

# EDEBİYAT VE SİNEMA İLİŞKİSİNDE FARKLI BİR ÖRNEK: ROGER GRENIER'İN 'SİNE ROMAN'I

Ahmet Gögercin\*

*"Un peuple qui ne crée pas ses images est condamné à disparaître." (1)  
Jean-Claude CARRIERE*

## ÖZET

*İnsanlık tarihine bakıldığında, insanoğlunun sürekli çabaları sonucunda meydana getirdiği her yeni buluşun sanat ve edebiyat eserleri üzerinde küçümsenemeyecek bir etkisi olduğu görülür. Sinema bu etkiyi sağlayan yeniliklerin içinde ilk sırayı almaktadır. Günümüzde artık, fotoğraf ve sinema gibi görüntü teknolojilerinin etkisi altında oluşturulmamış eser yok gibidir. Roger Grenier'in 'Sine Roman' adlı eseri de bütünüyle bu etkileşimin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Yazarın, ilk gençlik yıllarından itibaren etkisi altında kaldığı filmler ve görüntüler eserde yeniden hayat bularak bir 'sinema hikaye'sinin oluşmasını sağlamıştır. Bununla birlikte, belirli bir dönemin filmlerine, olaylarına ve sinemanın toplumun yaşamı üzerindeki etkilerine tanıklık etmesi nedeniyle eser, belgesel bir nitelik kazanmıştır.*

*Anahtar sözcükler: Sinema ve edebiyat, roman, Fransız edebiyatı,, Roger Grenier*

## A DIFFERENT EXAMPLE IN THE RELATION OF LITERATURE AND CINEMA: ROGER GRENIER'S 'CINE-ROMAN'

### ABSTRACT

*It is accepted that each invention throughout the history has an influence on the artistic and literary world and their works. Cinema is ranked the first one among these inventions that provides this influence. Nowadays, there is hardly any work produced under the effect of the visual techniques like photography and cinema. Roger Grenier's Ciné - Novel (Ciné-Roman) is a novel that is written completely on this influence. The movies and scenes from the youth of the author that affected him are relived in the novel. This provides to produce 'a cinema-novel'. In addition to his, as the novel mirrors some certain movies and events of the era and the effects of cinema on the social life, the novel gains a documentary characteristics.*

*Keywords: Cinema and literature, novel, French literature, Roger Grenier*

### GİRİŞ

Dünya tarihine kısaca bir göz atıldığı zaman, insanları ve yaşam tarzlarını etkileyen gerçekten çok önemli birkaç olay vardır; tekerleğin, topun, buharlı makinenin ve matbaanın icadı gibi. Ama bunların içinde hiçbirisi, sinemanın icadı kadar insan yaşamını olabildiğince kısa bir sürede köklü bir şekilde etkileyerek, kendinden önce gelenlerin pabucunu dama atıverecek başarıya ulaşamamıştır. Amerikalı bir eleştirmenin deyişiyle "Kant'tan bu yana en büyük felsefi sürpriz" olan yüzyılımızın bu büyük 'muamması' (aktaran Carrière:18/220) çok geçmeden insanlığı ölümcül bir virüs gibi ele geçirerek onların 'yaşam tarzına' dönüşür. Alain Robbe-Grillet'inde tespit ettiği gibi, "sinema artık genç nesiller için edebiyattan çok daha güçlü bir tutkuya" dönüşmüştür (Ricardou 1972: 211). Bu çalışmada da, kendisini diğer birçok insan gibi çocukluktan itibaren bu 'güçlü tutku'ya kaptıran bir insan/yazarın meydana getirdiği sanat eserindeki sinematografik etki ve bir 'ana tema, bir roman kahramanı olarak hikayenin oluşumundaki yeri ve rolü ortaya koyulmaya çalışılacaktır. Bunu yaparken daha çok sinemaya özgü tekniklerin Yeni Roman-

cılar gibi birçok çağdaş yazarın eserinde olduğu gibi biçimsel yansımaları değil, bir roman konusu, bir ana tema olarak ele alınıp eserin içeriğinin oluşturulma süreci ele alınacaktır.

Daha 28 aralık 1895'te, Lumières kardeşlerin, Paris sokaklarında Grand Café'de "Noel tatilinin sonuna kadar insanları eğlendirecek bir olaydan öte hiçbir beklentileri olmadan" (Carrière:145) ilk toplu sinema gösterimlerini yaptıkları günlerde, beyaz perdede hızla ilerleyerek kendi üzerlerine gelen trenden korkan ve panik içinde ayaklanan seyircinin durumu, bizlere sinemanın gelecekte ulaşacağı etkileme gücünün ipuçlarını vermiştir (2). Bu açıdan bakıldığında, o günden bu yana çok fazla şeyin değişmediği görülür. Sinema sanatındaki ve seyircinin entelektüel birikimindeki değişime ve gelişmeye rağmen, günümüz sinema seyircisi de bin sekizyüzlü yılların sonundaki Lumière kardeşlerin seyirci topluluğunun verdiği benzer bir tepkiyi vermeye devam etmektedir. Karanlık salona girdiğinde ve beyaz perde üzerinde görüntüler akmaya başladığında, günümüz insanı da, tıpkı yüzyıl öncesinin sinema seyircisi gibi heyecanlanmakta, korkmakta, üzülmekte, hatta karanlık ortamın kendi-

\* Dr., Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi

sine sağladığı güvenceyle özgürce gözyaşı dökebilmiştir (3).

Nedir bu görüntülerde insanı bu kadar etkileyen? Bu büyü nereden gelmektedir? Çocukluğumuzdan yaşlılığımıza kadar, başka hiçbir sanatın başaramadığı şekilde, karanlık salonda bizi birkaç saatliğine dahi olsa kendimizden geçiren bu teknoloji, bu 'teknolo-sanat' (Gögercin 2000b: 9) gücünü nereden almaktadır? İşte günümüz edebiyat ürünlerinin bir çoğunda bu soru sorulmakta, yazarlar kendilerine, çocukluktan itibaren belleklerini dolduran, kimliklerini oluşturan bu gücün kaynağını bir sorunsala dönüştürerek eserlerine bir konu, bir roman kahramanı olarak almaktadırlar. Bunu yaparken yazar, değişik amaçlarla yola çıkmaktadır. Kendi çağının toplumunu ve yaşam biçimlerini anlatabilmek kaygısıyla birlikte onun asıl yapmaya çalıştığı şey, çocukluktan ve ilk gençlik yıllarından itibaren kendisini derinden etkileyen bu düş dünyasına ve kullandığı vasıtalara büyüteç tutarak gerçekleşme süreçlerini ortaya koymak, nedenlerini, etkilerini sorgulamaktır. Dahası, bu düş makinesinin etki alanı içerisinde yetişen birçok yazar öz yaşamsal bir üslupla ve çabayla kendi bilinç altlarına girecek o an ki varoluşlarını, evren ve insanlar hakkındaki vizyonlarını oluşturan unsurları ortaya çıkartmaya çalışmaktadırlar.

### **BİR ROMAN 'KONUSU' VE 'KAHRAMANI' OLARAK SİNEMA VE 'SİNE ROMAN'**

Birçok çağdaş yazarda, sinema ve fotoğraf gibi görüntü teknolojilerinin etkisiyle üsluplarında bir değişimin gerçekleştiği, anlatımlarının alışlagelmiş anlatım biçimlerinden uzaklaşarak daha kısa ve özlü (élliptique / laconique) senaryovâri bir anlatıma yaklaştıkları görülür (4). Bazılarında ise, sinemaya özgü teknikleri bir anlatım aracı olarak kullanma kaygısından uzak kaldıkları, onu bir roman kahramanı olarak ele alıp, toplum ve bireyle olan ilişkisini ve etkileşimlerini araştırdıkları görülür.

Çağdaş Fransız edebiyatının bol ödüllü ve önde gelen isimlerinden biri olan Roger Grenier'i ikinci sırada saydıklarımızın içinde ele alabiliriz. Vaktiyle Combat'da Albert Camus ile işbirliği içinde olan, France Soir'da gazetecilik yapan ve uzun yıllar Gallimard Yayınevinin editörlüğünü yapan yazarın Sine Roman (Ciné-Roman) adlı eserinde, otuzlu yıllarda Pau şehrinde kurulan ve sinemanın sessiz film dönemine tanıklık eden bir mahalle sinemasının hikayesi anlatılır. Romanda ön planda olan çok sayıda kahraman vardır ama, romanın gerçek kahramanı ise, Flaubert'in Homais'ini çağrıştıran karakteriyle La Flèche'in şehre yeni gelen bir burjuva ailesine bin bir yalan dolanla satmayı başardığı ve bu alışverişten son-

rada yavaş yavaş yok oluşlarını seyrettiği Laurent'lere sattığı sinema salonu ünlü 'Majik Palas'tır. Bu konuda Jacques Brenner de "bir sinemanın yaşamına ve filmlerin genç bir çocuğun duyarlılığı üzerine olan etkilerine adanmış tek kitap Sine Roman'dır" diyerek bizi doğrular (Brenner 1978:482).

Romanın oldukça kolay özetlenebilecek klasik anlatım teknikleriyle oluşturulmuş bir hikayesi vardır: mesleği 'gösteri sanatı' olan La Flèche artık çok iyi iş yapmadığına inandığı sinema salonunu, Kuzeyden gelen ve o güne kadar gösteri dünyasına tamamıyla yabancı olan küçük burjuva ailesi Laurent'lara satmayı başarır. Bay ve Bayan Laurent ise bu işi gerçekten ayrıcalıklı bir meslek olarak görmektedirler; bu sayede, şehrin kültür yaşamında önemli bir yere sahip olacaklarını, icra etmekte oldukları 'gösteri sanatı'nın onlara sağlayacağı imtiyazlardan yararlanacaklarını düşünmektedirler. Ama işler umdukları gibi gitmez. Zira satın aldıkları salon şehrin biraz dışında, hor görülen, çok fazla sevilmeyen bir mahallesindedir. Ayrıca La Flèche'in işlettiği Dancing de hemen sinema salonunun bitişiğindedir ve kötü bir ünü vardır. Bütün bu nedenlerden dolayı işler bekledikleri gibi gitmez, terslikler üst üste gelir ve en sonunda salonu yeniden La Flèche'e satarak şehri terk etmek zorunda kalırlar.

Ama eserde, dikkatimizi asıl üzerine çeken ve bizi etkileyen, Laurent ailesinin genç oğlu François'nın dramıdır. Genç François, ailesi bu işe ilk atıldığı zaman, o da tıpkı onlar gibi, sinema işiyle uğraşan bir ailenin çocuğu olarak okuduğu okulda ve arkadaşlarının arasında ayrıcalıklı bir yere sahip olacağını hayal eder; ama, o da ailenin diğer üyeleri gibi hayal kırıklığıyla karşılaşacaktır. Zira, Majik Palas şehirde oldukça kötü bir namı olan, alt tabakadan insanların oturduğu bir mahallededir ve yine belli bir düzeyin altında insanlar gelmektedir buraya.

Ancak Majik Palas'taki günleri, seyirci olarak başladığı ve zamanla her işini yaptığı bu görüntü mabedindeki deneyimleri, gördüğü filmler ve özellikle de kentteki son zamanlarında tanıştığı bir insan, sessiz sinema döneminin en tanınmış yıldızlarından Francis Maréchaux ile olan ilişkisi onu derinden etkileyecektir. Ünlü aktör, sesli sinema döneminin başlamasıyla birlikte işini kaybetmiş, gözden düşmüş ve kendisini alkole vermiştir. Sonunda da çareyi La Flèche'e sığınmakta bulmuştur.

La Flèche'in onun için büyük planları vardır. Önce François ve Christine'in yardımıyla adamı yeniden ayağa kaldırırlar ve bir dizi gösteri planları. Şehir şehir gezecekler, ünlü Francis Maréchaux'yu Christine'in dansları eşliğinde yapacağı şovlarını halka sunup büyük paralar kazanacak-

lardır. Ancak bu planları da suya düşecektir. Bu kez hep birlikte kaybederler, zira, La Flèche gösterinin ikinci bölümünü sunarken fenalık geçirir ve orada ölür. Yine, La Flèche'in yüzünden, ama bu kez onunla birlikte kaybetmişlerdir oyunu.

Bu hikayenin tamamıyla yazarın imgeleminden çıkmadığına, onun çocukluk ve ilk gençlik yıllarından izler taşıdığına hiç şüphe yok. Bunun en belirgin ispatını da, yazarın zaman zaman araya girerek kendini göstermesinde, olayla ilgili bazı öz yaşamsal açıklayıcı bilgiler vermesinde buluyoruz. Örneğin, sekizinci bölümde araya girerek bir zamanlar çok sevdiği senaryolar üzerine sahip olduğu tüm dokümanları kaybettiğini söyler. Yine de, Jacques Brenner'inde dediği gibi, sahip olduğu tüm belgeleri kaybetmesine rağmen "hafızası çok sayıda görüntüyü korumayı ve bu romanda bizlere onları yeniden kurmayı başarır" (Brenner 1978:483).

Yazar daha ilk sayfalarda araya girerek bu romanı yazma niyetini şu şekilde açıklar: "Virgini-a'da, Potomac Irmağı kıyısındaki evinde Dos Passos bana, itiraf edebiyatından hiç hoşlanmadığını, romanlarında her zaman bir gösteri sunarım gibi yazdığını söylemişti. Belki de, bilincime işleyen, bende, Majik Palas'ın, yani La Flèche'in açmış olduğu sinemanın öyküsünü yazma hevesini uyandıran bu sözler olmuştur. İkinci derecede bir gösteri; çünkü bu roman gösterinin konusu gösteri öyküleri olacaktır. Evet roman-gösteri ama, aynı zamanda belki de itiraflar..." (Grenier 1973:11). Bir başka sayfada yine, Majik Palas'a ilişkin çocukluk anılarından söz eder ve o dönemlerde burada gördüğü filmlerin üzerindeki etkisini şöyle açıklar: "Kesin olan bir şey varsa, Majik Palas'ın daha sessiz sinema zamanında var olduğudur. Çocukluğumda birkaç filmin bizi oraya çektiğini hatırlarım, hem de birkaç hafta arka arkaya. Çünkü, o dönem, uzun konuların perdeye bölüm bölüm aktarıldığı dönemdi. Böylelikle Sefiller'i görmüştüm. Bölümler şatafatlı bir şekilde 'dönem' olarak adlandırılmıştı: "Birinci dönem... Gelecek hafta, İkinci Dönem..." Majik Palas üzerine en canlı anım, bana sinema sanatının doruğu gibi gelen, komik Biscot'unun bir dizi filmiydi, Pedal Kralı. Biscot. Çember gibi bacaklarıyla pedal çevirmesine rağmen, bütün hainlere karşı, Fransa turu yarışını kazanıyor ve büyük bir bisiklet fabrikatörü olan patronunun kızıyla (Blanche Montel) evleniyordu. Biscot, yüreğimde daha sonraları, ne bileyim, söz gelişi Baudelaire'in, Flaubert'in, Çehov'un, Kafka'nın, Mozart'ın ve Schubert'in almış olduğu yere yerleşmişti. Yıllar sonra Paris'e geldiğimde, çocukluğumun bu tanrısının, bu emekliye ayrılmış tanrının, Kuzey garı yöresinde küçük bir sinema işlettğini öğrenince ne kadar şaşırılmıştım. Sinemanın ön yüzünde, haftanın filmini yazan bez ilan tarzında çizilmiş bir madalyon, onun sevimli yüzünü canlandırıyor. Sonra Biscot öldü, portreside silindi" (Grenier 1973:20-21).

Bu satırlar bir yazar olarak Grenier'in çocukluk günlerinden itibaren Majik Palas'tan ve orada gördüğü filmlerden ne kadar etkilendiğini açık bir şekilde gösteriyor. Sadece yazar için değil, tüm çocuklar ve yetişkinler için sinema salonları bir 'mabet', sinema yıldızları da birer Tanrı olma özelliklerini hâlâ koruyorlar. Ünlü sinema yazarı André Bazin'in de tespit ettiği gibi, günümüzde dahi "insanlar tıpkı kiliseye gider gibi her hafta sinemaya gitmeye" devam ediyorlar. Bu yüzden, ünlü sinema kuramcısı, sinema salonundaki bir gösterimi "gölgeler dininin ayini" olarak tanımlar (aktaran Yalsızuçarlar 1998:64). Çocuklar ve gençler odalarını sevdikleri yıldızların posterleri ile süslemeye devam ediyorlar ve her biri yatağına uzandığı zaman, kendi imgelemlerinde, bu yıldızlarla birlikte başrolleri oynadıkları kendi filmlerini çevirebilmenin zevkini tadıyorlar. Brenner, her ne kadar günümüz çocuklarının daha çok evlerinde televizyon izlemeyi tercih etmesine rağmen, "gelecekte de, sinemanın birçok neslin eğitiminde önemli bir rol oynamaya devam edeceğini" söylüyor (Brenner 1978:482).

Yazar çocukluk yıllarında biriktirdiği "o dönemin senaryolarını" kaybetmiş olmasına rağmen, bir çok filmi ve ismi ayrıntısıyla hatırlayarak bunu romanın oluşumunda kullanıyor. Üçüncü bölümde bir parantez açarak araya giriyor ve bu konuda okuyucuya açıklamalarda bulunuyor: "(Uzun süre, ailemin sayısız tartışmaları sırasında ve kendi yolculuklarımda, hep bu dönemin 'senaryolarını' da birlikte götürmeye gayret ettim ve hepsini de alıkoyamayınca, en beğendiklerimi bir iple bağlayarak sakladım. Sanki roman yazma işine burumumu sokmadan önce bir gün onları yeniden görmeyi, yeniden anlatmayı bilmişim gibi. Bugünse, sinema romanının şu bölümüne gelmişken, onları bir türlü bulamıyorum. Kaybolmuşlar hiç kuşkusuz. Bu tür eşya için, kimi belgelerin görünüşü, teması, kokusu gibi duyardan ibaret olan anılardan, benim belleğimde kalan gümüş renkli bir zemin üzerinde dans eden parlak kağıttan kızıl alevler; selofan bir pencere üzerinde boyanmış hapishane parmaklıkları ve gerisinde, başında koca bir bere, acınası bir kafayla 33 yıllarında Warner şirketinin o güzelim yapımını haber veren bütün bir seri: Ben Bir Pranga Kaçağımı'da Paul Muni'nin duygulu yüzü, Altın Arayıcısı Kadınlar ile 42'nci Sokak filmlerinin daireler, yıldızlar, spiraller meydana getiren dansçı kızları ve Dönüşü Olmayan Yolculuk'ta William Powell ve Kay Francis'in kusurağın zarafeti kalmış. Bunların hepside kayıp. Bu yüzden, sözünü edemediğim ötekilerle birlikte, hepsi de yitip gitmiş)" (Grenier 1973:48). Yazar Majik Palas yıllarına ait senaryoları kaybettiğini söylemesine rağmen görüntüler ve isimler

beyninde silinmez izler bırakmışlardır. Eser boyunca, sessiz sinema ve siyah beyaz dönemine ait yüzlerce film, aktör ve aktrisin ismi anılıyor. Bütün bu isimler, tasvir edilen eski filmlere ait görüntüler, beyaz perdenin bir çocuk olarak yazarın üzerinde ne kadar derin bir etkiye yol açtığını ispatlıyor. Eserin başından sonuna kadar, benzeri müdahalelerle yazar kendi varlığını okuyucuya hissettiriyor, yeniden yeniden, bunun bir roman, bir anlatı olduğu kadar, aynı zamanda da, çocukluk günlerine, gösteri sanatı üzerine 'itiraf lar' olduğunu göstermeye çalışıyor.

Gerçekten de eser, yazarın öz yaşamsal katkısı da göz önüne alındığında, bir roman olmaktan öte, sessiz sinema dönemi, filmleri ve yıldızları üzerine bir belge niteliği taşıyor. Sadece sinema sanatı üzerine değil, o dönemin insanı, Fransız toplumu üzerinde bu görüntü dünyasının etkilerini, halkın sinemaya olan bakışını yansıtıyor. Seansın başlayacağını belirten zil sesi ona şu cümleyi yazdırıyor: "Zil, kenar mahallede hâlâ yankılanıyordu ve sinema imparatorluğu onun bu tiz çığlığının ulaştığı bütün bölgeyi sanki egemenliğine almaktaydı" (Grenier 1973:69). Bir kahraman için, "o dönemde, Pazar günleri sinemaya gitmek kadar onu mutlu eden hiçbir şey yoktu" (Grenier 1973:44) derken, bir başka yerde romanın baş kahramanı, aynı zamanda da yazarın kendisini temsil eden François'nın sinemaya bakışını belirtmek için şöyle diyor: "François sahneye, beyaz perdenin hemen dibine tırmanıyor, ama ona el sürmeye cesaret edemiyordu. Kirlenmemek, dokunmamak gerekti. Beyaz perde sinemanın temel simgesiydi ve kutsalı. Tanrının görüldüğü dev bir kutsal ekmektir. Uzaktan kara çerçevesiyle, bir yas çağrısına benziyor ve ansızın hayat oluveriyordu" (Grenier 1973:93). Ve bu perdeye yansıyan filmler onun için "hiçbir zaman ötekiler gibi olmayacaktı. Onlar sınıflandıramazdı, yargılanamazdı. İyi olsun, kötü olsun, ünlü olsun, tanınmadık olsun, iç hayatının birer parçasıydı görüntü" (Grenier 1973:287-8).

Majik Palas'ta geçen günlerden, büyülenmiş bir vaziyette izlenen filmlerden sonra François "artık sokakta çok zaman kendi dans eden gölgesini seyrederek olmuştur. Güneş bir oynatıcıydı, kendisinde film pelikülü. Kaldırım üzerindeki gölge de ekrandaki görüntü" (Grenier 1973:98). Bu satırlar bize, yazarın, çocukluğundan itibaren sinema büyüğü tarafından nasıl ele geçirildiğini, bu görüntünün izlerinin bir daha silinmemek, gelecekteki romanlarında ve diğer eserlerinde yeniden ortaya çıkabilmek üzere beyninin pelikülüne kazındığını gösteriyor (5).

Yazarın sinema üzerine müdahaleleri ve yorumları her zaman birinci tekil şahısta aktarılmıyor. Zaman zaman kendisini göstermeye gerek duy-

madan bir kahramanının ağzından bunu yapıyor; örneğin daha ilk bölümde, La Flèche, Laurent'lere sinema salonunu satmak için yeniden "yorgun düşmüş yaşlı aile babası" (Grenier 1973:38) kimliğine bürünürken, sanki onların başına gelecekleri, yaşayacakları felaketi göstermek ister gibi şöyle yakını Bayan Laurent'a: "Hayır, Bayan; bakın gösteri işi ötekiler gibi bir ticaret değildir. Lanetlenmiş bir yanı vardır hâlâ, ta Molière çağında olduğu gibi" (Grenier 1973:38).

"Ağır gövdesiyle, bıyığıyla, şivesiyle tam bir köylü" (Grenier 1973:9) olan La Flèche, yazarın sinemaya, sinema işiyle uğraşanlara, gerek Fransız gerek Amerikan sineması üzerine düşüncelerini geliştirebilmesi ve okuyucuya aktarabilmesi için bir aks görevi yapar. "Ne var ki ölümlerin devri çabuk geçer, canlılar eğlenmek ister. La Flèche de sinemacı oldu: önce bir at arabasıyla, sonra da bir kamyonetle dolaşan gezgin sinemacı..." (Grenier 1973:12). Gerçekten de, La Flèche'in temsil ettiği rol, sinemanın ilk yıllarında "show business" denilen bu gösteri sanatına gönül verenlerin durumudur. Sökülüp takılır tahta arenalarla, köy köy, kasaba kasaba dolaşıp sessiz sinema döneminin yapıtlarını halka tanıtmaya çalışırlar. Birçoğu bu alanda başarısızlığa uğramasına, hatta Laurent'lar gibi sinema yüzünden iflasa sürüklenmelerine rağmen, hepsi ümit doludur, yaptıkları işin geleceğine inanırlar. Yazar da La Flèche'in konumu için şunları söyler: "O kocaman, uyusuk köylü gövdesinde tatlı tatlı beslediği düşler nelerdi acaba? Sanatçılarla, oyuncularla, şarkıcılarla, dans edenlerle, cambazlarla, yok-sullarla haşır neşir olmak; dağların ötesine giderek boğalar ve matadorlar alıp getirmek; bir kahvede ya da küçük bir tahıl ambarında perde yerine çarşaf üzerinde Tom Mix, Rintintin, Douglas Fairbanks, Marry Pickford gibi dünyanın en ünlü görüntülerini bir büyücü gibi yansıtmak. Ve özellikle, kalabalığa söz geçirmek! Kalabalık, onun sahip olduğu gösteri salonlarına üşüşsün, bağırılışıp çağırılışın, itişilip kakışılın; hatta azıcık panik olsun. Bir kentin büyük halkını bir araya toplamayı, sonra da şenlik sona erince yeniden sokaklara salıvermeyi bilen adam olmak!" (Grenier 1973:9-10). Bütün bu hayallere, gösteri dünyasında saygın bir yere gelme arzusuna rağmen La Flèche "ömrü boyunca, işleri ancak en aşağı eğlence düzeyinde kalacak, sahibi olduğu gösteri salonlarının ünü pek de iyi tanınmayacak, olsa olsa iki üç ne idüğü belirsiz barla genelevden önce sınıflandırılacak bir çeşit çingene mal sahibi" (Grenier 1973:14) sayıla gelmekten öteye geçemez. Bütün girişimleri içinde en uzun ömürlüsü, Laurent ailesine satarak iflasına neden olduğu, "adının genellikte birlikte anıldığı, bir mahalle sineması olan Majik Palas'tır" (Grenier 1973:18).

La Flèche'in sinema salonunun bulunduğu böl-

geyi kente bağlayan köprü, sinema sektöründe her zaman var olan bir uçurumun simgesidir. Neredeyse, günümüz Avrupa sinemasıyla Hollywood sineması arasında kurulmuş, tek taraflı işlev gören, diğerleri içinse aşılmaz ve geçilmez bir mesafeyi temsil eder. Majik Palas'ın kurulu bulunduğu düzlükte yaşayanlarda eğlenmek istedikleri zaman, bu köprüyü geçip kente tırman-vermekte hiç üşenmezken, kenttekilerde "hiçbir zaman köprü'nün ötesine geçecek kadar alçalmazlar" (Grenier 1973:19). Yazarın dediği gibi, "burası onlara sanki dünyanın öbür ucuymuş gibi gelir" (Grenier 1973:19).

Eser baştan sona bir sinema hikayesidir. "Aşağı yukarı altı yüz kişilik, pek büyük sayılmayan" (Grenier 1973:26) bir sinema salonunun hikayesi anlatılırken, aslında o yıllarda Avrupa'da sinema sanatının yaşadığı evrimi, yaşanan sıkıntıları anlatır, dönemin filmlerinin, tanınmış isimlerin bir dökümünü yapar. Eserde, Fransız Perdesi ve Fransız Sinemacılığı gibi "korporasyon gazetelelerinden", dönemin; Greta Garbo, Cecil B. De Mille, Walt Disney, René Clair, Lorel ile Hardi, Buster Keaton, Clark Gable ve Leslie Howard gibi kültleşmiş ünlü isimlerden, Brigitte Helen, Willy Frost, Claude Rains, Larry Semon, Harry Pollard'a bugün birçoklarının isimlerini dahi hatırlamadığı yaşadığımız sinema yüzyılının ilk yarısına emeği geçmiş çok sayıda ünlünün ismi anılır. Yazar sanki utangaç bir şekilde, okuyucudan, bütün bu insanlara ve yaptıkları mütevazı ama büyük filmlere saygı duymasını ister. Paramount, Metro, Universal ve Warner Bros gibi unutulmayan film şirketleri de, eser boyunca yoğun bir şekilde anılan film ve gerek oyuncu, gerek yapımcı yüzlerce isimle birlikte anlatıya görsel ve belgesel bir fon oluştururlar.

Yazar bu fon üzerine, kendi sinema anlayışını olduğu kadar, olayların geçtiği otuzlu yılların sinema anlayışını da yansıtır. Örneğin o dönemde yayınlanmakta olan sinema gazeteleri ve onların ulaştığı kesimler için şöyle der: "Bu gazetelerin gelmesi demek, küçük bir kentte, köprü'nün ötesinde bir kenar mahalle salonunun basit işletmecisi kadar, Greta Garbo ile Cecile B. De Mille'in de bağlı bulunduğu bu masal ülkesine alınmış olduğunun bir kanıtı demektir" (Grenier 1973:46): Dönemin sinema dili ve halkın söylemindeki yansımalarıyla ilgili olarak ise şöyle der: "İşletmecilerin ve dağıtımçıların eleştiride bol bol kullandıkları önemli sözlerden biriydi bu. Filmler ya 'ince' olurdu ya da 'sert'. Bunlardan birincisi zarifliği, nükteyi, duygusallığı dile getirirdi. İkincisi ise kabalığı, hemen hemen dayanılmaz bir gerekçeliği. Bu iki yargıda da aşağı yukarı bir kınama yok değildi. Genellikle 'ince' bulunan bir film, çok zaman fazlasıyla ince olmak ve halkın anlayışı dışına çıkmak tehlikesi gösterirdi. 'Sert' bir film ise, belki de fazla sert, çoğu seyirci için

ürkütücü ve itici olur demektir. 'İnce' bir film ile 'sert' bir film oynattığı haftalar işletmecisi, kendisini yanlış anlaşılabilir, çıkar kaygısından uzak, barbarlara sanatı zorla benimsetmek için esirgemezlikleri boşuna göze almış birisi olarak görürdü" (Grenier 1973:59). Şirketler ve film anlayışları üzerine: "Aynı stüdyodan çıkan filmlerin ortak bir yanı vardı: Metro'nunkiler titiz yapımla, dekorlarıyla, elbiseleriyle, hatta fotoğraflarını haleleyen ışıklarına varıncaya kadar zenginlik kokuyordu. Paramount'kiler daha değişik ve Avrupa Bulvarı Tiyatrosuna daha yakındı. Universal, olmayacak konuları işlemekten hoşlanıyordu. Warner'in iç karartıcı konulara, yoksul mahallelere, işsizlere ve sokak kızlarına, pranga mahkumlarına eğilimi vardı. Warner, müzikal görüntülerinde bile ekonomik bunalımı bir türlü unutmuyor, önerdiği düşmüş ve tehdit altındaki dünya, Majik Palas'ın kendi felaketiyle pek güzel uyuyordu" (Grenier 1973:144-5). Sinema yıldızları için ise bir kahramanına şunları söyletiyor: "- Tabii bunlar herkese benzeyen kişiler değil. Apayrı bir hayatları oluyor. Sonunda zıvandan çıkıyorlar" (Grenier 1973:148).

Eserin bir diğer özelliğide, anlatıda birçok olay Majik Palas'ın perdesine yansıyan filmlerdeki sahnelerle kıyaslanarak betimlenir, kahramanların fizyonomileri ve davranışları da aynı şekilde tanınmış sinema yıldızları aracılığıyla tasvir edilir. Anlatıcı ve birincil kahramanlar, özellikle François, tüm eser boyunca sinemayla tam bir özdeşleşme içine girerler. Aşağıdaki alıntı bu bakımdan açıklayıcı bir niteliktedir: "Bellekte, Majik Palas hayatının kimi görüntüleri, beyaz perdeye yansıtılan kimi görüntüleri, beyaz perdeye yansıtılan filmlerdeki görüntülere benzemeye başlamıştı. Seanstan önce ya da sonra gelen giden kişiler, kente çıkmadan birbirini bekleyen görevliler, Yvonne ile kocası, güçlükle motosiklete binen Léon olurdu. Hepsini de hâlâ film sahnelerinde olduğu gibi görüyorum, hatta kameranın ve objektif açısının nerede olduğunu bile söyleyebilirim. Oyuncular biraz oyalanır, sonra dağılarak görüş alanından çıkarlar" (Grenier 1973:104-5). Bu pasajda olduğu gibi, tüm hikaye boyunca anlatıcı olayları ve kahramanları betimlerken sinema dünyasından faydalanmaya devam eder. Örneğin, 176. Sayfada François, Yvonne'u Barbara Stanwyck'e benzetir. La Flèche'in Dansinginde düzenlenen dans yarışmasına katılanlar ise yine starlarla özdeşleştirilirler. Makinist Léon Bowie'nin gülüşü her zaman Slim Summerville'inkiyle kıyaslanır. Bu benzetme eserde en az yedi defa tekrarlanır (6). François pistte dans eden 7 numaralı kızı Joan Crawford'a benzetir. O an François'nın gözleri önünde gelmekte olan sahne, genç sinemacının en son gördüğü film karakteriyle özdeşleşir hemen. Hikayenin sonlarına doğru, yaşadıkları ekonomik sıkıntılar nedeniyle Majik Palas'ın makinistliğini

de üstlenerek Léon Bowie'ye yardım eden François seans aralarında, La Flèche'in dansingine geçerek devam etmekte olan dans yarışmasını izler: "Altın Arayıcısı Kadınlar'ı gördükten sonra François dans eden kızları filmin yıldızlarına benzetmeye çalıştı. Fazlaca ağır başlı bir esmer vardı, Rubby Keeler (19 numara). Joan Blondel'e benzetilebilecek, oldukça adi bir sarışın vardı (3 numaralı). Ne var ki hiçbirinde Ginger Rogers'in o çocuksu sağlıklı hali yoktu. Ama filmin görüntüleriyle tavandan inen ışıldakların şiddetle kestiği ring arasında daha derin bir benzerlik bulunuyordu. Bu da kadın saçlarının, ağızlarının, bacaklarının bolluğuydu. Sanki dans pistinin iperle sınırlanmış düzeyini, bütün o genişliği kaplayacak kadar çok sayıda kadın vücuduyla sistemli bir biçimde doldurulmuşlardı. Tıpkı Busby Berkeley'in, beyaz perdeyi doldurarak yepyeni bir erotik saplantı yaratması gibi" (Grenier 1973:196).

Genç François, Majik Palas'ta geçen günlerinin oldukça sıkıntılı ve hatta bazen aşağılayıcı olmasına rağmen, burada gördüğü çok sayıda filmin ve sinema gazetelerinin etkisiyle gelecekte sinema yönetmeni olmaya karar verir. Ailesinin yaşadığı iflastan sonra La Flèche'e şu itirafta bulunur: "Her halde Majik'te pek uzun süre kalacak değilim. Ama sinemaya devam etmek istiyorum. Daha sonra yönetmen olacağım" (Grenier 1973:229). Eserde yazarı temsil eden François ise, gerçek hayatta yönetmen olamaz, ama Fransız kültürünün en önde gelen isimlerinden biri, başarılı bir romancı olur. Ama Majik Palas'ın bulunduğu şehirde geçen iki buçuk yıl zarfında - şehre geldiklerinde on beş buçuk yaşındadır, ayrılırken ise on sekiz - maruz kaldığı düş dünyasının görüntüleri silinmeyecek bir şekilde beynine kazınır. "Artık François için imkansız görünen, sinema aleminden uzakta yaşamaktır" (Grenier 1973:137).

Romanın hikayesinin otuzlu yıllarda, siyah beyaz ve sessiz filmlerin hakim olduğu günlerde geçmesine rağmen, bu 'sinema ansiklopedisinde' sinemaya ait her şey gibi, renkli filmler ve yavaş yavaş tüm dünyayı hakimiyetine almaya başlayan Amerikan sineması da unutulmaz. Anlatıcı gelecekte renkli filmin tüm dünyaya hakim olacağını, Hollywood sinemasının ise, gösteri sanatına, günün tabiriyle "show business"e hükmedeceğini, kendi kurallarını koyacağını önceler. Eserin yetmişli yıllarda yazıldığı göz önüne alınırsa, bir sinema tarihi, bir sinema ansiklopedisi olma özelliği daha anlaşılır olmaktadır.

Özellikle renkli film, perdeye yansıyan renklerin çekiciliği, tüm solukluklarına rağmen François'yı oldukça etkiler ve bunun üzerine kafa yorar: "Renkli filmlerin sübyesinin peliküle nasıl basıldığını görmeye çalışıyordu. Çok zaman, siyah

beyazda olduğu gibi bir değil, iki yüzünde de oluyordu. Korporasyon gazeteleri renkli tekniği üzerine makalelerle doluydu. Her gün yeni bir sistem bulunuyordu. Çıkartma ve ekleme yöntemleri vardı. Bikrom Teknikolor, sonra Trikrom Teknikolor, Gasparkolor vardı; bir de filmin yine siyah-beyaz olduğu, ama gösterirken filtrelerin renk verdiği o garip buluş söz konusuydu" (Grenier 1973:180). Anlatıcı renkli film konusunda teknik bilgi vermekle yetinmez, renkli filmin geleceği ve yaratacağı etkiler konusunda da kehanette bulunur: "Renk! Makine bölmesinden çıkan aydınlık ışık tomarı bütün salon boyunca o renkli bildiriye taşıyıp beyaz perdenin yüzeyine çiziveriyordu. Ne kadar yeni bir şeydi ve çocuksu ruhlar hayranlıkla şaşırmakta ne kadar da haklıydılar! Çok geçmeden dünyayı renk kaplayacaktı. Ama şimdilik yinede küçük öğrencilere kara önlükler giydirilmekteydi. Kırmızı, sarı, mavi, yeşil, turuncuya pek az rastlanıyordu, sanki onları kullanmaktan korkuyormuş gibi, sanki gözlerine sundukları şölen bir günahmış gibi" (Grenier 1973:183).

Romanın önemli pasajlarından birini de anlatıcının Amerikan sineması üzerine düşüncelerini aktardığı bölümdür. Burada aktarılan düşüncelerin güncelliği nedeniyle kendimizi hiçbir zaman tam anlamıyla otuzlu yıllarda hissetmiyor, olaylara ve yorumlara bugünün gözüyle bakıyoruz. Bu açıdan bakıldığında, aktaracağımız metnin güncelliği, Hollywood filmlerinin karşı konulamaz çekiciliği hakkındaki düşünceleri oldukça anlamlıdır: "Tuhaftır, Amerikan filmlerinde yabancı bir ülkeyi dile getirmelerine karşın, yine de onlar gösterilirken daha az yabancılık duyuyordu. ABD gerçi, tiyatrodan gelme güldürüler ve melodramlarla yansımaktaydı. Ama, bütün yakıştırmalarına rağmen, yine de bunların doğal bir yönü vardı. Hollywood yıldızları, bir Gary Cooper, bir Clark Gable, öteden beri gerek bulvar tiyatrolarında, gerekse beyaz perdede Parisli bir burjuvayı ya da bir kızadayı canlandıran üçüncü sınıf bir Fransız oyuncusundan daha da yakındı. Eğer günün birinde bir mucize olurda insan kendisini Amerikan filmlerinin dünyasında buluverirse, ne yabancılık ne de toplum dışına atılmışlık çekecekti. (... Evet bir gün gelirse kendini Amerikan filmlerinin dünyasına buluverirse, Alexandres Ragtime Band'ı söyleyen Alice Faye tarafından karşılanacaktı). Majik Palas'tan uzakta, bambaşka bir hayatın içinde, daha uzun süre, bir sinemanın önünde durmak, afişlere ve resimlere bakmak, gişeden biletini almak, yer gösterici kadının peşinde karanlığa dalmak, bir koltuğa oturmak ve kendisini New York kaldırımlarında, Chicago'nun gökdelenlerinde konuksever çirkinliğinde, dört tane kız kardeşin yaşadığı hoş bir evde güler yüzle karşılanmak için bir bahçe kapısını itivermenin yettiği bir Yeni İngiltere kır evinin önünde buluvermek bir sığınak olacak-

tır"(Grenier 1973:255-6).

Görüldüğü gibi eserde, sinema sanatına ait her şeye, her olguya yer verilmektedir. Bir ailenin dramını anlatmak yazar için sadece bir bahanedir; onun asıl amacı sinemanın dramını, başlangıcından itibaren, tüm çekiciliğine rağmen, bu sanattan karşılaştığı zorlukları, evrimini, hatta dünya sinemalarının (Avrupa ve Amerikan sineması) savaşını anlatabileceği düşle karışık bir tarih yazmaktır.

Eserde, gelecekte bir sinema yönetmeni olmak isteyen François gibi, Ricciotto Canudo tarafından 'Yedinci Sanat' olarak nitelendirilen (Canudo 1968:299) bu sanat dalına gönül veren sinema emekçilerinin mutsuzluklarla dolu hikayelerinin yanında bu düş dünyasından alınmış gerçek bir dramıda buluruz: sessiz sinema döneminin ünlü yıldızı Francis Maréchaux'nun dramı.

Bilindiği gibi, o tarihlerde birçok tanınmış sinemacı, tıpkı Charlie Chaplin gibi, 'sesin' sinemaya girmesiyle birlikte krize girmiş, uzun süre sessiz kalmış, hatta birçokları yok olup gitmiştir. Francis Maréchaux içinde benzeri şeyler olur. "Sesli sinemanın yerleşmesi aktörün sonu olmuş. Kendini uyuşturucu maddelere vermiş. Birkaç defa hüküm giymiş. Varını yoğunu yemiş bitirmiş" (Grenier 1973:277). Ünlü La Flèche'in karısı Bn. La Flèche böyle açıklıyor ünlü aktörün durumunu.

"Makinelere, bobinlere, dişlilere, filmin geçtiği yuvarlak deliğe, aydınlık ışığa, masanın altındaki bobin dizilerine bakıyordu. Belki de bir selüloid parçasıyla bir ampule bağlı olan kendi parlak dönemini düşünüyordu. Ve yine bu selüloid parçası üzerine, sesli bir şerit eklendiği gün doğan felaketini!" (Grenier 1973:245). Evet, bir zamanlar gerçek bir prensesle evli olan, İstanbul'da Dönen Derviş isimli bir film çevirerek 'Dönen Derviş' lakabını alan, sessiz sinemanın yıldızı, Bn.Laurent'in hayran olduğu bu ünlü sinema adamı kaderine boyun eğerek La Flèche'in kendisine verdiği pis bir odada hayalleriyle yaşamaya başlar.

La Flèche'in ona kollarını açmaktaki asıl amacı kendi çıkarı, kazanacağını düşündüğü paralardır. Her ne kadar artık oyunculuk yapmasa bile o çok ünlü, tüm Fransa'nın tanıdığı biridir. François'ında yardımıyla onu yeniden ayağa kaldırıp, Christine'in dansları eşliğinde 'show' yaptırmaktır. Bunu başarır, ancak, kendisi daha ilk şovun takdiminde kriz geçirerek ölür ve ünlü yıldızı yeniden kendi karanlık dünyasına terk eder.

Yazarın Francis Maréchaux karakterini yaratırken kendisine hangi aktörü model aldığını kesin olarak bilmiyoruz. Ancak Fransız edebiyat tarihçisi Jacques Brenner'in bir anısı bize bu konuda

ışık tutuyor. Ünlü eleştirmen, 1938'li yıllarda Vosges'de bir sinema salonunda düzenlenen müzikli bir gösteriye katılır. Gösterinin yıldızı ünlü aktör Henri Garat'dır. Üç müzisyen ve dört kızın eşliğinde eski nakaratlarını söylemektedir. Ancak doğru dürüst ne rol yapmayı, ne de şarkı söylemeyi beceremeyen bahtsız sanatçı o gün orada kalabalığın önünde ölür (Brenner 1978:483). Burada bir kez daha, yazarın kendisine destur edindiği, Francis Scott Fitzgerald'ın ünlü sözünü hatırlıyoruz: "Hayat bir çöküş sürecinden başka bir şey değildir" (7). Yazarın diğer bir çok eserinde de Fitzgerald'ın bu sözünü eserinin merkezine koyduğu görülür. Son kitabı Le Veilleur'de de, yazar işgal yıllarının Paris ve Taşrasında değişik tipler yaratarak insanlar arasındaki bağımlılığı, başarısızlığı ve melankoliyi irdeler. Ona göre, insan hayatı her zaman bir yok oluşun, bir çöküşün başlangıcıdır ve onunla son bulur (ESPACES Juillet-Août/2000).

Gerek Laurent ailesinin, gerek François'nın, gerek La Flèche ve gerekse Francis Maréchaux'nun hayatı, Fitzgerald'ın ünlü sözünün somutlaşarak hayat bulduğu mükemmel birer model oluştururlar.

Gerçekte Grenier'in 1972 yılında Prix Fémina'ya değer görülen bu romanı Fransız edebiyat tarihinde bir 'tektir'. Sadece bir sinema salonunun hikayesine adanmış, her satırında sinema ve sinema dünyasına ait bir şeyler olan, yirminci yüzyılı etkisi altına alan bu görüntü sanatı üzerine yorumların, değerlendirmelerin, tarihi bilgilerin olduğu bir başka romana rastlanmaz. Hiç kuşkusuz, bir çok çağdaş romanda, sinema ve diğer görüntü teknolojileri büyük bir yer tutar; zira, çağımız yazarlarının bir çoğu sinemanın yetim çocuğu olarak büyümüşler, çocukluktan itibaren beyinleri bu düş dünyasına ait görüntülerle şekillenmiştir. Yirminci yüzyıl Fransız edebiyatının en çok okunan yazarlarından biri olan Marguerite Duras bunun en güzel örneğidir. Yazarlık kariyerinin yanında sinema yönetmenliği de yapan yazar, daha küçük yaşlarda, sessiz sinema döneminde bir sinema salonunda piyano çalan annesinin yanında çok sayıda filmi izleme imkânı bulmuştur ve bu görüntüler onun eserlerinde solmuş fotoğrafların renklendirilmesi gibi yavaş yavaş hayat bulurlar (8). Bununla da kalmaz, yazar bir çok eserinde, sinematografik teknikleri bir üslup olarak benimser ve kalemini bir 'alıcı kamera' gibi kullanmaya başlar. Artık onun eserleri okunmaktan çok seyredilmektedir (9).

Benzeri şekilde Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, J.P.Sartre, J.M.G. Le Clézio gibi bir çok çağdaş yazar bu tekniklere başvurarak metinlerini görselleştirmeye çalışırlar. Zira, birçokları gibi, görüntü teknolojilerinin saldırısına uğramış, filmlerle, afişlerle, fotoğraflarla çevrili modern

insanı en iyi bu şekilde anlatabileceklerine inanırlar.

Bu nedenle, yirmili yıllardan itibaren Fransa'da, 'Cinero', 'Roman Cinéoptiques', 'Roman-Cinéma' ve 'Ciné-Roman' gibi bir çok girişim ortaya çıkar, yazarlar ve yayıncılar bu iki türü tek bir potada kaynaştırabilmenin yolunu ararlar. Bu gelişmeler içinde bizim dikkatimizi en çok çeken hiç şüphesiz Alain Robbe-Grillet'in 'Ciné-Roman' anlayışı ve girişimi olmuştur. Zira, bu saydığımız girişimler içinde Robbe-Grillet'in en bilinçli, belli felsefi ve metodolojik yaklaşımlar içerisinde oluşturulmuş eserlerdir. Robbe-Grillet'in 'Ciné-Roman'larıyla Grenier'in eserinin aynı ismi taşıması ayrıca ilgi çekici ve anlamlı bir olaydır. Her iki yazarda da, sinema 'teknigi' ve 'tematigi' edebiyatın kendi kuralları içerisinde yeniden şekillenir, yeni bakış açılarının çıkmasına neden olur. Ancak, Robbe-Grillet'in 'Ciné-Roman'ları şüphesiz Grenier'in Sine Roman'ından büyük farklılıklar taşımaktadır. Grenier, bu eserinde, bir dönem ve o döneme ait daha çok siyah-beyaz ve sessiz filmlerin gösterimini yapan bir sinemanın tüm yönleriyle hikayesini anlatırken, Robbe-Grillet, sinemanın hikayesiyle çok fazla ilgilenmez. Daha çok, Yedinci Sanat olarak nitelendirilen bu sanatın kendi yazma sanatı üzerindeki yansımalarıyla ve bizzat kendi çektiği filmlerle ilgilenir. Onun 'Ciné-Roman'ları daha çok filmlerini tanımlayan bir kılavuz işlevi görürler. Filmleri ise, çoğu zaman bu 'Ciné-Roman'ların ete kemiğe bürünerek görünür bir hal almış şeklidirler.

Robbe-Grillet ciné-roman'larını, bir 'partisyon'un müzikle ilgilenen bir kişiye sağlayacağı faydayla kıyaslayarak (Ricardou 1972:201-2), filmi gören bir okuyucu için "bir yandan, filmin mimarisini yeniden oluşturan 'eksiksiz bir kesim'ine başvurma olasılığı sağlarken, diğer yandan, eleştirel bir gözle filmin yaratılış sürecini, yani, hazırlanışının aralıksız ve çelişkili dönemlerinin bilincine vararak hikayesini takip edebilme yeteneğini" kazandıracağını söyler (Château 1976:322). Bu metinlerin bir diğer faydası da, o kitapları filme aktaracak olan yönetmen açısından aydınlatıcı bir kılavuz rolü oynamasıdır. Robbe-Grillet, L'Immortel ve Marienbad adlı Ciné-romanlarının çekim esnasında Alain Resnais ve kendisi için çok faydalı olduğundan bahseder (Ricardou 1972:202). Yazar, aynı yerde, 'Ciné-Roman'ın filmi görme olasılığı olmayanlar için hazırlanmadığını, tam tersine filmi görecek olanlar ve onu görmek isteyenler için hazırladığını özellikle vurgular. Aynı zamanda filmi daha önce görenler içinse, izledikleri filmin detaylarını, ayrıntılarını görme, filmin gösterimi esnasında kavrayamadıkları yerleri anlama imkanı sağlar (Ricardou 1976:3489). Çalışmamızın başında da vurguladığımız gibi, sinemadan ve diğer görüntü tekno-

lojilerinden etkilenecek bunu gerek biçim gerek içerik olarak eserlerine yansıtan tek insan Alain Robbe-Grillet ve Roger Grenier değil hiç kuşkusuz. Modern yazarların bir çoğu, özellikle Yeni Romancılar bu etkiyi eserlerinde çok daha hissedilir bir şekilde yansıtmışlardır. Örneğin, birçok eleştirmence "sinematografik bir roman" olarak nitelendirilen Yeni Roman anlayışının önemli isimlerinden Claude Simon sinemanın yazarlar üzerindeki bu etkisini şöyle ifade eder: "Sinema hepimiz için, nesnelere (Dünya) hakkında sahip olduğumuz görüşü zenginleştirdi (...). Ve pek doğaldır ki, bu yeni görme tarzı benim eserlerimde de mevcuttur" (aktaran Clerc 1993:143).

Görüldüğü gibi, R.M. Albérés'in tabiriyle "karmaşık ve saplantılı görüntülerle dolu bir dünyaya atılan" (Albérés 1971:142) ve John Barth'in betimlemesiyle "o şeytansı cam ekranın" (Barth 1998:135) neredeyse kölesi durumunda olan modern insanın meydana getireceği sanat eserinde hiç kuşkusuz bu görüntüler değişik şekillerde yansiyacaktır. Yukarıda da belirttiğimiz gibi bunun çok sayıda örneğini vermek mümkündür. Hatta günümüzde, içinde görsel sanatlardan birine, bir fotoğrafa, resme, filme ya da bir afişe gönderme yapmayan, gerek somut gerek soyut duyguların ve olayların anlatımında bunların betimlemesine başvurmayan yazar yok gibidir (10). Özellikle fotoğraf, günümüz edebiyatının hemen her dalında, şiirden romana, öyküden dramaya etkisinin görülmediği bir eser yok gibidir. Hatta bir çok yazar geçmişinden, hatırladığı çağrışımlarını çok güçlü bir şekilde duyumsadığı, siyah beyaz ya da renkli silikleşmiş fotoğrafik görüntüleri kelimeler aracılığıyla yeniden canlandırmakta, onlara renk vermeye, yeniden görünür kılmaya çalışmaktadır (11).

## SONUÇ

Sinematografik etkileneceği açısından bakıldığında, Roger Grenier'in Sine Roman adlı eseri, Fransız edebiyat tarihinde, çağdaş yazarların benzer etkileşiminin izlerini taşıyan eserlerine nazaran çok ayrıcalıklı bir yer işgal etmektedir. Onu diğerlerinden ayıran, her şeyden önce, bütün bir eserin tek bir konuya, sinema konusuna ayrılması ve hikayenin sadece bir sinemanın ve onun çevresinde yer alan sinema adamlarının arasında geçen olaylara, bu 'gösteri sanatının' onların yaşamlarında yol açtığı çalkantılara, inişlere ve çıkışlara adanmasında yatmaktadır. Bu yönüyle Grenier'in eseri, çocukluğundan itibaren sinema gibi görsel sanatların etkisinde kalan yazarların eserlerini oluştururken bu sanatın hafızalarında kalan izlerinin oynadıkları rol konusunda güzel bir model oluşturmaktadır. Yazar eserinde Laurent ve La Flèche ailelerinin dramalarını anlatmaya çalışırken aslında sinema-



nın ilk otuz kırk yılının detaylı bir bilançosunu yapmış, o dönemin Fransa toplumunun bu sanata bakışını, yavaş yavaş gelişmekte olan star sisteminin ve Amerikan sinemasının gerek Fransız toplumu, gerek Fransız sineması üzerine etkilerini açık bir şekilde vermeyi başarmıştır. Bunu yaparken, döneme ait yüzlerce filmin, yıldızın, sinema salonlarının, sinema gazetelerinin bir panoramasını çıkartarak eserine belgesel bir nitelik kazandırmayı da başarmıştır.

Yazar eserinde, dönemin bazı önemli olgularını aktarabilmek için olay örgüsünde bazı hareket noktaları oluşturmuş ve bu noktalardan hareket ederek bütün bir sinema dünyasını, dönemin sinematografik atmosferini yansıtmayı başarmıştır. Romanın belki de asıl kahramanı sayılabilecek Majik Palas adlı sinema salonu, o dönemlerde dünyanın bir çok bölgesinde yaşanan başarısız sinema salonu işletmeciliklerinin, Majik Palas gibi sosyo-ekonomik şartları kaldıramayarak tarihe karışan bir çok başka sinemasının sözcülüğünü yapmaktadır. La Flèche ise, sinema tarihinde örneklerine çok sayıda rastlanabilecek türden, gözü açık, işini bilen, kendi deyimiyle "show business" sayesinde köşeyi dönmeyi arzu eden insanların dramını anlatmaktadır. Ülkemizde de, geçmiş yıllarda, sinema sanatını seven, bu sayede para kazanmak isteyen çok sayıda salon sahibi gerek sinema, gerek toplumsal olgular konusundaki cehaletleri yüzünden çok uzun yıllar direnememişler, ancak çok az bir kısmı bugün ayakta kalabilmiştir.

Grenier'in ünlü kahramanı sinema yıldızı Francis Maréchaux ise, görüntüye ses bandının eklenmesi ve Tolstoy'un deyimiyle bu "büyük sessizlik" (Lotman 1999:15) döneminin sona ermesiyle saltanatını kaybeden çok sayıda tanınmış isim dramını anlatmaktadır okuyucuya. Bustor Keaton ve Charlie Chaplin gibi sessiz sinema döneminin birçok tanınmış yıldızının sinemaya sesin gelişine uzun süre direndikleri bugün herkesçe bilinmektedir.

Eserdeki en dramatik ve dokunaklı rol Laurent'lerin genç oğlu François tarafından oynanmaktadır. Zira, o yazarın eserindeki temsilcisidir ve sessiz sinema döneminin tüm bu acı olaylarının şahididir. Onun duyarlılığı, çevresinde yaşanan sinemayla ilgili her türlü olayı hafızasına silinmeyecek şekilde kaydetmesini sağlar; gelecekte bir yönetmen olacak ve bu görüntülere beyaz perde üzerinde yeniden hayat kazandıracaktır. Tek hayali budur. O kadar çok film seyretmek zorunda kalmıştır ki Majik Palas'ta, kimi zaman o günlerden ve o filmlerden nefret etmesine rağmen düş dünyasından çıkıp gelen hayaletlerden bir türlü kendini kurtaramayacak, her zaman onları peşinde hissedecektir. Üzerinde çalıştığımız Sine Roman adlı bu eser ise, genç

François'nun hayallerinin görüntüler yerine kelimelerle yeniden yaratılmış şeklidir. Bu yönüyle de, sinemanın ve fotoğrafın çağımızın yazarları üzerindeki büyük etkisinin bir belgesi olarak edebiyat tarihindeki yerini alacaktır.

#### NOTLAR

(1) "Kendi görüntülerini (imgelerini) yaratamayan bir toplum kaybolmaya mahkumdur", "Entretien avec J.-C. Carrière", (par Philippe Norurry), Label-France, No:19, Mars-1995, s.13

(2) Ünlü Rus sinema yönetmeni Tarkovski sinema sanatının doğuşunu bu ilk toplu gösterimle birlikte başlatır. Mühürlenmiş Zaman adlı muhteşem eserinde şöyle der: "Film sanatı işte o an doğmuştur. Söz konusu olan yalnızca teknik bir olay ya da görünür dünyayı yansıtmamanın yeni bir biçimi değildir. Hayır, orada o an, estetiğin yeni bir ilkesi doğmaktadır" (Tarkovski 1992: 71).

(3) Bu konuda, Marguerite Duras'ın Pasifik'e Karşı Bir Bent adlı romanındaki, kadın veya erkek, sıkıldıkları, yaşamdan ve insanlardan bunaldıkları zaman kendilerini karanlık sinema salonuna atarak ağlayan ve bu şekilde rahatlamaya çalışan kahramanları Joe ve Suzanne iyi bir örnektir.

(4) Daha fazla bilgi için Bkz. Ahmet Gögercin, La Technique Cinématographique Dans les Romans de Marguerite Duras, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Konya, 2000

(5) Sinemanın modern insan üzerindeki etkisini göstermek açısından ünlü İtalyan yönetmen Fellini'nin bir anısı oldukça anlamlıdır: "Greta Garbo filmleri benim zevkime hiç uymuyordu ama Greta Garbo'yu oldukça sık seyrettim. Annem onun bütün zamanların en iyi oyuncusu olduğunu söyler ve bazen karanlıkta oturup ağlardı. Greta Garbo siyah beyaz filmlerde o kadar beyaz görünüyordu ki, onun bir ruh olabileceği korkusuna kapıldım" (Chandler 1995:33). Fellini'nin bu sözleri, sinemayı bir "hayalet üretim aracı" olarak betimleyen Derrida'nın ne kadar haklı olduğunu gösteriyor.

(6) Bkz. s. 125, 131, 132, 190, 199, 294.

(7) Bkz. [http://www.christicity.com/4daction/web-boutique\\_detail/329](http://www.christicity.com/4daction/web-boutique_detail/329)

(8) Bu konuda daha fazla bilgi için Bkz. Ahmet Gögercin, "Edebiyat - Fotoğraf ilişkisi ve bir örnek roman: Sevgili", Çalı Dergisi, No:43, Ağustos-2000, ss.9-11

(9) Sinemanın Duras'ın bir çok eserinde önemli bir etkisi olmakla beraber, 'Alıcı kamera' tekniği-

nin ve buna bağlı olarak sinematografik çekim açılarının en fazla etkili olduğu eserler La Maladie de la Mort ve L'Homme Atlantique'dir.

(10) Resim ve müziğin önemli bir yer işgal ettiği XIX. yy. eserlerine bir göz atıldığında, bir çoklarında dönemin bu iki önemli sanat dalının önemli bir yer tuttuğu görülür. Burada, Proust gibi bir yazarın eserinde resmin işgal ettiği yeri, ya da Maupassant'ın Ölüm Kadar Zor adlı romanında olduğu gibi, resmin ve ressamların hikayenin temel konusunu oluşturduğunu hatırlatmak yerinde olacaktır.

(11) Örneğin, Helen Humbreys'in Fotoğraftaki Tutku adlı romanında (Oğlak Yay., 2002), 1800'lü yılların ünlü kadın fotoğrafçısı Julia Margaret Cameron'un çektiği soluk kadın fotoğrafları birer birer hayat bulurken, ünlü Amerikalı romancı Paul Auster'in son eseri Yanılsamalar Kitabı'nda (Can yay., 2002), karısıyla iki oğlunu bir uçak kazasında kaybettikten sonra, kendisini alkole vererek yaşayan bir ölüye dönüşen profesör David Zimmer, bir gece televizyon izlerken, sessiz film döneminin komedi oyuncularından Hector Mann üzerine bir belgeye rastlar ve bu belgeseli izledikten sonra hayatı geri dönülemez bir şekilde değişir.

#### KAYNAKLAR

Albérès RM (1971) Bilan Littéraire Du Xxe Siècle, (3e Éd.Revue Et Augm.), Paris, Librairie A.-G.-Nizet.  
Barth J (1998) Gelecek Yüzyılda Roman, Yurdanur Salman (çev), Kitaplık, (31).  
Brenner J (1978) Histoire De La Littérature Française De 1940 À Nos Jours, Paris, Lib. Art-hème, Fayard  
Canudo R (1968) Sinema, Tahsin Saraç (çev), Türk Dili, (Sinema Özel Sayısı), (196)

Carrière J-C, Sinemanın Gizli Dili, Simten Güneş (çev), Der Yayınları, İstanbul, (Basım Tarihi Belirtilmemiş).

Chandler C (1995) Ben Fellini, İlknur İgan (çev), Afa Yayınları, İstanbul.

Château D (1976) La Question Du Sens Dans L'oeuvre d'Alain Robbe-Grillet, in Robbe-Grillet: Analyse, Théorie, Colloque De Cerisy (Sous La Direction De Jean Ricardou), Union Générale d'Éditions, Paris

Clerc J-M (1993), Littérature Et Cinéma, Paris, Eds. Nathan

Duras M (1997) Un Barrage Contre Le Pacifique, Paris, GallimardFolio

Espaces (2000) Juillet-Août, No:229.

Göğercin A (2000a), La Technique Cinématographique Dans Les Romans De Marguerite Duras, Thèse De Doctorat Inédite, Konya.

Göğercin A (2000b), Edebiyat-Fotoğraf İlişkisi ve Bir Örnek Roman: Sevgili, Çalı Derg, (43).

Grenier R (1973) Sine Roman, Nihal Önel (çev), Milliyet Yayınları, İstanbul.

R. ST., Le Veilleur De Roger Grenier, [http://www.christicity.com/4daction/web-boutique\\_detail/329](http://www.christicity.com/4daction/web-boutique_detail/329)

Lotman YM (1999) Sinema Estetiğinin Sorunları, Filmin Semiotiğine Giriş, Oğuz Özügül (çev), Öteki Yayınları, Ankara.

Nourry P (1995) Entretien Avec Jean-Calude Carrière, Label-France, (19).

Ricardou J (1972) Sous La Direction De, Avec Françoise Van Rossum-Guyon, Nouveau Roman: Hier/Aujourd'hui I, Paris, U.G.E.

Ricardou J (1976) (Sous La Direction De), Robbe-Grillet: Analyse, Théorie, Colloque De Cerisy Union Générale d'Éditions, Paris.

Tarkovski A (1992) Mühürlenmiş Zaman, Füsün Ant (çev), Afa Yayınları, İstanbul.

Yalsızuçarlar S (1998) Rüya Sineması, Kırkambar Yayınları, İstanbul. ■