Niye Gitsin ki Felsefe Sinemaya

ORUÇ ARUOBA

Sinan'a

Belki profesyonel bir önyargıdır — ama şöyle geliyor bana: Sanat dallarında belirli gelişme süreçleri aşılıp, bir olgunluk, aynı zamanda da bir doygunluk (bir çıkmaz yol) aşamasına gelindiğinde, sanatçılar kendi etkinlikleri üzerine geri - dönüşlü bakışlara girerler; geleneksel anlamda «felsefi» denen sorunlarla ilgilenmeye başlarlar. «Felsefe» sözcüğünün kaypaklığı ve çok anlamlılığı kadar çeşitli, rengârenk, hercai olabilir bu sorunlar: Çok ayrıntıda, bir özel teknik «nasıl kullanılmalıdır?» gibi bir sorudan tutun; çok genel olarak, bir sanat dalı, bir sanat dalı olarak, «en temelde nedir?» gibi bir soruya dek uzanan bir alana yayılır. Ancak, belki, ortak bir özellik, sanatçının, kendi «nesne»leri arasına kendi «etkinliği»ni de, şu ya da bu biçimde, sokmuş olmasıdır. (Bu, tabii, daha önceki sanatçıların «bilinçsiz»ce, «naiv»ce yaptığını, bu «felsefi» sanatçılar artık «bilinçli», «refleksiv» olarak yaparlar, demek değildir — burada bir bilinç artışı değil, bilinç niteliğinin değişişidir, söz konusu olan.)

***

Sinema da, herhalde, bu aşamaya geldi.

Yazıya girmek için, bir - iki örnek vereyim: —

Wajda'nın Almanya'da Bir Aşk'ında, baş-oyuncu (?), filmin en başında ve en sonunda, kameraya dönerek seyirciye seslenir. Baştaki sözleri pek aykırı sayılmayabilir — filmde, bir eski olayı araştırmaya gider (çocukluğunda o olayın içinde yer aldığını anladığımız) bir kişi olarak gösterilen baş-oyuncu, bize araştırmasını anlatmaktadır; asıl olay (yani, belirli bir anlamda, «asıl» film) ise, şu kadar yıl önce, bir-ikisi hâlâ (yani araştırma olayı sırasında; bizim seyirci olarak içinde bulunduğumuz günde) yaşayan, ama asıl baş-kişileri ölmüş bir «aşk» olayıdır. Araştırma olayının baş-kişisi ise bize (seyirciye) araştırmayı yapışını anlatır — başta ve film boyunca, arada. Ama, en sonda, anlarız ki, bu başkişi, yönetmenin kendisidir — sonunda Wajda (sanatçı) film (sanat yapıtı) içinden bize, bu konuda film

yapma konusunda, birşeyler söyler. Sanatçı, sanat yapıtının içinden konuşur...

Burada ortaya üç düzeyin çıktığını görebiliyoruz hemen: —

1) «Asıl» öykü-olay: Belirli toplumsal koşulların aşklarını yasakladığı iki kişinin trajik sonları. (Bu öykü, sinematografik olarak, filmde geçen eski zaman sahnelerinin belirli bir montajıyla, ayrı, bağımsız bir film olabilirdi.)

2) «Genişletilmiş» öykü - olay: Bir adamın, kendi çocukluğuyla ilgili; annesinin ölümüyle sonuçlanan bir eski olayı araştırması, kendi geçmişini aydınlatmaya çalışması.(Bu kez, sinematografik düzey, filmin kendisi ile çakışmakta; «asıl» öykü - olay, bir «film içinde film» düzeyine geçmektedir.)

3) «Üst-» film: Filmin yapım öyküsü olarak film. Son sahnede, başoyuncunun seyirciye dönerek film üzerine söylediklerinden anlıyoruz ki filmin başında da bize seslenen adam, Wajda'nın kendisidir — ama burada can alıcı nokta filmin 'otobiyografik' olması değildir; seyircinin ve yönetmenin kendi yaşamıyla ilgili bir olayın, ya da filmin nasıl çekildiği konusunda bilgi sunulması, değil. Söz konusu olan, yönetmenin, çektiği film konusunda, böyle bir olayın filminin nasıl yapılabileceği konusunda; filmin bütünlüğü konusunda, bir düşünceyi filmin içine sokmasıdır.

Bu yapılınca, film artık bambaşka bir ışıkta görülebilir: —

Örneğin, «Faşizm kişilerin başına neler getiriyor?» gibi bir sorun barındıran «asıl» öykü, artık, «Faşizmi uygulayanlar, yaşatanlar da kişilerdir — bunu yaparken kişiler neler yapar?» sorusuna, giderek de, «Bu konuda bir film nasıl yapılabilir?» sorusuna geçebilir. Bu ise, aslında, «Bu kişilerin başına neler, nasılgeldi?» sorusuyla aynı sorudur.

Bu noktada görüyoruz ki, bir yönetmenin, «Bu filmi şöyle yaptım, yaparken şunları düşündüm» diye «felsefi» bir öğeyi (bir düşünceyi) filmin içine sokması filmin yapısına yabancı bir öğe katmak olmuyor, her zaman; bazen, tersine, filmin anlatımını kavramak konusunda yardımcı olabiliyor.

Bu durumun tam bir örneği, Fellini'nin Roma'sıdır: Roma kenti üzerine bir film yapan yönetmen, bu filmi, bu filmi nasıl yaptığının filmini yaparak ve filmin içinde bu kenti nasıl gördüğünü anlatarak yapmıştır. Burada da «film içinde film» ve «otobiyografi» öğelerini görüyoruz; ama bunlar, yine filme yabancı öğeler değil, tersine filmin oluşturucu öğeleri: Yönetmenin çocukluk ve gençlik anıları olarak verilen sahneler, bir İtalyan çocuğu ve genci için Roma'nın ne olduğunu göstermek, Roma'nın ne olduğunu göstermiyor mu? — Hatta, filmde, bazı sahnelerin çekiminin de sahneler olarak çekiminin bulunması, neredeyse, filmin yöneldiği «Roma gerçekliği»ne en yakın gelen sahneler değil mi?...

Fellini'nin, sinema bilincinin belki de en gelişmiş biçiminin taşıyıcısı olarak, hem son derece gelişmiş bir sinematografik teknikler ustası olması,

hem de, aynı zamanda, sözünü ettiğim «sinema-üstü» öğeleri filmlerinde en yaygın kullanan yönetmenlerden biri olması, herhalde rastlantı değil. İki örnek daha: —

Amarcord'da, salt bir çocukluk anıları dizisi (mini - otobiyografi!) olarak kurulan film, her sahnesinde, çocuk gözüyle görülmüş, sonradan, yetişkin gözüyle «anımsanmış» olmayı, bir film tekniği olarak içinde barındırır. Çocuğun saf ve şaşkın gözü, «anımsayan»ın deneyimli, bilge, özümsemiş —durup düşünmüş— ve alaylı gözüyle çakışır burada — bu da, işte, bir Fellini'dir; isterseniz, Fellini'nin filmlerinden biri ya da Fellini'lerden biri...

Ale Nave Va'ya gelirsek, sözünü ettiğim iki öğe arasında başka türden bir gerilimin kurulduğunu görürüz: Fellini kendisini («film öğesi» olarak) geri çekmiştir; film otobiyografik değildir (en azından son'dan bir önceki sahneye dek) gerçi, ama, bu kez de, oyuncuları oyuncu olan bir filmdir bu: Oyuncuları, görünürde, opera sanatçıları, yani «asıl» filmin içinde de «oyuncu» olan oyunculardır: Gemi, açıkça makettir; salonlar, odalar, açıkça dekordur; gergedan, açıkça kukladır — gezinin amacı da; bu da sahtedir: Yakın dostları olan bir «oyuncu»nun son isteğini yerine getirmek üzere yola çıkan bu «oyuncular», aslında, bambaşka birşeyi «oynuyorlar»dır — film de budur: Bütün bu sahtelik içinde, tek bir gerçeklik oluşacaktır — bir kişi ilişkisi oluşacak, bir sevgi doğacaktır: Genç bir kız, genç bir oğlanla birlikte gitmeye karar verecektir. Tahliye sandalına biniş ve öpüşme sahnesindeki (neredeyse) bıktırıcı sinematografik teknik (ki o biçimiyle filmin başka hiçbir yerinde yoktur), son adımdan önceki aşamayı haber verir. (Bilge Karasu'nun «Masal» için kullandığı kavramı ödünç alırsak) — filmin de «yırtılıverdiği» yerdir bu: Kamera, dalgalarda sallanan geminin küpeştesinin altına iniverir — dekor - platformu «dalgalandıran» sahtelik mekanizması, film ekibi ve sandalyesindeki yönetmen, sahneye gelir — son sahne ise (gülesi mi ağlayası mı?...), o kısacık ilişkisini kurduktan sonra eylemini gerçekleştirerek koca savaş gemisi (maketi)ne bombasını fırlatan genç anarşistin batmasına yol açtığı maket - gemiden kurtardığı kukla - gergedanı yüklediği sandalın küreklerini çeken birini (bize bütün bu işlerin nasıl olacağını önceden bildiren, yani onları önceden bilen kişiyi andıran birini) görüntüler — Yönetmen Fellini midir bu?... Tabii ki odur; başından beri, zaten, Fellini'ydi, o...

***

Ne demeye getiriyorum — «sinema ille de felsefi olsun» mu? — Film yöneltmeni, her sanatçı gibi, düşünmeden edemez; belki bunu diyorum. Ama, bu da boş laf — birşey demek değil; sanatçı, zaten, düşünür... Peki, «düşüncesini sanat yapıtının içine sokmalı» mı diyorum? — Hâşâ! Bu tür 'düşünsel sanat' yapıtlarının yapmacıklığı da ortada. — Peki, ne diyorum?...

Baştan şunu belirteyim ki, sanatçıya «yol göstermek» falan değil amacım — olamaz da; kimsenin haddine düşmez, sanatçıya ne yapacağını (hele hele «yapması gerektiğini») öğretmek. Buna kalkışmak, sanatçıya «akıl hocalığı yapmak» ya da sanatın ne olduğunu tam olarak belirleme savıyla ortaya çıkmak, sanatın «ne olduğunu» hiç anlamamış olmaya işaret eder — bu «akıl hocalığı»nı kabulenen, sanatın ne olduğu konusunda verilmiş kuramlara göre sanat yapmaya çalışan kişinin de gerçek anlamda sanatçı olamayacağını, hemen, söyleyebiliriz.

İşte, belki bu olanaksızlık noktasında, sanat ile felsefenin ilişkisini görebiliriz: biz, «ötekiler» sanatçı onu ortaya koymadan önce sanata düşünsel bir çerçeve çizemediğimize (çünkü, çizebileceğimiz herhangi bir çerçeveyi, sanatçı ortaya koyacağı yapıtla, hemen «yırtıvere»bileceğine) göre, bu çerçeveyi sanatçının kendisi çizecektir — işte, bu iş de, sanatın düşünsel yanını, «felsefe»yle ilgisini oluşturur.

İş biraz karıştı, biliyorum: birden aradığımızı buluverdik! Bu, bu kadar kolay bir iş olmasa gerek — bir daha alalım: —

***

Şimdi, şöyle desek, hiç bir şey söylememiş olacağımız açık: «Sanatçı kendi yapıtının çerçevesini kendi çizer» — başka kim çizecekti ki?!...

Ama, şöyle desek: «Sanat yapıtı, sanatçının kendi çizdiği bir çerçevedir» — biraz değişti sanki; artık 'banal' bir 'doğru' olmaktan, biraz, uzaklaştı...

Ya şöyle: «Sanat, sanatçının yapıtına çerçeve çizmesidir» — şimdi? (Kısaldıkça belirginleşen deyimleme biçimi, 'felsefe' olmaya yaklaşıyor!)

Peki, onu da ekleyelim: «Sanat yapıtındaki felsefe, sanatçının yapıtına çizdiği çerçevedir.»

Şimdi bunu anlamaya çalışalım: —

Sanat, en geniş anlamıyla, yaşanmışları yeniden biçimlendirerek bir nesne - yapıta dökmek; felsefe ise yaşanmışları yeniden düşünerek yazıya dökmekse (kolay tanımlar!), ilk açık ayrılma noktası, sanatın hep bir belli nesne biçiminde ortaya çıkışı, felsefenin ise hep tümceler, sözler biçiminde ortaya çıkışıdır — ilk açık çakışma noktası da, sanat için 'yeniden biçimlendiime' olayının, felsefe için bir 'yeniden düşünme' olmasıdır:

İşte, sanatçının, yapıtı biçimlendirirken düşünüşüdür, onu felsefenin kıyısına getiren — çünkü, düşünmek biçimlendirmektir.

Ancak düşünce, yalnız başına, yaratmanın bir adım gerisindedir: Düşünme yetmez sanatçıya; düşünülmüşü, yazmak değil, yapmak zorundadır o — ki nesne üretilsin, yapıt ortaya çıksın.

Yapıt ise, sonunda ortaya çıkan bir nesne olduğundan, sınırlandırılmış, çerçevesi çizilmiş olmak zorundadır: Yapıt, zamanda ve/ya da uzamda, başlar ve biter. Yapıtın başı ve sonu, yayılım alanının sınırları, ilk ağızda,

her sanat dalı için farklı kiplerde beliren; bir yandan o dalın kullandığı hammaddeye bağlı, bir yandan da dalın geçmişini oluşturan yapıtlardan kaynaklanan, oluşmuş, yerleşmiş bazı tekniklerce belirlenir: Fırçayla da kamerayla da ancak belli şeyler yapılabilir; şimdiye dek fırçayla ve kamerayla yapılmışlar da ortadadır. Her (yeni) sanatçı, (yeni) yapıtına başlama anında, kendini böyle bir sınırlandırılmışlık içinde bulur: Sanki, bir ikinci 'doğa' ve bir ikinci 'tarih' içinde...

Bu belirlenmişliği kabullenen; yani verilmiş hammaddeyi verilmiş tekniklerle, az çok yeni biçimlerde işleyen sanatçı, ortalama sanatçıdır. Büyük sanatçı (aşağıda bir yerde, 'büyük' sanatçı ile 'felsefi' sanatçıyı denkleştirmeye çalışacağım) ise, hammaddesine varasıya, yapıtını yeni tekniklerle yeni biçimlerde işleyen sanatçıdır — sözcüğün tam anlamıyla yaratıcı olandır: onun yarattığı yapıt, yalnızca bir sanat nesnesi olarak ilk ve biricik olmakla kalmaz, kendi sanat dalının 'doğa'sı ve 'tarih'i içinde de yepyeni bir yapma olanağının gerçekleşmiş ürünü olarak ortaya çıkar.

Bu durum, sanatçının kendisine verilmiş 'doğa' ve 'tarih'te bir aykırılık bulmasından kaynaklanır genellikle; en azından bunları reddetmesinden ya da değiştirme gerekliliği duymasından — yaratıcı olma yolunda başkaldırdığı noktadır bu. Bunun temelinde yatan ise, her yaratıcı sanatçının kendine özgü kişiliğinde oluşan (bizim çoğunlukla bilemediğimiz) bir karanlık kaynaktır — sanatçıya sahici yaratıcı gücünü veren kaynak...

O zaman, sanatçının ilk yaptığı, sınırlarını, çerçevesini sorgulamaktır — bunu yaparken, bizim «felsefe» adını takageldiğimiz işi yapar: «Bu, böyle; niye şöyle olmasın?» diye sorar. Sonra da, «Şöyle de olabilir» kararını verir — ve öyle de yapar; yaratır...

***

Şimdi yine sinemaya dönelim:

Sanatta «yaşanmışın yeniden biçimlendirilmesi»nden söz etmiştik. Bu iş, sinema için, «yeniden yaşatmak»tır: Filmin «oyuncu»ları, yönetmenin yeniden biçimlendirdiğini «oynayarak» yaşarlar — film, oyuncularının yaşayarak biçimlendirdiğidir; bunu böyle biçimlendiren de yönetmendir. Öyleyse yönetmenin sanatçı olarak «felsefi» etkinliği, filmin bir sanat nesnesi olarak biçimlendirilmesinde kendisini gösterecektir — filmin ön-hazırlıklarında; senaryoyu da içeren ilk tasarımında, bir de montaj masasında. Arada yapılan iş (filmin çekici) ise, salt sinematografik olan iştir.

Buradan da, başından beri aradığımız bağlantı beliriyor: «felsefi» filmler yapan yönetmenler, filmlerin biçimlendirilme ilkelerine yenilik getiren, biçim olarak yepyeni filmler yapanlardır — bunu yapmakla da sinemanın bir sanat dalı olarak sınırlarını zorlayan, alanını genişleten ürünler verirler.

Bunlar, bundan dolayı, «büyük» sanatçılardır, aynı zamanda.

"...ve sinema" Dergisi, Nisan 1987, Sayı: 5
EVV3L: http://evvel.org
Oruç Aruoba İlgileri: http://evvel.org/ilgi/oruc-aruoba