu yüzden de kalıcı anlatısal boşluklar yaratarak izleyicinin ilgisini olay örgüsü yapısına çeker. Fakat tam da bu sapmalar yeni ve geçici normlar içine yerleştirilmiştir ve gerçekliği ya da auteur'ün yorumunu yeniden tayin etmektedir. Sonuç olarak sanat sineması anlatımı, izleyicisinden sadece düz anlamsal bir karşılaştırma değil, bununla

birlikte yan anlamsal bir okuma ve daha yüksek bir yorumlama talep etmektedir. Nedensellik, zaman ya da mekan içinde ne zaman bir problemle karşı karşıya kalsak yanıt olarak gerçekçi bir sebep ararız. Acaba burada sorunu karakterin akli durumu mu yaratmaktadır? Herşeyi ortada bırakan "hayatın" kendisi midir? Bu yanıtları alamazsak yüzümüzü anlatıya, hatta auteur'e döneriz. Acaba anlatı özel bir etki yaratmak adına normları mı kırmaktadır? Acaba hangi tematik özellik oluşan sapmanın nedeni olacaktır? Bu sorunlu nokta ya da motiften ne ölçüde simgesel bir anlam ya da yargılayıcı bir yan anlam çıkarılabilir? İşin özünde, film, gerçekçi olan ile auteur'ün söylediği arasında duraksar ve neredeyse asılı kalır. Belirsizlikler tekrarlanır fakat *aşikar* belirsizlikler olarak algılanırlar. Kabaca söylenecek olursa, sanat sineması anlatımının yöntemsel sloganı şu olacaktır: "Bu filmi yorumla; öyle yorumla ki belirsizlik en üst düzeye çıksın".

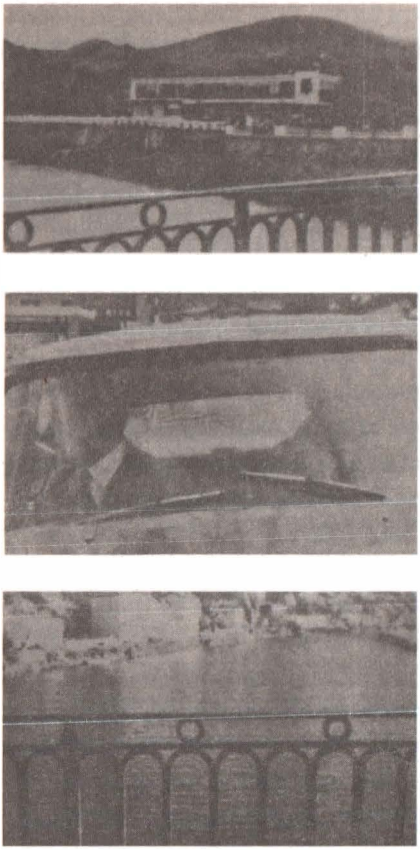
Daha önce de belirttiğim gibi sanat sineması anlatımı Veronica Forrest-Thomson'un "kötü doğallaştırma" olarak adlandırdığı durumu güçlendirir. Modernist şair Wallace Stevens için şunları söylemiştir, "[Stevens'ın] yarattığı belirsizlik, bir nevi çekingenlik, okurun bir adım önünde olmak için bir denemedir ve bu şekilde bir meydan okumayla itibar kazanmaktadır (okuyucu şairin nerede durduğunu ve ona ulaşmak için hangi adımı atması gerektiğini kesin olarak bilmektedir)"[1]. Sanat sineması anlatımı, en sıradan olduğunda bile, ilgimizi basmakalıp karakterlerle uzlaştırmak için, bir karmaşıklık ve derinlik vaat etmektedir: "gerçeklik", nevrotik karakterler, bir kuklacı olarak auteur. Fakat pek çok filmde anlatım, bu tarzın gelenekleri dahilinde, karmaşık bir oyunu ayakta tutar. Bir filmde gerekli ipuçları ve yeni ve tamamen bağlamsal anlatım aygıtları keşfetme olasılığı mevcuttur. Filmler, kendi anlatımsal yöntemleri hakkında merak uyandırabilirler; böylece de izleyicinin birbir çözüme kavuşan olay örgüsü ve stil motiflerine olan ilgisini yoğunlaştırabilirler. Öykü olaylarının nedensel bağlantısızlık ve boşluklar vasıtasıyla oluşturulan belirsizliği Sternberg'in "nedensel olmayan uyarı" adını verdiği, öncelik etkisini engelleyen ve buna benzer hipotezlerin cesaretini kıran durumu yaratır. Anlatı bizi uyarabilir ya da yanlış yönlendirebilir. Anlam yüklü ama aralıklı bölümler arasında değişimler yaparak, anlatı, bizden yoğun bir dikkat isteyebilir. Ayrıca anlatı, belirsiz düzensel motifler yaratarak, hafızamızı oldukça zorlaya-

[1] Veronica Forrest-Thomson, *Poetic Artifice* (Manchester: Manchester University Press, 1978), 53.

cak taleplerde bulunabilir (Bu nedenle filmi birden fazla kez izlemeye gideriz. Bu durumda burada oluşan biçimsel etkiden bahsederken ekonomik değerini dışlamamız da mümkün olmayacaktır). Son olarak bir sanat filmi, klasik bir filmden çok daha sık şekilde normların altını oymaya yeltenecektir. Bir sanat filmi pek çok farklı eğilim içinde işlemektedir: klasik kurallardan sapma, sanat sineması normlarına tam bir bağlılık, yenilikçi ve yerleşik normların yaratımı ve bu yerleşik normlardan sapmanın az ya da çok ön plana çıkarılması. Bu oyunun nasıl oynandığını görmek için, bir filmi ayrıntılı biçimde ele alalım.

Biçim Oyunu

Alain Resnais'nin kariyeri, bir kurum olarak sanat sinemasının bir yönetmenin tüm filmlerinde farkedilebilir bir "imza"yı nasıl oluşturduğunun güzel bir örneğidir. Resnais'nin durmaksızın oynadığı biçimsel özellik zamanın temsili olmuştur. 1959'da *Hiroşima Sevgilim* kendine has geçmişe dönüş kullanımıyla ve *Geçen Yıl Marienbad'da* (L'annee derniere a Marienbad [1961]) filmi ise akıl ve fantezi arasındaki çizginin belirsizleşmesiyle dikkate değer bir ilgi görmüştür. *Acı Hatıralar* (Muriel) (1963) herhangi bir geçmişe dönüş ya da halüsinasyon sekansı içermemesine rağmen, olay örgüsünün an be an açıldığı oldukça gelişmiş ve eksiltili bir yaklaşım kullanır. *Savaş Bitti* (La guerre est finie - 1968) filmini izleyen ortalama bir izleyici ise filme, temel anlatısal manipülasyonlar göreceği ve auteur'un zekâsının kendisiyle oynayacağı beklentisiyle yaklaşmaktadır. Bu yollarla, farklı bir biçimsel tasarıyı hayata geçirirken, yönetmen, tüm filmlerinde yaratıcı, yenilikçi ve filmlerin kendisine özgü normlar yaratabilir. Resnais'nin hiçbir filmi, diğerleriyle aynı anlatım zamanı özelliklerini paylaşmaz ya da benzer biçimde ele almaz. Bu nedenle, *Savaş Bitti*, izleyicisinden bu tarza ait dışsal normlara karşı işleyen özel yapısını çözümlemesini bekler. Bu özel yapı hiç kuşkusuz filmin biçimsel yapısının oyunbaz bir bileşenidir. Tıpkı filmin kendine özgü normlarının hemen ardından gelen sapmalar gibi. İzleyici, zihninde öyküyü oluşturmak ve sanat filmine ait anlatısal işlemlere özgü kuralları saptamak için sanat sinemasının kavranabilme karakteristiklerine ait sözsüz uzlaşımlarından yararlanır (nesnel gerçeğe benzerlik, içsel gerçekçilik, açık anlatısal müdahale). *Savaş Bitti*'nin ilk 19 planı filmin kendine özgü normlarını tanıtır. Öykü şöyledir: Bir eylemci olan Diego İspanyol sınırından ülkesine, zaman zaman Franco karşıtı solculara yardım eden bir kitapçı olan Jude ile birlikte dönmektedir.



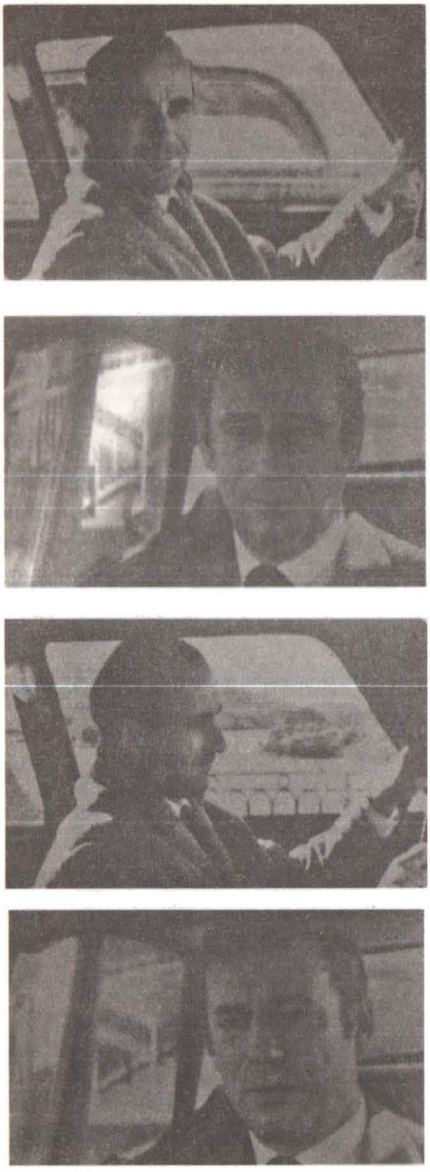
Fotoğraf 1-2-3

Kontrol noktasına yaklaşırlarken Diego geçiş için endişelenmekte, Jude ise bu ani yolculuğun tatilini nasıl mahvettiği hakkında konuşmaktadır. Fakat öykünün bu bölümü pek çok yöntem vasıtasıyla karmaşıklaştırılmıştır.

Olayın "nesnel" gerçeğe benzerliği aşikardır (dış çekimler, politik koşulların gerçekliği) fakat anlatının güçlü öznel yapısı onu ezip geçmektedir. Filmin ilk planı, (Fotoğraf 1) arabadaki karakterin öznel çekimidir. İkinci plan, (Fotoğraf 2) bakışın kaynağını gösterir (karakterin adının Diego olduğunu daha sonra öğreniriz). Sonraki plan, yine bir öznel çekimdir ve öznelliğe dair ipuçlarını güçlendirir (Fotoğraf 3) – kamera sağa pan yaparak uzaktaki kasabayı gösterirken ses kuşağında, *diegetik* olmayan bir ses şöyle söylemektedir: "Sınırı geçtin. Yine Biratou tepesini gördün". Olayın geçtiği yerin nesnel belirliliği, biraz önceki bakışın karakterin reaksiyonuna bağlandığı öznel derinliğin yanında ikinci planda kalmaktadır. Bu noktada, ses kuşağında klavsenin sesi yükselirken öznel duyguya vurgu yapılır. Kamera sola döner ve araba ilerlerken dış ses araya girer: "Bir kez daha, üstesinden geleceksin".

Burada daha az baskılanmış bir anlatısal sunum göze çarpar. 4 ile 7. çekimler arasında (Fotoğraf 4–7) Diego ve Jude birbirlerine bakarlar. Jude'un baktığı açı dışında, iki adam da birbirlerinin öznel planından görünmez. Dahası, bakışların zamanlaması daha önemli bir anlatısal bilgi sunar: Kamera adamların nereye bakacağını bilmektedir. Arka arkaya gelen ve baskılanmamış çekimlerin sunumu geleneksel kalıplara sonuna kadar bağlıdır.

Araba sınır kontrol noktasına yaklaşırken Diego'nun öznel çekimine geri dönülür (plan 8, Fotoğraf 8). Bu görüntülere, içinde oldukları arabanın yolda kalma ihtimali karşısında duyduğu endişeyi şimdi itiraf eden Jude'ın görüntü dışından gelen sesi eşlik etmektedir. Jude'un cümlesinin ortasında görüntüler, belirgin biçimde, adamın söylediklerinden farklılaşmaya başlar. Arka arkaya, hızlı bir biçimde kurgulanmış görüntüler görürüz (bkz. Fotoğraf 9–18). Diego bir taksi yakalamak için tren istasyonundan koşar adım çıkar (plan 9), bir apartman kapısı açılır ve bir adam ile bir kadın öne doğru gelir (10). Biraz önce, kapıdaki adam asansörden inerken, Diego hemen yanındaki asansöre binmiştir (11). Diego tren istasyonundan koşarak çıkar ama taksi kuyruğunda beklemek zorundadır (12). Diego trenin koridorunda yürümektedir (13). Tren kalkarken Diego trene atlar ve tutunur (14). Diego trenin arkasından koşar fakat kaçırır (15). Tren istasyonuna gelen bir arabadan Diego iner (16). Daha önce gördüğümüz ama henüz tanımadığımız adam Diego'yu karşılar (17). Tüm bunlar olurken Jude'un sesi duyulmaya devam etmektedir. 18. planda filmin başında gördüğümüz arabanın içine yeniden döneriz.

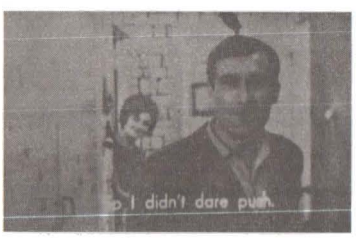


Fotoğraf 4-5-6-7

Bu sekansla ilgili ortaya çıkan soruların hepsi daha sonra yanıtla-











Fotoğraf 8-9-10-11-12

nır. Diego'nun İspanya'ya dönüşü hakkında uyarmaya çalıştığı adamın adı Juan'dır. Fakat sunumun tarzı izleyiciyi duraksatmaktadır. 9 ile 17. planlar arasında zaman-mekan devamlılığındaki kırılmayı gören ve Jude'un dış ses olarak gelen konuşmasını duyan ve sanat sinemasının uzlaşımları hakkında bilgi sahibi tecrübeli izleyici ses (şimdi) ve görüntü (şimdi olmayan) arasında zamansal bir kopuş yaşandığı varsayımında bulunacaktır. Fakat sekans içindeki belirsizlikler kolay bir algılamanın önünü kesmektedir. Klasik sinemanın normlarına göre düşünecek olursak, araya giren bu görüntüler geçmişe aittir. Fakat bu da yeni bir soruna neden olmaktadır. Bu çekim dizisini *tek bir* olay zinciri olarak görmek pek kolay değildir. 9. planı bu biçimde yorumlamamızın önüne geçilemez (belki de Diego daha önce bir trene yetişmiştir). Bu görüntüleri belirli bir kronoloji içine oturtma çabası olabilir (istasyona varış [16] trene yetişmekten [14] ve tren koridorunda yürümekten [13] önce gerçekleşmiştir). Fakat tüm planlar, zamansal bir düzlemdeki olaylar kadar kolay açıklanamazlar. Bu planlardan çoğu karşılıklı olarak çelişen alternatifleri gösterir:

1. Diego hemen bir taksi bulur (9); ya da taksi için sırada beklemek zorundadır (12).
2. Diego aradığında Juan evdedir (10); ya da Diego onunla buluşamaz (11); ya da Diego arar ve ardından Juan gelir (17).
3. Diego treni yakalar (14); ya da kaçırır (15).

Bu alternatiflerin ya-hep-ya-hiç doğası uç noktaların yan yana getirilmesiyle güçlendirilmiştir: Diego, Juan'ı bulur ya da bulamaz (10/11), treni yakalar ya da yakalayamaz (14/15). İzleyici sonuç olarak bu sekanstan ne anlarsa anlasın, ortada bu olayların geçmişte gerçekleşmiş tek bir öykü olayına ait olmadığı hususunda ciddi ipuçları bulacaktır.

Eğer bu sekans geçmişte yaşanan tek bir olay değilse, planlar, "tekrarlamalı" türe ait eksiltili bir montaj sekansı olarak yorumlanabilir. Yani Diego'nun normal bir günü taksiye binmek, bağlantıları ziyaret etmek, trenleri yakalamak ya da kaçırmak, vb. aksiyonlardan oluşmaktadır. Bu varsayımı, gerçekleşmiş bir olayın tekrarı konusunda ısrarcı olan dış ses de güçlendirmektedir ("Biratuo tepesini tekrar görürsün"). Her ne kadar Diego her planda aynı kıyafeti giyiyor olsa da, bu durum, görüntülerin alışkanlık haline gelmiş ve geçmişte kalmış bir olaylar zinciri olarak anlaşılması adına pek de yardımcı olmamaktadır.

Tüm bu planların mantıklı tek bir açıklaması olabilir. Olasılık dışı gibi görünse de, filmin ilerleyen bölümleri bu açıklamayı destekler görünmektedir. Bu planlar *gelecekte gerçekleşecek* olası olayları göstermek için çekilmiş olabilir. Daha yalın söyleyecek olursak: "Hemen bir taksi çevirebilir ya da sırada bekleyebilirim", "Juan'la karşılaşamayabilirim", "Treni kaçırırsam ne olur?" *Savaş Bitti* karakter öznelliğini sanat filminin ilkelerinden birine göre ele alır; gördüklerimizi ve duyduklarımızı karakterin psikolojik motivasyonu üzerinden yorumlarız. Anlatı, bilindik anlamda geçmişe dönüş ya da fanteziler kullanmadan, kendine özgü bir norm yaratır. Bizler, karakterin olaylara dair "*tahminini*" paylaşırız. Bu durum görüntülerdeki kro-













Fotoğraf 13-14-15-16-17 18

nolojik düzen eksikliğini de gerçekçi biçimde haklı hale getirir. Diego Juan'la karşılaşmasını ya da karşılaşamamasını, ardından Juan'ın dairesine nasıl gideceğini, sonra trene yetişemeyebileceğini vs. düşünmüş olabilir. 1966 yılında yapılan bir röportajda Resnais, öngörü olgusunu sinemaya yansıtmasının "gerçekçi" olduğunu belirtmiştir (Aklın doğrudan gerçekleştirilmesi gereken amaç üzerine odaklandığını, fakat bu süreçte neler olabileceğini o anda atlayarak, daha sonra düşündüğünü göstererek). Elbette bu "gerçekçilik" tamamen keyfidir (Birileri çıkıp, akıl için mantıklı olanın önce amaca giden yolun planlanması, sonra da hedefe ulaşılması olduğunu söyleyebilir). Bununla birlikte Resnais, filme hakim olan anlatım için yeni bir psikolojik deneyim kategorisi açmış olur.

Resnais, kullandığı yönteme ait tüm içerimlerin açıklık kazanacağı konusunda şüphe duymaktadır. "İzleyiciler için anlaşılır geleceğini düşünmüyorum ama görüntülerin geleceğe ait olduğunu gördüklerinde bir çeşit rahatsızlık hissedecekler"[1]. Hızlı kurguyla bağlanmış ve henüz tanımadığımız karakterler ile mekanlara göndermе yapan ve filmin 9. planında başlayıp, 17. planında biten bölümün filmi ilk kez izleyen bir izleyici tarafından "muhtemelen öznel görüntüler" olarak algılanacağı söylenebilir. Filmin girişindeki bu zorlama önemlidir. İlk olarak, bu durum sanat sinemasının bizleri kendine özgü normlarına kademe kademe alıştırması için kullandığı tipik bir yoldur (*Örümcek Stratejisi* filmindeki geçmişe dönüş işaretlerini hatırlayın). Sanat filminin cazibesinin büyük bölümü izleyiciyle film-içi-boşluklar oyunu oynayan ve ona boş vaatler veren anlatımına dayanır (*Savaş Bitti*'nin girişi bu oyuna hemen başlar). Bizler sadece Diego'nun sınırı geçip geçemeyeceğini (gerilim) ya da geçmişinde neler yaşadığını (merak) değil, aynı zamanda araya serpiştirilmiş o görüntü fırtınasının ve filmin kendi "kurallarının" ne olduğunu da öğrenmek isteriz. İkinci olarak arka arkaya gelen görüntülerin çelişen karşılıklılığı belirsizliği en uç noktaya çıkarır. Hangi öykü olayının, aksiyon sekansında hangi sırada yer aldığını kesin olarak saptayamayız. Son olarak da böylesine çarpıcı bir girişin eleştirel bir tartışmayı hak ettiğini söyleyebiliriz. Eleştiri yazılarında ya da röportajlarda kimi zaman bir yazar ya da bazen yönetmenin kendisi, okuyucunun/izleyicinin dikkatini kullanılan yöntemin güçlüğüne yöneltir.

---

[1] Alıntı, Robert Menayoun, *Alain Resnais: Arpenteur de l'imaginaire* (Paris: Stock, 1980), 224.

Sekans tekrar Jude'a döndüğünde (Plan 18) filmsel şimdiye geri geliriz. Sonraki planda (19) Diego biraz önceki görüntü fırtınasının öznelliğini doğrular niteliktedir. Biçimsel düzeyde "nesnel" bir düşünce çerçevesine geri döndüğümüzü bilmek –film içindeki çelişkiler kafa karıştırıcı hale gelmiş olsa bile– rahatlatıcıdır. Böylece toplam 25 plandan oluşan ilk sekansı genel ve "nesnel" olarak, öznel bölümlerin kesintiye uğrattığı, tutarlı bir sahne olarak algılarız (zamansal olarak devamlı ve Diego'nun bildikleriyle sınırlı bir sahne).

Sekansın baştan sona anlatısal birliğinin karşısına bazı belirsizlikleri ve bilgi boşluklarını yerleştirmek gerekir. Peki ya "Diego'yla" konuşan dış ses? Tamamen öznel olduğunu söylemek mümkün değildir çünkü karakterin kendi sesi değildir ve "ben" yerine, "sen" kelimesini kullanmaktadır. Acaba anlatıcı auteur'ün kendisi midir? Yoksa bir "öznel öteki", karaktere ait düşüncelerin kişisel olmayan bir nesnelleştirilmesi midir? Daha sonraki sahneler bu sesin olası kaynağını ele alacaktır. Ayrıca bakış açısı çekimlerinin düzeni klasik kullanım olan A-B-A'dan da farklıdır [*Arka Pencere* (Rear Window)] filminde A-B-A kullanılır; yani Jeff'in bakışını gösteren çekim (A) / Jeff'in gördüğü şeyin çekimi (B) / tekrar Jeff'in bakışını gösteren çekim (A). Fakat burada daha karakteri görmeden onun öznel planını görüyoruz (plan 1). A ve B planlarına sahip olmamıza rağmen, film bakan kişiye dönmek yerine başka bir karakteri gösterir. Ayrıca zihinsel öznellik içeren bu bölüm düşüncelere dalmış bir karakterle başlar (plan 8), başka bir karakterle biter (plan 18). Bunlarla birlikte, tutarlı bir görsel öznelliğe ters düşen zihinsel olarak öznel görüntülerle karşılaşırız (plan 11). Burada kullanılan taktiklerin temel olarak kafa karıştırıcı olması bir yana, klasik kurgu düzeninin anlama etkisi olmayan ipuçlarını nasıl kullandığını gözler önüne serer (Bazı görüntüler hiç gösterilmeseydi bile filmi kavrayışımız zayıflamazdı).

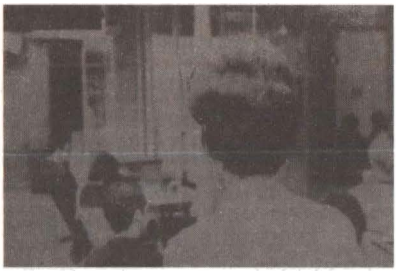
Bu sekansta olduğu gibi filmin tüm olay örgüsü hem bir aracı hem de psikolojik özne olan Diego'nun etrafında gelişmektedir. Bizim bilgi alanımız, neredeyse tamamen onunkiyle sınırlandırılmıştır. Bu bakımdan *Büyük Uyku* ya da *Murder My Sweet* filmlerindeki Philip Marlowe'u anımsatmaktadır: olay örgüsü kahramanın sahip olduğu bilgideki boşluklar üzerine kurulmaktadır. Sanat sineması normlarına uygun şekilde, Diego'nun bilgi alanıyla sınırlandırılmak, en temel aygıtın (yani tahminlerin oluşturduğu ileriye sıçramalar) işlemesi için gereklidir. Eğer Juan'ın başına nelerin geldiğini öğrenseydik ya

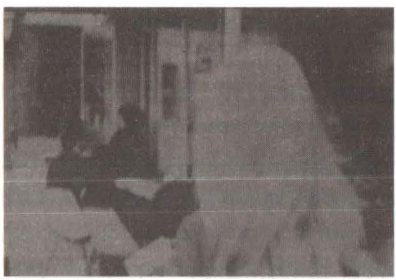
da Diego'nun bilmediği şeyleri bilseydik, Diego'nun geleceğe dair öngörüleri (ileriye sıçramalar) anlatısal bir ironi olarak kalacaktı (bu konuda haklıymış, şu konuda yanılmış, vs.). Diego'nun bilgi alanıyla sınırlandırılmak sadece elimizde son derce az bilgi olduğunu doğrulamakla kalmaz (tıpkı bir detektiflik hikayesinde olduğu gibi), aynı zamanda "içsel gerçekliğe" ait belirsizlikleri arttırır ve anlaşılması zor bir ruhsal durumun daha iyi kavranmasına olanak sağlar. Eğer *Büyük Uyku* filminde, Marlowe'un aklından geçen tüm alternatif varsayımları ani kesmelerle görseydik, onun çıkarımsal güçleri hakkında ne kadar kesin hükümler verebilirdik?

Filmin ilerleyen bölümlerinde Diego'nun bilgi alanından çıkabileceğiz. Kadın karakterleri, filmin sonunda Diego'nun yerini almak üzere hazırlayan kısa, kalıpsal ihlaller söz konusudur. 17. sahnede Diego uyurken sevgilisi Marianne'nin kendisine baktığı kısa bir çekim vardır. Beş sekans sonra, Nadine Sallanches, Diego'nun sırtı ona dönükken bir kafenin merdivenlerinden aşağı iner. 27. sahnede Diego Nadine'e telefon etmek üzere bir eczaneye girdiğinde kamera Marianne'i gösterir. Gerilimin doruk noktasında anlatım bu üç karakter arasında bir almaşık kurgu kullanma yoluna gider: Diego İspanya'ya giderken, bir polis Nadine'i sorgulamaktadır ve Marianne de sınırı geçmeye hazırlanmaktadır. Filmin son planı Marianne ile Diego'yu bir tutarken, kadını yeni (ve sınırlı) kahramanımız haline getirir; belki artık, filmin içinde Diego'nun sahip olduğu kadar bir öznellik derinliğine sahip olabilecektir.

Eğer Diego gerçek anlamda daimi referans noktamızsa, filmin bütünsel düzeni, öznellik bataklığında yönümüzü kaybetmememizi kesinleştirir. Öncelikle her boşluk ön plana çıkarılmıştır; izleyici olarak bizler anlatının hedefleri konusunda karanlıkta kalmış olabiliriz fakat ne zaman yönümüzü kaybetsek, tekrar doğru yolu bulabiliriz (bu anlamda *Geçen Yıl Marienbad'da* filminin gizlenmiş boşluklarıyla tezat oluşturur). Dahası, filmin ilk sekansının Diego'nun öngörülerini sınırı geçmenin "nesnel" aksiyonu içinde izleyiciye göstermesi gibi, anlatı da daima tutarlı açıklayıcı bölümler kapsamaya özen gösterir. Biraz önce bahsettiğimiz, kafa karıştırıcı görüntü fırtınasından sonra, anlatım üç sahne daha nesnel kalmaya devam eder. Diego sınırdaki polis merkezinde sorgulanır ve sahte kimliği ortaya çıkarılmaya çalışılır. Hikayesini desteklemek üzere uydurduğu telefon numarası polis tarafından aranınca, telefona yanıt veren kadın Diego'yu doğrular ve Diego bu sayede kurtulur. Burada Diego'nun sınırlı bilgi alanı geleneksel yapıya boyun eğerken orta-

ya izleyicide merak uyandıran bir boşluk çıkar: Neden Nadine Sallanches görünüşe göre babasının pasaportunu çalmış bir yabancıyı korumak için yalan söylemiştir? Bir sonraki sahnede Diego, Jude ve eşine (ve tabi ki bize) sahte pasaport hikayesini, polis merkezindeki blöfünü ve yaşadığı olayın geri kalanını anlatır. Bunun kadar önemli bir nokta da Jude'un dükkanında konuşurlarken filmin öznel bölümlerinin doğasına dair açık ipuçları verirler. 1. sahnede gördüğümüz Diego'nun öngörülerine yönelik görüntü fırtınası sadece "büyük-ihtimalle geçmişe dönüş değildir" mantığıyla anlaşılmışsa, o zaman şimdi, anlatı kullandığı aygıtı açıklama zahmetine katlanacaktır.







Diego'nun orta plan çekiminde Jude'un "dış ses"i, ona, Sallanches Ailesini tanıyıp tanımadığını sorar. *Diegetik* olmayan piyano sesi arkadan hafifçe duyulmaktadır. Diego yanıt verir: "Hayır, o aileden kimseyi tanımıyorum." Bu durum şöyle bir etki yaratır; bundan sonra gördüklerimizi bu açıklamanın ışığında değerlendireceğiz. *Fotoğraf 19-20-21*

Bu andan itibaren, sonuncusu hariç hepsine piyano müziğinin eşlik ettiği 10 plan daha gelir. İlk beş planın her biri, kameranın takip ettiği ama kendisinin kameradan uzaklaştığı kadının orta plan görüntülerini gösterir. Benzerlik farklılığı dengeler: Grafiksel olarak uyumlu kompozisyonlar ve figür/kamera hareketleri bir planda görünen kadının, öteki plandaki kadından farklı olduğunu gizler gibidir (Fotoğraf 19-21). sonra gelen ve yine grafiksel olarak uyumlu iki plan, iki farklı kadının bir binaya girdiğini gösterir. Sekizinci plan, telefonda konuşan –yine- başka bir kadına kaydırmayla yaklaşır. İlk sekansta olduğu gibi "nesnel" konuşma ses kuşağında devam etmekte, izlenen görüntülerin Diego'nun akıl oyunları olduğu hususunda ipucu vermektedir. Filmin ilk bölümündeki "ve/

veya" eşleşmelerinin aksine, burada, tek bir enformasyon (Diego'nun, Nadine'nin nasıl göründüğü hakkındaki öngörüleri) müziksel yönlendirme, sözel olarak belirtme ve on alternatifi yineleyen çekim dizisi vasıtasıyla desteklenmektedir. Benzer bir yöntem son iki çekimde de kullanılır: Diego, onların evlerini hiç görmediğini söyler. Anlatı da tam bu noktada karşımıza hızla bir cadde ve apartman numarasına ait birer görüntü getirir.

İzleyicinin filmin kendine özgü anlatı yapısı hakkındaki genel varsayımı belirginleşir: Sahnenin "nesnel" yapısıyla ilişkilendirilemeyen görüntüler ve sesler Diego'nun öznel öngörüleri gibi görünmektedir. 5. sahne bu varsayımı güçlendirir. Birlikte sohbet ederlerken Jude, Diego'ya Antoine'ın istasyonda olacağını söyler. Tam bu anda istasyondaki gazete bayisi önünde duran ve dönerek kameraya bakan adama kesme ile geçilir. Ardından aynı adamın bilet gişesi önünde kameraya bakmasına kesme ile geçilir. Sonraki planda, yine aynı adamın istasyondaki başka bir yerde kameraya bakmasına kesme ile geçilir. Ardından gelen uzun çekimde Jude ile Diego'nun merdivenleri inmesi gösterilir. Tüm bu araya giren kesmelere iki adamın ayak sesleri eşlik etmektedir. Son olarak bu sahne kafa karıştıran ilk öznel bölüme bağlanır. Diego, Juan'ın sınırı geçmiş olmasının imkansız olduğunu söylediğinde, anlatı, ilk sekansta gördüğümüz adamı bir arabayı kullanırken gösteren çekime kesme ile geçer. Buraya kadar araya giren 10 plan, sonra üç plan, sonra da tek plan izleriz: Araya giren üç çekimden itibaren, artık tek bir planı bile Diego'nun öznel öngörüsü olarak anlamaya başlarız. 5. sahnenin sonuna doğru Diego'nun görevi ve yöntemlerine ilişkin açıklayıcı bir bölüm izlerken, aynı zamanda filmin anlatısal tarzına dair açıklayıcı anahtarı da ele geçirmiş oluruz. Fakat bu anahtar, eğer izleyici sanat sinemasına ait geleneksel şemayı kullanmaya hazır değilse hiçbir kilidi açamayacaktır.

Tüm bunların ne kadar gerekli olduğu üzerinde duralım. Öykü düzeyinde karakterlerin kişisel özellikleri ve işlevleri birbirleriyle uyumludur. Olay örgüsü düzeyinde ise anlatının öznel bölümlerle nesnel olanları tekrar tekrar birbiri ardına yerleştirmesi ve tutarlı bir bakış açısına sadık kalması hatırı sayılır bir öngörülebilirlik sağlamaktadır. Ayrıca anlatı öyküyü öyle bir sunar ki, özellikle açıklayıcı konuşmaların olduğu sahnelerde, izleyicinin gerekli bilgileri alması için yeterli fırsatı olur. 5. sahnede, sadece 2.sahnede vuku bulanları anlamakla kalmaz (Diego'nun sınır polisiyle karşı karşıya gelmesi), gizli görevinin arka planını da öğreniriz. Diego'nun tahminlerinin içeriği bile

tekrarlamalar vasıtasıyla açıklığa kavuşur. Anlatının sadece belirli bölümleri fazlalık değildir. Bunlardan bazıları temel olarak anahtar bir olay örgüsü noktasıyla bağlantılıdır (Juan'ın başına ne geldi?), bazılarıysa, daha sonra göreceğimiz gibi, bizim tarafımızdan yorumlanması gereken belirli anlatım aygıtlarıyla ilgilidir. Sanat sinemasının belirsizliği, en üst seviyede denetim altında tutulan sınırlı bir tarzdır ve esas olarak klasik sinemadan çok da farklı olmayan anlatısal tutarlılığa ait bir yapıya karşı çıkmaktadır.

Savaş Bitti, kendi öyküsünü, açılış sahnelerinde inşa eden bir yapı üzerinde temellenir. Temel öykü hatları Diego'nun, yoldaşlarını, İspanyol polisinin Juan'ın planlarını fark ettiğine inandırmaya çalışmasından, bir kitap tasarımcısı olan Marianne ile yaşadığı aşk ilişkisinden ve kullandığı çalıntı pasaportun sahibinin kızı ve terörist amaçlar için patlayıcı kullanmayı planlayan gençlerden oluşmuş solcu bir grubun üyesi olan Nadine ile olan ilişkisinden oluşmaktadır. Bu öykü hatları, olay örgüsünde 4 günde iç içe geçmektedir (18-21 Nisan 1968) ve karakterlerin her başarısızlığı diğerlerinin kararlılığını frenlemektedir. Tarihsel olarak gerçekliği yansıtmasının yanında filmin başka gerçekçi dokunuşları da mevcuttur: talihsizlikler ve rastlantılar (Juan'ı uyarmak, Diego'nun bir kafe'de bir polisle karşılaşması), gerçek mekanlar, politik olayların iması ve Fransız solu içindeki tartışmaların genel bir temsili (eski solcuların sabrına karşılık gençlerin terörizm yanlısı olmaları, vb.). Burada, Diego'nun psikolojik kriziyle vücut bulan içsel gerçekçiliğe ait bir uzlaşım da bulunmaktadır. Juan'ı uyarma konusunda bu kadar ısrarcı olması doğru mudur? Oynadığı politik oyunda ipin ucunu kaçırmış mıdır? Meslektaşları, onu, işinin günlük rutini içinde körleştiği konusunda itham etmişlerdir; kendi yargılarından şüphe duymaya başlamıştır. Nadine'e şöyle söyler:"İşimiz konusunda çok titiziz", "Aslında gözden kaçırdığımız büyük resmin kendisi". Marianne de durumun farkındadır ve Diego'nun nereye gittiği hakkında kendisinin bile emin olmadığını fark etmektedir. Diego hatalar yapmaktadır; söylediği yalan İspanyol polisi tarafından neredeyse fark edilir. Arabasının farlarını açmadığı için polis tarafından durdurulur, Nadine'in yoldaşlarıyla girdiği ateşli bir tartışmada, onların peşine polis takılmasının sorumlusunun kendisi olduğunu fark eder. Karakterin yaşadığı sınır durumu o kadar kişisel ve politiktir ki, Nadine'i arzulamasına rağmen hayatının sonuna kadar Marianne ile yaşayacağı güvenli bir yuva istediğinin farkına varır. Tüm bu etkenler bir araya gelerek filmin bir sanat sineması biçimine ait gerçekçi motivasyonlar tarafından bütünleştirildiğini gösterir.

Diego'nun davranışlarındaki gerçekçilik, olay örgüsünün anlatım yöntemlerini de haklı çıkarmaktadır. Anlatı, bizlere aşama aşama bilgi vermekte ve olayları anlamamızı yavaşlatmaktadır. Bir sonraki sahneye kadar Diego'nun neden Juan'ın bir tuzağın içine doğru yol aldığını düşündüğünü anlayamayız. Diego'nun Marianne adında bir kadınla ilişkisi olduğunu daha sonra öğrenir, bu kişiyi de bunun ardından görmeye başlarız. Anlatı Nadine'nin genç solcularla ilişkisini hala gizlemeyi sürdürür. Böylece film izleyicinin ilgisini gerilim (Polis Diego'yu yakalacak mı?) ve merak boşluklarıyla (Diego'nun Marianne ile olan ilişkisinin boyutu nedir? Nadine'in Diego'nun eylemleriyle bağlantısı nedir?) kendisine bağlar. Merak boşlukları Diego'nun ruh haliyle iki yolla ilişkilidir: karakterden edinilecek bilginin sınırlandırılması ve düşünce tarzının doğası. Örneğin başlangıçta anlatı bize Marianne'in varlığından bahsetmez (Diego elbette bunu bilmektedir). Kadının bir süre için anlatının dışında tutulması, Diego'nun düşünme biçimiyle açıklanabilir. Temkinli bir insan olarak betimlenmiştir, bu yüzden de Marianne ile ilgili bilgileri diğer sahnelerdeki karakterlere verme konusunda çok gönüllü değildir. Zihni sınırı geçerken yaşadıkları ve Juan'ın içine sürüklendiği muhtemel tuzakla çok meşgul olduğundan, öngörülerinin hiç biri -Diego onun dairesine gidene kadar- Marianne'in varlığını içermez. Anlatı film içine dağılmış ve geciktirilmiş açıklamalarını, ana karakteri kaba, ketum ve sürekli olarak geleceğe odaklanmış, geçmişi düşünmeyen bir kişi haline getirerek haklı çıkarır. Diego ve diğer karakterlerin izleyiciye bilgi aktardığı uzun ve açıklayıcı sahnelere ihtiyaç duyulmaktadır.

Savaş Bitti aynı anda hem geleneksel yönlendirme araçlarını ve film yapılarını kullanır, hem de yaratıcı yöntemler geliştirir. Anlatı psikolojik gerçeğe benzerliğe ait sanat sineması ilkelerini kullanırken, onlar için yeni alanlar yaratır (karakterin öngörülerinin oluşturduğu ileriye sıçramalar). Film, kendi içinde kullanılabilecek yöntemler oluştururken ("büyük-ihtimalle geçmişe dönüş değildir") belirsizlikle ilgili beklentilerimizi de karşılar (açılış sekansı). Film başlangıçta, kullanacağı yöntemlere bizi alıştırırken, öykü aksiyonunu oluşturmada bize yardımcı olacak kendine özgü fakat anlaşılabilir bir varsayım sunar. Filmin şu anki sorunu, anlatısal manevralar çeşitlenirken psikolojik tutarlılığın devamını sağlamaktır (Diego'nun politik ve kişisel deneyimlerine odaklanarak). Bu açıklayıcı anahtar elimizde olduktan sonra anlatı tamamen

tahmin edilir bir hale gelir. Anlatı bu belirgin oyunla sanat sinemasına ait beklenti karakteristiklerini nasıl birbirine bağlayacaktır?

Bu oyunun sürdürülmesinin bir yolu her öznel sekansın vurgulanmasını içerirken, kullanılan özel filmsel yöntemleri çeşitlendirmektir. Bu filmde iki stilistik ipucu, bir sekansın hayali olarak tanımlanabilmesi adına gereklidir: *diegetik* bir sesin duyulmadığı (işitsel ipucu) bir anda gerçekleşen kesmeler (görsel ipucu). İlk sekansta Juan'ın dairesinden çıktığını, Diego'nun treni kaçırdığını, vs. gördük. Fakat bu süreçte bu olaylarla ilgili hiç ses duymadık (trenin sesi, apartman gürültüsü, diğer *diegetik* sesler, vs.). Bu olaylara daha bağlamsal olanlar eşlik eder. Diego'nun içinde bulunduğu bir sahnede, bu sahnedeki herhangi bir şey, makul biçimde, bu öngörüleri desteklemelidir. Aksi takdirde ileriye sıçramalar stilistik figürleri içinde oldukça serbest kalacaklar, anlam yaratmaya hizmet edemeyeceklerdir. Öznel çekimlerde kamera genellikle kaydırma hareketi yapmakta ve karakter de kameraya doğru dönmektedir (her iki teknik de Diego'nun öznel bakış açısına gönderme yapmaktadır) fakat her seferinde bu gerçekleşmemektedir. Ayrıca hiçbir işitsel unsur, bize, öznel bir sekansın geldiğini ya da devam ettiğini kesin olarak söylememektedir. Diego'nun öngörülerine eşlik eden sessizlik esnasında filmin ses kuşağı o anda devam eden bir diyaloga (ilk sahnede Jude'ın konuşması), *diegetik* bir sese (beşinci sahnede merdivenden inen iki adamın ayak sesleri), *diegetik* olmayan müziğe, dış ses anlatıcıya, mevcut bir sessizliğe ya da tüm bunların bir bileşimine yer vermektedir. Örneğin Nadine ile ilgili öngörülerinin olduğu beşinci sahnede, bu on çekimden dokuzuna piyanoyla çalınan müzik, sekizine ise o anda devam eden diyalog eşlik eder. Bu durum öznel sekanslara, çok çeşitli seslerin eşlik edebileceğini gösterir. Birinci sahnede Jude'ın yolculuk hakkındaki şikayetleri ile Diego'nun kendi beklentileriyle meşgul olması üst üste gelince işitsel özelliklerin, dolaylı olarak görselliği ne kadar güçlendirdiği ortaya çıkar.

Anlatı aynı zamanda bazı ipuçlarını gizleyebilir. Öngörülerin ortaya çıktığı ilk sekansın Diego'nun "araya giren" öznelliği olabileceğini düşünmüş olmamıza rağmen bu bölüm Diego'nun değil, Jude'ın olduğu bir çekimle sona ermişti. Bu tip ufak sapmalar bile, beklentilerimizi sarsmak için yeterli olur. Bu durumda önsel bir araya girme pek çok farklı koşulda gerçekleşebilir. Diego'nun tanıtılmasına ya da müziksel bir ipucuna veya öngörünün öznesi

üzerine açıklayıcı tartışmalara gerek yoktur. Bu durum, *Örümcek Stratejisi* filminde düzen ve süreye ait ele alış biçimlerinin devamlı değişmesiyle kıyaslanabilir. Anlatı, aynı zamanda, öznel bir sekansa saparak bizleri yanlış yönlendirebilir. Filmin bazı yerlerinde Diego'nun dalgın dalgın durduğunu (Trende ya da çalışırken) fakat arkadan gelen planların öznel durumuyla hiç de alakalı olmadığını gördük. Diego sahte pasaporttaki resmi çıkarırken onun sesini duyarız (sanki dış ses anlatıcıymış gibi) fakat bu ses karaktere hitap eden bir içsel ses değil, kendisinin görüntü dışından gelen mırıldanma sesidir. Beklentilerimizle oynanan böyle bir oyun, film tarafından düzenlenen sınırlar içinde kalmaktadır. İzleyicinin asla tam olarak tahminde bulunamayacağı şey karakterin zihninin yarattığı görselliğin neleri tetiklediği ve neleri ayarladığıdır. Sonuç olarak öznel bir sekans az ya da çok muhtemel olan, ama asla kesin olmayan olarak kalacaktır.

Anlatı, izleyiciyle olan oyununa pek çok farklı kulvarda devam etmektedir. Örneğin şunu düşünelim; Diego'nun çekiminden herhangi bir hareketin yakın planına (mesela bir dolaba kilitlenen çanta görüntüsüne) geçmiş olalım. Eğer "şimdiki zamana" ait bir ses duymuyorsak, iki varsayımda bulunabiliriz: ya öznel bir ileriye sıçramadır ya da yeni ve nesnel bir sahnenin ilk çekimidir. Bazı ileriye sıçramaların yarattığı etki, bir sonraki gelecek-zamana ait sahneye henüz "adım attığımız"da hissettiğimiz belirsizlik durumu olacaktır. Öngörü üzerine temellenen sekansların yarattığı, her biri eşit miktarda önemsiz, beklenti sapmaları vardır fakat burada, özellikle zamansal çerçevede şekillenen iki önemli unsur üzerine odaklanmak istiyorum.

Beşinci sahneyi incelerken gereksiz gibi görünen ipuçlarının, izleyicinin anlatısal parçalanmaları kavramak için kullandığı temel varsayımı oluşturduğunu söylemiştim: "Şüpheye düşüldüğünde, Diego'nun öznel öngörülerinde yatan ipuçlarına bakın" demiştim. Bu varsayım 6. sahnede, Diego Hendaye İstasyonunda, Juan'ın nasıl yakalanmış olabileceği ve Diego'nun da bunun önüne nasıl geçeceğini düşündüğü noktada kuvvetlenir. 7. Sahnede, trenle Paris'e giderken, anlatı daha önce gördüğümüz öznel motiflerin bir özetini çıkarır: Diego bir taksiden iner, Juan'ın evine gelir, arkadaşlarıyla buluşur, Juan yakalanır, Diego Nadine olabileceğini düşündüğü bir kadına yaklaşır. Hem altıncı hem de yedinci sahneye, şimdiki zamana ait bir ses kuşağı eşlik eder: ilkinde diyalog vardır, ikincisinde ise trenin ve ortamın gürültüsü. Film, artık

bu noktada, tahmin edilebilir olma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Bir sonraki sahnede bazı temel kurallarda, belirsiz biçimde de olsa, değişiklik yapılır.

Başlangıçta Diego'nun *geçmişe ait* olayları hatırladığını düşündük. Sekizinci sahnede ise, Bayan Lopez'in kısa ve apartman bloklarının uzun çekimine eşlik eden dış ses, geçmişe dönüşü hatırlatmaktadır: "Daha geçen yıl burada Bayan Lopez'in himayesindeki Juan'ı ziyaret etmiştin – G Blok, onuncu kat, 107 numara". Buradaki geçmişe dönüş (görsel anlamda) çok da açık değildir çünkü izleyiciler Bayan Lopez'e ya da apartman bloklarına ait görüntüleri yine öngörüsel çekimler olarak yorumlayabilirler. Bu durumda sadece duyduğumuz sözler geçmişle ilgilidir. Bu sahneyi Juan'ın araba kullandığı bir çekim takip eder. Bu durumda ya yine Diego'nun geçmişte gerçekleşmiş bir olayı hayal ettiğini ("Juan büyük ihtimalle yola çıkmıştır") ya da yeni bir öngörüde bulunduğunu ("Juan yola çıkmak üzeredir") düşünürüz. Çözüme sahne 11'de kavuşuruz. Diego, Ramon'lardan çıktığında anlatı bize başka bir belirsiz görüntü (Juan'ın evinde geri kaydırma hareketi yapan kamera) ve ardından da kesin bir geçmişe dönüş sunar: Bayan Jude'a ait bir çekim. Burada, filmin kendine özgü normları ihlal ettiği bir ön plana çıkarma olayı yaşanır. Bununla birlikte sadece zamansal düzende bir farklılık yarattığı için ciddi bir bozulma yaratmaz (Ön plana çıkarmanın, olay görgüsü ya da stile ait boyutlar arttıkça ve anlatının, kendine özgü normlardan veya klasik anlatı normlarından sapması tahmin edilebilir hale geldikçe güçleneceğini hatırlayın). Aslında bu sapmanın etkisi, anlatının kendine özgü normları tarafından hızla azaltılır. Bu noktadan itibaren film artık ara sıra geçmişe dönüşlere başvuracaktır. Anlatı, böylece, izleyiciden filmin başındaki varsayımlarını yeniden düzenlemesini ister: Nesnel devamlılıktan her kopuşu Diego'nun zihniyle bağlamak gerekir; *en olası* olanı karakterin öngörüleriyle ya da, *ikinci olarak*, bir geçmişe dönüşle. Bu strateji sanat sineması geleneklerine uygundur. Filmi daha geleneksel bir yöntem olan geçmişe dönüşle başlatmak ve ardından yola devam etmek yerine, anlatı, önceden kestirilemez bir aygıt kullanmış ve geleneksel yöntemi belirsizlik yaratacak biçimde düzenlemiştir.

Geçmişe dönüşle birlikte, sadece bir kez de olsa, kullanılan başka bir zamansal yönlendirme yöntemi daha vardır. Bir kural olarak Diego'nun öznel ileriye sıçramalarını o anda yaşanan diyalogların ya da ortam gürültüsünün eşlik ettiği sessiz görüntüler olduğunu görmüştük. Zamansal parçalanma sa-

dece görsel anlamda meydana geliyordu. Fakat bir sahnede bu kuralın bariz ihlaliyle kafamız karışır (Diego ile Nadine'in Bullier Binasında, saat 6:00'da buluşmak üzere randevulaşmaları). Burada bir takip yaşanır. Nadine ve erkek arkadaşı Miguel, Diego'nun da takip ettiği bir polis tarafından izlenirler. Bu takibin üçüncü planında *diegetik* olmayan ksilofon sesi karakterlerin diyaloglarının duyulmasıyla kaybolur. Diego, Nadine'e takip edildiğini söylemekte, kadın bunu reddetmektedir. Konuşma sırasında Nadine'e, orta planda, bir kesme ile geçildiğinde kadın şunu söyler: "Miguel?". Artık Nadine ve Diego, Bullier Binasındaki randevu yerindedirler. Daha önceki görüntülere benzer biçimde buradaki ses kuşağı da belirsizdir. Duyulan diyalog Diego'nun bu konuşma üzerine geliştirdiği bir öngörüye ait olabilir. Böyle bir durumda da filmdeki tek işitsel öngörü gerçekleşmiş olur. Ya da bu bölüm daha "nesnel" bir işitsel ileriye sıçrama olarak ele alınabilir: Öykü zamanının bu noktasında, Bullier Binasında yaşanan konuşmaya ait sesler, daha önce yaşanmış bir zamana ait görüntüler üzerine döşenmiştir. Her iki durumda da anlatı kuralları esnetmektedir. İşitsel öngörüye ait bir örneğin, Diego'nun öznelliğinin sunumuna ait temel prensiplere bağlı kalmasını sağlar (auterün bir oyunu olarak, Sahne A'ya ait bir sesin, Sahne B'ye ait görüntülerin üzerinde kullanılması sanat sinemasının sıklıkla kullandığı yöntemlerdendir). Her iki durumda da buradaki görüntü ve ses etkileşimi (tıpkı arada karşılaştığımız geçmişe dönüşler gibi) filmin kolayca tahmin edilebilir bir model haline dönüşmesini engeller.

Anlatının izleyicinin beklentileriyle oynadığı oyuna özellikle dikkat çekmek gerekir çünkü burada yaşanan durum sadece *Savaş Bitti*'ye özgüdür. Daha önce gördüğümüz gibi izleyicinin ilgisi temel olarak gelecek merkezlidir; seyircinin izleme konumunda kalmasının yarattığı "zamanın-baskılanması" altında, bizler –izleyici olarak- gerilime meraktan daha fazla bağlanırız. Bir dereceye kadar sanat sineması, merak üzerine vurgu yaparak ve açıklayıcı materyalleri izleyiciden uzak tutarak, bu durumun tersine işler gibi görünür. Fakat filmin anlatısı, gelecek-merkezlilik üzerine büyük bir yoğunlukla dayanır. Belirgin biçimde, nedensellik düzeyinde, "bundan-sonra-ne-olacak?" tarzı bir ilgi mevcuttur. Anlatı düzeyinde ise filmin kendine özgü normlarının ele alınışı izleyiciyi şaşkınlık yaşamaya zorlar (sekans 1'deki yöntem açıklanacak mıdır? Sekans 5'te açıklandığında, yeniden farklı bir boyut kazanacak mıdır?). Bu filmin kendine özgülüğü, kullandığı özgün anlatı taktiklerinin geçmişteki

olaylar arasında film içine dağılmış boşluklar ve gelecekteki olaylara aşırı derecede odaklanmış beklentiler yaratmasında yatmaktadır. Diego durmaksızın kendi eylemlerini öngörmekte olduğundan bu eylemler hakkındaki bizim farkındalığımız netleşir. Acaba tasavvur ettiği olaylar gerçekleşecek midir? Eğer öyleyse onun düşündüğü şekilde mi yaşanacaktır? Bunun en açık örneği Juan'ın yolculuğudur. Film, Juan'ın başına gelebilecek pek çok olası olayı sunduğundan, bizler hangisinin gerçekleşeceğini öğrenmeyi isteriz. Daha yüzeysel düzeyde Diego'nun öngörüleri (Nadine'nin nasıl göründüğü, nerede yaşadığı ya da kendisinin Juan'ın karısıyla nasıl karşılaşacağı, yoldaşlarıyla yapacağı konuşmanın seyri), bizleri, öznel görüntüyle nesnel olay arasındaki uyumu ölçmeye davet etmektedir. Bir dereceye kadar film, izleyicinin gerçekleşecek olaylara dair varsayımlarını aşırı derece kontrol altında tutarak, öyküde geçen olayları anlatı içine dağıtır ve izleyiciden bir süre için saklar. Varsayımlarımız hayli bize özel (Diego açıkça belirlenmiş alternatifler oluşturur) ve sık sık da eş zamanlıdır. Filmin Diego'nun düşünce tarzını ele alış biçimi sayesinde, onun öngörüleri, bizim kendimize ait tahminlerimiz haline gelir.

Fakat bu yöntem de, bir süre sonra tahmin edilebilir hale gelmesin diye değiştirilir. Filmin iki yerinde Diego kendi (ve bizim) varsayımlarından şüphe duyar. Amiri, Juan hakkındaki düşüncelerinden ötürü Diego'yu öznelcilik ile itham ederken, Diego buna karşı koymaya çalışsa da, sonunda bu suçlamayı kabul eder. Daha canlı bir örnek, Nadine'in yoldaşları, polisi Diego'nun yönlendirmiş olabileceğinden bahsedince yaşanır. Şaşırmış bir şekilde, bir arabanın içinde olayları filme alan bir *ajan* görüntüsü tasavvur eder (bir başka "öznel geçmişe dönüş"). Oldukça kısıtlanmış ve derin biçimde öznel olan bir anlatıya ait bir özellik de, bir karakterin aklının ne kadar karışmış olabileceğini bizlere ve karaktere unutturmasıdır. Anlatı boyunca Diego varsayımlarının çoğu zaman kendi düşündüğü kadar mantıklı ya da özel olmadığı gerçeğiyle karşılaşır. Anlatının kullandığı yöntemleri bir kere öğrendiğimizde Diego'nun yargılarına boyun eğmek zorunda kalırız; karakter yanıldığında Stemberg'in "ilk izlenimlerin yükselişi ve çöküşü[1]" olarak adlandırdığı durumdan mustarip oluruz. Öngörüye dayanan görüntü ve onun farklı sunumları, işlevleri ve etkileri sanat sinemasına ait anlatı özelliğinin kesintili anlaşılabilirliğini kalıcılaştırır. Bu vurgu filmin belirsizliği kullanmasında da ön plandadır. Yu-

1 Meir Stemberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1978), 99-109.

karında sözünü ettiğimiz görüntü ve sesler Diego *için* karmaşık değildir (çünkü Juan'ın kim olduğunu, ne zaman gitmesi gerektiğini, Bullier Binasında Nadine'e aslında ne söylediğini gayet iyi bilmektedir). Belirsizlik, daha çok, her şeyi bilen anlatının, izleyicinin beklentileriyle oynadığı açık oyunun sonucudur. Bazen bir iletişim sorunudur (örneğin, ilk sahnede Juan'ın tanıtılmasının hep ertelenmesi gibi). Kimi zaman ise filmin öz-bilinçli olmasıyla alakalıdır (anlatı, izleyicinin karşısına her şeyden üstün bir bilinçten [anlatıcı] geliyormuş gibi görünen görüntüler ve sesler çıkardığında).

Bunun basit bir örneği Nadine ile yaşanan aşk sahnesinde göze çarpar. Diego kızla tanışır ve ardından sevişir. Fakat bu sahne, filmin tümünden farklı bir karakteristikle sahnelenmiş ve kurgulanmıştır. Beden parçalarının çekimleri güçlü aydınlatma altında yapılmış, görüntüler aşırı parlak hale gelmiş ve soyut arka planlar oluşmuştur. Buradaki amaç sahneyi hem "gerçeklik" (karakterler sevişmiştir) hem de "fantezi" (saf hazzın imkansızlığına ait çağrışımlar) olarak kodlamaktır. Buradaki ele alış biçimi, soyut görsel efektlerin kullanılmadığı ve daha uzun çekimlerin yer aldığı Diego ve Marianne arasındaki ilişki ile kıyaslandığında çok daha stilize görünür. Buradaki ana soru şudur, Nadine'in yer aldığı sahnedeki fantezi çağrışımları "kime" aittir? Bunu, karakterin ruh halinin bir parçası (Diego, Nadine'i bir fantezi ya da arzu olarak "görmektedir") ya da bir yorum (anlatı bu fantezinin Nadine'in oynadığı bir oyun olduğu hakkında bizi bilgilendirir fakat Diego bu durumdan habersizdir) olarak düşünebiliriz. Belirsizlik, karakter öznelliğinin nispeten bilinçsizliği/bilgisizliği ile auteur'ün hayli kendinden emin müdahalesi arasında kendini gösterir.

Sevişme sahnesi yarattığı belirsizlik bağlamında oldukça sıradanken, anlatı, dış ses yorum kullanımı konusunda çok daha özgündür. Diego'ya ait olmayan ve ona "sen" diye hitap eden bu içsel sesin doğal olarak bir belirsizlik arz ettiğine değinmiştik. Bu ses onun aklının "öznel olarak nesnel" olan sesi, kişisel olmayan biçimde eylemlerini ölçüp tartan bir tür içselleştirilmiş Öteki olabilir. Bu alternatif, sesin olan bitenleri duygusuzca özetleme ve gördüklerimizle ilişkili olarak gelecek hakkında öngörülerde bulunma alışkanlıkları vasıtasıyla güçlenmektedir. "Antoine haklıdır" der ses. "Paris'e git" – Diego'nun trene binme görüntüsü üzerinde duyulur. Olayları yorumlayan bu ses öngörüsel görüntülerle uyum sağlar (izleyicilerde Diego'nun bir şekilde kendisiyle konuştuğuna dair bir inanç yaratır). Yine de bu sesin, olaylar hakkında hayli bilgili ve karaktere çok yakın bir anlatıcıya ait olduğu söylenebilir (Diego ile

konuştuğu zaman, bizleri de "kulak misafiri" olmaya zorlayan bir anlatıcı). Bu yöntem, "sen" kullanımını, ses niteliklerindeki farklılıkları ve anlatının amacının izleyiciye "sinemada olduklarını"[1] hatırlatmak olduğunu söyleyen Resnais'nin kendi açıklamasını doğrulayacaktır. Sesin kaynağı konusundaki belirsizlik iki sahne sonra yeniden ortaya çıkacaktır.

Diego solcu arkadaşlarıyla görüştüğünde dış ses bir anlatıcının sesi duyulur. Başta bu sesi Diego'nun içsel Öteki'si olarak algılama eğilimimiz vardır ("daha önce yaşadığın duyguları hissediyorsun yine...") fakat Diego ve amiri İspanyolca tartışmaya başladığında, bu ses bir çevirmen gibi işlev görmeye başlar. Alttan alta İspanyolca konuşmaları duyarken, bu ses, karakterler arasında geçen diyalogu Fransızca'ya çevirir (genellikle televizyon röportajlarında kullanılan bir yönteme benzer şekilde). Diego konuşmaya başladığında anlatıcı yine "sen" kelimesini kullanmaya başlar: "Hiçbir zaman eylemlerimizi olayların akışına bırakalım dememiştin...". Bizler, ya Diego İspanyolca konuşurken Fransızca düşünüyor deriz ya da olaylar hakkında bilgi sahibi bir anlatıcı, hala Diego'nun tavırları hakkında bilgi vermekten çekinirken, yaptığı konuşmayı izleyici için tercüme ediyor diye düşünürüz. Fakat bu sahnede, anlatım, daha önceki sahnelerde duyduğumuza benzemeyen *yeni* bir ses kullanır. Bu durum elbette sesin kaynağı ile ilgili problemi şiddetlendirmektedir. Bu farklılaşmaları çözebilmenin bir yolu yoktur. Bunları, filmi bir yorum nesnesi haline getirmek isteyen ve beklentilerimizi sarsmak için işleyen çelişik efektler olarak yorumlayabiliriz.

Dış ses anlatıcı hakkındaki en sarsıcı belirsizlik, onu son kez duyduğumuzda yaşanır. Sahne 31'de Diego kendi vatandaşlarının olduğu eve döner. Manolo pencerede asık suratlı bir şekilde durmaktadır. Diego içeri girdiğinde anlatıcı dikkate değer bir konuşma yapar:

> "Ramon'un öldüğünü bilmiyordun. Sana birazdan söyleyeceklerdi. Pazar gecesi, onu gördükten kısa bir süre sonra ölmüş. Söylenenlere göre kalbi iflas etmiş. Ve sen şimdi buradan gidiyorsun çünkü işlerin yürümesi gerek. Bir kişinin ölümü bunu engelleyemez."[2]

Bu konuşma, en makul noktada, anlatıya açıkça müdahale etmeyi uy-

1 Bkz. Benayoun, *Alain Resnais*, 219.

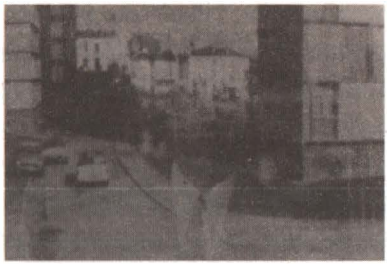
2 Jorge Semprun, *La guerra est finie* (New York: Grove, 1967), 176-177 içinde, Richard Weaver'in çevirisiyle.

gun gören ve her şeyi bilen bir anlatıcının sesi olarak yorumlanabilir. Ancak böylesi bir varlık bu denli kendine güven duyarak şunu söyleyebilirdi: "Sana birazdan söyleyeceklerdi...". Fakat yine de bir nebze belirsizlik sürmektedir. Her ne kadar gelecekte gerçekleşecek olaylara yapılan sıçramalar Diego'nun düşünme biçimiyle uyumluysa da, Ramon'un ölümünü bu kadar ayrıntılı şekilde öngörmesi pek mümkün görünmemektedir. Dahası Diego'nun yeniden çıkması emredilen yolculuğun görüntüleri, Diego'nun Ramon'un cenazesi hakkındaki öngörülerinin arasına girer (Bu görüntülerde, Diego kimi zaman cenaze kalabalığı içinde görünür, kimi zaman da görünmez). Diego'yu dış sesin kaynağı yapmak, ona ikinci bir bakış yeteneği bahşetmekle eşdeğerdedir. Fakat bu durumun, filmin öznel öngörü kullanımında bir doruk noktası yarattığı söylenebilir. Olayları bilen bir anlatıcı mı yoksa hiçbir şeyden haberdar olmayan karakter mi? Belirsizlik asla giderilmez.

Filmin sonuna doğru, açık hatta ağdalı anlatı ile giderek büyüyen belirsizlik arasındaki oyun en güçlü halini alır. Diego yeni şoförü Salart ile tanışır ve birlikte İspanya'ya doğru yola çıkarlar. Aşırı geniş planda araba uzaklaşır (Fotoğraf 22). Film içinde ilk kez mekansal olarak Diego'dan bu kadar uzaklaşırız. Bu planın ardından kamera geriye kaydırma yaptıkça bize doğru yürüyen Juan'a zincirleme ile geçiş yapılır (Fotoğraf 23). Görüntü karakter ve anlatıcı arasında asılı kalır. Şu ana kadar Juan'ı sadece Diego'nun hayallerinde görmüştük, yani bu plan onun son öngörüsü olabilir. Fakat burada öznellikle bağlantısı olduğunu düşündüğümüz hiçbir ipucu mevcut değildir: kesme (zincirlemeyle geçiş yapılır), öznel kamera ve ileri sıçrama düşüncesi doğuracak herhangi bağlamsal bir gönderme yoktur (Diego gitmiştir, artık diyalog duymayız).

Bu belirsizlik dolu sahnenin hemen ardından, anlatı oldukça sıradan bir sekans anlatımına başlar. Genel çekim hem Diego'ya vedamızdır hem de kendi içinde önemli bilgiler barındırır. Film, bundan sonra, Nadine'in bir polis tarafından sorgulanmasıyla, İspanya sınırına doğru yol alan Diego ve Salart'a ait görüntüler arasında almaşık kurgu uygular. Nadine, polisin Diego'ya tuzak hazırladığını öğrenir ve babasını arayarak İspanyol arkadaşlarını uyarmasını ister. Telefonu kapattıktan sonra Diego'nun sınırda pasaportuna damga vurulduğunu gösteren kısa bir çekim gelir. Gerilimi güçlendirmek için izleyiciyi gelişen olaylardan mahrum bırakmayan bir anlatım kullanan oldukça muğlak

bir çekim ile bir sahne yan yana yerleştirilir. Bu durum son sahnede de geçerlidir. Manolo ve Marianne Orly havalimanında buluşurlar. Kadın, Diego'yu uyarmak üzere Barcelona'ya gidecektir. Açı/karşı açı çekim tekniğinin hakim olduğu bu sahne mekansal ve zamansal yapı açısından oldukça kesindir. Orly'deki Manolo'nun görüntüsünden, bir anda Diego'nun arabadaki görüntüsüne kesme ile geçilir (Fotoğraf 24) (ilk sekansta gördüğümüz gibi [Fotoğraf 7]). Çok yavaş bir zincirleme bizi tekrar Orly'e taşırken Marianne -kameraya doğru- bir koridor boyunca yürümektedir. Diego'nun yüzüne ait yakın çekim, Marianne'in görüntüsü üzerine bindirilirken ses kuşağında gitar ve koroya ait müzik duyulur (seviştikleri sahnede kullanılan müzik). Diego'nun yüzü en sonunda silinirken, tıpkı bir önceki sekansın sonunda bize doğru yürüyen Juan'ın çekimine benzer biçimde aceleyle hareket eden Marianne görüntüde tek başına kalır (Fotoğraf 25).







Fotoğraf 22-23-24

Sahneyle birlikte anlatının da sonuna gelinir. Karakterlerin eylemleri artık tahmin edilebilir hale gelmiş, motivasyonları belirlenmiş ve alternatif çıkarımlar basitleştirilmiştir. Bu sahneden hemen önce Diego'nun ruhsal krizi çözüme ulaşır: Nadine ile bağlarını koparmış, Marianne'e İspanya'ya yerleşme sözü vermiş ve Ramon'un cenazesini tahayyül ederken politik kararlılığını yeni bir birlik bağlamında yenilemiştir: "Uzun çarpışmalardaki kardeşliğe, eylemin inatçı coşkusuna adıyorsun kendini yine". Artık Marianne, Diego'nun hayatında kendisi için hep düşlediği yere kavuşmuştur. Buna rağmen son sahne dikkate değer bir belirsizlik durumu yaratır. Olay örgüsünde yer alan iki önemli boşluk birleşerek kalıcı tek bir boşluk haline gelir: ne Juan'ın ne de Diego'nun başına nelerin geldiğini asla

öğrenemeyiz. Diego'nun giderek silinen görüntüsü (tıpkı daha önce Juan'ın görüntüsünde olduğu gibi) anlatının bilinçli bir hamlesi (Marianne Diego'ya koşmaktadır ya da Marianne Diego haline gelmektedir veya Marianne Juan haline gelmektedir) ya da Marianne'nin Diego'nun yapmakta olduğu yolculuğa dair bir öngörüsü (kadını [Diego gibi] sınırlandırılmış, derin biçimde öznel bir anlatısal araca çevirmektedir) olarak anlaşılabilir. Film bir şekilde sınırlı fakat "açık" bir son yaratmak istediğinden tek bir yorum üzerine odaklanmak yanlış olacaktır. Bu çaba içinde film, sanat sinemasına ait diğer bir uzlaşımı yerine getirir.

Filmin politik temalarını incelemek için bütünsel bir analize ihtiyaç vardır – kendini adama ve bu durumun bireysel sorumlulukları üzerine düşünceler öne sürmektedir. Fakat benim asıl göstermek istediğim politik malzemenin biçimsel uzlaşımlar vasıtasıyla nasıl en uygun hale getirilebildiği ve dönüştürülebildiğidir. Film aslında açık biçimde politik öz ile anlatısal protokollerin birleşimini göstermektedir. Diego Ramon'a giderken Roberto'nun "dünyanın gerçekliğinin bize direnmesinden..." nefret ettiğini anlatır ve devam eder: "... çünkü o [Roberto] bizim yaptığımız şeyi sonsuz bir ilerlemeye *ait* bir rüya olarak görüyordu. Gerçeklik onun rüyasıyla örtüşmeyince de bu durumdan nefret ediyordu." Burada politik mücadele, filmin kendi temel anlatısal yapısına (Diego'nun hayalleri / öngörüleri az ya da çok gerçek olaylarla örtüşür) ve daha genel olarak sanat sinemasının hayal/gerçek temasına benzer kılınır. Bunu yaparken bireyin ruhuna odaklanır ve izleyici ile kuralları devamlı de-



Fotoğraf 25

ğişen anlatısal bir oyunu oynama devam eder. *Savaş Bitti,* politik malzemeyi belirli bir anlatı tarzına ait uzlaşımların kendine özgü işleyişine dönüştürür.

Tarih İçinde Sanat Sineması

Bir anlatı tarzı olarak sanat sineması bir paradigma oluşturur. Klasik Hollywood anlatısını ele aldığımızda gördüğümüz gibi paradigma tarihsel bağlam içine yerleştirildiğinde belirli dönemlerde bazı anlatısal özellikler ortaya çıkar. *Savaş Bitti* filminin zamanı ve belirsizlik durumunu ele alış biçimi 1950'lerde ya da 1984 yılında olası görünmemektedir. Bir ailenin kente göçüşünün dramı Visconti'nin *Rocco ve Kardeşleri* (1960) adlı filminde "nesnel" bir gerçekçilikle işlenirken benzer bir öykü, Francesco Rosi'nin *3 Kardeş* (Tre fratelli) (1980) adlı filminde geçmişe dönüşler, düşsel sahneler, halüsinasyonlar ve auteur'ün söylemiyle ele alınmıştır. Buradan itibaren anlatısal özelliklere yüklenen anlamın ve "egemen yaklaşımların" zaman içinde nasıl değiştiğini inceleyeceğiz.

Sanat sineması anlatımı, kendisini klasik anlatıdan bir sapma olarak tanımlayarak kısmen tutarlı bir tarz yaratır. Bu durum özellikle savaştan sonra stüdyo sisteminin parçalanmasıyla birlikte uluslararası çapta tanınan ve hayli bireysel anlatılara imza atan auteur'lerin ortaya çıktığı dönem için geçerlidir. Tarihsel olarak sanat sinemasının kökenleri Hollywood kalıplarına direnmekte, sessiz sinema dönemine ait çeşitli ulusal sinema endüstrilerinden beslenmekte ve tiyatro ve edebiyattaki modernizmden alınan kavramlar üzerine temellenmektedir.

Modern sanatın Avangart sinemayı derinden etkilediği 1920'ler boyunca içsel gerçekçilik ve açık anlatısal söylemin temelleri atılmıştı. *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* (Cabinet of Dr. Caligari [1920]) filminin etkisiyle teatral teknikler (bozunuma uğramış dekorlar, *Schrei* tarzı oyunculuk) öznel durumları yansıtmak için kullanılmıştır. Filmin iki anlamlı temel öyküsü, belirsizlik olgusunun bir anlatı yapısının tümüne ilk kez uygulanışı olarak okunabilir (bu filmdeki stilize edilmiş dekorların ve alanların "anlatıcı"dan mı yoksa ana karakterin zihninden mi [film, finalinde bunu ima eder] geldiğini anlamaya çalışırız). Ayrıca film kalıcı bir boşluk bırakmış gibi de görünmektedir: Bozunuma uğramış dekorlar kesintisiz şekilde ana öyküde yer alırken ve doktor "artık onu nasıl iyileştireceğimi biliyorum" diyerek son sözlerini

doğrudan kameraya bakarak söylerken modern çağın izleyicileri büyük bir rahatsızlık yaşamışlardır[1]. *Kammerspielfilm*'in ilk olarak ortaya çıktığı yer de Almanya'dır. *Scherben* (1921), *Hintertreppe* (1921) ve *Sylvester* (1923) gibi filmler, aksiyonu tek bir mekana ve kısa bir zaman döngüsü içine hapsederek sinemanın varoluşsal sınır durumlarını, Strindberg'in dramalarının sahip olduğu yoğunlukla temsil edebileceğini göstermişlerdir.

Fransa'da izlenimci ekol karakterlerin ruhsal durumlarını temsil edecek yöntemler geliştirmiştir. Abel Gance'ın *Tekerlek* (La roue) (1923) adlı filmi karakterlerinin uçup giden düşüncelerini ve değişken ruh hallerini üst üste bindirmeler ve diğer optik efektler, bakış açısı çekimleri ve hızlı kurguyla izleyiciye iletir. Epstein'ın *Sadık Kalp* (Coeur fidele) (1923) adlı filminde kadın kahramanın ruhsal sıkıntısı atlıkarınca üzerinde geçen sahnenin aşırı hızlı kurgulanmasıyla gösterilir. O dönemin kuramcıları özel kamera hareketlerinin izleyicilerin karakterin duygularıyla özdeşleşebilmesini güçlendirdiğini savunmuşlardır.[2] Fransız sinemacılar, ayrıca, anlatıya ait yorumu da izleyiciye iletmenin yolunu bulmuşlardır. İrisler ve özel örtüler yardımıyla görüntünün yumuşatılması sağlanmakta ve böylece de şiirsellik elde edilmektedir. *Sadık Kalp* filminin girişinde Epstein barmaidin duyarlı mizacıyla sefil yaşamının birbirinden ayrıldığını ima eden (barmaidin hareketsiz yüzüne ait çekimleri yaptığı angarya işi yerine getiren yorgun kollarının çekimleri izler) birbiriyle uyumsuz yakın planlar kullanır (Fotoğraf 26–27). İzlenimciler post-sembolist sanattan o kadar etkilenmişlerdir ki Germaine Dulac'ı bir film ile bir Debussy bestesini karşılaştırırken bulmak ya da Epstein'ın *Üç Yüzlü Ayna* (La glace a trois faces) (1927) adlı filminin karmaşık çoklu-anlatıcılı yapısını Proust, Gide ya da Resnais'ye dayandırmak şaşırtıcı değildir. Aynı dönemde *Bir Endülüs Köpeği* (Un chien Andalou) gibi sürrealist filmler, ana akım öykü anlatımına ait geleneklerle oynadıkları acımasız oyunla, anlatısal belirsizliğin ortaya çıkmasında yeni yollar açmışlardır[3].

Fakat ancak II. Dünya Savaşı'ndan sonra sanat sineması tam olarak yerleşmiş bir anlatısal alternatif olmayı başarabildi. Hollywood'un hem Ameri-

---

1 Bkz. Michael Budd, "Restrospective Narration in Film: Re-reading *The Cabinet of Dr. Caligari*," *Film Criticism* 4, I (Sonbahar 1979): 35-43.

2 Pierre Porte, "Un loi du cinema," *Cinea-Cine pour tous* no.8 (1 Mart 1924): 8-9; no. 9 (15 Mart 1924):11-12.

3 Derinlemesine bir inceleme için bkz. Philip Drummond, "Textual Space in *Un chien andalou*" Screen 18, 3 (Sonbahar 1977): 86-90.



Fotoğraf 26-27

ka'da hem de dünyanın geri kalan kısmındaki gösterim egemenliği giderek azalıyordu. Birleşik devletlerde yargı kararları (Paramount kararı) film sayısında azalmaya neden olmuştur. Bu nedenle yapım şirketleri deniz aşırı pazarlara ihtiyaç duymakta, gösterimciler televizyonla rekabet etmeye çalışmaktadır. Avrupa'da savaşın sona ermesiyle birlikte uluslararası ticaret yeniden tesis edilmiş ve film ihracatı başlamıştır. Thomas Guback 1954 yılında kaç filmin uluslararası izleyiciler için çekildiğini göstermiştir[1]. Bu durumu "Avrupa'ya Karşı Hollywood" mantığıyla görmek yanlış olacaktır çünkü Amerikan şirketleri yabancı yapımları sağlama almışlar ve yabancı yapımlar da Amerikalı gösterimcilerin gösterim sürelerini doldurmalarını sağlamışlardır. Savaş sonrasında açılan "sanat evleri" (sanat filmi gösteren sinema salonları) yeni bir izleyici tipinin habercisiydi: Üniversite mezunu, orta sınıfa mensup sinema sevenler sanat ve edebiyattaki çağdaş modernizm düşüncesiyle uyumlu filmler arıyorlardı. Benzer şekilde, Avrupa'nın entelektüel merkezlerinde de izleyiciler ortaya çıktı. Bu gelişmelerin ışığında İtalyan yeni-gerçekçiliği bir geçiş olgusu olarak ele alınabilir. Kurumsal olarak *Kaldırım Çocukları* (Sciuscià-1946), *Roma Açık Şehir* (1945), *Köylü Kadın Paisa* (1946), *Bisiklet Hırsızları* (1948) ve *Umberto D* (1952) gibi filmler sadece İtalyanlara değil, aynı zamanda dünyanın geri kalanına da hitap ediyordu. Bazı Fransız (özellikle *Cennetin Çocukları* [Les enfants du paradis], 1945) ve İskandinav (örneğin *Öfke Günü* (Vredens dag, 1943) filmleriyle birlikte İtalyan yeni-gerçekçi filmler dünya pazarına girdiler. Filmler biçimsel olarak nesnel gerçeğe benzerliğe ait temel uzlaşımlar üzerin-

[1] Thomas H. Guback, *The International Film Industry* (Bloomington: Indiana University Press, 1969), 7-15, 68-83.

de yükseliyorlardı. Bazin, rastlantı faktörünün (*Bisiklet Hırsızları*'nın anlatısı "katıksız bir tesadüfün ardından açılmaya başlar") ve anlatısal atlamaların önemine değinmiştir. Bazin için "gerçekliğin tamamlayıcı bloklarını[1]" kullanarak bir film inşa etmek doğru bir yöntemdir. 1950'lerin başında sinemacılar hem karakter öznelliğini hem de auteur'ün müdahalesini birlikte hayata geçirebiliyorlardı. Ve bazı sinemacılar açık uçlu anlatılardaki nesnel gerçekçiliği, şans faktörüyle doğan dramaturjiyi ve her şeyden öte öykü evrenine ait temel belirsizliği keşfetmeye koyuldular. Bu noktada İtalyan modeli üzerinde yükselen nesnel gerçeğe benzerlik egemen anlatısal eğilimi oluşturuyordu. Özellikle *Rashomon* (1950), *Fröken Julie* (1950), *Yaşamak* (1952), *Bekleyen Kadınlar* (Kvinnors väntan-1952), ve *Lola Montes* (1955) gibi geçmişe dönüş tekniği kullanan filmler öznellik üzerinde duruyordu.

Tarihsel olarak sanat sineması anlatımı 1950'lerin sonuna ve 1960'lara aittir. Bunun nedeni, kısmen, üç tanımlayıcı şema arasında oynanan zengin oyunun, o dönemlerde revaçta olmasında yatar. Bu dönem boyunca nesnel ve öznel gerçekçiliğin anlatısal belirsizlik oluşturan etkileşimi doruk noktasına ulaşmıştır. Bu dönemde yapılan bazı filmleri sıralayalım:

1957: *Cabiria Geceleri, Yaban Çilekleri, Yenilmez* (Aparajito), *Letyat zhuravli*

1958: *Eroica, Küller ve Elmaslar* (Popiól i diament), *Nära livet, Yüz* (Ansiktet), *Nazarin, Siyah Orfe* (Orfeu Negro)

1959: *Serüven, Tatlı Hayat, Hiroshima Sevgilim, 400 Darbe, Kaynak* (Jungfrukällan), *Apu'nun Dünyası, Kagi*

1960: *Les bonnes femmes, Piyanisti Vurun* (Tirez sur le pianiste), *Zazie Metroda* (Zazie dans le metro), *Une aussi longue absence*

1961: *Aynanın İçinden* (Såsom i en spegel), *5'ten 7'ye Cleo, Jules ve Jim*

1962: *Mahvedici Melek* (El ángel exterminador), *8½, Sudaki Bıçak* (Nóz w wodzie), *Uzun Mesafe Koşucusunun Yalnızlığı, Kış Işığı* (Nattvardsgästerna), *Yumuşak Ten* (La peau douce)

1963: Sessizlik, Acı Hatıralar, Leopar(Il gattopardo), *Yolcu, Genç Hizmetçiler* (The Servant), *Sporcunun Hayatı* (This Sporting Life)

---

1 Bazin, *What is Cinema?*, 2. Cilt, 59,43.

1964: *Kızıl Çöl* (Il deserto rosso), *Devrimden Önce* (Prima della rivoluzione), *Aziz Matyö'ye Göre İncil* (Il vangelo secondo Matteo), *Rysopis*

1965: *Ruhların Giulietta'sı, Mutluluk* (Le Bonheur), *Yola Çıkış* (Walkover), *Darling*

1966: *Savaş Bitti, Bir Kadın ve Bir Erkek, İyi Kuşlar, Kötü Kuşlar* (Uccellacci e uccellini), *Engel* (Bariera), *Sedmikrásky, Gece Oyunları*(Nattlek), *Genç Törless'in Sorunları* (Der junge Törleß) , *Persona, İnsan Kuş Değildir* (Covek nije tica)

1967: *Gündüz Güzeli, Koleksiyoncu Kız* (La collectionneuse),*Çin Yakındır* (La Cina è vicina), Jeongsa, *Kaza, How I Won the War*

1968: *Herşey Satılık, Sirk Çadırı Altındaki Artistler: Şaşkın* (Die Artisten in der Zirkuskuppel: Ratlos)

1969: *Maud'da Geçen Gecem, Lanetli* (La caduta degli dei), *Eğer...* , *Flickorna*

Geçmişe baktığımızda *Geçen Yıl Marienbad'da* (1961) filminin büyük bir etki yarattığını, sanat sinemasını karaktere ait öznelliğin derinlemesine incelenmesi yönünde teşvik ettiğini söyleyebiliriz (daha sonra göstereceğim gibi, bu, iki uçlu bir etkidir). Yine de bir filmin -ister drama için (*Nişanlılar* [I fidanzati], 1963), ister Çehovvari bir duygu için (*Sıkı Denetlenen Trenler* [Ostre sledované vlaky], 1966) olsun- Yeni gerçekçiliğe ait nesnel gerçeğe benzerliği kullanması mümkündür. Daha genel olarak bu dönemde biçimsel yöntemler ve ekonomik talepler birbirine karışır: İzleyici ile kavramsal bir oyun oynama eğilimi, metnin işlerliğini ön plana çıkarmak ve düzenlemek gibi yöntemlerle yaratılan filmler bu kurumun satılabilir ama aynı zamanda sıradan olmayan yapımlara olan ihtiyacını karşılamaktadır. Sanat sineması en önemli ürünlerini verdiğinde filmler sinemaya getirdiği yenilikler ve ait oldukları uluslar ile tanımlanıyordu: Fransız yeni dalgası, yeni Polonya sineması, yeni Macar sineması, yeni Alman sineması, yeni Avustralya sineması...

Belirsizlik üzerine kurulmuş bir sinema anlayışı, kendisini yorumlayacak bir düzeneğe ihtiyaç duyar. 1960'larda film eleştirisi bu büyük görevi üstlenmemişti (O günden bugüne hala bu yükü taşımaktadır). Artık bir film eleştirmeninin filmin anlamını açıklaması bekleniyordu: boşlukları doldurma-

sı, sembolleri yorumlaması, yönetmenin yorumunu izah etmesi. *Cahiers du Cinema* dergisi eleştirmenleri kimi zaman sözde-felsefi kimi zaman ise sözde-dinsel kavramlarla filmleri yorumladılar. İngiltere'de *Movie* dergisi filmleri Oxbridge'in "pratik eleştirisi"ne ait geleneklerle ayrıntılı biçimde inceliyordu. Tüm Avrupa'da *Sight and Sound, Film Culture, New York Film Bulletin, Moviegoer, Brighton Film Review, Artsept, Positif, Image et son, Jeune Cinema, Film Quarterly* gibi dergiler ve onların benzerleri, analitik ve yorumlayıcı makaleler yayınladılar, auteur'cü bir bakış açısıyla röportajlara imza attılar. Yayıncılar, sanat sineması yönetmenleriyle ya da sanat sineması kavramının kendisiyle ilgili (Parker Tyler'ın *Classics of the Foreign Film* [1962], Penelope Houston'ın *The Contempopary Cinema* [1963], John Russel Kaylor'ın *Cinema Eye, Cinema Ear* [1964] ve Gilles Jacobs'ın *le cinema moderne* [1964] adlı makalelerinde olduğu gibi) yazı dizileri yayınlamaya başladılar. Burada sorumluluk gazeteci-eleştirmenlerin omuzlarına biniyordu. Bazıları (örneğin John Simon) bu yükü memnuniyetle taşırken, diğerleri (Pauline Kael ve Dwight MacDonald önemli örneklerdir) çok bilgi gerektirmeyen filmleri yorumlayarak görevlerini ciddiye almamaktaydılar. Sanat filmini kavrayabilme konusunda eleştirel söylemin rolü, Bergman'ın *För att inte tala om alla dessa kvinnor* (1964) filminde kendisine yer bulur: Elinde maytaplarla bir koridor boyunca koşan adamın görüntüsü, eleştirmenleri bu maytapların sembolik bir değeri olmadığı hususunda uyaran bir ara yazının girmesiyle kesilir.

1960'ların sanat sineması öylesine güçlü bir entelektüel oluşum yaratmıştı ki, iyi bir filmin algılanma biçimini yeniden şekillendirmişti. Bir film, yönetmenin "kişisel görüşü" olarak görüldüğünden sanat sineması etkili biçimde Hollywood (endüstri, ortak yaratım, eğlence) ve Avrupa (ticari zorlamalardan kopma, yaratıcı deha, sanat) arasındaki karşıtlığı güçlendiriyordu. 1965 yılında Arthur Knight Hollywood yapımlarını Avrupa filmleriyle kıyasladı:

> Sanat, film yapım komiteleri tarafından üretilmez. Sanat, söyleyecek sözü olan ve bu sözü söylerken bunu en etkili ve güçlü biçimde nasıl dile getireceği üzerine çalışan bireyden gelir. İnsanların Avrupa filmlerinde gördüğü temel özellik budur – yabancı filmlerin, bizimkilere göre "çok daha sanatsal" olarak değerlendirilmesinin ana nedeni. Bu filmlerde bireysel ifadeye, bağımsız bir bakışa, samimi ve kararlı bir anlatımın tutarlılığına büyük önem atfedilir.[1]

[1] Michael F. Mayer, *Foreign Films on American Screens* (New York: Arco, 1965), vii içinde.

Yaratım sürecinin bu şekilde bireyselleştirilmesiyle (bir sanatçı olarak yönetmen) eleştirmenlerin altını çizeceği bazı anlatısal özellikler benzeşmektedir. "Karakter" üzerine yapılan vurgu ile sinema, artık, çağdaş edebiyat ve dramanın sahip olduğu ciddiyet payesine ortak olmuştur (tiyatronun, modern bireyin gizemli bir evrenle yüzleşmesini yansıttığı düşünülüyordu). *Savaş Bitti* filminde politik aksiyonun bireyselleştirilmesi, sanat filminin sınır durumu üzerine odaklanmasının nasıl yalnız-karakterin varoluşsal sorunlarına ait kavramları güçlendirdiğinin bir örneğidir. Bu bağlamda, tarihsel olarak, eleştirideki *auteur* yaklaşımı anlaşılabilir. Sanat sineması, eleştirmenleri filmlerde kişisel ifadeler aramaya alıştırdı (bu tip özelliklerin Antonioni, Bergman, vb. gibi yönetmenlerin filmlerinde bulunmadığını hiç kimse söyleyemez). Auteur eleştirmenleri bir adım daha öteye giderek sanat sineması şablonlarını klasik Hollywood filmleri üzerine de uygulamışlardır. Eleştirmenler bireysel ifadenin nasıl Hollywood ürünleri içine sızdığını açıklama zahmetine girmezler[1]. Bunun yerine, daha genel olarak, belirli filmleri açıklama ve yorumlama üzerine odaklanmaktadır. Jim Hillier 1975 yılında şöyle söyler: "Ana strateji Hawks, Preminger gibi yönetmenlerden Bunuel ve Resnais gibi sanatçılar olarak bahsetmekti."[2] Ray, Minelli ya da Hitchcock'a ait sahneler öznel gerçekçilikten ya da auteur'e ait yorumdan etkilenmiş gibi inceleniyordu [*Tehlikeli Arzular* (Bigger Than Life) filmindeki ev ana karakteri baskı altında tutuyor; *Kuşlar* (The Birds) filmindeki bir kamera açısı anlatıcının yargısını açığa çıkarıyor). V. F. Perkins, *Siyah Carmen* (Carmen Jones) filminden bir çekimi sanki Antonioni çekimiymiş gibi yorumluyor: "geniş ekranın tam ortasında konumlanan metal bir direk görüntüyü ikiye bölerken, her karakteri birbirlerinden bağımsız görsel kafesler içine hapsediyor. ... [Bu çekim] Joe'nun kişiliğinin görsel ifadesiyle başlar. Onun dünyasını, kendi görmek istediği biçimde bizlere gösterir – düzenli ve istikrarlı bir dünya"[3]. Sirk'ün kullandığı nesneler ve dekor karakterin ruh haline ait simgeler ya da anlatıcıdan izleyiciye giden ironik bir ifade olarak okunabilir. Diğer yandan bir Hawks ya da Walsh filminin stilinde auteur'e ait bir söylem ya da içsel gerçekçilik bulunmadığı düşünülür (bu isimler "nesnel" yönetmenlerdir). Fakat Hitchcock, Preminger ve Amerikalı Lang'in filmlerinde görüleceği üzere girift ve belirsiz bir yapı kullanımı ihtimali de her zaman mevcuttur. Son yıllarda film kuramının merkezine yerleşen

1 V. F. Perkins mantıklı bir açıklamayı *Film as Film*, 158-186 içinde getirir.

2 "The Return of *Movie*", Movie 20, (Bahar 19759: 17.

3 Perkins, *Film as Film*, 80.

Hollywood'un "yeniden okunmasına" ait temeller Avrupa'ya özgü "sanatsal film yapım şablonları üzerine atılmıştır.

Sanat sineması anlatımına ait öğretilerin etkisi yönetmenler üzerinden henüz kaybolmamıştır. İşler tersine dönmüş gibidir: Klasik Hollywood sanat filmini (genel olarak negatif anlamda), sanat filmi de 1960'ların sonunda ve 1970'lerde geçerli olan "Yeni Hollywood"u etkilemiştir. Donuk karelerden, yavaş çekimden, boşluk ve belirsizlik yaratma geleneklerine kadar sanat sinemasına ait hemen her özellik Donen [*Yolda İki Kişi* (Two of the Road, 1967), Lester (*Petulia*, 1968), Hopper (*Easy Rider*, 1968), Coppola (*Buhranlı Yıllar*/ The Rain Purple, 1969), Nichols (*Catch-22*, 1973) ve Altman (*Hayal ve Görüntü* (Images), 1972: *Üç Kadın* (Three Women, 1977)] gibi yönetmenler tarafından kullanılmıştır. Avrupalı "yeni dalgacı" ataları gibi Yeni Hollywood da açık metinler-arası tutumu sahiplenmiştir (Klasik Hollywood'a parodi [*Tekrar Çal Sam* (Play It Again, Sam, 1972)] ya da pastiş [De Palma'nın filmleri] düzeyinde göndermelerde bulunmuştur). Daha genel olarak sanat sinemasına ait teknikler klasik türler üzerine temelleri atılan filmlere de uygulanmıştır – Westernler [*Küçük Dev Adam* (Little Big Man, 1970; *McCabe and Mrs. Miller*, 1971), aile melodramları (*Son Film Gösterimi*/The Last Picture Show, 1971), bilim kurgu (*2001*, 1968), gerilim (*Kız Kardeşler*/Sisters, 1973) ve dedektif filmleri (*Klute*, 1971, *Konuşma*/The Conversation), 1974; *Uzun Elveda* (The Long Goodbye, 1973; *Night Moves*, 1975)]. Avrupa sanat sinemasının gücü türün değil, auteur'ün yapıtlarının kendi içinde geçerli metinler-arası ilişkiler dizisinde yatar. Fakat Hollywood sineması türsel işlevlere uyan sanat sineması anlatımına ait özellikleri kendi bünyesine dahil etmiştir[1]. Bu işlem kimi zaman Hollywood tür filmi çeken Antonioni ve Truffaut gibi yönetmenler eliyle gerçekleşmektedir (örneğin *Zabriskie Point* ve *Değişen Dünyanın İnsanları* [Fahrenheit 451]).

Bunu 1983 yılında, 1960'ların sanat filmlerine ait yoğun öznelliğin henüz çok da fark edilmediği süreçte dile getirmiştim. Pek çok yapım içsel gerçekçilik ile auteur'e ait söylem arasında belirsiz bir oyuna vurgu yapıyordu. Antonioni, Resnais, Fellini, Bergman, Truffaut, Bunuel ve 1950'lerin, 1960'ların daha pek çok yönetmeni, kimi zaman büyük bir ustalıkla kendile-

1 David Bordwell, Janet Staiger ve Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (New York: Columbia University Press, 1985), 30. Bölüm içinde bir örnek incelenmiştir.

rini tekrar etmekten memnuniyet duyuyordu. Taviani Kardeşlerin, Bertolucci'nin, Ruiz'in, Herzog'un, Fassbinder'in ve Wenders'in gösterdiği gibi auteur'sel çeşitleme olasılığı yenilik adına hala kullanılıyordu.

Başka bir açıdan bakıldığında sanat sinemasının daha radikal deneyler gerçekleştirdiği söylenebilir. Savaş sonrası yıllarda esas alınan temel film – yine- *Geçen Yıl Marienbad'da* filmi olmuştur. *Yeni Roman* tarzında bir yapıya sahip olan film, izleyiciden, sanat sineması çerçevesi içinde bir referans sistemi üzerinden anlaşılmayı talep ederken, bu paradigmanın da ötesine geçer. Olay örgüsü öyle yazılmıştır ki bir öykü oluşturmak imkansızdır. Film içindeki ipuçları çok azdır ya da birbiriyle çelişkilidir. Sahnelerin düzeni yer değiştirse de anlam belirginleşmez; nedenleri ve sonuçları birbirinden ayırmak imkansızdır; hatta mekansal referans noktaları bile sabit değildir. Bunlar özel bir belirsizliğe dair bir hayalin yeniden tesis edilmesi gibi görünse de, aslında öyle değildir. Artık yorumlayacak bir öykü olmadığında, karakteri ya da nedensellik zincirini anlayacak sabit bir çıkış noktasına sahip olmadığımızda belirsizlik öylesine yaygın bir hale gelir ki herhangi bir sonuç elde edilemez. Sanat sineması anlatımı bilinçli bir şekilde kendi müdahalelerini vurgularken burada asıl hedef kendine has bir öyküyü belirli bir yolla anlatmaktır. Bu yöntemler filmleri hem öznel vizyonu hem de auteur'e ait söylemi, aynı anda, temsil ettiğinde hiçbir işe yaramaz. Bizi bir öykü yaratmaya iten fakat bunu da her defasında engelleyen yapısıyla *Geçen Yıl Marienbad'da* filminin anlatısı potansiyel "öyküyü" olay örgüsünden ve bize sunulan stilistik modellemeden ayırır. *Geçen Yıl Marienbad'da* öznellik geleneklerine yalnızca onları aşmak için başvurur ve film yapım uygulamalarına ait farklı bir tarzın örneğini oluşturur. Daha önceki pek çok "gerçekçilik"lerin yaptığı gibi, sanat sineması "gerçekçiliği" de yeni bir stilizasyona olanak sağlamıştır.

Çeviri: Emrah Suat Onat
Dokuz Eylül Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

GÖRÜNTÜYÜ KURTARMAK: Çağdaş Sanat Sinemasında Süre ve Ölçek[1]

Erika Balsom

Frank Tashlin'in 1957 yapımı filmi *Will Success Spoil Rock Hunter*'ın ortalarına doğru, Tony Randall'ın canlandırdığı ana karakter, televizyonun etkilerine sadakatle, müstehzi bir biçimde filmin hareketini durdurur. Geniş ekran ve Technicolor görüntü televizyonun çerçeve oranlarına ve ebatlarına indirgenir ve aygıtın ilk yıllarındaki karlı görüntünün peşine düşer. Randall bu durumu şöyle izah eder: "Hareketli görüntümüzdeki bu kırılma, sponsor mesajlarının sebep olduğu kesintilere alıştırılmış seyircilerimiz içindeki televizyon fanatiklerine saygı duruşu niteliğindedir. Siz bütün Tv fanlarının kendinizi evde hissetmenizi ve evdeki devasa 21 ekran televizyonunuzu izlerken aldığınız hazzı unutmamanızı istiyoruz." Randall konuşurken, küçülmüş "televizyonal" imaj kafasını dışarıda bırakır ve sonrasında açık bir resmin içinde açılır ve kararır. Tashlin'in bu ilüzyonizm karşıtı jesti, sinemaskopun televizyonla süregelen ölçek yarışında muzaffer olma amacının arkasında yatan anksiyetenin göstergesidir. Sinemaskopun 1953 yılındaki sunumu sinema-

1 Balsom, E. (2007). Saving the Images: Scale and Durration in Contemporary Art Cinema. *CineAction*, 75, 23-31.

dan alınan hazzı, perdenin üzerindeki imajların bodurlaştığı bir tat, devasalığın altında kalmanın ürkütücü ya da Nicholas Ray'ın filmlerinin yaptığı gibi "yaşamdan daha büyük" kılmak suretiyle yeniden tanımlamıştır. Günümüz koşullarında filmlerin gitgide daha küçük ve taşınabilir ekranlarda mobil seyircilerce izlenebildiği göz önüne alındığında, son yıllarda ölçeğin küçülmesi meselesinin önemini alenileştirir. Tony Randall'ın televizyon eleştirisi bugün, video-iPod çağında çok daha doğru görünmektedir. Ancak günümüzün yatay olarak tekelleşmiş film endüstrisi göz önüne alındığında sinemaskopun türevlerinin teknolojik gelişimini tanımlamak meşakkatli bir iştir. Yatay olarak tekelleşmiş film endüstrisinin vazgeçilmezleri olan büyük stüdyolar kar amaçlı yatırımlarında sunum alanlarının teatral mekanlardan bağımsız olacağını baz alarak dvd satışlarını ve ilişkili ürünleri ölçüt almaktadırlar. Seyirciler sinemada deneyimlenmesi gereken özel görsel efektlerle sinema salonlarına tekrar çekilebilirler ancak sinemaya gitme ritüelinin kökünden değiştiği aşikârdır: Her ne kadar televizyon ölçekleri ve nitelikleri gelişmiş olsa da büyük ekran küçük ölçeklere hapsedilmiş, edimin kendisi anıtsallığından ve kamusallığından arındırılmıştır. Ölçekteki bu indirgemecilik sinemasal zamanın dayatmalarından özgürleşimi de beraberinde getirmiştir. Sessiz bir yığının oturduğu yerde film sonuna kadar sebatını gerektiren deneyim geride kalmıştır, ev seyircisi sinema seyircisi ile benzer kısıtlamalara tabi değildir; istediği zaman filmi durdurabileceği gibi, geri sarabilir ya da atıştırmak için ara verebilir.

Tüm bunların yanı sıra günümüz sanat filmlerinin geleneksel seyirci konumunu baz alarak minyatürleştirilmeye direnen ölçeklendirme ve süredeki ısrarları dikkate değerdir. Gitgide yükselen görüntü-tabanlı kültür göz önüne alındığında, bu sinema, güncel medyanın *frenetic* montaj estetiğine itirazın temsilcisi olup, bir şok ve dikkat dağıtma ustalığı olarak konumlandırılan uzun-soluklu sinema konseptinde de önemli bir değişimi temsil etmektedir. Uzun çekim tekniğinin kullanımı dolayımıyla film aygıtının derinlikli tefekkür olanağı yeniden kurulmaktadır. Dünyanın dört bir yanında izlerine rastlanan bu eğilim günümüz sinemasının en heyecan verici örneklerinde kullanılmaktadır: Taiwan'da Tsai Ming Liang ve Hou Hsiao-Hsien, Çin'de Jia Zhang-ke, Belçika'da Dardanneler, Fransa'da Bruno Dumont, Tayland'da Apichatpong Weerasethakul, Macaristan'da Bela Tarr, Portekiz'de Pedro Costa ve Amerika'da Gus Van Sant bu isimlerden bir kaçıdır. Şüphesiz bu filmler evde DVD-lerde izlenebilmektedir fakat her biri evde seyretmenin içeremeyeceği, küçük

ölçekte izlemenin ihmal edeceği bir şey *hakkındadır*: seyirci, zamansallık ve perdenin ihtişamı arasındaki ilişki. Bu filmler, etkilerinin tam olarak hissedilebilmesi adına bu ilişkinin yadsınamazlığını vurgularlar.

Raymond Bellour'un "görüntüyü kurtarmak" gibi belirsiz bir konsepti derinleştirme çabasını, kitle medyasının gelişimiyle bayağılaştırılan ve saygısızca kullanılan görüntüyü kurtarma veya itfa etme olarak değerlendirmek en verimli okuma biçimi olacaktır. Ününü Hawks ve Hitchchook filmleri üzerine yaptığı mikroanalizlere borçlu olan Bellour, bu çabasıyla sinemanın sınırlarını aşmış ve video ve enstlasyon gerçeğinin yadsınamazlığını vurgulamıştır. Bellour'un üzerine yazdığı Bill Viola ve Chantal Akerman gibi isimler sinema aygıtıyla değilse bile sinemasal olanla ilgilidirler. Aynı zamanda görüntünün aygıtlararası bir uzamda korunabileceğini düşen Bellour bu durumu şöyle açıklar: "Sinemanın kurgusallığının olanaklı kıldığı değişim potansiyeli kendisinden uzaklaşmasına yol açabileceği gibi aynı zamanda özünü korumasına da olanak sağlar."[1] Sinemanın "ölümü"nün kabul edildiği ve yiten kültürel baskınlıkla film aygıtının olanaklarına galeri sanatının uzamına göre şekillendirilmesinin beklendiği göz önüne alındığında, sinemanın hedeflerine ulaşabilmesinin yolu kaçınılmaz olarak dönüşümdür. Bu durumda galeri, sinemanın kayıp potansiyeline vakıf olabilecek yegâne mekân mıdır? Her ne kadar sinema olarak bildiğimiz kalıpların dışında var olsalar da video ve enstalasyon alanları sinemanın sanatsal farklılaşımlarının öncelikli olarak gözlemlenebileceği uzamlar mıdır? Öyle görünüyor ki Bellour, sinema aygıtının umutsuz bir noktada durduğunu düşünmektedir. Hollywood'un endüstriyel medya yapısının görkemli ışığı sonsuza kadar yok olmuştur. Şöyle yazar:

> Ve aygıt, imajı olabileceği ya da olması gereken yerin ötesine itmiştir. Bu olabilecek ya da olması gereken şey, bir kez daha ve her daim imajı kurtarma çabası ya da en azından hareketli aynası ile soluk benzinden daha fazlası olmadığı zamanlarda, imajın saf bir sunum olma iddiasında olduğu en azından kendisine ait bir şey idi.[2]

Her ne kadar güncel sinemanın büyük bir kesimi imajın hoyratça kullanılmasına eleştirel bir tavır sergilemekten ziyade bu furyanın katılımcıları olmayı tercih etse de çağdaş anlatı sinemasının içerisinde, görüntüyü "kur-

---

1 Raymond Bellour, "Saving the Image," *Saving the Image: Art After Film,* ed. T. Leighton ve P. Buchler (Glasgow: Center for Contemporary Arts, 2003) s. 70.

2 A.g.e., 59

tarmak" gayesinde olanların varlığı açıktır. Bu kişiler her yere nüfuz etmiş medyanın belirlediği bir dünyada filmsel imajı sorgulayarak onun sınırlarını zorlamaktadır. Bu yazı çağdaş sanat sinemasında ölçek ve süre sorunsallarına dönüşü incelemek amacındadır. Bu amaçla Bruno Dumont, Bela Tarr ve Tsai Ming Liang gibi çeşitli film yönetmenlerinin filmlerini ele alacaktır. Birbirlerinden hayli farklı görünen bu isimlerin bir arada değerlendirilmesi, perdenin ihtişamı ve zaman bağımlılığı gibi sinemanın geleneksel mimarisine ait izleme alışkanlığı üzerindeki ısrar eğilimini ortaya koyacaktır. Seçilen isimler aracılığıyla belirli bir konsepte varılmasın amaçlanmıştır. Tartışma bir yandan Bellour'un kurduğu yapıya öykünürken diğer yandan belli başlı muhafazakâr varsayımlarının da karşısında yer alacaktır.

1. Bruno Dumont'un Yüzü

Bruno Dumont'un 1999 yapımı filmi *İnsanlık* (*L'Humanité*) seyirciyi kırsal hayatın banalliğiyle yüzleştiriken gözlerimizi kapatan tüm kiri pası bir kenara atarak Bazinci önermeyi açımlar.[1] Gündelik olan estetize edilmemiş ve niteliği bozulmamış katı bir tazelikle ortaya konurken, seyircinin dikkati sıklıkla ihmal edilen ayrıntılara çekilmektedir. Filmin ilk anlarında ölü bir kadın gövdesinin dehşet verici görüntüsünü sunmanın cesaretiyle karşı karşıya bırakılan seyirci, bu gizemin çözülmesi çabasına tanık olmaz. *İnsanlık* yoruma açık bir bulmaca olmaktan ziyade acının nüanslarının sorunsallaştırılmasının ve bu nüansların insan yüzünde onaylanışlarının arayışıdır. Bresson'un oyuncularını "modeller" olarak işleyişinin varisi denebilecek Dumont, filmdeki figürleri şiddetli bir indirgemeye ve içeriğin zahmetli biçimde boşaltılmasına maruz bırakmıştır. Filmin açılış sekansında polis görevlisi Pharaon de Winter (amatör bir oyuncu olan Emmanuel Scotte'e Cannes Film Festivali'nde en iyi erkek oyuncu ödülünü kazandıran performans) açık bir alanda ilerlerken tökezler ve yüzükoyun balçığa düşer. Dumont bu sekansın son 16 saniyesinde Pharaon'un yüzünü yakın çekimle gösterir. İlk çekimlerde Pharaon tamamen hareketsizdir. Gözleri dahi kıpırtısızdır, alan dışında bir yere sabitlenmiştir. Gözlenen tek hareket rüzgârın saçlarının okşayışıdır, filmin müzik albümünde

1 "Sadece nesnesini bütün görme biçimlerinden arındıran, önyargıları, gözlerimi örten tinsel kir ve döküntüyü yıkan kayıtsız lensler dikkatimin saflığını ve nihayetinde aşkımı temsil etmeye kabildir. ", André Bazin, "The Ontology of the Photographic Image," *What Is Cinema? Volume 1*, çev. ve ed. H. Gray (Berkeley: University of California Pres, 1967), s. 15.

Pharaon'un soluğunun rüzgârla karışımını net biçimde duyarız. Nihayetinde Pharaon hareket ettiğinde arkasına döner ve arabasına bakar. Alarm sesine karşı refleks olarak yaptığı bu hareketin ardından genç kadının dehşet verici gövdesiyle karşılaşırız. Bu erken çekim Dumont'un film boyunca sadık kalacağı ilksel stratejidir: yüzün, içsel olanın açıkça dışavurulduğu, heyecan uyandırıcı ve okunabilir Hollywoodvari kullanımı ile karşıtlık içinde Dumont, Pharaon'un boş ifadesi ile izleyicisine dünyanın yansıması olarak korkunun gizemli ve buzul dışsallaştırılmasını sunar.

Egemen film yapım tekniğinin, anlatının hizmetinde incelikli ayrıntılarla bezenmiş XIX. yüzyıl gerçekçi edebiyatının anlatısının varisi olduğu varsayılabilir. Kapı tokmağına yapılan bir yakın plan kesmesinin kaçınılmaz olarak bu tokmağın dönüşüyle sürdürülmesinin içeriye kimin gireceğine dair bir *gerilimin* yaratılması için kullanılması örneğinde olduğu gibi.[1] Dumont'un filmlerinin benzerleri mümkün olduğunca fazla ayrıntı ile bezenmişlerdir ancak ayrıntıların çeşitliliği ile benzerlerinden farklılaşırlar. *İnsanlık*, ipuçlarını bir araya getirmek niyetindeki bir dedektif hikâyesinden ziyade detayları öngörülemez ve bilinçdışı yüz hareketlerinin yakın planından oluşan bir filmdir. Filmdeki yegâne hareketlilik unsurları göz kırpmaları, soluk alışlar ve seğirmelerdir. Böyle anların filmin odağına yerleştirildiğinde ölçekteki küçülme nasıl bir etkisel eksilmeye sebep olacaktır? Burada belirleyici olan film yönetmenlerinin görüntünün ihtişamı ve seyircinin hareketsizliğine sadakatleri midir?

Bir filmin küçük ekranda izlenmesinin beyazperdede izlenmesi ile karşılaştırılamayacağı sıklıkla vurgulanmıştır. Ancak bu karşılaştırılamazlığın tam olarak neleri içerdiğinin ve bir çeşit seyirci teorisi içinde ne şekilde genellenebileceğinin kavranması zorlu bir süreçtir. Bu zorluğun kökenleri film teorisinin tarihinde sinemasal ölçeğin imalarının kavranışındaki eksiklikte aranmalıdır. Bu aşamada "sinemasal ölçeğin" iki anlamda konuşlandırıldığı vurgulanmalıdır: imajın kendi ölçüleri ile görüntünün alındığı yere görece yakınlığı ya da uzaklığı. "Yakın plan" teriminin İngilizcesi dâhi Fransızca'nın hayli yakından yapılmış çekim anlamında "*plan rapproché*" ile beyaz perdeye yansıtılmış imaj anlamındaki "*gros plan*" arasında yaptığı ayrımı karşıla-

[1] "Kapı tokmağı stili"nin yarattığı gerilim üzerine bir tartışma için bkz: André Bazin, "An Aesthetic of Reality: Neorealism," *What Is Cinema? Volume II*, çev. ve ed. H. Gray (Berkeley: University of California Pres, 1967), s. 28.

yamaz. Televizyon ve internetin sağladığı yakın plan deneyimi hiçbir zaman beyazperdede izleme deneyimiyle karşılaştırılamayacağı düşüncesinin temeli bu iki aygıtın filme alınmış görüntüyü yaklaşık olarak sunabilecekleri ancak sinemasal ölçeğin ihtişamına sahip olmalarının hiçbir zaman söz konusu olamayacağı önermesidir. Eisenstein şöyle yazar: "Sinemasal perspektif yasaları yakın çekim bir karafatmanın görüntüsünün uzun çekim yüzlerce fil kadar korkutucu olmasını sağlayabilir"[1] Bu tarz bir yakın planın etkisi *gros plan* ve *plan rapproché*'nin kendilerine özgü birleşiminin sonucudur. Herhangi birinin eksikliği sinemanın geleneksel izleme alışkanlığını devredışı bırakacaktır. Dolayısıyla yukarıda tanımlanan çekim yakından filme alınmış bir yüzün çekimidir ancak gerçek anlamda etkisinin hissedilebilmesi için beyazperdeye yansıtılması zorunludur. Karanlık sinema salonu seyirciyi olası çekincelerden ve dikkat dağıtıcı etmenlerden soyutlar. Seyircinin farklı bir yere bakmak konusunda özgür olduğu açıktır ama nereye? Parlak perdeyi çevreleyen boş karanlığa mı? Evde izlenildiğinde, Pharaon'un yüzü seyircinin dikkati için can atan şömine ya da kitaplık gibi bir mobilya parçasının devamı olmaktan öteye gidemeyecektir. Dumont'un filmi, seyirciden bakışını kameranın bakışının gözü karalığı ve dikkati ile özdeşleştirmesini isteyerek "başka yere bakmamanın" filmi olur. İmajın büyüklüğü ayrıntılara dair dikkati yoğunlaştırmakla beraber paradoksal olarak soğukluğu dolayımıyla ilerleyen ve katılaşan ve sezişin reddiyesine dayanan bir çeşit konumlandırma aracıdır da. Bu konumlandırmayı seyircinin zaman algısı ve bakabilme yeteneği üzerinde hissettirir.

Jacques Aumont, yüzün sinemadaki kullanımına odaklandığı kitabında filmi, anlamı boşaltan, fosilleştiren bir aygıt olması sebebiyle yüzün belki de en büyük olumsuzlayıcısı olarak tanımlamakta, fakat bünyesinde ayrıksı bir alan barındırdığını da belirtmektedir. Şöyle yazar:

> Nihayetinde sinema, yüzü, bu kadar çok baskı uygulaması sebebiyle tıpkı suyu tükenmiş eski bir limon gibi, dışavurumsal, hakikatvari ya da adı her neyse tam anlamıyla boş, içerikten yoksun, dışavurumdan yoksun, yüzün kendisinden yoksun kılmıştır.[2]

---

1 Sergei Eisenstein, *Au dela les étoiles (Oeuvres, tome 1),* (Paris: U. G. E., 1974), s. 229); aktaran Pascal Bonitzer, "Here: The Notion of the Shot and the Subject of Cinema," çev. B. Krohn, *Film Reader 4* ed. Blaine Allan, Valentin Almendarez and William Lafferty, (Evanston, IL: Northwestern University, 1979), s. 113.

2 Jacques Aumont, *Du Visage au cinéma,* (Paris: Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1992), s.183, çeviri yazara ait.

Sinema yıldızlarının yüzü adeta kapitalist modernitedeki meta işlevini yüklenmiştir; değiştirilebilir, tekillikten soyutlanmış. Bu cümle belli portreleme geleneklerinden sinemaya aktarılan yüzün baskın kullanımını karakterize etmek niyetinde ise dahi Aumont yüzü herhangi bir iletişim ya da olay birleşiminden arındıracak geçiciliğin sunumunun olası kıldığı müdahale alanını belirsiz bırakmıştır. Bir zamanlar sinemanın modern hayatın şokedici etkilerinin olağanüstü işareti olarak kötülendiği zamanlardaki gibi bugün de tefekkürün alanı olarak tanımlanmış, yüz de bu düşünme biçimi için araçsallaştırılmıştır. Bu noktada yüz, herhangi bir şeyin taşıyıcısı olmaktan çok içselliğin mahali olarak konumlandırılışının karşısında durur. Daha iyi ya da kötü, yüz artık denetlenemez, sadece kendisi için görülmektedir. Tefekkür hali Aumont tarafından "olay hali"ne karşıtlık oluşturması sebebiyle belirlenmiştir.[1] Dumont'un yakın plan çekimler aracılığıyla gözünü yüzden alamaması bu tarz bir tefekkürü olası kılacak güçlü bir tarzdır. Pharaon'un yüzüne amansız yoğunlaşması, seyircinin Pharaon'un geçmişine ve yahut içsel yaşamına şöyle bir göz atmasını reddeder. Bu tarz bir red, antihümanist bir tavır olarak değerlendirilebilir fakat Hollywood filmlerinin duygularının becerikli ve arsız tahriklerinin belirleyici olduğu bir kültürel iklimde Dumont bir kere yüzeyde olan ve daha da derinlere inecek bir şeyi sorgular. Metalaştırılmış imajın oyulmuş kabuğunda, Bresson gibi bir yönetmenin inancını yeniden inşa eder. Bunu da sinemanın suç, telafi ya da bağışlayıcılık gibi kompleks konseptleri üzerine düşünebilme yeteneği aracılığıyla yapar.

1) Bela Tarr Zamanı

Macar film yönetmeni Bela Tarr yakın dönem işlerinde sürenin, Andy Warhol'ya da James Benning'in işlerinde rastlanabilecek deneysel gelenekle özdeşleşmiş kullanımından faydalanır. Bu filmler dışlayıcı denebilecek uzunlukta çekimler aracılığıyla seyircinin anlık dikkatini gözden kaçırılmış ayrıntılara çekmektedir. 2.5 saatlik *Werchmeister Harmonies* (Bela Tarr; 2000) filmi ortalama uzunluğu 3'55" olan 39 çekimden oluşur. Dumont'un insan gözüne yönelttiği dikkat artık figürlerin, boş alanların ve mimarinin üzerindedir. Tarr, *hareketli* kamera ve sekansların incelikli inşası aracılığıyla uzun deneyimin niteliği olan bir şeyi ya da Benjamin'in modernitenin karakteristiği olarak betimlediği *Erlebnis* ya da şok deneyimine karşıt bir dünyaya açılan kayıp yolu

[1] A.g.e., s. 161-162.

Erfahnung'u günceller.[1] Burada söz konusu olan zamanı kapsamlı kesmeler aracılığıyla soyut bölümlere ayırmaktan ziyade kamerayı sabit bir gözlemci gibi sunan bir süreklilik vurgusudur. Tarr, zamanın uzamsal genişlemesi ve sinemasal ölçeğin konuşlandırılması aracılığıyla, minyatür bir devasalıkla büyüteç altına alınmış bir dünya sunar. Uzun çekim sahnenin içerdiği rastlantısal detaylara doygunluğu mümkün kılarken detayları perdeye taşımak suretiyle gözle görünür kılmıştır. Bu her ne kadar sinemanın doğasında olan bir şeymiş gibi görünse de Tarr'ın sinemasında merkezi bir öneme sahiptir. *Werckmeister Harmonies* filmini izlemek bir sonraki sahneye geçişi beklemekten ziyade anlık detaylara katılımın edimidir. Bunun yanı sıra Tarr'ın filmleri açık bir anlatısal dönüşüm içerir; seyirci görüntü alanına hiç girmemiş bir şeyden kaynaklanan sarsıntıların tecrübesini tadar.

Film, olağan hayatı bir yük vagonunun içindeki ölü balinası dışında özgün bir şeyi olmayan Prince adından gizemli illüzyonistin gelişiyle kaosa sürüklenen bir Macar kasabasının hikâyesini anlatır. Prince'in işleminin açıklığa kavuşturulması için ve ya herhangi bir anlatısal açıklama ya da çözümleme için bekleyen seyirci sinir bozucu ve anlamsız bir edimden fazlasını bulamayacaktır. *Werchmeister Harmonies* diğer tüm anlatılardan daha çok zamansallık üzerine kurulmuştur. Filmlerin "zamanın icadı"ndan başka bir şey olmadığını söyleyen Serge Daney'in sesinin yankı bulmuş halidir adeta.[2] 9.5 dakika süren açılış sahnesi, film için çok önemli olan zamansallığın ilksel bir sunumudur. Hikâye anlatıcısı Janos'un güneş tutulmasını anlatmaya çalıştığı bu sahne bir tavernanın kapanış saatinde geçmektedir. Janos, dünya, güneş ve ay rollerini verdiği köylülerin "kalıcılığın, huzurun, barışın ve sonsuz boşluğun egemen olduğu sınırsızlığa" bir adım atmalarını sağlayarak ölümsüzlük hakkında bir ders vermiş olacaktır. Janos, dramasını sahneye koymak için seçtiği bitkin adamın sarhoşvari yürümesi pek çok fablın kıyamet tasvirlerine benzer. Tutulma gökyüzünün düşeceği ya da yerkürenin açılacağı korkusuna sebep olacak (sinemasal bir kesmeyi andıran) uçurumvari bir boşluk üretir. Adamların hareketliliği sürmektedir, *temps mort* –ölü zaman- ortadadır. Fakat tutulma oyunu bittikten sonra, dünya "karanlığın ağırlığından kurtulur" ve hareket yeniden başlar. Kamera bir yandan kişilerin içlerinde ve civarlarında

1 Bkz: Walter Benjamin, "On Some Motifs in Baudelaire," *Selected Writings, Volume 4, 1938-1940,* ed. H. Eiland ve M. W. Jennings (Cambridge: The Belknap Pres of Harvard University Pres, 2003), özellikle s. 315-316

2 Serge Daney, *Cinema in Transit,* çev. Liz Heron; yayınlanmamış metin., s. 107.

ilerlemek suretiyle seyircide yaklaşan kesmeye dair bir beklenti oluştururken, bu eylemleri çekmeye devam eder. Birdenbire bar sahibi adamlara mekânı terk etmelerini emreder. Kamera Janos ile kapıya doğru ilerler. Janos kapıya vardığında bar sahibine döner ve şöyle der: "Ama henüz bitmedi Bay Hyelmayer". Janos'un bildirimi bu adamların sahnelediği bitimsiz güneş çemberine ve boş sokaktan geçerek vardığı noktaya göndermeler içermektedir. Sürekliliğin bereketi içerisinde kesmenin yokluğuna karşı çıkan bu sekans, bu çekimin sonsuza kadar süremeyeceğini de kabul eder görünmektedir. Evrenin ölümsüz ebediyetine gönderme yapan film insanın sonluluğunu ve entropik düşüşün dokunaklılığı ile çelişir. Sürenin estetik kullanımı, zamanı kontrol etmekteki yeteneksizliğimiz ve insan hayatını evrenin sürekliliği içerisinde anlık bir görüntü olarak kabul etmemizin gerekliliği filmin tematik işleyişinin biçimsel bir dengi olarak işler.

Hikâyelerin, insanların bir şeylerin olduğuna inandırmaları sebebiyle bayağı bulduğunu söyleyen Tarr gerçekte olan şeyi şöyle izah eder:

> Biz bir durumdan diğerine kaçarken aslında hiçbir şey olmamıştır zira artık elimizde kalan varlık durumlarından fazlası değildir; tüm hikâyeler klişeleşmiş, demode olmuş, kendi gizemlerini çözmüşlerdir. Elde kalan yalnızca zamandır ve muhtemelen hâlihazırda samimi olan yegâne şeydir. Zamanın bizzat kendisi: yıllar, günler, saatler, dakikalar ve saniyeler.[1]

Bazin'in görüntüye olan inancını olumlayacak uzam-zamansal bir sürekliliği kullanan Tarr bunu kapsamlı sekans çekimler aracılığıyla yapar. Süreksizliği minimalize etme çabası deneyimlenen uzun süre (*durée*) de ısrar ederek zamanın soyut birimlere ayrılmasına direnir. Bazı eleştirmenler bu tarz bir deneyimin modernitede eritilmesi sürecinin birincil temsilcisi olarak sinemayı imlemişlerdir. Daha öncede belirtildiği gibi, Benjamin'e göre bu durum modern metropellerden yalıtılmış şok deneyiminin (*chockerlebnisse*) baskın göstergelerinden biridir. Öte yandan Paul Virilo bu süreci Yunanca *picnos-* unutma fiilinden türettiği *picnolepsy* kelimesi ile adlandırır: öznenin görünümlerinden habersiz olduğu sabitleri zamanla kaybetmesi durumu[2]. Bu bağlamda Tarr'ın eylemi soyut ölçmelerden ziyade bireyin bedensel deneyimi

1 Bela Tarr, "Why I Make Films," çev. Kati Baranyi, Peter Doherty, Laszlo Jeles Nemes, and Daniel Nashat, *Bela Tarr: A Cinema of Patience* (Chicago: Facet Video, February 2006). *Bela Tarr*'ın yeni baskısı (Budapeste: Mokep Co., 2004).

2 Paulo Virilio, *Aesthetics of Disappearance*, çev. P. Beitchmann (New York: Semiotext(e), 1991), s. 9-10.

üzerine tanımlanmış zamanın ilksel sürekliliğini restore etme çabasıdır. Bu yolla, Janos ve tavernadaki adamların sahnelediği güneş sisteminin kararlılığı içerisinde kısa bir ana denk düşen insan aracılığıyla zaman mefhumu ölüme doğru derin bir ilerleyişle ortaya konur. Sinemasal ölçeğin ve kapsayıcı sürenin insan bedeninin zafiyeti, küçüklüğü ve hatta belirsizliğiyle çarpıcı bir diyalog içerisindedir.

Susan Stewart bu durumu şöyle betimler: "Ölçek tanıdık olanla ilintili bir dizi setin anlamlandırılmaları aracılığıyla sunulmaktadır."[1] Ölçek hakkında yürütülen herhangi bir tartışma seyircinin bedeniyle bir ilişkiyi zorunlu kılar. Bu ilişki sinema bağlamında yansıtılan görüntü vesilesiyle kurulan küçüklük duygusudur. Seyirci görüntü tarafından aşırı-pozlanmıştır. Stewart görüntünün aşırı-pozladığı bu nitelikleri perdenin devasalığı ile ilişkilendirir:

> Devasalık bedeni minyatüre dönüştürür... Bu muazzam büyüklük tarafından kuşatılır, hapsedilir, onun gölgeleriyle kapatılırız. Minyatür olanı uzamsal bütünlük ya da zaman parçaları dâhilinde bilmemiz mümkünken, perdenin muazzamlığına ancak kısmen nüfuz edebiliriz.[2]

Sinemasal görüntünün büyüklüğü küçük ekran görüntüyle kıyaslanamayacak bir çeşit kasvet içerir. *Werchmeister Harmonies* filminde uzayan zaman perdenin devasa ölçüleriyle çevrelenmiş seyircinin hareketsizliği ile bütünleşmiştir. Seyircinin gözü zamanın çözülüşünü kontrol edebildiği ve ev sinemasının aksine bir bakışta hazmedemeyeceği perdenin genişliğini taramaktadır.

Tarr'ın sinemasında merkezi bir konuma sahip zamanın belli kombinasyonları ve görüntüyü geniş ekranda izleme konusundaki ısrarı Susan Sontag'ın tartışmalı "Sinemanın Düşüşü" makalesinin de mihenk taşıdır:

> "Hiçbir yas karanlık salonun yitip giden ritüellerini -erotik, düşündürücü- canlandıramaz. Sinemanın saldırgan görüntülere indirgenmesi ve görüntünün daha fazla ilgi çekmek için hiç bir kurala bağlı olmaksızın (hızı gitgide artan kesmeler) manipüle edilerek özünden koparılması, hiç kimsenin dikkatini arzulamayan hafif bir sinema üretmiştir. Görüntüler artık değişen ebatlarda ve yüzeylerde izlenebiliyor: beyazperdede, disko duvarlarında ve spor

1 Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* (Durham, NC: Duke University Pres, 1993), s. 46

2 A.g.e., s. 71.

salonlarından sarkan dev ekranlarda. Hareketli görüntünün her an her yerde ulaşılabilir olması, insanların sanat sinemasına ve popüler eğlence aracı olan sinemaya dair standartlarını baltalamıştır."[1]

Pek çok isim sinemanın geleceği konusunda görece umutsuz bir tonu olan nostaljik bir methiye niteliğindeki bu bölümü eleştirmiştir. Hollywood'un beyazperdede izlenmesi zorunlu olan *Fantastik Dörtlü* gibi filmler aracılığıyla seyircileri sinema salonlarına çekmeye çalıştığı açıktır.[2] Fakat klasik Hollywood sinemasından farklılaşarak video oyunu havasına bürünen *blockbuster*ların yükselişine rağmen Sontag'ın kusurlu bulduğu bu durum ilgiye değer yeni bir tarz film kavrayışının önünü açıyor da olabilir. Benjamin ve Kracauer gibi eleştirel teorisyenler için dikkat dağınıklığının *eşsiz* (*par excellence*) modern formunu sunan sinema artık tefekkür için öncelikli mekân haline gelmiştir. Kendini filmsel zamana vermek zorunda olan seyirci bu süre zarfında hareketsiz kalacak, geçen zamanın ağırlığını hissedecektir. Tarr'ın sineması seyircinin bedenine kendi zamansallığını duyumsamasının baskısını hissettiren ve karanlık salonda ihtişamını hissettiren "özünden koparılmış" ve "hafif" bir sinemadır.

2) Tsai Ming Liang'a Göre Sinemanın Ölümü:

Pek çoklarına göre Tsai Ming Liang filmleri bezdirici denecek kadar ağırdır. *What Time is There?* (2001) ve *The Hole* (1998) gibi filmlerinde sürenin, Hou Hsiao-Hsien filmlerinden tanıdık Tayvanlı kullanımı söz konusudur. 2003 yapımı *Goodbye, Dragon Inn* filminde bu eğilimlerin sinemanın ölümü üzerine düşünebilmek için kullanırken bir yandan da aygıtın canlılığını tattırır seyirciye. Kısa tarihi boyunca pek çok defa aygıtın ölümü ilan edilmiştir. Öyle ki Godard'ın 1967 yapımı *Week-end* filmi "*fin d'histore/fin du cinéma*" yazısıyla kapanır. Sinemanın özsel olarak modern bir aygıt olduğu göz önüne alındığında, kronikleşen ölüm ilanları bir biçimde modernliğin daimi takıntısı olan daha yenisini üretme arzusuyla açıklanabilir. Yine de bulunduğumuz noktanın sinemanın bilinen anlamları için ölümü imlediği görülmektedir: selüloidin maddesel yapısı ile geleneksel sunum biçimleri tehlike altındadır

1 Susan Sontag. "The Decay of Cinema," *New York Times Magazine* (Şubat 25, 1999). Online ulaşılabileceği adres: http://www.nytimes.com/books/00/03/12/specials/sontag-cinema.html

2 2005 yazında, filmin gösterime girmesinden önce, *Fantastik Dörtlü* filminin sinemada izlenmesin gerekliliğini vurgulayan bir reklam kampanyası düzenlenmiştir.

ve pek çok eleştirmenin hemfikir olduğu gibi günümüz kültürü, sinemanın atalarından ziyade internet mantığı ve kişisel kablosuz aygıtlarla biçimlendirilmektedir.

Goodbye, Dragon Inn bu meseleyle doğrudan yüzleşir. Hareketsiz görüntülerden ayırt edilemez olan onlarca statik uzun çekim aracılığıyla ilerleyen film bitmeden bir Taipei filmini gösterir. Gösterilen film King Hu'nun 1966 yapımı epik kung-fu filmi *Dragon Inn*'dir. Bu klasiğin oyuncuları filmi son defa olanca ihtişamıyla izlemek için oradadır; titrek ışığın beyazperdeye yansımasında gençliklerini izlemektedirler. *Goodbye, Dragon Inn* sinemanın ölümü ile sürenin kapsamlı kullanımı arasındaki bağı ve hatta ölüm ile zaman arasındaki ilişkiyi başka filmlerden daha açık biçimde sunar. Muhafazakâr teknolojinin sonluluğa mahkûm ettiği sinema artık çağdaş kitle kültürünün karakteristiği olan *frenetic* montajın hızlı zamansal anlayışı ile mücadelesi sebebiyle kendi iç çelişkileriyle uğraşmaktadır.

Tarr'ın filmlerinden aşikâr olduğumuz çok uzun çekimlerin sık kullanımı burada tam anlamıyla farklı bir karaktere bürünmüştür; tereddütsüz sabitlenmiş sahne sıkıntının estetiği ile ilgilidir. Dünyanın üzerinden keşif amaçlı dolaşan Tarr'ın seyyar kamerasının aksine Tsai'nin sabit çekimleri hedeflediği dikkati elde etmek için televizyonun olağan bakışını reddeder. *Goodbye, Dragon Inn* filminde zaman, durağanlığa doğru ilerleyen bir salyangoz hızındadır. Tsai 1966'ların yıldızlarına 37 yıl sonra kendi görüntülerini izleterek aynı zamanda film aygıtının kalıtsal hayaletvariliğinin altını çizer. Kayıp geçmişe doğal olmayan yollarda yeninden hayat veren sinema bu vasfıyla tekinsiz kılınır. Filmdeki sayılı diyaloglardan biri sinemanın hayaletlerce işgal edildiğini iddia eder. Fakat Tsai daha da ileri giderek sinemayı kendi öncülünün hayaleti olarak sunar. Sinema salonunun bir ayağı çukurdadır, son gösterime sadece birkaç kişi kalmıştır. Bir anlamda sinemaya gitme alışkanlığının sunduğu zevklerinin methiyesi olan film, yitik bir alanda gelecek için küçük bir umudun zafer şarkısıdır da. Film nihayetinde şunu söyler: Sinema, zamanın önüne geçilemez ilerleyişini bozguna uğratma vaadine rağmen kendisi de zamana bağımlılığı dolayısıyla vardır. Yaşlanmış erkek oyuncuların perdeye yansıyan görüntülerini izlemeleri gibi, *Goodbye, Dragon Inn* de parlak zamanlarını yâd eden yaşlı ve yorgun bir sinemanın temsilidir. Fakat bir başka bağlamda film, sinemanın geleneksel mimari durumunun süregelen önemini vurgulamakta ve tam da çağdışı olduğu için gerekli bir sanat olduğunu iddia etmektedir. Film,

geleneksel sunum biçimlerini tematik öznesi olarak almaktan ziyade can alıcı bir ilişkisellikle biçimsel ve anlatı-karşıtı stratejileri kullanır. Yani, belirli bir sinema sonsuza kadar kaybolacakken bu durum gelecekteki yeni ufukların keşfinin önünde bir engel teşkil etmez. Göreceli bir tükenme özgürleştirici bir şey de olabilir; kültürel konumu radikal biçimde değişmiş bir sinema sunabileceği gibi dünya ile farklı bir konumdan ilişki kurmasını da sağlayabilir.

Doğduğu andan itibaren merhametsiz ve şiddetli dönüşümler geçiren sinema, yoluna devam etmeyeceğine dair hiçbir işaret vermemektedir. Barthes'ın sinema salonlarının yasını tutmasının üzerinden çok zaman geçti:

> Filmin büyüsü sinema salonunun karanlığından (meçhul, sabit yerleşim, kalabalık ve tabii özel gösterimlerin sıkıntısı ve hüsranı) kaynaklanmaktadır. Karşıt bir deneyimi düşünün; filmlerin büyüden yoksun olarak gösterildiği televizyonları mesela. Karanlık silinmiştir, bilinmezlik bastırılmış, mekân tanıdık, eklemli (mobilyalar ve tanıdık nesneler) ve usludur... Mekânın erotize edilişi önlenmiştir...[1]

Seyircinin sinemayla ilişkisinin bu dokunaklı sunumu bir yandan sinemasal seyirciliğin belli başlı karakteristik özelliklerini olumlarken, diğer yandan da sinemanın televizyonun elinde yok olması korkusunu dillendirir. Aygıta özgünlüğünü veren perdeye yansıyan görüntü değil, hareketsiz seyircinin salondaki kalabalıkla paradoks oluşturan yalnızlığı ve karanlık oda deneyimidir. Neredeyse otuz yıl sonra, sinema gelişen dijital teknolojilerin tehdidi altındayken, eleştirmenler her yerde sinemanın ölümünü kınıyorlar.

Aygıtın doğasındaki değişim üzerinden yürütülen pek çok tartışmada karşımıza çıkan sinemasal ölçek ve sunum pratiği vurgusu, günümüz film çalışmalarında keskin bir karşıtlığa denk gelmektedir. Selüloid kullanımının tedavülden kalkması analog çekimin bağlamsallığını dijitalin temelsizliği ve ontolojik belirsizliğine karşı konumlandırarak filmin göndergeselliği ile ilgili sorunsalı tekrar gündeme getirmiştir. Sinemasal ölçek, bu sorunları sunum pratiğine eklemlemenin gerekliliğini vurgulayarak problemi farklı bir bağlama çeker. Thomas Elsaeeser'in ifadesini kullanacak olursak "semiyotik muamma"nın dışına çıkarsak sorun filmin artan oranda dizüstü bilgisayarlarında, televizyon ekranında, iPod'larda ve havaalanlarında izlenmesinin sinemayı

[1] Roland Barthes. "Leaving the Movie Theatre," *The Rustle of Language*, çev. R. Howard (Oxford: Basil Blackwell Ltd), s. 346

nasıl etkileyeceğine taşınır.[1] Bu arada Elsaesser'in sinemaya gitme edimini başlı başına bir olay olarak tanımlamaktansa çeşitli sosyo-ekonomik etmenlerin söylemsel bir biçimi olarak değerlendirmek gerektiğini ifade etmiştir. Bu makale bu çağrıya yanıt verme çabasıdır: "dijitale karşı analog" sorununu parantez alarak, perdeye karşı küçük ekran, özele karşı kamusalın sonuçlarını sorgulamayı amaçlamaktadır.

Sinemanın yarattığı kültürel egemenliğin son yıllarda, kılık değiştiren bir kutsama olduğuna dair bir his var. Sergey Daney şöyle yazıyor: "Endüstriyel yanının ölmesi sinemanın bir kez daha yoksul ama etkili bir sanat olmasını sağlamıştır. İletişimin şimdiye kadar araçsallaştırılmış tekerlerine bir defa baskı uyguladıktan sonra, çerçeve içindeki her şeyden konuşulabilir."[2] Bu anlayış sinemanın güncellik içerisinde değerli bir şey içerebileceğine dair umudunu terk etmiş Bellour ile keskin bir ayrıksılık içerir. "Sinemasal" galeri sanatını dışlayarak "imajı kurtarma"nın ehemmiyetini vurgulayan Bellour çağdaş sinemada önemli eğilimleri gözden kaçırır ve sinemanın ölümü haberini duyurmayı bekleyen huysuz kalabalıkla aynı yerde durur. Bellour'un yaptığı gibi sinemanın sınırlarını zorlamasını ölümcül bir metamorfoz anı olarak sunmaktansa metamorfozu sinema aygıtına içkin bir şey olarak değerlendirmek, ölüm ya da kaçınılmaz son senaryolarından ziyade yeni bir sinemaya içinden yer açma çabası olarak görmek ya da aygıtın daimi ilişkiselliğinin tadına varmak, çok daha verimli olacaktır.

Çeviri: Bahar Şimşek
Ankara Üniversitesi
İletişim Fakültesi

1 Thomas Elsaesser. "Digital Cinema: Delivery, Event, Time," *Cain, Abel, or cable? The Screen Arts in the Digital Age*, ed. T. Elsaesser ve K. Hoffman (Amsterdam: Amsterdam University Pres, 1998), s. 203.

2 Serge Daney. *La Salaire du zappeur* (Paris: Editions Ramsay, 1998), s. 251; çeviri yazara ait.

AVRUPA SANAT FİLMİ: Federico Fellini'nin "8½" Filmi[1]

Marilyn Fabe

Fellini Biçeminin Modernist Görünümleri

Federico Fellini'nin *8½*'u (1963) stil ve içerik bakımından ana akım sinemadan radikal bir kopuştur. Temelleri 19. yy popüler kurgusunun birleştirilmiş, tutarlı olay örgüleri ve açıkça belirlenmiş karakterlerine dayanan, tipik Hollywood filminden farklı olarak, *8½*, 20. yy'ın edebi modernizminden esinlenen bir Avrupa sanat filmidir.[2] Virginia Woolf, Gertrude Stein, William Faulkner ve James Joyce gibi modernist romancılar, karakterleri, eylemleri ve olayları objektif olarak anlamak için, 19. yy kurgusunun iddialarının altını oyarak anlatıcının öznelliğinin ön plana çıktığı rollerin temsilinin karmaşık, genellikle zor ve yeni formlarını uyarlamışlardı. Edebi modernistler, sanatın sadece akıl süzgecinden geçirilmiş dışsal dünyanın bir yansıması olduğunu iddia etmek yerine, sanatın doğa ve toplumu olduğu gibi yansıttığı inancını sorguladılar.

---

1 Fabe, M. (2004). The European Art Film: Federico Fellini's 8 ½. *Closely Watched Films: An Introduction to the Art* (152-172). Berkeley: University of California.

2 Sanat filmi anlatılarının oldukça geniş bir tartışması için, David Bordwell'in "Kurmaca Filminde Anlatım" (Madison: Wisconsin Üniversitesi baskısı, 1985, 205-233) içindeki "Sanat Sineması Anlatımı" bölümüne bakınız. Ben de Bordwell'in sanat filmi tartışması hakkındaki pek çok öngörüsünü kendi *8½* tartışmama uyguladım. [Bkz. Bu kitabın içinde "Sanat Sineması Anlatımı"]

8½'u 1964'te ilk izlediğimde oldukça şaşırmıştım. Bunun nedeni, filmin tuhaflığı, yapay mizanseni ve benim olay örgüsünde ne olduğu konusundaki kafa karışıklığımdı. Daha sonra hiçbir film, beni su katılmamış bir modernist teknik olan, "bilinç akışı anlatımı" için Fellini'nin uyarlaması kadar istekli kılmadı. Bilinç akışı anlatımı olayları açık seçik doğrusal bir sıralamada aktarmaz. Anlatılan öyküde anlatıcı, daha çok bir psikanalistin muayene yatağında uzanıyor ve bir olayı serbest çağrışım yöntemi kullanarak anlatılıyor gibiydi ve bu anlatı, öykünün sadece "gerçeklerini" değil, aynı zamanda anlatıcının bütün duygularını ve zihnindeki öyküyü başlatan zihinsel çağrışımlarını da içeriyordu. Bu nedenle *8½*'ta klasik bir Hollywood filminde olduğu gibi, takibi kolay, doğrusal, akılcı, nedensel olay akışı yoktur. Filmin herhangi bir anında Guido'nun koşulları -belki bir rüya, bir çocukluk hatırası ya da filmden Guido'nun hayal kurma sürecinde olduğu bir sahne- bir eylemi olmasa da bir içgörüyü tetikleyebilir. İç görülerin çokluğu, bize dünyanın olduğu gibi bir yansımasını değil, serbest çağrışım tarzı içinde, anlatıcının zihin süzgecinden geçirilmiş halini gördüğümüzü hatırlatır.

Modernist edebiyatta amaç heyecan verici bir hikâye anlatmaktan çok, varoluşsal bir kriz nedeniyle acı çeken bir karakteri betimlemektir. Bu nedenle vurgu dışsal eylemlerde değil içgörülerdedir. Anlatı kuramcısı olarak Horst Ruthrof, anlatının "sunulan karakterin varoluşsal anlamsızlığına karşı içe dönüş ile aydınlanarak varoluşsal anlamının farkına vardığı durumlarına odaklanılarak kurulduğunu" gözlemler[1]. Bu süreç içinde, anlatı modern hayatın koşulları üzerinde zımni bir beyana dönüşür. Bu özellikler Fellini'nin *8½*'unun tümü için geçerlidir. Film, sözleşmesini yaptığı bir film projesinin ortasında ilhamını kaybederek depresyona giren bir film yapımcısının varoluş krizi hakkındadır. Film, sanatçının zihinsel engellerinin nedeni olan kültürel ve psikolojik durumları bütün çıplaklığı ile ortaya serer ve anlamlılık hissinin sanatçıya döndüğü anda bir başarı anı –dolayısıyla, filmin konusu ile ilgili bilgiyi- sunmaktadır. Modernist literatürde de sanat filminde de eserin konusu hiçbir zaman apaçık değildir ve kolay anlaşılmaz. Yazar ya da sanatçının söylemeye çalıştığı şeyle ilgili bir sonuca varmak üzere birisinin aklındaki parçaları bir araya getirmek için birisinin zihinsel çalışma zorunluluğu vardır. Pek çok zor modernist eserde olduğu gibi, *8½*'un da anlaşılması için birden fazla kez izlenmesi gerekiyor.

[1] Horst Ruthof tarafından aktarılan bu alıntı Bordwell'in "Kurgu Filminde Anlatı"sında (s.208) da görülür.

8½, kendini yansıtma (*self-reflectivity*) niteliğinden dolayı kendisini modernist bir eser olarak sunar. İnşa edildiği kelimeler ve kendi teamülleri üzerinden dikkat çeken modernist romanlar gibi, *8½* da dikkati pervasızca kendi film teknikleri üzerine yönlendirir. Aşırı kamera hareketleri, cüretkâr düzenlemeler ve farkındalık başarısı ile bizi bir hayatı değil, hayatın sinemasal bir dönüşümünü; filmde yansıyan hayatı izlediğimiz gerçeğine vakıf kılar. Doğrusu, açılışında bir rüyayla başlayan *8½* filminde izlediğimiz her şey açıkça, Fellini'nin kurgusal kahramanı olan film yönetmeni Guido Anselmi'nin sinematik hassasiyetinden süzülerek, Fellini'nin sinematik duyarlılığını yansıtır. Hatta Fellini'nin filminin başlığı bile kendisini yansıtır: bu aynı zamanda Anselmi'nin filminin adıdır. Ayrıca, kelimenin tam anlamıyla sinemada Fellini'nin son denemesi sayılır. *8½*'tan önce Fellini, 6 film yönetmiş, bir başkasında yönetmen yardımcılığı yapmış ve iki filmde de sahneleri yönetmiştir. Fellini'nin aritmetiğine göre bu toplamda "sekiz buçuk" film demektir. Bu nedenle *8½*, Fellini'nin "sekiz buçukuncu" filmidir.

8½, tarz ve tema bakımından hem Fellini'nin daha önceki filmlerinden hem de kariyerinin başlarında senaryo yazarı olarak çalıştığı Rossellini'nin *Open City* (Açık Şehir, 1945) ve *Paisà*'sı, (1946) gibi yeni gerçekçi İtalyan klasiklerinden, bir ayrılışa işaret eder. Birçok İtalyan yeni gerçekçi yönetmenin hedefi II. Dünya Savaşı sonrasında İtalya'nın yoksul durumunu gerçekçi bir şekilde tasvir etmekti. Fellini'nin hedefi de filmde gerçekleri söylemek olsa da, ona göre bu gerçeklik sadece toplumsal gerçekliğe ilişkin yönetmenin vizyonunu değil, onun ruhsal, psikolojik ve metafizik gerçekliğini de kapsıyordu. Onun hissettiği en az gerçekçi film, sözde en objektif olan filmdir. İsviçreli psikanalist Carl Jung'un görüşlerinin etkisi altında, Fellini şunları yazar: "Bazen bir film, tarihsel ve politik bir gerçeği tam olarak yansıtmaktan kaçınırken, oldukça basit bir dille konuşarak, çağdaş duygular arasındaki zıtlığı, mitsel figürler içinde somutlaşabilir ve içerisinde sosyal ve politik gerçeklere açıkça çok daha fazla vurgu yapılan bir başka filme kıyasla çok daha gerçekçi olabilir".[1] *8½* yeni gerçekçilikten radikal bir kopuştur, çünkü filmin imgeleri dünyanın aynası anlamında değildir, ya da toplumun gerçek yansımasını sunmaz, ama büyük, başarılı bir İtalyan film yönetmeninin aklını, içsel ve öznel dünyasını yansıtır.

---

[1] Fellini, Peter Bondanella'nın "Federico Fellini Sineması"nda da (Princeton: Princeton University Press, 1992, s: 71) anılmaktadır.

Olay Örgüsü Özeti

8½, dünyanın sonunu getirecek büyük bir tehlikeyi konu alan, entelektüel ve iddialı bir bilimkurgu projesinin tam ortasında, ilhamını kaybeden ve projeyi asla tamamlayamayacağı korkusuna kapılan ünlü film yönetmeni Guido Anselmi'nin (Marcello Mastroianni) hikâyesini anlatır. Film yapım ekibi kiralanır, oyuncular seçilir, milyonlarca lirete mal olan devasa uzay kulesinin de dahil olduğu set kurulur fakat yönetmen ne bir senaryo fikri ne de bir başka ilham ile sete gelir. Orta yaşlarında yaşadığı kariyerindeki kriz, kendi yeteneğini sorgulamaya ve şahsi hayatında yüzeysel çatışmalara neden olur. Rahatlamak için popüler bir SPA merkezini ziyaret önerisi alır ve sıkıntısını atlatacağını umar. Fakat Guido'nun problemleri –yapımcısı, metin yazarı, yapım ekibi, kast ekibi ve magazin gazetecilerinin suretinde– onu SPA merkezinde takibe devam ederler. Guido, metresi de yanında olduğu halde, bir aksilik anında, karısını da kendisine katılmak üzere davet eder. Tehdit oluşturan bir tartışma evliliğinin çöküşünü hızlandırır. Kişisel ve mesleki yaşantısında afetin başlangıcıdır.

Olay örgüsündeki doğrusal gelişme, herhangi bir ipucu ya da uyarıcı bir sinyal olmaksızın, sıklıkla Guido'nun yaşadığı krizin harekete geçirdiği bilinç akışı anlatımıyla; rüyaları, imgelemi, fantezileri, gündüz düşleri ve çocukluk anıları ile kesilir. Film, gerçek bir içgörü tipleri ansiklopedisidir. Guido'nun rüyaları, daha doğrusu kâbusları, suçlarını ve anksiyetesini anlatır. Her zaman beyazlar içinde güzel bir kız ile sunulan ve kurtuluşu ve zihinsel tıkanıklığının çözümü için Guido'yu ümitlendiren imgelemi, orta yaşlı erkeklerin ortak fantezisi olan "güzel, genç ve doğru kadınla karşılaşabilseydim, canlılığım geri gelir ve sorunlarım ortadan kalkardı" vaadinin yanılsamasıdır. Guido'nun, mevcut çatışmalarının temelinde yatan çocukluk anılarını; gençlik deneyimlerini gözden geçirmesine ve yeniden yaşamasına olanak verirken, gündüz düşleri ona en derin ve en günahkâr arzularını açıklamak için çözüm sunar. Tıpkı filmin sonlarına doğru Guido'nun karısı ile metresinin dostça buluştuklarının, birbirlerine samimiyetle iltifat ettiklerinin ve mükemmel bir harmoni içinde dans edişlerinin hayalini kurduğu örnekte olduğu gibi. Bu hülyalar, giderek Guido'nun daha önce arzuladığı tüm kadınların, kendilerini Guido'nun hizmetine sunmuş olarak mutlu ve komün halinde yaşadığı, 28 yaşına gelen kadınların ise üst kata gönderilme cezasına çarptırıldığı bir haremin başında

düşlediği gelişmiş fantezi üretimine dönüşür[1].

Fakat bu fantezi, gerçek hayattaki problemlerin yol açtığı felaketlerin engellenmesi için çözüm sunamaz. Yapımcısı, Guido'yu filmi tanıtmaya zorladığı bir basın toplantısı düzenler. Basının düşmanca sorularını yanıtlamayı başaramayan ve yapımcısı tarafından, eğer filmi bitirmezse mahvedilmekle tehdit edilen Guido, masanın altında sürünerek ilerler ve kendisini vurur. Fakat bu korkunç aksiyon sadece bir düşe dönüşür ve Fellini bize aniden bir başka son sağlar. Guido basın toplantısından kaçar ve sözüm ona bu filmin yapmayacağını söyler. Yönetmenin kendinden nefretini ve kendi otantik ve orijinal ifadesindeki güven eksikliğini açığa çıkaran sert bir eleştirmen olan ortağı Daumier, bu durumdan çok memnun olur. Filmin entelektüel ve estetik bakımından bir felaket olduğunu belirtir. Fakat Guido, birden asasını sallayan sihirbaz arkadaşı Mario'yu ve ardından beyazlar içindeki güzel kızı görür. Artık geçmişinden ve bugününden, düşlerinde ve fantezilerinde yaşayan bütün insanlar, beyaz kıyafetler içinde görünürler: Metresi Carla, çocukken ona bakan halası, seksle ilgili ilk sırları öğreten fahişe Saraghina, kilisenin antik kardinali, annesi ve babası. Guido'nun hareminden bildiğimiz striptizci Jacqueline Bon Bon, Guido'yu çocukluğundan anımsadığı bakire Meryem heykeline benzerliği ile etkileyen, saunadaki konuklardan biri olan uzun boylu zarif bir kadının yanında yürümektedir. Yönetmen birden bire bu imgeler tarafından güçlendiğini ve yenilendiğini idrak eder ve bütün hepsini kabul edip sevmeyi başarır. Sonuç olarak, artık hayatının karışıklıkları ve çelişkileri tarafından daha fazla tehdit edilmez. Yıllardır vefasızlık ettiği karısı, kendisini olduğu gibi kabul etmesini rica ettiğinde, bunu deneyeceğine söz verir. (Nihayetinde, Guido'nun ve Fellini'nin fantezisi de budur).

Yaratıcılık krizi sihirli bir şekilde son bulur ve Guido, megafonu ile uzun süredir ertelediği filmini yönetmeye başlar. Yönetmek üzere anlaşma yaptığı bu bilim kurgu felaketi filmin son kalıntısı olan uzay kulesinin altında, beyaz bir perde açmak için, yetişkinliğinin şiirsel ilham kaynağını gösteren bir

---

1 Filmde, Fellini'nin kamerası ile kadınların şehvet dolu bakışlarını röntgenleyen Guido Anselmi karakteri tarafından kadınların sömürülmesinden hicap duyan Fellini, bu sahneyi ve bunun gibi anıtsal fahişe Saraghina'lı sahneleri eleştirir. Onun savunucuları (benim de aynı fikirde olduğum) Fellini'nin filminin cinsiyetçiliğin sosyal ve psikolojik kuruluşu hakkında olduğunu ve harem ağası olarak Fellini'nin Guido portresinin gerçekte bir kendini aşağılama parodisi içerdiği üzerinde ısrar ederler. Bu açıkça iktidarını kaybetme korkusu içinde, bu nedenle köle, gelinlik kızlara üstünlük sağlama ihtiyacında olan ortu yaşlı bir adamın fantezisi olarak sunulmaktadır.

çocuk olarak kendi imajının sinyalini verir. Bu görkemli yapı, yönetmenin iç karmaşasından fantezi aracılığı ile kaçışı için bir fırlatma rampası anlamından ziyade, Guido'nun duygusal problemleri ile yüzleşmesi ve bu problemlerin üstesinden gediğinin ifadesi olarak filmin sonunda yer alır.

Kulenin basamaklarından aşağı doğru inen kortejde bulunan herkes, Guido'nun içsel ve dışsal dünyasından birileridir. Aynı zamanda bir başlangıç olan neşeli bir final için, Guido herkesin uzun bir hat boyunca el ele tutuşmasını ve bir sirk halkası etrafında dans etmesini ister. Çok geçmeden sadece çocuk Guido ve küçük bir grup palyaço bandosu çember içinde gösteri yapar. Uygun adım yürürlerken sahne yavaşça kararır ve *8½* başlığı ekranda belirir. Birden bire olanlar, bize sadece film yapma mücadelesi içindeki bir yönetmenin konu alındığı bir filmi izlemediğimizi, gerçekte sadece bir film yapmak için mücadele vermesinin yanı sıra, yönetmenin bu filmi mutlu sonla tamamlama mücadelesini de izlemiş olduğumuzu anlarız. Çekilen filmin adı, tam da izlediğimiz filmin adıdır: *8½*.

8½'un "İkili Ayna Yapısı"

Guido Anselmi hiçbir şekillde Federico Fellini'nin tam bir kopyası olmadığı halde, Fellini'nin Guido karakteri üzerinden kendi yaratıcılığını körelten pek çok iç çatışmasını inceliyor olduğu konusunda küçük bir şüphe vardır. İyi bilinir ki Fellini de Guido ile benzer şekilde –sonradan *8½* olarak adlandıracağı- bir film çalışmasının tam ortasında bir yaratıcılık tıkanmasına uğramıştı. Gönderme yaptığı hikayede olduğu gibi, oyuncular belirlenmiş, roller dağıtılmış ve set kurulmuş, ama yönetmen filme uzun süre başlamak istememiştir. Yapımcısına film anlaşmasını iptal ettiğini bildirmek için yazdığı mektubun tam ortasındayken baş makinist onu, filmin başlangıcını kutlamak için film ekibiyle birlikte şampanya içmeye davet eder:

> Fellini'nin hatırladığı gibi: Bardaklar boşalmıştı, herkes alkışlıyordu ve ben kendimi utanç içinde boğulmuş hissediyordum... Kendi kendime mürettebatını yarı yolda bırakan kaptanın ta kendisi olduğumu söyledim. Kendi kendime çıkışı olmayan bir durumda olduğumu söyledim. Ben yapmak istediği filmi hiçbir şekilde hatırlamayan bir yönetmendim. Ve bak şu işe ki, o anda her şey yere düştü. Filmin enerjisi için ihtiyacım olan doğruya sahiptim. Her şeyi tıpkı bana olduğu gibi anlatacaktım. Uzun süre nasıl bir film yapacağını

bilemeyen bir yönetmenin öyküsünü anlatan bir film yapmalıydım.[1]

Eleştirmen Christian Metz, *8½*'un ikili ayna yapısına sahip olduğunu gözlemler: "*8½* sadece sinema hakkında bir film değil, kendisi muhtemelen sinemayı konu alan bir film hakkında bir film: Bu sadece bir sinema yönetmeni hakkında bir film değil, aynı zamanda kendine gönderme yapan bir yönetmenle ilgili bir film".[2] Blokajı yaratan sosyal ve psikolojik güçler hakkında bir film çevirerek kendisini açığa çıkaran Fellini böylece, kendisini bir film yapmak için çaba içindeyken tıkanan Guido Anselmi'de yansıtır. Bu da tabii ki, Guido'nun aktrisleri bir bilim kurgu fantezisi için değil; yönetmenin hayatında rol alan babası, sevimsiz karısı, çıtkırıldım metresi, fahişe Saraghina gibi, önemli insanları oynamaları için seçtiği *8½*'un kafa karıştırıcı sahnelerini anlaşılır hale getiriyor. Filmde düşler, görüntüler ve hatıralar ile sergilenen içsel bakış, içsel gerçekliği tam olarak Guido'nun gördüğü şekliyle taklit etmeye kalkışmıyor, bunun yerine hayali bir film yapımcısının içgörülerini sunmak için aracını nasıl kullanabildiğini ona yardımcı olacak şekilde kompleksleriyle işleyerek betimliyor. Sonuçta *8½* , Guido Anselmi'nin iç ya da dış hayatını yansıtmaktan çok Guido'nun iç ve dış yaşamının filmsel ifadesini temsil etmektedir. Film, ne sadece yaşanan gerçekliğe ne de bir yönetmenin içsel fantezilerine benzer; parlak bir yönetmen olarak hem gerçekliği hem de hayali olan görsel olarak selüloit üzerine kaydederek anlatır.

Fellini'nin, Guido'nun fahişe Saraghina ile yaptığı haşarılıklarına ve bu haşarılıklarının haddini aşması nedeniyle, Katolik yatılı okulundaki rahip tarafından cezalandırılışına ilişkin çocukluk anılarının, samimi bir bakış ile sunuluşu (bu tartışma boyunca Saraghina sahnelerine işaret ediyorum) Fellini'nin; bu çocukluk anılarını -izleyicilerin "gerçekte" bir çocukken Guido'ya ne olduğunu filmin uylaşımsal geçmişedönüşlerinde gördükleri- tasvir etmekten nasıl kaçındığını gösterir. Bunun yerine, hatıra belli sürelerde, sembolik imalarla abartılmış, hicivli vurgularla süslenmiş ve uylaşımsal olmayan müzik, görüntü kullanımı ve kurgu ile, son derece stilize bir şekilde sunulmuştur. Bütün bu alışılmadık bölümleri aslında Guido Anselmi'nin travmatik çocukluk deneyiminin film üzerinden tekrar yaratıldığını görmekte olduğumuza dikkat çeker: sekans Katolik okulunda yetiştirilmesinin negatif etkilerinin izleri, tam olarak kendi gerçekliği değilse bile Guido'nun öznelliği üzerinedir.

1 Peter Bondanella, "The Cinema of Federico Fellini" 164-5.

2 Christian Metz, "Mirror Construction in Fellini's 8½ ", Film Language içinde, çev. Michael Taylor (New York: Oxford University Press, 1974), 234.

SARAGHINA SEKANSININ ANALİZİ

Bağlam ve Olay Örgüsü

Saraghina sekansı, filminin Katolik teması etrafında (yapımcısının ısrarı üzerine) Guido'nun danışmanı tarafından Katolik kilisesinden bir kardinal ile başlatılır. Konuşma boyunca kardinal Guido'ya filmi hakkında değil, kişisel yaşantısı hakkında, yönetmenin açıkça hiç memnun olmadığı sorular yöneltir. Guido evli midir? ("evet" diye yanıtlar) Çocuğu var mıdır? (önce "evet" ardından "hayır" diye yanıtlar) Kaç yaşında olduğunu sorar ("kırk üç" diye yanıtlar). Kardinal ardından Guido'yu ağlayan bir kuşu dinlemesi için yönlendirir. Guido, itaatkarca uyum sağlar, ama çok uzun süre değil. Eteğini dizlerinin üzerine çekmiş, sepet taşıyan tıknaz bir köylü kadın, dikkatinin dağılmasına neden olur. Bu şehvetengiz manzara Guido'nun cinsellikle dolu Sarahgina anısını üst seviyeden bir kilise görevlisinin huzurunda bile tetikler.

Ağlayan bir kuş sesinden, okul bahçesinde oynanan futbol maçında hakemlik yapan bir rahibin çaldığı kulak tırmalayıcı, sert bir düdük sesine geçilir. Guido, sekiz yaşlarında sahilde siyah eski bir evde yaşayan vahşi görünüşlü fahişe Saraghina'yı görmek için çıkacakları gezide arkadaşlarına katılmak üzere okul bahçesinden kaçar. Kadın para karşılığında dans eder, rumba ve striptiz arası bir dans gösterisi yapmaya başlar. Guido, arkadaşları tarafından kadınla dans etmesi için itilip kakılmaya başlar. Fakat kadın, Guido'yu havaya kaldırdığı anda, okuldan kaçak arayışındaki iki acımasız rahip görünür. Guido yakalanır ve cezasıyla yüzleşmek üzere okula geri götürülür. Başrahip, ofisinde işlediği bu suçun ölümcül bir günah olduğunu söylemektedir. Annesi, oğlunun yaptıklarının utancı içinde boğulmuş halde onu reddeder. Sınıfa, mankafa şapkası giymiş ve sırtında utanmasını gerektiren bir işaret asılı halde girerken görününce, Guido'nun okul arkadaşları haykırarak onunla alay ederler. Diğerleri akşam yemeği yerken ve kadınlarda karşı nefreti ile bilinen biri olan dindar Luigi'nin bir rahip tarafından yüksek sesle okunan hayatını dinlerken, Guido, acı içinde mısır taneleri üzerine diz çöktürülür.

Daha sonra Guido'yu meditasyon halindeyken mumyalanmış bir kadın azizenin kalıntısının yanında görürüz. Günah çıkarma sırasında Saraghina'nın şeytan olduğunu bilip bilmediği sorulur. Çilesi bitmek üzereyken belki de affetmesini dilemek için Meryem heykeli önünde diz çöker. Ama

kilisenin Guido'nun cinselliğini frenlemek için aldığı bütün önlemlere karşın, Guido suç mahalline geri döner. Deniz kenarında oturup şarkı söylerken görülen Saraghina tarafından sıcak karşılanır. Guido ve ortağı Daumier, restoranda Guido'nun filme dâhil etme niyetinde olduğu Saraghina sekansı hakkında tartışırlarken görülür. Yakınlarındaki bir masada Kardinal ve beraberindekiler oturmaktadır. Daumer, İtalya'daki Katolik bilinçle ilgili bir polemik geliştirmekten uzak, gerçek eleştirel bilinçle hiçbir ilgisi olmayan, sadece çocukluk anıları olarak gördüğümüz Saraghina sekansından şikayet etmektedir[1].

Fakat, Guido'nun hayatındaki bu olayın filmsel olarak hatırlatılma şekli eleştirinin sert dilini gizler. Fellini'nin bir röportajda söylediği gibi, bu sekans kısmen Katolik eğitimin olumsuz etkilerine temellenmektedir. Filmde gördüğümüz Katolik okul, Fellini'nin gençliğinde gittiği Katolik okulun bir modelidir. Bu okulun, "akıl yürütme tarzının belirlenmesinde önemli bir etkiye sahip olduğunu" iddia eder. Fellini bu disiplinin ortaçağa özgü olduğunu hatırlar...

> Küçük bir çocuk için (ben sadece sekiz ya da dokuz yaşındaydım) bizleri disipline ettikleri bu yol gerçekten çok sertti. Örneğin en sık verilen cezalardan biri mısır taneleri üzerinde bir saat boyunca diz üstüne çökmek idi ve bu oldukça can yakıcıydı. Erkek çocuklarını disipline etmek için kullanılan diğer zalimane yolları ayrıntılarıyla anlatan Fellini bu tür ağır cezaların ergen çocuklarda ciddi ruhsal sorunlara neden olabileceğini düşünür. Fellini, "nereye gitsem kaçamadığım, gerçekten hiçbir yere bırakamadığım suçluluk hissi muhtemelen bu okulda geçirdiğim 4-5 yılın gerçekliğinden türetilmiştir.[2]

Fellini 8½'ta, travmatik bir bölüm içinde, bu okulda geçirdiği dört ya da beş yılık bir süre üzerine yoğunlaşır. Her ne kadar Saraghina, Fellini'nin geçmişinde olan bir figür ise de ilişkisi nedeniyle rahipler tarafından hiçbir zaman cezalandırılmamıştı. Fakat Saraghina'nın okul ile kurgusal bağı, önemli bir duygusal gerçeği içerir: Fellini aşırı sıkı bir Katolik eğitimin, çocuklara kendi doğal dürtülerini özgürlük ile, cinsel hazzı ise suç ve ceza ile ilişkilendirmeyi

---

1 Fellini, çekici olmayan bir karakter olan ve filmi nahoş biçimde eleştiren Daumier aracılığı ile film eleştirilerini akıllıca yatıştırır. Robert Stam'ın, *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard* (New York: Columbia University Press, 1992) adlı kitabında belirttiği gibi, kurgusal dünyada işin eleştirisinin birleşmesi, birçok yenilikçi özbilinçli veya kendini yansıtan işlerin bir damgasıdır. Stam'ın 8½ üzerine yorumlarına bakınız (s. 155).

2 Suzanne Budgen, "Fellini" (London: British Film Institute, 1966, s: 85–6).

öğretebileceğini, bunun da onların yetişkinliğinde yaratıcılıkları ve seks yaşantıları ile ilgili sorunlara neden olacağını ima eder.

Mizansen ve Sinematografinin İfadeci (Öznel) Gerçekliği

Fellini, Katolik yetiştirme tarzının Guido'nun ruhunu nasıl zincirlediğini görsel olarak vurgulamak için, kilisenin baskıcı krallığına, Saraghina'nın açık, anarşik diyarını stilize ve abartılı bir şekilde sunarak karşı çıkıyor. İlk olarak Guido'yu bir çocukken gördüğümüzde, yatılı okulun yüksek duvarlarıyla kuşatılmış (bkz. Fotoğraf 1) ve uzakta beliren bir kilisenin ruhani liderinin heykelinin kolu ile çevrilidir (bkz. Fotoğraf 2). Saraghina'nın evi, tam tersine deniz kenarının geniş, açık bir alanındadır. Onun hakkındaki her şey, çılgınca taranmış saçları, çıplak ayakları, elbisesinden fırlayan göğüsleri; değişken ve çekincesiz davranışları gibi ögelerle açığa çıkarılmıştır (bkz. Fotoğraf 3). Guido'dan sonra gelen rahipler, doğumun yaşayan sembolleridir ve uzun siyah cüppeleri sahilin doğal coğrafyasıyla özellikle uyumsuzdur (bkz. Fotoğraf 4). Fellini Guido'nun tutuklanmasını kaba komedilerdeki gibi hızlı çekimle gösterir. Hızlı çekim, rahiplerin absürt mekanik hareketlerini, karikatürize edecek kadar abartır. Bu rahipleri sersem gibi gösterirken aynı zamanda şaşırtıcı bir güç ile donatır. Guido ilk başta onu soldan takip eden rahipten kaçar. İlk bakışta takipçisinden kurtulmuş gibi görünse de beklenmedik bir şekilde, geçişini engellemek üzere tamamen münasebetsiz biçimde film karesinde beliren ikinci rahiple çarpışır. Kilise, deniz kenarının sınırsız krallığında bile, engellemeyi ve sınırlandırmayı başarır.

Guido, okula döndüğü andan itibaren, denizin açık boşluğunun yerini, dar, penceresiz bir koridor alır. Rahipler tarafından kuşatılan Guido tam anlamıyla, bir mahkûma dönüşür. Saraghina, dansın hayat dolu maharetiyle ilişkilendirilirken; kilise, portreler ve heykellerin durağan formları ile yani ebediyen dondurulmuş ve sabitlenmiş hayat imgeleri ile ilişkilendirilir. Guido yargılanması için kulağından tutulup bir dizi portrenin bulunduğu bir koridordan geçirilirken, kilisenin sert adamı, suçlayıcı bakışlarıyla Guido'yu davasının görüleceği alana yöneltir. Guido'nun davacısı, portrelerin bulunduğu duvarda, sıranın en sonunda portrelerden birisinin esrarengiz bir şekilde canlandığı izlenimi yaratılması için fotoğraf gibi sunulur. Bu arada, bitişik nizam nedeniyle, adamın duvardaki resimlerden daha canlı olduğu güçlükle anlaşılmaktadır.



Fotograf 1: Guido yatılı okulun yüksek duvarlarıyla kuşatılmış (8 ½, 1963, Corinth Films)

Kamera bile okula döndüğü andan itibaren hareket özgürlüğünü kaybetmiş görünmektedir. Saraghina'nın, plajda dans ettiği gibi, kamera da, onun hareketlerini serbestçe izleyerek etrafta salınır, sadece ara sıra erken gelişmiş şehvetin bir parça korku dolu hayranlığı ile onu gözleyen oğlanların gözlerini taklit ederek anatomisinin en heybetli parçalarında duraklar. Okula dönüldüğünde daha çok durağan kamera pozisyonunu söz konusudur. Kamera hareket ettiğinde plajda olduğu gibi etrafta salınmaz, ama duvardaki suçlayıcı portreler, Guido'nun annesinin utancı, bir azizenin kadın bedeninden nefretin işlendiği bir ders objesi olarak tasarlanan çürümüş yüzü gibi acı veren nahoş durağan nesnelerin görüntülerini düz ve vakur bir biçimde aktarır. Saraghina sekansının bu kısmında kamera hareketleri, bir rahibin yüzünden bir diğerine hızlı çevrinmelerle karakterize edilir ve Guido'nun suçlayıcılarının yüzlerine odaklanarak yapılan hızlı ileriye zumlar, onların sözcüklerindeki zalimliği vurgular.

Saraghina sekansının en vurucu özelliklerinden biri, Fellini'nin mizanseninin kasıtlı stilizasyonudur. Örneğin Guido'nun annesi Guido'nun duruşmasında, kesinlikle Guido'ya tercih edeceği, etrafı hare ile çevrili küçük bir oğlan çocuğunun portresinin yanında durmaktadır (bkz. Fotoğraf 5). Mahkeme salonunda böyle bir portrenin varlığı, oranda gerçeğe aykırı olsa da simgesel iması açıktır: Böyle küçük oğlanlar sadece, duvarlarda asılı tablolarda idealize edilerek çizilmiş imgelerde sonsuza dek hapsedilmiş olarak bulunabilir. Bu sahnede

gerçekçilikten uzak olsa da sembolik bir vurguya yönelik birkaç diğer özellik daha yer almaktadır. Fellini'ye göre, duruşmadaki rahiplerin birkaçını, tıraşlı kafalarıyla kadınlar oynamaktadır ve erkek sesleri dublajda eklenmiştir. Suzanne Budgen'in, dikkat çektiği gibi, bu simgesel dokunuş, Guido'nun davalılarını, onu yakaladıkları gruptan çok daha az faziletli yapar[1]. Otuz yıl önce olmuş olan bir durum, geçmişedönüşle gösterilirken, hala genç bir kadın olması gereken Guido'nun annesi, gri saçlı yaşlı bir kadın tarafından canlandırılmaktadır. Fellini'nin Guido'nun annesinin geçmişteki çekimi, Guido'nun annesinin geçmişte olduğu gibi şimdi de kendisinden utandığı yönündeki hislerini göstermektedir. Guido tarafından içselleştirilen annesi tarafından suçlanması durumunun olumsuz etkileri filmin sonuna doğru Guido'nun basın toplantısında film hakkında sorulan sorulara yanıt veremediği için kendisini vurduğu sahnede gösterilir. Bu davranışının hemen ardından Guido'nun "nereye gidiyorsun, sefil çocuk?" diyen annesi görülür.

Saraghina sekansı hiçbir şey değilse bile, Daumier'nin sözleriyle söyleyecek olursak, İtalya'daki katolik deneyime ilişkin haksız eleştirel bir farkındalıkla bezenmiş nostaljik bir çocukluk hatırasıdır. Fellini, Guido'nun erotik dürtülerine kilisenin uyguladığı sert cezaların ve bir bakirenin ideal kadın olarak değerlendirilmesinin Guido'nun yetişkinlik hayatında tahrip edici, negatif bir etkisinin olduğunu ima eder. Kilise onu, erotik arzuları olan bir kadın için şefkat ve sevgi duygularını birleştiremez hale getirmiştir. Guido'nun karısı bir Madonna'dır. Ona duyduğu saygı karısını cinsel arzuları (ki kilisenin günah olarak belirlediği) tarafından lekelenmeyecek bir tabu nesnesi haline getirmiştir. Guido, kendisini kaplıca merkezinde ziyarete gelen karısıyla sevişmeyi çok yorgun olduğu gerekçesiyle sürpriz olmayan bir şekilde reddeder. Seks sadece kötü ya da bozulmuş ve dolayısıyla cehennemlik kadınlar için izin verilen bir şeydir. Guido'nun metresi, tombul, şehvetli Carla, Saraghina'nın evcilleştirilmiş ve rafine edilmiş -fakat fazlasıyla rafine edilmiş- bir tezahürüdür. Carla'nın daha çok Guido'nun karısı gibi davrandığı *8½*'un ilk bölümünün başlangıcında, Guido Carla'ya bir fahişe gibi bakmasını ve odaya yanlışlıkla girmiş gibi yapmasını söyler.

Guido'nun bakire Meryem önünde diz çökmesinden sonra, günah çıkartan papazın, Saraghina'nın bir şeytan olduğunu bilip bilmediğini sormasıyla, ince ve devingen bir sembolizm oluşur. Kamera bir süre bakire Meryem'in yü-

[1] Suzanne Budgen (1966). "Fellini." London: British Film Institute. 50–1.



Fotograf 2: Guido bir kilisenin ruhani liderinin heykelinin kolu ile çevrilidir (8 ½, 1963, Corinth Films).

züne odaklanarak durur, görüntü zincirlemeyle bir an için Saraghina'nın beton sığınağıyla birleşir (bkz. Fotoğraf 6). Ardından Guido, Saraghina'yı bir sandalyede yüzünü okyanusa dönmüş oturur ve tatlı bir ninni söylerken görür. Saraghina şeffaf beyaz bir eşarp giymiştir (Guido'nun hayallerinde gördüğü genç kadının saflığının bir imgesi olarak). Şeytaniden çok meleksi görünür, hatta belki her iki görüntüyü birden içerdiği söylenebilir (bkz. Fotoğraf 7) . Fellini, bakire Meryem imajı ile beton sığınağın görüntüsünü üst üste bindirip birleştirerek ve ardından Sarghina'yı hem vamp hem de ninni söyleyen ve Guido'ya şefkatle gülümseyen anaç bir figür olarak sunarak, kilisenin tam bir şeytan olarak yorumladığı fahişenin, Guido'nun filmleştirilmiş hatıraları içinde çocukluk travmaları için pozitif çözümleme yarattığı bir tezatlık kurar. Fellini'nin filminde, Guido bütün hayatına yayılmış kilise eksenli ruhundaki dağınıklılığı sağalttığını çıkarabiliriz. Bu ruh halini, Freud'un işaret ettiği "erotik hayattaki itibarsızlığın en yaygın hali" ya da sıkça söylendiği gibi Madonna-fahişe kompleksi olarak da ifade edebiliriz.[1].

[1] Sigmund Freud, "The Most Prevalent Form of Degradation in Erotic Life," *Sexuality and the Psychology of Love* içinde, Philip Rieff (Ed.). (New York: Collier Books, 1963, s: 58–70).

Fellini'nin Uylaşımsal Kurgu Tekniklerini Altüst Etmesi

Kurgunun kesin kuralları, anaakım kurmaca filmi izleyicisinin kesme ile dikkatini dağıtmayacak ve perde uzamına yönelimini kontrol etmeyecek biçimde sunulmaktadır. Film izleyicileri, eşlemeli kurgu (devamlılık kurgusuna gönderme yapar) aracılığıyla birleştirilen farklı çekimlerle filmi izlerlerken binlerce bitten ve selüloidin çeşitli ufak tefek parçalarından değil, dolayımlanmamış bir gerçeklik üzerinden yanılsamaya dâhil olmak üzere cesaretlendirildi. Modernist, kendine gönderme yapan bir sanat filminde temel amaç bu değildir. Fellini devamlılık kurgusunun kurallarına kısmen bağlı kalarak ama onları aynı zamanda kurnazca altüst ederek, filmin kurgusundaki kurnazlığına bilinçli bir şekilde dikkat çeker. Saraghina sekansı, Fellini'nin uylaşımsal kurgu tekniklerinin neşeli yıkıcılığının birkaç göz alıcı örneğini içerir.

Fellini, Saraghina sekansının başlangıcında Guido'nun okuldan kaçışını tasvir etmek için hareket ve yön eşlemesinin kurallarında ince düzenlemeler yapar. Birleşmiş çekimler içinde bir aktörün hareketi ve yönü eşleştirildiğinde beklenen etki; izleyicinin zihninde, çekimler arasında zamansal ve uzamsal devamlılığın olduğu yanılsamasını yaratmaktır. Fellini, Guido'nun hareket ve yönünü iki çekim içinde birleştirir fakat zamansal ve uzamsal devamlılıkta bir yanılsama yaratmaz. Guido'yu ilk çekimde çevreleyen bir heykel kolundan, çerçevenin sağına doğru koşarken görürüz, sonraki çekimde onu yine çerçevenin sağına doğru koşmaya devam ederken görürüz. Fakat ikinci çekimde Guido, arkadaşları ile birlikte birden bire duvarın diğer tarafına doğru koşmaya başlar. Guido'nun koşuşundaki hareket ve yönün mükemmel birleşimi, Guido'nun koşusuna son sürat devam ettiği izlenimini yaratır, fakat sahne ikinci çekimde radikal biçimde değişmiştir. Guido sihirli bir şekilde duvarı aşmış gibi görünmektedir. Özgürlük için hissedilen dürtü, bir rüyada olduğu gibi, bir oldu bittiye dönüştürülmüştür. Fellini'nin buradaki kurgusu gerçekliğin mantığını değil, arzulu ve hayalci bir aklın süreçlerini yansıtır.

Fellini, kâbusun mantığını yaratırken uylaşımsal kurgu kullanımında zaten ustadır. Guido'nun plajdan okula dönüşü, aynen kaçtığı gibi rahat ve çabuk olur. Saraghina, Guido'yu zevkin zirvesinde olduğu anlamında havaya kaldırdıktan sonra, Fellini, yaklaşmakta olan iki rahibin bulunduğu sahneyi Guido'nun kaçışı ile keser. Fellini, Guido'nun rahipleri fark edişini, Saraghina'dan çözülüşünü ve arkadaşlarından ayrılışını bize göstererek gerçekliğe



Fotograf 3: Saraghina hakkında her şey, çılgınca taranmış saçları, çıplak ayakları, elbisesinden fırlayan gögüsleri ve değişken ve çekincesiz davranışları gibi ona ait olan ögelerle açığa çıkarılmıştır (8 ½, 1963, Corinth Films).

taşıdığı bu eylemin etkisini seyreltmez. Bu eylemde daha çok, günahkâr hazların ardından gelen ürkütücü cezaların psikolojik mantığını vurgulamak üzerine yoğunlaşılır. Guido, rahiple komik çarpışması sonucunda yakalandıktan sonra, kamera, sağında bir rahip tarafından zorla refakat edilirken göstermek üzere harekete geçer. Harekette ve pozisyonda eşleme olan bir sonraki çekimde, Guido halen sağında bulunan bir rahibin refakati altındadır ancak mekân plajdan okula dönüşmüştür. Fellini'nin kurgusu, genç günahkârın hafızasında kilisenin cezasının seriliğini vurgulamak için, bir kez daha zamanı yoğunlaştırır ve ayrılmış boşlukları muntazamca birleşir.

Fellini'nin devamlılık kurgusunun yerleşik kurallarını yıktığı bir başka örnek de, Guido'nun, ibret olarak sınıf arkadaşlarının önüne getirildiği sahnede görülür. Guido arkadaşları tarafından yuhalanırken Fellini sahneyi aniden, bir tabaktan rahibin ellerine boşaltılan mısır tanelerinin yakın çekimi ile keser. Fellini birden bire kamerayı sınıftan, Guido'nun mısır taneleri üzerine diz çökmeye zorlandığı yemekhaneye geri çevirerek sahneyi tamamen değiştirir. Aslında bu eylemi sunarken uylaşımsal yöntem, uzun çekimle yemekhaneyi çekerek yeni bir mekan kurmak ve kesmeyle mısır taneleri detayına geçmektir. Fellini bunun yerine, Guido'ya verilen cezanın zalimliğine dahu



Fotograf 4: Rahipler uzun siyah cübbeleriyle sahilin doğal coğrafyasıyla özellikle uyumsuzdur (8 ½, 1963, Corinth Films).

çok vurgu yapmak amacıyla, bizim perdeye odaklanmamızı kolaylaştıracak çekimlere izin verir. Zaman ve mekanda bu beklenmedik, alışılmışın dışında, tedirgin edici değişim ve mısır tanelerinin çağrıştırdığı, travmatize olmuş çocuğun hislerinin görüntüsündeki tuhaflığın yol açtığı karışıklık cezanın hızlı ve acımasızca çekilerek deneyimlendiği bir olaylar zinciridir. Sonunda Fellini, filmde pürüzsüz bir devamlılık yaratmak için, çekimden çekime arka plan ile karakterlerin pozisyonlarını eşleştiren gerekli temel kuralı kasten gözardı ederek, film kurgusundaki uylaşımsal pratikleri altüst eder. Karel Reisz, *The Technique of Film Editing* kitabında şöyle yazar:

> Birden fazla açıdan çekilmiş bir sahnede, eğer oyuncuların arka plan ve pozisyonları her birinde aynı alınmış ise, çizgisel bir devamlılığın en temel gerekliliği, tek bir sahnenin iki ardışık çekiminin aksiyonlarının birleştirilebilmesidir... Açıkça, eğer bir odanın uzun çekimi, şöminede yanan bir ateşi gösterseydi ve onu takip eden çekimin ortasında, şömine boş olarak gösterilseydi, bu kesinti, yanlış bir izlenim yaratacaktı.[1]

[1] Karel Reisz ve Gavin Millar, "The Technique of Film Editing" (New York: Hastings House, 1968, s: 216–7).



Fotograf 5: Guido'nun annesi Guido'nun duruşmasında kesinlikle Guido'ya tercih edeceği etrafı hare ile çevrili küçük bir oğlan çocuğunun portresinin yanında durmaktadır (8 ½, 1963, Corinth Films).

Filmin bir araya getirilmiş selüloit parçalarından kurulduğu, arka plandaki nesneler çekimler arasında uyumsuz hale geldiğinde, seyircinin kurgusalın "gerçeklik" yanılsamasını parçalayarak farkedilebilir hale gelir. Fellini bu temel gerekliliklerı Saraghina sekansındaki pek çok sahnede defalarca ihlal eder.

Guido'nun, rahiplerin mahkemesi önünde göründüğü sahne, Guido'nun bakış açısından öznel bir çekimle başlar. Çerçevede dört rahip bir sırada oturmaktadır (bkz. Fotoğraf 8). Aynı çekimde kamera büyük masada oturan başrahibe doğru yatay çevrinmeyle geçer. Kesmeden sonra, "Bu ölümcül bir günahtır" diyen ilk rahip, orta boy yakın çekimle gösterir. Kamera sağa çevrindiğinde "Buna inanamıyorum" diyen ikinci rahibi gösterir. Biz doğal olarak ikinci rahibin yanında oturan üçüncü rahibi görmeyi beklerken kamera tekrar sağa döner; üçüncü ve dördüncü rahipler odanın en ucunda yer almaktadırlar. Birisi oturmakta diğeri onun yanında ayakta durmaktadır (bkz. Fotoğraf 9). Bütün odanın toplu bir çekimi olan bu sekansın son çekiminde dört rahip başlangıçta olduğu gibi bir kez daha bir sırada ve aynı konumdadır (bkz. Fotoğraf 10.) Birleştirilen çekimlerin uyumsuzluğuna son bir örneği, Guido'nun itirafı sahnesinde ortaya çıkar. Guido'nun günah çıkarma kabinine yaklaştığı andaki akış açısı çekimin-



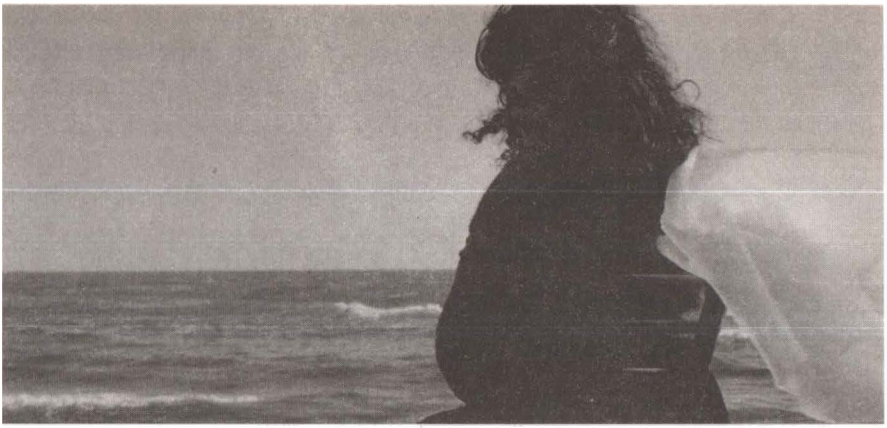
Fotograf 6: Bakire Meryem heykeli Saraghina'nın beton sığınağıyla birleşir (8 ½, 1963, Corinth Films).

deki arka plan ile oradan ayrıldığı andaki arka plan birbiri ile uyumlu değildir. Günah çıkarma kabini aynen kalmasına karşın, odanın mekânsal düzenlenişi ve mobilyaları tamamen değişmiştir.

Pek çok insan bir çekimden diğerine arka plandaki ya da oyuncuların birleştirilmesindeki uyumsuzluğa dikkat etmese de, bu tür çekimlerin, sonraki sürece açıkça işaret eden, bilinçaltı algılamaya yönelik bir etkisi vardır. Dolayısıyla Fellini, insanların ve nesnelerin yerleştirilmelerinde, geçmişlerini yansıtan ve belirsiz kılan hatıraların çarpıtıcı sürecini yakalar. Çekimlerdeki uyumsuzluğun bir diğer önemli görevi ise bizim bir hayat değil, bir film izlediğimiz farkındalığını yaratmalarıdır. Bu nedenle *8½*, Fellini'nin kurgudaki uyumsuzluklarına tamamen uygun, kurgu süreçlerinin öne çıktığı bir filmin filmidir.

Sesin Yaratıcı Kullanımı

İtalya'daki uygulamayı takiben, Fellini *8½*'un seslendirme işlemlerine sadece filmin tamamı çekildikten sonra ses efektleri, müzik ve diyalog ekleyerek yapmıştır. Sonradan seslendirme bir yönetmenin yaratıcılığına muazzam bir hareket, gerçekçi ve doğal ses kayıtlarındaki kısıtlamalara özgürlük, yeni kombinasyonlar ile ses kayıtları denemeleri, dikkat çeken şiirsel veya psikolojik efektler yaratma şansı verir. Yukarıda, Fellini'nin kafası tıraşlı kadınlar

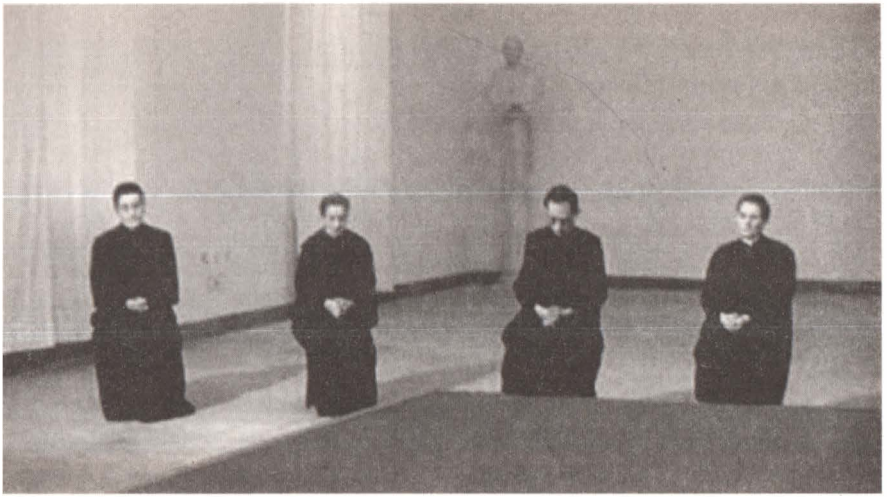


Fotograf 7: Saraghina şeytaniden çok meleksi görünür, hatta belki her iki görüntüyü birden içermektedir (8 ½, 1963, Corinth Films).

tarafından canlandırılan rahiplerdeki erkek sesi dublajının rahatsızlık verici etkisini belirttik. Ayrıca, Fellini Saraghania sekansında sonradan seslendirmenin avantajlarından da şakacı yaratımında da yararlanmıştır. Guido mısır taneleri üzerinde diz çökmüş haldeyken, kadınlardan nefret eden biri olan dindar Luigi'nin hayatını yüksek sesle okuyan rahibin sesinin Federico Fellini'nin sesi olduğu, Fellini'nin arkadaşları tarafından kolayca anlaşılabilirdi.[1].

Saraghina sekansındaki sesler, filmin ruh haline, atmosferine ve bölümün anlamına önemli bir katkı sağlamıştır. Daha önce, Fellini'nin Saraghina'nın yaşam alanı ile Guido'nun yatılı okulu arasında sert bir kontrast yaratan kamera hareketlerini ve mizansenlerini tartışmıştım. Ayrıca Fellini'nin sesle yaptığı manipülasyon iki yer arasındaki zıtlığı anlamlı kılmıştır. Saraghina'nın yaşam alanı, Saraghina'nın dansı, Nino Rota'nın melodik ve serbest akışa sahip bestelerine, denizin ritmik dalga sesi ile eşlik etmiştir. Deniz sesi ve müziğin birleşimi Saraghina'nın sembolik durumuna olumlu, esaslı bir hayal gücü olarak katkı sağlar. Kontrast içindeki okul sahnesi, sert veya rahatsız edici sesler eşliğinde sunulur. Örneğin Guido'nun okul geçmişedönüşlerinde olduğu gibi, tiz bir kuş sesinden kesinti olmadan okul müdürünün şiddetli, keskin düdük sesine geçilmiştir. Guido, zamanda yolculuk yaparken, okuldaki hayatının daimi davetçisi, baygın ve güçlü zil sesinin böldüğü, ölümcül bir

[1] Bu bilgi bana 1970'lerde, Fellini'yi kişisel olarak tanıyan Furio Colombo tarafından verildi.



Fotograf 8: Guido'nun mahkemesi başlarken kamera kadrajında dört rahip bir sırada oturmaktadır (8 ½, 1963, Corinth Films).

sessizlikle kuşatılmıştır. Guido'nun sınıf arkadaşlarının gürültülü kahkahası aptal şapkasını, onlardan önce giydiğini gösterirken, Guido'nun utanç ve aşağılanmasını abartır.

Fellini uylaşımsal kurgu tekniklerini yıkarak beklenmeyen ve şaşırtıcı etkiler yaratmıştır. Ayrıca uzun zamandır yerleşik hale gelmiş görüntünün ve sesin birleşimine ilişkin kuralları altüst etmiştir. Bunu nasıl yaptığını tam olarak göstermek için, geleneksel kurmaca filmlerde görüntülerle bağlantılı olan sesin farklı kullanım (söz, ses efektleri ve müzik) yolları arasında bir ayırım yapmak gerekmektedir. Geleneksel kurmaca filmlerde ses, *diegetic* veya *nondiegetic* olarak ikiye ayrılır. *Diegetic* sesin, kaynağı sahnede görülebilir veya ses filmin yaratıldığı hayali dünyadan gelir. Bizler asla rahiplerle götürüldüğü odada, Guido için çalan zil seslerinin kaynağını göremeyiz, ancak örneğin, dekor bir kilise okulu gibi kurulduğu için zillerin çalması akla yatkın gelmektedir. Bu yüzden yukarıda tartışılan pek çok ses efektinde olduğu gibi, denizin sesi, rahibin hışımla çaldığı düdüğün nahoş sesi ve tabii ki bütün diyalogda olduğu gibi zillerin sesi *diegetic*dir. Buna karşılık *nondiegetic* sesin, filmin kurmaca dünyasında bir kaynağı yoktur. Yönetmen tarafından, atmosfer yaratmak veya bir şekilde hareketin dramatik anlamını arttırmak için eklenir. *Nondiegetic* ses en çok müzik biçimde yer alır. Örneğin bir çift öpüşürken



Fotograf 9: Kamera tekrar rahiplere çevrildiğinde, rahipler odanın en ucunda yer almaktadır (8 ½, 1963, Corinth Films).

müzik yükselir, bu sırada arkada müzik yapan bir orkestra görmeyi beklemeyiz; tıpkı Saraghina plajda dans ederken müzik yapan müzisyenleri görmeyi beklemediğimiz gibi. Biz, bir alışkanlık olarak müziğin *nondiegetic* olduğunu kabul ederiz.

Uylaşımsal filmlerde *diegetic* ve *nondiegetic* sesler arasındaki fark açık seçiktir. *8½*'de Nino Rota'nın müziği, olağandışıdır çünkü Rota, sesin *diegetic* ve *nondiegetic* kullanımı arasında sınırları bulandıran kullanımı ile dikkat çeker. Böylece, sözde *nondiegetic* olsa bile kurmaca dünyada hiçbir kaynağı olmayan plajdaki müzik ve Saraghina'nın dansına oğlanların âlkış ve paldır küldür dans gibi hareketlerle verdikleri tepki, film müziği ile ortak bir biçimde -müziğin, *diegetic* olduğu yerlerde- müziğin temposunun ritmi birden değiştirilir. Saraghina da, plajda çerçeve-dışında bir orkestra çalıyormuş gibi, *nondiegetic* müziğin ritimde dans ederken görünür.

Fellini'nin kurgu ritimleri, gerçek eylemlerin yer aldığı filmlerden ziyade çizgi filmlerdeki gibi müzikal bir ritmi andırırcasına bilinçli olarak ayarlanmıştır, öyle ki sıklıkla müzikteki her vuruş kesmenin "vuruşuna" karşılık gelmektedir. Örneğin, Fellini'nin günahkârın peşindeki rahiplerin çekimine geçmek için Saraghina'nın Guido'yu havaya kaldırdığı çekime kesme yaptı-

ğında olduğu gibi; seste, temel Saraghina temasında yer alan müzikal bağlantıya ilişkin bir değişiklik de vardır. Öncelikle, bu bağlantı Saraghina'nın son derece provakatif hareketleri ve baştan çıkarıcı oyunları ile ilişkilendirilmiştir. Aynı müziğin, cesede eşlik ettiği anda, rahiplerin uygunsuz hareketleri, ses ve imge arasındaki birliktelik, kilisenin adamlarını bütünüyle daha çok bastırılmış ve komik gösterir.

Guido cezalandırıldıktan sonra tekrar Saraghina'yı görmeye geldiğinde, Saraghina'yı deniz kıyısında oturmuş, daha önce dans ederken çalan müziğe çok benzeyen bir ninniyi mırıldanırken bulur. Garip ve esrarengiz bir etkisi olan *diegetic* şarkı ile önceki *nondiegetic* müziğin yansıması, *diegetic* ve *nondiegetic* ses arasındaki sınırların bulanıklaştırılmasının sonucudur. Bu kategorilerin bulandırıldığı başka bir örnek, sekansın sonunda Guido'nun senaryoda birlikte çalıştığı sadece bizim tanıklık ettiğimiz Daumer sahnesinde, Daumer Saraghina sekansını acımasızca eleştirirken ortaya çıkar. Onun homurdanan sesi gibi, Guido'nun çocukluk masumiyeti ve yaratıcılığıyla ilişkilendirdiğimiz bir temayı; filmin görkemli finaline denk düşecek şekilde ayarlanan "*Ricordo d'infanzia*"yı piyano ile çalınırken duyarız. Müzik burada, pür *nondiegetic* olabilirdi: Daumier'in nahoş entellektüel sözcüklerine nazik bir karşılık olan sevimliliği, Guido'nun tekrar yaratılan çocukluk hafızasına Daumier'in getirdiği acımasız ve anlayışsız eleştirisini tümüyle kabul etmediği noktasında izleyiciyi bilgilendirir. Ama müziğin, Guido ve Daumier'in yan yana olduğu bir lokantada bulunması hayli olası olan bir piyano ile çalınması nedeniyle, müzik hem *diegetic* olabilirdi hem de gerçek. Daumier, sekansın sonunda bir piyano eşliğinde yürür. Fellini böylece *diegetic* ve *nondiegetic* müzik arasındaki farkı flulaştırarak, sadece bu sekans içinde değil, tüm film boyunca dikkatimizi müzikal düzenlerin çalışmasına çeker. Bu filmin kurgusu gibi alışılmışın dışındaki müzikleri, görüntüleri, sitilize mizanseni ve açıkça kendine gönderme yapan sembolizmi, bize *8½*'un bir filmin filmi olduğunu hatırlatır.

Filmin mutlu sonunun, olasılıksız ve inanılmaz olduğunu iddia eden eleştirmenler, *8½*'un konusunun kendini analizin zaferi değil, sanatın zaferi olduğunu takdir etmekte başarısız olur. Filmin konusu, olduğu gibi yaşam değildir, ama uydurulmuş çatışmalar dışında bir büyük başarının ve yaşamın başarısızlıklarının hayal gücünün yaratıcı becerisidir. Daha önceden ayarlanmış tatlı müzik ile masumiyet ve uzlaşmanın güçlü imgeleri, hayal gücünün zaferinin açıkça sembolik bir şekilde kutlandığı final, *arı film* büyüsüdür. Yö-



Fotograf 10: Bu sekansın son çekiminde dört rahip başlangıçta olduğu gibi bir kez daha bir sırada aynı konumdadır (8 ½, 1963, Corinth Films).

netmen, ruhuna işledikleri çatışan çıkarları yüzünden onu çılgına çevirme potansiyeli olan herkesle -ailesi, teyzeleri, okuldan rahipler, yapımcısı, kardinal, karısı ve metresi- sevgi dolu bir kabullenişle, el ele verdiğinde, Fellini çelişki ve yaratıcılık arasındaki ilişkiyi onaylar. Guido'nun çatışmaları, hayat içerisinde çözülmesi olanaksız olabilse bile, film sanatının cezbedici dairesi üzerinde konuşulabilir, yüzleşilebilir ve hatta neşeli bir şekilde çözüme ulaştırılabilir. Filmin mutlu sonunun, Hollywood'un klasik gerçekçiliğinin alışılmışlığı ile uzlaşması inanılmaz görülebilir. Kendine gönderme yapan modern sanat sinemasının peri masalı bir final olarak mükemmel bir şekilde işler.

Çeviri: Merih Taşkaya
Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi

ESTETİĞİN POLİTİKASI VE GÜNÜMÜZ TAYLAND SANAT SİNEMASI[1]

Noah Viernes

Özet

Sıklıkla "Tayland yeni dalgası" olarak adlandırılan film hareketi, benim Jacques Ranciere'yi takip ederek estetiğin politikası olarak adlandırdığım, siyasi, sosyal ve kültürel temsilin uylaşımsal rejimlerindeki bir kopuş vasıtasıyla Tayland toplumuna yeni yaklaşım yöntemleri sunmaktadır. Biçim anlamında, 20. yüzyıl film tarihinin temsil alanındaki önceki kopuşlarından türeyen bu özel film hareketinin, radar dışında kalan üslupçu toplulukların daha geniş yazınsal ve politik güdülenmeleri ile bağlantı sayesinde, fakat aksi bir istikamette, başka türlü bir monolitik hâl kimliğini mümkün kıldığını iddia ediyorum. Aşağıda, yeni dalga içinde sayabileceğimiz filmleri kısaca tanıtarak, bu filmlerin Tayland dışındaki benzer hareketlerle olan bağlantılarına, disiplinlerarası çalışmalar için sunduğu çıkarsamalara ve yeni dalgayı kolaylaştıran yapısal ve altyapısal koşullar ve ilişkilere dair genel bir bakış geliştiriyorum. Çalışmamı, genişletilmiş bir Tayland yorumlayıcı topluluğunu yönlendirmek vasıtasıyla, Tai uzamı çalışmaları için yeniden düzenlenmiş bir metodoloji önererek tamamlayacağım.

Wisit Sasanatiengs'in *Tears of the Black Tiger* (2000) filmi, ortaya çıktığından beri, Tayland filmi sanat ile eğlencenin yeni bir "stilistik" kavşağına ulaştı. Wisit'in ilk iki filmi olan *Tears of the Black Tiger* ve *Citizen Dog* (2004) abartılı renk düzenlemeleri, tuhaf karakter özellikleri ve aralara serpiştirilmiş

[1] Viernes, N. (2007). The Politics of Aesthetics and The Contemporary Thai Art Film. *Explorations*, 07 (1), 37-45.

komik diyalogları kullanır. Diğer Tai auteur Pen-ek Ratanaruang'ın *Last Life in the Universe* (2003) filmi ise tersine, sakin fakat trajik, dilsel anlamda ayrıksı ama görsel olarak etkileyici, müzikal ve sinematografik olarak da destekleyici bir filmdir. Birleştirilmiş efektler, ışık hızıyla işleyen Bangkok'u huzur içerisinde gösterir. Apichatpong Weerasethakul'un *Mysterious Object at Noon* (2000), *Blissfully Yours* (2002) ve *Tropical Malady* (2004) gündelik yaşamı dikkate alarak, Tai peyzajının coğrafi çeşitliliğini araştırır. Bu üç Taylandlı yönetmenle birlikte, ideal bir film dünyası duygumuzu yitirir ve onun yerine, daha sahici zaruretler ve gündelik sorunlar dünyasına çekiliriz; böyle olduğu halde bu yönetmenler, yenilikçi teknik araçlar sayesinde çeşitli film dünyalarını ustalıkla işleyebilecekleri hususundaki becerilerini de gösterirler. Başka bir deyişle; bizimkine formül yapısı bakımından değil sadece bağlamsal olarak benzeyen bir dünyayı dekore etmek için, kamera arkasındaki yapıcı bir dehayı teyit ederler. Nesneler güpegündüz havada yüzer, muhtelif zamanlar bir araya gelir, göklerden motosiklet kaskları yağar, radyolar şimdiye kadar saklanmış bir tarihle ilgili haber geçer ve doldurulmuş hayvanlar sigara içer. Bu anlamda, Tayland'da yeni oluşan sanat sineması hem eğlendirici hem de ilgi çekicidir.

Tai yeni dalgasının ufkunu kısaca özetlemeye çalışırken, bu konuyla ilgilenmemdeki niyeti ve bu hareketin disiplinlerarası çalışmalardaki yeni metodolojik yönelimler için sunduğu imkanları açıkça belirtmek isterim. 2001 yılında, Tayland'da yabancı film tüketiminin altyapısı ve mimarisiyle ilişkili olarak ilk büyülenmeyi yaşadım ve bunun özellikle, daha önceki yaşadığım yer olan New York'ta alıştığım izleme deneyiminden ne kadar farklı olduğunu gözlemledim. Jatuchak Market olarak bilinen Asya'nın en büyük açıkhava pazarlarından biri, küçük kutularda Taice-altyazılı Jean Luc Godard'ın *Serseri Aşıklar* (*À bout de souffle*, 1962), Francois Trauffaut'nun *Dörtyüz Darbe* (*Les quatre cents coups*, 1958) ya da Federico Fellini'nin $8\,^{1}/_{2}$'u (1963) gibi sanat filmleri satan, büyülenmiş film meraklılarının her Cumartesi film almak için damladığı, küçük bir baraka barındırıyordu. Sanat filmleri stoğu yabancı "klasiklerle" sınırlı görünse de, itibar bakımından bu dükkan, Batıdan gelen diğer ürünlerle yani Tai sineplekslerinde hegemonik pozisyonda olan Hollywood ile yarışmaktaydı. Jatuchak'ta sergilenen Fransız yeni dalga sinemasının kendisi, klişe Hollywood formüllerinden ve geç 1950'lerin tahmin edilebilir Amerikan sitilinden bir kopuştu ve bugün Tayland da dahil olmak üzere, neredeyse dün-

yanın her köşesindeki izleyiciye ilham vermeye devam etmektedir. Fakat bu tür film hareketlerinin ancak sağduyulu film meraklıları tarafından aranıp bulunduğu ve anaakım Tai film izler kitlesi için uygun olmadığı görülmektedir.

Aşağıda, Güneydoğu Asya çalışmalarıyla ilişkilendirerek, Tai filmlerinin, siyaset bilimi, toplumsal kuram ve film çalışmaları içinde incelenmesinin yararı kadar yakın dönemin Tai filmlerinin politik imalarını ve hakim temsil biçimleri ile rekabet etme yöntemlerini de tartışacağım. Eylül 2002 civarlarında, Apichatpong'un *Bilissfully Yours*'unun (2002) VCD versiyonuna tesadüfen rastladığımı ve Tai demografisinin heterojenliği ve çeşitliliğinin böyle yeni ve yaratıcı bir şekilde filme alınmasını takdir ettiğimi hatırlıyorum. 2004 yılında Tai/Burma sınırındaki politik olaylar konusundaki araştırmamı gerçekleştirmek üzere iki yıl sonra geri döndüğümde, ön planda Burma diasporasındaki Tai kesişme noktalarının olduğu bir Tayland tasavvuru bulmak için Apichatpong'un daha önceki çalışması *Mysterious Object at Noon* (2000) ile birlikte bu filmi de yeniden keşfettim. Apichatpong'un objektifi, Tayland'a ve ulus-dışı bağlantılarından soyutlanmış *khwaam pen Thai*'ye (Tai olmak) dair basitleştirilmiş nosyonlara meydan okuyor gözükmekteydi.

Bu filmler benim görmezden geldiğim temel bir konuya özellikle dokunuyordu. Özellikle Alan Çalışmaları perspektifinden, sadece belirli bir alanla ilgilenen çalışmalarda gözden kaçırdığımız şey nedir? Çağrıştırdıkları görüntü kümeleri aracılığıyla, ulusal uzamın sinemasal gösterimleri buna nasıl bir katkıda bulunmaktadır? Tai filmi için yeni dalga basitçe yeni bir bakış tarzı demektir. Bangkok Lido, House ya da Siam Theater gibi Bangkok'da bulunan sinemalar, film vakıfları, kütüphaneler ve film arşivleri ya da filmlerin kitlelere dağıtıldığı diğer yerler (yani Tayland'daki bütün sinemasal tüketim alanları) Tailere ve burada yaşayan yabancı izleyicilere sanat filmi gösterilmesi için gerekli altyapıyı desteklemektedir. Tai sanat filmlerinin, bu yerlerde deneyimlenmesi sayesinde, küresel sinema izleyicisi tarafından bu noktaya kadar geniş ölçüde görmezden gelinen yaratıcı derinliği ve orijinalliği anlaşılabilir. Bir filmle ilgili eleştirel ölçütleri bir avuç batılı klasiğe dayanan Bloomington'daki Indiana Universitesi'nde devam ettiğim çeşitli film tarihi ve kuramı ile ilgili kursları anımsayarak, yeni yerlerdeki yeni dalgaların küresel sinema konusundaki algımızın genişlemesi konusunda işe yarayabileceğini umut ediyorum. Ayrıca, akademik metinlerin Tayland'daki modern hayatın yeni ve yenilikçi sinemasal görünümlerini değerlendirmedeki başarısızlıklarından dolayı, zu-

hur etmekte olan Tai bakış açıları, Güneydoğu Asya çalışmaları gibi görsel olmayan disiplinler (*non-visual disciplines*) tarafından gözden kaçırılıyormuş gibi görünüyor. *Tropical Malady* (2004) ve *Invisible Waves* (2006) gibi yakın dönemdeki Tai sanat filmleri Tayland'da sadece sınırlı bir yerel gösterime ulaşırken, Tayland'ın daha çoğulcu bir imajının yaratımı ve biçimlendirilmesi çin altyapı genişletilmiştir. Bu makale bir filmin ve onun öneminin sıklıkla bir hareket içinde anlaşılabileceğini; ve yapım, izleme ve harekete atıfta bulunulmasının ampirik bir süreç olduğunu savlamaktadır. Aşağıda çoğu kişi tarafından Tayland yeni dalgası olarak adlandırılan hareketin bazı toplumsal, siyasi ve kültürel imaları arasındaki ilişkiyi göstereceğim.

Film, Toplumsal Kuram ve Alan Çalışmaları

Jean-Jacques Rousseau'nun 18. yüzyılda yazdığı "Dillerin Kökeni Üzerine" adlı makalesi ve daha yakınlarda Fransız teorisyen Jacques Ranciere'nin (2004) film üzerine yazdıklarından, anlam üretimi ile ilgili açıklamaların estetiğin siyasası ile yakından ilişkili biçimde ale alındığı söylenebilir.[1] Ortak bir temelde buluşabilmek adına insanların nasıl rıza-yönelimli amaçlarla iletişim kurduklarını hatırlatan aşırı-teorize edilmiş yoldan (örneğin Jurgen Habermas[2]) saptığında, insan, birbirleri ile bağlantı halindeki farklı "estetik" toplulukların işleyişi ve nihayetinde -bağlantılı kalmalarına rağmen- farklılaştıkları, biçim alanına bakmakta daha özgür olur. Bu topluluk-yönelimli gruplaşma (görüntülerin tahrip edici görkemi, çoklu-bağlamsal çerçeve, daha önceden görünmez olan yeni şeyleri çıkarmamıza ve hissettmemize imkan

---

1 Bakınız-Rousseau, Jean-Jacques. *Essay on the Origin of Languages*. Chicago:University of Chicago Press, 1966; ve Ranciere, Jacques. *The Politics of Aesthetics*. London: Continuum, 2004. Rousseau hakkında değinmek istediğim iki nokta var. Birincisi, Rousseau bir iletişim ve işleyim aracı olarak dil çalışmasına yaklaşma biçimimiz geniş ölçüde hatalı yorumlandığını göstermiştir. Dil "konuşmacı" ve "işitici" arasında bir ilişki (çok daha analitik bir felsefi konuşmaya götürdüğünden) değil, fakat taşıyıcı ve kendilerine bir şeyler taşman (iletilen, açıklanan vs.) öznele(ler) arasındaki bir ilişkidir. Bu içinde dilin merkezi bir analiz zemini olduğu siyasetin kapsamını genişletir. Taşıyıcı örnekleri, çağdaş bir manada, müzisyen, film yönetmeni, topluluk radyolarının "sesi," belirli bir siyasi tartışmanın söylemi, belirli bir politikacıyı kuşatan söylem vs.'yi de kapsayabilir. Bu anlamda, bağlam ve dil kullanımı merkezidir: " insanın sadece bir arkadaşıyla, birinin eylemde bulunabilmesine ve diğerinin hissedebilmesine aracılık eden iletişim araçları varsa, sahip olduğu fikirler ne olursa olsun en nihayetinde iletişimi başarmış olur (10)". Başka bir yerde de Rousseau "sesin esinsel alçalıp yükselmeleri yerine, dilimiz sadece şeytani sahiplenmeler için ağlamaya izin verir (50)." demektedir.

2 Habermas, Jurgen. *On the Pragmatics of Communication*. Boston: MIT,1998

veren yöntemler, sanat ve filmler gibi anlatıcısız (*non-vocal*) anlatım formlarının çeşitliliği vb.) altüst eder, aşılar, üretir ve sonuç olarak anlama şekil verir. Katı mekan-bazlı hipotezlerle kodlayarak ya da kod açımlayarak "Tayland"ın ne anlama geldiğini yorumlamak yerine, onların bu yeni imgelerle ilgili estetik terimler aracılığıyla bunu nasıl anlamlandırdıklarının bir tanımını yapmayı deneyebiliriz. Grup çoğulluğu, Yeni Tai filmlerinde tasvir edilen çeşitlilik, uzun bir dönem Tai olarak yansıtılmış görsel kimliğin sökülüp çıkarıldığı yere nasıl sıkıştırılabilir? Yeni sinematik gösterimler eski temsil kavramı ile nasıl rekabet eder? Anlamın çoklu alanlarını çapraz kesen filmdeki belirli bir görüngü ile ilgili terimlerin tasnif sistemini nasıl yaratabiliriz: Auteur, akademik disiplin, film izleyicisi, yurttaş ya da göçmen, temsil edilen gibi...

Burada film ve yaratıcısı, Tai uzamının uylaşımsal nosyonlarını gösteren ve pekiştiren, tekrarlarla dolup taşan yorgun mecazlardan kaçınmaktadır. Film, edebiyat ve estetik üretimin diğer araçları, tanımlamanın normatif pratiklerinden ayrılmak ve/ya uzaklaşmak yoluyla, uzamı yeniden bölebilir. Bu, sembolik kodlar ve sınıflandırma aracılığıyla, bir birlik atfedilmiş olan uzamın çeşitliliğinin yeniden inşa edilmesi meselesidir. Basitçe, bir kişi Tai uzamı hakkında araştırma yaptığında verilecek yanıtların çeşitliliğine açık olmalıdır. Böylece, meşhur Tai film yönetmeni Apichatpong Weerasethakul'un iddia ettiği gibi:

> Her şey filmlerle ilgilidir. Mimarinin kendi hikayesi vardır, o sadece hikaye anlatmanın diğer bir yoludur. Mimari bir kişinin uzamı ve zamanı kullanarak sanatı deneyimleme biçimi aracılığıyla nitelenmiştir. Onda da sinemaya benzer bir şekilde bir noktadan diğerine yürümek söz konusudur. Aydınlatma, gölge ve uzam duygularımızın ve aklımızın hikayelerine dairdir. Bazı mekanlar içine giren kişilere o mekanın falanca amaç için yapıldığını hissettirmezler; ve ziyaretçileri bu mekandaki, tümünü doğal olarak yapacağımız biçimde hazırlanmış faaliyetlere dahil etme yetenekleri vardır. Tıpkı insanlar gibi, her insanın bir hikayesi vardır. İnsanlar bir ilişki içinde farklı tepkiler gösterirler. *Bir yerlere gitmek bize farklı duygular ve ortamlar yaşatır ve her bir uzama farklı tepkiler veririz. İlk başladığımda, bu medya formunu (film) anlamaya ve yapabileceklerini öğrenmeye çalışmıştım.* Yeni bir yapı yarattım, bu yüzden de o yapısalcı terimlerle kendini göstermektedir. *Apichatpong Weerasethakul*[1]

[1] Vurgu bana aittir. Bkz. Thunska Pansittivorakul. "A Conversation with Apichatpong

Apichatpong konvansiyonel film biçeminden kopuş aracılığıyla uzamın potansiyelinin farkına varmıştır. Tai filmleri, Apichatpong ve benzer estetik deneyimlere sahip diğerleri sayesinde, Tai uzamının derinliğini artırmaya ve yeniden tahayyül etmeye önayak olmuştur.

20. yüzyıl boyunca süren hareketler, özellikle de Fransız yeni dalgası olarak bilinen 1950 sonları ve 1960 başlarındaki Paris-merkezli film hareketi, kanaatimce, kendi estetik topluluklarının yaratıcılığını ve gücünü kullanmıştır. Görüntüler değişir. Sosyal alanda üretilen değişimler ve anlam üretiminin temelini oluşturan ilişkiler, akademisyenlerin, akademik olarak tasarlanan ve kabul ettirilen sınırlara, onları aşarak ötesine geçecek biçimde bağlantılı estetik toplulukların üretimi ve idamesini araştırma yeteneğine sahip alan çalışmalarını yeniden tahayyül etme işine dönmeleri gerektiğini ileri sürer.

Coğrafi ve kültürel olarak ayrışmış sanatçılar, küreselleşmiş estetik bağlantılar sayesinde birlik kazanmış gibi görünen yazınsal ve sinemasal projelere katkıda bulunurlar. "Tai yeni dalgası" gibi bütünlüklü bir kavramdan çıkar sağlayan festivaller ve film marketleri gibi bağlantılar, konvansiyonel olmayan film yönetmenlerinin daha geniş oranda tanınmasına yardımcı olur. Filmin uluslararasılaşmasının, film yönetmenlerini, yerel gişe başarısı sağlayan gösterimlerin sıklıkla anahtar unsuru olan ulusal kimlik anlatısından ve ulusal izleyicinin beklentileri tarafından hakimiyet altına alınan yerelleşmiş uylaşımlardan özgürleştirme potansiyeli vardır. Çağdaş Tai film yönetmenlerinin bu tarz bir estetik topluluğa katılmalarını umut ediyorum; çünkü o, yorumlama bakımından önemli olan bulvarları, geleneksel yaklaşımlar tarafından yasaklanan bir yolu aydınlatmaktadır. Bu filmleri sadece Güneydoğu Asya Çalışmaları bağlamında ya da Tai siyaseti veya estetiği terimleri ile yorumlamak yeterli değildir. Onun yerine bu filmler farklı zamanlar ile uzak mekanlar arasındaki daha geniş bir ilişkiler resmini işaret eder. Diğer bir deyişle, yeni Tai sanat filmlerindeki örtük meseleleri anlamak, geniş yorumlanmış sinema tarihindeki problemin nasıl çerçevelendirildiğini anlamaktır. Bu sebeple, geçmişteki sinemanın kanonik yeni dalgaları ile bu seçilmiş filmler arasındaki benzerliği vurgulamak için Tai sanat sinemasında "yeni" olanı, "Tai yeni dalgası" olarak ifade etmeyi seçtim. Tai sinemasının verimli bir ana-

Weerasethakul." Criticine. http://www.criticine.com/interview_article.php?id=24. 29 Nisan 2006.

lizi, sinemanın küresel tarihine aşina olmayı ve hem zaman, hem de uzamdan koparılmış bir yaklaşımı gerektirir.

Tai sanat sinemasını Güneydoğu Asya Çalışmaları bağlamından çıkararak ele almak çeşitli özgürlükler sunar. İlk olarak, bu zamana kadar dışarda bırakılan (bu dışlamanın kanıtı olarak, Criterion Collection Films'in Batı-merkezli seçkisinde hızla bir tarama yapmak yeterlidir) Tai sinemasının mirası olan bir katkının ve yeniliğin tüm bir film kanonuna da bir katkı olduğunun farkına varırız. İkinci olarak, tekil bir sosyal grup ve mekan-merkezli bir bağlamla sınırlı (Alan Çalışmalarının olmazsa olmazı) bir çalışma yerine, altyapı ile biçim arasındaki küreselleşmiş bağlantıları inceleme özgürlüğü kazanırız. Örneğin 1958-62 yılları arasında, dünya çapında tanınan iki film *auteur*'ü olarak Godard ve Resnais'nin Fransız sanat filmleri; yeni, daha edebi anlatım biçimlerini benimsemek suretiyle, usule uygun anaakım film estetiğinden ayrılmıştı. Anlatı içindeki görsel "atlamalar" yoluyla, geleneksel hareket halinde eşlemeli (*match-on-action)* zaman sıkıştırmalı *(time-compression*) çekimleri bozan atlama (*jump-cut*) gibi kurgu teknikleri, Fransız sinemasını devrimcileştirmiştir. Alain Resnais'nin —*Hiroshima Mon Amour*'da iki kahramanın empatik deneyimlerine dayanan— zamanı yeniden düzenlemesi, Alain Robbe Grillet ve Marguerite Duras gibi romancıların Fransız edebiyatında gerçekleştirdikleri edebi yeniliklere selam gönderir. Bütün bu dönüşüm, savaş sonrası Batıda, çoğul insanlık halleri tarafından bozulmuş modern bir belirsiz tarzın arka fonu oluşturduğu bir ortamda yer almıştır. Aşağıda, az önce özetlediğim bu varsayım ile yakın dönem Tai sanat filmleri arasındaki formüle dayalı benzerliklerin bir değerlendirmesini yapacağız.

Yeni bir Tai Sinemasını Konumlandırmak: Yeni Auteurler, Yeni Hikayeler

> Eğer bana Wisit'in [Sasanatieng] Tai filmleri yapıp yapmadığını soracak olursanız, zannedersem onların hiç "Tai" filmi gibi görünmediğini söylerim. Birçok bölümü Fin filmlerine daha çok benziyor ve tabii ki Japon filmlerine de. Fakat Wisit'in filmleri baştan sona "Wisit" filmleri olduğuna göre, niçin dert ediyorsunuz? İşte benim önemini vurgulamak istediğim nokta burası. Onun filmlerinden biri; gösterime girdiği zaman her seferinde heyecanlanıyorum; çünkü hem imgelemi hem de kimliği kesinlikle ona aittir. Bunlar beni filmin Tai olup olmadığından daha fazla heyecanlandırıyor. Bu tür

şeylerle ilgilenmiyorum ve buna çok fazla eleştirel ehemmiyet göstermemiz gerektiğini düşünmüyorum. Pen-ek Ratanaruang.[1]

Son dönemdeki Tai filmlerinin form ve biçemine ve bir "Tai" ya da "auteur" tarafından yaratılmış olarak görülmeleri gerekip gerekmediğine geri dönersek, abartılı bir ses düzeyine karşılık, sanat filminde melodi çalmak biçiminde tanımlayacağım şeye odaklanabiliriz. Yine de alternatif sinemanın geniş tarihi üzerine, yeni dalga sineması üzerine düşüncelerimiz, yeni Tai filmlerindeki kırılmaları, yön değişikliklerini ve tarihsel benzerlikleri netleştirmeye yardım eder. Bu şekilde Apichatpong Weeretsakul'un filmlerinin kilit özelliklerini ve üzerindeki etkileri daha iyi çıkarabiliriz. Jean Luc Godard'ın *Une Femme est Une Femme* (Kadın Kadındır, 1961) ya da *In Praise of Love* (Aşka Övgü, 2001) gibi filmlerinde olduğu gibi, Apichatpong'un karakterleri de filmin öyküsünde, sahip oldukları ilişkilerin —onların ve bizim— yaşadıkları dünyayı algılama şeklimiz bakımından merkezi olduğu biçimde merkezi değillerdir. Bunun gibi anlatı ya da siz hikaye çizgisi demeyi tercih edin, sayısız kalkış ve varış ve noktalarına açılır. Uylaşımsal giriş, gelişme ve sonuçlar olmaksızın, izleyici çoklu bakış açıları sayesinde filmin uzamında bir taraftan diğer tarafa gider gelir. İzleyici beklentilerini sabitleştiren belirli kurallar olarak tür (korku, müzikal, aksiyon, drama ya da komedi) anlamında, hikayenin yapısı, ögeleri özellikle karıştırır ve karman çorman eder.

1958-1961'in Fransız yeni dalgası ile günümüz Tayland yeni dalgası arasında kimi benzerlikler saptayan Apichatpong/ Godard karşılaştırması hattından devam edersek; Apichatpong'un beş konulu filminin diğer birçok özelliği soy anlamında akrabalık taşır. Kahramanın gündüz *7-11* mağazasında[2] çalışan bir tezgahtar geceleri ise travesti/gizli ajan olduğu, *Demir Amcığın Maceraları* (The Adventures of Iron Pusssy, 2003) filminde, karakterler komik diyaloglardan kaçarak bir Tai folk müzikalinin konuşma üslubuna geçmektedir. Bu film muhtemelen kavramsal sanatçı ve baş rol oyuncusu Michael Shaowanasai ile işbirliği yapmasından ötürü, Apichatpong'un diğer çalışmalarına benzemez. Bu projenin, Tai toplumuna dayatılan normatif toplumsal cinsiyet rollerini soruştur-

1 Waraphoj Phanthupong. *Yaang Noi Thee Sut: Prawat lae thasana nai wainum khong Pen-ek Ratanaruang* (En Küçük Şeyler: Pen-ek Ratanaruang'ın Gençliğinde Perspektif ve Tarih). Bangkok: Typhoon Books, 2006.

2 7-11 adı ile 1946'da A.B.D'de açılmış olan süpermarket zinciri. Bu marketler, özelikle Uzak ve Güney Doğu Asya ülkelerinin de arasında olduğu 18 ülkede faaliyetlerine devam etmekte ve 24 saat açık olmalarıyla tanınmaktadır. (ç.n)

ma araçları olarak müzikal türünü kullanma çabası, *Godard'ın Kadın Kadındır* filminin stilistik ve müzikalle-kaynaştırılmış anlatı kompozisyonuna fazlasıyla benzemektedir.

Apichatpong'un ikinci filmi *Blissfully Yours* (2002) ve dördüncü filmi *Tropical Malady*'yi (2004) önceden belirlenmiş herhangi bir analitik veya yorumlayıcı çerçeveyle kavramak oldukça zordur. Bu filmler anlatı tarzları bakımından farklıdır; fakat yine de onları, kişisel bir yaklaşım içinden, çeşitli bakımlardan ayrı iki film arasında kimi benzerlikler yaratan bir film yönetme tarzına yerleştirebiliriz. *Blissfully Yours*'da, doğrudan politik bir bağlamı; Tai vatandaşlığının geniş alanında bir sese sahip olmadığı için daima sessiz kalmak zorunda kalan Burmalı illegal göçmen Min'in kötü durumunu, derhal teşhis edebiliriz.[1] Fakat film bu ilişkiyi başka yollardan göstermeyi seçer. İlk olarak Min, iki Tai karakterin bizzat kendilerinin hazırladığı bir merhem karışımıyla tedavi etmeye çalıştıkları, bir kaşıntıdan mustariptir. Güneş kaşıntıyı gerçekte tahriş ediyor olabilse de, Min ve Tai kız arkadaşı Roong'a kaçabilecekleri bir mutluluk da sağlamaktadır. Min ve Roong'un, özetle sadece, kendi gündelik rutinlerinin zorluklarından kaçmak için şehirden kırsala doğru yaptıkları yolculuk, ormanın ucunda bir yerde pitoresk bir uçurumdaki bir piknikte sonlanmaktadır. Civarda, bir ırmağın kıyısında yüzer ve yaşamları üzerine gevezelik ederler. Fakat bu mutluluk ve kaçış, Min'in kaşıntısının azması yüzünden defalarca engellenir. Burada Apichatpong, birinin diğerini geçersiz kılma gücünün olmadığı türden bir baskı ve anlık mutluluğu çatışma içine sokar; nihayetinde —doktorun ofisindeki açılış sahnesini düşününce— yapısal bir baskının gerçeklerinin kalıcı olarak tedavi edilmesi güçtür. Apichatpong, kişisel bir deneyiminin global düzenin bu yapısal eşitsizliklerinin tahliline ilham verdiğini belirtir. Yönetmen 1998 yılında, bir grup Burmalı yasa dışı göçmenin Tai hayvanat bahçesinde Tai polisi tarafından kelepçelendiklerine şahit olmuştur; görünüşe bakılırsa eğlenmeye çalışırken tutuklanmışlardır.

1 Abdelmalek Sayad'ın *The Suffering of the Immigrant*'ında (2004), *Blissfully Yours*'un açılış sekansındaki Min'in deneyimi ile göçmen bedeninin sınırlarını belirleyen yapısal koşullara ilişkin Sayad'ın teşhisi arasında kesin bir benzerlik vardır. Sayad'ın "Hastalık, Acı Çekme ve Vücut" başlıklı bölümünde, yazar "hastalığın (ya da kazaların) ve neticelerinin .... bizatihi göçmenlik halini oluşturan çelişkilere ilişkin olarak bize en yüksek kavrayışı sağladığını (179)" öne sürer. Bu nedenle biz Min'in bir tür hastalığının, kaşıntısının varlığı yanında, aynı zamanda Tayland'da illegal bir göçmen olmanın yapısal koşulları tarafından da baskılandığını fark ediyoruz. Sayad devam eder "statüleri belirsiz bütün bu göçmenlerin yapabileceklerinin tümü, hastalıklarında sığınma hakkı almak ve bunun içine yerleşmektir; tıpkı bir zamanlar kendi göçmen koşullarına yerleştikleri gibi (181)".

Blissfully Yours'un, *Tropical Malady*'de de yeniden görülen, bazı stilistik yöntemleri kullandığı belirtilmelidir. Bunlardan biri, çeşitli sahnelere yer verilinceye dek açılış jeneriğinin görünmemesidir. Açılış jeneriği, çeşitli ipuçlarına bağlı olarak (Tai dili konusundaki eksikliğim nedeniyle "ipucu" olarak adlandırılması gereken, *Tropical Malady* filmi üzerine yönetmenin yorumunu anlama yetim de buna dahildir) ancak filmin teması —ki bu her iki filmde de hayat pratiğine gömülü, gelişme-yönelimli bir ilişkidir— billurlaşmaya başladıktan sonra görülür. Örneğin, *Blissfully Yours*'da çeşitli baskılar, keyifli anlar ve karakterlerin mutluluğa ulaştığı ormana kaçış arasında yaşanan ilişkiler, seyir halinde netleşir; yani gündelik rutinlerin oluşturduğu önplanla, rutinden ayrılarak ormana gidiş arasındaki hareketli bir anda. Filmin hemen hemen yarılarında, iki şeritli bir yolda, şehirden dağlık bir ormana doğru giderken, müzik çalmaya ve açılış jeneriği akmaya başlar. Hayat öyküler gibi serimlenmez, yalnızca, tıpkı bizim belirli bir anlatıya şekil vermek için ögeleri seçmemiz gibi oluşur. Bu yüzden, Apichatpong ancak öykülerin ve görüntülerin belirli bir seçim bilincini ön plana çıkardıkça açılış jeneriğinin akmasına izin verir. Aynı tarz gecikmiş açılış, birbirlerine çılgınca aşık görünen iki adam, Ken ve Tong'un, kır yolu boyunca karanlıkta motorsikletle yol aldıkları *Tropical Malady*'de de filmin epeyce içerisinde yer alır. Bir hikayenin temel ögeleri anlatılmıştır ve yeni bir hikaye başlamak üzeredir. Bunun gibi, Tropical Malady iki bölümlü bir filmdir ve açılış jeneriği bölünme noktasında başlar.

Apichatpong'un ilk filmi *Mysteriosu Object at Noon* (2000) çoklu çerçeveler ve yöntemler vasıtasıyla, Tayland'ı görme yolunu devrimcileştirmiştir. Bir çok akademisyen tarafından derinlemesine tartışılmış olan, Tayland'da 90'lı yılların sonundaki ekonomik darboğaz[1] döneminde çekilen Apichatpong'un filmi, Tai peyzajının çeşitliliğinde gezinen sürrealist Mükemmel Ceset tekniğini kullanarak bütün tekil anlatılara direnmeyi temsil eder. [Not: Mükemmel Ceset ya kuralları takip ederek ya da en yeni parçayı ekleyerek nesnelerin, görüntülerin ya da öykü parçalarının ortaklaşa bir araya getirildiği bir tekniktir]. Bu yöntemi sinemasal forma uygulamak, hikayenin bir parçasını bir coğrafi mekanda başlatıp, bu mekanın yerini bir diğerine bıraktığı noktadan devam etmek anlamına gelir. Film Bangkok'da —çerçeve dışındaki— kim olduğunu bilmediğimiz bir muhabirin, "bize bir hikaye anlatır mısınız?"

[1] Örneğin şu bölümlere bkz: Warr, Peter. Ed. *Thailand Beyond the Crisis*. New York RoutledgeCurzon 2005; ve Pasuk Phongpaichit ve Chris Baker. *Thailand, Economy and Politics*. Oxford and New York: Oxford Press, 2002

sözleriyle açılır. Daha sonra bir kadın sesi, "Dogfahr" [anlamı: üst tabakadan kadın] adındaki genç bir delikanlının kurmaca hikayesini anlatmaya başlar. Film çeşitli Tai kentlerinin ekonomik ve kültürel uzamlarında dolaşmaya başladığında, dikkatimiz tutarlı bir anlatı yapısından çok öykünün nasıl anlatıldığına yönelir. Hikayenin yapısı hem açık hem de üstü kapalıdır, çünkü bir diğer hikaye anlatıcısının bıraktığı yerden devam etmesi gereken bir grup insan ve mekana bağlı olarak farklı biçimlerle devam eder. Bölümlenmiş hikayenin uzanımları, bir *go-go* bara satılmak gibi günümüz kırsal gerçeklikleri ile birleştirilmiştir. Güncel kurmaca, II. Dünya Savaşı sırasındaki Tai-Japon ilişkilerine dair tarihsel ayrıntılara katıldıkça anlatısal parçalar üst üste yığılır: Güney eyaletindeki Tai okul çocukları Dogfahr'ın nihai ölümünü çabuklaştırmak için Japon manga refaranslarından yararlanırken; Kuzey kırsalının halk gelenekleri, Dogfahr'ın öyküsünü dramatize edecek bir pembe dizi melodramı yaratmak üzere kullanılır. Öykü tamamlanmış görünmesine rağmen, film bir on dakika kadar daha potansiyel hikaye anlatıcılarının gündelik yaşamını kaydetmeye devam eder. Bu tercih, filmin bütün ayrıntılarının, belirli bir yerde ve belirli bir zamanda kameraya yakalandığı gerçeğini öne çıkarır. *Mysterious Object at Noon* filminin dünya dağıtımının, benim iki favori grubum olan Galaxie 500 ve Low'un konser *DVD'lerini* de yayınlayan Plexi Film tarafından yapılacağını kim tahmin ederdi? Tıpkı herhangi bir müzikal serüvende olduğu gibi, *Mysterious Object at Noon* da eski notaların uyumunu bozarak yeni bir melodik yolculuk yaratıyor.

Pen-ek Ratanaruang ve Wisit Sasanatieng gibi emsal yönetmenleri Apichatpong ile aynı karşılaştırma merceğine yerleştirmeye tereddüt ediyorum, çünkü büyük olasılıkla farklı şeyler yapmayı deniyorlar; Pen-ek ve Wisit muhtemelen daha geniş bir anaakım izleyici ilgisi yaratmaya çalıştıklarından (Hawai Üniversitesindeki Film Siyaseti dersimin yaz kursunda bu durum kafi derecede ispatlanmıştır), Yeni Tai estetiğinin geleceğine katkıda bulunan farklı stillerinde yeni bir şey vardır. Pen-ek 'in *Last Life in the Universe* (2003) filmi böyle bir yeni dalga filmidir. Ana karakterler ne sadece "Tai"dir ne de belirli herhangi bir ulusal klişenin stereotipiyle özdeşleşmişlerdir. Daha ziyade, ünlü film kuramcısı David Bordwell'in sanat sinemasının özellikleri listesinde olduğu gibi, [yabancılaşma, psikolojik bakımdan karmaşık kişilikler, açık-uçlu anlatılar, bağlantısız zamansallık vb[1]] küreselleşmenin karmaşık sürecinden

[1] Bordwell, David. "The Art Cinema as a Mode of Film Practice" Braudy and Cohen. Eds.

uzak duran –fakat yine de ona bağlı- psikolojik bakımdan karmaşık kişilikleri temsil ederler. Arka planda, kızkardeşinin yakın zamandaki ölümünden dolayı acılı, ardı ardına sigara içen eksantrik Tai vatandaşı Noi, hayata yabancılaşmış ve uygun bir intihar tekniği arayan, gurbette yaşayan (*expatriate*) tertipli Japon kütüphaneci Kenji ile tanışır. Film Kenji'nin en nihayet huzura ulaştığı Bangkok'ta başlar ve Noi'nin iş bulduğu Osaka'da biter. Ulusal kimliğin hünerli bir şekilde hafife alındığı fakat gizlenmediği film boyunca, farklı diller konuşulur, kültürler tuhaf bir biçimde yanyana gelir. Dış dünyanın gösterildiği yerlerdeki hızın tersine, iç mekanlarda filmin hızı yavaşlar; uzun çekimler, kilit karelerinde birden çok zamanın işlediği rüya benzeri görüntüler sayesinde yaratılan bir etki. Pen-ek'in en son filmi *Invisible Waves*'de (*2006*) Hong Kong, Macau ve tsunami sonrası Phuket'te (Tayland) Tai, Japon, Çinli ve Koreli aktörler arasında geçen bölümlenmiş bir anlatı serimlenmektedir. Aynı şekilde, filmin ses kuşağında konuşulan diller Tai, Japonca ve İngilizceyi kapsamaktadır. Ana karakterler sözümona "ulusal sinemalar" içindeki sınır çizgilerini belirleyen, sözde kesin ulusal sınırlar arasında dolanıp dururlar. Şüphesiz bu nokta "Yeni Tayland Sineması", "Tai yeni dalgası" ya da "Tai Sanat Sineması" vb. tanımlamaların kullanımını da giderek zorlaştırmaktadır. Belki de bu —yönetmenler uluslararası piyasa, ulusötesi kimlikler ve küresel olarak entegre sosyal uzamlarla bağlantılı olmaya çalıştığından— Tayland sanat filmleri denilen filmlerin ötesinde, birçok yerde vuku bulan daha yaygın bir fenomendir. Piyasa bu uzamı açmıştır öyle ki film anlatıları sıradan ulusal kimlik temsilleri tarafından sınırlandırılmaya gerek duymaz.

Yine de, piyasa parametrelerinin dışında, diğer tarz ittifaklar ve bağlantılar nihai film üretimi için çalışırlar. Bu bağlantı süreci, toplumsal kurumların bir estetik üretim topluluğuyla işbirliği kurduğu daha geniş bir çoğulluğun parçasıdır. Bu araçlar topluluğu, sosyal pratiklerin kesişimi sayesinde farklı tarzdaki gösterimlerin çarpıştığı bir bağlantı mecrası olarak tanımlanabilir (örneğin bir filmde ya da edebi yazıda yaşamdan sahneler yakalamak), ki o zaman interaktif bir biçim içinde (örneğin bir film seyrederek ya da bir metin okuyarak) erişilebilir hale gelirler. Film yönetmeni Pen-ek Ratanaruang, müzisyen, çağdaş roman ve deneme yazarı Prabda Yoon ve herbirinin çalışmalarının takipçileri (ki film izleyicileri, okuyucular, gazete ya da dergi eleştir-

Film Theory and Criticism. New York. Oxford University Press, 2004. [Bkz. Kitap içinde "Film Pratiğinin Kipi Olarak Sanat Sineması"].

menleri, akademik çevirmenler ve diğerlerini kapsayacaktır) arasındaki üçlü ilişkiyi ele alalım. Bu üslupçu takım yıldızının her bir ögesi aktüel çalışmanın biçimlenmesinde ve alımlanmasında yer alır. Bu üslup topluluğunun nasıl çerçevelenebileceğini ilk kez, Bangkok'da çıkan *The Nation* (24 Ağustos 2002) gazetesinde, gelecek vaat eden romancı Prabda Yoon'un Güneydoğu Asya edebiyatının en prestijli ödüllerinden biri olan SeaWrite Ödülü'nü "kazanan en genç yazarlardan biri olduğu"na ilişkin haberi izleyen bir makale sayesinde fark ettim. Makale, "uzlaşımsal olmayan üslubunun" onu eleştiri için bir cazibe merkezi olmaya mahkum ettiğini iddia etmekteydi. Sadece bir kaç gün önce bir başka günlük gazete *Siam Rath*, Prabda'nın zaferinin bir "SeaWrite Ödülü Trajedisi" olduğunu ilan etmiş ve bir diğer eleştirmenin Prabda'nın "tecrübesiz genç yazarlar" kuşağının merkezi figürü olduğu iddiasını desteklemişti. Kıdemli yazar Sujit Wongthes Prabda gibi yeni dalga yazarı olarak anılanların Tai edebiyat çevrelerinde iyi karşılanması gerektiğini tartışarak, Prabda'nın yanında yer alan bir tepkiyle karşılık vermişti. Diğer eleştirmenler, "görünüşteki Bohemyan hayat tarzı tercihi ve avangart bir düşünür olarak imgesi" gibi, yazara yönelik kişisel uyarılarını hatırlatırken, yazılarının kalitesini görmezden gelmişlerdi. Bu sıradan gruplar aynı zamanda Tai edebiyatının yaşlı bekçisinin öfkesini üzerine çekmiş görünüyorlardı.

Prabda'nın çalışmalarına, film üzerine makalelerin derlendiği *Unstill Pictures* başlıklı (2001) bir koleksiyon sayesinde aşina olan Pen-ek Ratanaruang, *Last Life in the Universe*'in (2003) öyküsü için onunla çalışmaya başladı. Onların bu işbirliği, aralarındaki kilit farklılıklar sürmekle birlikte, farklı tarzlarını birbirine yaklaştırdı. Coşkulu bir film meraklısı ve öncü-modern bir roman yazarı olarak Prabda Yoon'un, Pen-ek'in son filmleri *Last Life in the Universe* (2003) ve *Invisible Waves* filmlerinin her ikisinin (2006) senaryo yazımında oynadığı rol, uyarlamanın uzlaşımlarını kırdı. Pen-ek, öykü ilerlerken bölümler ü erinde ayrı ayrı çalışmak yerine, Prabda'nın kendi başına bir defada yazması anlayışını devreye soktu. Temas kurmadan geçirilen bir ayın sonrasında Prabda, daha sonradan *Last Life* olarak adlandırılacak, *I Am Home* adlı bir öykünün kaba taslağını yazılı halde gönderdi. Açıkçası, herhangi iki sanatçı (ressamlar, yazarlar, yönetmenler vb.) arasında —aynı şeyi yaratmış olsalar artık onlara sanatçı diyemeyeceğimizden ötürü— her zaman anlaşmazlık noktaları olacaktır. *Last Life* projesi örneğinde ilginç olan nokta ise, Prabda ve Pen-ek'in, nihai olarak her birinin kişisel yönelimlerini hissettiren

bir son-ürün arayışı bakımından bir tür özgürlük sağladığından, birbirlerinin çalışmasına derin saygı duymuş olmalarıdır. Pen-ek sayesinde, film öyküye belli açılardan sadık kalmış fakat çeşitli bakımlardan ondan ayrılmıştır. Prabda örneğinde ise bu öykü daha sonra, olaylar dizisinin farklı gelişimi, farklı betimlemeler ve farklı bir sonlanmayla, aynı isimle kısa bir roman olarak yayımlanmıştır.

Özellikle eğer Wittgenstein'ın dilin belirli bir dünyayı ve bağlamı şekillendirdiği yönündeki görüşünü göz önüne alırsak, Tai toplumsal uzamını filme almakla bir şeyin kültürel olarak Tai olmadığını iddia etmek aceleci olabilir. Birçok Güneydoğu Asyalı kuşkusuz, üzerinden kırk yıl geçmiş bir Fransız tarihine, modern film fenomeninin Tai ulusu uzamında gelişiminin ölçülmesi bakımından olsa bile, yararlı bir varsayım olarak başvurmam fikrini eleştirmek için ileri atılacaktır. Bazı belirgin benzerlikler ya da hatta bir bölgesel yakınlık içinde daha düzenli olarak deneyimlenen kültürel benzeşimler yüzünden, film üzerine bir alan çalışmaları yaklaşımı için, söylenecek bir şey var demektir. Bu anlamda Pen-ek, Apichatpong ve Wisit'e duyduğum derin saygıyı, filmlerini belirli bir yer bağlamında (örneğin Singapur ve Hong Kong) konumlandıran Eric Khoo ya da Wong Kar Wai gibi isimlerle de paylaşabilirim. Fakat sinematik fenomeni kanonik film tarihinden ayırmak, tam da toplumsal bağlamı üreten biçimsel yenilik ve teknik benzerliği dikkate almaksızın sadece toplumsal bağlam üzerine odaklanır. Tekniğin yeni ve farklı bir şey üretmek için sosyal gerçekliklerle verimli bir şekilde kesişme tarzı, tamı tamına, benim burada tarif etmeye çalıştığım, sanatsal ve politik sürecin bir parçasıdır.

Yeni Tai Eleştirel Sesi

> Modern kamuların ortaya çıkmasındaki en önemli gelişme, bizzat kendi dağıtımlarına odaklanmış haber postaları ve diğer geçici yapılaşmış biçimlerin zuhur etmesidir: sadece tartışma yaratan broşürler değil ama düzenli ve günlük gazeteler, almanaklar, yıllıklar ve düzyazı dizileri de. Bunlar eleştiri, yeniden basım, alıntı ve tartışmalar vasıtasıyla kendi dolaşımları hakkında düşünürsellik geliştirmişlerdir. Bu formlar, hem kendi dünyevilik duygusu, hem de söylemin farklı yönlere taşınmasına izin verme tarzları aracılığıyla dağıtımı belirlerler. Sadece size konuşmuyorum; kamuya konuşan bir çok diğer insanın çapraz- bildirişim alanına girme yöntemiyle kamuya konuşuyorum (Warner 2003:66).

Akademik anlamda Tai diline odaklanmak için, Bangkok'daki kitapçıların giderek büyüyen Tai dilindeki eleştirel çalışmalar bölümlerinde, rastgele "çöplenmek"[1] umut vaat eder. Hawai'de yaşayan bir akademisyen olarak Tai sineması ile ilgili araştırmamda, öncelikle bir yandan araştırdığım konunun etrafını kuşatan şeyle verimli bir diyaloga girerken (eleştirel ya da diğer türlü), diğer yandan da bu çalışmaların kullanışlı bir metodolojiye dönüşmesi için nasıl organize edileceğini de dikkate almam gerekiyor. Chetana Nagavajara (2003) yaratıcı sürecin ve yorumlayıcılarının Tai kültürel bağlamında yaygın olan sözel geleneğin dışına çıkarak, bu geleneğin yazılı erişilebilir bir formuna doğru hareket etmesi gerektiğinin altını çizmektedir. Metinsel iletişimin edebiyat ve görsel sanatları, Tai kamusu ile daha genişletilmiş bir ilişkiye nasıl sevk ettiği üzerine bir tez sunmuştur. Eğer insanın yolu, Bangkok'un Siam Paragon olarak bilinen gözde alışveriş merkezindeki Japon menşeli devasa kitapçı Kinokinaya'ya veya Bangkok'un değişik mağazalarının yer aldığı, moda düşkünlerinin uğrak yeri Siam Square'e ya da kazara Dostoyevski'den bir tercümeye rastlanabilecek Taylan'daki varoş köşeleri ve kuytularına yolu düşerse; Tai ulusal imgeleminin temeline doğru yayılan film fenomeniyle ilgilenmeye başlamış yazılı çalışmaların büyüyen artışını da farkeder.

Bu anlamda, çeşitli Tai film projelerini anlamaya ve yorumlamaya yarayan kullanıcı-dostu rehberlerin yeni baskıları, *Tai yeni dalgası* olarak adlandırılan şeye ilgi duyanlar tarafından da büyük ilgi görüyor olmalıdır. Tai dilinde yayımlanan ve Tai film kamusalına -başka türlü erişimeyecekleri- yeni yazarlar kazandıran aylık film dergisi *Bioscope*, yakınlarda, "The Making of Invisible Waves" makalesine yer verdi (Roongrun 2006). Ortalama bir film proje özetinden farklı biçimde, bu özel olarak ilginç metin, filmin kompozisyonunda üstlendikleri rol tanımları hakkında insanlarla yapılmış söyleşileri içeriyordu. Bioscope'un girişimi, Navarat Roongaroon'un mükemmel söyleşileri ve metinsel kompozisyonu ile birlikte, sistematik süreç ve üretim aracılığıyla filmin önemine vurgu yapıyordu. Pry Pansang'ın *As Films Go By'ı (2002)* gibi kitaplar ise tersine, izleme deneyiminin öznel sihri üzerine odak-

[1] Yazar burada "scavenger hunt" terimini kullanmış. Dilimizde bir karşılığı olmayan bu terim birkaç takımın, kendilerine verilen görev listesindeki işleri yaparak puan kazandığı eğlenceli bir oyun olarak tarif edilmektedir. Kelimenin düz bir tercümesi ise "leşcil/çöp toplayıcısı avı" biçimindedir. Burada ise "çöplenmek" kelimesiyle karşılamayı uygun bulduk. (ç.n.)

lanır. Yakınlarda Waraphoj Phanthupong ve Pen-ek Ratanaruang ile yapılan söyleşi dizisi, (Phanthupong 2006) film tarihçisine, yenilikçi Tai yazarlarının gelişimine nüfuz etmeye yardımcı olur. Hatta Prabda Yoon'un *Last Life in the Universe* (2003) metninin katkıları ile Pen-ek'in film uyarlaması arasındaki bir karşılaştırma, yazınsal ve sinemasal *diegesis* (yani çalışmadaki içsel dünyalar) arasındaki farklılıkların eleştirel bir analizine izin verir.

Eleştirel analizin potansiyellerini aklımızda tutarak, Kamjohn Louiyaphong (2005) gibi akademisyenlere karşı özenli olmalıyız. Kamjohn'un analizi daha önceden teorik bir ağırlığı atfedilmeyerek "B filmler" gibi önemsiz bulunan Tai hayalet filmlerinin, erişilebilirlikleri sayesinde, Tayland'daki geniş toplumsal ve siyasi bağlamı anlamaya yardımcı olduklarını iddia eder. Bu popüler türün ışığı altında, bu yazının yazıldığı sıralarda halen gösterime girmemiş olan Wisit'in son filmi *Pen Chu Gap Phi* (Hayaletle Aşk) Tayland'daki film dünyalarının hızla temsil bulduğu belirli bir bağlama karşılık verecekmiş gibi görünüyor. İçerik olarak daha çok komik ve sıradan konulara ve biçemsel olarak da renk meselesine odaklanır gözüken bir *auteur* olarak Wisit, belki de hayaletlerin dünyasına girecek en son yönetmenlerden biridir. Konuştuğum bir çok Taili film-severden de Wisit'in filmi için aynı tepkiyi aldım: genellikle "filmin adı imkansız gözüküyor" gibi bir tepki. Üstelik, *"Pen Chu Gap Phi"* cümlesi de imkansız gözükmektedir. Fakat ne mutlu ki film, sözde "gerçek dünya"nın normatif kurallarını devam ettirmeye zorlamıyor. Bu anlamda yeni filmler bir yeni dalganın temsilcisi gibi görünürken, yorumlayıcı topluluk da buna önem veriyormuş gibi görünüyor.

Yeni Tai filmleri ve film yazarlarıyla —Michael Warner'in yukarıdaki alıntısında "kamu" olarak adlandırdığı şeyi desteklediği varsayılabilecek bileşimle—ilgili basılı materyalin ulaşılabilirliğine dair söylenebilecek şeyler var. Takip ettikleri içerik, tarz ve biçimin bir sonucu olarak bu tarz kamuların stilize topluluklar olduğunu iddia edeceğim. Bu estetik topluluk dünyayı hissetmeye dair bir tarzı kabul ettirdiği, ya da diğer bir alternatif olarak, önerdiği oranda politik olacaktır. İnsan, film dünyasının yapılarının olanak verebileceği bir tür epistemolojik kopuş sayesinde, yeni bakış açılarıyla çalıştıkça, bölge çalışmalarının ya da siyaset çalışmalarının ya da toplumsal çalışmaların ya da Tai çalışmalarının disipliner çerçevelerinden uzaklaşabilir. Bunun yerine, kendisine daha önceden tahsis edilen kategoriler altındaki topluluk hareketini yakından gözlemeye zorlanır.

Araçlar topluluğu ve estetik üretimi kuşatmanın bir yolu olarak, film ve daha az ölçüde olmak üzere basılı materyal arasındaki ilişkiyi izlemeye karar verme yöntemimde galiba bir peşin hüküm vardı. Fransız yeni dalgası, yeni mecmualar (*Elle, Paris-Match, L'Express*), sinema dergileri (*Cahiers du Cinema, Positif*) ve Yeni Roman'ın (Alain Robbe Grillet, Natalie Sarraute, Calude Simone) ortaya çıkışı ve film üretim ve teknolojisindeki yeni biçimler arasındaki ilişkiyle tanınır (Neupert 2002). Genç yaştayken Fransız sineması-na aşık oluşum, muhtemelen yeni Tai filmlerine olan bu yeni tutkumu etkile-miştir. Tümü yeni dalga olarak adlandırılan Prabda Yoon gibi yeni Tai yazar-ları, Apichatpong Weeratsakul, Pen-ek Ratanaruang ve Wisit Sasanatieng gibi yönetmenler, stilistik anlamda aşikar biçimde farklı bir topluluk olarak, belirli bir coğrafyadan çıkmışlardır. Hareketler yakınlaştığı, ayrıldığı ve bir sonra-ki modern dalgada işlevleri olduğu için, bunu sürdürüp sürdüremeyecekleri tamamen başka —ve muhtemelen ilgisiz— bir meseledir. Hareketleri daima yükselişte tutmak ve aralarında bağlantılar tesis etmek, çağdaşlık ve tarihsel-lik bakımından, politik öneme sahip bir meseledir.

Çeviri: Emrah Özen
Ankara Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü

Kaynaklar

Bordwell, David. "The Art Cinema as a Mode of Film Practice." Braudy and Cohen. Eds. *Film Theory and Criticism.* Oxford University Press, 2004.

Habermas, Jurgen. *On the Pragmatics of Communication.* Boston: MIT, 1998.

Louiyapong, Kamjohn. *A Cultural Studies of Haunted Ghosts in Thai Cel-luloids: From Kabot Phu Mee Boon to Phi Pop: an anti-centralization from Isan and Laos in reality and fantasy.* Conference Paper delivered at Southeast Asian Cinemas at the Borders. Thammasat University. Bangkok, Thailand (August 15. 2005).

Nation (Thailand). "What Have Been?" Published Aug 24, 2002.

Neupert, Richard. *A History of the French New Wave Cinema.* Madison: University of Wisconsin Press, 2002.

Pansittivorakul, Thunska. "A Conversation With Apichatpong Weerasethakul." *Criticine*. http://www.criticine.com/interview_article.php?id=24. Posted 29 April 2006.

Phanthupong, Waraphoj. *The Smallest Things: History and Perspective in the Youth of Pen-ek Ratanaruang* (Yaang noi thee sut: Prawat lae thasana nai wainum khong Pen-ek Ratanaruang). Bangkok: Typhoon Books, 2006. (In Thai)

Phongpaichit, Pasuk and Chris Baker. *Thailand, Economy and Politics*. Oxford and New York: Oxford Press, 2002.

Prasang, Pry. *As Films Go By* (Nang nai jai). Bangkok: Raduuron Press, 2001. (In Thai)

Ranciere, Jacques. *The Politics of Aesthetics*. London: Continuum, 2004.

Roongrun, Navarat. *The Making of Invisible Waves* (Kham pheephaaksaa khong mahaasamuth). Bangkok: Bioscope, 2006. (In Thai)

Rousseau, Jean Jacques. *Essay on the Origin of Languages*. Chicago: University of Chicago Press, 1966.

Sayad, Abdelmalek. *The Suffering of the Immigrant*. Cambridge: Polity Press, 2004.

Warner, Michael. "Publics and Counterpublics." *Public Culture* 14.1 (2002): 49-90.

Warr, Peter. Ed. *Thailand Beyond the Crisis*. New York: RoutledgeCurzon, 2005.

Yoon, Prabda. *Last Life in the Universe*. (Ruang rak noi nit mahasaan). Bangkok: Soi Thong Press, 2003. (In Thai)

Yoon, Prabda. *Unstill Pictures* (Phaab mai ning). Bangkok: Typhoon Books, 2001.

SANAT (EVİ) FİLMLERİNİN YÜKSELİŞİ VE DÜŞÜŞÜ[1]

Andrew Tudor

Giriş

Görünüşü itibariyle kabul edilmiş olan "sanat filmi" tuhaf bir kavramdır. Gündelik söylemde "sanat romanı"ndan, "sanat resmi"nden ya da "sanat müziği"nden söz etmeyiz: edebiyat, resim ve müzik alışılageldiği biçimde kendinde sanatlar olarak görülür. Kurucu türleri değer ve karakter bakımından elbette farklılaşabilir, "iyi" ve "kötü", "yüksek" ve "kitle", "ciddi" ve "popüler" olarak ayırt edilebilirse de, onların tümü terminolojik açıdan söz konusu sanat formunun daha geniş alanının parçası olarak kalır.

Filmle ilgili böyle değildir, fakat bu tuhaf kullanımın nasıl ortaya çıktığı konusunda soru sormak, bir sanat -bir zamanlar savunucularının iddia ettiği "yedinci sanat"- olarak sinemanın tarihsel ve toplumsal oluşumu hakkında çok daha ilginç bir soruyu gündeme getirmektir. Böyle bir konu, sanat alanlarının oluşumunu çeşitli bağlamlarda diğer herhangi bir sosyologdan çok daha fazla incelediğinden dolayı, hemen Bourdieu'yü akla getirir (Bourdieu ve diğ., 1990; Bourdieu, 1992 [1979], 1993a, 1996 [1992]; Bourdieu ve Darbel, 1991). Bununla birlikte, onun filme dair gözlemleri dağınık ve ikincildir -o

[1] Tudor, A. (2005). The Rise and Fall of the Art (House) Movie. D. Inglis, & J. Hughson (Ed.). *The Sociology of Art: Ways of Seeing* (125-138). New York: Palgrave Macmillan.

hiçbir yerde sinemayı kendi başına incelemez. Bu nedenle, bundan sonrası, ihtiyatla sinemaya özgü sanat alanının tarihi oluşumuna Bourdieu tarzı analiz için bir taslak olarak tanımlanabilir.

Benim açıklamam, özellikle, Bourdieu'nün kültürel ürünlerin sanat olarak oluşumunda kutsama, meşruiyet ve özerkleşme süreçlerine dair ilgisinin bir taslağını çiziyor (Bourdieu, 1983, 1993a, 1996 [1992]). Burası, Bourdieu'nün "sanat alanı"nın dinamiklerini kavramsallaştırmadaki başarısının geniş bir övgüsüne ya da eleştirisine kalkışmanın yeri değildir. Fakat ilerideki analizin bir habercisi olarak onun bazı kavramlarını, sadeleştirerek de olsa açıklamak gerekir. Kültürel üretim alanları, Bourdieu için, daima mücadele mekanları olmuştur. Bu tür alanlar, gücün daha geniş alanlarının bünyesinde bulunur, fakat ondan çeşitli derecelerde özerkleşmeye başlar. Dolayısıyla bu mücadelelerde söz konusu olan ise meşruiyettir: yani "üreticileri ya da ürünleri kutsayan gücün tekeli" (Bourdieu, 1993a: 42). Böyle bir kutsama aracılığıyladır ki alanın sınırları belirlenir ve —sembolik sermayenin farklı biçimlerine sahip olmaları, alanın içinde çeşitli pozisyonları işgal etmeleri ve uygulamaya dökecekleri genelleştirilmiş bir eğilimler sistemiyle (*habitus*) ayırt edilen— failler, ayrımlarını (distinction) kurmak için çabalar. Bu sürecin anahtarı, ürünün değerinin üretimidir. "*Sanat yapıtının değeri*ni üreten kişi, sanatçı değil, fakat sanatçının yaratıcı gücüne duyulan inancı üreterek, bir fetiş olarak sanat yapıtının değerini üreten inanç evreni olması bakımından üretim alanıdır" (Bourdieu, 1996 [1992]: 229). Tüm fail ve kurumlar dizisi, böyle bir değerin üretiminde yer alır ve alana dair herhangi bir sosyolojik anlayış onların ilişkili olduğu etkinliklere katılmalıdır.

Meşruiyete dair mücadele elbette ki tüm alanlarda bulunabilir. Fakat sanat alanları, iki "hiyerarşi ilkesi"nin işleyişiyle ayırt edilir. Bunlardan biri —"bağımlı ilke" — alana ekonomik ve politik olarak hâkim olanların (ör. burjuva sanatı) tercih ettiğiyken, "özerk ilke" (genellikle Bourdieu tarafından "sanat için sanat" olarak örneklenen) ise savunucuları tarafından "ekonomiden bağımsız olma, geçici başarısızlığı bir seçim işareti ve başarıyı da bir taviz olarak görme derecesiyle" tanımlanır (Bourdieu, 1993a: 40). Bu ilkeler, alanın doğasından gelmez. Doğasında varmış gibi alanı biçimlendirmeye başlayan, modernitenin içindeki gelişmelerinin tamlığında, tarihsel ve toplumsal ürünlerdir. Bu durumda sanat ve ticaret arasındaki karşıtlık, her ne kadar ilki olarak görünebilirse de, estetik özün bir yansımasından ziyade tarihsel olarak

belirli bir başarıdır. Bourdieu (1996 [1992]) bu ilkelerin oluşumunu ve kurumsallaşmasını ayrıntılı olarak on dokuzuncu yüzyıl Fransız edebiyatı alanında incelemektedir. Bourdieu böyle yaparken, biri kültürel üretim alanlarının içinde işlediği mekanı tanımlayan temel eksen ve diğeri de kutsama derecesinin ekseni olan iki eksen arasındaki ayrımı kullanır. Herhangi bir anda ürünler, failler ve kurumlar bağımlılık / özerklik bakımından ve kutsamanın yüksek ya da düşük seviyesi anlamında konumlandırılabilir. Zamanla bu "harita"daki konumlar değişecek, belirli unsurlar ortaya çıkacak ve ortadan kaybolacaktır; fakat onların ilişkilerinin yeri daima belirlenebilir olduğundan, "alanın mantığı" incelenebilir.

Burada beni ilgilendirense şöyle bir projedir: Sinemaya ait sanat alanının ortaya çıkışının Bourdieu'nün iki ilkesi ve çeşitli tarihsel olarak belirgin kutsama kurumları açısından haritasını çıkarmak için bir girişim. Benim odağımda öncelikli olarak bu kurumsal bağlam olduğundan, filmlerin metinsel ve estetik özellikleriyle ilgilenmeyeceğim. Bu, insanların nasıl toplumsal yönden belirli ürünleri sanat olarak saymaya başladığı ile ilgilidir, o ürünlerin kendileriyle değil. Deneysel olarak, benzer tarihlerin başka yerlerde de bulunabileceğine inanmak için geçerli nedenler olmasına rağmen, sinemaya ait sanat alanına öncelikle İngiltere'de kurulmuş olduğu şekliyle odaklanacağım. Örneğin Neale (1981), benim odaklandığım konulara doğrudan değinmemekle beraber, tarihsel gelişim içerisinde belirli bir benzerlik öneren Fransız, Alman ve İtalyan deneyimlerinin gelişimine dair soyut bir modeli özetlemektedir.

Bu tarihi, sezgisel bir yaklaşımla üç aşamaya ayırmak mümkündür. Bunlardan yaygın biçimde iki dünya savaşı arası dönemi kapsayan ilki, en iyi biçimde, sanat olarak sinemanın gerçek statüsünün mücadele için merkezi bir odak olduğu "biçimlenme" dönemi olarak karakterize edilebilir. 1950'leri ve 1960'ları kapsayan ikinci aşama, bir "bütünleşme" dönemidir ve önemli ölçüde, kendine özgü bir "sanat filmi" türünün yükselişi için temel noktadır. Üçüncü aşamada ise, 1970'ten sonra, alanın yapısı şimdiye dek tamamlanmamış çeşitli yollarla değişim geçirmiştir. Her aşamayı, ama dikkati daha çok bu aşamaların en önemlisi olan, ilk ve biçimlendirici döneme göstermek kaydıyla, sırasıyla değerlendireceğim.

Biçimlenme (1918-39)

İki dünya savaşı arası yıllarda sanat olarak film için esas biçimlendirici noktayı tespit etmenin, filmin sanatsal statüsünün Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki dönemde gündeme gelmediğini kastettiği anlaşılmamalıdır. Bowser'ın (1990: 191-215; 255-72) gösterdiği gibi, 1909 yılından sonra Amerikan endüstrisinde uzun filmler yaygınlaşmaya başlar başlamaz, "yükselme çabasında olan orta-sınıf izleyici" için artık daha "saygın" konuları piyasaya sürmenin gelişmekte olan olanakları vardı (Bowser, 1990: 256). Sinemanın popülist kökleri gezici göstericilerle birlikte [Amerika'da açılan ve giriş ücreti bir nikel (5 cent) olan] nickelodeon salonlara ait olabilir; fakat bir kez çok-makaralı filmler ve daha gösterişli olarak donatılmış "film sarayları" var olmaya başladığında daha "sanatsal bir bakış açısıyla" hareket eden izleyicinin ihtiyaçlarını karşılamanın cazibesi karşı konulamaz bir hale geldi. Bu bağlamda, Bowser, Louis Reeves Harrison'ın Haziran 1913'te süreli ticari yayını *Moving Picture World*'daki yazısını alıntılar: "filmlerin yapımı ve gösterimi, benim 'Yeni Sanat' terimiyle karşılama cesaretini bulduğum şeyi meydana getiriyor gibi görünüyor" (Bowser, 1990: 255). İki yıl sonra onun baştan sona kararsız tonu, sanat olarak filmi desteklemek için eski metinlerin en bilindik olanının önlenemez tutuculuğu tarafından ele geçirilecekti: Vachel Lindsay'in (2000) *The Art of the Moving Picture* (1915) kitabı. Lindsay için, endüstriyel üretimdeki temeline bakılmaksızın film "yüksek bir sanat"tı.

Sanat, elbette, sanatçılara ihtiyaç duydu ve Amerikan sineması bağlamında D. W. Griffith bu şekilde kutsanan ilk yönetmen oldu. *Bir Ulusun Doğuşu*'nun (The Birth of a Nation) 1915'te piyasaya çıkmasından önce bile, onun yeni araca dair ustalığı ve teknik yaratıcılığı geniş ölçüde biliniyordu. Bu filmden sonra sinemanın ilk büyük yaratıcı figürü olarak statüsü, önce Amerika'da ve sonra film Avrupa'ya ulaştığında, coşkuyla film tüketen dünya ölçeğinde kesinleşmişti. O zamanki Amerikan sinemasının durumuyla ilgili 1939 yılı özetinde Lewis Jacob (1968 [1939]: 171), *Bir Ulusun Doğuşu* ve ardından gelen *Hoşgörüsüzlük*'ün (Intolerance, 1916) "beyazperde için bir sanat statüsü hakkını elde ettiğini" ileri sürecekti. Bununla birlikte, savaş sonrası Avrupa'sında sinemayı bir sanat olarak kurmak için mücadele, kısmen Hollywood'un büyüyen ekonomik ve kültürel tahakkümüne direnmek amacıyla (krş. Neale, 1981), kısmen de Avrupa'da o zamanlar hüküm süren farklı entelektüel ve politik geleneklerin bir sonucu olarak en güçlü ifadesini bulacaktı.

Nitekim Ricciotto Canudo, 1920 yılında Fransa'da onu "Ciné-Club de France", Tribune Libre du Cinéma"nın benzerlerinin ve daha sonra -en tanınmışı belki de Paris'teki Théâtre du Vieux-Combier olan- zamanı geldiğinde "sanat evleri" olarak adlandırılacak türde özelleşmiş sinemaların takip ettiği "Club des Amis du Septieme Art'yı kurmuştu. Süreç hemen ardından İngiltere'de başladı. Burada temel kurumsal anın 1925 yılı Film Topluluğu'nun biçimlenmesi ve temel kişinin ise Ivor Montagu olduğu geniş ölçüde kabul edilir. *Times* gazetesinde Alman Film Endüstrisi üzerine bir haber yapmak için Almanya'ya bir yolculuğa çıkan ve dönüş yolculuğunda aktör Hugh Miller ile karşılaşma şansının ardından, yeni organizasyon konseyini şekillendirecek ilgili taraflardan oluşan grubu bir araya getirmiş olan kişi, yirmi bir yaşındaki Montagu'ydu (Montagu, 1980 [1932]; Montagu, 1970: 268, 272-81, 319-26; Montagu, 1972; Samson, 1986). Montagu ve Miller ayrıca iki film eleştirmenini (Iris Barry ve Walter Mycroft), Sidney Bernstein (daha sonra film gösterimcisi ve Granada zincirinin sahibi olmuş), heykeltıraş Frank Dobson, ve yönetmen Adrian Brunel'i dahil ettiler.

Şüphesiz, o zamanlar, kurucuları hedefledikleri izleyicilerin olduğu gibi orta-sınıf entelektüellerdi; toplumsal bir çağrı, ilk üyeleri olan bu "iyi ve büyük" insanlar tarafından vurgulandı: H. G. Wells ve George Bernard Shaw; Julian Huxley ve J. B. S. Haldane; John Maynard Keynes, Ellen Terry, John Gielgud, Lord David Cecil ve Alfred Hitchcock adında genç bir yönetmeni de içeren pek çok başkası. Onların modeli, üyelik sistemi kullandığı için ticari sınırlamalara daha az maruz kalan ve Lord Chamberlain'in eleştirel uyarılarından da uzak olan Tiyatro Topluluğu'ydu. Regent Caddesi'ndeki New Gallery Kinema'da Pazar günü öğleden sonraları gösterim yapan bu Film Topluluğu'nun, izleyici çekme sıkıntısı yoktu; hatta tahminen o ilk sezonda üyeliğin 3 gine, 2 gine ya da 1 gineye mal olduğu düşünülürse oldukça zengin bir topluluktu. Öyle popülerdi ki 1928/29 sezonunun yarısında üyelikleri, kapasitesine ulaşıldığından, kapatılmak zorunda kalınacak hale gelmişti ve gelecek sezon gösterimleri süresince Strand'deki daha geniş olan Tivoli Palace'a taşınmıştı. Hem kısa hem de uzun, ki buna ilk açıldığı Pazar günü [Paul] Leni'nin *Waxworks*'ü (Das Wachsfigurenkabinett, 1924), [Robert] Wiene'nin Raskolnikov'u (1923) ve *Doktor Caligari'nin Muayenehanesi*'nin (Das Cabinet des Dr. Caligari, 1919) bugüne dek görülmemiş tam versiyonu dahil olan hepsi birlikte 39 film, o ilk sezondaki sekiz program boyunca gösterilmişti.

İlk sezonun sekizinci ve son gösteriminin programında, 11 Nisan 1926'da, Topluluğun "sinematografi araştırmasıyla ilgili çalışmak için kurulduğu, henüz kolayca ulaşılabilir olmadığı ve sadece üyelerinin erişimine açık olabileceği" belirtilmişti (Film Society, 1972: 32). Bu, "sanat" hakkında hiç söz etmeden ya da gösterişli iddialar ileri sürmeden, her izleyen yılın yıllık özetlerinde kullanılabilecek dikkatli bir formülleştirmeydi. Ayrıca Topluluğun "sanatsal" olanlarından çok daha "bilimsel" ya da "teknik" açıdan özel bir önemi olan birkaç film gösterdiği doğrudur. Fakat onların başlıca gereci, Montagu'nun terime dair tüm gözle görülür hoşnutsuzluğuna rağmen, hiç kuşkusuz sanat olarak görülmüştü. Montagu, 1932'de, belki de kurnazca, "ocağımız için iyi bir sıfat aramak zor. 'Sanatsal' iddialı; 'kültürel' ise bir saçmalık" diye ekleyerek ilgilerinin "olağandışı" filmde olduğunu yazmıştı (Montagu, 1980 [1932]: 105).

Film Topluluğu'nun programlarını incelediğimizde, yine de dönemin daha ticari sinemasının belirleyici ürünlerinden bariz bir biçimde farklı bir tarz ve anlayışta olan, bir uçtan diğerine uzanan bir yelpazede Avrupa, Sovyet ve bazen de Japon sinemasını görmekteyiz. Film Topluluğu, program notlarında herhangi ayırt edici eleştirel bir çizgi öne sürmezken —sadece bazen belirli yargılarda bulunmuşlardı— tercih ettikleri sinemanın aslında yeni ve hayranlık uyandırıcı bir sanat olarak anlaşıldığına şüphe yok gibi görünüyor. Onların 1925 ve 1931 yılları arasında sanat sinemasını kutsamada anahtar bir rol oynadıkları, gelecek onlarca yıl için film sanatının tarihsel örnekleri olarak görülmeye devam edecek olan, bu altı yılda gösterilmiş bir dizi sıra dışı filmden açıkça ortadadır. *Raskolnikov*'dan (Robert Wiene, 1923) *Ana*'ya (Mother, Vsevolod Pudovkin, 1926), *Nosferatu*'dan (F. W. Murnau, 1922) *Crossways*'e (Jûjiro, Teinosuke Kinugasa, 1929), *The Sea-Shell and the Clergyman*'dan (Germaine Dulac, 1929) *Toprak*'a (Earth, Alexander Dovzhenko, 1930), daha sonra eleştirel tutuculuk tarafından yüceltilecek pek çok filmi tanıttılar.

Film Topluluğu'nun programlarını incelemenin açık hale getirdiği bir başka şey de, 1930'ların başlarında kutsamanın önde gelen bir kurumu olarak, onların otoritesinin azalıyor olmasıydı. Gerçekten de Topluluk Konseyi 1930'dan itibaren ileride devam edip etmeyecekleri konusunda ikiye ayrılmıştı. Montagu (1980 [1932]: 107), o uzlaşmazlığa dair yazısında, Topluluğun durumuna dair gözlemde bulundu: "Zenginlik, evet. Üyeler, pek çok. Fakat *Hauptmann von Koepenick* gibi filmleri West End'de ve *M* gibi, *Turksib* ve

Le Million gibi filmleri her yerde görebildiğinizde, kendimize var olmaya herhangi bir bahanemiz olup olmadığını gerçekten sormaya değer." 1920'lerin sonlarında Film Topluluğu'ndaki gibi aynı türde materyali göstermek için hazırlanmış olan Londra sinemalarında, daha sınırlayıcı olan sansüre bağlı olmasına rağmen, bir büyüme vardı. Low (1971: 34), Holborn Cinema, Marble Arch Pavillion, New Gallery ve Shaftesbury Avenue Pavillion'u saymaktadır. Sonrasında, 1931'de açılışını Fransız filmlerinin altı hafta süreyle gösterilmesiyle yapan, bu uzmanlaşmış rolü 50 yıldan fazla sürdürecek olan Oxford Caddesi'ndeki Academy sineması geldi. Ardından 1933'te Hampstead'deki Everyman açıldı, bir yıl sonra da Park Lane'deki Curzon bunu takip etti (Low, 1985: 16). "Sanat evi" sineması İngiltere'ye varmıştı.

Tüm bunlar olurken, Londra'daki Film Topluluğu modelinden esinlenmiş film toplulukları Britanya boyunca yayılıyordu: Edinburgh, Glasgow, Billingham, Manchester, Leeds, Ipswich, Southampton ve pek çok başka yerde. 1933'te kurulmuş Britanya Film Enstitüsü (BFI), bir yandan çeşitli yerel kollar oluştururken, burjuva film topluluğu hareketiyle ilişkileri geliştirdi (Butler, 1971: 19-23) ve 1937'de Britanya Film Toplulukları Federasyonu (BFFS) biçimlendirildi. Buna paralel olarak, ayrıca film gösteriminin daha açık bir biçimde politik yolları gelişmişti. Londra İşçileri Film Topluluğu (LWFS) 1929'da kuruldu ve ülke genelinde İşçilerin Film Topluluğu (WFS) tarafından takip edildi. O zamanlar, Komünist Parti'nin bir üyesi olan Montagu, burada da hem Kino (sol-yönelimli bir dağıtım organizasyonu) ile hem de İlerici Film Enstitüsü (PFI) ile fazlasıyla ilgiliydi (Ryan, 1980, 1983). Açıkça daha politik ve aynı sebeple "sanatsal" gerekçe için daha az hak iddia edebilecek olan İşçilerin Film Topluluğu (WFS), daha orta-sınıf ve saygın apolitik topluluklara göre sansürle ilgili çok daha fazla zorlukla karşılaştı. Fakat dahası 1939'a kadar çözülmemiş bir durumla, tutarsızlıkla ve yerel problemlerle yüzleştiler (Hardy, 1938; Low, 1985: 54-66; Willcox, 1990).

1930'lar boyunca, çok geçmeden sanat olarak sinemanın kuruluşunun, bireysel etkin kişiler ve daha sonra kurumlar anlamında, gitgide artarak bireysel sanatçılar tarafından üretilmiş ve satış sergileri aracılığıyla kullanıma sunulan sanatsal açıdan kendine özgü bir sinema düşüncesini geliştirdiğini görüyoruz. Ayrıca film sanatını tanımanın geniş kriterleri ortak dolaşıma girmişti. Bu kriterlerin en önemlilerinden ikisi —auteurlük ve ticari baskılardan özerklik derecesi— dönemin hem kurumlarında hem de eleştirel yazılarında

ifade edilir. En başından beri Film Topluluğu programları, tartışmasız bir biçimde yönetmeni eserin gerçek sahibi olarak görerek, yönetmenlerin isimlerini daima film başlıklarına iliştirmişti. Film yapımında kolektif ve bireysel sorumluluk karşıtlığıyla ilgili tartışmalar, sadece yönetmenin otoritesini reddetmek için, edebiyatta başlatılmıştır. Neredeyse hepsi, Raymond Spottiswoode'un iyi bilinen kitabı *Film Grameri*'ne (ilk baskısı 1935) ithafen onun eylem çağrısını yineleyecekti: "Yönetmen Sinemasının Geleceğine".

Bu "auteurlük" ideolojisi —ki modern dönemde daima sanatları belirlemek için merkezi önemdedir— özellikle film gibi pahalı bir araçta büyük bir sorun olan sanatçının ticari baskıdan göreceli özerkliğini kanıtlama gerekliliğiyle yakından ilişkiliydi. Bu "inanç evreni"nde, Bourdieu'nün ifadesiyle söylersek, gerçek sanatçının, böylesi rüşvete dayalı kaygıların üstesinden gelmesi beklenir; gerçekten de bu durum onların ancak bu şekilde elde edebilecekleri bir kutsanma durumudur. Hollywood'da film yapım sürecinin endüstrileşmesiyle birlikte genişleyen stüdyo sistemi, sanatsal bütünlük ve özerklik olasılığını en aza indirmesi nedeniyle sinemanın estetik potansiyeline karşıt olarak görülüyordu. Film sanatına inanmak için, bu durumda, hangi tür filme olumlu yönde değer verileceği üzerine anlaşmazlığın olduğu bir yerde bile, gitgide Hollywood karşıtı olmak gerekiyordu. Ve anlaşmazlık da vardı. Sanat olarak sinema kampının, yedinci sinemayı tanıtmaya dair ortak bir kaygı altında birleşmiş olduğu düşünülmemelidir. Zamanın kitaplarının ve dergilerinin üstünkörü bir incelemesi bile kampın içinde, neredeyse dışında olanlar kadar çok uzlaşmazlık olduğunu gösterir.

1920'lerin sonlarından itibaren sinemayla ilgili yayınların sayısında dikkat çekici bir artış vardı. Elbette ilk zamanlarından beri ticari dergiler var olmuştu; ancak bunlar sanat olarak sinemaya bağlılıklarıyla ayırt edilen dergiler değildi. Bu hareketin İngilizcedeki ilk sesi, *Close Up*'tı —1928 yılının bir kapağında ifade edildiği gibi "sanat olarak filmlere adanmış tek dergi" (Donald ve diğ., 1998: 8). İsviçre'den yayınlanıp, uluslararası ölçekte piyasaya sürülen dergi, 1927'den 1933'e kadar çıkmıştır ve Low'un belirttiği gibi, "sınırlı dolaşımına rağmen tarihsel önemi çok büyüktür" (1971: 22). Dergi Amerikan ve İngiliz endüstrilerinin daha ticari ürünlerine karşı olumsuz bir tavır takınırken, Alman ve Sovyet sinemalarını destekleyerek şüphesiz güçlü fikirler benimsemişti. Ayrıca bağımsız ve deneysel film üretimini teşvik etmesinin yanı sıra, Gertrude Stein ve Man Ray'in çalışmalarını yayınlaya-

rak (Dusinberre, 1980: 35-7) kendini *avangart*'ın destekçisi olarak kabul etti. Onun "sanat için sanat"ın bilinçli bir yankısı olduğuna dair şüphe yoktu ki, ilk başyazısı da "film, film için olmalıdır" gözleminde bulunmuştu (Donald ve diğ., 1998: 40).

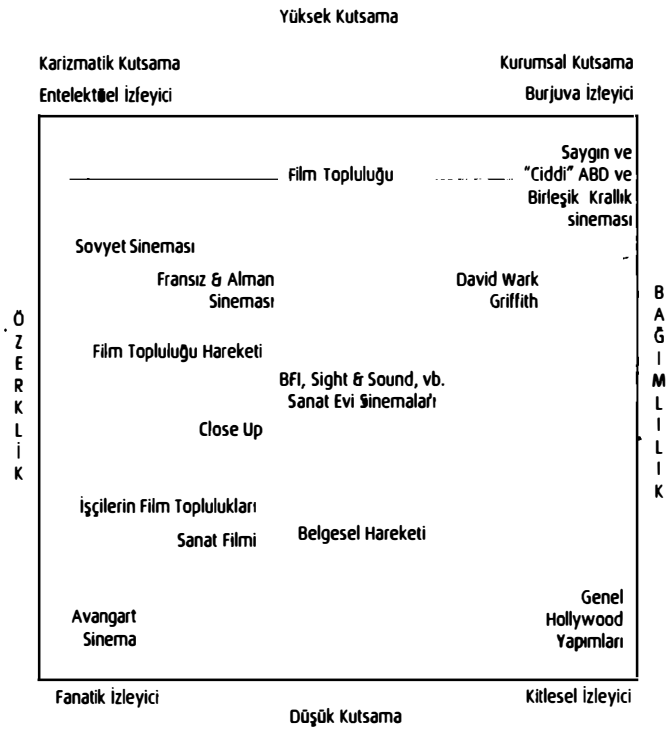
Close Up, tam da diğer dergilerin yürürlükte ya da yayınlanmaya başlamak üzere olduğu bir zamanda, 1933'te yayınına son verdi. *Cinema Quarterly* 1932'de başladı, ikinci sayıda başlığını değiştiren *Film Art* ("öncü sinemanın uluslararası eleştiri dergisi"), 1933'te *Film* olarak piyasaya sürülmüştü, 1934'te yeni yapılanan Britanya Film Enstitüsü, *Sight and Sound*'u devralmış ve inceleme yazıları dergisi, *Montly Film Bulletin*'i piyasaya sürmüştü. Birkaçı 1920'lerde yayınlanan "film sanatı" üzerine kitaplar (Low, 1971: 15-31), 1930'larda görünmeye devam edecekti. Paul Rotha'nın (1930) geniş kapsamlı *Sinemanın Öyküsü* (The Film Till Now) adlı kitabı, belki de bunların içinde en bilinenidir; ancak diğerlerinin birçoğu on yıl boyunca ortaya çıktı. Bunlar içinde en dikkat çekenleri Arnheim (1933) ve Spottiswoode'un (1935) kitaplarıydı. Burada –yer olanak vermediği için– detaya girmeden açıkça belirtmek gerekir ki, 1930'ların sonlarında filmin sanatsal statü taleplerini desteklemek için yükselen ve geniş bir alana yayılan sesler vardı. Bu sesler elbette her zaman uyum içinde değildi ve çoğu kez taleplerinin meşruiyetini kanıtlama yolunda kutsamak için farklı yönetmenler ve filmler bulmaya çalıştılar. Fakat o uzlaşmazlıkların karakteri ne olursa olsun, hem sanatçıların hem de eserlerin kutsanması, belli derecede özerkliğin film sanatının yaratımında hem olası hem de olmazsa olmaz olduğunun ispatında olduğu gibi süreç açısından çok önemliydi.

Şimdi izlenimci bir biçimde olsa da, biçimlendirici dönemde film sanatı alanını kuran etkin kişilerin, eserlerin ve kurumların bazılarını haritalandırmayı deneyeyim.

Bu grafiğin temel terimleri Bourdieu'den alınmıştır (1993a: 49, 1996 [1992]: 113-40). Yatay eksen, haritalanmış öğenin, özellikle politik güç ve ekonomi olmak üzere, diğer alanlara ne derece bağlı olduğunu ayırt eder. Bourdieu'nün özerkleşme olarak adlandırdığı süreç, grafikte sağdan sola, bir anlamda bağımlılıktan özerkliğe doğru bir hareketi ve modern dönemde sanatların oluşumunun merkezi bir özelliğini içerir. Dikey eksen alanın tamamındaki kutsama derecesini yansıtır. Tüm bu türde ayrımlar gibi, bu da iliş-

kiseldir. Dolayısıyla benim burada "fanatik izleyici" adını verdiğim izleyici için en son avangart eserin yüksek derecede kutsanmış olduğu düşünülebilir, fakat alanın genelinde sanatsal kabul edilebilirliğin sınırının ötesinde kalır. Zamanı geldiğinde, avangart eser grafikte karizmatik kutsamanın alanına, yukarı doğru yükselebilir ve çoğu kez de yükselir. Bu, örneğin 17 Ocak 1926 Film Topluluğu gösteriminde kötüleme ve şiddetli bir uzlaşmazlığın konusu olmuş *Entr'acte*'nin kaderiydi. Montagu'nun (1970: 334-35) hatırlattığı gibi: "bazıları yuhalamaya, diğerleri çığlık atmaya ve alkışlamaya başladı, insanlar ayağa kalktı ve bağırdı, diğerleri yumruğunu ve hatta yanındakileri sarsarak öfkesini belli etmişti —Ben daha önce hiç İngiliz izleyicisini böylesine tutkulu görmemiştim." Ne var ki birkaç yıl içinde, film, sinema sanatının kabul görmüş başlıca ürünlerinden biri olmuştu.

Grafiğin köşelerine yerleştirilmiş dört ideal-tipik izleyiciden, "burjuva izleyici" büyük olasılıkla bu aşamada en az önemli olanıydı. Burjuva aydın-



GRAFİK 1: Sinema Sanatının Alanı (1918-1939)

larının dikkate değer bir sınıfsal kesimi, tabii ki Film Topluluğu ile ilişkiliydi, fakat orta ve üst-orta sınıfların daha geniş erişilebilir alanları için, sinema esas olarak (proleter) kitlesel izleyiciyle bağlantılı alt popüler bir biçim olarak kaldı. Gelinen noktada güç alanlarını ve ekonomiyi kontrol edenlerin ayrımı için çabalayan ve beğenileri yansıtan film ya da yönetmenlerin görece küçük kurumsal kutsanması söz konusudur. Sinema; onu, burjuvanın kültürel kabulünün odağı olmaya değer hale getirmek için gerekli olan sanatsal ve toplumsal kabul edilebilirlik derecesini henüz elde etmemişti. Doğrusu, filmi bir sanat olarak kurmak için mücadelenin bir perspektifi de, Film Topluluğu'nun temel kurucu nitelikte rol oynadığı, daha sonra Britanya Film Enstitüsü'ne dayalı pek çok kurum tarafından da daha ileri taşınacak bir süreçti. Bu da aracın estetik anlamının yerleşik otoritesini ikna etmeyi kapsıyordu. Ancak bu tarih için savaş sonrası zamana dönmemiz gereklidir.

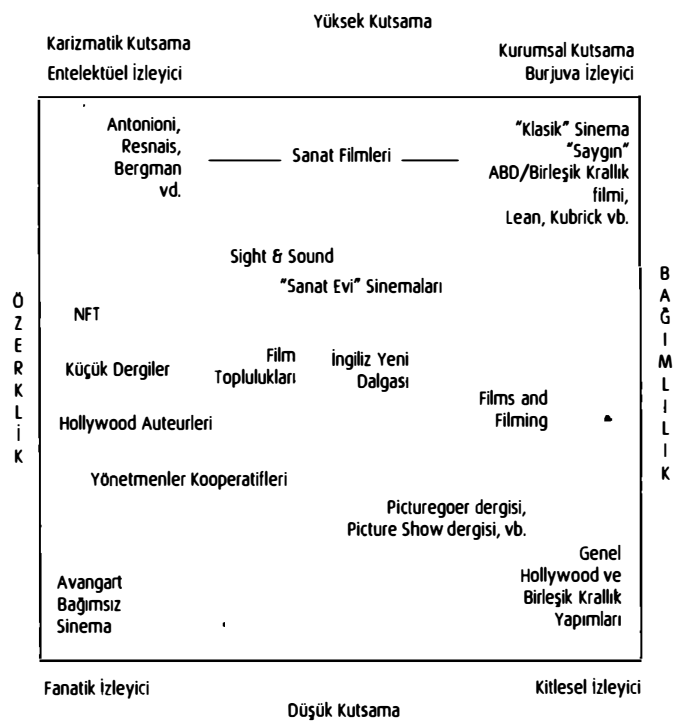
Bütünleşme (1950-70)

Sanat alanının biçimlenme süresi boyunca tipik olarak bulunanlardan çok daha az dramatik süreçlerinin olması bütünleşmenin doğasında vardır. 1950'li yıllarda film sanatını yayma çabaları yeterince gerçekliğini korumasına rağmen, sanat olarak sinemanın anlaşılacağı asıl koşullar mevcuttu. Bir külliyat biçimlendirilmişti, estetik bir tarih inşa edilmiş, sanatçıların en büyük tapınağı öne çıkmıştı. Bu inanç evreninin kurumsal sonuçları şimdi iyice yerleşmişti. Film Topluluğu hareketi, 1954'ten itibaren kendi dergisi, *Film*'i yayınlayarak hızla büyüdü, 1950'lerin ortalarında yaklaşık 250 olan topluluk sayısı, on yılın sonunda 400'e, 1960'larda 500'e yükseldi ve 1970'e gelindiğinde 750 civarındaydı (Butler, 1971: 178-80; BFFS, 2001). Britanya Film Enstitüsü de gelişmişti. BFI'nin esas hedefi, 1933 yılı kuruluşunda "eğlence ve öğretim aracı olarak sinematografın kullanım ve gelişimi" olarak tanımlanmışken (Butler, 1971: 17), Enstitü'nün işlevlerini yeniden tanımlamış olan 1948 yılı Radcliffe Raporu'nda, ondan "film sanatının gelişimini teşvik etme"si bekleniyordu (Butler, 1971: 28). Bu amaçla gösterim yeri, açık bir gereksinimdi ve 1952'de Ulusal Film Salonları (National Film Theatre) adıyla İngiltere Festivali için inşa edilen sinema; ancak durdurulduktan beş yıl sonra uygun biçimde açıldı. Bu yeniliğin ardından üyelik, 1950'de 2266 kişiden 1958 itibariyle 7739 tam üye ve 33,390 kısmi üyeye yükselerek, hızla arttı (Butler, 1971: 28-9).

1950'ler ve 1960'ların ticari yönelimli gösterim çevrelerinde normalde yer almayacak filmler için bu artan izleyici, daha eski favorilerin, yabancı dilde "sanat" filmlerinin ve cinsel içeriğiyle pazarlanabilecek her şeyin birleşiminden bir repertuar oluşturan sanat evi sinemalarının sayısında bir yükselişe de yansımıştı. 1963 itibariyle *International Film Guide*, ayrıca büyük şehirlerin en az birini desteklediği şehirlerle birlikte, Londra bölgesinde bu tür 16 "uzmanlaşmış sinema" sıralıyordu (Cowie, 1963: 233). Klasik Sinemalar ağı, örneğin, 1960'ların başlarında Londra'nın dışında on repertuar sineması-nı yönetmişti. Dahası yabancı dilde filmleri ithal etmede uzmanlaşan küçük dağıtımcılar da (Connoisseur ve Contemporary en iyi bilinenleri arasındaydı) talepteki istikrarlı artışı karşılamak için harekete geçti. Bu sanat evinin ve karakteristik ürünü olan sanat filminin, en parlak dönemiydi.

Sanat filminin yükselişi, kısmen İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ulusal film endüstrilerini canlandırmak ve bunu yaparak Hollywood'un tahakkümüne karşı koymak için Avrupalı girişimlerin bir sonucuydu. Örneğin Fransa, Almanya ve İtalya'da çeşitli türlerde devlet müdahalesi dönemin tipik Hollywood ürünleriyle karşılaştırıldığında kendine özgü olan ulusal sinemaları geliştirmişti (Neale, 1981). Amerikan sinemasıyla kendi koşullarına göre rekabet etmek yerine (İngiliz film endüstrisi tarafından benimsenmiş talihsiz strateji), Avrupa endüstrileri hem ulusal hem de uluslararası ölçekte niş pazarlar aradı. Rastlantısal istisnalarıyla birlikte, yurtiçi sanat filmi üretimi olmayan İngiltere'de, yürürlükte olan Avrupa'dan ithaller, bir tür oluşturmaya başladı: bu, iki dünya savaşı arası yıllarda sanat olarak sinema doktrininin bir parçası olarak belirlenmiş "ciddilik", "derinlik" ve resmi "sanatsal" buluş hakkında belirli beklentiler içinde kurulmuş sinema için belirleyici bir kategoridir. Bu genel sanat filmi şemsiyesi altında toplanmış filmler ne kadar çeşitli olursa olsun —ve Antonioni, Bergman, Bunuel, Fellini, Godard, Resnais, Truffaut, Wajda ve bu şekilde karizmatik olarak kutsanmış geriye kalan diğer yönetmenlerin işleri, gerçekten de çeşitliydi— onların ticari kısıtlamadan belirli bir özerkliği, ahlaki ve estetik amacın belirli bir ciddiyetini paylaşacakları kabul edilmişti. Bu filmler, Film Topluluğu'nun beslediği sinemaya özgü biçimlerin mirasçılarıydı ve sanat evi sinemaları onların eviydi.

Toplumsal olarak, savaş sonrası yaygınlaşan eğitimin beğenilerini önemli ölçüde biçimlendirdiği sınıf kesimleriyle açıklanabilecek ayrım yollarından biri olan bu tercih, elbette ağırlıklı olarak orta sınıf ve görece yüksek eğitimli kaldı. Sanat evi izleyicisine —örneğin, 1951-52'de Champaign-Urbana'da Illini Sineması'nın (Smythe ve diğ., 1953), ya da epey sonra 1980'lerin Britanya Bölgesel Film Salonları (RFT) izleyicilerine (Docherty ve diğ., 1987)— dair birkaç deneysel çalışma kapsamlı eğitimin, sanat evi izleyicisinin anlamlı bir ayırıcı niteliği olduğunu doğrulamaktadır. Beklendiği gibi o zamanlar bu eğitimli ve gelişen izleyici; sinema kitabı yayıncılığındaki dikkate değer bir genişlemeyle ve ana akım pazarda bir şekilde daha az ezoterik *Films and Filming*'in katılmasıyla, *Sight and Sound* ve 1950'lerin başında *Sequence*'tan 1960'larda *Movie*'ye kadar, belirli eleştirel çizgiler geliştirmiş, alışılmışın dışında çeşitli "küçük dergiler"in değişen kitlesiyle birlikte gitgide



Grafik 2: Sinema Sanatının Alanı (1950-1970)

artan bir dizi "ciddi" film dergisindeki gelişmeyle de desteklenmişti. O zamana kadar, yine de, eleştirmen ve yönetmenlerin yeni bir kuşağının Hollywood sinemasının sanatsal geçmişini yeniden değerlendirmeyi amaçlamasından dolayı geleneksel sanat olarak sinema konumunda kırılmalar ortaya çıkmaya başladı. Film sanatı olarak sayılabilecek bu değişim, sanat filmi döneminin sonunu getirecekti. Fakat ona geçmeden önce, daha önceki gibi bir grafikle aynı izlenimci anlamda bütünleşme aşamasını haritalandırmayı deneyeyim.

Önceki grafikteki gibi auteurlük ve özerklik film sanatını tanımlarken önemli öğelerdir ve grafiğin köşelerinde yer alan ideal-tipik izleyiciler, kendi tercih ettikleri sinema etrafında dönen alt-kültürlerin beğenisini oluşturur. Sanat filmi entelektüel izleyici için, eleştirel değerlendirme ve özel gösterimin mevcut kurumsal araçlarıyla, filmleri ve yönetmenleri kutsamak için temel düzenleyici kategoriyi sağlar. Burjuva izleyici, şimdi elinin altında her ikisi de "klasikler"i tanımlayan ve çağdaş filmlerden "ciddilik" anlamında belli bir düzen bekleyen film tarihine ve film sanatına dair geçerli bir görüşe sahiptir. Bu tür film, Sarris'in alaycı nitelendirmesini alıntılarsak; "Problemi Bir Yetişkin Gibi Gerçekçi Bir Biçimde ele alacaktı ya da Aracın Gereçlerini Yaratıcı Bir Tarzda kullanacaktı" (1968: 22). Burada 1980'lerde yerini elde edecek olan "orta düzey kültürde izleyici" diye adlandırılması daha iyi olacak izleyicinin kaynaklarını görebiliriz. Şüphesiz, daima kendi favori filmini yeniliğin öncüsü olarak izleyen fanatik izleyiciler hala vardır. Giderek artan bir biçimde bu tür *avangart* ilgiler, Amerika ve İngiltere'deki bağımsız yönetmenlerin hareketlerindeki yükselişle ilişkilendirildi. Londra Yönetmenleri Kooperatifi (London Film-makers' Co-op), 1966'da kuruldu, onu başka yerlerde benzer organizasyonlar izledi (Blanchard ve Harvey, 1983). Düşmekte olan eğlence aracı sanat düşüncesinden arındırılmış olsa bile, filmin kendisi için hala anlamlı olduğu, dolayısıyla ayrımın kendi farklı yollarıyla diğer üç türde izleyiciyi etkilediği geriye kalan kitlesel izleyici vardır. Ne var ki, tüm bunlar 1970'ler boyunca değişecekti.

Parçalanma (1970-2000)

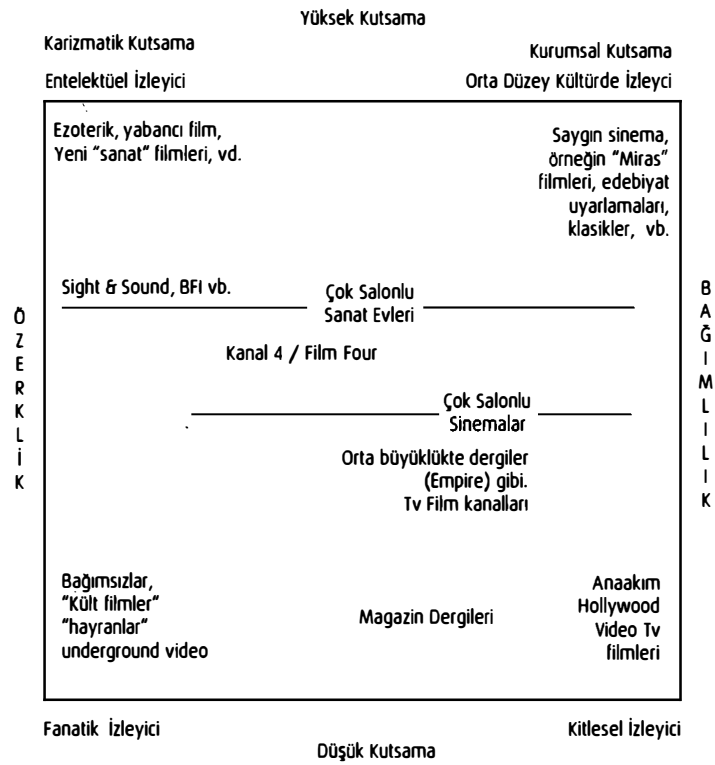
Sanat olarak sinemayı kurma arayışında, kurumlar ve etken kişiler ister istemez diğer alanlarda halihazırda kurulmuş kavramları kullanmıştı. Bir sanat alanı kurmak, daha geniş kültürün içinde meşrulaştırılmış olmayı gerektirir ve yirminci yüzyılda Avrupa toplumlarında sanatların meşruiyeti, mini-

mal olarak, kutsanmış yazarların varlığına ve onların ticari kısıtlamadan kısmi özerkliğini kanıtlama kapasitesine bağlı olmaya başlamıştı. Film yapımının ekonomik zorunlulukları, bunu film sanatının kendisine karşı kurulduğu eksi uç olarak Hollywood'un bir şekilde Maniheist bakışının —endüstriyel olarak film yapımının en incelikli biçimi— tanıtımını yapmış olan film-sanatı vaizleri için özellikle keskin bir problem haline getirmişti. 1960'lar itibariyle, bununla birlikte, alanın mantığı öyle bir hale gelmişti ki, ayrım belirlemek için yeni bir temel arayan etkin kişiler ve grupların, var olan kutsanmış biçimlere; sanat filmleri, klasik/saygın sinema ya da çeşitli *avangard*lara bazı alternatifler bulmak dışında çok az seçeneği vardı. Sonuç olarak ve kısmen Fransa'daki *Cahiers* grubuna dahil eleştirmen ve yönetmenler arasında az çok benzer koşullarda dolaşıma girerek ortaya çıkan "*yaratıcı yazar politikası*"ndan (*politique des auteurs*) etkilenmiş yeni bir kuşak, Amerikan sinemasını yeniden değerlendirmeyi hedefledi. Onlar için, miras alınmış sanat olarak sinema görüşü tutuculuk ve geleneği temsil ediyordu. Eğer kendi ayrım ve sembolik sermaye biçimlerini kuracak olsaydılar, Amerikan ticari filminin şimdiye dek ayıplanmış kenar mahallesinden daha iyi bir yer neresi olurdu ki?

Dolayısıyla bu, film-sanatının sınırlarının Amerikan sinemasında auteur retoriğiyle dönüştürülmesiydi. Daha önce kimsenin bilmediği sanatçılar keşfedildi ve bir zamanlar kitlesel izleyicinin ticari anlamda bozulmuş bölgesi olarak kınanmış sinema, gözden kaçmış cevherleri için olduğu yerden çıkarıldı. Bu değişimin, alanın şeklini zamanla değiştiren ve bu süreçte sanat filminin düşüşüne zemin hazırlayan dikkate değer sonuçları olacaktı. 1980'ler itibariyle sanat evleri, film toplulukları, dergiler ve diğer kutsama kurumlarının çoğu (film öğreniminin gelişen aygıtları dahil) bu yeniden yapılandırmayı benimseyecekti; ancak bunun hemen ya da çatışmasız olmadığı söylenmelidir. 1970'ler, özellikle film sanatının oluşumunun bir kez daha alana içsel mücadeleler için bir odak olduğu yıllardı. Örneğin, 1960'ların sonlarında BFI, bir Bölgesel Film Salonları zinciri kurmaya başlamıştı ve 1970'te bunlardan, BFI başkanının o yılın fırtınalı yıllık genel kurulunda ifade ettiği gibi, "başka türlü izlenemeyecek film programlarını, olabildiğince çok sayıda insana göstermeyi" amaçlayan (Butler, 1971: 51) —Film Topluluğu ve Sanat Evi modelinden etkilenen— otuz altı tane vardı. Fakat on yıl geçtiğinde bu politika, geniş ölçüde geleneksel bir sanat evi duruşunu benimseyenlerle, onlara kültürel radikalizm ve yeniden keşfedilmiş Amerikan ticari sineması adına karşı çıkanlar

ve giderek artarak yeni gelişen bağımsız yapım sektörüne yönelenler arasında belirlenmiş ayrımlarla, bir hayli tartışma konusu oldu (krş. McArthur, 2001).

Bağımsız üretimin de, özellikle 1970 ve 1980'li yılların ortalarının kaynak yaratma ve örgütsel girişimler aracılığıyla önemli bir etkisi oldu. Britanya Film Enstitüsü (BFI) Yapım Kurulu, uzun filmlerin finansmanı lehine politikasını değiştirdi, Ulusal Film Finansman Kurumu (NFFC) kendini bir tür sanat sinemasına doğru yeniden yönlendirdi ve 1980'li yılların başlarından itibaren televizyon, Kanal 4'ün faaliyetleri aracılığıyla film yapımında (ve elbette gösteriminde) büyüyen bir rol oynadı. Hill'in (2000) tartıştığı gibi, bu kurumsal gelişmeler ilk defa, *Radio On* (Christopher Petit, 1979) ve *Ressamın Kontratı* (The Draughtsman's Contract, Peter Greenaway, 1982) gibi filmlerin erken örnekleri olduğu, makul bir biçimde İngiliz sanat filmleri adı verilebile-



Grafik 3: Sinema Sanatının Alanı (1970-2000)

cek eserler üretti. Bununla birlikte, bu filmler daha erken yabancı dilde sanat filmleriyle açıkça belirli metinsel özellikler paylaşırken, halihazırda saygın bilgi kaynaklarına ve "ciddi" tarihsel konulara bağlılığıyla "miras sineması" (heritage cinema) olarak adlandırılan sinemanın sonradan ortaya çıkışı, tam olarak ticari ana akıma düşmemiş neredeyse her filmi kuşatacak "sanat filmi" kategorisinin gelişimine katkı sağladı (Hill, 2000: 24).

Bu örgütsel ve estetik gelişmeler (sinemada ve ev merkezli film tüketiminin karakterindeki değişimlerle beraber) alanın topolojisini derinlemesine değiştirdi. Bu tarih henüz tamamlanmış değil ve ben burada onun tüm yanlarını kapsayabileceğimi umut etmiyorum. Yalnız şunu söyleyeyim ki, 1980'lerin sonunda film-sanatının haritası yeniden çizilmiş, gösterim ve kutsamanın kurumsal araçları köklü bir biçimde değişmişti. Film topluluğu hareketi azalıyordu ve geleneksel sanat evi sineması, kısmen sanat evlerinin kurulduğu ayrım sisteminin toplumsal gerekçeleri artık geçerli olmadığından ve kısmen de videonun ve çok salonlu sinemaların yayılmasının sinemaya gitmenin yapısını değiştirdiğinden düşüşe geçmişti —1990'lı yıllar itibariyle Academy Sineması bile kapanmıştı.

Birçok bakımdan bu çok salonlu yapı, alanın yeni durumu için kullanışlı bir sembol olarak durur. Gerçeklik ne olursa olsun, çok salonlu sinemalar kendini; çeşitlilik içeren, farklı filmler ve onların izleyicileri arasındaki ayrımların önceden belirlenmiş çizgilerini bulanıklaştıran, tüketici odaklı çoğulcu eğlence dünyasını bir araya getiren yerler olarak sunar. Eklektizm, estetik açıdan eşit olarak kabul edilmiş bütün türlerle (gelecek vadeden sanat sinemaları dahil) birlikte, bu günün gereklerinden biridir. Sanat evinin, sanatsal açıdan daha üstün nitelikte yapıma cevap veren toplumsal yönden farklı, eğitimli izleyicisinin varsayımıyla, bu dünyada yeri yoktur. Ve hala sanat evlerinin var olduğu yerler, çok salon olgusunun daha küçük versiyonları olma eğilimindedir: yabancı dilde ya da daha egzotik filmleri daha büyük çok salonlu akrabalarında bulunabilecek ticari ürünlerle dengeleyen, karışık bir program öneren çok perdeli sinemalar.

Bu durumda son yüzyıl film sanatı alanının, özellikle haritasını çıkarmanın zor olmasının da nedeni olan, parçalı ve değişken bir yapıda olduğu açıktır. Burada bütünlük adına bir girişimde bulunacağım, fakat bunun tümüyle deneysel olduğu akılda tutulmalıdır.

"Burjuva izleyici"nin burada "orta düzey kültürde izleyici" olarak yeniden adlandırıldığına işaret edelim —kendine özgü bir alt-kültür beğenisiyle büyümenin yanı sıra, yirminci yüzyılın sonunda sınıf yapısının değişen anlamının bir yansıması. Bu izleyicinin tercih ettiği filmler, *Manzaralı Oda* (*A* Room with a View, James Ivory, 1985) gibi bir dizi edebiyat uyarlamasından *Billy Elliot* (Stephen Daldry, 2000) gibi duygusal anlamda iyi-hissettiren filmlere, *Jean de Florette* (Claude Berri, 1986) gibi ana akım yabancı dilde filmlerden *Esaretin Bedeli* (The Shawshank Redemption, Frank Darabont, 1994) gibi "ciddi" Amerikan filmlerine geçer. Bu izleyici, çoklu sanat evi salonlarıyla fazlasıyla ödüllendirilmiş bir izleyicidir. Hala üyeleri film sanatının ehli olarak ayrımlarını sürdürmeyi amaçlayan küçük bir "entelektüel izleyici" var olmasına rağmen, çok daha geniş sayıda —burjuva öncellerinin aksine— bu anlamda onu tartışmaları beklenmeyecek olsa bile, şimdi sinemayı tümüyle kabul edilebilir bir sanat-biçimi olarak değerlendirenler de vardır. Onlar hala kitlesel izleyiciden ve popüler sinemadan (bireysel filmler ve yönetmenler gittikçe alanın iki sektöründe de bulunmasına rağmen) daha büyük bir seçicilik ve "iyi beğeni" iddiasında bulunarak ayrımlarını sürdürürler. Onlar, aslına bakılırsa, sanat olarak sinemanın başarılı kurumsal kutsanmasının ürünüdür.

Aynı zamanda, fanatik izleyicilerde bir yaygınlaşma söz konusudur. Bir zamanlar sanatsal *avangard*ın başlıca alanı olmuş olan yer, şimdi kült filmlere, erken dönemine benzer bağımsız sinema türünün yanı sıra, örneğin estetik, ahlaki ve toplumsal radikalizm atfettikleri korku ya da yarı-pornografik malzemenin dağıtıldığı videonun etrafını saran "hayranlar"a ev sahipliği yapar. Geç modern dönemde pek çok kültür alanında olduğu gibi, bu alanda da bir çoğullaştırma söz konusu olmuştur. Eğer bu model devam ederse, her biri, ayrım için kendi temelini sürdürmeye çabalayan sürekli değişen fanatik izleyici topluluğu eşliğinde kutsamaya yön vermesi için, orta düzey kültürde izleyiciye bırakıldığından büyük olasılıkla yüksek özerklik alanı daha da fazla parçalanacakmış gibi görünüyor.

Sonuç

Kendisiyle başladığım o tuhaf kavram, sanat filmi nedir peki? Bourdieu'nün kültürel üretim alanlarının analizini kullanarak göstermeyi umduğum gibi, sanat filmi, alanın mantığının bir ürünü, sinemanın köklü olarak ticari karakterinin ve ticari baskılardan kısmi bir özerklikte temellenmiş olan

sonradan yerleşmiş "sanat" görüşünün birleşik bir sonucuydu. Böylesi zorlu koşullarda, sanat olarak filmin statüsü daima istikrarsız, daima çıkarcı güdülerin suçlamalarına açık olacaktı. "Sanat filmleri"nin bir türünü kurmak, o zamanlar, böyle bir kirlenmeden kısmen muaf olarak savunulabilecek, ayrım ve sembolik sermaye kurmak için bir temel olarak kullanılmış olan bu alanın bölgesinin sınırlarını belirlemekti. Şimdi, ne var ki, geç modern parçalanmayla birlikte, sanat ve ticaret karşıtlığındaki yapılanmanın bir zamanlar olduğu gibi bir güç olmamasından dolayı, bu yer artık mevcut değildir. Çok düzeyli kültürde, sanat ticarettir ve sanat filmi şimdi kültürel süpermarketin raflarında diğer bir niş ürünü olmuştur.

Çeviri: Cansu Yılmaz
Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

Kaynaklar

Arnheim, R. (1933). *Film*. London: Faber & Faber.

BFFS (2001). 'History of the BFFS' http://www.bffs.co.uk/history.htm.

Blancard, S. & Harvey, S. (1983). The Post-war Independent Cinema – Structure and Organisation. J. Curran & V. Porter (Ed.). *British Cinema History*. London: Weidenfeld &Nicolson, s. 226-41.

Bourdieu, P. (1983). The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed. *Poetics* 12 (4-5), s. 311-56.

Bourdieu, P. (1990). *In Other Worlds*. Chambridge: Polity.

Bourdieu, P. (1990 [1965]). *Photography: A Middlebrow Art*. (S. Whiteside, Trans.). Chambridge: Polity Press (with L. Boltanski, R. Castel, J. C. Chamboredon).

Bourdieu, P. & Darbel, A. (1991). *The Love of Art: European Art Museums and Their Publics*. Chambridge: Polity.

Bourdieu, P. (1992 [1979]). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge.

Bourdieu, P. (1993a). *The Field of Cultural Production*. Chambridge: Polity.

Bourdieu, P. (1996 [1992]). *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Chambridge: Polity.

Bowser, E. (1990). *History of American Cinema*, Vol. II: *The Transformation of Cinema 197-1915*. Berkeley: University of California.

Butler, I. (1971). *'To encourage the art of the film': The Story of the British Film Institute*. London: Routledge.

Cowie, P. (1963). *International Film Guide 1964*. London: Tantivy.

Docherty, D., Morrison,D. & Tracey, M. (1987). *The Last Picture Show?*, London: BFI.

Donald, J., Friedberg A. & Marcus, L. (Ed.) (1998) *Close Up 1927-1933: Cinema and Modernism*. London: Cassell.

Dusinberre, D. (1980). 'The Avant-Garde Attitude in the Thirties', D. Macpherson (Ed.) *Traditions of Independence: British Cinema in the Thirties*. London: BFI Publishing, s. 34-50.

Film Society (1972) *The Film Society Programmes 1925-1939*. New York: Arno Press.

Hardy, F. (1938) 'Censorship and Film Societies'. (C. Davy, Ed.). *Footnotes on the Film*. London: Lovat Dickson Ltd., s. 264-78.

Hill, J. (2000) 'The Rise and Fall of British Art Cinema: A Short History of the 1980s and 1990s', *Aura: Film Studies Journal*, Vol. 6, No. 3, s. 18-32.

Jacobs, L. (1968 [1939]) *The Rise of the American Film: A Critical History*, New York: Teachers College Press.

Lindsay, V. (2000 [1915]) *The Art of the Moving Picture*, New York: Modern Library.

Low, R. (1971) *The History of British Film 1918-1929*, London: George Allen & Unwin.

Low. R. (1985) *The History of British Film 1929-1939: Film Making in 1930s Britain*, London: George Allen & Unwin.

McArthur, C. (2001) 'Two Steps Forward, One Step Back: Cultural Struggle in the British Film Institute' *Journal of Popular British Cinema*, Vol: 4, s. 112-27.

Montagu, I. (1970) *The Youngest Son: Autobiographical Sketches*, London: Lawrance & Wishart.

Montagu, I. (1972) 'Interview: Ivor Montagu', *Screen*, Vol. 13, No. 3, s. 71-112.

Montagu, I. (1980 [1932]) 'The Film Society, London', *Cinema Quarterly* 1 (1), D. Macpherson (ed.) *Traditions of Independence: British Cinema in the Thirties* içinde yeniden basım. London: BFI Publishing, s. 105-108.

Neale, S. (1981) 'Art Cinema as Institution', *Screen*, Vol. 22, No. 1, s. 11-39.

Rotha, P. (1930) *The Film Till Now*, London: Cape.

Ryan, T. (1980) 'Film and Political Organisation in Britain 1929-39', D. Macpherson (ed.) *Traditions of Independence: British Cinema in the Thirties*, London: BFI Publishing, s. 51-69.

Ryan, T. (1983) ' "The New Road to Progress": The Use and Production of Films by the Labour Movement, 1929-39', J. Curran ve V. Porter (ed.) *British Cinema History*, London: Weidenfeld & Nicolson, s. 306-13.

Sarris, A. (1968) *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*, New York: E.P. Dutton.

Samson, J. (1986) 'The Film Society, 1925-39', C. Barr (ed.) *All Olur Yesterdays: 90 Years of British Cinema*, London: BFI Publishing, s. 306-13.

Symthe, D.W., Parker, B.L., ve Lewis, C.A. (1953) 'Portrait of an Art Theather Audience', *Quarterly of Film, Radio and Television*, Vol. 8, No. 1, s. 28-50.

Spottiswoode, R. (1935) *A Grammar of the Film: An Analysis of Film Technique*, London: Faber and Faber.

Willcox, T. (1990) Soviet Films, Censorship and the British Government: A Matter of Public İnterest', *Historical Journal of Film*, Radio and Television, Vol. 10, No. 3, s. 275-92.

Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine

ALİ KARADOĞAN Editör

— Sanat Sineması: Tartışmalar ve Eğilimler

— Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem (Le Caméra-stylo)

— Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim

— *Politiques des Auteurs* Üzerine

— 1962'de Auteur Kuramı Üzerine Notlar

— Çemberler ve Kareler (Eski Kafalılar)

— Auteur Kuram Hayatta, İyi Durumda ve Arjantin'de Yaşıyor

— Film Pratiğinin Kipi Olarak Sanat Sineması

— Kurum Olarak Sanat Sineması

— Godard ve Karşı-Sinema: *Doğu Rüzgarı*

— Sanat Sineması Anlatımı

— Görüntüyü Kurtarmak: Çağdaş Sanat Sinemasında Süre ve Ölçek

— Avrupa Sanat Filmi: Federico Fellini'nin "8½" Filmi

— Estetiğin Politikası ve Günümüz Tayland Sanat Sineması

— Sanat (Evi) Filmlerinin Yükselişi ve Düşüşü

2016 0168210 EZG THG

ISBN 978-9944-492-78-2

Kapak Fotoğrafı: Şangaylı Kadın (The Lady from Shanghai, Orson Welles, 1947)