

## SUNUŞ

### André Bazin: “*Politique des Auteurs* Üzerine”

Ahmet Gürata

*Cahiers du cinéma* dergisinin kurucularından eleştirmen ve sinema kuramcısı André Bazin, 1958’de 40 yaşında lösemiden öldüğünde, ardında çoğu dergi sayfalarında kalmış yüzlerce yazı bırakmıştı. Bu yazılardan bir bölümü, Bazin’in ölümünün ardından, *Qu’est-ce que le cinéma?* (Sinema Nedir?) başlığıyla 1958-62 yılları arasında dört cilt olarak basıldı. Yaklaşık 2,600 makale arasından yapılan bu küçük seçki bile, onu sinema araştırmalarının en yetkin ve ufuk açıcı öncülerinden biri konumuna yerleştirmeye yetti.

Bugün Fransızca ve İngilizce farklı antolojilerde Bazin yazılarının ancak %10’luk bir dilimi okuyucuyla buluşmuş durumda. Son yıllarda André Bazin’e yönelik artan ilgiye karşın, sinemanın bu çok yönlü kuramcısı halen keşfedilmeyi bekliyor. Ancak Bazin’le ilgili yeni çalışmaların ve çevirilerin yolda olduğu söylenebilir. Birkaç yıl önce İngilizce yayınlanan ve telif haklarıyla ilgili sorunlar nedeniyle ancak Kanada’da dağıtılabilen yeni *What is Cinema?* çevirisi de bunun bir habercisi.

Türkiye’deki Bazin çevirilerinin tarihçesine baktığımızda ise, ilginç bir durumla karşılaşyoruz. Geçtiğimiz günlerde yitirdiğimiz değerli sinema tarihçisi ve eleştirmeni Nijat Özön’ün dört ciltlik Bazin antolojisinden yaptığı *Çağdaş Sinemanın Sorunları* başlıklı derleme 1966’da yayınlanır. Bu derlemede sırasıyla Bazin’in şu önemli yazıları yer alır: “Çağımızın Dili”, “Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi”, “Sinema Dilinin Evrimi”, “William Wyler ya da Sahne Düzeninin Jansenisti”, “Arı Olmayan Bir Sinema İçin (Uyarılmanın Savunması)”, “Sinema Gerçekçiliği ve İtalyan Kurtuluş Okulu” ve “Sinema Eleştirmesi Üzerine Düşünceler”.

Özön’ün çevirisinde yer alan bazı önemli makaleleri içermeyen, çevirideki hata ve eksikleri nedeniyle de çokça eleştirilen Hugh Gray’in İngilizce çevirisinin ilk cildi ise bundan ancak bir yıl sonra 1967’de (ikinci cildi 1971’de) basılır. Özön, editörlüğünü üstlendiği *Türk Dili* dergisinin Sinema Özel Sayısı’nda (1968) bu çevirilere “Görüntü Simgeçiliği”ni de ekler. Bütün bu çeviriler ve yayıncılık etkinliği, o yıllarda Türkiye’deki sinema tartışmalarının görece olarak ne derece zengin olduğunu bize gösterir. Ancak, bu değerli çabaların devamı gelmez. Son yıllarda İngilizce’den yapılan *Sinema Nedir?*, *Orson Welles* ve *Bir Charlie Chaplin Kitabı* gibi örneklerle ne yazık ki gereken özenden yoksundur.

*sinecine* olarak, Bazin’le ilgili bu keşif ve tartışma sürecine bir katkıda bulunma umuduyla yazarın daha önce Türkçede yayınlanmamış “*Politique des auteurs* Üzerine” başlıklı makalesine yer vermek istedik. Keyifle okumanız ve tartışmanız dileğiyle.



## “Politique des Auteurs Üzerine”\*

•••

André Bazin

Çeviri

Adem Yeşilyurt\*\*

Goethe? Shakespeare? Üzerine adlarını yazdıkları her şeyin iyi olduğu farz edilmekte ve insanlar onların yüzlerine gözlerine bulaştırdıkları, en saçma küçük şeylerde bile bir güzellik bulmak için kafa yormaktalar. Hâlbuki Goethe, Shakespeare, Beethoven, Michelangelo gibi bütün muazzam yetenekler sadece güzel işler değil; vasatın altında, açıkça berbat şeyler de ortaya koydular (Tolstoy, *Diary 1895-99*).

Vazifemin güçlüklerle dolu olduğunun farkındayım. *Cahiers du Cinéma*'nın *politique des auteurs*'ü uyguladığı kabul edilmekte. Muhtemelen bu görüş, yayımlanan makalelerin tamamına bakılarak doğrulanamaz. Fakat özellikle son iki yıldır yayımlanan makalelerin çoğunluğu için doğrudur. Aksi yönde birkaç ufak delil parçasına vurgu yapmak ve dergimizin yavan eleştirilerin zararsız bir derlemesi olduğunu iddia etmek boş ve riyakâr bir çaba olurdu.

Yine de, okuyucularımız, bu eleştirel bakış açısının *Cahiers*'ye düzenli yazarlar tarafından —alenen ya da zımnen— aynı hevesle benimsenmediğini ve hayranlığımızda, daha doğrusu hayranlığımızın derecesinde ciddi farklar olabildiğini fark etmiş olmalılar. Hal böyleyken, aramızda en hevesli olanın

---

\* Bazin, A. (1957). De la politique des auteurs. *Cahiers du Cinéma* 70, Nisan. İngilizce'ye çeviren P. Graham, *Cahiers du Cinema, The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave* içinde, der. J. Hillier (1985), s. 248-259, Cambridge, Massachusetts: Harvard University. İngilizce metinden çevrilmiştir. Çeviri esnasında metnin İngilizce çevirisinde Fransızca olarak kullanılan *Politique des auteurs (auteur politikası)* gibi kavramlar aynen korunmuştur. Makalenin kaynak gösterme biçimi, *sinecine*'nin formatına uygun olarak değiştirilmiştir (ç.n.).

\*\* ODTÜ, Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü Arş. Gör.

neredeysse her zaman galip geldiği doğrudur. Eric Rohmer *Cahiers* 63'te bir okuyucuya verdiği yanıtta tam da bu noktaya parmak basmaktaydı: "Önemli bir film üzerine fikirlerimiz değişiklik gösterdiğinde, genellikle onu en çok beğenenin hakkında yazmasına müsaade etmeyi tercih ediyoruz" (Rohmer, 1956). Sonuçta, doğru veya yanlış, favori yönetmenlerinde aynı özgül niteliklerin tezahürünü gördükleri için *politique des auteurs*'ün en sıkı takipçileri kazançlı çıkıyor. Bu yüzden *Cahiers*'nin sayfalarında yazılanlara dayanarak, Hitchcock, Renoir, Rossellini, Lang, Hawks veya Nicholas Ray'i asla kötü bir film yapamayacak, adeta şaşmaz yönetmenler olarak kabul edebiliriz.

Bir yanlış anlaşılmayı baştan önlemek isterim. *Politique des auteurs*'ün sağlam temellendirilmiş olduğuna, ancak bunun derginin genel politikasıyla katiyen uzlaşmadığına ikna olmuş meslektaşlarımla hemfikir değilim. Filmler veya yönetmenler hakkında görüş farklılıklarımız ne olursa olsun, müşterek olarak hoşlandıklarımız ve hoşlanmadıklarımız bizi birbirimize bağlayacak kadar çok ve bir o kadar da güçlü. Sinemada *auteur*'ün rolünü sözgelimi François Truffaut veya Eric Rohmer ile aynı şekilde görmesem de, bu benim *auteur* kavramına belli bir noktaya kadar inanmamı ve tutkulu sevdalarını her zaman paylaşmasam da, onlarla hemfikir olmamı engellemez. Benim savunulabilir bulduğum filmlere saldırgan bir şekilde tepki verdikleri durumlarda daha gönülsüzce düşerim ben de o sevdaya —ve tam da böyle yapmamın sebebi eserin yönetmeni aştığını keşfetmemdir (onlarsa hassas bir çelişki olarak addettikleri bu olgunun doğruluğundan şüphe etmekte). Başka bir deyişle, hemen hemen tek farkımız eser ile yönetmeni arasındaki ilişkiyle alakalıdır. İrdelenen filmin nitelikleri hakkında her zaman aynı fikirde olmasam da, meslektaşlarımdan birisi falanca yönetmeni destekliyor diye asla üzülmemişimdir. Son olarak, gördüğüm kadarıyla *politique des auteurs*, yandaşlarının birtakım hatalar yapmasına yol açsa da, eleştiriler karşısında onları temize çıkarmak söz konusu olduğunda topyekûn çıkarımları itibariyle hayli verimlidir. Bu hatalar dolayısıyla *politique des auteurs* savunucularına saldırmak için kullanılan argümanlar, beni onları savunmak zorunda bırakmıştır.

Bu sebeple üzerinde durmak istediğim, "yanlış nüans algısı" olarak ciddi bir aktarım hatası olmadığını düşündüğüm şey, bir aile kavgasının sınırları içerisindedir. Çıkış noktam, arkadaşım Jean Domarchi tarafından, Vincente Minnelli'nin Van Gogh'un hikâyesinden esinlendiği *Lust for Life* (1956) filmi üzerine kaleme alınan makaledir (Domarchi, 1957). Domarchi'nin övgüsü gayet yerinde ve makuldü, fakat böylesi bir makalenin sadece bir ay evvel Eric Rohmer'in (1957) John Huston'ı yok etmesine izin vermiş olan bir dergide yayınlanmaması gerektiği kafama dank etti. Sonrakinin acımasız sertliği ve öncekinin müsamahakâr hayranlığı, ancak Minnelli'nin Domarchi'nin favorilerinden birisi ve Huston'ın *Cahiers* *auteur*ü olmadığı gerçeği ile açıklanabilir. Bu yandaşlık, bizi Vincente Minnelli'nin kişisel yeteneğinin izin verdiği ölçüde Amerikan kültürünün bazı yönlerini gösterdiği filmi desteklemeye sevk ettiği için, belli bir noktaya kadar iyi bir şeydir. Domarchi'ye, *French Cancan*'ın (1954) yönetmeni Jean Renoir'ı, kendi Van Gogh projesinden vazgeçmeye zorlayan *Lust for Life*'in yönetmeni Minnelli için feda etmesi gerektiğini söyleyerek onu bir çelişkiye sürükleyebilirim. Domarchi

Renoir'ın Van Gogh'unun *politique des auteurs*'e Minnelli'nin bir filminden daha fazla prestij getirmeyeceğini iddia edebilir miydi? İhtiyaç duyulan, bir ressamın evladydı ve elimizde ise filme çekilmiş baletlerin yönetmeni vardı!

Fakat durum ne olursa olsun, bu örnek sadece bir mazerettir. Çoğu zaman varsayımın naifliğini saklamaktan tamamen aciz argümanların kurnazlığından huzursuzluk duymuşumdur. Oysaki önemsiz bir B tipi yapımdan pekâlâ planlı ve iyi tasarlanmış bir filmin niyet ve tutarlılığını çıkarabilirim.

Ve tabii ki yönetmen ve filmlerinin özdeş olduğunu ifade ettiğiniz sürece, en kötü film daima yaratıcısının zihninde olduğundan, minör filmlerden söz edemeyiz. Yine de meselenin ardında yatan gerçeklerin neler olduğunu görelim. Bunu yapmak için, tam olarak başladığımız yere geri dönmeliyiz.

Kuşkusuz, *politique des auteurs* bireysel sanatlarda yaygın olarak kabul gören bir fikrin sinemaya uygulanmasıdır. François Truffaut, Giraudoux'nun şu sözlerini alıntulamaktan hoşlanır: "Eser yoktur, sadece *auteur* vardır" —bana sınırlı bir öneme sahip gibi görünen tartışmalı bir nükte. Bu cümlenin tersten kurulmuş hali sınav sorusu gibi de düşünülebilir. Mevzu bahis iki formül, La Rochefoucauld ve Chamfort'un özdeyişleri gibi, hakikat ve yanılğı paylarını basitçe tersine çevirirdi. Eric Rohmer de, sanatta geriye kalanın eserler değil, *auteurler* olduğunu ifade etmektedir (daha doğrusu ileri sürmektedir); sinemateklerin programları da bu önemli hakikati destekler gibi görünmektedir.

Fakat Rohmer'in argümanının Giraudoux'nun aforizması kadar başarılı olmadığı not düşülmelidir; çünkü geriye *auteurler* kalacaksa bu, tam da bir bütün olarak ürünler bunu gerektirdiği için olmayacak. Aksinin doğru olduğunu kanıtlayan örnekler de vardır. Voltaire'in adı kaynakçasından daha önemli olabilir, ama bütünsel olarak düşündüğümüzde *Dictionnaire philosophique*'in (*Felsefe Sözlüğü*, 1764), belli bir düşünme ve yazma tarzı olarak Voltairreci akıl kadar önemli olmadığını görürüz. Fakat bugün malum ilkeyi ve örneği nerede bulmalıyız? Çok sayıda ve acımasız yazıya konu olmuş tiyatro eserlerinde mi? Yoksa kısa hikâyelerinin ince cildinde mi? Hem Beaumarchais ne olacak? *La Mère Coupable*'a (*Suçlu Anne*, 1792) mı bakmamız gerek?

Her halükarda, mademki o dönemin yazarları kendi istekleriyle eserlerini sahiplenmemekte ve bazen niteliğini bir iltifat olarak gördükleri hicivlere bahis olmayı bile umursamamaktaydılar, o halde değerlerinin göreceliğinden haberdar olduklarını söyleyebiliriz. Onlar için, önemli olan neredeyse tek şey —kendilerinin veya bir başkasının olsun— eserin kendisiydi. Nihayetinde *auteur* kavramının yasal olarak belirginleşmesi Beaumarchais ile onun imtiyazı, görev ve sorumlulukları altında ancak 18. yüzyılın sonunda olmuştur. Elbette tarihsel ve toplumsal olumsuzlukları göz önünde bulunduruyorum. Siyasi ve ahlaki sansür, anonimliği bazen kaçınılmaz ve daima mazur görülebilir hale getirmişti. Ancak, muhakkak ki Fransız Direnişi yazılarının anonimliği yazarının asaletini ve sorumluluğunu hiçbir suretle azaltmamıştır. Kopyacılık ve intihalin hakikaten failin ehliyetini kaldıran profesyonel bir ihlal olarak görülmeye başlaması ancak 19. yüzyıldadır.

Aynısı resim için de doğrudur. Bugünlerde herhangi bir eski boya sıçraması, ölçülerine ve imzasının şöhretine göre değerlendirilebiliyor olsa da,

önceleri eserin kendi nesnel niteliği daha fazla itibar görmekteydi. Bunun kanıtı birçok eski resmin tasdik edilmesindeki zorlukta bulunabilir. Atölyeden çıkan yalnızca bir talebin eseri olabilir ve öyle ya da böyle şu anda hiçbir şey kanıtlayamayız. Eğer daha da geriye gidilecek olursa, bir sanatçının değil, bir sanatın; bir insanın değil, bir toplumun ürünleri olarak bize kalan anonim eserler de hesaba katılmalıdır.

Nasıl çürütüleceğimi görebiliyorum. Cehaletimizi somut bir biçimde ifade etmemeliyiz, ya da bırakalım bir gerçekliğin içinde belirginleşsin. Bütün bu sanat yapıtlarının, *Milo Venusü*'nün, yanı sıra Negro maskesinin, aslında bir *auteur*ü vardı. Bütün modern tarih bilimi boşlukları doldurmak ve bu sanat yapıtlarına isimlerini vermek eğilimi içindedir. Fakat onlara hayran olmanın ve keyif almanın öncesinde böylesi malumatlı eklere gerçekten ihtiyaç var mıdır? Muhtemel eleştirel boyutlardan bir tanesi de biyografik eleştiridir —insanlar hâlâ Shakespeare veya Molière'in kimliğini tartışıyorlar.

Lakin işte mesele tam da bu! İnsanlar tartışıyorlar. Demek oluyor ki, kimlikleri tamamen kayıtsız kalınan bir mesele değil. Batı sanatının daha fazla kişiselleştirmeye doğru evrimi, bu bireyselleştirme nihai bir yetkinlik olarak kaldığı ve kültürü tanımlamaya kalkışmadığı sürece, kesinlikle ileriye doğru bir adım olarak, kültürün geliştirilmesi olarak görülmelidir. Bu noktada, okulda öğrendiğimiz, tartışmasız kabul edilen yaygın kanıyı hatırlamalıyız: Birey toplumu aşar, fakat toplum da her şeyden evvel onun içerisindedir. Bu yüzden yaratıcılık ve yeteneğin tam bir eleştirisi, büyük ölçüde onu belirleyen toplumsal belirlenimciliği, koşulların tarihsel birleşimini ve teknik arka planı hesaba katmadan yapılamaz. Sanat yapıtının anonimliğinin, esere dair kavrayışımızı belli belirsiz etkileyen bir engel olmasının sebebi budur. Her hâlıkarda, yaratıcı sorunun mahiyeti söz konusu sanat dalına, benimsenen tarza ve sosyolojik bağlama bağlıdır. Negro sanatı anonim kalmaktan zarar görmez —tabii ki onu dünyaya getiren toplumlar hakkında çok az şey bilmemizin bir talihsizlik olmasına rağmen.

Ne var ki, *The Man Who Knew Too Much* (*Çok Şey Bilen Adam*, Alfred Hitchcock, 1956), *Europa 51* (*1951 Avrupası*, Roberto Rossellini, 1952) ve *Bigger Than Life* (*Tehlikeli Arzular*, Nicholas Ray, 1956) filmleri Picasso'nun, Matisse'in ve Singier'nin resimleriyle çağdaştır. Buna bağlı olarak onlarda bireyselleşmenin aynı derecesi görülmeli midir? Ben öyle sanmıyorum.

Bir başka yaygın kanıyı daha mazur görürseniz, sinemanın popüler ve de endüstriyel bir sanat olduğu gerçeğiyle devam etmek isterim. Varoluşu için gerekli olan bu koşullar hiçbir şekilde mimarlıkta olduğundan daha fazla bir engeller toplamı oluşturmazlar, bilakis dikkate alınması gereken olumlu ve olumsuz koşulların bir grubunu temsil ederler. Ve bu, bilhassa *politique des auteurs* kuramcılarının hayran olduğu Amerikan sineması için doğrudur. Hollywood'u dünyadaki diğer örneklerinden çok daha iyi yapan sadece belli yönetmenlerin niteliği değil, aynı zamanda bir geleneğin canlılığı ve belli bir noktaya kadar mükemmelliğidir de. Hollywood'un üstünlüğü tesadüfî bir şekilde tekniktir; daha ziyade üretiminin sosyolojik bir yaklaşımla incelenmesi ve daha sonra tanımlanması gereken Amerikan sinematik dehasıyla ilgilidir. Amerikan sineması olağanüstü yetkin bir şekilde Amerikan toplumunu tam da

kendini görmek istediği şekilde, ama asla basit bir tatmin ve kaçış hareketi gibi pasif olarak değil, dinamik olarak, başka bir deyişle, bu toplumun inşasına kendi tasarrufundaki araçlarla katılarak gösterebilmektedir. Amerikan sinemasında bu kadar takdire şayan olan kendiliğinden olamamasıdır. Serbest girişimin ve kapitalizmin bir meyvesi olmakla beraber —ve onların aktif ve hâlâ sadece sanal kusurlarını koruyarak— Amerikan toplumunun çelişkilerini dahi tasvir etmekten çekinmediği için bir bakıma en doğru ve en gerçekçi sinemadır. Etkili ve detaylı olarak hazırladığı incelemesinde bu noktayı açıkça gösteren Domarchi (1956), bu argümanı geliştirmekten beni kendi eliyle muaf tutmaktadır.

Fakat bunu her yönetmenin bu güçlü dalga tarafından silip süpürülmesi takip eder, yönetmenin sanatsal rotası doğal olarak akımlara göre şekillenmek zorundadır —onu hayalinin götürdüğü bir gölün sakin sularında yelken açıyormuş gibi değildir.

Aslında bireysel sanatsal disiplinlerin büyük kısmı için de yaratıcılığın özgür ve bağımsız olduğu söylenemez. Ve eğer deha tartışmasız kişisel yeteneklerin, perilerin bir armağanının ve tarihte bir momentin belirli bir birleşimi değilse, nedir? Deha bir hidrojen bombasıdır. Uranyumun bölünmesi hidrojen bağlarının birleşimini tetikler. Ancak bir bireyin yalnız başına dağılmasından, bu dağılmanın onu kuşatan sanat üzerinde yankıları olmadığı sürece, bir güneş doğamaz. Rimbaud'nun yaşamının paradoksundaki gibi. Onun romantik başarıları saman alevi gibi bir anda parlayıp sönmüş ve maceracı Rimbaud bir yıldız gibi gitgide uzaklaşmıştı, hâlâ coşkulu olsa da yok olmaya doğru ilerleyerek. Muhtemelen Rimbaud zerre kadar değişmedi. Ancak bütün bir literatürü küllere çeviren alevleri beslemek için geriye adeta hiçbir şey kalmamıştı. Genel olarak, büyük sanatın döngülerindeki bu yanmanın ritmi çoğunlukla bir insanın ömründen daha uzundur. Literatürün adımları yüzyıllarla ölçülür. Dehanınsa ondan sonra geleni önceden gösterdiği söylenir. Bu sadece diyalektik olarak doğrudur. Çünkü her çağın tanımlamak, reddetmek ve kendini aşmak için ihtiyacı olan dehalara sahip olduğu söylenebilir. Sonuçta, Voltaire Racine'in halefi olduğu düşünüldüğünde korkunç bir oyun yazarıydı ve kıssayı 18. yüzyılı mahvedecek fikirler için bir vasıta yaptığında dehanın hikâye anlatıcısı oldu.

Sebepleri neredeyse tamamıyla sanat sosyolojisinde bulunan mutlak hataların örneklerini kullanmaya gerek bile kalmadan, yalnızca yaratıcı psikoloji aracılığıyla en iyi yazarlarda bile kolayca birçok derme çatmalık bulunabilir. La *Legende des Siècles* (*Yüzyılların Efsanesi*, Victor Hugo, 1859) ile karşılaştırıldığında *Notre-Dame-de-Paris* (*Notre Dame'in Kamburu*, Victor Hugo, 1862) gayet hafife alınır, *Salammbo* (Gustave Flaubert, 1862) ise *Madame Bovary*'ye (Gustave Flaubert, 1856) veya *Corydon* (*Corydon: Sapık Sevgi*, André Gide, 1924) ve *Journal des Faux-Monnayeurs*'e (André Gide, 1926) eşit sayılmaz. Bu örnekler üzerinden münakaşa etmenin hiçbir anlamı yoktur, daima herkesin zevkine uyan birileri olacaktır. Muhakkak ki, hata yapmaya karşı, ancak ilahi öznelilikler olan bir çeşit sanatsal şaşmazlık veya bağımsızlık ile karıştırmadan, yeteneğin devamlılığı kabul edilebilir. Fakat Sartre'in hali hazırda göstermiş olduğu üzere, tanrı bir sanatçı değildir! Bütün psikolojik olasılıkları dikkate alarak yaratıcı insana ilhamın bitmez tükenmez bir

zenginliği atfedilecekse, bu ilhamın, sonuçlarını sinema için resimde veya edebiyatta olduğundan bin kat daha şüpheli yapan belirli koşulların bütün karmaşıklığı ile daima karşı karşıya kaldığının kabul edilmesi gerekir.

Tersine, başka bakımlardan vasat olan yönetmenlerin yapıtları arasında saman alevi gibi parlayıp sönen başarıları olmaması —ve bazen de olması— için bir sebep yoktur. Yetenek ve çevre arasında istikrarsız bir dengenin olduğu koşulların şanslı bir birleşiminin sonuçları, işte bu geçici ihtiyaşlar kişisel yaratıcı nitelikler hakkındaki bu kadar şeyi kanıtlamaz; ne var ki, onlar diğerlerine göre tabiatıyla daha önemsiz değildirler —ve muhtemelen eleştiriler resmin altındaki imzayı okuyarak başlamasaydı böyle görünmeyeceklerdi.

Bu durumda, edebiyat için doğru olan, sahneye en son çıkan sanat olması sebebiyle diğer sanat dallarıyla ortak olan evrimsel faktörleri hızlandıran ve çoğaltan sinema için çok daha doğrudur. Gösterinin (ilkel ama daha önemsiz olmayan) en kaba halleriyle başlayan sinema, elli yıl içerisinde oyun veya roman ile aynı mesafeyi almalıydı ve çoğunlukla onlarla aynı düzeyde olmayı başardı. Sinemanın teknik gelişimi, yine bu dönem içerisinde, benzer bir süreçte herhangi bir geleneksel sanatla karşılaştırlamayacak türdendi (belki bir başka endüstriyel sanat olan mimarlık hariç). Bu koşullar altında, dehanın kendisini on kat daha hızlı tüketmesi ve beceri kaybından dem vurmeyen bir yönetmenin dalga tarafından silinip süpürülmesine bir son verebilmesi pek de şaşırtıcı değildir. Stroheim, Abel Gance ve Orson Welles vakalarında olan buydu. Artık tuhaf bir olguyu fark etmeye, yeterli bir bakış açısı ile görmeye başlıyoruz: Bir yönetmen kendi yaşamı içerisinde müteakip dalga tarafından yeniden su üstüne çıkarılabilir. Bu, bugünlerde modernlikleri çok daha aşıkâr olan Abel Gance ve Stroheim için doğrudur. Bunun sadece onların *auteur* vasıflarını kanıtlamaya yarayacağının tamamen farkındayım, ama yine de geçici düşüşleri, kapitalizmin çelişkileri veya üreticilerin ahmaklığı aracılığıyla bütünüyle makul gösterilemez. Nispet duygusu korunursa, sinemada dehaların başına gelenin, 18. yüzyılın ortasında yüz yirmi yıllık Racine yazmaları olarak Racineci oyunların başına gelenin aynısı olduğu görülür. Onun trajedisi Voltaire'inkinden daha mı iyiydi? Cevap hiçbir şekilde kesin değildir; ancak ben öyle olmadıklarına bahse girerim.

Haklı olarak Chaplin, Renoir veya Clair işaret edilebilir. Fakat her biri, deha ile çok da ilgili olmayan ve onların film üretiminin açmazlarına uyum sağlamalarını sağlayan başka yeteneklerle bahşedilmişlerdi. Elbette Chaplin'in durumu şahsına münhasırdır, aynı anda *auteur* ve de üretici olarak, hem sinemaya hem de evrimine muktedir olabildiştir.

Buradan da anlaşıldığı gibi, yaratıcılık psikolojisinin en temel kurallarına göre, dehanın nesnel faktörlerinin kendilerini, sinemada diğer sanatlarda olduğundan çok daha kuvvetli biçimde değiştirmesi yüzünden, sinema ile yönetmen arasında seri bir uyumsuzluk ortaya çıkabilir ve sonuçta bu, ansızın filmlerinin niteliğini etkileyebilir. Tabii ki *Confidential Report*'a (*Mr. Arkadin*, Orson Welles, 1955) hayranım ve *Citizen Kane*'de (*Yurttaş Kane*, Orson Welles, 1941) gördüğüm niteliklerin aynısını onda da görebiliyorum. Lakin *Citizen Kane* Amerikan sinemasında yeni bir çığır açmışken, *Confidential Report* sadece ikincil derecede öneme sahip bir filmidir.



Hiç olmazsa bu iddia üzerinde biraz duralım —öyle hissediyorum ki konunun özüne inmemize imkân verebilir. *Politique des auteurs*'ün destekçilerinin *Confidential Report*'un *Citizen Kane*'den değersiz bir film olduğuna hemfikir olmayı reddetmekle (Rohmer, Temmuz 1956) yetineceklerini sanmıyorum; aksini iddia etmeye de hevesli olacakları gibi, bunu nasıl yapacaklarını gayet iyi görebiliyorum. *Confidential Report*, Welles'in altıncı filmi olduğu için, hâlihazırda belli ölçüde aşama kaydettiği varsayılabilir. 1953, Welles'in sadece 1941'deki halinden ve sanatından daha deneyimli olduğu sene değildir. Keza Hollywood'da elde edebildiği özgürlük ne kadar ihtişamlı olsa da, *Citizen Kane*'in belli dereceye kadar bir RKO ürünü olarak kalmasını engelleyemez. Film muhteşem teknisyenlerin işbirliği ve onların takdire şayan teknik aygıtları olmadan asla gün yüzü göremezdi. Sadece bir tanesine değinmek gerekirse, Gregg Toland nihai sonuç için ufak bir sorumludan çok daha fazlasıydı. Öte yandan, *Confidential Report* bütünüyle Welles'in yapıtıdır. Daha kişisel olduğu ve Welles yaşlandıkça kişiliği sadece olgunlaştığı için, aksi kanıtlanabilene kadar, *a priori* üstün bir film olarak görülmelidir.

Bu soru söz konusu olduğu sürece, ancak aslında yaşın bir yönetmenin yeteneğini azaltmadığını ifade eden ve genç veya olgun bir yönetmenin yapıtlarını daima yaşlı bir adamın filmlerine üstün gören tehlikeli önyargıya şiddetle tepki gösteren genç delifışeklerimle aynı fikirde olabilirim. *Monsieur Verdoux*'nun (*Mösyö Verdoux*, Charlie Chaplin, 1947) *The Gold Rush*'ı (*Altına Hücum*, Charlie Chaplin, 1925) yakalayamadığı söylenmekte; insanlar *La Règle du Jeu*'nün (*Oyunun Kuralı*, Jean Renoir, 1939) eski güzel günlerini özlediklerini söyleyerek *The River* (*Nehir*, Jean Renoir, 1951) ile *Carrose d'Or* (Jean Renoir, 1952) üzerine eleştiri getirmekteler. Eric Rohmer buna mükemmel bir cevap bulmuştur: "Bildğim kadarıyla sanat tarihi, kariyerinin sonunda gerçek bir düşüş dönemi geçiren hakiki bir dehanın örneğini sunmaz; bu bizi hantal ve sıkıcı görünenin altındaki, Titian, Rembrandt, Matisse veya Bonnard gibi ressamların, Beethoven ve Stravinsky gibi bestecilerin nihai tutumlarının ayırıcı özelliği olan gösterişsizlik tutkusunun belirtilerini saptamamız için teşvik etmelidir..." (*Cahiers 8*, "Amerikalı Renoir"). Yönetmenlerin, diğer sanatçıların muaf olduğu ihtiyarlığın kurbanları olduklarına ne tür bir abes ayrımcılık karar vermiştir? İstisnai bunaklık vakaları aynen devam etmektedir, fakat kimi zaman farz edildiğinden çok daha nadirdirler. Baudelaire kötürümleştğinde ve kendisini ifade etmek için "*cré nom*" kalıbından başka bir ifade kullanamaz hale geldiğinde,<sup>1</sup> daha mı az Baudelairedi? Robert Mallet bize felce karşı mücadele eden, Joyce'u Fransızca'ya çeviren Valéry Larbaud'un yirmi yıllık bir sessizlik ve hareketsizlikten sonra nasıl olup da yirmi basit sözcükle bir kelime dağarcığı geliştirmeyi başardığının hikâyesini anlatır. O, bu sözcüklerle hâlâ daha olağanüstü edebi düşünceler ortaya koyabiliyordu. Doğrusunu isterseniz, değinilebilecek birkaç istisna da sadece kuralı ispatlamaya yarar. Büyük bir yetenek olgunlaşır, ama yaşlanmaz. Bu sanatsal psikolojinin sinemada da geçerli olmaması için bir sebep yoktur. Zımnî olarak ihtiyarlık

<sup>1</sup> Baudelaire, merkezi sinir sistemi bozukluğu sebebiyle konuşma yetisini kaybettiğinde, kullanabildiği yegâne sözcükler, o zamanlarda "Allah kahretsin" anlamında kullanılan "Sacré nom de Dieu" deyiminin kısaltması olan bu iki sözcüktü (ç.n.).

önermesine dayanan eleştirilerin tutulacak bir yanı olamaz. Bilakis belirtilmesi gereken karşıt varsayımdır: Bir düşünüş fark edebilmenin mümkün olduğunu düşündüğümüzde, ilhamın yoksullaşması uzak bir ihtimal olduğu için, kusurlu olanın kendi eleştirel tutumumuz olduğunu söylemeliyiz. Bu bakış açısından, *politique des auteurs*'ün yönelimi gayet bereketlidir ve ben savaştıkları peşin hükümlerin naifliğine, hatta budalalığına karşı onların tarafını tutacağım.

Ne var ki, bunu hep akılda tutarak, bazı su götürmez "ustaların" geçici bir düşüşten veya güçlerinde bir kayıptan muzdarip olduklarının da kabul edilmesi gerekir. Zannediyorum bu makalede hâlihazırda söylemiş olduklarım bunun sebebine işaret edebilir. Söz konusu dram insanın yaşlanmasına değil, sinemanınkine bağlıdır: Onunla yaşlanmasını bilmeyenler gelişimi karşısında geride kalırlar. Bu, tam bir felakete yol açan bir dizi hatanın, dünün dehasının bir embesil haline geldiğini düşünmeye gerek kalmadan mümkün olmasının sebebidir. Bu yaratıcının öznel ilhamı ile sinemanın nesnel durumu arasındaki çarpışmanın görünümü üzerine bir sorundur yine ve bu *politique des auteurs*'ün görmeyi reddettiği şeydir. Onu destekleyenler için *Confidential Report*'un *Citizen Kane*'den daha önemli bir film olmasının sebebi, onda açıklanabilir bir şekilde daha çok Orson Welles görmeleridir. Başka bir deyişle, bütün istedikleri "auteur + konu = eser" denkleminde konunun değerini sıfıra indirirken *auteur*ü elde tutmaktır. Aralarından bazıları bana, diğer koşullar sabitken *auteur* söz konusu olduğu sürece, iyi bir konunun kötü olandan doğal olarak daha iyi olduğunu teslim eder gibi davranacaklar, fakat açık sözlü ve gözü kara olanlar bunun, yerden göğe kadar, senaryonun bayağılığının yazarın kişisel katkısına daha fazla yer açtığı küçük B filmlerini tercih ediyorlarmış gibi görüldüğünü kabul edeceklerdir.

Şüphesiz ki *auteur* kavramının kendisi hakkında sorgulanacağım. Aslına bakarsanız, az evvel kullandığım denklemin okulda öğrenilen biçim ve içerik arasındaki ayırım kadar yapay olduğunu kabul ediyorum. *Politique des auteurs*'den yararlanmak için öncelikle ona layık olunmalıdır ve aslında bu eleştiri okulu, hakiki *auteur*ler ile yetenekli olsalar bile sıradan yönetmenleri ayırt ettiği iddiasındadır: Nicholas Ray bir *auteur*dür, Huston ise yalnızca bir yönetmen olarak kabul edilmelidir; Bresson ve Rossellini *auteur*dür, Clement ise sadece büyük bir yönetmendir ve benzeri. Dolayısıyla, eser sahibinin bu kavranışı ile *auteur*/konu ayrımı uyumlu değildir, zira bir yönetmenin malzemesini ne kadar iyi kullandığını değerlendirmekten ziyade onun *auteur*lerin güzide topluluğuna girmeye layık olup olmadığını bulmak daha önemlidir. En azından belli bir noktaya kadar, *auteur* kendisine tabidir; senaryo ne olursa olsun, o hep aynı hikâyeyi anlatır veya "hikâye" kelimesinin kafa karıştırıcı olması ihtimaline karşı, tutumunu değiştirmedeği gibi, eylemler ve karakterler üzerinde aynı ahlaki yargıları devam ettirdiğini söyleyelim. Jacques Rivette *auteur*ün birinci ağızdan konuşan bir kimse olduğunu söylemişti. Yerinde bir tanım, biz de kullanalım.

*Politique des auteurs* kısaca, sanatsal eserdeki kişisel faktörü başvuru ölçütü olarak seçmekten ve daha sonra devam edeceğini, hatta bir filmde diğerine ilerleyeceğini kabul etmekten ibarettir. Bu denemeden kaçan bazı saygın nitelikli filmler bulunmaktadır, fakat bunlar, senaryonun aleladelğine

rağmen, *auteur*ün şahsi damgasının inceden inceye sezildiği filmlerden sistemli bir şekilde daha değersiz görüleceklerdir.

Niyetim asla bu eğilimin olumlu tutumunu ve yönetsel niteliklerini inkâr etmek değil. O, her şeyden evvel, sinemayı yetişkin bir sanat olarak ele alma ve film eleştirilerinin çoğunluğu üzerinde hüküm süren izlenimci göreceliğe karşı tepki verme hünerine sahiptir. Eleştirmenin bir yönetmenin üretimini her yeni filmiyle tekrar gözden geçirmeyi aşikâr veya kabul edilmiş bir hak iddia etmesinin, *Übü*'yü<sup>2</sup> hatırlatan bir küstahlığı olduğunu kabul ediyorum. İnsan olanın bunu yapmaya yardım edemeyeceğini ve bir filmle temas halindeyken kişisel olarak hissedilen hoş ya da nahoş duyguların, asıl eleştiri fikrinden tamamıyla vazgeçmek dışında, başlangıç noktası olarak da alınabileceğini kabul etmeye oldukça istekliyim. Tabii ilk izlenimlerin yerli yerinde kalmaları koşuluyla. Onları göz önünde bulundurmalıyız, fakat bir temel olarak kullanmamalıyız. Başka bir ifadeyle, her eleştirel hareket söz konusu film için bir değer ölçüğüne atıfta bulunmalıdır, fakat bu kıstas basitçe bir zekâ meselesi değildir; birisinin yargılarının kesinliği aynı zamanda, hatta belki de diğer her şeyden evvel (kelimenin kronolojik manasıyla) film boyunca deneyimlediği genel bir izlenimden kaynaklanmaktadır. İki simetrik sapkınlık olduğunu hissediyorum; (a) her amaca uygun eleştirel bir ölçütü filme nesnel olarak uygulamak ve (b) basitçe memnuniyetini veya bezginliğini bildirmeyi yeterli olarak görmek. İlki üslubun rolünü yadsır, ikincisi ise eleştirmenin üslubunun eserin sahibininkinden üstün olduğunu varsayar. Kayıtsızlık veya haddini bilmezlik!

*Politique des auteurs*'ün beğendiğim yanı izlenimci yaklaşımın en iyi tarafını elinde tutarken ona karşı tepki koymasıdır. Aslında önerdiği değer ölçüleri ideolojik değildir. Başlangıç noktası büyük oranda üslup ve duyarlıktan oluşan bir minnettarlıktır. Konuyu veya tekniğin niteliklerini tümüyle bir kenara bırakırsak, böylesi bir sanatçının katkısını, yani tarzın ardındaki ismi fark etmesi gerekir. Lakin bu ayırım yapıldığında, bu tip bir eleştiri filmi bir *auteur*ün imzasını taşıması sebebiyle daha analizin başında otomatik olarak iyi farz ettiği için sorunu halledilmiş saymaya mahkûmdur. Ve bu yüzden filme uygulanan ölçüt, yönetmenin önceki filmlerinden çıkarılan estetik tasvirdir. Bu, yönetmenin *auteur* statüsüne terfisi hakkında yanlış bir şey olmadıkça kabul edilebilir. Zira nesnel olarak baktığımızda, birisinin kendi eleştirel zekâsından ziyade sanatçının dehasına inanmak daha emniyetlidir. Ve bu *politique des auteurs*'ün "beğeni eleştirisi" ile aynı hizaya geldiği yerdir; diğer bir deyişle, bir deha ile uğraşırken, sanat yapıtındaki sözüm ona zayıflığın onun henüz anlamayı beceremediği bir güzellikten başka bir şey olmadığını varsaymak daima iyi bir yöntemdir. Fakat gösterdiğim gibi bu, edebiyat gibi geleneksel olarak bireysel olan sanatlarda bile sınırları olan bir yöntemdir. Bu sınırlar, tarihsel ve sosyolojik çapraz akımların saymakla bitmediği sinemada ise daha da çoktur. *Politique des auteurs* B filmlerine böylesi bir değer atfederek, *a contrario* olarak bu bağımlılığı tanıy ve onaylar.

<sup>2</sup> Alfred Jarry'nin *Ubu Roi* (1896) oyununun ana karakterinin adı. Türkçesi için bkz. *Kral Übü* (2004, Mitos) (ç.n.).

Başka bir nokta, *politique des auteurs*'ün kıstaslarını belirlemek çok zor olduğu için bütünün bir hayli sakıncalı olmasıdır. *Cahiers*'deki en iyi yazarlarımızın üç ya da dört yıldır çalışmalarına rağmen henüz teorinin ana gövdesini üretememeleri kayda değerdir. Rivette'in Hawks'a nasıl hayran kalmamız gerektiğini önerdiğini unutmamız da mümkün değildir: "Ekandaki belirtiler Hawks'un dehasının kanıtıdır: Onun *Monkey Business*'ının mükemmel bir film olduğunu anlamak için sadece izlemeniz yeterlidir. Bazı insanlar bunu kabul etmeyi reddediyorlar, oysa onlar kanıtlarla ikna olmayı reddetmektedirler. Kabul etmemelerinin başka bir sebebi olamaz..." (Rivette, 1953). Malum tehlikeyi görebilirsiniz: estetik bir kişilik kültürü.

Hâlbuki en azından *politique des auteurs*'ün, adımlarına nasıl dikkat etmesi gerektiğini bilen tecrübeli insanlar tarafından icra edildiği kadarıyla, asıl mesele bu değildir. Bana en ciddi gelen olumsuz tarafıdır. Hiçbir şekilde övgüyü hak etmeyen bir filmi övmek yersizdir, lakin değerli bir filmin, yönetmenin o ana kadar iyi bir film çekmediği gerekçesiyle reddedilmesinden daha fazla riskli değildir. *Politique des auteurs*'ün en iyi savunucularının fırsat bulduklarında filizlenmekte olan bir yeteneği keşfettiklerini ve desteklediklerini yadsımıyorum. Fakat filmde ortak bir birikimden gelen, tıpkı düpedüz iğrenç olabileceği gibi bazen bütünüyle beğenilebilecek bir eseri, sistematik olarak küçük görmekteler. Bu suretle popüler Amerikan kültürünün belli bir türü Minnelli'nin *Lust for Life*'inin temelinde yatmaktadır, ancak daha doğal başka bir kültür tipi ise Amerikan komedisinin, Western'in ve gangster filminin kökenidir. Ve her zaman seyircisiyle fevkalade sıkı bir uyum içinde olan sanatsal bir gelişmeyle sonuçlanan etkisi, bu sinemasal türlere kuvvet ve zenginliklerini verdiği için faydalıdır. Bu yüzden *Cahiers*'de Anthony Mann'ın bir Western'inin eleştirisi (Anthony Mann'ın Westernlerini seviyorum elbette!) (Bazin, 1956), senaryo, oyunculuk ve yönetimdeki bir dizi uyuşma açısından sanki bir Western değilmiş gibi okunabilir. Bir film dergisinde böyle alelade ayrıntıların atlanmasına izin verilebildiğini gayet iyi biliyorum. Fakat bunlar güya bahsedilmesi saçma olan bir hayli tuhaf zorunluluklarmışçasına tercihen örtbas edildiklerine göre, en azından ima edilmeliler. Her halükarda, henüz kabul görmemiş bir yönetmen tarafından çekilen bir Western'i yumurta gibi dolgun ve pürüzsüz olsa bile küçük göreceklere veya lütufta bulunarak ele alacaklardır. Peki, Ford'un sanatının karakterleri ve durumları mutlak bir kusursuzluk derecesine getirmesiyle (Bazin, 1955) ortaya çıkan *Stagecoach* (*Posta Arabası*, 1939), son derece klasik bir Western değilse nedir? Sansür Komitesi üyesiyken az çok anonim ve alışılmadık, fakat türün geleneklerinin muhteşem bilgisini sergileyen ve başından sonuna kadar biçime saygı duyan takdire şayan bazı Western'ler de görmüştüm.

Paradoksal olarak, *politique des auteurs*'ü destekleyenler üretim kısıtlamalarının başka herhangi bir yerden daha ağır olduğu Amerikan sinemasına hayran kalmaktalar. Yönetmene en geniş teknik imkânların sağlandığı yerin bu ülke olduğu da doğrudur. Yine de biri diğerini dengelemez. Bununla birlikte, göstergelerinin nasıl saptanacağı bilindiği sürece Hollywood'da özgürlüğün söylenildiğinden daha fazla olduğunu özellikle kabul ediyorum ve türlerin geleneğinin yaratıcı özgürlük için bir harekât üssü olduğunu söyleyecek kadar ileri gideceğim. Amerikan sineması klasik bir

sanattır, fakat öyleyse neden ondaki en takdire şayan olana, başka bir deyişle sadece şu veya bu yönetmenin yeteneğine değil, sistemin dehasına, daima dinç olan geleneğin zenginliğine ve yeni unsurlarla temasa geçtiği vakit —kanıta gerek varsa, *An American in Paris* (*Paris'te Bir Amerikalı*, Vincente Minnelli, 1951), *The Seven Year Itch* (*Yaz Bekârı*, Billy Wilder, 1955) ve *Bus Stop* (*Otobüs Durağı*, Joshua Logan, 1956) gibi filmlerle kanıtlanan— verimliliğine hayran kalmayalım? Doğru, Logan bir *auteur* olarak, en azından bir *auteur* adayını olarak değerlendirilebilecek kadar şanslıdır. Fakat öte yandan, *Picnic* (*Piknik*, Joshua Logan, 1955) veya *Bus Stop* iyi eleştiriler aldığında yapılan övgüler bana temel nokta gibi gelen yere, yani toplumsal hakikate gitmiyor. Oysa elbette kendi kendine yeterli olan bir amaç halinde sunulmasa da, savaş öncesi Amerika'nın Amerikan komedisine dâhil edildiği gibi sinemasal anlatının biçimine dâhil edilen odur.

Bitirirken: Bana öyle geliyor ki, tam da gerçek sanatsal üretimin sinemada başka her yerde olduğundan daha belirsiz ve kırılğan olduğu için, *politique des auteurs* sinemanın diğer sanatlardan daha fazlasına ihtiyacı olduğunu asıl önemli hakikat olarak taşıyor ve savunuyor. Fakat onun ayrıcalıklı icrası bir başka tehlikeye yol açmakta: *auteur*ün övgüsü uğruna filmin yadsınması. Bu sebeple, vasat *auteur*lerin tesadüfen takdire şayan filmler yapabildiğini ve tam tersine bir dehanın da aynı derecede tesadüfî bir kırsırlığa kurban gidebildiğini göstermeye çalıştım. Bu kullanışlı ve verimli yaklaşımın, tartışmalı değeri bir tarafa, bir filme sanat yapıtı niteliği kazandıracak olan sinemasal olguya dair diğer yaklaşımlarla tamamlanması ihtiyacını hissediyorum. Bu *auteur*ün rolünü inkâr etmenin gerekli olduğu anlamına gelmez; özünde, bir isim olarak eksik bir kavramdan başka bir şey olmayan *auteure* sıfatını iade etmek demektir. *Auteur*, evet, ama neyin *auteurü*?

## Kaynakça

- Bazin, A. (1955). Evolution du Western. *Cahiers* 54, 22-6.
- Bazin, A. (1956). Beauté d'un Western (on Mann's *The Man from Laramie*). *Cahiers* 55, 33-6.
- Domarchi, J. (1956). Le Fer dans la Plaie. *Cahiers* 63, 18-28.
- Domarchi, J. (1957). Monsieur Vincent. *Cahiers* 68, 44-6.
- Rivette, J. (1953). Génie de Howard Hawks. *Cahiers* 23, 16-23.
- Rohmer, E. (1956). Les Lecteurs des *Cahiers* et la Politique des Auteurs. *Cahiers* 63, 54-8.
- Rohmer, E. (Temmuz 1956). Une Fable du XXe Siècle (on *Confidential Report*). *Cahiers* 61, 37-40.
- Rohmer, E. (1957). Leçon d'un échec: A propos de Moby Dick. *Cahiers* 67, 23-8.