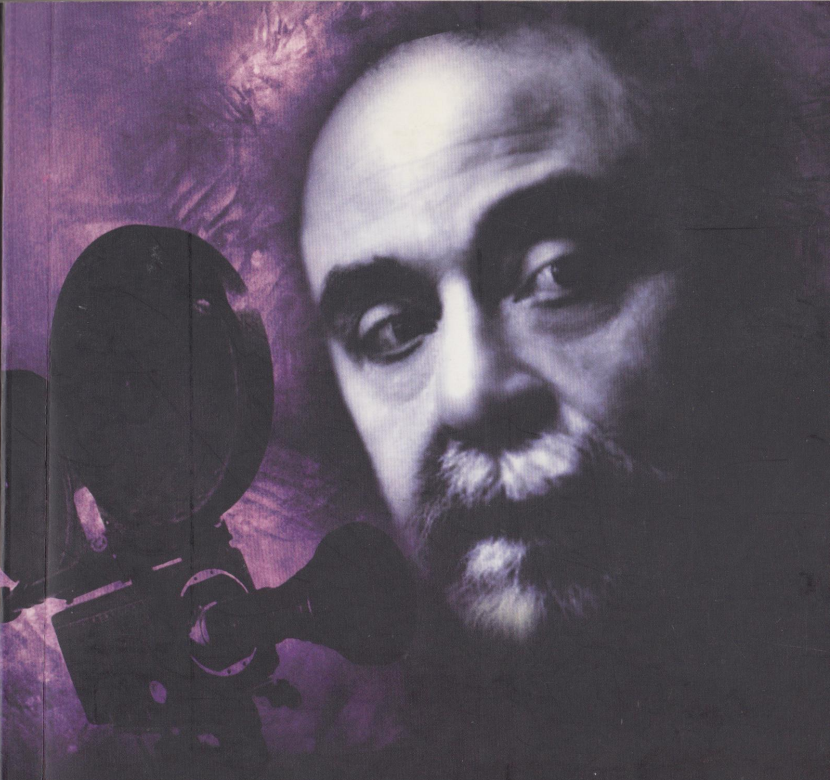




ELIE FAURE
SİNEMA SANATI

Derleyen: Metin Gönen

es YAYINLARI: 47

Sinema Tekniği / Film Kuramı Dizisi: 5

Aralık 2006

ISBN: 975- 8716-65-4

© Bu kitabın Türkçe Yayın Hakları

es Yayınlarına aittir

Bu kitabın her türlü yayın hakkı saklıdır. Yayıncının yazılı izni olmaksızın bu yayının herhangi bir biçimde basılıp çoğaltılması, bilgisayar, internet ortamında kullanılması, kaset veya CD'ye kaydedilmesi dahil yasaktır.

Kitabın metnini yukarıda anılan herhangi bir biçimde kullanmak isteyenler, yayıncı kuruluşa başvurmak zorundadır.

Cet ouvrage, publié dans le cadre du programme de participation à la traduction et à la production, bénéficie du soutien du Ministère des Affaires Etrangères, de l' Ambassade de France en Turquie et de l' Institut Français d' Istanbul.

Çeviriye ve yayına katkı programı çerçevesinde yayımlanan bu yapıt Fransa Disisleri Bakanlığı'nin Türkiye'deki Fransa Büyükelçiliği'nin ve İstanbul Fransız Kültür Merkezi'nin desteğiyle gerçekleşmiştir.

Baskı: Dijital Baskı Tekniğiyle Es Yayınlarında Üretilmiştir

Editör: Âlâ Sivas

Kapak Tasarımı: Arda Aktaş

Kapak Baskısı: Ap Ofset

Cilt: Güven Mücellit

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

ELIE FAURE

Sinema Sanatı

Derleyen ve Çeviren

Metin Gönen

"Sonuçta, sinema, derinden değişmiş bir toplumsal ortamda, kendi tarihselliğini gerçekleştirmeyi bekliyor."

ELIE FAURE

Teşekkür

Bu çalışmanın gerçekleşmesine verdiği düşünsel destek için, Sekans Sinema Kültürü Dergisi'ne teşekkür ederim

Özellikle Sekans'ın Yayın Koordinatörü ve Sinema Dostları Derneği Başkanı Ece Özdemir'in tutum ve anlayış olarak, gerçek bir "sinema dostu" olduğunu gösterdiğinin altını çizmek isterim.

Fransız Konsoloslğunun, Elie Faure'un sinema yazılarını Türkçeye çevrilmesine verdiği önem ve desteğin anlamını da burada vurgulamak isterim.

Türkçede hiç bir sinema eseri bulunmayan önemli bir kurucu düşünür olan Faure'u, Türk okuruna ulaşmasını sağlayan Es Yayınlarının, sinema yayıncılığındaki inatçı ve ilkeli yürüyüşünü selamlarım.

Metin Gönen

Paris, 27 Mayıs 2006

İçindekiler

Önsöz:

Bir Sinema Tutkunu: Elie Faure	11
--------------------------------------	----

Sunuş:

Elie Faure, Bir Şair-Filozof	15
------------------------------------	----

V. Kitap

Sine-Plastik	29
--------------------	----

VI. Kitap

Şarlo	47
-------------	----

VII. Kitap

Sinemanın Büyüsüne Giriş	59
--------------------------------	----

VIII. Kitap

Sinemanın Çağrısı	77
-------------------------	----

Elie Faure'un Günümüzdeki Etkisi.....	97
---------------------------------------	----

Sinema ve Düşünce, Gilles Deleuze	99
---	----

Faure, Godard ve Düşünen Sinema.....	103
--------------------------------------	-----

Elie Faure'un Eserleri	118
------------------------------	-----

Bir Sinema Tutkunu: Elie Faure

Bir düşünürün, bir şairin veya bir sinemacının unutulmuşluğunun bedeli tarih için, uygarlık için, kültür dünyası için ve bazen de o birey için ağır olabilir. O bedel bazen ödenemeyecek boyutlara ulaşabilir. Faure düşüncelerini ozansız bir duyarlılıkla açıklarken, akılla ve gerçekle olan bağını yitirmeyen bir düşünürdü. Sanata olan sevgisi akılcı saptamalarıyla biçimlendiğinden beyni yüreği ile barışıktı. Sinemanın geleceğini sezmesi, her şeyin ötesinde vizyon sahibi olduğunun da göstergesidir. Sinemanın gelecekte kazanacağı görünüm ve toplumsal etkisi üzerine olan görüş, düşünce ve sezgileri, onu çağının değer yargılarını ve ölçütlerini aşan bir noktaya taşımış ve bu durum artık bize çok alışla gelmiş görünen bir süreci başlatmıştı. Döneminin yalnız adamı, geleceğin unutulmuşluğuna oynuyordu.

Çağdaşları olarak gösterebileceğimiz Ricciotto Canudo ve Louis Delluc gibi isimler yaşam biçimleri, vitrinde olmaya yatkın tarzları ve ürettiklerinin daha çabuk ulaşılır ve tüketilir cinsten şeyler olmaları nedeniyle gözdeydiler. Kaldı ki günümüzün bir araştırmacısı geçmişe dönüp onların ayak izlerini aramaya kalktığında çaba bile sarfetmezken, Faure düşününe ulaşmak, yer yer arkeolojik bir alan kazısının güçlüklerine benzer bir çabayı zorunlu kılar. Buradan, Canudo ve Delluc'u önemsizleştirme çabası içinde olduğum anlamı çıkarılmamalı. Onların katkıları, daha sanat olduğu konusu bile tartışmaya açılmamış sinemaya eleştiri ve kurum-

sallařma konusunda bir yařam alanı açtılar. Faure'un yolu ise daha zorluydu, çünkü kemikleřmiř dűřűnbilimin kapsama alanına sinemayı sokmaya niyetliydi.

Yazıların bir diğeri önemli yanı, yazıldıkları dönemin birikimini ve söylem yöntemlerini açığa vurmaları olsa gerek. Soyut ve somutun, soğukluk ve içtenliğin, kontrol ile doğaçlamanın yan yana akıp gittiği bu yazınsal biçim, çağın anlayışından çok Faure'un bireysel söyleminin ağır bastığı, bu nedenle zgűnlűęűn tadını taşıyan bir biçim. Nesnel olanın űzerine znelin yapılandırıldığı bu yapı, zengin bir içeri ői haz veren bir anlatı diliyle harmanlıyor. Çağının romantizminden kaynaklanan etkiler de taşıyan bu söylem, sinemaya dost bir kalbin desteklediği dirençli bir savunma stratejisini açığa vuran sayfalara dnűřűyor.

Faure'un sinemayla olan iliřkisinin bařladıęı yıllarda, sanat dűnyasının ve entelektűel kesimin sinemaya kuřkuyla baktıęını gözlemleriz. Sinema hatırı sayılır bir kesim için ne sanattır, ne de yűksek sanat. Alaęını yűkseęini bir kenara bırakırsak, Faure'un sinemanın sanatsal bir potansiyel tařıdıęını gören, görmekle kalmayıp bunu yazılara döken ilk isimlerden biri olması, kitabımızda yer alan derleme yazıları daha da önemli bir hale getiriyor. Onlar, bir toplumun aydın kesiminin gzűnde sinemanın deęiřen anlamını, yűkselen deęerini gözler nűne seriyorlar.

Yalnızlıktan, unutulmuřluktan, tutulan yolun çıkardıęı zorluklardan söz ettik. Sıra geldi, bu dűřűnbilim adamının ve sinema tutkununun yazılarının derlenip dilimize çevirilerek bize kazandırılma çabasına. Metin Gönen bu çabasıyla bir sinema tarihçisinin, bir sinema arkeoloęunun asıl misyonunu yerine getiriyor. Geçmiři unutturmamak, unutulana ya da unutulmaya yűz tutana yeniden hayat vermek, geçmiř ve bugűn arasın-

daki girift ilişkileri vurgulamak ve açığa çıkarmak, tarihin eksik sayfalarını yeniden yerine koymak. Bu çalışma bunların tümünü gerçekleştiriyor. Tarih bilmemek, en yaşamsal değeri olan işlerde bile çevremizi kuşatan beceriksizliklerin ve kaçınılmaz başarısızlıkların en önemli nedeni. Gönen, bu yapıtıyla sinema ve tarih karşısında doğru yerde durup, doğru yerden baktığını da kanıtlıyor.

Gönen, sinema tarihinin sanatsal yükselişine tanıklık eden yıllar üzerine en önemli yazılardan bazılarını bırakmış olan Faure'u dilimize kazandırarak, ortak geleceğimizde beceri ve başarı şansımızı arttıran bir yapıtın ortaya çıkmasını sağlıyor. Bir bilinmeyeni bilinir, bir ulaşılmazı ulaşılır kılıyor. Sözün kısası, ilgi ve bilginiz ne düzeyde olursa olsun; sinemanın tarihinden kuramlarına uzanan, Chaplin ve Godard üzerine yeni ipuçları sunan çözümlemeleri barındıran, değeri tartışılmaz bir yapıtla karşı karşıyayız.

Gökhan Erkiş

Sekans Dergisi Yayın Yönetmeni
4 Mayıs 2006, Ankara

Elie Faure, Bir Şair-Filozof

"Unutmak, tarihi çürüten bir iyiliktir"

PAUL VALERY

"Anımsamak, sanatın temel ölçüsüdür"

CHARLES BAUDELAIRE

Elie Faure (1873–1937), beş ciltlik bir *Sanat Tarihi* (Histoire de l'Art) destanını yazan bu çağdaş Homeros, Paul Valery'nin ifadesiyle, unutulmanın paradoksal iyiliğini yaşamış önemli bir entelektüeldir.¹ Faure, bir yandan Wagner, Mallarmé, Flaubert, Kandinsky gibi sanat üzerine teorik yazılar yazan sanatçılar arasında, en önemli estetik söylem figürlerinden birisidir. Ama diğer yandan; aynı Faure, insanı alıp götüren kozmik bir enerjinin anlık imajlara dönüştüğü lirik ve figüratif bir dille yazdığı teorik yapıtlarıyla da, sınıflandırılmayan bir düşünürdür.²

Önemli Fransız filozofu Bergson'un Henry IV lisesinde öğrencisi olan Faure, 1905 yılında Paris'teki Halk Üniversitesi'nde (Université Populaire) vermeye başladığı dersleri, 1909 yılından itibaren yayınlar. *Antik Sanat* (L'art Antique) cildiyle başlayarak *Modern Sanat*'a (L'art moderne) kadar, *Sanat Tarihi* dizisini oluşturacak bu kitap-

ların yayınlanmasıyla, Faure, Fransa'da sanat eleştir-
menliğinin kurucusu olarak tanınacaktır. Ama Faure'un
Sanat Tarihi, yapıtların bir kronolojik yorumlama ardışık-
lığı izlediği, resimli bir tanıtım kataloğu değildir. Bu tarih,
özünde, sanatın ve insanlığın utkusu adına yazılmış, za-
man ötesi coşkun bir şiirdir. Zira Faure'un bu kitaplardaki
eleştiri esprisi, şiirsel eğretiler ve imgelerle, farklı kül-
türlerin ampirik sınırlarını aşan evrensel bir plastik (biçim-
sel) senfoniye dönüşür. Nitekim André Malraux'nun o
ünlü *İmgesel Müze*'sindeki (Musée Imaginaire) yapıtla-
rın, zaman ve uygarlık sınırlarının ötesinde, eşzamansal
bir kardeşlikle bir arada bulunduğu sanat tarihi yöntemi
buradan gelir.³ Gilles Deleuze'un, Francis Bacon üzerine
yazdığı *Duygunun Mantığı*'ndaki (Logique de la
Sensation) bireyselleşme öncesi ayrımsız kozmik enerjinin
kaynakları, yine bu Nietzsche tutkunu olan şair-düşünü-
rün yapıtlarındadır.⁴ Bu nedenle, Faure'un *Sanat Tarihi*
ciltlerinin tüm dünyada büyük bir ilgi uyandırmasına
rağmen, önünü açtığı çarpıcı düşüncelerin ardında
gölgede kalması da bir rastlantı değildir.

Ama Baudelaire'in altını çizdiği gibi, bir düşünce bi-
çimi olan sanatın işlevi, anımsamaktır. Yani sanat, yü-
zeysel yıl dönümlerinin tekrarında duyarlılığı öldürmek
değil fakat kökten kavrayıcı yaratımlarla düşünceyi ya-
şatmaktır. Bu anlamda, düşünce yaratımlarını *bilimsel*
kesinlik'le salt bir bilgi objesi olarak ele aldığını iddia
eden yaklaşımların⁵ Fransa'daki uzun saltanatının ve
bunun dünyadaki etkilerinin ardından; Faure, unutul-
muşluğun içinden çekip alınmalı, ona hak ettiği yer ve-
rilmelidir. Ama sinematograftan yirmi yıl önce doğup,
Fransız Halk Cephesi (Front Populaire) ile birlikte ölen bu
şair-düşünür, anımsanmayı, sadece o ünlü *Biçimlerin*
Tini'ni (Esprit des Formes) yazarak şiirsel bir sanat eleştir-
menliği yaratmış olduğu için hak etmiyor. O, sadece

Zola ile birlikte çekincesiz tavır aldığı Dreyfus olayından; İspanya İç Savaşı'nda doğrudan cepheye gidip Cumhuriyetçileri desteklemeye kadar uzanan inançlı tutumlarıyla, militan bir entelektüel olduğu için de bu anılmayı hak etmiyor.⁶ Elie Faure'un, indirgeyici bir *bilimcilik* ve pozitivism'den arınmış gözlerle, günümüzde dikkatlice okunmayı hak etmesinin özel bir nedeni daha var. O, aynı zamanda sinemanın da bir sanat olarak doğması ve tanınması doğrultusunda, Ricciotto Canudo⁷ (1877–1923), Louis Delluc⁸ (1890–1924) ve Germaine Dulac⁹ (1882–1942) gibi, militanca çalışmış kurucu düşünürlerden birisidir. Daha XX. yüzyılın başında, sinema henüz bir tür panayır eğlencesi olarak değerlendirilirken; Faure, dünyaya en son gelen yedinci sanatın, hem bir eğlence hem de bir sanat olmasının paradoksal yeniliğini görmüş ve onu tutkuyla savunmuştur. Ama Faure'un bu yedinci sanat militanlığı, sadece Jean Vigo'nun *Zéro de conduite* (1933) ve *L'Atalante* (1934) veya Luis Bunuel'in *Las Hurdes* (1932) filmleri gibi sansüre uğramış sinema yapıtlarını tavizsiz savunmak gibi kararlı bir eylemcilik değildir.¹⁰ Faure'un asıl iz bırakan ve gelecek kuşakların teorik yaklaşımlarını derinden etkileyen önemi, sinemanın bir sanat olarak tanınması doğrultusundaki kurucu düşünceleridir: "Sakin olun, daha zamanımız var. Sinema daha yeni başlıyor. Yeni inanç, estetik çerçevesini kendinde bulacaktır".¹¹ "Sinema, kendi devinimine ve mekânın kendi enerjisiyle yapılandırılan eylem içindeki bir plastik dram anlamına tümüyle kavuşacaktır."¹²

Nitekim Faure'un, ilk yılların sinema-fobisi karşısında, sinemayı bir sanat olarak savunan bu yazıları Fransa'da sırasıyla Jean Epstein,¹³ Andre Bazin,¹⁴ Gilles Deleuze¹⁵ gibi önemli sinema düşünürlerini etkilemekle kalmamış;

aynı zamanda (kitabın sonunda ayrıntılarıyla göreceğimiz gibi¹⁶) sinemanın tartışmasız bir Picasso'su olan Jean-Luc Godard gibi sıradışı bir yönetmenin de filmlelerini şekillendiren temel düşünce figürlerinden birisi hâline gelmiştir. Epstein,¹⁷ Godard¹⁸ ve özellikle de Deleuze'un, Faure'un yazılarından esinlendiği nokta, her şeyden önce, sinemanın plastik boyutuyla ilgilidir. Zira Faure, sinemanın bu niteliğini, açıklık ve kararlılıkla ilk savunan düşünürlerden birisidir. Sinema her şeyden önce plastiktir diye vurgular Faure: "Le cinéma est plastique d'abord."¹⁹ Bu anlamda Faure, sinemayı, hareket hâlinde bir mimari, devinen bir görsel senfoni olarak niteler. Burada, duygular ve tutkular eylemin inandırıcılığı için bir bahanedir sadece: "Plastik, insanın bütün araçlarla, dingin ya da devinim hâlinde olan biçimleri ifade etme sanatıdır."²⁰ Eski Yunancada *plastik* (plastikos) sıfatı, kilin şekillendirilmesi gibi, yoğrulan, biçim verilen anlamına gelmektedir. Fiil olarak *plassein*, yoğurmak, biçimlendirmektir. Bu ilk (orijin) anlamıyla *plastik*, bir *poetik* eylem, yani bir üretim faaliyetidir: Zanaatçı-Demuirgos, var olan maddeyi biçimlendirir. Biçimlendirme olmadan, bir ürün, bir yapıt olası değildir. Sokrates, *Hippias*'da, bu anlamda gözümüzü okşayan plastik biçimlerden söz eder.²¹ Ama Sanatçı, bu biçimlere aynı zamanda bir ruh verir. Bu yaratıcı anlamdaki plastik yapılandırma, sadece bir malzemeye dışsal bir görünüş kazandırmakla yetinmez; ona aynı zamanda içsel bir uyumla devinen bir biçim kazandırmaktadır. Aristoteles, *Poetika*'da, bu "güzel bütünlük" anlamındaki özgün yapılandırmadan "tragedya, tek bir parçasını dahi çıkarıldığında yıkılacak olan, içsel bir organik bütünlükle yaşayan güzel bir biçimdir" diyerek söz eder.²²

Zamanla *plastik* nitelemesinin bu anlamı genişler ve XIX. yüzyıldan beri, genel olarak görsel biçimler (form)

yaratmayı amaçlayan resim, heykel, fotoğraf gibi sanatları (arts plastiques) nitelemek için kullanılmaktadır. Oysa sinemadaki özel kullanımında, *plastik*, imajların figüratif ve öykünmeci elemanlarından farklı olan yüzey, kompozisyon, grafik, renk tonları, kontrastlar gibi yapılandırıcı özelliklerini ifade eder. İşte Faure için, sinemanın bir plastik sanat oluşunun anlamı, onun, özgün biçimsel yapılar yaratma kapasitesinden gelir: "Sinema [...] ton ve ölçü, ışık ve gölge, biçim ve hareket, irade ve jestler, espri ve canlandırma arasındaki yeni uyumların yorulmaz bir yaratıcısıdır."²³ Bu konuda Faure, Deleuze'un *Image-temps*²⁴ adlı eserinin doğrudan ve açık bir referansıdır. Faure'un "sineplastik", "otomatizm entelektüel" kavramlarıyla; Deleuze'un "tinsel otomat" (automate spirituel), Epstein'in "zeki makine" (machine intelligente) nitelermeleri arasındaki akrabalık ortadadır. Ama sinemanın bu otomatik plastik biçimlendirme operasyonu, aşkın düşüncelerin, etkin bir sanatçı iradesi aracılığıyla, edilgin malzemelerde canlandırılması anlamında dışardan gelen bir "biçim verme" değildir. Buradaki biçimlendirme, edilgin malzemelerin kendisinin düşünce üreten aktif biçimler aldığı; aşkın düşüncelerin, kendi dışındaki edilgin malzemelerle özdeşleşerek duyulur fikirlere dönüştüğü, sinema sanatına özgü bir içkin biçimler yaratma eylemidir. Faure, bu plastik yaratımı *cinéplastique* (sineplastik) olarak kavramlaştırır. Godard ise, bunu "düşünen biçim"ler (la forme qui pense) olarak niteler. Faure'a ve Godard'a göre, eğer bir filmin imajları gözümüze çarpıyor, belleğimize kazınıyorsa; bu, anlatının ampirik nedensellik (psikoloji, zaman-mekan, kişiler, vs.) ardışıklığı (korteji) sonucu değil; fakat sinemanın düşünen plastik biçimler yaratma gücü sayesinde. Nitekim Epstein'in insanı alıp götüren çekim yavaşlatmalarının, Pasolini'nin vücutları yücelten şiiisel planlarının, Kar-

Wai'in dar mekân çekimlerindeki hareketin akışının ve Chris Marker'ın karartmalarında ortaya çıkan gizemli figürlerin anlık ve yoğun bir biçimde, senaryonun gelişiminden ayrıksı olarak, seyircinin belleğinde yer etmekte olduğu ortadadır.

İşte Faure, sinemanın bir sanat olarak bu plastik boyutunu ela aldığı "De la cinéplastique" adlı makaleyi 1920 yılında yazmıştır.²⁵ Oysa ünlü filozof Alain, Faure'un bu çalışmasından beş yıl sonra yayınlayacağı *Système des Beaux-Arts* (Güzel Sanatlar Sistemi, 1925) adlı eserinde dahi, bu "gayri meşru" doğan sinemaya diğer sanatlar arasında hiçbir yer vermeyecektir. Alain'in inkârcılığına karşın Faure, *cinéplastique* kavramıyla, yeni doğan sinemayı güzel sanatların (plastik sanatların) tek meşru mirasçısı yapar: "Sinema, yükselen ve alçalan çevreyle, manzarayla sürekli uyum içinde olan, özgür bir dinamik dengeyle ortamı izleyen, hareket hâlinde bir mimaridir."²⁶ Faure, bu şekilde sinemayı bir "devinen mimari", evrensel bir "büyük ritim", "yaşayan bir plastik şiir", bir "dinamik resim" olarak niteleyerek, onu, güzel sanatların XX. yüzyıldaki yeni mirasçısı olan bir "olgun sanat" (*l'art majeur*) olarak değerlendirir.

Görüldüğü gibi, Bazin'in 1958 yılında yazdığı "Pour un cinéma impure" (Saf-olmayan bir sinema için)²⁷ adlı makalesinde formüle ettiği o ünlü "saf olmayan sinema" teorisinin kaynakları buradadır. Yani Bazin'in nitelmesiyle sinema; resim, tiyatro, edebiyat, müzik, vb. gibi tüm sanatları davet edip bünyesinde barındırabilen bir karma sanattır. Nitekim kırk yıl sonra, Badiou da Bazin'in bu formülünü takip etmekte ve sinemanın *saf-olmayan (impure) karma bir sanat* olduğunu düşünmektedir: "*Le cinéma est un art impure*".²⁸ Sinema, diğer sanatları kendi yollarından çevirerek, onları sinema-

tografik olarak kendi adına fikirlere dönüştüren, saf olmayan, yani tüm "sanatların bir-fazlası" (le plus-un des arts) bir "sahte devinimdir" (fau mouvement).²⁹

Oysa Faure'un yaklaşımı, Bazin'in ve Badiou'nunkinden daha da komplekstir. Çünkü Faure'a göre, diğer tüm sanatları bağrında taşımakla birlikte, sinema ne salt resim, heykel, mimari, dans, müzik, ne de fotoğraftır: "O, sadece Sinema'dır" (il est tout simplement le Cinéma).³⁰ Sinema, geleneksel plastik sanatların hiçbirine bağımlı değildir. Tersine, sinema, plastik sanatları kapsayan, düzenleyen ve onların gücünü kendi öz gücüyle artıran paradoksal bir sentez, ayrıksı elemanların bir bütüncül senfonisidir.³¹ Faure'a göre sinema, her şeyden önce, maddesiz bir enerji olan devinen ışığın doğrudan kınıltısız vücutların ve şeylerin üzerine duyulur anlamlar yazdığı senfonik bir sanattır (sineplastik). Yani sinema, Tanrının insanlığı farklı dilleri konuşmaya mahkûm ettiği İncil'deki Babil kulesi mitosundan beri, insanın rüyasını gördüğü evrensel bir dil olarak doğmuştur: "Sinema, dilinin evrenselliğiyle, bütün ülkelerin her yaştan, her cinsten olası seyircilerine hitap eder."³² Zira Faure'a göre sinema, epizotların diyaloglar etrafında düzenlendiği bir anlatı değil; fakat imajların ardışıklığında bestelenen bir görsel senfonidir.³³ Nitekim Faure'un düşüncelerinin Epstein'in ve Godard sinemasının temelini oluşturması, işte bu sinemanın yeni bir sanat olarak, evrensel bir plastik "ikon-imaj" gücü olarak doğmuş olduğu fikrinden kaynaklanır. Yani Godard sinemasında, resim sanatından miras alınan ikon-imaj'ın ayrıksı ontolojik gücünün, Aristotelesçi öykünmecî hikâye anlatımının mantıklı ardışıklığındaki organik bütünlüğe tercih edilmesinin teorik temelleri burada yatar. Bu nedenledir ki, Godard, Aristotelesçi klasik anlatıyı yeniden inşa eden Hollywood sinemasının, Faure'un nitelediği anlamda, sinema sana-

tının gerçek doğası olan imajların plastik gücüne ve yeni toplum ideallerine bir ihanet olarak görür.³⁴ Çünkü Marcel Duchamp'ın bireysel sanat düzeneğinin nihilizmine karşı; Elie Faure, sinemanın mekanizmasında, insanlığın kendisini imgesel bir bütünleşmeyle aşacak kolektif yaşam biçimleri yaratma potansiyeli görür.³⁵ Saint-Simoncu ütopyacıların, demiryollarının insanları geveze söylemlerden çok daha kesin bir biçimde birbirlerine bağladığını vurgulamaları gibi; Faure da, bir teknik gelişme ürünü olarak doğan sineplastik'in, inanan kitleleri mistik bir enerjiyle birleştirdiğini belirtir. "Sonuçta güzel bir film, müzikal karakteri ve arzuladığı seyirci topluluğu ile bir dinsel ayine eşdeğer olabilir. Uyandırdığı heyecanların ve sarstığı duyguların evrenselliğiyle şehrin ve ülkenin her yerinden gelen dinleyiciler topluluğuyla katedrali dolduran "esrar"a (mystère) yakınlaşabilir."³⁶ Nitekim Deleuze, sinemanın plastik boyutuyla yeni bir toplum yaratma yeteneğinde kolektif bir güç olduğu fikriyle ilgili, bu kez Faure'u açıkça zikretmektedir: "Faure'un vurguladığı gibi, sinemada, Katoliklikteki bir kült olarak, katedralin yerini alan bir büyük sahneleme gücü vardır."³⁷ Aynı şekilde, Faure ve Deleuze'ün çizgisinde, Badiou'da kitlesel karaktere sahip olan sinema sanatının demokratik bir amblem olduğunu söyler: "Bunca başyapıt, daha yaratıldığı anda, milyonlarca insan tarafından görülmekte ve sevilmektedir."³⁸

Faure, sinema sanatının, bu tarzda varoluşun kendini doğrudan dayattığı duyulur bir kolektif *mevcut olma* (presence) gücü olduğunu görmek ve anlamak için sadece Şarlo'yu seyretmenin yeterli olduğunu düşünür. Çünkü Şarlo, ağzını bir kez bile açmadan, sinema-fikirlerle tüm insanlığa *konuşmaktadır*: "Charlie Chaplin, her zaman, duyguların, heyecanların, fikirlerin çalkalandığı ortak uçurumlardan doğan dış yansımaların uçsuz bu-

caksız çeşitliliğini sessizlikle (sessiz filmle), tinin metafizik ve lirik etkinlikleriyle bütünleştirmiştir."³⁹ Faure'un bir sanat olarak sinemanın plastik doğasıyla ilgili bu derin kavrayış yetisi, Charlie Chaplin'in yaratıcılığı için de geçerlidir. Faure, henüz Birinci Dünya Savaşı yıllarında, Fernand Léger, Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire gibi daha sonra "gerçeküstücü" olarak anılacak sanatçılarla birlikte, Şarlo'nun tutkulu bir savunucu olmuştur. Faure, 1921 yılında *Charlot* adlı makalesini yazdığına, Chaplin henüz kısa metrajlı filmler yapmaktadır.⁴⁰ Ama Faure, daha o dönemde, Chaplin filmlerinin estetik ve şiirsel değerinin altını, onu Shakespeare'in dehasıyla karşılaştırarak çizer: "Şarlo, Shakespeare ile aynı lirizme sahip: çılgın, ama bilinçli. Şarlo, onun gibi, durmaksızın yüreğinden fışkıran durumlarda, aynı jestte kendiliğinden birleşen sınırsız bir fanteziye ve kendi gereksizliğinin farkında olarak gülümseyen, yani muzaffer bir bilince sahip."⁴¹ Zira Faure'a göre, *sineplastik*'in (cinéplastique) varoluşu, duyulur biçim (form) ve ritimdir. Çünkü insan, ampirik bir varlık olarak ancak duyulur plastik biçimler ve devinimler aracılığıyla hissedip algılamaktadır. Duyumlardan bağımsız mutlak bir entelektüel sezgi, saf bir tinsellik olan Tanrı'ya özgü bir yetidir sadece. Bu bağlamda, Chaplin'in Şarlo tiplemesiyle sinemada yarattığı özgün bir mim olan sinema-mim (cinémime), *sineplastik*'in duyulur biçim ve devinimlerle insanlık için bir görsel senfoni olarak gerçekleşmesinin evrensel örneğidir: "Şarlo bize Amerika'nın armağanıdır ve o bize artık git gide benzersiz gibi görünen bir sineplastik okulunun en otantik dehasıdır."⁴² Çünkü yeni bir sanat olan sinema, yeni bir sanatçı yaratmıştır. Öyle ki, Faure, Chaplin'in bu derin ve fantastik dehasının sinemaya getirdiğini, Shakespeaere'den de öte beklenmedik bir felsefi yenilik olarak görür: "Şarlo, bir kavramcı

(conceptualiste). Kendi derin gerçeklğini görünüşlere, hareketlere, doğanın kendisine, insan ruhuna ve objelere dayatıyor. Evreni bir sineplastik şiir olarak organize ediyor ve geleceğe yolluyor; bir Tanrı misali, bu organizasyon belli sayıdaki duyarlılıkları ve zekâları yönlendirme yeteneğinde; böylece de giderek bütün zihinleri üzerinde etkili oluyor."43

Faure, sinemaya yeni bir sanat olarak isim bulma tartışmalarının yanı sıra; Chaplin gibi sinema yönetmenlerinin de isimlendirilmesi için, yazıya vurgu yapılarak önerilen *cinégraphiste* terimine karşı, plastik yaratıcılığa dik-kati çeken *cinéplaste* nitelemesini öne sürmüştür. Ama bilindiği gibi, Fransızcadaki kullanımıyla, Louis Delluc'ün bir önerisi olan *cinéaste* (sinema sanatçısı, yönetmen) terimi kabul görüp yerleşir. *Cinéaste* nitelemesi, yedinci sanata görüntüleri yazan aygıtın (*cinématographe*) isminin verilmesiyle ve bu ismin kısaltılmış biçimiyle *cinéma* (sinema) olarak günlük dile geçmesiyle de uyum içindedir.⁴⁴

İşte Faure'un 1920'li yılların entelektüel ve sanatsal hareketliliği içinde yazdığı bu makaleler, Fransa'da sinemanın bir sanat olarak teorik yapılanışının ilk temellerini atma çabalarına etkin bir biçimde katılmakla kalmaz; aynı zamanda, derlenip Amerika Birleşik Devletleri'nde de yayınlanır (1923, Edition The Four Seas Compagny, Boston, çv. Walter Pach,).⁴⁵ Ne var ki, bu yazılar Fransa'da ilk kez, Faure'un ölümünden sonra, 1953 yılında *Fonction du cinéma* (Sinemanın İşlevi) adlı bir kitapta toplanacaktır. Ama bu makaleler, Faure'un sinema üzerinde yaptığı çalışmaların ancak onda biridir. Faure'un sinema üzerine verdiği konferans ve yazdığı makalelerden oluşan kırka yakın çalışma, henüz yayımlanmamış durumdadır.⁴⁶ Özellikle Abel Gance ve Eisenstein gibi önemli yönetmen ve teorisyenler üzerine

yaptığı değerlendirmeler yayımlanmayı beklemektedir. Fransız sinemateğinin yöneticisi Henry Langlois'nın vurguladığı gibi, sinemanın avantgard yönetmenleri ve kuramcıları reklâm panolarının çekici ışıklarından uzakta, bir tünelin içinde sıkışıp kalmıştır sanki. Elie Faure'da, reklâm uygarlığının güncelliğinde, hızla değişen ve tekrar edilen eğilimlerinin uzağındaki bu zaman ötesi tünelinin içindedir. 1970'li yıllardan bu yana, sinema adına göstergebilim ve dilbilimin aracılığıyla konuşan kürsülerin Fransız üniversitelerindeki saltanatları nedeniyle, Faure'un sinema yazıları üzerine tam bir sessizlik hâkim olmuştur. 1957 yılında Henri Agel'in, yazdığı *Sinema Estetiği*⁴⁷ adlı kitabında, Faure'a iki sayfalık bir yer ayırması gibi, birkaç makalenin dışında, Faure üzerine hiçbir önemli çalışma bulunmamaktadır.

Gilles Deleuze, Femis Sinema Okulu öğrencilerine verdiği o ünlü *Yaratma Eylemi Nedir?* (Qu'est-ce que l'acte de création?) konferansında, Malraux'nun güzel bir düşünce geliştirdiğini söyler: "Sanat, ölüme direniştir."⁴⁸ Alain Badiou'da *Circonstances*, 2 adlı kitabında, Deleuze'ün bu konferansa atıfta bulunarak, Malraux'nun düşüncesini yeniler: "Deleuze, Femis konferansında Malraux'dan alıntı yaparak, sanatın ölüme direniş olduğunu söyler."⁴⁹ Oysa Deleuze ve Badiou'nun burada unuttuğu önemli bir şey vardır: Malraux, sanatın ölüme direnen bir yaratıcılık olduğu düşüncesini, Faure'dan almıştır. Sanatın ölümsüzlüğü fikri, Faure'un yapıtlarındaki Nietzsche'in "sonsuz geriye dönüş" felsefesiyle yeniden yoğrulmuş olan Alman romantizminin mirasından gelmektedir. Nitekim André Bazin, Faure'un bu ölümsüzlük fikrini fotoğrafik imajın ve sinemanın antolojisine uygular. Mısır Firavunlarının mumyalamayla zamana ve değişime karşı direnmeleri gibi, fotoğraf ve sinema ölümlü olan insana zaman ötesi bir sonsuzluk

kazandırmaktadır: "İlk defa şeylerin imajları aynı zamanda onların süreçleri hâline gelmektedir, değişimin mumyalanması olarak."⁵⁰

Ama Bazin'den önce, sinemanın, panayır eğlencesi teknik bir buluş olmaktan öte, bir sanat olarak doğuşunu gören ve bu sancılı doğumu uzak görüşlü düşünceleriyle mumyalayarak ölümsüzleştiren Faure'dur. Bu yeni sanat, kavramların anlaşılır soyutluğu yerine, sineplastik ve sinemimlerin duyulur (algılanır) kompozisyonuyla evrensel fikirler üreten bir düşünce biçimi olduğu için ölümsüzlük içerir. Faure'un, yeni sanatın doğuşunu saptayan buradaki düşüncelerinin kazandığı sonsuz duyarlılık gibi... Nietzsche'nin, "sonsuz geriye dönüş" mitindeki, yaşamı tüm yönleriyle kabul eden Dionysos'un acılı ve esrimeli bir duyulur düşünce gücü olması tarzında: Her zaman olumlayıcı...⁵¹

Zira sonuçta Faure'un, Epstein'a, Malraux'ya, Bazin'e ve Deleuze'e esin veren düşüncelerinin anlamı özde buradadır: Sanat, zaman dışı olan duyulur-düşünsel varlığıyla ölüme direnen paradoksal bir güçtür. Antik Yunan heykellerinin, Tanrı sükûneti ve umursamaz heybetleriyle sonsuzluğa doğru duruşları misali...

Metin Gönen

Département

Formation Humaine

Institut Catholique d'Arts
et Métiers (ICAM), France

¹ Elie Faure'un *Sanat Tarihi* dizisinin üçüncü cildi olan *Histoire de l'art: L'art renaissant*, Türkçe'ye *Yeniden Doğan Sanat* adıyla, 1993 yılında, Kabalcı Yayınevi tarafından Bertan Onaran'ın çevirisiyle kazandırılmıştır.

² Jean-Paul Morel, *Elie Faure, militant du septième art*, Cahier de la cinématèque, Sayı: 70, Ekim 1999, s. 33.

³ André Malraux, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, 3 cilt, Ed. N.R.F., Paris, 1952-1954.

⁴ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation*, 2 cilt, Ed. Différence, Paris, 1981.

⁵ Göstergebilim (*sémiologie*), yapısalcılık (*structuralisme*), dilbilim (*linguistique*).

⁶ Jean-Paul Morel, *Elie Faure, militant du septième art*, s. 37.

⁷ Ricciotto Canudo, *L'usine aux images*, Séguier/Arté Editions, Paris, 1995.

⁸ Louis Delluc, *Ecrits cinématographiques 1 et 2*, Ed. Cinémathèque Française, Paris, 1985.

⁹ Germaine Dulac, *Ecrits sur cinéma*, 1919-1937, Ed. Expérimentale, Paris, derleyen Prosper Hillairet, 1994.

¹⁰ Jean-Paul Morel, *Elie Faure, militant du septième art*, s. 36.

¹¹ Elie Faure, *Fonction du Cinéma, De la cinéplastique à son destin social*, Ed. Donoëls. 1953, s. 50.

¹² a.g.e., s. 29.

¹³ Metin Gönen, *Paradoksal Sanat Sinema*, Es Yayınları, Ekim 2004, özellikle bkz. *Epstein ve Fotojenik Sinema*, s. 37-39.

¹⁴ a.g.e., *Bazin: Montaj'dan Plan-Sekans'a Sinema*, s. 27-31.

¹⁵ a.g.e., *Deleuze: Haraket-İmaj'dan Zaman-İmaj Sinemasına*, s. 31-37

¹⁶ Bkz. "Elie Faure'un Günümüzdeki Etkileri: Faure, Godard ve Düşünen Sinema" bölümü.

¹⁷ Jean Epstein, *Ecrits sur le cinéma*, 1921-1953, 2 cilt, Ed. Seghers, Paris, 1974-75, önsöz Henri Langlois.

¹⁸ Metin Gönen, a.g.e., *Godard: İkon-İmaj ve Hollywood'un İhaneti*, s. 39-43.

¹⁹ E. Faure, *Fonction du Cinéma*, s. 24.

²⁰ a.g.e., s. 24.

²¹ Platon, *Hippias majeur*, 298 a.

²² Aristoteles, *Poetika*, 1451 a 30-35.

²³ E. Faure, *Fonction du Cinéma*, s. 51.

²⁴ Gilles Deleuze, *Cinéma 2: L'Image-temps*, Les Editions de Minuit, Paris, 1985

²⁵ E. Faure, *De la cinéplastique*, in La Grande Revue, N° 11 Kasım 1920, s. 57-72.

²⁶ E. Faure, *Fonction du Cinéma*, s. 24.

²⁷ Andre Bazin, *Pour un cinéma impure. Défense de l'adaptation*, in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, s. 81-107.

- ²⁸ Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, Edition Seuil, Paris, 1998, s. 128.
- ²⁹ a.g.e., s. 128.
- ³⁰ E. Faure, *Fonction du Cinéma*, s. 57.
- ³¹ a.g.e., s. 57.
- ³² a.g.e., s. 70.
- ³³ a.g.e., s. 78.
- ³⁴ M. Gönen, a.g.e., *Godard: İkon-ımağ ve Hollywood'un İhaneti*, s. 39-42.
- ³⁵ E. Faure, *Fonction du cinéma*, s. 129.
- ³⁶ a.g.e., s. 71.
- ³⁷ Gilles Deleuze, *Cinéma 2: L'Image-temps*, Les Editions de Minuit, Paris, 1985, s. 222.
- ³⁸ Alain Badiou, *Du cinéma comme emblème démocratique*, in Critique Ocak-Subat 2005, Sayı : 692-693. s. 4-5.
- ³⁹ E. Faure, *Fonction du cinéma*, s. 60.
- ⁴⁰ E. Faure, *Charlot*, Esprit nouveau, Sayı: 6, Mart 1921, Paris, s. 657-666.
- ⁴¹ E. Faure, *Fonction du cinéma*, s. 41.
- ⁴² a.g.e., s. 29.
- ⁴³ a.g.e., s. 39.
- ⁴⁴ Jean-Paul Morel, *Elie Faure, militant du septième art*, s. 35.
- ⁴⁵ a.g.e., s. 34.
- ⁴⁶ a.g.e., s. 33.
- ⁴⁷ Henri Agel, *Estetique du cinéma*, Ed. Presse Universitaire de France, Paris, 1957. s. 14-17.
- ⁴⁸ Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création?*, Trafic, Sayı: 27, Sonbahar 1998, Paris; Türkçe çeviri, *İki Konferans, Yaratma Eylemi Nedir, Müzikal Zaman*, çv. Ulus Baker, Norgunk Yayıncılık, 2003, s. 39.
- ⁴⁹ "Deleuze, citant Malraux, dit, dans une conférence à la Femis, que l'art est ce qui résiste à la mort", Alain Badiou, *Circonstances*, 2, Editions Léo Scheer, 2004, Paris, s. 15.
- ⁵⁰ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Edition du Cerf, 1990, Paris, s. 14.
- ⁵¹ Alain Badiou, *Manifeste pour la Philosophie* adlı kitabında, o alışılmış mantıkçı kesinliği ve felsefi derinliğiyle, çarpıcı bir saptama yapar: Günümüzde, "olumlayıcı" (*affirmatif*) bir düşünce sunan filozofların sayısı pek fazla değildir. Nietzsche'in belirttiği anlamda, Batı uygarlığının ulaştığı yıkıcı nihilizm karşısında, daha çok Derrida'nın çizgisindeki bir tür Yapı-Sökümü (*déconstruction*); Heidegger'in Batı uygarlığını özünü "teknige" indirgeyen ve varlığı unutan saptamasının izinde, sadece Tanrının müdahalesinden umut bekleyen yazgıcı felsefeler; ya da, Lyotard çizgisinde "Büyük Anlatılar"ın ("*Grands récit*") yıkılışının ardından, yas tutmaktan başka yapacak bir şeyin kalmadığı vurgulayan "yadsıyıcı" düşünceler revaçtadır.

I. KİTAP

SİNE-PLASTİK

(De la Cinéplastique)

Elie Faure'un bu çalışması ilk olarak De la Cinéplastique başlığıyla, 1920 yılında **La Grande Revue**'de yayımlanmıştır. (La Grande Revue, Sayı: 11, Kasım 1920, Paris, s. 57-72.)

Çevremde, tiyatrodan nefret eden birisi olarak görülmekteyim. Hatta bu konuda, bende bir dinsel travma niteliğinde, ahlak dışı olduğu söylenen bir gösterinin sıradanlaşmış hazlarına karşı, günah çıkartıcı karanlık bir tepki olduğu söylenir. Belki bütün bunlar vardır. Her halükarda, eğer kendimi sorgularsam, tiyatroya karşı bu "nefret"in kaynağının çok uzaklardan geldiğini görmekteyim. Tüm genel kanılarımızın (opinion) duygusal bir temeli var ve genellikle eğitimimiz ya da karşı çıkmalarımız doğrudan bu duyguların üzerine kurulu. Düşünmeyi öğrenmediğimiz zaman, işte bu ilk duygusal aşamada takılıp kalmaktayız. Oysa içe dönerek, düşünme çalışmalarımız, bizi, günün birinde ilkel duygusallığımızı kökten değiştirmeye sürükler; ya da daha sık rastlanan bir biçimde, duygusal tepkilerimize nedenler aramaya iter. Bu, ruhsal iskeletimizi teşkil eden ve kişiliğimizi yapılandıran içsel gururu yaralamadan yaşatmanın bir yoludur.

Sanırım bu şekilde, yani kabul edilecek bir tarzda, tiyatroya karşı olan "nefret"imi açıklayabildim. Doğrudur, tiyatroyu sevmiyorum, ama yeni bir tiyatro eserini mutlaka göreceğim ve de en az yedi sefer yeniden gelip onu izleyecek tarzda. İsterseniz şöyle ifade edeyim: Tiyatroyu, resmi sevdiğim gibi, özel bir biçimde seviyorum. Yani bütün salonları ziyaret etme, bütün sergileri görme, kutlamalarda bulunma ve bu mekânların tozlarını yutma zorunluluğu taşımadan, dört beş kişilik gecelerin budalalıklarını yaşamadan. Bu tutumun anlamı şu olmalıdır: Resmi sevmiyorum. Oysa Véronese'i, Rembrandt'ı, Goya'yı, Cézanne'ı ve diğerlerini seviyorum. Bu tutumun edebiyat için de geçerli: Bize haftanın tüm yeni çıkan romanlarını takdim eden kütüphanelerden birine yerleşmeyi hiç düşünmemekle birlikte; Montaigne'i, Pascal'ı, Baudelaire'i, Stendhal'ı seviyorum. Böylece,

sizlere tiyatrodan "nefret" ettiğimi belirttikten sonra, şimdi de Racine'i sevdiğimi, Moliere ve Shakespeare'e taptığımı itiraf edeceğim ve aynı şekilde diyeceğim ki, Yunan trajedicileri dönemlerinde çok büyük şeyler gerçekleştirmişler.

"Tiyatroyu, salt tiyatro diye sevmek" bizim kuşağımızı entelektüel bir bozulmaya ve tekil bir duygusallığa götürdü. Bu mutlak sevgi, karşı konulmaz ve yakın aralıklarla yaşanması gereken, morfinin, alkolün ya da tütünün yol açtığı gibi bir tür yapay heyecan sağlar. Nasıl bu alışkanlıklar insanı kamçılarlar ve belli bir süre uyuştururlar, ona cesaret verirler, tiyatro da böyle. Şuna kesin eminim ki, marazi tiyatro sevdası aynı zamanda o toplumun ve o tiyatronun bozukluğuna işarettir. Yazın bir yere, asla şikâyetçi değilim. Sadece bir saptama yapıyorum. Tüm sanatlar, beğenilerin ve yeteneklerin genelleştirilmesi yüzünden ölürler. Beğenilerin genelleşmesi, onları besleyecek yeteneklerin de genelleşmesine yol açar ve sonuç olarak beğeniler sıradanlaşır. Bugün tiyatro bunu yaşıyor; resim ve roman da yarın yaşayacak, kuskusuz. Dünyevi bir şöhretin nimetlerinden faydalanan ve tüm resmi onurlardan nasibini alan otuz ya da kırk dram yazarının oluşu ve aktörün komik ya da dramatik açıdan günümüzde kazandığı büyüleyici önem tipik bir durumdur. Çok büyük bir sanatçı olan, ama inancını sağlamlaştırmak için her zaman manevi fırsatları değerlendiren Rousseau, neredeyse yüz on beş yıl önce tiyatroyu manevi bir çözülme ögesi olarak kabul etmekte ne kadar haklıymış.* Günümüzde tiyatro-

* Elie Faure, J.J. Rousseau'nun *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758) adlı yapıtına gönderme yapmaktadır. D'Alembert, Cenevre üzerine yazdığı bir makalede, bu güzel şehirde bir tiyatro olmadığı için yakınır. Rousseau yanıt verir; tiyatronun şeyleri olduğu gibi göstermek yerine, hoşla gidecek şekilde göstererek bir manevi düşüklüğe yol açtığını savunur.

nun önemi yüz kat arttı, ama tiyatro adamlarının de-
halarında hiçbir artış olmadan. Böyle çarpık şekilde,
tiyatro yetenekleri usanç getirinceye dek arttıkça, ti-
yatronun işaret ettiği sosyal çözülme de genelleşmez
mi? Oysa bir bütünlük içinde korunan çok büyük kolektif
bir gösteri -örneğin Yunan dramı- halkın tümüne estetik
bir disiplin verir. Rousseau'nun zamanında bu atılım hâlâ
kendini koruyordu, ama Voltaire onu yıktı. XIX. yüzyıl,
sınırsız üretimiyle tiyatroyu tüketti ve bu şekilde gerçekler
su yüzüne çıktı: Tiyatro, mimari gibi, kolektif bir sanat
olma yeteneğinde değil artık. Soruyorum size, acaba
Racine öldüğünden beri bir tiyatro şaheseri kabul edi-
lebilecek bir piyes yazılmış mı? Öyle ki, bu piyes, bir ko-
lektif dram mimarisi gibi, biçem ve kurgu gücüyle yığın-
ları top yekûn kaldırıp dünyanın ve amaçlılığın düzeyine
yüceltecek bir şaheser olsun?

II

Görüyorsunuz, "tiyatro nefretim" sizi pek şaşırtan bu
açıklamalara beni mecbur ediyor neticede: Sahip ol-
duğu prensip olarak ben onu en yüce sanatlardan biri,
aslında sanatların en yücesi olarak görüyorum. Bu ba-
kimdan onda (tiyatro) yüce bir karakter, kişileşmemiş bir
yapılandırma çıplaklığı vardır ki, bu herkes tarafından
aynı zamanda görülebilir ve herkes onda anıtsal bir haz
bulabilir. Bu dini inançlarla örtüşür sanki. Din bir yandan
eğitim, arzular, duygular ve gelenekler arasında bir
köprü kurarken, diğer yandan ulaşılmak istenen sonsuz-
luk ihtiyacına cevap verir. Komedi ya da trajedi ne fark
eder: Eschyle, Aristophane, Shakespeare ve Moliere
kardeşlerdir (eşittirler). Temelde söz konusu olan, kendi
kendisine muzaffer olarak geri dönen iradede ifadesini
bulan kötümser bir duygu, utkulu bir gülme ya da tanrı-
ların gazabıyla onurlu bir karşılaşmadır.

Dünyanın her neresine giderseniz gidin, her zaman, her halka; ahlâki düzeni tasvir eden ritmik gücün yükseldiği müşterek bir topluluk içinde tüm sosyal sınıfları, tüm kuşakları ve bilhassa tüm cinsiyetleri bir araya getirebilen kolektif bir gösteri gerekmiştir. Bu kolektif gösteri ender olarak aynı karakterleri barındıracaktır ve sosyal mevkii ve maddi durumu ne olursa olsun herkes bu gösteriyi dizayn edilmiş bir yerde (açık ya da kapalı, alt katta ya da locada) izleyecektir. Bu gösteri neredeyse her zaman ve her yerde plastik bir karaktere bürünmüştür. Hatta yeryüzünün en az şekilci halkı olan Yahudilerde bile. Onların kutsal dansları vardır ve ilk mistik sembolleri önünde ilk kralları dans etmiştir. Ortak görüntü yerine ortak senfonik müzik dinlemeyi tercih eden Almanları belki dışarıda tutabiliriz.

Esasında tüm doğu toplumlarında dansa rastlıyoruz. Mezopotamyalıları, Arapları, Mısırlıları örnek olarak verebiliriz. Buralarda masal, odaklanmış bir dinleyici topluluğunun ortasında, milli ve gözyaşı ve gülüşle yoğrulmuş efsanelerden meydana gelen bir ritüelle kutsanmış bir karaktere bürünür neredeyse. İşte stadyum oyunları; işte müzik, dans ve tutkulu trajedinin psikolojik açılımının ruh disiplini ve göz alıcı şenlik arasında bir denge sağlamak için sahne üzerinde gelişen maskelenmiş, biçimlendirilmiş ve büyütülmüş şekillerle sonuçlandığı Helenlerin kutsal dramı, işte araba yarışları, çatışmalar, savaşlar. Üstelik bunlar seksen bin seyirci kapasiteli bir gösteri alanında yeryüzünün en az hayalci halkı tarafından izleniyordu. İşte ilahi seslerinin, taş damarların, vitray süslemelerinin; mistik alış verişlere mutlak bir karakter veren doğa üstü ve ortak bir atmosferdeki izleyicileri ve aktörleri sarıp sarmaladığı Hristiyan katedralinde ayin alayının ritüel jestleri arasında yer alan ses ve şekil esrarı ve nihayet merkezci tiyatro ve kolektif anlamını tümüyle kaybedene ve filozofların çözümlemesiyle erotik bir düş-

künlük içinde boğulana kadar hızla dejenere olan klasikçilerin ve Rönesansçıların kuralcı balesi.

Dramatik stil kayboldu. Birey bu noktada yalnız ve bocalamakta. Sanatın ortak olumsuzluğu olabildiğince deha sahibi bu bireyin tek temsilci olmak istemesi. Dram, hiçbir yüce duyguyla yerinden bile kımıldamayan halkın en son duygusal eğilimlerini, en son modasını sorgulamadan pohpohlamaya kendini adanmış yazarı zenginleştirme; seyircilerin arzularına boyun eğmiş aktörü yükseltme vasıtası oldu. Hatta ilginçtir, aktör konuşmayı da bir kenara bıraktı. Piyas bile, sadece aktörün kendisine özgü tikler, sahne oyunları, dramatik ve komik nitelikler, tüluat oyunları olarak kaldı. Uzun saçlı yakışıklı delikanlılara müziğin niteliğini bozarak piyanoyla veya kemanla egzersiz yapma imkânı sunmak da cabası. Bütün bu tekdüzeliklere "yeter!" diye bağırarak gelir içimden. Aktör-yazar ve aktör-halk ilişkisi, seçilmiş-seçim komitesi ve seçilmiş-seçmen ilişkisine benzer. Tiyatro ve politika birbirlerine eşdeğerdedirler. Dramatik sanat tümüyle¹ plastik (biçimleyen) tiyatronun son unsurları komiklik ve soytarılığa sığınmışlardır. Komik ve soytarı (palyaço) kendilerine yeterli olan rollerini tasarlarlar, biçimlendirirler ve canlandırırlar. Tıpkı bir şiir yazmak, bir resim yapmak ve bir şarkı bestelemek gibidir bu. Seyirciyle aralarında hiçbir aracı yoktur. İzleyiciye kendi anlayışlarını ve yaratımlarını benimsetirler onlar.

III

Dramatik stil kaybolduğundan, o halde, gösteriyi oluşturduktan sonra benim inandığım bir güçle insanın sosyal ve estetik dönüşümü üzerinde çalışılabilecek kaynaklar yönünden pek zengin yeni bir sanat dalından faydalanmak için tiyatroyu tercih etme zamanıdır². Böylece, kanımca ben onda ciddi, büyüleyici, heyecan verici ve hatta kelimenin evrensel ve görkemli anlamıyla

dini bir karakter almaya elverişli insanın istediği ortak gösteri çekirdeğini görmekte tereddüt etmem: Bir iki çalgıyla başlanan ve aynı ve sıradan birkaç parçadan ibaret müzik. Diğer çocukların etrafında ellerini çırpıldığı bir küçük kızın ayaklarının üzerinde zıplamasından ibaret olan dans. Bir dinleyici topluluğunun ortasında bir iki savaş macerasının anlatıldığı tiyatro. Mimari olarak, bir ateş yaktıktan sonra önüne öküz derileri serdiğimiz mağara düzenlemesi. Kilise heykelleri, freskleri ve perspektifleri ki taşla oyulmuş geyik ya da at şekilleri...

Ne mutlu ki insanoğlunun ihtiyaçları, arzuları alışkanlıklarından daha güçlüdür. Sinema tiyatronun bir şubesi olarak kabul edilir. Oysa sinemanın tiyatroyla, görünüşün dışında, hiçbir ortak yönü yoktur: Dans, stat oyunları, tiyatro gibi bir aktörün aracılığıyla gerçekleşen kolektif bir gösteri. Aslında sinema, yazar ve seyirci arasında üç aracı sunar: aktör -buna sinemim diyelim- fotoğraf makinesi ve fotoğrafın bizzat kendisi. (Maddesel bir aksesuar olan, tiyatro sahnesi gibi salonun bir parçası olan ekrandan söz etmiyorum.) Bu durumda sinema müziğe nazaran tiyatrodan daha uzaktır. Müzikte besteci ve halk arasında iki aracı vardır: enstrümancı ve enstrüman. Sonuçta ve özellikle tiyatro için temel öge olarak sunulan nitelikten söz etmiyoruz: En büyük sinemim olan Şarlo, hiçbir zaman ağzını açmıyor ve dikkat edin, en iyi filmler ekrandaki gereksiz ve dayanılmaz açıklamalardan tamamıyla vazgeçiyorlar.

Dramın bütünü mutlak bir sessizlik içinde yayılır. Bu nedenle söz, adımların şoku, rüzgârın ve yığınların fısıltısı, doğanın gürültüsü bulunmaz. Pandomim? Burada da fazla bir yakınlık yok. Pandomim sanatı ile sinema arasında da farklar vardır: Pandomimde tıpkı tiyatrodaki gibi, rolün kompozisyonu ve biçimlenmesi her akşam az çok değişir; bu durum duygusal ve tepkesel bir özellik kazandırır onlara. Oysa bir filmin kompozisyonu bir defa

belirlenir ve artık değişmez; plastik sanatların karakteristik özelliğidir bu. Pantomim stilize edilmiş jestlerle, temel tutumlarında bulunan duyguları ve tutkuları temsil eder. Sinema, plastiktir (biçimsel) öncelikle: O, yükselen ve alçalan çevreyle, manzarayla sürekli uyum içinde olan, özgür bir dinamik dengeyle ortamı izleyen, hareket halinde bir mimaridir. Duygular ve tutkular, sadece eyleme biraz tutarlılık, biraz gerçeğe uygunluk verme bahanesidir.

Dilerseniz, "plastik" kelimesi üzerinde yanılgıya düşmeyelim. O, genellikle heykelsi, hareketsiz, renksiz, akademik karara, zırlı kahramanlığa çabucak yönelen şekilleri çağırır. Plastik insan gücünün bütün araçlarıyla hareketli ya da durağan biçimi ifade etme sanatıdır. Bu kategoriye basık-kabartma, duvar, bakır, ahşap ya da taş üzerine gravür, tüm usulleriyle çizim, resim, fresk, dans girebilir. Ayrıca bir jimnastik grubuyla, törensel veya askeri yürüyüşlerle uyumlu hareketlerin plastik sanat zihniyetinden çok, David ekolünün tarihi tablolarından daha yakın olduğunu ileri sürmek bana pek akıllıca gelmiyor. Mademki canlı bir ritim ve süreç içinde tekrarı onu karakterize eder, bu durumda plastik sinema, müziğe her geçen gün daha fazla yaklaşacaktır, tabii dansa da. Hareketlerin ve ahenklerin kesişmesi, çağırımı, bize en vasat filmlerin müzikal bir alana yayıldığı izlenimini verir.

Savaştan yedi sekiz yıl önce kimi filmlerin -daha çok Fransız- bende meydana getirdiği umulmadık heyecanları hatırlıyorum. Bu filmlerin senaryoları inanılmayacak ölçüde saçmaydı. Bu andan itibaren artık, kocasını onursuzluktan kurtarmak için, daha önce annesini öldüren ve çocuğunu kötü yola düşüren şehvetperest bankere kendini vermeye mahkûm olan kadının mağdurluğuna dikkat etmeyeceğim. Sıradan bir animasyona, daha önce Greco'nun, Franz Hals'ın,

Rembrandt'ın, Velasquez'in, Vermeer'in, Courbet'in, Manet'in tuvallerinde gördüğüm hareketsiz kişiler kalabalığında bir azalmaya iştirak ettiğimi gördüm³. Ben bu isimleri laf olsun diye yazmıyorum, bilhassa son ikisini. Öncelikle onlar sinemanın bana telkin ettikleridir. Günden güne yetkinleşen ekran araçları ve bu tuhaf eserlere alışan gözüm, diğer anılar artık hafızamı yardıma çağırmaya ve sinemada denediğim yeni plastik izlenimleri haklı göstermek için bildik resimlere müracaat etmeye gerek görmediğim güne kadar, onlarla birleşecektir. Onların öğeleri, sürekli bir hareket içinde değişen yoğunluk, hareketli, durmadan yenilenen, durmadan bozulup tekrar yapılan, kaybolan, tekrar beliren bir kompozisyonla esere sürekli dayatılan önceden bilinmezlik, herkes resme, heykele, dansa ve en azından günümüz tiyatrosunun diğer tüm unsurlarına eğilimli oldukları düşünölsün diye son derece köktenci bir fenomen meydana getirirler. Ben sınırsız kaynaklara dikkat çekeceğim. Bu kaynaklar sinemimlerin oyunlarından bağımsız olarak işlenebilir ve çevreyle, manzarayla, sakinlikle, tabii ya da yapay aydınlatmalarla durmadan değişen ilişkileri işlenmeye başlanmıştır. Ritmik ilhamın olağanüstü gücüne işaret edeceğim. Ben açılan yeni boşluklara, ekran üzerinden yavaşça geçen hava canavarlarına işaret edeceğim. Mikroskobik sonsuzluğun derin evrenine ve belki de teleskobik sonsuzluğun yarımına, atomların ve yıldızların görölmemiş dansına, aydınlanmaya başlanan denizaltı gizemlerine işaret edeceğim. Hareketli seslerin görkemli birlikteliğine işaret edeceğim. Ve Masaccio, Vinci, Rembrandt'ın tam anlamıyla çözemedikleri sorunu önemsemeyerek artık bitireceğim. Shakespeare Stratford'un vaftiz anasının döl yatağının karanlık bölgelerindeki bilgisiz bir embriyon olmuştur.

Sanatın çıkış noktasının öncelikle plastik olması, şüphelenilecek bir durum gibi görünmüyor. O bizi, sesler, arabeskler, jestler, tavırlar, ton geçişleri gibi bazı ifade biçimlerine götürebilir. Tüm bunlar duyarlılığımızı etkileyecektir ve gözlerimiz aracılığıyla, anlayışımız üzerinde etkili olacaktır. Sanat -bilim değil, sanat diyorum- iki ve hatta üç suretlidir. Zira anlayış, kompozisyon, yaratım üç kişi tarafından ekranda gerçekleşiyor: Yazar, sahneye koyan, fotoğrafçı ve sinemimler. Yazarın filmle-rini kendi başına gerçekleştirmesi arzuya değer ve mümkün olacaktı. En güzeli bir sinemimin, canlandırdığı ve dehasıyla biçimlendirdiği eserin kompozitörü ve sahneye koyucusu olmasıdır. Kaldı ki, başta harikulade Şarlo olmak üzere kimi Amerikan sinemimcileri böyledir. Tartışmamızın nedeni sinema senaryosu yazarının - "sinéplaste" kelimesini türetmekte çekincedeyim- bir yazar yahut bir ressam, bir mim ya da aktör olması gerekir mi? Bunu açığa çıkarmaktır sorun. Şarlo tüm bu sorunları çözer: Yeni bir sanat yeni bir sanatçı yaratır.

Bir edebiyat eleştirmeni, bir makalesinde tiyatronun sinemaya adanmasını ve Şarlo ile Rigadin'in aynı ke-feye konmasını doğru bulmadığını yazmış. Kuşkusuz bu demek değildir ki, bu eleştirmen edebiyat alanından çıktığında, başarısız olmuştur. Bu sadece şu anlama gelir: O ne sinemanın sanatsal değerini, ne de sinemadan tiyatroya ve bir filmde diğerine var olan nitelik farkını bilir. Zira Shakespeare ile Edmond Rostand arasında ne kadar fark varsa, Şarlo ile Rigadin arasında da o kadar fark vardır. Shakespeare'in adını vermem tesadüf değil. O ilahi sarhoşluk izlenimine kesinlikle yanıt veriyor (örne-ğin "*Une idylle au champs*"). Şarlo benim bu olağan üstü sanatı bir alev gibi büyüyen, gelişen iç içe geçmiş fantezi ve melankolik derinlikle sinamamı sağlıyor. Ne-

şemiz sonsuzluk duygusundan ileri gelir. Gülüşümüz merhametsiz öngörümüze karşı bir zaferdir.

Tarafımızı bulmalıyız: Şarlo bize Amerika'nın armağanıdır ve o bize artık git gide benzersiz gibi görünen bir sineplastik okulunun en otantik dehasıdır. Şunu itiraf etmeliyim ki Amerikalılar maneviyatı, güzellikleri temsil eden ve sinema sanatının artık tükettiği hareketli aksiyonla hiçbir ilişkisi olmayan Fransız sinemasını zor beğenirler. Fransız sineması, aslında yürekten idealisttir. O, Delacroix mücadele verirken, Ary Scheffer'in resmi gibi bir şeyi temsil eder⁴.

Amerikalıların onları beğenmesi benim güncel doğrularımı asla sarsmamıştır. Fransız sineması yoksulluğa ya da ölüme adanmış yoz bir tiyatronun bozuk bir biçimidir sadece. Amerikan sineması ise büyük bir gelecek vaad eden sınırsız bakış açılarıyla dolu yeni bir sanattır. Amerikalıların kendilerine ihraç ettiğimiz bozuk malı beğenmesi dağılmış sanat biçimlerinin tüm ilkeller üzerindeki bilinen cazibesinden ileri gelir. Zira Amerikalılar ilkel ve aynı zamanda barbardırlar. Gücü ve hayatı sinemaya aktarırlar onlar. Sanırım, sinema yavaş yavaş hareketli plastik dram anlamına tümüyle kavuşacaktır. Öz devinimi, onu konumlandıran, dengeleyen, ona bizim için sosyal ve psikolojik değerini veren öz boşluğunu beraberinde getirdiği süreç içinde hızlanır. Yeni bir sanatın sunulmak için yeni bir halkı, bugüne kadar hakikaten kişisel hiçbir sanata sahip olmayan bir halkı seçmesi doğaldır. Bilhassa bu halk hayatının bütün safhalarına, git gide karmaşılaşan hareketleri üretmeye, birleştirmeye, hızlandırmaya yönelmiş mekanik araçları yerleştiriyorsa. Bilhassa bu sanat bilimsel araçların inceliğinden vazgeçemiyorsa ve bilimsel araç onu kullanan ırka psikolojik olarak bağlı bir organısa.

Aslında sineplastik, bugüne kadar sadece müziğin sunduğu tekil bir özellik sunar. Diğer sanatlarda olduğu

gibi sineplastikte de sanatlarını meydana getirecek sanatçıların duygusu budur. Biliyoruz ki, büyük senfoni, müzik enstrümanlarının artan sayısı ve karmaşasıyla meydana gelmiştir. Ama bir enstrümandan önce, bir insanın elleri ve ayaklarıyla tempo tutarak şarkı söylemesi daha iyidir. Bu öncelikle bir bilimdir. Onu tutarlı bir yapıyla saran dağınık nesneleri dönüştürmek amacıyla, kendisine uygun fikre göre olgular düzenleme gücünü, tüm çerçeveleri parlatan sürekli bir istilanın izlediği ürkek bir sızmayla oraya girmek için, insana büyük bir hayal gücü lazım olmuştur. Bu yeni biçimsel (plastik) şiirler bizi, fillerin geçtikleri bir nehrin ağaçlıklı kıyılarına, uzaktaki süvarilerin ateş dumanı arasında seçilebildiği yabani dağların bağrına, balıkların mercan mağaralarında gezindiği deniz altı sularının yarı aydınlık tirşesine götürür. Aslında en beklenmedik anlarda komik filmlerde ve diğerlerinde hayvanlar drama sadece hizmetleriyle değil, oyunlarıyla, neşeleriyle, hayal kırıklıklarıyla da iştirak ederler. Bana öyle geliyor ki, tiyatro bize bunu göstermekte pek yetersizdir. Ve büyüleyici, trajik ya da olağan üstü manzaralar, insancıl duygusunu geliştirmek ya da Delacroix'daki fırtınalı gökyüzü yahut Véronese'deki bir gümüş deniz biçiminde oraya dâhil olmak için hareketli senfoniye girerler. Hakikaten Amerikalıların aynı boşluk, eylem ve hareket aşkının rehberliğine kendilerini bırakarak, görsel tasavvurlarında canlandırdıkları duyguyu niçin anladıklarını söyledim. İtalyanların fetihlerle dolu hayatlarına geri dönmeleri ve orijinal, daha az şiddetli, daha az kanaatkâr, Amerikalılarınkinden belki de daha iyi kompozisyon nitelikleri sunan diğer bir okulun öğelerini dekor ve davranışlarının dehasında bulmak için, klasik eserlerinin hatırasını unutmaları yeterli olacaktır. İtalyanlar kalabalığı, onlara özgü arzulu yaşamın asla tarihe aykırı ya da yer değiştirmiş gibi görünmeme imtiyazıyla devam ettiği harabelerin, bahçelerin, sarayların

hareketsiz dekorlarındaki tarihi dramı çok iyi temsil ederler. İtalyan jestine teatral denmiş. Hayır. O samimidir. Giotto'nun kişileri komedi oynamazlar. Şayet Bolonezler onu oynarlarsa, bu onların artık kesinlikle İtalyan dehasını temsil etmedikleri manasına gelir. Kırk yaşına kadar Rembrandt, Rubens Bologna'lı ressamalara varıncaya kadar tüm İtalyan ustalardan daha teatraldırlar. İtalyan enerjisi İtalyan ekolünü, Amerikalıların üstün olduğu yeni bir sanatın yanında, Avrupa'nın plastik dehasını, büyük bir gelecek beklenen bir biçim olgunluğu içinde desteklemek konusunda güçlü kılacaktır⁵.

Her durumda, İtalyanların en çok, Fransızların ise malesef en az yaklaşılabildikleri Amerikan sineplastik anlayışının başlıca zaferi bana öyle geliyor ki şunda ısrar etmektedir; konu yalnızca bir bahanedir. Duygusal entrika sadece filmin sunduğu otonom organizmanın iskeleti olmalıdır. Onun, zaman içinde, plastik dram altında, bir arabeskin bir tabloyu düzenlemek için boşlukta gezinmesi gibi yıllankavi gitmesi gerekir. Besbelli ki, bu dram manevi ve psikolojik arabeskten daha dokunaklı olma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Ama hepsi bu. Onun ifadesi, nüfuzu plastik ve şüphesiz bir de müzikal alanda kalır. Ve duygusal örgü onların değerini ortaya çıkarmak ve değerini arttırmak için vardır sadece.

V

Kuşkusuz, henüz pek uzak bir gelecekte sinemimin kayboluşunu ya da en azından özelleştğini ve zamanda hızlanan biçimsel dram üzerinde sineplastın mutlak egemenliğini hayal edebilecek miyim? Öncelikle, yeterince görmediğiniz yahut en azından şiirsel sonuçları yeterince değerlendirilmemiş sınırsız bir şey tasavvur ediniz.

Sinema, zamanı mekâna yerleştirir. Zaman gerçekte

mekânın bir boyutudur. Bir at koşusu altında yoldan fıskırmasından binlerce yıl sonra bir tozun kalktığını, etrafa saçıldığını, bir sigara dumanının yoğunlaştığını, sonra havaya geri döndüğünü görebileceğiz. Biz uzaktaki bir yıldızda oturanların, eğer güçlü teleskoplarıyla yeryüzünü görebiliyorlarsa, niçin İsa'nın çağdaşları olduklarını anlayabileceğiz. Bu satırları yazdığım esnada, onun çarmıha gerilişine şahit oluyolar.

Biz tüm bunları hayal bile edebiliriz. Zaman fikrimizi değiştirme tehlikesi arz edebilir bu. Biz bu filmi elbet bir gün göreceğiz. Ya bize onu bir fırlatıcı içinde yollayacaklar, ya da gezegenler arası yansıtma sistemi onu ekranlarımıza gönderecek. Bilimsel yönden imkânsız olmayan bu durum zamanımızdan on ya da yüz yıl önce birlikte yaşadığımız bu gezegende meydana gelen olayların çağdaşı yapacaktır bizleri. Biz zamanı aynı organizma içinde rolünü oynayan bir organ haline getirdik. Bu organizma derinlikte ve yüzeydeki uzantıyla buluşmamıza izin veren boyutlara bizim için getirilen ardıl sesleri gözlerimizin önünde yayar. Onda bilinmeyen plastik hazlar bulmaktayız. Bildiğiniz en güzel filmi herhangi bir anda hatırlayınız. Onun size vereceği heyecandan hiçbir hatıra kalmayacaktır. Bize zaman gerekli. Günden güne dinamikleşen fikrin parçası oluyor ve kendimizi onun nesnesi haline getiriyoruz. Onunla eğleniyoruz. Onu hızlandırabilir ve yavaşlatabiliriz. Onu ortadan da kaldıracabiliriz. Onu kendimden bir parça gibi görüyorum. Sanki beynimin çeperleri arasına hapsedilmiş gibi. Homeros benim çağdaşımdır. Tıpkı önümdeki masanın üzerindeki lambam gibi. Homeros de görüntünün hazırlanışına katılmıştır ve katılır. Sinemimin kaybolacağı ve artık sadece ideal bir mimari olan yaygın bir sineplastik sanatı kolaylıkla hayal edeceğiz. Çünkü büyük bir sanatçı durmaksızın kendi kendine kurulan, çöken ve yeniden yapılan binalar inşa edebilir.

Aynı tabiat içinde benzer birkaç şeye katıldığımı hatırlıyorum. 1906'da Napoli'de büyük Vezüv yanardağını gördüm. Volkan ağzını aşan 2000 metrelik sorguç yuvarlaktı ve etrafına düzenli olarak dağılmıştı. Kendi içinde geniş kül hacimleri durmaksızın şekilleniyor ve bozuluyordu. Yüzeyinde durmaksızın hareket eden ve değişen bir dalga meydana getiriyordu. Ne biçimi, ne de boyutları hiçbir şey bozmuyor gibiydi. Güneş çekirdeği etrafında yer çekiminin tuttuğu gezegenlerin doğuş kanununu orada gördüğümü inandım. Kaynağını fark ettiğim ve şüphesiz geleceğin bize sakladığı bu büyük sanatın şekli bir sembolünü orada gördüğüme inandım: gözlerimizin önünde, kendi öz kuvvetleriyle, durmaksızın doğan hareketli büyük bir inşaat. İnsan, hayvan, bitki şekillerinin sınırsız çeşitliliği bu inşaaata katılabilir; ister bir kalabalık çalışsın, isterse de bir insan kendi başına onu bütünüyle gerçekleştirme gücüne sahip olsun.

Bu son noktayı kendim açıklayacağım. Ekranda gösterilen ve hayal ettiğim biçimlerde olan şu kuru ve tek-düze çizgi filmleri bilirsiniz. Bir çocuk tarafından tebeşirle kara tahtaya çizilen grafitiler. Yüzeyler ve çizgilerle değil, yoğunluk ve hacimle derinliğine canlandırma, art arda bir dizi hareketi değerlerle tasarlama, sorununa takılmış üç ya da dört nesil düşünün. Donanımlı bir sanatçıda, Delacroix'ın kalbini, Goya'nın tutkusunu ve Michel-Ange'ın gücünü tasavvur ediniz: o, ekran üzerinde ondan tümüyle çıkan, sineplastik bir trajediye, zengin ve karmaşık, zamanda hızlanmasıyla sonsuz ve mutlak perspektifler açan bir tür görsel senfoniye sürükleyecektir sizi.

Bu uzak bir gelecek. İnaniyorum ama gerçekleştirilir mi bilmem. Sineplastik'i beklerken, ikinci planda dikkate değer sinemimler ve en azından bir sinemim dehası vardır. Bunlar bize beklediğimiz kolektif gösterinin muh-

temelen gerekleŖeeėini vaad ederler. Kutsal l dan-
sın, felsefi l trajedinin, l dini gizemin, kalabalığın
neŖelenmek için etrafında toplandığı tüm l Ŗeylerin
yerine baŖka bir Ŗey koyacaklar. Ben peygamber deği-
lim. YaŖayan canlılar arasında imtiyazı olan bir varlığın
hayran olacağı bu hayal gücü yaratımının yüz yıl içinde
ne olacağını bilmiyorum. Ama bu çok çabuk gerçekle-
Ŗecek gibi geliyor bana. Ŗayet duygusal bir kurguyu
tiyatro yöntemleriyle sürüklemek yerine, plastik yn-
temlerle hepimizin kiŖisel erdemlerimizi bilebildiğimiz hissi
ve tutkulu bir eylem etrafında yoėunlaŖılabilirse. Biz,
dünyanın bütün kŖelerinde bireysellik zoruyla, anarŖik
olmuŖ bir uygarlık biçiminden ayrılarak, yerine ruh du-
rumlarının ve krizlerinin analitik incelemeleriyle kitlelerin
sentetik Ŗiirlerini koymayı hedefleyen bir plastik uygarlık
biçimine girmeyi amaçlıyoruz. Ben mimarının onun tem-
mel ifadesi olacağına inanıyorum. Ŗphesiz Ŗekli sinema
(sineplastik) herkesin oybirliğiyle kabul ettiği manevi tacı
olacaktır onun: Kitlelerin, güven, uyum, tutarlılık ihtiya-
cının geliŖimine en faydalı sosyal oyun olarak.

BİRİNCİ KİTAP DİPNOTLARI

- 1 Copeau'nun eğilimi, kuralı onaylayan ve tiyatronun yozlaşmasını daha güçlü bir ışıkla aydınlatan isitishai bir fenomendir yalnızca.
- 2 Bu deneme yazıldığından beri, dünya sinegrafik üretimi düzenlenmiş gibi görünmüyor. Roman yüzünden yara alan sinema, melodrama dönüyor. Ben ona hâlâ inanıyorum. Fakat o da diğer sanatlar gibi tüm dünyanın tartıştığı sosyal ve politik anarşinin bir kurbanıdır. O, yenilenen bir toplumda, görmek istediğim gibi, kalabalıkların sanatı, güçlü bir toplumun merkezi olacak mı?
- 3 Bir dilek dilememe izin verecek mi? Sinema salonlarında sigara içmek yasaktır, tıpkı konser salonlarında konuşmanın yasak olması gibi. Bir saatin sonunda, dumanla dolan salonda en güze filmler bile saydamlıklarını, ses niteliklerini kaybederler.
- 4 Bu satırların yazıldığı sırada, Fransa'da ortak sinema anlamında ilginç çalışmalar yapılmakta, bunlar arasında bilhassa M. Marcel L'Herbier, M. Krauss, M. L. Delluc sayılabilir.
- 5 İsveçliler, şu son yıllarda, her ne kadar benim beğenime pek hitap etmese de, ilginç çalışmalar gerçekleştirdiler. Almanya, "Docteur Caligari" ile pek verimli bir alanda. İtalya ise tam tersine geriliyor gibi.

II. Kitap

Şarlo (*Charlot*)

Elie Faure ***Charlot*** adlı çalışmasını, ilk olarak 1921 yılında ***L'Esprit nouveau*** dergisinde yayımlamıştır. (Charlot, L'Esprit nouveau, Mart 1921, s. 657–666)

Körlerin gözünü açmaktan söz edilir hep. Sıkıntılı bir iştir bu. Eğer onlar hiç bir şey görmek istemiyorlarsa, ne yapılabilir? Açık gözlerin görmekten yoruldukları şeyleri, onlar asırlardır fark edemediler. Gözlerini açanların bile güçlkle fark edebildiklerini, onlar nasıl görebilsin ki! İşte yeni bir sanat: Bütün varolanların ilkesi olan bir hareket sanatı. Ve hepsinden en az uzlaşıcı olanı. Basık-kabartmalı Hint heykellerinin, çizgi dramcısı ressamların, eylem içindeki maskelerin, Michel-Ange'in, Tintoret'in, Rubens'in, Delacroix'nin öncüleri olduğu, devasa bir görsel orkestra. Sürekli devinen bir resim, hiç durmaksızın görsel bir senfonide yenilenen müzikal şiirlerin gizemli alışverişi gibi, bazen karşılaşan ve bir gün iç içe geçen şeyler. Kıpırdanan biçimler (form) evrenini insanın bakışına ayarlamak için kullanılan mekanizma; onları, sürecin tinsellikten ve yürekten geçerek atılım yaptığı bir mekânda yeniden yapılandırdı. Her halükarda, tiyatroyla hiç bir ilgisi olmayan yeni bir sanat; belki, benim de yaptığım gibi, onu plastik sanatlara bağlamakla haksızlık yapıldı. Toplum kendi ritmini bulduğunda, onun da kendisinininkini bulacağı yeni bir sanat bu, henüz inorganik. Neden tanımlamalı onu? Bir embriyon durumunda henüz. Yeni bir sanat, kendi organlarını kendisi yaratır. Ona sadece kaostan çıkması için yardım edebiliriz.

Bir kişi -tek bir- bunu çok iyi anladı. Tek bir insan, onunla, varlıkların davranış ve biçimlerini belirleyen psikolojik ve duygusal tüm elamanların çok planlı bir klavyesi gibi oynamasını biliyor; içsel serüvenlerin kompleks gelişimini sadece sinegrafik ifadelerin yardımına bırakarak. Hiç konuşmuyor. Hiç yazmıyor. Hiç açıklamıyor. Anlık jestleri, mimiklerin stilize edilmiş sembollerine kapatmaya bile ihtiyacı yok. O'nun sayesinde, insan

dramı, bugüne kadar ayırımına varamadığımız ifade-
sel bir araca sahip ve bu gelecekte hepsinden daha güçlü
olacak. Bir ışık demetinin düştüğü ekran. Karşıda gözle-
rimiz. Ve onların arkasında, bir yürek. Bu yürekten, bakir
uyumlar dalgasını, her şeyin zorunlu hırçın zekâsını, yüce
bir durağanlığı ve tutkuların poetikasını yeşertmek için
fazladan başka bir şeye gerek yok. Çünkü bu ekranda,
etkin biçimler var, yansıyan yüzler var; duyguları ifade-
leyen iç-tepileri ve iradeleri seyircinin fikirlerine bağla-
mak için durmaksızın yapılanan ve bozulan ışıkların, göl-
gelerin, değerlerin iç içi geçen sürekli oyunları var. Şarlo,
bütün insanlar arasında, sineplastik'i –sadece
sineplastik'i- gerçekleştirmeyi bilen tek kişi oldu: burada,
eylem, bir duygusal kurmacayı ya da bir ahlakçı eğilimi
yansıtmak yerine; varlığın içinden gönderilen, görsel
biçimi, maddesel ortamı, objenin kendi vizyonunu bir
anıtsal bütün olarak gerçekleştiriyor. İşte burada,
Haydn'ın sürenin tüm ses elamanlarını, Titien'in mekânın
tüm renk elemanlarını, onların ruhunu önümüzde yon-
tup, yaratmak için konsantre etmesine benzer büyük bir
şey, büyük bir olay bulunmaktadır. Elbette ki bunun far-
kında değiliz: çünkü Şarlo bir şair, bir soytarı, sizi dalga
geçtiği kapıdan bilgiye sokan çalımli bir insan. Aynı za-
manda, Şarlo bir şair, üstelik büyük bir şair; bir mitoslar,
bir semboller, bir fikirler yaratıcısı; bir bilinmez dünya do-
ğurtucusu. Şarlo'nun bana öğrettiklerini söyleyecek
durumda değilim, hem de hiç canım sıkılmadan. Çünkü
bilmiyorum. Tanımlanmış olmaları için çok fazla önemli-
ler bunlar. Şarlo her göründüğünde, öylesine bir denge
ve kesinlik duygusu hissediyorum ki, fikirlerim iç içe ge-
iyor ve beni yargıdan kurtarıyorlar. Yani bende var olanı
açımlıyorlar. Bende var olanın en gerçeğini. En insani
olanı, denilebilir. Böyle bir insanın bir insana konuşmayı
başarması, olağanüstü değil mi?

Hatırlamadığım bir yerde okumuştum; Şarlo, dramını

kompoze ittiği zamanlarda uyumazmış. Sinirli, tahammülsüz, çekingen olur ya da ansızın coşkuya kapılmış; altı ay boyunca acılı zihnini tümüyle yaratımına yönlendirirmiş. Bu beni şaşırmadı. Geçenlerde de, sinemayı bırakacağını okudum. Buna inanmadım elbette. Düşünen birisi, yaşamaya devam ettikçe, düşünmekten vazgeçemez. Eğer bu korkutucu sözcüğü kullanmama izin verirlerse, Şarlo sinematografik olarak (cinématographique) düşünüyor. Şarlo, rastlantının kendisine sembolik olarak yapılandırıldığına duyulur bir vücut vermeden, düşüncelerinden kurtulamaz. Burada yanılmayalım. Şarlo, bir kavramcı (conceptualiste). Kendi derin gerçekliğini görünüşlere, hareketlere, doğanın kendisine, insan ruhuna ve objelere dayatıyor. Evreni bir sineplastik şiir olarak organize ediyor ve geleceğe yolluyor; bir Tanrı misali, bu organizasyon belli sayıdaki duyarlılıkları ve zekâları yönlendirme yeteneğinde, böylece de giderek bütün zihinleri üzerinde etkili oluyor. Bunu biliyoruz. Şarlo, sadece bir sinemim değil.* Sadece kendi rolünü oynamakla yetinmiyor. Daha iyisi. Bir rolü oynamıyor. Bir birliktelik evreni oluşturuyor ve onu sinema aracılığıyla tercüme ediyor. Dramı görüyor. Onu düzenliyor. Sahneliyor. Yani mükemmellik noktasına getiriyor. Kendisininkini ve bütün ikincil rolleri ayrı olarak oynuyor; çevresinde dolaşıp değişik açılardan gördükten sonra, bunlara bütüncül bir dramda son şeklini veriyor: Üzüntüsünün, sevinçlerinin, şaşırmalarının, hayal kırıklıklarının ifadesini çok sesli bir hazinenin sonsuz değişimlerinden alan büyük bir orkestraya sahip müzisyen gibi; global bir özdeksellikten çıkardığı, kontrastların, çıkmaların, girintilerin seçimi, kombinezonu ve tipleştirmeleriyle çalışan büyük bir ressam gibi.

* Şarlo'nun son iki üç yılından söz ediyorum. Önceleri herhangi bir soytarılık içindeki, önemsiz, anonime bir kişiydi. Zaten sadece Scribe ya da Racine'in piyeslerinde oynamış birer oyuncu olsalardı, Shakespeare ya da Molière'i kim tanıyabilirdi ki.

Çevresinde filmin yapılandığı bir hat boyunca, bir baştan bir başa kendini arayan ve bulan bir temel mimari; her sahnenin genel bir bütünlük oluşumuna göre belirlendiği, döngüsel denilebilecek kapalı bir şey; Bizans stilindeki eski kiliselerde, müziğin devinen sürekliliğindeki uyumu ve daireselliğini düzenleyen, merkez kubbenin etrafında dönen parazit kubbeler gibi. Bir mimari dedim: insanların kafasında olan ve şaşmaz bir ölçülülük ile jestlere aktarılan; arada bir düzensiz görünse de, bir ritmik dans, bir bale gibi, hem acılı hem komik olmasından esinlenerek her zaman merkez bir fikir etrafında dengeye gelen bir mimari.

II

Çünkü Şarlo'yu, kendisinin bireşimini yapmadığı biçimlere ifadesini veren ortalama bir komedyenden ve bir fikir, bir duygu yorumcusundan neyin ayırdığını çok iyi görüyorum; ama bir ressamdan, bir müzisyenden, bir geometriciden, fırçalardan, orkestra aletlerinden, pergelden, nesnellikten, banttın, bir tuval işlevi gören ekrandan hiç bir fark yok. Ve onun, bir ressam, bir müzisyen, bir geometrici gibi, bir kahraman olarak şairler imparatorluğuna girdiğini biliyorum... İşte kurnaz bir cinin, bir ormanın kenarında ya da kirlili bir kulvarın loşluğunda dans ederek kayboluşu. İşte Watteau, işte Corot, farandole'ların* taçlarını çevreleyen ulu ağaçlar, yapıların altına sığınan yeşil ve mavi tan atışı; güneşli platolara giden nyphes'lerin** arasında, topukları aşınmış çarıkları, gülünç ve sevecen sıçramalarıyla düşler tarafından alıp götürülen bir yoksul. Sonsuz kutsallıklarla çevrili büyücü, denizkızı, Herkül, yenilmez saflığıyla ve

* *El ele tutuşup saf yapılarak oynanan, kırsal kökenli, ritmik bir Güney Fransa halk dansı.*

* *Yunan ve Roma mitolojisinde, dağların, ormanların ve akarsuların genç ve güzel bir kız olarak görünen tanrısına verilen ad.*

küçük bastonuyla karanlık mağarasında uyandırılacak olan Minataure*; işte alçak gönüllü sevinçlerine, gülünç acılarına, ışığın, rüzgârın ulu şairliğine, yaprakların fısıltılarına, nehirlerin pırıltılarına, kemanların yerinmelerine yaslanmış bir cin. Şarlo'nun bana Shakespeare'i düşündürdüğünü başka bir yerde söylemiştim. Yeniden söylemek zorundayım: çünkü birçokları benim ısrarlarımı alaycı bir sırıtmayla karşılıyor, ama bu izlenim benim inançlarımın kabulünü gösteriyor yine de. Kuşkusuz daha az bir derinlik olmasına rağmen (Şarlo otuz yaşında, Shakespeare çok daha uzakta; hem zaten Shakespeare bir Shakespeare'dir), Şarlo Shakespeare ile aynı lirizme sahip: çılgın, ama bilinçli. Şarlo, onun gibi, durmaksızın yüreğinden fıskıran durumlarda, aynı jestte kendiliğinden birleşen sınırsız bir fanteziye ve kendi gereksizliğinin farkında olarak gülümseyen, yani muzaffer bir bilince sahip. Eğer, Shakespeare'in lirik esime tarafına dönmesi gibi, Şarlo da gülme tarafına yönelirse, bu ikisinin de can sıkıcı deneyimlerden uzaklaşması içindir. Şarlo, kendisine güler, şarkı söylediği ya da acı çektiğinde anlarda bile. Acımasız bir açık görüşlük, yüreğinin en serin açılmalarını (iç dökme), duygusal öğelerini, yıldızlarla sınırdaş oldukları bir karşılama anında gözlemler.

Yoksul Şarlo! Onu severiz, kızarız; gülmekten hasta eder. Sirtında bir kambur olarak taşıdığı büyük komiklerin yaratıcılığını, bir süre için ancak su koşulla terk eder: eğer bu dâhiliği sevincimizle kaldırmaya yardım edersek. Onlar gibi, Şarlo da, sadece yaşamın her hangi bir anında değil, her günlük işleminde de biraz ya da oldukça, ama her zaman acı çekecek ve kendine gülecek, görünüşün (apparence) çekiciliğinde ve yüceliğinde amaçsızlığı görececek bir dâhiliğe sahiptir. Şarlo'-

* Mitolojide başı boğa, vücudu insan olan fantastik yaratık.

dan önce, hepimiz biliyoruz ki, bütün dramların özünde bir güldürü, bütün güldürülerin altında da bir dram vardır; ama biliyor muyuz gerçekten? Bir insan geliyor ve bunları keşfettiği için bütün bu bildiklerimizi bize öğretiyor. Bu kişi, aslında yüceliğin olanakları olan basit araçlara sahip. Önemli tehlikeler içeriyor mu bu insan? Yenmesi gereken acılar var mı? Bunları unutturan sıradan bir zevkin karşılığını ödüyor. Bazı büyük duygular geçiyor mu içinden? İnsan veya doğa onunla dalga geçmek için müdahale ediyor. Ve eğer aşk, bir kaç hüznülü jestle mahkûm ederse, işte o zaman hiçkırığa tutuldu demektir.

Tutkuların ve şeylerin devasa ironisi! Bu böyledir ve Şarlo onları ancak bu ironi aracılığıyla görmektedir. Görüyorsunuz, korkunç: şeyleri arzuluyor ve tutkuları tadıyor. O halde kim tahmin edebilecek onun vicdan azabını, çilesini, kendinden yoksullar için harcadığı yoksulluk coşkusu? Kim, onun ilahi iyiliğini? Seviyor, ama kimse görmüyor. Karnı aç, ama kimse bilmiyor. O, buna kızmıyor. Üstelik şaşırmıyor da. Çünkü kendisini gözlemliyor ve kendini ciddiye almıyor. Jestlerinin her biri, komik gücünü bu kontrastlardan alıyor; görmek için, dünyayı gözlemlemeye ihtiyacı yok. Bunlar kendisinde. Kendisi bunlar. Düşüncelerinin kendisine sunduğu kavrayışlı gösterinin acımasız sergileriler. En yüksek stile ulaşmaları için, bunları, günlerinin rutinini oluşturan etik alanına taşıması; her yüzün, her jestin, her objenin altında bir masumun kalbine zehirli bir hançer sokmak, kabalığın, budalalığın zaferi olan bir gülüşü vurmak için sinsice bir tanrının pusuya yattığı sosyal yaşamın sonsuz olanlarında, soylu illüzyonlarını durmaksızın iğrenç gerçekliğin karşısına çıkarması yeterlidir. Boks yapıyor, ama bir polis gelince, dans ediyor. Sarhoş ve paçasından sürükleniyor; o çiçek topluyor. Güçlüklerin insanı olarak uğraşıyor, didiniyor, canı çıkıyor; biliyoruz: Sinek yakalamak için sadece. Açık havada uyumak niyetiyle geniş bir araziye yerleşiyor; hava

cereyanını engellemek için, bir tahtanın deliğini tikiyor. Su dolu bir siperde, yorganına sarılıp uyumak için yatıyor; esniyor, geriniyor ve suyun içinde yavaşça kaybolup gidiyor. Açlıktan ölüyor, sofraya oturuyor; ama fasulye tanelerini tek tek çiğneyerek yiyor. Sevdiği'nin gözleri gözlerinde, mutluluğa doğru yola çıkıyor; kuyuya düşüp, kayboluyor. Dansın yorgunluğunu atmak için oturuyor, ama bir kaktüsün üzerine. Hepsini bitirmek olası değil. Çünkü yoksulluğu dâhice fantezilerinin altın ipliklerle her yöne işlendiği nakışlarıdır. Evet, Şarlo yoksul, bohem, aylak, hayalperesttir. Ve öylesine tembeldir ki, yaşamak için, olağanüstü bir yaratıcılık çabası harcaması gerekir; öyle saftır ki, bir yumruk tehlikesini fark etmesi için, onu önce burnunun üstüne yemesi gerekir. Yırtık pırtık elbiselerini, bir banka kasasında şefkatle saklar. Olmayan manşetlerini gerer ve derisi patlamış gondol pabuçlarının yıllanmış cilasında hayranlıkla seyredalar kendini. Bastonunu dikkatle fırçalar. Nitekim gözlerinin üzerine kayan eski melon şapkası, çehresi, selamları, sosyetik yaşamın sırrına ermiş gülüşünden gelen zarafeti, bitimsiz kontrastlarını giyim tarzındaki aykırılıklardan alır: olmayan bir gömlek, tokalarla tutturulmuş eski püskü bir elbise, mükemmel bir cilalı şıklık silueti. İşte Shakespeare'den bu sonuncu soytarıya, Anglosakson dehası, bu muazzam komiklik edasıyla orijinalliğini ortaya koymaktadır. Bunun nelerden yapıldığını hiç bilmiyorum. Sevinçli ve karanlık bir şeyden. Komiklikteki sarsılmaz ciddiyet, kuşkusuz. Düzenleyici irademizin ve rastlantıların felaketinin her sözcükte, her jestte istikralı olarak mevcut bulunması. Hayalperestin oynanan dram önündeki eğlencesi, belki, dram tarafından yakalanıp sarsılması, dramın kendisinde yarattığı sürpriz, kaçamadığı bir duyumsal etkinin kendi üzerine geri dönüşü. Her halükarda, söz konusu olan, insan dehasının ulaştığı en

sarp doruklardan birisi ve orada sadece sanatına kazıdığı sivilinin şaşmaz istikrarıyla duruyor. Her şeyi bireysellik-ötesi (impersonnelle) söyleyebilmek için, olanakların monotonunun Antik tiyatronun günler, geceler, mevsimler ve ölüm ve alın yazısı gibi karşı konulmaz niteliğiyle akrabalık oluşturduğu, sanatçının kişiliğine kadersel bir hava veren, görkemli bir stil bu: Bastonundan, melon şapkasından, Grek dramlarının kımıltısız maskeleri gibi duran pabuçlarından, yırtık giysilerinde söz ediyorum. Ama müzikal bir ritm alan yürüyüşüne ne demeli, bacakları dışarıda, kavgadaki fantezi adımlar, dik açılı virajları, bütün insanlığın ürperdiği kişiliksiz mekanik otomat silueti?

Sonuçta, kendini ifade eden bu insan, eğer kendi serüvenini yaşam aracılığıyla anlatabiliyorsa ve eğer onu anlatmayı biliyorsa, bize gerçekten seslenebiliyor. Ruhsal serüveni genişliyor. Hiçbir şey yok bunun dışında. Başımıza gelenlerin ne önemi var ki? Şarlo, yaşama yeteneğini yakıcı bir güçle somutluyor, bu, filozofun çok iyi bildiği gibi, bizim de yaşama yeteneğimiz: yıkılan hayalleriyle oynayarak, illüzyonlarına belli biçimler vererek, sanatçıyı teselli eden, aynada kendisine bakan kahramanca bir muziplik olarak. Hep yenilen, sürekli dövülen Şarlo intikam alır, ama hiç bir zaman kötü değildir. O, dalga geçerken intikam alır ya da daha da komiği, yanlışlıkla yapar bunu: diğerlerini, aşağılanmanın bir yönünü taşımak zorunda bırakan bir hatayla. Ve daha ağırlı, pusuya yatmış polisin botlarının bağcıklarını, kazıkların arasından çözmesi; iyi biliyorum ki inadına yapıyor bunu. Ama daha az emin olunan ise, arkadaşını döven birisinin ayağına basması. Masumluluğu ya da kurnazlığı aynı adımlarla ilerliyor. Zaten, şeytanlığı aracılığıyla bize saflığının gösterisini sunmuyor mu? İşe geç geldiği zaman, arkasını hiç atılmayacak olan bir tekme için hazırlaması; yatağından leğeni dürterek, pabuçla-

rını yerde sürükleyerek ayağa kalktığı izlenimi vermeye çalışması, beni ilahi bir neşeyle dolduruyor. Böylece daha iyi intikam alıyor, hepimizden; olanlardan, geleceklerden. Kaderciliği ve uyuşmacılığı sayesinde, despotluğun ve karayazının galibi. Ölümün ağırlığı nedir ki? Kötülüğün? O, acılarıyla güldürüyor. Tanrılar her yönden kaçıyorlar.

Tanrılar kaçıyor, çünkü kendini içten yıkan tutkuları dışardan yargılıyor o; belirlemelerini kabul ediyor, ama onlara saygıyı değil. İşte böylece, bizim de tutkularımızı yargılama hakkına sahip oluyor, bizim de kendi kırılmışlıklarımızı, kendi sefaletimizi, kendi umutlarımızı utançsız değerlendirebilmemize izin vererek. Şu ya da bu kişiye değil, kendine gülüyor, yani sonuçta hepimize gülüyor. Kendisine gülebilen bir insan, bütün insanları sırtlarındaki amaçsızlık külfetinden kurtarıyor. Ve tanrıları yendiği için, insanların tanrısı oluyor. Düşünün öyleyse bir, açlığıyla bile güldürüyor, açlık ile. Börekçinin tezgâhında duran yemek, çaldıklarını gizlemek için yaptığı kurnazlıklar, eğleniyor havası, ilgisiz, uzak halleri, sanki orada değilmiş edası; oysaki karnı açlıktan zil çalıyor, gücü tükenmek üzere, benzi soluk ve de bir polis memuru yaklaşmakta; işte bütün bunlar, tüm komiklik şiddetini, hepimizin bu aslında hiçbir gülüşe izin vermeyecek olan acılarımızdan almakta, hayalperestin saflığı ve şaşkının öz saygısıyla hiç bir ilgisi olmayan. Neye gülüyoruz öyleyse? Karnımız aç olduğunda bile, ya da daha önemlisi çocuklarımız – utancı görmemek için gözlerimizi oyarken, spazmları durdurmak için boğazımıza yumruk sokarken? Öyle sanıyorum ki, burada da, özellikle de burada bu müthiş kontrast aklımızın kendi çalkantılarımız üzerindeki zaferidir. Çünkü burada, özünde, insanın bizim için bir palyaço ya da şair olduğunu belirtilmesinden başka bir şey yok.

Sürekli kendi kendisinin muzafferî olan bu kötümserlik, küçük bir soytarıdan büyük bir soylu espri yapıyor. Durmaksızın illüzyonun karşısına gerçekliği çıkaran ve aralarındaki kontrastla oynamayı kabul eden adam, söylediğim gibi, Shakespeare ile boy ölçüşüyor ve de Montaigne'ı iyi bildiği söylenebilir. Onları okuyabilmiş olduğunu söylemeye gerek yok –nerede bilmiyorum, bir yerlerde gördüm Shakespeare'den hiç ayrılmıyormuş- ama ona ihtiyacı yok. Onu tanımadan bile, en uzak ataların çizgilerine sahip. Her halükarda, Montaigne'ın ardından Shakspeare gibi şafak söküşleriyle aydınlanan modern kafalar yönlendirdi onu: Zekâdan sarhoş olmuş, umutsuzluğun dorukları üzerinde dans eden insan. Elbette ki bir fark var. Şarlo'da dil, bir uzlaşım (convention) değildir; sözcük ve sembol kaldırılmış durumda, ses bile. O, bacaklarıyla dans ediyor. Üstelik inanılmaz bir biçimde giyilmiş pabuçlarla.

Bacaklarından her birisi, öylesine acılı ve komik ki, bize insan ruhunun iki kutbunu sunuyorlar. Birisi bilgi olarak adlandırılıyor, diğeri ise arzu. Ve biri diğerrinin üzerinde yükseldikçe, insan ruhu ağırlık merkezini arıyor; bulduğu anda hemencecik kaybetmek üzere. İşte bu arayış onun sanatının kendisi, bütün yüksek düşünürlerin, büyük sanatçıların; son aşamada, hiç bir ifadede bulunmadan da olsa, derin bir yaşam sürmek isteyen herkesin. Eğer dans Tanrıya bu kadar yakınsa, bu, dengesini ancak durduğu noktanın etrafında derviş misali dönmekle sağlayan düşüncenin baş dönmelerini bize en doğrudan bir jest ve yenilmez bir iç-tepiyle vermesinden ve dramın dinamiğini dinlenmelerde dahi devam ettirmesinden gelir.

III. KİTAP

SİNEMANIN BÜYÜSÜNE GİRİŞ

(Introduction à la mystique du cinéma, 1928)

Elie Faure bu çalışmasını birçok kez yeniden düzenlemiştir. Yazının ilk versiyonu **Europe Nouvelle**, Sayı: 21 Ocak 1928'de, ikinci versiyonu **Monde**, Sayı: 24 Kasım 1928; üçüncü versiyonu, **Ombre solide**, Edgar Malfère, Paris, 1934.

Ben artık tüm sanatların en bireycisi olan resim sanatının, en azından Avrupa'da ortak ve anonim üretim modellerine doğru git gide emin adımlarla ilerleyen bir toplum görüntüsü sunma becerisinin kaldığına inanamıyorum. İfade, her zaman üretimin sonucu olduğundan, sonuçta tarafımızı belirlememiz gerekecek. Bana öyle geliyor ki, eğer büyük insani akımların, ruhsal uyumu ifade etmek için, onları yönlendiren hayali bir dille iyice bütünleştikleri güne kadar asla vazgeçemedikleri düşüncesini kabullenseydik, bu iş çok kolay olacaktı. Bıçimsel gizemin iki anlamlı olduğuna ikna olabilseydik, resmin kalıntılarıyla avunabilecektik. Başlangıçta onunla ilgili ilk ortak örgenlerin ortaya çıkışına işaret edilmiştir. Sinema seri üretimle, motorla, radyofoniyle, üretimin tüm dünyada makineleşmesiyle, tüm yaygın konsantrasyon süreci biçimleriyle çağdaştır. Sinema ve bizim için ya da bize rağmen tasarlanan toplumlar arasında ortaçağdaki mimari ve Hristiyan toplumu ya da mimari ve Asya'nın Budist toplumu arasındaki ilişkiye benzer ilişkiler vardır.

Film, bir tapınak gibi anonimdir. O da tapınak gibi ortak ilkesini; bireyin, kötü oyunculara hayal kurduracak figüran kalabalığının mimikleriyle hayalperestlerin jestlerine cevap verecek aktörlerin, sahneye koyanların, eser sahiplerinden sonra gelen teknisyenlerin, standart yöntemlerin ve mekanizmaların ve karışık ve üst üste yığılan kalabalıkların gücünü aşan mali kaynaklardan alır. Bugüne dek mimari, ancak Fransız devriminden beri insan toplumlarını huzursuz eden dalgalanmaların ortaçağın ruhsal gelgitleriyle gerçek bir benzerliği sunabilecek olması gibi tüm karakterlerini sunan tek sanat olmuştur. Katedralin içinde çağımızın sosyal anıtlarının doğup büyüdüğü dramları çağrıştıran çatışmalarla kana bulanmış

temellerini sağlamlaştırmasını sağlamak için, bizi devrimci gizemin ilk çılgınlıklarından ayıran çağa hemen hemen eşdeğer bir çağa ihtiyaç duyulmuştur. Hristiyan dogmatizminin kerte kerte billurlaşması Haçlılarca haklı gösterilen askeri bir feodalite ile saltanat sürer. Demokratik kurumlara yol veren politik ve felsefi dalgalanma haçlı seferlerinin değerlendirilmesiyle meşrulaştırılmış ekonomik bir feodaliteyle saltanat sürer. Sonuçta bilimsel ve estetik düzlem içinde sinema ve radyofoni ile ortaya çıkmış ortak fenomen ve ekonomik düzlemde sendikacılık, komünizm, güven ve istikrar ile ortaya çıkmış ortak fenomen arasında büyük mimarının ve ortaçağ toplumunun doğuşu arasındaki ilişki kadar gerekli bir ilişki mevcuttur. Katoliklik bunu sağlamaya katkıda bulunduyorsa, bu ansiklopedinin, toplumsallaştırılan sitemlerin, geçen yüz yılın biliminin devrim çağıımıza katkıda bulunması sayesindedir. Biliyorum ki, orta çağın gizemli karakteri hususunda, bana karşı çıkılacaktır. Öncelikle yanıtlım şu olacaktır, orta çağın sivil mimarisi dini mimariye uygundur ve ortak atılımın Hristiyan kalabalıkların atılımına sıkı sıkıya bağlıdır (Ypres pazarlarına, Cahors köprüsüne, Avignon Papalık saraylarına bakınız). Sonra, Hristiyan inancına devrimci bir aşkla karşı koyanlar, bunu dışarıda görürler ve onun ötesindeki susamışlık tekelci karakterde değildir. Bir kolektif umut, Tanrının birliğinin coşkun bir sezinlenişidir.

Burada inancın ihmal edildiğini ileri sürmek ve mimariyi Batı dünyası mimarisini yüceltmış olan yeni mistik bir atılıma tramplen olarak sunmak boşunadır. Bu zenginlik fenomeninin varlığında, kendini takdim eden eski dinler, gemi battığında yüzme bilmeyenlerin tutunduğu çürük levhalara benzerler. Sakin olun daha zamanımız var. Sinema henüz başlıyor. Yeni inanç, tıpkı Katolikliğin kendisini Roma'nın soğuk bazilikalarında bulması gibi estetik çerçevesini bulacaktır: Çünkü inanç, bizzat sanatın

özünde bulunan gelişim ile faydalanması istenen gizem arasındaki gizli anlaşmadan doğar. Sinemanın klasiklerimiz arasında önceden ortaya koyduğu protestolar XII. yüz yıl din bilimcileri arasında hemen destek bulacaktır. Paul Souday, edebiyat ve tiyatro adına görsel senfoniye aforoz ederken, Aziz Bernard da kitaplar adına sütunları kuşatan rölyefleri yargılıyordu.

Burada muğlâklığı aşmak gerekir. Sinemanın içten dostları onu sadece hayran olunacak bir "propaganda ögesi" olarak görmüşlerdir. Politika, sanat, edebiyat ve hatta bilim erdemlileri (!) sinemayı, ta ki o (sinema) onları sırasıyla köle gibi kullanana dek, hizmetçilerin en sadığı olarak görecektirler. Kendimize dönerek sinemanın bizi eğitmesini arzu ediyoruz. Hatta bu özelliğin onun doğasında olduğunu sanıyoruz. Sinema, her şeyden önce, yeni metinlerin, yeni arabesklerin, ton ve ölçü, ışık ve gölge, biçim ve hareket, irade ve jestler arasındaki yeni uyumların bıkmadan, usanmadan ortaya çıkarılmasıdır. Fakat şu bir gerçektir ki, sanatçıların oybirliği ile dayatılan "özne", inancın onları canlandırması şartıyla, düşüncelerini yararsız araştırmalardan kurtararak ve tüm entelektüel ve etkili kaynaklarını iç imajların gerçekleştirilmesi için harekete geçirerek onları yükümlülükten kurtarmıştır. *Bireyselci*, ortak bir eser bakımından bu birleşmeden acı çekebilir. O da birey orada yetişiyorsa. Orkestranın anonim gücüyle bütünleşen çalgıcınıninkine eşdeğer bir konumda, o da eserle -sinema ya da mimariyle- karşı karşıya bulunur. Şayet sinema bizi bireysellikten kurtarmaya müsait ortak bir sosyal çabanın hizmetine sunulmuşsa ve bu çabanın gelişmesini sağlamak için bireyin tüm ruhsal kaynaklarını kullanıyor ve yüceltiyorsa, bizim onda en eşsiz inanç birliğini görmeye hakkımız vardır; en azından hala yararlandığımız yüksek mimariden beri.

Bu onu öldürecektir. Resim sanatı en azından imparatorluk sanatı olarak hazırlıklarını yapabilecektir. Bugün hala birkaç otantik ressam kaldıysa da, aralarından birçoğu sinemayı sevip ondan etkilenmedikçe, hatta çabalarıyla onun yolunun açılmasını desteklemedikçe size üzüntülerimi bildireceğim. Resim ve heykelin en büyük ustalarının- aralarında Tintoret, Michel-Ange, Rubens, Goya, Delacroix'nın da bulunduğu-yüzey hareketlerinin sürekliliğini takip ederek sinemayı o zamandan öngördüklerini öne süremez miyiz? Özü tanrıda olan kübizm, aynı zamanda pek çok plan üzerinde üç boyut üzerinde bir resmin ifade ettiği melodilerle ustalıkla bir araya getirilmiş ve geliştirilmiş ritimlerin yer değiştirmesi değil midir? (ki bu aynı zamanda hareketli resmin tanımıdır). Picasso plastik (biçimci) bir denemeci olmak için o güzel resim dehasından feragat etmemiş miydi? Matisse bir dekoratör olarak kalsaydı yahut en fazla bir sokak ressamı olsaydı, çalışmaları bugün eski resim örneklerinden unutulmuş izler olarak kalmayacaklar mıydı? O da tıpkı diğerleri gibi sinematografik ışıklandırmaları ve açıları keyfe keder renklerle bezeyecekti. Rousseau ya da Utrillo resme saf bir ruhtan başka hiçbir şey getirmediler. Sanırım, bu nispeten daha az trajik bir geleceğin işaretlerinden biridir. Destek o kadar dolu, o kadar zengin ve o kadar bütüncül bir ruhaniliğin embriyoner bir organizmasıdır ki, bireyselliği aşar ve kendi başına genel bir semptom meydana getirir. Çözümleme içinde serpiştirilmiş empresyonizm (izlenimcilik) sonuçta eski resmin sonuna delalet ediyordu. Renoir, kendisiyle çatışarak, müzikal, panteist sonucu ve şeffaf düzlem içinde biçimin sürekli dönüşünü belirtmiştir. Deran ise bir anma işareti olarak tekil ve yoğun bir insan şekli çizer. Renoir'dan da önce izlenimci bireyselcilik akımını zirveye taşıyan ama yeni gizemin eşiğinde ondan ayrılan Cézanne bireysel olmayan bir sanatı tasar-

lamıştır. Bugüne kadar bir benzeri bulunmayan bu sanat formu, yapıcı önsezinin en güçlü tanığı olmuştur.

II

Savaş-öncesi filmlerinin bize sunulacağı haber verildiğinde herkes gibi güldüm. Sinemanın son sözünü söyledikleri dönemlerde bunların birkaçını izlediğimi hatırlıyorum. Aslında ne bu döneme ne de herhangi bir kimseye gülmedim. Sadece sordum kendime: "Neden?"

O zamanlar eğitimimizi tiyatroya borçluyduk. Zira aktörün tutumları bize normal görünüyordu, en azından sahne illüzyonunun optiğine uyarlanmış geliyordu. Hayattan doğan, şaşırtıcı ışıklar arasında denemeler yapan, temellerini sağlamlaştırmadan yirmi kez yıkılmış bir binanın yıkıntıları üstünde sarsılan sinema, tıpkı bizim gibi direktiflerini sahneden takip ediyordu. Sinemanın oluşum halindeki gizemi sezinlenememişti bile: onun araçları ve amaçları fotoğrafinkilerle benzetiliyordu. Sonuçta, sinema, bildik görüntüleri canlandırma gücüyle bezenmiş bir tiyatroydu sadece. Film yapımcıları da, içtenlikle sinemaya belli yöntemler dayattıklarını iddia etmekteydiler. Oysa kendi gücünü keşfeden sinema, bunların anlamsızlığını ve gülünçlüğüne gösterdi. Onun çıplak gözle görülemeyen ayrıntıları ve devinimleri sunma becerisi, zaman içersinde zekâyı etkisi altına alan kaba alışkanlıkları ortaya çıkardı: tiyatro sahnesinin uzaklığı ve zayıf aydınlatması, bizimle temasını engellemesini diye, aktörden mimiklerini abartılı olarak belirtmesini dayatıyordu. Bu tiyatro kaynaklı eğitimimizin yıkılması sonucu; günümüzde "sinema", artık yalnız tiyatroyu değil, resmi, mimariyi, heykeli, bizzat edebiyatı ve hatta fotoğrafı da etkilemektedir. Fizyonomi (dış görünüş) oyunlarına ve vücut hareketlerine kuvvetli bir derinlik (relief) verme yetisiyle donatılmış olan sinema, bu hareketlere ve oyunlara yeniden saygınlık kazandırmış; ti-

yatro ve fotoğrafin istediği mimik uyumunu bir kenara atarak, en ölçülü en doğru gerçekliğin dinamizmini içselleştirmiştir. Ralenti'nin açığa çıkardığı durumlar bizde gülme arzusu uyandırır. Yirmi-yirmi beş yıl öncesinin entelektüel dengelerde kopuş yaratan filmlerini, örnek olarak, verebiliriz: pek eski görüntü mekanizması içinde beklenmedik bir ritim değişikliği üreten sinema, bizi illüzyonlar ve hatta yalanlar evreninden kurtarır. Amacı, kişisel anlayış gücümüze göre, az ya da çok bir hızla bizi daha az yanılsamalardan oluşan bir dünyanın bilincine yönetmektir. Bize yeni ve zengin bir dil öğreten sinemanın bu hazinesini zamanın tüketemeyeceği, gelecekte de bu zenginliğin korunacağı kesindir.

Günümüzde Rusya'nın sembolize ettiği biçimiyle -sinemanın kolektif ritimlerin yönlendirilmesinde radyodan bile önce temel araç haline geleceği- sosyal hareketlerin rolünü kastettim. Rus filmleri, ani ışıkların çakışıyla, Dostoyevski'nin sonsuza doğru uzayan frekanslarının çözümlemesi arasındaki uçurumları düşündürür bize. Binlerce ayrıntı, fizyonomik yansımalar, biçimin hareketliliğine hafifçe dokunarak işleyen aydınlatmaların gelişimindeki binlerce değer, aniden açılan yavaş ilerleyen veya hemen kapanan binlerce boşluk, sönen, durmadan başkalaşan binlerce ölgün ışık, öngörülen binlerce biçim, kır, insan, kalabalık görünüşleri, bizce algılanamayan ve cansız olarak adlandırılan bir dünyanın binlerce ürpertisi, bugünkü anlayışlar için insanlar ve olgular arası geçişleri karakterize eden her kesintisiz yürek oynatan sahneye eklenir. Sahip olduğu "evrensel benzeşme"yi görme gücü sayesinde yetileri en bilimsel tasarı biçiminde gören Baudelaire aramızdaki şanlı cehenneminden çıksaydı, bu harikulade önsezi gösterisine katılırdı. Bir gün bir meslektaş tarafından filme alınmış bir belgesel izliyordum. Elde edilen görüntülerin güzelliğinin

den çok etkilendim¹. Bilhassa bir diğer objektifile yakalanan sahne, şeffaf bir gece manzarasının ortasında incilerle bezenmiş bir deniz-altı fonu gibi görünüyordu. Şüphesiz bu filmlere örnek olarak Vélazquez'in, Goya'nın, Manet'in olağanüstü katkılarının bulunduğu **Le Signe de Zorro*** geliyor aklıma. Teknik araçların mükemmelliği ve aydınlatmaların gücü ressamların dâ-

hice düşüncelerinde saklı bulunan etkileri mekanik olarak harekete geçirir. Bunlar tekrar eden rastlantılardır ki, bize sinemayı, sinemayı da kendisine gösterir. Biz ona hiçbir şey öğretmek zorunda değiliz. Ama o bize her şeyi öğretmek zorunda. Onun söylemleriyle harekete geçeriz.

Aslında entelektüel özdevimimize yavaş yavaş dayattığı bu yeni evreni bu imajların içinden çıkaran onun kendi maddi özdevimidir. İnsan ruhunun yarattığı şeylere bağımlı olduğunu görüyoruz. Teknik ve duygulanım yetisi arasında düzenli bir geçişlilik ortaya çıkar. Bizler, poetik duygunun somut bulgularla ve mekanik fenomenlerle beslendiği, somut bulguların ve mekanik fenomenlerin poetik duyguda tükenmez bir kıskırtıcı bulunduğu bir monizm (bircilik) ile karşı karşıya bulunuyoruz. Teknik, hiçbir müdahale etmeksizin saptama yapar, ama aynı zamanda telkinde bulunur. O, nesneye hiçbir



* **Le Signe de Zorro** (*The Mark of Zorro*, 1920), Fred Niblo (1874–1948).

şey eklemes, sadece kaydeder. O aynı zamanda aklın, yeni gerçeklikleri birleştirme vasıtalarını olgunlaştırmasını ve bu yeni gerçekliklere dayanarak, yeni hipotezlere ve ilişkilere doğru atılmasını temin eder. Bilim üzümlü şaraba dönuştüren sıkmaçtır sadece. Sinema hep yüce hedefler için var olduğundan, tabii olarak onu icat edenlerin amacının çok uzağından geçer. Böylece insanın, sinemadan önceki tek buluşu olan ateş, tüm maddi uygarlığın merkezi olmuştur. Sonuçta sinematografik düşüncenin adımı alın yazısıyla karşılaştırılabilir. Özdevimcilik anlayışın görsel alanını, durmaksızın genişletir ve onu, git gide sınırlarından şüphelenmemizi yasaklayan bir fethe elverişli kılar. Buradaki mucize, insan ruhunun mistik ve lirik yanlarının, bu fetihleri, bilgi sarhoşluğu içinde, sevgi yaratımlarına sağ olarak katmak için, sahiplenmesidir.

III

Sinema konusunda, başkaları gibi önemsiz şeylerden söz ettim. O kadar uzun zamandır ifade biçimlerimizi çok tanımlanmış formlarda (resim, heykel, müzik, mimari, dans, edebiyat, tiyatro ve hatta fotoğraf gibi) göstermeye alışmışız ki, sinemayı da bu formlara uyarlamaya çalışıyoruz. Başlangıçta çokları onu tiyatroya bağımlı addediyorlardı. Diğerleri müzikle, plastikle (plastik sanatlarla) ilişkilendirdiler. Ben bu sonunculardan taraftaydım. Ayrıca her zaman inandığım bir şey vardır: görüntü aracılığıyla bize ulaşan sinema'yı en iyi anlamamızı sağlayan plastik sanatların eğitimidir. Ama gelin görün ki, sinema ne resim, ne heykel, ne mimari, ne tiyatro, ne dans, ne müzik, ne edebiyat, ne de fotoğraftır. En basit anlamıyla sinema'dır o. Sinema, en azından, bu sekiz dilin her birinden o kadar farklıdır ki, bu dillerin her biri diğer tümüyle aynı olmayabilir. Onda bulmak istediğimiz benzerlikleri arıyoruz; öncelikle bize, aynı

anda ya da ayrı, yaptıkları muamelelerde, sonra her birimizin, kökleşmiş reflekslerimizin en bilinçsiz merkezlerinde diğerleriyle geliştirdiğimiz ilişkilerde bugüne kadar duygularımızı canlandıran tüm sanatları sırasıyla yardıma çağıran sinemanın getirdiği en ufak bir mucize yoktur. Sinema hiçbirine bağımlı değildir. O, onları kapsar, düzenler ve onların gücünü kendi öz gücüyle ikiye katlayarak bir uzlaşma sağlar. Ben bu noktada öz örgütlenmesini takip eden görsel senfoninin gerçekleştirmelerinden daha çok imkândan söz ediyorum ki o, aynı zamanda bunu bize dayatır.

İfade araçlarımız içinde ilk ve tek olan sinema, yalnızca insanı evrenle bütünleştirmekle, onun zamanla, uzayla, atmosferle, ışıkla, biçimle ve hareketle gerçek ve düzenli ilişkiler kurmasını sağlamakla yetinmez². Yeryüzünün tüm gürültülerinin yayılması; onun, görsel ve işitsel duyularımızın senfonik yönetimini gerçekleştirmesine izin verdiğinden beri, bize evrensel senfoninin alım ve komuta merkezindeki şaheser yerimizi göstermekle de yetinmez o. Bize sayısız imajlar ve ötümlülükler (sonorités) arasında -mademki rolüne itaate mahkûmdur- en alçak gönüllülerden biri olarak varlığın bütünlüğü içine sesimizi yavaş yavaş yollamayı öğretir hatta. Öncelikle, sinemanın insan sesinden faydalandığında, pek çok aşamada gerilemesi şaşırtıcıdır. O tiyatroya yakındır ama öte yandan heykele, resme, müziğe ve dansa uzaktır, çünkü görüntü unsurunu gözetmek zordur. Bu sanatlar, ölüm acısıyla, onun biçimi, metni, ritmi ve hareketi hatırlamasını engellerler. Sinema her geçen gün biraz daha fazla, insanların evrensel dili olmaktadır. Oysa söz (parole) böyle bir evrenselliğe henüz sahip değildir ve belki de hiçbir zaman buna sahip olmayacaktır.

O devasa adımlarla yeni bir tiyatro biçimini ortaya atarak, sözü temel ilke olarak değil, yardımcı öge ola-

rak eklemek için kendi üzerine yoğunlaşır.³ Yani, sinema şu ilkedен yola çıkar: ses öne çıktığında, görsel uyumların güzelliğini fark etmekte zorlanırız. Tıpkı operada Wagner'in dekorda ısrar etmek suretiyle, müziğin önemini zayıflatması gibi. Efsaneden sonra gelen açıklayıcı diyalog, kulağın dikkatini uyararak, gözün dikkatini dağıtır. Oysa sesliler -deniz gürültüsü, rüzgâr esmesi, yağmur sesi ve kuşların ötüşü, fabrikalardaki, şantiyelerdeki, garlardaki tabii sesler- görüntünün açılımına uyumlu bir biçimde eşlik ederek, eylemleriyle duyumu güçlendirirler. Sinema sadece görüntüyü hikâyeyle, diyalogla, konuşmayla sınırlayarak (hikâyeyi, diyalogu, konuşmayı görüntüyle değil) var olmaz ve etkin gücünü muhafaza etmez. Charlie Chaplin, her zaman, duyguların, heyecanların, fikirlerin çalkalandığı ortak uçurumlardan doğan dış yansımaların uçsuz bucaksız çeşitliliğini sessizlikle (sessiz filmle), tinin metafizik ve lirik etkinlikleriyle bütünleştirmiştir. Kısa bir konuşma, bir kelime, bir inilti, belli belirsiz bir çığlık, esnek yerini ve değişken düzeyini, evrensel dramda bulacaktır.

XIX. yüzyıl sonunda gördüğümüz felsefi önsezilerin somut gerçekleşmesi sinemada oldu. O uzayın sınırlı alanlarındaki zamanı yansıtır. Nasıl söyleyeyim? Zamanı uzay boyutunda ele alır. Zaman ise uzayı, yeni ve sınırsız anlamıyla karşılaştırır. Uzayın, sinemadan beri ve sinema sayesinde, diyebilirim ki artık sadece topografik bir değeri yoktur. Uygulamada hiç olmazsa iki plan birbiriyle kaynaşır. Ama bilginler ve filozoflar birinin diğeriyle her zaman birleşemeyeceğine inanırlar. Bu sanata benzersiz bir ağırbaşlılık veren budur. Aynı zamanda diğerlerinin karşısında mutlak bağımsızlığını elde etmesine ve diğer hepsine bağlandığı fizik kanunlarını ortaya çıkarmasına izin veren de budur. Mekanik vasıtalarının ona, fotoğrafı aynı çıkış noktasını gösterdiğini anlamak kesinlikle güç değildir, keza yavaş yavaş ortak gösteri olarak

kendine mal ettiği duygusal ve sosyal sorumlulukların onu tiyatroya bağladığını da... onun, zekanın görsel çatısını destekleyen iskeletin kurulmasında mimarının bugüne kadar sağladığı rolü, dolduracağını anlayabiliriz. Fakat dinamik, zamanda hareketli rol. Bilinen mimari, uzayda kendi kendine oluşarak, böylece zekâya en apaçık istikrar ögesini temin ediyordu. Sinema hareket-siz plastik sanatlar gibi uzay işlevi; halen tanımlanamayan, ama kimi filmlerde, bilhassa Chaplin filmlerinde rastlanması mümkün ritmi, konularının ritmik gelişimiyle, yakınlaştırdığı müzik gibi zaman işlevi görür. Bunlar en içten yakınlık unsurlarıdır. Dansın bu işleve zaten sahip olduğunu görmezden gelemem. Fakat dansçı yoksa dans da yoktur. Dans sinema yardımıyla var olamaz. Sonuçta, dans da sinema gibi hareketli bir uyumdur ve sinemasal hareketin kısıtlı dalgalarını görsel alanın ötelerine taşıyan tiyatrodan daha çok ortaya koymaz kendini. Sinema ve mimari, tarihte ilk defa, zamanda dayanışma içinde olan görsel duyular vasıtasıyla, uzayda dayanışma içinde olan müzikal duyuları uyandırabilmişlerdir. Bu, aslında bize göz aracılığıyla ulaşan bir müziktir.

Resmin, ona tüm görsel öğelerini temin eden nesnenin ve tüm ruhsal öğelerini temin eden öznenin kaynaştığı akıl bölgesine yerleştiğini düşünebilseydik, sinema için ne derdik acaba? Zira sinemada bu kaynaşma otomatik araçlarla, zaman ve uzayın ifade güçlerini birleştirdikleri ortak bir yerde sağlanır. Her ne kadar sinema, duyarsız bilim adamları ve filozoflar arasında en inatçı kötümserlere çok rastlamış da olsa, bunun altını kuvvetle çizmek gerekir. Henüz keşfedilmemiş şiirsel bir evrene bizi götürmeye çalışan sinema, çıkış noktasını ve tüm ifade araçlarını en sıkı bilimsel yöntemlerden almıştır. O, mutlak bir gerçeklikle, nesnel evrenin sırlarını kaydeden mekanik bir aracı, akıl ve evren arasında aracı

olarak kullanır. Geriye dönelim, ben ateşin bulunmasının bile benzer önemde bir olay olduğuna inanmıyorum. Zira ilk defa bilim, kendi mekanizmasıyla bizi yeni uyumlarla çevreleyen tanımlı ve tanımsız bilinmezi meydana getirmiştir. Bilim ve şiirin bu tabii ortaklığı, maddi ve ruhani evrenin birlikteliği, uzayın, çok uzak bir geçmişle ve uçsuz bucaksız bir gelecekle, dinamik bir enginlikte kaynaşsın diye zamana yolladığı çağrısı söz konusuysen, biz yeni bir metafiziğin, dahası yeni bir dünyanın ortaya çıkacağına inanabilir miyiz?

IV

Oluşum halindeki bu dünyanın yaşam merkezine, yoğunluğu artan ve dayanılmaz bir kuvvetin sürekli bir hızla oluş yolları üzerine sürüklediği bir nebülöz olarak yerleşelim. Dörtmala koşan bir atın ya da köpeğin sabırlı sürünmelerini, bir boksörün ya da bir dansözün atmosferik sıvıda yavaş yüzmelerini, kuşların ve böceklerin uçar-kenki törensel danslarını, fırtınanın etkisiyle suyun dalgalanmasını, merminin tabancadan kılı kırk yararcasına çıkmasını bize açıklayan rölantiyi izleyerek, bu hareketli öğeleri ayrıştıralım. Görünen uyum, sadece onun ciddi-yet merkezinin sürekli araştırılması demek değildir. Bir patinajcı, bir yusufoçuk, devamlı hareketlerle, durmadan onlardan kaçan ve hep yeniden buldukları bu merkezi takip ederler. Dış evren, kendine özgü çözümleme yöntemiyle, lirizmde ideolojik sentezi yahut sessizliğin övgüsünü, savaşlarının ve çelişkilerinin merkezini bulmaya çalışan ruhani evrenin kanunlarını bize gösterir. Bir bitkinin gelişiminde gördüğümüz ivme, üst bilinçle gerçekleştirilen ayrıştırma çalışmalarının dış görünümünü bize sunar. Artık sinema dramında ve bizzat kendisinin bu drama, durmaksızın getirdiği çözümlerde, aklın trajedisinin yakın benzerliğini bulmamamız imkânsızdır. Birinin

dinamizmi, diğzerinin dinamizmini temellendirir. Ahlak kuralları, bugüne kadar, bize yerimizden kalkmamamızı, yüksek sesle emrettiler. Buna karşılık tutkuların bilinçli disiplini, bize sessizce gerçek gücümüzün menfaatini gözetmeyi öğütledi. Şairler, ressamalar, müzisyenler, filozoflar, bilginler bize bunu soylu bir çabayla göstermeye çalıştılar. Ama onları anlayan kim?

Sinema, mekanik yöntemlerle, bize, dramın ve şartlı ve bu dramla bağlantılı denge araştırmasının, evrenin değişmez kaderini oluşturduğunu öğretir. Her zaman olduğu gibi büyük ruhları tanımlayan bu keşiftir. Ama o zamana kadarki hareketlerde, hatta moleküler ve göksel hareketlerin ötesinde bu evrenin sırlarını bulmak teselli vericidir. Matematik onların özdeşim mekanizmasını, onları, şüphesiz huzura götüren sıkıntının kanıtını bize gösterir. Dünyada hiçbir şey hareketsiz değilse, her şey, aynı hareketle, atomların huzuru olan hareketsizliğin görünümüne yönelir. Herhangi bir sinematografik hareketin ritmini kesen fotoğraf izdüşümün hareketsizliğine dikkat ediniz. Ekrana durağan bir obje yansıtınız, örneğin ufukta deniz, bir şehrin panoraması gibi. Evrenin durağanlığı aynı anda kaybolur, tıpkı dogmaların ve kanunların durağanlığının ateşli bir ruhtan kaybolması gibi: her şey, rüzgârın esışı, damlacıkların ansızın düşüşü, sıcak havanın ayırt edilemez hareketi, iri bulutlar, dumanlar, tozlar, ortak Tanrının tesellisini kesintisiz iç hareketlerimize sunan bir canlandırmayı bir araya getirir. Görölür alan, ruhun görölmez alanındaki gibi, sonsuzlukla katlanır. Sinemanın maddi çarklarının faydalandığı kombinasyonların tükenmez özgürlüğü -örneğin üst izlenim ve bakış açılarının sonsuz farklılığı- haber verilen yeni evreni sembolize eder. Okyanus kalabalıkta gider, çölde yelkenleri açar. Tekerleklerin, pistonların, bilyelerin dinmek bilmez oyunu mekanik ritimleri bir kızlar dansının nefsanî ritimlerine uyarlar. Sinema lirik hayal gücünün ve

ruhaniliğin en gerçek ötesi yaratımlarına gerçeğin sürekli destek vermesini sağlar.

Öyle görünüyor ki, artık bizimle aynı anda ve aynı yerde yaşayan yorucu bir oluşum ve karmaşık bir olgu olan bu dünyanın gerçek yüzünü, her ne kadar müziğin, edebiyatın, resmin yardımı olsa da, sadece sinemayla, sadece aralıklı fragmanlarla tanıyoruz. Sinemayla, sonsuzlukta yok olacak yazgıları, evrensel derinlikleri, hafıza ötesi belirlenimleri devinen, gelişen gerçeklikleri içinde, bir bakışta bir ışık sezgisi hızıyla akla iletilmesiyle kavrayabileceğiz. Kendimizi soyutlayabildiğimiz ortak fragman sürekli bir evren içinde sürekli bir evren olarak ortaya çıkar. Hepimiz -şu anda sahneden sonra sinemada da gördüğümüz Kamboçya dansçılarını hatırlıyorum- ekranın çerçevesinde bilinen bir bütünlüğün tek bir parçasının ağı çekimin müdahalesi olmadan tek bir bakışla sunduğu esinlerle çarpılırız. Çıplak gözle görülebilen bir gösterinin ortak ama çok kısa hareketi içinde rolü kaybolan bir el, bir kas, bir ağız kendi içinde tasmamam bir dram olur. Tüm bileşenler bütünlük uyumu içinde ayrıntı uyumuna giderler. Dünyanın bu yeni yüzü artık değiştirilemez, onu kabullenmeliyiz. Bize onu gösteren araç sabit ve bitmiş olan her şeyi kendi doğasıyla ortadan kaldırır. Fakat bununla beraber, ilk defa yerdeki pek çok görünümünün ve zamandaki durmaksızın değişimlerinin bütünlüğü bizim manevi hayatımıza da katılır. Zekânın durağan kazanımları asla yok olamaz, onlar Jacob'un bu yeni merdiveniyle kendi ışığı içinde zekânın kesintisiz yükselişine sahanlıklar olacaklardır. Fakat şimdi ruhsal mekanizmamızın varlığı içinde sabit bir kavrayışımız olmalıdır.

Sihirli ekranda tüm ormanlara, tüm denizlere, tüm çöllere, tüm şehirlere, diplerin tüm korkunç hayvanlarına ve tüm insanlara verdiğimiz randevu -onların ilişkilerini

sinemanın aramızda ve kendi içimizde uyandırdığı sayısız uyumlara göre düzenlemek için- bize vaat edilen kazanımların başlangıcındadır sadece. Biz gök cisimlerini, gözle görülmez molekülleri çağrımızla, uçsuz bucaksız bir salonda, küçük ışık dörtgeninde dans etmeye zorladığımızda, sessiz ve ritmik canlılık tutkuyla peşinden gelir. Bir tür panthee hayatı ruhsal evrenimizin iç açılımının aydınlığında ortaya çıkarmak gerekir. Tüm gizli geçitler varlığımızı tüm bu görünür geçitlerle bir araya getirecektir. Sinema, anlamak istersek, dini bir duyguyu harekete geçirmelidir. Dünyanın sonsuz çeşitliliği insana maddi vasıtayı sunar. Derinliği bizden sadece az biraz gayret isteyen evrensel birleşme fırsatı hepimize aşınmaz bir gönül hoşluğuyla sunulur. Ruhu her zaman maddeyle karşılaştırmak için hatırlatmıyoruz. Ruh kocaman kamburunu asla sadece yerin derinliklerinden tek bir atışla fırlayan taş damarlarının kesişme yerine gömmemiştir. Bu ekmekte de, şarapta da böyledir.

III: KİTAP DİPNOTLAR

(1) Yazar burada "de" yerine "par" kullanıyor.

(2) Bu konuda, Georges Buraud'un 1930 Ekiminde Grands Revue'de (Büyük Adamlar Dergisi) yayınlanan güzel makalesine dikkat çekmek isterim.

(3) İlk olarak tiyatrodan, daha sonra sinemada izlediğimiz *Marius*, sinemanın tiyatroyu yıkmayıp aksine kurtardığını öğretti bize.

IV. KİTAP

SİNEMANIN ÇAĞRISI

(Vocation de Cinéma, 1937)

Elie Faure'un bu çalışması, ilk olarak, *Le Rôle intellectuel du cinéma* (Sinemanın Entelektüel Rolü) başlığıyla, 1937 yılında, **Institut international de Coopération intellectuelle**'in üçüncü kitabında (Troisième cahier, Paris, 1937) yayımlanmıştır.

İster iyi ya da kötü bir film, ister öyküsel, isterse bilimsel ya da belgesel bir yapım söz konusu olsun, duyarlı bir gözlemci onda orijinal bir sanatın tüm karakteristik özelliklerini açığa çıkarabilir. Giderek çoğalan kültürlerin, bizi kendileriyle buluşturan ifade biçimlerini sürekli tükettiği bir dönemde, buna iyice dikkat edelim. Sinemayı ortaya çıkaran mekanik uygarlık, izdüşüm olarak nitelendirilebilecek bir rastlaşmayla fikirleri ve gelenekleri aynı anda alaşağı etmemiş olsaydı, hareketli görüntü Kamboçya ya da Meksika mimarisi ya da heykeli, özellikle de Afrika heykeli gibi tamamen yabancı sanat biçimlerinin estetik alışkanlıklarımızı sarstığı bir zamanda ortaya çıkardı. Bu dönemde bitmek bilmeyen bir yıkma ve inşâ çabası ekonomiyle şekillenen akıllarda tasarlanıyor ve uygar sayılan halkların pek çoğunda ve tüm düşünce ve eylem sahalarında müşterek ihtiyaçlar ve güçler ilkesini değiştiriyordu. Yeni yönerge, bu ihtiyaçlara ve güçlere cevap veren ifade biçimlerini tasarlamaktı. Bilimsel kültürden ve teknik gelişimden doğan sinema, bu görevi gerçekleştirmek için bizlere takdim edilmiştir. Tıpkı dansın ilkel insanlara mitik (mitolojik olarak) kültürü ifade etmeleri için takdim edilmesi, mimarının yücelik göstergesi sosyal kültürü ifade etmek için Brahmanizm, Budizm, Hristiyanlık, İslamiyet gibi büyük dini sentezlerle sunulması gibi.

Sinema, orta çağın Hristiyan mimarisinin halkların oy birliğine sunduğu tüm sosyal karakterleri -burada senfonik olarak nitelendireceğim bir ifade çabasıyla en yakın ve en yeni örneği almak için- etkin bir biçimde sunar. O onunla özdeştir. Onun (Hristiyan mimarisi) gibi her yaştan, her cinsiyetten, her ülkeden bütün izleyicilere hitap eder. Çünkü dili evrenseldir ve üstelik aynı film, dünya-

nın her yerinde gösterilebilir. Onun gibi, kişinin gücünü kat be kat aşan mali ve organik kaynaklara ihtiyacı vardır. Sinema da onun gibi düşünce birliğini sağlamak için, ancak en genel ve en ilkel duygulara hitap edebilir. Birinin gerçekleşme yolları diğerininkilerle benzerdir: Bu noktada diyebilirim ki, tüm iş birimleri birbiriyle işbirliği yapar veya yapabilir. Bir yanda, taş ustası ve duvarcı, yapı ustası ve camcı, kurşun işçisi ve demirci, işçi ve tasarımcı; diğer yanda kostümcü ve dekoratör, elektrikçi ve fotoğrafçı, figüran ve makinist, sahneye koyan ve aktör. Pelikülün standartlaşması sivri kesişme ile benzer değeri koruyordu. İlkesi iki yüz yıl boyunca Hristiyanlığın tümünde aynı kalmıştır. Sonuçta güzel bir film, müzikal karakteri ve arzuladığı seyirci topluluğu ile bir ayin seremonisine eşdeğer olabilir. Uyandırdığı heyecanların ve sarstığı duyguların evrenselliğiyle şehrin ve ülkenin her yerinden gelen dinleyiciler topluluğuyla katedrali dolduran "esrar"a (mystère) yaklaşabilir. Günümüzde sinema tekniklerin ve fikirlerin evriminin insanın faydasına sunduğu ifade biçimlerinin "en Katoligidir."(insan kelimesinin orijinal insani anlamını vermek istersek eğer).

Artık sinemanın, seyirciye ulaşmak için kullandığı tüm yöntemlerin teknik özelliği, sahip olması gereken bu santsal niteliği görmemizi sağlar mı? Tabii halkın duygusal isteklerini ve lirik iç dökmelerini gerçekten ifade ettiğini iddia ediyorsa. Kesinlikle. Bir gerçek bilim ve teknik grubunun, ortak temelleri ve sinema araçlarını meydana getirmesi gibi, ampirik fakat bu arada pek katı bilimlerin çok büyük bir kısmı, Mısır veya Yunan katedral ve kilise inşasını bazı şartlara bağlarlardı. Gönye, pergel ve çekül Pahénon'un kaydettiği ya da Hristiyan dikkatinin müzikal ahengiyle Notre-Dame'ın yüksek gölgelerini canlandıran taş damarlarını izlemeye, takip etmeye götürdüğü ışık oyunlarını, Atina vatandaşının hayranlıkla sey-

retmesine izin verdiğinde, seyircinin heyecanına geçit vermez bir engelin görüntüleri kaydeden makinenin isteklerinin karşısına çıkması gibi, en karmaşık psikolojik ayrıntıların ve etkin duyguların ilhamlara mahkûm olmasını hiçbir şekilde anlayamadığımı itiraf ediyorum. Haya-
tın bitirici işlevlerini yıldızlar ve moleküller evreninin ka-
nunlarıyla düzenleyen ritimlerin benzerliği, en yüce top-
lumlarımızın estetik ve manevi değerinin en kusurlu te-
minatı değil midir? Öte taraftan, dansı ve insan sesini bir
yana bırakırsak, sanatçı ve izlenim bırakmak istediği
arasında doğrudan bir iletişim biçimi biliyor musunuz siz?
Bazı şeyler her zaman olmaz. Sunulan nesne ile onun
sunumu arasında insan endüstrisinin ürettiği bir araç:
heykeltıraş için yontma klemi, pergel; ressam için tuval,
boya tüpleri, fırça; yazar için dolma kalem, mürekkep,
kâğıt. Armonik yapısı matematiksel ilişkiler klavyesinde
taşınabilen duylara cevap veren müzik, asla bu iliş-
kileri meydana getiren bir vasıta ve bazen de çok
değişken bir birliktelikle dinleyiciye ulaşmaz. Görüntü
alma aygıtı sadece, değişen ve önünde gezinen kar-
maşık gösteri ile arkasında bulunan operatör arasında
bir aracı da değildir. Bu aygıt ve onun tüm yardımcıla-
rını, özellikle yapay aydınlatma kaynaklarını yapan akıl
bütün öğeleri seçmek, oranlamak, gruplamak, düzen-
lemek için sürekli müdahale etmeye mecburdur. Pascal
"biri onu daha iyi yerleştirir" diyor 'Balle du jeu du
paume'unda.

Sinema mekanik olarak resimleri kaydeder, bunu biliyoruz artık. Ama insan olmazsa bu resimleri düzenlemek için kim seçebilir? Sinema doğrudan insan gözüyle görülebilmek için parlak ve biçimsel geçişler üretme becerisi sayesinde, henüz duyarsız ve bu gözden şüphe eden bir dünyayı tümüyle gösterir bize. Ve bu dünya, bu uyumların aracı durumundaki beyin için nesneler arasındaki bilinmeyen ilişkilerin keşfine çıkış noktası, ardından da lirizm ve hayal kurma için tükenmez bir fikir ve imaj kaynağı olabileceğini bilir sadece. Sinemanın sonsuz getirisi, tümüyle teknik araçlarla, bize "bilimsel" karakteri yahut saygın sanatçıların evreninde görülen biçimlerin benzerliğini ve renklerin uyumunu göstermesidir. Burada Vélasquez, Vermeer de Delft, Dumesnil de La Tour, Goya, hatta Manet geliyor aklıma. Kimi filmler - **le Signe de Zorro**'yu (Zorro'nun İşareti), **Les Nuits de Chicago**'yu (Şikago Geceleri) izlediyseniz- görünümelerini bize o kadar kişisel sunarlar ki, onu özümseyebilen seyirciler bizi onunla buluşturanlara sayıca ancak üstün gelirler. Misal Hindu heykelleri, Tintoret'nin, Rubens'in, Delacroix'nın resimleri, bize gösterdikleri yeni alanlar sayesinde gözü pek bakış açılarını, aydınlıkları ve gölgeleri, dönen, bir görünüp bir kaybolan yüzeyleri, sesleri fotoğraf filmi üzerine kaydetme sanatını önceden bulamazlar mıydı? Mısırlılar, planları getiren ve profilleri içeri sokan geçişlerin dalgalı keskinliğine işaret eden ışık gezinmeleri ile sinemanın tasarladığı dünyanın moleküler ve ışıltılı görüntüsündeki bu devamlılığının habercileri değiller midir? Neticede mazideki biçimlerin büyük yaratıcıları, estetik düzende, yunan filozoflarının ve İsrail

* **Underworld** (1927), Josef Von Sternberg (1894-1969)

peygamberlerinin entelektüel düzende ve manevi düzende oynadıkları rolü oynamışlardır. Onlar uzak görüşlülük sahibiydiler. Diğerlerinin göremeyeceği bir kitapta, sinemanın bir çocuk saflığıyla ve hesabi bir kesinlikle önümüze serdiği gerçeği düzenli olarak okuyorlardı. Sinema mucizesi, onun bize sunduğu ilhamların ilerleyişinin kendiliğinden gelişim sürecini takip etmesidir. Onun keşifleri bizi eğitir. Örneğin ağır çekim, kesin bir evreni anlamamızı sağlamıştır. Büyük bir ağacı ya da çelik bir zırhı delmek için tabanca mermisinin aldığı kılı kırk yaran önlemleri, ancak onun sayesinde öğrendik. Ancak onun sayesinde köpek yürüyüşünün sabırlı bir sürünme (sürünerek yürüme) olduğunu biliyoruz. Boks, patinaj ya da kuşların uçuşu, bir yüzme ya da bir dansır. Sporun, mücadelenin, açlığın dinamik dengelerinin uyumu ağır çekimden beri bizim için bir sır değildir. Göz alıcı mekanığın ilhamlarından her biri görsel çözümlemenin diyalektik ve metafizik gelişimi için eşi benzeri olmayan bir güvenlik etabıdır.

Ayrıca, bu mucize insancıl evren anlayışımızın sürekli baskısına maruz kaldığı bir dizi sonucu ortaya çıkarmıştır. Resimlerin mekanik kaydı ve ekrana yansıtılması, asla sadece en sıkı bilimsel araçların ve en yüksek estetik hazların karşılıklı uyumunu temin etmemiştir. Onlar uygulamada, uzam üstündeki bakışımızın bize gösterdiği izlenimlerin zamandaşlığını ve onun düşüncemizde kaydettiği duyguların sıralanışını aynı duyarlı ifade içinde eritmişlerdir. Bu nokta bütünsel Kartezyenciliği ciddi bir saldırı değil midir? Ayrıca ben, sinemanın, tarihinde ilk defa, zamanda dayanışma içinde olan görsel duyular aracılığıyla uzayda dayanışma içinde olan müzikal duyuları ortaya çıkarabildiğini ve bunun aslında bize göz aracılığıyla ulaşabilen bir müzik olduğunu yazmıştım. Belki de Charlie Chaplin'in derin ve fantastik dehası, en

şasırtıcı, felsefi yenilikti sinema için. Artık, insan gözüyle en zor görülen durumlarda evrensel hayatı sınırsız özümseme ve göz kamaştırıcı bir ışığı, aydınlıklarla, gölgelerle, renkli ve biçimsel geçişlerle, gözle görülemeyen dalgali hareketlerle tümüyle karışmış dram üstüne yansıtma becerisinden faydalanıyoruz. Sinegrafik dilin imkânları bize uygulamada sınırsız görünür. Siz bunu sinemayla, şiirle, romanla, tiyatroyla, tarihle, bilimle, gazetecilikle ve hatta dil bilgisiyle -teknik manada- yapabilirsiniz. Fakat fiil, araçları içinde, çözümlemecidir. Deyimleriyle de semboliktir. Sınırsız bir alan ona yasaklanmıştır. Oysa sinema, dans, heykel, resim, mimik, spor, sokağın günlük devinimi gibi ifade dillerini eyleminin görsel ve hareketli gerçekliği içinde bütünleştirebilir. Görüntü kaydının ardıl anlarındaki gelişimi, onu müzikal kompozisyona yakınlaştırır. Böylesine güzel, üstelik sessiz filmler, bir tür anlam eşitliği telkin eder. Müziğin, ahengini bestenin ritmik zinciriyle birleştirme noktasında, daha yakın olabileceği bir dil yoktur dünyada. İnsanlık âleminin her geçen gün artan bir hızla dâhil olduğu evrensellik, şimdilik değişim ve genelleştirme ögesini korur.

Tümüyle, bu karmakarışık yöntemleri açıklayarak, sinemanın her şeyden önce görsel karakteri üzerinde ısrar ettiğim için üzgünüm. Sözü uzatmaya gerek yoktu. Ama olgu paradoksal görünmesine rağmen, kamuoyu ve pek çok sinemacı bunu asla kendilerine itiraf edememişlerdir. Meseleye bu açıdan bakmak durumunda kaldıklarında, bir fili bir şemsiyeden ayırt etmek, onlara yeterli görünüyordu. Sinemanın daha eski sorunlarının çözümü, bu sorunun muhakkak çözülmesine bağlıdır. Daha ileri gideceğim: "bütün mesele budur."

Demek istediğim; biz bunu yapmazsak büyük resamların ve heykeltıraşların birilerine verdiği ve sinemanın, evrensel görsel işlevi ve sınırsız telkin gücü ile herkese ulaştırabildiği görsel yetilerin eğitiminde ileri gide-

meyiz. Sinema, görüntüyü, yani hareketli görsel uyumlar meydana getirme vasıtasını kaybederse, hemen yoldan çıkar ve süregelen ilerlemelerinin onu pek çok kez şaşırttığı, bazen de engellediği çıkmaza girer.

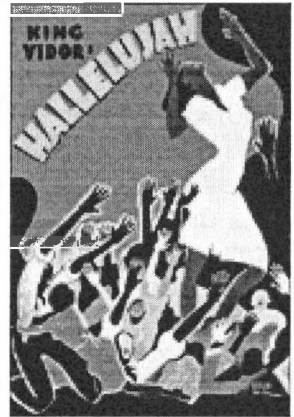
III

Sinema, savaş-sonrası yıllar boyunca, dünyanın ritmik ve görsel bir yorumuna yaklaşmak için -kim bilir, belki de sinemacıların çoğunluğunun telkiniyle- büyük bir hevesle tiyatro takıntısından kurtulmaya çalışmıştır. Ağır çekimin esinleri, git gide yola giren aydınlatmalar, üst izlenim, iyice sadeleşen aşamalı bir mimik eğitimi gibi birkaç teknik buluş, bu dünyaya her geçen gün daha fazla katkıda bulunmuştur. "Konuşan" (sesli) sinema ve özellikle "dublaj" her şeyi yeniden sorgulanmasına yol açtı ve filmin görsel nitelikleri, ses nitelikleri olgunlaştığı ölçüde geriledi. Az önce, sinemanın gücünün, dramatik ifadeyi özümsemek için bence yeterince büyük olduğunu ve bu anlamda dikkate değer birkaç başarı örneği mevcut olduğundan, kendimle, kolayca çelişkiye düşebileceğimi söyledim. Ama bana göre film; sadece; teknik, görsel, ritmik nitelikleri en yüksek gücüne kavuşturmak için, diğer tüm ifade biçimlerini (lirik, biçimsel, müzikal, bilimsel, belgesel) yetkin kılmak şartıyla tam manasıyla teatral (tiyatroya özgü) bir değer kazanabilir. Kaldı ki teknik, görsel ve ritmik nitelikler olmadan, sinegrafik tiyatro, kendisinden beklediğimiz gelişim derecesine bile ulaşamadan hızlı bir düşüşe geçecektir. Öte yandan, teatral biçimi, tiyatronun kendisinden çok daha güçlü vurgulamak bahanesiyle, onun diğer tüm araçlarını gücünün bu tek görüntüsüne adanmak saçma olacaktır. Tiyatro filmi özümserse, sinema, en azından şimdilik kaybolur. Filmin tiyatroyu, bizzat tiyatronun mü-

ziği, dekoru, kostümü, figürasyonu, mimiği özümsemesi gibi özümsemesi uygundur.

Seslendirmenin sinematografik ifadede başlıca yeri teşkil ettiğine ve onun bakış açılarının neredeyse görüntünükiler gibi tükenmez olduğuna şüphe yoktur. Evrenin sesleri –deniz, fırtına, sağanak gürültüleri, rüzgârın dallardan ve dikenlerden geçişi, kuşların ötüşü, böceklerin uğultusu, tekerlek sesleri, makinelerin işleme- dalgaların görüntüsüyle sinanmış izlenimleri, yağmurları, buğdayların, mısırların, yaprakların kırırdanışını, göstericilerin saldırılarını ya da askerlerin geçişlerini, ahenkleri, görülmesi imkânsız milyarlarca mikroskobik hayatı sarar, birleştirir, dengeler, özdeşleştirir ve çoğaltır. Günümüzde, bunu anlayabilmek için sessiz bir belgesel izlemek yeterlidir. Ekrana yansıtılan bir fotoğraf, sinema görüntüsü yanında ne kadar cansız kalıyorsa, o da bize öyle görünür. Bu alışkanlığın gücüdür. Bu noktada Carlyle'in sözünü hatırlayacağız: "Evren komple değilse insan da değildir." Dünyanın sınırsız karmaşası insana bütünlük içinde ulaşmak ve sokulmak zorundadır. Fakat sadece bir öge olan insan sesinin- belki de hepsinden hareketli- evreni özümsemesi uygun değildir; tabii ruhsal dramın belirlemeye yeteceği bazı analitik ve dokunaklı anlar hariç. Bu, müziği desteklemek isteyen Wagner tiyatrosununkiyle aynı yanlıştır. Söz kesinlikle yeterlidir. Fakat sözün sadece bir fragman olduğu evren, onun kadar kendisine yeter. Ve eylemleri birleşirse, bunun birleşenlerden birinin zararına olmaması gerekir. Bundan şu sonucu çıkarıyorum: sinografik ifadenin teatral (tiyatroya özgü) biçimi hariç, filmin diyalog etrafında değil, imaj etrafında örgütlenmesi gerekir.

Birkaç yıllık deneyimden sonra, "konuşan"ın (sesli sinemanın) görüntülerin saflığından ve güzelliğinden ayrıldığını anlamak mümkündür, bu bir gerçek. Geçici çekilme, ben onu istiyor ve ona inanıyorum, ama kamunun ve onun sefil eğitimcilerinin, sözcüğün yardımcısı olmuş bir sinemadan vazgeçmeleri şartıyla; sözcüğün sinemanın yardımcısı olması için. Bu noktada, kelime, kullanışsız, saçma olduğunda ve zekânın isyanını ortaya çıkardığında bile kulağı etkisi altına alır. Artık dikkat görüntü üzerinde değil, kelime üzerinde odaklanır. Artık görmeyiz, dinleriz sadece. Görüntü ikinci planda kalır. O artık yalnızca bir diyalog gösterisidir ve en eğitilmiş göz bile görüntünün güzelliğinden haz alma alışkanlığını büyük bir hızla kaybeder. Görüntüyü atan yalnızca sözcük değildir, bu aynı zamanda entrikadır (1). Kelime ve entrikanın görüntü ve zihin arasında çifte yelken açtığını saptamak için yirmi kere kulaklarımı tıkama deneyi yaptım. Bir filmi önce orijinal versiyonunda ve aynı filmi iki kez dublaj yapılmış biçimiyle gördüğünüzde bunu fark etmek çok kolaydır. Örneğin **Hallelujah**, yanlış anladığım ve duymaktan vazgeçtiğim İngilizce'sinde, bende çok güçlü bir görsel izlenim meydana getirdi. Fransızca'da bu izlenim, bakmak yerine dinlediğim için kaybolmuştur. Gerisini biliyorsunuz. Bu "dublaj"ın tek uygunsuzluğu değildir. Estetik birlik yoktur. Ses, ifadeyle, ne jestle, ne insani biçimle, hatta ne de evrensel biçimle uyumludur. Aslında evren birdir, insan da



öyle. Bir kalan evrenin karşısında insanı ikiye ayırırsanız, tek aktörü insan olan kozmik dram bütünlüğü, tüm heyecan melekesini anında kaybeder. Şunu da ilave edeyim, özellikle çifte konuşucu, başlangıcından beri sinemaya psikolojik gücünü ve sosyal mevkiini veren insani evrensellik karakterini ortadan kaldırmıştır. Sinema evrensel hayatın ve müşterek iletişim yöntemleriyle insani akıla ulaşan evrensel insanın dili olarak kalmalıdır. Hatta o, söz onunla bütünleştikten beri önceki evrensel hayat dilinden daha iyi olduğundan ona son eylem imkânını sağladıktan sonra öldürücü bir darbe indirmesi gayri tabii olacaktır. Kısa bir süre önce, eski sessiz, üstelik açıklayıcı yazılardan yoksun eski filmlerin gösterimine gittim. Kendi kendilerini açıklama durumuna düşmüş görüntülerin birden önemli bir konuma gelmeleri beni etkiledi doğrusu. Sinemacılar ve aktörler, abartılı bir mi-miğe bile müdahale etmeden, kendilerini duyurmak için, sürekli bir ustalık, üstün bir zekâ göstermeye ve ardından seyircilerinden, uyandırdıkları dikkatin saygınlığına erişmelerini istemeye mecburdurlar. Filmin görsel niteliği ile psikolojik yorumu arasında, sürekli bir alış veriş meydana gelir. Söz, hatta yazı bile yoktur ortada. Bizi yönlendiren izlenimlerin ve jestlerin anılarıdır, entrikanın-kiler değil. Bize temas eden dramın manevi anlamıdır, öğüt payı değil. Jestin anlamını açıklayacak söz olmadığında, bir kapıyı kapama ya da masaya bir çorba kâsesi koyma biçimi bile başka türlü vurgulanır. Kaç zamandır uyarıda bulunmama rağmen, bu filmler bende, konuşucunun ve hatta alt yazılı (açıklama yazısı) görüntünün sizde uyandırdığı izlenimden çok daha güçlü bir izlenim meydana getirdi. Bu size yaklaşan bir dünya, eylem ve mucizevî bir enerjiyle eylemi meydana getiren, arkalarında, kelimenin bizi pohpohlayarak, bizden en ufak bir çaba istemeden, verdiği bir anlamı aramak

için, gözü görüntüleri ortaya çıkarmaya mecbur eden bir dünya. Kelimeyi gerek devamlı, gerek haksızca kullanan sinemacının hangi ifade gücünden yararlandığını anladım. Sessizliğin faydası sinemacıya tarzına sayısız ifade biçimini katmasına izin vermesidir. Bu filmlerden biri olan **La Nuit de la Saint-Sylvestre*** (Saint-Sylvestre Gecesi), aynı anda üç sahneciğe ayrılır: sokak, kabare ve küçük bir oda. Şüphesiz sokak ve kabare sahnelerinde onları karakterize eden sesleri duymamamız çok büyük bir kayıptır: bir yanda kalabalıkların, arabaların uğultusu, ayak sesleri, bir yanda şarkı ve kadeh gürültüleri, kahkahalar, alkışlar. Bu film tekrar yapılsaydı, sessiz trajedinin bu sahnelerin neşesine ve rahatlığına sunduğu dramatik karşıtlıklardan hangi aldanişla mahrum kalacaktık? Ayrıca dikkat ediniz, sinemacılar, aktörler ve hepsinden öte yapımcılar, sinema sanatının yanlış yorumlarının başlıca kurbanlarıdır. En azından manevi kurbanlardır onlar. Çünkü filmin zarar ettiğini gören sadece onlardır neredeyse. En iyiyi bulmak için kulaklar açıldığında bile, görüntülerin güzelliği filmde azalır. Dikkatini ses ve görüntü senkronizasyonu üzerinde yoğunlaştırmaya ve diyalog labirentinde görüntünün rehberliğini yapmak durumunda olan sinemacılar, yalnız mekanizmaya bıraktıkları özdeki nitelikle ilgilenirler. Bunu yaparken, motifi ve dekoru itinayla seçerek, aydınlatmaların yoğunluğunu duruma göre azaltarak ya da arttırarak, hareketlerin ve mimiklerin gereklerini izleyen bakış açılarını değiştirerek,

* **Sylvester** (1923), Lupu Pick (1886–1931), Romanya asıllı bir yönetmendir. Sanat yaşamına Bükreş, Hamburg ve Berlin’de tiyatro oyuncusu olarak başlamış, daha sonra 1918 yılında yönetmenliğe geçmiştir. Lupu Pick’in sinema tarihinde önemi bir yeri olmasını sağlayan filmleri arasındaki önemli yapıtlar olarak *Le rail* (Scherben, 1921), *La Nuit de la Saint-Sylvestre* (Sylvester, 1923) ve *Napoléon à Sainte-Hélène* (Napoleon auf St. Helena, 1929) sayılmaktadır.

ritmi yavaşlatarak ya da hızlandırarak, seyircinin lirik ya da dramatik hayal gücünü canlandırmak için üst izlenimi, ağır ya da hızlı çekimi çağırarak keşiflerinin talihine yardım etmek gerektiğini düşünmezler. Görsel ve ritmik eğitimimizin gelişiminde başlıca rol oynayan üst izlenim ve ağır çekim, sinemadan neredeyse tamamen koptu. Ardından hareketlerin ve biçimlerin uyumlu birlikteliğinin nesnel gösterisini bize sunan görüntülerin estetik değerini artık göz ardı eden, ayrıca sinemayı sadece görsel bir unsur olarak gören belgesel sinema da bundan nasibini aldı.

Bu takdire şayan makinenin eğitsel erdemlerinin kısmi ve anlık gerilemesinden kesinlikle kaygı duymamız gerektiğine inanıyorum. Duygusal ya da romanesk bir film git gide dik kafalı bir çocuğa dönüşen kamuoyunu kendisinden iyice uzaklaştırdığı halde, bilimsel filmler bize böceklerin, kabukluların, yumuşakçaların, çiçeklerin, tohumların, sırlı yaşantılarının muhteşemliğini, saten ve kadife elbiseleri, boğaların gürlemesini, dişi organların titreşimini, avlarını arayan duyargaları, sevgi ve açlık dramlarının uyumlu hareketlerini açıklayan güçlü aydınlatma ve devasa büyüme sayesinde hayatta kalırlar. Örneğin bir Barye'in görüşlerinin trajik gerçeğini temel alan Endonezya'daki ya da Afrika'daki büyük av görüntüleri bize diğerleri gibi bir Vermeer'in ya da bir Vélasquez'in görsel keskinliğini gösterir. Öte yandan biz, ruhsal yönden, bütün yeni keşfin şimdilik gerçekleştirilen keşiflerin sürekli gerilemesiyle ödendiğini biliyoruz. Sinema, kaynak yönünden daha zengin olduğundan ve önceki ilhamları tümüyle ihmal ederek hep tüketmeye çalıştığımız sürekli ilhamlarla daha şaşırtıcı olduğundan, bu evrensel yasadan sakınmalıydı. Görülmemiş bir biçimde gelişen makine, her ne zaman söz konusu edilse, zekâmızı çalıştıracak yeni çabalara karşı genel bir pro-

testo yükselir. Bununla birlikte o kul yapısıdır. Onun meşhur karmaşası zekânın gelişimine bir engel teşkil edemez. Hatta onu zekânın dünyayı örgütleme görevine (dünya kurulduğundan beri, insanlığın ortak görevidir bu) müdahalesinin en rahat örneği olarak görebiliriz. Makineye isnat ettiğimiz suçlar; kabul etmek istemediğimiz gelişimin fidyesisidir. Çünkü biz, gelişimi bize onu rakip güçler karmaşası olarak gösteren ruhsal açıdan değil, manevi açıdan görmek isteriz.

V

Aklımızın umulmadık keşfinin gelişimi içinde, atmak zorunda kaldığımız yanlış adımlar, yeni bir ilerlemenin eşiğinde sendelememize neden oldu. Fakat sinema bir enstrüman olarak yozlaşmaz. Tıpkı matematik gibi o da, dinamik bağlarını kendi varlığında tüketir. O insana dramatik alinyasıyla gururlanmayı öğreten bu büyük çıkışlardan biri olarak kalır. Tarihte ilk kez, tüm halkların ve tüm insani grupların dehasını ve etkinliğini aynı yöne götüren ortak evrensellik, onun gelişimine tükenmez bir oluş temin eder. Onun günümüzde gerçekleştirdiği ve seslendirmeye neredeyse çağdaş olan gelişmelerden bazıları (çizgi film, renkli film gibi), şüphe uyandıran tehlikeler sunarlar. Fakat bu tehlikeler kendi başlarına ve özgüvenle aşılabacaktır. Kuşkusuz, halkın görsel eğitimden yoksun kalması, bizi acıklı görüntülerle cezalandırabilir. Ama seçkin teknisyenler ve sanatçıların eğitimiyle, onların nüfuzundan kurtulacağız. Bu seçkin teknisyenler ve sanatçılar, resmin ve mimarinin yüce dönemlerindeki gibi, kendi görüşlerini, kendi ritim, hareket, renk duygularını git gide genişleyen seyirci gruplarına benimsetmek zorundadırlar.

Çizgi film benzersiz ümitlerle tasarlanmadı mı? Bazı amerikan yapımları, insanın şairane dehasının İtalyan

kiliselerinin tutkulu fresklerle süslendiği lirik ilerleyişten beri, belki de hayal meyal gördüğü en zengin perspektifleri bize sunmuştur. Bu noktada, entelektüelleri hor gören, maddeci Amerika'nın bu fantastik hayal gücünü, bu ritmik canlılığı, bu özgürlükten, neşeden başı dönmüş şiir alevini ortaya çıkardığını saptamak çok heyecan vericidir. Siz küçük, çılğın otların, altın düğmelerin, tarla flörelerinin, böceklerin çalışmalarına, kuşların aşklarına katıldığını, bülbül evlendiğinde taç zillerinin çaldığını, gül paparalarının yeni doğmuş mayıs böceklerine kiraz çiçeğinin etaminleriyle verildiğini gördünüz mü hiç? Biçim hataları, bu yeni dilin her geçen gün karmaşıklaşan genişlemesini ve zenginleşmesini görölmemiş perspektiflere götüren şok edici renk uyumsuzlukları üzerinde bu ısrar niye? Bu mütevazı, iletken ağ sayesinde, şimdilik etkin hareketlerin ve biçimlerin fırtınalı devinimi içinde boşluğun dramları önünde, onların iç dramını hızlandıracak olan Michel-Ange'ın, Tintoret'in, Rubens'in, Goya'nın, Delacroix'nın dehalarının varlığını önceden sezebiliyoruz.

Fakat renkli sinemanın saldırısının ona verdiği alanı görsel uyumlu bölüme bağlamak için kararlı bir çaba harcanmalıdır. Bu büyük keşfi hayatın bütüncül ifadeyle (sinema hayatı bütünüyle ifade etmeyi vaat eder) birleştirmek yetmez. Tam tersine bu fetih onu destekleyecek yeni çabalar ister. Tabiat kendisiyle uyumlu olmaktan uzaktır ve eleme ve seçme sanatı olan resmin varlığı bunu göstermeye yeterli olacaktır. "Siyah ve beyaz" ve onun seslerle dolaşan, görünen, kaybolan kadifeyle kendiliğinden ve derin armonileri bizi bozmuştu. Çünkü o, rengin değil, değer yorumudur. Fakat renklerin mekanik kaydı, ciddi hatalara yol açar. Büyük ve ortak bir çaba harcamak ve ayrıca çizgi filmin ve hatta en basit bir filmin bile bize onu önceden göstermesini beklemek gerekir. Geleceğin sinemacısı orkestra şefiyle,

bir başka deyişle çizerle daha yakın bir role sahip olacaktır. Disney'in ya da çağdaşlarının en küçük bir kompozisyonunda, pek çok çizer ekibi çalışır. Geleceğin büyük orkestrasyonları yatırımı çoğaltmaya mecbur hissedeceklerdir kendilerini. Dekoratör, dansçı, kostümcü, figüran, her türlü teknisyen ordusu kesinlikle göze girmeye çalışacaktır. Bu koşullar bir kez daha, çeşitli mali kombinezonların kurbanı olan sinemayı yeni ortaklıklar alanına yerleştirir ve onun inatçı bireysellikle suçladığı gerekli çelişkileri tümüyle aydınlatır.

VI

Bu baştanbaşa yenilenen bir sosyal alandır ki, sinema orada talihinin dönmesini bekler. Kuşkusuz, o mimarinin bir zamanlar inançlı kalabalıklar karşısında tuttuğu sözünü henüz gerçekleştirmemiştir. Fakat onun sosyal dayanakları ve mistik atılımları henüz oluşum aşamasındadır ve türümsel duygularla uyum sağlamak için mimariye yüzyıllar gerekmiştir. Tarihi ortamın karmaşık ve yavaş hazırlanması da gerekir en azından. Böylesine kederli düşüncelerin kırk yıllık geçmişi olan sinemaya girdiğini ve bu düşüncelerin Hristiyan halkının Hristiyanlığın vaat ettiği şairane görevi gerçekleştirmek için binlerce yıl beklemesini çok doğal bulduğunu görmek, araçlarını geliştirmek için, kendi içinde güç ve karmaşık bir çalışma gerçekleştirirken, henüz belli bir şaheser gerçekleştirmemek şaşırtıcıdır. Sinemanın diğer tüm sanatlardan daha fazla ihtiyaç duyduğu sermaye, kişisel menfaatlerinin peşinde koşmaktan başka amaçları olmayan iş adamları arasında kalsaydı ve hepten sosyal olmasaydı, sinema, yakın bir gelecekte, süreli resimler bütünü'nün, duygusal anektotun ve popüler olarak nitelendirilen romanın en yozlaşmış

biçimlerini alacaktı. Sanatsal ifadesini tümüyle kaybedecekti. Sinemanın güçsüzleşmesi büyüklük işlevindendir. Onun ancak toplumsal bir sanat olabileceği, onun yaşadığı ve geliştiği, ancak durmadan kalabalıkları birlikteliğe çağırarak yaşayabileceği ve gelişebileceği olgusu, örgütlenmesine katılan herkesten gelişimini sürekli bir özümseme çabasını ve getirdiği ilhamların değerlendirilmesinde düzenli bir suç ortaklığını talep eder. Biz bu olgular durumundan uzaklaşırsak, ondan git gide kopuyor görünsek de, Tarihin öngörülen ama kararlaştırılan dönüşlerde doğurgan olduğunu görmezden gelemeyiz. Örneğin, Hristiyanlığın kökenleri bize göstermiştir ki, güçlü manevi süreç, insan toplumunun tümüyle kargaşaya düştüğü çağlarda, bazılarının iradelerini ve ruhlarını yükseltiyordu. Tabii ki diğerlerinin ruhlarını ve iradelerini alçalttığı ölçüde. Bu Hristiyanlığın ilk zamanlarının tarihidir; toplumun peşine düştüğü olaylarla benzerlikler sunan tarih. Kimi sinegrafik içinde bulunduğu düşüş, yapımcıların ve imaj tüccarlarının kültürsüzlüğü ve avamlığı, faydalandıkları kişisel, maddi ve teknik kaynakları ve sinemacılarını karakterize eden icat gücü düzeyindeki amerikan sinemasını desteklemek için batmak zorunda kalmış birkaç firmanın nafile çabaları, toplumsal alanda desteklenmek ve klasik diyalog ve yıldız sisteminden uzaklaşmak için bilinçli olarak mücadele eden Rus sineması, konunun bizi sürüklemek durumunda olduğu karanlık perspektiflere karşı bizi korur. Sinema, var olduğu dönemde, kişisel çıkarın ve plutokratik (zengin erki) demagojinin iki engeli arasında sallanıyorsa, er ya da geç bu engellerin, toplumların kişisel çıkarı toplum çıkarına yeğ tutan ve plutokratik demagojiyi duygusal soyutlamalar planından yavaş yavaş kaydıran ortak

Üretim biçimlerine doğru karşı konulmaz ynelişiyle aşılacak olmasındandır. Ekonomik oluşu çıkış noktası olan ve sendikacılığı temel organ olacağı, insanın işlevsel becerileri ve gerçek çıkarlarıyla ele alındığı bir çalışma gerçekleştirildi. Mekanik araçlarla desteklenen, böylesine güçlü ifade gücünü kuvvetli bir sosyal bnyeyle bütünleştirerek, sinemayı tehdit eden tehlikeleri uzaklaştırmalıydı. Her şey düzensizlikte, dzenlilikte olduğu gibi durur. Güncel sosyal kaosun her an ayağının altına alıp ufaladığı bu ifade özgürlüğü sadece para kombinasyonları ve onların biçimlendirdiği ve onları karşılıklı ve sürekli bir alışveriş içinde tutan kötü halk beğenisi ile tehdit edilmez. Devletler, polisleriyle, sansrleriyle bu kombinasyonların hizmetindedirler. Sinema basın gibi, radyo yayını gibi, büyük iş çevrelerinin ve onları iktidarda temsil eden hayalet politikacıların hizmetinde bir hkimiyet öğesi olmaya doğru gidiyor. Devletler, oy üzerinde hareket etmeye ve kullanılmayan soyutlamalarla oynamaya yetkin bireyler ve organizmalarla git gide yakınlaşan oligarşilerin soluk yansımadırlar sadece. Düşünce tembelliği; şayet sermayenin, için bir noktada toplanmasına, halkların alış verilelerini ve reflekslerini git gide birleştiren makinelerin gücüne bağlı bir yeraltı örgütlenme hareketi genel anarşide yeni bir düzen meydana getirmek için kendiliğinden harekete gemeseydi, dünya onu çok çabuk aşacaktı. Kanuni düzensizliğin bilinçsiz kurbanı olan sinema, oluşum halindeki gerçek düzenin en etkili öğelerinden biridir.

Bu kanuni düzensizlik gerçek düzenin tüm öğelerinin organik gelişiminin bana uzaklaştırmak zorundaymış gibi göründüğü konjektrde ısrar etseydi, sinemayı ve ortak toplumu kaderlerine doğru sürükleyen hareket içinde iki ekol ortaya çıkacaktı. Bu ekollerden biri seçkinlere,

diğeri ise çoğunluğu bilgisiz izleyici yığınlarına yönelikti. Sonuçları sinema kadar, aynı oluş içindeki toplum için de acıklı olabilecek bir kopmanın tasarlandığına şüphe yok. Fakat sinema tarihsel yönelişine yalan söyleyemez. Hiçbir sanat artık kalabalıkla ve onun ihtiyaçlarıyla neşeleriyle, acılarıyla, eylemleriyle karışmaz. O kalabalıkların hareketine katılır. Büyük siyasi krizler insan toplumlarına ölümü yasaklayan ve halk ayaklanmaları ve yürüyüşleriyle dışa yönelttilen iç hareketin işlevidir. Sanatların gelişiminde derin bir mantık vardır. Düşüşte olan resmin hâkimiyetinin Rönesans'tan beri ifade ettiği bir şeyin hâkimiyetiyle aynı zamana gelmesi tabii değil mi? Kaynaşma halindeki bir kitle nedir? Bir orkestradaki, senfoni başlamadan önceki hayhuydur. Büyük çağların sanatı totaliter sanattır. Kuşkusuz kusurlar, yanılığlar şaşırtabilir. Bununla birlikte cami, pagoda ve katedral, bir arada, kalabalıkların coşkusunun tek başına harekete geçirmekte mahir olduğu lirik ve etkili büyük derinlikleri ifade ederler. Sinema da hem bir cami, hem bir pagoda, hem de bir katedral olmalıdır. Bir cami, bir pagoda, bir katedral ki, yaşayan insanlığın belirsiz sınırlarına kadar, biçimin ve hareketin teleskopik ve mikroskopik sonsuzluklarına kadar genişlemiş -binlerce enstrümandan oluşan, duyarlılığın, anlayışın, eylem halindeki kalabalıkların ortak orkestrası.

IV: KİTAP DİPNOTLAR

- (1) Bu sessiz belgesellerden sadece hatırlamak için söz ediyorum. Bunların çoğunlukla faydasız, aptalca, iğrenç ve "konuşucu"nun moduna göre ayarlanan yorumları, güzel görüntüler görmeye gelmiş seyircileri öfkeliendirmeye yararlar sadece.

Elie Faure'un Günümüzdeki Etkisi

Gilles Deleuze

Elie Faure, bu büyük sanat eleştirmeni, sinemayla karşılaşüyor; onda yeni bir düşüncenin doğuşunu görüyor. Yazıları bizim için hala muhteşem. Ama gariptir ki, bugün bu yazılar saygı, hayranlık ve bağlılık uyandırmakla birlikte; aynı zamanda, sanki bizi "eğlendiriyor". Nedense artık hiçbir şeye inanmıyoruz. Sinema yazarlarının büyük düşünürler oluşunun yalın gerçekliği, öyle bir hale geldi ki, buna kimse kulak asmıyor bile.

Bu nasıl oluyor? Böyle bir şey nasıl olabilir?

Sinemanın kendisi, ya da biz, yeni doğan sinema sanatının çağrısından vazgeçtik. Gance'ın, Eisenstein'in, Epstein'in kararlılıklarını selamlıyoruz, ama nedense bize yine de naif geliyorlar.

Sormalıyız: Neden?

Ne oldu?

Sinema öyle bir sanat ki, o başından beri kendisini düşünceyle ilişkilendirmeyi kesmedi; oysa bugün "düşünce ve sinema" ilişkisini ele alabilecek, bu sorunsallığı üstlenebilecek bir kitap bulabilir misiniz? Bildiğime göre, Fransa'yı ölçü alırsak, bir ya da iki tane vardır. O kadar.

Çok değil. Hiç de çok değil.

Oysa **Faure** gibi öncüler bize ne diyor? Bize şunu diyorlar: Sinema her açıdan düşüncenin kendisini yeniledi. Yani yeni bir düşünce imajı yarattı. En azından dört açıdan: Niteliksel açıdan, niceliksel açıdan, ilişki açısından ve modal açıdan.

Tam da Kant'ın dört temel kategorisi olarak.

Niteliksel olarak, sinema yeni bir düşünce yarattı; başka sanatlarda dengi bulunmayan bir düşünce. Niceliksel açıdan, yanıt hemen ortada: Sinema bir sanat,

bir kitlesel düşünce; sinemayla halk özneleşiyor, kitleler düşüncenin öznesi oluyordu. İlişkisellik açısından, sinema evrensel bir dildi. Modal açıdan, sinema düşünceyi basit olabilirliklerden çıkmaya zorluyordu; düşünmeden yapamazsınız, diye düşüncenin olasılıklarını zorunluluklara indirgeyen basitliklerden.

Ne oldu?

Ne oldu da, bu büyük yazarlar bugün naif olarak nitelendirilmekte?

Elbette ki birçok şey oldu. Kimse bugün sinemanın evrensel bir dil olduğuna inanmıyor. Neden? Birçok şeyin yanı sıra, örneğin dilbilim (linguistique) kaynaklı olan bir göstergebilim (sémiologie) soruna el attı. Cristian Metz, bu sinema/dil kapışmasına "bilimsel kesinlik" getirmek istedi. Ve dilbilim kaynaklı göstergebilim, sinemanın evrensel bir dil olarak nitelenmesini naiflik olarak ifşa etti.

Oysa yaşamda olduğu gibi, burada da aslında kimin naif olduğunun pek bilinmemesi beni hep şaşırtıyor. Öncülerin sinemayı evrensel bir dil olarak adlandırma sorununda, dilbilim kaynaklı göstergebilimin aslında karavana atıp geçtiğini görmek gerekli. Ve sormalı: Göstergebilimin kendisi, naif dedikleri öncülerinden daha temel bir geriliği ifade etmiyor mu?

Şimdi, bizi yola ne getirebilir?

Büyük öncülerin bildirgeleri neden bu şekilde mübalağalı görülüyor.

Sinema ve düşünce ilişkisini bu denli umursanmaz yapan ne?

Neden sinemanın bir düşünce devrimi yaptığına artık inanmıyoruz?

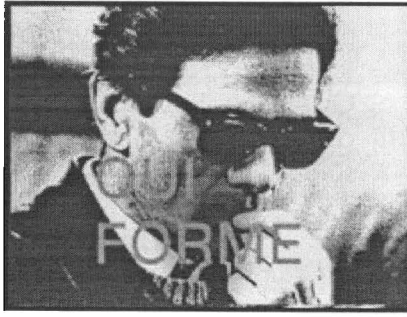
Elie Faure'un, öngörüsünün tersine, sinemanın çağrısına kulaklar tıkandı: Düşünce boğuldu ve iptal edildi. Sinema, kitleleri gerçek bir düşünce öznesi yapmak ye-

rine, kalabalıkların yabancılaşmasına ve yığınların aptallaştırılmasına kullanıldı. İşte bu nedenle Eisenstein'ın, Gance'ın, Epstein'ın fikirleri bize öylesine güzel ve "modası geçmiş" gözüküyor ki, sonuçta "sinema ve düşünce" ilişkisinden söz etmeye cesaret bile edemiyoruz.

(*Images-Mouvement, Cinéma et Pensée*, 2725s)

UNE
PENSÉE

1) Bir düşünce



2) Biçimlendiren



3) Bir Biçim



4) Düşünen

"**Sinema** düşünen biçimler oluşturan bir düşüncedir."

Histoire(s) du cinéma, J.L. Godard

"Eğer düşüncenin varlığı, ön koşul olarak, bir düşünce-imagını zorunlu kılıyorsa; o zaman şunu sormalı: Düşünce-imagı ile sinematografik-imag arasındaki karşılaşma hangi biçimde gerçekleşiyor?"

G. Deleuze

Deleuze'un belirttiği gibi, Elie Faure'un düşüncelerinin, doğmakta olan sinema sanatının geleceğiyle ilgili yüksek bir öngörü taşıdığı açıkça görülmektedir. Ama Faure'un bu uzak görüşlü düşünceleri karşısındaki günümüz kuramcılarının inatçı bir sessizlik içinde olduğu da aynı şekilde ortadadır. Oysa teorinin bu inkârcı suskunluğu karşısında, ses getiren bir yanıt yine sinema sanatının kendi pratiğinden gelecektir. Jean-Luc Godard'ın sineması, Faure'un düşüncelerini derinden kavrayan ve onlara sonsuz bir yaşam veren bir sinemasal anımsama olacaktır. Bu anlamlı sanatsal pratiğin, Faure gibi, Alman romantizminin mirasında estetik ve politika ilişkisi üzerine sorular soran (*Allemagne, 1990 neuf zero, 1991; Nouvelle vague, 1990*) bir yönetmenden gelmesi pek şaşırtıcı değildir elbette. Genelde Godard'ın düşüncelerinin, dedesinin yakın dostu Paul Valery'den ve Louis Aragon, Paul Eluard gibi şairlerden; fenomenoloji kaynaklı filozoflar olan Heidegger ve Sartre'dan etkilendiği; Albert Camus ve André Malraux'nun eserlerinden esinlendiği; tekrarcı ve parçalı (*fragmentaire*) sinema yönteminin de Montaigne ve Kierkegaard gibi organik bütünlük karşıtı düşünen ve sistematik olmayan yapıtlar

veren filozoflara yakınlığı düşünülür. Ama filmleri izlendiğinde somut olarak görülen odur ki, Godard'ın sinemasında özel bir yeri olan Elie Faure'dur. Elbette ki, Godard'ın filmlerinde Faure'a verdiği rol, salt senaryo düzeyinde dramatik bir işlev değildir: Godard'ın senaryosuz film yaptığını herkes bilmektedir. Godard'ın, Elie Faure'a verdiği önem, dramatik olmaktan öte ontolojik bir nitelik taşır. Çünkü Godard, Faure'un yazdığı *Sanat Tarihi* adlı destanın henüz yazılmamış olan son bir cildi bulunduğunu düşünür ve bu eksik kalan son bölümü tamamlayacak olan da, sinema sanatı olacaktır.¹ Godard, bu düşüncesini yıllar önce *Cahiers du Cinéma*'da Serge Daney'le yaptığı bir söyleşide ifade etmiştir: "Benim, sinema tarihiyle ilgi çalışma hipotezim, sinemanın, belli bir uygarlık türü olan Hindu-Avrupa'nın sanat tarihinin son bölümü olduğudur."²



Ama Godard, Serge Daney'e açıkladığı anlamda, Elie Faure'un düşüncelerinden esinlenen ça-

alışma hipotezini daha Pop Art çizgisinde collage (yapıştırma) sineması yaptığı 1960'lı yıllarda pratiğe uygulamaya başlamıştır. 1965 yılında gerçekleştirdiği *Pierrot le fou* (Çılgın Pierrot) filmi bu gerilimin somut bir örneğidir. Godard, bu filmde bir yandan Pop Art yöntemiyle bir provokasyon sineması gerçekleştirirken; diğer yandan da, Faure'un *Sanat Tarihi* yöntemiyle ayırksı elemanların kozmik birlikteliğini yaratmaya çalışır.

Pierrot le fou, iki genç sevgilinin trajik firarını anlatan bir polisiye filmidir. Ama Godard, başı sonu belli olmayan bir hikâye örgüsü ve absürd-ayırksı imajlarla Aristotelesçi mantıksal anlatı ardışıklığını parçalayarak, bu

filmi tam bir kaotik güç manifestosu hâline getirir. Şeylerin saf duyulur (sensible) mevcudiyetleri ve anlamları arasındaki bu ayrıksılık durumu; gerçeküstücülüğün ya da dadaizm'in bir dikiş makinesini ve bir şemsiyeyi, bir otopsi masasında yan yana getirmesiyle bir "uygunsuz birliktelik" şoku yaratmasına benzer. Zira dönem, sanat-taki "Situationniste" ve "Pop Art" tarzı provokasyonların, tarihin bir çatışma alanı olduğu fikrine doğrudan gönderme yaptığı bir "diyalektik şiddet" yaratma yıllarıdır. Martha Rosler'in, fotomontajla, Vietnam vahşetinin Amerikan konforuyla bir araya getirmesi gibi ayrık (heterojen) olanların beklenmedik birlikteliğinden doğan bu diyalektik şok; reklâm uygarlığının ticarî görüntülerinin dolaşımını durdurmayı amaçlar. Godard da, ayrık ikon-imaj'ların anarşik ardışıklığının şokuyla, sinematografik anlatı (narration) ve içeriksel anlam arasındaki mantıksal ilişkilendirmeyi askıya alarak, toplumdaki medyatik görüntülerin iletişimsel akışını engellemeyi hedefler. Bu anlamda, Godard, Hannah Arendt ve Theodor W. Adorno'nun kültür/sanat ayrımı yapan çizgisindedir: Kültür ticaretine karşı, seçkin sanatın yaratıcı provokasyonlarıyla savaş verir. Nitekim *Pierrot le fou* filmi ilk kez Venedik Festivali'nde gösterime çıktığında, basının ve sinema eleştirmenlerinin bu yapıtı nasıl ele alacaklarını bilememelerinin yanı sıra; filmin, "entelektüel ve ahlaki anarşizm" (anarchisme intellectuelle et morale) gibi kuşkulu bir gerekçeyle on sekiz yaşından küçüklere yasaklanması bir rastlantı değildir.

Ama filmin bu "sabıkalı" akıbetinden öte, burada asıl önemli olan, Godard'ın *Pierrot le fou* adlı bu anlatısal açıdan anarşik, içerik olarak muğlâk olan filme, Elie Faure'un o ünlü *Sanat Tarihi*'nden alınmış lirik bir metniyle başlamasıdır. Film, Paris'in ünlü Luxemburg parkında tenis oynayan bir genç kızın rüzgârdan salınmak-



ta olan saçlarının ve eteklerinin görüntüleriyle açılır. Ama kamera, genç kızın tenis kortundaki zarif devinimlerinin ve bir sonba-

har rüzgârının hafif esintisinde uçuşan eteklerinin görüntüleri üzerinde itinayla gezinirken; aynı anda, ses bantındaki bir "dış ses" (voix off)³, Faure'un Vélasquez üzerine yazdığı o ünlü metnini okumaktadır.

"Vélasquez, elli yaşından sonra, belirli bir şeyi resimlemiyordu. O, objelerin etrafında, sabahın alacılığıyla ve esintilerle uçuşuyor; gölgelerin ve saydamlığın derinliğinde, renklerin can atışlarını yakalayarak, onları sessiz bir senfoninin görünmez merkezi yapıyordu."⁴

Faure'un bu ünlü metniyle, anonim bir genç kızın çekici görüntüleri beklenmedik bir karşılaşmadır: Anlatısal filmlerin alışlagelmiş mantıksal dünyasında rastlanmayan bir ayrık birliktelik yaratır. Gilles Deleuze, Godard'ın, iki farklı elemanın ilgisiz birlikteliğiyle, bir şok yaratan bu yöntemini *entre les deux* (ikisi arası'nda) olarak adlandırır.⁵ Çünkü Godard'ın bu "ara yöntemi"nde önemli olan bir imajın bir başka imajla ya da bir sesin herhangi bir imajla anlatısal birlikteliği değildir. Deleuze'e göre, Godard'ın "ara sineması", bir "birleştirme" (association) olmaktan çok, matematikçilerin ya da fizikçilerin deyimiyle bir "ayırıştırma"dır (dissociation).⁶ Yani Godard'ın yöntemi iki ayrık elamanı (ses, imaj, vs.) yan yana getirip mantıksal bir anlatı ardışıklığı oluşturmak yerine; bir araya getirildiğinde, bunların "arasında" (entre) ne olup bittiğini göstermektir. Bu anlamda, Faure'un Vélasquez üzerine yazdığı ünlü metni, filmin açılış sekansındaki rolünden başka hiçbir dramatik önemi olmayan bu anonim genç kızın rüzgârda salınan eteklerinin anlamsız görüntüsüyle birlikte okunmaktadır

filmde. Çünkü Vélasquez, bir şafak söküşü ressamı olarak, "belirli anlamı olan bir şeyi resmetmemektedir". Vélasquez, daha çok, şeylerin arasındaki (entre) havayı, rüzgârın titreşimini boyayarak farklı bir duygulanım, özgün bir resim-fikir yaratmaktadır.

Bu nedenledir ki, Godard'ın bu açılış sekansında yapmak istediği, Faure'un bir "yüksek kültür" metniyle, isimsiz bir genç kızın zarif devinimlerine belli bir dramatik anlam kazandırmak değil; tersine, bunların ayrık birlikteliklerinin diyalektik şokuyla, aralarında ne tür bir sinema-fikir ve estetik duygu oluştuğunu göstermektir. Bu arada olan biten şudur: "Dış ses" olarak okunan Elie Faure gibi bir 'şair-düşünür'ün evrenin kozmik hareketiyle kucaklaşan bu lirik cümleleri; görüntü bandındaki güzel bir genç kızın salınan saçlarının ve eteklerinin alımlı imajlarıyla aynı evrensel devinime bir ayrık-birliktelik olarak katılmaktadır. Bu demektir ki, Godard'ın görüntü ve "dış ses"in diyalektik şokuyla yarattığı sinema-fikir ve duygulanım, daha sonra Pierrot'nun adlandıracağı "baldır-bacak uygarlığı"nın piyasada dolaşan anonim reklâm görüntülerinden radikal olarak farklı olacaktır.

Godard, bu farklılığı seyirciye hemen vurgulamadan önce, "ara yöntemi"yle diyalektik şoklar yaratmaya devam eder. Çünkü *Pierrot le fou*, ne yönetmen tarafından yapımı ne de seyirci tarafından izlenimi belli kurallar içinde gerçekleşen bir Hollywood tür filmidir. Bu nedenle, film, kendi özgün sanatsal öncüllerini ve bunların görünebilirlik koşullarını seyircinin duyumsama, düşünme yetisine sunmalıdır. Yani bir araya getirilen ayrık ve ilgisiz imajların diyalektik şoku, tüketim toplumunun anonim görünümünün ticarî dolaşımını durdurmakla yetinmemeli; aynı zamanda, bu şokun yarattığı beklentilerin ve anlamaların farklı ardışıklığını da, yeni bir kompozisyonla kavranır kılmalıdır. Bu bağlamda, ses bandın-

daki aynı "dış ses", Faure'un metnini kesintisiz okumaya devam ederken, yeniden görüntüler ve mekân değişir. *A bout de souffle* (1959) filminden o anarşik edasıyla tanıdığımız Michel (Jean-Paul Belmondo), bu kez Ferdinand-Pierrot olarak bir kitapçının önünde yeniden karşımıza çıkar.

"O, sadece bu dünyadaki, hiçbir çarpmanın, sıçramanın yürüyüşünü engelleyemediği, bu sürekli ve gizli bir gelişimle iç içe geçen formların ve tonların gizemli değişimlerini yakalıyordu."⁷

Aslında burada, bir "dış ses" olarak, Faure'un Vélasquez'i anlatan metnini okumaya devam eden de, "Dünyanın en iyileri" (les Meilleurs du Monde) adlı bu ilginç kitapçının önünde kitap seçmekte olan Ferdinand-Pierrot'nun kendisidir. Ama bu Çılgın Pierrot-Belmondo (Faure'un, insan öznelliğini kendisinin dışındaki yolculuklara davet eden o coşkun cümlelerine uygun olarak) *A bout de souffle* filminden *Pierrot le fou* filmine doğru bir öznel gelişim göstermiştir. Kara filmlerin yıldız aktörü Humphrey Bogart tarzı tavırlarını korumakla birlikte; hiçliği (néant) tercih eden Michel rolünden çıkıp, şeylerin ilişkilerini yeniden yapılandırma rolüyle bir *çılgınlık* (Pierrot) işlevi üstlenmiştir. Somut olarak bu işlev, filmin anarşik görselliğine bir süreklilik kazandıran Faure'un yazılı metnini okumak; isimsiz bir genç kızın salınan eteklerini dünyanın tanınan en iyi kitaplarına doğrudan bağlayarak, ayrıksı-birlikteliklerle diyalektik şoklar yaratmaktır.

Bu bağlamda, Ferdinand-Pierrot, ses bandının sürekliliğinde Faure'un Vélasquez'ini okuyarak işlevini yerine getirirken, görüntü bandındaki imajlar değişir. Bu kez, alacakaranlıkta, bir deniz kenarında, evlerin zorlukla seçildiği bir gece çekimi mekânında, denize düşen yakamozlar pırıldamaktadır. Uzaklarda, gökyüzünde

oluşmuş kızıl bir halkanın denize nüfuz eden gizemli varlığı, sabit kameranın çekimleriyle Vélasquez'in imgesel bir tablosu gibi önümüzdedir. Ferdinand-Pierrot'nun hala bir "dış ses" olarak okumakta olduğu Faure'un metni de, bu gece-mekânı çekiminin bilmecesine eşdeğer bir tabloyu sözcüklerin melodisiyle çizmektedir.

"Mekân, saltanatını sürer. Bu, havai dalgaların yüzeyle nüfuz etmesi, onların görünür mevcudiyetlerine işleyerek yeniden belirlemek, şekillendirmek ve bir parfüm olarak her yere götürmek, algılanamayan tozlar gibi bir eko olarak her tarafa yaymak içindir."⁸

Tenis oynayan bir genç kız, kitap seçmekte olan bir Pierrot ve bir gece-mekânı tablosu gibi filmsel evrende hiçbir dramatik ilişki içermeyen bu ayrık imajlar, yine doğrudan bir ilişki içermeyen Faure'un bir "dış ses" olarak okunan metnin yazınsal sürekliliğinde bir tür parçalar (fragmanlar) ardışıklığı olarak bir araya gelir. Ve filmin bu bir parçalı-blok oluşturan ilk sekansından sonra, nihayet görüntü ve ses bandında beklenen eşzamanlılık (synchronization) gerçekleşir. Ferdinand-Pierrot (Belmondo) şimdi karşımızdadır: Bogart gibi ağzından hiç düşürmediği sigarasıyla, bir banyo küvetinin içine otur-



muş, Elie Faure'un Vélasquez üzerine yazdığı o ünlü metnini ciddiyetle okumaktadır. Oysa önce salt bir "dış ses" olan Pierrot'nun, bu

şekilde, birden filmin bir iç mekânında karşımıza çıkması, iki farklı anlamı birden içermektedir. Öncelikle, aktör Ferdinand-Pierrot'nun, bir vücut ve bir ses olarak eşzamanlı tarzda filmsel evrende lokalize olmasıyla birlikte, Faure'un metninin de tonu değişmiştir. Vurgu bu kez mekâna kaymıştır: Faure, şimdi, zamanını sanatıyla aşan

Vélasquez'in, aslında nasıl da yozlaşmış bir sosyal ortam içinde sıkışıp kaldığını anlatmaktadır.

"İçinde yaşadığı dünya üzücüydü. Dejenere olmuş bir kral, hasta çocuklar, salaklar, cüceler, sakatlar, yaşayan yasaların dışındaki etiketlere sıkışmış varlıkları eğlendirme ve kendi kendisine gülme işlevi olan prens kılığında birkaç gulyabani soytarı, itiraflara ve vicdan azabına bağlı komplo, yalan. Kapılarda, Ateşte yakma cezası (!' Autodafé), sessizlik..."⁹

Ama burada, mekânın ötesinde ikinci bir vurgu daha vardır. Birinci vurguyu kompleks bir hale getiren ikinci vurgu, bu kez zaman üzerinedir. Faure'un metninin, Belmondo tarafından bir banyo küveti içinde ve bir Godard filminde seyirciye okunmasının bir ikinci anlamı da şudur: Aynı mekânlar, her zaman farklı tarihsellikler içerir. Faure'un, bu XV. yüzyıl Avrupa'sında yaşayan Vélasquez için yazdıkları, aynı zamanda onları, XX. yüzyılda bir Godard filminde, küçük kızına okuyan bu Çılgın Pierrot için de geçerlidir. Godard'ın bu anarşik sinemasal yöntemiyle, Faure'un şiirsel tasvirlerinin karşılaşması sonucu bir başka sinemasal eşzamanlılık oluşmuştur. Yüzyılların uzaklığına rağmen, Vélasquez'in ve Çılgın Pierrot'nun yaşadıkları sosyal mekânlar, "*havai dalgaların yüzeylere nüfuz etmesi, onların görünür mevcudiyetlerine işleyerek yeniden belirlemesi*" gibi, beklenmedik bir görsel-işitsel eşzamanlılık oluşturmakta ve imgesel olarak iç içe geçmektedir. Nitekim Pierrot, filmin kurgusal mekânında "dinle küçük kız" diyerek Faure'u okumaya devam ederken, gerçekte, salondaki koltuğunda usluca oturan seyirciye seslenmektedir ve onu bu farklı tarihselliklerin aynı filmsel mekândaki imgesel özdeşleşmesini sezinlemeye davet etmektedir.

"Bir nostaljik tinsellik uçuşmaktadır, ama ne çirkinliği ne üzüntüyü ne de bu ezilmiş çocukluğun acımasız ve hüznünlü anlamını görmekteyiz."¹⁰

"Vélasquez uzamı, geceleri ve sessizliği boyamaktadır: Kapalı bir odada boyasa bile, günün aydınlığında çalışsa da, etrafında savaş ve av çığlıkları attığı zaman bile. Sıcakın yakıcı olduğu, güneşin her şeyi söndürdüğü saatlerde pek dışarı çıkmadıklarından, İspanyol ressamlar geceyle bütünleşmekteydiler."¹¹

Ne var ki Pierrot, Faure'un metnini okumayı bitirip "güzel değil mi, küçük kız?", diye kendisini dikkatle dinleyen kızına (ve seyirciye) sorduğunda, bir başka film kişisi ortaya çıkar ve bu aynı mekânda bulunan farklı tarihselliklerin çok zamanlılığına son verir. Bu kişi, Pierrot'nun eşidir. Genç kadın hışımla gelmiş, "bu tür şeyleri ona (çocuğa ve seyirciye, bir filmde) okumak için çılgın olmak gerekli!", demiştir. Bir başka zamanı anlatan Faure'un kitabını öfkeyle Pierrot'nun elinden çekip almakla yetinmeyip; küçük kızını bir haftada üç kez sinemaya (başka tarihselliklere!) götürdüğü için de ayrıca bu işsiz güçsüz, çılgın babayla alay etmiştir. Çılgın Pierrot, filmin, Nicholas Ray'in *Johnny Guitar* (1954) adlı "öğretici bir yapıt!" olduğunu, kızının bu "aptal dünyada bu tür şeylere ihtiyacı olduğu"nu söylemeye çalışsa da, eşi onu dinlemeyecektir.¹² Çünkü bu kez söz konusu olan, aynı mekânda farklı tarihselliklerin bulunuşu değil; fakat aynı filmsel zamanda, radikal olarak iki farklı dünyanın (mekânın) birlikte var oluşudur. Kızına, anarşist bir tavırla Faure'u okuyan, *Johnny Guitar*'ı seyrettiren bu farklı tarihselliklerin Çılgın Pierrot'su, aslında, Vélasquez gibi, farklı zamanları *Ateşte yakma cezası*'yla yadsıyan nihilist bir sosyal gerçeklik içinde sıkışıp kalmıştır. Bu gerçeklik, Vélasquez için "kapılarda ateşte yakma cezasının beklediği bir sessizlik"; Pierrot içinse, geveze bir reklâm kültürünün "Skandal" uygarlığından başka bir şey değildir.

Nitekim Pierrot'nun kendisi, bu saptamanın altını

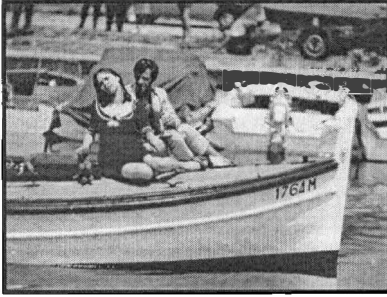
filmsel evrende sözlü olarak çizmekte gecikmeyecektir. Kocasını çılgınlıkla suçlayıp, onunla alay ettikten sonra, genç kadın şimdi "Skandal" adlı yeni külotlu çorabını sevinçle gösterip, reklâm spotlarının sözleriyle konuşmaktadır. "Skandal"ın reklâm afişinin yarı çıplak kadın görüntüsü ekranı kaplarken, Çılgın Pierrot, eşine verdiği cevapla, içinde bulunduğu mekânın adını açık bir biçimde koyar: "Önceleri Grek uygarlığı vardı, sonra Rönesans oldu, şimdilerdeyse bir "baldır-bacak uygarlığı"na (civilisation du cul) geçmekteyiz."

Ne var ki, bu "baldır-bacak uygarlığı"nın reklâm skandalı, hiç de rastlantısal bir durum değildir filmin kurusal evreninde. Çünkü onun toplumdaki konumu yapı-saldır. Bu durum, "II. Bölüm" olarak adlandırılan bir sonraki sekanstaki gece partisi boyunca vurgulanacaktır. Partiye davetli uygar insanlar, metalik renkler içindeki bir atmosferde, komiklik sınırına varan mekanik jestlerle davranıp, sadece reklâm spotlarını tekrar ederek karşılıklı konuşabilmektedir. İnsanlar birbirinden kopuk kümeler hâlinindedir; çünkü modern toplum bir parçalanmışlık dünyasıdır. Uzmanlaşma, bölünmeyi gerektirir; bu, insanlığın orijinindeki kırılğan bütünlüğü kaybetmektir. Pierrot bir gruptan diğerine geçerken, kamera, onu takip eder ve grupları birbirine bağlar. Kadınların belden yukarısı çıplaktır: Reklâm uygarlığındaki varoluşları bir



seks objesi olmakla sınırlıdır. Her grup ayrı bir metalik renk içindedir; çünkü ilerlemenin mekanik rasyonelliği, doğanın organik dinamiğinden melankolik bir kopuştur; duyarlığın çılgın ateşinin, aklın biçim-

selliğince dondurulmasıdır. Pierrot, sonunda dayanamayıp "kendimi parçalı ve mekanik hissediyorum" diyerek bu yabancılaşmış metalik dünyayı eski sevgiliyle birlikte terk eder. Güney'e, Akdeniz'e gideceklerdir.



Ama bu sadece güneşe, denize, yani doğaya geri dönmek değildir. Akdeniz aynı zamanda, antik Grek uygarlığıdır: Batı'nın, doğa/kültür, duygu/akıl ayrımı öncesi güçsüz bütünlüğünü ifade eden kaybedilmiş bir orijin mitosudur.

Zira bu antik Grek uygarlığı, tarihi bir gerçeklik olmaktan öte, bir felsefe fikridir. Winkelman'n'dan sonra Schiller, Hölderlin, Schelling ve Hegel'in bir plastik bütünlük fikri olarak güncelleştirdiği Grek uygarlığı, Kant'ın bir balta darbesiyle insan doğasını ikiye bölmelerinden sonra gelir. Kant'la akıl/duyarlılık, özgürlük/zorunluluk olarak ikiye bölünen insanın bütünlüğü, bu orijin mitosta aranır. Hölderlin, kendini Etna'nın kraterinden atarak bu orijin masum bütünlüğe geri dönme figürünü ifade eden Empodokles tragedyasında, Grek ruhunu bulmaya çalışır. Ama Schiller'in belirttiği gibi, bu orijin kırılgan ayırmızsızlığa geri dönmek mümkün değildir. Masumluk kaybedilmiştir bir kere. Nitekim Hölderlin'i, kendisinin ifade ettiği gibi, bu cüretinden dolayı Apollon'un ışığı çarpacaktır! Çılgın Pierrot bir kurmaca film kişisi olarak bunun bilincindedir: Akdeniz'in mavi gökyüzü ve yakıcı güneşi altında infilak edecektir. Faure'un izindeki bir sanatçı-filozof olan Godard, filmin bu sekansında, Alman romantizminin Kantçı bölünmeye karşı kaybolan bütünlük nostaljisini dile getirmekten öte, bölünmeler içindeki parçalardan ayırksı bütünlükler yaratmayı dener. Çünkü bu yaratıcı para-

doksal çaba olmaksızın, kaybedilen bir cennet olan Antik Yunan Uygarlığı'nın nostaljisinden geriye kalan, sadece "baldır bacak-uygarlığı"nın reklâm gevezeliğidir.

Nitekim Godard, bir genç kızın salınan eteklerinde, evrenin kozmik devinimiyle kucaklaşan lirik cümleleri bir araya getirerek, ayrıksı parçalardan ortak bir dünya yaratmakla yetinmez. Aynı zamanda filmin II. Bölüm'deki bu baldır-bacak kültürünün anonim reklâm spotlarının ayrıksı-birlikteliğinin diyalektik şokuyla, filmin politik konumunu açımlar ve eleştiriyi hikâyenin anarşik olan dramatik gelişimine indeksler. İşte bu "Pop Art" çağının bilinen provokasyon grameridir: Bir araya getirilen elemanların arasındaki ilişkisizlik, meta uygarlığının belirleyici ticarî mantığının politik bir eleştirisidir. Bu gramer, *Pierrot le fou* filmini de, Godard'ın ikon-imağ ve montaj sinemasını da anlaşılır kılar. Böylece Ferdinand-Pierrot'nun yeniden karşılaştığı sevgiliyle birlikte bu yabancılaşmış yaşamdan "dışarı"ya (dehors), Akdeniz'e doğru firar edişlerinin trajik hikâyesi başlar. Nitekim Çılgın Pierrot'nun, filmin bundan sonraki bölümünü "Karamsarlık", "Özgürlük", "Hafıza", "Acı", "Umut", "Kayıp Zamanın İzinde" (Proust) ve "Renoire'in Marianne'ı" olarak adlandırması bir rastlantı değildir. Ama bu, bir özgürlük arayışı olan firar hikâyesinin dramatik açıdan kaotik bir plastik "ikon-imağ" ve bir duyulur (sensible) montaj gücü olarak gelişimi, sadece anonim reklâm kültürünün skandal uygarlığının eleştirisi değildir. Godard'ın, mantıksal anlatı ardışıklığını parçalayarak, bu filmi tam bir kaotik güç manifestosu hâline getirmesi; aynı zamana, Hollywood'un Aristotelesçi klasik anlatıya dönerek sinema sanatına ve yeni toplum ideallerine ihanet edişinin de radikal bir eleştirisidir.¹³ Zira Faure'un, resim sanatının bireyselliğinden sonra, sinemanın yeni bir

kolektif uygarlığın yaratıcısı olacağına ve dünyayı dönüştüreceğine inanması gibi;¹⁴ Godard için de, sinema, yeni bir toplum yaratma potansiyeliyle doğmuştur. Ama Hollywood, sinemanın bu radikal gücünü gasp ederek, onu senaryonun ve rüya sanayinin ipoteği altına sokmuştur. Nitekim Godard, bu paradoksal durumu, kendine özgü olan o absürd çıkarım siliyle *Made in USA* (1966) filminde Anna Karina'nın ağzından şöyle özetler: Şu anda kurgu gerçekliği kaplıyor. Gizem ve kan... Sanki şimdi, bir Walt Disney filminde, Humphrey Bogart'ı oynuyorum. Yani, politik bir filmdeyim."¹⁵

Sonuç olarak, *Pierrot le fou* filminde, Godard'ın, Faure'un Vélasquez üzerine yazdığı "büyük kültür" metnini Çılgın Pierrot-Belmondo'ya okutup, yaşamı estetize ederek metalaştıran reklâm kültürünü bir "diyalektik şok" olarak karşı karşıya getirdiği söylenebilir. Yani Godard'ın, *Pierrot le fou* filminde, Adorno'nun yaptığı ayırım doğrultusunda bir "seçkin sanat"/"popüler eğlence sanayi" diyalektiğinin şiddetini görüntülemek istediği öne sürülebilir. Ne var ki, Godard'ın, Elie Faure'la olan ilişkisi bu yüzeysel ikilemden daha kompleks bir anlam ifade etmektedir.

Ama bu ilişkinin derinliği, ne sadece Godard'ın, Faure'a yaklaşarak, sinemayı resim sanatının çizgisinde plastik bir "ikon-imaj" gücü olarak görmesinden gelir; ne de Faure'un, sinemayı, Godard gibi, dünyayı değiştirecek yeni bir kolektif sanat olarak değerlendiren, onu militanca savunan yazılar yazmasından gelir yalnız. Faure'un Godard'ın sinemasındaki ayrıcalıklı yeri, her şeyden önce, Faure'un resim sanatı üzerine yazdığı yazıların, Godard'ın ikon-imaj sinemasının düşüncesini oluşturmamasından kaynaklanır. Bu nedenledir ki, Godard, XX. yüzyılı sinema sanatıyla sorguladığı *Sinema Tarih(ler)i*,

(*Histoire(s) du cin ma*, 1989–1999) adlı devasa yapıtında, Faure'un Rembrandt'ın resimleri üzerine yazdığı duyulur metinlerle, görsel bir sinema senfonisi besteler.       Faure'un *Sanat Tarihi* adlı destanının yazılmamış olan son cildinin sinema sanatına ayrılmış olmasının ardında yatan anlam, tarihin bir ampirik olaylar ardışıklığı olarak ele alınmayı gerektirdiğı değıldir. Tersine, Godard'ın *Sinema Tarih(ler)i* filminde yaptığı gibi, Chaplin, Rembrandt ve Goya gibi ayrıksı ikon-imajları beklenmedik bir kozmik kardeşlik içinde ilişkilendirerek, farklı tarihsellikler yaratmaktır.       Paul Valery'nin "unutmak tarihi      ten bir iyiliktir" sözünde belirttiğı biçimiyle genel anlamda bir "Tarih"nin varlığı mevcut değıldir. Belirli bir  znelliğın, belli bir söylem ve eylem dizgesi içerisinde yarattığı tarihsellikler olmadan, genel bir Tarih'ten söz etmek mümkün değıldir. Farklı tarihsellikler yaratmak ise, tekil bir söz ve eylemlilikle düzenlenen otonom sekanslar oluşturarak, doğıal yaşamı düzenleyen anonim üretim/tüketim zamanının dışına çıkmaktır. Bu anlamda Faure, yaşamın sıradan üretim ve tüketim zamanı içinde unutulmuş olabilir, ama yapıtlarıyla yarattığı tekil bir tarihsellik sekansıyla, genel anlamda Tarih'ten söz edilmesine ve onun belleklere yerleştirilmesine izin vermektedir. İşte bu nedenledir ki, Godard, *Sinema Tarih(ler)i* filminde, sanatı, biçimlerin ruhu, Tanrıların metamorfozu olarak gören Faure'un *Sanat Tarihi* yapıtından metinler okumaktadır.       Baudelaire'in altını çizdiği gibi sanatın temel işlevlerinden birisi, anımsamaktır. Bu anlamda, Faure'un metinlerinin belleğinde, Godard'ın, *Sinema Tarih(ler)i* filmiyle insanlığa sorduğı soru şudur: Sinema ne tür bir tarihselliğe aittir? XX. yüzyılın sanatı olarak sinema, anonim üretim/tüketim zamanının dışında, nasıl bir tarihsellik yaratma gücüne sahiptir?

¹Nitekim Denoël Yayınları tarafından, Faure'un sinema yazılarının (1953 yılında kitap olarak basılmasından yarım yüzyıl sonra) ikinci bir baskısının yapılacağına açıklanması ve kitabın Jean-Luc Godard tarafından bir önsözle sunulacağına belirtilmesi bir rastlantı değildir. E. Faure, *Fonction du cinéma*, Edition Denoel, Önsöz J.L. Godard, Paris (çıkacak).

² Cahiers du Cinéma, Sayı: 513, Mayıs 1997, Paris.

³ Diyalog veya anlatımın, konuşan kişinin görüntüde bulunmadan gerçekleştirilmesi.

⁴ Elie Faure, *Histoire de l'art, l'art modern I*, Livre de Poche, Paris, 1976, s. 167.

⁵ Gilles Deleuze, *Cinéma 2, Image-Temps*, Les Editions de Minuit, 1985, Paris, s. 234.

⁶ a.g.e., s. 234.

⁷ Elie Faure, *Histoire de l'art, l'art modern I*, s. 167

⁸ a.g.e., s. 167-168.

⁹ a.g.e., s. 168.

¹⁰ a.g.e., s. 171.

¹¹ a.g.e., s. 173.

¹² Nicholas Ray'ın *Johnny Guitar* adlı filmi bir western'dir ve Hollywood tür sinemasının başyapıtlarından biridir. Ama Amerika'nın Vahşi Batı'sında geçen, yumruk dövüşlerinden, silahlı çatışmalardan ve büyük aşklardan oluşan bu kompleks filmin 4-5 yaşlarında bir kız çocuğu için öğretici bir yapıt olduğunu iddia ederek filme övgüde bulunmak, alışılmış bir şey değildir. Bu, ancak Godard'ın diyalektik şoklar yaratan provokasyon yöntemiyle anlaşılabilir bir durumdur.

¹³ M. Gönen, a.g.e., Godard: *İkon-imaj ve Hollywood'un İhaneti*, s. 39-42.

¹⁴ Elie Faure, *Défense et illustration de la machine, Regarde sur la Terre promise*, 1936 (ilk yayımlanış) ve *Fonction du cinéma*, 1953, s. 119-137.

¹⁵ "Déjà la fiction remporte sur le réel. Déjà du sang et du mystère. Déjà j'ai l'impression que je naviguais dans un film de Walt Disney, mais joué par Humphrey Bogart. Donc dans un film politique."

Elie Faure'un eserleri

- 1904 **Vélasquez**
1907 **Formes et forces**
1908 **Eugène Carrière**
1909 **Art Antique (Histoire de l'art, I.)**
1909 **Michelet**
1910 **Cézanne**
1910 **Lamarck**
1911 **Nietzsche**
1911 **Art Mediaval (Histoire de l'art, II.)**
1914 **Les Constructeurs**
1914 **L'art renaissant (Histoire de l'art, III.)**
1917 **La conquête** (felsefe)
1917 **La Sainte Face** (Savaş deneyimi)
1918 **La Roue** (roman)
1920 **La Dans sur le Feu et l'Eau** (felsefe)
1921 **Napoléon**
1921 **Art moderne (Histoire de l'art, IV.)**
1922 **L'Arbre d'Eden** (deneme, sanat, estetik)
1923 **André Derain**
1926 **Montagnes et ces trois premiers-nés**
(Montaignes, Shakespeare, Cervantes ve Pascal üzerine deneme)
1927 **L'Esprit des Formes** (Histoire de l'Art, V.)
1929 **Les Trois gouttes de sang**
1929 **Soutine**
1931 **Corot**
1932 **Découvert de l'Archipel** (Avrupa halklarının psikolojisi)
1932 **D'autres terres en vue** (Diğer kıtalardaki halkların psikolojisi)
1932 **Mon Périple** (Dünya turu)
1934 **Ombre Solides** (deneme, sanat, estetik)
1936 **Regards sur la Terre promise** (felsefe)
1937 **Meditation Catastrophiques** (İspanyol İç Savaşı)
1938 **Reflets dans le sillage** (Dünya turu notları)
1951 **Equivalances** (posthum derleme)
1953 **Fonction du cinéma** (Faure'un sinema yazılarının derlemesi)

Bir Sinema Tutkunu: Elie Faure

Bir düşünürün, bir şairin veya bir sinemacının unutulmuşluğunun bedeli tarih için, uygarlık için, kültür dünyası için ve bazen de o birey için ağır olabilir. O bedel bazen ödenemeyecek boyutlara ulaşabilir...

Kaldı ki günümüzün bir araştırmacısı geçmişe dönüp onların ayak izlerini aramaya kalktığında çaba bile sarf etmezken, Faure düşününe ulaşmak, yer yer arkeolojik bir alan kazısının güçlüklerine benzer bir çabayı zorunlu kılar. Buradan, Canudo ve Delluc'u önemsizleştirme çabası içinde olduğum anlamı çıkarılmamalı. Onların katkıları, daha sanat olduğu konusu bile tartışmaya açılmamış sinemaya eleştiri ve kurumsallaşma konusunda bir yaşam alanı açtılar. Faure'un yolu ise daha zorluydu, çünkü kemikleşmiş düşünbilimin kapsama alanına sinemayı sokmayı niyetliydi...

Yalnızlıktan, unutulmuşluktan, tutulan yolun çıkardığı zorluklardan söz ettik. Sıra geldi, bu düşünbilim adamının ve sinema tutkununun yazılarının derlenip dilimize çevrilerek bize kazandırılma çabasına. Metin Gönen bu çabasıyla bir sinema tarihçisinin, bir sinema arkeoloğunun asıl misyonunu yerine getiriyor. Geçmiş i unutturmamak, unutulana ya da unutulmaya yüz tutana yeniden hayat vermek, geçmiş ve bugün arasındaki girift ilişkileri vurgulamak ve açığa çıkarmak, tarihin eksik sayfalarını yeniden yerine koymak. Bu çalışma bunların tümünü gerçekleştiriyor. Tarih bilmemek, en yaşamsal değeri olan işlerde bile çevremizi kuşatan beceriksizliklerin ve kaçınılmaz başarısızlıkların en önemli nedeni. Gönen, bu yapıtıyla sinema ve tarih karşısında doğru yerde durup, doğru yerden baktığını da kanıtıyor. Gönen, sinema tarihinin sanatsal yükselişine tanıklık eden yıllar üzerine en önemli yazılardan bazılarını bırakmış olan Faure'u dilimize kazandırarak, ortak geleceğimizde beceri ve başarı şansımızı arttıran bir yapıtın ortaya çıkmasını sağlıyor. Bir bilinmeyeni biliniz, bir ulaşılmazı ulaşılır kılıyor. Sözün kısası, ilgi ve bilginiz ne düzeyde olursa olsun; sinemanın tarihinden kuramlarına uzanan, Chaplin ve Godard üzerine yeni ipuçları sunan çözümlemeleri barındıran, değeri tartışılmaz bir yapıtla karşı karşıyayız.



Gökhan Erkilic

Sekans Sinema Kültürü Dergisi Yayın Yönetmeni,
Sinema Dostları Derneği Başkanı

es
YAYINLARI

Osmanağa Mah. Osmercik S
Kadıköy/İstanbul
Tel : (0216) 414 59 12
Faks : (0216) 414 59 13
E-mail : esyayinlari@esyayinlari.com

kitapsan

10.000

ISBN 975-978-8716-65-4



9 759788 716658