

önemli sinemacıları ayrı başlıklarda inceliyor. Üçüncü bölümle birlikte sinemanın yaratabileceği alana dair birçok örnekle birlikte sinemanın gücüne dair daha çok fikir edinmiş oluyoruz.

Tüm bunlardan yola çıkarak modernist sinemayı ele aldığı son bölüm hakkında yazarın 'muhtemelen en az gelişmiş gelenek' demesi kitabın yazıldığı yıl göz önünde bulundurulduğunda doğru sayılırken, bu geleneğin güncel olarak ele alındığında çok daha ilerileri boyutlarda tartışılıp daha yeni ve farklı örneklerle tartışılabilirdi söz edilebilir. Arnes da bu kitabı günümüzde kaleme alıyor olsaydı bu tarihsel gelişimde bakabileceği daha fazla perspektif bulabilecekti. Günümüzde sürdürülmeye devam eden sinemada gerçeklik tartışmalarında teknolojinin de önemli bir yere sahip olduğu düşünülürse, muhtemelen az gelişmiş olduğu düşünülen geleneğin günümüzde ulaştığı nokta bunun çok ötesinde. Bunun yanı sıra ara ara kesin karşıtlıklar belirlemesi, kategorik problemlere yol açıyor gibi görünse de sıradan ve kronolojik bir sinema tarihi kitabı ya da sanatsal boyutun içine katılmadığı sinemada gerçeklik ile ilgili kitaplara göre çok daha keyifli bir okuma sunuyor. Bunun yanı sıra yer verdiği alt başlıklar ile geniş ve çeşitli bir anlatıma yer vermesi açısından diğer tarihsel inceleme kitaplarından ayrılıyor.

Sinema ve Modernlik – John Orr

İnceleyen: Sarper Bütev

Sinema ve Modernlik

John Orr

Kitabın Özgün Adı: Cinema and Modernity

Çev. Ayşegül Bahçıvan

Bilim ve Sanat Yayınları/Ark, Ankara 1997, 254

ISBN 975 - 7260 - 22 - 3

Orr'un kitabı, sinemada modern duyusunun anlaşılabilmesi için modern filmler hakkında sorulması gereken iki soruyu gündeme getirerek açılıyor: Bazın'ın "Sinema Nedir?" sorusu ve "Sinemada önemli olan nedir?" sorusu. Orr'a göre bu sorular ancak felsefi bir bakış açısına yaslanarak yanıtlanabilir ve modern filmler de ancak felsefi bir içgörü geliştirmekle anlaşılabilir. Bu doğrultuda yazar modern sinemaya ilişkin soruşturmasını Nietzsche, Freud ve Sartre'dan ödünç aldığı güç istemi, bengi dönüş, tekinsiz, yineleme zorunluluğu, düşsel, imgesel ve kötü inanç gibi kavramlarla geliştiriyor.

Orr'a göre "Yenilikçi bir biçim olarak, sinema hem modern sanat yapıtının uzlaşımına hem de modernliğin kendisine meydan okur" (Orr, 1997: 32). Bu anlamda Orr, sinema tarihinde ilki 1914-1925 yıllarını, ikincisi ise 1958-1978 arasını kapsayan iki modern hareketin varlığından söz eder. Orr'a göre 1910'dan sonra yükselen ve sanatın bütün dallarını etkileyen yüksek modernist dalga, araçsal aklın hâkimiyeti altındaki parçalanmış bir dünyada

özne ile nesnenin uyumlaştırılmasına yönelik romantik sanatsal çalışmaların uyum arayışının altını oyan bir hareket olarak ortaya çıkmıştı. Bu doğrultuda sinemadaki ilk modern, romantik dünya görüşünden beslenen ütopyik uyum arayışının bir reddiyesini görüntüleştirmiştir. Bu reddiyenin gücü büyük ölçüde fiziksel gerçekliğin kaydı ve ifşası konusunda kameranın teknik imkânlarının farkında olan ve filmleriyle gerek sağduyusal gerçeklik görüşünü gerekse kamera tarafından yaratılan gerçekliği sorgulayan bir yönetmen kuşağının arayışlarından kaynaklanır. Sinema bu dönemde örneğin Dışavurumcu Alman sinemasında görüldüğü üzere ekonomik çöküşün eşliğinde olan bir toplumda orta sınıfların belirsiz durumlarını yansıtarak genel anlamda Avrupa burjuvazisinin tedirgin ruh halini ortaya sermiş, böylelikle burjuva kültürüne karşı yapılan muhalefetin ana mecralarından biri olmuştur.

Orr, bu doğrultuda ilerleyerek Batı modernliğiyle ilişkisi içinde 1958-1978 arasındaki bir süreçte sinemadaki bu ilk modernini yineleyen neo-modern bir dönüşümün gerçekleştiğini öne sürer. Zira Orr'a göre sinemadaki yüksek modernizm ile neo-modernizmi birleştiren ana unsur her iki hareketin de Avrupa'daki üst sınıfların yaşamlarını sorgulamasıdır: "Bunlar metanetin değil zayıflığın, özgüvenin değil endişenin, düşmanlarına ve belirsizliklerine karşın varlığını sürdürebilmiş bir sınıfın tedirgin edici imgeleriydi" (Orr, 1997: 19). Bu anlamda 1960'ların modern filmlerindeki imgeler, Soğuk Savaşın tehdidi altındaki bir dünyada manevi birikimini harcayan Avrupa burjuvazisinin tükenişini ortaya koymaktadır.

Orr, sinemadaki ikinci modernini adlandırırken "postmodern" yerine neo-modern terimini yeğlemesini ise Nietzsche'nin bencidönüş kuramına başvurarak açıklar. Zira Orr'a göre eğer modernizm "Batı toplumlarının yaşadığı modernliğin eleştirel ve yıkıcı bir yorumu"ndan başka bir şey değilse, aynı tavrın 1914-1925 yılları arasındaki yüksek modernizmin ayırt edici vasıflarından biri olduğu düşünülebilir ve bu anlamda Avrupa sinemasının gerçek anlamıyla modern harekete ulaştığı 1958-1978 arasındaki 20 yıllık dönem aslında geçmişteki yüksek modernizme bir geri dönüş olarak yorumlanabilir. İkinci olarak bu dönemde 1960'lara kadar hâkim olan Hollywood orjinli klasik anlatı sinemasından bir kopuşta gerçekleşmiştir. Bu anlamda da sinemadaki ikinci modern, ilk modernist dönemin bir yinelemesini ifade etmektedir. Çünkü Orr için, Hollywood'un klasik anlatısından farklı olan bir sinematik anlayış örneğin bir Eisenstein, Murnau, Lang ve Bunuel'in filmlerinde görülebileceği gibi modern sinemaya içkindir ve "postmodern"e özgü olarak anılan pastiş, bilinçli anlatı, oyun oynama, çokdeğerlilik gibi biçim ve anlatı özellikleri yüksek modernist sanatta da görüldüğü için aslında "postmodern" değil "neo-modern" buluşlar olarak değerlendirilmelidir. Öte yandan Orr'un bu yorumu tartışmaya açıktır. Nitekim Andras Kovacs sinema ile modernizm arasındaki ilişkileri soruşturduğu *Modernizmi Seyretmek* adlı kitabında sinemadaki ilk modernin Hollywood'un klasik anlatısına karşı bir hareket olarak değerlendirilemeyeceğini ileri sürmüştür:

1920'lerin başında film eleştirisinde 'gerçek' sinemanın nasıl olması gerektiğiyle ilgili net düşünceler ve bununla beraber Avrupa filmlerinin bir tür teatral 'sanatsal' kitlesel üretiminin kapsamlı bir eleştirisi ortaya çıktı. 1920'lerde erken modernizmin ortaya çıkışındaki başlıca unsur henüz kural haline gelmeye başlayan anlatı standartlarına karşı

eleştirel bir tepki değildi. Hatta erken modern sinemanın bazı kuramcıları ve eleştirmenleri Amerikan sinemasının gerçekçi, doğrusal ve devamlılığı dayalı anlatısını taklit etmeyi düşündüler. Erken Fransız modernizminin önde gelen kişisi Delluc 1921'de 'Hollywood kuralına' karşı çıkmak şöyle dursun, gerçek film dramasının Amerikan sineması tarafından yaratıldığını yazdı ve Fransızlara bu tarz film-yapımını izlemeleri çağrısında bulundu. Benzer biçimde Sovyet yönetmen Dziga Vertov 'Alman-Rus' teatral tarzını eleştirdi ve dinamikleri, hızları ve yakın-çekimleri kullanmaları nedeniyle Amerikan anlatı filmlerini övdü. 1950'lerde geç modernizmin ortaya çıkışı modern Avrupalı yönetmenlerin klasik Amerikan sinemasıyla aynı ilişkisine tanıklık etti. Cahiers du cinéma'nın Yeni Dalga eleştirmenleri genelde Hollywood filmlerine ya da anlatısına değil, ama Truffaut'nun deyişiyle "Fransız sinemasındaki belirli bir eğilime" saldırdılar. Tıpkı yaklaşık otuz yıl öncesi gibi, aksiyon-merkezli Hollywood anlatısı, Avrupa burjuva orta-sınıf dram türünün klasik anlatı kurallarından çok 19. yüzyıl burjuva tiyatrosuyla ilişkili olan 'ölü klasisizminin' aksine, geç modern sinema için önemli bir esin kaynağıydı" (Kovacs, 2010: 16).

Dolayısıyla Orr'un aksine Kovacs 1920'lerin sinemasal modernizminin, yönetmenlerin "sinemanın sanatsal gelenekleri üzerine düşünmesi" gibi bir fikirden türetilmeyeceği görüşündedir. Aslında Orr ilk modernizm ile neo-modernizmin tam anlamıyla örtüşmediğini söyleyerek ilk yorumunu yumuşatan bir adım atmıştır. Çünkü "Birincisi; savaş ve çöküntülerle dolu bir çağda, büyüyen devrim tehdidini oluşturan avantgard bir kültürden doğmuştur. Buna karşın neo-modern sinema, liberal güce eski konumunun, yargılanmaksızın, büyük ölçüde iade edildiği Soğuk Savaş'ın sinemasıdır" (Orr, 1997: 20). İkinci olarak neo-modern filmler burjuva yaşamının eleştirel bir ifşasını yapmakla kalmaz, aynı zamanda ilk modernizmden devraldığı bir kalıt olan, kamera tarafından yaratılan gerçeklik algılamalarını sorgulama pratiğini çok daha ötelere taşır: "Film çekmek ve kamera önünde rol yapmak birbirleriyle ve genel insan eylemiyle bütünleyici ilişkileri olan konumlanma biçimleridir. Neo-modern sinema bu süreç üzerinde düşünümsel olarak oynar ve bu oynama sırasında bütün kültürel göstergelerimizin zayıflığını vurgular" (Orr, 1997:24). Dolayısıyla düşünümsellik fikri, Orr'un genel iddiasıyla çelişik görünen bir saptama olarak ilk modernizmi karakterize eden bir özellikten ziyade, neo-modernizmi karakterize etmektedir.

Orr'a göre neo-modernler mutlak kabul edilen değerlerde yaşanan bir krizin ifadesi olarak ortaya çıkan modernlerin yaşadığı hiçlik duygusuyla benzer bir ruh halini paylaşır. Bu durum neo-modernlerin filmlerinde bir yandan kendini keşfetme arayışının diğer yandan ise bu keşfin imkânsızlığının paradoksal doğasını açığa çıkarır. Bu durum aynı zamanda romantizmin kahraman imgesini tersyüz etmeyi de gerektirir. Çünkü modern sinema maddi zenginliğine rağmen manevi bakımdan tükenmiş olan burjuvazinin sahil olmayan yaşamını görüntülediği ölçüde antikahramanların imgelerine yer vermek durumunda kalmıştır. Antikahraman olarak burjuvaziye duyulan ilgi, faşizmin başarısızlığının ardından, burjuvazinin yeniden güç kazandığı Soğuk Savaş döneminde yeniden canlanmıştır: "Bu dönemde yeni sinemacıların ilgisi burjuvazinin günlük varoluşuna yönelikti; ama bu ilginin nedeni bu varoluşun kahramanca ve düşsel olmasında değil, zayıf ve basmakalıp olmasında yatıyordu (Orr, 1997: 30). Neo-modern sinema, nükleer tehdit altındaki bir dünyada tam da

bu monotonlaşmış günlük yaşayışının ardındaki dile getirilmeyen korkuları ve müphem duyguları ifşa ederek bastırılmış acıları görüntüleştirebilir ve böylelikle Batı'nın geleceğine ilişkin karanlık bir tablo sunar. Orr bu yordama serinkanlı vahiy adını vermektedir:

Serinkanlı vahyin suskun niteliği, kitlesel yıkımcılığın artık hızla küresel bir soykırıma gebe olduğu nükleer bir çağın ürünüdür. Genellikle bu dolaylı bir tepkidir. Sorunla doğrudan başa çıkmaktansa, sonuçlarını araştırmayı yeğler. Savaş sonrası Avrupasının çöküntü ve yalnızlık duygusunun yerini yeniden kurulmuş bir dünya almıştır. Durgunluğu ve yalıtıcı sakinliğiyle, yaşam tekinsizce devam etmektedir" (Orr, 1997: 35).

Yaşam gerçekten de tekinsizdir çünkü insanlık, Resnais'in *Hiroshima Mon Amour* filminde olduğu gibi bir yandan İkinci Dünya savaşının yarattığı ruhsal tahribat diğer yandan nükleer tehdidin yarattığı "kurtuluş vaat etmeyen gelecek duygusu"yla kuşatılmıştır. Orr, bir yandan bu duygunun Bunuel, Resnais, Visconti, Fellini, Antonioni, Truffaut, Rohmer, Godard, Bergman, Wenders, Herzog gibi yönetmenler üzerinden Avrupa sanat sinemasında nasıl bir yankı bulduğunu araştırır; diğer yandan A.B.D uyruklu yönetmenlerin Avrupa sinemasındaki neo-modern tavrı özellikle melodram kodlarına yaslanarak Hollywood'un türsel uzlaşmaları içinde nasıl yeniden üretmiş olduklarına ilişkin çözümlemeler de bulunur. Orr, bu yüzden sinemadaki modernizmlerin metinlerarası bir nitelik taşıdığını vurgulayarak, ulusal sinemaların birbirinden yalıtık biçimde değerlendirilemeyeceğini ileri sürer.

Orr, neo-modern sinemanın Brechtçilik sonrası olduğundan hareketle bu filmlerde izleyicilerin çeşitli yöntemler kullanılarak görüntüye yabancılaştırıldığı fikri üzerinde durur. Herşeyden önce, Deleuze'ün zaman imge sinemasına ilişkin olarak vurguladığı gibi modern anlatıda çekimler arasında ya da nedenle eylem arasında rasyonel bağlantılar yoktur. Bu nedenle filmdeki anlam izleyicinin çözmek zorunda olduğu bir muammaya dönüşür. Bu doğrultuda Orr, Sontag'a atıfla neomodern sinemanın en cesur yönetmeni olarak gördüğü Godard'ın filmlerinde anlatı boyunca izleyiciye aktarılan düşüncelerin anlamın ifşasından çok anlatıyı kırmak için tasarlanmış olan biçimsel öğeler olduğuna dikkat çeker:

Uzun çekimler, atlamalar, el kameraları, çizgiyi geçmeler, ileriye sıçrayışlar, kameraya hitap etmeler, belirsiz flashback'ler ve tekrarlanan çekimler... Bunların tümü klasik anlatıyı biçimsel olarak dönüştürmüştür. Ne A bout de souffle ne de L'avventura olayları uzlaşmsal bir biçimde anlatır. Zaten ikisi de geleneksel olaylar anlatmaz. Bunun yerine izleyicilerin görüntüye, burjuva kahramanların burjuva geleneklerine yabancılaşmaları üzerinde durur. Bu tür yabancılaştırma efektleri güçlü bir şekilde Brechtçilik sonrası dönem aittir. Sınıf egemenliğinin zayıflıkları hakkındaki görüşlerimizi geliştirirler, fakat öğretici yol göstericiler olmaksızın bizi onları yargılamaya zorlarlar. Film kahramanları artık eskisi gibi Hollywood melodramlarının yıldızları değildir. Hollywood, izleyicilerden yıldızlarının tanrısal bedenleriyle bütünleşmelerini ister; neo-modernler ise izleyiciyi, görüntünün "insanın yer değiştirmesi"ne dair sunduğu biçimleri görmeye davet eder. Seyircileri dram kişilerini tanımlamaya değil, olayları yargılamaya zorlar. Yer değiştirmiş görüntü burjuvazinin masumiyetini elinden alır. Yabancılaşma etkisi onu evrenin ahlaki merkezinden uzaklaştırır (Orr, 1997: 81).

Dolayısıyla Orr'a göre gerek 1910'ların yüksek modernizminin bir parçası olan modern sinema gerekse iki dünya savaşı sonrasında Avrupalı bilinçte yarattığı ruhsal tahribatla Soğuk Savaş döneminin burjuvazinin gelecek vizyonunda yarattığı tekinsiz duygunun distopik bir ifadesine dönüşen neo-modern sinema, Burjuva kültürünün eleştirel bir mesafeye çekilerek yargılanmasını, modernliğin başarı ya da başarısızlıklarının yeniden değerlendirilmesi görüntüleştirilmiştir. Bu anlamda sinemadaki modernizmler, Nietzsche'nin tüm değerlerin gözden geçirilmesi dediği entelektüel projeye ilişki içinde kültürel eleştirinin bir parçası olarak düşünülmelidir.

Orr, kitabının sonraki bölümlerinde Sartre'ın imgesel üzerine yazdığı denemesinden hareket ederek sinematografik imgenin ontolojisine ilişkin bir düşünüm geliştirir. Sartre'a göre şeyler ile şeylerin imgeleri varlık kipi olarak başka türden varoluşlara sahiptir. Ancak Batı metafiziği ya da ontolojisi fiziksel varolan ile imgeyi sanki bu ikisi aynı varlık düzlemindeymiş gibi birbiriyile özdeş kılmıştır. Bu temel yanılgı imgenin şeye ilişkin bir başka şey olduğu ve bu şeyin de, Husserl'e dek bir şeyin bilinci, yani belirli bir bilinç türü olduğunun iskanmasına neden olmuştur (Sartre, 2006). Bu bağlamda Sartre'a göre varoluşta algıda mevcut olmayan fakat imgelemede bulunan bir şeyler vardır (Orr, 1997: 117). Dolayısıyla imgede algının gerçek nesnesi ile imgelemin gerçekdışı nesnesi içiçe geçer. Bu içiçe geçmişlik hali, yani gerçek ile gerçekdışı olanın biraradalığı modern sinematografik imgenin en önemli özelliklerinden birisidir. Sinematografik görüntü ne şeylerin katıksız bir temsilidir ne de tamamen düşsel bir inşadır:

Bu bağlamda modern film, görüntünün yer değiştirmesini teknik olarak kullanımında zaman zaman bilinçli olmakla beraber, düşününsel (reflexive) olmaya eğilimlidir. Filmde herhangi bir görüntü, ister algılayan özne için mevcut gerçeğin bilinciyle ilgili olsun, ister imgelemin bir yere yerleştirdiği olmayan bir görüntü olsun, yine de doğrudandır. Görüntülerin, gerçek ve gerçekdışı nesnelere varlıksal eşitliği, bilinci taklit eder, fakat aynı zamanda, imgesel olanı doğrudan görüntü olarak yeniden yapılandırarak ya da gerçeküstü veya düşsel etkilerle tam tersini yaparak, yeni görmenin değişkinliğini kullanarak algısal olanı imgesel göstererek bilinci yıkıma uğratar. Böylece, Sartre'cı ayrımı tamamen tanır, fakat yine de onu allak bullak eder. İmgesel olan açık şekilde gerçek değildir, ancak yine de film anlatısında gerçeğin kendisi kadar doğrudan olabilir. Modern film bu belirsizlik üzerinde, sürekli farklı biçimlerde oynar durur. Doğrudan görüntünün sorgulanabilir olduğunu bilir. Aynı zamanda hayali olanın gerçeğin peşini bırakmadığının da farkındadır (Orr, 1997: 118).

Orr'un gerçek ile gerçekdışının neo-modern filmlerde aldığı görünüm üzerine yaptığı bu belirlemeler büyük ölçüde, Deleuze'ün "zaman imge"sine ilişkin geliştirdiği fikirlerden kaynaklanır. Ancak Orr, "zaman imgesi"nin Amerikan tarzı "hareket imge"sinden kopuşunu neo-modern sinemanın oluşumunu sağlayan önemli dönüşümlerden biri olarak görse de, Deleuze'ün yorumunun mekânın kullanımını ikincil bir role indirgemesinden ötürü tamamen sahiplenmez. Orr, Deleuze'ün yorumuna alternatif olarak "zaman-mekân" yer değiştirmesi imgesinin neo-modern sinemayı karakterize ettiğini vurgular. Zaman-mekân imgesi, gerçek ile düşsel, anımsanan ile hayal edileni birleştirir. Orr'un, Sartreci imgeselin yeri dediği çerçeve dışı yalnızca görüleni değil, görülmeyeni de filmin anlam tabakasına dâhil edilerek mevcut

olanla namevcut olanın sürekli olarak birbirlerini olumsuzladıkları düşünömsel bir alan oluşturur. Zaman imgesi, Deleuze'ün söylediği gibi gerek zamansal gerekse topografik açıdan birbirinden kopuk olan yerleri geçmiş, şimdi ve gelecekte oluşan tek bir zaman düzlemi içinde bir araya getirerek mekân algısını anakronik bir duygulam düzlemi (süre) içinde yeniden düzenler. Zaman imgesinde mekân fiziksel varlığından ziyade hafızanın uzaysallaştığı bir zaman boyutu olarak yer alır. Oysaki Orr "zaman-mekân" imgesiyle, mekân ile zaman arasındaki ilişkinin değerlendirilmesinde, özellikle Antonioni filmlerinden hareketle mekânın ikincilleştirilmesine karşı çıkar.

Sonuç olarak Orr, gerek modern ve gerekse neo-modern filmlerin en temelde Nietzscheci bir kültürel eleştirinin parçası olduğuna dair bir içgörü geliştirirken, neo-modern filmlerin burjuva kültürüne karşı bir saldırıdan ziyade bu kültürün altında yatan şüphe ve korkuların ifşa edilmesi olarak okunması önerisini getirmiştir.

Kaynakça

- Kovacs, Andras B. (2010), *Modernizmi Seyretmek*, Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
Orr, John (1997), *Sinema ve Modernlik*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları/Ark.
Sartre, Jean P. (2006), *İmgelem*, İstanbul: İthaki Yayınları.