

109595-2

Œiir-SiNEMA iLiŒKisi
Hakan SAVAŒ
(Yüksek Lisans Tezi)

**T.C.
ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ,**

ŞİİR-SİNEMA İLİŞKİSİ

**(Yüksek Lisans Tezi)
Hakan SAVAŞ**

Danışman: Prof. Dr. Cevat ÇAPAN

Eskişehir - 1995

ÖZET

Bir yanda, yüzyılını henüz bütünlemiş, her gün yeni gelişimlere açık, genç bir sanat; Sinema, diğer yanda insanın binlerce yıllık deneyimine tanık, köklü bir geçmişi ve geleneği olan bir başka sanat; şiir...

Ancak Baudelaire ile başlayan Modern Şiirin görkemli tarihi sanıldığı kadar eski değil. Modern şiir ve sinema birlikte doğan, gelişen, büyüyen sanatlar... İkisi de aynı kundağın; "Asri Zamanlar"ın çocuğu.

Şiir, sinemanın icadından önce, diğer sanat dallarını; resmi, müziği, mimariyi, yontuyu yoğun olarak etkilemiş, onlara yol gösterici olmuş bir sanat. Şimdi onun son yârî sinema... 19. yüzyılda modern şiir geleneği, 20. yüzyıla geçişte çağdaş şiirde yaşanan gelişimler, ağırlığını, etkisini belki de en fazla sinema üzerinde duyurmuş. Öte yandan sinema dili de şiiri etkilemiş, ona yeni anlatım olanakları sunmuş... Herşeyden önce, "imge", yani şiir ile sinema arasındaki köprü, ortak payda, bu iki sanatı böylesine birbirine yaklaştırmaya, kaynaştırmaya yetiyor.

Bu çalışma, modern şiirin başlangıcından çağdaş şiirin gelişimine uzanan çizgide, şiir dilinin sinema üzerindeki etkilerini araştırmaya yönelik olduğu kadar, sinemanın şiir dilini nasıl etkilediğini, ona ne tür olanaklar sunduğunu araştırmaya yöneliktir.

Vasili Kandinski'nin de belirttiği gibi, bu gün sanatlar, birbirlerine son derece yakınlaşmış bulunuyorlar. Bu yakınlaşma sonucunda da anlaşılıyor ki; her sanatın kendine özgü bir dili ve bu dili oluşturmak için kullandığı yine kendine özgü araçları var...

Her sanatın kendi yerine başka bir sanatın güçlerinin konamayacağı güçleri olduğu farkedildiğinde ve böyle bir bilinçlilikle çeşitli sanatların kendilerine özgü güçlerinin birleşmesine varıldığında "Anıtsal Sanat" doğacaktır.

ŞİİRSİNEMA, yani şiir ile sinema arasındaki yakınlaşmadan doğan ilk sağlıklı çocuk, doğması beklenen bu anıtsal sanatın ilk habercisi, ilk müjdecisidir.

SUMMARY

In one hand as a young art, there is cinema; which is just finished its century and opened to new developments on the other hand there is poetry; which is witness to experience of human for thousands of years and has solid history and tradition.

But the history of modern Poetry, which began with Baudelaire, is not so far as expected. Modern Poetry and cinema borned, developed and grew together. They are the children of the same era; "Modern Times".

Poetry effected the other art forms like painting, music, architecture and sculpture, before the invention of cinema. But now poetry's last love is cinema... 19th century's modern poetry tradition and the developments in the contemporary poetry in 20th century, may be effected mostly the cinema, not the other art forms: But also, film grammer (language) effected the poetry by showing the new possibilities of new expression.

First of all "image" is the bridge or collective ownership of cinema and poetry. It leads these arts to come closer to each other and to unite.

In this study, by the help of the base form the begining of modern poetry to development of contemporary poetry, we tried to examine both the effects of cinema and poetry to each other.

As Vasili Kandinski told, art forms become imminent to each other today. This convergence shows us the art forms have their own languages and also the tools to create that language.

If all the art forms realize that they have their own power and can not be copy by the others; this consciousness will bring together these powers of the art forms and form this "Monumental Art" will born.

POETCINEMA, the healthy child of cinema and poetry, is the messenger and the announcer of this monumental art.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
-Neden Şiir - Sinema?.....	1-9
I. Bölüm: Eşikteki Bakış.....	10-40
II. Bölüm: Correspondances (Uyuşumlar).....	41-67
III. Bölüm: İyilik ve Kötülüğün Ötesinde Konuşan Kim?.....	68-84
IV. Bölüm: İmge.....	85-93
IV.I.Sinemada İmge.....	94-103
V. Bölüm: Şiirin İzinde Yeni Gerçekçi Sinema	104-109
VI. Bölüm: Şiirin Anarşist Yüzü Beyazperdeye Yansıyor: Gerçeküstücü Sinema	110-130
VII. Bölüm: Şiir Sinema.....	131-137
VII.I. Şiirin Sunduğu Görüntü.....	138-148
VII.II. Durum Şiirinden Olgusal Sinemaya Geçiş.....	149-156
VIII. Bölüm: Şiirde Sinematografik Dil	157-173
KAYNAKÇA	174

*Bir Şiirde önemli olan ne söylenendir,
ne söyleyiŐtir, ne anlamdır, ne de müziktir;
başka birşeydir, tanımlanamaz.*

J. Cocteau

NEDEN ŞİİR -SİNEMA?

Eğer ressamınız elinizdeki kıl fırça ile bir mermeri yontamazsınız, heykeltıraşsanız yonttuğunuz mermeri boyarsanız da bu bir ressamın tablosu olmayacaktır. Her sanatın kullandığı gereç ve bu gereçle kendini ifade edişi, dışlaştırışı, farklı olacaktır...

Ama tüm sanatlar içerisinde öyle bir sanat vardır ki, bir ressamın kullandığı renklerin karşıtlığından doğan uyumda, Van Gogh'un çılgın sarısının hüznünde, ya da Michelangelo'nun Musa heykelinde mermere sindirdiği tende, bir Amedeus senfonisinin ritminde vardır... Nabız gibi attığını duyarız; bu sanat şiidir. Çünkü şiir; renktir, dokunuştur, sestir, ritmdir, uyumdur, hem herşey hem de hiçbirşeydir çünkü sınırları olanın değil olabileceğin sınırlarıdır... Sınırın yanında bir sınırsızlıktır şiir...

Nedir şiiri bu kadar yetkin kılan, Hegel'in deyimi ile onu tüm sanatların en asili yapan? Şiirin kelimelerle yapılıp olması mı? Belki... Çünkü kelimeler, bir ses, kağıt üzerinde bir im (işaret) olmanın ötesinde, insandan koparılıp, ayrıştırılmamak bir boyut... Onunla düşünüyor, konuşuyor, iletişim kuruyor, şiir yazıyoruz... Dilimizin sınırları belirliyor dünyanın ve insan düşüncesinin sınırlarını... Öyleyse kelimeler önemli... Çünkü "kan var bütün kelimelerin altında"... Renk ressamın dışında, doğada da var, yeşil insan olmasa da ağaçta var, ses de öyle, biçim de... Ama dil insanın içinde... Onun parçası... Acısını, sevincini, hüznünü onunla dillendiriyor... Ama şiir sadece kelimelerle yapılırsa, eline sözlük alan herkesin şiir yazması gerekmez miydi? Böyle olunca da ortaya bulmaca çözmeye benzer bir şey, yapay bir şey çıkmaz mıydı?

Öyleyse şiiri şiir yapan başka birşeyler daha var... O da şu: Şiir yazılmadan önce de var. Nerede mi? Astronotların uzaydan çektiği fotoğraflarda; uçsuz bucaksız karanlıklarında sonsuzluğun, parlayıp sönen yıldızların titreştiği, galaksilerin çelik mavisi soğuk renklerinde de şiir var.

“Rimbaud, yıldızların hafiften fru-fru ettiklerini duymuştu: öyleyse ne dediklerini de anlamıştır.

Biz bu boşluğu tam öğrenirken kaçırmışızdır. Şimdi şiirle yakalamaya çalışıyoruz onu... ” (Anday, 1990)

O kadar uzağa gitmeden, pencerenizin önündeki ufacık saksıda kök salan menekşenin titreşen soluğunda, yani açtığı çiçekte de, bir çiçeğin açışındaki güzellikte olduğu kadar, yere dökülen sararmış yapraklarının ayaklarımız altında çiğnenen sesleriyle bir mevsimin bitişinde de şiir var.

Ya da, yağmur şehrin üzerine bir sağnakken, istasyona yakın bir parkta, bir kanapede oturmuş kendi kendine söylenen, bağırp çağırın bir kadının, aklının sağnağından kaçamayışı ve usunun ıslanışında da yaşayan ve yaşanan bir şiir var...

İki Jandarma arasında, ellerinde kelepçe, müebbet taşınan bir suçlunun, karısını, çoluğunu çocuğunu düşünüşü kadar, yoldaki bir sarışının uzayıp giden saçlarına takılan kördüğüm olmuş, dalgın bakışında da şiir var.

Özcesi şiir yazılmazdan önce de var; doğada, toplumda, insanda; yaşamda... İşte bizim şair dediğimiz, yaşamda var olan şiiri duyarlılığı ile yakalayan, onu anlatabilen kişidir... Yazılmayanı yazan, gösterilmeyeni gösteren, **görünmezi gören** dir... Kendisine yakıştırılan **yalvaç** sıfatını buradan alır.

Öyleyse şair olmak için mutlaka kelimelere ihtiyaç yoktur... Bütün büyük sanatçıların hemen hepsi, müzisyen, ressam ya da yönetmen olsun, aynı zamanda büyük bir şairdir.

Bu yüzden Federico Fellini “sinema olmasaydı ozan olurum” der...

Bu yüzden Orson Welles

“Bir filmin güzel, iyi olabilmesi için, alıcının şairin gözünün yerini tutması gereklidir... Sinema, şiirle hiç ilgilenmesiydi, merak konusu basit bir makina olarak kalacak ve zaman zaman doldurulmuş bir balina gibi sergilenecekti...” der. (1986, aktaran: Veysel Çolak)

Bu yüzden Tarkovski :

“şiir benim için bir dünya görüşü, hakikatle olan ilişkimin özel bir biçimidir... Diğer sanat dallarıyla sinema arasında bir benzeşme kurmada oldukça

çekingen davranmama karşın bu şiir örneği (Haiku) filmin özüne çok yakınmış gibi geliyor bana... Sinemada beni çeken şiirselliğin mantığıdır. Kanımca bu, bütün diğer sanatlar içinde en gerçekçisi ve en şiirseli olan sinemanın olanaklarına da çok uygun düşer" (1986) der.

Sinemayı şiire , şiiri sinemaya bunca yaklaştıran, öncelikle sinemanın köklerini gördüğün dünyanın içine salması olsa gerek... Çünkü içinde bulunduğumuz yüzyılda hemen bütün sanat dalları soyuta uzanırken, sinema gerçeği gerçeğe anlatmayı ve bize en gerçekçi düşü sunmayı yeğliyor... Şiirle sinemayı bir kavşakta buluşturan ise herşeyden önce bu "görüntü" ve "düş" kavramları...

İşte biraz da bunun için Eisenstein sinemanın Baudelaire'i, Bunuel, Lorca'sı, Vigo, Rimbaud'su...

Ece Ayhan'a göre ise (1984) şiir gözlüğünün ardından sinemaya baktığımızda üç tür görüyoruz:

1. Şiir sinema
2. Şiir-düzyazı sinema
3. Düzyazı sinema

Ona göre sinema yapıtlarının büyük çoğunluğu düzyazı sinema... Anlatımını, kurallarını, dilini oluşturmuş, bir geleneğe sahip, her gün yeni örneklerle sürüp giden bir sinema bu... Sanattan çok tecimsel kaygıların dilini belirlediği bir sinema...

Ama bir de şiir sinema var ki; bunlar sanat eserleri, başyapıtlar... Bunlar düzyazı sinemasının bildik, alışıldık dilini kıran, bu dili aşip yeni bir dile, şiire ulaşan yapıtlar; Potemkin Zırhlısı, Altın Çağ, Roma Açık Şehir, Hiroşima Sevgilim, Yedi Samuray, Ayna gibi filmler.

Sinemadaki akımlar, dalgalar, okullar bir bakıma şiir akımları... Çünkü Oktay Rifat'ın da belirttiği gibi akımlar, sanatların yalnız bir kolunu değil, bütün kollarını birden kavriyor. Şiirde uç veren bir eğilim, resimde, müzikte, mimarlıkta da etkisini gösteriyor. Fransız sembolizminin şiirde Mallarme'si varsa, müzikte Debussy'si, resimde Manet'si, Monet'si var. Gerçeküstücülüğün şiirde Eluard'ı varsa, resimde Picasso'su, Dali'si Ernst'i var (1992).

Şiirde başlayan bir eğilim, resimde, müzikte, mimarlıkta etkili olur da,

sinemayı etkilemez mi? Tabii ki etkileyecektir. Hatta sinema sanatı üzerinde ağırlığını en çok duyuran sanat şiir olmuştur diyebiliriz.

Ayrıca tek taraflı bir etkileşim de söz konusu değildir. Nasıl şiir sinemayı etkilemişse sinema da şiiri yoğun olarak etkilemiştir. Sözelimi Rusya'da bir şair; Mayakovski, sinema ile yakından ilgilenmiş ve dergisinde bu sanata özel bir yer vermiştir.

Daha yakın bir örnek, kendi ülkemizden Nazım Hikmet'tir. Hepimiz Nazım Hikmet'i haklı olarak öncelikle "şair" kimliği ile tanıyoruz. Ama onun bir de "sinemacı" yanı var... Nazım Hikmet'in sinema çalışmaları önce bir rastlantı, ekonomik gereklerin bir zorlaması da olsa, daha sonra bir bilinçliliğe dönüşüyor... Nazım Hikmet bu bilinci başyapıtı olan Memleketimden İnsan Manzaraları'na ustaca taşıyor... Özgün bir senaryo olarak da ele alınabilecek bu yapıtta, sinemasal teknikleri kullanıyor. Enis Batur, Kuvayi Milliye Destanı'nda kameranın homurtusunu duyar gibi olduğumuzu, "Samansarısı"nın ise düpedüz bir şiir-sinema ortak yapımı olduğunu düşünüyor (1993).

Yine Batur'a göre Atilla İlhan, sinemasal anlatımı öylesine ön plana çıkartıyor ki neredeyse görüntü ile kuruyor şiirini. Bir Cemal Süreya'da, Turgut Uyar'da görselliği ve görselliğin de ötesinde doğrudan doğruya sinemadan alınmış teknikleri rahatlıkla saptayabiliyoruz. Ahmet Oktay'ın Doktor Kaligari'nin Dönüşü şiirinde yaptığı ise yetkin bir dışavurumcu film... Örnekler Yannis Ritsos'dan, İlhan Berk'e, Onat Kutlar'a Jean Cocteau'ya Ülkü Tamer'e, Lorca'ya kadar çoğaltılabilir.

İşte elinizdeki bu çalışma, şiir ile sinema arasındaki bu ilişkinin, her iki yönünü de, yani sinemadaki şiiri ve şiirdeki sinemayı bulup ortaya çıkarmayı ve bunun ötesinde gerçekliğin estetik yansımalarını toplumsal koşullar bağlamında ele almayı amaçlıyor. Bilindiği gibi dış dünyanın gerçekliğinin estetik yansıması, her dönemde içinde bulunulan tarihsel, siyasal, ekonomik, kısaca kültürel ve toplumsal koşullara göre, bir başka deyişle "zamanın ruhu"na göre sürekli bir değişim içinde...Bu açıdan baktığımızda "modern şiirin" doğumu ile fotoğrafın icadı ve ardından sinemanın bulunuşu arasında oldukça sıkı bağlar, çok yakın ilişkiler var. Bu ilişkiler

doğrudan doğruya modernizmin ve buna bağlı olarak sanayileşmenin, özellikle kentleşmenin belirlediği ilişkiler. Bir başka deyişle gerek fotoğraf ve sinema olsun, gerek modern şiir olarak ele aldığımız konu olsun, her ikisi de “Asri Zamanlar”ın çocuğu... Bu nedenle şiir-sinema ilişkisinin temelleri ve bu ilişkinin anlaşılması modernizmin de çok iyi anlaşılması ile yakından ilgili. Dolayısıyla çalışmanın bir diğer önemli boyutunu doğrudan doğruya modernizm olgusu ve bu olgunun estetik yansıması içeriyor.

Bu açıdan baktığımızda çalışmanın “Eşikteki Bakış” başlığını taşıyan birinci bölümü, bir yandan Baudelaire ile başlayan modern şiiri ve bu şiiri hazırlayan kentleşme olgusunu ele alırken, bir yandan da sinemanın hammaddesi olarak kabul edilebilecek ve doğuşu, Baudelaire’in şiirleriyle aynı tarihlere rastlayan fotoğrafı, konu alıyor. Görüntü-şiir, fotoğraf-şiir arasındaki ilişkiler bu bölümde irdeleniyor.

Çalışmanın ,Correspondances (uyuşumlar) başlığını taşıyan ikinci bölümünde ise, bir yandan modern şiirin gelişim çizgisi izlenmeye devam edilirken, diğer taraftan bu çizginin sinemaya olan etkisi inceleniyor; Baudelaire’in şiiri ile Eisenstein’ın sineması arasındaki paralellikler ve ayrımlar ele alınıyor.

Tezin “İyilik ve Kötülüğün Ötesinde Konuşan Kim ?” başlığını taşıyan üçüncü bölümünde Baudelaire’den sonra, Rimbaud, Mallarme, Verhaeren gibi isimlerle süregiden modern şiirin dili inceleniyor ve bu oluşan şiir dilinin “nesnel” bir dil olduğu ortaya konduktan sonra, şiir dilinin nesnellığe ve somutluğa olan vaadi ile sinemanın görüntünün somutluğuna dair vaadinin aynı olduğu, ikisinin de aynı dili konuştukları kanıtlanıyor.

19. yüzyıldan, 20.yüzyıla geçişle birlikte modern şiirin yerini çağdaş şiir diline bırakmasıyla, ve “görüntü”nün şiire asli unsur olarak girmesiyle, şiir-sinema bütünleşmesinin, iç içeliğinin açıklanması, çalışmanın “imge” başlığını taşıyan dördüncü bölümünü oluşturuyor. Genel olarak sanatın en önemli ögesi hatta sanatın kendisi olarak tanımlayabileceğimiz “imge” nin ne olduğu, şiir ele alınarak bu bölümde açıklanıyor. Şiirde imgenin nasıl oluşturulduğu, sinemada nasıl oluşturulabileceği yine bu bölümde ayrı ayrı ele alınıyor.

Çalışmanın beşinci bölümü, çağdaş şiir dilinin sinemayı nasıl etkilediğini yeni gerçekçi sinemadan, Gerçeküstücü sinemaya uzanan çizgide irdeliyor.

Özellikle, şiirin anarşist yüzünün beyaz perdeye yansıdığı ve sanat tarihinde 1789 devrimine eşdeğer önem taşıyan gerçeküstücü sinemanın, şiir-sinema ilişkisinin doruk noktası olduğu altıncı bölümde vurgulanıyor.

Tezin 7. bölümü ise ideal bir ŞİİRSİNEMA'nın taşınması gereken özellikleri inceliyor ve Tarkovski sinemasını bu bağlamda ele alıyor.

Çalışmanın 8. ve son bölümü ise, şiirde sinemayı konu alıyor ve "Şiirde Sinematografik Dil " başlığını taşıyor. Bu bölümde Nazım Hikmet şiirinde sinematografik dil ayrıntılarıyla ele alınıyor. Ayrıca yine bu bölümde, Edip Cansever, Cemal Süreya, Ritsos gibi şairlerin sinema tekniğini şiirlerinde nasıl kullandığına dair örnekler veriliyor.

YÖNTEM ÜZERİNE

Tanınmış Alman tiyatro oyuncusu ve yönetmeni Achim Benning, kendisiyle yapılan bir söyleşide genel olarak okullarda sanata nasıl bakıldığı konusunda şunları söylüyor: "Okullarımızda yazmak, okumak, hesap yapmak gibi pek çok yararlı şey öğreniliyor. Filolojik konular da ele alınıyor ve dil olgusuyla hesaplaşıyor. **"Yetersiz olan ise, yaşayan sanatla, sanatsal anlatım olanaklarıyla hesaplaşma"** (1993, aktaran: Ahmet Cemal).

Bir başka yönetmen Peter Brook ise sanat eserlerinin ve özellikle tiyatro oyunlarının yorumu için konuya daha da köktenci bir tutumla yaklaşıyor:

"Her yorum, geniş ölçüde, aynı zamanda yorumcunun kişiliğinin bir anlatımıdır. Bu nedenle Üniversite öğrencisi yardımcı kaynaklardan ancak sınırlı ölçüde, ilgili esere kendi bireysel yaklaşımı için bir araç niteliğinde olmak üzere yararlanmalıdır.

En üst ilke olarak sanatla hesaplaşmanın bireysel bir sorun olduğu, bu hesaplaşmanın hiç bir zaman kurallara bağlanmaması gerektiği düşüncesi benimsenmelidir.

Doğa bilimlerinin tersine, sanat alanındaki bilimsel yaklaşımın hedefi, ancak en kabarık sayıda bireysel yoruma zemin hazırlamak ya da böyle bir zeminin hazırlanmasını engellemek olabilir.” (1993, aktaran: Ahmet Cemal)

Sanırım bu alıntıların niye yapıldığı hemen anlaşıldı... Söylemek istediğim, şiir-sinema ilişkisini konu alan, bir başka deyişle, sanatı konu alan bu tezin geniş ölçüde bireysel yorumlara dayalı olacağıdır. Bu doğal, hatta olması zorunlu bir gerekliliktir çünkü doğa bilimleri alanında izlediğimiz bilimsel yöntemi olduğu gibi sosyal bilimlere de uygulamaya kalkmak, bizi yasalar koymaya götürecektir. Oysa sanat, her zaman yasa koyucu değil, yasa bozucu, hazır çerçeveleri ve kalıpları parçalayıcı olmuştur. Dolayısıyla, bir filmi incelerken, sinemaya şiir gözlüğünün ardından bakarken veya şiire sinemanın penceresinden bakarken, özetle her iki sanatın anlatım olanaklarıyla hesaplaşırken, bireysel, öznel yorumlarım kaçınılmaz olacaktır.

Ben bu tutumun “bilimsel yöneme” ters düştüğü düşüncesinde değilim çünkü yukarıda da belirtildiği gibi sanat alanında yapılacak bir araştırmanın hedefi bu bireysel yorumu yapabilmeye yönelik olmalıdır.

Kuşkusuz bir araştırmacının **kendi** yorumuna varabilmesi, yeterli bilgi ile, deneyim ile donatılmasına bağlıdır ve sanırım bilim kuruluşlarının, üniversitelerin görevi de kişinin bu donanımı kazanmasına yardımcı olmaktır.

Teze ilişkin olarak izlenecek yöneme gelince... Burada hemen Octavia Paz'ın **imge** tanımını vermek istiyorum. Paz, imgeyi şöyle tanımlıyor: “ister epik, dramatik veya lirik olsun, isterse yüzlerce sayfanın içine yayılmış olsun; imge, karşıt, ilgisiz veya birbirinden çok uzaktaki gerçeklikleri birbirine yaklaştırır onları birleştirir...”(1991).

Bu açıdan baktığımızda yazınsal bir sanat olan şiirle, görsel bir sanat olan sinemayı yani gerçekliğin birbirinden farklı ve uzak görünen bu iki olgusunu yanyana getirme, birleştirme uğraşı olarak ele alınabilecek bu çalışmanın, bilimsel bir kuram ortaya koymaktan ya da bir kuramı sınamaya çalışmaktan öte, şiir- sinema ilişkisinde bir imge yaratma çabası, böyle bir

imgenin oluşumuna katkıda bulunma isteği olarak değerlendirilmesi gerektiğine inanıyorum.

Ancak, Octavia Paz'ın imge tanımında önemli bir yer daha var. Paz "imgenin unsurları, imgeyi oluşturan olgular kendi tekil ve somut özelliklerini yitirmezler" diyor. Bu şiir-sinema ilişkisinde oluşturulması düşünülen imge içinde geçerli ve dikkat edilmesi gerekli bir özellik... Yani bu imge içerisinde şiir, şiir olarak kendine özgü doğasını, niteliklerini, sinema da , sinema olarak, görsel bir sanat olarak kendine has özelliklerini korumak, bu özelliklerini yitirmemek zorundadır.

Oktay Rifat şiirin diğer çağdaş sanatlarla içli dışlı olması gerektiğini savunur (1992). Ancak bu içli dışlılıkta, bu samimiyette fazla ileri gidilirse, yanılırlara kusurlara düşmek de kaçınılmaz olabilir.

Bu açıdan Vasili Kandinski'den aşağıda yapacağımız alıntının aydınlatıcı ve şiir-sinema ilişkisine yaklaşımımıza ışık tutucu olacağına inanıyorum...

Şöyle diyor Kandinski:

"çeşitli sanatlar en iyi söyleyebilecekleri şeyi, her biri sadece kendine özgü araçlarla söylemek için yola diziliyorlar.

Aralarındaki bu farka rağmen ya da bu fark sayesinde bugün, zihinsel dönüşümün şu son saatinde, son çağlarda hiç bir zaman olmadığı kadar birbirine yaklaşmış bulunuyorlar.

Çeşitli sanatların araçları arasındaki bu karşılaştırma ve bir sanatın böylece bir başkasından ders alması, ancak, ders alış dış özelliklerinde kalmayıp, ilkesel hale gelirse başarılı ve muzaffer olur... Yani, bir sanat başkasından, o sanata özgü araçlarla haşır neşir olduğunu öğrenmeli, ondan sonra kendi araçlarını aynı ilkeye göre, yani sadece kendine özgü olan ilke uyarınca ele almalıdır. Bu ders alışı unutulmamalıdır ki, her araç kendine özgü olan uygulamayı içinde taşır ve gereken şey bu uygulamanın aranıp, bulunmasıdır. Nasıl ki kendi derinliklerine dalma bir sanatı öbüründen ayırıyorsa, karşılaştırma da onları içsel bir yöneliş doğrultusunda birbirine yaklaştırıyor. Böylece her sanatın kendi yerine başka bir sanatın güçlerinin konamayacağı güçleri olduğu fark ediliyor.

Nihayet, böylece çeşitli sanatların kendilerine özgü güçlerinin birleşmesine varılıyor. Bu birleşmeden, zamanla bugünden sezinelebildiğimiz, gerçek anıtsal sanat doğacaktır" (1993).

Kandinski'nin doğmasını beklediği anıtsal sanat ŞİİRSİNEMA olamaz

mı? Bir Pasolini'nin, Kurosawa'nın, Bunuel'in ya da Tarkovski'nin, şiir-sinema arasındaki aşkın, birleşmenin ürünü olan filmlerinde, doğması beklenen anıtsal sanatın, o gürbüz çocuğun ilk çığlıklarını duymamamız mümkün mü?

I. BÖLÜM

EŞİKTEKİ BAKIŞ

Modern şiirin başlatıcısı, babası olarak bilinen Baudelaire'nin doğumu ile fotoğraf makinasının icadı hemen hemen aynı tarihlere rastlar; Charles Pierre Baudelaire, Paris'te Hautefeuille Sokağı'ndaki 13 numaralı evde, 1821'de dünyaya gelir. Ondan bir yıl sonra, 1822'de, Fransız kimyacı Niepce, Londra'da "The Royal Society'ye bir başka doğumu; fotoğrafı müjdelere... Bu ilk fotoğrafın pozlanması için (exposure) 8 saatlik bir süre gereklidir.

Baudelaire'in ise modern şiirin bir görünümünü bize sunması, onun kırkaltı yılına, yani J. P. Sartre'ın değişiyle, " layık olduğu ömrü süremediği" bir hayata malolur (1994).

Niepce'den sonra Daguerre'nin çektiği fotoğraflardan, kameranın bulunuşuna ve " hareketli resimlere " geçiş, ardından yaşanan bir dizi teknik gelişim süreci; hareketli resimlere, sesin ve rengin dahil edilişi, nihayet, sinemanın bir panayır eğlencesi olmasının ötesinde, bir dil, bir sanat olduğunun anlaşılması tam bir tarihtir.

Sinema, yüzyılını henüz bütünleyen genç bir sanat olmasına rağmen, tüm bir sanat tarihine baktığımızda, bir dakikadan da kısa bir an olarak kabul edebileceğimiz, yüzyılda, tarihini yazmıştır diyebiliriz. Şiir ise başlangıcı çok daha eskilere, binlerce yıllık bir geleneğe dayalı bir sanattır. Ancak, yine tüm bir şiir tarihi içerisinde, bugün kabullendiğimiz anlamı ile " modern şiirin" başlangıcı ve gelişimi de henüz çok gençtir. Bu toyluk her iki sanatın; modern şiirin ve sinemanın ortak noktalarından biridir. Bir diğer ortak nokta ise, ikisinin de " Asri Zamanların Çocuğu" oluşu, yani kundaklarının, onları çevreleyen Zamanın Ruhu'nun aynı oluşudur. Modernizm her iki sanatın da ileride oluşacak kişiliklerinde belirleyici olacaktır.

Aralarındaki bu temel ortaklıkların dışında, modern şiir ile sinema arasında bir ayırım aranacaksa, modern şiirin nasıl başladığına bakmak gerekir. Daha öncede belirtildiği gibi şiirin binlerce yılın getirdiği, insanlık tarihi kadar eski bir birikimi vardır. Ancak, şiirde belli bir noktaya, belli bir

doyum noktasına gelindiğinde, şairin söyleyecek Yeni bir Söz'ü olduğunda ve bunu Eski Sözde, eski dille ifade edemediğinde bir tepki oluşur. Her ne kadar bu tepki ilk önce sanat yapıtının biçiminde kendini gösterse de, bu biçimdeki değişikliğe yol açan temel itki, içerik; şairin yeni bir söz söyleme istemidir. Yeni biçimlerin aranışı ve ortaya konuluşu öncelikle bu isteğin sonucu olarak değerlendirilmelidir.

Fakat yeni bir söz söyleyebilmek ve bunu yeni bir biçimde ifade edebilmek için bir şairin kendisinden öncekini de yani geleneği de çok iyi bilmesi, özümsemesi gerekir. Sonuçta modern şiirin bir geleneği, başkaldıracak bir "önce"si vardır. Ancak sinema için böyle birşeyden söz etmek imkansızdır, çünkü o henüz yeni bir sanattır ve önce bir dil olduğunu anlaması, iyi, kötü, kendine has bir dili oluşturması, ardından da bu dilin olanaklarından nasıl yararlanması gerektiğini araştırması, öğrenmesi gerekecektir. İşte tam bu noktada; şiir yine sinemanın elinden tutar, ona yol gösterir. Bu çalışma öncelikle, birlikte doğan bu iki sanatın, yani modern şiirin ve sinemanın, yine birlikte nasıl yürüdüğünü, nasıl bir yol izlediklerini araştırmaya yöneliktir.

Az önce belirtildiği gibi modern şiirin oluşumu şairin "yeni bir söz" söyleme isteğinin sonucudur. Peki, ne olmuştur da şair yeni birşeyler söyleme ihtiyacı duymuştur? Bu sorunun cevabı modern şiirin başlatıldığı tarihsel döneme bakılarak verilebilir. Yani modern şiirin doğduğu yıllara, geriye gitmek, o zamanın günlük yaşamına, ekonomik ve toplumsal gerçeklerine, toplumsal değişime ve bu değişimin sanata yansımalarına göz atmak gerekir.

Böylelikle hem modern şiiri "modern" yapan öğelerin ne olduğunu anlayabilir hem de şiir ile sinema arasındaki ilişkinin başlangıcına; fotoğraf-şiir etkileşimine tanık olabiliriz.

Kuşkusuz kuramsal olarak bakıldığında sinemanın en küçük birimi fotoğraf değil çekim (sequence)'dir... Sinemada fotoğraf, bir durumun, bir olgunun 1/24 'ünü veren bir kareden ibarettir ve tek başına bir anlam taşımaz.

Bu görüntüler en azından bir çekimi meydana getirecek sayıda

olduklarında anlam kazanırlar. Bu şiirdeki bir sözcüğün tek başına anlam taşımayıp, ancak diğer sözcüklerle bir araya geldiğinde bir anlam kazanmasına benzer. Öyleyse daha sonra ele almak üzere hemen bir not olarak bir kenara yazabiliriz: Şiirde bir dize neyse, sinemada da bir çekim o dur.

Ancak fotoğraf ile sinema arasındaki ortak payda, kabul edileceği gibi öncelikle “görüntü” dür. Ve sinemayı anlamak bir “görüntü”nün ne olduğunu anlamakla mümkündür. Kaldı ki modern şiirle, sinemayı birbirine yaklaştıran da, yine ileri de ayrıntılı olarak ele alacağımız gibi “görüntü” olacaktır, çünkü modern şiirin temelinde “görüntü” yatar.

Şimdi, başa dönerek, modern şiirin nerede ve nasıl ortaya çıktığını, şiir ile fotoğraf arasındaki ilişkinin niteliğini ele almaya çalışalım.

Arnold Hauser (1984), doğacılığa tepki olarak ve izlenimcilik akımı ile başlayan modern sanatın, öncelikle “kent”e özgü bir sanat olduğunu, sanatın köklerini saldırdığı bu yeni toprağın, kent olduğunu belirtir. Kuşkusuz kent olgusu yeni bir olgu değildir, Hauser’in burada sözünü ettiği kent, 19. yüzyılın, sınıai kapitalizmin doğurduğu endüstri kentidir ve insanlar ilk kez, tüm bir uygarlık tarihi boyunca, daha önce hiç yaşanmamış bir “kent” olgusuyla karşı karşıyadırlar.

Yeni oluşan sanatın temel belirleyicilerinden birisi bu yeni “kent” kavramıdır.

Ece Ayhan kendisi ile yapılan bir söyleşide ...”kentte her bir şey şiirdir”. der ve hiç gerçeküstücü olmadığından dem vurup, Fransız gerçeküstücülerinin “Keten Astarlı Harita’sına getirir” sözü: bu haritada iki kent gösterilmiştir yalnızca” der, “biri Paris, öteki İstanbul...” (1993).

Bu Keten Astarlı Haritayı kendimize rehber edinmeden ve neden kentte her şeyin şiir olduğunu ele almadan önce, şiir-kent ilişkisi üzerinde biraz daha durabiliriz.

Claude-Levi Strauss kenti ve şiiri doğası aynı olan nesnelere olarak görür:

“... Kent ve şiir doğası aynı olan nesnelere dir. Çünkü toplumsal yaşamın önemli görüntüleri ile sanat yapıtları bir ortak niteliği paylaşırlar: birinciler

kollektif oluşlarından ötürü, ikinciler ise bireysel olmalarına rağmen, her ikisi de bilinçdışı yaşam düzeyinde ortaya çıkarlar.

Ama farklılık ikincil kalmaya devam eder, hatta sadece görünüşte bir farklılıktır bu, çünkü bunlarından biri halk tarafından, diğeri ise halk için üretilir ve bu halk her ikisinin de ortak bölenini meydana getirir ve yaratılış koşullarını belirler.

Öyleyse, çoğu zaman yapıldığı gibi, bir kenti bir senfoni ya da bir şiire benzetme salt bir eğretileme (metaphore) olarak düşünülmemelidir, bunlar doğası aynı olan nesnelere.

Belki de daha değerli olan kent, doğa ile insan yapısının birleştiği nokta da yer almaktadır. Kent bir canlılar topluluğudur. Doğuşu ve biçimiyle kent aynı zamanda hem bir biyolojik çoğalma, hem bir organik evrim hem de estetik bir yaratıdır.

Kent hem doğanın nesnesi hem de kültürün öznesidir, bireydir ve gruptur, yaşanan ve hayal edilendir, insana ait olanın ta kendisidir..."

Öyleyse Ece Ayhan haklıdır, kentin kendisi bir estetik yaratı, bir şiirse, kentte her bir şeyin şiir olduğu önermesi de doğrudur.

Yani Modern şiirin öncüsü Baudelaire'nin "Paris Sıkıntısı" nı yazması bir yana biraz da Paris'in Baudelaire'i yazdığını, onun sanatının ve tüm bir modern sanatın yazgısını çizdiğini söylememiz abartı olmayacaktır...

Çünkü

"İnsan yaşadığı yere benzer
o yerin suyuna, o yerin toprağına benzer
göğüne benzer ki gözyaşları mavidir
denizine benzer ki dalgalıdır bakışları
Evlerine, sokaklarına, köşebaşlarına öylesine benzer ki..."(Cansever, 1992)

Peki, Baudelaire'nin yaşadığı yüzyılda Paris neye benzer?

Az önce, yukarıda da değinildiği gibi "kent" olgusu yeni bir olgu değildir, çünkü M.Ö. 3000'li yıllarda Mısır, Mezopotamya ve İndüs vadisinde ilk şehir devletlerin kurulmasıyla; "kentsel devrim" ile birlikte başlar insanın ilkelikten uygarlığa geçişinin tarihi. (Childe, 1988.)

Ancak; 19.yüzyılın başkenti Paris bizim bugün tanıdığımız, bildiğimiz anlamıyla, bir sanayii, endüstri kentinin, çağdaş anlamda bir kentin ilk örneklerinden biri olma özelliğini taşır.

Bu yüzyılda insanlar ilk kez, bizim artık kanıksadığımız, günlük yaşamımızın doğal bir parçası saydığımız deneyimleri yaşamaktadır: İlk kez

geniş caddelerde, bulvarlarda, hava gazı ile aydınlatılan kaldırımlarda, yine ilk kez kalabalıklar halinde vitrinleri seyretmekte, dolaşmaktadır.

Camekânlar arkasında sergilenen mallar yani bize bugün çok doğal gelen bir mağazanın vitrini, bir kaldırım, hava gazı lambasının saçtığı ışık, 19. yüzyılın Paris'inde yaşayan biri için, yeni, şaşırtıcı ve büyüleyici güzelliklerdir...

Balzac bu dönem üzerine şöyle yazmıştır: "Vitrinlerin büyük şiiri, renkli dizelerini Madeleine'den Saint-Denis kapısına kadar seslendirmekte...(1993, aktaran: Walter Benjamin)

Bu dönemde caddeler Paris halkı için yeni bir deneyimdir öyle ki yapımları bitmeden önce çadır beziyle örtülür, sonra bir anıtın açılışı yapılır gibi törenle açılırlar.

Caddeler kadar Pasaj'lar da o dönemin Paris'lisi için yenidir... Cadde bütünüyle bir dış mekansa, pasaj, hem iç hem de dış mekan, bir başka deyişle iç ve dış mekanın iç içe olduğu yerdir.

Bir "Resimli Paris Rehberi"nde şunlar yazılıdır: "Endüstriyel lüksün yeni bir buluşu olan bu pasajlar, bina kitlelerinin arasından uzanan, üstleri cam kaplı, mermer duvarlı geçitlerdir... Işığı yukarıdan alan bu geçitlerin iki yanında en şık dükkanlar uzanır; bu nedenle böyle bir pasaj küçük bir kent, dahası küçük bir dünyadır". Paris pasajları gazla aydınlatmanın ilk uygulandığı yerlerdir. (1993, aktaran: W. Benjamin)

Yine Benjamin'den öğrendiğimize göre Paris pasajlarının çoğu 1822'yi izleyen on beş yıl içerisinde yapılır. Çünkü bu yıllar tekstil ticaretinde büyük bir yoğunlaşmanın yaşandığı yıllardır. Ve artık eski depolar gittikçe büyük bir hızla çoğalan mallar için yetersiz kalmaktadır. Daha çok mal depo eden eşya mağazaları bu dönemde ortaya çıkar ve bunlar geniş vitrinli büyük mağazaların öncüleridir (1993).

Ancak malların sergilenmesi için büyük mağazaların vitrinleri de artık yetersiz kalmakta, bu nedenle Dünya Fuar'ları açılmaktadır. 1867 yılında Paris'te bir Dünya Fuar'ı düzenlenir. Bütün Avrupa bu fuarda sergilenen malları görmek için yollara düşer... Benjamin'in deyişle "dünya fuarları adına mal denilen fetişin ilk hac yerleridir" Bu gelişmeler içerisinde beliren

yeni bir kavram da moda kavramıdır çünkü yine Benjamin'in belirttiği gibi "Mal denilen fetişe hangi dinsel kurallarla tapılacağını" moda belirleyecektir. (1993, s.84)

Dünya Fuarları ve moda ile birlikte bir de bunlara eşlik eden eğlence endüstrisinin kurulmasıyla kent tam bir "fantazmogoryaya" dönüşmektedir (Oskay, 1982).

Bütün bunlar, 19. yüzyılın Paris'lisi için değişen yaşamın yepyeni görüntüleridir. Daha önce dar bir çevrede, herkesin birbirini tanıdığı bir mekanda yaşayan insan, şimdi bir kalabalığın, "kent" kalabalığının içine fırlatılmış, birbirleriyle hiç ortak yanları yokmuş, birbirleriyle hiç ilgilenmiyormuş gibi, sokakları doldurmaktadır.

Bugün dahi bizim, aynı kargaşayı, herkesin kendi özel amacına ve yararına yönelik eylemlerinde, aynı sıkıntıyı farkında olmadan yaşadığımızı; sözgelimi bir asansöre bindiğimizde, asansörün içindekilerle, birkaç kelimeyi geçmeyen konuşmalarımızda yada bir taksiye, bir dolmuşa bindiğimizde yine sadece bizim özel yararımızı, amacımızı belirten kelimelerden başka, bizimle aynı mekanı paylaşan diğer insanlarla hiç bir ortak yanımız yokmuş gibi yapışımız da, o iletişimsizliğin, nazik tavırlarla gizlenmeye çalışıldığını hissederiz, bir de böyle bir deneyimi ilk kez yaşayan insanın, 19. yüzyılın Paris'in de yaşayan insanın sıkıntısını, ve bu sıkıntının dışındaki kargaşa ile bütünleştiğini düşünürsek, yeni oluşan "kent" kavramının, insan doğasının baş kaldırmasına yol açan yanını daha iyi anlayabiliriz.

Belki de bu duyarlılığı en iyi anlatacak olan Baudelaire'nin "Körler" şiiridir:

"Gerçekten pek korkunçtur! ruhum, seyret onları;
Belli belirsiz gülünç; ve mankenlere benzer;
Dehşet verici, garip, sanırsın uyur gezer;
Nereye saplanmış, sır, koyu göz yuvarları.

O gözler ki tanrısal kıvılcımı gitmiştir,
Uzağa bakar gibi, bakıp dururlar göğe;
Ağırlaşmış bir başı kaldırımlar üstüne
Düş'le eğdiklerini kimseler görmemiştir.

Ve geçerler sınırsız karanlığın içinden,

Bu sonsuz suskunluğun içinden. Ey kent sen!
Şarkı söyler, güler, haykırırken çevremizde,

Acımasız şekilde zevke sefaya düşkün,
Sürükleniyorum! bak! onlardan daha şaşkın,
Diyorum: Ne arıyor bütün bu körler Gök'te?
(Baudelaire, 1991.)

Kent sürekli hareket halinde, adeta yaşayan canlı bir varlıktır ve uzayan sayısız koluyla bireyi kuşatmış, sürüklemektedir...

Baudelaire'nin dizelerinde yer alan bu sürüklenişi Romains'in "Paris'in Güçleri" adlı denemesinde de bulgularız... Bu denemede anılan sokaklar ve alanlar insanların dünyasından bağımsız olarak devingenliklerini sürdürür gibidir:

"Avrupa alanı, demir bir örtüyle kaplı uzun kolları olan bir bocurgattır... Montmarte sokağı da belirli burgaçların yoğunluk merkezi, kabarık duran belirli dalgaların yöneldikleri düzenli bir geçittir..." (1981, aktaran Kemal Özmen)

Kent böylece, sürükleyici akışına bireyi katan, onu canlandıran, eyleme geçiren, yapısını değiştiren görkemli bir duyular ve imgeler bütünü niteliğini kazanır.

Fakat, şu ana kadar tüm bu anlattıklarımızla çizilen ve havagazi lambalarının loş ışığı altında titreşen Paris görüntüsü, ayın görünen parlak yüzüdür... Paris'in karanlıkta kalan yüzü ise çok daha ilgi çekicidir. Şimdi bakışlarımızı biraz da ayın bu karanlıkta kalan yüzüne çevirelim.

Mumford'un değerlendirmesine göre, endüstri kentinin üç temel unsurunu, fabrika, demiryolu ve bakımsız konut oluşturur:

"Dumanı, kömürü, hangarları ve depolarıyla kent merkezine giren demiryolu, kendisini izleyen fabrikalarla, kent alanının büyük bir kısmını kaplıyor, havayı ve suyu hızla kirleterek, tepeler oluşturan artık maddelerle kenti bir savaş alanına çeviriyordu... Ve insanlar daha önce hiç bir uygarlıkta karşılmayan boyutlarda bir konut sorunuyla karşı karşıya kalıyorlardı..." (1990, aktaran: Kürşat Bumin)

Bu durumu, endüstriyel kapitalizmin çok daha hızlı yaşandığı

Londra'da gözlemlemek daha kolay olacaktır. Londra'nın nüfusu 1801'de 864 bin kişiyken kırk yıl, içinde iki milyona yaklaşan nüfusu, 1891'e geldiğinde ise 4 milyonu aşan bir kalabalığıyla dev bir kent olmuştur. (Bumin, 1990, s, 66)

Engels Londra'da, 1845'de 50 bin kişinin "her sabah gece nerede yatacaklarını bilmeden uyandıklarını" yazar... (1990, aktaran Kürşat Bumin)

Gece yatacak yeri olanlar ise en az sokaktakiler kadar talihsizdir çünkü kendilerine konut diye verilen yerler, susuz, tuvaletsiz, çamur, rutubet ve is içinde, kolera ve tifüs taşıyan farelerle, bitlerle paylaşılan mekanlardır.

1849'da , Lille'deki işçilerin hayat şartları üzerine bir rapor hazırlayan Blanqui şöyle yazıyordu: "Bu korkunç evlerde sağ kalabilen zavallı çocuklar çok güçsüzdüler. 20 yaşına vardıklarında, yüz kişiden 10'u bile asker olmaya elverişli değildi..." (1990, Aktaran K. Bumin) .

Evet, İngiltere'de dokuma endüstrisinin ve bu endüstriye bağlı sermaye birikiminin yarattığı bir zenginlik vardı ama bu zenginliğin ardında da, 7-14 yaşlarındaki binlerce kimsesiz çocuğun ince ve çevik parmakları vardı. İki vardiya durmaksızın çalıştırılan bu çocukların yatakları hiç soğumuyordu (Bumin, 1990)

İşçi mahalleri, Londra'da olduğu gibi Paris'te de hastalık ve ayaklanma merkezidir. 19.yüzyılda, Hausmann, Paris'i yıkıp yeniden yaparken, kentin merkezindeki bu işçi mahallerinden geniş caddeler geçirerek onları kentin dışına sürmeyi uygun bulur.

Paris'teki bu törenlerle açılan geniş caddelerin yapılış nedenlerinden birisi hastalık ve ayaklanma merkezi olan işçi mahallelerini kent dışına sürmekse, diğeri de askeri birliklerin kentte rahat hareket edebilmelerini sağlamaktır.

"Eski mahallelerin eğri sokaklarının yerini alan Paris'in, kışlalarla birbirine bağlanan düz ve geniş caddelerinde artık rahatlıkla atış yapılabilirdi... Bütün bu harekât kente güzel bir görünüm vermek için değil, Paris'i makinalı tüfeklerle rahatça taramak içindi..." (Bumin, 1990)

Ancak hemen belirtmek gerekir ki Hausmann'ın yenileme çalışmalarından önce Paris, bir Londra gibi dokuma fabrikalarının ya da ağır

endüstrinin bulunduğu bir kent değildir. Daha çok küçük atölyeler vardır ve işçiler genellikle evlerinde çalışırlar. Yani yaşanan mekanla çalışılan mekan iç içedir.

İşçileri banliyölerle kent dışına süren Hausmann'ın Paris'i yeniden düzenleme çalışmaları, yüzyıllardır süregiden bu düzeni alt üst eder. Kent dışında oturan işçi artık iş bulmak için Paris'e gelmeli, gücünün ve zamanının bir kısmını bu yolu kat etmek için kullanmalıdır. Ayrıca kentlerden sürülen bu işçiler artık eskisi gibi birarada yaşayamaz, birbirlerini ancak iş yerinde görür hale gelirler. Zaten istenen biraz da budur: Bütün bu mahalleler dağıtılıp, işçilerin ortak hayatı kırılmalı, buralarda zaman zaman kendini gösteren ve bir mikrop gibi buluşan ayaklanma düşüncesi de bir salgına dönüşmeden önlenmelidir. Böylece günümüz Fransa'sının Metro-boulot-dodo (Metro-İş-Uyku) olarak düzenlenmiş yaşam biçiminin ilk temelleri günümüzden yüzyıl öncesinde atılmış olur. (Bumin, 1990)

Zamanda ve mekanda, yani insanın dış dünyanın gerçekliğini algılamada kullandığı bu iki bilişsel boyuttaki hızlı değişim kuşkusuz, endüstrinin ve buna bağlı olarak teknolojinin bir sonucudur.

Octavia Paz, (1993) dünyanın bir imge olarak geri çekildiği yerde yeni bir gerçekliğin, yani tekniğin ve endüstrinin yeryüzünü kapladığını belirtir.

Paz'a göre teknik öylesine güçlü bir biçimde gerçektir, elle tutulur gözle görülür, işitilir ve her yerde hazır-nâzırdır ki doğal ya da doğaüstü olmaktan çıkmış, bizim manzaramız, göğümüz, cehennemimiz haline gelmiştir.

"Antik çağda evrenin bir merkezi, bir şekli vardır ve hareketi dönüşümlü bir ritme boyun eğer ve bu ritmik şekil yüzyıllardır, sitenin, yasaların ve yapıtların modeli olmuştur" der, Paz (1993)

Gerçekten de, geçmişe baktığımızda, bütün Babil kentlerinin takım yıldızlar içinde bir ilk örneği olduğunu görürüz. Babil, Tanrı'nın oradan yeryüzüne indiği kapı; "Tanrı'nın kapısı"dır. (Bumin, 1990)

Yine Mircea Eliade'nin çalışmaları gösterir ki daha önceki uygarlıklarda, insanların bütün eylemleri gibi, (evlilik, beslenme, şölenler) dış dünyada yer alan herşey; değerini, anlamını ve gerçekliğini mitik bir ilk örneğin tekrarına bağlı olarak kazanır. (Eliade, 1990, aktaran: Kürşüt

Bumin)

Bu uygarlıklarda insan eylemleri ve dış dünyanın, otonom, kendilerinin özünde olan bir değeri yoktur, bunlar kendilerini aşan bir gerçekliğe katıldıkları için gerçektir.

Ancak Weber'in çözümlemesine göre "modernlik kutsal olanın ortadan kaldırılması değil, dünya dışındaki bir çileciliğin yerini dünya içinde bir çileciliğe bırakmasıdır" (1993, aktaran: A.Tournie) İlk nihilist ve yalvaç ise Nietzsche'dir. İnsanlar kutsal olanı, mitik bir ilk örneği öldürmüş, kendilerini aşan bir gerçekliğe katılmaz ve bu şekilde var olamaz olmuşlardır.

Öyleyse, yeni bir varlık alanı gerekecektir. Nietzsche "Şen Bilim"de "tanrı öldü" der.

"onu biz öldürdük... Tanrı öldü, Tanrı ölü olarak kalacak. Ve onu öldüren biziz. Böz canilerin en canileri olarak nasıl avunacağız. Dünyanın şimdiye kadar sahip olduğu en kutsal ve engüçlü şey, bizim bıçaklarımız altında kanını akıttı. Bizim ellerimizden bu kanı kim silecek? Ne gibi arınma törenleri, nasıl kutsal oyunlar yaratmamız gerekecek?" (1993,aktaran A.Tournie)

Tanrı'nın ölümü aynı zamanda Parmenides'ten, Platon'a ve Descartes'ten, Spinoza'ya değin sürmüş olan, Varlık'la düşünce denkleşiminin, birliğin araştırılması olarak tanımlanan metafiziğin sonunu işaret eder.

Tarihselcilik yüzyılının merkezinde Nietzsche **varlığın yerine oluş'u, tözün yerine eylemi koyacaktır.**

Oysa bir maya tapınağı, bir ortaçağ katedrali veya Barok bir saray, birer anıt olmaktan fazla birşey ifade eder Octavia Paz için...

"Çünkü bunlar zamanın ve mekanın duyarlı noktaları, insanın dünyayı ve ötesini bir bütün halinde temaşa edebileceği ayrıcalıklı gözlemevleridirler... Konumları evrenin simgesel kavranışına uyar, bölümlerinin biçimi ve yerleştirilişi, görünür yolların gerçek kesişme noktası olan, çok yönlü bir perspektife açılır, aşağı ve yukarı doğrultuda, ufkun dört bir köşesine doğru... Bütünlük üzerine bütün bir bakış açısı sunar". (Paz, 1993)

Ancak Varlığın yerine Oluş, Tözün yerine de eylem konulduğunda yaşamla birlikte, kentin, kentteki yapıların ve yaşayışın biçimi de

değişecektir.

Artık kent merkezinde yirmidört saat hiç durmak bilmeden çalışan ve doğrudan doğruya **eylemin işareti** olan fabrika yer alacaktır.

“Tekniğin yapıları, fabrikalar, enerji santralleri, diğer devasa kitleler-muhakkak ki gerçektir ama birer mevcudiyet değildir, betimlerler, **eylemin işaretleridir** bunlar, ömürleri işlerliklerine bağlıdır ve biçimlerinin de etkinliğinden başkaca anlamı yoktur...”

Buna karşılık, dünyanın eski görüntülerinden farklı olarak ölçülüp biçilebilirler...” (Paz, 1990)

Bu anlayış doğrudan doğruya kente yansıyacaktır. Sokaklarda perspektif yasalarına sıkıca sarılmış, ağaçları dahi budayarak onları cansız süs eşyasına dönüştürmek isteyen bir stil görülecektir. Yapılar, sokaklar, hatta insanlar ölçüden geçmelidir. (Bumin, 1990)

Yeni bir düzen, yeni bir zaman ve mekan anlayışıdır bu... Geometrik mekan ve bununla bağlantılı olarak vazgeçilmez hale gelen saatin, dakiklikle ölçtüğü anlardan, saniye ve dakikalardan oluşan bir zaman... Nesnel zaman.

Yeni bir varoluş anlayışı, ifadesini paranın, perspektifin, mekanize zamanın soyut değerlerinde bulur. Ve tabii ki sanatta...

Zamanda ve mekanda ve bunların algılanmasında yaşanan değişimin sanata yansımaları da kaçınılmazdır.

Nietzsche'nin **varlığın yerine oluşu, tözün yerine de eylemi koyuşu**, doğrudan doğruya modern sanatın önce temel izleği, fakat ardından 20. yüzyıla gelindiğinde başkaldırı nedeni olacaktır.

Arnold Hauser, modern sanatın ilk güçlü akımı olan “izlenimciliği” şöyle tarif eder: “İzlenimciliğin bütün amacı, **gerçeğin bir varlık değil bir oluşum, bir koşul değil bir süreç olduğunu anlatmaktır.** (1984) . Bu tanım Nietzsche'nin öngördüğü felsefenin sanata yansımasıdır.

Belki de ilk kez felsefe yaşamı, yaşam da felsefeyi doğrulamıştır... Ve bu doğrulama kanıtını sanatta bulacaktır.

Ancak bütün bu değişimin yaşandığı yer yine Kent'tir. Zamanda ve mekanda yaşanan tüm köklü değişiklikler bir “kent” ve “kentsoylu” kültürü

olarak karşımıza çıkar.

Çünkü kent de sürekli ve sürekli olduğu kadar da süratli bir değişim içindedir.

Kent, her gün yeniden canlanan, varolan, sayısız birimlerin, değişik devinim ve ritimlerle durmaksızın yinelendiği bir evren oluşturur.

Kentte herşey şiirdir ancak bu şiiri bulabilmek için şairin de artık eskisinden farklı ve özel bir bilince, yeni bir duyarlılığa sahip olması gerekecektir. Çünkü Hauser'in de belirttiği gibi (1984) şair dünyayı bir kentsoylunun gözüyle görecek ve dıştan gelme izlenimlere çağdaş insanın gerilmiş sınırlarıyla tepki gösterecektir. Bu sanat kente özgü bir sanat olacaktır çünkü kent yaşamının değişkenliğini, asabi ritmini, keskin, ani, fakat gelip geçici olgularını anlatacaktır. Bunun olabilmesi için de duyumsal kavrama yeteneğinin aşırı geliştirilmesi gerekecektir. Çünkü şehirdeki yaşamda, insanın diğer insanlarla olduğu kadar sayısız çokluktaki nesnelere olan ilişkisi, tekdüze olmaktan çıkmış, birbiri ile iç içe girmiş ve çok daha karmaşık bir hal almıştır.

Sanatçının bu değişen zamanla ve mekanla, olgularla, nesnelere, insanlarla kurduğu ilişkide nerede ve nasıl yer aldığı onun üslubunu da belirleyecektir.

Ernst Fisher, (1979) sanatçının, sanayi kentinin ve endüstriyel kapitalizmin egemen olduğu bu çağda kendini çok garip bir durumda bulduğunu belirtir: Kral Midas nasıl dokunduğu herşeyi altına çeviriyorsa, kapitalizm de herşeyi metaya çevirmektedir.

Meta üretiminin her yere yayılması, işbölümünün artması ve buna bağlı olarak işyerlerinde fragmanlaşmanın başlaması, zaman boyutunun insanlar için gittikçe daha önemli hale gelmesi, ekonomik güçlerin belirsizliği; tüm bunlar, insanlar arasındaki dolaysız ilişkileri ortadan kaldırıp, insanın toplumsal gerçeklere ve kendisine gittikçe artan bir yabancılaşma duygusuna yol açar. Böyle bir dünyada hemen herşey gibi sanat bir meta dolayısıyla sanatçı da bir meta üreticisi haline gelmiştir. İşte "sanat için sanat" sanatçının bu ortamdan duyduğu rahatsızlığın sonucunda ortaya çıkan bir slogan olur. Bu slogan biraz da sanatçının artık toplumdaki eski saygın yerini ve önemini yitirmesinin ve bundan duyduğu kompleksin

sonucudur. Sanatçı “sanat için sanat” derken biraz bu kompleksini dışa vurmakta biraz da artık “meta” üretmeme kararını dile getirmektedir. Çünkü meta üretimi ile yönetilen bir dünyada, ürün, üreteni denetler ve nesnelere insanlar üzerinde bir üstünlük kurar duruma gelmiştir.

Kaba hatları ile çizilen bu tabloda şair nerededir? Sorunun cevabını yine Walter Benjamin (1993) verir: Şair, sınırdadır, eşiktir... O'nun konumu, bakışını da belirleyecektir, şairin bakışı eşikteki bir bakıştır, ama neyin eşğinde?

“Paris ilk kez Baudelaire’de lirik şiirin konusu olmuştur. Bu şiir yöresel sanat niteliğinde değildir, burada alegorik sanatçının bakışlarını kente çevirmesi söz konusudur. Bu kendi yaşam biçimini büyük kent insanının artık eşikte olan kapkara yaşam biçimine henüz bazı parıltılar katabilen Flaneur’ün bakışıdır. Flaneur henüz gerek büyük kentin gerekse burjuva sınıfının eşindedir. Henüz bunlardan herhangi birine yenik düşmüş değildir...” (Benjamin, 1993).

Şairin bu sınırdaki duruşu, eşikte oluşu onun sanatı açısından oldukça önemlidir. Ahmet Oktay’a göre şairin bu sınırdaki duruşu onun “görebilmesinin” ön koşuludur. Çünkü Oktay’a göre şair toplumsal gerçeğin özünü değilse bile insan ilişkilerinin çeşitli düzeylerdeki gerçekleştirilme pratiklerini, başka bir söyleyişle, toplumsal kuruluşun egemen yaşama stilini, biçimini, ancak sınırdaki yaşayarak, verili değer yargılarına uzak durarak, ortak yaşamının ve reel durumunun sürmesini sağlayan uzlaşmanın önermelerinden kuşkulananarak görebilir (1992).

Şair, verili toplumsal düzenin ve bu düzenle uyuşmanın, insanın doğasına aykırı olduğunu sezmiştir.

Baudelaire “Yoksulların Gözleri” adlı şiirinde yeni açılan ve havagazi lambalarının ışıltılarıyla o dönemin insanı için büyüleyici bir güzelliği barındıran bir kahve’yi betimlerken :

“kahve ışıltı ışıltı... Havagazi da bir başlangıcın bütün canlılığını gösteriyor...”

... Pisboğazların buyruğuna verilmiş bütün tarihi, bütün söylenbilimi var gücüyle aydınlatıyordu” diye yazar... (1984)

Baudelaire, bir sevgili ile birlikte, onunla bütün duygularını,

düşüncelerini, aşkı paylaşma niyetiyle bu kahve'ye oturmuştur. Kahve'nin önüne kırk yaşlarında bir adamla, zayıf bir çocuk gelir... İkisi de paçavralar içindedir ve yoksullukları her hallerinden, gözlerinden okunur. büyülenmiş gibi durup, kahveyi, havagazı lambalarını özenti içinde seyrederek...Baudelaire bu yoksul insanlarla göz göze gelir ve onların acısını duyar, gözlerini sevgilisinin gözlerine çevirir, ondan bir avuntu, bir teselli beklemektedir... Ancak sevgili yoksulları işaret ederek; "şu insanlar da ne çekilmez şeyler böyle, gözleri araba kapıları gibi açılmış" der ve kahveciden onları uzaklaştırmalarını ister... Baudelaire, iki sevgili arasında bile duyarlılıkların, düşüncelerin böylesine ayrık olduğunu, olabileceğini anlar.

O, bu topluma ve toplumsal değer kalıplarına, uzlaşımara (sevgilisi ile bile) sırtını döner, toplum da ona...

Şair kendini bir toplumsal "atık" olarak bulur... Bu durumda şair, Ahmet Oktay'a göre bilerek yada bilmeyerek, hiç değilse toplumsal atıklar oldukları duygusunu ve statüsünü paylaşabildiği marjinal kesimlere sığınacaktır. (1992)

Baudelaire, kalabalıklar içinde yalnızlaşmayı, toplumun kendine sunduğu aktöre karşısına kendi kara töresini dikmeyi ve tüm düşünsel, sanatsal ilişkilerin bir adım dışarısında kalmayı tercih edecektir.

Bu tercihin sonucunda, düşünür-gezer (Flaneur) kaldırımları, kahveleri, pasajları, genelevleri, kendi iç dünyasına, iç mekanına dönüştürecektir.

Kendi sınıfını terkeden düşünür-gezer herşeyden önce kocaman kentle haşır neşir olmak, için bir yandan Paris'in lümpen proletaryasının arasına yerleşirken, bir yandan da yazın severlerin salonlarına yerleşir.

Artık yaşamı gibi, şiiri ve şiir dili de uzlaşmayı, geleneği sürdürmeyi red edecek ve yeni bir dilin, yeni bir şiirin oluşumuna önyak olacaktır.

Belki de bu duyarlılığı anlamanın daha kolay bir yolu, Baudelaire gibi aynı çizgiyi izleyen kendi şairlerimizi gözlemlemektir...

Sözgelimi; Sait Faik tam bir düşünür-gezer'dir, Can Yücel de öyle Ece Ayhan da... Ancak, konuyu dağıtmamak açısından bizim şairlerimizden, bu düşünür-gezer şair karakterine uygun bir ismi, Edip Cansever'i kısa bir

örnek olarak vermek isterim.

Cansever'de büyük kentin, İstanbul'un insanıdır. O, Paris pasajında değil ama Kapalıçarşıda yaşar... Kapalıçarşı hızla çöken, çürüyen bir toplumsal yapıyı ve değişimi gözler önüne serer. Şair, Kapalıçarşının hem içerisinde hem de dışarısındadır. Sınırdadır. Kapalıçarşığı şöyle anlatır:

"Kapalıçarşı hiçbir zaman "Kapalı Kutu" olmadı benim için. Sınıf ayrımının en belirgin, en somut olarak görülebildiği bir küçük ülkeydi orası. Herhangi bir eşyaya sadece para değerini düşünerek bakan koleksiyoncuların o kendine özgü jestlerini, mimiklerini düşkünlüğün verdiği acıya eski görkemliliğini ekleyerekten gülünçleşen 'deli saraylılar' da görmeliydiniz. Sonra levantenler. Türkçe ve yabancı dil karışımı konuşmalarıyla... Eski ama ütülü, düzgün giysileriyle... Aracılar, tefeciler, hamallar, Osmanlı tipi 'gizli dilenciler' ... Evet, her şey gözler önündeydi. Mezat salonlarına otuz yıl içinde otuz kez giremedim. Yüzler. Tahta sıraları dolduran insan yüzlerini dikkatle izleseniz, korkuya, paniğe kapılırdınız. Tutkunun, para hırsının önce tek tek, sonra sel gibi çoğullaştığını hiçbir yerde böylesine seyredemezsiniz." (Cansever, 1987)

Cansever şiirlerinde, pasajların, meyhanelerin, otellerin ve parkların yoğun bir yer tuttuğu hemen göze çarpar... Bunlar yine Ahmet Oktay'ın Cansever şiiri için belirttiği gibi sonuçta anonim mekanlardır... Şair şiirini ve kendini bu anonim mekanlara çekerek, marjinal olana yerleşerek, yalnızlığını aşma çabasıdadır(1992).

Benzer şey Ece Ayhan şiiri için de söylenebilir... Yazımızın girişinde söylediğimiz gibi Baudelaire'in şiirlerinin başkenti Paris ise Ece Ayhan'ınki Sirkeci'dir. Ece Ayhan'da marjinal olanla, intihar eden genç şair cesetleriyle, tarihin kuytu karanlık köşeleriyle, eşcinsellerle "aparthanlarda odası bulunmayanlarla" , "Emrazı Zührevi Hastanesine kapatılanlarla" ilgilenir, bunları şiirine katar...

Yine yazımızın girişinde Fransız gerçeküstücülerin dünyada yalnızca iki kenti, Paris ve İstanbul'u gösteren Keten Astarlı Harita'sını kendimize rehber edinmemizin bir gereği olarak, İstanbul'a kısaca değindikten sonra, yine Paris'e ve Baudelaire'e dönelim.

Baudelaire, herşeyin bir meta, sanatın da alınır-satılır bir nesne olduğu yerde, kendini "Paçavra toplayıcısı" olarak nitelemeyi uygun bulur. Çünkü "Nesneleri yüceltmeyi" ister. Amacı, nesneye bir koleksiyoncu gibi

yaklaşmak, böylece, ona kullanım değerinin ya da mal olma özelliğinin dışında bir anlam yüklemektir(Benjamin, 1993).

Bu nedenle şair gözlerini, sanayii kentinin kıyı bucak her yanına diker ve taşın arka yüzündeki çamuru arar... Toplumun fırlatıp bir kenara attığı, değersizleştirdiği ne varsa toplar, bu yüzden “eskici” dir... Amacı, “ endüstri canavarının dişleri arasından “ ne varsa alıp, kurtarmaktır.

Düşünür-gezer, Benjamin’in değişiyile “metayla toksinlenen” insanların arasında, ama onlardan biri olmadan dolaşır (1993).

Ancak, kaba hatlarıyla dekorunu ve bu dekoru oluşturan öğeleri sunduğumuz modern şiirin görkemli oyununun tek kahramanı Baudelaire değildir... Baudelaire oyunu başlatan olduğu için önemlidir.

Yazımızın başında Baudelaire ile fotoğrafın aynı anda sahneye çıktığından söz etmiştik. Yani Baudelaire ile birlikte sahneyi paylaşan fotoğrafçılar’dır ve şiir-fotoğraf ilişkisinde ortaklık ‘**şairin bakışı**’ ile kurulur. Diyebiliriz ki ilk fotoğrafçılar gözlerini ve bu gözlerin sahip olduğu bakışı, bir şairden, Baudelaire’den ödünç almışlardır.

Sontag’a göre fotoğrafçı ve fotoğraf tüketicisi Baudelaire’nin eskicisinin izinde gider:

“Büyük kentlerin attığı herşeyi, yitirdiği herşeyi, ayaklar altında ezdiği herşeyi o kataloglar ve toplar... O, nesnelere ayırır ve akıllı bir seçim yapar; bir hazineyi koruyan pinti birisi gibi, Endüstri Tanrıçasının dişleri arasında yararlı ve doyurucu nesnelere biçimini alacak süprütüyü toplar...” (1993).

Bu, fotoğrafçının Baudelaire ile birlikte paylaştığı “eskici” karakteridir... Fotoğrafçının yine Baudelaire ile paylaştığı “kolleksiyoncu” yanının ise Benjamin ortaya koyar. Benjamin’e göre yeni şeyler elde etmeye zorlanan kolleksiyoncunun en derin tutkusu **eski dünyayı yenilemektir...**

Oysa yeni söz, eski dil’le söylenemez. Şairin bulunduğu aykırı konum, aykırı bir dili de zorunlu kılacak ve eski dünyanın yenilenemeyeceğini anlayan şair, bilinmeyene; geleceğin bilinmeyenine hamle yapacaktır...

Susan Sontag’a göre de eski dünya yenilenemez-hele aktarmalarla hiç yenilenemez, bu da fotoğrafik girişimin acıklı, Don Kişot’ca yanıdır. Bu Don Kişot’ca yan, modern şiirin ve fotoğrafın paylaştığı ortak yazgının

görünen bir diğer yüzü olacaktır.

Fakat fotoğrafçı da tıpkı koleksiyoncu gibi, şimdi içinmiş gibi görüldüğü anda bile geçmiş duygusuna bağlı olan bir tutkuyla yaşam bulur.

Şöyle yazar Baudelaire “inanın bana, saniyeler şimdi alabildiğine, göze çarpacak kadar belirginleştiler ve her biri şöyle diyor sarkaçlı saatten fışkırırken: ‘Yaşamım ben, dayanılmaz, bitmez tükenmez yaşam’ (1993, aktaran: J. P. Sartre)

Baudelaire’i geçmişe sığınarak yaşayan bir insan yapan biraz da onun sıkıntılı yaşamıdır. Sürekli kararsızlıklar içinde, kendi kendisine ettiği ve bozduğu yeminler peşinde, evden eve taşınmalarla, kronik hale gelmiş parasızlığıyla, kalabalıklar içindeki yalnızlığıyla ve yalnızlığının verdiği kalabalık sıkıntıyla yaşayan bir insanın zamanın akışından tiksinişi ve yüzünü geçmişe dönmesi şaşırtıcı değildir.

Sartre, Baudelaire’e göre şimdiki zaman’ın kendine karşı duyduğu tatsız ve yapışkan duyguyla, iç yaşamın açıkça görülen köşelerinden başka bir şey olmadığını, ondaki geçmişliğin, geçmişe sığınarak kaçtığı şeyin, girişim ve tasarısı, sürekli kararsızlık olduğunu yazar.(1994)

Baudelaire’nin fotoğraf makinasını çok sarsıcı ve korkutucu, şaşırtıcı ve acımasız buluşunun altında bu gerçek, **şimdiki zaman’a** tahammülsüzlüğü yatar.

Ona göre fotoğraf “belleğimizin arşivlerin de yer almaya hak kazanan” , geçici nesnelere ilgilenebilir ama “soyutun ve imgelem ürünü olanın” önünde, başka deyişle sanatın alanının önünde durmasını bilmelidir, sanatın ki öyle bir alandır ki içinde ancak “insanın ruhunu da kattığı” şeylerin yeri olabilir. (1993, aktaran: Benjamin)

Baudelaire fotoğrafın imgelemin alanını daralttığını düşünmektedir. Çünkü fotoğraf istenç ürünü olan ve daldan dala atlayan belleğin sürekli hazır olma konumunu desteklemektedir.

Belleğe ilişkin bu ayrımı ilk yapan Bergson’dur... Ona göre bir aktif Bellek vardır bir de Yalın, Özgül Benlek... Bunlardan ilki insanın istenci ile harekete geçer... Bergson’un kuramında ki Yalın Bellek ise **Proust’a**

gelindiğinde İstenç Dışı Belleğe dönüşür. Bu insanın isteğinine bağlı olmadan işleyen bir bellektir.

Proust “Yitik Zamanın Peşinde” adlı eserinin ilk sayfalarında bu düşünceyi dile getirir. Çocukluğunun geçtiği Combray kentinden çok az şey hatırlamaktadır. Fakat bir öğleden sonra yediği Madeleine adlı bir bisküinin tadı, Proust’u geçmiş zamana götürür, oysa o ana değin Proust, yalnızca Aktif Belleğinin, istenci ile çalışan belleğinin sınırlarında kalmıştır.

Proust;

“...kendi geçmişimiz bakımından da durum böyledir, o geçmişi istencimizle çağırmamız boşunadır, belleğimizin çabaları bu bağlamda hiçbir işe yaramaz” diye yazar ve ekler “ Geçmiş, anlığın etki alanı dışında, **maddi bir nesnenin** ya da böyle bir nesnenin bizde uyandıracığı duygunun içindedir; bunun hangi nesne olduğunu bilemeyiz. Bu nesneyle ölmezden önce karşılaşmamız ya da hiç karşılaşmamamız, **rastlantıya** bağlıdır. (1993, aktaran: Benjamin) diye yazar.

Baudelaire’nin geçmişin çağrışımlarıyla yüklü”küçük ihtiyarcıklar” adını verdiği nesnelere şiiirine alması ve bu nesnelere onun istenç dışı belleğini harekete geçirmesi için tercih edildiği artık anlaşılır durumdadır...

Oysa ona göre fotoğraf Aktif Belleği, insanın istenciyle çalışan belleği doyuracak şeyler sunar ve Baudelaire bunlara karşı hiç de aç değildir... Çünkü fotoğraf bir ucu geçmişe, bir ucu geleceğe açılan bir zamandan bir “şimdi”yi bir “an”ı koparıp alır ve bunu bütün çıplaklığıyla gözlerimizin önüne serer... Baudelaire’in böyle bir şimdi’ki zamanla, böyle bir an’la karşılaşması, fotoğraf makinasını sarsıcı, korkutucu, şaşırtıcı ve acımasız olarak nitelendirmesinin gerekçesini bize gösterir.

John Berger (1993) fotoğrafı bellekte saklanan imgelerle kıyaslar ve aralarındaki temel ayrımı vurgular, hatırlanan imgeler sürekli bir deneyimin, insanın yaşam deneyiminin kalıntısı’yken fotoğraf koparılmış bir anın görünümünü yalıtır.

Susan Sontag, aslında fotoğrafın; çere çörpe, çirkinliklere, artıklara, soyulan yüzeylere, eski şeylere ve ucuz sanata karşı duyulan kökleşmiş bir merakı açığa çıkarttığını belirtir:

"Bu yüzden derme-çatma tekerlekli taşıtların, dükkan tabelası ve atlıkarıncaların üzerindeki bayağı sanatın, süslü revakların, ilginç kapı tokmakları ve dövme demirden yapılmış pencere kafeslerinin ve harap evlerin yüzlerindeki süslemelerin, bir kenarda kalmış güzellikleri üzerinde uzmanlaşmıştır fotoğraf..." (1993)

Sartre da, Baudlaire'in insan ya da nesne, bütün çökmüş, kırılmış ya da sona ermek üzereymiş gibi duran varlıkları seçtiğini yazar (1993)

Fotoğrafın ve şiirin çektiği görüntü ve bu görüntüde yer alan varlıklar aynıdır. Aynıdır çünkü yine Sontag'ın belirttiği gibi (1993) aslında fotoğraf, ilk olarak duyarlılığı Baudelaire tarafından pek doğru bir biçimde çizilen orta sınıf düşünür gezlerinin gözünün bir uzantısı olarak kendi kişiliğini bulur:

"Fotoğrafçı kent cehennemini inceleyen, sezdirmeden ona yaklaşan, devriye gezen yalnız bir yayanın silahlanmış hali, kenti bir şehvetli aşırılıklar sahnesi olarak keşfeden röntgenci gezgindir. Seyretme zevklerinin ve başkalarının duygularını anlamının ustası olan aylak, (düşünür-gezer) dünyayı 'resim' gibi bulur.

Baudelaire aylağının (düşünür-gezer'inin) bulguları, 1840'larda Paul Martin'in Londra sokaklarında ve deniz kıyısında, Arthur Gentle'ınsa San Fransisco'daki Çin Mahallesi'nde (her ikisi de gizli fotoğraf makinası kullanarak...) çektiği yakalama şipşaklarda, Atget'nin bakımsız sokakları ve yok olan zanaatlarıyla görüntülediği alacakaranlık Paris'inde ve Brassai'nin kitabı Paris de Nuit'de (1993) anlatılan seks ve yalnızlık dramlarında, Weegee'nin Naked City'sinde (1945) bir felaket tiyatrosu olarak gösterilen kentte hep farklı biçimde örneklendirilmişlerdir" (Sontag, 1993).

Fotoğrafçı, tıpkı bir düşünür-gezer gibi, bir şair gibi kenti dolaşmış, kentin kendisine sunulan resmi gerçekleri ile değil, karanlıkta, kuytuda kalmış, dışlanmış, gerçekleriyle, kentsoylu yaşamın yalancı maskesinin ardındaki yüzüyle ilgilenmeyi ve bu yüzün fotoğrafını çekmeyi tercih etmiştir.

Daha önce de belirtildiği gibi sanatı belirleyen "yaşam" dır.

Arnold Hauser (1993) olguları hiç durmadan değişen bir dünyanın, yaşamın, insanda bıraktığı izlenimin, içinde herşeyin birleşip kaynaştığı bir süreklilik olacağını, böyle bir dünyaya uyması gereken sanatın da yalnızca olguların anlık ve kalımsız olan özelliklerini vurgulamakla kalmayıp, insanoğlunu bir çok şeyin ölçüsü olarak görmeyen, aynı zamanda gerçeklik ölçütünü bireyin hic et nunc'unda (şimdi ve burada'sında) arayan bir sanat

olacağını belirler. Bu sanat **rastlantıyı** tüm oluşumun ilkesi sayacak ve **bir anlık gerçeği** diğer gerçeklerden üstün görecektir. Bu rastlantıyı ve rastlantının önemini altını Proust çizer.

Fotoğraf ise bir anlık gerçeği diğer gerçeklerden üstün tutar.

Sınai kapitalizmle birlikte, insanların hızı gittikçe artan bir zamanın temposunda, nerede istihdam ediliyorsa yaptığı işin bütününe değil ancak uzmanlaştığı kısmını anlayabildiği bir çalışma düzeninde, yaşamın bütünlüğünü de gözden yitirmesi ve yaşam deneyimlerini bir dizi “şok”a indirgemesi tesadüf değildir (Oskay, 1982).

İnsanların yaşamlarını an’lık şoklara indirgeyen bu çağa denk düşen sanatın da, yine gelişen tekniğin bir ürünü olan ve zamandan koparılan bir anı, “yanılsamanın gerçekliği” olarak, bir şok biçiminde bize sunan fotoğraf olması da şaşırtıcı değildir.

Hauser’in belirttiği gibi bu çağın sanatında insanın artık herşeyin ölçüsü olmamasına geince, insanı merkez olmaktan çıkartanın da yine fotoğraf olduğu unutulmamalıdır. Berger’in belirttiği gibi pespektifle yapılmış her taslak ya da yağlı boya resim seyirciye dünyanın biricik merkezinin kendisi olduğunu söylerken fotoğraf makinası-ondan daha çok da sinema makinasının bulunmasıyla, aslında böyle bir merkezin bulunmadığının anlaşılması zor olmaz (1986).

“Bir gözüm ben diyordu” ‘fotoğraf makinası’ “mekanik bir göz. Ben, makina, size ancak benim gösterebileceğim bir dünyayı açıyorum. Kendimi bugünde, bundan sonra da insana özgü o hareketsizlikten kurtarıyorum. Hiç durmadan hareket ediyorum.

Zaman ve yer sınırlamalarından kurtulmuşum; evrenin, her bir noktasını, bütün noktalarını, nerede olmalarını istiyorsam ona göre düzenliyorum. Benim yolum, dünyanın yepyeni bir biçimde algılanmasına giden yoldur. Böylece size bilinmeyen bir dünyayı açıyorum” (Vertov, 1986, aktaran: J. Berger)

Bu bilinmeyen dünyaya açılan yolda pek çok sanat gibi, resim de yol almaktadır. Bir izlenimci resme bakıldığında görülen, kısaltma ve sadeleştirme yöntemleri ve bazı bölümlerin atlanarak yapıldığıdır. Bu tür resimde uygulanan kısaltım, tasvir edilecek öğelerin sadece görme ile ilgili olanla sınırlandırılmaları, görme ile ilgili olana çevrilmeyen bir doğaya sahip

herşeyin resimden çıkarılması ile başlar... (Hauser, 1984)

İzlenimci resim sanatının fotoğrafik bir kompozisyon üslubuna kesinlikle bağlı olduğunu, onların yaşamı kırpıntılar ve parçalar halinde resmettiğini Stieglitz yazar. Susan Sontag'da aynı kanıdadır. Çünkü fotoğraf makinasının gerçekliği ileri derecede kutuplaşmış açık ve koyu alanlara dönüştürmesi fotoğraflardaki görüntünün özgürce ya da keyfi olarak kırılması, fotoğrafçıların mekanı, özellikle de geri planı anlaşılır kılmaya karşı aldırmaçlıkları, izlenimci ressamın düzleştirilmiş perspektif, alışılmadık açılar ve resmin kenarı tarafından kesilen merkezden kaçık biçimler üzerinde yaptıkları deneyler için başlıca ilham kaynağı olmuştur. Resim-fotoğraf ilişkisi, bir sanatın diğerini nasıl etkilediği, modern dönemde sanatların nasıl iç içe girdiğini bize göstermesi açısından da ilginçtir.

Ancak yine Susan Sontag'a dayanarak ileri sürebiliriz ki **fotoğrafın bizi "yoğun görmeye" alıştırmayı, resminden çok modernist şiire yakındır.** Çünkü resim gittikçe daha kuramsal hale gelirken, şiir de özellikle 19. yüzyıldan, 20.yüzyıla geçişle yani Apollinaire, Eliot, Pound ve William Carlos Williams'la birlikte, kendini giderek daha fazla görselle ilgili biçimde tanımlamıştır. **Şiirin somutluğa ve şiir dilinin özerkliğine olan vaadi, fotoğrafın saf görmeye olan vaadine paraleldir.** Her ikisinde kesinti, açıkça söylenmemiş biçimler ve telafi edici olan bir birlik ima ederler: nesnelere kendi bağlamlarından saptırmak, onları öznelliğin zorbaca ve çoğunlukla keyfi isteklerine uygun biçimde ve bazı parçaları çıkararak bir araya getirmek... (Sontag, 1993.)

Şiir-fotoğraf ilişkisindeki dialektiğin diğer ucuna, yani fotoğrafçıların şairlerden ödünç aldığı bakışı ödemelerine, şiir de fotoğrafın ve görselliğin örneklerine geçmeden önce, şiir-fotoğraf arasında ele alacağımız son bir ortak noktaya değinmek gerekecektir.

Bu nokta Sontag'ın sözünü ettiği şiirin özerk bir dile ve somutluğa olan vaadi ile ilgilidir. Çünkü fotoğraf da, modern şiir de, sanatın gittikçe insan biçimcilikten arındığı noktada ortaya çıkarlar.

Andre Bazin, fotoğrafın ontolojisine ilişkin olarak "ilk kez fotoğrafla birlikte ürün ile onu üreten nesnenin cansız varlıklar olduğuna" işaret eder.

Bu sanatın insanı dışlamasının başlangıcıdır (1993).

Georg Lukacs, insan için dünyanın fotokopilerinin, ancak insan biçimcilikten arınmanın daha yüksek bir evresinde, fotoğrafın bulunması ve fotoğraf tekniğinin geliştirilmesiyle ortaya çıktığını vurgular. Ona göre "gerçekliğin fotoğraf yoluyla elde edilen asla uygun kopyası, çok gelişmiş ve **insanbiçimcilikten arındırıcı** bir tekniğin ürünüdür. (1985)

Sanatın (modern) giderek insanı dışlar hale gelmesinin altını Ortega Y. Gasset'de çizer. Gasset'e göre resimden, tiyatroya, mimariden şiire kadar tüm sanatlar bu ortak paydada yani sanatın insanı dışlamasında buluşurlar... "En değişik sanatlarda aynı esin, aynı biyolojik biçim nabız gibi atar" (1992).

Sanatta insandan ve insanbiçimcilikten arınma sözgelimi müzikte gözlemlenebilir... Halâ insansal tınılar, duygular, sesler, hüznün ve acı taşıyan son müzik Wagner'in müziğidir... Ancak ondan sonra gelen bir Debussy ile başlayan modern müzikte, mekanik sesler duyulur, bu müzikte insan duygularını yansıtan seslere yer yoktur.

Benzer süreç müzikte olduğu ve ileride daha ayrıntılı olarak göreceğimiz gibi şiirde de yaşanır... Yine Gasset'in ve Foucault'un da belirttiği gibi şiirde dil, Mallérme'nin öncülüğünde nesne haline gelir...

Aslında fotoğrafın, doğrudan doğruya insan biçimcilikten arınmanın bir kanıtı olmasının, şiirde dilin bir nesne haline gelmesinin, yani fotoğraf-şiir arasındaki bu ortak noktanın daha iyimser bir açıklaması da yapılabilir...

Bilindiği gibi yüzlerce, binlerce yıl, sanatçının belli bir toplumsal görevi'nin olduğuna inanıldı ve sanatçı yine çok uzun bir süre kendisinden beklenen bu toplumsal görevi en iyi şekilde yerine getirmeye çalıştı... Bu sanatçıyı, estetik tutumunu gözden geçirmekten ve çözümlemesini yapmaktan alıkoydu. Ancak 19. ve 20. yüzyıla gelindiğinde, birey ile toplum arasındaki doğrudan bağıntı gevşeyip, yerini dolaylı ilişkilere bıraktığında, toplumsal görev de kendini sanatçıya çok daha dolaylı, bilinçle algılanması oldukça zor, örtük bir biçimde sunmaya başladı... Bu durumda sanatçının önce sanatçılık, ardından da sanatın kendisini sorun haline getirerek, sanat nedir? diye sorması şaşırtıcı olmasa gerek...

Kaldı ki Lukacs'ın belirttiği gibi, sanatçının duygu ve yaşatının "kendiliğindenliğini" sınırlaması ve estetik yansıtma aşamasında bu kendiliğindeliği, kendi için'e dönüştürmesi, yaşamla araya belli bir uzaklık koymayı zorunlu kılar (1988).

Gerçekliğin estetik yansımalarının bir gereği olan ve yaşamla araya konulması gereken mesafe bir uçuruma dönüşmüş müdür, dönüşmemiş midir? Soru budur ve Gasset'in bu soruya verdiği cevap, insanın o uçurumun dibinde ölü olarak yattığıdır.

Modern sanatın şiirde olsun, müzikte, resimde, fotoğrafta ya da sinemada olsun insanbiçimcilikten arınır özellik taşımasının bir başka nedeni de Hauser'in belirttiği gibi (1984) kültür eli değmemiş, ham ve biçimsellikten yoksun doğanın estetik yönden çekici olmaktan çıkıp "doğal olma" ölküsünün yerini "yapay olma" ölküsüne bırakmasıyla açıklanabilir... Bu noktada yeni oluşan kent ve kent kültürünün 19. yüzyılın insanına sunduğu "yapmacık yaşam" ve "yapay cennetin" oluşumunda sanayii devrimi ve makinalaşmanın etken olduğu da unutulmamalıdır.

İlk fotoğrafçıların ellerinde fotoğraf makinası kenti adım adım dolaşmalarının, Baudelaire'in ise köy ve kırdan nefret edişinin bir sebebi de budur. Baudelaire'in yapay olana duyduğu coşku ve hayranlık o denli ileri gider ki, sonunda doğayı ahlaka aykırı görmeye başlar... Baudelaire doğal olandan ve insanın doğallığından tiksinti duyar...

Schaunard onun şöyle dediğini söyler (1994, aktaran:J.P. Sartre)
"Kendi başına akıp giden bir su dayanılmaz bir şey benim için; boyunduruk altında, bir rıhtımın geometrik duvarları içine hapsedilmiş görmek istiyorum onu..."

Sartre'a göre (1994), Baudelaire, akıcılığa bile emeğin damgasını vurmak ister ama suya bir katılık veremediği için, suyun başıboş akıp gidişine duyduğu tiksintiyle, geometrik olarak biçimlendirmek, hapsedmek ister suyu...

Öyle ki kardeşi musluktan bardağına su koymak istediğinde dahi "Sahici su istemez misin?" diye sorar ve dolaptan bir sürahi almaya gider. Ona göre sahici su; deli, geniş, sızıcı, duruk ya da akıcı su değildir, bir sürahinin içinde, kabı tarafından bir biçime sahip olması sağlanmış

sürahideki su'dur ve Baudelaire sahici su gibi, sahici sıcaklığı, sahici ışığı, bir başka deyişle kentin ışığını, suyunu, sıcaklığını sever...

Fotoğrafın ontolojik olarak insanbiçimcilikten uzak olan ve modern şiirle ortak olan bu yönünü de ortaya koyduktan sonra şimdi fotoğrafın şiir de nasıl yer ettiğine dair örneklere geçebiliriz.

Aslında 19. yüzyıl romantik şairlerinin şiirleri, gözden önce kulağa seslenen şiirlerdir. Bir Mallérme'nin ya da Verhaeren'in şiirinde olduğu gibi... Şiirin kendisini yoğun olarak görsellikle tanımlaması 19. yüzyıldan, 20. yüzyıla geçildiğinde özellikle Apollinaire'in şiirinde başlar...

Ancak bu ozanlardan örnek vermek yerine, fotoğraf-şiir ilişkisini çok somut bir biçimde bize sunan kendi şairlerimizden örneklerle açıklamak daha verimli olacaktır.

Bizim şiirimiz uzun zamandan beri, divan edebiyatından bu yana görsellikle yakından ilgilidir.

Baki'nin "her yânedenden ayağına altun akıp gelir" dizesinin içerdiği görsellik somut bir örnektir.

Ancak bu dizenin bize sunduğu görüntü anlamlı bir görüntü değildir ve divan edebiyatındaki pek çok dize bu tür anlamsız ya da gerçeküstücü diyebileceğimiz görüntüler verir (Berk, 1992).

Bir şair şiirine görselliği taşımak için bir ressam tavrı da seçebilir, adeta kelimeleri bir fırça gibi kullanır ve resim çizer gibi şiirini oluşturur. Buna da güzel bir örnek Ahmet Haşim'in:

"Şu bakır zirvelerin ardından
Bir süvari geliyor, kan rengi"

dizeleridir...

Bakır zirvelerin (dağların ya da bulutların) ardından gelen kan rengi süvari büyük olasılıkla batan güneşin çağrışımını yapar okuyanda... Ancak bu dizelerin çizdiği görüntü, Bâki'nin dizesiyle karşılaştırıldığında anlamlıdır. Anlamlıdır çünkü, günlük yaşamın, somut bir gerçeğini, güneşin batışını imgelemek için yazılmıştır.

Oktay Rifat (1992) Yeni Şiir Görüntüleri adlı yazısında 20.yüzyılın ilk

yarısının resimde biçimbozumlarıyla (deformation) şiirin ise dilde gerçeğin gündelik düzenini bozma çabaları ile geçtiğin belirtir ve ekler; “Bir Rene Char’ın, bir Eluard’ın bir Michaux ‘nun tek kelimeyle, irili ufaklı bütün Fransız şairlerinin şiirlerinde artık gölleri, ağaçları, kuşları yerli yerinde aramayın, bunlar yeni şiir görüntüsünün yapısında yeni bir kılığa girmişlerdir” (1992)

Oktay Rifat bu yeni şiir görüntüsüne örnek olarak Eluard’ın dizelerini verir:

“ Balmumu göller ve küflü meşeler
kiler kokulu
dörtgeni yeşil yıldızların
ölümsüz tavırlar takınıyordu
suyu çekilmiş kuşlar...”

Oktay Rifat belli ki şiirle resim arasındaki ortaklığı, ikisinin de modern tavrı ile yani, dış dünyanın gerçekliğiyle yetinmeyip, birinin dilde kelimelerle, birinin resimde renklerle ve biçimlerle yeni görüntüler yaratma yeni bir gerçeklik kurma çabasında arıyor ve bu amaçla Orhan Veli şiiri ile Çallı’nın ya da Nazmi Ziya’nın resmi arasında bağlantı kuruyor. (1992).

Ancak Orhan Veli’nin şiirlerinde görülen resimden çok fotoğraftır, anlık yakalanmış şipşaklardır. Onun İstanbul’u Dinliyorum şiiri, fotoğraf-şiir arasındaki ilişkiye çok güzel bir örnek olarak verilebilir.

İstanbul’u dinliyorum gözlerim kapalı;
Önce hafiften bir rüzgar esiyor;
Yavaş yavaş sallanıyor
Yapraklar, ağaçlarda
Uzaklarda, çok uzaklarda,
Sucuların hiç durmayan çingirakları
İstanbul’u dinliyorum, gözlerim kapalı.

İstanbul’u dinliyorum, gözlerim kapalı;
Kuşlar geçiyor, derken;
Yükseklerden, sürü sürü, çığlık çığlık.

Ağlar çekiliyor dalyanlarda;
Bir kadının suya değiyor ayakları;
İstanbul'u dinliyorum, gözlerim kapalı.
(Veli, 1983)

İlk on dört dizesini almayı yeter gördüğümüz bu şiir enstantenelerden oluşur... Ağaçlarda yaprakların hafif hafif salınışı, gökyüzünde kuşların geçişi birer fotoğraf karesidir. Ardından bir genel çekim vardır: Ağlar çekiliyor dalyanlarda. Bu genel çekimi izleyen ise bir ayrıntı çekimdir: Bir kadının suya değiyor ayakları...

Orhan Veli sadece bu şiirinde değil, pekçok şiirinde, elinde fotoğraf makinası İstanbul'u dolaşıyor gibidir. Sözgelimi Galata Köprüsü şiirinde olduğu gibi, durur köprünün üzerinde ve peşpeşe basar deklanşöre...

Dikilir köprü üzerine,
Keyifle seyredirim hepinizi.
Kiminiz kürek çeker, sıya sıya;
Kiminiz midye çıkarır dubalardan;
Kiminiz dümen tutar mavanalarda
Kiminiz çımacıdır halat başında...
(Veli, 1983)

Görüntünün modern bir ressam tavrıyla çizildiği şiir, birinci yeniden çok şiirimizde ikinci yeniye özgüdür. İkinci yeni şairleri, kelimelerle gerçeğin farklı boyutundaki görüntüleri fotoğraflar, renklendirirler...

Sözgelimi Edip Cansever "Bakmalar" ustasıdır.

"Bakmalar görüyorum bütün gün türlü bakmalar

Pencere bakması, sabahlar bakması, yeşil otlar bakması

Hepsi de beni buluyorlar, hepsi de bir yağmur uysallığında

Gördüm ki suyunki yumuşak, gördüm ağacınki katı...

Aynı bir gözler denizi, aynı bir o kadar canlı..." (Cansever, 1992)

Edip Cansever bir başka şiirinde de

"Gözlerim görüyordu ama denir ki ayrıca görüyordu benden..."

diye yazar...

buluta, bir köpeğin gözlerine koyar:

“Kim bakar uzaklara köpekleri saymazsam”

Böylece insanın değil, nesnelere gördüklerinin fotoğrafını çeker... Bu fotoğrafta bir ağaç gibi görüyorsa, ağaca vermişse gözlerini, hemen herşey katı pozlanmıştı, suda ise gözleri herşey akışkandır:

“Neyle örtülmüş ki su suyla demiştim, elbette suyla”

Ve en çok alkole vermişse gözlerini alkolün çektiği bir fotoğrafı sunar

O alkol biçiminde olmak

O sonsuz buruşukluk...

“Aynalardan aynalara kırılan sigara ateşleri”dir Cansever’de alkol.

Ya da bir sesin fotoğrafı “duyulan değil, görülen birsesin” görüntüsünü sığdıracaktır dizelere

“Çan gibi sallandı sabah

Deniz ürperdi, adımları olmayan deniz

İki balığın sürtünüşünden çıkan bir sese dönüştü mutluluk

duyulan değil, görülen bir sese...

Nesnelerin gözleri ile gerçekliğe bakıldığında, yeni bir gerçeklik kurulacak ve çekilmez sanılan ya da o güne dek çekilemeyen fotoğraflar kelimelerle çekilecektir, sessizliğin fotoğrafı gibi.

“Göge bırakılın bir balon sessizliği mi

Yere dökülen bir un sessizliği mi”

Remy de Gourmont’un bu konuda dediği gibi (1992, aktaran: Oktay Rifat).

“Görüntüler yaratmak sanatına gelince, bunun edebiyat kültürüne bağlı birşey olmadığına inanın. En güzel, en canlı, en cesaretli görüntüler, her gün kullandığımız kelimelerde saklı. Bunlar içgüdü’nün yüzyıllık yapısı, akıl bahçesinin yabani çiçeklerdir”

Ancak şairlerin kelimelerle çektikleri fotoğrafların dışında, bir de yine kelimelerle sinemasal anlatımları kurdukları dizeler vardır... Buna Orhan Murat Karaburun’un dizeleri örnek olarak verilebilir...

“Ekseriya sabaha karşı
kurşuna dizilir mahkumlar
Bir sünger taşına döner
anne sütünden yapılan heykel
bari şu trampetler çalmasa
insan gürültüye gitmese”

Bu şiirin, evrensel bir temayı başarı ile ele almasının yanı sıra, fotoğraf çeker gibi değil de kamera kullanarak film çeker gibi oluşturulduğunu görürüz.Şiirin can alıcı noktası imgenin

“Bir sünger taşına döner

Anne sütünden yapılan heykel”

dizelerinde toplanan yerededir... Anne sütü sıcaklığı, heykel ise mermeri ve soğukluğu, biri yaşamı, biri katı bir cansızlığı çağırıştırır... Her ikisi de beyazdır. Ancak bu dizede kurulan imge yapısı, yerini yeni bir görüntüye bırakır “Bir sünger taşına döner anne sütünden yapılan heykel...” Burada bir an’ın yakalanması değil (fotoğrafta olduğu gibi) bir süreç, bir dönüşüm, hareketi barındıran ve film kamerası tarafından tespit edilebilecek bir olgu söz konusudur. Hatta bu görüntüye eşlik eden efekt sesleri de duyurur şair “Bari şu trampetler çalmasa...” Bu şiir doğrudan doğruya, açık şekilde sinemasal anlatımı içerir

E .Gombrich’e göre (1992) fotoğrafların bize biraz yapay gelmesinin nedeni zaman içerisindeki gelişimi bize sunamamalarıdır. Ressam bir modelden ağlamasını ya da gülmesini isteyebilir ve modelde ağlar ya da güler gibi yapar, ama sonuçta ortaya çıkan yapay bir ifadedir, çünkü hakiki ifade ancak hakiki duygudan kaynaklanabilir, ayrıca duygu da -belki de en önemli nokta budur-ancak ZAMAN içerisinde gelişir. Çünkü gerçek yaşamda insanın görünüşü ve karakteristik ifadesi, en az durağan etkenler kadar devinimi de temel alır. Sanatçının görevi ise amaçlanan izlenimin yaratılması için gerekli bütün bilgiyi, zamanüstü tek bir bakış açısından özetlemektir...

Kaldı ki bir fotoğrafı, sıradan bir fotoğraf olmaktan çıkararak ve zamandan koparılan bir an olmanın ötesine çeken, bir geçmişe, ya da bir geleceğe ait (o anın görüntüsünün verdiği etkiyle) zihnimizdeki çağrışımları harekete geçirmesidir... Böylece ifadenin zaman içindeki gelişimi, o

fotoğrafa bakan tarafından oluşturulabilir ya da tamamlanır.

Sinemanın ise diğer sanatlara kıyasla en büyük özelliği ve özgürlüğü zamanı mummyalanmaktan çıkartması, bir sürekliliğin ifadesi olan sanat niteliğini taşımasıdır diyebiliriz.

BİR ŞİİRİN FOTOĞRAFI

İM AD DEĞİLDİ DAHA

(Bir Şiirin Fotoğrafı)

Bir zamanlar sözcüklerin bizim dışımızda da yaşamları vardı, ama anlamları yoktu. Sözcükler anlamı biz onlara bakınca aldı. (Anlam sıkıcıdır. Bencildir. Günde üç kez aynada kendine bakar. Bağlar. Adlandırır. Adlandırmak ölümdür).

Eskiden bir ustura, bir su kovası, bir at yanyana gelebiliyordu. Dünya anlaşılacak için değildi.

Eskiden sözcüklerle bu denli yakınlığımız yoktu. Balkon ile tanışmamız yenidir (Balkon çocukluğumuzdur). Kırmızı sesti eskiden. Nergis kendi adını bilmezdi ve aklına estiği gibi yaşardı. Ölüm sözcüğü eskiden de iki heceydi; evlere girer çıkar, yatak turları atar, ağaçlarla alay ederdi.

İm ad değildi daha

Bir zamanlar anlam sözcüklerin umurunda değildi. Nuh Peygamberin, 'Ben ikibin yıl önce karım, oğullarım, gelinlerim, hayvanlarımla Cudi Dağı'nda gemisi karaya oturan Nuh Peygamberim' sözlerine karşı___ anlamın kıyılması adına___ imgeleri sürerler (şairlerin her akşam kağıtlarına yeşil Muhammedler, sarı İsalılar indiren imgeleri) sözcük olduklarını unutulardı. (İmgelere dönüştüğünde sözcükler tanınmaz. Sözcükleri kaldırın, dünya yoktur.) Bazıları eğretilmelerin büyüüne kapılıp (eğretilmeler şiirin kiral yoludur) adlarının üstünü çizerlerdi. Bazıları da simgelerin buyruğunda (simgelere eline kaptıran kurtulamaz) ordan oraya savrulup giderlerdi.

İm ad değildi daha

(Berk, 1992)

BİR FOTOĞRAFİN ŞİİRİ
YABANCI BİR ÜLKEDE EVDE

Ben gülerim, omuzdaşım anlatır. Elinde tuttuğu
yeni alınmış bir mektup sanki. Ne zaman eve
dönsek, yan yana otursak minderin üstünde.

Ben gülerim, sesler uzaklaşır. Bardakları dizerim
tepsiye, şerbeti hazırlarım geceden. Ne zaman eve
dönsek, yan yana otursak minderin üstünde.

Ben gülerim, dışarda kalır gözü yaşlı bulutlar.
Vurur ışıltısı güneşli bir günün-tepsiden,
bardaklardan, güğümde. Sanki hiç tutulmadık yağmura.

Bilirim oradadırlar, kokuları sinmiş yastıklara,
oturdukları yer daha soğumamış, daha çınlayıp durur
konuştukları sözler-oradadır komşularım.

Askere çağrılan oğullar ordadır, elbirliğiyle
kaldırılacak ekinler, evlenecek çağa gelmiş kızlar-
konuşuruz biz bize, yüreğimizi buğu gibi saran bir sesle.

Ne zaman eve dönsek, ben gülerim. Ne zaman
otursak minderin üstünde, koyarım birkaç bardak daha
tepsiye. Nasılsa söz başlamaz ağız ıslanmadan.

Ne zaman dönsek, sanki hiç çıkmamış gibiyiz dışarıya.

(Özer, 1991)



BIR ADI GURBET



thuis
in een vreemd land

II. BÖLÜM

CORRESPONDANCES (UYUŞUMLAR)

“Modern şiir sanatı bütün anlatımları aşmıştır”

Max Jacop

İlhan Berk, kendisi ile yapılan bir söyleşide “ şiir çünkü doğası gereği geçtiği yeri allak bullak eder, yıkar değiştirir. Büyük sinema ancak şairlerin elinde kurulacaktır... Modern şiirin poetikası yaratmıştır modern sinemayı...” der (1995). Öyleyse modern şiirin poetikasını tanımak, bu poetikanın sinema dilinin oluşumunu nasıl etkilediğini belirlemek gerekecektir.

Sinemanın, sanata yeni anlatım olanakları sunduğunu, her şeyden önce sinemanın kendisinin bir dil, bir sanat olduğunu, hem yapıtlarıyla hem de kuramıyla ortaya koyan ilk ve en önemli yönetmenlerden biri kuşkusuz Eisenstein'dır.

Eisenstein, sinemanın bir sanat, bir dil olduğunu bulgulamanın da ötesinde, doğrudan doğruya dilin yöntembiliminin sinemaya uygulanabileceğini ilk farkedendendir. Ona göre sinema, tiyatro ile resmin biçimlerini izlemek yerine, dilin yöntembilimini izlemelidir.

Eisenstein, Film Biçimi adlı yapıtında bu düşüncesini şöyle açıklar:

“... iyi ama sinema niçin dilin yöntembiliminden çok, tiyatro ile resmin biçimlerini izlemek zorunda olsun? Hele, dilin yöntembilimi, iki somut nesnenin, iki somut düzânlaımın birleştirilmesinden yepyeni kavramların doğmasına olanak veriyorsa. Dil filme resimden çok daha yakındır.

... öyleyse sözcüklerin, bileşik sözcüklerin türetilmesinde aynı düzenekleri (mekanizmaları) kullanmak zorunda olan dil dizgesine niçin yönelmemeli ? “ (1985).

Eisenstein'ın dili sinemaya resimden daha yakın bulmasının ve ilgisini bu alana yöneltmesinin temel nedeni oluşturmak istediği “montaj” kuramına bir dayanak aramasıdır... Eisenstein, bu amaçla aradığı dayanağı, Puşkin'in, Mayakovski'nin, Rimbaud'un, Whitman'ın, Eliot'un dizelerinde, şiirde bulur; “çarpıcı montaj” kuramını da, renk ile anlam arasındaki ilişkileri ve bu ilişkilerin sinemada kullanılmasını da aynı dizelerden, şiirden çıkartır. Geleneksel Japon şiir türü olan Haiku'lara özel bir ilgi duyar...

Ama belki de hepsinden önemlisi, sinemada yaratmaya çalıştığı “**DUYUMLARIN EŞLENMESİ**” kuramını ve bu kuramında oluşturduğu, beş düzlemden meydana gelen (metrik, ritmik, tonal, üsttonal ve entellektüel) montaj anlayışını, yine bir şairden; Baudelaire'den yola çıkarak kurar.

Eisenstein'ın “duyumların eşlenmesi” kuramının temelinde, sembolist şiirle, Baudelaire'in şiiriyle başlayan “**Evrensel benzeşim, uyuşum**” düşüncesi yatar...

Peter Wollen'e göre (1989) Eisenstein, Baudelaire'in correspondances'ına duyulan simgeci karasevdaya tutulmuş, hatta tadı da işin içine ekleyerek Baudelaire'den bile ileri gitmiştir.

Öyleyse, Eisenstein'ın duyumların eşlenmesini ilke alan montaj anlayışını ve sinema diline sunduğu yeni olanakları anlamak, değerlendirmek için, şiirde bulduğumuz “evrensel benzeşim ya da uyuşum” düşüncesini ele almamız gerekir... Böylece hem modern şiirin izlediği gelişim sürecini, hem de bu sürecin sinema dilini nasıl etkilediğini daha iyi değerlendirebiliriz.

Baudelaire'in “uyuşumlar” şiirine geçmeden önce “Benzerliğin” ne demek olduğu üzerinde durmamızda fayda var...

Michel Foucault'a göre (1994) insan düşüncesinin bir şey ile diğeri arasında kurduğu benzerlik, herhangi bir olgu, nesne ile başka bir olgu, nesne vs. arasında oluşturduğu yakınlaştırma, kültürün de başlangıcıdır. Foucault'a göre insan başlıca dört yolla benzerliğin bilgisine ulaşabilir. Bunlardan ilki, mekânı temel alan “**convenientia**”dır: “Birbirine yaklaşan, bitişen şeyler “yakın”dırlar, birbirlerine temas etmekte, kenarları birbirine karışmakta, birinin sonu diğerrinin başlangıcını belirlemektedir” (1994)

Foucault mekan içinde “yakından yakına” kurduğu ve “convenientia” adını verdiği benzerlikle hareketler arasında iletişim kurabildiğimizi düşünür.

Benzerliği besleyen ikinci biçim **aemulatio**'dur... Aemulatio'da bir çeşit yakınlıktır ancak bu yakınlık yer, mekan yasasından kurtulmuştur ve “rekabet”i esas alır.

Üçüncü benzerlik biçimi ise **kıyas**'tır. Kıyas benzerlik oluşturmada muazzam güçlüdür çünkü hem *convenientia*'yı kullanır yani benzerlikleri mekan içinde yanyana getirir ve çarpıştırır hem de *Aemulatio*'yu kullanarak onlar arasında ayarlamalar, bağlar, eklemlemeler oluşturur. Nihayet dördüncü benzerlik biçimi **sempatiler** (yakınlıklar)'dir. Burada hiç bir bağlantı hükme bağlanmamıştır. Sempati ile kurulan ve yakınlığa dayanan benzerliği dengeleyen karşı uçta yer alan ise **antipati**'dir. "Şeylerin özdeşliği, bunların başkalarına benzeyebilmeleri ve yaklaşabilmeleri - ama kendi özgünlüklerini koruyarak- olgusu, sempati ile onun karşılığı olan antipati arasındaki sürekli terazilenmedir." (Foucault,1994)

Dünya ve insanın bu dünya üzerindeki varoluşu çok uzun süre Foucault'unkine benzer, dört temel gerçeğe -su, hava, ateş ve toprak- ve bunların arasında kurulan benzerliklerle açıklanmıştır... Sözelimi Rönesansta, yaşamı aklın derinliklerine inen bir yolculuk olan Leonardo Da Vinci şöyle yazar:

"Her varlık bir başka varlıktan gelmedir... Yeryüzünde var olan herşey bir başka varoluşun başlangıcıdır ve bütün varlıklar birbirine dönüşebilir. Eskiler insanı küçük dünya olarak tanımlamışlar, çünkü insan toprak, su hava ve ateşten meydana gelir, tıpkı dünya gibi. Nasıl insan iskeleti vücudun temel direği ise taşlar da öyle destek olurlar... Kan yeryüzündeki sular misali vücudumuzda dolaşır durur... Soludukça ciğerlerimizi havayla doldururuz. Dünya da bizler gibi nefes alır her nefeste okyanuslar yükselip alçalır".

Bu sözlerden anlaşılan insanın küçük bir dünya olarak tanımlandığıdır. Bu durumda insan vücudu, her zaman, bir evren atlasının mümkün olan yarısı gibidir.

Ancak, "benzerliğin" aranması sadece uzun yıllar dünyayı ve insanın bu dünyadaki varoluşunu açıklamakla kalmaz, bilim alanında da, insanın dünyayı değiştirmesine yardımcı olur. Çünkü nesnelere benzer ve benzemez diye ayırma niteliği insan düşüncesinin temelini oluşturan son derece önemli bir yetenektir. Yine bir örnek vermek gerekirse, Newton'a evrensel yerçekimi yasasını bulduran şey, elmanın kafasına düşmesi değil, elmanın düşüşü ile ayın dünya çevresinde dönüşü arasında o zamana dek kimsenin görmediği benzerliği görmesinden kaynaklanmıştır.

Benzerlik sadece insanın doğadaki yerini açıklamakla ve bilimde kullanılmakla sınırlı kalmayıp, sanatın da belirleyicisi olmuştur. Herşeyden önce "Mimesis" , insanın doğada var olan bir nesnenin, bir şeyin, taklit yeteneğini kullanarak bir benzerini oluşturma çabasından başka nedir ki?

Yukarıda Leonardo'nun notlarında tasvir edilen ve Antik Yunan'a dayanan bu düşünce sistemi bugün bizim kavramakta güçlük çektiğimiz ve yabancı olduğu bir anlayışı dile getirir. Ancak, Leonardo'nun notlarında anlatılanların bize masal gibi gelmesinden kaynaklanmaz güçlük... Çünkü bugün, biz biliyoruz ki insan hava, su, ateş ve topraktan değil hücrelerden meydana gelmiştir. Leonardo'nun betimlediği dünyanın bizim anlamlı bulduğumuz, nesnel, olguların nedenini başka olgularda aradığımız dünyayla benzer bir yanı yok gibidir. Çünkü Leonardo'nun düşüncesi doğayı, temelde istekleri, kaprisleri olan canlı bir varlık sayan görüşü barındırır. Biz artık denizlerdeki gel-git olayına ya da ay tutulmasına bakarken suyun ya da ateşin niteliğine değil, bu olgulara yol açan başka olgulara bakıyoruz... Bir başka deyişle neden-sonuç ilişkileri kuruyoruz. Kaldı ki Newton'un notlarıyla, Leonardo'nun notlarını karşılaştırdığımızda iki düşünce arasındaki farklılık apaçık çıkıyor ortaya...

Leonardo'nun notlarına baktığımızda gördüğümüz, doğanın çeşitliliği, esnekliği ve tüm bölümlerinin birbirleriyle uyumluluğudur. Onun yaptığı makinalar sonuçta bu uyumun kurallarından faydalanılarak oluşturduğu ve bir amaca hizmet etmesini istediği makinalardır. Newton'un yaptığı makinalar ise bir şey yapmak için değil doğayı gözlemek için tasarlanır. Kısacası Newton gözlediği her sonucun nedenine inme çabasındadır ve işte akıl ve aydınlanma çağında Bilimsel Devrim denilen şey de tam budur. Bilimsel devrim, ideal doğalarına göre düzenlenmiş nesnel dünyasından, nedensel bağıntılarla kurulu bir mekanizmada yer alan olgular dünyasına geçişi simgeler. Bu insan aklının evreni ve kendisinin evren içindeki yerini bambaşka bir bilinçlilikle kavraması, doğaya bakışında köklü bir değişiklik demektir. Böyle bir değişikliğin sanata yansması da tabii ki kaçınılmazdır. Dünyaya ve doğaya bakıştaki bu köklü değişiklik ve akla duyulan güven beraberinde akılcı bir sanatı; natüralizmi getirir. Bilime duyulan inançla

birlikte sanayileşmenin gelişmesi, ekonomik usçuluk, felsefeyi ayrı bir bilim olarak ele alan ama sonuçta felsefeyi bilimin hizmetçisi yapmayı uygun bulan çağın görüşü, sanat alanında da usa dayalı bir görünüm sunar. Descartes'in "Düşünüyorum Öyleyse varım" ı ile başlayan süreç; yani insan aklının hiç bir "şüphe"ye yer bırakmıyacak bir kanıtı içinde barındıran bu önermesiyle başlayan süreç, etkileri günümüze dek uzanan, uzun bir süreçtir.

Ancak Descartes düşünüyorum üzerinde ağırlıklı olarak durmasına rağmen Varım'ı unutmuştur. 19. yüzyılın ilerlemeye olan vaadi, 20. yüzyıla gelindiğinde yaşanan dünya savaşı ile yerini bir hayal kırıklığına bıraktığında, insanın varlığa, varoluşa duyduğu özlem de taşma ve başkaldırma noktasına ulaşacaktır. Ancak başkaldırının Varoluşçu felsefe ile somut olarak ortaya konmasının öncesinde, yani 19. yüzyılda, insanı çepeçevre kuşatan maddeci ve usçu evren anlayışına ve bu anlayışın sunduğu natüralist sanata bir tepki olarak romantizm vardır... Özellikle, Fransa ve İngiltere'ye nazaran siyasi hareketlenmenin daha geç başladığı Almanya'da, Alman Romantizmi adıyla bilinen akım oldukça güçlüdür. Romantizm tamamen örgütlenmiş ve rasyonelize olmuş yaşama bireyin getirdiği bir tepkiyse, sembolizm de, romantizmin en uç dalında açan son çiçektir.

Sembolizm, Eski Yunan'da kalmış ve unutulmuş, rönesansta tekrar diriltilmeye çalışılmış olan usdışı evren arayışının yeni bir aşamasıdır.

Simgeci şiirin bize sunduğu anlayış özetle şudur:

"Evrende bir birlik, bir uyum vardır. Özellikle maddesel evrenle, tinsel evren arasındaki uyum derindir. İnsanla evren arasındaki herşey benzeşim, uyum içindedir. İnsan simgeleri çöze çöze evrenin var olduğunu anlar" (Senninger, 1981, aktaran Tanju Inal)

Diyebiliriz ki, simgeleme, iki ayrı yapıtı arasındaki varlıkbilimsel ilişkiyi ortaya çıkartmanın bir yoludur.

Hartmann'a göre ise her sanat yapı "ön" ve "arka" olmak üzere ikili bir yapıya sahiptir. Ön yapı özdeksel nitelikteyken arka yapı, insanın düşünce ile ulaşabileceği, tinsel özelliktedir (1979, aktaran: İsmail Tunalı).

Estetik nesneyi belirleyen bu ikililik kavramı, simge sözcüğünün içerdiği anlamı da açıklar niteliktedir.

“Kökenbilimsel olarak symbole (simge), Eski Yunan’da, ikiye bölünmüş özdeksel nesnenin parçalarından birine verilen addır ... Bu parçalardan biri, örneğin bir çömlek parçası, görülmez bir gerçeği, dostluğu, konukseverliği anlatır; parçayı gören kişi, parçanın ardında gizli olan duyguyu tinsel bir çaba ile çözmeye kavramaya çalışırdı” (Peyre, 1974, aktaran: Tanju İnal).

İşte bu çömlek örneğinde ortaya çıkan olgu 19. yüzyılın ikinci yarısında dal budak saran ve özellikle şiire, simgeleri “görme” çözme işlevini yükleyen akımın temel olgusu ile eşdeğerdedir. (İnal, 1981)

Şiir artık, doğrudan doğruya görülür, dokunulur olanı betimlemeye değil, çağırışımlarla, benzeşimlerle, sezgi ile anlaşılana, “görülmeveni görme”ye bir davetiyedir.

Kendini Baudelaire’nin çömezi olarak gören, ancak görülmeyeni görme yolunda, bilinmeyene yaptığı hamlede Baudelaire’den çok daha ileriye giden Rimbaud’a göre, ilk gören, ilk yalvaç, ozanlar kralı Baudelaire’dir.

Rimbaud, Paul Demeny’e yazdığı ve Kahin’in Mektubu olarak ünlene yazıtında “yalvaç olmak, görülmeveni gören olmak gerekir diyorum” der ve ekler:

“Tüm anlamları uzun süre, sonsuzca ve bilinçle bozup değiştirmekle kendini yalvaç, görünmeveni gören kılar ozan. Sevginin, acının, çılgınlığın bütün biçimlerini bozup değiştirmekle; tüm ağuları kendi arar, onları kendinde tüketir ve bunların ancak özünü tutar kendinde. Dille anlatılmaz bir kıyınçtır ki bu, burada ozanın artık büyük bir inanca, tam insanüstü bir güce geresinimi vardır, bu acıda ozan, ayrıca, herkes arasında büyük sayrı, büyük kıyıcı (cani), büyük lanetli olur -ve de Yüce Bilgin!- Çünkü bilinmeze varmaktadır artık O! Çünkü, daha önce zaten çoklarından daha zengin olan ruhunu işleyip yetiştirmiştir... Duyulmamış ve adlandırılmaz şeyler yapmış olduğu sıçramada isterse geberip gitsin O: ardından başka iğrenç emekçiler geleceklerdir; öbürünün silinip gittiği ufuklardan yola çıkıp, başlayacaklardır onlar!...”

Ancak Rimbaud’un dediği gibi görülmeyeni ilk gören, duyulmamış ve adlandırılmazın sıçramasını ilk yapan Baudelaire değildir. Novalis şiir

tanımında Baudelaire'den yetmiş beş yıl önce "Şiirin anlamı ile gizemliliğin anlamı arasında ortak noktalar var... Şiir görünmeyeni görür, gösterilmeyeni gösterir, duyulmayı duyar..." diye yazar... (1981, aktaran: Tanju Inal).

Yine Baudelaire'den önce çoşumcu şairler arasında yer alan ve simgeci şiire etkisi en az Baudelaire kadar güçlü olan bir başka isim de Gérard De Nerval'dir. Nerval, Baudelaire'den önce Aurélia'da "herşey yaşıyor, herşey devinim ve iletişim içinde" der. Ona göre, evrende herşey canlıdır, hayvanlar, bitkiler, durağan soğuk görünen metaller bile. Nerval, bu amaçla şiirlerini, öğretici, bilgisel ve betimleyici sözcüklerden çok, çağrışıma dayanan kimi simgesel sözcüklerle donatarak evrenin gizil gücünü çözmeye çalışır. (Inal, 1981)

Ancak Baudelaire'in önemi, şiirin öncül olduğu bu estetik çabayı; evrensel benzeşim düşüncesini, sadece şiire kendi içinde bir yetkinlik kazandırma çabasına dönüştürmesinde yatar.

Bu çabada kendisine yol gösterenler Swedenbourg, Maistre, Fourier, Hoffmann gibi sanatçı ve düşünürlerdir. Baudelaire'nin yazdığı bir denemede şu satırlar yer alır:

"Ozan olmayanlar bu işleri anlayamazlar. Fourier bir gün, büyük gösterişle bize **benzerliklerdeki** gizleri açıkladı. Kimi ince buluşlarının değerini yadsımıyorum. Ama biliyorum ki onun beyni maddesel gerçeğe çok bağlıdır. Bu yüzden yanlışlıklara düşer ve yine bu yüzden önsezinin ruhsal gücündeki kesiniğe hemen ulaşamaz... Kaldı ki Swedenbourg, ki daha büyük bir ruh taşır, bize daha önce **göğün çok yüce bir insan olduğunu** öğretmiş; biçim, devinim, sayı, renk, koku, herşeyin **ruhsal alemde** olduğu kadar **doğal alemde** de bir anlam taşıdığını, karşılıklı **uyuşum** içinde bulduklarını, karşılıklı yer değiştirebileceklerini anlatmıştı... (1992, aktaran: Oktay Rifat).

Oktay Rifat'a göre (1992), Baudelaire'nin bu satırlarından sonra şiirde 19. yüzyılın ortasından günümüze dek uzanan ve kökü eğretilmeye dayanan bir imgecilik akımı başlamıştır. Bu akımın kökünde eğretilmenin yatması, doğada bulunduğu kabul edilen evrensel benzeşimin ya da uyuşumların, betimleme ya da tasvire, usa dayalı bir dille değil, daha çok

sezgiye ve çağrışımlara dayanan imgesel bir dille anlatılabilir olmasıdır. Çünkü şiir artık anlatılamayanı anlatma ereğindedir.

Bu yeni anlayışla birlikte Baudelaire Correspondances adlı şiirini yazar:

Bir tapınaktır doğa, canlı sütunlarından
Belli belirsiz sesler duyulur ara sıra;
İnsan orada geçer, tanıdık bakışlarla
Kendini gözetleyen simge ormanlarından.

Uzakta birbirine girmiş yankılar gibi
Bir birlik içerisinde, kör karanlık ve derin,
Geceler kadar geniş, aydınlık kadar engin
Sesler, kokular, renkler yanıtlar birbirini.

Kokular vardır çocuk tenleri gibi duru,
Obuva kadar tatlı, çim kadar yeşil olan,
-Ve başkaları, çürük, zengin ve utku dolu-

Bedensel haz'la ruh'un coşkusu şakıyan,
Misk, amber, reçine ve günlük gibi kokular,
O sonsuz nesnelere yayılışıdır onlar".
(Baudelaire, 1991, aktaran Ahmet Necdet)

Baudelaire bu şiirde, kimi kokuları çocuk tenlerine, obuva seslerine benzetirken, burun organının algısıyla, el, göz, kulak organının algıları arasındaki uyuşuma dayanır.

Bu uyuşumu Baudelaire'in nasıl yakaladığını yine kendi sözlerinden çıkartabiliriz:

"Sadece düşte değil, uykudan önceki hafif sayıklama, coşkunluk anında, gözlerim hâlâ açıkken bir müzik sesi duyar duymaz, renkler, kokular, sesler arasında bir benzeşim buluyorum. Bana öyle geliyor ki bütün bu şeyler aynı ışınlar tarafından oluşturuldu. Hepsi aynı eşsizlik, aynı benzeşim içinde olsa gerek... Kırmızı, esmer tasalarımın kişiliğim üzerinde, büyüleyici, sihirli bir etkisi var... Beni derin bir düş dünyasına sürüklüyor bu. İşte o zaman obuvanın derin ve boğuk sesini duyuyormuş gibi oluyorum". (Baudelaire, 1981, aktaran: Tanju İnal)

Baudelaire'nin bu açıklamalarında bizim için önemli olan ve geniş bir parantez açmamızı gerektiren bir nokta da "Düş" olgusudur... Çünkü şair,

bu benzeşimleri, bu uyumu yakalayabilmek ve dile getirebilmek için bir “düşe” ihtiyacı olduğunu itiraf eder... Ancak o düşe sürüklendiğinde obuvanın derin ve boğuk sesini duyar...

Ancak sadece bütünüyle düşün içine sürüklendiği anlar değil, bu düşün eşiğindeki anlar da (sadece düşte değil, uykudan önceki hafif sayıklama, coşkunluk anı da...) onun için oldukça önemlidir. Yani burada, bir düş, bir esrime, bir sanrı yaşaması ve bir duyu bilgisine dayanarak (cognito sensitiva) evrendeki uyumu dengeyi çözme çabası sözkonusudur.

Fakat hemen belirtmek gerekir ki, ozanın bu sanrısı, kendinden geçişi bir “kendini yitiriş” ile eş anlamlı değildir. Bunu Rimbaud’da dile getirir:

“tüm anlamları uzun süre, sonuzca ve **bilinçle** bozup değiştirmekle, kendini yalvaç, görülmezi gören kılar ozan” der (Rimbaud, 1985, aktaran: Tahsin Saraç).

Bu cümlede “**bilinç**” kelimesinin altını çizmek şarttır. Çünkü ozanın sanrısı, bilinçsiz bir sanrı değildir. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın da belirttiği gibi şiir **şairin en uyanık gayretle gördüğü düş’tür...** Aslında böyle bir düş görebilmek, bu sanrıyı yaşamak sanıldığı kadar kolay da değildir... Antonin Artaud bu zorluğu şu cümlelerle aktarır:

“Herşey bizi uyumaya zorlarken, istekli ve bilinçli gözlerle uyanmak ve ne işe yaradıklarını bilmez olmuş ve bakışları içimize çevrilmiş gözlerle düş görüyormuş gibi bakmak zordur...” (1994)

“İçimize çevrilmiş” ve “düş görüyormuş” gibi bakan gözler...

Maurice Blanchot bu bakışı “ölü” bir bakış, “başlangıçsız ve sonsuz görmenin hayaleti olmuş bakış” olarak tanımlar:

“Bu bakışta körlük hala görmedir, görme olasılığı değil de görmeme olanaksızlığı, kendisini gösteren, sonu gelmeyen bir görmede, her zaman ve her zaman direnen olanaksız olan görme...”

Bu büyülenme ortamı, içinde gördüğümüz şeyin görüşü kavradığı ve onu sonu gelmez kıldığı, bakışın ışıktaki donup kaldığı, ışığın görmediğimiz, yine de, aynadaki kendi bakışımız olduğu için bir gözün salt pırıltısı olduğu bu ortam, tam anlamıyla çekici büyüleyicidir... Aynı zamanda uçurum olan ışık, içinde yok olduğumuz, ürkütücü ve çekici bir ışık...” (1993)

İşte bu hayranlık verici sanat deneyimidir. Şair daha çok bir aracı, bir

çevirmendir... Rimbaud "Yalvaç olmak, görülmezi gören olmak gerekir" der... Fakat Rimbaud'un belirttiği gibi, Baudelaire'in yaptığı "ölüp gitmiş şeylerin ruhunu yeniden ele almaktan farklı bir şeydir..."

Eski Yunan'da yapılan, eski simgeci tavır, soyutun somutlaştırılmasına yöneliktir. Eskiden heykelleşen Jüpiter egemenliği simgeler, Venüs sevgiyi, Herkül gücü, Minerva bilgeliği...

Oysa Baudelaire'le birlikte iş tamamen tersine dönüşmüştür, şimdi yapılan soyutun somutlaştırılması değil, somutun soyutlaştırılmasıdır. Görülen, işitilen, duyulan, tadılan, dokunulan şeyden çıkılır yola, çağrışım ve bütünlük, düşünce yoluyla bundan üretilir (Verdaeren, 1981, aktaran: Mehmet Yalçın).

Baudelaire'in şiire getirdiği en büyük yenilik belki de budur ve bu 19. yüzyılın ortalarından günümüze dek uzanan ve kökü eğretilmeye dayanan bir imgecilik akımını başlatmıştır. Benzer şekilde bir Rimbaud'un düşleri, sanrıları -ardından Freud'un gündüz düşlerinin ve bilinçaltısında devreye girmesiyle- sadece şiirin değil, tüm sanatların, resmin, mimarinin ve konumuzun bir bölümü olan ve daha sonra ayrıntılı olarak ele alacağımız sinemanın da belirleyicisi olacaktır.

Sartre Baudelaire'nin çizdiği bu yeni "estetik evreni" şu cümlelerle anlatılır: "Her şeyden önce anıştırmadır o, yani varlık ile varoluşun birbirine karıştığı, varoluşun varlık tarafından nesnelleştirildiği, katılaştırıldığı varlığın varoluş tarafından hafifletildiği bir garip ve yapay gerçek türüdür". Sartre'in bu cümlelerini bir benzetme ile biraz daha açabiliriz... Şair'in çizdiği estetik evren tıpkı bir ipekböceği kozasına benzer... Varoluşu, varlık tarafından nesnelleştirilmiş, katılaştırılmıştır ki bu kozadır... Varlık, kozanın içindeki ipek böceğidir... Varlığın varoluş tarafından hafifletilmesi ise, ipekböceğinin, ipekböceği olmaktan çıkıp, kozasını yırtması ve o garip, yapay bir gerçekliğe benzeyen kelebeğe dönüşmesidir...

Onun için her nesne, her olgu, her varlık, hepsinin de ötesinde her sözcük bir kozadır. Fakat şair görülmeyeni yani kozanın içindeki ipekböceğini görür.

Şair, kozayı çevreleyen o ipeksi, yapış yapış maddeye dokunur ve onu

yırtar... Kelimelerin özdeksel yapısı (ses ya da işaret oluşu önemli değildir onun için, kelimenin işaret ettiği şeyle de, anlamıyla da ilgilenmez)değildir önemli olan...

Önemli olan kozadan sızan yaşam, çağrışımlar ve zihnimize bulaşanlardır...

Kelime şairde anlamını yitirir... Anlam, tıpkı suya düşen bir taşın dibe çöküvermesi gibi, çökmüş, yitmiş, tortulaşmıştır... Ancak, taş dibe çökedursun onun suda bıraktığı iz dalga dalga yayılacaktır... Şair bu dalgalarla meşguldür, kelimenin işaret ettiği nesnesi ile değil, onun çağrışımlarıyla... Bu çağrışımlardır evrensel benzeşimi yaratan... Her kelime suya atılan yeni bir taştır ve dalgaların gittikçe büyüyen halkaları iç içe girecektir, kokular, renkler sayılar birbirinin içinde eriyecek, bütünleşecek ve imgelerin suyun teninde titreştiği görüntü bir süre sonra durulacak yerini yeni bir dinginliğe bırakacaktır.

İşte, bu çağrışımlardır, parçalanmış kozanın içindeki yaşamı açığa çıkartıp, rengarenk bir kelebeğin narin kanatlarına yükleyen, "görünmezi görünür yapan. Rilke ise "görüleni görülmez yapmak" tan söz eder:

"Biz Görünmez'in arılarız. Görünmez'in büyük altın kovanında biriktirmek için çalgınca görünürün balını toplarız. Görevimiz bu geçici ve ölümlü toprağı öylesine derinliğine, o denli tutku ve sabırla ruhumuza doldurmaktır ki özü içimizde görünmezi yeniden canlandırısın..." (1993)

Rilke,

"güll ey saf çelişki
nice göz kapağının altında
hiç kimsenin uykusu olmamanın sevinci..."

derken, nesnelere kurtarmak onları görünmez kılmak ister, Rimbaud ise görülenle yetinmez, görülenin ardındaki gizi, görülmeeyeni amaçlar...

Rilke'nin sanatsal deneyiminin merkezine "ölüm" ü yerleştirmesi bu yüzdendir. Çünkü, onun için "Gerektiği gibi görmek herşeyden önce ölmektir, görmeye kendinden geçmenin ve ölümün oluşturduğu bu değişimi sokmaktır. (Blanchot, 1993)

Ama bu herşeyin boşluk içinde yok olduğu anlamına gelmez, tam

tersine; nesnelere o zaman kendilerini, genel olarak görüşümüzün, bir tek bakış açısının sahip olabileceğinden daha fazlasıyla, anlamlarının tükenmez çeşitliliği içinde kendilerini sunarlar.

Şairin ve şiirin yaşadığı bu “düş” olgusu üzerinde, geniş bir parantez açmamızın nedeni, biraz da, Baudelaire'nin, Rimbaud'un, Rilke'nin, Verlaine'nin kısaca ilk olarak şairlerin sahip olduğu tüm bu sanrıların, hallüsinasyonların, düşlerin, 20. yüzyılın tüm sanatlarında belirgin hale gelmesidir. Hele bu düşlere bir de Freud'un gündüz düşleri eklendiğinde, düş görebilmenin ne denli önemli olduğu, gerçekliğin bir başka yüzüne ışık tuttuğu daha iyi anlaşılacaktır.

Doğal olarak sinema da bu düşlerden, sanrılardan payını alacaktır... Hatta tüm sanatlar içerisinde bize en **gerçekçi** düşü sunma ayrıcalığına sahip sinema için düş görebilme çok daha önemlidir... Bu önemi Fellini dile getirir:

“Gerçeklik, gördüğümüzden çok daha fazladır. Herhangi bir görünümü alın; bir, görülebilir, yüzeysel yanı vardır, bir de gizli gizemli, görüntüsel (spectral) yan... Benim ilgilendiğim şey, nesnelere arkasındakini göstermektir yalnızca; görünen şeyler üzerinde açıklamalar yapmak değil. Sık sık bunun için de eleştiriyorlar beni gerçekleri bozundurulmuş (deformasyon) ve düşsel biçimde görüyordum. Ben öyle sanıyorum ki, herkes çevresindeki yaşamı, yüzeydekenden çok daha başka görür. Filmlerde nesnel olmanın anlamı ne? Fiziksel yönden bile olanaklı olduğunu sanmam bunun...” (1984)

Uyuşumlar şiirine kaynaklık eden ve şiirde başlayıp daha sonra diğer sanatlara da sıçrayan bu düş olgusu için açtığımız parantezi şimdilik kapatıp, yeniden şiire dönersek, görülmeyen dünya ile görülen dünya arasında bir bağ, köprü kurmak, bunu yaparken de bu iki dünya arasındaki ilişkiyi, müziğin, resmin, yazının yardımına başvurarak oluşturmak Baudelaire'in üstlendiği görevdir diyebiliriz.

Claude Levi-Strauss “İnsan olarak varoluşumuzun gerçek koşullarını ve onun çizdiği sınırların ve onun ritminin dışına çıkabilmenin bizim isteğimize bağlı olmadığını kabullenebilseydik eğer, ne çok boşuna tedirginliği, boşuna yıpranmayı bertaraf edebilirdik?” diye yazar Hüzünlü Dönenceler adlı yapıtında ve ekler; “duyguların bir ağırlığı, seslerle

kokuların birer rengi olduğu gibi,mekanında kendi değerleri vardır...(1994)
Levi-Strauss'a göre bu yakınlık arayışları sadece bir ozan hevesi ya da aldatmaca değildir. Çünkü eğer balıklar, bir güzellik uzmanının yaptığı gibi açık kokularla, koyuları birbirinden ayırıyorlarsa ve eğer arılar ışık yoğunluklarını ağırlıklarına göre sınıflandırıyorlarsa -onlar için karanlık ağırdır, aydınlıksa hafif- ressamın, ozanın, müzisyenin yapıtları, yabanılın mitosları ve simgeleri en temel ve gerçek anlamda bir bilgi olarak görünecektir. (1994)

E.H. Gombrich sanatta betimlemeden dışavuruma geçişle bağlantılı olarak; sayılar, renkler, kokular, sesler kısacası duyular arasındaki benzeşimleri ve uyumları **Duyumdaşlık** olarak tanımlar. Gombrich, duyumdaşlığın yani beş duyudan birine özgü olan yaşantının ötekilere geçmesinin, örneğin sesli görmenin, renkli duymanın çok yaygın olduğunu her dilde bu bağlamda var olan deyişlerle kanıtlar... Ciyak ciyak renklerden veya aydınlık tonlardan söz ederiz. Ancak ortak bir duyumsama odağı karşısında rtşenler, yalnızca göz ve kulak değildir. Başka duyular da bu olaya aynı ölçüde katılırlar. Örneğin kadife gibi seslerden, soğuk renklerden, tatlı ezgilerden, buruk tonlardan vb. söz ederiz (1992).

İşte Fransız sembolist şairleri öncülüğünde modern şiir bu duyumdaşlığın yasalarını saptamaya çalışmıştır...

Rimbaud "SESLİLER" adlı şiirinde bu duyumdaşlığı izlek olarak alır:

A kara, E ak, I al, U yeşil, O mavi: sesliler
Diyeceğim bir gün gizli doğumlarınızı da:
Karanlık koylara, kara sineklere benzer A,
O amansız pis kokular üzerinde fır dönerler.
Kır ieği, buhar, çadır beyazlığında E'ler
Benzer dik buzullar mızrağına, ak krallara;
Kızıla I, gülüşüne o canım dudakların, kana
Hani hoş pişmanlıklar içinde hani fkeler.

evreler U, yeşil denizlerin alkantısını
Duruluğu onca otlakların, kırışıklıkların
Bastığı simyanın geniş alınlara damgasını.

Kutsal borazan O: yaban çığlıklar, gürültüler
Meleklerden, acunlardan geçmiş sessizlikler
-Sen ey OMEGA, O mor ışığı gözlerinin! (1981, ev:İlhan Berk)

Rimbaud'un bu şiirde yaptığı işitsel izlenimleri görsel alana taşıyabilmek için her sesli ile bir renk arasında kurduğu bağıntıdır.

Oktay Rifat'a göre eşduyum 19.yüzyılın ikinci yarısını öylesine sarmıştır ki Huysmans'ın, A. Rebours (1884) adlı romanındaki başkişi, müzik notalarıyla likörler arasında benzerlikler bulur. Likörlerin damaktaki tadıyla kulağın müziğe verdiği haz arasında bağıntı kurar ve gırtlaktaki bu orgla dilin üstünde sessiz ezgiler yaratır (1992)

Şiirde başlayan benzerlikler ve uyuşumlar bulma arayışı kısa sürede bütün sanatlara salgın gibi yayılır. Debussy örneği ile müzikte sanatçılar görünen dünyayı tonlarla, seslerle betimlemeye çalışırlar ya da piyanonun tuşlarında görsel imgeler yaratmayı hedeflerler. Resim sanatında ise, ressamların görünen dünyaya yüz çevirmelerinin ardından yeni arayışları ile birlikte seslerin dünyasını betimleme girişimini ve bu girişimde başarılı olan bir ismi Kandinsky'i görürüz.

İşte nihayet, bütün sanatların olanaklarından yararlanabilen ve bu sanatlar arasındaki benzeşimleri, uyuşumları zaten doğası gereği bünyesinde taşıyan sinemada, "duyumdaşlığı" oluşturan şiirin, evrensel benzeşim temasını sinemaya taşıyan sanatçısı olarak Eisenstein ile karşılaşırız.

Eisenstein'ı konu alan sinema yazılarında ilk karşılaşılan onun dialektiği beyazperdeye taşıdığıdır...

Onun kurgu düşüncesinde,iki ayrı çekimin, birbirine yapıştırılarak birleştirilmesi, bu iki çekimin yalın bir toplamından çok bir "arpım"ı ileri sürmektedir. Eisenstein çekimleri bir zincirdeki halkalar gibi birbirine bağlayan Pudovkin'in kurgu kuramına karşı çıkarken bu bağlanmanın yerine,çekimler arasındaki çarpımı, çatışmayı koyar... İki çekimin yan yana getirilmesi ona göre dialektikteki tez ve antitez'inyanyana getirilmesi gibidir. Tez ve antitezin çatışmasından ortaya çıkacak olan ise sentez, yeni bir kavramı taşıyan, yeni bir görüntüdür.

Eisenstein bunu şöyle ifade eder:

“Tek tek parçalar yan yana getirildiğinde bir bütüne, izleğin bireşimine (sentezine) yol açtığı durumlarda, kurgunun gerçekçi bir anlamı vardır. Bu durumda, izleği gerçekleştiren bir görüntü ortaya çıkar.

Kurgunun gücü, izleyicinin coşkularını ve usunu yaratma sürecine sokmasıdır. İzleyici, yaratıcının imgeyi kurarken izlediği yolu izlemeye zorlanır” (1984)”

Bu alıntının da doğrudan doğruya ifade ettiği gibi, izleyicinin zorlanması, izleyiciye zorla bir şeyin kabul ettirilmesi söz konusudur. Eisenstein, alımlayıcıyı yaratma sürecinin içine sokmak ister, ancak onun yaratma sürecinin içine soktuğu izleyici edilgendir, yönetmenin kurduğu imgeye boyun eğmelidir. Grev filminde işçilerin öldürülmesinden sonra kesimevinde boğazlanan bir boğa gösterilir. Konuları ayrı fakat çağrışımları aynı olan bu iki çekimin yanyana getirilmesi ile seyircide oluşturulmak istenen düşünce apaçık ortadadır ve izleyici bu durumda kendisine ustaca dayatılan bu düşünceyi kabullenmekten öte hiç bir şey yapamaz haldedir.

Ancak Einstein’ın dialektiği sinemaya taşınması sadece bir ayrıntıdır. Onun için dialektiği bir kurgu yöntemi olarak ele almak, amacına ulaşmak için bir araç oluşturmasına benzer. Asıl amaçladığı şey ise duyguların senkranizasyonu, bir başka deyişle uyuşumlardır. Peter Wollen’in de belirttiği gibi Eisenstein’da temelde SİMGECİ olan birşeyler vardır (1989).

Baudelaire’nin şiirde yapmak istediği şeyle Eisenstein’ın sinemada yapmak istediği aynı şeydir.

Eisenstein’ın hayatını yazan Marie Seton’a göre onun amacı; insanları, müzik, ışık, manzara, renk ve hareket ile bir tek ana duyum, bir tek konu ve düşüncenin birleştirici bütünlüğüne erdirmektir... (1989, aktaran: P. Wollen).

Ancak, bu bölümün başında da belirttiğimiz gibi, Eisenstein duyumların eşlenmesinde öylesine yoğunlaşır ki, tadı da işin içine katmakla Baudelaire’den bile ileri gider.. Kabuki Tiyatrosu hakkında görüşlerini şöyle dile getirir:

“Bu tiyatrodaki yenilen şeyler bile rastlantısal değil! Yenilen şeylerin ritüel yiyecekler olup olmadığını keşfetme fırsatım olmadı. Ortada ne varsa onu mu yiyorlar, yoksa belli bir menü mü var? Eğer ikincisi doğruysa, bu bütünlüğe tad duyumunu da eklemeliyiz” (Eisenstein, 1989, aktaran: Peter Wollen).

Eisenstein'ın düşey kurgu adını verdiği görüntü,ses ve renk kuşağından oluşan sinema anlayışında, duyular arasında eşdeğerler, karşılıklar üzerinde durduğu için, bunlardan herbiri öbürünün yerini tutabilecek,öbürünün yerine kullanılabilir. Görüntü sesi verebilecektir. Renk ise müziğin yerine geçebilecektir.

Rengin sinemada kullanımı ile ilgili olarak şöyle yazar:

"... renk, müzik gibidir.Filmlerde müzik gerekli olduğunda iyidir. Renk de gerekli olduğunda iyidir. Bunun anlamı şudur: Renk ile müzik, olgunun gelişmesindeki belirli bir anda aktarılması, söylenilmesi ya da aydınlatılması gerekli olanı en geniş biçimde anlatabildikleri ya da açıklayabildikleri yerde ve zamanda iyidirler, üstelik o zaman başka öğeler değil, yalnız bunlar iyidir" (Eisenstein, 1984. Çev: Nijat Özön)

Eisenstein'da renk dramatik bir gerekliliktir ve bu gerekliliğe uygun olarak kullanılmalıdır ve müzikte böyledir... Duyular eşlenirken renk müziğin, müzik ise rengin yerine geçebilir, neyin nerede ve hangisinin ne zaman kullanılacağını dramatik yapı belirleyecektir.

Ona göre işitsel ve görsel algılar da farklı boyutlara ait değildirler her ikisi de bir ve aynı türdendir. Ancak bu ikisini birleştiren bir formül daha ekleme gereği duyar sözlüğüne: "Hissediyorum" (Wollen, 1989)

Eisenstein sözlüğüne bu kelimeyi de eklediğinde, sezgiye dayanan ve ifadesini eğretilen bulan bir görüntü dili oluşturur. Böylece, düşüncesinin önde gelen ve belirleyici düzleminin duygusal ve imgesel düzlem olduğunu ifade eden bir sinemaya giden yolu da kendisine açar. Bu noktada yine edebiyattan, ancak bu kez roman sanatından, James Joyce'dan ve onun getirdiği iç konuşmadan (duyumsal ve imgesel konuşma) aldığı etkiler sözkonusudur... Aynı zamanda Joyce'un edebi yenilikleri de dilin bir tür sinemalaştırılması yönündedir (Wollen, 1989)

Eisenstein'da duyuların eşlenmesini, dialektik yöntemi beyaz perdeye taşıyışını ve çarpıcı montajını en iyi izleyebileceğimiz ayırım, Potemkin Zırhlısı'nın Odessa Merdivenleri adlı ünlü ayırımıdır. Bu ayırimda merdivenlerin yatay düzlemi ile, merdivenlerden inen ve halkın üzerine

yürüyen Kazak askerlerinin dikey hareketi arasındaki çatışmayı, araya giren ayrıntı çekimlerle oluşturulan ritmi, gerçek zamanda üç dakikaya sığdırabilecek bir olayın, on dakikaya yayılarak, filmik bir zamana dönüştürülmesini, sesin hareketlerle uyumunu, kısaca, sinema dilinin yetkin bir kullanımını görebiliriz.

Ancak Odessa ayrımı, bütünü ile usa dayanılarak hazırlanmış, her planın ayrıntısı en ince noktaya kadar düşünülmüş, görüntü ile oluşturulan bir şiirin doğallığından çok, teknik bir dehanın eseri gibidir..

Potemkin Zırhlısı nihayetinde tepeden tırnağa bir şiir film olarak kabul edilebilir olsa da, bu şiiri en yoğun verdiği ayırım, isyancı tayfaların, kurşuna dizilmek üzere güvertede toplanmaların veren ayırmıdır.

Isyancı tayfalar güvertede toplanılır ve üzerlerine beyaz bir branda ya da yelken bezi örtülür... Karşılarında askerler, isyancıları kurşuna dizmek için komut beklerler. Bu branda ya da beyaz yelken bezi, kurbanların gözünü bağlamada kullanılan siyah bağın işlevini yerine getirir. Ancak bu kez renk siyah değil beyazdır. Çatışma buradadır. Hareketlerde, devinimlerde ya da iki çekimin yanyana gelmesinde değil! Bu aynı zamanda izleyicide ,az sonra ölecek olan isyancıların üzerlerine örtülen kefeni, kefenin beyazlığını çağrıştırır. Ama az sonra isyancılar durumu tersine çevirecek ve geminin yönetimini ele geçirmek için savaşmaya başlayacaklardır. Az önce isyancılara kefen olan yelken bezinin altında şimdi kimse yoktur ve bez güvertede, şiddetli rüzgarla dalgalanmaktadır. Az önce, bitecek bir yaşamın üzerini örten o yelken bezi, şimdi rüzgarın taşıdığı bir öfke ile dalgalanmaktadır. Bu dalgalanma bayrağı çağrıştırır ki nihayet bir kesme ile geminin sancağında dalgalanan bayrağı görürüz... Bu dalgalanış aynı zamanda, yaşama dönüşün sevincini, coşkusunu ve gücünü taşıyan bir dalgalanıştır... Potemkin Zırhlısının en çok şiir olduğu ayırım işte bu ayırmıdır.

Bu ayırımın Odessa Merdivenleri ayırımından daha yoğun bir şiir tadı vermesinin nedeni, hem sezgi ile anlayabileceğimiz bir yapıyı hem de bu yapının kurucu ögesi olan çağrışımları yoğun olarak taşımasıdır. Bunun yanı sıra, Odessa Merdivenlerindeki kadar, en ince ayrıntısına varıncaya dek hesaplanmış bir biçimi ve biçimciliği dayatmak yerine, içeriği (ölüm) esas

alması da önemlidir. Daha önce de belirtildiği gibi bir sanat yapıtında içerik ve biçim birbirinden ayrı düşünülemez bir bütünlüğü ifade etse de öncelik biçimin değil içeriğindir.

Ancak, Eisenstein sineması, içerik değil biçim üzerine kurulmuştur. Bunu Eisenstein, kendisi ifade eder:

“Görüntülerin nesnel olarak taşımadıkları ve sadece bunların ilişkilerinden doğan bir anlamı yaratmak...” (1984)

Öyleyse bir filmin kesin anlamı, bu öğelerin nesnel içeriğinden çok düzenlenişlerinde aranır ki Eisenstein’ın sinemada yaptığı da budur...

Çarpıcı monaj kuramı, eksilti, benzetme ve eğretilmeye dayanan sinema dili hep bu biçim ve düzenleme arayışının sonucudur.

Eisenstein’ın geleneksel Japon şiir türü olan Haiku’lara yaklaşımında da aynı kaygıyı taşıdığı rahatlıkla gözlenebilir: Örnek olarak sunduğu bazı Haiku’lar şöyledir:

“Tek başına bir karga
Yapraksız dalda
Bir güz gecesi”

“Ay nasıl da parlak!
Vuruyor gölgesini çam dallarının
Hasırlar üstüne”

Ya da
“Gecenin meltemi eser
Hafiften dalgalanır su
Mavi ayaklarına balıkçının” (1985, aktaran:Eisenstein,)

Eisenstein’ın bu dizelerde bulduğu şey kurgu’dur. Ona göre bunlar kurgu tümceleridir. Çekim dizelgeleri... Özdeksel çeşitten iki üç ayrıntı yalın olarak yanyana gelmiş ve bunların birleşiminden tinsel bir durum eksiksiz anlatılabilmıştır...

Fakat aynı dizelere bir biçim olarak, kurgu tümcesi olarak bakmak yerine, daha derinde yatan içeriği görmek gerekir... Haiku’larda bu içeriği gören, daha ilerde ayrıntılı olarak ele alacağımız bir yönetmen; Andrei

Tarkovski'dir.

Tarkovski' ye göre oldukça basit görünen bu dizelere böylesine yalın bir eşsizliği sağlayan Japon şairlerin kusursuz gözlemleridir... Bu gözlemler de buldukları şey ise, yaşamdaki bir an'ın asla bir kez daha tekrarlanamayacağını bize duyurmalarıdır... Haiku'ların içeriği işte bu yaşam gerçeğini, gelip geçen zamanın acımasızlığını içerir. Ve bu içerik, biçimsel sorunlardan çok daha önemlidir... Ancak şairin amacı her zaman olduğu gibi, bu sorunu çözmek değil, sadece insan varoluşunun bu sorularıyla okuyanı burun buruna getirmektir. Tıpkı Van Gogh'un bir resminde, ya da Tarkovski'nin bir filminde olduğu gibi...

Burada Taylor Coleridge'nin imge'nin ne olduğu üzerine yaptığı açıklama konuya aydınlık getirebilir... Şöyle yazar Coleridge:

"Durgun ve saydam bir göl üzerinde yeşil bir yamacın yansıması gibi, imge de gerçekten daha yumuşak ve parlak oluşuyla ayırt edilir.

Çakıl taşının üzerinde bir nem ya da cila gibi, deha da nesnelere ne bozar, ne de yanlış renklere boyar; tersine, genellikle gözden kaçan bir çok damarsı çizgilerle renk türünü ortaya koyarak, sık sık gidip gelinen yollarda geziye çıkanların ıvecen ayaklarıyla şuraya, buraya savrulan şeyleri mücevher katına yüceltir".

Eisenstein'ın sinemasında oluşturduğu imgeler nesnelere bozan ve izleyene zorla kendisini kabul ettiren imgelerdir. Taşa, kendi doğallığına yakışan bir nem ya da cila yükleyip, onda gözümüzden kaçan damarsı çizgileri, renkleri ortaya çıkarmaktansa taşı kafamıza atmayı, bir başka deyişle bir düşünce ya da kavramı benimsetmeyi amaçlar.

Oysa Haiku'ların yaptığı şey, güneşin hergün doğup batması gibi, sürekli bir tekrarı içerdiği için, hep aynı sandığımız olguların aynısıyla bir tekrarının olamayacağını insana sezdirilmesidir ve Haiku'lar bunu yaparken doğadaki olguları, ele aldığı nesnelere bozmaz, onları yanlış renklere boyamaz, günlük yaşamdaki sıradan gözükenden bir olguyu olduğu gibi alır ve onu mücevher katına yükseltmeyi bilir.

Eisenstein'a göre imge kurgu işlevi ile yaşam kazanır (1984). Oysa bir imgeye yaşam kazandıran, olguların, nesnelere, şeylerin düzenlenişi, kurgu değildir. Çünkü anlam bu düzenleniş olmadan da o nesnede, o

olguda zaten vardır... Ama, nesnelere, olguların, yaşamın bize sunduğu anlamı, onları olduğu gibi kaydederek (yeni gerçekçi sinemanın yaptığı gibi) de elde edemeyiz... Çünkü, yapılması gereken önce yaşamdaki o anlamı sezme ardından da sezgimizle algıladığımız bu anlamı, bir imge'ye dönüştürmektir. Lucaks'ın belirttiği gibi yaşamı bir kendiliğindenlikten çekip çıkartmak, ona insanı eklemek ve kendiliğindenliği bir "kendi için"e dönüştürmekse sanat, yapıta insan boyutunun eklemek, yaşamdaki o anlamı bir imgeye dönüştürerek sunmak gerekecektir (1985).

Eisenstein'da biçim kaygısını ön plana çıkartan onun sezgisel (intuitiv) değil, gidimli (diskursiv) bir düşünme yetisine sahip olmasıdır.

Gidimli düşünme; bir tasarımdan ötekine geçme, çıkarımlar yapma, bir önermeden bir başka önermeye mantıksal biçimde ilerleme yoluyla, parçalardan bütün oluşturan düşünce kurma biçimini dile getirir. Ve sanat sözkonusuysa, ister düşünme isterse duyumsama (burada duyum ve duygu terimleri birbirinden kesinlikle ayrılmalıdır. Duyum: duyularla gerçekleştirmiş bir bilinç olgusudur) yoluyla olsun, bir anlamda gerçekliğin çarpıtılması, gerçekliğin ayrıntılarının gözden yitip kaybolması sonucunu doğurur.

Hegel, Zenon felsefesi üzerinde yazdıklarında "Güçlüğün tek kaynağı, her zaman düşünme eyleminin kendisidir; çünkü düşünme eylemi bir nesnenin gerçekte birbirine bağlı bulunan öğelerini ve etkenlerini, ayrı ayrı ele alma çabası içerisinde birbirinden uzaklaştırır..." der. Bu düşünme eyleminin kendisinin, insanın bütünlüğü algılamasının önüne koyduğu engeldir ancak bu engeli ortadan kaldıran da yine düşünme eyleminin kendisi olacaktır (Hegel, 1992, aktaran: Georg Lukacs)

Düşünme eylemi bir yönüyle, bir nesnenin, bir olgunun gerçekte birbirine bağlı olan öğelerini ve etkenlerini ayrı ayrı ele alma çabasıdayken, bir başka yönüyle; benzeşimler kurarak bu ayrı ayrı öğeleri tek bir potada toplama, birleştirme çabasıdır. Goethe yaptığımız büyük yanlışlardan birinin, nedenlerin sonuca, okun yaya yakın olduğu kadar yakın bulunduğunu düşünmemiz olduğunu söyler. Fakat bundan kaçabilmemizin de olanaksızlığını vurgular... Çünkü neden ve sonuç, her

zaman birlikte düşünülür, başka değişle düşünce de birbirine yaklaştırılır.

Goethe bu durumda, neden-sonuç ilişkileriyle gidimli düşünce de değil, **benzeşimlerle** işlerlik kazanan sezgisel düşünce de yana yapar tercihini...

“... Benzeşimlerle bildirmi yararlı ve uygun buluyorum: Benzeşen olay kendini zorla benimsetmeye ya da bir şeyi kanıtlamaya kalkmaz, bir başka olayın karşısına onunla birleşmeksizin çıkar...”

... Benzeşimler doğrultusunda düşünmenin yerilecek yanı yoktur: Benzeşimin iyi yanı, kesin sonuçlar peşinde olmamasıdır...” (1985, aktaran: Georg Lukacks).

Goethe'ye göre varolan herşey, tüm varolanların bir benzeşimidir.

“Bundan ötürü varoluş, bize sürekli olarak aynı zamanda hem parçalanmış, bağımsız parçalar halinde, hem de bir bütün olarak gözükür... Benzeşim yolu çok izlenirse her şey özdeşlik içerisinde birleşir; benzeşimden kaçılırsa bu kez de her şey sonsuzluk içinde dağılıp gider... Her iki durumda da izleyişte bir duraklama olur, bunun nedeni birinci durumda abartmalı bir canlılık, ikinci durumda ise ölgünlüktür...” (1985, aktaran: Georg Lukacks).

Leo Popper, Baba Pieter Brueghel'in yaratış sürecinin çözümlemesini yaparken, ressamın yapmak istediğinin tek tek maddelerin, nesnelerin tümüne özgün bir yaklaşımı hedeflediğini, bu amaçla saçların, karnın, kadifenin ve tahtanın oldukları gibi kavrandıklarına ve tek tek tümünün hakkını vererek yansıtılmaya çalışıldıklarına değinir. Ancak sonuçta ortaya çıkan, ressamın yapmak istediğinin, tam tersidir.

Çünkü sonunda oluşan tabloda yer alan tüm bu nesnelere, sanki tek bir maddeye dönüşerek bir benzerlik, bir hısımlık içine girmişlerdir... Artık çiçekte sudan, suda yoldan, maden filizinde gökyüzünden bir parça vardır ve içlerinde bir teki yoktur ki sanki ötekilerinin tümünden oluşmuş gibi olmasın...

Sözkonusu o tek “madde”, “Ana hamur” niteliğinde diğer tüm maddeleri dile getirebilmiş ve sanat yapıtının “bağdaşıklığını” oluşturmuştur.

Buradaki tam bağdaşıklık, karşıtlığa değin varan ayrımları ortadan kaldırmış, tersine yaşamda birbirine en yabancı görünen şeyler arasında alabildiğine derin bir yakınlık ve birliktelik, elle tutulur, gözle görülür hale

getirilmiştir (Popper, 1992, aktaran: Georg Lukacks).

İşte sinemada bu bağdaşıklığı, bu atmosferi yaratan, “ana hamur”: zaman’dır...

Ama sanata “gidimli düşünce” temelinde yaklaşıldığında, bu “zaman”, tek düze, soyut ve çizgisel bir boyut olarak algılanacaktır...

Bu durumda, Hartmann’ın yaptığı saptamalar, sinema sanatı için düşünülürse doğrudur. Çünkü hiç bir uzamsal sanatta biçim aracılığıyla birbirini izleyiş, doğrudan doğruya zaman içerisinde birbirini izleyişin kompozisyonun (bütünün) kurucu ögesini oluşturduğu sinemada olduğu kadar kesin değildir... Ancak Hartmann’ın bu görüşü zamanı çizgisel, nesnel bir zaman anlayışıyla kabul ettiğimizde geçerlidir...

Oysa zamanı nesnel değil de, öznel bir zaman, insana ait bir “bilinç zamanı” olarak ele aldığımızda, zaman tek düze, çizgisel ve her olguya uygulanabilir, genel-geçer bir kavram olmaktan çıkıp, yeni bir boyuta dönüşecek ve bu bilinç zaman’a bir biçim vermek, çizgisel zamanı kırıp, değiştirmek, ona istediğimiz biçimi vermek kadar kolay olmayacaktır. Çünkü bilinç zamanı bükmek, bir boşluğu bükmek kadar anlamsız, imkansızdır.

Sanat sözkonusu olduğunda belirleyici olan nesnel değil, öznel(bilinç) zamandır... (Berger, 1987). Tabii ki hemen her alanda olduğu gibi, zaman için de belli sınırlar dahilinde kavramsalığa belli bir dönüşüm kaçınılmaz olacaktır... Ama bu kavramsallaştırmada acele davranılırsa ve katılığa kaçılırsa, o zaman karşımıza ölü kurallar çıkar, en iyi olasılıkla, estetik ögenin yanından, onu algılamaksızın geçip giden bu kurallar, çoğu kez düşünce ve yaratma eylemi için de öldürücü olurlar.(Lukacks, 1992)

Andrey Tarkovski, Eisenstein’in bir filmi olan Aleksander Nevski’de Peipus gölü üzerinde geçen muharebeyi tema alan ayrımı bu açıdan eleştirir. (1986) Tarkovski’ye göre Eisenstein, bu ayrımda her plana uygun bir zamansal gerilim oluşturmak yerine, çatışmanın içsel dinamiğini, kısa, hatta yer yer aşırı kısa bölümlerin peşpeşe sıralaması pahasına yansıtmak ister. Planlar tek başına ele alındıklarında durgun ve cansızdır, her çekimin içermesi gereken zaman ve bu zamanın yarattığı bir gerilim yoktur. Yapılmak istenen, tamamen yapay ve dışsal olan, hızlı kesmelerle, harekete

(kurgunun kendi hareketi) bağılı bir zamanla, o çekimde geçen zamana karşı kayıtsız kalan hızlı bir kurguyla, etki yaratmaktır. Bu ise çok dar bir elbiseyi, çok cüsseli bir adama giydirmeye benzer...

Eisenstein, Aleksander Nesvki'de, muharebeyi tema alan ayırımında, muhaberebe ve bu muharebeye bağılı olayların yarattığı, öznel zamanı, bilinç zamanını sezemediği için, bu tür bir yapaylığa düşer...

Oysa, Potemkin Zirhlisi'nin Odessa Merdivenleri, ayırımında, bir kıyımı görüntülerken, aynı hızlı kesmelere dayanan kurguyu kullanmasına rağmen bir yapaylık hissetmeyiz... İşte bunun nedeni de, Eisenstein'ın bu ayırımında kıyımın yarattığı öznel zamanı sezmesidir... Bu öznel zamanı sezdiği içindir ki, belki de ilk defa, kesmeleri bir olayın akışını ve buna bağılı olarak zamanı kısaltmak için değil, zamanı uzatmak ve yaymak için kullanır... Bu ayırımında, üç dakikaya sığdırılacak bir olayın, kesmelerle on dakikaya yayıldığını görürüz. Eisenstein'ın bu ayırımında yaptığı şeyin, zamanı nesnel olarak ele alıp, onu kırıp ölçüp, biçmek yerine, öznel olarak ele alıp, kıyımın dehşetini ve bu dehşetin yarattığı zamanı genişletmek, boşluğu; korkunun çaresizliğin, acımanın doldurduğu bir zamanın boşluğunu yaymak olduğunu söyleyebiliriz.

Zaman'ın bir bilinç zamana dönüşümünü ve bu bilinç zamanın getirdiği duyarlılığı belki de en iyi veren, yine şairler ve onların dizeleridir. Baudelaire'in dizelerinde olduğu gibi:

“bak ölü yıllar eğilmiş,
gökyüzünün balkonlarından, eskimiş giysileriyle”
ya da
“zaman her dakika yutmakta beni,
sürekli karın hareketsiz bir bedeni örtmesi gibi”

Bu dizeler, zamanın öznel bir boyut olduğunu ve bu boyutun sarsıcı etkisini duyururlar...

Diğer tüm sanatlarda olduğu gibi, sinemada da şiirde de imge, kurgu ile oluşturulmaz... Kurgu, tasarım tabii ki oldukça önemli bir gereçtir ancak amaç değildir... Amaç imgeyi oluşturmaktır ve kurgu yinelemek gerekirse bu amaca ulaşmada kullanılan bir gereçtir..

Kaldı ki, kurgunun ve düzenlemenin **anlamı** oluşturduğu ifadesi doğru olsa da, imge'yi oluşturduğu doğru değildir çünkü **imge anlamı aşar...** Bu noktada, şiirin vereceği bir başka örnek bize yol gösterebilir... Tarkovski'nin belirttiği gibi belki de şiir, dil bilgisi kurallarının unutulduğu yerde başlar... (1986). Her türlü gramerin, düzenlemenin, kuralın bittiği, düzensizliğin kendi kuralını koyduğu yerde: Turgut Uyar'ın dizesinde olduğu gibi...

“ Bu senin eski zaman gözlerin yalnız gibi ağaçlar gibi” (1984).

İmgenin kökeninde yatan, onun yaşama saldığı kökesu veren, eğretilmeler, benzeşimlerdir... Oluşturulmak istenen imge ister görsel olsun ister yazınsal temel olan budur ve Eisenstein'ın eğretilmeye dayanan bir sinema dilinin kurucusu olduğu sık söylenir... Fakat Eisenstein sineması eğretilmelere dayalı ise, imge'ye de çok yakın olması gerekir... Oysa onun sinemasında, gerçekten güçlü imgelerle dolu tek film Potemkin Zırlısı'dır... Peter Wollen'in de, Tarkovski'nin de belirttiği gibi, Eisenstein'ın 1920'li yıllarda çektiği filmler hayat dolu, şiir doludur. Sonraki yıllarda ise, ya Korkunç İvan'da olduğu gibi, tiyatral yönü çok ağır basan bir görselliğe ya da Aleksandr Nevski'de olduğu gibi biçimsel kaygılarla bir yapaylığa düşer.

Eisenstein'ın hem imgenin temelinde yatan gerçeğe, yani eğretilmelere, benzeşimlere bu kadar yakın olması hem de gerçek, güçlü imgelerden böyle bir uzaklaşmayı taşımasını nasıl açıklayabiliriz?

Eisenstein'ın eğretilmeye dayalı bir sinema dilini tercih edişinin ilk nedeni, eski görüngenin eski bakış açısını yitirilmesidir.... Eisenstein bu yitimi şöyle açıklar:

“Eski görüngen, sanki ancak ölküsel bir gözle görülebilirmişcesine, bize nesnelere yalnızca geometrik bir kavramını veriyordu. Bizim görüngenimiz, nesnelere bize gördüğümüz gibi gösterir, iki gözle, rastgele... Artık görsel dünyayı ufukta sona eren dikaçıyla kurmuyoruz. Yansımayı kendimize, üstümüze, bize doğru çekerek bu açığı kırdık. Bu dünyada yaşıyoruz. Kimi zaman birdenbire elli santim ötemizde bitiveren bir kimseyi, doğal orantılarının dışında göstermekten, yani filmlerde omuz çekimleri kullanmaktan korkmamamızın nedeni budur. Bir şiirin dizelerinden sıçrayan eğretilmeleri kullanmaktan korkmuyoruz...” (Eisestein, 1984)

Şiirin de sinemanın da eğretilmelere yaslanması bu yeni bakış açısıyla, yeni görüngenle ilişkilidir. Çünkü o günün parolası “bir konunun alttan ve üstten görünüşlerini bindiren çapraşık bireşim” dir (Eisenstein, 1984).

Bir konu, bir nesne, farklı bakış açılarından görünmeye başladığında, o konunun kendini oluşturan öğeleriyle, ya da başka konuların, nesnelerin öğeleriyle arada benzeşimler kurmak, eğretilmeler oluşturmak çok daha olanaklı hale gelmiştir...

Bu yeni görüngeneyi, bu yeni bakış açısını, şiirde olduğu gibi, sinemaya veren, elli santim ötemizde bizi bir başkasıyla ansızın burun buruna getiren kent yaşamı, kent duyarlılığıdır...

Eisenstein çağdaş kentsel alanın bize bir görüngen yokluğu sunduğunu yazar... Kent yaşamıyla birlikte, artık tek bir bakış açısıyla gerçekliğin algılanması olanaksızdır. Çünkü,

“bir kente geceleyin baktığımızda, bütün görüngen ve gerçekçi derinlik duyumu, elektrikli tanıtıların deniziyle silinip gitmiştir. Uzak ve yakın, küçük (ön'de) ve büyük (dip'te), bir öne çıkan, bir uzaklaşan, koşan ve dönen, parlayan ve sönen bu ışıklar, her türlü gerçek uzam duyumunu ortadan kaldırmaya... yönelir...

Hızla giden otomobillerin farları, tramvay raylarının uzayıp giden ışıkları, ıslak kaldırımlardaki donuk, titrek yansımalar... Hepsi de yön duyumumuzu yok eden (üst neresi?, alt neresi?) kirli su birikintilerine yansıyarak üstümüzdeki seraba altımızdaki serabı katarlar” (Einstein, 1984).

Böylesine bir “düş” ortamı içinde gökyüzünü bir siyah kadifeye, yıldızları da bu göğe çakılmış parlak çivilere benzetmek, eğretilmelere giden yolu açmak sanıldığı kadar zor değildir...

Eisenstein sinemasının eğretilmeye yaslanan bir dili kullanmasının bir başka nedeni ise her türlü karmaşık göstergebilimsel açıklamaların öncesinde, basit bir gerekçeye, o günün teknik olanak ve koşullarına bağlıdır...

Sessiz sinema döneminin genel anlayışı, anlamın kurgu yoluyla seyircinin bilincinde yaratılmasına yöneliktir. (Tabii ki Stroheim ve Flaherty gibi karşıt düşüncede olanları bu arada hatırlamak gerekir...) Genel eğilimin, sessiz sinema döneminde bu yönde olmasının nedeni herşeyden önce

teknik koşullardır. Örneğin, emülsiyon duyarlılığının yetersizliği, özellikle iç sahnelerde, diyaframı kısmayı olanaksız kılmaktaydı o dönemde... Ya da açık diyaframlarda, konuya yaklaştıkça tehlikeli biçimde daralan netlik derinlikleri, derinliğine düzenlemeleri, zor işlemler durumuna getiriyor, alıcıyı bütünü parçalarına teker teker odaklamak zorunluluğu nedeniyle, gerçeğe, parçalanmış çekimlerle yaklaşmak daha kolay bir işlem oluyordu. Alıcı devinmesini sınırlayan teknik zorluklar, çekimlerin süresi kısaldıkça hafifliyordu. Bu da çekimlerin sayısını oldukça arttırıyordu. Bunun yanısıra sinemada Montajın belirleyici olduğu yıllarda, yönetmenler alıcıyı devindirmekten de kaçınıyorlardı çünkü alıcı devinimi alıcının varlığını kanıtladığı için doğal anlatımı bozduğu düşünülüyordu (Zenger, 1967)

Alıcı deviniminin gerçekliği daha iyi yansıttığının anlaşılması, sesin sinemaya girmesi ve teknik koşullardaki iyileştirmelerle birlikte ancak 1940'lar dan sonra, kurguya bağlı olarak yaratılan bir filmsel zaman-mekan'dan, görüntünün kendisine, ve görüntü içindeki mekanın düzenlenmesine, alan derinliği, mise en scène gibi kavramlara geçişle birlikte yaşanabilmektedir. Böylece kurgu ile ulaşılan sinematografik zaman ve mekan yerini görüntü plastiğine daha fazla önem veren ve görüntünün düzenlenişiyle erişilen bir mekan-zaman'a bırakmıştır.

Ortega Y. Gasset'e ve daha birçok ruhbilimciye göre, eğretilene köklerini tabu'dan alır. Bu görüşe göre, ilkel insan için sözcük, söylediği şeyle biraz da özdeş olduğundan, tabu sayılan, kutsal sayılan nesneye dokunulamadığı gibi, isminin ağza alınması da yasaktır. O yüzden o nesne, başka bir şeyin adıyla, gizliden gizliye, uzaktan uzağa çağrıştırılarak söylenir olmuştur...

Örneğin tabu olan, kutsal olan, krala ve kralın saray-kulübesinde meşaleler yandığı görülüyorsa şöyle demek zorundadır bu insanlar: "Gökyüzünün bulutları arasında yıldırımlar dolaşüyor". Böylece eğretilmeye giden bir kapı açılır... (Gasset, 1992).

Sinemada da tıpkı bu "tabu" açıklamasında olduğu gibi, eğretilmeye giden yol, teknik sınırlılıkların henüz aşılammamasından, sesin ve rengin beyazperdenin olanaklarına henüz dahil edilememesinden kaynaklanıyordu diyebiliriz...

Ancak modern şiirin eğretilmelere dayanan bir dil kullanması, bu dili

oluşturması ve günümüze kadar ulaşan sürecin sonunda; Şiirin “eğretilemelerin yüksek cebri” haline gelmesi (Gasset, 1992) teknik sınırlılıkların bir sonucu değil, Şairin değişen dünyaya ve bu dünya içindeki marjinal, eşikteki konumuna ve duruşuna bağlı olarak, uzlaşmayı seçmeden, bir karşı söylem oluşturmasından, söyleyeceği yeni söz’ eski dille ifade edememesinden kaynaklanır... Şiirin başkaldırarak bir”önce”si, geleneği, ve Şiiri kendi içinde yetkinleştirmek gibi bir stamacı vardır... Oysa sinema henüz yenidir ve işe sıfırdan başlar... Şiir yazması için henüz erkendir. nce kendi dilinin sınırlılıklarını bu dille neyi nasıl ifade edeceğini, dilinin gramerini kurması, ardından bu dile saldırması ve yıktığını yeniden inşaa ederek Şiir yazmaya başlaması gerekecektir...

Sinema bu yolda, imgenin ne olduğunu yine modern Şiirin serüvenini adım adım onunla beraber takip ederek bulur... Şimdi Şiirin izlediği yolda yürümeye ve sinema dilini nasıl belirlediğini, etkilediğini görmeye çalışalım...

III. BÖLÜM

İYİLİK VE KÖTÜLÜĞÜN ÖTESİNDE KONUŞAN KİM?

Geçen yüzyılda ateşi çalmayı göze alan ve ozanı “Ateş Hırsızı” olarak tanımlayan ilk kişi Rimbaud olmuştu... Ona göre yeni oluşacak şiir dili koku, ses, renk diye ne varsa düşüncede hepsini özetleyecek, ruha ruh olacak bir dildi... Ozan artık bir “ilerleme çarpanı” olacak ve şiirde bundan böyle eyleme tempo tutmayıp, önde gidecekti.. “Bakın, bu gelecek özdekçi (metaryalist olacaktır” diyordu Rimbaud. Şiiri doğayı değiştirebilecek güçte bir eylem olarak görüyor ve ondan bu eylemi gerçekleştirmesini istiyordu...(1985).

Modern şiirin gelişim çizgisine baktığımızda Rimbaud’u, Baudelaire’den daha kalın bir çizgi olarak görürüz. Baudelaire “bilinmeyene yolculuk” yapmak istemiş ve gidilecek yeri de işaret etmiştir: Anywhere out of the world. Baudelaire’in mirasçısı, ustasının düş ürünü olan gezilerini somut yaşamına kadar taşır. Rimbaud hareket saatinin verdiği acıyı duyurur: “Yaşam yok olmuştur, biz sanki dünya üzerinde yaşamıyor gibiyiz” (1985) Rimbaud’un şiirinde esas olan yaşamı değiştirme isteğidir ve bunu şiiriyle de yaşamıyla da yapmıştır. Aslında modern şiiri modern yapan öge, biraz da yaşama karşı gösterdiği bu organik tepkide saklıdır.

Rimbaud, şairin dildeki ve kendi içindeki sürgününü somut yaşamına taşır... “Cehennemde bir mevsim” yaşayarak... Rimbaud, onyediy yaşında ölümsüz şiirler yazan, 19’unda şiiri bırakan, binbir çeşit işe girip çıkan ve hiç birinde dikiş tutturamayıp, koloni tüccarı olarak Afrika’ya giden ve orada kaptığı frengi mikrobunu nedeniyle bacağı kesilen, otuz yedi yaşına geldiğinde ise ızdıraplar içinde ölen bir adamdır. Rimbaud’un şiirini yaşamı ile bir başkaldırıya dönüştüren **özne** bilincinin kurucusu olmasıdır Özne/Ben, kendi kendisini ancak tüm kişisel ve toplumsal bağların çözülmesiyle, duyuların ayarının bozulmasıyla, gizemli bir deneyim aracılığıyla açılar.

Ancak Özne/Ben’in bu şekilde keşfi, cehennemden dönüşe kadar sürmez; özne kendisini aydınlatmış olan alevlerin arasında yanar. Bukowski’nin “şiirin insanı uçuruma sürükleyen bir yanı var” derken işaret

ettiği tehlike budur... Rimbaud'da bu tehlikeyi sezmiş, belki de çaldığı ateşin kendisini yakacağını anladığı için on dokuzunda şiir yazmaya son verdiği gibi yaşamının geri kalan süresinde yazdığı mektuplarda edebiyattan bir kez bile doğru dürüst söz etmemiştir. Afrika'da bulunduğu sırada onun ne denli büyük bir üne kavuştuğu kendisine iletildiğinde, sarfettiği cümle şu olur "Merde pour la poésie" (şiir yerin dibine batsın!). Özne talebinin dile geldiği yer, toplumsal bütünleşmeden başka birşeyin sözünü etmeyenlerin (iyi yurttaş ol! iyi öğrenci ol! vs.) ahlakçı söylemleri değil, kurbanların, sürgüne yollananların, muhaliflerin tanıklıklarıdır. Octavia Paz'ın belirttiği gibi "modern şiirin tarihi, bir devasallığın tarihidir" ancak "kısa ve gizemli bir işaret çizinceye kadar geçen sürede onun bütün büyük kahramanları kayalarda parçalanmıştır" (1993)

Baudelaire sefil bir hayat sürmüş ve bir hastane odasında terk edilerek yalnız bir ölümü yaşamış, Rimbaud kendi kendini sürgün etmiş, Nerval çıldırmış, Mayakovski intihar etmiş, Lorca kurşuna dizilmiştir.

Özneyi yaratan red, direniş hareketidir. Öznelleşme, her zaman toplumsallaşmanın, statülere ve toplumsal rollere uyum göstermenin tam tersidir. Modern şiir serüvenin de Rimbaud'yu, Baudelaire'den daha kalın bir çizgiyle ayıran temel özellik bu özneyi ve bu öznedeki başkaldırışın çığlığını şiire taşımasıdır. Rimbaud ile birlikte şiir, düzyazı olmaktan kesinlikle ayrılmış, bütün söz öbekleri, betimlemeler şiirin dışına atılmıştır. Şiirsel kelâm artık, onun haber verdiği gelecek kadar "madde"ci olacak, dil nesneleşecektir.

"Ozan bundan böyle sözünü kapalı bir doğa gibi oluşturur. Şiir, süslü, püslü, özgürlüklerden yoksun bir düzyazı değildir artık. Yok edilemez, kalıtımsız bir niteliktir. Bir başka şeyin ırası değil, tözdür. Öyleyse göstergeler olmaksızın da kendi kendine yetebilir, çünkü kendi doğasını kendi içinde taşır..." (Barthes, 1987)

Barthes'a göre klasik dilin düzeni ister düzyazı olsun ister şiir olsun bağıntısaldır. Yani sözcükler,bağıntılar yararına olabildikçe soyutturlar. Hiçbir sözcük kendiliğinden yoğun değildir, bir bağlantı yoludur daha çok... Bu yönüyle klasik dil matematiksel yazına benzer... Çünkü matematiksel

sürekliliğin bütün devinimi, bağıntıların açıkça okunuşundan kaynaklanır... Klasik süreklilik öğelerin eşit sıklıkta dizilişidir...Şiirin sözcük dağarcığı da türetmeden değil, geçerli olandan kaynaklanır. İmgeler tek tek değil, bütünleşmiş olarak, yaratan değil, alışılmış bir özellik taşırlar... Klasik ozanın işlevi, daha yoğun, daha parlak sözcükler bulmak değil, alışılmış değer sırasına göre bir düzenleme yapmak, bir düşünceyi belli bir ölçünün sınırına almak ya da indirgemektir. (Barthes, 1987)

Tıpkı bizim divan şiirimizde olduğu gibi; gül, bülbül gibi kalıplaşmış ve kullanılmaktan eskimiş sözleri, çeşitli aruz ölçeleriyle bir düşüncenin ya da duygunun ifadesinde tekrar tekrar kullanmak gibi... Divan şairi için yeni bir kelime bulmanın önem taşımayıp, aruz ölçüsü içinde aynı kelimelerle bir ses ya da müzik yakalamak istemesi gibi, şiiri ayakta tutanın aruz yani formüle edilmiş bağlantıların olması gibi...

“Klasik söylevin bağıntısallığı, sözcüklerin girdikleri dizimde kendi ağırlıklarını yitirmeleri sonucunda bütünlük kazanır. Hep birbirine benzer, sayıca bir cebir oluşturmaya yönelirler. Söz sanatı araçlarıdır” (Barthes, 1987)

Barthes’a göre klasik dil esenlik vericidir, çünkü toplumsallaşarak oluşur. Yine tıpkı divan edebiyatımızın, bir hükümdarlık şiiri oluşu, belli sınıfın kişileri arasında dönüp dolaşan bir dil oluşu gibi... Klasik dilin ussal düzeni, doğanın elde edilebilir, kaçışsız gölgesiz olmasından başka bir anlam taşımaz...

Oysa Rimbaud’un şiiri toplumsallaşarak değil, toplumsallaşmayı red edip, öznelleşerek oluşur. Ve Rimbaud “sonunda usun düzensizliğini kutsal buldum” diye yazar...(1985). (Ondan çok sonra Breton: “şiir usun bir bozgunluğu olmalıdır” diyecektir. Ve gerçeküstücülük usdışılığı bir yöntem haline getirecektir)

Çağdaş şiirin yaptığı dil bağıntılarını yıkmaktır. Böylece ağırlığı sözcük duraksamalarında toplar... Bu şiirde her sözcük bir pandora kutusu gibidir... Sarsıcı, sert, beklenmedik bir etki ile, yıktığı bağıntıların içinde parlar... Çağdaş şiir bir sürekliliğin değil, süreksizliğin, kesintili oluşun, kırık dökük bir doğanın şiiridir... Bağıntısal işlevlerin çöküşü anında dünyanın bağları karanlığa çekilirken, nesne, söylevde yüksek bir yer tutar. Yani çağdaş şiir,

nesnel bir şiiirdir. (Barthes, 1987)

Nietzsche'ye göre kelimenin herşeye egemen olması tüm bir yazınsal gerilemenin belirgin özelliğidir:

"Tüm bir yazınsal gerilemenin özelliği nedir? Yaşamın artık bütün içinde yer almamasıdır. Sözcük herşeye egemen olur ve tümcelerden dökülür, tümceler uzayıp gider ve sayfanın anlamını karanlıklaştırır; sayfa, bütünün aleyhine yaşam kazanır; bütün artık bütün olmaktan çıkar... Bütün, yaşamını yitirmiştir artık; bütün, karışık, özetlenmiş, yapay, doğallıktan uzak bir üründür." (Nietzsche, 1984, aktaran: M. Eisenstein)

Şiirin kırık dökük bir doğa oluşturması, sürekliliğin değil bir süreksizliğin kefilisi olması, zaman ve mekan boyutunda ki hızlı değişimin, yaşamın bir bütün olarak algılanmasını gittikçe zorlaştırması ile açıklanabilir. Nietzsche'nin söylediğini tekrarlırsak "... Yaşamın artık bütün içinde yer almamasıdır..." Anamalcı üretim süreci içerisinde, insanların toplumsal ilişkileri nesnelere arası ilişkiler, özellikle mallar arasındaki ilişkiler kılığına bürünerek çıkar... Ancak sonuçta Nietzsche'nin de vardığı çıkış, yine fetişizmden arındırıcı bilinç, yani sanattır, şiiirdir. Sanat görünüşte nesnelere arası olanı gerçekte ne ise ona, yani insana ait kılar, ya da insana ait kılmak ister... Bu istek "altın çağa", "libassız insan"a geri dönüş umudunu içinde barındırır.

Nietzsche'nin felsefeye sorduğu soruyu, yani iyilik ve kötülüğün kendilerinde ne olduğu, kimin işaret edildiği, özcesi "Kim konuşuyor?" sorusunu geçen yüzyılda yanıtlayan yine bir şair; Mallérme olur... (Foucault, 1994). Mallérme'nin verdiği cevap" ... Yalnızlığı, narin titreşimi, hiçliği içinde kelimenin bizzat kendisidir" olur. Artaud Rimbaud'nun şiire düşürdüğü, Hiç'i büyütmek isteyen çılgığı, Mallérme işler...

Maurice Blanchot, "Mallérme'nin deneyimi" adlı denemesinde, onun Nietzsche'ye verdiği cevabı "ilkel" ve "temel söz" ayrımında irdeler.

Blanchot'a göre ilkel söz nesnelere gerçekliğiyle ilintilidir. Anlatmak öğretmek, hatta betimlemek, nesnelere bize kendi görünüşlerinde sunar, onları **Temsil eder**" (1993).

İlkel söz alışılmış sözdür ve bu sözün özü kendisini anlaşılacak için bize sunmasıdır... Oysa temel söz'de, "yazınsal uzamın bu noktasında, dil anlamsızdır. Şiirsel işlevin tehlikesi de buradan gelir. **Ozan anlamı**

olmayan bir dili anlayan kişidir” (Blanchot, 1993).

Blanchot'a göre ilkel ya da dolaysız sözde, dil, dil olarak susar ancak hedefi olan KULLANIM yüzünden onda varlıklar konuşur, çünkü o, öncelikle bizi nesnelere ilişkiye sokmaya yarar, çünkü o; içinde konuşan şeyin yararlılık, değer olduğu araçlar dünyasında bir araçtır, onda varlıklar değerler olarak konuşur, birer birer var olan nesnelere durağan görünümlerini alır ve kendilerine değişmez kesinliğini verirler.

Şiirin sözü ise (Temel Söz) artık yalnızca olağan dil ile değil, aynı zamanda düşüncenin diliyle de karşıtlaşır.

İlkel söz bizi hep dünyaya gönderirken, bu sözde kelimenin işaret ettiği nesne, yine bu dünyanın içerisindeyken ve biz insanlar arasındaki uzlaşımın sonucunda kelimenin işaret ettiği nesneyi bulur ya da kavrar, şiirsel sözde artık dünyaya gönderilmiş değildir, ne sığınak olarak dünyaya ne de amaçlar olarak dünyaya (Blanchot, 1993).

Şiirsel sözde dile gelen varlıkların sustuğudur, onda hiç kimse konuşmaz ve konuşan hiç kimse değildir ancak yalnız söz kendi kendine konuşur gibidir. “... Bundan böyle konuşan Mallérme değildir, dil, yapıt ve dilin yapıtı olarak dil, kendiliğinden konuşur. ... Nasıl ressam renklerle var olan şeyin tıpkısını üretemez de renklerin varlığı sunduğu noktayı ararsa ozan da bir dil nesnesi yaratır” (Blanchot, 1993)

Arnold Hauser'in (1884) belirttiği gibi, Mallérme'ye göre şiir, hiç durmadan eriyen ve sallantıda olan imgelerle içli dışlı olmaktır...

Konuşan dil'in kendisi, söz olduğunda şaire susmak düşer. Bu yüzden Mallérme'ye göre bir nesneyi adlandırmak demek onun gerçek doğasının yavaş yavaş hissedilmesinden duyulan zevkin dörtte üçünü yitirmek demektir. Onda simge, doğrudan adlandırmaktan bilinçli olarak kaçınmanın değil, doğrudan anlatılmayan ve aslında anlatılması olanaksız olan bir anlamın dolaylı bir biçimde ifade bulması demektir (Hauser, 1984).

Michel Foucault'a göre klasiizmden modernliğe geçişin eşiği, kelimeler temsillerle kesişmekten ve şeylerin bilgisini kendiliğinden çerçevelemekten çıktıklarında aşmıştır. Kelimeler, 19. yüzyılda eski esrarlı kalınlıklarına yeniden kavuşmuşlar ve dil temsilden kopmuştur (1994).

Daha önce temsilin işleyişinin içinde eriyen ve bir söylem olarak değerli olan dil, bir işaret yapma biçimiydi, hem bir şeyi işaret yapma

biçimiydi, hem bir şeyi işaret etmek, hem de işaretleri birşeyin etrafında düzene sokmaktı. Yani dil bir adlandırma, bir işaret ve retorik bir süstü. ..

“Oysa 19. yüzyılın tümü boyunca ve günümüze kadar- Hölderlin’den Mallérme’ye, Antonin Artaud’ya- edebiyat ancak derin bir kopuştan geçip, bir çeşit “karşı söylem” oluşturarak ve böylece dilin temsili ve işaret eden işlevinden... şu.. ham varlığa geçerek özerk olabilmiş, diğer bütün dillerden ayrılabilmiştir” (Foucault, 1994).

Şiir, 19. yüzyıldan itibaren dili kendi varlığı içinde gün ışığına çıkartmaya koyulmuştur ki bu bir yönüyle Babil efsanesine geri dönüş demektir. Babil efsanesi, insanın kendisini Tanrı’nın yerine koymak istemesi ve bu amaçla gökyüzüne uzanan bir kule (Babil kulesi) yapması sonucu, Tanrı’nın insanlara verdiği bir cezayı anlatır. Tanrı kuleyi yerle bir etmekle kalmaz o güne kadar birbirleriyle tek bir dil aracılığıyla anlaşabilen insanların dillerini de parçalar...Artık insanlar tek bir dille değil, birden fazla dille anlaşabilecekler daha doğrusu anlaşamayacaklardır... (Fakat Babil efsanesinin altında yatan gerçek ceza Enis Batur’un da belirttiği gibi, aynı dili konuşan insanların dahi birbiriyle anlaşmamalarıdır)

Dil, bu cezadan önce, Tanrı tarafından insanlara verildiği ilk biçimi altında şeylerin mutlak kesin ve şeffaf bir işaretidir. Çünkü onlara benzer. Tıpkı gücün aslanın bedeninin içine, krallığın kartalın bakışının içine yerleştirildiği, tıpkı gezegenlerin etkisinin insanların alnında yazılı olduğu gibi, adlar işaret ettiklere şeylerin üzerine konulmuşlardır: **benzerlik biçimi içinde.** (Faucault, 1994)

İşte bu şeffaflık, insanları cezalandırmak üzere Babil’de tahrip edilir.

Modern şiirin yapmak istediği şey ise bu cezayı hükümsüz kılmak ve benzerliğin bilgisi ile kelimeleri eski, esrarlı varlıklarına yeniden kavuşturmadır. Bu insanın eski doğallığına ve masumiyetine tekrar dönüş isteğidir.

İşte şiirle sinemayı yine bir ortak noktada buluşturan ikisinin de bu isteği paylaşmaları ve buna ulaşmak için kullandıkları gereçlerin niteliklerinin aynı olmasıdır...

Gerçeği sunuş biçiminin anlamı belirlediğine ve anlamın bu biçim ile biçimi oluşturan bağlamda yattığını savunan göstergebilime göre sinemanın gereci olan görüntü ile, yazının gereci olan kelime aynı şeyler değildir.

(Büker, 1991)

Burada göstergebilimin ilk ve en önemli büyük yanlışı ile karşılaşırız... Göstergebilim sanata biçimi ön plana alarak yaklaşır... Oysa Kandinski'nin belirttiği gibi **“Sanatçının söyleyeceği bir şey olmalıdır, Çünkü ödevi biçime egemen olmak değil, biçimi içeriğe uydurmaktır”** (1993).

Göstergebilimin ikinci önemli yanlışı ise, şiiri bir edebi tür, bir sözlü dil olarak görmesidir.

Paola Pasolini şunları söyler:

“Bir göstergeler dizgesi olarak sinemayı incelediğimizde, onun yazılı ya da sözlü dilin tam tersine uzlaşım ve simgesel bir dil olmadığını, gerçeği simgelerle değil, gerçeğin kendisi ile anlattığı sonucuna vardım: Şu ağacı anlatmak istersem onu kendisiyle anlatırım. Sinema gerçeği gerçeğe anlatan bir sanat...” (Pasolini, 1991, aktaran: Seçil Büker).

Göstergebilimsel açıklamaya göre biz ağaç dediğimizde kavram (ağaç) gösterilen, işitim imgesi ise gösteren, kavramla işitim imgesinin birleşimi ise gösterge... Eğer “ağaç” kelimesi bir yerde, kağıt üzerinde yazılı ise bu kez gösteren işitim imgesi değil de, kağıtta yer alan harfler, işaretler... Oysa sinemada gösteren ile gösterilen bir arada... Bir başka deyişle gösteren sinemada göstergenin kendisi (Büker, 1991).

Bu söylenenler yazılı ve sözlü diller için ve edebiyatın **şiir dışında kalan alanı** için geçerli olabilir ancak sözkonusu olan şiirse geçersizdir.

Sinemada görüntünün somutluğa ve gerçeğe olan vaadi ile şiirde kelimenin ve şiirin kendisinin somutluğa ve gerçeğe vaadi birebir örtüşür. Çünkü çağdaş şiirle birlikte dilin kendisi bir nesne, somut bir varlık haline gelmiştir... **Şiirde dil bir iletişim aracı değildir, her türlü araçsallıktan uzaktır.**

Octavia Paz'ın belirttiği gibi şiirsel yaratış, dile saldırı olarak başlar. Sözcükler önce tahrip edilir. Şair onları alışılmış bağıntılarından koparıp alır, konuşma dilinin şekilsiz dünyasından ayrılan sözcükler sanki yeni doğmuşcasına, biricik hale gelirler... (1991)

Göstergebilimsel açıklama, nesnelere onların işaretleri arasındaki birlik ilişkisini ortadan kaldırırken, zaten Babil cezası ile ortadan kaldıran bu

birliği, heykeli modelin eği yapacak, nesneleri ve onarı temsil eden işaretleri aynı kılacak birliğin çabasını şiir verir... Çünkü sözcükler ve nesnelere aynı yaradan akan kanlardır ve "her kelimenin altında kan var"dır.

Göstergebilim ve bu bilimin uzmanları ne kadar dili soyutlayıp, onu ölçölüp biçilebilir nesnelere dönüştürmek isteseler de başarısız olacaklardır çünkü, dil, sözcükler insandan ayılamayacaklardır.

"Burada özne ile nesne arasındaki sınırlar çok sisli görünüyor. Sözcük insanın kendisidir. Sözcüklerden oluşuruz bizler. Sözcüklerler bizim tek gerçekliğimizdir, en azından gerçekliğimizin tek kanıtı. Dil olmaksızın ne düşünce olabilir ne de bilinecek bir nesne..." (Paz,1991)

Sanatı belirleyen eğer bütünselliği (insanın ve yaşamın bütünselliği) dolaysız nitelikte, UNO ACTU (tek bir eylemde) sergilemek ise, şiiri de bir üstdil yapan içsel olanı dolaysız olarak ortaya koymasıdır ve bu noktada sinemanın dolaysız anlatımı ile çakışır.

Kandinski "kelime içsel bir tınıdır" der... Ona göre şiirde kelime bir nesneye ad olma yolundaki dışsal anlamını yitirir ve kelimenin **saf tınısı** olarak kalır. (1993)

Bu bir insanın aynaya çok uzun süre baktığında ya da bir kelimeyi çok fazla sayıda tekrarladığında, aynada yüzün anlamının, ya da kelimenin anlamının yitmesine benzetilebilir.

Ayrıca kelimeler, şiirin dışıdaki diğer sözlü ya da yazılı dillerde, edebiyatın geri kalan alanında olduğu gibi ele alınsalar dahi, tek bir nesneye işaret etmezler...

"Sandalye aynı zamanda bir çok şeydir: Oturmak için birşey, ama başka şekillerde de kullanılabilir. Aynı şey sözcükler için de geçerlidir. Sözcükler çoğulluklarını kazanır kazanmaz kayıp anlamlarını ve değerlerini geri alır"(Paz, 1991) Bunu Melih Cevdet Anday'ın bir şiiri çok güzel verir:

"...Bütün bilgilerimizin yanlış olduğu ortaya çıktı, bizi aldattılar, çünkü bölümlemeler yanlıştı. Söz gelişi 'çayır' gerçekte üçe ayrılır. Bunlar 'Fırtınanın Çayırı', 'Öğlenin Çayırı' ve 'Ölümlerin Çayırı' adlarını taşır. Fırtına ise beşe: 'Yıkanmış Fırtına', ve 'Tarihini Yok Etmiş Fırtına'dır. Çünkü dört beştir.

... Nesnelere toplamı bir im biçimidir ki, karşılığı gösterilemez..."

"Herhangi bir sözcüğün işitimsel imgesini, anlıkta ona karşılık düşen kavramla buluşmadan yakalamak ve anlamak bir tansıktır, bütün tansıklar gibi de şiirle

eşdeğerlidir..." (Anday, 1989).

Şiir içsel olanın anlatımını dolaysız olarak dışa vururken imgeleri kullanır... Şiirde imge dolaysızlığının en vurucu gücüdür... Şiir "O diyor ki" demez, "bu... dır" der.

"Sanat yapıtı varlığa indirgenir. Görevi budur, var olmak, şu sözcüğün kendisini var etmek : 'bu...dır', bütün gizem buradadır" (Blanchot, 1993).

"Şiirin imgeleri, düzyazıda olduğunun tersine, bizi başka bir yere götürmez, somut gerçeklikle burun buruna getirir.

Quevedo sevgilisinin dudaklarını anlatırken, "buzdan ezgiler mırıldanıyor alaycı bir bükülüşe" derken, aşağılamanın, kibrin buz beyazlığını anlatmaz bize. Kanıtlamaya başvurmadan bir gerçekliğin önüne çıkartır bizi: Dişleri, sözcükleri, ayrı olmanın gerçekliğini ansızın ve hepsini birlikte görürüz". (Paz, 1991)

Şiirde imgeler herhangi bir açıklamaya ya da yoruma indirgenemezler, onlar kendi kendilerine ayakta dururlar, kendi kendilerinin kanıtıdırlar.

Şiir olmayan dilin ifadeye yönelik doğasında ise bu özellik yoktur... Yoktur çünkü bu dilin özelliği akılcılıkları ve karşılıklı değişebilirlikleri ve yine bu akılcılığın sağladığı, bir sözcüğün bir başka sözcükle açıklanabilmesidir. Anlamı çok büyük bir değişikliğe uğratmadan bir metindeki sözcükleri ve ifadeleri rahatlıkla değiştirebilmemizin nedeni budur. İmge için ise bunların hiç birisi mümkün değildir, şiirden bir kelimenin dahi çıkartılamamasının, ya da bir şiiri bir başka dile çevirmenin güçlüğü de buradan kaynaklanır. (Paz, 1991)

Şiiri diğer yazınsal ve sözlü dillerle bir görmeyen, edebiyatın dışında ona özel biryer açan iki önemli isimden birisi J.P. Sartre, diğeri Roman Jakobson'dur.

Sartre'a göre renkler ile sesler üzerinde çalışmak başkadır, derdini sözcüklerle dile getirmek başka...

Notalar renkler biçimler birer im (işaret) değildir, bizi kendi dışlarındaki hiç birşeye götürmezler...

Sartre yazarın imlerle uğraştığını belirtir ama hemen çok önemli bir ayrımın da altını çizer, "İmlerin egemen olduğu yer düzyazıdır; şiir ise resmin, yontunun, müziğin yanındadır... (1982)

Sartre'a göre şiir sözcüklerden düzyazının yaptığı gibi yararlanmaz,

tersine şiir sözcüklere yararlı olur ve şairler dili **kullanmayı** red eden kişilerdir.

Bir yazar ya da konuşan bir insan, sözcüklerin ötesinde, nesnelere yanındadır, şair ise sözcüklerin berisindedir. Birincisi için sözcükler evcilleşmiştir, şair içinse hala vahşidir.

Konuşan kimse için kelimeler yararlı birer anlaşma, zamanla aşınıp, eskidiğinde ise kaldırılıp atılan ve yerine yenileri bulunan araçlarsa şair için bunlar, yeryüzünde tıpkı bir bitki, ağaç gibi gelişen, büyüyen, canlı varlıklardır.

Konuşan kişi dilin **içine yerleşmiş** sözcükler tarafından kuşatılmıştır... Ozan ise dilin dışındadır...

Çoğu kez ozanın yazdığı bir dize ile bir cümle kurduğu sanılır oysa bu bir dış görünüşdür, bir ressam renkleri bez üzerinde nasıl yerleştiriyorsa, o da, birbirini iten ya da çeken kelimeleri, aykırı çağrışımlarla, benzeşimlerle bir araya getirir ve **nesne cümleyi**, dizeyi, şiirsel birliği oluştururlar (Sartre 1982).

Roman Jakobson'un söyledikleri de buraya kadar anlatılanlardan farklı değildir... Roman Jakobson önce bir iletişim şeması çıkarır.

BAĞLAM

:
Konuşucu... Mesaj... Dinleyici
:
Kanal
:
Kod

İletişimi sağlayan bu altı faktörden birinin öbürüne oranla ağır basması, bir başka deyişle mesajın, faktörlerden herhangi birine yönelik olması sonucu dilin altı değişik işlevi ortaya çıkar.

Gönderge işlevi

:
Anlatımsallık İşlevi- SANAT İŞLEVI - Çağrı işlevi
(ŞİİRSEL İŞLEV)
:
İlişki işlevi
:
Üstdil işlevi

Bu tabloda, sözgelimi, bilimsel ya da teknik bir metin göndermede bulunduğu bağlama yöneliktir. Tüm bu işlevler içinde dilin Şiirsel işlevinde ise mesaj kendisine yönelik, kendine dönüktür. **Sanat işlevinin egemen olduğu bir mesajda amaç mesajın kendisidir...** Bu yüzden şiirin dili doğal dil değildir; şiir dili doğaldilin aşılmasıyla ortaya çıkar ve şair doğal dili aşarak şiirini kurar.

Dil sanat işlevini ve doğal dili aşmayı benzeşimin ilkelerinden yararlanarak yerine getirir. (Ince, 1993)

Eisenstein, sinema için bir zorluğu dile getirirken resimde biçimin soyut çizgi ve renk öğelerinden doğduğunu, oysa beyaz perdedeki görüntünün özdeksel somutluğunun işlemede büyük güçlük çıkarttığını belirtir. (1985)

Aynı zorluk şiir için de geçerlidir... Sinema ne kadar gerçeği gerçeğe, görüntünün somutluğuyla anlatan bir sanatsa, şiir de o kadar gerçeği gerçeğe ve aynı somutlukla anlatan bir sanattır...

Öyleyse göstergebilimin ileri sürdüğü görüşün tersine, şiiri edebiyatın ya da yazılı-sözlü dilin diğer alanlarıyla karıştırmamak, ayrı tutmak gerekir... Bu yapıldığında ya da bunun farkına varıldığında şiir ile sinemanın birbirine ne kadar yakın ve benzer sanatlar oldukları kolaylıkla anlaşılabilir.

Bir de şiirde 18. yüzyıldan 19. yüzyıla geçişin, yani Baudelaire, Rimbaud, Mallarme, Verlaine gibi isimlerle yaşanan değişim kadar hatta daha da sarsıcı ve güçlü bir değişimin, 19. yüzyıldan, 20. yüzyıla geçişle birlikte, Appolinaire, T. S. Eliot, Yeats, Lorca, Mayakovski, Albert, Kavafis gibi isimlerle yaşandığı bilinirse, sinema ile şiir arasında kurulan yakınlık iyiden iyiye belirginleşir...

Çünkü 18. yüzyıl geleneğinin başına gelen, 19. yüzyıl geleneğinin de başına gelir.

Son çiçekleri simbolizm adıyla açan romantik akım ile artık yapılacak bir şey kalmadığı, çünkü bu akımın kendi içinde yetkinliğe ulaştığı, kullandıkları sözcüklerin yinelenmelerle eskidiği ve çağrışım gücünü yitirdiği anlaşılır... Daha da önemlisi bu sözcükler çok kullanılmaktan yıpranmasalar bile romantiklerin ve simgecilerin tanımadığı ruh hallerini anlatmaya yetmez hale gelir. (Bowra, 1993)

Öyleyse yeni bir şey yapılmalıdır... 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçişte şiir aradığı yeniliği, özellikle Apollinaire ile “görüntü” de bulur...

19. yüzyıl şiirinde en belirleyici eğilim soylu, tatlı bir uyuma, düzenli dizeler ile etkileyici müziğin özgün bir zevki duyurma amacıyla oluşturdukları bir birlikteliği kurmaya yönelikken, bir başka değişle, kulak ve kulağa bağlı olarak şiirdeki ses ve müzik olanaklarını kotarmak ağır basarken, 20.yüzyılda şiir kulağa değil göze ve görüntüye bağlı olarak kendini tanımlamayı amaçlar.

Şiirdeki bu değişimi Cemal Süreya şöyle açıklar:

“Bir kere görüntü şiirde temel öge oldu. Öte yandan görüntülerin alanı çok genişledi. Gaeton Picon’un dediği gibi ‘görüntününeşitlik hakları’ herkesce kabul edildi. Şair, gücünü artık sadece dilden, dildeki müzik olanaklarından değil, bütün bu hayattan, görünen dış dünyadan alıyordu...” (1992)

Süreya’ya göre şiir serüvenine katılmış bu yeniliğin en önemli temsilcileri Max Jacop, Pierre Reverdy, Blaise Cendrars, Jean Cocteau gibi sanatçılardı, en önemli ve öncü ismi ise Guillaume Apollinaire’di.

Aslında şiirin kulağa değil de göze hitap etmeye başlamasının kökeni araştırıldığında çok daha geriye gidilebilir, diyebiliriz ki yazı ne zaman bilindi ve şiir söylenmekten çıkıp, bir yüzeye, kağıda yazıldıysa kulağın yerini göz aldı... Çünkü şiirin söylenmesi ve duyulması ayrı, okunması ayrı bir etkinliği gerektiriyordu...

Oysa başlangıçta şiir, dans ve müzik bir bütündü. Sanatlar birbirinden daha sonra ayrılışlarında dize, yüzyıllar boyunca, müzik eşliğinde olsun ya da olmasın bir şarkıydı. Şiir uzun süre ezgi tarafından emildi ve kelimeler kayboldu.

Oysa matbaanın icadı ayrılığı hızlandırdı. Matbaanın icadıyla birlikte şiir, kendisini dinleyen ve kendisini söyleyen şey olmak yerine, kendisini yazan ve okuyan şey haline geldi... Artık şiir gözümüzden doğru girer olmuştur içimize, kulaklarımızdan doğru değil (Paz, 1993).

Apollinaire “Kariyerini başarıyla tamamlayan tipografi fonografinin kimliğinde yeni yöntemlerin şafağında...” derken, bir dönemi kapatıp, yeni bir dönemi açar. (Apollinaire, 1991, aktaran: Octavia Paz) Apollinaire’in açtığı bu yol, biraz ileride gerçeküstücülüğe çıkan yoldur...

Apollinaire'i şiirde görüntü oluşturmaya götüren resme duyduğu yakınlık ve bunun sonucu olarak Picasso ve Picabia'yla kurduğu yakın dostluktur. Nasıl Simgeler gizemli görkemlerinin önemli bir bölümünü müzik örneğine borçlu olmuş, nasıl müziksel etkilerin bir bölümünü sözler aracılığıyla yeniden üretme çabasına girmişlerse, Apollinaire de esinlenmesini ve örneğini resimde bulmuştur. (Bowra, 1993)

Bu noktada özellikle kübizmin bize sunduğu yeni görüş'ü, bakış açısını kısaca tanımlamak gerekir.

Modern şiiri nasıl dili bir nesne kılma, bir dil nesnesini yaratma girişimi olarak tanımlıyorsak, Kübizmi de, izleyiciyi resme yalnızca insan elinden çıkma bir nesne, renklerle biçimlerin tuval üstünde dağılımı niteliğiyle görmeye itme yolundaki girişimlerin en köktencisi olarak tanımlayabiliriz.

Bu, bize bir süre doğaya ilişkin tasarımların abartılarak vurgulanışının ardından, şimdi de sanata, sanatın kendisine ilişkin tasarımların daha güçlü vurgulandığını bir kez daha gösterir. Daha önce resim sanatında yüzeyin aşılması, uzamın derinleştirilmesi yolunda tutkuyla çaba harcanırken, şimdi aynı tutkuyla yüzeyin vurgulanması amaçlanır... Bundan önce geometrik düzenleme sanat dışı bulunurken şimdi, orantılar, altın kesim, eşkenar üçgen yüceltilmektedir. Eskiden renkleri ta derinden parlak kılma, uzaktaki nesnelere daha uzak göstermek için cila kullanılırken, şimdi renkler ağırlıklı olarak yüzeyi vurgulamak için kullanılmaktadır başka bir deyişle yanılısamayı bozucu öğeler ağırlık kazanmaktadır. Bu sanatın köklerini görünen dünyada arama isteğinin sona erışı ve kitleleri sanattan uzaklaştıran temel nedendir... Belki de sinemanın halk tarafından çok tutulması ve kısa sürede popüler olmasının bir açıklaması da buradadır. Çünkü halktan, sokaktaki insandan uzaklaşan, "kapalı" şiir ya da "saçma" resim olarak nitelendirdikleri diğer sanat dallarından farklı olarak, sinema onlara görünen dünyanın kendisini sunar.

Ancak kübizm ile soyut sanatı birbirine karıştırmamak gerekir. Soyut sanatı kübizmin basit araç gereçlerle yarattığı gerilimden yoksundur. Çünkü tutarlı **yorumlara** açıktır.

Kübizmin ise asıl amacı olası bütün **yorumları en aza** indirmek ve sonunda karşımızda duran iki boyutlu kompozisyonu görmektir.

Nesnelerin bilinen biçimlerine ve biçimlerin kurala bağlanmış

düzenlerine ilişkin bütün çağrışımların bilerek elenmesi ve yoruma fırsat verilmemesi bize yeni bir görme biçimi sunar...

Fantin-Latour'un elmalarına parlak ışıklar koyduğu yerde Braque kara lekeler koyar ve ışığı böylece ters-yüz eder.

Bir de, kübist resimlerde gördüğümüz, HAREKETİN ya da DOKUNMANIN yardımıyla algılanabilecek ipuçlarıdır. Kübizm; görsel, dokusal ve kinetik yaşantıların görsel algılamalarımızın gerçekleşmesi bakımından oynadığı rolü önemle vurgulamıştır. Böylece panorama kutusu geleneği kırılmış, aynı nesneye ilişkin değişik bakış açıları tek bir resimde birleştirilebilmiştir (Gombrich, 1992).

Bunun yanısıra kübizm her türlü tutarlı ya da tutarsız yorumu saf dışı bırakan, her türlü yorum girişimini daha başta umutsuz kılacak kadar çok sayıda birbiriyle çelişen ögeyi resme sokmuştur.

Ancak Apollinaire'in ressamlarla kurduğu bağıntılar, arkadaşlarının renkle, çizgi ile yaptığı şeyi şiirde yapmak ve çağdaşlarının yazdığı şiirden daha arı bir şiir yazmak için bir dürtü niteliğini taşısa da, sanatın gerçek nesnelere bağlantı içinde olması ve kökünü görünen dünyanın kendisine salması gerekliliğine inanmasını da engellemedi. Onda bu inancı yaratan geçmişe duyduğu saygıydı. Bu yüzden Apollinaire, şiire yeni olan görüntüyü soksa da, aynı zamanda büyük bir müzik kaygısı taşıdığı şiirlerde.

Yine de bir kez daha vurgulamak gerekir ki Apollinaire'in özel yetisi görsel çağrışım alanındadır. Görsel çağrışımlarını yetkin kılan ise bir şeyle bir öteki arasındaki **benzerlikleri** çok hızlı bir biçimde görüp, bu ilişkileri en kısa sürede yararlı bir şeye dönüştürmesidir. (Bowra, 1993)

Apollinaire'in şiirindeki bu görüntülere ve benzerlikleri yetkin kullanımına, C.M.Bowra aşağıdaki dizeleri örnek olarak verir. (1993)

"Işık annemdir ey kanlı ışık
Akıp gidiyordu bulutlar bir adet kanaması gibi"

"Ey tanrım kırbaçla günbatımının bulutlarını
Sana gökyüzünden sevimli pembe götlerini uzatan bulutları"

"Gazlı sokak lambaları ay ışığına işiyorlardı-
alevlerini"

“Sonunda beni korkutan yalanlar değil artık
Bir yumurta gibi sahanda pişen ay”

Bu dizelerde Apollinaire'nin bir yandan izlenimlere sadık kaldığını bir yandan da bize yeni bir görüş, bakış açısı sunmak için benzerlikler, karşılaştırmalar kullandığını görürüz. (Bowra, 1993)

Bu dizelerle, kendinden önceki kuşağın, örneğin bir Baudelaire'in imgeleri arasında önemli bir fark vardır.

Baudelaire'de Paris'in gazla aydınlatan sokak fenerlerini dizelerine taşır.

Ancak Baudelaire “Yoksulların Gözleri” adlı şiirinde olduğu gibi gazla aydınlatan sokak fenerini değil, bu fenerin ışığının aydınlattığı kentsoylu yaşamın çirkinliklerini, ya da ışığın ruhunda yarattığı karmaşık duyuları bize aktarır.

Apollinaire ise doğrudan doğruya gaz alevinin görünüşü, rengini sesini de bunlara dahil ederek bize duyurur.

19. yüzyılda yazılan şiirin müziğe yönelmesi, insanın iç dünyasının en dolaysız şekilde dışlaştırılması amacına yöneliktir... Kulak içe yöneliktir, oysa göz, dışa yönelik...

Apollinaire'in dizelerini farklı kılan, görselliğe bağlı olarak, HAREKETİ bu görsellikten kaynaklanan ışığa ve ışığın çağrışımlarına bağlı olarak da DOKUNMA duyusunu şiirine dahil etmesidir.

Görme sadece “retina” da olup biten, gerçekleşen birşey değildir. Görme; dokunma ve devinimlerin çağrışımlarından kaynaklanan duyuları içerir.

Apollinaire'den yukarıda örnek aldığımız dizelerin hemen hepsinde “hareket”, devinim vardır...“Akıp giden bulutlar...” gibi Dokunma duyusu vardır: “bulutların sevimli pembe götleri”nde ya da “sahanda pişmiş yumurta” da olduğu gibi...

Çağdaş şiirle birlikte Apollinaire'den sonra şiirinde görüntünün herşey olduğu ikinci isim Max Jacop'tur. (Süreya, 1992)

Ancak şiirde görüntüyü ve buna bağlı olarak dokunma ve devinim duyularını belki de en iyi kullanan şairlerden birisi de Nazım Hikmet'tir. Aşağıda dizeleri, şairin bu özellikleri ne kadar yetkin kullandığını gösterir:

"Gün ağarıyordu

Muzzam

buzlu bir cam gibiydi gökyüzü

Ve bozkır kupkuru ve kaskatıydı

... Hızla artan bir rüzgar gibi aydınlık

sürdü bozkırın üstüne bulutları

kırmızı

Mavi

Sarı" (1991)

ya da

"Sıcak ot kokuları geldi önce

Sanki alt başta bir samanlık yandı.

Karakolun bayrağı dalgalandı.

Kavaklar pul pul ürperdiler

Hava kan gibi ılık..." (1991)

gece.

"... insan berrak ve derin bir suyun içinde görürdü

-Osman Necip'i:

orda tembel bir deniz mahluku gibi

rehavetli ve ağır

kımıldanır.

O kadar uzar ve yumuşardı ki hareketleri bazen

Siz seyrederken onu

kansız

soğuk

iğrenç bir şeylerin sarıldığını duyardınız-

etinize.

Max Jacop'tan da şiirde görüntüyü ve hareketi yoğun olarak içeren dizeleri örnek olarak verebiliriz:

ORMAN GEYİĞİ

Geceden geldi orman geyiği

ve sarardı gece yandaki ufku görüntüsüyle.

Gözleri kir doluydu ve üstündeydi şimşir ağacının

Şimşir geyik bir kayanın üstünde...

Jacop, 1992, Çev: Metin Cengiz

Bir balık bazen dalgalarda

Beyaz karnını açar

Uçan bir balık olan balon

beyaz gösterir kendini bulutlara

bir dansöz kadın sahnede
bütün tiyatrodakilere her dakika
Elmas kaplı sırtını gösterir...
(Jacop, 1992, çeviren: İlhan Berk)

-Gökyüzü Büyüsü-

Gece, dönüşte, pencerenin önüne oturarak, gökyüzüne bakmaya başladım: Bulutlar bir masanın etrafına oturmuş, bir yığın ihtiyar adam başıymış gibi geldi bana. Önlerine de süslü, beyaz tüylü bir kuş konmuş. Büyük bir nehir gökyüzünü geçiyordu. İhtiyarlardan biri, gözlerini bana doğru çevirdi, tam bana bir şey söyleyecekti ki bütün o büyü, arkasında pırıl pırıl yıldızlar bırakarak silinip gitti. (Jacop, 1992, çeviren: İlhan Berk)

Max Jacop'un özellikle son dizesi ("bütün o büyü arkasında pırıl pırıl yıldızlar bırakarak silinip gitti") daha sonra sık kullanılan bir görsel efekt olarak sinemada daha çok da televizyonda animasyon olarak karşımıza çıkar.

Aynı görsel efekti sinemadan şiire uyarlayan bir başka şair de Ece Ayhan'dır... İhtihar karası faytonun göğe açığı atlarıyla birlikte sinemadan alınmış bir görüntünün dizeleştirilmesidir.

Bütün bu örnekler modern şiirin somutluğa olan vaadi ve dilini bu vaad doğrultusunda oluşturmasının yanı sıra, çağdaş şiire geçişle birlikte, kendisini "görüntü" ile tanımlayarak şiire yeni bir açılım, yeni bir özellik kattığını gösterir. Şiir ile sinemayı bir ortak paydada buluşturan bu "görüntü"dür.

Ancak çağdaş şiirin görüntülerini oluşturan imgelemdir, imge'dir... Bu şiirin olduğu kadar diğer, tüm sanatların ve sinemanın da sanat olmasını sağlayan asli ögedir...

Öyleyse, imge'nin ne olduğunu yine, şiire yönelerek anlamamız ve sinemada imgenin nasıl oluşturulduğunu, sinemada yaratılan imgelerin şiire olan paralelliğini göstermemiz gerekecektir.

IV. BÖLÜM

İMGE

İmge nedir? Aslında bu soruya verilecek cevap sadece şiire değil, tüm bir sanatın ne olduğuna verilecek cevaptır. İmge, bize “varoluşun bölünmez bütünlüğünü” gösterir... Bunu yaparken kullandığı araçlar ise eğretilmeler, eksiltmeler, benzeşimler vs'dir...

“Şiirde eğretilme kullanma benzerlikler bulma dürtüsü yalnızca karşılaştırmalar yapmak için değildir (bu türden karşılaştırmalar bir ast-üst düzeni yansıtır); Şiir bunu belli bir olayın özelliklerini azaltmak için de yapmaz. Şiirde eğretilme varoluşun bölünmez bütünlüğünü kanıtlayabilecek karşılıklarını bulma amacıyla kullanılır. Şiir varoluşun bu bütünlüğüne bir çağrıdır, bu çağrının da kof duygululukla bir ilişkisi yoktur. Çünkü kof duygululuk her zaman bazı şeylere, bölünebilecek bazı şeylere, ayrıcalık tanır. Şiir eğretilme yoluyla birleştirmekten başka, varoluşu ulaştığı alana göre de bütünleştirir...” (Berger, 1988)

Ortega Y. Gasset'e göre (1992) ise eğretilme etkisinin gücü neredeyse mucizeye yaklaşan, tıpkı hastasının karnında neşter unutan dalgın bir cerrah gibi, Tanrı'nın yaratıklarından birini biçimlendirirken içinde unutmuş olduğu yaratıcılık gereğine benzer... Fakat hemen hatırlatmak gerekir ki, bu neşter biçip, ayırıştırmak, bölmek, parçalamak yerine, birleştiren bütünleyen bir neşterdir.

Gasset'e göre tüm öteki güçler ve araçlar bizi zaten var olanın içinde tutsak ederlerken, tek çıkış yolunu, tek açık kapıyı bırakan eğretilmedir.

Eğretilme mucizeye yaklaşan gücünü karşıtların birliğini dile getirişinden alır... Birbirinden uzak, birbiriyle hiç bağdaşmayacak, hata birbirine karşıt olduğu düşünülen şeyler yanyana getirildiğinde, sanatın ulaştığı uyum'dur bu... Müzikte tonların birbirinden farklı olmasına rağmen yaratılan uyum'dur bu, ya da resimdeki renklerin uyum'unda olduğu gibi... Uyumun varlığı renklerin uyumunda da olduğu gibi, belli bir karşıtlığın varlığını gösterir.

Lukacs'ın da belirttiği gibi (1992), Shaskpear'in dünyasının taşıdığı zenginlik, en değişik insan karakterlerini bir araya getirmesindedir. Shaskpear, Othello, Desdemona ve Jago karşıtlığından bir uyum, parçalanması olanaksız bir bağdaşıklık yaratır. Benzer şey, bir Dosteyevski'de Karamozof Kardeşler'de ya da bir Tolstoy'da; Savaş ve

Barış'ta da karşımıza çıkar.

Öyleyse, diyebiliriz ki doruktaki birlik ve doruktaki arasındaki gerilimi açığa vuran sanat, en büyük ve en gerçek sanattır... Bu birlikteliği ve bu farklılığı açığa vuran ise imgedir.

Şiir sözkonusu olduğunda, imge başka hiçbir sanatta olamayacak kadar başattır, bu nedenle Hegel şiiri en has sanat olarak görür. Şiirde retörük şairin kullandığı sözel ifadeleri sınıflandırmış; onlara ayırma, eşitleme, benzeşim, sözcük oyunu, mit, fabl vs isimler vermiştir. Adları ne olursa olsun imgeyi kurmamızın gereğidir bunlar... Önemli olan "her imge-ya da imgelerden oluşan her şiir- içinde sayısız karşıt ve uyumsuz anlamı barındırır ve bu anlamların hepsi imgenin içinde hiç bir zorlamaya neden olmadan barış içinde yaşarlar..." (Paz, 1991)

Paz'a göre imge insalık durumunun bir anahtarıdır çünkü, Aziz John birbirleriyle barışmaz görünen iki şeyin dost olmasından söz eder bize... Antiquone'nin kişileri tanrısal saygıyla insani yasalar arasında parçalanmışlardır. Achilles'in öfkesi de basit değildir çünkü o öfkede karşıtlıklar birleşmiştir: Patroculos'a duyulan aşk ve Priam'a duyulan merhamet; ölümün çekiciliği ve ölümsüz kalma isteği... Oedipus'daki özgürlük ve alınyazısı... (Paz, 1991)

Maurice Blanchot "Şiir, belli sayıda beti, eğretilme ve karşılaştırma içerdiği için şiir değildir... Tam tersine, şiirin özel bir yanı vardır ki orada hiç birşey görüntü vermez..." diye yazar.. Blanchot'a göre o yer, imgedir..

"İmge nedir?" Hiç birşey olmadığında, imge orada koşulunu bulur, ama orada gözden kaybolur. İmge yalnızlık ve dünyanın silinmesini ister, herşeyin, içinde hiç birşeyin ortaya çıkmadığı ayrımsız bir dip yüzeye girmesini gerektirir, boşlukta hala var olan şeyin içine yönelir:

Gerçekliği buradadır. Ama bu gerçeklik onu aşar; onu olası kılan şey içinde durduğu sınırdır (imgenin başarısı sınırsızın yanında bir sınır olmasıdır..) Hüzünlü yanı, bildirdiği karışıklık ve onda kınadığımız parlak aldatmaca buradan gelir. Sonsuzluktan bir hiçlik ve hiçlikten bir sonsuzluk yaratan olağan üstü bir güç der Pascal" (Blanchot,1993)

Blanchot (1993), imgeyi tanımlamak için bu söylediklerini cesetle özdeşleştirir... İmgeyi cesete benzetir... İmge, ölü vücududur. Ceset, ne kişi olarak yaşayan biri, ne herhangi bir gerçeklik, ne yaşayan kişiyle aynı kişi, ne bir başkası ne de başka bir şey olandır, orada, karşımızdadır...Bir ölü

vücutu, yerde yatan bir nesne olarak hem bu dünyaya aittir, hem de bu dünyadan uzak, adlandırılmaz bir yerde... (ölüm bu dünyada yaşanan birşey değildir, ölümü yaşayamayız der Winttgeinstein)... Cesedin var olması burada ve hiç bir yer arasında ilişki kurar...

Yannis Ritsos'un dizeleri, Blanchot'u "Neredeyse eksiksiz" doğrular gibidir.

Neredeyse Eksiksiz

Biliyorsun, ölüm diye birşey yok, diyor adam kadına.
Biliyorum, evet, artık öldüğüme göre, diyor kadın.
İki gömleğin de ütülendi, çekmecede,
Sadece küçücük bir gül benim özlediğim.
(1991, çev: Cevat Çapan)

Bu şiirde, eğretileme, benzeşim, teşbih ya da bir başka söz sanatı yoktur ama bu şiir kelimenin tam anlamıyla, kusursuz bir şiirdir... Bu şiiri kusursuz kılan ne olabilir, neyin imgesi? Belki de, bir kadının ölmesine, sevdiğinden ayrılmasına rağmen, geride kalana, ütülenmiş iki temiz gömlek bırakarak yaşama duyduğu saygıyı bize duyurmasıdır... Böylesine yüce bir saygı karşılığında ise alçakgönüllüdür, isteği bir kırmızı gül'dür.. Bu şiiri "neredeyse eksiksiz" kılan ölmüş de olsa, bir gün ölecek de olsa, insanın yaşamı saygı duyusunun imgesini taşımasıdır... Öyleyse eğretileme herşey değildir, önemli olan imgedir ve eğretileme olmadan da yetkin olarak yaratılabilir. Ölümle yaşam'ı birbirinden uzak, birbirine karşıt gibi duran iki olguyu yan yana getirebilir.

Octavia Paz'a göre "İster epik, dramatik veya lirik olarak tek bir ifadede toplanmış olsun, isterse yüzlerce sayfanın içine yayılmış olsun, imge karşıt ilgisiz veya birbirinden çok uzaklardaki gerçeklikleri birbirine yaklaştırır, onları birleştirir" (1991) Ancak, sanat bu çabasında yalnız değildir, tıpkı sanat gibi bilim de bu yakınlaştırma, birleştirme, bütünlüğe ulaşma ve ulaştığı bütünlüğü anlamlandırma çabasıdadır.

Fakat Octavia Paz'a ve Tarkovski'ye göre bu aynı amaca yönelik çabada bilimin ve sanatın izlediği yol birbirinden çok farklıdır ve bu ilkesel farklılığın iyi anlaşılması gerekir. Ayrıca bu önemlidir çünkü aydınlanma çağından bu yana insan ruhuna ilişkin düşüncelerin yerini, kavruların parçalanması ya da beynin genel görünümünün incelenmesinin aldığı

süreçte sadece düzenin, uyumun yani aklın mekanı olan bir doğada yetişmiş insanın gözden kaçırdıklarını, unuttularını tekrar hatırlatabilir...

Paz'a göre kavramlar ve bilimsel yasalar da, birbirinden uzaktaki gerçeklikleri birbirine yakınlaştırmak, birleştirmek için alışır. Ancak bilim akılcı indirgemesiyle türdeş birimler yaratır... Hafif kuş tüylerini ve ağır kayaları örnek olarak verir Paz... Kişiler ve nesnelere vardır, hafif kuş tüyleri ağır kayalar... Bilimin akılcı indirgemesiyle, hafif kuş tüyleri de ağır kayalar da, 1 kg'a indirgenir. Ama çocuklar bir gün bir kilo kuş tüyüyle, bir kilo kayanın eşit ağırlığa sahip olduğunu öğrendiklerinde şaşırırlar, kayaların ve kuş tüylerini somut ağırlıklara indirmek zor gelir onlara. O zaman bir hile olduğunu, bir el çabukluğu ile kayaların ve kuş tüylerinin doğalarından birşeyler yitirdiklerini anlarlar. Bilimin birleştirici işlemi kayaları ve kuş tüylerinin gücünü yok eder, onları kötürüm bırakır... Fakat şiirde böyle olmaz. Şair şeyleri isimledirir, bunlar kuş tüyüdür, şunlar kaya ve ansızın söyler: Kayalar kuştüyüdür... Bu şudur... imgenin unsurları kendi tekil ve somut özelliklerini yitirmezler, kayalar kaya olmaya devam eder, sert, pürüzlü, katı güneşte sararmış veya yosunlarla yeşermiş, ağır taş... Ve kuş tüyleri, hafif... İmge şaşkıncıdır, çünkü çelişki ilkesine meydan okur... Ağır olan aynı zamanda hafiflemiştir... (Paz, 1991)

Tersi de olabilir, tıpkı Nazım Hikmet'in dizelerinde olduğu gibi

Hava kurşun gibi ağır
bağır
bağır
bağır
bağırıyorum!
Koşun, kurşun eritmeye çağırıyorum.

Bu kez hafif olan ağırlaşmıştır. "Karşıtların birliğine dile getirdiğinde şiir düşüncemizin temeline saldırır. Bu yüzden imgenin şiirsel gerçekliği hakikatin içinde soluk alıp vermez. Şiir olanı değil olabileceği söyler. Sınırları da varlığın sınırları değil, Aristo'nun belirttiği gibi "hemen hemen olanaksızın ülkesinin" sınırlarıdır.

Şiirde imge Baudelaire'in dizesinde olduğu gibi "hem bıçaktır, hem de yara"

Octavia Paz'a (1991) göre, imgelerin çoğu dialektik sürecin üç aşamasına uyarlar. Kaya gerçekliğin bir anıdır, kuş tüyü bir başka anı. Onların bu zorunlu karşılaşmasından imge fıskırır: Yeni gerçeklik.

Dialektik süreç içerisinde, imgeyi oluşturan olgulardan biri diğerini etkisiz hale getirebilir ya da üçüncü aşama hiç gerçekleşmeyebilir... Dialektik süreçte kayalar ve kuş tüyleri üçüncü bir gerçeklik uğruna ortadan kalkarlar, artık ne kaya ne de kuş tüyü vardır, ortaya çıkan başka birşeydir.

Fakat Paz'a göre, en iyi imgelerde, gerçek imgelerde, kayalar ve kuş tüyleri, üçüncü bir gerçeklik uğruna ortadan kalkmaz, aynı şekilde var olmaya devam ederler. Burada Hegel mantığının ileri sürdüğü nitel dönüşüm yoktur. Kısacası imge hem dialektiğe karşı bir şok ve bir meydan okumadır hem de düşüncenin yasalarına bir saldırı (1991)

Öyleyse diyebiliriz ki, Eisenstein'ın dialektiği ve bu dialektiğin sinemaya uyarlanması gerçek, yetkin imgeler yaratmak için yetersizdir. Andre Breton, gerçeküstücülüğün ilk manifestosunda imgeyi tanımlarken, imgenin iki uzak gerçeğin karşılaştırılmasından değil, yakınlaştırılmasından doğduğunu bildirir:

"Imge zihnin saf bir yaratısıdır. İki uzak gerçeğin karşılaştırılmasından değil, yakınlaştırılmasından doğar.

Yakınlaştırılan iki gerçeklik arasındaki ilişkiler ne denli uzak ve yerinde olursa, imge o denli güçlü olacaktır -o denli duygusal bir güce ve şiirsel gerçekliğe sahip olacaktır". (Breton, 1993, aktaran: J.L. Joubert)

Yetkin imgelerle örülmüş bir şiir örneğini Melih Cevdet Anday'dan verebiliriz.

"... Ve denizin yorgun çağındaydı çocuklar
Çıgıllıkları titretir balkondaki sarmaşığı
Çünkü dardır saatler, sığmaz bir araya
Dalgınlık, deniz ve sardunya..."

Bu dizelerde imgeyi kuran ögeler, üçüncü bir gerçeklik uğruna ortadan kalkmazlar, dalgınlık, sardunya, deniz ve çocuk herşey yerli yerinde olduğu gibidir... Ancak imgeyi oluşturan dialektik değil, zamanın akışı ve bu akış içine herşeyin sığdırılmasının imkansızlığıdır...

İlhan Berk'e göre imgelem dünyasını kurmak demek, tanımı değil

görüntüyü koymak demektir. Burada sözcükler dünyaya ilk defa geliyormuş gibidirler, gökyüzü, ölüm, sevi, yaşamak, umut, savaş, ağaç, bulut, kuş güneş sözcükleri şiire girmeden önce öbür sözcükler gibi salt bir sözcüktür. Ama şiire girdiklerinde, eski anlamlarından, biçimlerinden, varlıklarından kurtulurlar. (1992)

“Sinamatografik gözlerinle
kandıramadığın yalnız
ırmakların rayların yüzünde
hep birer yolcu işte

ölüm
bir dondurma lekesi dilimizde”

Şair bu dizelerde, ölümü tanımlamaz, onu dondurma gibi, tatlı ve soğuk ama aynı zamanda bir dondurma lekesi gibi, yaşamı kirleten bir leke gibi görür. Ölüm, dondurma, leke gibi günlük yaşamın bildik alışıldık sözcükleri, şiire girdiklerinde eski varlıklarını, eski alışkanlıklarını sürdüremezler ve araç olan dilden, ilkel dilden koptukları anda imgeye dönüşürler... Bu yüzden “şiir dile bir saldırı olarak başlar” ve bir yandan yıkarken, öte yandan imge'yi kurar. Yıkarak ve yapmak bir arada, biri başlarken ötekisi biten, biri biterken ötekisi başlayan dairesel bir süreçtir.

Oysa Paz'ın belirttiği gibi gerçeğin bizdeki dönüşümleri -kıyaslama, tanım, bilimsel formül, yorumlama- açıklamaya çalıştıkları şeyleri yeniden yaratmaya çalışmazlar. Kendilerini onu **temsil etmekle** ya da **tanımlamakla** sınırlandırırılar. Bir mobilya parçasını, bir sandalyeyi **anlatmak** istediğimizde, anlama ulaşıncaya kadar dikkatle ve aşama aşama ilerlemek zorundayızdır. Önce biçime sonra renge ve birbirini izleyen daha birçok şeye... **Tasvir sürecinde nesnenin bütünlüğü kaybolur**. Şiirde ise böyle olmaz. Şiirde sandalye bütün yönleriyle bir arada ortaya çıkan bütünsel bir varlıktır ve gözümüze ansızın bir sandalye olarak, neyse o olarak çarpar. Şiir “ o diyor ki” demez, “bu...dır” der. Tasvir süreci içerisinde, nesnenin, olgunun bütünlüğünün yitmesine göz yummaz.

Tarkovski'de aynı gerçeğin altını çizer... “Sanatta insan, gerçeği, öznel deneyimleri sonucu sahiplenir. Bilimde ise insan bilgisi, sonu olmayan bir

merdivenin basamaklarını tırmanır ve atılan her adımda dünya hakkındaki bilgiler yerlerini yenilerine terk eder...” (1992) Tarkovski'ye göre bu, bir merdiven gibi, nesnel ayrıntıların bilgisine dayanılarak, mantıken inşaa edilen kavrayışların basamak basamak yükselen yoludur. Buna karşılık sanatsal kavrayış ve keşif her seferinde dünyanın yeni ve benzersiz bir görüntüsünü sunar...

Şiirde imge ve buna bağlı olarak sanatın sahip olduğu güç bilimden çok büyüye, simyaya yakındır.

Çünkü büyüde dil yalnızca yararcı bir işlev yüklenmez, gücünü de ortaya koyar. Bu nedenle Baudelaire kendi şiirini “çağırışımçı bir büyücülük” olarak tanımlar. Şair sözcükler ile nesnelere üzerinde egemen olmak, onları, etkilemek, değiştirmek ister, tıpkı bir büyücü gibi... Amacı Rimbaud'dan bu yana “dünyayı değiştirmek”tir.

Şair, büyücü olduğu gibi simyacıdır, nasıl simyacı metalleri bir türden ötekine dönüştürmeyi ve sonunda altın yapabilmeyi amaçlıyorsa, şair de dili her günkü kullanımından çıkartıp, bir üst-dile, imgelemin pırıltıları ile süslenmiş bir altına çevirmek ister... Simyacının da, şairin de dili simgesel bir dildir, bir gizi barındırır. “Şair heceler ve rastlantısal serpiştirmelerle dilin gizil güçlerini uyandırır ritimleri kullanarak dili büyüler. Bir imge bir başka imgenin içinden fışkırır”. (Paz, 1991)

Büyücü kimliği aynı zamanda şairin sürgün kimliğinin de açıklayıcısıdır... Bir noktada asidir, çünkü Tanrı'ya hayır, insanın arzularına evet diyen ilk kişidir. Büyücünün yüzünde bir bilim adamında da bir filozofta da olmayan bir gerilim vardır. Filozoflar için tanrılar ve doğal güçler birer bilinmez varsayımdır, onlar bilgiye hizmet ederler. Büyücüler için ise tanrılar ne bir varsayım ne de kızdırılmaması ve sevilmesi gereken gerçeklerdir... Tersine baştan çıkartılması, fethedilmesi ve kullanılması gereken güçlerdir. Büyü tehlikeli ve kafirce bir uğraştır çünkü insanın gücünün doğaüstü güçlere olan üstünlüğünü onaylar. Hem insanlardan ayrı hem de tanrılara karşı olan büyücü yalnızdır. (Paz, 1991)

İşte şairin sürgünlüğü bu yalnızlıktan kaynaklanır. O, her iki dünyaya da ait değildir, insanların ve tanrıların dünyasının dışında, kendi kendisinin sürgünündedir.

Blanchot (1993) imgenin ne olduğunu açıklarken, neden büyülenme?

diye sorar... Çünkü şairin bizi büyüleyen, dizeleri, imgeleri, kelimelere bizim alışmış olduğumuz anlam'ı verme gücümüzü elimizden alır, dünyanın ötesine çekilir ve bizi oraya çeker... Bu Rimbaud'un "Yaşam yok olmuştur, biz sanki dünya üzerinde yaşamıyor gibiyiz..." dediği yerdir.

Bu, Aristo'nun şiire yakıştırdığı sınırdır... Olanın değil olabileceğin sınırlarına uzanır şiir... Şiiri böylesi bir sınırsızlığa taşıyan imgedir... M. Cevdet Anday imge'nin bilinen (olan) bir düşünceyi, bir duyguyu saklamak, başka kılığa sokmak için değil, bilemediğimizi, ancak sezer gibi olduğumuzu dile getirmek için kullanıldığını yazar...

Şiirdeki imgeyi, "görülmezi gören" in bakışı olmaktan, sezgiyle yaklaşılmaktan çıkararak, şiiri simyacı, büyücü, asi ve sürgün kimliğinden koparmak isteyen Paul Valery olur... Valery "Bir insan yapıtı içinde suda balık gibi olmak, onunla tümünden yunmak, onun içinde yaşamak, onun malı olmak..." ister . Onun bu isteğini müzik ve mimari tatmin eder çünkü bir resim yalnızca bir yüzeyi kaplar, bir tablo ya da bir duvar gibi, heykелci de aynı biçimde, görüş alanımızın yalnızca bir parçasını süsler... Ama çevresiyle birleşmiş olarak bir tapınak, ya da bu tapınağın içi, bizim için içinde yaşadığımız bir tür eksiksiz bütünlük oluşturur. Yapıtın içinde varız, deviniyoruz, nefes alıp veriyoruzdur. Müzik de mimarlık gibidir, bize kendilerinden çok başka şeyler düşündürür. Her ikisi de bir duyunun tümünü kapsar, birinden ancak bir iç bölümle sıyrılırız, ötekenden ancak devinilerle... Oysa diğer sanatlar gibi şiirde yaralandığı nesnelere (çiçekler, ağaçlar, canlı varlıklar ve hatta ölümsüzler) şiiri yazan kişinin sanatçının duyarlılığı ve ona verdiği anlamla harmanlanarak bize ulaşır... Bize ulaşan şiirde mutlaka varlık'tan birşeyler vardır... Oysa müzik, VARLIKLARIN değil BİÇİMLERİN ve YASALARIN bir yapısının, bir süresinin ifadesidir.

Valery'e göre Yunan sanatını erişilmez yapan biçimdir... Valery aynı biçimi ve biçimi oluşturan bağıntıları şiirde kurmak ister... Bağıntılara ulaşmak içinse, tam ve açık bir dil gerekir, bu dil ise mantığın, hesabın dilidir ve en yalın sözler de sayılardır.

Valery'nin sözünü ettiği bu şiir dilinde, terimlerin anlamı sınırlıdır. Bir terim çok anlamlılık taşımaz. Ancak "yalın sözler" in, sayıların dışındaki öbür sözler, hesaba zor uyarlar çünkü ayrı ayrı yaratılmışlardır; kimileri şu anda ve şu gereksinimle, başkaları başka durumda ve koşulda...

Tek bir yönün, tek bir isteğin, tek bir kafanın ürünü olarak, tek bir edimle kurulmamışlardır. Öyleyse bu karmaşık sözleri, düzensiz kitleleri içlerinde sakladıkları rastlantı ve şaşırtmalar üzerinde düşünce yürüterek düzenlemek ve bu işte yazgının yardımcı olduğu kişilere “ozan” demek gerekir der Valery...

Fakat Valery, salt biçime, bağıntılara, mantığa ve hesaba dayalı olarak kurduğu bu dünyayı sonunda tahammül edilemez bulacaktır.

“Ruhumuz her türlü yalandan arınır, var olana her türlü hileli eklemekten yoksun kalırsa, yaşamımız hemen insan yaşamının şu soğuk, doğru, mantıklı ve ölçülü düşüncesinin tehdidi altına girer” diye yazar ve buna adına “yaşama sıkıntısı” denen zehir ismini verir. Çünkü nesnelere oldukları gibi görmekten, daha sağlıklı, daha doğa düşmanı birşey yoktur. Soğuk ve kusursuz bir aydınlık savaşılması olanaksız bir zehirdir Valery’e göre...(1993).

İşte, şiir ve şiirdeki imgeler bu bağlamda ele alındığında, birer panzehir’dir, çünkü nesnelere bize olduğu gibi sunmaz, bize ihtiyacımız olan ve bizi yaşama sıkıntısından kurtacak “yalan”ı, “hileli eklenmeyi” sunar.

Taylor Coleridge’nin imge tanımında saklı olan da budur: nesnelere, varlıkları, olguları oldukları gibi insana sunmamak... “imge, çakıl taşının üzerindeki bir nem ya da cila gibidir...” (1994)

Caloridge “... Kanadındaki imgeni

BELLEK taşıyıp getirecek DÜŞLEMİMİN

gözleri önüne...” (1994)

diye yazar.

Çünkü imge gücünü **çağrışımlardan** alır ve çağrışımlar bellekle ilgilidir.

Eğer şiir, eskiden olduğu gibi yalnızca **bilinen olguların** ya da gözlemlerin **anımsatılmasını** kolaylaştırmak için yazılmışsa, ölçüden, uyaktan ibaret hale gelir:

“Otuz gün sayar Nisan

Eylül, kasım, haziran.”

örneğinde olduğu gibi...(Caloridge, 1994)

İmgenin gücünü çağrışımdan alması ve çağrışımın belleğe dayanması bizi yine kaçınılmaz olarak Bergson’a ve Proust’a götürür. Yukarıdaki

dizeler aktif belleğin, istençle çalışan belleğin ürünüdür, oysa sanatsal yaratış istenç dışı, bilincimizin müdehale edemeyeceği belleğimizin çalışmasıyla başlar. Proust'un romanında olduğu gibi istenç dışı belleğimizi hareket geçiren bisküi ile, o nesne ile tüm yaşamımız boyunca karşılaşır karşılaşmayacağımız rastlantıya kalmıştır.

Şiir ya da genel olarak her sanat eseri, imge ile sanatçının dışındaki diğer insanların "istenç dışı belleğini" harekete geçirmek, rastlantı olasılığını yükseltmek, hiç olmazsa bu rastlantının koşullarını hazırlamak için vardır.

IV.I. SİNEMADA İMGE

Eğer imge birbirinden uzak, bağdaşmaz, hatta birbirine karşıt gibi görünen şeyleri, birbirine yaklaştırıyorsa, sinemada bir geçiş tekniği olan kesme, bir imge oluşturmak için mükemmel bir araç olarak görülebilir.

Ancak çoğu zaman karşılaşılan imge'yi kuramadan, kesmenin bir eğretilene yapmakla sınırlı kalması, sınırlı kullanımıdır. Seçil Büker'e göre (1991) sinema eğretilene yaratmak isteyen yönetmene çok değişik olanaklar sunar ve bunlardan biri de kesmedir. **Kesme eğretilene için gerekli uzaklığı sağlar.**

Büker, sinemada kesme ile yapılan eğretileneye Antonioni'nin La Notte filminin ilk doksan saniyesini örnek olarak verir. Antonioni bu doksan saniyeye sekiz kesme sığdırmıştır.

"La notte, Pirelli'nin Milano'daki görkemli binasını gösteren bir çekimle başlar. Cam silecekleri binanı üst katlarının camlarını silerler. Aşağıda caddeleri taşıtlarla dolu kent görünür. Pirelli binası çağdaş dünyanın katedralidir. Kesmeyle bir hastane odasına geçilir. Kanserli bir hasta acılar içinde kıvrılır. Odanın camından ortaçağdan kalma bir kilise görülür. Antonioni Pirelli binasından hastane görüntüsüne geçerek sanayileşmenin hasta bir toplum yarattığını vurgular. Üstelik hastane odasının camından bir kilise göstererek çağımızda kutsal olanın kilise değil, Pirelli binası olduğunu vurgular (Büker, 1991)".

Sinemada kesme kullanılarak oluşturulan eğretileneye bir diğer örnek Alain Resnais'in Hiroşima Sevgilim filmidir... Filmde iki karşıt olgu bir araya getirilir. Sevişen çiftin görüntüleri atom bombasının yol açtığı görüntülerle

kesilir...

Sinemada kesme ile yapılan bu tür eğretilmelere daha pek çok örnek verilebilir. Ancak bu örneklerin hepsinde de görülen **imge** değil eğretilemedir. Ve açıkça söylemek gerekirse, sanat bu kadar basit ve ucuz değildir. Söz edilen örneklerin ise şiirle hiçbir ilişkisi yoktur... Her ne kadar Hiroşima Sevgilim çok şiirsel (!) bulunsa da eleştirmenlerce... Eğer sinema, farklı bir zamana ya da mekana ait olguları kesme ile bu kadar kolay yanyana getiriyorsa, ve sinema sanatı bundan ibaretse, hemen herkes bir Alain Resnais olabilir... Sanayinin ortaya çıkarttığı gerçeğin, ölümcül bir kansere benzetilmesi ve hastalıklı bir toplum doğurduğu ise, Antonioni'nin yaptığından daha kolay birşey yoktur ayrıca bunu yapmak için sinemaya da gerek yoktur. Bu sözlü dille, düzyazıyla ya da şiirle de yapılabilir. Oysa göstergebilimsel yaklaşımlar sinemayı dille açıklama, dilin kalıplarını sinemaya giydirme derdindedir ve bu türden yorumları her filmin her ayrımı için yapabilir. Böylece göstergebilim sinemanın seyircinin yorumuna açık ve sayısız anlamı barındıran bir sanat olduğunu açığa çıkartmakla da övünür. Oysa sinemanın doğası ve imgeyi kuruşu, eğretilemenin de ötesinde çok farklıdır ve bu kadar basit değil çok zordur... İlk elden bilinmesi gereken şudur: Şiir imgeyi bir gerçeklik olarak görmemizi sağlar... Yani doğrudan doğruya imgeyi çıkarır karşımıza...

Oysa imgeyi bir gerçeklik olarak ortaya koymakla, gerçekliği bir imge olarak ortaya koymak arasında önemli bir fark vardır ve sinemanın seçtiği yol gerçekliği bir imge olarak önümüze koymaktır.

Sinema sanatı dışındaki diğer sanatlar, bize öncelikle bir imge sunarlar, sözgelimi şiir ya da resim öncelikle bizi bir imgenin karşısına koyar ve imgeyi bir gerçeklik olarak görmemizi sağlar...

Sinema sanatı ise karşımıza önce imgeyi değil, gerçekliği çıkartır, bu yüzden "gerçeği gerçeğe anlatan sanat"tır.

Sinema gerçekliği bir imge olarak görmemizi ya da sunduğu gerçeklik içinde sakladığı, yönetmence oraya yerleştirilmiş imgeyi algılamamızı ister bizden...

Sözgelimi ölümün soğukluğunu anlatmak için göstergebilimsel bir

deha izlenirse yapılacak olan bir hastane odasında kıpırtısız yatan çıplak bir insan bedeni, bir ceset göstermek ardından da yapılacak bir kesme ile, her yanı karla kaplı bir doğa görüntüsüne ve bir ağacın çıplak dallarına geçiş olabilir. Bunu yapmakla ölüm ve ağaç ya da kar gibi birbirinden uzak görünen olguları yanyana getirmiş ve sanat yapmış olur muyuz? Ölüm soğuktur, kışda öyle, doğanın göz alabildiğine uzanan beyaz boşluğu ve kar aynı zamanda zamanı çağrıştırmaktadır, hem ağacın çıplak dalları üşümekte, hem de hastanedeki odada yatanın cesedi soğumaktadır... Bitti mi?

Şimdi de aynı şeyi vermek için Bunuel'in yaptığını izleyelim...

Bunuel'in Nazarin filminde veba salgınının alt üst ettiği küçük, yoksul bir köyde geçen bir sahne vardır. Alan derinliğiyle çekilmiş bir yol ve perspektif içinde uzanan iki sıra ev görünür önce. Evlerin cepheleri bize dönüktür. Yol kıvrıla kıvrıla bir dağı tırmanır, bu yüzden gökyüzünü göremeyiz... Sokağın bir yanı gölgede bir yanı güneşe boğulmuştur. Yol tam anlamıyla ıssızdır. Çekimin en net noktasında bir çocuk arkasından beyaz, bembeyaz birşey sürükleye sürükleye kameraya doğru yürür. Kamera raylar üzerinde yavaşça hareket eder. Ve tam ikinci plana geçileceği sırada, tam son anda, güneş ışığında parıldayan açık beyaz bir kumaş parçası görüntüyü kaplar... Bu beyazlık nereden çıktı, oralandaki bir çamaşır ipine asılı çarşaflardan biri miydi? (Tarkovski, 1992)"

Tarkovski'ye göre bu sahne terkedilmişlik duygusunu veriyor ve vebanın soluğunu tıbbi bir olgu olarak ensemizde duyuruyor. Bana göre ise en çok ölümü... Filmdeki bu beyazlık, sonunda ekranı kaplayan beyazlık kefenin soluğunu duyuruyor, bir çocuğun sürüklediği ölümü ya da çocuğun peşine düşmüş ölümü, sokaktaki gölgeler, açık ve koyu alanlar yaşamın tersi ve yüzünü anlatır gibi... İşte bu ayırım gücünü kesmeden almıyor! Bize bir gerçek sunuyor ve imgesini o gerçeğin içine yerleştiriyor.

Tarkovski çok daha güçlü bir örneği Krusawa'dan seçiyor. Krusawa'nın Yedi Samuray adlı filminden.

"Ortaçağ'da bir Japon, köyü. Ata binmiş Samuraylarla yerdekiler arasında kıyasıya bir savaş sürüyor. Korkunç bir yağmur yağıyor. Her yer çamur içinde. Eski Japon kıyafetleri içindeki samuraylar paçalarını kıvırmışlar, çamura bulanmış baldırları görünüyor. Birden samuraylardan

biri vurularak yere düşüyor ve yağmur bütün çamurunu yıkayarak adamın bacakları bembeyaz ortaya çıkarıyor. Mermer gibi beyaz". (1992)

Bu görüntüde kesme, eğretileme yok ama imge var, imge savaşın ve talanın kirlettiği, çamura buladığı, ölümü ve ölümün kirliliğini duyuruyor ve insan tenine, insan teninin saflığına ve beyazlığına yakışmayacak bu kiri yağmur yıkıyor... imge, kesmeyle, simgeyle, eğretilmeyle falan kurulmuyor, imge görüntünün içinde, görüntü ise yaşam gerçeğinde.

Daha önce verilen Yannis Ritsos'un "Neredeyse Eksiksiz" adlı şiirinde öne çıkan "yaşama duyulan saygı" imgesine bir örnek de yine Tarkovski ile bu kez sinemadan veriliyor... Ritsos'un bu şiirini bir kez daha okuduktan sonra, aynı temanın ve bu temaya bağlı olarak imgenin sinemada nasıl kurulduğunu görelim.

Neredeyse Eksiksiz

Biliyorsun, ölüm diye birşey yok , diyor adam kadına.
Biliyorum, evet, artık öldüğüme göre, diyor kadın.
İki gömleğin de ütülendi, çekmecede,
Sadece küçük bir gül benim özlediğim.

Şimdi sinemaya geçelim...

"Bir grup insan, ihanetlerinin cezası olarak kurşuna dizilecektir. Bir hastane duvarının dibinde, çamur birikintileri arasında beklerler. Mevsim sonbahar. Ölüme mahkum bu insanlara paltolarını ve ayakkabılarını çıkartmaları emredilir. İçlerinden biri bu emir üzerine gruptan ayrılarak yırtık çoraplarıyla uzun süre çamurda gezinir. Amacı, bir dakika sonra kullanamayacağı paltosunu ve çizmesini koyacak kuru bir yer bulmaktır" (Tarkovski, 1992).

Tarkovski bu ayrımı, kontrolsüz ve zevksiz bir saplantıyla çok anlamlılık peşinde koşan yönetmenlere iyi bir mizansenin nasıl kurulduğunu anlatmak amacıyla örnek olarak seçer.

Tarkovski'nin sinemadan verdiği örnek ile, Ritsos'un dizelerini "Neredeyse eksiksiz" yapan aynı imgedir ve hiç bir kuramsallaştırmaya yer vermeyecek kadar açıktır. Çünkü bu imgeyi kuran, imgede tayin edici olan çok anlamlılık değil, bir dünya görüşü ve etikdir. Diderot, Büyük ozanların, bunların içinde de özellikle dramatik olanların, çevrelerindeki fizik ve ahlak

evreninde olup bitenlerin tutarlı izleyicileri olduklarını yazar... Bu cümledeki tutarlı kelimesinin altı önemle çizilmelidir, çünkü ozan, ressam, ya da yönetmen yapıtının önemli çizgilerini ilk elde değil, serinkanlı düşünce anlarının sessizliğinde yaratır...

Sinema sözkonusu olduğunda yönetmen, ozandan çok daha tutarlı olmak zorundadır. Çünkü sadece duygusallık sanatçıyı belirleyen bir özellik değildir. Ne salt duygusallıkla ne de çok anlamlılık peşinde koşarken düşünülen yapaylıklarla sanat eseri oluşturulamaz...

Diderot'a göre "duygusallık büyük bir dahinin özelliği değildir. Başka değişle en azından sanatı açısından yön verici değildir; Shakespear'in büyüklüğü, kaynağını "hakiki" ağlamakta değil, ağlamanın doğru kapsamlı biçimde yansıtılmasında bulur (1988, aktaran: Georg Lukacks).

Sinemada aranılan bu tutarlılık herşeyden önce Mise En Scene'in doğru ve üzerinde çok düşünülerek kurulmasına bağlıdır.

Mizansen nedir? Sadece dramatik bir öge, ele alının konunun amaca uygun bir sonuca varması ya da amacı yansıtması için yapılan çevre düzenlemesinden mi ibarettir? Sanmıyorum. Bence sinema sözkonusu olduğunda Mizansen, felsefenin başlangıcından bugüne kadar sorduğu madde ile insanın tinselliği arasındaki soruya verilmiş en tutarlı cevap olmak zorundadır. Madde, nesnelere ölümsüz, insan ise ölümlüdür... Aradaki bu uçurumu kapatanın tek yolu ise maddeye, nesnelere insanın tinselliğini bulaştırmak ve evrensel yazgıyı acıyı onlarla bir nebze de olsa paylaşmaktır. Bu bir mistizm değildir... Mistizm eşyanın ötesindeki gerçeği arar, belki eşyadan geçerek... Oysa sinema gerçeği gerçekle anlatıyorsa, görüntünün somutluğuna inanıyorsa, maddeye, eşyaya inanmak zorundadır. Sinema böyle bir Mizansen anlayışını yine şiirden çıkartabilir, benim vereceğim örnekler Edip Cansever ve Nazım Hikmet'le sınırlı kalacak, ama her büyük ozanın yapıtında benzer şeyleri saptamak mümkündür ve bize sinema için ipucu verebilir.

Nazım Hikmet, ileride daha ayrıntılı olarak ele alacağımız gibi bir mizansen ustasıdır ve sinemanın olanaklarından yararlanarak şiirini bir yönetmen gibi oluşturur. Bir genel plandan, ustaca o genel plan içinde yer alan ayrıntıya geçer ve detay çekimlerle besler şiirini, ardından yeni bir

genel çekime geçer. Ancak nesneyi doğrudan doğruya öne çıkartmak yerine onu gizlemeyi, etrafını kuşatmayı yeğler. “Memleketimden İnsan Manzaraları”nda onun bir genel çekimden, orta ölçekli bir çekime ardından bir detaya nasıl indiğini görelim.

“Beyazlandı ortalık.
Koşuyor ayın altında Anadolu Sürat Katarı:
Işıklar maskelenmiş,
dışarıdan bakılınca
Mavi bir cam gibi karanlık...”

Buraya kadar genel çekim, ayrıca karanlığın bir nesneye bağlı olarak betimlenmesi, görüntüyü doğrudan okuyanın zihnine çiziyor... Şiirin “beyazlandı ortalık” diye başlaması, sinemadaki bir tekniğe, karanlıktan açılmaya (fade-in) çok yakın... Devam edelim ve bu genel çekimden orta ölçekli bir çekime geçelim.

“Halbuki bir turunç şerbeti rengindedir
içerisi yemekli vagonun.
Birinci masada büyüklerden insan oturuyordu,
iki yıldız üç demir yanında onun
Ve karşıda Tahsin’le Burhan.

Mizansen kurulmuştur ve artık karakterler kendi aralarında konuşmaya başlayacaklardır. Karakterleri karşılıklı konuşturarak, kimi zaman yirmi beş yıl önceki hatıralarına geri dönüşlerle (flashback) besleyerek şiir akmaya devam eder... Aralara detaylar yerleştirmiştir... Bu detaylar nesnelere kurulur ve kullandığı nesnelere, nesne olarak kalmaz, mutlaka bir duyguyu ya da düşüncüyü çoğu zamanda vermek istediği imgeyi bütünlerler...

“Yemekli vagon ısınmıştı iyice
pencereler açılmadığından
Ve havada ispiroto
alafıranga yemek
pudra ve istim kokusu vardı.
Bir operet dekorundaymış gibiydiler küçük kırmızı

abajurlar
sevinçli
sahte
lirik

Yine şiirine konu olan karakterlerin portresini nesnelere başvurarak çizer:

"Zengin Osmanlılar
fildişi aletler kullanırlardı sırtlarını kaşımak için:
bunlar,başlarında el gibi birşeyler olan
İnce uzun sapları işlenmiş kaşıklardı.
O kaşıklara benziyordu Cazibe Hanım:
fildişi gibi sarı-beyaz
kaşık sapı gibi ince uzun ve göğüssüz
Ve küçük kafası o el gibi birşeylerin tıpkısıydı..."

Ve ardından güçlü bir ayrıntı çekim gelir,karakterlerden birinin eline bir portakal tutuşturur.

"Nihayet portakalı soyabildi Osman Necip.
Portakalı soymuş olmasından
kendinden ve dünyadan memnundu.
Kemikli
uzun
Ve hemen bükülecekmiş gibi yumuşak parmaklarının üzerinde
İsviçreli metresleri gibi uslu ve sarışın duruyordu çıplak portakal.

Artık portakal portakal olmaktan, nesne olmaktan çıkmış mizansenin oldukça önemli bir ayrıntısı, kurucu ögesi haline gelmiştir. Nazım Hikmet tüm bunlardan sonra yine genel çekimine ya da sinemadaki teknik tabiriyle establishing shoot'a (kurucu çekim) geçer.

"Bembeyaz bir gece geçiyordu mavi camların dışından
Ay vardı, deniz vardı dışarda
dışarda bir bahtiyarlıktı ayın altındaki toprak.
Farkında değildi bunun yemekli vagona mavi camların içindekiler

Eşyayı şiirine tamamıyla sokan ve mizansenin de ötesinde şiirinin kendisi yapan bir başka şairimiz de Edip Cansever.

Sezai Karakoç'a göre G. Picon'un "metaryalist bir şiir olmaz" ına verilecek en güzel cevap, Cansever'in Yerçekimli Karanfil'indeki şiirlerdir.

Eşya, Yerçekimli Karanfil'de, insan için bir fon, sığınak ve kaçış imkanı olmaktan çıkmıştır. Kendi başına buyruk, kendi kanunlarıyla var ve yeterdir. Madde ile insan arasındaki ilgi, nicelik olduğundan, Cansever şiirindeki insan da hep niceliklendirilir. O kadar ki "ben" bile tek değildir, tekil yoktur:

" Ben miyim şimdi nerede, ben çok ey!" ya da
"Bana sen olmalıydın, koyulmalardan ötürü sığınacak
Ama hep bir oluyoruz dünyada
Biz"

dizelerinde olduğu gibi...

Madde öylesine başat hale gelir ki Cansever'de, "sokağa inmek" yok, "sokağa dökülmek" ve bu dökülüşün fizikle açıklaması vardır:

"Sokağa dökülüyorsam belki ya su içmişimdir ya yıkamışımdir yüzümü"
Şiir için bile yakıştırılan sıfat gürültüdür, cam şangırtıları:

"Kimi zaman da bir cam kırılışı şangur şungur
Diyorum ki böylesi gürültüler şiir için gerekli"

Cansever'in, solgun, boynunu bükmüş karanfilinin bir fizik açıklaması vardır: Yerçekimi. Bu yüzden boynu bükük karafil "Yerçekimli Karanfil"dir.

Edip Cansever, iki insanın sevişmesini, insanların madde olarak birbirlerine yaklaşmasını bile bir başka nesneden, "süt"ten yararlanarak aktarır. Bu sevişme anında kendisinin bir nesne olmadığını belki de ilk kez ayırdına varır:

"Bir biçim değildim sanki, bir nesne, bir şey değildim
biraz utandım
sokuldu bana iyice, bana sarıldı
dudaklarımı aldı, dudaklarımı taşırdı
köpüren sütler gibi taşırdı
köpükler içinde kaldım..."

Sevişme bittiğinde sütün kaynaması ve köpürmesi de biter:

“...üstünü başını düzeltti
bütün beyazlıkları düzeltti
süt dindi
ama ben kaldım
çoraklar, çöller, tuzlu denizler gibi kaldım...”

Cansever, insan olmaktan çıkmış, yeniden bir biçim, bir nesne olmuştur. Bu kimi zaman öylesine uç noktalara varır ki; “Gün günden odamın şeklini alıyorum” demeye kadar varır. Cansever şiirinde, maddedeki ölümsüzlük ve bu ölümsüzlüğün verdiği sıkıntı insana, insandaki ölümlülük de, yazgı da, maddeye bulaştırılmış gibidir:

“Kimbilir, duyuyorum yazgısını belki de
kuru bir dal parçasını içinden yiye yiye
dal olan bir böceğin
o garip yazgısını...
ne ölüme benzer ne ölümsüzlüğe...”

Şiirden aldığımız bütün bu örnekler bize, sinemanın kendine has dilinde mizansenin nasıl oluşturulabileceğini gösteren örneklerdir. Şiirden öğrenilen ise şudur; **mizansen uydurulmuş bir konu çizmeyi, kişilerin karakterlerine, ruhsal durumlarına ve bu ruhsal durumu belirleyen maddi çevreye, kısacası yaşama bağlı kalmalıdır.** İşte görsel imge ancak böyle oluşturulmuş bir mizansen içinde kök salabilir, nefes alabilir.

Ancak Tarkovski'nin belirttiği gibi (1986) sinemada yapılan genellikle, mizansen, bir kalıp veya bir kavram haline getirmektir ki bu, kişilerin karakterlerini, yaşadıkları ruhsal durumları, kocaman bir yalan haline getirir. Anlatılmak istenenin üzerine basıla basıla açıklanması seyircinin hayal gücünü kısıtlamaktan başka bir işe yaramaz. Tarkovski bu şekilde hazırlanmış ve artık kalıplaşmış mizansenlere örnek olarak, sevgilileri ayıran sayısız parmaklıkları, çukurları ve çitleri göstermenin yeterli olduğunu ve daha böyle pek çok örneğin sinemada bulunabileceğini belirtmekle yetinir.

Sonuç olarak, eklememiz gereken, sinemada yaratıcı bir yönetmenin,

imgeyi nasıl oluşturacağını bilmesi, bunun için imgenin nefes alacağı ortamı yani mizansenı nasıl kuracağını bilmesi, bunu yapabilmek için de nesnelere dilini tanıması, özcesi, yönetmen olmazdan önce şair olması gerekliliğidir diyebiliriz.

V. BÖLÜM

ŞİİRİN İZİNDE YENİ GERÇEKÇİ SINEMA

Eiseinstein'in anlamı kurgu yoluyla seyircinin bilincine aktarmaya çalıştığı yıllarda, onun sinema görüşünün tam karşısında yer alan ve daha sonra sözcülüğünü Andre Bazin'in yapacağı başka filmler de çekiliyordu. Bu karşı uçta ilk akla gelen yönetmenler, Stroheim ve Flaherty'dir.

Flaherty, Nanook of the North adlı filminde bir balık avının gerçek yaşamdaki süresini kısaltıp, uzatmadan olduğu gibi sinemaya taşıyor ve anlamın, av düşünüldüğünde zaten bu bekleme süresinin kendisi olduğunu savunuyordu.

Dış dünyanın gerçekliğini, zamanda ve uzamda bütünlüğü, sürekliliği bozmadan yansıtmaya çalışan bu anlayış, idealize edilen şiirsinema için, Eiseinstein'in anlamı bağlamdan çıkararak, kurguya dayalı, salt biçimci görüşünden kuşkusuz daha verimlidir. Çünkü Bazin'in de belirttiği gibi sinema nesnelere saklı anlamı ortaya çıkarabilir. Anlam ise bağıntılarda ve biçimde değil görüntünün kendisinde, içindedir. Bazin için önemli olan içeriğin gerçekliği de değildir. Onun için önemli olan uzamın gerçekliğidir. Zamanın ve uzamın bütünlüğü, sürekliliği parçalanmamalı, kesintiye uğratılmamalıdır (1993).

Ancak, Bazin'i bizim için önemli kılan, öncelikle çoktan beri unutulmuş olan **Varlık**' ı bize tekrar hatırlatmasıdır. Bazin, fotoğrafa ontolojik olarak yaklaşmış ve bir görüntüye baktığımızda, yalnızca nesnenin niteliklerini değil, onun **varlığını** da gördüğümüzü vurgulamıştır.

Bazin, bir yandan Yeni Gerçekçi sinemanın kuramsal temellerini atarken, bir yandan da sinemayı şiire yaklaştırmayı başarır. Çünkü şiirsinema gerçeği biçimde ve kurguda değil, görüntünün içinde arar. Bu arayış, ilk olarak montajla gerçeği yeniden düzenlemek yerine, kamerayı devindiren, kesmeye başvurmayan uzun çekimlerle kendini ifade eder. Ardından teknik olanakların da gelişmesiyle, **alan derinliğinin** yönetmene sunduğu imkan fark edilir. Welles, Citizen Kane'de, dramatik etkiyi kesmeye başvurmadan, alan derinliğini kullanarak elde eder. Alan derinliğini kullanması bir kaç sahneyi, tek bir çevrime sığdırmasına olanak sağlar.

Daha önceki montaja dayalı sinema anlayışında, seyirci yönetmenin istediğini seyrederken, onun seçtiği görüntüye boyun eğerken, şimdi bu zorlamadan kurtulmuştur. Ayrıca, alan derinliği, her sanat yapıtının gereksinim duyduğu gizi, belirsizliği hazırlamada da son derece etkilidir.

Bazin'in kuramını şiire yaklaştıran bir diğer önemli nokta da, daha önce de belirtildiği gibi, montaj ile olguları, dış dünyanın realitesini, parçalamak, ayırıştırmak istememesidir. Bazin, uzun çekimlerden ve alan derinliğinden yana ise, bunun nedeni istenilen sürekliliğin ve bütünlüğün bunlarla sağlanmasıdır. Bu açıdan baktığımızda, şiir de, en öz tanımıyla varoluşun bütünlüğüne olan bir çağrıdır. Bu bütünlüğü, imgelerle ve sezgiye dayalı gücüyle kurar... Us, bölmekten, parçalamaktan, ayrı ayrı ele almaktan yanadır. Oysa, Bergson'un felsefesinde, biz varoluşu bir bütün olarak sezgimizle algıladığımızı farkederiz. Yani, bir kuş gördüğümüzde, o kuşun kanadını, tüyünü, gagasını vs. ayrı ayrı görmeyiz, onu bir bütün olarak kavrarız. Sezgi, algı ve ussal düzenlemeyi aşarak, anlağın parçaladığını yeniden düzenler. Bazin'in kuramı, Bergson'un felsefesi ile aynı doğrultudadır

Ancak, Yeni Gerçekçi kuram, sinemanın kendi imgesini oluşturmak için atılmış önemli bir adım olsa da, yeterli değildir. Taylor Coloridge'nin imge tanımına yeniden bir göz atarsak, yetersizliğin nereden kaynaklandığını da anlayabiliriz:

"Durgun ve saydam bir göl üzerinde yeşil bir yamacın yansıması gibi, imge de gerçekten daha yumuşak ve parlak oluşuyla ayırt edilir... Çakıl taşının üzerinde bir nem ya da cila gibi..." (1993).

Coloridge'nin belirttiği gibi, sanat ele aldığı nesnelere ne bozar ne de onları yanlış renklere boyar... Ama taşın üzerindeki o ince nem sayesinde biz o güne kadar taşta farkedemediğimiz damarsı çizgileri ve renkleri görebiliriz. Yeni Gerçekçi sinemanın yaptığı ise çakıl taşını olduğu gibi alıp, bizim önümüze bakmamız için koymasındır diyebiliriz. Bu sinemanın kuru ve yavansı bir tad taşımamasının nedeni de budur. Şiir nasıl sadece izlenimlerle ya da kof duygululukla ilgili değilse, sinema da ne gerçeği montajla bozup parçalamakla ne de o gerçeği hiç müdahale etmeden kaydetmekle ilgili değildir. Şiir gibi sinema da, doğayı, toplumu, bireyi yeniden üretmek

yazmak için duyu verilerinin ötesine geçmek gerekmediği gibi, yalnızca bir manavın önünden geçmek yeterli olabilir.

Ancak Oktay Taftalı bu kötü örneğin karşısına bir başka şiir çıkarır. Bu şiir ise şöyledir.

"İstanbul bir denizdir lale gemileriyle taşınan
Savaşanlara, üzüntüye ve çocuklara taşınan
İstanbul bir sudur akşamların aradığı
... İstanbul bir kuyudur geceleri büyüyen..
İstanbul bir çocuktur minarelerde ölen
Herşeye karşı ve hiç durmadan ölen
...Şimdi yalnız balıklar boğulmuyor İstanbul'da
Şimdi çocuklar sıra olmuş giderler denize
Ağır ağır boğulurlar çünkü dalgalar İstanbul'a yakındır
Görülür kayboldukları kulelerden, ağlanır anıldıkça...

Taftalı'ya göre bir önceki örneğin tersine, bu şiiri yazmak için bir kent duyarlılığına sahip olmak gerekir... Bu yazılan şiir sadece duygularla yazılmamıştır. Bizim için önemli olan ise, şairin gerçeği olduğu gibi ya da herkesin bildiği eskimiş haliyle dizeleştirmediğidir. Eğer kent bir gerçekse bu gerçeği ona hiç birşey katmadan ya da o gerçekten imgeleri damıtmadıktan sonra yapılan şey, sadece duygularla yüklü bir izlenimi vermek olacaktır.

İşte yeni gerçekçi sinemaya yer yer yavanlık katan, yaşamın sürekliliğini ve bütünlüğünü bozmama kaygısıyla, izlenimlerle ve kaydetmekle yetinmesidir diyebiliriz.

Fakat buna karşın De sica'nın Bisiklet Hırsızları adlı filmi, hem bir şiir-sinema, hem de Yeni Gerçekçi akımın olduğu kadar sinemanın da başyapıtlarından biridir. Bunu nasıl açıklayacağız?

Bunun bir tek açıklaması var ki; o da yalınlığın, ve anlatımdaki sadeliğin bu filmi oluşturan imgenin kendisi olma niteliğini taşıması... Yani, De Sica'nın bize sunduğu öyle bir çakıлтаşı ki üzerindeki nem ya da cila, kuruluşun, yalınlığın parlaklığını taşıyor... Mat bir ışık ama göz alıyor. Bu yüzden sahne estetiği ile ilgisi olanları biçim olarak böylesine soğuk ve düz olan bir filme alıştırmak zor oluyor. Ancak hemen belirtmek gerekir ki De

Sica'nın biçimini belirleyen bu soğuk'luk ve düz'lük, o günün koşullarının yani savaş sonrası toplumun soğukluğunu, bezginliğini yansıtır. İşçinin çalınmış bisikletini aradığı sokakların, umudunu yitirmiş bireye karşı pek de sert olmayan, nasırlaşmış bir ilgisizliği vardır. Birbiri ardına sonsuz dizilmişliği içinde çileli çatı katları, yüksek apartman blokları gizlilikten, kaygısızlıktan ve insanın yok oluşundan kurulmuş bir toplumun sembolleri gibidir. De Sica'nın Romalı havası bir yandan duygusallığı bir yandan kendisinin Marksist katılığı yansıtır. Onun filimlerinin "soğukluğu", "yabancılaşma" yoluyla bu kapitalizm eleştirisini emekçi- ekonomik ortamdaki kentsoylu-düşünsel düzeye geçiren Antonioni'yi de önceden haber verir. (Durgnat, 1967)

De Sica ile Visconti'nin filmleri izlendiğinde görülen, çok sıkışık koşullarda yaşayan yoksul kişilerle ilgilenmek zorunda olmalarıdır. Bu yüzden tercih edilen sürekli bir "yakın çekim" ise, filmlerinin en önemli motifi olan "çevresi içinde insan" duygusunu bozmakta, yok etmektedir. Filmlerdeki kişiler, karakterler, olgular hep rayların, pencerelerin, duvarların mekansal sınırlamalarıyla çevrelenmiş, kuşatılmıştır... Böylece her yerde, kalabalıklar içindeki yalnızlığı, görünenin ardında oluşan yaşamı, bireyciliği duyurmuşlardır. Baudelaire'de kalabalıklar içindeki yalnızlığını, eğretilmelerini katarak şiirlerinde duyurmuştur ama Yeni Gerçekçi sinemanın yaptığı, sinemanın kendine has diliyle aynı imgeyi farklı bir yol izleyerek kurmasıdır.

Denilebilir ki Yeni Gerçekçi Sinema, kasvetin, hüznün, düzlüğün, soğukluğun, kusursuz imgesini yakalamış ve bunların şiirini yazmıştır beyaz perdeye.

Bu sinema anlayışının tam karşıt noktasında yer alan Dışavurumcu sinema ise "düz"lüğün, yalınlığın, ve soğukluğun karşısına, aşırının, abartının, dekoratifin ve yapayın dizelerini çıkartır. Film duyarkatının bugünkünden daha duyarsız olduğu günlerde, yönetmenin çevreyi ancak onu stüdyoda kurarak denetleyebilmesi kendiliğinden abartma kolaylığına yol açmıştır. Ancak Vine'nin "Dr. Caligari'nin Muayenehanesi" (1919) akademik mitosa karşı gelen ilk dışavurumcu film değildir. C.A. Bragaylia'nın "Sihirli Yalancı"sı (İtalya, 1916) ve Stellan Rye'in "Kapısız,

Penceresiz Ev'i (Danimarka, 1914) daha önce gelirler.

Dışavurumculukta hemen göze çarpan iki eğilim "aşırı" ve "dekoratif"tir... Bu kez Coloridge'nin imge tanımında bir benzetme olarak kullandığı çakıl taşı, yani sanatçının ele aldığı nesnelere, farklı, abartılı renklere boyanmıştır. Labirentler, aynalar ve ışık kaynaklarıyla oynamak, mimari biçimler üzerine duman salmak, bükülüp giden merdivenlerin gizemli gerilimi, eğri bükürü sokakların bakımsızlığı Alman Dışavurumculuğunu belirleyen motiflerdir. Dışavurumcu sinema gerçekliği aşırı ölçüde çarpıtıp, biçim bozumlarına yoğun olarak yer vermesiyle, gerçek-düşsel içiçeliğini ve gerçeküstücü sinemayı önceden duyurur.

VI. BÖLÜM

ŞİİRİN ANARŞİST YÜZÜ BEYAZPERDEYE YANSIYOR: GERÇEKÜSTÜCÜ SİNEMA

Dinamit lokumunu hazırlayan 19.yüzyılda Baudelaire, tabii öncesinde Nerval, sonrasında Rimbaud, Mallérme, Verhaeren 20.yüzyıla geçişte Apollinair, Mayokovski, Eluard, Lorca gibi şairlerdir. Dinamiti ateşyen: Nietzsche ve Freud'dur. Nihayet dinamit A. Breton'un ellerinde patlar. Gerçeküstücülük sanat tarihinde 1789 devrimiyle eşdeğer önem taşıyan bir devrim, bir patlamadır. 19. yüzyıla egemen olan teknik dünyayla, bilinç dünyası, nesnellikle öznellik arasındaki ayrım değildir. Bu yüzyıl kendini, tarihte eşi benzeri görülmemiş bir çabayla BİREY'i, KAMUSAL BİR VARLIĞA dönüştürmeye adar. Ama bunu "kamusal" terimine Antik Yunan ya da Roma'da kullanıldığı anlamı, yani bireyi siteye bağlı kılan anlamı yükleyerek değil, ruhani olanla cismani olanın karşıtlığını tarihin anlamı adına, dolayısıyla da her toplumsal edimcinin tarihsel görevi adına aşma yoluyla yapar. Aydınlanma felsefesinin bu siyasallaşma sürecini İLERLEME fikri temsil eder... Bu, sınaî olmaktan çok askeri,örgütleyici olmatan çok seferber edici bir görüştür. (Touraine, 1994)

Tarih'e giriş, fikirlerden uygulamalara geçiş, olaylarla (fenomen) VARLIK arasında yaratılan aşılmaz mesafe, doğal dünyayla insan dünyasının birliği, dolayısıyla da akılcı bir görü ilkesi sürekli güçlenir ve modernliğe karşı entellektüel tepkinin ana gücünü oluşturacak olan VARLIK özlemini doğurur. Bu varlık özlemi Alman düşüncesinden kök alır. Schiller, Hölderlin, Schelling gibi isimlerle temsil edilir... Siyasal modernleşme önce İngiltere, ardından Fransa'yı değiştirmiştir. Almanya ise görece olarak bu siyasal modernleşmenin dışında kalmış ve VARLIK özlemi Alman düşüncesini hiç terketmemiştir.

Freud, bireyin toplumsallaşması ve kamusal bir varlığa dönüşmesinin yerine bireyle toplumsal olan arasındaki kopmayı yerleştirir. Psikanaliz, bilincin ruhsal yaşamın özünü oluşturduğunu red eder, onun basit bir niteliği olduğunu düşünür. HAZ'ın karşısında YASA vardır ve bunların ikisi de bilincin tamamen dışındadır. Herşeyden önce baskıcı olan YASA ile

hazzın nesnesi olan BU arasında, BEN neredeyse bir hiçtir.

Freud'un YASA ve HAZ arasındaki bölümlenmesi kapitalist topluma uygulandığında ortaya çıkan ise PİYASA, YASA ayırımıdır. Kapitalist dünya ne paranın şiddetinden ne de toplumsal düzenin katılığından özveride bulunur. Bu hem piyasa ilişkisi içinde kazanım, hırs içgüdüsünün azat edilmesi hem de üretimde olduğu gibi, eğitimde de kesin kuralların dayatılması anlamına gelir.

Hazzın yerini, burjuvazinin para kazanma tutkusu alır ve bu arzu kamu yaşamında yer alır. Buna karşılık yasa üretimde ve eğitimde kesin kurallar ve disiplin ile **özel yaşama** yer verir. İçgüdüler kamu yaşamında ortaya çıkarken, yasanın ağırlığı da kendini özel yaşamda hissettirir. (Touraine, 1994)

Freud ile Nietzsche'yi buluşturan, her ikisinin de bilince verilen merkezi rolü yıkarak, yaşamdan, cinsellikten yola çıkan bir çözümlenmeyi koyarak, toplumsallaşma ve ahlaksallaşmaya ilişkin egemen izleklerle mücadele etmeleridir.

Nietzsche'nin ki modernliğin reddine, Freud'un ki ise bireyin özgürlüğünün araştırılmasına yöneliktir. Freud, kişisel öznenin, suçlulukla ya da yabancılaştırıcı toplumsal ve siyasal özdeşleşmelerle ezilebileceği bir dünyayı gözler önüne serer...

Nietzsche ve Freud'dan itibaren, birey, artık salt bir emekçi, bir tüketici, hatta bir yurttaş, yani yalnızca toplumsal bir varlık olarak görülmez, içinde kişisel olmayan güçler ve diller bulunan bir arzu varlığına ama aynı zamanda da bireysel, öznel bir varlığa dönüşür. Bu karşı-modernizim **bilinçdışı**nın dilinde toplumsal denetime direniş gösteren şeyleri araştırmaya başlar.

Bir kurallar ve zorlamalar şebekesine indirgenmiş toplumu 20.yüzyılda red eden ve radikal karşı modernizmi oluşturan SANATÇI olacaktır. Düşünürlerin büyük çoğunluğu insanın, toplumsal denetimlerin güç kazanmasıyla bastırılan ya da saptırılan gerçek doğasına, özellikle SANAT sayesinde yeniden kavuşabileceği fikrini savunur.

Bu bağlamda sanatçının karşı koyduğu iyilik ve güzellik, mülkiyet, aile, din ve vatan kurumlarının boyuduruğundaki iyilik ve güzelliğdir. "Gerçek şiir;

kendi düzenini ve saygınlığını ayakta tutmak için bankalar, kışlalar, hapishaneler, kiliseler ve kerhaneler kurmaktan başka birşey bilmeyen ahlak anlayışını kabul etmeyen herşeyin içinde vardır...(Eluard, 1993, aktaran: Erdoğın Alkan)

Gerçeküstüçülük bu yönüyle bir devrim, açıkça bir ayaklanma, başkaldırıdır ve A. Breton'un da belirttiğı gibi bu ayaklanma dil üzerinde yapılan bir çalışmadan doğmuştur, Ama orada kalmamış, dallanıp budaklanarak, bütün bir imge evrenini sarmış, öteki sanat dallarına da bulaşmıştır. Ancak az önce de belirtildiğı gibi salgın ilk olarak şiirde, başlamış, şiirle başlamıştır. Gerçeküstüçülük köklerini, Sade'dan, Lautrémort dan alır...

Sade, aşkı sadece soyun devamı için gerekli görenlere şöyle seslenir:

"Bilgiçlik taslayanlar, cellatlar, memur bozuntuları, yasa yapıcılar, kafası ayna tıraşlı papaz sürüsü, söz sırası bize gelince ne yapacaksınız. Şu ya da bu sıvı akışının, şu türden bir kas telinin, kanda ya da hayvansal ruhlardaki şu ya da bu derecedeki bir yanmanın, insani cezalarının hedefi yapmaya yettiğı bir gün kanıtlanınca, ahlakınız, dininiz, darağaçlarınız, cennetiniz, Tanrılarınız, cehenneminiz ne hale gelecek?" (Sade, 1981, Aktaran; Tuğrul İnal)

Sade gibi Lautrémort da "Neyseniz osunuz" formülüne "Başka bir şey de olabilirsiniz"i ilk ekleyenlerdendir... Ardından, Nerval gelir, peşi sıra kendisini çıldırtacak Düş'leri sürükleyerek, onun düşlerini alıp taşıyan Baudelaire olur, aynı düşü bir tasarı olmaktan çıkartan ise Rimbaud'dur.

Rimbaud "Tüm anlamları uzun süre, sonsuzca ve bilinçle bozup değiştirmekle kendini yalvaç kılmak" ister... Aynı isteğı kendisinden çok sonra Reverdy benzer şekilde dile getirir..."Tüm duyuların bilinçli bir biçimde enine boyuna düzensiz ve bilinmeyen yönlerine başvurmak". Rimbaud ve Nerval gibi Reverdy de düş ile gerçek arasında yeni bir dünyadan haber verir. (İnal, 1981)

Rimbaud dünyayı değiştirmek gerektiğinden söz eder yine kendisinden çok sonra, aynı istem, gerçeküstüçülük öncesinde dadaizmin yıkıcı, hiçlikçi, aşırı tavrı olarak karşımıza çıkar.

Savaş öncesinde Marinetti, şiirde sözdizimi kurallarını kaldırarak sözcüklere ve tümcelere salt bir özgürlük getirmekten yana olduğunu açıklaya dursun yine ondan çok önce, dadaistlerden çok önce, Apollinaire, Calligrammes'lerinde sözcükleri beyaz kağıt üzerinde özgürce dizer.

Gerçeküstücülük (surréalisme) sözcüğünü ilk kullanan Apollinaire'dir. "Tepeler" ve "utku" şiirlerinde, geleceğin şiir sanatı gerçeküstücülüğü, aranan yeniyi haber verir. Gerçek-üstü, gerçeğin **dışında** bir alanı hedef almış değildir, tam tersine gerçeğin henüz el atılmamış, açığa çıkarılmamış bölgelerine göz dikmiştir:

Bilincin derinlikleri
Yarın kazacaklar sizi
Ve kimbilir hangi canlı varlıklar
Çıkarılacak bu uçurumlardan
Bütün evrenler ile...(1994, Çev: Alkan)

Baudelaire'de "Bilinmeyen derinliğinde yeniyi bulmak için" demiyor muydu?

20.yüzyıla gelindiğinde şiir intikamını kusursuz alacaktır. Çünkü aynı gerçeklerle, Galile'ye işkence edenler, Rousseau'nun kitaplarını yakanlar, William Blake'i aç bırakanlar, Nerval'i ve Nietzsche'yi deliliğin eşiğine taşıyanlar, Baudelaire'i yasaklayanlar, Rimbaud'u sürgün edenler, Wagner'i ısıklayanlar, Sade'ı hapse atanlar aynı kişilerdir. Şimdi ise sıra şairlerdedir. (Elvard, 1984)

Çünkü, gerçek ile imgelemselin, nesnel ile usdışının, yaşam ile düşün uyumu 20.yüzyıla gelindiğinde artık bilimsel olarak doğrulanmıştır. Bilginin oluşumu ve sınırları konusunda bilgi kuramcılarının görüşleri, şairlerin görüşünü doğrularken olgucu (positiviste) çağın bilgi ve verileri aşmıştır. Bilim dallarında yapılan araştırmalar insanda olgucu bilimin umduğundan daha fazla şeyler bulunduğunu göstermiş, toplumbilim, usdışı davranışların doğal bir gerçeklik içirdiğini ortaya koymuş, ruhbilim uscul bilgiden koparak "bile bile çıldıran" Nietzsche, Dostoyovski, Nerval gibi yeraltına gömülen insanların gerçekliğini açıklamış, ruhçözüm (psikanaliz) bu sezgileri doğrulamıştır.

Bu da gösterir ki gerçeküstücülüğün bel kemiği olan “düş” ya da “görünen gerçekten uzaklaşma” bir bakıma insan gerçeğidir, gereğidir. 18. yüzyıla kadar bu gerçek ya da “görünmeyen gerçek” dinsel niteliklidir. 18.yüzyılda yararçı ve bilimsel düşünce bu birleşimin niteliğini gitgide değiştirir. 19. yüzyılda, önce romantikler sonra da simgeciler değişen yaşam koşullarında gizemci bir yaklaşımla olgucu düşünceyi yadsırlarken usçuluğa ve kalıpsal öğretilere başkaldırırlar. Rimbaud’un, Mallérme’nin, Baudelaire’nin, Lautréamont’un ve benzeri pek çok şairin yaptığı usun ve mantığın sınırlarını, fizikselle anlksalı birleştiren sezgisel çağrışımlarla aşan ve alışılâgelen şiirin dışına çıkan bir lirizm, gerçeküstücü bir lirizmdir. Georges Betaille bu sınırların dışına nasıl çıkıldığını şöyle açıklar:

“Tanrı’nın ölmüş bulunduğunun kabul edilmesi” olgusu... Tanrı, insan istemine karşı duran biricik sınırı temsil ediyordu; Tanrı’dan kurtulan bu istem, dünyaya kendi başını döndüren bir imlem kazandırma tutkusuna kapılmıştır. Yaratan, çizen ya da yazan insan, çizgi ya da yazıya hiç bir sınır kabul edemez artık; birden mümkün olan bütün insani atılımları elinde toplamıştır ve kendi malı olan bu kutsal güç mirasından kaçamaz”(1981, Aktaran: Tuğrul İnal)

Nietzsche “Tanrı öldü!” dedikten sonra, bir anda dayanıksız, sınırsız bir boşlukta kendini bulan insan, kendisinden başka tutunacak hiç birşey bulamayacaktır. Tam bu noktada A.Breton şunları yazar: “Ve galiba(...) mucize elimizin altındaydı”

Bu mucize insanın hayalgücü, düşü ve Freud’un kendilerine sunduğu bilinçaltıdır. İnsan Eski Yunan’dan binlerce yıl sonra bir kez daha “kendini tanımaya” çalışır, kurtuluşu kendi dışında (din, aile, toplumsal ahlak vs.) değil de kendi içinde arar haldedir. Üstelik bu kez yapılan hamle, insanın bilinçaltına, çok daha derinlerde yatan gerçeği bulmaya yöneliktir. Breton’a göre “insan, bilinçaltının, düşün, hayalgücünün uzun zamandır gerilere itilmiş bulunan güçlerini serbest bırakarak varoluşunu değiştirmeyi başaracak gibi”dir. (Breton, 1981, aktaran: Bertan Onaran)

“İçinden geldiği gibi yazış (otomatik yazı) bu güçleri yakalamanın, rastlantının bu imkanlarını kucaklamanın bir türünden başka birşey

değildir; bir gerçeküstü şiir bu güçleri kullanmanın (kaçınılmaz şekilde eksik ama etkin) bir biçiminden başka bir şey değil: en önemli olan bu güçlerin yasalarına göre yaşamaktır. O zaman, insanoğlu dinsel ve akılsal hadımlaştırma yüzyıllarının kendisinden çaldığı şeye yeniden kavuşacaktır: Suçsuzluk, neşe, özgürlük..." (Breton, 1981, aktaran: Bertan Onaran)

Gerçeküstücülere göre bilinçaltı, gerçeğin Freud'a değin bilinmeyen belirleyicisidir. Bilinçaltı, ilk elde algılandığı gibi salt anlamsızın ve anlamsız olguların yaratıcılığını amaç edinmez.

Artık "düş" uykunun sınırları içinde dar bir alan olmaktan çıkmıştır ve gündelik yaşam ile iletişimi olan açık bir alan olduğu kabul edilmiştir. Nerval'in ikinci hayat olarak nitelendirdiği düşe gerçeküstücüler uyanıklığa verilen öneme eşit önem verirler. Onlara göre en küçük düş bile şiirden daha tamdır. Düş devamlı ve düzenlidir. Uyanıklık halinde bellek onu parçalara ayırır. Bu yüzden, kesik ve tek bir düş olmadığını, düşler olduğunu sanırız. Düş görmek de, tıpkı düşünmek gibi bir bilgi aracıdır.

Bu durumda 20. yüzyılın yeni gerçekliği içinde, şiiri kendisinden bir önceki kuşaktan ayıran; Sanatı, özgürlüğün bilimsel nedenlerini dayanak ve çıkış noktası alan yöntemli bir arayışa dönüştürmesidir diyebiliriz. Artık şair "mistik" olmakla, "görünmezi gören", "yalvaç" olmakla suçlanamayacak ve "deli" yakıştırmalarına muhatap olmayacaktır.

Şair de artık tepelerde oturan, herşeyi dıştan ve ötelelerden gören; mutsuz, bayağı, çekilmez, imkansız bir dünyayı yıkıp yıkıp yeniden kuran değildir.

Şair tepeyi terketmiş ve sokağa, yaşamın içine girmiştir. Çünkü şiir yaşamın içindedir.

"Şiir salgındır, bulaşıcıdır
Yaşamın içindedir şiir
Dilin çatısı olacak bir gün" (Eluard, 1984)

O bir gün gelmiştir, Yeni gerçekliğin sunduğu şiiri Neruda şu sözlerle ifade eder:

"Aradığımız işte bu şiir. Asitle, insan elinin emeğiyle aşınmış, yasal ve yasanın dışında her çeşit işin beslediği, ter ve duman, sidik ve

zambak kokularıyla kaplanan şiir.

Bir giysi ya da bir vücut kadar kirli bir şiir; yemek ve utançla lekenlenmiş bir şiir; kırıksıklar, gözlemler, düşler, uyanışlar, kehanetler, aşk ve nefret ilanları, hayvanlar, vuruşlar, kasideler, manifestolar, inkârlar, kuşkular, onaylar, vergilerle dolu bir şiir." (1984, aktaran: Eser Yalçın)

Breton "geleceği düşünmeyi kendime yasakladım" derken, kendisinden önceki kuşağın şiiriyle nerede ayrıldığını da söyler...

Bir önceki kuşak, kurtuluşu uzakçıl ülkelerde ararken, gerçeküstücüler onu yaşanan zamanda ve çevrede bulmayı tercih etmişlerdir.

Gerçeküstücü şiirde, kentsel görünümler, kadın, düş ve imgelem zenginliği iç içedir. Breton mutluluğun ve düşün kaynağını kentlerde bulur.

Nadja'da Paris vardır. Aragon Parisli sokak kadınlarından söz eder, onların verdiği heyecanla yazar dizelerini. Gerçeküstücülerde duyumsal zenginlikler yerini cinsel zenginliklere bırakır. Kadın özellikle önemlidir çünkü düş ile yarı düş, uyanıklık arasındaki bağıntıyı sağlayan, aşkla mutluluk kapılarını aralayan, isteklerimiz, heyecalarımız kadar çabuk ve sık değişen imgelemsel dişi varlıklardır, kadınlar.

Ortaçağın "aristokrat" yazınında olduğu kadar önemli bir varlıktır kadın gerçeküstücüler için. Ortaçağ yapıtlarında kadın bir rastlantı sonucu ulaşılan, dünyayı güzelleştiren, erkeği yücelten yarı düşsel bir varlıktır. Dante için de Rönesans ozanları için de öyledir. Nerval'de ise kadın, mutluluğun habercisi olduğu kadar mutsuzluğun yaratıcısı, ölümün habercisidir de. Baudelaire'de ise kadın onun oyun'larının bir parçasıdır.. Baudelaire tehlikesizce bir tapınma konusu yapabilir kadını... Kuşkusuz onun için Royere'in dediği gibi, "yaşayan, doğa-üstü birşeydir kadın; ama, zaten işte mutlak olarak başkası ve anlaşılmaz olduğu için bir düş bahanesi olduğunu iyi bilir kadının... Breton ve gerçeküstücüler içinse kadın, ne dünyadan kaçışın nedeni, ne de ölümün habercisidir; tersine doğal, gerçek ya da yapay bir nesne-varlık olarak kadın, mutluluğun yapımcısıdır, düş dünyasından gerçek dünyaya ışıklarını yansıtan bir aynadır.

Gerçeküstücülüğü, kendisinden bir önceki sembolizmden ayıran sadece bu kadar değildir.

Eluard "Şiirselleşmiş dilden, öteki inciler gerdanlığına zerafetle dizilmiş fazla hoş sözcüklerden daha korkunç hiç birşey olamaz. Gerçek şiirin süsü

çıplaklıktır... Şiir bir süs eşyası değil, yararlı bir nesnedir". (1984) diye yazar. Bu sembolizmin şiir biçimi içinde yer alan estetiğin ve plastiğin kökten ortadan kaldırılması anlamına gelir. Gerçeküstüçülere göre sembolizm bilinçaltının ürünlerini yeteriyle veremez. Bu nedenle gerçeküstücü ozan düşüncenin katıksız, gerçek ürünü ruhsal otomatizm denilen otomatik yazıyla, dilinin ucuna gelen sözcükleri hiçbir değişiklik yapmadan kağıda aktararak ya da gece gördüğü düş'ün gündüz dökümünü yaparak verebilecek, ruh halini, imgeleri, sözcükleri denetimsizce kaydeder. Bu ise düzyazıya ve diologa yönelen bir şiir dilini beraberinde getirir. Gerçeküstücü şiir diline en yakın düşen biçim karşılıklı konuşma, dialogtur. Bu gerçeküstücü dialoga, doktorla ruh hastaları arasındaki konuşmaları örnek gösterir Breton:

- Kaç yaşındasınız siz?
- Siz! ("Echolalie" karşındaki ne söylese onu yineleme sayrılığı)
- Adınız ne?
- Kırk beş ev (İlgisiz yanıt) (1981)

Böylece Breton ve gerçeküstüçülere göre dil de bir düş içindedir. Dil, yanıtta "düşüncenin biçimini, doğasını değiştirir" der. Breton. Freud'a göre düş de aynı şeyi yapar. Düşler de, bilinçaltımızda tutsak kalan bastırılmış özlemleri, duyguları, korkuları, tanıyamayacağımız biçimlere sokarak, semboller halinde, biçimini ve doğasını değiştirerek sunar.

Gerçeküstüçülüğü, sembolizmden ayıran ve otomatik yazı yöntemini tercih etmeye götüren, plastik ve estetiği dışlamasıdır demiştik. Ancak sembolizm de kendinden önceki, Parnasse okulu ozanlarının salt plastik ve estetiğe dayanan şiir biçimine karşı çıkmış giderek dizeyi kırmıştır. Gerçeküstüçülük ise, yol göstericilerinden Rimbaud'un yaptığı gibi dizeyi büsbütün ortadan kaldırmaya, düzyazıya yönelik bir şiir biçimi kurmaya çalışmıştır. Çünkü gerçeküstüçülük, düşüncenin katıksız ürününü bozar endişesiyle tüm estetik denetimlere karşıdır. Bunun dışında sembolizm sezgicidir. Gerçeküstüçülük ise psikanalizin deneylerinden yararlanır. Ancak kalkış noktası yine sezgiciliktir.

Bir başka nokta da sembolizmin örtülü güzelliği sevmesi, doğaya, nesnelere, olaylara buğulu bir camın ardından bakmasıdır. Gerçeküstüçülük ise çok daha "kapalıdır", kapalılığı sever. Sembolizm örtülü

güzelliği simgelerle kurar ama gerçeküstücü şiir bu simgelerin sayısını çok fazla artırır. Gerçeküstücüler okurdan daha büyük bir çaba bekler.(Alkan, 1994)

Gerçeküstücü şiir o kadar çok imge kullanır ki, sonuçta imge ile simge birbirine karışır. Breton şiirde imge konusunda şunları söyler:

“Gerçeküstücü imgeler afyonun imgeleri gibidir, çağrışım yoluyla gelmez, kendiliğinden, despotça gelir, çünkü, Baudelaire'nin de güncelerinde söylediği gibi (istem güçsüzdür artık ve yetenekleri yöneltmez) imgenin gücü parlattığı kısılcımla ölçülür”.(1981)

Reverdy imge'yi şöyle tanımlar:

“İmge... bir karşılaştırmadan değil, ama birbirinden, az ya da çok uzak iki nesnenin yakınlaşmasından doğar. Bir araya gelmiş bu iki gerçek arasındaki ilişkiler ne denli uzak ve doğru ise imge o denli canlı olacak, duygusal güçlülüğü, şiirsel gerçekliği de olacaktır”

Breton ise Reverdy'nin “birbirinden uzak iki gerçek” diye adlandırdığı nesne arasında **istençli** olarak bir ilişki kurmanın mümkün olmadığını savunur. Yakınlaşma kendiliğinden olur ya da olmaz, hepsi bu kadardır. **İmge, bir öntasarım sonucu oluşmaz**, iki terimin birbirine beklenmedik yakınlaşmasından doğar.

Breton'a göre bilinçaltından sökülüp gelen imgelerin, izlenimlerin büyük çoğunluğu çocukluk dönemimizdendir. Çünkü “gerçek yaşam” a en çok yaklaşan çocukluğumuzdur. Böylece “oyun” da gerçeküstücülüğün temel izleklerinden biri haline gelir... Amaç sözcüklerle çocuksuluğa geri dönmek, yiten masumiyeti tekrar kazanmak ve kuralı yarar düşüncesi taşımayan bir çocuğun oyunu gibi neşe ile özgürce yaşayabilmektir.

Fakat bu neşe bir çocuk neşesi olarak değil, kara mizah, yoğun bir humour olarak karşımıza çıkar gerçeküstücülükte... “İşte gene enfes bir hafta başlıyor!” Pazartesi sabahı darağacına götürülmekte olan bir mahkum böyle bağırır... Mizah başlamıştır işte...(Ayhan, 1967) Çünkü mizah, yerleşik, kalıplaşmış, değerlere saldırmanın, onları alaşağı etmenin son derece etkili bir yoludur. Gerçeküstücülüğün anarşist tavrını bu “mizah” taşır. Gülme, her

olumsuzluğu yıkmak için mükemmel bir araçtır. Alay ise umutsuzluğun maskesidir ama, nesnelere arasındaki bilinen ilintileri koparır, olgulara farklı bakış açılarından yaklaşmamızı sağlar.

Gerçeküstücülük dilde başlatılan bir devrim, bir ayaklanmadır, şiirin kusursuz intikam alışıdır. Ancak dille, şiirle sınırlı kalmaz.

Apollinaire

“Utku denen herşeyden önce
Uzaktan görünce iyi görmek
Yakından görünce
Herşeyi görmek olacak
ki böylece yeni bir adı olsun herşeyin” (Caligrammes, La Victoire) (1994, Çev:
Alkan)

diye yazar. Aranan yeni’yi resim cubismé’de bulur, Picasso ile, Max Ernst ile, Francis Picabia ile, müzikte, Erik Satie ve daha bir sürü ünlü ile...

Ancak gerçeküstücü şiir ve gerçeküstücü sanat akımı belki de ağırlığını en fazla, sinemanın kendi dilinin olanaklarını keşfetmesine fırsat tanıyarak, beyazperdede duyurur.

Bu açıdan baktığımızda Jean Vigo sinemanın Rimbaud’sudur. 29 yaşında beklenmedik bir biçimde, alıp kasketini çekip gitmiştir yaşamdan. Rimbaud gibi bir öncüdür o da.

Ancak sinema ve gerçeküstücülük denildiği zaman belki de bütün isimleri atlayıp Bunuel’e gelmek gerekir. Bunuel, Breton ile Freud’un yanında yer alır, bir anlamda sinemanın Lautréamont’udur çünkü.

Şiirin kağıt üzerindeki devrimcileri, anarşistleri beyaz perdeye el atmışlardır. Çünkü sinemanın sunduğu olanaklar ile gerçeküstücü şiirin yaptığından çok daha fazlasını yapmak mümkündür.

Gerçeküstücülükle sinemayı birbirine yaklaştıran herşeyden önce “düş” olgusudur... Çünkü sinemaya gidip film izlemek herşeden önce düş görmek gibidir. Kaldı ki daha önce de belirtildiği gibi, sinema tüm sanatlar içinde bize en gerçekçi düşü sunandır.

Şimdi sinemanın, gerçeküstücü şiir dilinin olanaklarını beyazperdeye nasıl taşıdığını görelim:

Gerçeküstücü sinemanın, gerçeküstücü şiir dilinden aldığı ilk önemli özellik, humour ve alay'dır.

Gülme her zaman bir tehlikeyi yedeğinde taşır. Bu tehlike "beklenmedik"ten kaynaklanır. Gerçek mizah duygusu gülmenin fiziksel ve anarşist ayrıştırıcı gücünü de taşır. Bu anarşizm uzlaşmaların red edildiği yerde başlar. Antonin Artaud'un da belirttiği gibi (1994) bir nesnenin varlık nedenindeki herşey, bir doğal biçimin anlamındaki ya da kullanımındaki herşey bir uzlaşma sorunudur. Artaud'a göre doğa, bir ağaca ağaç biçimi verdiği gibi, pekala bir hayvan ya da tepe biçimi de verebilirdi, biz de o zaman hayvan ya da tepe karşısında ağaç diye düşünürdük ve yapacak birşey kalmazdı.

Benzer şekilde güzel bir kadının hoş bir sesi olduğu kabul edilir... Ama biz en başından bu yana tüm güzel kadınların bizi borudan çıkar gibi seslerle çağırıp, filler gibi gürleyerek selamlayışlarını işitseydik, sonsuza dek, gürlleme düşüncesiyle güzel kadın düşüncesini özdeşleştirmiş olacaktık.

Artaud'a göre, buradan da anlaşılıyor ki şiir, **nesnelerin nesnelere, biçimlerin anlamlarıyla olan tüm ilişkilerini sorunsal kıldığı ölçüde anarşiktir.** Bizi kaosa yaklaştıran bir düzensizliğin sonucu olarak ortaya çıktığı ölçüde de anarşiktir.

Burada hemen, Luis Bunuel'in La Phantom de Liberté adlı filminden bir ayırım akla geliyor: Parkta çocuklar oyun oynamakta, uzaktan, casus kılıklı, şüphe uyandıran, karanlık bir adam çocukların oyununu gözetler gibi izlemektedir... Çocuklardan birini yanına çağırır ve cebinden bir fotoğraf çıkartıp gösterir. Fotoğrafta ne olduğunu izleyici görmez, meraklanır. Çocuk fotoğrafı eve götürür. Aristokrat bir evdir; konuklar vardır ve akşam yemeği yenmektedir. Çocuk fotoğrafı annesine gösterir, kadının yüzünde, şiddetli bir tepki uyanır. izleyici fotoğrafın müstehcen olduğunu düşünür ama sonra görürüz ki bu basit bir doğa fotoğrafıdır. Akşam yemeği yenen masaya döndüğümüzde ise daha şaşırtıcı bir şeyle karşılaşırız, konuklar ve ev sahibi, yemek masasına oturmuşlardır. Ama oturdukları nesne iskemle değil, klozettir. Burada hem mizah hem de aristokrasiye şiddetli bir saldırı, onların ahlâk anlayışına bir başkaldırı yer alır.

Artaud'a göre tiyatro şiirin bu anarşist yönünü, kara mizahı olanakları elvermesine rağmen kullanmamakta ama sinema bu özelliği nasıl kullanacağını çok iyi bilmektedir.

Artaud, Marx Kardeşler'in Monkey Business filminden bir ayrımı örnek olarak verir. Bu ayrımda kollarına bir kadının atılacağını sanan bir erkek möleyen bir inek bulur. Ve bu möleme, ayrıntıları açıklamanın uzun süreceği bir dizi olayın rastlaşmasıyla, o anda, herhangi bir kadın çıplığının saygınlığına eş değer bir saygınlık kazanır.

Artaud'a göre bu ayrımı etkili kılan "Tehlike" düşüncesidir. Bu tehlikeyi gerçekleştiren şey **nesnel öngörülmezliktir**, durumlardaki değil de olaylardaki, düşüncede oluşan bir imgeden gerçek bir imgeye ansızın ve zamansız geçişlerdeki öngörülmezliktir; tıpkı, küfreden bir insanın, küfrünün imgesini karşısında cisimleşmiş olarak görmesi gibi... (1993)

Hartmann, sanattaki bu tehlikeyi ve tehlikenin barındırdığı şaşkırtıcı öğeyi müziği konu alarak açıklar. Ona göre ses yapıtı, dinleyeni çalınacak olanı şimdiden dinlemeye, çalınmış dinlemeyi de sürdürmeye zorlar, dinleme eyleminin her evresinde gelecek olanın bekleyişi içerisinde bulunmayı müzikal bakımdan öngörülen belli bir devamı önceden algılamayı dinleyici için zorunlu kılar. Parçanın devamı beklenenden başka geldiğinde de durum böyledir. Çünkü oluşan gerilimin çözümü de beklenenden başka bir çözüm olabilir, beklenmedik (yeni) müzikal olasılığın değerlendirilmesi ise şaşkırtmanın ve zenginleşmenin kendine özgü belirtisidir.(Hartman, 1993, aktaran: G.Lukacs)

Estetik izleyişin özü ise değişen, görsel bakış açılarının nesnel düzenlilik taşıyan bir bütün, bütünsel nitelikte bir kompozisyon oluşturmasıdır.

Sinema tıpkı müzikte olduğu gibi, biçim aracılığıyla birbirini zaman içerisinde izleyişin kompozisyonun bütünü oluşturduğu bir sanattır.

Ancak gerçeküstücü sinema, nasıl şiirde, plastiği ve estetiği yok etmeyi amaçlıyorsa, beyazperde de aynı şeyi amaçlar. Bu yüzden de ŞAŞIRTMA ögesini kullanır, haklıdır, çünkü; her zaman uygun biçimde gerçekleşen bir beklenti, içerikten yoksun, biçimsel olur, dümdüz bir çizgi olarak kalır ve

içinde olasılık taşıyan, yaşanabilir bir “dünya” nın çok boyutluluğuna hiç bir zaman ulaşamaz.

Şiir Aristo’dan beri olanı değil olabileceği söyler, sinema ise olanla yetinmeyip, olabileceği söylemeye Gerçeküstücülükle birlikte başlar.

Antonin Artaud’un Marx Kardeşlerin filminden verdiği örneğe benzer ama çok daha yetkin bir örnek, Ado Kyrou’nun sinemada gerçekleştirilmiş, en şiirsel ayırım olduğunu düşündüğü, Bunuel’in VIRINDIANA filmindedir. Bu ayırmada Lya Lys yatak odasına girdiğinde yatağın üstünde birden bir inek bulur. Lya yatağın da ineği bulunca gördüğümüz dünyanın gerçekliğinden kuşkulandırmaya başlar. Lya hiç şaşırır, çok sakin bir biçimde ineğe kalkıp gitmesini söyler. İnek odadan çıkar, Lya kapıyı hemen kapatır. Kapı kapanır kapanmaz ineğin boynundaki çan sesi duyulur. Başka bir düzeyde, inek, Lya’nın ana olma isteğini simgeler. Lya ineği Modot’yu düşünürken görür; daha sonra Lya’nın Modot’yu her düşüncesinde ineğin boynundaki çanın sesini duyarız.

Luis Bunuel’e göre Yeni Gerçekçilerin dünyası eksik, kuralcı ve akılcıdır. Şiir ise gizdir, çıplak gerçektir. Breton ise usa dayanan betimlemeden tiksindir. Gerçeküstücüler betimlemenin yerine eşyalar, insanlar, olaylar arasındaki bağıntıları koyar. Bu bağıntılar bilinçaltından kaynaklanır. Yoksa şiirde betimlemenin ortadan kaldırılması yeni değildir. Ancak daha önce de belirtildiği gibi **gerçeküstücü imgeler, despotça, ansızın gelir. Çağrışımlara fırsat tanımazlar.** Ansızın karşımıza bir akrep çıkar ya da yatağın üstünde bir inek. Amaç bilincin koyduğu engelleri ortadan kaldırmaktır. Buna örnek olarak gerçeküstücü şiirlerden alacağımız birkaç dizeyi vermek yeterlidir:

“Çikolatanın şemsiyesinin yaldızı çıkmış
Bandırın onu kapıya ve örün”
(halka dağıtılan metinlerden)

“Toprağın kuluçkaya yattığı günün meyveleri
Bir kadın bir tek uyumaz
Pencereler yatmış”. (Eluard)

“Gözlerini açıp kapayan bebek dilli
İnanılmaz taş dilli karım
.... şampanya omuzlu karım...” (Breton, Çev:Hilay)

Tıpkı bu şiirlerde olduğu gibi, Bunuel'in Bir Endülüs Köpeği adlı filminde de, birbirinden uzak, farklı nesnelere, olgular, hiç bir neden aramaksızın yana yana gelirler. Bu filmin hemen başında, ay, göz, bulut ve ustura görüntüleri yanyana getirilmiştir.

Bunuel'i Jean Vigo'dan Georges Franju'dan ve diğer gerçeküstücü yönetmenlerden ayıran en önemli özelliklerden biri onun **belgesel film tekniğini** kullanmasıdır. Altın Çağ adlı filmi ilk görüşte bu yüzden insanda gerçekçi bir izlenim bırakır; Bunuel olayların geçtiği yerleri belgesel film tekniği ile saptamıştır. Bu dekor Roma'nın kurulduğu kumsaldan, Partinin verildiği köşke kadar uzanır. Film boyunca olayların nerede geçtiği kesinlikle bellidir. İşte Bunuel'in imgelerini son derece güçlü kılan gerçeküstücü görüntüleri bu yapıya eklemesinden kaynaklanır. Böylece akılla, bilinçaltını biraraya getirmenin en sağlam, en tutarlı yolunu bulmuştur.

Şiirde ise Bunuel'in sinemada yaptığını yapabilmeyen tek isim belki de Federico Garcia LORCA'dır. Lorca, basit insanların şiirini yaratmak amacıyla modern imge ve anımsatma yöntemlerine ilk başvuran şairdir.

Bunuel'in aradığı sinemanın şiirini Endülüs'te bulması, Endülüslü Bir Köpek filmi ile tutkulu ve umutsuz bir cinayet çağrısını dizeleştirmesi, Lorca'nın ise yine aynı toprağın, Endülüs'ün ve bu toprağın insanı olan çingenelerin romansını yazması tesadüf değildir.

Herşeyden önce Baudelaire'den bu yana şairin eşikte, sınırdaki konumundan ve marjinal içinde yer alışından hiç taviz vermediğini, kıpırdamadan hâlâ orada durduğunu bize gösterir. Endülüs Farslılardan alınan son İspanyol toprağıdır ve İspanya'daki tüm bölgeler içinde belki de en az Avrupa'lı olanıdır. Adetleri ve gelenekleri Latin'den çok Doğulu olan Endülüslüler hala Fas'lı kanı taşır. Avrupa'nın gözünde Endülüs, İspanya'nın avrupalı olabilmesi için, ilkel tutkuları ve eğitimsizliği ile

sırtından atması ya da kendi içinde sindirmesi gereken bir yükür. Ancak aynı zamanda Endülüs zengin, çarpıcı yaşamıyla şairlerin doğduğu yerdir: Antonio Machado, Juan Ramon Jimenez, Lorca gibi..

Endülüs'ün bu doğası, insan karakterinin etkinlikleri, özellikle şiddete ve içgüdüye dayanan, usun boyunduruğunu tatmamış, gem vurulmamış yapısı, kuşkusuz Bunuel'in gerçeküstücü sanatı için de mükemmel bir malzemeydi. Lorca ise başyapıtı olan Çingene Romansları'nı aynı malzemeyi yoğurarak kotarmayı en iyi şekilde başardı... Çünkü kendisi de o malzemenin bir parçasıydı. Çingeneleri eksiksiz bir imgesel kavrayışla anlamasının nedeni, onların düşünme ve duyma biçimlerine girebilmesidir.

Lorca'nın başarısı daha önce de değinildiği gibi, Bunuel'i başarıya götüren şeyle aynıdır. **Bunuel gerçekçi bir yapıyla kurduğu filmlerine gerçeküstücü görüntüleri katarken, Lorca, doğal ve ilkel olana modern imgeleri, çağrışımları taşır.** Lorca, modern yöntemi alır ve ilkel bir görüntüye oturtur. Diyebiliriz ki modern şiiri kente özgü olmaktan çıkartıp, kırsala da taşınabileceğini gösteren ilk şairdir Garcia Lorca...

O modern şiirden aldığı imge yapısını, yapay düşünce kategorilerine başvurmadan duyarlılığı ile kendi özleriyle birlikte iletmek amacıyla kullanır. Bowra'ya göre (1993) Lorca, herhangi bir şeyi tam duyduğu ve gördüğü gibi aktarabilir. Sözelimi

Ve bir köpekler ufku
havlar nehrin ötesinde

derken görüntü kesinlikle duyuları etkilediği gibidir. Bu dizelerin mantıksal açıklaması, köpekler nehirden uzakta, ufukta havlıyor olabilir. Ama bu eksik ve yalıdır. Çünkü görünen bir ufuk yoktur: Yalnızca uzaktan gelen havlama vardır. Sözkonusu olan işitilen ama görülmeyen bir ufuktur, bir köpekler ufkunun havladığını söylemek doğrudur öyleyse (Bowra 1993). Ayrıca bu dizeler görsel ve işitsel özellikleri ile şiir-sinema ilişkisine de güzel bir örnektir yine Lorca'nın aşağıdaki dizelerinde de olduğu gibi:

Sürtüyor incir ağacı rüzgarını
dalların zımparasıyla,
Ve dağ, o hırsız kedi
kabartıyor acı sabırotlarını

Lorca, ayrıca, cinselliğin bilinçaltı psikolojisini şiire taşımanın da ustasıdır. Bunun en iyi örneğini gerçekçiliğin yerini güçlü bir erotik düşün aldığı Thamary-Ammon (Tahamar ile Ammon) adlı şiirinde buluruz. Ammon'un kızkardeşine duyduğu aşkı anlatan Kutsal Kitap'tan alınma öykü, bir çingenenin düşleyebileceği biçimde, yabanıl, dizginsiz bir tutkunun dizelerine dönüşür. Şiirin atmosferini sıcak, boğucu, ay ışığında çıplak bir gece oluşturur. Böyle bir atmosferde her türlü denetimden kurtulan cinsel tutkular açığa çıkar, önce Ammon'u imgeler.

Belli köpük içinde
Ve sakalında titremeler

sonra yatağa uzandığında zihnini saran düşleri:

"Bütün oda acı çekti
kanat dolu gözlerinden...!

"Thamar, kalkık memelerinde
çağırıyor beni iki balık
ve parmaklarının ucunda
mühürlü bir gülün mırıltısı".

Fakat aynı cinselliği, katıksız bir tutkuya, tehlikeye sürükleyecek farklı, gizemli birşeyler daha vardır Lorca'nın dizelerle kurduğu görüntülerde:

"Damların üstünde
Sinir metallere ötüyordu"
ya da
"Ağaçların yosununda
türkü söylüyor gerilmiş bir kobra"

Kız kardeşinin saçlarından sürükleyerek, giysilerini parçalayan Ammon'un

tecavüz sahnesine hazırlıktır, bu görüntüler. Şiir de gerçek ile düş içiçedir. Cinselliğin bir şiddete dönüşmesi ise, gem vurulmamış duygularla hareket eden, kan ve ölümlle aşk arasında yakın bağ kuran çingenelerin doğasının bir parçasıdır (Bowra, 1993).

Lorca aynı cinselliği kullanarak La Casa da Infiel (Vefasız Kadın) şiirinde İspanyol erkeğinin karakterini kusursuz çizer. Bu kez sahne şehrin تنها bir köşesine kurulur, karanlık basmak üzeredir.

“En ıssız köşelerde
elledim uyuyan memelerini,
birden açılıverdiler
Sümbül sapları gibi,”

Ve daha sonra kadının tenini överek ekler:

“Ürkmüş balıklar gibi
kaçıverdi kalçaları...!
yarısı buz kesmiş, yarısı ateş dolu”

Fakat kadının bakire çıkmaması, erkeğin ona aşık olmamasına nedendir... Çünkü aşk sonunda gelip, İspanyol erkeğinin “Onur sorununa” dönüşmüştür.

Düş ile gerçeğin iç içe girdiği, bilinçaltındaki psikolojiyi yansıtan cinsellik ögesi, Bunuel'in ellerinde çok daha güçlü bir silaha dönüşür. Bunuel, bilinçaltındaki cinselliği, insanın doğasının bir parçası olan bu özelliği, onu bastıran ve içdiş eden kurumlara, dine kiliseye, aileye, genel ahlaka karşı bir saldırıya dönüştürür.

Bunuel ele aldığı aşk, cinsellik ve toplum çatışmasını, konunun içirdiği şiddet duygusuna rağmen, Freud'un düşüncelerinden de faydalanarak oldukça ince ve ustalıkla bir biçimde yansıtır: Altın Çağ adlı filminde Lya İle Modof bahçede önce sevinç ve tutkuyla sevişirler, sonra müzik başlar. (Tristan ve Isolde) ve hareketleri kıvraklığını kaybeder bozulur. Kucaklaşmak isterlerken kafaları birbirine çarpar, doğru dürüst yaklaşılamazlar birbirlerine. Film boyunca Bunuel müziğin cinsel

kışkırtıcılığını belirtir; bu bölümde müzik bastırılmış cinsel duyguların yerini almıştır. Müziği duydukları anda Modof ile Lya yeniden toplumsal törelerin, toplumsallaşmanın kurbanı olurlar, coşkuları eski doğallığını, içtenliğini yitirir. Bunuel'in orkestranın çalgıcıları arasına bir papaz yerleştirmesi ve orkestrayı her gösterişinde papazı da şeytanca gülümseyişi ile birlikte göstermesi tesadüf değildir. Yine bu düzlemde, Modof'un gözü sevişirken bir heykele takılır, bu heykel ona bir papazı hatırlatır. Biz de aynı anda köprüden geçmekte olan o papazı görürüz. Modof gidince Lya şehvetle oradaki bir heykelin ayağının baş parmağını emmeye başlar. Bunuel'de Freud gibi kültürü cinselliğin gizlenmesi olarak görür ve kültür, kilise ile işbirliği yapmaktadır (Lovell, 1967).

İnsanın özgürlüğünü koydukları kurallarla, kısıtlamalar ve bastırmalarla engelleyen kurumlara karşı aynı saldırıyı, gerçeküstücü sinemacıların içlerinde en anarşisti olan Jean Vigo'da da görürüz. Sözelimi papazlar ve cenaze törenleri onun filmlerinde hızlandırılmış hareketle çekilerek gülünçleştirilirler. Ya da orduların içyüzünü anlatmak için, Vigo, üstten uzun bir çekimle geçit töreninde yürüyen askerleri oyuncak askerlermiş gibi gösterir ve buradan da daha etkili olsunlar diye yakın plândan çektiği sıkıntı veren heykellerle dolu mezarlık bölümüne geçer (Lovell, 1967).

Vigo, anarşist yanını sinemada en çok duyuran yönetmen olmasının yanı sıra, ayrıntıları en iyi şekilde beyazperdeye sığdıran yönetmendir.

Ayrıntı, ve ayrıntının kullanımı çağdaş şiirin de önemli özelliklerinden biridir. Çünkü Aragon'un da (1993) belirttiği gibi 20. yüzyılda ayrıntıya, gözleme, gerçeğe sırtını dönen bir sanat yapmak olanaksızdır.

Bu yüzden Apollinaire:

“Utku denen herşeyden önce

Uzaktan görünce iyi görmek

Yakından görünce herşeyi görmek olacak

ki böylece yeni bir adı olsun herşeyin” (Caligrammes, La Victorie, Çev:Alkan)

diye yazacaktır.

Kuşkusuz ayrıntı'nın 20.yüzyılda sanatın belirleyici öğelerinden biri olması biraz da kameranın yakın çekimlerle yaşamın, görünen dış dünyanın

detaylarını görüntülemesine bağlıdır.

Ancak çağdaş şiirle birlikte **ayrıntı'nın** kullanımı ve önemi değişmiş, başka bir anlam, işlev kazanmıştır. Çağdaş şiir öncesinde, özellikle doğalcılıkta ayrıntı bütünü güçlendirmek yerine sanat yapıtının amacı olmaya yöneliktir ki bu bir anlamda ağacın ormanı gizlemeye kalkmasıdır. Ayrıntının gerçeğe egemen olması, onu boyunduruk altına alması demektir bu. Romantiklerin yaptığı ise gerçekçilikten ve betimlemeden uzaklaşmak, gerçeğin **düzenlenmesini** yadsımak amacıyla ayrıntı ile ilgili dışlı olmaktır.

Ayrıntı, Aragon'un da belirttiği gibi, hemen her zaman, sanatın bir özgürlük çağrısı olduğunu farkedener ama insanın, bu özgürlüğe sahip olması işlerine gelmeyenler tarafından küçümsenmiş, görülmek istenmemiştir (1993).

Ayrıntı bu gibi kimseler için **tehlikelidir**, çünkü onların sessizlikle geçiştirilmesini istedikleri şeyleri **ayrıntı** ön plana çıkarır.

Sanatın sunduğu özgürlüğe düşman olanlar, sanatçıyı ayrıntılara gömmenin mümkün olabileceğini, ayrıntıyı daha iyi görmek bahanesiyle, sanatçının gözüne at gözlüğü takıp onu başka birşey göremez hale de getirmek isteyebilirler.(Aragon,1993)

“Modası geçmiş giysilerin, şipşakçının yakaladığı ilginç bir anın, ilginç bir davranışın sergilediği bu albüm, bazen okuru güldürebilir, ama onun bizzat **aile** kavramını ve toplumu olduğu gibi sergilemesine izin verilmez. Doğalcılığın çizdiği yaşam sahnelerinin öyküsü işte budur”. (Aragon, 1993)

Şiirde, çağdaş anlamda ayrıntı, o güne kadar Paul Eluard'ın deyiimiyle, şiire girmesi “esrarengizce yasaklanmış” pek çok kelime Apollinaire ile birlikte girer.

Max Jacop, Pierre Reverdy, Blaise Cendrars, Jean Cocteau gibi şairlerle, şair gücünü artık sadece dilden, dildeki müzik olanaklarından değil, bütün bir hayattan, görünen dış dünyadan, gününbirlik yaşamın bütün ayrıntılarından alır. Gazeteler, sokaklar, köprüler, daktilo kızlar yeni ayrıntılarla şairi zenginleştirmeye başlar. (Süreya, 1992)

Çağdaş şiir, ayrıntının boyunduruğunda değildir ama ondan yararlanır, ayrıntıyı egemenliği altına alır ve gözlemi amaç değil, araç olarak kabul

eder.

Çağdaş şiirdeki bu ayrıntının, doğalcı yaşam sahneleri çizen ayrıntıyla hiç bir ilgisi yoktur; O, insanların bilincinde albüm gerçeğini değil, değişen gerçeği, yaşamın değişikliklerini iletim aracıdır. (Aragon, 1993)

İşte çağdaş şiirin kabul ettiği anlamda ayrıntıyı beyazperdeye taşıyan ve böyle bir ayrıntıdan aldığı güçle anarşist tavrını iyiden iyiye güçlendiren isim **Jean Vigo**'dur. Bir Bunuel'de, Franju'da da ayrıntı çağdaş şiirde kullanılan ayrıntı ile eşit önem taşır ama Vigo'da ayrıntı başlı başına bir güç, çok etkin bir silahtır.

A propos de Nice" (Nice Üzerine) adlı filminin başında, kamerayı bulvarda öne doğru hızlı bir kaydırma ile insanların üzerine sürer. İnsanlar alıcının hızından sanki ürkmüş, kaçır gibidirler. Vigo kamerasını, silah gibi kullanır, düşman hatlarına sızmış bir bozguncu gibi insanlar arasında hızla gidip gelir.

Alicının bu hızlı kullanımıyla atbaşı giden bir ayrıntı yakalama ustalığı vardır. Vigo'nun seçtiği çirkin, yaşlı, iyi giyimli zengin kadın ve erkekler, sınıflarını ve bu sınıfın özelliklerini eksiksiz yansıtır.

Vigo, Nice Karnavalı'nın çılgın havasını da ayrıntılarla yakalar: Kocaman çirkin kuklalar, yüzü gözü boyalı yaşlı bir kadına fırlatılan çiçekler, dans eden kızların aşırı hareketleri. Tüm bu ayrıntılar toplumun içinde yaşadığı "isteri"nin altını çizmek için özenle seçilmişlerdir. (Lovell, 1967)

Lovell'e göre; Vigo kadar Franju'da ayrıntıların ustasıdır:

"Franju 'Hotel des Invalides' deki etkileme gücünü ayrıntılardan almaktadır. En küçük bir ayrıntının bile filmde önemli bir yeri vardır. Alıcı bir yerde yapma süvari sıralarının arasında kaydırma yapar. Herkesin bildiği bir savaş türküsü vardır, "Bak nasıl geçiyorlar, koruyucularımız, şu süslü süvariler". Franju kelimeleri görüntünün altına altyazı gibi koyar. Biz de türküyü düşünmeden mırıldanacağımız yerde, birden sözlerin ne olduğunu anlarız. Müzenin genel havası içinde, yapma süvarilerin anlamsız yüzlerine karşı türkünün kaygısız duyguluğu ölümsü bir korkunçluğa dönüşür" (1967).

Lovell, Franju'nun biçimleri bir ayrıntı olarak beyazperdeye nasıl taşıdığına da örnek verir. "Hotel des Invalides" adlı filminde Franju, sık sık yuvarlak biçimleri kullanır. Projektör duvarlarda yuvarlaklar çizerek dolaşır, havuzlar yuvarlaktır, adamlar beden eğitimi yapmak için yuvarlak çizerek yürürler, bir su fiskiyesi küçük yuvarlaklar çizer, bilardo topu deliğin çevresinde döner. Bütün bunlar Lovell'e göre filmin kahramanının içinden çıkamayacağı bir durumda olduğunu, bu çemberi yaramadığını göstermek için film dokusuna yedirilen ayrıntılardır. Yine Lovell'e göre filmdeki bu ayrıntıların ne kadar ustaca düzenlendiğini gösteren küçük bir olay olur. Filmin kahramanı sevişeceği erkeğin kemerini çözer ve Franju bu küçük olayın üzerine titizlikle eğilir çünkü filminde bir çemberin ilk olarak koptuğunu göstermek ister. (1967)

Gerçeküstücü sinema, çağdaş şiir ile ayrıntılarından, cinselliğe, düşlerden, gerçeğe, tek bir dili konuşurlar... Ancak şiir ile sinema birleşiminin, doruk noktası sayılabilecek bu yerde, sinema kendi dilinin olanaklarını ve bu dille neyi, nasıl anlatabileceğini ilk olarak şiirden öğrenmiştir.

Gerçeküstücü sinema, ŞİİRSİNEMAYA giden yolda atılmış önemli ve sağlam bir adımdır da diyebiliriz.

VII. BÖLÜM ŞİİRSİNEMA

“Sinemanın şiirselliği simgeselliğe aykırıdır...”

Tarkovski

Sinema ile şiir arasındaki ilişkiyi araştırırken, konuya ilişkin hemen her kaynakta karşımıza çıkan “Şairane Gerçekçilik” (Réalisme poétique) oluyor...

Bu şairane gerçekliğin tanımlaması ise özetle şöyle:

“Bu filmlerin şairaneliği çevre seçimi ve kahramanlarının davranışlarından gelmektedir. Çevre olarak sisli limanlar, yağmurdan ıslanmış caddeler, تنها kır kahveleri seçilirken; kahraman olarak asker kaçağı, umutsuz katillerden oluşan erkekler; mutsuz evlilikler yapmış, sevdiği erkeğin varlığında yeniden mutluluk arayan kadınlar, konu olarak da imkansız aşklar verilmektedir filmlerde...”

...Gerçekçi tarafı da kahramanları bu rüya aleminden çekip alan polis ve gangsterler gibi hayatın katılığını temsil eden varlıkların vurgulanmasıdır.

... dekoru sadece biçimsel ve imgesel yönden değiştirmeyip üstelik şiirsellik donatan, bu kendiliğinden olan şiirselliğin dramla olan gizli ilişkilerini ortaya çıkartan bir gerçekçiliktir...” (Onaran, 1986)

Bu tanımdan ilk anlaşılan yazarın, uzaktan yakından şiirin ne olduğuyla ve şiirle ilişkisi olmadığıdır. Yazara göre şiir yağmurlu caddeler, sisli rıhtımlar, umutsuz aşklar, kısacası yapma bir dekor ve kof duygululuktur. Şairane yanı böyle de gerçekçi yanı nerede? O da filme giren polis, gangster gibi katı varlıklarda...

Ayrıca yönetmenin dekoru nasıl şiirsellik donattığı ve bu şiirselliğin kendiliğindenliği (kendiliğinden şiirselse, donatmaya ne gerek var?!) ve dramla olan **gizli** ilişkisi de merak konusu...

Aslında günlük yaşamda da sık sık duyduğumuz bir sözcüktür, “şairanelik”, “şiirsellik”, “şiir gibilik”... Birisi tutar bir romanın ne kadar şiirsel bir dille yazıldığını söyler, biri bir resme bakar şiir gibi der... İnsanlar genellikle çok etkilendikleri, beğendikleri, yüce buldukları şeyleri

anlatabilmek için sarfediyorlar bu sözcükleri... Şiirin özünde taşıdığı gücü, başka üstünlükleri, güzellikleri vurgulamak için kullanıyorlar şiirselliği, şairaneliği, şiir gibi'yi...

İsmet Özel'e göre (1991) böyle bir tutumu benimsemek hem şiiri hiçbir belirgin vasfı yokmuş gibi kimliksizleştirmektir hem de şiirin belirgin vasıflarını yalnızca biçim özellikleri düzeyine (bir süs olarak) indirgemektir.

Bu şiirin kendisi için de tehlikedir. Eluard bu tehlikeyi "Şiir çoğu zaman en büyük düşmanını kendi yaratır; Şiirselleşme. Şiirselleşmiş bir şiirden daha korkunç bir şey yoktur" diyerek belirtir.(1984)

Aslında şiirsel diye birşey yoktur... Yoktur çünkü bir şey ya şiirdir ya da değil, hepsi bu kadar. Hele şiiri kof duygulukla bir tutmak büsbütün yanlış bir tutumdur... Aslında insanlarda böyle bir tutumun oluşmasına neden de, biraz sistemin şiirin yıkıcı gücünü ve etkisini geçmiş yüzyıllardaki deneyimlerine dayanarak çok iyi bilip, tahlil etmesi, böylece şiiri evcilleştirmek için, onu duygusallıkla bir tutması, şairi de hayaller içinde, ıvır zıvır, boş şeylerle uğraşan biri olarak göstermek istemesidir.

Oysa iş bu kadar basit ve kolay değildir. Sinemada şiiri ve şiirsinemayı oluşturmanın ne kadar zor birşey olduğunu Tarkovski sinemasına bakarak, onu inceleyerek anlayabiliriz.

Andrey Tarkovski, şiirin ne olduğunu çok iyi bilen ve şiirden aldıklarını kendi yaşam felsefesi haline getirdiği gibi, beyazpedeye de taşıyan, üstelik bu işi tam bir **bilinçlilikle** yapan ilk şair yönetmendir. Kendisinden önce tüm bir sinema tarihine baktığımız da bir de Pasollini'yi şair kimliğinde bir yönetmen olarak görürüz, ancak, Pasollini taşıdığı şiir bilincini göstergebilimin tuzağına düşerek yitirmiştir.

Tarkovski'nin şiirin ne olduğunu çok iyi bilmesinin ve kusursuz bir bilinçlilikle şiiri sinemaya taşımasının iki temel nedeni vardır; bunlardan bir tanesi doğu kökenli olması, diğeri ise babasının da (ünlü Rus şairi Arseniy Tarkovski) bir şair olmasıdır.

Kendisinin yazdığı "Mühürlenmiş Zaman" adlı kitabı, şiirsinemanın ne olduğunu, inceliklerini ve taşıması gereken özellikleri belirleyici ipuçlarıyla doludur. Şimdi bu ipuçlarına dayanarak, hem Tarkovski sinemasını, hem de

ŞİİRSİNEMA'yı tanımaya çalışalım.

İlk ip ucu şu;

"Sinemada beni çeken, alışılmamış şiirsel bağlantılar, şiirselliğin mantığıdır. ...Her durumda bu bana, düz birçizgi doğrultusunda geliştirilmiş ve Mantıklı bir neden-sonuç ilişkisine dayalı bir konuyla görüntüleri birbirine bağlayan geleneksel dramatizasyondan çok daha yakın geliyor". (Tarkovski, 1986)

Nedir Tarkovski'nin şiirsel bağlantılar ve şiirselliğin mantığı dediği şey?

Bu ipucu bizi ilk önce Victor Hugo'ya götürüyor. Hugo'ya göre insanlık tarihi üç çağa ve buna bağlı olarak her çağın kendine has üç şiirine tanıklık etmiştir...Birinci çağ, Masal çağı da denen ilkel çağ'dır. Bu çağda şiir gençtir ve liriktir, insanın bütün dini dua, bütün şiiri de türküdür ve bu türkü doğaçtandır. Şairin elindeki Lir'in yalnızca üç teli vardır: Tanrı, ruh ve yaratılış. Her şeyi bu üçlü gizem kaplar, herşey bu üçlü düşün içinde erir.

Bu masal çağının ardından Eskil Çağ gelir. Bu çağda aileler aşiret; aşiretler ulus olur. Göçebe çadır kamplarının yerini kentler, babanın yerini rahip ve kıral, ataerki cemaatin yerini dinsel toplum alır. Dünya gittikçe insanlara dar gelmeye başlar. Huzur bozulur; göçler, yolculuklar ve savaşlar başlar. Şiir de bu göçleri, savaşları, olayları yansıtır. Çoban türküleri olan lirik ode'ların yerini DESTAN alır. Bu çağın şiiri Homère'den ve İlyâ'dan akar. Lirik şiire karşın destanın dili sadedir. Masal çağının ode'ları, lirik şiirleri sonsuzluğun şarkısının söylerken, Eskil çağın destanları tarihi şarkılaştırır.

Üçüncü çağ, nihayet gelinen modern çağdır. Victor Hugo'ya göre modern çağın şiir dili DRAM'dır. Eskil çağın şiirine karşın, dram yaşamı resmeder. Onun kişilikleri artık tanrılar değil, Hamlet, Macbeth, Othello gibi insanlardır. Modern çağın şiiri Shakespear'den akar (Hugo, 1987).

Bu dönemde Hugo'nun sözünü ettiği Shakespear tıpkı Villon gibi modern şiirin onlarsız edemeyeceği seslerdir ancak şiir Baudelaire'e gelesiye kadar, bir ustalık, dilin belli ölçüler içerisinde ustalıklı kullanılması, olarak, bir süs olarak kalır.

Rousseau'ya göre "Descartes'in felsefesi şiirin gırtlakını keser"

Aslında kendini bir süs, püs, birnükte yeteneği olarak sunar şiir kesilmek için uzatılmış bir gırtlaktır. (Özel, 1991)

Descartes'le başlayan akıl ve aydınlanma çağı, 19. yüzyıla

gelindiğinde, sanayiisi ve teknolojiysiyle, örgütlenmiş yaşam biçimi ve onun maddi öğeleriyle insanı tamamen kuşatmıştır. Böyle bir çağın şiirinin de akli temel alması neden-sonuç ilişkileriyle kurulu drama yapısında olması şaşırtıcı değildir.

İşte Tarkovski usa dayanan; giriş, gelişme,sonuç gibi mantıklı bir yol izleyen bu yapıyı sinemanın, genelinde de sanatın doğasına aykırı bulur. Çünkü ona göre **görüntüleri sıralama mantığı, karmaşık yaşam gerçekliğinin sıradanlaştırılmasıdır.** (1986)

İbrahim Altınsay'ın da (1987) belirttiği gibi aslında Tarkovski bir 19. yüzyıl aydınıdır fakat 20. yüzyılın diliyle,sinemayla konuşmaktadır

Tarkovski, kendinden bir yüzyıl önce Baudelaire'in Rimbaud'un şiirde yaptığını, kendi yaşadığı 20. yüzyılda sinemada gerçekleştirir.

Daha önceki bölümlerde detaylı olarak açıklandığı gibi Rimbaud'un şiiri, Baudelaire'den bir adım daha ilerde ve modern şiirin olduğu kadar, çağdaş şiirinde temel izleklerini içinde barındıran bir şiirdir.

Rimbaud'un şiirini modern yapan ilk öge onun klasik dilin bağıntılara dayanan düzenini yerle bir etmesidir. Bu, anlatıma, betimlemeye dayanan klasik dilde sözcükler, önce modern sonra çağdaş şiirde gördüğümüz o sert ve beklenmedik, yoğun etkiyi vermezler, alımlı ya da süsleyici bir anlatım düzeninin gereklerine uygun, bir düşünceyi belli bir ölçünün sınırlarına alan ya da indirgeyen bir yapı içinde yer alırlar.

Klasik dil, usa dayalıdır.

Oysa Rimbaud ile başlayan şiir, dil bağıntılarının yıkıldığı, sözcüğün gücünü bağıntılardan, ölçülerden almadan karşımıza dikildiği, sürekliliği değil, kesintili, süreksiz oluşu karşımıza çıkartan bir şiirdir.

Roland Barthes'ın de belirttiği gibi her şiirsel sözcük beklenmedik bir nesnedir bu durumda, bir pandora kutusudur. İçinden dilin tüm gücüleri çıkar, yayılır... Tüm çağdaş şiirin ortak yanı olan bu sözcük açlığı, şiirsel sözü de korkunç, acımasız kılar (1987).

Rimbaud'dan çok sonra Mayakovski çağdaş şiirdeki sözcüklerin gücünü "olanca sesim" adlı şiirinde duyurur:

Sözcüklerin gücünü, çınlayan sözcüklerin gücünü biliyorum,

Kalabalıkları kendinden geçiren sözcükleri değil.
Başka sözcükleri, hani ölüleri toprak fıskırtan,
Çatırdayan bir meşenin adımları gibi kefenleri
görüntüleyen.
Çoğu kez, ne okunmuş, ne basılmış sözcüklerdir onlar,
atılır çöp sepetine
Ama oradan çıkar ve ağızlarında gem dörtnala
kalkarlar,
gümbürderler yüzyıllarca, tirenler gelir sürüne sürüne
yalamak için uyuz ellerini onların.
Biliyorum sözcüklerin gücünü. Hiç değilse bunu.
Hiç değilse, bir dansın topukları altındaki gül
yapraklarını...
(1993, Çev: Erdoğan Alkan)

Çağdaş şiir Rimbaud'dan başlayarak dilde yaptığı köklü değişimle nasıl bağıntıları yıkıp "sözcüğü" olanca gücüyle ön plana çıkartıyorsa, Andrey Tarkovski de, sinemada ki bağıntıları yıkar, "görüntüyü" ön plana çıkartmak ister.

Sinemada bağıntılar öncelikle dramatik yapıda yer alırlar... Dramatizasyon doğrudan doğruya anlatıma dayanan ve anlatımını oluşturmak için usa yaslanan bir yapıdadır. Böyle bir yapı ise yine usa dayanan kurguyu ön plana çıkartır. Oysa Tarkovski için önemli olan mantık, dramatizasyon ve kurgu yoluyla izleyicinin bilincine aktarılan (dayatılan!) anlam değil, tek başına görüntünün taşıdığı anlam ve gizil güçtür.

Ona göre görüntü aslına sadık olabilmeli yani içinde mutlaka yaşam gerçekliğini dile getiren öğeleri barındırmalıdır... Bir görüntü aynı zamanda hem çok doğal ama aynı zamanda da kelimelerle açıklaması imkansız bir gizi barındırmalıdır, tıpkı Vinci'nin Mona Lisa tablosunda olduğu gibi...
(1993)

Tarkovski'ye göre görüntü, çok yönlü, çok anlamlıdır, en derin anlamı her zaman karanlıkta kalır. Görüntü ancak sonu olmayan, sınırsız bir anlam taşıdığı, sözcüklerle ifade edilemeyen bir şeye dokunduğu zaman, gerçek bir görüntü olur....

Tarkovski'nin sözünü ettiği bu görüntü görsellikten ibaret değildir ya da sadece görsel olanın alanına sığmaz. Onun görüntü kavramını en iyi açıklayan şiirin imge tanımıdır ve sinemadaki görüntü ile şiirdeki imge, iki

sanatın birbirine yakınlaşması için yeterlidir... Çünkü şiirde de imge yaşanmış ya da yaşanacak yığınla görüntüyü toplama gücüdür. İster alabildiğine çağrışım yüklü, ister alabildiğince yalın bir somutlukla yoğunlaşmış olsun, şiirin ayırt edici etkisi bu güçten çıkar... Bir tek görüntünün yoğunluğunda yığınla görüntüyü odaklaştırabilme gücü tüm sanatlar içerisinde sadece şiirin ve sinemanın sahip olduğu ayrıcalıklı bir güçtür.

Tarkovski görüntüyü kesinlikle kavramsal bir kalıba sokmamaktan yanadır. Bunu Gogol'dan yaptığı alıntıyla çok güzel vurgular.

"Benim işim, yaşayan görüntüler aracılığıyla konuşmaktır, yargılar aracılığıyla değil!"

Böylece Tarkovski sadece dramtizasyon ve bu dramtizasyonu oluşturan neden-sonuç ilişkilerine bağlı görüntüleri sıralama, birbirine bağlama kaygısından vazgeçer. Bununla da kalmaz; yine sinemada bağıntıları ön plana çıkartan bütün abartılı kamera hareketlerinden, yapay aydınlatmalardan titizlikle kaçınır.

Tarkovski filmlerinin popülerleşmemesinin, kitleleşmemesinin temel sebeplerinden birisi de budur... Çünkü günümüzün kitle insanı için dramadan başka bir anlatımı anlamak, bundan tat almak olanaksız gibidir. Tabii bunda; insanların bilinçlerinin drama ile koşullandırılmasında, televizyonun payı büyüktür. Aşağıdaki istatistik bilgi bu konuda ufak da olsa bir fikir verebilir. ABD'nin istatistik kitaplarından biri olan The Media Book'un 1980 baskısına göre ortalama Amerikan erkeğinin izlediği programların %65'i dramatik yapıdaki programlardan oluşmaktadır. Yine ortalama Amerikan kadınının izlediği programların %75'i dramatik nitelikteki programlardır. Bu da Amerikan erkeğinin dramatik yapımları seyretmek için ayırdığı zamanın haftada 12 saatin üzerine, ortalama Amerikan kadını içinse haftada 16 saatin üzerine çıktığını gösterir. Bu istatistik günümüzde nasıl bir drama patlaması yaşandığını göstermesi açısından ilginçtir. Aslında bu da sadece buz dağının görünen, su üstündeki kısmıdır çünkü televizyon ne gösterirse gösterebilir dramatik iletişim biçiminin temel özelliklerini ve aynı zamanda dramatik düşünce biçimlerini sergiler. Sözelimi bir canlı yayında, bir haber programında da dramtizasyon vardır, kurgu vardır. Bunun en güzel örneğini yakın zaman önce yaşanan Körfez Savaşının nasıl dramatize

edilerek izleyiciye sunulduğudur. Kaldı ki televizyonda reklamlara varıncaya kadar hemen her şey dramatize edilerek sunulur. Sözelimi, bir banka reklamı, küçük bir çocuğun su satışını ve buna bağlı olarak küçük bir öyküyü konu alır; çocuk müşterisine daha iyi hizmet sundukça kazancı da artmakta, kazancı arttıkça daha çok hizmet vermekte, su sattığı küçük tezgahın yanına bir de limonata tezgahı kurmaktadır. Dikkat edilirse sadece banka reklamları da değil, beyaz eşyadan deterjana, hemen hemen tüm ürün ve hizmetlerin reklamı dramatik yapıdadır. İzleyicinin gerçek olarak algıladığı pek çok TV programı; haberler, canlı spor programları, canlı sohbetler, yarışmalar... hepsi "gerçeklik" ancak belli bir sahneleme ve üretim süreci süzgecinden geçirilmiş bir "yapay" gerçeklik içerir.

Televizyondan kaynaklanan bu drama patlaması ve drama dili ile şartlanmış bilinçlerin, Tarkovski filmlerini, itici, sıkıcı bulması hiç de şaşırtıcı değildir.

Sıradan bir sinema izleyicisi öylesine yapay gerçekliklerle kuşatılmış, stüdyo çekimlerinin, ve gerçeğe bürünen kurgunun tutsağı olmuştur ki, Tarkovski sinemasının doğaya yönelik olmasını bile yadırgar ve izlediği filmin geçtiği mekanın, çayırın, çimenin ardında simgesel birşeyler arar. Dikkat edilirse Tarkovski filmlerinin hepsinde, doğa ve buna bağlı olarak, su, yağmur, ateş gibi öğelere sık sık rastlanır. Kimi zaman damlayan bir musluğun su sesiyle bilinçaltımıza yönelir, kimi zaman incecik bir yağmurunu bir tül gibi görüntülerinin üzerine örter. Tarkovski'ye göre su çok gizemli ve tek bir damlası bile çok fotojenik olan bir öğedir. Suyu bu denli bağlılığını ise, insanın evrimi sırasında su için de geçirmiş olduğu serüvenin kalıtımsal sonucu olabileceğine bağlar. Ateş de yine çok doğal fakat yıkıcı, korkutucu varlığı ile çağrışımları insanın geçmişine uzanan bir öğedir. Tek başına bir alev görüntüsü bile bir imgedir çünkü ansızın parlayan ve sönen, çok ama çok hızlı bir değişimi kusursuz bir görsellikle, renkle, uyumla bize sunar.

Tarkovski doğaya ait olan ve bu yüzden insanda da doğal bir yakınlık uyandırması gereken bu öğelerin, seyirci tarafından salt simge olarak algılanmasından yakınır:

"Doğanın filmlerimde herhangi bir şeyi simgeleştirmesini asla istemem. Ticari filmlerde bazen sanki hava diye birşey yokmuş gibi davranılır. Bu filmlerde herşey, mükemmel bir ışıklandırma ile belirlenir: Amaç, hızlı çevirimdir. Orada

herşey senaryoda öngörülen konuya uygun, akar gider. Ve kimse öylesine düzenlenmiş bir çevrenin basmakalıplığına, ayrıntının ve atmosferin ihmale uğramış olmasına kızmaz. Fakat sonra sinemacının biri kalkıp, dünyayı seyirciye gerçekten yaklaştırmaya, seyirciye gerçek dünyayı bütün ayrıntılarıyla algılama aynı zamanda da 'keyfini sürme', ıslaklığını, kuruluşunu kendi teninde hissetme olanağı vermeye çalıştığında bir de bakar ki seyirci, bu izlenimlere duygusal olarak, doğrudan estetik anlamda kendini kaptırma yeteneğini çoktan yitirmiş, kendini denetlemek zorunda hissederek durmadan 'acaba', 'niçin', 'neden', diye şüpheli gözlerle sorular sormakla yetinmektedir". (1986)

VII.I. ŞİİRİN SUNDUĞU GÖRÜNTÜ

Tarkovski, sinemanın kendi doğasına ve olanaklarına en uygun düşen "görüntü"yü geleneksel Japon şiir türü olan Haiku'larda bulur. Haikulardan örnek olarak bazı dizeleri gösterir:

Kuytu bir göl
Bir kurbağa zıplayıp daldı
Sesizlikte fısıltılar

Ya da,

Çatıları örtmek için kamışlar kesildi
Unutulmuş otların üstüne
Sessizce düşen karlar. (1993)

İlk bakışta, bu dizeleri yazmanın çok kolay olduğu düşünülebilir. Ancak sanıldığı kadar kolay değildir çünkü çok basit ve kusursuz bir gözleme dayanırlar.

Tarkovski'ye göre filmsel bir görüntü aslına sadık olabilmesi için, içinde yaşam gerçekliğini dile getiren öğeleri barındırmalı aynı anda da bu gerçeği benzersiz ve **tekrarlanamaz** kılmalıdır.

İşte bu Haiku örneklerinin içinde barındırdığı yaşam gerçeği, olguların tekrarlanamaz olmasıdır. Bu dizeleri bu kadar güzel kılan, sonsuzluğa karışmadan önce yakalanan an'ları dile getirmesi ve bu anın bir daha tekrarlanamayacağını bize duyurmasıdır.

Şiirden yola çıkan bu "görüntü" kavramı Tarkovski'nin sinemasını belirleyen "zaman" anlayışını da içinde taşır. Bu anlayış ise temelini,

köklerini Bergson'un felsefesinde bulur.

John Berger'e göre nicelik ölçülerinin modern çağı, cebir ve sonsuz serilerle başlar. Ardından insanın elinde olanı değil de, olmayanı saymaya başlayışı gelir. İşte o zaman herşey bir kayıba dönüşür. (1988). Berger insanın sık sık kendi pozitivizminin kurbanı oluşunu öznel zamanın yok sayılışıyla bir tutar. İnsanın elinde olmayanı sayışı, zamanı, ölçülebilir, saniye ve dakikalara bölünebilir bir nesne haline getirmesidir. Bu nesnel zamandır. Ama zaman nesne olamayacak, saatlerimize bakarak söyleyemeyeceğimiz bir şeydir. A. Hamdi Tanpınar'ın dizelerinde olduğu gibi:

"Ne içindeyim zamanın
ne büsbütün dışında
parçalanmaz bir anın
bölünmez akışında"

Zaman hükmedebileceğimiz birşey değildir. Ya da Turgut Uyar'ın dediği gibi ancak "Durunca anlaşılır saatin kaç olduğu"

Zaman ölçebileceğimiz bir süre değildir, daha çok bir durumdur. Bu duruma farklı bir açıklama getiren Bergson'un zaman felsefesi'dir.

Kendisinden önce Kant, insan aklını ameliyat masasına yatırır, kesip, biçer, ölçer, inceler. Vardığı sonuç şudur: nouméne, yani eşyanın yapısını insan bilinci tanıyamaz. Kant'ın Criticisme'i zihnimizin yapısındaki yetersizlikten kök alır. O'na göre insan ancak Phénoméne yani "olay" ları tanıyabilir.

Comte, Kant'ın açık bıraktığı son kapıyı da kapatır. O'na göre nouméne de mümkün değildir.

Bergson ise, Darwin ve Herbert Spencer'in evrimci görüşlerinden etkilenir önce... Darwin ve Spencer'in görüşleri evrenin statik, durağan değil, değişim içinde olduğunu vurgular.

Bergson bu sürekli oluş ve değişimi sadece maddi dünya ile sınırlamaz ve ruh dünyasına da taşır. **O'na göre bilinç uzayda bir töz değil, zamanda bir oluştur.** Bunu şu şekilde açıklar;

"Bu sistemlerin hepsi de (Eflatun ve Kant) kavramlar ve kanunlar zincirlemesiyle realitenin (gerçekliğin) tam ve doğru bir tercümesini yapmanın mümkün olduğunu kabul ediyorlar.

Bu varlıkla (varoluşla), düşünce arasında eşdeğerlilik prensibini tanımaktır.

Varlık, düşünce uğruna gözden çıkarılıp, harcanıyor ve düşünce ön plana çıkarılıyor.

Bu ise realiteyi kavramlardan, kurallardan ibaret hale getirdiği gibi dış dünyadan "oluş"u kaldırmak oluyor", (Bergson,1968)

Bergson'un felsefeyi konu alan bu açıklamaları, sinemayı da açıklıyor. Çünkü yaşamı algılayışımız sanata da yansıyor. Sinemada düşünceyi temel alan kurgu'nun, açı, karşı açı, aksiyom çizgisi vs. gibi kurallarla güçlenmesi, dramatisasyon uğruna Varlık'ı gözden çıkartması anlamına geliyor bu...

Bergson'un aşağıdaki alıntısında filozoflar yerine "yönetmenler" kelimesini kullanmamız daha açıklayıcı olabilir.

"Bu zekacı filozoflar (yönetmenler!) hayatı ve canlıları bilmiyorlar, canlı varlıkları neville halinde hareketsiz yapıyorlar veya formüllerin içinde eritiyorlar, halbuki hayat yaratıcı evrimdir, yaratma ve özgürlüktür" (1968).

İnsanların düşünce tarzının, bilincinin yanlış bir alışkanlığın kurbanı olması, Bergson'a göre, zekanın akan, hareket eden şeyleri, akmayan hareket etmeyen şeyler vasıtasıyla düşünmeye yatkın oluşudur. Çünkü insan zekası, hareketsiz şeyler ve hele katı cisimler arasına bırakıldığında kendisini daima evinde hisseder. Geometrinin zaferini gerçekleştiren insan zekasının bu özelliğidir. Bizi ilgilendiren hareketin kendisinden çok onun duraklarıdır. Mesela basit bir hareketten söz edildiğinde, bizi hareketin kendisi değil istikameti ilgilendirir. Karmaşık bir hareket sözkonusuysa bu kez de herşeyden önce ne olup bittiğini, bu hareketle ne yapıldığını, elde edilen sonucu veya bu hareketteki niyet ve amacı bilmek isteriz.

İşte insan zekasının bu zaafını kullanarak sinemakurallarını koyuyor. Sözgelimi çerçevenin solundan sağına doğru bir insan hareketi varsa, çerçevenin sağ tarafında daha büyük bir boşluk bırakılıyor ve bu bir formül haline geliyor. Bu yüzden Bergson pratik bilgimizin mekanizmasının sinematografik olduğunu söylüyor (1947)

Hareketi bir süreklilik olarak algılamakta güçlük çeken ve onu durağan parçalara bölerek üzerinde düşünen insan zekası, harekete bağlı olarak zamana da aynı dar elbiseyi giydirmeye çalışıyor. Bergson'a göre hakiki

süre varlıkları dışlayan ve üzerinde dışlarının izini bırakan bir zamandır.
(1947)

Eğer herşey zaman içinde ise herşey içten içe değişecek ve somut bir gerçeklik aynısıyla asla tekrar etmeyecektir. O halde tekerrür yalnız soyutun alanında mümkündür, tekrarlanan şey duygularımız ve özellikle zekamızın realiteden ayırdığı şu veya bu taraftır. Prensipten "tıpkıyı elde etmek için tıpkısına sahip olmak lazımdır" formülündedir. Sadece tıpkıyı tıpkıya eklemeye çalışan zeka ise artık zamanı görmekten yüz çevirir, tiksindir ve dokunduğu herşeyi katılaştırır.

Bergson katı bir ip üzerine geçirilen katı şeylerden akıcı bir süre yapılamayacağını vurgular. Çünkü bunu yapmakla iç hayatın kendisi değil, yapma bir taklidi, mantık ve dilin ihtiyaçlarına elverişli durgun bir eşi yapılmış olur ki bu iç hayattaki gerçek zaman'ın ortadan kaldırılması demektir.

İşte sanatsal açıdan film, tekniği gereği, görüş açılarının eş zamanlılığını en kolay yoldan verebilen ve olayların bölünemezliğini en açık biçimde bize gösterebilen tek iletişim aracıdır. Sinemayı eşsiz bir sanat kılan özellik budur:

Tarkovski sinemasında zaman, Bergson'cu bir zamandır ve bu zaman anlayışı onun sanatının çıkış noktasıdır.

Şiirsinema için aynı çıkış noktası kabul edildiğinde artık filmin kurgu masasında doğduğunu söylemek zordur. Bergson'a dayanarak Fiilden (action) hareket ederek zekanın önce yapma şeyler vücuda getirmeyi gözetlediği prensibini ele alarak kurguya yaklaşırsak ilk göreceğimiz şey; yapma şeyler vücuda getirmenin hammadde üzerinde çalışmak olduğudur. Bu durumda, elinizdeki film inorganik bir duyarkat tabakası yerine organik maddeler kullanılsa bile, bunları yapılandıran hayat ile uğraşılmaz, ona da cansız şeyler gibi muamele edilir. Ham maddeden bile yalnız katı kısımlar alınır. Bu durumda, kurgu masasına yatırılan film şeridi, kesilip, biçilmesi gereken metrelerden, santimlerden ibarettir.

Öyleyse Tarkovski'nin de belirttiği gibi kurgu, eninde sonunda, birbirine yapıştırılmış çekim birimlerinin ideal bir değişkeninden (variant)

başka bir şey değildir (1986) . Aslında çekimleri, planları birbirine bağlayan çok daha organik canlı bir bağ vardır ki, bu bağ **zamandır**. Her planın, her çekimin içinde bir zaman akışı kaydedilmiştir. Tarkovski kimi zaman hafifleyen, kimi zaman artan gerilimiyle tek tek her çekimin içinde hüküm süren bu zamana “zaman basıncı” diyor. Ona göre kurgu, film bölümlerini, içlerinde hüküm süren zaman basıncı göz önüne alarak birleştirmenin bir biçimidir. Yani kurgu yönetmene ne yapacağını emretmez, bir planın içine yerleştirilen zaman, yönetmene söz konusu kurgu ilkesini kabul ya da red ettirir. Yine Tarkovski'ye göre film bölümlerinin kurgulanamaz oluşu, yani bir araya getirilememesi demek, bu bölümlerin farklı zaman dilimlerine ait olmalarından başka bir anlam taşımaz demektir. “Real time denilen şeyle yapay olarak yaratılmış zamanı birleştirmeye kalkışmak, farklı çaplardaki su borularını birbirlerine bağlamaya kalkmaktan farklı bir şey değildir”. (Tarkovski, 1986)

Tarkovski konuyu çok iyi açıklayan bir örneği Pascal Aubier'in on dakika süren tek planlık filminden verir. Film, sakin bir doğa görüntüsü ile başlar. Kamera bu görüntüden küçük bir noktayı seçer ve ona doğru yaklaşır. Yaklaştıkça merakımızı uyandıran zaman akışı ve gerilim artar. O küçük noktanın yerde kıvrılmış, uyuyan bir insan olduğunu sanırız ancak kamera daha da yaklaşır ve o insanın ölmüş olduğunu görürüz, daha da yaklaştığında aldığı yaralar sonucu ölmüş değil öldürülmüş olduğunu fark ederiz. Gördüğümüz bu dehşetle, doğanın sakin, kayıtsız görüntüsü arasında zıtlık, geçmişten geleceğe bir yığın çağrışıma açılan bir kapıdır. Ancak bu 10 dakika süren tek planlık filmde, ne bir dekor, ne bir oyunculuk ne de tek bir kurgu kesimi vardır, bu da filmin kurgu masasında doğduğunu söylememizi imkansız kılar. Ancak bu filmin çekimindeki zaman akışının yol açtığı bir ritm vardır.

Şiirsinema için ritm, kurgudan çok daha fazla önemlidir. Tarkovski'ye göre filmde ritmi belirleyen, kurgulanmış planların uzunluğu, kısalığı değil, onların içinde geçen zamanın yarattığı gerilimdir. Yani, **ritm**, film bölümlerinin metrik bir düzen içinde birbirini izlemesi demek değildir. (1986)

Şiir ile sinema arasındaki en önemli ortak noktalardan birisi de bu

ritm'dir. Çünkü ritm sinemanın olduğu kadar şiirin de asli öğelerinden birisidir.

Dil sürekli hareket halinde, yaşayan, değişen, cümlelerin ve cümle içindeki kelimelerin kimi zaman birini itip, kimi zaman diğerini çektiği kesintisiz bir oluş halidir. Ancak Octavia Paz'ın da belirttiği gibi, sadece dilbilgisi, dili durağan birşeymiş gibi, sözcüklerin bileşimi, sözcükleri de dilin en basit birimi olarak görür. Paz'ın bu görüşü, Bergson'u doğrular çünkü zeka, hareketli ve oluş halinde olanı değil, durağan ve katı olanı tanır. Fakat dilbilgisinin sandığının aksine dilde en basit birimi oluşturan şey, sözcük değil cümledir. Dil, anlamlı birimlerle, cümlelerle dolu bir evrendir. Onu parçalamanın tek yolu zor kullanmaktır.

İşte bir şiirin çekirdeği ve özü de şiir cümlelerdir. Fakat düzyazıda olduğunun tersine cümleyi şiir yapan anlama yönelik eğilimleri değil, ritimdir. (Paz, 1991)

“En sınırlı tanımında bile ritm, ölçüden ve zamanın parçalara ayrılmasından farklı birşeydir”. (1991)

Bu noktada Paz'ın açıklamaları son derece aydınlatıcıdır. Paz'a göre ritm tıpkı bir davula değişik sıklıkta ve aralıklarda vuruş yapıldığında olduğu gibi, bir beklentiye harekete geçirir ya da bir arzuyu uyandırır. Kesildiğinde rahatsızlık uyandırır; çünkü kopan birşeyler vardır. Devam ettiğinde ise tarif edilemeyecek bir beklenti içine gireriz. Ritm, ancak sonunda “birşeyler” olduğu zaman rahatlayabileceğimiz **zihinsel** bir durum yaratır bizde. Bizi bir bekleme durumuna sokar. O şeyin ne olduğunu bilmesek de, ritmin bir şeye doğru gidiş olduğunu, bir yöneliş olduğunu hissederiz. Öyleyse her ritim bir yönelişin taşıdığı anlamı da barındırır. Yani ritm içi boş bir ölçü değildir, bir yöneliş, bir anlamdır. Ritm ölçü değil asıl zamandır. Ölçü ise zaman değil, zamanı hesaplamanın bir yoludur. Ölçünün “zamanı şimdiye dönüştürme yöntemi olduğunu kanıtlayan Heidegger'dir. Bu ölçü ile zamanın temsil edilmesi, temsil işidir, saat bu işi yaparken zamanı anlamsız eşit parçalara böler, onu sayılara, birimlere indirger.

Tıpkı sinemada olduğu gibi şiirde de ritm esastır, özdür, çekirdektir. Ancak şiirde ritmin, ölçüyle, uyakla yakalanabileceğini sanmak büyük bir

yanlış olur. Sinemada ritm, filmin santim hesabıyla kesimi olmadığı gibi, şiirde de ritm ölçü demek değildir. Octavia Paz dizenin ölçüsü ritmin içinden doğar ve ona geri döner” diye yazar... Bu Tarkovski'nin sinemada kurgu için söylediği şeyin aynısıdır. Her çekimde, her plandaki zaman akımının yarattığı gerilim nasıl yönetmene uygun kurgu ilkesini benimsetiyorsa, şiirde de ritm dizenin ölçüsünü belirler. Yani ritmi yaratan vezin, ölçü, uyak değildir. Önce ritm, o bir yere doğru gidiş, yöneliş vardır ve bu yönelişe göre uygun ölçü ya da kafiye şair tarafından bulunur, kullanılır. şiirde ritim, imge ve anlam sıkı sıkıya birbirine bağlıdır. Vezin ise imgeden bağımsız soyut bir hesaplamadır sadece. Burada yine dönüp dolaşıp aynı yere gelmiş oluruz. Sanat söz konusu olduğunda belirleyici ve etkin olan biçim değil, içeriktir. Vasili Kandinski'nin “içsel bir zorunluluğun getirdiği her aracı mubah, içsel bir zorunluluktan kaynaklanmayan her aracı ise günah” sayması bu yüzdendir. (1993)

Sinemanın aradığı yönelişi, anlamı bulma açısından, ritmi yakalama açısından, şiirden daha şanslı olduğunu ileri sürebiliriz. Çünkü şiirin kelimelerle yaptığını, sinema hem kelimeleri, hem müziği, hem rengi, hem işığı, hem hareketi kullanarak yapabilir. Yani yönetmenin istediği, içsel bir zorunluluğun getirdiği ritmi yakalamak ve dışsallaştırmak için elinin altında sayısız malzeme mevcuttur. Sinema, zaman ve mekandaki bütün içsel anlamı, yönelişi ve ritmi değerlendirebilecek tek sanattır...

Özellikle “hareket”e dayanarak çok etkili bir ritme ulaşabilir. Bu hareket görüntülerin kendi arasındaki etkileşiminden (aralarındaki organik bağın zaman olduğu unutulmaksızın), görüntüde yer alan nesnelere, insanların hareketine uzanan, sınırsız bir alandır. Kandinski'nin de belirttiği gibi hedefi bilinmeyen, çok yalın bir hareket kendi başına daha anlamlı, gizemli, törensi bir etki yapar”. (1993)

Yani şiirin bizi ritm aracılığıyla içine soktuğu o zihinsel, tinsel, bekleyişe, sinema hareketi kullanarak çok daha kolay ulaşabilir. Bu hareketin dışsal, kılğısal hedefi bilinmediği sürece böyle kalır. Kandinski'nin verdiği örnekte olduğu gibi yalın bir hareket (örneğin büyük bir ağırlığı kaldırmaya hazırlanış) hedefi belli değilse, son derece anlamlı, gizemli,

merak uyandırıcı bir etki yapabilir. Dış nedeni olmayan hareketin içinde ölçülemeyecek zenginlikte bir olanaklar hazinesi vardır. Yine Kandinski'nin belirttiği gibi hareket dışsal açıdan ne kadar az nedensellik taşırsa, o derece arı, derin ve içsel bir etki uyandırır. (1993)

İşte tam bu noktada Tarkovski filmlerinin hepsinde yakaladığımız arı ritmi nasıl gerçekleştirdiğini de anlarız. Dikkat edilirse Tarkovski filmlerinin hemen hepsinde, çok çok ağır, dingin, telaşsız bir kamera kullanır.

Onun bu ağır kamera hareketleri, kökenini aldığı doğu düşüncesinin telaşsız, derin düşüncesini yansıttığı gibi, filmlerinin ritmlerini de belirler. İzleyiciyi, dış nedenini tam anlayamadığı, kamera hareketlerinin yavaşlığına tutsak eder ve onda bir merak uyandırır. Onu bir şeye doğru çeker, götürür...

O götürdüğü şey ise, filmlerine o derin sadeliği veren içsel zorunluluğudur. Tarkovski sinemasına egemen olan ritim bu içsel zorunluluğun bir yansımasıdır. Bu zorunluluk ise insanın ruhsal varlığıyla maddi çevre arasındaki çelişkinin yarattığı gerilimin sonucudur. (Altınsay, 1987) Tarkovski insanın tinsel bütünlüğe ulaşmasının yollarını göstermek istediğini söyler.

"Bugünkü kültürümüzde ruhsal varoluşa yer yok... İnsan acı çekiyor, uyumsuzluğu hissediyor ve nedenini arıyor. İnsanın kendisiyle ve ruhuyla barışarak yaşamla olan bağlarını yenileyebileceğini göstermek istedim. Tinsel bütünlüğe ulaşabilmenin bir yolu da insanın kendisini kurban olarak adayabilmesidir"

Tarkovski son filmine bu yüzden Offret (Kurban) adını verir. "İnsanın tinsel bütünlüğe ulaşmasının yollarını göstermek..." İşte Altınsay'a göre Tarkovski'yi bir Kafka'dan, bir Camus'den, bir Bunuel'den ayıran en önemli nokta budur. Çünkü 20. yüzyıl aydını, sanatçısı, insanın ruhsal varlığıyla, varoluşuyla, maddi çevre arasındaki çelişkiyi bir önveri olarak zaten kabullenmiştir. Onun uyumsuzluklarını, varoluşunun sıkıntısını ve bulantısını kendine göre gerekçeleriyle doğal sayar ancak bir çözüm aramaya kalkmaz. Aslında sanatçının görevi de bir çözüm bulmak değil insanoğlunun gezegenimizdeki varoluş nedenini ve amacını göstermek olabilir. Nereden gelip, nereye gidiyoruz? Sanatçı belki de hiç açıklamaya kalkmadan insanları bu soruyla burun buruna getirmelidir. Ancak Tarkovski

gözünü karartıp, hatta “kurban” olmayı kabul edip, insanın ruhsal varlığı ile maddi çevre arasındaki çelişkiyi çözmeye, bir çıkış yolu bulmaya ve bu yolu bize de göstermeye adar. Çözümle uğraşmak İbrahim Altınsay’ın da belirttiği gibi, dinlerin ve 20. yüzyıl öncesinin romantiklerinin işidir. İşte burada Tarkovski çağından kopar, tinsel bütünlüğe ulaşmanın yollarını aradıkça umuda ve şiire bir adım daha yaklaşır.

Zaman ve ritm sözkonusu olduğunda şiirle sinemayı buluşturan bir başka nokta da her iki sanatın da “ŞİMDİKİ ZAMAN” a yüzlerini çevirmeleridir.

Şiirin zamanı şimdi’dir... Yüzünü geçmişe de geleceğe de dönse bir şimdi’ni varlığından yakasını kurtaramaz. Sinema da bize bir geçmiş ya da gelecekte bir an’ıda sunsa da “şimdi ve burada” dan, şimdiki zaman’ dan çıkamaz. Belki de şimdiki zamanın bu zorlaması; bu büzüşmesi, insanın parmaklarının arasından kum gibi akıp gitmesi sanatçıyı ya geleceği yadsımaya ya da geçmişini yüceltmeye iter...

Bu yüzden Baudelaire

“Zaman her dakika yutmakta beni
Sürekli yağın karın hareketsiz bir bedeni örtmesi gibi”

der ve korkusunu cesaretle dile getirir.

Ona göre, zamanın asal boyutu, geçmiş’tir. Şimdiki zamana anlamını veren o’dur. (Sartre, 1994) Blanchot (1993) ise “anı geçmişin özgürlüğüdür” diye yazar ve nihayet Proust “Anıların dev binasını canlandırılalım” diye ekler (1986, aktaran: Tarkovski)

Breton ise geleceği yadsıyanların safında yer alır... Geleceği düşünmeyi kendisine yasaklar çünkü “tasarı” onun için gereksiz, anlamsız bir kavramdır.

Geçmiş sanatçı için değerlidir çünkü her zaman çağrışımlara açık bir kapı bırakır, bu şimdiki zamanın gelip geçiciliğini bir ölçüde telafi eder.

Bu nedenle Tarkovski sineması geçmiş zaman kipine daha tutkun bir sinemadır. Tarkovski bunu şu şekilde ifade eder:

“Geçmiş bir anlamda, içinde yaşanan zamandan çok daha gerçektir,

en azından çok daha dayanıklı, çok daha süreklidir” (1986).

Tarkovski’de bu fikrin oluşumu şiire olduğu kadar, Bergson felsefesiyle aynı tarihlerde yazılan, Joyce’un, Proust’un romanlarıyla yetkin bir biçimde ortaya konan, Yeni Zaman anlayışına bağlıdır.

Joyce, bir dizi olaylar yerine, bir dizi düşünce ve çağırışları, bireysel bir kahramanın yerine bir dizi kesintisiz iç-monoloğu kullanır, amaç, hareketin kesintisizliği üzerinde “bütünleşmiş bir süreklilik” duygusu yaratabilmektir.(Hauser,1984)

Bergson’un zaman anlayışı Proust’un, Joyce’un, Picasso’nun, Eliot’un kısaca tüm modern ve çağdaş sanatçıların eserlerini belirleyen, şekillendiren zamandır.

Temel ögesi eşzamanlılık olan, Bergson’un felsefesiyle aynı tarihlerde ortaya çıkan bu yeni zaman anlayışı yoğun olarak roman sanatını etkiler. Joyce’un, Proust’un eserlerinde geçmiş ve şimdiki zaman iç içedir...

Ancak bu yeni zamanı en etkin kullanan sanat sinema olacaktır çünkü Arnold Hauser’in de belirttiği gibi teknik film yöntemleriyle yeni zaman kavramının karakteristikleri arasındaki uyum o denli mükemmeldir ki; modern sanattaki zaman kategorilerinin sinemasal olgunun ruhundan doğduğu sanılabilir (1984)

Sinema, bir yandan kesintisiz sürekliliği, öbür yandan geri dönülmez, yönünü yitirmiş durumda bir şimdi’yi yakın çekimlerle hareketsizleştirilebilir ya da geleceğe ait görüntülerle ileri taşıyabilir. Önce olan sonra, sonra olan önce ya da ikisi bir arada gösterilebilir.

Bu yeni zaman anlayışı düzçizgisel bir zamanı, kronolojik bir zamanı değil, bireysel, öznel bir zamanı temsil eder. Yeni Roman’da uç veren bu özellik sinematografik etkilerin hemen tümünden de sorumludur. Konunun ve sahnedeki gelişimin kesilmesi, düşünce ve davranışların birdenbire ortaya çıkması, zaman standartlarının göreceliği ve dayanıksızlığı bize Proust ve Joyce’un çalışmalarını anımsatır.

Proust’ta kronolojik bir gelişim çizgisi hemen hiç yoktur ve bu tür bir girişimi saçmalık olarak niteler... Olup-bitenler zaman içindeki yakınlıklarıyla birbirlerine bağlı değildirlere.

Joyce ise zamanın uzaysallaştırılmasını bir adım daha ileri götürür.

Joyce, Ulysses'i yazarken bölümleri birbiri ardına dizmemiş, aynı anda birkaç bölüm üzerinde birden çalışmıştır. Bu yüzden okur Ulysses'i okumaya, hoşlandığı yerden başlayabilir. Joyce'un uyguladığı yöntem sinemasal bir anlatım tekniğidir. (Hauser, 1984)

André Malraux, yazın (edebiyat) ile sinemayı karşılaştırırken "yazın eğretilme sanatıdır, sinema ise eksiltme" diyerek bu iki alan arasındaki farkı tespit eder. (1986, aktaran: A.Şerif Onaran)

Bu sava dayanarak Alim Şerif Onaran, eğretilmenin bir şeyi benzerliğe dayanarak başka birşeyle ifade etmek sanatı olduğunu eksiltmenin ise bir öykünün anlatımsal olduğu kadar açıklamalı öğelerini de ortadan kaldırma işlemine verilen ad olduğunu ileri sürer.

Bu tanımlar doğrudur ancak eksiltmenin sinema sanatını belirlediğini düşünmek yanlıştır. Çünkü eğretilme de anlatımı, açıklamayı, betimlemeyi yok eder. Bu eğretilmenin de bir yönüyle eksiltme olduğunu gösterir.

Kaldı ki yazın (edebiyat) diye geniş bir parantez açmak yerine, şiiri ayrı olarak ele alırsak, şiir benzeşim yoluyla imge (bu, şu gibidir) kurduğu kadar özdeşleştirme yoluyla da imge kurabilir, bu şu'dur diyebilir... (Eluard, 1984) Kaldı ki şiir Blanchot'un da belirttiği gibi gücünü asıl bu özelliğinden "bu...dır" demesinden alır. Bu çağdaş şiirin bir nesne-dil, bir varlık olarak kendini sunumudur ve Mallarme'nin deneyimine tanıklık eder. Yine sanat alanında karikatür deneyimini konu alarak aynı soruna yaklaşan E.Gombrich'de "sanattaki bütün buluşların, gerçekte benzerlikler ilişkisine değil, fakat eşdeğerliliklere ve uygunluklara ilişkin buluşlar" olduğunu altını çizer (1992).

Bütün bunların yanısıra sinema dilinin doğası gereği eksiltmeye yatkın bir dil olduğunu söylemek, eğretilmeler üzerine kurulmuş filmleri; Eisenstein'in, Bunuel'in, Fellini'nin filmlerini nereye koyacağımız sorusuyla bizi karşı karşıya getirebilir.

Bu durumda içine düşülen yanlış, sanat alanında kurallar, kısıtlamalar koyma yanlıştır.

VII.II. DURUM ŞİİRİNDEN OLGUSAL SİNEMAYA GEÇİŞ

Andrey Tarkovski, şiirsinemaya giden yolda çok önemli bir ipucunu daha verir: Film sanatının özü, filmin temel taşı, **olgusal biçimleri ve görüntüleri içinde kaydedilmiş zamandır.**

Tarkovski'nin ne demek istediğini, bize sunduğu ipucunu şiiri izleyerek anlayabiliriz.

Daha önce şiir-dışı ya da sıradan kabul edilen unsurları şiire ilk sokan Victor Hugo olmuştur. Hugo, Aleksandra tekniğini daha esnek hale sokarak serbest dizenin gelişimini hazırlamıştır. Fakat sıradan ya da şiir-dışı sayılanı çok daha kesin ve anlamlı olarak şiire sokan Baudelaire olur... Onda serbest dize ve düzyazı şiirin ortaya çıkışı, heceli dizeleri ve şiiri sadece uyaklardan oluşan bir söyleyiş olarak kabul eden anlayışa bir karşı çıkıştır."Şiirsel" söyleyişin sahteliğinin yerine imgenin somutluğunu koymak ister Baudelaire... Onun düzyazı şiirleri Illuminations'un muhteşem başarısını hazırlar... Düzyazıdaki anlatım ve öyküleme imgelerle paramparça edilir, yıkıntılara son darbeyi indiren Lautreamont olur ve ardından Nadja, Le Paysan de Paris, Un Certain Plume gibi kitapların yolu açılır. Ancak Octavia Paz'ın da belirttiği gibi hecelerin dansının yolunu kesen ritimde yapılan bir reform değil, bambaşka bir bedenine araya girişidir-humor,ironi ve yansılmalı duruşlardır (1993).

Ancak 20.yüzyıla geçilip de, savaşlar, yıkımlar ile modernlik anlamını yitirdiğini duyurduğunda Evrensel Benzeşim yasaları da anlamını yitirir. Artık insan Novalis'in söylediği gibi bir insan bedenine dokunduğunda gökyüzüne dokunmuş olmaz.

Merkezi Cennet, yeryüzü ve cehennem arasındaki evrensel benzeşim ve çağrışım olan hıristiyan değerlerin ortadan kalkmasıyla insana düşünce ve imgelerin rastlantısal çağrışımlarından başka birşey kalmaz. Modern dünya anlamını yitirmiştir ve bu yönelim yokluğunun en dehşetli kanıtı düşüncelerin kozmik veya ruhsal bir ritim tarafından değil, sadece

rastlantılar ve kendiliğinden çağrışımlar tarafından yönetilmesidir. (Paz, 1993)

Ezra Pound, T.S. Eliot ve James Joyce... Yapıtları hiç bir şekilde benzerlik taşımasa da onları birleştiren ortak bir nokta vardır: Bu ortak nokta Mallerme'nin "bir zar atımıdır". Rastlantı, olasılık, serbest çağrışımlardır.

Özellikle Eliot'un Çorak Ülke'sine giden yol Baudelaire'in Kötülük Çiçekleri'ni takip eden yoldur ve modern insanın dramını anlatır. Octavia Paz'ın da belirttiği gibi Eliot'un kahramanları için herşey kendilerine yabancıdır ve kendilerini de hiç bir yerde tanıyamazlar". İnsan bütün benzeşimleri ve çağrışımları karnında taşıyan bir istisnadır. İnsan ağaç değildir, ne bir bitki ne bir kuş. Yaratılışın orta yerinde yapayalnızdır o... bir yankılar labirentinin içine dalar". Karşısına ne zaman, ne çıkacağı belli değildir, korku ve telaş eşlik eder duyarlılıklarına...(Paz, 1993).

Yine Paz'ın belirttiği gibi hiçbirşey bu şiirden daha az romantik olamaz artık.Çorak Ülke ile birlikte artık yazılan şiir taş kadar çıplak, somut, ağırdır...

Bu yeni şiirin taşınması gereken özelliği en iyi anlatan Paul Eluard'dır. Eluard, Goethe'nin "Her şiir durumdan oluşur" görüşünü kendine rehber eder... Ona göre içinde yaşadığımız çağın biraz daha bilince, insana ait olanakların ve aynı zamanda şiirin olanaklarının bilincine geresinimi vardır. (1984) Şairin gerçekliği ele geçirmesi ve ona egemen olması ön koşuldur. Ancak bu gerçeklik sanıldığı kadar karışık değildir, bir meleği, ilham perisi falan da yoktur. Bu gerçek "mutsuz ve tozlu, acımasız, saçma, korkunç olabilir. Aptallık, yoksulluk hastalık ve savaşla adlandırılabilir" (1984) Gerçek dünya eğer şairin kafasına işlememiş, nüfuz etmemişse; soyutlama, karmaşa, biçimsiz düşler ve saçma inançlardan başka bir şey yaratamaz ozan... Öyleyse, Eluard'a göre gerçek şiir gerçek dünyayı dile getirmelidir diyebiliriz. Bu yeni şiir bir **durum** şiiri olmalıdır. Durum şiiri ile Eluard'ın anlatmak istediği; şiirin olanağını ve konusunu gerçek'in sağlaması gerekliliğidir. Konuyu, çıkış noktasını, tam deyimiyile çekirdeği gerçek vermelidir, ama ondan güzel ve organik bir bütün oluşturmak ozanın işidir.

Tarkovski'nin sinema hakkındaki görüşleri, Eluard'ın çağdaş şiirin poetikası hakkındaki görüşleriyle tıpatıp aynıdır.

Tarkovski, sadece durum kelimesini olgu ile değiştirir, ancak ikisi de

aynı dilden aynı şeyi söyler.

Tarkovski'ye göre de sinema gerçekten, yaşamın somut olarak gözlemlenebilen olgularından yola çıkmalıdır. Tarkovski bir kez daha Haiku'yu örnek olarak getirir:

Bir gül yapraklarını döküyor
Her dikenin üstünde
Asılı duran damlacıklar.

Bunlar saf gözlemlerdir. Kusursuz, doğru, abartısız ve yalın görüntüler.

Filmsel görüntü de böyle olmalıdır, yaşamın biçimlerine ve yasalarına uygun bir şekilde düzenlenmeli ve zamanın içinde varolan yaşamsal olguların gözlemlenmesi olmalıdır. Çünkü bir film görüntüsü ancak ve ancak görsel ve işitsel olarak algılanan hayatın olgulara dayalı, doğal biçimlerinde kendini temsil edebilir.

Ancak, bir insanın iç dünyası, hayalleri, gündüz düşleri nasıl yansıtılabilir bu durumda beyazperdeye? Şiirin ve sinemanın ortak noktalarından biri olan ve her ikisinin de “en uyanık gayretle” gördükleri düş'e de Tarkovski, gerçek'i kendisine çıkış noktası olarak yaklaşır. Bu tutumuyla da, bir Bunuel ya da Fellini'den, Antonioni'den vs. ayrılır. Ona göre düş; “kendi mantığının yarattığı özel etkiyle, tam anlamıyla **gerçeğe dayalı** öğelerin alışılmadık ve şaşırtıcı biçimde birleştirilmesi ya da karşı karşıya getirilmesiyle perdeye yansıtılmalıdır” (1986)

Başka bir deyişle perdeye yansıyan rüyanın öyküsü, hayatın görünür, doğal biçimlerinden oluşmalıdır. Ama sinemada, önyargılar ve basmakalılıklar sonucu bir rüya'nın çekiminde bile yaşama sadık kalınmaz. Tarkovski'nin de belirttiği gibi rüyanın öyküsü ağır çekim ya da bir sis bulutu yardımı çağrılarak, netlik bozularak ya da uygun bir gürültü yapılarak perdeye yansır. Aynı basmakalılığa alışmış olan seyircide, bu durumu yadırgamaz ve “tamam anladım, adam düş görmeye başladı!” der. Aynı bilinçsizlik bu sisli, flu, netliği bozulmuş görüntülerin ne kadar şiirsel olduğunun ifadesiyle de karşımıza çıkabilir. Ancak bütün bunların şiirle, hele çağdaş şiirle uzaktan yakından bir ilgisi yoktur.

Tarkovski'ye göre yapılması gereken düşü gizeme ya da dıştan müdehaleye gerek kalmadan aktarmaktır. Rüyanın gerçek dışılığını, karmaşıklığını, söylenebilmezliğini aktarmak için sinemanın net görüntülerden vazgeçmesi gerekmez. Kaldı ki doğal yaşamda da bu böyledir, biz düşe dalarken, ya da düş görürken flu, netliği bozulmuş görüntülerle rüyaya girmeyiz. Ya da düşün daha sonra parça parça aklımıza gelmesi, düşün bir süreksizlik, kesintili oluşu da demek değildir. Oysa sinemada sıklıkla yapılan somut bir yaşam olgusu olan düşü, kanıksanmış film hileleri, efektler karmaşasına dönüştürmektir.

Bir filmi sanat yapan yönetmenin özel bir plastik yapı inşaa ederek bunu sır dolu düşünce süreçleriyle birleştirmesi yani filme bir anlam yüklemesi demek değildir. "sinemanın saflığı ve aktarılmaz gücü, görüntülerin, bunlar istediği kadar cüretkâr olsun, simgesel netliğinde değil, gerçek bir olgunun somutluğunu ve tekrarlanabilmezliğini ifade etmesinde yatar" (Tarkovski, 1986)

Bu nedenle Tarkovski ilk filmi İvan'ın Çocukluğu'ndan, son filmi Kurban'a kadar düşleri somut bir olgudan, gerçekten yola çıkarak beyazperdeye yansıtır.

Sözelimi Kurban'da filmin başkişisi Alexander, (kır evine, dinlenmeye çekilmiş bir emekli aydın...) boğazından ameliyat olduğu için konuşmayan, küçük bir çocuk olan oğluyla birlikte ağaç dikmeye çalışırlar. Mekan gözalabildiğine yatay, ıssız ve boştur. Bu boşluk içinde dikey olan nesnelere, iki insan ve bir ağaç yer alır. Alexander oğluna (Küçük Adam) bir slav rahibinin öyküsünü anlatır:

"Üç yıl hergün diktiğin ağacı sularsan" demiştir rahip çömezine "ağaç yeşerir, çünkü değişiklik için hergün aynı şeyi yinelemek gerekir" Bu mekana ve masala bir de çok ince, perdede göremediğimiz, ancak yine perdedeki insanların, dolayısıyla izleyicinin de hissettiği bir yağmur eşlik eder. Alexander oğluna yaşamı ve ölümü anlatırken, dialog, bir monoloğa dönüşür. Alexander öylesine dalmıştır ki çocuğun yanından uzaklaştığını farketmez, bir anda çok sevdiği oğlunu kaybetmiş olmanın verdiği duyguyla şizofren bir telaşa kapılır. Bu belki de yaşamın, ölümün anlamını

düşünmekten, yaşamın kendisini kaçırdığını anlamanın verdiği telaştır. Ancak Alexander oğlunu bulur ve eve dönerler... Evde dingin bir atmosfer vardır önce... Fakat bu dinginlik birden yırtıcı bir ses ile bozulur. Bu bir Jet sesidir. Sarsıntı ile raftan bir süt kabı dökülür ve perdeyi beyaza boyar. Alexander kendini nükleer savaş sonrasını anımsatan bir dünyada yapayalnız bulur. Düş başlamıştır. Alıştığımız yalın Tarkovski mizansenleri yerini yıkıntının karışıklığına bırakır: Çamur kaplı bir toprak. Gazete kağıtları, İsveçli Kutup Kaşifi Nordenskiöld'ün kitabından yırtılmış resimler, yabancı bozuk paralar çevreye saçılmıştır. Bunların arasında Alexander'ın evinin bir maketi vardır. Alexander'ın kaçtığı, sığındığı kır evinin "huzur" veren atmosferi bozulmuş ve ev günümüz dünyasının gerçekliği içine oturtulmuştur.

Bu düş başından sonuna kadar, bir düşün kendi mantığının düzenlenişini verir. Düş geçiş, somut bir olaya dayanır. Jet sesi, sarsıntı ve raftaki süt dolu kabın düşmesi. Bu basit olgudan kaynaklanan görüntü, ekranı beyaza, soğuğa, temizliğe boyar. Ancak bu temizlik (ki aynı zamanda kirliliktir, çünkü en basitinden süt yere dökülmüştür) uzun sürmez, Alexander'ın korkularının, kaygılarının süreklediği düşte çarçabuk kirlenir. Düşte bir takım nesnelere boyutunun küçülmesi, sözgelimi evin kirliliğinin içinde bir maket olması şaşırtıcı değildir. Çünkü ev gerçektir, Tarkovski gerçeğe dayalı bir ögeyi almış ve düşün kendi mantığının gereği olarak alışılmadık, şaşırtıcı bir biçimde bunu diğer öğelerle birleştirmiştir.

Burada belirtilmesi gereken bir diğer önemli nokta da çocuğun konuşamıyor olmasıdır. Tarkovski'nin Ayna adlı filminde de benzer imge vardır. Film kekeme bir çocuk görüntüsü ile başlar. Gidilen doktor hipnotizma dahil değişik yöntemler kullanarak çocuğu iyileştirir. Çocuk normal konuşma yetisini kazanınca, sinemasal bir giriş olduğu anlaşılan bu sahneyi, başlıklarla asıl film izler.

Filmin girişinde Leonardo Da Vinci'nin "Adoration of the Magi" adlı tablosunda, kucağında İsa'yı tutan Meryem'in arkasındaki bol yapraklı yaşam ağacını aşağıdan yukarıya tarayan kamera son bölümde bu kez çocuğun diktiği ve suladığı ağacı tarar... Ancak dallarda yaprak yoktur.

Perde de “Oğlum Alyoşa'ya umut ve güvenle” yazısı belirir.

Bütün bu görüntüler insanın ruhsal varlığıyla maddi çevresi arasındaki çelişkiyi açıklamak, insanın tinsel bütünlüğe ulaşmasının yollarını göstermek için perdeye yansır. Konuşamayan ya da kekeme çocuklar, insanın önceden belirlenen o yazgısı ile hesaplaşmak içindir...Bu yazgı “Önce söz vardı...” diye başlar ve Tarkovski yönetmen olduğundan fazla şair olduğu için niye önce söz olduğunu anlamak, sorgulamak ister.

Paul Eluard, daha önce sözünü ettiğimiz durum şiirini anlatırken gerçek durum şiirinin, başka insanlara sadık bir aynanın açıklık ve kesinliğiyle ozandan fıskırması gerektiğini belirtir. Bu dışsal durumun sanki bizzat ozanca oluşturulmuş gibi içsel duruma uygun olmasının gerekliliğidir.(1984)

Bu şair davranışının duyarlılığının en somut örneğini yine Tarkovski'de buluruz.

Tarkovski'ye göre tek tek her film ayrımının birleşmesi, çekilen malzemenin “içsel konumuna” bağlıdır ve bu içsel konum çekim çalışmaları sırasında malzemeye katılabilmişse, film şiir gibi bir bütünlüğe ulaşabilir.

Bu nedenle Tarkovski dışsal durumu, içsel duruma uygun hale getirir Ayna filminde.

Bu filmde anlatıcının çocukluğunu geçirdiği eski bir ev teması vardır. Anlatıcının doğduğu, annesi, babasıyla yaşadığı bir bina... Ancak bu ev çoktan yıkılmıştır. Tarkovski eskiden çekilmiş fotoğraflara bakarak, tam kırk yıl önce durduğu eski yerine evi yeniden inşaa eder... Evin önündeki tarlaya kara buğdaylar eker çünkü anlatıcının çocukluğundan kalan güçlü bir imgedir bu buğdayların beyaz çiçekler açması ve tarlayı karla kaplıymış gibi göstermesi...

Filmin temel konusu ise anıların önemli bir özelliğini,zamanın örtüsü altından çıkabilme yeteneğini içerir.

Ve tam film çekimleri sırasında kara buğdaylar çiçek açar...

Bu yönetmenin tam bir şair tavrıyla, içsel olan durumu dışsallaştırması, çağrışımlara ve imgelere dayalı yapıyı aynen dış durumda yeniden inşaa etmesidir.

Kaldı ki sinemanın bir ekip çalışmasını gerektirdiği düşünülürse,

yönetmenin hissettiği imgeleri ve çağrışımları ekibindeki diğer insanlarla da paylaşabilmesi, onları da bu durumun atmosferine sokabilmesi açısından da yapılan çok başarılı ve önemlidir.

Tarkovski Mizansen yaratma konusunda da tam bir ustadır ve mizansenin önemini şair duyarlılığı ile kavrar. Bunun en güzel örneklerinden biri ise yine Kurban filmindedir. Filmin sözkonusu ayrımı siyah-beyaz gibidir çünkü seçilen tüm nesnelere, tüller, koltukların üzerindeki beyaz örtüler, siyah-beyaz bir kontrastı yansıtırlar. Bu ortam içerisinde hava kararmaya başlar, ev sakinleri bir televizyon ekranının karşısındadırlar.

Televizyonu görmeyiz sadece insanların yüzüne çarpan ışıklar, yansımalar vardır ki tam bu sırada sahenin bir rönesans tablosu gibi düzenlendiğini, çerçevede yer alan insanların konumundan, oturuşuna "Son Yemek"i çizdiğini anlarız. Ancak bu kez Tanrısal ışık gitmiş, Çağdaş dünyanın yeni tanrısının, televizyonun ışığı insanların üzerine düşmüştür.

Mizansen kadar, ışığın ve gölgelerin de çok başarılı kullanıldığı bir ayrımdır bu...

Yine aynı filmdeki tek bir plandan oluşan bir başka çekim Tarkovski'nin yaratıcılığının sınırsızlığının ve ışığı kullanımındaki başarısının en güzel örneğidir.

Belki inanılması güçtür ama Tarkovski, beyaz perdedeki görüntüyü nefes alıp veren, canlı bir varlığa dönüştürmeyi başarmıştır bu çekimle.

Kamera önce rüzgardan çarpılan bir pencere kepengini gösterir... Daha sonra oda içerisinde yavaşça çevrinererek bir bebeğin yatağında uyduğunu görürüz.

Rüzgar kepengi çarptıkça oda içerisindeki ışık azalır, yoğunlaşır... Bu azalır yoğunlaşma ritmik hale dönüşür ve adeta çocuğun nefes alıp verişini ya da kalbinin atışını izleyiciye duyurur. Işık belki de ilk kez aydınlatma için kullanılmamış, nefes alıp vermeye ve çerçevede ki görüntüyü kasılıp gevşeyen canlı bir dokuya dönüştürmüştür. Bu tek bir çekimdir, hiç bir kurgu kesimi yoktur ve kamera pencereden çevrindikten sonra yerinden hiç kıpırdamaz.

Bütün bunlar da gösterir ki Tarkovski, Eluard'ın betimlediği durum

şii'ni ve daha da 6nemlisi 7ağdaş şii'in poetikasını, duyarlılığını, yöntemini, i7eriğini ve biçimini olduğu gibi alıp beyazperdeye tam bir bilinçlilik ve ustalıkla taşımayı başarmış ve şii'sinemanın ne olduğunu göstermiş tek yönetmendir.

VIII. BÖLÜM

ŞİİRDE SİNEMATOGRAFİK DİL

Çalışmanın şiirsinema başlığını taşıyan bölümünde dedik ki; Şiir... Bir tek imgede, yaşanmış ya da yaşanacak yığınla görüntüyü toplama gücü...

Bir tek görüntünün yoğunluğunda sayısız görüntüyü odaklaştırabilme gücü, bir de çağımızın en yaygın sanatı sinemada var.

Bu bölüme kadar, modern şiirin doğumunu, çağdaş şiire geçişle birlikte, şiirin oluşturduğu poetikayı ve bu poetikanın sinemaya nasıl yansıdığını ele aldık...Ancak birde madalyonun tersi var: Yani şiirin sinemasal dilden, sinema tekniklerinden etkilenmesi, yararlanması... Hatta bu noktada diyebiliriz ki, başlangıçta ve ilk gelişim dönemlerinde şiir sinema üzerinde ağırlığını yoğun olarak duyurmuş, sinemanın kendi dilininin olanaklarını keşfetmesine yardımcı olmuştur. Ama daha sonra bu süreç tersine dönmüş ve şiir sinema dilinden yoğun olarak etkilenmeye başlamıştır. Sürecin böylesine tersine dönmesine neden belki de yirminci yüzyıla girişle beraber şiirin kendisini "görüntü"ye bağlı olarak tanımlamasıdır.

Şiirin sinemadan yaygın olarak etkilenmesi genellikle beraberinde bir kaygıyı da getiriyor. Bu kaygı; şiirin kitleleşme adına bir başka sanatın yedeğine girmesi tehlikesinden kaynaklanıyor.

Şiirin yaşadığı çağa özgü yeni donanımlara sahip olması, bu arayışı bilinçli ve ısrarlı olarak, sürekli bir çabaya dönüştürmesi bir gereklilik olarak kabul edilirse, böyle bir kaygının da aslında yersiz olduğu hemen anlaşılabilir.

Ayrıca, yine böyle bir kaygının gereksizliği, sinemanın olanaklarını şiirlerine başarıyla taşıyan usta ozanlara bakıldığında bir kez daha çok iyi anlaşılır hale gelecektir.

Bu usta ozanlardan bir tanesi de kendi ülkemizden çok önemli bir isim; Nazım Hikmet'tir.

Nazım Hikmet ülkemizde en çok şair kimliği ile, tabii bir de siyasi

kimliği ile tanınır. Onun “gizli sinemacı” yanını bilenlerin sayısı azdır. Oysa kendisi sinema sanatıyla da yakından ilgilenen ilk ozanımızdır.

Ayrıntıları tam olarak bilinmese de Nazım’ı sinemayla tanıştıran kişi, arkadaşı olan, seslendirmeci, yönetmen ve oyuncu, Ferdi Tayfur’dur. Nazım Hikmet büyük olasılıkla sinemaya önceleri geçimini sağlayacak bir iş olarak bakmış ve ilgilenmiştir. Ferdi Tayfur’la seslendirmeler yapmış, Muhsin Ertuğrul’a senaryo yazmış, birlikte yönetmenlik yapmışlardır. Ayrıca Nazım Hikmet üç tane de kısa film yapmıştır yönetmen olarak; Dügün Gecesi, Kanlı Nigar, İstanbul ve Bursa Senfonisi...

Bu çalışmaları, sinemadan da, özgürlükten de mahrumiyetini getiren on iki yıllık büyük bir ayrılışla, hapisane yıllarıyla son bulur Nazım Hikmet’in...

Ancak Nazım Hikmet, tüm bu çalışmaları sırasında sinemanın dilini, görsel düşünce gücünü, yeni anlatım olanaklarını, farklı bakış açılarını kazanmıştır.

Başyapıtı olarak kabul edilen Memleketimden İnsan Manzaraları şiirde sinematografik dilin kullanımına mükemmel bir örnek olarak gösterilebilir. Sinemayla az çok ilgilenen herkes, daha ilk bakışta hemen farkederek ki Memleketimden İnsan Manzaraları aynı zamanda özgün bir senaryo çalışmasıdır.

Nazım Hikmet, Memleketimden İnsan Manzaraları’nda sinemanın olanaklarından yoğun olarak yararlandığını kendisi de ifade eder:

“İnsan Manzaraları’nda şiirin bir kaç sözle çok şey söyleyebilme olanaklarından yararlandım. Kimi zaman şiire çok yaklaştım, kimi zamansa çıplak bir nesir olarak kaldı yazdıklarım... Özellikle sinemanın olanaklarından yararlandım destanımı yazarken....”.

Bu da gösteriyor ki Nazım Hikmet önce bir gereklilik olarak sinemayla ilgilenmiş olsa da, ardından bu ilgisini bilinçliliğe dönüştürmüş, şiirlerinde kurgu, ritm, tempo ile görüntüye dayalı bir anlatım kurmuştur. Özellikle sinemanın gerçeğe dolaysız yaklaşımı şiirleri için de benimsediği ilke olmuştur.

Nazım Hikmet dizeleriyle, sözcükleriyle mükemmel görüntüler, görsel yaşamlar oluşturur.

Örnek verelim:

1. “Ay ışığında karanlık bir tren geçiyordu karanlık tiren
Yalnız lokomotifin tekerlekleri
arasından düşen ateş parçaları
kivılcımlar...”
2. “Çok beyaz bir yastıkta kara sakallı
bir ölü beyazı...”
3. Güldü Ali Çâviş
bembeyaz dişlerle bölündü yağlı, pörsük
bir karanlık
zebella gibi zenciydi Ali Çâviş...
4. “Ağçından dökülmüş gibi beyaz ve koftu Parti müfettişinin yüzü ve çenesi iki kat...”
5. “Gece aydınlık ve sıcak
ve kağnılarda tahta yataklarında
koyu mavi humbaralar çırılçıplaktı...”

Bu örnekler çoğaltılabilir ancak Nazım Hikmet, sadece bir ressam gibi sözcüklerle görüntü çizseydi, kuşkusuz bu o kadar da etkili olmazdı... Ancak Nazım Hikmet, kelimelerle, imgelerle görüntü oluşturduğu gibi, hissedilebilen, güçlü bir atmosferi de bize sunar...

Yine örnek verelim:

1. Dışarda ıslak bir toprak
gibiydi karanlık...

Burada sadece karanlığı görmüyoruz. Bahsedilen karanlık ancak zihnimizde oluşabilecek, yapış yapış, ağır, rutubetli bir atmosferi hissettiren karanlıktır.

Şu da güzel bir örnektir:

“Sabah sabah erkenden
hastanenin üzerinde şafak söktü sökmek üzere
Doktor Faik Bey uyandı apansızın
alacakaranlıktı oda
ve perdeleri açık pencerenin
geniş camların arkasında
soğuk bir su aydınlığı vardı
merhamet gibi bir aydınlık...”

Bu örnekte de benzer şekilde, sadece görsellik yoktur... İmgenin yalnız ve yalnız zihnimize oluşabilecek, sezgiyle kavrayabileceğimiz ve şair tarafından da sezgisiyle, duyarlılığı ile damıtılmış olan, görselliğin ötesinde bir görüntü sözkonusudur. Aydınlık sadece aydınlık değildir, soğuktur, su gibidir...

Nazım Hikmet, Memleketimden İnsan Manzaraları'nda, tüm yapıt boyunca elinden kamerasını hiç düşürmez gibidir. Sinematografik dili öylesine usta kullanır ki, atmosferi vermesinin, birkaç kelimenin içine bir çok görüntü sığdırmasının yanısıra, neredeyse kamerada kulanacağımız açığı, merceğin türünü, kamerayı nereye koyacağımızı dahi söyler... Şiirlerinden örneklerle sürdürelim:

“Yeni sağılmış süt gibiydi ortalık
toprak yumuşacık ıslaktı
ağaçlar buğuluydular...”

Bu dizelerden sonra, ağaçların buğulu görüntüsünü vermek için Nazım Hikmet'in kamerasına bir özel efekt filtresi takarak çekime çıktığını söylemeye gerek var mı?

Nazım Hikmet, görüntüyü öylesine oluşturur ki neredeyse kullanacağımız merceğin türünü, kamerayı nereye koyacağımızı, açığı da söyler demiştik:

“Toprak göz alabildiğine
dümdüz
çırılçıplak
ve kırmızı biber gibi acı
Batıda bir tek, uzun
kavak ağacı...”

Kameranın nereye konacağı açık: Batıdaki kavak ağacını görebileceğimiz yerde... Kullanacağımız mercek, göz alabildiğine uzanan, dümdüz toprağı gösterebilmesi için **geniş açılı** bir mercek...

Nazım Hikmet geniş açılı merceğini genellikle şiirlerinin girişinde

kullanıyor, bu da sinemadan alınmış bir teknik; bir anlamda establishing shoot adı verilen kurucu çekimler bunlar...

Önce geniş açılı bir çekimden bütünü gösterip, şiir ilerledikçe kamerasını bütünde yer alan ayrıntılara yöneltmeyi ve sonra yeni bir genel çekimle şiirini noktalamayı tercih ediyor ozan...

Nazım Hikmet, sadece görüntüyü, kullanacağımız merceği ve kamera açısını vermekle kalmaz, kamerayı nasıl kullanacağımızı da söyler dersek abartmış olurmuyuz? Sanmıyorum. İşte buna da bir örnek:

“Hâlâ rüyalarında görür Kerim
İncecik bir yoldan eşekle gelip üzerine doğru eğilen
bu çiçek bozuğu insan yüzünü..”

Burada beygirden düşerek kemiği kırılan bir insanın işinin ehli olmayan bir çıkıkçı tarafından tedavi edilmeye çalışması anlatılır.

Sinema dilinde kullanılması gereken biçim dışavurumcu bir biçim; önce görüntü deforme edilerek, perspektif daha belirgin bir biçimde vurgulanacak şekilde, incecik bir yoldan eşekle gelen çıkıkçıyı görürüz. Kamera burada nesneldir.

Ardından acılar içinde kıvranan Kerim'i görürüz. Çıkıkçı Kerim'e doğru yaklaşır, üzerine doğru eğildiğinde, kamera nesnelden öznel konuma geçer ve Kerim'in gözünden çıkıkçının yüzüne ait görüntü deforme edilerek verilir, en uygunu balıkgözü olarak tabir edilen mercek türünü kullanmaktır.

Daha da önemlisi Nazım Hikmet, Memleketimden İnsan Manzaraları'nda zincirleme, kesme gibi sinemasal geçiş tekniklerini kullanarak yapıtındaki ayrımları, bölümleri birbirine bağlar. Bu geçişlerin hepsi tek tek saptanabilir. Bu sinemasal tekniklerden nasıl yararlandığını bir iki örnekle kanıtlayabiliriz.

Nazım Hikmet bir mekandan bir başka mekana geçerken, nesnelere bağlı geçişleri kullanır, ayrıca sestten de yararlanır.

Memleketimden İnsan Manzaraları'nın 3 kitabın, 2.kısımının, 2.bölümü şöyle başlar:

Sabah sabah erkenden,
hastanenin üstünde şafak söktü, sökmek üzere,
Doktor Faik Bey uyandı apansızın,

(bêkar olduğundan hastanede yatıyordu).

Alacakaranlıktı oda.

Ve perdeleri açık pencerenin geniş camları arkasında

soğuk bir su aydınlığı vardı,
merhamet gibi bir aydınlık.

“Saat kaç?” diye düşündü Faik Bey.

Masaya uzandı, bakmak için,

seçemedi.

Elektiriği yaktı,

odada şafak vakti istasyonlarının kederi

beyazlaşan lambalar,

ayrılık.

Sırtüstü, çırılçıplak yatıyordu Faik Bey.

(Yaz, kış böyle yatar).

Ve saata tekrar bakmayı unutmuştu.

Gözlerini tavana dikti,

çıtaları saydı.

Baktı karşı duvara,

orda bir tahtakurusu

kireçli, muazzam bir beyalığın ortasında ufacık

gidiyordu,

kutbun uçsuz bucaksız karlarında kaybolmuş bir insan gibi,

sonsuzlukta bir yıldız yalnızlığıyla...

“- Sonsuzlukta bir yıldız yalnızlığıyla,”

diye tekrarladı Faik Bey yüksek sesle.

Ve göğsüne eğdi başını,

gözlerinin önünde upuzun yatıyordu

ayak tırnaklarının ucuna kadar,

başsız, çırılçıplak vücudu.

Onu, ilk defa görüyormuş gibi seyretti.

ilk defa bakıyordu ona bu gözle,

şaşırmış

meraklı

ve mahzun.

Karnı esmer, içeri çökük,

bacakları adalesiz, ince, uzun,

deri ihtiyarlamış.

Karnının üstüne koydu elini:

tiksintisi bir pelte yumuşaklığının.

Sağ bacağına büktü,

sarktı baldır.

Topukta aşık kemiğine yakın kırışıklar.

Ve bu başsız, ihtiyar vücudun yalnızlığı.

Faik Bey kendi vücudunun karşısında

düşündü onun ölümünü.

Aklına ilk gelen şey
yıkılırken, yahut kefenlenirken değil,
morgda görmek oldu onu.

Taş masanın üstüne böyle çirilçıplak uzanmış.
Sonra, bir çukura indirilirken,
sonra, ıslak toprak kokusu,
tabutun tahtasını oymaya başlayan kurtlar
(onları vücuduna tırmanır düşünmeye tahammülü yoktu)
ve hepsinin beteri:

duymayan,
görmeyen,
kımıldamayan yalnızlık..

Faik Bey bastı zile
arka arkaya
arka arkaya.

sonra hızla toparlandı yatağın içinde yastığa doğru,
çarşafı çekti dizlerine
büzülüp oturdu,
bekledi.

Kapı açıldı.
Girdi telaşla, Istanbulu hastabakıcı İsmet Hanım.
Faik Bey belki onu bekliyordu
belki hiç kimseyi beklemiyordu,
tuttu genç kadını bileklerinden:

"-Korkma, bağırma, sus,
Allah aşkına beni kurtar," dedi.

İsmet Hanım önce ürktü, debelendi,
fakat çok geçmeden:

"-Aman doktor bey, duyarlar, görürler, kapı açık,"
filan derken
söndürdü elektriği
ve ses çıkarmadı artık.

Dışarda, pencerenin geniş camları arkasında
soğuk bir su aydınlığı vardı,
merhamet gibi bir aydınlık...

Sabah sabah erkenden
hastanenin üstünde şafak söktü, sökmek üzere
Halil uyandı apansızın

kalktı yataktan.

Seslendi uyuklayan nöbetçi jandarmaya:

"-Ben kapının önündeyim
taş merdivenlerin orda."

Koridora çıktı.

Uyku ve ilaç kokusu,
insana yapmacık gibi gelen
iniltiler.
çok uzaklarda madeni bir tıkırtı
ve bayazlaşan lambalar

şafak vakti istasyonlarının kederi,
ayrılık...

Bu şiir kolaylıkla senaryoya hatta çekim senaryosuna dönüştürülebilecek nitelikte bir şiirdir. Çoğu bölümün başlangıcında olduğu ve daha önce de işaret edildiği gibi şiir bir kurucu çekimle başlar: Hastanenin üzerinde şafak söker, dışarıdan binayı görürüz. Sonra Doktor Faik Bey'in uyandığı odaya gireriz. Kamera bu kez içerden (pencereden) dışarıya bakar. Ardından kamera nesneden, öznele geçer ve Doktor Faik Bey'in gözünden odayı incelemeye başlarız. Tavan ve tavandaki çıtaları sayışı, duvara baktığında gördüğü tahta kurusu... Kamera tekrar nesnele döndüğünde Faik Bey'in bakışlarını kendi vücuduna çevirdiği görülür ve tekrar öznel konuma geçer yine Faik Bey'in gözünden vücuduna bakışını, vücudunu izleyişini görürüz. Bu araya bir de düş sahnesi girer. Faik Bey'in kendi vücudunu ölü olarak morgda düşündüğü andır bu... Düşten çıkış Faik Bey'in zile arka arkaya, tekrar tekrar basması ile gerçekleşir. Hastabakıcı İsmet Hanım'la, Faik Bey arasında odada olup bitenler gösterildikten sonra Nazım Hikmet yine kurucu çekim niteliğindeki dizelere geçer. Mekan aynıdır, hastane... Fakat aynı hastanede başka bir yerde bulunan Halil'e geçmek için bu dizeleri tekrarlar Nazım Hikmet.

Dışarda, pencerenin geniş camları arkasında
soğuk bir su aydınlığı vardı
merhamet gibi bir aydınlık...

Aynı hastane, aynı pencere, aynı dışarı... Zamanda ve mekanda birlik vardır ve Halil'in öyküsüne geçeriz.

Koridora çıktı
Uyku ve ilaç kokusu
insana yapmacık gibi gelen iniltiler.
çok uzaklarda madeni bir tıkırtı
ve beyazlaşan lambalar

şafak vakti istasyonlarının kederi,
ayrılık...

Bu dizelerle beraber Nazım Hikmet artık başka bir zamana ve mekana rahatlıkla geçiş yapabilir. Sinema tekniğinde bu geçiş zincirleme geçiş olarak adlandırılır. Üstelik tamamen profesyonelce yapılmış bir zincirleme geçiştir bu...Halil, hastanede koridordayken uzaktan gelen iniltilerin yanı sıra madeni bir tıkırtı da duyulur, bu tıkırtı raylardaki trenin sesidir... Beyazlaşan lambaları gördüğümüzde bu ses yükselir ve istasyondaki beyaz lambaların görüntüsüyle, bir önceki görüntü iç içe girer... Son görüntü istasyondur. Kamera istasyondaki beyaz lambalardan açılır ve trenin geldiğini ya da gittiğini görürüz. Bu ayırım tepeden tırnağa sinema tekniğinin şiirde dizeleştirilerek kullanılmasını yansıtır.

Nazım Hikmet'in İnsan Manzaraları'nda sinemasal anlatım ve geçiş tekniklerini kullandığı bir başka bölüm de şöyledir.

Cevdet Bey kendini şezlonga sırtüsü bıraktı,
turunçlara ve yıldızlara baktı:
turunçlar yakın, yıldızlar uzaktı.
Ve Cevdet Bey'in içinden gelen
turunçlara değil yıldızlara dokunmaktı.
Doğrulmadan gözlüğünü taktı
ve yine hep öyle uzanmış
ve başını çevirmeden
buldu radyoda Moskova'yı el yordamıyla:
Dünya ve yurt,
ev ve ağaç,
insan ve çakal ve kurt,
ve bütün akarsular:
Ganj, Amazon, Nil, Volga, Menderes,
sözlerin ve hareketlerin hepsi:
hızla yükseldi, yakınlaştı ses,
ulu bir besteyle doldu Akdeniz bahçesi.
Yumdu gözlerini Cevdet Bey
ve elini bırakır gibi içine denizin
bıraktı ihtiyar yüreğini çalınan senfoniye.

Sekiz lambalı ve 39 modeliydi turunç bahçesindeki radyo.
Ve pırlı pırlı isimleri istasyonların,
peri padişahının gizli memleketi gibiydi.

Dört lambalı ve 29 modeliydi hapisanede radyo.

On beş gün önce yolladılar Halkevinden.
Ve koridora kurdular.

Dışarda soğuk ve cam gibi bir gecenin altında
tüyleri diken diken, kaskatı donmuştu bozkır.
İçerde, hapisane, uykusundadır.
İçerde yalnız üç kişi uyanık:

nöbet yerinde gardiyan
(taşlığa ateş yakmış ısınmakta),
ve radyo başında Halil, Ressam Ali ve Bethoven Hasan.
Sesi kısmışlar.
Ve beş yüz kilometre güneylerinde turunç bahçesini dolduran
senfoniyi
dinliyorlar binlerce kilometre kuzeydoğularındaki Moskova'dan.

Bu şiirde de bir önceki bölümde olduğu gibi görüntü ve ses kullanılarak bir mekan ve zamandan başka bir mekana ve zamana geçişi görürüz.

Bu kez geçişi sağlayan nesne Radyo'dur. Eski model lambalı radyo olduğu için sesle birlikte görüntüyü de kullanarak geçiş yapmak için bilinçli olarak seçilmiş bir nesnedir bu. Bu radyoyu kullanarak hem geçmişe, hem de şimdiki zamanda farklı bir mekana ustaca geçiş yapar Nazım Hikmet.

En güzel şiirlerinden biri olan Saman Sarısı ise sinemanın zaman kavramını şiire uygulayışının çok yetkin bir örneğidir.

Üst ranzada uyayanı görmedim
habersizce usulcacık çıktı gardan ekspres
bilmiyoruz nereden gelip nereye gittiğini baktım arkasından
üst ranzada ben uyuyorum.

Saman Sarısı, şimdiki zamanla geçmiş zamanın iç içe kaynaştığı, geriye dönüşlerle örülmüş bir şiirdir.

Son şiirlerinden biri olan Cenaze Merasimim adlı şiiri ise, tek başına kısa metrajlı bir film niteliğindedir:

Bizim avludan mı kalkacak cenazem
Nasıl indireceksiniz beni üçüncü kattan
Asansöre sığmaz tabut
Merdivense daracak

Belki avluda dizboyu güneş ve güvercinler
olacak
belki kar yağacak çocuk çığlıklarıyla dolu
belki ıslak asfaltıyla yağmur.
Ve avluda çöp bidonları duracak her
zamanki gibi
Kamyona yerli gelenekle yüzüm açık
yükleneceksem
bir şey damlayabilir alınma bir
güvercin uğurdur
Bando gelse de gelme de çocuklar
gelecek yanıma.
meraklıdır ölümlere çocuklar.

Bakacak arkamdan mutfak penceremiz
Balkonumuz geçirecek beni çamaşırlarıyla.
Ben bu avluda bahtiyar yaşadım
bilemediğiniz kadar
Avludaşlarım uzun ömürler dilerim hepinize

Bu kısa film özellikleri ve atmosferini taşıyan şiirde kamera baştan sona kadar öznedir; kendi cenazesini izler. Cenazesinin evden çıkarılışını, avludan kaldırılışını, görsel duyarlılıklar katarak anlatır. (Özgentürk, 1986)

Nazım Hikmet'in sinemanın olanaklarından şiirde yararlanması sadece Memleketimden İnsan Manzaraları ile sınırlı değildir. Hemen hemen tüm şiirlerinde onun sinemasal tekniklere başvurduğunu ve büyük bir ustalıkla bu tekniklerden yararlandığını saptayabiliriz.

Ayrıca sadece Nazım Hikmet değil, hemen hemen bütün çağdaş şiir ustaları sinema dilinden yoğun olarak yararlanırlar.

Hemen bir örnek vermek gerekirse Chrysa Papandreou'ya (1992) göre Yannis Ritsos'un şiiri genel görüntüden, büyük planda titizlikle gösterilmiş bir ayrıntıya, bu ayrıntıdan da tekrar genel görüntüye geçen bir kameradır. Yine Chrysa'ya göre, Ritsos bizi şiirin bel kemiğinden sürekli uzaklaştırmak ister, nesnelere karmaşası içinde bir insanı kişilik olarak açıklamak isterken, çağrışımlarla düşlemlerle okuyanı sürekli bir takım ikincil, yan alanlara bakmaya zorlar ki bu yöntem kamera tekniğinden alınmış bir yöntemdir.

Ritsos nesneyi doğrudan doğruya ele almaktansa, inatla onun etrafını kuşatmaya, böylece okuyucunun kendine has duyarlılıklarını harekete geçirmeye çalışır.

Ritsos'un aksine yine kendi ozanlarımızdan bir isim Edip Cansever ise nesnelere diliyle kurar şiirlerinde görüntüyü... Cansever "...O cansızları insan insan seviyorum" diye yazar... Onun nesnelere, cansızlardan yola çıkarak, şiirine aldığı görüntüler ve imgeler daha önceki bölümlerimizde ayrıntılarıyla açıklanmıştı... Bu nedenle şiirde görüntüyü yoğun olarak veren bir şiirini bu bölümde vermemiz yeterli olabilir.

BİR OLAY: RUHİ BEY VE GÜLCÜNÜN ÖLÜMÜ

Bir kara parçası sanır insan
Düştü mü başı derde
Kendini açık denizlerde.

Şimdi bir kıyı bile değil
Bir ufuk çizgisi bile değil
Yalnızca ölü
Sabaha doğru yağın karın altında
Kıvrılmış kalmış
Besbelli tutunmak istemiş boşluğa
Kolları havada
Sıkılmış avuçlarıyla bir demet gülü
Yayılmış gövdesine bir gülümseme
Ve çevresine
Taş binalara, karanlık pencerelere
Kefeni kardan ve gülden.

Polis arabası kapıya geldiği zaman
Giyimevlerini, mezcileri, postaneyi geçerek geldiği zaman
Arka sokaklardaki bir kaç kiliseyi
Cenaze levazımatçıları ve
Bin dokuz yüz yirmi sekiz modasına göre giyinmiş bir kadının
anlık ölüsünü
Geçerek geldiği zaman
Bir kamyon et boşaltıyorken bir kasap dükkânının önünde, tam o
zaman
Yüzü sabunlu bir otel müşterisinin elinde tıraş makinesiyle
Pencereden sarktığı zaman.
Polis arabasını görmeden önce
Her yanı aynalarla çevrili bir meyhanedeydim
Sırçaları dökülmüş aynalarla

Parça parça görüyordum kendimi
Dışarda kar vardı, kirli kar
Isınmak için konyak içiyordum
-Isınmak için mi dedim, tuhaf -
Dışarda kar vardı
Saat dokuzu on geçiyordu, Balıkpazarı'nın her günkü sabahı
Yıllardır hep aynı sabah
İri bir kaya balığının iç bükey karnı
Ve binlerce, on binlerce kedinin hep birden
Kente hiç uymayan bir yaratık gibi kımıldandığı
O sabah.

Polis arabası kapıya geldiği zaman
Aynalıpasaj'ın düğmecileri, gömlekçileri
Yüzükçüleri, bilezikçileri, tuhafiyecileri
Dükkânlarını açtıkları zaman
Ve dükkânların üstündeki heykelciklerin
Bir yas törenine hazırlanır gibi
Anlatımlarını değiştirdikleri zaman
Balıkçıların balıkların karşısında en iyi durdukları zaman
Ayakta çay içtikleri zaman
Mermer masaların altından yorgun gövdeleriyle
Çıktıkları zaman serserilerin
Ve Pasaj temizlenmeye ve karlar kürenmeye başladığı zaman
Masmavi iki yengeç gibi bakmaya başladığı zaman gözleri garson
Vasil'in

Tam o zaman.

Polis arabası kapıya geldiği zaman
Üç kişi siyah bir otomobilden indiler
Üçü de sivildi, ellerinde çantaları vardı
Ben meyhanenin penceresindeydim
İçerde ve kar içindeydim
Bir demet gül içindeydim
Güle gömülüydüm
Kana.

Polis arabası gittiği zaman
Demir kapının yanında ölü
Gökyüzü dönemecinin altında
Ve yerde bırakmamak ister gibi sözünü
Elinde bir demet gülle
"Gül, gül!" diye acı bir bağırtıyı uzattığı güllerle
İpislak saçlarıyla buzdan yatağına uzanmış.

(O zaman ıhlamur ağaçları kardan görünmezdi. Gözlerim azalırdı, gizlenirdim.

Babam koyu kahverengi çizmeleriyle karları ezer ezer ezerti çakıltaşlarının ayaklarının altında oynastıklarını duyuncaya kadar. Annem çatı katının yanındaki sivri kuleden gözlerini ayırmazdı, yeter ki gök kanasındı beyaz beyaz ve kocaman bir alabalığın karnı. Uşaklar bir köşeye sinerlerdi, hiç konuşmazlardı, bir kristal sürahi rüzgârdan ürperir titrerdi. İniltiyeye benzeyen bir ses yayılırdı. Karanlığa yapışırdım, bir kapı karanlığına, bir duvar karanlığına, bir yokoluş karanlığına. Ölüm çok uzaklardaydı, o zaman çok uzaklardaydı ölüm.)

Sordu

Karla kaplı kirli bir cümle

Başında kimler vardı?

Bir, emekli postacı Hüseyin

-Çok adres bildiği için adı pezevenge çıkan-

İki, cenaze kaldıncısı Adem

-Çıplak kafalı, ön dişleri çürümüş-

Üç, akordeoncu kadın

-Hemen hemen hiç konuşmayan, saçları oksijenle sarartılmış, Bizanslı bir kehribar taciri gibi şişman, yaşlı ve kızoğlankız-

Ve sonra ötekiler

Üç Horan Kilisesinin kapıcısı

Çingene çalgıcılar, bademciler

Lotaryacılar

Bir iki garson

En geride

Çengelli iğne satan bir kız çocuğu,

Ve onu kaldırdılar, ben gördüm

Düz bir kağıt kadar anlamsızdı, ben gördüm

ikinci konyağımı içtim bitirdim

Demir Kapıdan çıkardılar ve gördüm

Morg arabasına koydular

Kapısını ittiler, kapı kapandı

Taraklar, istirdiyeler açıldı kapandı

Çiçekler titreştiler

Bir balıkçı balık doğradı ve tarttı

Pencereden çekildim.

Günlerdir ilk olarak güldüm, gülümsedim

Yıllardır ilk olarak

Sanki ilk gözyaşının tarihini buldum, üstünü çizdim.

Ve sordu gene

Ölümlerle kaplı o kirli cümle:

Siz, Ruhi Bey nasılsınız

Ben Ruhi Bey nasılım

Anladım anladım

Ve şimdi iyi biliyorum artık nereye (1992).

Cansever'in bu şiiri, aslında uzun soluklu bir şiir olan ve "Ben Ruhi Bey Nasılım?" adını taşıyan şiirden alınmış kısa bir bölümdür. Şiirin tümüne bakıldığı zaman, Ruhi Bey'in yaşamını ve psikolojisini ve Ruhi Bey'de tüm bir toplumun trajedisini yazan Cansever'in, sinemasal zamanı kullandığı görülür. Bu şiir sık sık zamanda geriye dönüşlerle dokunmuş bir şiirdir. Ele aldığımız bölümde de üç ayrı zaman iç içedir. Gül satıcısının öldüğü zaman, sonrasında olanlar ve Ruhi Bey'in kendi geçmişini hatırladığı zaman birbiriyle iç içe girmiştir.

"Ben Ruhi Bey Nasılım" adlı bu uzun şiir, şiir olduğu kadar özgün bir senaryo niteliğindedir... Canseverin bu şiirde yarattığı karakterler, çizdiği mizansenler neredeyse kusursuzdur.

Yine örnek olarak aldığımız bölüme bakarak da aynı sonuca varabiliriz;

Ruhi Bey'in şimdiki zamanla, kendi geçmişi arasındaki parçalanmış kişiliği için bulunan mekan her yanı aynalarla çevrili salaş bir meyhanedir. Ruhi Bey kendi kişiliğinin parçalanması doğrultusunda bu aynalarda parça parça görür suretini. Şair kendini " dışarıya katmaz" Kendi içinde ve kendi dışında olup bitenleri, dışarıdan seyreder. Yine eşikte, yine sınırdadır. Dışarısı Balıkpazarı'dır...Çevreyi hareketli bir kamera gibi izler Cansever'in dizeleri: Yüzü sabunlu bir otel müşterisi pencereden dışarıya sarkar, dükkanlar açılmaya, pasaj temizlenmeye başlanmıştır. Dışarısı bir kentin canlanması, uyanışıdır... Ama aynı zamanda dışarısı, kentin canlanması kadar, bir insanın ölümünü barındırır; Gül satıcısının ölümü... Taş binalar, karanlık pencereler, siyah polis arabasından inenler, soğuk ve karanlık bir atmosfer çizer... Gül satıcısının sokaktaki cesedi, bu atmosferi, karanlığı dağıtan bir öge olarak yerleşir dizelere...

Elinde bir demet gül ve gövdesine yayılmış bir gülümseme vardır gül satıcısının....Bu kasvetli, adeta siyah-beyaz,külrengi şiirdeki tek renk kırmızıdır, gülün, kanın rengidir. Cesedin kefeni kardan ve güldendir.

Cansever kendisini dışarıdaki yaşama da, dışarıdaki ölüme de katmaz ama acısını duyar, gül satıcısının ölümünün... Meyhanenin penceresinde-

dir... İçerdedir. Ama; "içerde ve kar içindeydim" der... Gül satıcısının ölümündeki çaresizliği üşümeyi duyar. Çünkü yağan kar, Ruhi Bey'in geçmişine de yağar... Biraz da bu yüzden kar içindedir o da, soğuktur... Kar, mutsuz geçmişini çağırıştırır ve Ruhi Bey'in anılarına geçiş için kullanılır.

Cansever İkinci Yeni şiirini temsil eden en önemli şairler arasında yer alır. İkinci Yeni dendiğinde akla gelen ilk üç isim, Edip Cansever, Turgut Uyar ve Cemal Süreya'dır. Cansever şiirinde de sinemadan kotarılmış teknikler kolaylıkla saptanabilir. Özellikle Cemal Süreya'nın "Göçebe" adı altında topladığı şiirleri, yoğun olarak sinemanın etkisi altındadır. Bir yerde İkinci Yeni'nin savunuculuğunu ve sözcülüğünü yapan ve yine bu akımın önemli şairleri arasında yer alan İlhan Berk, (1992) İkinci Yeni'nin anlamdan çok görüntüye bağlı olduğunu yazar... Ona göre görüntü şiirin en önemli ögesidir çünkü sözcüklerle iki şey kolayca yapılabilir; anlam ve görüntü. Ancak görüntü ve anlam aynı şey değildir. İkinci Yeni şiiri bir görüntü verdiği halde, çoğu zaman mantıklı bulacağımız bir anlamı beraberinde vermez. Bu şiirdeki görüntü "anlatmayan" bir görüntüdür ki şiiri soyut bir sanat olarak düşünmek bu bağlamda görüntüye sıkı sıkıya bağlıdır.

İlhan Berk açıkça belirtmemiş olsa da onun görüntü dediği, görsellik değil, imge'dir; Yani zihnimizde oluşan, dışarıdaki gerçeklikte bir anlamı ya da karşılığı olması gerekmeyen görüntüdür.

İlhan Berk'in şiir için düşündüğü bu "görüntü", Attila İlhan'a gelindiğinde, tam karşıtına dönüşür.

Attila İlhan'da sinemadan çok yoğun olarak etkilenen ve neredeyse "görüntü" ile şiirini kuran bir şairdir.

Attila İlhan'ın, şiirine sinemayı bu kadar çok sokmasının nedeni, sinemayla yakından ilgilenmesidir. Sözcüleri Lütü Akad'ın yönetmenliğini yaptığı Yalnızlar Rıhtımı filminin senaryosunu, her ne kadar Sisler Rıhtımı adlı filminden esinlense de Attila İlhan yazmıştır.

Ancak Attila İlhan şiirinde görüntü değil "görsellik" vardır. Bu özellik, Bela Çiçeği adlı kitabındaki şiirlerinde rahatlıkla gözlemlenebilir. Muzaffer Erdost, Attila İlhan'ın şiirlerinde, iki ayrı zaman arasında bir insanın değişik duygu ve düşüncelerinin bütününü vermeye çalıştığını bu çabanın da

kendisini sinema diline yönelttiğini belirtir. “Bu yüzden şiirleri kalabalık, hareketlidir. Sinemanın büyük etkisi vardır bu şiirlerde. Parça, parça ve romantik resimler: Liman, rıhtım, yağmur, telefon tutkusu sinema görüntüsü içinde sunulmuştur. “(Erdost, 1962). Erdost’a göre, daha çok harekete dayanan ve sinema gerçeği ile yüklenmiş aşırı bir romantizm Attila İlhan’ın şiirine giren tehlikedir.

Yine Erdost’a göre Attila İlhan’ın kimi zaman sinemaya, kimi zaman eski şiire ve bu şiirin diline yönelmesinin nedeni, şiiri duyguları için bir araç olarak görmesidir. Bu duyguyu, hangi kalıpta, hangi şiir söyleyişiyle verebileceğine inanırsa o kalıbı, o söyleyişi dener Atilla İlhan... Bu ise şiiri zor ve güç bir sanat işi değil, duygularını biçimlendireceği bir kalıp olarak kabul ettiğini ve duyguları ile şiirlerinin aynı potada erimediğini gösterir.

İşte tartışmalar da tam bu noktada başlayabilir. Sonuç olarak baktığımızda sinema, aradığı dili şiirden çıkartmayı ve ondan en iyi şekilde yararlanmayı bilmiştir. Şiirde aynı şekilde sinemadan yararlanmalıdır. Ama bunu, kendisini kitleleştıirmek, popüler olmak uğruna yaparsa, daha da önemlisi bilinçsizce yaparsa kaybedenin şiir olacağı açıktır. Hele günümüzde görselliğin çok yoğun olarak yaşandığı, görsel bombardıman altında olduğumuz düşünülürse, şiirde sinemadan sadece görsellik için yararlanılmasının ne kadar naiv olacağı da açıktır. Ama bir o kadar açık olan, Nazım Hikmet’in, Ritsos’un, Cansever’in, Süreya’nın ve daha pek çok şairin şiirlerinde bulduğumuz, bilinçlilikle, sinemanın olanaklarının şiire taşıdığıdır. Bu noktada görsel olanla, görüntüyü yani imgeyi birbirine karıştırmamanın gerekliliğini bir kez daha vurgulamakta yarar var.

Son söz olarak söylenebilecek olan, bilinçli davranıldığı ve her sanatın kendine has özellikleri dikkate alındığında, ne şiirin sinemayı ne de sinemanın şiiri tüketeyeceğidir. Tam tersine bu iki sanat birbiriyle içiçe, yeni gelişimlere, ufuklara açıktır. Bunun kanıtı Bunuel’in, Fellini’nin, Visconti’nin, Tarkovski’nin vb. yönetmenlerin filmlerinde olduğu kadar, Lorca’nın, Mayakovski’nin, Nazım Hikmet’in, Eluard’ın vb. dizelerindedir.

KAYNAKÇA

ALKAN, Erdoğan. "Gerçeküstücülük, Bireyin Ayaklanması", **Varlık Dergisi**, Aralık 1994, Sayı: 1047, s.2-6.

ALTINSAY, İbrahim. "Offret" ...**Ve Sinema**. Kasım 1987, Sayı: 5, s, 35-37.

ANDAY, Melih Cevdet. **Güneşte**. İstanbul: Adam Yay. 1989.

ARTAUD, Antonin. **Tiyatro ve İkizi**. Çev: Bahadır Gülmez. İstanbul: Yapı Kredi Yay. 1993.

AYHAN, Ece. **Yalnız Kardeşçe**. İstanbul: Evrim Sanat Yay. 1984.

_____. "Sinema, Gerçeküstücülük ve Psikanaliz" **Yeni Sinema**. Kasım, 1967, Sayı: 12, s, 21-25.

_____. **Şiirin Bir Altın Çağı**. İstanbul: Yapı Kredi Yay. 1993.

BARTHES, Roland. **Yazı Nedir?** Çev: Mehmet Yalçın. İstanbul: Hil Yay., 1987.

_____. **Camera Lucida**. Çev: Reha Akçakaya. İstanbul: Altıkırkbeş Yay., 1992.

BATUR, Enis. **Yazının Ucu**. İstanbul: Yapı-Kredi Yay., 1993.

_____. **Şiir ve ideoloji**. İkinci Basım. İstanbul: Mitos Yay., 1993.

BAUDELAIRE. P. Charles. Charles Baudelaire'nin Mektupları. Çev: Bedia Kösemihal. Düşün Yay., 1983.

_____. **Paris Sıkıntısı**. Çev: Tahsin Yücel. İkinci Basım, İstanbul: Adam Yay. 1984.

_____. **Kırk Kötülük Çiçeği**. Çev: Ahmet Necdet. İstanbul: Broy Yay., 1991.

_____. **“Evrensel Benzeşimin Gizleri”** . Türk Dili. Yazın Akımları Özel Sayısı, Cilt XLII, Sayı:349, Ocak 1981, s. 187-188.

BAZIN, Andre. **Sinema Nedir?** Çev: İbrahim Şener, İstanbul, 1993.

BENJAMIN Walter. **Pasajlar**. Çev: Ahmet Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yay., 1993.

BERGER, John. **Görme Biçimleri**. Çev: Yurdanur Salman, İstanbul, Metis Yay, 1986.

_____. **O Ana Adanmış**. Çev: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy, İstanbul, Metis Yay, 1988.

_____. **Ve yüzlerimiz, kalbim fotoğraflar kadar kısa ömürlü**. Çev: Zafer Aracagök, İstanbul, Adam Yay, 1987.

_____. **Şiirin Saati**. Çev: Gönül Çapan, İstanbul, Adam Yay, 1988.

BERGSON, H. **Yaratıcı Tekamül**. Çev. Şekip Tunç. İstanbul: Milli Eğitim Yay., 1947.

BLANCHOT, Maurice. **Yazınsal Uzam**. Çev: Sündüz Öztürk Kasar. İstanbul: Yapı-Kredi Yay., 1993.

BOWRA, M. C. **Yaratıcı Deney**. Çev: Erdal Alova, Dilek Aksu, Kemal Atakay, Nesrin Kasap. İstanbul: Adam Yay. 1993.

BRETON, André. "Gerçeküstüçülük" **Türk Dili**. Yazın Akımları Özel Sayısı, Cilt: XLII, Sayı: 349, Ocak 1981, sf: 283-284.

_____. "Gerçeküstüçülük Bildirileri" **Türk Dili**. Yazın Akımları Özel Sayısı, Cilt: XLII, Sayı: 349, Ocak 1981, sf: 286-294.

BUMİN, Kürşat. **Demokrasi Arayışında Kent**: Ayrıntı Yay., 1990.

BÜKER, Seçil. **Sinemada Anlam Yaratma**. Ankara: İmge Kitabevi, 1991.

CANSEVER, Edip. **Gül Dönüyor Avucumda**. Üçüncü Baskı. İstanbul: Adam Yay., 1987.

_____. **Şairin Seyir Defteri**. Üçüncü Basım. İstanbul: Adam Yay., 1992.

CHILDE, Gordon. **Kendini Yaratan İnsan**. Çev: Filiz Ofluoğlu. İstanbul: Varlık Yay., 1988.

COLORIDGE, Taylor. **Denemeler**. İstanbul: Yapı-Kredi Yay., 1993.

ÇOLAK, Veysel. "Sinema Dili ve Şiir" **Broy**. Nisan 1986, Sayı: 6, s.12-16.

DURGNAT, Raymond. "Film Gözü" **Yeni Sinema**. Haziran 1967, Sayı:7, s. 21-28.

EISENSTEIN, M.Sergey. **Film Biçimi**. Çev: Nijat Özön. İstanbul: Payel Yay.1985.

_____. **Film Duyumu**. Çev: Nijat Özön. İstanbul: Payel Yay. 1984.

ELUARD, Paul. **Ozan ve Gölgesi**. Çev: Özdemir Ince. İstanbul: Adam Yayınları, 1984.

ERTÜRK, İsmail. "Sinemada Bir Mistik, André Tarkovski", **Ve Sinema**, Kasım 1987, S:5, s.11-18.

ESSLIN, Martin. **TV Beyaz Camın Arkası**, Çev: Murat Çiftkaya, İstanbul: Pınar Yay, 1991.

FELLINI, Frederico. **Becerikli Bozguncu Riminili F.Fellini**, Hazırlayan: Taner Ay, İstanbul: İmge Yay, 1984.

FISCHER, Ernst. **Sanatın Gerekliliği**, Çev: Cevat Çapan, İstanbul: E Yay, 1979.

FOUCAULT, Michel. **Kelimeler ve Şeyler**, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul: İmge Yay, 1994.

GASSET, Y. Ortega. **Tarihsel Bunalım ve İnsan**, İstanbul: Metis Yay, 1992.

GOMBRICH, H.E. **Sanat ve Yanılsama**, Çev: Ahmet Cemal, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992.

GÜRSEL, Nazım. **Nazım Hikmet ve Geleneksel Türk Yazını**, İstanbul, Adam Yay, 1992.

HAUSER, Arnold. **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Çev: Yıldız Gölönü, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1984.

HUGO, Victor. "Cromwell'e Önsöz", **Broy**, Çev: Erdoğan Alkan, Şubat, 1987, Sayı: 16, s. 41-44.

İLHAN, Attila. **Korkunun Krallığı**, Ankara: Bilgi Yay, 1987.

İNAL, Tanju. "Simgencilik" , **Türk Dili Yazın Akımları Özel Sayısı**, Cilt:XLII, Sayı: 349, s. 168-187.

İNAL, Tuğrul. "Gerçeküstücülük", **Türk Dili Yazın Akımları Özel Sayısı**, Cilt: XLII, Sayı: 349, s. 262-280.

İNCE, Özdemir, **Yazınsal Söylem Üzerine**, İstanbul: Can Yay, 1993.

JACOB, Max. **Seçme Şiirler**, Çev: Ülkü Tamer, İkinci Basım, İstanbul: Yön Yay, 1992.

JOUBERT, J.L. **Şiir Nedir?** Çev: Ece Korkut, Ankara, Açı Yay, 1993.

KAHRAMAN, Bülent Hasan. "Gerçeküstücülük Anlayışına Modernizm-Post Modernizm İlişkisi Açısından Bir Bakış", **Varlık**, Ocak 1995, Sayı: 1048, s.2-6.

KANDINSKI, Vasili. **Sanatta Zihinsellik Üstüne**, Çev: Tefik Turan, İstanbul: Yapı Kredi Yay, 1993.

LEVI-STRAUSS, Claude. **Hüzünlü Dönenceler**, Çev: Ömer Bozkurt, İstanbul: Yapı Kredi Yay, 1993.

LOVELL, Alan. "Anarşist Sinema", Çev: Gönül Çapan, **Yeni Sinema**, Aralık 1967, Sayı:12, s. 26-32.

_____. "Anarşist Sinema II", Çev: Gönül Çapan, **Yeni Sinema**, Aralık 1967, Sayı: 13, s.25-29.

_____. "Anarşist Sinema III", Çev: Gönül Çapan, **Yeni Sinema**, Ocak 1968, Sayı:14, s.26-33.

LUKACS, Georg. **Estetik, Cilt:I**, Çev: Ahmet Cemal, İkinci Basım, İstanbul: Payel Yay, 1985.

_____. **Estetik, Cilt:II**, Çev: Ahmet Cemal, İkinci Basım, İstanbul: Payel Yay, 1992.

_____. **Estetik, Cilt:III**, Çev: Ahmet Cemal, İstanbul: Payel Yay, 1988.

NERUDA, Pablo; V.Mayokovski; Paul Eluard; L.Aragon ve Bertolt Brecht.

Saf Şiir Yoktur, İstanbul: Broy Yay, 1984.

OKTAY, Ahmet. **Şair ve Kurtarıcı**, İstanbul: Korsan Yay, 1992.

ONARAN, Şerif Alım. **Sinemaya Giriş**, İstanbul: Filiz Kitabevi, 1986.

OSKAY, Ünsal. **XIX. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri**, Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yay, No: 495, 1982.

_____. "Düşlerimiz de Özgürlüğünü Yitirebilir", **Varlık**, Eylül 1992, Sayı: 1020, s.2-4.

ÖZEL, İsmet. **Şiir Okuma Kılavuzu**, Üçüncü Basım, İstanbul: Çıdam Yay, 1991.

ÖZER, Kemal. "Adı Gurbet", **Hürriyet Gösteri**, Mart 1991, Sayı: 124, s.44-45.

ÖZMEN, Kemal. "Ünanimizim", **Türk Dili**, Ocak, 1981, Cilt:XLII, Sayı: 349, s.219-235.

ÖZGENTÜRK, Ali Habip. "Nazım'ın Kamerası", **Broy**, Nisan 1986, Sayı: 6, s.10-11.

PAZ, Octavio. **Yay ve Lir-1. Şiir Nedir?** Çev: Ömer Saruhanlıoğlu, İstanbul: Armoni Yay, 1991.

_____. **Modern İnsan ve Edebiyat**, Çev: Turhan Ilgaz, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.

RIMBAUD, Arthur. **Rimbaud'un Mektupları**, Çev: Tahsin Saraç, İstanbul: Düşün Yay, 1985.

RITSOS, Yannis. **Seçme Şiirler**, Çev: Cevat Çapan, İstanbul: Yön Yay, 1993.

RIFAT, Oktay. **Şiir Konuşması**, İstanbul: Adam Yay, 1992.

SARTRE, Jean Paul. **Baudelaire**. Çev: Bertan Onaran, İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yay, 1994.

_____. **Edebiyat Nedir?** Çev: Bertan Onaran, İkinci Basım, İstanbul: Payel Yay, 1982.

SONTAG, Susan. **Fotoğraf Üzerine**, Çev: Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkkırkbeş Yay, 1993.

TAFTALI, Oktay. **Antipostmodern Bakış, Şiirin Mikroestetik Eleştirisi**, İstanbul: Era Yay, 1994.

TARKOVSKI, Andrei. **Mühürlenmiş Zaman**, Çev: Füsun Ant, İstanbul: Afa Yay, 1986.

TOPÇU, Nurettin. **Bergson**, İstanbul: Hareket Yay, 1968.

TOURAINÉ, Alain. **Modernliğin Eleştirisi**, Çev: Hülya Tufan, İstanbul: Yapı Kredi Yay, 1994.

TUNALI, İsmail. **Estetik Beğeni**, İstanbul: Say Yay, 1983.

VALÉRY, Paul. **Eupalinos ve Öteki Söyleşimler**, Çev: Tahsin Yücel, İstanbul: Yapı Kredi Yay, 1993.

VERLAINE, Paul. **Seçme Şiirler**, Çev: Erdoğan Alkan, İstanbul: Yön Yay, 1994.

WOLLEN, Peter. **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, Çev: Zafer Aracagök, İstanbul: Metis Yay, 1989.

ZENGER, Yılmaz. "Görüntü Dili", **Yeni Sinema**, Ağustos 1967, Sayı:7, s.22-26.