

CARL TH. DREYER

Cem Kayalığıl

Carl Theodor Dreyer, bundan 50 yıl önce, 20 Mart 1968 günü maddi dünyayı terk edince, “Hoşça kalın!” dediği insanlık sadece önemli bir yönetmeni yitirmiş olmadı. Giden, sinema tarihinin ilk *auteur*’lerinden birisiydi; bunu rahatlıkla söyleyebiliriz ve özellikle belirtmeliyiz. Koşullar, onun kişilikli yapıtları arasına uzun süreler soktu: **Dreyer** kâh yapımcı bulamadı kâh yapımcılarla anlaşamadı. Her ikisinin ardındaki temel sebep ise filmlerine ilişkin her şeyde kendisinin tek söz sahibi olmakta diretmesiydi. Bedeli, 1928-1964 arasındaki 36 yılda altı üstü 5 konulu film çekebilmesi oldu (ve yapmayı çok istediği, İsa’yı konu edinecek o film de ancak senaryo düzeyinde kaldı). Bununla birlikte, bizzat bu inatçılığı sayesinde, filmleri kuşkuya yer bırakmaksızın birer “**Dreyer filmi**” olarak tarihe kaydedildi.

Danimarkalı yönetmen, Avrupa sinemasının erken zamanlarındaki veriminde önemli rol oynamış olan yapım şirketi Nordisk Film’de çalışmaya 1913’te başladı. Burada ilk başta ara yazıların düzenlemesini, sonra yazılı senaryoların kontrolünü ve bunun ardından da bazı filmlerin senaryo yazarlığını üstlendi. Nihayet **The President** (Præsidenten, 1919) ile yönetmenliğe adım attı; onu takip eden **Leaves From Satan’s Book**’un (Blade af Satans Bog, 1921) yapımı sırasındaki uyuşmazlıklar ise, onun yapımcılar dünyasıyla sürtüşmesinin miladı oldu. Nordisk Film’i terk ettiğini bildirdikten sonra 1928’e dek ülke ülke gezip çeşitli yapımcılarla çalışarak 6 sessiz daha çekme şansı buldu. Kaynaklara bakılırsa, kariyerinin bu ilk döneminde **Master of the House** (Duskalære din Hustru, 1925) sinematografisiyle öne çıkıyor. Tesadüf olmasa gerek: **Dreyer** ismini duyuran ve 1928’deki kritik filme giden yolu açan da bu film olacaktı.

Birçoklarına göre yönetmenin başyapıtı, ilgili herkese göre de sinema sanatının zirvesindeki klasiklerden olan *Jeanne d'Arc'ın Çilesi* (La Passion de Jeanne d'Arc)... Fransız film konsorsiyomu Soci t  G n rale de Films'in *Jeanne d'Arc* projesi; *Marie-Antoinette* ile *Catherine de Medici*'nin yanında, filmini yapması için *Dreyer*'e sunulan   nc  se enekti. *Dreyer* daha sonraki filmleri için de olacağı üzere, ele aldığı konuyu (bu örnekte: kişi olarak *Jeanne d'Arc*'ı ve onun yargılanma tutanaklarını) derinlemesine araştırdı. Film mekanlarının gerçekçi inşası için yapımcaya çok para harcattı, büyük zarara neden oldu; bunların sonucunda da sözleşmesi feshedildi.

Yapıtına baktığımızdaysa yönetmenin başarısı mutlaktır: Konusuna getirdiği yorumdaki cesaret ve sergilediği sinemasal yetkinlikle *Dreyer*, *Jeanne d'Arc*'ın suretinde, zamana aşkın bir iradeye işaret eder.



Fransa'nın, bu tarihi karakterin kahramanlığını kimlik kurucu bir öge olarak kullandığı yeni tarihselliğinde, *Jeanne d'Arc*'ın bedensel ızdırabının insaniliğini vurgulamaktan kaçınmaz — ama bunu acıklı bir ağıta da dönüştürmez.  zg rce, dünyevi deneyime yabancılaştırıcı bir görsellik yaratır. Görürüz: Kübist estetiğin

Sovyet montaj anlayışıyla alaşımı, çapraşık ve sarsıcı, arkaik ve her zamanın ilerisindedir. İzler ve duyumsarız: **Jeanne d'Arc** bir süre için kendisinden yana şüpheyeye düşer, ama ne zaman ki inancının büyüklüğünden korkmaz, kendi kaderiyle buluşur.

Bu, yani *kaderde yazılmış rolün üstlenilmesi* (ya da, nadiren, kaderin ağırlığının altında kalınması), **Dreyer** dramasının imzası olarak görülebilir. **Jeanne d'Arc'ın Çilesi** ve sonrasında yaptığı dört filmde de yönetmen, dünyevilikte deneyimlenemeyen, aşkın bir gücü tanımanın (özellikle "sayma" anlamıyla tanımanın) ve bildirmenin ardında gibidir. Karakterleri, bedensel varoluşun sınırlarından içeri nüfuz edebilen bu güç ile, dünyevi ve/veya sosyal bir temas kuramamanın çatışmasını yaşarlar ve bunu bir *sınav* olarak deneyimlerler; asıl gerçeğe aralarında inanç bağı kurmanın yolunu gördüklerindeyse buna bilinçlice onay verirler. İrili ufaklı şaşkınlık vesileleri, aşkınlık katının yerküredeki yansuları, akisleridir. Bunların esasıysa, *zorunlu kalındığından* kabullenilecek veya istemeye istemeye *razı gelinecek* bir gerçek değildir: Ona *içtenlikle* ikna olunmalıdır, tinsel huzura böylelikle kavuşulacaktır. Ya da, nadiren, karakterler (**Vampir**'deki kötücül varlıklar, **Gazap Günü**'nün Absalon'u ve **Gertrud**'da Gertrud'a aşık olanlar) durumu kavrayamayacak gibilerse, aslında nelere sebep olduklarından habersizlerse, safdışı bırakılma ve ölüm onların nihai sonu olur.

1932 tarihli **Vampir** (Vampyr), filmi başrolde oynaması karşılığında finanse eden **Baron Nicolas de Gunzburg**'un bireysel yapımcılığında çekildi. **Dreyer**'in bu ilk sesli filmi, düzayak çağrışımlarına karşın, **George Melford** ve **Tod Browning**'in yönettiği, ikisi de 1931 yapımı olan filmlerin komşuluğundaki üçüncü bir **Dracula** yorumu değildir. İşin aslı, fantastikle veya korku türüyle de ilgisi yoktur; ama, bugün izlendiğinde bile, *tekinsiz* olarak nitelendirilmeyi baştan sona hak eder. Işık-gölge-pusluluk oyunlarının bundaki görsel etkisi büyüktür büyük olmasına, ama bunların ötesinde anlatısal ve çerçevesel gerekçelendirmenin (dramatik ve mizansenik motivasyonun) yokluğudur bizi rahatsız eden: İzlediğimiz genç adamla tam bir yakınlaşma kurulacak gibi olduğu hemen her durumda, onunla özdeşleşmemizin potansiyeli inkar edilir ve yanlıştır (kamera onun bakış açısını yansıtmaz –ama yine de *bir şeyin* bakış açısını kuruyor gibidir – o şey nedir, o şey filmin dünyasında nerededir – o şey yoksa filmin dünyasında değil midir?).



Hatta sonlara doğru bu karakterin gidişata katkısı hepten küçültülür. Bu arada tehdit ve tehlike çok büyük oranda kurgu dışında bırakılır (kötü şeyler oluyordur da ne-nasıl oluyordur, gösterilmez). Çözümü, başta yan karakter olduğunu varsaydığımız birisinin getirmesine koşut olarak, anlayamadığımız (çünkü filme alınmayan) birtakım güçler kötülere cezalarını vermekte, iyileri kurtarmaktadır. İşin özeti, yavanlığa düşme pahasına, şu şekilde çıkartılabilir: Orada, filmin gerçekliğinde, *çok acayip* şeyler dönmektedir.

Hızlı bir zaman atlamasıyla buradan 1966'ya gidip, **Dreyer**'in *Cahiers du Cinema in English*'teki şu sözlerine bakalım: "Bir gün Danimarkalı bir eleştirmen bana şöyle dedi: 'En azından altı filminizin üslup bakımından birbirinden tamamen farklı olduğu izlenimine kapıldım.' Bu beni etkiledi, çünkü bu gerçekten yapmaya çalıştığım şeydi: Tek bir filme has, o film için anlamı olacak bir üslup bulmak." (Aktaran: **Schrader**, yazımın sonunda andığım kitabının Türkçe çevirisinde, s. 119) Yönetmenin bahsettiği çabasını, *Jeanne d'Arc* ile *Vampir*'i karşılaştırarak düşündüğümüzde apaçık görüyoruz; yaptığı biçimsel seçimleri, her bir film metnine özgü kurucu öğeler olarak tasarlamış olduğunu anlıyoruz. Bu herhalde **Dreyer**'e ilişkin en çarpıcı şeye işaret eder (en başta

yaptığım vurguyu da hatırlatarak): Filmsel özgünlüğü (her bir filmin biricikliğini) daha o yıllarda bile dert edinmiş olması ve bunu yönetmen kişiliğinin tanımlayıcısı yapması.

Bunu daha geniş bir bağlamda da görmeli: 1920'ler ve 1930'larda, evrensel bir sinema dilinin olgunlaştığı, ABD çıkışlı devamlılık kurgusunun norm statüsü edindiği yıllarda ürün veren birçok yönetmen için temel sorunsal; metinlerin, seyircinin yeni yeni alışmaya başladığı *sinemasal anlatı tarzına* nasıl yedirileceği idi. **Dreyer** bu tarihsel bağlamın iki boyutuyla da zıtlaşıyordu: Göstere göstere *devamsızlık* kurgusunu benimsiyor (birinci boyut), bunu da ayırksı olmak veya yenilikçi addedilmek için yapmıyordu. (Bunların bedelinin yapımcı bulamamak olduğunu unutmayalım. *Auteur*'leşmenin oturmadığı yıllardan bahsediyoruz: Eleştirmen övgüsü almanın bugünkünden bile önemsiz olduğu zamanlardan.) Dönemiyle bağdaşmayan tavrının gerekçesi (ikinci boyut), film metni dediğimiz şeyi *filme öncül* olarak görmemesiydi. "Şunu nasıl filmleştiririm?" sorusunu sorarken *filmleştirmeyi* teknik bir kayıt ve sergileme icrasından fazla bir şey olarak yorumluyor, film mecrasına içkin ve özgü anlam katlarını yokluyordu. Bu bakımdan **Dreyer**'in ilk *auteur*'lerden olduğunu saptarken, aklımıza sadece kendisinin filmleri üzerindeki bütüncül hakimiyeti gelmesin. Ben **Dreyer**'in hem *ilklerden oluşunu* hem de çağdaşlarının arasından sıyrılma şeklini, hakimiyetine eş derecede önemsiyorum.

Böyle dedikten sonraysa, o eleştirmenin sözünü ettiği ve **Dreyer**'in de benimsiyor görüldüğü *üslupçu olmayış* halinin tartımını hassaslaştırmayı istiyorum. Doğrudur: Üslup cinsinden bakıldığında *Jeanne d'Arc* ile *Vampir* birbirine uzak düşer; dahası, sonraki üç filmde de hepten başka bir film yapma tarzı veya tarzları güdülüyor gibidir. *Vampir* ile ardılı *Gazap Günü* (Vredens Dag / Day of Wrath, 1943) arasında geçen uzun zamanda (11 yıl) yönetmen, adeta bütünüyle deri değiştirmeyi beklemiştir. Çekim ve sahne süreleri uzamış, tempo düşmüş, kamera ehlileştirilmiş, karakterlerin ayak bastığı dünya biraz daha olağanlaşmıştır. Ayrıca, mizansene verilen ağırlık ve oyuncular arasındaki etkileşimin vurgulanması yüzünden yapıta, filme alınmış bir teatrallik hakim gibidir. Retrospektif bakıldığında yönetmenin *Gazap Günü*'yle birlikte keskin bir viraj aldığı önyargısını destekleyecek başka göstergeler de vardır: Bu filmden sonra **Dreyer**'in biçimsel sorunsallarından birisi, *sanki*, bu üslup değişikliğinin

görünümüne iyice, sere serpe dikkat çekmektir. Öyle ki 12 yıl sonraki **Söz** (Ordet / The Word, 1955) ve son filmi **Gertrud**'da (1964) **Dreyer**, adım adım, yavaşlar... durağanlaşır..... sinemasal..... değerleri..... yok sayar..... diyebilir miyiz? Bu kadarı tamamen yanlış değilse bile abartılıdır, filmografisinin özellikle belirtilmesi gereken geniş zamanlı tutarlılığını silikleştirir.



Hikayesi aslında şu şekilde yazılabilir: **Dreyer** film yönetmenliğini her zaman birincil olarak *mizansen yönetimi* olarak ele aldı. Filmsel çerçeveyi, sınırlarının tarifi ve içeriğindeki öğeler ve hareketliliğiyle, en özel anlam birimi olarak tasarladı (bu husustaki titizliği meşhurdur). Yaratmak istediği anlam dünyasının temeliniyse insanlığın edebi ve teatral birikimine özellikle dayandırdı. **Bordwell**

onun sinemayı, edebiyatın ve tiyatronun devamında, temel insani durumu yansıtmak yönünden onlardan ayrılığı olmayan bir sanat olarak gördüğünü yazar. Nitekim filmlerinden edindiğim izlenime göre **Dreyer** tarihselliği geniş dilimlerle düşünme eğilimindeydi. Film mecrasının gündelik ve eğlencelik amaçlar için harcanmasındaki tehlikeyi erken bir zamanda fark edebildi ve sinema sanatının kendine özgü olanaklarını, *onu edebiyat ve tiyatrodan koparmak için değil*, bu sanatların insanı çıkardıkları düzleme yeni yollardan varmak için kullandı. Kameranın, *ayrıcalıklı konumdaki edilgin öykü kaydedicisi* olarak kullanımından kaçınması, ondaki potansiyeli ayırt etmesinden ötürü olduğu kadar seyirciyi mecrağa yabancılaştırma isteğinden de ileri geliyordu. Görsel akıştaki tempoyu yavaşlatmak ve dramatik durağanlığı benimsemek bu yöneliminden doğan tercihlerdi, **Gazap Günü**'nden itibaren uygulamaya koyacağı yeni yabancılaştırma olanaklarıydı. Ama **Dreyer** bunlarla birlikte şuna da dikkat çekiyordu: Yavaşlık ve durağanlık, seyir deneyiminin sınırlılığını ve dünyeviliğini vurgulamaya da yarar; bunun ötesine ilişkin olaraksa -filmlerindeki karakterlerin yaptıkları gibi- bir inanç sınavından geçmek gerekir. Böylece **Dreyer**'in sanatının kurucu motifi olarak *aşkınlığı* hatırlayıp üslup bahsini tamamlayabiliriz. Yönetmenin herhangi iki filmi arasında sahiden ihmal edilemez üslup farkları varsa da bunlar, filmografisini kuşatan yalın, *dönemi için yenilikçi ama insanlık için kadim* bir arayışın uygulamalarının ve görünümünün düzeyindedir.

Gazap Günü'nde ve sonrasında mekan olarak *eve* (bunun varyantı olarak da -ev içi olmak zorunda olmayan- oda ve salonlara) **Dreyer** sinemasında özgül bir önem atfedilir. Bunun dış hatlarını çıkarmak için iki şeyi anabiliriz: Mekansal kapalılık ile bedensel sınırlılık arasındaki -yalnızca görsel olmayan- analogik bağıntıyı ve evdeki çatışmaların, insanın yakın çevresiyle olan sosyal uyumunu örneklendirişini (bununsa dünyevi bir sınav oluşunu). Gerek düz gerekse metaforik anlamlarıyla bir **Dreyer** evine girdiğimizde, mizansende görünüm bulan soyut düzlemin tanımlayıcı kavramları; aile (kurumu), görgü, kan bağı, evlilik bağı, gençlik-yaşlılık zıtlığı, eskinin karşısında yeni, ve aşktır. Bunların yanında, o evlere aşkın olarak bir de, elbette (önemsiz **Gertrud** istisnasının bozamayacağı önemli bir kaide olarak), *doğüstü* vardır: **Gazap Günü**'nde *can alıcılık* üzerinden işlenen cadılık söylemi, **Söz**'deyse *can vericilik* ile eşleştirilen mucize vaadi.



Doğaüstü *Gazap Günü*'nde, evcil varoluş üzerine *yansıdığı* kadarıyla bırakılır. Absalon'un sonunu getirenin ne olduğundan yana bir belirsizlik vardır: Failin Anne olduğu (hiç olmazsa seyirci açısından) açıktır da bu, Anne'in aşk'ının dile gelmesiyle mi yoksa onda cadılığın vücut bulmasıyla mı olmuştur? Martin kritikmiş gibi görünen soruyu Anne'e sorar: "Ölüm çağırma gücün mü var?" Anne "Seni seviyorum, tek suçum bu." karşılığını verir; biraz sonrasında da "Bu günahı birlikte işledik." diye ekleyecektir. Anne, Martin'e aşık oluşunu kendi kaderi olarak bilip kabullenmiştir; ama sahiden de ikisinin kaderi bir mi çizilmiştir? Bunun cevabını **Dreyer**'in kamerası çok net bir şekilde verir. Cadılık ise *herhalde* (en azından anlatısal açıdan bakıldığında) muhtemel olmak ama müphem de kalmak zorundadır.

Söz ise, "Başlangıçta söz vardı"daki söz'ün *film oluşu* olup, kesinlikle *kesinliğe* ilişkindir. Doğaüstünün, Borgenlerin ev hayatına olan müdahalesi öylesine doğrudan, belirgin ve sürprizsizdir ki çift anlamlılığa ve kuşkunun stilizasyonuna hiç yer bırakmaz. Ingen'e son kez veda etmeyi düşünerek toplananlar, onun küçük kızı için "Anlamıyor, henüz çok genç... Ama biz de anlamıyoruz." derler. Oysa varlığa ilişkin soru, bir anlama değil inanma sorusudur. Böyle olduğu içindir ki

Johannes'e (yaşanılan dünyaya yabancı kalan, kulağa sıkıcı ve anlamsız gelen sözlerin hatibi olan kardeşe) içtenlikle kulak vermek, yani ikircimsiz, tam ve mutlak bir inanç, çatışmanın son bulup bütüncül huzurun tesisi için yeterlidir.



Söz'deki görsel sadelik, tekil bir anlama odaklanmış olmanın kararlılığına dayanır. Ben bunu, zanaatini böyle bir damıtıma varmak için inşa etmiş bir sinemacının sözünün billurlaşması olarak yorumluyorum: İlla kullanacaksak “başyapıt” sıfatı en çok *Söz*'e yakışır; 1955'teki Altın Ayı ödülü de bu tek filmde ziyade 35 yılı kat etmiş bir filmografinin bütünüdür.

Ama, bitmedi, bir de *Gertrud* vardır! 18 Aralık 1964 günü Paris'teki prömiyerinde yuhalanmış olan filmin, *Dreyer* filmografisinin son halkası olmasına insan hayıflanıyor. Hayır, ben bunu filmin aslında iyi olduğunu veya *Dreyer*'in bu noktadan sonra yapabileceklerinin işaretini barındırdığını düşündüğümde değil; en sona gelmeden önceki bir durağı temsil etseydi, onu, hakkında pek bir şey yazmadan geçiştirebileceğim için söylüyorum! Aslında filmin, *Dreyer*'in bulunduğu bir gösteriminde ayakta alkışlandığı vakidir ve sevenlerinin sayısının yıllar geçtikçe arttığından da bahsedilir. Yine de, neyse ki, *Gertrud*'un, çok özel bir yönetmenin yaptığı *sahiden* kötü bir film olduğunu söyleyenlerin ayıplanmadığı bir zemin oluşmuş gibidir. Yüzyıl başında yazılmış ve yaşını belli eden bir tiyatro oyunundan uyarlanan filmin *akmayışına*

dayanabilirsek, aşkı bulamamış olduğu saptamasıyla yaşayan Gertrud'un üç erkeği kendisinden mahrum bırakışını izleriz.

Dreyer'in kadın karakterlerinin tipik olarak cidden zorlu bağlamlarda mücadele vermeleri doğal olarak dikkat çekmiştir: Bu kadınlar erkekler tarafından yargılanırlar, işkence görürler, yakılırlar; lanetlidirler, lanetlenirler, anlaşılmayıp yalnız bırakılmanın ceremesini çekerler ve mutsuzdurlar. **Dreyer** sineması bundan dolayı feminist okumalara, kolaylıkla tahmin edilebilecek başka gerekçelerle de teolojik yorum ve değerlendirmelere açık olmuştur. Yönetmen üzerine eğilen yazılı (İngilizce) literatür tarandığında göze ilk çarpan, bu iki alanda yayınlanmış makalelerdir. Daha geniş ölçekte bakıldığında ise *Carl Th. Dreyer – The Man and His Work* internet sitesi ([bağlantı için tıklayın](#)), kapsamı geniş bir temel kaynak işlevi görebilir. Ayrıca **David Bordwell**'in *The Films of Carl-Theodor Dreyer* kitabıyla (University of California Press, 1981) **Paul Schrader**'in *Transcendental Style in Film*'inde (Da Capo Press, 1972) yönetmene ayrılan bölüm, anılmayı ve tartışılmayı hak eden yorumlar barındırır. **Bordwell**'in çalışması, formalist çözümlenmeye yabancı okur için yılgnlık verici olma ihtimaline karşın ve biraz da yazarın gençlik döneminin acemiliklerini barındırmakla birlikte, seyir deneyimini zenginleştirmekten yana garantilidir. **Schrader**'in kitabınaysa, *Sinemada Aşkın Üslup* adıyla ve Kemal Çelik'in çevirisiyle Türkçede henüz kavuşmuş bulunuyoruz (İnsan Yayınları, 2017). Bu kitabın bir incelemesine ve Türkçe çevirisinin eleştirisine Sekans'ın bu sayısında yer veriyoruz.

Bitirirken, **Dreyer**'in anısına yalın bir yargıda bulunmak için şunu diyelim: *Onunkisi, berrak bir inancın gösterişsiz sinemasıdır.*

