

Sinemada Minimalizm: Yankesici Üzerine Bir Değerlendirme

Doç. Dr. Âlâ SIVAS

istanbul ticaret üniversitesi
iletişim fakültesi
asivas@ticaret.edu.tr

Abstract

Minimalism in Cinema: A Study on *Pickpocket*

By addressing the development of a new point of view against the consumption culture, the minimalism which defends – an extreme simplicity – has first become popular in USA during the 60's. The term "minimal" which carried the meaning of "reduced to minimum", was first used in painting and sculpture. Meanwhile, in connection with painting, the term was also used to describe the movies in which the cinematographic tools such as editing and camera movements were reduced to minimum. However, because of Robert Bresson's extremely minimalist approach peculiar to him, his films may not be considered neither as mainstream cinema nor the French New-Wave. In this article the director's movie "Pickpocket" dated 1959 is analyzed in light of "metonymic minimalism", classified by Kovács as one of the late modern cinema styles. In this scope, the dynamics determined by the theorist are discussed through sample scenes from the movie.

keywords: minimalism, cinema, Robert Bresson, Pickpocket

Résumé

Le minimalisme au cinéma: une étude de *Pickpocket*

Ayant un but de développer un nouveau point de vue contre la culture de consommation, le minimalisme, défenseur d'une simplicité extrême, est devenu populaire aux Etats-Unis dans les années soixante. Le terme "minimal" qui signifie "réduit au minimum" a été premièrement utilisé pour peinture et sculpture. Parallèlement le mot a aussi commencé à déterminer les films dans lesquels les instruments cinématographiques comme le montage ou bien les mouvements de caméra sont réduits au minimum. Puisque les films de Robert Bresson sont particulièrement et radicalement minimalistes, ils ne peuvent être considérés ni dans le cinéma populaire ni dans la Nouvelle Vague. Dans cette article on étudie le film "*Pickpocket*" (1959) de Bresson à la lumière de "minimalisme métonimique" qui est classifié par Kovács comme un style cinématographique de la fin de cinéma moderne. Les dynamiques de l'approche de Kovács sont discutées par l'intermédiaire des scènes exemplaires du film.

mots-clés : minimalisme, cinéma, Robert Bresson, *Pickpocket*

Özet

Tüketim kültürüne karşı yeni bir bakış açısı geliştirmeyi amaçlayan ve aşırı yalınlığı savunan minimalizm 60'lı yıllarda Amerika'da yaygınlaşır. "İçeriği en aza indirgenmiş" anlamında kullanılan "minimal" terimi ilk olarak resim ve heykel sanatında karşılığını bulur. Resimden hareketle minimalizmin yansıması eşzamanlı olarak sinemada kurgu veya kamera hareketleri gibi sinemasal araçların aza indirildiği filmler için gündeme gelir. Robert Bresson'un filmleri bu bağlamda kendine özgü bir radikal minimalist stile sahiptir, bu nedenle ne ana akım sinemada ne de Yeni Dalga akımı içerisinde konumlandırılırlar. Bu çalışmada yönetmenin 1959 tarihli *Yankesici* filminin bir değerlendirmesi yapılmıştır. Değerlendirme yapılırken Kovács'ın geç modern sinemada sınıflandırdığı stillerden "metonimik minimalizm" temel alınmıştır. Bu bağlamda kuramcının belirttiği dinamikler –ekran dışı alanın yaygın kullanımı, eksiltili anlatı stili ve üst düzeyde sakin oyunculuk tekniği– filmde örnek sahnelerle tartışılmıştır.

anahtar kelimeler: minimalizm, sinema, Robert Bresson, *Yankesici*

“Sanatın en çarpıcı hali katıksız halidir.”
(Bresson 2000: 74)

Giriş

Jean-Luc Godard Paris sokaklarında *A Bout De Souffle (Serseri Aşıklar)*'ı çekerken, aynı yıl Robert Bresson *Pickpocket (Yankesici)* filmini tamamlar. *Serseri Aşıklar*, Yeni Dalga düşüncesinin bir ürünü olarak sinema tarihindeki yerini alırken, *Yankesici* ne Yeni Dalga içerisinde ne de dönemin ana akım Fransız Sineması'nda konumlandırılır. *Yankesici*'nin yeri Bresson'un özgün ve radikal stiline bileşenlerinde saklı kalır.

Tüketim kültürüne dayalı olmayan yeni bir bakış açısını savunan minimalizm, “içeriği en aza indirgenmiş sanat” anlamında 60'lı yıllarda yaygınlaşır. Öncelikle resimde ve heykelde ifade edilen minimalizm, eşzamanlı olarak sinema sanatında da kullanılır. Bu çalışma, *Yankesici* filmini Bresson'un minimalist stiline bileşenleri açısından değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Çalışmada önce kısaca sanatta ve sinemada minimalizm kavramına yer verilecek, daha sonra András Bálint Kovács'ın geç modern sinemada belirlediği stillerden “metonimik minimalizm” ifadesiyle tanımlandığı Bresson stiline dinamikleri bağlamında filmin değerlendirilmesi yapılacaktır.

Sanatta ve Sinemada Minimalizm

60'lı yılların ortalarında Amerika'da yaygınlaşan bir sanat anlayışı olan “Minimal Sanat”, terim olarak¹ ilk kez 1961'de “İçeriği en aza indirgenmiş sanat” anlamında düşünür Richard Wollheim tarafından *Art Magazine*'de kaleme alınmış; giderek üç boyutlu yapıtlar ve heykeller için de kullanılmıştır. Minimal Sanat, 1950'lerin Soyut-Dışavurumculuk akımının doğal bir gelişmesi olduğu kadar, mantıklı ve kavramsal düzenleme yöntemiyle, nesnellığı ve rastlantısallıktan uzaklığıyla tavrı olarak Soyut-Dışavurumculuk'a karşı bir anlayış olarak gelişmiştir. En önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilen Frank Stella'ya göre, 60'ların başında yapılan ilk minimalist yapıtlar; resimde her türlü göz yanıltıcı görüntüyü ve öznelliği yadsıyan, heykelde ise fabrikada üretilmiş malzemeleri seçerek endüstriyel seri üretime öncelik tanıyan örneklerdir. “Sanat sanat içindir” ilkesini yücelterek, büyük sergilerle tanınan Minimal Sanat'ın birçok uygulayıcısı Avrupa resminin kökenindeki kuramcı düzenleme ilkesine karşı çıkmış, yapıtlarını anlamını sunan bir bütün olarak biçimlendirmiştir. Bu doğrultuda, minimalist resim ve heykelde parçaların arasındaki ilişki kurgusu değil, bir anda göze çarpan düzen ve bütünlük önem kazanmıştır. 1974'e kadar yoğun olarak etkinliği süren Minimal Sanat'ın Stella dışında; Donald Judd, Carl André, Dan Flavin, Robert Smithson, Mel Bochner, Robert Morris, Joel Shapiro, Walter De Maria, Robert Mongold,

¹ “Cool Art”, “ABC Art”, “Serial Art”, “Primary Structures”, “Art in Process”, “Systemic Painting” terimleri Minimal Sanat kapsamında sık sık kullanılsa da, hiçbirisi “minimal” sözcüğü kadar açıklayıcı olmadığından onun yerine geçememiştir (Germaner 1997: 41).

Brice Marden, Robert Ryman, Richard Serra ve Sol LeWitt diğer temsilcileridir ("Minimal Sanat" 1997: 1260; Germaner 1997: 41).

Sinemada minimalizm terimi ise, resimde minimalizm ile ilişkili olarak, kurgu, kamera hareketleri gibi sinematik olanın aza indirildiği filmler için kullanılmıştır (Blandford, Grant ve Hillier 2004: 149). Kovács'ın (2010: 149) ifadesiyle minimalizm, aynı türden duygusal etkileri çoğaltarak motiflerin gücünü artırmak yerine motiflerin sistematik çeşitlemesi kuralını kullanarak anlamsal zenginliği elde eder, gelişigüzel çeşitliliği elemanın yanı sıra fazlalığı azaltmayı da içerir. Kovács, geç modern dönemde etkili olan minimalist stil içinde üç temel eğilim olduğunu öne sürer: Ona göre, Bresson filmlerinin somut örneği olduğu birinci eğilim *metonimik minimalizmdir*. Antonioni'nin 1957-1966 yılları arasında çektiği filmleri *analitik minimalizm* olarak adlandırır. Üçüncü eğilim ise Bergman'ın 1961-1972 arasında yaptığı filmlerin temsil ettiği *dokunaklı minimalizmdir* (Kovács 2010: 149).

1950'lerde Dreyer, Ozu, Bresson ve Antonioni'nin filmlerinde tanımlanan minimalizm, 60'lı yıllarda modern sinemanın en güçlü ve etkili eğilimi haline gelmiştir. Modernizmin gerilemesinden sonra bile, 1990'larda Jim Jarmush, Béla Tarr, Aki Kaurismäki, Abbas Kiarostami, Takeshi Kitano gibi auteur'lerin filmlerinde modernist minimalizme uygun izler görülmeye devam etmiştir (Kovács 2010: 149).

Bresson Stili ve Yankesici

Fransız sineması bağlamında Robert Bresson ne ana akıma ne de Yeni Dalga'ya bağlı olan benzersiz bir konumdadır (Graham 2003: 657). Uluslararası bağlamda ise, takip ettiği "arı" film estetiği ile sadece ana akımdan değil, sanat sineması kapsamındaki çağdaşlarından da ayrıksı bir yerdedir (Pipolo 2010: 2). Bresson'un yer aldığı konumun benzersizliği onun modern sinemada minimalist biçimi radikal şekilde geliştirmesinden ileri gelir. Yönetmen, imajlar ve seslerle yapmaya çalıştığı sanatı açıklarken, öncelikle fazla sayıda araçla karşı karşıya kaldığını ve onları aza indirmeye çalıştığını dile getirir. Çünkü ona göre sinemayı ve hatta genel anlamda sanatı öldüren bir etken araçların çokluğudur, lükstür ve lüksün sanata herhangi bir getirisi bulunmamaktadır. Bu bağlamda Bresson, sinema yerine sinematograf kavramını kullanmayı yeğleyerek, ölmekte olan sanatın sinematografıya yeniden yaşayacağını ileri sürmektedir (Godard ve Delahaye 1991: 10). İmkânların bolluğunun, büyüklüğünün ve sahteliğinin yerini sadeliğe ve doğruluğa bırakmasını; her şeyin, yeni baştan yönetmene göre yeterli ölçüye getirilmesini savunan Bresson'un (2000: 82) özgün stilinin bileşenleri onun 1959'da çektiği *Yankesici* filminde netleşir. Kovács, Bresson stili minimalizmin üç özelliğinden söz eder: Ekran dışı alanın yaygın kullanımı², üst düzeyde eksiltili anlatı stili ve üst düzeyde sakin oyunculuk stili. *Yankesici*

2 Ekran dışı alanı yaygın kullanması sebebiyle Kovács (2010: 150), Bresson'un minimalizmini "metonimik" ifadesiyle tanımlar.

filmini Kovács'ın tanımladığı metonimik minimalist stilin dinamikleri açısından ele almadan önce, bu noktada, Siegfried Kracauer'in ideal öyküleme biçimi olarak gördüğü "basit anlatı" (slight narrative) formunu hatırlamak yararlı olabilir.

Bilindiği üzere Kracauer, sinemanın fotoğraftan geldiğini ve tıpkı fotoğraf gibi ham gerçekliği aktardığını savunmaktadır. Ona göre, sinemanın fotografik temeli teknik temelinden önce gelmektedir. Fotoğraflanmış ya da fotoğraflanabilir olan dünya yönetmenin ham maddesini oluşturmaktadır. Başka bir deyişle, fotoğrafçılığın hizmet ettiği "sonsuz", "kendiliğinden", "rastlantısal olayların" görülebilir dünyası sinemanın konusu olmak zorundadır (Andrew 2010: 194-195). Kuramcıya göre, sinema ham maddesinin ötesine geçmemelidir. O, dünyanın anlatımı olmalıdır (Büker 1996: 23). Kracauer, idealize ettiği sinemasal yapıyı "bulunmuş öykü" (founded story) olarak adlandırdığı bir yapıda keşfeder ve tanımını şu şekilde yapar:

"Bulunmuş öykü" terimi mevcut fiziksel gerçekliğin içinde bulunan bütün öyküleri kapsamaktadır. Bir nehrin veya gölün yüzeyine yeterince uzun baktığımızda esinti veya anaforun yarattığı birtakım şekiller görürsünüz. Bulunmuş öyküler, işte bu şekiller ile aynı doğaya sahiptir. Kurmacadan ziyade keşfedilmişlerdir ve bu yönüyle belgesel filmlerden ayrı tutulamazlar. Bu bağlamda bulunmuş öyküler, hikâyenin "öyküsel-olmayan filmin rahminde yeniden ortaya çıkması" talebini karşılamaya en yakın noktada bulunmaktadır (Kracauer 1997: 245-246).

Bulunmuş öyküler birbirlerinden yoğunluk veya farklılık dereceleri ile ayrılırlar. Bir tarafta ilkel hikâye modellerinden, diğer tarafta genellikle dramatik aksiyon ile sarmalanmış ana hatları oldukça düzgün hikayelere uzanan geniş bir devamlılık içinde düzenlenebilirler. Arada bir yerde ise "basit anlatı" modeli yer almaktadır (Kracauer 1997: 246). Fotoğrafla iç içe olan basit anlatı sineması, öykünün hayatın içinden gelmesine büyük önem verir. Bu filmlerin konusu çoğu kez gündelik yaşantıdır. Mümkün olan en az müdahaleyi yaparak (sanatın yalanını minimize ederek) "hayatı olduğu gibi verme" çabasındaki sinemacı için çok katı kurallarla belirlenmiş bir kurmaca altyapıya gerek yoktur. Çok sade, yaşamın gündelik akışı içinde belli belirsiz seçebileceğimiz olaylar çevresinde gelişen bir öyküleme kalıbı olan basit anlatının amacı, yaşamda var olan şiirselliği yakalayabilmek ve aktarmaktır. Basit anlatı filmlerinde giriş-gelişme-sonuç bölümlerini bulmak mümkün değildir. Başı sonu olmayan, devam eden hayat gibi bu filmler de hep sürer (Daldal 2003-04: 263). Kracauer'in idealize ettiği bu öyküleme biçiminin kalıpları arasında minimal ses kullanımı ve minimal oyunculuk göze çarpar: Kracauer'e göre gerçekçi sinemanın temel özelliği "görsel bir dil" kullanmasıdır. Sözel ifade, tiyatro sanatının temel kalıbıdır ve fazla kullanımı sinema diline zarar verir. Dolayısıyla filmde diyaloglar, genel arka plan sesleri ve müzik olabildiğince azaltılmalıdır. Bununla birlikte oyunculukta minimal ifade tarzını savunur. İyi bir sinema oyuncusu, hiç rol yapmıyormuş gibi, doğal, kameraya yakalanmış kadar kendiliğinden olabilmelidir (Daldal 2003-04: 260-262). Kracauer'in idealize ettiği sinemasal yapı hatırlandığında, Kovács'ın tanımladığı şekilde metonimik minimalizm basit anlatı sineması çerçevesinde düşünülebilir.

Bresson'un özgün minimalist stiline birinci dinamiği olan ekran dışı alanın yaygın kullanımı; anlatı enformasyonunun ekranda görülebilir olanın ötesinden, özellikle de ses efektleri aracılığıyla sağlanmasıdır. Diğer bir deyişle, olay örgüsünün büyük bölümü görülmeyen, ekran alanına bitişik bir alanda geçer. Yönetmenin bu özelliği kullanmasının iki temel nedeni vardır: Birincisi dramatik gerilimi, izleyicinin merakını artırmak; ikincisi ise fazla enformasyonu azaltmaktır. Anlatı enformasyonunun bir bölümü ya zaman ve görüntüyle (ne olduğunu görürüz) ya da zaman ve sesle (ne olduğunu duyarız) iki kanaldan aktarılır. Zaman ve sesle aktarımda ekran dışı alanın minimalist kullanımı söz konusudur, bazı olaylar ekranda görülmez, yalnızca sesleri duyulur (Kovács 2010: 150-151).

Bresson, daha sonraları stilini geliştirirken görsel olarak kesik imgelere yer verir. Nesnelere veya insan bedenleri alışılmamış tarzda kesilir. Bazen ilk bakışta neyin görüldüğünü fark etmek imkânsızlaşır, ancak saniyeler sonra düzenlemenin ortasına bir şeyler girer ve görüntünün geri kalanı anlam kazanır. Böylece anlatı fazlalığını azaltmış olur. Bresson'un kesik imgelerine, onun stiline ikinci özelliği olan eksiltili anlatı tekniği eşlik eder (Kovács 2010: 152).

Bresson stili minimalizmin belirleyici iki özelliği olan ekran dışı alanın kullanımı ve kesik imgelerin sergilendiği eksiltili anlatı *Yankesici* filminin henüz ilk sahnesinde belirgin olarak karşımıza çıkar: At yarışlarının oynandığı Longchamp'daki hipodromda geçen bu sahnede yankesiciliği bir saplantı haline getirmiş olan başkarakter Michel'in eli yakın çekimde dört kez kesik imge olarak seyirciye aktarılır. Hipodroma giren izleyici kalabalığının arasında beliren Michel, şapkalı bir kadına arkadan yaklaşır. Şapkalı kadının ve dürbünle yarış takip eden bir adamın ortasında duran Michel'in göğüs çekimini, kadının çantasının kilidini açan yakın çekim eli, ilk kesik imge olarak takip eder. Bundan sonra aynı sahnede sırasıyla çantanın kapağını açan el, çantanın içine giren el ve çantadan bir deste parayı alarak cebine sokan el yakın çekimde üç kesik imgeyle ekranı kaplar. Ekleyerek değil, çıkartarak yaratıldığını savunan Bresson (2000: 80, 88), bir bölümünü sunduğu yankesicilik olayının bütünü tahmin etme arzusunu ve merakını seyircide uyandırır. Bresson, daha ilk sahnede kullandığı kesik imgelere film boyunca dikkat çekici biçimde ağırlık verir. Yakın çekimde kesik imge olarak sunulan eller, sahibinden bağımsız gibidir. Eller ile yapılan her tür jest ve eylem filmin ana metaforu olan yankesicilikle bağıntılıdır, bu yüzden ellerin hareketi izlenmeli ve filmin ilerleyen sahneleri için akılda tutulmalıdır (Thompson 2000): Michel'in gazeteyi tutan ve katlayan eli, kapıları açan ve kilitleyen eli, cebinin düşmesini açan eli, kalem tutan eli, tilt makinesiyle oynayan eli, parmaklarıyla egzersiz yapan eli, kahve fincanını tutan eli, saatin kayışını açan eli gibi kesik imgeler filmin bütününe yayılan yankesicilik saplantısıyla ilintili parçalardır.

Söz konusu sahnede kesik imgelere Bresson'un stiline birinci dinamiği olan ekran dışı alanın minimalist kullanımı eşlik eder. Michel'in eli ve onun yarışı izleyenler arasındaki göğüs çekim görüntüsü anlatı enformasyonunun ekranda görülebilir kısmını oluşturmaktadır. Ekranda görülebilir olanın ötesinde ise

hipodromdaki izleyiciler tarafından takip edilen at yarışı sürmektedir. At yarışını sunan spikerin sesi, koşan atların sesleri ve izleyenlerin tezahüratları ile anlatı enformasyonunun görülmeyen kısmı iki kanaldan (zaman ve sesle) aktarılır. Bu şekilde Bresson, sonuçları heyecanla beklenen yarışı da seslerle ekrana dahil eder; enformasyon fazlalığını azaltırken yankesicinin eylemiyle paralellik kurarak dramatik gerilimi arttırır.

Bresson'un stiline dair söz konusu iki dinamiğin kullanımı filmi finale taşıyan yankesicinin yakalanma sahnesinde tekrar eder: Başlangıç sahnesine benzer şekilde hipodromda geçen bu sahnede de ekranda yarışı izleyenler arasında Michel, göğüs çekimde gösterilir. Michel'in arkasında duran adamın ceketinin üzerinde gezinen elinin yakın çekimi ilk kesik imgeyi oluşturur. Aynı sahnede üç kesik imge daha mevcuttur: Ceketten aşağıya kayan el, ceketin cebine uzanan el, parayı alırken yakalanan el. Yakalanma eyleminin gerçekleşmesiyle birlikte sahnedeki bu son kesik imge, yarış bitiminde dağılan kalabalığın arasında görülen Michel'in yakın çekim kelepçeli bileğidir. Burada da Bresson'un kesik imgelerine ekran dışı alanın minimalist kullanımı eşlik eder: Koşan atların sesi, yarışı sunan spikerin sesi ve hipodromdan yükselen uğultular anlatı enformasyonunun görülmeyen kısmını aktarmada kullanılır. Bresson, ekran dışında gerçekleşeni sesler aracılığıyla görülebilir alana dahil ederek bu kez çözüme ulaşır ve finali hazırlar.

Bresson'un eksiltili anlatısı Kovács'a göre (2010: 153) sessiz sinema dönemini anımsatır. Sessiz sinemaya olan ilgi, görsel sadelikle ve diyalogun az kullanılmasıyla öne çıkar. Sesli sinemanın sessizliği yarattığını ifade eden Bresson'a göre (2000: 43, 54) sinematografin gücü, iki duyumuza hitap etmesinden ve bunun bizim tarafımızdan ayarlanabilir olmasından gelir. "Ses hiçbir zaman görüntünün yardımına koşmamalı, görüntü de sesin. Eğer göz bütünüyle fethedilmişse, kulağa ya hiçbir şey yüklememeli ya da çok az şey yüklemeli" (Bresson 2000: 53). *Yankesici* filminde ise dış-ses anlatımının yoğun kullanımı dikkat çekicidir³. Michel'e ait dış-ses anlatımı onun duygu ve düşüncelerini ekranda görülebilir olana eklerken, kimi zaman da ekranda görülenin sesli tekrarı niteliğindedir. Örneğin; Michel'in günlüğüne "Bir hafta sonra çok tanınmış bir bankanın lobisinde oturuyordum." cümlesini yazdığı görülür. Dış-ses anlatımında bu cümlelerin tekrarı duyulur. Hemen ardından gelen sahnede ise Michel bir bankanın lobisinde otururken görülür. Eylem yazıyla, sesle ve görüntüyle tekrarlanır. Bu tekrar izleyicinin bilgisini ya da duygusunu ikiye katlamaz, yalnızca olaya ilişkin algılamasını ikiye katlar. Seyirci bu noktada Bresson'un kendine özgü soğuk gerçekçiliğiyle karşılaştığını anlar (Schrader 2008: 87). Susan Sontag, birinci kişinin ağzından, dış-ses kullanımına ilişkin bu tür bir anlatım "fazlalığın"

3 Dış-sesin benzer kullanımı Bresson'un bir önceki filmi *Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut* (*Bir İdam Mahkumu Kaçtı*, 1956)'da da mevcuttur. *Au hasard Balthazar* (*Rasgele Baltazar*, 1966) ve *Mouchette* (1967) filmleriyle Bresson, 1950'lerdeki filmlerinde yoğun kullandığı dış-ses anlatımından tamamen vazgeçmiş ve diyalogları da minimuma indirmişdir (Kovács 2010: 153).

etkisinin sahneler arasındaki noktalama işaretlerinin işlevini gördüğünü öne sürer. Böyle bir anlatım, seyircinin eyleme doğrudan, dolaysız hayal edişle katılımını durdurur. Görmeden önce ne olacağını duyduğumuz bu çiftleme tipinde, anlatıma katılımın geleneksel modlarından birine –gerilme moduna– maksatlı bir karşı çıkış söz konusudur⁴ (Sontag 1991: 52-53).

Bresson'un eksiltili anlatısı ile *Yankesic'i*'de gerçekçi olmayan bir 'zaman' yaratılması da söz konusudur (Kovács 2010: 154). Örneğin; filmin başlangıç sahnesinde, Michel hipodromda kadının çantasından parayı aldıktan sonra üç çekimde oradan ayrılır. Bu süre filmde 30 saniyede gösterilir. Hemen ardından iki polisin arkadan Michel'i takip ettiğini görürüz. Bir sonraki planda Michel, arabada iki polisin arasında oturmaktadır, yakalanmıştır ve dış-ses anlatımı durumu açıklar: "Bir dakika sonra yakalanmışım." Burada görmediğimiz olaylar arasında kadının parasının çalındığını fark etmesi, polise gitmesi, olanları anlatması, polislerin Michel'in hipodromdan çıkışını beklemeleri, onu takip etmeleri ve yakalamaları için bir dakika yeterli bir süre değildir. "Zaman atlamasının hiçbir şekilde işaretini vermeden, tek başına kesme, bütün öyküleri, uzun saatleri, günleri ve daha fazlasını ifade eder" (Kovács 2010: 154).

Oyuncu Yerine Model

Bresson'un eksiltili anlatı tekniğinin oyunculuk üzerinde önemli etkisi vardır. Böylesi bir inşada etkili oyunculuk için fazla zaman yoktur. Dolayısıyla Bresson'un minimalist stilinin üçüncü özelliği, üst düzeyde sakin oyunculuktur (Kovács 2010: 154). Yönetmen, filmlerinde oyuncuların yerine "model"leri kullanmayı tercih eder. Profesyonel oyuncuları reddetmesinin sebebi, tiyatroyu ve geleneklerini reddetmesinde yatar. Ona göre tiyatro hayat değildir; oyuncuların mimiklerine ve diksiyonlarına son verilmeli, hayattan alınmış "doğal" erkeklere ve kadınlara yer verilmelidir (Bresson 1991: 12). Bresson'un "model"lere ilişkin düşünceleri 1950-58 yılları arasında kaleme aldığı notlarında açıkça ifade edilir:

Oyuncu yok.
(Oyuncu yönetimi yok)
Rol yok
(Rol çalışmak yok)
Sahneye koyma yok.
Hayattan alınma modeller kullanarak
GÖRÜNMEK (oyuncu) yerine,
OLMAK (model) (Bresson 2000: 16)

Bresson'a göre (2000: 43) sinema filmlerinde oyuncu yer alabilir, ancak sinematograf filmleri modelleri kullanır. "Oyuncu kendini, görünmek istediği oyun kişinin şekliyle yansıtır; ona bedenini, yüzünü, sesini verir; onu oturtur, kaldırr, yürütür; sahip olmadığı duygularla, tutkularla doldurur. Kendi 'ben'i olmayan bu 'ben' sinematografa uygun değildir" (Bresson 2000: 62-63). Oysa ki

⁴ Sontag (1991: 53), bu sahnedeki anlatımın Brecht'i akla getirdiğini ekler.

model ne başkasını ne kendisini oynar, hiç kimseyi oynaması gerekmez (Bresson 2000: 57). Hareketli bir gövdeye bağlı, hareketli bir baş üzerindeki, hareketli bir çift gözden (Bresson 2000: 36) oluşan modeller, dıştan bakıldığında mekanik, içten bakıldığında dokunulmamışlardır, bakirdirler (Bresson 2000: 73). Bu noktada Bresson'un modeli insan gibi değil, bir nesne gibi tanımladığı ve filmlerinde bu şekilde konumlandığı anlaşılır. Yine "Sinematograf Üzerine Notlar"ında belirttiği gibi "kişilerin ve nesnelerin ortak esrarı vardır" (Bresson 2000: 26). Filmdeki kişilerle nesnelerin uygun adım yürümesi, var oldukları biçimiyle aralarında yeni ilişkiler kurmaları gerekmektedir⁵ (Bresson 2000: 67, 25).

Bresson'un stilinin belirgin unsuru olan üst düzeyde sakin oyunculuk tekniği *Yankesici*'nin başkarakteri Michel'de görünür konuma gelir. Michel (Martin La Salle), bir oyuncu değil, Bresson'un idealize ettiği şekilde bir model olarak öyküye hizmet etmektedir. Uzun alınlı zayıf yüzü, kapalı dudakları, duygulardan arınmış ifadesi ile kameraya doğrudan baktığı her planda yönetmen, onu tapınak duvarına resmedilmiş bir Bizans ikonası gibi kullanmaktadır (Schrader 2008: 118). Sontag (1991: 60), Bresson'un –Jean Cocteau gibi– filmlerinde tinsel stilin tasviri ile ilgilendiğini vurgular. Bu bağlamda yönetmen, sinematik araçlarını giderek daha yalınlaştırır. Örneğin, *Yankesici*'de kostümler –Michel'in giydiği koyu renk takım zor dikkat çeker– ve iç mekân mümkün olduğunca göze çarpmaz niteliktedir. Görsel reddetmenin yanı sıra yönetmen, giderek "güzel olan"dan da vazgeçer. Filmlerindeki modellerin hiçbirisi dıştan bakıldığında yakışıklı değildir: Martin La Salle'ın (Michel) görünümünün bıraktığı ilk duygu ne kadar sade olduğudur. Bu duygudan sonra yüzün çarpıcılığı öne çıkar (Sontag 1991: 62-63).

Michel'in donuk ve ifadesiz yüzü onu yankesicilik yaparken izlediğimiz ilk sahneden Jeanne'a kavuştuğu filmin son sahnesine dek değişmez. Bu açıdan Bresson'un amaçladığı şekilde Michel, içsel motivasyonları ifade etmeden ruhsal bir otomat gibi oynamaktadır (Kovács 2010: 156). Bir anlamda filmin kişisi değil, nesnesi gibi konumlandırılmıştır. Karakterin duygu ve düşünceleri ise oyunculuk gücü veya mimiklerle değil, yönetmenin filmde kullanmayı tercih ettiği dış-ses anlatımıyla seyirciye aktarılır. Örneğin; Michel'in hapse girdiği ve Jeanne'a aşkını açıkladığı final sahnesinde modelin yüzünü parmaklıkların arkasında görürüz. Michel, demir parmaklıkların ardından Jeanne'ı öptükten sonra, tıpkı yüzündeki değişmez ifade gibi, film boyunca tekdüze tonlamayla duyduğumuz dış-sesi finali açıklar niteliktedir: "Sana ulaşmak için öyle tuhaf yollardan geçmem gerekti ki." Nihayetinde Michel'in hapse girişi onu özgürlüğüne kavuşturur⁶. Bundan sonra yankesicilik tutkusu yerini Jeanne'a olan aşkına bırakacaktır.

5 Bresson'un idealize ettiği oyunculuk anlayışının 50'li ve 60'lı yıllardaki Fransız yeni romanının temeli olan anti-psikolojik ruhla aynı olduğu fark edilmektedir (Kovács 2010: 156).

6 Paul Schrader, Bresson'un stilini aşkın üslup bağlamında değerlendirdiği çalışmasında *Yankesici* filmini yönetmenin hapisane döngüsünün üçüncü adımı olarak ele alır. Buna göre, hapisane döngüsünün diğer filmlerinde olduğu gibi –*Journal d'un curé de campagne* (Bir Taşra Papazının Günlüğü, 1950), *Bir İdam Mahkumu Kaçtı* (1956), *Procès de Jeanne d'Arc* (Jeanne d'Arc'in Yargılanması, 1961)– *Yankesici*'de de hapisane, ruh-beden ikiliğini ve spiritüel kurtuluşu temsil eden bir metafor olarak kullanılmıştır (Schrader 2008: 73-74).

Sonuç

“İçeriği en aza indirgenmiş sanat” anlamında 60’lı yıllarda kullanılan Minimal Sanat’ın ilk yansımaları resimde ve heykelde görülmüştür. Resimde minimalizmden hareketle aynı dönemde sinemada da ifade edilen terim, kurgu, kamera hareketleri gibi sinematik olanın aza indirgendığı filmler için kullanılmıştır. Sinemada minimalizm, geç modern dönemde Kovács’ın ayrımıyla, metonimik, analitik ve dokunaklı olmak üzere üç ana eğilime sahiptir. Bresson’un filmlerini metonimik minimalizmle tanımlayan Kovács’a göre bu stilin keskin özellikleri ekran dışı alanın yaygın kullanımı, eksiltili anlatı stili ve üst düzeyde sakin oyunculuk stildir. Eksiltili anlatı ve üst düzeyde sakin oyunculuk dinamikleri ile stil, Kracauer’in idealize ettiği “basit anlatı” yapısıyla da bağdaşmaktadır.

Bresson’un *Bir İdam Mahkumu Kaçtı* filmiyle uygulamaya başladığı stili *Yankesici* filminde netleşir. *Yankesici*, Kovács’ın tanımladığı metonimik minimalizmin dinamikleriyle değerlendirildiğinde öncelikle yönetmenin kesik imgelerle yarattığı eksiltili anlatı dikkat çeker. Çerçeveye eklemek yerine çerçeveden çıkartarak yaratmayı hedefleyen Bresson, filmde ağırlıklı olarak yakın çekim el görüntülerini kullanmıştır. Söz konusu kesik imgeler, filmin bütününe yayılan yankesicilik saplantısının ilintili parçaları olarak seyircide takip etme zorunluluğu yaratır. Kesik imgelerin yanı sıra Bresson, ekran dışı alanın minimalist kullanımını iki kanaldan gerçekleştirir. Ekranda görülebilir olanın ötesi, seslerle izleyiciye aktarılır. Bu şekilde Bresson, filmin başlangıç sahnesinde ve filmi finale taşıyan yakalanma sahnesinde dramatik gerilimi doruğa taşır. Üst düzeyde sakin oyunculuk tekniği Bresson stili minimalizmin üçüncü dinamiği olarak filmde dikkat çeker. Oyuncu yerine modellerle çalışmayı tercih eden Bresson’un stilin bu özelliği filmin başkarakterinde görünür hale gelir; model, filmin kişisi değil, nesnesi olarak konumlandırılır. Görsel sadelik ve diyalogun az kullanımıyla Bresson’un eksiltili anlatı stili Kovács’a göre sessiz sinema dönemini anımsatır. Ancak *Yankesici*’de, filmografisindeki diğer filmlerden farklı olarak, Bresson’un dış-ses anlatımına ağırlık verdiği görülür. Dış-ses anlatımının yoğunluğu kimi zaman ekranda görülenin sesli tekrarı niteliğindedir ve izleyicinin olaya ilişkin algısını ikiye katlar. Bresson, dış-ses anlatımından 60’lı yıllardaki çalışmalarında uzaklaşmış, diyalogları aza indirgemıştır.

Dünya sinemasında pek çok yönetmen, bu çalışmada *Yankesici* filminin değerlendirilmesiyle irdelenen Bresson’un minimalist stilinden etkiler taşır. Örneğin; azaltılmış sahne dramaturjisi Godard ve Truffaut tarafından sıkça kullanılmış, model tarzı oyunculuk Tarkovksy tarafından benimsenmiştir (Kovács 2010: 156). Günümüz sinemasında da bu etkilerden örneklere rastlamak mümkündür.

Kaynakça

- ANDREW J. Dudley (2010), **Büyük Sinema Kuramları**, Çev. Zahit Atam, İstanbul: Doruk.
- BLANDFORD Steve, KEİTH GRANT Barry, HILLIER Jim (2004), **The Film Studies Dictionary**, London: Arnold.
- BRESSON Robert (1991), "Filmlerim Üzerine Mektup", Çev. Cemal Ener, **Nisan Kitap 10 Bresson Özel** içinde, Haz. Mehmet Güreli, Uğur Eruzun, Reha Erdem, Oğuz Karabeli, İstanbul: Nisan, ss. 12-15.
- BRESSON Robert (2000), **Sinematograf Üzerine Notlar**, 2. Basım, Çev. Nilüfer Güngörmüş, İstanbul: Nisan.
- BÜKER Seçil (1996), "Gerçekçi Kuramcılar", **Film Dili Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler**, İstanbul: Kavram.
- DALDAL Aslı (2003-04), "Gerçekçi Geleneğin İzinde: Kracauer, 'Basit Anlatı' ve Nuri Bilge Ceylan Sineması", **Doğu Batı**, Sayı: 25, ss. 255-273.
- GERMANER Semra (1997), **1960 Sonrasında Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar**, İstanbul: Kabalıcı.
- GODARD Jean-Luc ve DELAHAYE Michel (1991), "Robert Bresson ile söyleşi", Çev. Ahmet D. Soysal, **Nisan Kitap 10 Bresson Özel** içinde, Haz. Mehmet Güreli, Uğur Eruzun, Reha Erdem, Oğuz Karabeli, İstanbul: Nisan, ss. 8-11.
- GRAHAM Peter (2003), "Fransız Sinemasında Yeni Yönelimler", **Dünya Sinema Tarihi**, ed. Geoffrey Nowell-Smith, Çev. Ahmet Fethi, İstanbul: Kabalıcı.
- KOVÁCS András Bálint (2010), **Modernizmi Seyretmek Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980**, Çev. Ertan Yılmaz, Ankara: De Ki.
- KRACAUER Siegfried (1997), **Theory of Film: The Redemption of Physical Reality**, Princeton University Press.
- PIPOLO Tony (2010), **Robert Bresson: A Passion For Film**, New York: Oxford University Press.
- SCHRADER Paul (2008), **Kutsalın Görüntüsü: Ozu, Bresson ve Dreyer Sinemasına Bir Bakış**, Çev. Zeliha Hepkon, Oya Şakı Aydın, İstanbul: Es.
- SONTAG Susan (1991), "Robert Bresson'un Filmlerinde Tinsel Stil", Çev. Alper Oysal, **Nisan Kitap 10 Bresson Özel** içinde, Haz. Mehmet Güreli, Uğur Eruzun, Reha Erdem, Oğuz Karabeli, İstanbul: Nisan, ss. 48-65.
- THOMPSON Rick (2000), "Pickpocket", **Senses of Cinema**, <http://sensesofcinema.com/2000/cteq/pickpocket/>, 04.01.2013.
- "Minimal Sanat" (1997) **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, C. 2, İstanbul: YEM.