

## GÖRÜNÜM SİNEMASI (\*)

Gabriel Pearson  
Eric Rhode

Çeviren:  
Ass. Yalçın DEMİR

Şüphesiz Yeni Dalganın en iyi filmleri, film yapımında radikal bir değişim getirmiştir. Onların yenilikleri sık sık şaşırtıcı olmakla birlikte, daha genel bir devrimin parçası gibi görünen bu yeniliklerden gözümüz kamaşmamalıdır. Bu devrimde sanat anlayışımız ya da bilinç ile ilgili anlayışımız ufak ancak önemli değişikliklere uğrayabilir.

### Bölüm 1 : HÜMANİSTİN YAKLAŞIMI

Hümanistler olarak, bu devrimin en aşırı örneklerine ilk tepkimiz, -örneğin Godard'ın "**Breathless**" ve Truffaut'un "**Shoot the Pianist**"ine- hem hoşlanma hem de şaşkınlıktır. Çünkü bu filmler bizim kuramlarımıza göre başarısız olmalıydılar. Bu filmler, film yapısı kurallarının çoğunu yıkar: Ayrımlar arasındaki bağlantılar çok gevşektir ve filmlerin ruhsal havaları hiçbir açıklama olmadan şiddetle değişir. Bir kedinin bir yün yumağıyla oynaması gibi bir

---

(\*) «Cinema of Appearance», Sight and Sound, Autumn 1961, Volume 30, No. 4, s. 161-168.

öykünün gelişim sırası rasgele ele alınır, onunla oynanır ve aniden terkedilir. Ahlak gelince (eğer ahlak varsa) filmin yabancı mantığını nasıl anlamamız gerektiği konusunda çok az ipucu verilmiştir. Karakterler görünüşte güdümsüz davranırlar, duygularının nasıl olacağı bir türlü kestirilmez. Bunların ötesinde, bunun her düzeyde doğmaca olarak yaratılmış, belirli olmayan nedenlere dayalı bir sanat olduğunu hissediyoruz. Bu, sanatsal yapının önceden hesaplanmış ve planlanmış olmasını gerektiren inancımıza ters gelen bir işlemdir. Sanki aya gitmişiz ve orada yeni bir sanatla karşılaşmışız.

Bu filmlere karşı tepkimizin yoğunluğu, onların birer sanat yapıtı olduğunu kuvvetlendirir. Ve böylece iki çelişkinin ilkinin farkederiz. Bu filmler düzenleme ilkelerine karşı açıkça gelmekle birlikte karmaşık değildirler. Tam tersi onların iç yapılarında nefis bir uyum var. İkinci olarak bu filmler tam anlamıyla bir doğaçlama ürünü olmalarına karşın, öyle bir beceriklilik ve aşırı bir güvenle gelişirlerki tepeden bakar gibidirler.

Bu incelemenin amacı, bu çelişkileri incelemek ve bir dereceye kadar onları çözmeye çalışmaktır. Bu inceleme yalnızca “**Breathless**” ve “**Shoot the Pianist**” gibi oldukça hafif iki filmle sınırlandırılırsaydı ukalaca olurdu. Bizi ilgilendiren bu iki çelişki, Antonioni, Resnais, Bresson ve Wajda'nın en son filmlerinde, “**The Connection**” ve “**Waiting for Godot**” gibi tiyatro oyunlarında ve başka bir alanda, non-figüratif resimlerin bazı türlerinde değişik derecelerde görülür. Bu nedenle Yeni Dalga'yı incelemek ilk bakışta geniş ölçüde birbirine benzemeyen birtakım sanatlar üzerine olağanüstü bir ışık tutar.

### XXX

**Eleştirmen bir filmi çözümlmeden önce onunla ilgili bazı temel düşüncelere sahip olmalıdır. Böyle bir temel yoksa onun yorumları her ne kadar akıllıca ise de hedefine ulaşmaz. Politikada olduğu gibi görüşmelerden önce ortak bir dilin olması gereklidir.**

Jacques Siclier'in **Sight and Sound** dergisinin Yaz sayısındaki “Yeni Dalga ve Fransız Sineması” adlı yazısı iyi bir örnektir. Burada Yeni Dalga ile uzlaşamayan zeki bir hümaniste sahibiz. Siclier'in kelime bilgisi, bu filmlere olan tepkisini anlatmada, bir hü-

manist bakış açısından onları değerlendirmede zayıf kalıyor ve görüşlerinin bir çok bölümü akıllıca olmasına karşın konudan biraz uzaktır. Onun son sözlerinde bunu açıkça görürüz: “Zaman geçtikçe bu genç sinema kendisini duman ve düştten oluşmuş bir perde arkasında kaybediyor ve çağının temsilcisi olarak tanımlanan bu sinema gerçekte, düşünülebilecek herşeyde gerçeklerden uzaktır.”

“Kendisini duman ve düştten oluşmuş bir perde arkasında kaybediyor” ve “gerçeklerden uzak” gibi tümceleri kullanmakla Siclier bazı varsayımları olmuş gibi kabul ediyor. Ancak bu varsayımlar onun durumunu oldukça tehlikeye düşürür. Çünkü tam bu noktalarda Yeni Dalga düşüncesini savunanlar onu mücadeleye davet ederlerdi. Yeni Dalga’cılarının görüşleri, bu hümanist yaklaşım temiz ve iyi niyetli olabilir, ancak bizim inandığımız bir gerçek kavramını varsaydıklarından eleştiride yetersiz bir yaklaşım sağlarlar şeklinde olabilirdi. Ve devam ederlerdi. Pekçok nedenle gerçek, duman ve düşler gibi keyfi olmuştur. Siclier’in öne sürdüğü perde yoktur, “gerçek” yoktur derlerdi.

Yeni Dalga’cılarının mücadeleye daveti yüzünden, hümanist eleştirmen ilk önce durumunu oldukça zayıf hissedip mücadeleyi terketmek isteyebilir (Siclier belki istemez). Buna karşın eleştirmen daha dirençli ise durumunda zorunlu bir teslimiyet olmaksızın Yeni Dalga ve kendisi arasındaki kördüğümü çözmek için sözcükler bulabileceğini umudedebilir. Bunun üstesinden gelmeden önce ve böyle bir temel anlaşma yapabilmek için, önce kendi varsayımlarını incelemesi gerekecektir. Anlaşılması için bunları maddeler halinde özetliyoruz.

### **Hümanist Eleştirmenin Varsayımları**

1. İyi bir sanat belirli şartlar altında yaratılır ve bu şartlar kısıtlıdır. Bunlar;

- (a) Bu sanatta, bireyin hem iç dünyası, hem de dış dünyası tümüyle durağan ve sürekli. İç ve dış dünyanın ilişkileri dinamiktir ve insan akıl ve düş gücüyle hem kendisini hem de bu dünyayı anlama olanağına sahiptir.
- (b) İç ve dış dünya bazı bozulmalara karşın birbiriyle uyum içindedir.

(c) Hepsinden önemlisi bu sanatın değeri insanoğlunun merkezi durumunu aydınlatabilme gücüne bağlıdır. Bu merkezîyetçilik kavramı tanımlanması güç bir şeydir. Sanatta merkezîyetçilik için eleştirmenler genel olarak, “**The Odyssey**” veya “**Anna Karenina**” gibi edebiyat örneklerini, ya da “**The Childhood of Maxim Gorki**” ve “**The World of Apu**” gibi filmleri gösterirler.

(d) Son olarak bu sanat, her ne kadar yetersiz olsa da, gerçek dünyanın sürekliliği anlayışımıza uyum gösterir. Sanat bu uyumu hem azami kapsamlılık, hem de azami tutarlılık gayesi ile başarır. Bu, ilişkiler kurularak gerçekleşir (E.M. Forster’in “Only Connect”ine bakınız).

2. İç ve dış dünya arasındaki bu değişmez, ancak dinamik ilişki dramatik kavramlarla daha iyi tasarlanabilir. Bu nedenle belli tür bir öykü ele almak daha yararlıdır. Bu tür öykü şunlardan gerçekleşir.

(a) Karşıtlık: Karşıtlığın en değerlisi değişmez dünyanın karşısına bazı yıkıcı güçlerin getirilmesidir. Örneğin, düzenliliğin karşısında karışıklık, ılımlılığın karşısında aşırılık. Ulyses:

**“Telin akordunu boz**

**Ve, duy nasıl bir gürültünün izlediğini!”**

Bu sözler karşıtlığın ciddi bir gelişimini anlatıyor. İyi ki bu tür karmaşıklığı genellikle şunlar izler.

(b) Çözüm ve sonuç: Yani dünya doğal uyumuna döner.

3. Gerçeğin bu modelini kabul ettikten sonra, tartışmada daha ileri adımları kabul etmek zorundayız.

(a) Sanatçı iç ve dış dünya arasındaki bu dengeyi sağlar, ancak tehlikededir. Eğer çalışmasında bunu koruyamazsa, onun gerçeği görüşü, ya denetim yetkisinin sanatçının belleğinde olduğu, herşeyi kapsayan karmaşık bir düşünce düşer, ya da insanları biyolojik atomlardan başka şekilde görmeyen, mekanikle ilgili yasaların yapısallaştırdığı bir “bilimsellik”tir. (Yani Naturalizim)

- (b) Bu iki sapma karşıt yönlere doğru gitmelerine karşın aşırı bir dereceye götürüldüklerinde birbirleriyle karışır ve birleşirler. Çünkü gerçeğin herhangi bir bölümü gerçeğin tümünden çıkartıldığında seçilemeyecek derecede şaşırtıcı ve yasa dışı olur. (1)

Hümanist eleştirmenler ve Yeni Dalga'yı savunanlar arasındaki anlaşmazlık aydınlanmaya başlıyor. Bu anlaşmazlık, anlaşmazlıklarda sık sık olduğu gibi, kategorilerin belirsizliği üzerinde yükselir. Kördüğüm gerçekten estetikten çok, bu estetiğe bağlı olan gerçek ile ilgili kuramlara dayanıyor.

Hümanist eleştirmen bu olayı kavradıktan sonra kendisini olanaksız bir durumda bulur. Eğer o güvenilir ise, karşı tarafın düşüncesini kabul eder. Yani şu anda tüm bildiklerimize göre, durağan, değişmez bir gerçeğin olduğuna inanmamız artık olanaksızdır. Çünkü böyle bir inanç toplumsal ahlak anlayışına dayanmış bir değerler hiyerarşisini varsayar- ve şimdi bu tür bir ahlak anlayışı yoktur. Hümanist eleştirmen bunu kabul ederse, önceden savunduğu tutumunu reddetmek zorundadır. Bir merkezîyetçilik olmasızın, yasadışılık ve şaşırtıcılık olmayabilir. Bu nedenle hümanistin Yeni Dalga filmlerini başarısız niteliyecek hiçbir nedeni yoktur. Gerçekte onları kendi koşulları ile kabul etmelidir.

### XXX

Belki biraz abartılmış bir şekilde durum budur. Hümanist eleştirmenlerin çoğunluğu herhalde değişmez bir gerçeğe inan-

- 
- (1) Bu oldukça karmaşıktır. Eğer nesne ile çevresi arasındaki bağı koparırsak, parçalar tümü açıklar şeklindeki uyuma engel oluruz. Tek bir ayağın bütünden soyutlanarak gösterilmesi onun psikolojik bağlam içinde önem kazanmasına neden olur. Hem çevrenin hem de gövdenin sınırlandırılması, bütünden soyutlanan ayağın W.F.Harvey'in korku türündeki öyküsünde bir elin örümcek gibi tümüyle gizemli, hatta uğursuz bir anlatım kazanmasına neden olur. Bu tür tanımlanamayan nesnelere korku yaratmada yetkin bir odak noktası oluşturmaları nedeniyle gizemli olurlar. «The Brothers Karamazov»ta Grushenka'nın ayağı, Dimitri'nin duyarlılığı için aşırı etkinliktedir ve bir fetiş olur. Mona Lisa ondokuzuncu yüzyıl için mükemmel bir bilmecedir. Bu gizemlilik, onun dağlar arasında, olağan çevre koşullarından soyutlanmasından çok, bilinen gülümsemesinin belirsizliğinde yatar. Sonuç olarak soyutlanmış bir ayak gibi, -ölümsüz kadın hakkında gizemli duygularca kuvvetlendirilmiş olmasına karşın- Mona Lisa, tüm duyguların odak noktası gibi davranır. Pater, «Bayan Lisa çağdaş düşüncenin simgesi gibi kalmalıdır.» der. Ve gerçekte Mona Lisa bunu hala sürdürmektedir. Breathless'in son sahnesinde Jean Seberg'in yüzü onun çağdaş bir benzeri değil midir?

dıkları için değil, istedikleri için kabul ettiler ve çalışmalarını sürdürürlerken bu inançsızlıklarını isteyerek gizlediler. Ne yazık ki bu şüphencilik onların eleştirel dillerine kadar uzanmaz. Eğer uzansaydı, Sight and Sound eleştirmeninin “gerekli bağlantıları” yapmadığı nedeniyle **Pickpocket** filmini olumsuz yönde eleştirmesi, ya da BBC eleştirmeninin öyküde çatışma olmaması nedeniyle **Breathless**'i reddetmesi (“en güzel söylediğim şey film leş gibi kokuyor”) gibi küstahca eleştirilerden kurtulabilirdik. Bu tür eleştiriler bu filmlerin, onların 19. yüzyılın roman ve oyunlarındaki hümanist ilk örneklerden ne kadar uzak olduğunu tanımada bir başarısızlığı açıklar.

Anlaşmazlık bu “ne kadar”dan kaynaklanıyor. Eğer bu uzaklaşma tümüyle başlangıcından beri olsaydı, hümanistlerin kullandıkları sözcüklerin yetersizliği açıkça belli olurdu. Ancak tümüyle yepyeni bir film türüne doğru değişim aşamalı bir olgudur ve yönetmenlerin kendileri de güçbela onun farkındadırlar. Yalnız şu an kayıtsızlığımız Yeni Dalga tarafından bozulduktan sonra, geriye bakabilir ve öykü ve eylem gibi bu tür kavramların gelişim işlemini görebiliriz. Bu gelişim “**Bicycle Thieves**”ten başlayarak, “**L'Avventura**”dan geçerek “**Breathless**”e kadar kolayca izlenebilir.

“**Bicycle Thieves**” açıkça 19yy. tiyatrosuna bağlı olarak tasarlanmıştır. Öykü tipik bir çatışmayı ortaya koyar: Bir tek adam toplumun adaletsizliklerine karşı mücadeleye girmiştir. Feydeau'nun farsları gibi, De Sica hikayeyi ilginç duruma sokmak için nesnelere kullanıyor-çalınmış bir bisiklet, çalınmış bir mektup ya da iki kişilik bir yataktan daha fazla namuslu değildir. Ancak başarılı tiyatro oyunlarının ölçütlerine göre bu öykü zayıftır: İlgi, bir hedefsizlik akıntısı ve konu dışı bir şiirsellikte zayıflatılıyor. Gerçekte toplumsal çatışma filmin konusu değildir. Bu çatışma bir temadan daha fazla birşey değildir. Asıl öykü, sokaklar ve meydanlardan bir labirent içinde kaybolmuş bir baba ve oğulun hedefsiz bir şekilde düş niteliğinde bir hırsız boşuna aramalarıdır. Bu arayış, garip ve yanıtsız sorular ortaya koyar. “Hırsızla ne demek istiyoruz ve onu hırsız olarak yaratan durumu bildiğimize göre ahlak ölçütlerini nasıl uygulayabiliriz?” Bir de eşit derecede bir suç aktarması var. Dedektif durumundaki baba suçlu olur. Bu düşünceler tümüyle asla onaylanmasada, öykünün bilinen gelişimini karışıklık içine itiyor.

Ancak “**Bicycle Thieves**” filmine hümanist öykü kavramına dayanarak yaklaşmakla değeri verilebilir. **L’Avventura** böyle değildir. Bu filmde bu tür bir öykü hem çekicidir, hem de önemsizdir. Eleştirmenler Anna’nın açıklanmadan yokoluşundan anlaşılır şekilde rahatsızdılar. Bir hile olarak bu doğrulanabilir. Bu Antonioni’nin gelişigüzelik deneyim duygusunu gösterir-ki bunlar hissetme ve anımsamanın önceden kestirilemeyen çalışmalarıdır. Bununla beraber bu hile sonunda bizi huzursuz bırakır. Çünkü filmin gelenekleri bu hile için bizi hazırlamıyor. Antonioni yeni tekniklerin bulunmasında De Sica’dan daha ilerde olmasına karşın, onların benzer sorunlarıyla uzlaşmaya varamadı. Onun öyküsü de filmin asıl anlamını iletmiyor.

Claudia, filmin eleştirel ve ahlak anlayışı olarak, çürük bir toplum içine girer ve bu çürüklüğü tanımlamaya yardım eder. Tıpkı James’in temiz genç Amerikalılarının Avrupanın çürüklüğünü tanımlaması gibi. Ancak Claudia, pekçok nedenlerden o gençlerin ahlaki sağlamlığına sahip değildir. Böylece Sandro ve çevresindekilerce simgelenen çürümüşlük düşüncesi, yeni bir yorum gerektirir. Çatışma o kadar belirsizdir ki, ilk bakışta ahlak yargılamaları yapmak olanaksızdır. Aslında “**L’Avventura**”yı anlamak için öncelikle bu çürüklük kavramı tüm tatmin ediciliğiyle bir kenara koyulmalı, daha tarafsız bir başarısızlık kavramı tarafında olunmalıdır. Anlaşılyorki Antonioni’nin amaçlarından biri, insanlar arasındaki ilişkilerin karmaşıklığını gerçek bir şekilde göstermek, bunun yanısıra kendi kendini tatmin edici ahlak kategorilerinin önemini azaltmaktadır.

Ancak, öncelikle teknik konusunda bir bilmece biçimi olarak **L’Avventura** doğru sorular sormaya başlamamıza yardım ediyor. Antonioni’nin kamera çalışması konusunda ne diyebiliriz? Bu çok güzel kaydırma ve izleme çekimleri 19.yy.roman anlatım yöntemlerine dayanılarak anlaşılabilir. Daha önceki kamera çalışmalarının çoğu tümüyle bu yöntemlere dayanmaktadır. Antonioni’nin izleme çekimleri belli anlatım gereksinimlerinin hiçbirini yerine getirmez. Ancak estetik duygumuz, bu kamera hareketi balesinin, filmin anlamının bir parçası olarak Anna’nın gizemli yokoluşunun bir hilesi olduğu konusunda bizi uyarır. Buradaki sorun, bizim anlayışımıza “doğru” gelen bu teknikleri filmin konusu ile ilgili genel ahlak duygularımızla ilişkilendirilmedi yatar.

**Breathless**'te bu sorun aşırı bir dereceye kadar götürülür. Bu nedenle bir çözüm yolu göstermeye başlanabilir. Burada uyum sağlamamıza yardım edecek şekilde geleneklerde aşamalı bir değişim yoktur. Hemen bir kargaşa içine sokuluruz. Tümüyle kabul etmek ve tümüyle reddetmek arasında belirli bir seçim olanağımız yoktur. **L'Avventura**'da ve **Bicycle Thieves**'te yaptığımız gibi kendi sanat kavramlarımızla filmi anlamaya çaba göstermek olanaksızdır. Filmde bağlantılar güçtür ve keşfedilmesi hemen hemen olanaksızdır. Kamera çalışması, kurgu ve karakterlerin davranışları gelişigüzel ve güdümsüz gözükür.

Ancak sunulan öykü ile perde üzerindeki olaylar arasındaki gerilimler, önceki iki filmde olduğundan daha farklı değildir. Öykü en iyi şekilde şöyle anlatılabilir: Patricia, James'in "Daisy Miller"i gibi, sapık bir genç Avrupalı olarak tanımlayabileceğimiz Michel ile ilişki kurar. Ancak burada, sapıklık kavramına karşı gelinmez. Saçma ve önemsiz olarak anlatılır. Michel'in haydutluğu ve ona borç para veren arkadaşını araması Michel'in kim olduğunu asla tanımlayamaz. Tam tersine, tüm sapıklık kavramı alaya alınıyor. Artık bu kavram hiç bir şekilde filmin konusunu etkilemiyor. Böylece sunulan öykü, geleneksel kavramlar içinde, kovalanan hırsız öyküsüne benzemesine karşın, tamamen filmin olaylarının dışındadır. Gerçekte bu Godard'ın şaka olarak nitelendirdiği birşey olurdu.

Olaylar ve öykü arasında böylesine küçük bağlantı olduğunda diğer tüm bağlantılar zayıf kalır. Böyle durumlarda genellikle simgeler aranır. Ancak bu filmde anlamlı simgelerde yok. Filmin herhangi bir yönüne simgesel bir önem vermeye kalkarsa, filmdeki olaylarla ters düşeriz. Simgesel olarak tatmin olmak için, Antonio (Michel'in aradığı para sahibi olan kişi) hiç ortaya çıkmamalıdır. Ancak kalıplaşmış ikinci sınıf Hollywood filmleri gibi, Antonio filmin son makarasında para ile birlikte ortaya çıkıyor. Yalnız geç kalıyor. Ancak onun geç gelmesinin simgesel bir yanı yok. Bu tür ahlaksal olaylar filmin konusu değildir.

Ve böylece şaşkınlığımız artar. Anlam bir sandalye gibi sürekli olarak altımızdan çekiliyor. Şakanın kurbanı olarak, gülünç bir şekilde yere düşeriz. Bu filmleri ne kadar incelersek daha fazla anlaşılmasın gibi görünürler. Filmlerin derinliklerine inmeye ne kadar uğraşırsak, kendimizi değişen belirsiz yüzeyler arasında buluruz.



Harikalar dünyasındaki kulübünden uzaklaşmaya çalışan Alice gibiyiz.

## Bölüm 2 : SANATÇININ YAKLAŞIMI

**Hümanist eleştirmenlerin kullandıkları dilin zayıf olduğunu farketmemelerinin ana nedeni, sanatçının kendi görüş açısından bir değişiklik olduğunu az farkedebilmesidir. Hümanist, değişmez gerçek inancını görünüşte korurken, gerçekte, oldukça değişik bir metafizik gerektiren bir anlatım tarzına doğru el yordamıyla yürümektedir.**

Pirandello'nun oyunları bu konuda bize yardımcı olabilir. Burada sanat anlayışı, onları açıklayacak bir metafizikten daha ilerde bir yazar var. Bu nedenle çağdaş doğaçlama araçlarının pekçoğunu kullanan bu yazarda kararsızlık seziyoruz. Kararsızdır, çünkü merkezilik kavramı hakkında çok şüpheli olmasına karşın, hümanist olarak kalmaktadır. Merkezilik her ne kadar düşsel ise, onun için gerçektir. Ancak onu farkedebilme yeteneğimiz konusunda şüphelidir. **Henry IV** oyununda Pirandello hâlâ, akıllı bir insan deli mi, deli bir insan akıllı mı, onikinci yüzyıl var mı, yoksa kesinlikle geçmişte mi kaldı, sorularını soruyor. Hümanistler için meydan okuyucu soru, merkezde bir gerçek var mı, ya da yok mu, veya sadece bir düşünme var. Bu nedenle sanat, düşünme taklit eden bir düşünme müdür? hala yanıtıdır.

**“Six Characters in Search of an Author”** bizi bir adım daha ileriye götürüyor. Bu oyunun adında bir kelime oyunu var: “Author” hem olağan yazar anlamında, hem de “auctoritas” anlamındadır. “Auctoritas” insanların varoluş türleri arasında hiyerarşiler kurabilen, eylemlerini değerlendiren ve anlam veren bir uyum metafiziğidir. Onların dehşet verici durumları, onların acı içindeki ruh durumları, Pirandello'nun onları içine yerleştirdiği ironik çerçeveden hem yüceltilirler hem de yokedilirler. Onlar artık daha fazla trajik figür olamazlar, ancak trajik potansiyellere sahip örneklerdir. Tiyatro bir laboratuvar durumuna ne kadar dönüşmüşse, insanlar da atom haline dönüşmüş, insan olmak için ümitsizce mücadele eden kuklalardır. Belki çok fazla itiraz ederler. Ancak bu insan kliniği içinde, onların acı içindeki kılışları anlamlı içerikten yoksun görünürler. Sadece onların anlaşılmasız, ancak korkunç bağrımlarında, insan olmak isteklerinde bu acı durumu aşarlar.

Sonunda elimizde yalnız bağırımlar ve bir oyunun kalıntıları kalır. Pirandello'nun başarısı garip bir şekilde etkiler bizi. Ancak böylesine karmaşık bir yapıtın bu kadar sınırlı ve zayıf bir şekilde niçin sonuçlandığını sorabiliriz. Unutmayalım, hümanist eleştir-menler, bu yeni estetiği bir türlü anlıyamıyorlar. Çünkü bu yeni es-tetiği çözemeyecek bir gerçekçilik kuramı tarafından kuşatılmış-lardır. Pirandello'da bu başarısızlık ters yöndedir.

Hümanistler (Sartre'in düşüncesini kullanarak) yaşantıyı bir soğan varsayarlar. Soğan kabukları soyulur ve düş kabukları merkezde gerçeğin küçük bir yumrusunu ortaya çıkartır. Ancak varoluşçuluk görüşünü kabulederek, yaşantının sonsuz görünüm-ler dizisi olduğunu anlarız. Görüntülerin herbiri eşit derecede "gerçek"tir. Pirandello başaramıyor. Çünkü onun kendi biçim an-layışını ortaya çıkartan idealist hümanizmi, onun varoluşçuluk an-layışını kapsamıyor. Sonunda denetim altında olmıyan, ancak şaş-kınlık ve karşıtlık içeren bir ironi etkisi ile bırakılıyorz.

Yeni Dalga'nın en iyi filmleri bu tür bir etki bırakmıyor. On-ların varoluşçuluğu kısmen ve karmaşık olabilir. Ancak onların es-tetiklerini destekler. Mademki bu filmlerin duman ve düşlerden oluş-an dili bu felsefeyi yaşatıyor, onun ana varsayımlarını bilme-miz gerekir, Yine bunları maddeler biçiminde özetliyoruz.

### **Yeni Dalga'nın Varsayımları**

1. Tüm görünümünün eşit bir şekilde geçerli olduğu bir evren sürekliliği olmıyan bir evrendir. Kişilik birbiriyle görünür bağı olmıyan bir olaylar dizisidir. Onun geçmişi ve geleceği bir hareketler dizisidir, ancak şimdiki durumu hareket tarafından tanımlanmayı bekliyen bir boşluktur. Bu nedenle kişilik uzun süre durağan gö-rülmez. Onun içinde bir öz, bir çekirdek yoktur.

2. Benzer şekilde, diğer kişiler de özden yoksundurlar. Çünkü onlar da sonsuz bir görünüm dizisidir, ne yapacakları önceden bilinmez. Sadece nesnelere - yani özü olan şeyler - anlaşılabilir. İn-sanlar gizemlidir.

3. Mademki değişmeyen bir gerçek yoktur, geleneksel ahlak kavramlarının da güvenilmezliği kanıtlanır. Eski ahlak kavram-ları görünümünü kalıplaştırmaya çalışır ve onları öyle düzenlerki gelecekte ne olacağı kestirilebilir. Böylece eski ahlak kavramları

sürekli olmıyan bir evren içinde insanlardan kendi gerçek durumlarını gizler. Sonuç kesin bir yabancılaşmadır. Her birey ahlaki zorunluluklarını belirlemelidir. Herhangi bir rol kabul etmek (örneğin “haydut”, “piyanist” ya da “aydın”) sorumluluktan kaçınmaktır ve “kötü niyet” sayılır. Bu tür “kötü niyet” insanı insanlıktan uzaklaştırır ve nesne haline sokar. Varoluşcularca insan ölür.

4. Tam tersine, kötü niyetten sakınmak için ahlak sonsuz acı veren bir doğaçlama işlemi olmalıdır. Kişi iyilik ve erdemlilik gibi idealleri tamamlamak için uzun süre rol yapamaz. Kişinin kendi özü keşfedilmeye başlandığında sadece ahlaki “amaç” kalır. Böylece eylem ister istemez fırsattır.

5. Sonuç olarak her eylem tektir ve toplumsal kökleri yoktur. Eylem diğerlerine güdümsüz görünecektir. Çünkü bir güdüme bağlanacak durağan bir kişilik yoktur. Bu durumdan saçma gibi görünen güdümsüz bir eylem kavramı doğar.

6. Her eylemde sürekli olarak yeniden yaradılışımız, özgürlüğümüzün koşuludur. Ancak bu tür sürekli özgürlük neyiz, neydik, ne olacağız konusunda bir sorumluluk gerektirir. Bu tür bir ideale yalnızca kuramsal olarak ulaşılır. Böylece bu idealden kaçarak bir edilgenliğe ve nesne olmaya yöneliyoruz. Nesne olan insan için evren sonsuz bir görünüm dizisi ve sonsuz bir kazalar dizisidir.

### XXX

Kişilik bir boşluktur. Onun geçmişi ve geleceği doldurulmayı bekleyen bir olaylar dizisidir. Belirli bir kimliğe sahip olmak kötü niyetli bir eylemdir: Diğerleri tarafından kullanılan nesnelere oluru ve varoluşçuluğa göre ölürüz. “**Shoot the Pianist**” filminin kahramanı bu tür kendisine zararlı roller arasında huzursuzca dolaşır. O, çekingeni aşık Charlie, konser piyanisti Eduard Saroyan ya da kardeşleri gibi vahşi bir canavar olabilir. Bu seçimlerden herhangi birinin yanlış olduğunu bilmesine karşın, gerçek olanı bulmakta yetersizdir. “**Breathless**” filminde Michel de felaket getiren benzer seçeneklere sahiptir: Kendisini haydut, deneyimsiz sevgili, ya da ünlü bir klarnetçi oğlu rollerinde buldukça hemen bu rollerden kurtulup özgürlüğü elde etmeye çalışır. Kişilik bir tuzaktır ve cinsiyet-

te kimlik olduğuna göre, Michel ve Patricia hem erkek, hem dişi rolü oynayarak kendilerini kurtarmaya çalışırlar. Kişiliğin boşluğu içinde bu kimlikler aldatmacadır ve bize hiçbir şey öğretmezler. Bunlar yalnızca görünümleridir. Ancak oyuncunun rolü kadar “gerçek”tir. Michel’in babasının gerçekten büyük bir klarnetçi olup olmadığını sorulması, bir aktöre “gerçekten” Kral Lear olup olmadığının sorulması kadar saf ve önemsizdir.

Geçmişten birşey öğrenebileceğimize inanmakta kötü niyetlidir. Anımsamalar kimlik kadar belirsiz ve aldatıcıdır. Böylece ne Sandro önceki **L'avventura**'sında birşey öğrenir, ne de Charlie kardaki cinayetin anlamını kestirebilir. O kabusmuydu yoksa gerçekten oldu mu? Bu tür sorular anlamsızdır. Eğer Charlie kızın ölümüne yas tutarsa- belki de o kız Sandro'nun Anna'sı gibi hiçbir zaman varolmadı- yine kendi kendisini aldatacaktır. Çünkü yas tutmak yine bir kimliği üstlenmek olur.

Görünümlerle dolu bir evrende nesnelere ve anlatım dolu yüzlerle değil, bilmecelemlerle ve çözülmez, karmaşık görüntülerle karşılaşırız. (2) **“Breathless”** filminde Patricia, duygularını koyu gözlükleri arkasına gizlemeye çalışır. Ancak onları çıkarttığında yüzü hala bilmececektir. Ve filmin sonunda yüzünü bize doğru çevirdiğinde aynı gizem dolu yüz anlatımı sürmektedir. Patricia tüm sorunlarımızı aynı yanıtla dönüştürür: Onun soğuk yüz anlatımında, anlamların tümünü duyabiliriz ya da hiçbir anlam okuyamayız. **“Shoot the Pianist”** filminin sonunda Charlie'nin yüzü de Patricia'nınki gibidir.

Tüm gizemlilikler içinde en anlaşılmasız olanı intihardır. Bu anlaşılmasızlık ve uygun bir tepkiye sahip olmamamız nedeniyle, intihar, Fitzgerald ve Pavese gibi yazarlar, Antonioni ve Truffaut gibi yönetmenler için çok önemli bir meraktır. Eğer bir intihara yas tutarsak, bir rol üstleniriz, böylece kendi kendimizi aldatırız Tüm

---

(2) Ahlak anlayışının görünümlere bölünme işlemi Andrzej Wajra'nın filmlerinde izlenebilir. Yönetmenlerin ideolojileri konusundaki çoğalan şüpheciliklerine doğrudan bağlı olarak temalar parçalara ayrılır ve anlaşılmasız bir lirizm oluşur. «Kanal»da tema filmin tüm öğelerini denetim altında tutar, ancak «Ashes and Diamonds» filminde tema sadece şafak vakti çalınan polonez müziği gibi belirli şiirler ayrımları içerir. «Lotna» filminde tema tümüyle yıkılarak önemsiz ironilerin bir cıvıltısı şekline dönüşmüştür. Salt olumlu öğe olarak -beyaz bir atın, tutuşmuş bir amblemin- görüntüleri kalır. Bunların da konu ile önemli bir ilişkisi yoktur.

yapabileceğimiz, ya hemen olayı unutmak ya da kendi gizemliliğimiz ile ona yanıt vermektir. “**IL Grido**” filminin kahramanı kendisini şeker rafinerisinin kulesinden aşağıya atarken karısı çığlık atar. Pirandello’nun karakterleri gibi, bu çığlık anlaşılabilir bir gizemliliğe karşı hümanizmini kanıtlamakta son şanstır. Kocasının blöfüne yanıt vermek için, bir gizem karşısında uygun bir gizem ortaya koyar.

Görünümler dünyasında sorumluluk, kişinin kendi ahlak anlayışını bulmasıdır. Niyetimiz fırsattır. Diğer insanların ne yapacakları önceden bilinmediğinden, yaşamak için tek şansımız onları bir rolün içine düşürmektir. Doğal olarak onlar da bizimkine benzer bir yöntemle davranacaklardır. Bu tür bir oyunda kuralları değiştirmekle ancak kazanabileceğimizi umudedebiliriz. Başlıca hilemiz, beklenmedik espri ya da herşeyi allakbullak eden eylem gibi bir “şaka” olacaktır. Böylece Michel insanları soyar, onlar üzerinde şaka yapar ve onları saf dışı eder. Olayın herbirinde sonuç aynıdır: Michel onları nesnelere haline getirir. Filmde bir kız, “gençlerin karşısında herhangi bir şeye sahip misiniz?” diye sorar ve “**Cahiers du Cinema**’nın bir sayısını elinde sallar. Michel, “evet, eski şeyleri severim...” diye yanıt verir. Kuşaklar, sınıflar ya da inançlar arasındaki farklılıklar azaltılmalıdır: Bunlar doğaçlama ile kaçınılacak tuzaklardır.

Patricia ile bu gölge boksu soğukkanlı bir yoğunlukta yapılıyor. Michel doğaçlama olarak, “sigarasını ilk denemede yakamayan bir kız kokaktır.” der ve Patricia’nın tepkisini bekler. Patricia, kayıtsız bir tavırla ona çok güzel bir blöf yapar. Patricia kendi ahlak anlayışına bağlı olarak oldukça anlaşılır, ancak Michel için gizemli bir tepkide bulunur. “Aşık olup olmadığımı anlamak için seninle kaldım. Şimdi aşık olmadığımı anlıyorum ve artık beni ilgilendirmiyorsun.” Kendi özgürlüğü uğruna Michel artık varolmalıdır. Bu nedenle onu polise ihbar etmesi ve dolaylı olarak ölümüne neden olması mantıklıdır. Patricia’nın söylediği gibi, “filler mutsuz olduklarında kaybolurlar.” Ne yazık ki Michel paketinde son koz olarak ölümü ve “iğrençsin” diye anlaşılabilir bir sözü tutmalıdır.

Sürekli olarak bize özgür olmayı ve aynı zamanda sorumlu olmayı gerektiren bir ahlak anlayışı olanaksızdır. Böylece bir edilgenlik içine ve edilgenlik biçimlerinden biri olan stoicism (sevinç

veya kedere karşı kayıtsızlık) içine çekiliriz. Bu durumda evren bir kazalar dizisi oluyor ve onu denetlemek konusunda hiçbir şey yapamayız. Charlie kardeşinin suçunu açıklamaktan vazgeçer. Onun suçları nedeniyle o da suçlu olmuştur. Bu suç aktarma işlemi gizemli (anlaşılmaz) olduğu halde, onu anlamak için hiçbir çaba göstermez. Yaşamın önemsizliği konusunda olduğu gibi Charlie bu konuda da stoic'tir (kayıtsız). Onun için eylem ve niyet asla birbiriyle ilişkili değildir. Cafe patronuna nazik olmaya çalışırken onu öldürür. Kadınlara saygı, gösterirken çok sevdiği iki kadını öldürür. Hem bu filmde, hem de Breathless'te bir arabadan çekilmiş uzun ayırım çekimleri var. Düzensiz karmaşa içindeki ışıklar ve manzara hızla geçer. Karakterler dışarıya bakarlar, ancak onlar bu duygusuz ve ruhsuz dünyadan kopukturlar. Onlar bu konuda ne yapabilirler? Hiçbir şey. Omuzlarını silkerler ve arabada yollarına devam ederler

### XXX

Şüphesiz bu ahlak anlayışı perde üzerindeki hikayeden başka şeylere de uygulanır. Bu ahlak anlayışı yönetmenin kullandığı malzeme ile olan ilişkisini de etkiler. Yönetmen, filmi, artık düş arkasındaki gerçeği ortaya çıkartan bir araç olarak kullanmaz. Bu tür anlayışın görünümler dünyası içinde yeri yoktur. Çünkü perde üzerindeki gölgeler dış dünya kadar "gerçek"tir. Eğer "gerçek" yoksa sanat bir düş olamaz. Ayrıca film yapım kuralları kötü niyet olduğundan yönetmen onları reddeder. Hem ahlak kuralları hem de estetik, doğaçlama yoluyla ortaya çıkarılmalıdır ve ilgimiz bu bulgu işlemi üzerinde olacaktır. Her yönetmen kendi görünüm dilini yaratmalıdır. Ancak yönetmenin dili Siclier'in öne sürdüğü gibi düş ve gölgelerden değildir: Gölgeler parıldayan bir nesneyi, düşler uyanık bir gerçeği çağrıştırır ve bunlar varoluşçular tarafından reddedilen varsayımlardır. Hümanist eleştirmen eğer bu doğaçlama bir öykü yaratılmasında başarısız olursa şaşırılmamalıdır. Çünkü öykü artık filmin içinde değil, yönetmenin kullandığı malzeme ile olan ilişkisi içindedir. Çelişki ve dram bu olayda yatıyor.

Bu tür bir estetik ne yenidir, ne de Godard ve Truffaut'un filmlerinde tam anlamıyla gelişmiştir. **London Magazine**'de (Temmuz, 1961) Harold Rosenberg, bu tür bir kuramın "action painting"te nasıl aşırı bir biçimde bulunduğu sözeder. "Action

painting” ressamı, önceden kararlaştırılmış bir düşünceyle çalışmaz. Tuvaline ancak bir insan olarak yaklaşır. O, kullandığı araç ile bir diyalog kurmuştur ve doğaçlama yoluyla kendi düşüncesi konusunda bulgular ortaya koymaya çalışır. “Eskizden çalışmak bir şüpheyi ortaya çıkartır. Bu da sanatçının hala, tuvali düşüncesinde varolanları üzerine kaydettiği bir yer olarak kabul etmesidir. Tersine, ressam yüzeyi boyayla değiştirirken, bu değiştirme sırasında zihinsel olarak düşünüyor.”

Bu, kendini anlatmanın bir biçimi olarak görülmemelidir. “Çünkü kendini anlatma olayında egonun varlığı sözkonusudur. Bu kendini yaratma, kendini tanımlama ya da kendini yüceltme olayıdır”. Bu sanat konusu sanatçının kişisel olanakları olduğu halde, “kişisel” değildir. Resim burada anlamlı bir şekilde pandomime ve dansa yaklaşır.

Bunun ışığı altında, “**Breathless**” ve “**Shoot the Pianist**”in içeriğini” düşündüğümüzde daha dikkatli olmalıyız. Malzemelerin bayağılığı ya da güldürü anlayışının içe dönüklüğü konusunda bu filmleri suçlamamalıyız. Şakalar, ikinci kalite macera filmlerinin küçük bölümler, Cocteau’nun sürrealizmi ve diğerleri, kendi gerçek değerleri için değil, bir tür dil olarak kullanılır. Ancak iyi bir gramer ya da biçem bulunmazsa, kullanımlarında hata yapılabilir. Burada parodinin dışında eleştirel taşlamadan ve aktarmadan sözedebiliriz. Çünkü parodinin dayandığı “gerçek birşey” vardır.

İçerik yerine içeriği işleyen düşünce ile ilgilendiğimiz için anlatımın süreksizliği ve kopukluğu artık bizi rahatsız etmez. Çünkü bu özellikler, yönetmenin başarısızlığı değil, tam tersine başarısını gösterir. Başarısızlık yönetmenin, bu kendini inceleme işlemini unutmasında ve bir öykü anlatma kötü niyeti içine düşmesinde yatar. O, başarısını bu yanlış sapmalardan kendisini kurtarmakla ve kendi düşünsel eylemlerini bize yansıtmakla gerçekleştirir. Bu en iyi kurgu ve kamera çalışması yoluyla düzenlenebilir. Örneğin “**Shoot the Pianist**” filminde bir kızın koridor boyunca gidip gelmesini gösteren bir ayırım var. Bu ayırım anlatımda tutumlu olmak isteğiyle değil, çok çarpıcı görsel bir etki elde edilsin diye kurgulandı. Bu sahne sadece geleneksel film yapım kurallarını aşırı derecede zorlamakla kalmıyor, aynı zamanda Truffaut bu ortalığı karıştıran eylemini fonda çarpıcı bir viyolin müziği kullanarak daha da vurulamıştır. Kurgu da çok güzel ancak çok güç anlaşılan bağlantılar

yapmak için kullanılır. Bu yönetmenler tarafından özellikle yaygınca kullanılan bir kurgu numarası var. “**L,Avventura**” filminde bunu ilkel bir biçimde görürüz.

Bir adada Claudia'nın yüzünün yakın çekimiyle görüntü başlar ve dalgalı bir denizin çekimine zincirleme yapılır. Ancak bu etkin yanlışlığı haykırmaya fırsat bulamadan kamera çevrinme yapar ve Claudia'yı uzak çekimde dalgaları seyrederken görürüz. Antonioni bu kurgu oyunu ile hiçbir noktayı açıklamadığından, bu kurgu bir hile olarak kalır. Buna karşın Godard bunu sürekli olarak ve bir amaç için kullanır. Michel tabancasını güneşe doğru kaldırır. Güneşi gösteren ve bir tabanca sesiyle eşlemeli bir çekime kesme yapılır. Daha sonra Michel'in sesi duyulur: “Kadınlar hiç dikkatli araba kullanmazlar.” Tabancanın sesi, araba tamponlarının çarpışma sesi olmuştur. Bir başka zamanda Michel, bir arabanın arkasında utanmış bir yüz anlatımıyla görülür. Tam yakalandığına emin olduğumuz anda, arabadan çıkar ve şöföre parasını öder. Bu durumda onun yüz anlatımını yeniden yorumlamak zorunda kalırız. Godard, görünümüler dünyası içinde her zaman dikkatli olmalıyız, der gibidir. Varsayımlarımız sadece bir kötü niyet biçimi değil, aynı zamanda yanıltıcıdır.

Yönetmen artık bir yorumcu değil, gerçekten bir yönetmen, bir diktatördür. Onun düşüncesine girebilmek için özel izin alabildiğimiz halde, o düşüncenin, yasadışı gibi görünen eylemlerine boyun eğmek için bir ücret ödemek zorundayız. Sanki biz de hızla hareket eden bir arabanın içindeyiz ve dışardaki bir dizi kopuk düşü tam evren olarak kabul etmek zorundayız. Tüm hepimiz - karakterler, seyirciler ve film - yönetmenin elindeyiz. Onun karakterlerinin rahatsız edici davranışları tipiktir. Michel bize döndüğünde ve onun koyu renkli gözlüğünün camlarından biri olmaksızın nasıl olduğunu gördüğümüzde kolaylıkla gülemeyiz. Sadece Michel ile alay etmiyoruz, aynı zamanda daha önceki varsayımlarımızın zararına ona gülüyoruz.

Sadece öykü ile değil, yönetmenle de ilgileniyoruz. Ne zaman öykü ile kendimizi özdeşleştiresek, yönetmen bizi kasıtlı olarak yabancılaştırmaya çalışılır. Bu nedenle doğaya uygun açıklamalar sınırlı olmalıdır. Aşk sahneleri olası bağlantılardan arındırılmıştır. Kan, Michel'in ölümünde dikkati çekecek şekilde yoktur. Dünyanın karmaşıklığı ve onun tüm heyecan verici, önemsiz ayrıntı-



ları bir kenara bırakılmalıdır. Eğer onlar uzaklaştırılmazsa, dik-  
katimiz oyunu denetleyen düşünceden kolaylıkla sapabilir.

### XXX

Şu an iki çelişkimiz çözülmüştür. **Breathless** ve **Shoot the Pi-  
anist** gibi filmler, bir süreksizlik felsefesi yarattıkları için, hemen  
hemen her düzeyde kopuk olabilirler. Ancak yine de yetkin bir  
şekilde tutarlı bir bütün oluştururlar. Ek olarak, onların doğaç-  
lamaları kararsızlık gibi gözüküyor. Çünkü yönetmen kendi bu-  
luşlarını yapmada onları amaçlı olarak kullanır. Eğer gerçeğin  
önceden belirlenebilirliğine inanmak kötü niyet ise, aslında onun  
oluşum işlemi içinde nasıl bir görünüm dizisi olduğunu göster-  
mede doğaçlama en iyi yöntem olacaktır. Aynı zamanda doğaç-  
lama, doğal alışkanlıklarımızı oldukça dürüst olmıyan bir şekilde  
tatmin eder (“Yaşama o kadar benziyor ki!”) ve bizi aldatır. Öyle  
şaşırtıyoruz ki, bu filmlerin saldırgan özgürlüklerini farkedemeyip,  
denemeler karşısında olağan direnmelerimiz olmaksızın onları  
seyrediyoruz.

### Bölüm 3 : HÜMANİST YAKLAŞIMIN YENİDEN GÖZDEN GE- ÇİRİLMESİ

**Görünüm sineması ne kadar derine giderse gitsin, yine de  
yetersizdir. Çünkü gerçek bu sinemanın gösterdiğinden daha zen-  
gindir. Onun sınırlılıklarını tanımlamak için, psikanaliz tarafın-  
dan yeniden yorumlanmış bir hümanizmaya gereksiniriz. Bu yeni  
tür hümanizma ışığında varoluşçuluk görüşü psikozlu gibi gözü-  
kür. Ve merkezilik ve herşeyi kapsayan zengin görüş açısı, “bü-  
tünleşmiş kişilik” kavramı ile çok yakın bağlantı kurar.**

Şimdiye kadar Yeni Sinema’yı kendi değerlendirme ölçütle-  
rini tartışmaksızın tanımlamaya çalıştık. Gerçekte bu filmlerin  
savunucularından birisinin bu filmleri değerlendirmede yargısı  
ne olacaktır ve bir filmin iyi ya da kötü olduğunu nasıl bilecek-  
lerdir. Bu eleştirilenler için üç değerlendirme ölçütü vardır: Önc-  
ce, yönetmenin düşgücünün niteliği ile; ikinci olarak, öykü ya da  
öykü konusu gibi daha önceki geleneklerin kötü niyetinden uzak  
kalabilme yetenekleri ile; ve üçüncü olarak yönetmenin uygun  
bir biçem yaratma yeteneği ile ilgileneceklerdir.

Bu ölçütlere göre “**Breathless**”, “**Shoot the Pianist**” filmine göre daha iyi bir film olarak ortaya çıkar. Godard kötü niyetten sakınır ve kendi kendine yeten bir biçem yaratırken, Truffaut etkili, belirsiz bir biçem yaratır ve yokolmuş bir merkezizetiçiliği hissettirir. **Casque d’Or**’un Parisli gangasterinin dünyasına benzer bir atmosfer hissettirerek Truffaut, tüm insanların kardeş olduğu ve sevginin utanılmayan bir gönül borcuyla alınıp verildiği, kaybolmuş aydınlık bir yere olan özlemini belirtir. Onun filminde sık sık karşılaşılan görüntü, birbirlerine sarılarak ortak bir acıya dayanmak için birbirlerine yardım eden insanlardır. Bu görüntülerin arkasında insanın merkezizetiçilik isteğini yansıtan bir tema yatar. Bu tema filmin başlangıcından itibaren, sevimli bir gangaster olan Chico’nun bir yabancıнын evlilik konusundaki konuşmasını dinlemesiyle tanıtılır ve kardeşi Charlie aracılığıyla Görünüm Sineması’nın korkunç bir eleştirisi içinde geliştirilir.

Büyük bir piyanist olarak Charlie, sadece rolünün bir kötü niyet biçimi olduğu için değil, aynı zamanda tüm bir insan olmasını engellediğini bildiği için, hem yetenekleri hem de özellikle insanlara olan sevgisi aracılığıyla kendisini diğer insanlara vermesini engellediği için mutsuzdur. Bu başarısızlık felaket getiricidir. Yardıma gereksinim duyduğunda, karısına yardım edemediği zaman karısı intihar eder. Hatasını tamir etmek için Charlie görünüşte kardeşliğin bir merkezi olan bir Cafe’ye gider. Tüm bir insan olma başarısızlığı, onu Cafe’nin patronunu öldürmeye iter ve sevmek istediği ikinci bir kızın ölümüne neden olur. Charlie, kendisi olamadığından diğer insanlar için gizemli kalır: Bu nedenle insanlar onun için roller yaratmaya çalışır. Kız onu pis şehirden kaçma aracı olarak görür, patron ise içinde tüm kadınların orospu olduğu şehvetli düşler için bir katalizör olarak görüyor. Charlie’nin kendine güvensizliği sorumluluğun reddedilmesi oluyor. Öyle ki, Charlie eylemler yerine kazalar yaratır. Charlie’nin, patronu sevdiği bir anda onu kazara öldürmesi önemsiz değildir. Çünkü sorumsuzca kardeşlik iddia etmek sadece ölüme yol açar.

Kendisinden kaçıp sığınmak için çekingen olmakla, Charlie, kendisini başarısızlığa tutsak eder. Öyleyse Charlie niçin bu tür bir mutsuzluğa itilmiştir? İnsan kaçırmaktan sanık iki kişi yanıt verir: “Kapımızda her zaman bir katil bekler. Eğer o sadece bir hırsız ise şanslısınız.” Bu tür bir sözle, bu iki kötü adam keyfi bir

şaka yapmayı bırakıyorlar -Michel ve Godard'ın sadece oynadıkları **Breathless**'teki iki esrarengiz dedektiften farklı olarak- etkin bir simgesel güç üstleniyorlar. Bu kişiler toplum içinde kötülük, pislilik, aptallık gibi tüm şeylerin simgesidir. Tüm bunlar Charlie'yi hem toplumdaki hem de kendisinden uzaklaştırır. Eğer bu güdümü kabul edersek, Truffaut'un filminin artık bir kopukluk felsefesini temsil etmediğini görürüz. Ancak kaybi ve kopukluğu yaşayan bir adamı anlatan bir film olur.

Böylece varoluşçuluk kuramlarına göre ve **Breathless**'e benzemiyerek bu film tüm kuralları yıkıp başarısız olur. Aynı zamanda bu film, bizim gerçeğin zenginliği duygumuza **Breathless**'ten çok daha yakındır. Böylece son çare olarak yargılarımızı bu tepki üzerine temellendirmemiz gerektiği için Yeni Sinema'nın herşeyi kapsayan iddialarına kuşku duymak zorundayız.

### XXX

Görüyoruz ki Görünüm Sineması gerçeğin tümünü kapsayan bir tutumdan kaçıştır. Bu kaçış dürüst olmakla beraber (genel olarak tesellilerin hiçbir yararı olmadığı kopuk bir dünyada, yalnız bir insanın nasıl olduğunun kavranması cesaret ister), yaşamın zenginliği ile ilgili duygularımızı dile getiremiyor. Ancak bu nedenlere dayanarak başarısızlığı tartışmak, kişiyi yasadışı bir öznellik suçlamasıyla incitebilir. Genel bir ölçüte gereksinim duyarız. Ölçütlerden biri ruhsal çözümleme olabilir. Ancak bu diğerlerini dışarda bırakmaz.

Melanie Klein'in söylediklerinden yararlanmak istiyoruz. Ona göre, baskı altındaki birey, ya bütünleşmeye ya da parçalanmaya yönelir. -Ve şüphesiz bu onun dünyayı algılamasını şartlandırır. Bütünleşmeyi başarmak için birey sıkıntılı bir dönem geçirmelidir. Bu dönem içinde birey her ne kadar farkında olmasa da kıskançlıkla kendi iç dünyasını yıktığını onaylamalıdır. Bu ezginliğe karşı gelerek iç dünyasının düzenini ve değerini yeniden yaratmaya başlar. Bu nedenle de dış dünyaya bir anlam vermeye başlar. Buna karşın bu ezginliğe katlanmak güç ise, kişi kendisini "parçalayarak" kendi kendini koruyacaktır. Ve böylece bilincin bunalımını keser. Eğer kişi bunu sık sık yaparsa şizofrenik olur. İç ve dış dünyanın ilişkisi kesilir ve herbiri sonuçta giderek daha fazla birbirlerinden ayrılırlar.

Bu görüşe göre, **Breathless** bu tür psikopatlik korunmaların tüm belirtilerini sergiler. O, parçalanmış bir gerçeğin, parçalanmış bir bölümünden daha fazla birşey değildir. Filmin sert, parlak berraklığı tüm karmaşıklığı ile birlikte gerçeğin saldırısını engelleme çabası olarak görülebilir. Film ortak kararlar ve bilgiler gerektiren sevginin reddedildiği, bunun yerine psikopatik bir savunma olan narsizmin aldığı bir ilişki kurar, -öyle ki Michel ve Patricia birbirlerini insan olarak değil ayna gibi görürler. Kurtuluşa doğru bir çalışma yoktur. Çünkü bu ilişki, uğraşılacak bir bütünlük, denetlenebilecek somut bir olgu yaratmaz. Gençlik ve yaşlılık, sınıf ve inanç arasındaki rahatsız edici gerilimler kasıtlı olarak dışarda tutulmuştur. Vücutlar asla terlemez. Nesnelere çarpışır, ne çatırdayarak ezilir, ne de ses çıkartırlar. Böylece ölüm insanlar için tek önemli şey reddedilir, değerini kaybeder. Kaybedilecek birşey olmadığı için, kazanılacak birşey de yoktur. Yıkılacak birşey olmadığı gibi, yaratılacak birşey de yoktur. Bu karşı bir dünyanın, karşı bir sanattır ve tek şaşıracağımız şey olarak boşlukta aklın havai fişekle uçurulması kalır.

Veya yönetmen böyle birşeye bizi inandıracaktır. Ancak en psikopatik savunma bile yenilmez değildir. "**Shoot the Pianist**" filminde, açıkça sevgi ve gerçeğin perişanlığından korkulmayan yeni bir dünyanın beceriksizce yaratılma çabası var. **Breathless**'te savunmanın bozulma yeri böylesine açık değildir. Bu bozulma kendisini bir stoicism (kayıtsızlık) biçimi olan ahlak anlayışını çok dikkatli incelediğimizde açığa çıkmaya başlar(3).

Geleneksel ahlak sistemleri yaptırım güçlerini kaybettikleri için, seçeneklerimiz ya çökmek ya da sadece varolmak işlemini değerli görmektir. Bu stoicism, kendisi için uyduruk oyunun kurallarına ters gelen garip ahlak kuralları bulur. Michel cinayet işledikten sonra ölümü arar ve yakalanmasını ilan eden neon yazılarına hiçbir şey söylemeden katlanır. Patricia ihanet ettikten sonra, ihanet etmeye devam etmelidir. Michel'in söylediği gibi; "katiller öldürür, ihbarcılar ihbar eder ve aşıklar sever." Michel sert erkek niteliklerini - onun taptığı Humphrey Bogart'tır - ve

---

(3) Toplumsal ahlak olgusunun sözkonusu olmadığı zamanlar duygularımız yaptırımların eksikliğini hissederek kuşkulmaktadır. Çoğunlukla bu duygularımızı bastırarak hoşgörülü bir ahlak geliştiririz. Bastırılmış enerjilerimiz ise şiddete dönüşerek kendini gösterir.

onun saldırgan davranışlarını taklit eder. Bu saçmadır, çünkü gölge bir dünyada hiçbir nesne yoktur. Eğer sert olmayı gerektirecek hiçbir şey yoksa, sert olmak için bir neden yoktur. Eğer bu stoicism görünüm dünyası kuramına göre aykırı ise, Michel için onu onaylar?

Klein'in görüşüne göre, Michel'in stoicism'i yaşamın trajik duyusuna sevgi ve gönül borcunun getirebildiği doyuma ve onunla birlikte -çünkü diğeri olmaksızın birine sahip olmayız- ölüm ve yıkımın ezginliğine karşı bir savunmadır. Kişi bu bilgiyi sadece kısmen anıyabilir. Tam anlayabilmek için insanüstü cesaret gerekecektir. Bir dereceye kadar, tüm hepimiz savunma mekanizmalarına sahibiz ve tüm savunma mekanizmalarımız bu gerçeğin ışığı altında saçmadır.

Bununla beraber Michel'in stoicism'i sadece farkında olunan trajediye karşı değil, aynı zamanda varoluşçu ahlak anlayışı tarafından hazırlanmış korkunç isteklere karşı da bir savunmadır. Çünkü bu görünüm felsefesi, kendi içinde psikozludur. Bu felsefe yas tutma yerine acıyı, bütünleşmiş bir kişilik yerine kişilikten kaçışı, gerçeğin yerine parçalanmış aynadaki gibi bir gerçek önerir.

Ancak Michel ve Patricia bu trajik anlayışı susturamazlar. Bu trajik anlayış, aldırma istemedikleri gebelikte, ve Michel'in Roma'ya, tüm yolların bu eski merkeze uzandığı yere gitme arzusunda vardır. Hatta onun kıskançlığında da vardır. Bu kıskançlık onun stoic kayıtsızlığının, "soğukkanlı"lık inancına karşıdır. Bir kayıp duygusu bu filmde özlem belirtisi olarak doğar. Ve bir kere bu belirtiyi yakaladığımızda, filmi hümanist kavramlarla çözümlenmeye başlarız. Bununla beraber, film geçici olarak kendisini değiştirmeye başlar ve drama şeklini alır. Bir öykü ortaya çıkmaya başlar. Şimdiye kadar Patricia'nın Michel'i aldatmasını nedensiz olarak kendi kavramları içinde kabul ettik. Şimdi bu olgu kendisini başka bir anlatımla ortaya koyuyor.

### XXX

Tüm film boyunca Patricia sürekli olarak yaşamın anlamı konusunda bir dizi yanlış, özlü ve birbirlerine zıt sözler söyler. Patricia'nın tanınmış bir kişi ile havaalanında görüşme yaptığı sahnede bu sözlerin bir sağanağı vardır. Sonunda kendi sorusuna girmek için bir yol bulur. Bu ortam içinde soru hem zorunlu

hem de aptalcadır. “En büyük dileğiniz nedir?” diye sorar. Onun -“ölümsüz olmak, sonra ölmek”- şeklinde olan yanıtı, bir sanatçının küstahça gösterişi olarak geçilmelidir. Bu sözün Patricia’nın gereksinimlerine ve Patricia’ya yardımı olmaz. Patricia denenmiş formüller üretmeye itilmeye zorlanır. Böylece yaşama başa çıkabilir. Patricia, erkeklerden bağımsız olabilmek için yaşamını kazanmak zorunda olduğunu öne sürer. Keşfedemediği bazı yol göstericiler bekliyor. Amerikalı arkadaşının okumakla övündüğü kitaplar konusunda anlayamadığı düşünceleri Patricia’yı şaşırtır. Patricia, Michel’i sevmek isterdi, ancak Michel, anlamları olmıyan kelimeler kullanarak Patricia’nın yaptığı oyunu kendi oyunu yapıyor. Sigarasını ilk denemede yakamayınca belki eli gerçekten heyecanla titrerdi, ancak Michel’in suçlaması karşısında kurallar onu susmaya zorlayacaktır. Michel, Roma’ya davet konusunda içten olabilirdi. Ancak kendisini, Patricia’ya tanıtmaya olanağını vermezse Patricia nasıl karar verecektir? Michel bağlanma ve reddetme seçimini Patricia’dan esirgeyerek onu, sadece kendi davranışlarının çeşitliliğini keşfetmek için kullanır.

Patricia’nın tek yapabildiği intikam almaktır. Onun ele verme eylemi Michel’i şu ya da bu yöne doğru yöneltmeye zorlayan korkunç bir girişimdir. Ancak Michel, ölümünün gizemliliği ile bile bu hazzı ona tattırmaz. Sonunda Patricia yalnız kalır. Hala aydınlanmamıştır ve hâlâ, çalışmayı bekleyen bir seks makinası mı yoksa sevilmeyi bekleyen bir kadın mı olduğunu bilemez. Kendisinin kim olduğunu bilemez. Bize söyleyemez. Son çekimde bize gizemli bir şekilde bakar. Ancak ruhçözümsel kavramlar içinde bu gizemin de bir anlamı vardır. Bu yüz, R.D. Laing’ın yazdığı “**The Divided Self**” de anlatıldığı gibi, onyediy yaşında şizofrenik bir kızın yüzünün aynısı değil midir? Bu kızın “catatonic trance”ının (dış ortamla ilgiyi keserek kendinden geçme) korkunç sessizliği ve boşluğu altında onarılmaz bir kaybın ezginliği vardı. Kız ümitsiz bir hasta olduğu halde, yazar şu sonucu çıkardı: “Onda henüz ne kendisi, ne de başkaları tarafından keşfedilmiş içinin derinliklerinde kaybolmuş ya da gömülmüş çok büyük değer taşıyan birşeyin varolduğu inancı (her ne kadar psikozlu bir inanç ise de, kendisinde çok değerli bir şey olduğunun bir tür inancı idi) hakimdi. Eğer kişi karanlık denizin derinliklerinin dibine inebilseydi, parlak altını ya da kulaçlarla aşağıya gidilseydi denizin dibindeki inciyi bulabilecek miydi?”.