

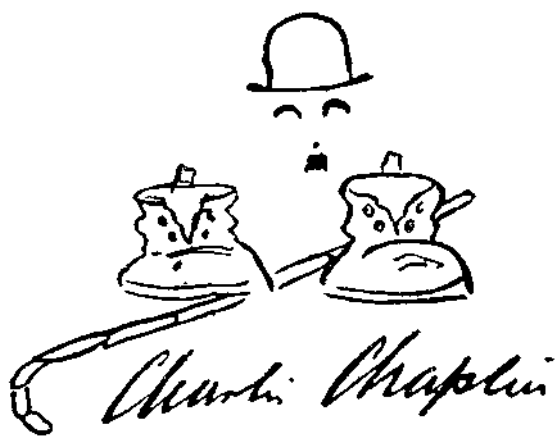


CHARLES  
CHAPLIN

SARLO

MARCEL MARTIN  
BILGI YAYINEVI





MARCEL MARTIN

CHARLIE CHAPLIN  
(ŞARLO)

**Birinci Basım**  
**Ocak 1972**

Türkçesi: Timuçin Yekta

**BİLGİ YAYINEVİ**

## İÇİNDEKİLER

Giriş	7
-------	---

### I GEZGİNCİ YAHUDİ

1. «Şarlo İşe Giriyor»	13
2. «Şarlo Göçmen»	19
3. «Şarlo Sinemacı»	24
4. «Demir Maske»	48

### II DON KİŞOT

5. «Matmazel Şarlo»	59
6. «Şarlo Aşk Peşinde»	68
7. «Yumurcak»	78
8. «Bir Köpek Hayatı»	85

### III ASLAN ŞVAYK

9. «Şarlo Çıracı»	91
10. «Altına Hücum»	101
11. «Şarlo Asker»	107
12. «Şarlo Hacı»	116
13. «Parisli Kadın» (Kamuoyu)	121
14. «Asri Zamanlar»	

### SONUÇ ŞARLO VE EFSANE

İkizlik Eytişimi	153
Efsane ve Kişi	159

Bombayı Zararsız Hale Getirmek ... ..	162
Şarlo Nedir? ... ..	166
Charles Chaplin'e Göre Sinema ... ..	169
Sırrım ya da Güldürme Sanatı ... ..	170
Seyirci Ne İstedğini Biliyor mu? ... ..	178
Seyirci Önünde Komedi ve Trajedi ... ..	181
Çalışmam ... ..	183
Esinlenme ... ..	184
«Sesli»lere Karşı ... ..	187
Neden Sessiz Filme Bağlıyım? ... ..	191
Sinemanın İntiharı ... ..	193
Sessiz Sinemanın Geleceği ... ..	195
İnsanlara Çağrı ... ..	197
Demokrasi Yaşayacak ya da Ölecektir ... ..	199
Hollywood'tan Usandım ... ..	201
Fransa'ya Selâm ... ..	205
Charles Chaplin'in Yapıtı ... ..	207
Parisli Kadın ... ..	209
Chaplin Üzerine ... ..	220
Louis Delluc ... ..	220
Elie Faure ... ..	222
André Suarès ... ..	225
Aragon ... ..	228
Jean Prévost ... ..	230
Pudovkin ... ..	232
Eisenstein ... ..	235
Alexandre Leites ... ..	237
Jean-Louis Barrault ... ..	239
Henri Pichette ... ..	241
Jean Cocteau ... ..	244
André Martin ... ..	245
Umberto Barbaro ... ..	248
Barthélémy Amengual ... ..	249
Kronoloji ... ..	253

## GİRİŞ

*Chaplin'in kendi itiraflarını da katmadan onun hakkında kalem oynatılmaz.*

Alexandre ARNOUX

Bu kitapta Charles Spencer Chaplin üzerinde çok sabırlı biyografik (yaşamöyküsel) ve titizlikle analitik (çözümsele) yeni bir inceleme bulunmamaktadır. Chaplin hakkındaki bibliyografya zaten oldukça yüküldür şimdiden. 1955 yılında yayınlanan «*Chaplin e la Critica*» adlı anıtsal yapıtında Glauco Viazzi, özel olarak bu yönetmen (Chaplin) hakkında çıkmış binden fazla belge sayımlar: Kırk kadar kitap, incelemeler, makaleler, eleştiriler, görüşmeler (mülâkat) vb. Viazzi ayrıca bu son on yıl içinde bu baş vurulacak belgelerin üçte bir oranında artmış olacağını tahmin etmektedir. Bu kaynak bolluğu karşısında her şeyin söylenmiş olduğunu ve geç kalmış bulunduğumuzu söylemekte yapmacık bir alçakgönüllülükten çok bilgece bir haklılık olmalı.

Bunun içindir ki bu kitapta ancak Chaplin ile ilgili olarak yayınlanmış anlamlı ve geçerli her şeyin bir değerlendirmesini yapmak ve Chaplin olayını derinliğine ve özgün biçimde anlamak için ileri sürülmüş «anahtar» olarak kabul edilebilecek birkaç

tema üzerine kurulmuş bireşimsel ve tutarlı bir görüş sunmaktır.

Bu anahtar temalardan birincisi, *Gezginci Yahudi* temasıdır. Bu Chaplin'in kişiliğini yapan öğelerin, en gizlisi fakat belki en ağırlıklı olanıdır. Yazarların çoğu tarafından kabul edilmiş ve üzerine dikkat çekilmiş bir konu olmakla beraber, hiç bir zaman —benim burada yaptığım gibi Musevilik kültürel ve tarihsel geleneğiyle ilişkili olarak— derinliğine incelenmemiştir. Bu tema üzerinde özellikle üstelerek durmam bir yanlış anlama ya da herhangi bir bakımdan skandal konusu olmamalıdır: Ben sadece gerçeği araştırıyorum. Ve bu insanı etkeni —örneğin gerektiğinde aynı şekilde başvurduğum psikanaliz gibi— temel bir açıklama ögesi olarak alıyorum sadece.

Chaplin'in bugüne değin resmî olarak kanıtlanmamış da olsa Yahudi asıllı olmasının, kovuşturulan avare kahramanın kişiliğine tıpkı suskun pantomimcininkine olduğu gibi aydınlatıcı bir açıklık getirdiğini tartışılmayacak biçimde gösterdiğimi sanyorum.

Temaların ikincisi, çoğu kez anıştırılmış olan *Don Kişot* temasıdır. Şarlo'nun benzerleriyle, kadınlarla, çocuklarla ve yoksul ve zavallılarla ilişkilerinde ünlü gezginci şövalyeden pek farklı olmadığı kesindir.

Davranışında kişiliğine ve canlandırdığı kültür geleneğine bağlı olarak şövalyece öğeler bulunur. Fakat aynı zamanda Parker Tyler'in onu «Don Kişot ile Sanşo Pansa'nın garip bir karışımı, bileşimi: Don Kişot'un romantizmi ile Sanşo Pansa'nın kölece tutumu ve görgüsüz insanlığının karışımından bu

sevimli palyaço çıkmış ortaya» diye tanımlayarak çok iyi bir biçimde kanıtladığı çelişik etkenler de vardır bu davranışta.

Ve üçüncü ve sonuncu tema, Şarlo'nun kişiliğinde yerleşmiş iç çelişmelerin derinliğine incelenmesine özellikle yöneltilmiş olan *Aslan Şvayk* temasıdır. İkili —estetik ve etik— bir görüş açısından düşünülmesi gerekli bir usta olarak gördüğüm Brecht'i temel alan bu bölümde, derin bir yabancılaşmanın kurbanı tipik bir *kahraman-karşıtı* durumuna, marksistlere özgü diyalektik bir çözümleme uygulamaya çalışılmaktadır. Chaplin'i marksizm içinde göstermek ya da onu bir komünist militan olarak almak söz konusu değildir. Sadece ünlü avare ile Brecht dünyasının yırtılmış ve açıkgörüşlü (duru) kişileri arasındaki dikkate değer benzerlikleri, yakınlıkları aydınlatmak ve bu arada da insan olarak Chaplin'in soylu insancıl ülküleri için verdiği sürekli ve dramatik savaşı belirlemektir amaç.

Bölgümlere başlık olarak Chaplin'in film isimlerini koydum. Bunların Şarlo'nun ve onun yaratıcısının hayatını çok belirgin ve çarpıcı biçimde «anlatmaları» Şarlo *efsanesinin*, bu kitapta da oldukça geniş bir yer tutan, göstergelerinden biridir.

**I**

## **GEZGİNCİ YAHUDİ**

*Küçük kıvrıcık Yahudi, teşekkürler sana.*

**André Salmon**

*Şarlo bir yerlere gitmelidir, daima.*

**Philippe Soupault**

## 1. «ŞARLO İŞE GİRİYOR»

Chaplin'in geçmişi üzerinde belirsiz bir giz vardır. Kesin olarak bir giz var da denebilir buna. Chaplin'in bir gün bir gazeteciye «*Hitler'den dört gün önce*» diye belirlediği doğum tarihinde, anılarında da «*akşamın saat sekizinde*» diye daha ayrıntılı bir bilgi ile doğruladığı 16 Nisan 1889 tarihinde tek kuşku yok gibidir. Doğum yeri Londra hakkındaki bilgi de öyle. Ne var ki, Londra'daki bütün doğumların kaydedildiği Somers ve House kütüklerinde, ne belirtilen tarihte ne de 1889 yılı boyunca Chaplin ismine rastlanmamaktadır. Bunu ben kendim inceledim; Pierre Leprohon ve Theodore Huff da aynı sonuca varmışlardır. Öyle ise bu iki bilgiden birinin yanlış olduğunu düşünmek gerekir. Ya da başka varsayımlara yönelmek.

Tarihin yanlış olduğuna değgin kesin hiç bir kanıt yok, hiç değise . . . . .  
Yer konusunda da durum aynı: Chaplin'in Londra'da doğmamış olduğunu gösterecek bir kanıt bulunmuyor. Yine de belirtmek gerekir ki, bu kitabın yazarının Chaplin'in doğduğu yer olarak ileri sürdüğü Londra'



nın Walworth, East Lane mahallesi, şimdiye dek benimsenen yer değildir. Gerçekten de Chaplin'in kendi açıklamalarına ve «Çocukluk yıllarını geçirdiği yerleri tekrar görmeğe» 1921 ve 1931'de iki kez gelmesine bakılırsa, bu yer, Lambeth Kennington Road'dur. Chaplin'in oğlu da, babasıyla ilgili anılarında, doğum yeri olarak bir bina gösteriyor ki, en iyi Chaplin uzmanı olarak P. Leprohon'un belirttiğine göre de, burası bayan Chaplin'in, kocasının ölümünden sonra 1895 yılında çocuklarıyla birlikte taşındığı yerdir. İtiraf etmek gerekir: bu karışıklık insanı şaşırtsa yeridir. Bu durum akla şu soruyu getiriyor: «Chaplin gerçeği söylüyor mu?»

Ya da daha önce söylediğim gibi, başka varsayımlara yönelmek zorunlu oluyor. T. Huff şöyle bir varsayım atıyor ortaya: «Chaplin onun gerçek adı olmayabilir.»<sup>1</sup> Bu, aslında en romantik önerilere yol açmak ve güvenilir tarihsel araştırı alanını bir yana bırakmak olur. Fakat şu gözlemi de unutmamak gerek: Hayat öyküsünü yazanlardan bazılarının yanımlarından, garip ve şaşırtıcı şeylere eğilimi nedeniyle, biraz da Chaplin'in kendisi sorumludur. Örneğin, yine Huff'un yazdığına göre, «Chaplin, sadece kendi bildiği nedenlerle Fontaineblau'da doğduğuna inandırmıştı herkesi yıllarca.» Bu nedenler Chaplin'in, Fransa'ya ilk gezisi üzerine 1909'da yazdığı anılarında belki bulunabilir. Chaplin o zaman şöyle diyordu: «*Fransa! Fransa her zaman hayallerimi çekip götürən bir ülke olmuştur. Babamda Fransız kanı vardı: Gerçek-*

<sup>1</sup> Olağan olarak Kaplan isminin «Aryenleştirilmesi» akla geliyor.

ten, Chaplin ailesinin kökü Fransa'dan gelmektedir. Ailem Huguenots'lar zamanında İngiltere'ye yerleşmişti. Babamın amcası, Chaplin ailesinin İngiliz kolunu bir Fransız generalinin kurduğunu öğrenerek anlatırdı.» Bu da çok iyi. Ne var ki, Leprohon, Chaplin'in bir gün, Henry Bordeaux'ya, 1825 yılında Andelys'de doğan Fransız ressamı Charles Chaplin'in soyundan geldiğini açıkladığını belirtiyor. Bilmece çözülmeyen sürüp gidiyor. Ancak Chaplin'in Fontaineblau'da doğmuş olma olasılığı her türlü dayanaktan yoksun görünüyor.<sup>2</sup>

Londra'da doğmuş olmasına gelince: Tarihin doğru olduğu var sayılsın, birçok nedenle kaydın kütüklerde bulunmaması olası görülebilir. Chaplin bir tiyatro takma adı olabilir sadece. Charles'ın varlığı hiç bildirilmemiş de olabilir (Bu durum bir oyuncu ailesinde olağan sayılır). Ya da anılarında yazdığının tersine, ailesi Protestan değil de Musevî olabilir ve bu yüzden İngiliz kilisesinin mahallî kayıtlarında aile ile ilgili bilgiler yer almamaktadır. Öne sürülen bu tür varsayımların hemen hepsi son derece desteksiz. Herhangi birine kesin olarak dayanmanın olanaksızlığını söylemek gereksiz. Bununla birlikte, kanıtlanmamış olsa da, en azından, akla yakın bir durum var ortada: Chaplin'in annesi yönünden, kuşkusuz, Musevî asıllı olduğu. Bu konuda bile tam bir karışıklık içindeyiz. Çünkü Chaplin, soru kendisine

<sup>2</sup> Edouard Ramond «Bu satırların yazarı, ne 16 Nisan 1889 tarihinde ne de onu izleyen günlerde Fontainebleau belediye kayıtlarının bugün gururla şişinebilecekleri bir kayıt işlemleriyle zenginleşmediklerine kesinlikle inanmaktadır» demektedir. (*La Passion de Charlie Chaplin*, s. 23)

en az on kez sorulduğu halde, Yahudi asıllı olup olmadığını ne doğrulamış ne de yalanlamıştır.

Anılarında, annesinin adının Hannah Hill olduğunu ve İrlanda asıllı olduğunu yazar ve şöyle der: «Büyük annem yarı Çingene idi. Ailenin yüzkarası idi bu durum.»

Burada da zihinleri bir miktar karıştırma isteği sezilmektedir, ama Yahudilik, Çingene asıllı olmaktan daha yakın gelmektedir akla. Çünkü, ilginçtir, Chaplin'in hayat öyküsünü yazanların, araştırmacıların ve eleştiricilerin tümü —bunlar ister Yahudi, ister Yahudi düşmanı ya da tarafsız olsun—, Chaplin'in ana tarafından Yahudi kanı taşıdığına hep bir olgu gözü ile bakmışlardır.

Elie Faure, Tharaud'lar ve Rene Schwob, anne Chaplin'i açık ve seçik olarak Musevi sayarlar. Bardèche ve Brasillach, Chaplin'in annesinin Yahudi asıllı olduğunu belirttikten sonra, Yahudi düşmanı inanç ve kızgınlıkları içinde, sözü «Şarlo cesur değildir, korkaktır; kuvvetli, yapılı adamlar karşısında alçaklaşır ve yaltaklanır. Bu da bize Chaplin'in ancak bir yarı aryen olduğunu gösterir» demeğe kadar götürmektedirler.<sup>3</sup> Lucien Rebatet de (öteki adı François Vinneuil) şöyle demektedir: «Sinemanın yarı Yahudi Charlie Chaplin'e borçlu olduğu şeyleri saklamağa çalışmak saçma bir şey olurdu. Özellikle damarlarındaki Hıristiyan kanı, onun ırkının kalıntılarını düzeltmiş ise —ki bu çok enderdir— bir Yahudi'nin deha sahibi olabileceğini yadsımak akla gelmez.»<sup>4</sup> Tüm tarih

çiler, bu Yahudi kökü bir olgu olarak almakta ve bundan, Chaplin'in komik yönü üzerinde temel genellemeler çıkarmaktadırlar. Chaplin'in kendisi ise bu temel soruya da çelişik cevaplar vermiştir. 1940' da şöyle der: «Ben Yahudi değilim. Bir damla Yahudi kanı yoktur damarlarımda. Yahudi olduğum söylenildiğinde hiç bir zaman bunu yadsımadım, çünkü, Yahudi olsaydım bundan gurur duyardım.» Buna karşılık 1946 yılında ise «Benim için 'Chaplin Yahudidir' deniyor. Doğrudur. Bunu hiç bir zaman yadsımadım. Fakat yine hiç bir zaman bunun üstünde pek durmadım» der.

Anılarında, yüzyılın başında «Yahudi komedyenleri Londra'da pek gözdeydi» dedikten sonra—ki, bu, yukarıda sözü geçen övünmeyi bir anlamda açıklamaya yarayabilir—«Yahudi Semti'nde» bir tiyatrodan oynadığını yazar ve konuşmasındaki «Yahudi şivesi»nden söz açar.

Öyleyse, Yahudi kültürü dünyaya oldukça kabarıktaydı dâhi vermişken çekinmemesi gereken böyle bir soy bağıntısı üzerinde bu denli bilmece neden? Birçok hayat öyküsü yazarı ve özellikle kitabının bir bölümüne «Musevi İnsan» başlığını veren José-Augusto França bu soru üzerinde eğilmişlerdir. Anılarında sözünü ettiği Londra tiyatro çevreleri ve müzikhollerinde Yahudi düşmanlığını gösterecek hiç bir olay anlatılmıyorsa da, Chaplin'in gençliğinde Yahudi asıllı olduğunu saklama zorunluluğunu duyması bir ölçüde anlaşılabilir. Fakat daha sonraları, hele Amerika'da şimşek gibi birden parlayan başarısından sonra, geçmişini, soyunu gizlemesi için hiç bir neden kalmamıştı. Bu soruyu inceleyen *The Universal Jewish Encyclopedia*

<sup>3</sup> *Histoire du Cinéma*, 1942, s. 73. Bu canavarca sersemlik, daha yeni baskılarda kitaptan çıkartılmıştır.

<sup>4</sup> *Les Tribus du Cinéma et du Théâtre*, 1941, s. 12

nın «Chaplin» başlıklı bölümünde şunlar yazılıdır: «Chaplin, Yahudi olmadığını söylemiştir, fakat Yahudi asıllı olduğuna değgin ısrarlı söylentiler süregelmektedir. Söylentilere ve bunların dayandırıldığı örneklerle bakılırsa, üne, daha geç ulaşıyorsa, ya da uluslararası koşulların uygar kişilere böyle bir kalıtımın yeni bir değerlendirme olanağı verdiği bir dönemde var saydı, Chaplin Yahudiliğini kabul edecekti.» Kısaca, Chaplin'in, delikanlılığında, ırksal kökünü saklamaya götüren bir aşağılık kompleksinin sıkıntısını çektiğini ve sonra da asıl gerçeği belirtmek için kendi kendini yalanlamayı göze alamadığını kabul etmek gerekiyor. Ancak Amerika'da çevresinde hissedebileceği açığa vurulmayan Yahudi düşmanlığını azımsamak da yanlış olur. Bu düşmanlık, Chaplin zenginleştikçe ve eileri siyasal tutumları benimsedikçe daha da kuvvetlenmiştir. Toplumsal çekişme ve kıskançlık onun ırksal geçmişinde fazladan bir sav kazanmıştır.

Chaplin'in Yahudi asıllı oluşu büyük bir olasılık derecesiyle ortaya konmuş oluyor. Ne var ki, bu durumu kanıtlayacak belge elimizde değil. Konumuz yönünden bu eksikğin de önemi hemen hiç yok gibi. Gerçekten de, önemli olan, Şarlo'nun kişiliğinin tipik olarak Yahudi olması: Bu konuda görüşlerini belirtenlerin tümü aynı nokta üzerinde birleşiyorlar. Örneğin, sadece Buster Keaton ile karşılaştırmak bile, Şarlo'nun komişinin —P. Leprohon'un dikkati çektiği gibi— Anglosaksonlukla hiç bir ilgisi olmadığını, tersine Yahudi ve Latin niteliği taşıdığını anlamağa yeterlidir.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Delluc, Şarlo'nun maskesinin «tuhaf Latin niteliğinden ve Fransızlara belki de hatta güncülere has hoşluk»undan söz etmektedir. (*Charlot*, s. 6 ve 21).

## 2. «ŞARLO GÖÇMEN»

İnsancılığıyla, göçmenlerin New York'a vardığı o ünlü sahnesinin kavgacı sarsıcılığıyla «*Şarlo Göçmen*» Chaplin ve yapıtının kilit noktalarından biridir. 1912 ekiminde New York'a ikinci kez —ve temelli— geldiğinde, Chaplin filminde canlandırdığı, sıradan ve sefil bir göçmen olmaktan çok uzaktır aslında. Doğduğu ülkede tanınmış bir oyuncudur. İyi bir ünü olan Karno topluluğu ile ve lüks bir gemide seyahat etmektedir. Oysa daha iki yıl önce Amerika'ya, yine Karno topluluğu ile, ilk gelişinde göçmen taşıyan bir gemideydi. Onun için, o acımasız giriş denetinden önce, göçmenlerin hayvanlardan farksız bir biçimde yığılıp bekletildikleri —ve filminde de canlandırdığı— onur kırıcı sahneyi bizzat yaşadığı tahmin edilebilir. Bununla birlikte, yirmi yıl sonra, olayla ilgili anılarını anlatırken, New York dokları önünde, bir Rastignac havası içinde, «*Amerika! Sıkı dur, seni fethetmeğe geliyorum*» diye haykırdığını ileri sürer.

Bu deyişte bir caka, bir abartma bulunsa da, o günkü durumu tam bir göçmen durumu olmasa da,

Chaplin'in Amerika'ya vardığında, kendinden önce bu ülkeye gelen milyonlarca insandan farklı değildi, tepkileri ve duyguları.

Çok az anımsayabileceği kadar küçük bir çocuk iken mutlu idi Chaplin. Ama yine daha çocuk iken sefalet, sıkıntı nedir tanımıştı. Çok içen ve sonunda 1894 aralık ayında hastanede ölen babası, Chaplin'in doğumundan bir yıl sonra aile ocağını bırakıp gitmişti. Bunun hemen arkasından annesi çıldırıyor ve 1896 yılında ilk kez bir akıl hastanesine yatırılıyordu. Daha sonra, sefaletle dayanamayan Hannah Chaplin, iki çocuğuyla birlikte, Lambeth düşkünler yurduna girmeye karar veriyordu.

İşte bu yüzdendir ki, tiyatro oyunculuğundaki ününe karşın, genç Chaplin, Amerika'ya ayak bastığında temelde her hangi bir göçmenden farklı değildi. Filminde canlandırdığı varış sahnesi—belki de—yalnız kendi simgesi değildi ve sürekli olarak otuz yıldır Amerika'ya yerleşmeğe gelen yüzbinlerce erkek ve kadını da temsil ediyordu. 1891 ile 1905 yılları arasında, Rusya'daki Yahudileri ezmek için yapılan ayaklanmalardan ve Orta Avrupa'nın sefalet yuvalarından kurtulmak isteyen bir milyon Yahudi'nin Amerika'ya gitmek için Avrupa'yı terk ettiği hesaplanmıştır. Yahudi halkı için yeni bir yayılma aşaması olan bu korkunç göçün, birinci göçten 1850'deki «altına hücum» göçünden değişik özellikleri vardı. Birincisi daha çok Germen ve Anglosakson iken, bu göç, her şeyden önce Slav ve Akdeniz niteliği taşıyordu. Bu olay, Gezginçi Yahudi üzerindeki bilinen o eski «lânetleme»nin sonuçlarından biri olarak alınabilir. Gezginçi Yahudi efsanesinin bir Hıristiyan

buluşu ve oldukça yeni bir öykü olduğu çoğu zaman bilmezlikten gelinir. Bu efsane ilk kez 1602 yılında Leyde'de yayınlanan bir yapıtta ortaya atılmıştır. Matta ve Yuhanna tarafından, İsa'nın ölümünden sonra tutulan Yahudilerin, sürekli göçebe olmaya mahkûm edilişleri biçiminde edebî ve dramatik bir somutlaştırılması olan tanrısal lânetleme, bilinçli ya da bilinçsiz olarak yüzyıllar boyunca ve özellikle, Hitler katliamından önce 19. yüzyılın son çeyreğinde Yahudi düşmanı tüm baskıların dayanağı olmuştur. Yahudilerin Yeni Dünya'ya doğru yayılışları bir anlamda yeni Kutsal Toprak (=Vaadedilmiş Ülke)lara göç sayılabilir. Göçebe Yahudi imgesi ile Şarlo'nun alışılmış takma adı olan «*the tramp* = *Avare, Serseri*» arasındaki benzetme bu bakımdan ilginç ve çarpıcıdır. Yine bu yüzden, halk kitlelerinden, kültürel geleneğin sağladığı az çok simgesel «tip»ler yaratmasını bilen Chaplin'in, kişiliğini tanımlamak için bu özelliği seçmesi oldukça anlamlıdır.

Üstelik, bu avare de tıpkı Gezginçi Yahudi gibi bir «parya»dır. Bu görüş, Amerikalı bir sosyologun, Hannah Arendt'in, Şarlo'nun kişiliği ile, sürekli olarak ezilen Yahudi tipi arasındaki büyük benzerliği ortaya koyan «*The Jew as Pariah*» (*Parya Olarak Yahudi*) isimli temel yapıtında kanıtlanmıştır. Yazar «Chaplin, parya Yahudi'nin dünya görüşünden, sanatçı biçim içinde, bir kahraman yaratıyor» diyor ve şöyle sürdürüyor gözlemine: «Şarlo'nun dünyası son derece yere yakındır, ya da buna soytarıca gülünçleştirilmiş bir dünyadır diyelim. Ama bu dünya aynı zamanda çok katı bir biçimde gerçektir. Bu, ne doğanın, ne sanatın kaçıp

kurtulmaya olanak tanımadığı bir dünyadır; onun darbelerine ve oklarına karşı akla gelebilecek tek kalan herkesin alaycılığı ya da günlük ilişkilerimizin inceliği ve insancılığı olabilir. Şarlo'nun, yarattığı bu herkesçe kuşku ile bakılan sefil parya örneğiyle toplumun kendilerine karşı tutum ve davranışlarını gören basit kişilerin sevgisini kazanmaması olanaksızdır. Bu yüzden de Şarlo'nun kitlelerin sevgilisi haline gelivermesinde şaşılacak bir yan yoktur.»<sup>6</sup>

Yahudi edebiyatı, sonunda başlıca üç tipte birleşen kahramanlarla doludur. Bu üç tip *luftmensch*, *schlemyl*, *schnorrer*'dir. *Luftmensch* işsiz-güçsüz dolaşan, sürten adamdır.<sup>7</sup> Toplumdan kopmuştur. Fırsatlardan yararlanır, hayatını kazanır. Ufak tefek işlerle uğraşır, tefecilik, eskicilik ya da karaborsacılık, kaçak satış vb. işler yapar. *Schlemyl* şanssız, sakar, başına durmadan belâ gelen ve masum olduğu halde tüm darbeleri yiyen «gökten inci yağsa tarlasına bir damla düşmeyecek» adam tipidir. *Schnorrer* ise yılışık, dilenci, asalak tipidir. Yardımı, hakkı imiş gibi ister, çalıp çırptığı ile yaşar, hayatını şaklabanlıkla kazanır. Kişilikle ilgili bu özellikler hayata karşı başlıca iki tutum biçiminde somutlaşırlar: Bir yandan alçakgönüllülük ve hatta bazen ödeklilik, öte yandan kendine güven ve çokluk şiddet. Sonunda bunlar da ya tevekküle ya da soylu bir iyimserliğe ulaşır. Tevekkül, tipik bir Yahudi anlayışıdır. İyimserlik ise Yahudi ahlâkının özü, ruhudur, ve insanın

Tanrının imgesi olarak yaratıldığı, soyluluğunun buradan geldiği ve zekânın her zaman kaba kuvvetin üstesinden geleceği, kısaca, ilâhi adaletin tam olarak yer bulacağı inancına dayanır.

Tüm bu kişilik özelliklerinin Şarlo'nun tipinde birleşmesi oldukça ilgi çekici. Ve kuşkusuz denebilir ki, bu durum kaderin bir rastlantısı değil, tersine Yahudi kültür geleneği ile onun temsilcilerinden sadece biri olan —fakat kendi dehasıyla halkın hemen hemen bütün ruhsal ve töresel öğelerini birleştirip yeniden yaratan —bir sanatçı arasındaki derin benzerlik ve birliğin sonucudur. Elbette ki, Chaplin'in asıl dehası, Musevilğe has ırksal ve kültürel özellikleri aşarak, her birimizin kendini tanıyıp bulabileceği bir insan imgesi meydana getirmesini bilmesindedir.

<sup>6</sup> *Jewish Social Studies*, VI, 2 Nisan 1944, s. 99

<sup>7</sup> Albert Memmi, Yahudinin «Havai kararsızlığı»ndan söz eder.

### 3. «ŞARLO SİNEMACI»

Şarlo'nun kişiliğinin ve evreninin oluşumu, onun hayat öyküsünü yazanlar ve inceleyenler tarafından birçok kez ele alınmıştır. Önce giysilerinden söz edelim. Çünkü onun ününü kişiliğinden ya da davranışlarından çok bu giysiler sağlamıştır. Ancak belirtmeden geçilmemesi gerekli olan bir nokta var: Şarlo'da giysi ile kişilik birbirlerine çok yakından bağlıdır ve bir anlamda biri ötekini belirler.

P. Leprohon bu özelliği çok yerinde bir gözlemle belirtiyor: «Daha hemen ikinci filminde ortaya çıkıyorsa da Şarlo'nun kişisi ancak onuncu filminden sonra kendini bulup oturacaktır. Yani Chaplin kendi kendinin yönetmeni olduğu zaman. Bununla birlikte görünüşünde, meslek hayatı boyunca sürekli değişmeler yapmaktan da geri kalmayacaktır. Ne var ki dış çizgiler hemen hemen hep aynı gibidir. Bu görüntü, bu çizgiler Charlie için yeni şeyler değildi tabii.»<sup>8</sup> Gerçekten, Chaplin, 1914 yılı ocak ayında Mack Sennett ile çalışmaya başladığında

arkasında oldukça uzun bir müzikhol aktörlüğü tecrübesi vardı: Sahneye daha beş yaşında iken ayak basmış, 1898'de *Eight Lancashire Lads* topluluğu ile ve 1907'de de ünlü Fred Karno Kumpanyası ile çalışmıştı. Chaplin bu konudaki gelişmesini şöyle anlatıyor: «Kesinleşmiş, iyice belirlenmiş bir silüetim, ilk bakışta tanınacak bir görünüşüm yoktu henüz. Bazen bir keçi sakalı takarak, upuzun bir şapka, cilalı kunduralar ve gri bir redingot ile oynuyordum... Ancak birkaç hafta sonradır ki, sahneyi bıraktığım zaman çıkarıp bir yana koyduğum müzikhol giysilerimi ilk filminde tekrar giydim. Ondan beri, bu giysileri çıkarmaz oldum. Bu «Tramp = avare, kopuk» giysileriyle çalışmaya başlar başlamaz daha bir rahatlık duyar olmuştum. Köşebaşlarımı dönerken tek ayakla koşma numarasını da o zaman buluverdim.»<sup>9</sup>

Gerçekten de Chaplin, ilk filmlerinde tipini arar. Henry Pathé-Lehrman tarafından yönetilen *Ekmek Parası İçin* adlı ilk filminde çıkırıldım bir İngiliz züppesi gibi giyinir. Bu giysiyi, ikinci filminde bırakırsa da daha sonra birkaç kez yine kullanır: Örneğin, *Şarlo Dansör* (6. film, Mart 1914), *Mabel Direksiyonda* (10. film, Nisan 1914), *Şarlo ile Fattı Bombacı* (26. film, Eylül 1914). Sahnedeki başarısını sağlayan ve — söylendiğine göre — 1913 yılında New York'ta bir müzikholde Mack Sennett tarafından keşfedilmesine yol açan eski giysilerine sadık kalmak yerine, bu şık kostümleri seçmesinin nedeni ne olabilirdi? H. P. Lehrman, Robert Florey'e durumu şöyle anlatır: «'Sennet'e bu yeni oyuncuyu nasıl giydirmeli?'

<sup>8</sup> Charles Chaplin, s. 33.

<sup>9</sup> Robert Florey'nin *Filmland*, (1923) adlı kitabında.

diye sorduğumda, 'Mademki bir Limey'i yani bir İngiliz'i canlandırıyor, o halde bir Lord gibi giyimeli,' diye cevap verdi. Yine de Keystone stilinden ayrılınmaması için bu yeni oyuncunun tumturaklı bir bıyığa sahip olması kaçınılmaz sayılmıştı. Böylece, ilk filminde, Chaplin redingot, silindir şapka, tozluk ve monokl taşınıyordu.» Bu ilk filminde Chaplin «kötü adam» rolü oynuyordu. George Sadoul'un ileri sürdüğü açıklamaya göre, bu seçim, bir anlamda Lehrman'ın Chaplin'den öğ alması sayılmaydı. Çünkü Lehrman ve Sennett topluluğunun öteki üyeleri bu İngiliz'i sevmiyorlardı. Onu içine kapantik ve fazla iddialı buluyorlardı; yeni patronunun stiline uymakta zorluk çekeceğine —ki gerçek de buydu— inanıyorlardı.<sup>10</sup> Filminde canlandırdığı kayıt tanımayan, tiksindirici, fırsatçı tipinin Şarlo ile ilgisi olmadığı açıktır. Zaten bu tip onun da hiç hoşuna gitmemiştir. Ayrıca bu oyunu, arkadaşlarını onun yeteneğine inandıрмаğa da yetmemiştir. Bunun üzerine, daha ikinci filminde, Chaplin, Karno'da oynarken en çok giydiği «tramp» giysilerine dönmeyi şart koştu. T. Huff, bu giyimini arkadaşlarının gardroplarından ödünç alınan parçalarla meydana getirildiğini anlatmaktadır. «Çevresinde bulunan her şeyi üst üste koyarak bir araya getirdi: Fatty'ye ait çok büyük bir pantolon, Ford Sterling'ten ödünç alınan 45 numara ayakkabılar, Billy Gilbert'in çekmiş daracık ceket, Minta Durfee'nin babasına ait basık bir melon şapka, bir kamış baston ve Mack Swain'in bıyığından kesilerek uydurulmuş küçük bir 'fırça' bıyık.» Böylece on beş gün sonra çevrilen *Şarlo Kendinden Memnun* filmi

<sup>10</sup> Buradaki ismi «Chas» Chaplin'dir.

ile birlikte Şarlo'nun kahramanı kişilik olarak değilse bile — çünkü sadece gürlütcü - patırtıcı bir figüran rolüydü kendisine verilen — ana çizgileriyle görünüş olarak hemen hemen kesin biçimini alıyordu. Kısa zamanda gözlemlenen çarpıcı bir gelişimdi bu. Chaplin'in kendisi de birçok kez giysilerinin psikolojik anlamı yönünden açıklamalarda bulunmuştur: «Bu giysi sokaktaki adam anlayışının anlatımında bana yardımcı oluyor. Bununla herhangi bir insanı ya da doğrudan doğruya kendimi anlatabiliyorum. O çok ufak melon şapka soylu görünme çabasıdır. Büyük bir övünme aracıdır. Çok düğmeli dar ceket, baston ve tüm jestler, canlılık, gösteriş ve kibarlık izlenimini vermeye yönelir. Bu, dünyaya kahramanca karşı çıkmaktır, karşı çıkmaya çalışmaktır, bir anlamda blöf yapmaktır. Ve sokaktaki adam bunu bilir. Hatta bunu o denli bilir ki kendi kendisiyle alay edebilir ve kaderi yüzünden kendi kendine biraz da acır, acıyabilir.»<sup>11</sup>



Şarlo henüz tipini bulmadığı sıralarda...

<sup>11</sup> Theodore Huff'un *Charlie Chaplin* adlı kitabında anılmıştır.

Bu son cümle, Şarlo ile ilgili her incelemenin başına bir özdeyiş biçiminde konacak kadar anlamlıdır. Bu cümlede, Şarlo'nun kişiliğini belirleyen kendini alaya alma (auto-humour) ve kendine acıma öğelerini buluyoruz. Bu gerçekler, onun kişiliği ötesinde tüm insanlık için de genelleştirilebilir. Bu noktaya tekrar döneceğim.



...ve Şarlo doğuyor

Şimdi biraz daha giysiler konusunu işleyelim: Yukarıdaki açıklamalar tarihsel açıdan bir belirginlik getiriyor konuya, yani Şarlo'nun filmlerindeki kıyafetinin oluşumu ve değişimi açısından. Bu gülünç kıyafetin, bu davranış biçiminin, kısacası bu kişinin, bu kahramanın, Chaplin'in bilincindeki derin köklerini bulmak kalıyor geriye.

«Birçok kimse, canlandırdığım tipi nereden esinlendiğimi sormuştur. Tüm söyleyebileceğim şey şu: Londra'da oturduğum sırada orada gördüğüm birçok İngiliz'in karışımı, biresimidir bu tip, bu fikrin kaynağı.»<sup>12</sup> İngiliz müzikholleri geleneksel repertuarının etkisinin, Chaplin'in delikanlılık yıllarından başlayarak can-

landırdığı tipin yaratılmasında başlıca etken olduğu doğal sayılmalıdır. Chaplin kahramanının dış görünüşünü yoktan var etmemiş, fakat bu görüntüden bir «tip» meydana getirmiştir ve önemli olan da budur.<sup>13</sup> Bu kişiyi ister İngiliz repertuarında hazır bulmuş olsun, ister bir yerde söylediği gibi ihtiyar bir fayton sürücüsünü görür görmez anlık bir esinlenmeyle yaratmış olsun, ya da May Reeves'e anlattığı biçimde sokakta kovalanan bir kopuğu görünce kafasında bir şimşek çakmış olsun, ne fark eder? Önemli olan çeşitli etkilerin olabileceği, ya da herhangi bir esinlemenin kaçınılmazlığı. Örneğin Max Linder'in etkisi. Chaplin onu 1909'da Paris'e ilk gezisinde keşfetmiş ve büyük bir hayranlık duymuştu. O denli ki daha sonraları Linder'e çok övücü şu ünlü ithafta bulunabilmiştir: «Tek, biricik, Hocam Max'a, Öğrencisi Charlie Chaplin.» Linder, şık, fazla kibar büyük burjuva tipi idi. Her zaman kusursuz giyinir, ince zevkli bir şıklığı imgelerdi. Chaplin'in «avare»si bir bakıma onun iflâs etmiş durumunu gösteren bir karikatürü idi sanki. Fakat benzetme yada yaklaştırma burada biter. Çünkü Linder sadece bir oyun kişisi idi, evrensel bir «tip» ya da «efsane»leşmiş bir kahraman değil. Linder'in «komik» düzeyindeki bir soy dehası dışında Chaplin'in ona hayranlığını gerektirecek geçerli bir açıklama bulmak oldukça zordur. Çünkü oyun kahramanları arasındaki benzetme ve yaklaştırmalar çoğu zaman yüzeyde kal-

<sup>13</sup> Leprohon'un verdiği bilgiye göre, Glasgow müzesinde geçen yüzyıl ortalarına ait bir tablo «keşfedilmiş»tir. Bu tabloda canlandırılmış bulunan kişi, tüm giysilerinin özellikleri yönünden tıpatıp Şarlo'ya benzemektedir.

<sup>12</sup> Charlie Chaplin, *Mon Secret*.



maktadır. Bu alanda, Sadoul'un değindiği, Little Tich'in etkisinden de söz etmek olanaklı görünmektedir. Little Tich 1890'larda İngiltere'de ün yapmış bir pantomim topluluğunda çalışıyordu. O da avare bir adam kılığında, eski püskü bir pantolonu, sonsuz uzun ayakkabıları vb. vardı. Buradaki benzeşim Linder ile olandan çok daha fazla göze çarpmaktadır. Bu arada şunu da belirtelim ki Chaplin, 1952'de bir yazıda (*Fransa'ya Selâm*)<sup>14</sup> çok övücü terimlerle sözünü ettiği Linder'in adı bile geçmemektedir Chaplin'in *Hayatım* adlı yapıtında. Kahramanın ortaya çıkışında, oluşumunda üçüncü etki okul dönemidir. Mack Sennett'in yanında geçirilen katı yürekli, güç okul dönemi. Gerçekten de Chaplin, Keystone'da başlangıçta çok güç bir sınav ve kendini kabul ettirme dönemi geçirdi. Stüdyoya geliş tarihi olan 15 Aralık 1913'ten ilk filminin çevrilmeye başlandığı 16 Ocak 1914'e değin Mack Sennett'in tavsiyesi üzerine sadece grubun «havasına uyma»ya çalıştı! Fakat yeni arkadaşları ona pek de sıcak davranmıyorlardı. «Öbür aktörlerin beni parmaklarıyla göstererek, patronun gönderdiği 'şu küçük İngiliz komedyeni' dediklerini duyar gibi oluyordum. Benim komik olabileceğime inanmadıklarını hemen anladım.» Kısa zamanda dostu ve koruyucusu olacak olan Mabel Normand bile, başlangıçta antipatisini saklamadı ondan. Bu durumdan kurtulmak için, Chaplin, bir an önce film çevirme konusunda üsteliyordu; fakat Lehrman ile işbirliği çok zordu. T. Huff bu konuda şöyle

diyor: «Lehrman başdöndürücü bir hızı olan Keystone stilini ona kabul ettirmeğe çalışıyordu. Chaplin daha yavaş, daha ölçülü, kendi becerilerine daha uygun düşen bir akış, (tempo) istiyordu.» Sennett bu yeni gelen adamla bağlantı yapmakla yanılıp yanılmadığını soruyordu kendi kendine. Neyse ki Chaplin, halkın birdenbire kendisini tutmasıyla hem kendi stilini kabul ettiriyor hem de hızla işyerinin üslubunu kapıyordu. Ne olursa olsun, tanıdığımız Şarlo, Karno topluluğunun pantomimcisinden belli bir oranda farklıdır ve «Amerikan»laşırken Chaplin, Sennett harasının yarışma kabul etmez «burlesk» ritminden de bir şeyler kazanmıştır.

Bunlar hep bilinen şeyler, gerektiğinde kanıtlanabilir de. Aklıma gelen bir soru da şu. Yahudi tiyatrosunun, aktör Chaplin'in ve kahramanının oluşmasını etkileyen öğeleri neler olabilir? Çünkü, kuşkusuz ki, Chaplin gençliğini bir Yahudi ailesi içinde, Yahudi tiyatro çevreleri içinde ve ara sıra Yahudi rolleri oynayarak geçirmiştir. Huff'un yazılarına göre, 1906 sıralarında tek başına oynadığı bir gösteriye çıkıyor ve afişler Chaplin'i «Yahudi Komiği Sam Cohen» olarak tanıtıyordu. Irksal geçmişini hiç bir zaman açıkça belirtmeye yanaşmadığına göre, bir Yahudi tipi (fiziği, André Salmon'un deyimiyle «küçük kıvrık yahudi» fiziği buna elverişli idi) canlandırmayı kabul etmesini, az da olsa, Yahudi kanı taşımaya bağlayarak açıklamak âdeta zorunlu oluyor.

Bu soruya kesin bir cevap verebilmek için İngiliz tiyatrosunun geçen yüzyılın sonundaki durumunun tarihsel açıdan incelenmesi gerekir. Bu ise amacımız ve olanaklarımız dışında bir sorun. Yine şartıca

<sup>14</sup> Kitabımızın *Charles Chaplin'e göre Sinema* başlıklı bölümüne bkz.

benzeyişleri, rastlantılardan daha derin ve ileri olan benzeyişleri ele alarak, bunların, kanıların oluşmasını büyük bir olasılıkla aydımlatan ışığında sonuçlara, genellemelere varmak olanağı kalıyor elimizde. Geleneksel Yahudi tiyatrosu (kahramanları, temaları, havası ve oyunu) ile Şarlo (kişiliği, davranışı, mimiği, fizik ve toplumsal evreni) arasındaki benzerlik, insanı ister istemez Chaplin-Şarlo'yu Yahudi kültür geleneğinin tam ortasına yerleştirmeğe yöneltiyor. Yahudi tiyatrosunda, özellikle Commedia del arte'yi andıran Pourim oyunlarında mim sanatının daima çok önemli bir yeri olduğu bilinmektedir. Öte yandan bilindiği gibi, mimik ve jestlerle anlatım bir Akdeniz geleneğidir. Burada da ve bir kez daha, bu olgu ile Chaplin ailesinin — kendisine göre — Fransız ya da — başkalarına göre — İspanyol asıllı olma olasılığı hayret verici biçimde çakışıyor.<sup>15</sup> Bu çakışma, Şarlo'nun komüğünün Anglo Sakson kökünden gelmediği sonucunu kuvvetlendiriyor.

Şarlo ile Yahudi kültürü arasındaki ilişkiler her halde açıkça görülüyor. Sözü Jérôme ve Jean Tharaud'ya bırakıyorum: «O Yahudi'dir. Yeteneğini yansıtan tüm nitelikleri Yahudi işareti taşır. Eserlerinde görülen mizah ile 'ghetto edebiyatı'nın sevimliliğini veren özellikler arasında çok büyük bir benzeyiş vardır. Bu edebiyat 19. yüzyılda Dickens'ini ya da A. Daudet'sini Abramovitch'in kişiliğinde bulmuştur. Küçük Rusyalı bir Yahudi olan Abramovitch Yahudi lehçesinde ve bü-

<sup>15</sup> Özellikle Huff, Hannah'ın ailesinin İspanya'dan göç etmiş olabileceğini düşünmektedir.

yük bir espri, incelik ve alayla dindaşlarının yaşantısını tasvir etmiştir. İşte Abramovitch'in ince bir zekâ ile portresini çizdiği Yahudidir Chaplin'in tüm filmlerinde kişilerin arkasındaki gizli kahraman. Örneğin *Altına Hücum*'u ansıyalım. Bu film kendiliğinden çok eğlendiricidir ama onun büyük bir ghetto anısı ya da serüveni (Chaplin bunu yapmak istemiş olsun olmasın) olarak alırsak hayran olmamak elde değildir. Bu bir Schlemyl'in öyküsüdür (...) Görmelisiniz bunu. Charlie uzun yassı ayaklarıyla ilerlemektedir; ve küçük yuvarlak şapkası kafasından hiç çıkmaz (bir Yahudi hiç bir zaman başını açmaz)<sup>16</sup>, ancak yüzyıllardır İsrail'e has bir biçimde geriye doğru itilir. (...) Redingot ile ve en ciddi giysiler içinde bile çocuksuluğunu, mucizeye inanan saflığını, Aaron'un şakacılığını, saflığını yitirmez.»<sup>17</sup> Tharaud'ların üzerine dikkati çektikleri benzeyişlere gerçekten de Yahudi tiyatrosu

<sup>16</sup> Chaplin, *Şarlo Çıplaklar Kampında* filminde bile şapkalıdır ve alayını sürdürür.

<sup>17</sup> *Charlie Chaplin ou l'Esprit du Ghetto*, (C. Chaplin ya da ghetto esprisi), *L'Eventail*'da (Bruxelles), 18 Eylül 1927.

Tharaud'ların anıştırdıkları yapıt, hiç kuşkusuz Mendele Moïcher Sforim'in (1836-1917) romanıdır. Geçen yüzyılın sonunda yayınlanan *Les Voyages de Benjamin, III* (Fransızca çevirisi: Arnold Mandel tarafından, Fasquelle 1960) adlı bu romanda «Vaadedilmiş Ülke'ye doğru yola çıkmış Ukraynalı iki Yahudi'nin kurnazlıklarla dolu serüvenleri anlatılmaktadır.

Bu yapıtta, Şarlo'nun kahramanı ve onun dünyası arasında çarpıcı benzeşme vardır. İşte örnek olabilecek birkaç deyiş: «Yufka yüreklilik Yahudiye özgüdür» – «Yıllık bazen de kötülükten doğar» – «Onları niteleyen şey dayanışmanın hiç olmayışındır» – «Acele acele paketlerini topladılar ve sıvıştılar» – «Alışkın oldukları biçimde, biraz kaşındılar» – «İkisi de Yahudi zekâsını, göklere çıkarmağa koyuldular» – «Korkunç ger-

sunda ve tüm Yahudi edebiyatında rastlanmaktadır: Cholem Aleichem, Achèle Ostropoler, Mendele Moicher Sforim ya da öbür adıyla Abramovitch'in kahramanları Chaplin filmlerinin kişileri olabilenler Chaplin'in canlandırdığı kişilerdir. (Tefeciler, bakkallar, terziler, eskiciler, meyhaneci vb.)<sup>18</sup> İtalyan Guiseppa Ungaretti'ye göre Şarlo «eskicilerin prototipidir. Bütün dünyanın, dün, bugün ve yarının paçavra satıcılarını benliğinde toplamıştır. (...) Paçavracılar Şirketinin bayramlık üniformasıymış gibi sırtına geçirdiği bu kullanılmış giysiler, bir giysi satıcısının satabileceği en talihsiz şeylerdir sanki. En büyük traji-komik tarih bu giysilerde mi yaşamaktadır? Yoksa bu giysilerin

çeğin yerini hayal ile dolduruyorlardı» – «Ne mutlu tatlı bir rüya görene».

Öte yandan, işte Yahudi psikolojisini ve ahlâk anlayışını yansıtan birkaç örnek atasözü: «Fakirlik kusur değildir, şeref hiç değildir» – «Hırsız, çalma fırsatı bulmazsa, kendini namuslu kişi bellir» – «Hırsız olan fare değil, deliktir» – «Dalkavukluk zengine değil, sadece onun parasıdır» – «Adaletsizliği yapmaktansa, çekmek yeğdir» – «Namuslu bir tokat, yapmacık bir öpüşten iyidir» – «İşler istediğiniz gibi olmuyorsa, onları oldukları gibi sevin».

Bu Yahudi dünya anlayışı içinde ince bir mizah vardır. Şarlo'da bulduğumuz yön de işte budur.

Hırçın kadın kahramana gelince, o da daha insancıl değildir ve koca müsveddesini hırpalar durur. Aynı kahraman, Sforim'in romanında da görülür. İşte ona ait örnek bir hikâye: Böyle bir kavgacı kadın kocasına masanın altına girmesini emreder, adamcağız tartışmadan denileni yapar, fakat daha sonra ortaya çıkmasına izin verilince, saklandığı yerden çıkmayı reddeder ve böylelikle otoritesini belirtmiş olur.

<sup>18</sup> Daha doğrusu bunların içisidir sadece, ama bu başka bir konudur ve ilerde buna döneceğim.

bilinmeyen geçmişinde mi; Tanrı bilir, onu giyenin de haberi yoktur. Belki de bu geçmişi, bu giysiyi, yüklenmesindedir, tarihin traji-komik akışı? Pireler, tozlar ve hor görülmeler arasında, bu kuşku içindedir. Charlot'un şiiri.»<sup>19</sup> Max Jacob da onun «tipik bir Polonyalı Yahudi terzi»<sup>20</sup> olduğunu söylüyor.

Şarlo'nun içinde geliştiği çevre ve çerçeve yönünden yapılan benzetmeler de çok ilginç. Örneğin *Şarlo Diktatör*'de bu konuda kuşkuya hiç yer yok: Şar-



Yoksul Yahudi mahallesinin berberi (Şarlo Diktatör)

lo bir Yahudi berberidir ve ghetto'da oturmaktadır. Tüm öteki filmleri göz önüne getirilsin: O sefil yollar, o dökülen evler, o yoksullar için bakım evleri,<sup>21</sup>

<sup>19</sup> *Cinéma* (Roma), 25 Haziran 1937

<sup>20</sup> *Le Disque vert* (Bruxelles) 4 ve 5 no.lu sayılar, 1924

<sup>21</sup> Aslında 1915'de Chaplin'in başladığı fakat bitirmeden bıraktığı büyük dramatik bir film olan *Life (Hayat)*'in uydurma bir kurgu ayırımı olan (*Triple Trouble*) (*Üçlü belâ*)da görülen korkunç sefalet ve dehşet tablosu gibi.

o dükkânlar, o meyhaneler büyük kentlerin en talih-siz, en bakımsız mahallelerini, özellikle Londra'nın, Chaplin'in yaşadığı fakir mahallelerini, ya da Orta Avrupa'nın ghattolarını ansıtıyor mu? Zanaat-kârların, küçük dükkâncıların yaşadığı fakat aynı zamanda toplumdan atılmışların, işsizlerin, serserilerin ve suçluların çoğunlukta olduğu bu yerler de aynı izlenimi vermektedir: Bu sahneler hemen tüm Amerikan filmlerinde görülen göçmen mahallelerinin görünüşünü andırmaktadır. Diyelim ki Şarlo ancak bir tek kez çok açık ve belirgin biçimde bir Yahudi kahramanını canlandırmıştır. Ama *Asri Zamanlar*'da söylediği fantezist şarkının sözlerinde<sup>22</sup> de Yahudiceyi andıran bir hava bulunmaktadır.

Demek ki Şarlo Yahudi'dir, fakat fakir Yahudi, emekçi Yahudi'dir. Kuşku yok ki o aynı zamanda herhangi bir ırkın, herhangi bir ülkenin, herhangi bir zamanın yoksulu ve emekçisidir. Albert Memmi bu özelliğe şunu ekler: «Yahudi ırkının kaderi en genel anlamında insanlık kaderinin, daha yoğun ve daha karanlık bir özetinden başka bir şey değildir.»<sup>23</sup> Şarlo gezginci Yahudi'dir bir anlamda ya da daha önce sözü geçen bir yapıtın başlığını alacak olursak parya simgesinin ta kendisidir. Hannah Arendt «Şarlo'nun yarattığı tip, toplumun gözünde, temelde daima kuşku ile bakılan bir tiptir. (...) Şarlo çocukluğunda iki şey öğrenmişti. Bir yandan Yahudi'nin geleneksel olarak polisten korkusunu öğrenmişti —ki bu düş-

man bir dünya görüşünü canlandırmaya yöneltir onu— öte yandan, değişmez Yahudi gerçeğini kavramıştı: yani insanlık koşulları bu olunca, bir Davud'un insanî kurnazlığı bazen pekâlâ bir Calut'un hayvanî gücünün üstesinden gelebilirdi (...) Bu «şüpheli» kişi temelde suçsuzdur, masumdur. Chaplin'in kahramanları kusursuz birer erdem timsali değildirler, binbir hatası olan, yasalarla sürekli çatışma durumunda zayıf insanlardır. (...) Yapmadığı şeyler, işlemediği kabahatler için her zaman bir köşeye sıkıştırılır, fakat o, başkalarının kurtulamayacakları durumlarda kuralların bir boşluğundan yararlanarak sıvışmasını bilir. (...) Korkuyu ve çekinmezliği birleştiren bir davranış: Bunlar sanki birer değiştirilemez, zorlanamaz doğa güçleriymiş gibi yasalardan korku ve fakat yasaları temsil edenlere karşı ise alışkanlık halinde bir yüzsüzlük, alaycılık. (...) Yahudi kuşaklarınca çok iyi bilinen türden çekingen, kaygılı bir küstahlıktır bu. Zavallı «küçük kıvrıcık yahudi»nin, toplumun kendisi için ne düzen ne de adaleti sağlayan sınıf düzenini tanımayan küstahlığı». Ama Albert Memmi'ye bakılırsa «Yahudi kem kaderine bir ölçüde uyarlamaktadır kendini. Sabırla bir dizi kurnazlık ve savunma tedbiri hazırlar, başkalarına ve hatta kendine karşı. Bilinen o ünlü Yahudi mizahı şanssızlığı hafifletir, korku ve suçluluk duygusunu sahane bir biçimde yokeder böylece.»

Şarlo'nun Yahudi ve parya kişiliği ana çizgileriyle ortaya çıkmaktadır. Yahudi, bir paryadır, Hristiyanların suçlamasına göre, İsa'nın öldürülmesi günahını işlediği için sürekli olarak gezginciliğe, göçebeliliğe mahkûm edilmiştir. Bu suçlamanın, bu savın

<sup>22</sup> Yahudi kültürüne ilişkin bilgilerin çoğunu Bn. Nina Gourfinkel ve B. Rabi ile B. Charles Dobzynski'den sağladım. Burada kendilerine teşekkür etmeyi bir borç sayıyorum.

<sup>23</sup> *Portrait d'un Juif*, s. 219

temeli, dayanağı yoktur; bunu belirtmişim. Sartre bu konuda şöyle bir açıklama yapar: «Yahudilerin dünyaya yayılması ile ilgili olarak Hıristiyanların yarattıkları bir efsanenin propagandasıdır burada söz konusu olan. Kesin olarak bilinmektedir ki çarmıha germe cezası bir Roma işkence biçimidir ve İsa, Romalılar tarafından siyasal bir kışkırtıcı diye öldürülmüştür.»<sup>24</sup> Ne var ki bu denli yaygın, bu denli ardına



Sahne Işıkları'nın Şarlo'su

düşülmüş ve bu denli öldürücü bir lânetleme doğul olarak, en sonunda, cezayı uygulayacaklar kadar kurbanların bilincine de demir atacaktır. Bu korkulu düş, geleneksel Yahudi inanışları nedeniyle inanılmaz korkutucu boyutlar kazanabilir. Şarlo, belirsiz bir şekilde İsa'yı canlandırdığında (*Mösyö Verdu, Sahne Işıkları*) hem kurban, yani İsa, hem de cellât —Hıristiyanların suçladıkları Yahudi olarak— oluyordu. İsa gibi, Şarlo da insanları kurtarmak, onlara adalet ve mutluluk getirmek ister;

fakat haksızlık ve şiddete kapılarını kapamamış bir

toplumda tehlikeli bir oyunbozan olarak görülür ve sadece aynı toplumun hareket biçimlerini ve araçlarını kullandığı halde ölüme sürüklenir. Bu *M. Verdox*'nun kader çizgisidir.

Ne var ki Şarlo bir aziz değildir, bir kahraman da değildir, yoksul, çaresiz bir tiptir, yüce duygularla donanacak lükse sahip olamayan zavallı bir tiptir. Hayatı alaya alarak kaderinden kurtulmaya çabalar. Mizah onun için korkunç gerçekten kaçmak, zenginlere, güçlülere ve kötülere karşı savunmak için bir yol, bir araçtır. Chaplin güldürmek için savaşı (*Şarlo Asker*), Hitler'i (*Şarlo Diktatör*) ve Landru'yu (*Mösyö Verdu*) konu olarak ele almaya cesaret edebilmiş tek sanatçıdır. Güldürü başaramadığı ya da yetmediği zaman, Şarlo duruma hemen uydurur kendini, böylece daha kötüyü önlemeyi dener. Bu uyarılama yeteneğinin bir bakıma korkaklığı, alçaklığı andırması Şarlo'nun kişiliğinden rahatsız olanların ya da Bardèche ve Brasillach gibi Yahudi düşmanlarının Chaplin'i küçümsemelerine başlıca dayanak olmuştur. Şurası açık ki, Şarlo adı bir korkak değildir; sadece peşini bırakmayanlardan daha zekidir ve beceriklilik ve kurnazlığı ile kör kaba kuvvete karşı koymaktadır.

Elie Faure'u dinleyelim: «İki bin yıldır moral iskeleti Yahudi halkı içinde demir bir sütun gibi sağlam ve yoğun tutabilmek için her şey birleşiyor. Hemen hemen sürekli bir kovuşturma, içine tıklandığı delikten çıkmasın diye konan kanlı yasaklamalar bu halkı daima ve zorla kendi kendine kalmağa itmiştir. Bütün meslekler yasaklanmıştır. Geriye sadece zekâyı bileyenler, sabrı işleyen ve parlatanlar, hıncı için için

<sup>24</sup> *Reflexion sur la Question Juive*, 1954, s. 81

sürdüren ve umutsuzluğu olgunlaştırırlar kalmıştır. (...) Bu halkın kesin, acımasız irdeleme, çözümleme gücü ve dayanılmaz alaycılığı bir kezzap etkisi yapmıştır. Kendisine karşı davranışlardan deliye dönen Yahudi doğal olarak, içlerinde, aralarında yaşadığı ırkların ağırlıklarına, hafifliklerine, duygusallıklarına ya da dogmacılıklarına alayla ya da sert bir umursamazlıkla karşılık vermiştir. Yahudi esprisinin dolaşımı, bir anlamda, hissedilemeyecek kadar hafif olmasına, bunun bilincine ise ırk ayırımı hengâmesini atlattıktan sonra varılmasına karşın, Maimonide'den C. Chaplin'e kadar varan gelişme çizgisini izlemek gayet kolaydır. (...) Montaigne, Spinoza, Bergson, Marx, Freud, Einstein, Proust, Chaplin Yunan - Latin ve Katolik olan klasik yapıtlar anıtının dayanaklarını yıkmışlardır.»<sup>25</sup> Yahudi bir hayalci, bir ülkücüdür. Fakat yalnızlığı ve umutsuzluğu içine kapanmıştır ve devrimler hayaller: İşte bunun için de İsa'dan Marx'a kadar türlü kuşuklara yol açmış, kendi başını da türlü kovuşturmalardan kurtaramamıştır.

Fakat, günü gününe de olsa iyi yaşamaktır insan ve bu yüzden, o, şiddete kurnazlıkla karşı çıkar. Elie Faure, Şarlo'yu anlatırken şunları da söylüyor: «Şarlo saflığı ve açıkgozlülüğü birlikte yürütür. Zaten muzipliğiyle inandırmaz mı bizi masumiyetine, oyunlarında. İşe geç geldiğinde, arkasını dönüp atılacak tekme beklemesi; yatakta iken yüz yıkama tasını sallaması ve kunduralarını eliyle sürükleyerek yaktan kalktığına inandırmaya çalışması gibi çok se-

vimli örnekler insanı neşeye boğar. Âdeta intikam alır böylece, hiç kimsenin yapamadığı biçimde hepimizden huncunu çıkarır: Eskilerden ve bundan sonra gelecek kuşaklardan, tümümüzden. Kaderciliği ve yumuşak başlılığı ile hem kötü talihin, hem de despotların üstesinden gelir. (...) Her zaman harcanır, her zaman yenilir, sonunda yine intikamını alır, ama bu, kötülük ederek bir oç alma değildir. Şakalar yaparak, alay ederek intikamını alır ya da daha komiği, ayıplanmanın, hor görülmenin bir parçasını da başkalarının çekmesine yol açan büyük hatalar yaparak aynı amaca erişir.»<sup>26</sup> Masumiyetine ve haklılığına inanır ve başkaldırmaz Şarlo, çok çok emir ve yükümlülüklerle yan çizer. «Disipline uymayı bir türlü beceremez» diyor Philippe Soupault ve sonra şöyle devam ediyor: «Karnını doyurmak için, çalışması gerektiğini öğrenmişti, bir de yaşamak için yalan söylemek gerektiğini.»<sup>27</sup> Dünya cennetinden Âdem ile Havva ile aynı zamanda kovulan Şarlo çalışacaktır (bu konuya tekrar döneceğim) ama bu arada kötülüğün adaletsizlik ve şiddet şeklinde varlığını da keşfedecektir. «Bu onun kaderinin bir başka biçimi idi, insanlar ondan kuvvetliydi.»<sup>28</sup> Kendinden daha güçlü bu insanın karşısında, Şarlo sonunda kendi aleyhine dönebilecek hiç bir karşı koyma gösterisinde bulunmaz; teslim olur (*Şarlo Denizci*)de olduğu gibi onu dövmeğe kalktılar mı kendiliğinden yere uzanverir), bazen başeğmesine dalkavukluk da eklenir (İşe geç kal-

<sup>25</sup> *L'âme Juive*, 1934

<sup>26</sup> *Fonction du Cinéma*, s. 56-57. Elie Faure *Kırda Aşk*'i anıştırmaktadır.

<sup>27</sup> *Charlot*, s. 33 - 34.

<sup>28</sup> *A.g.e.*, s. 23.

dığında ustabaşısına çiçek vermesi gibi; *Maas günü*) ya da yolunu bulursa kurnazlıkla yoluna kor işlerini, durumunu düzeltir (E. Faure'un verdiği örnekteki gibi). Belirtmek yerinde olur ki, intikamını, kendinden kuvvetlilerden çektiklerinin acısını, kendinden daha zayıflardan çıkarır. Bu onun kişiliğinin önemli bir yönüdür, açıklanmağa değer. André Bazin haklı olarak şu gözlemlerde bulunur: «Şarlo'yu baştan aşağı iyi sanmak bir yanlıgı olurdu.» Başegmesi, ufak tefek adilikleri, onun doğal soyluluğunu göstermesine engel değildir: Örneğin ailelerinden yiyecek gelen arkadaşlarının ikram ettikleri şeyleri büyük bir ağırbaşlılıkla geri çevirir (*Şarlo Asker*). Elie Faure, dünyanın karşılığı, düşmanlığı karşısında Şarlo bunu ya ince bir alayla karşılar, ya da yok sayar, yadsır,» diyor. Şarlo'nun alaycılığı şiddeti önlemeyi amaç edinir: Örneğin gerisini tekme atılması için uzattığında, düşmanını — kuvvetini bir zayıfa, belki de bir suçsuz karşı kullandığının bilincine vardırarak— bir anda silâhsız bırakmış olur. Öteki yol, yani düşmanını yok sayması, yadsıması daha tehlikeli ve daha şaşırıcıdır: örneğin, kaçtığı delikten çıkarken polis tarafından görülünce, simgesel olarak yok etmek, kaybetmek istemesine, polisin ayaklarını kumla örtmesi (*Şarlo Firarı*), ya da gerçek çok acı ve katı ise, ondan rüya-hayal yoluyla kaçır, kurtulur. Eserlerinin bir çoğunda böyle rüya sahneleri vardır (*Şarlo Bankada*, *Şarlo Asker*, *Kırda Aşk*, *Yumurcak*, *Altına Hücum*, *Asri Zamanlar*) ve Şarlo, ancak ve ancak rüyalarda becerikli, mutlu ve kahramandır.

Philippe Soupault Şarlo'yu şöyle tanımlıyor: «Şarlo tuhaf bir çocuk. Hem duyulu hem ilgisiz, hem

hırsız hem namuslu, hem korkak hem cesur, hem şeytanca işler çevirir hem saftır, hem neşeli hem hüznülüdür, hem sarhoş hem de aklıbaşındadır. Kısacası Şarlo insandır, insanın ta kendisidir.»<sup>29</sup> Gerçek şu ki, temelde, Şarlo ülkü doludur. Adalete susamıştır. Sıkıntısındaki benzerlerine yardım etmek için her türlü tehlikeye atılmaya hazırdır (*Şarlo Göçmen* filminde giysilerini çaldırır göçmen kadına kumarda kazandığı parayı verir; *Şarlo Polis*'te fakir bir ihtiyar kadın için bir dükkânın sergisinden yiyecek çalar). Kendini daima mutluluk rüyalarına kaptırır (*Yumurcak*, *Asri Zamanlar*). Hatta daha ileri giderek benzerlerini kurtarmak için canını bile feda etmeğe hazırdır: Bir Yahudi inancıyla ki bazen İsa'yı simge olarak kullanmıştır (*Mösyö Verdu*, *Sahne Işıkları*). Bu tür örnekler için Henri Pichette şöyle yazıyor: «Şarlo çarını gerilmiş biri gibi gelir ve bir peygamber gibi geçer gider.»<sup>30</sup> Edgar Morin ise onun «Tanrı»laştığını savlar: (*Şehir Işıkları*'nda) bir körün gözlerini açar, (*Sahne Işıkları* filminde de) bir kötürümü yürütür.<sup>31</sup>

Bu tanrılaşma istemsemelerinde mistik bir yön aramamak gerekir, kuşkusuz. Chaplin de, Şarlo gibi tam bir inançsız, açıkça din-dışı bir kişidir. Denebilir ki benzeşme (transsubstantiation=temesül) başka bir düzeyin, başka bir düzenin konusudur; Jean Duvignaud, T. Huff'un bir yazısı üzerine, çok dikkate değer şeyler yazmıştır bu konuda. (Huff'un yazısı şöyle idi: «O Essanay yılında, evrensel mazlum

<sup>29</sup> A.e.g., s. 34

<sup>30</sup> *Rond Point*, s. 65

<sup>31</sup> *Les Stars*, s. 117.

tipini simgeleştiren traji-komik gezginci, dünyaca ünlü ve ölümsüz tramp=Avare tipinin kahramanını yaratmıştı. Bu kahraman belki de yüzyılın ortaya koyabileceği en anlamlı ilk örnek idi.» Duvignaud şöyle yazmaktaydı: «İmgelem dünyasının bilinmeyen yönlerinin «Zavallı, Yoksul Adam» maskesinin arkasında araştırılması yolu, yerini dünyaca eziyet edilen insan imgesine bırakıyor. Eleştiriciler bu tersyüz etme üzerinde gereğince durmadılar. (...) Oysa çağımızın sanat anlatım biçiminde, çok ağırlık ve önem taşıyan bu değişiklik, Yunan trajedi dehasının Akdeniz yöresine dağılmış dinsel gösteri biçimlerine uyguladığı ters yüzü pek açık biçimde andırmaktadır: Seyirci, sihirbazın maskeye etkimesi ölçüsünde, biçimi etkilemektedir. Girit adasında yapılan boğa güreşlerinde kurban edilen hayvan, Promethée'nin yalvarışını ya da Antigone'nin ağlayışını yansıtır denir. Demek ki Yunan trajedisi, çekilen acıyı, kurban edilmiş birinin imgesinde yoğunlaştırıp duyurmağa sonsuz bir çaba harcar. Böylelikle, yani işkencenin gözleri önünde canlandırılmasıyla, sanki bütün toplum kendi kaygı ve korkularından kurtarılıyor, arınıyor. Böyle bir tersyüz etmeyi, Chaplin'de de buluyoruz. Denebilir ki sinema onunla bir Aşil havası bulmuştur: Vatansız, Avare tipi onunla (Kafka'da olduğu gibi), ıstırahın trajedisinin odak noktası olmuştur. Chaplin iktisadî ilişkilerle bağlı olduğu dünyada, bağımsızlığını kazanır kazanmaz, Şarlo âdeta fizikötesi bir hesaplaşmanın konusu olur. (...) Sirk'in pistinden çıkınca, soytarı, dünyayı, isyanı ölçüsünde bir sirke çevirir.<sup>32</sup>

<sup>32</sup> *Le Mythe Chaplin*, «Critique», No. 84'te, Mayıs 1954

Burada, çok dikkatle ilerlenecek hassas bir alana girmek üzere bir parantez açıyorum. Chaplin, Hitler'in doğum günüyle kendisinininki arasında dört günlük bir fark oluşu gibi tuhaf bir rastlantıya değinmiştir. (Acaba astrologlar bu konuyla hiç ilgilenmişler midir?) «Hitler ile Şarlo arasında ne ilişki olabilir ki?» sorusu akla gelebilir. Öyleyse, işte Şarlo'nun bu soruya cevabı: Hitler onun «benzeri» değil mi *Şarlo Diktatör* filminde? Hitler rolünü Chaplin'in bizzat oynamasının bir nedeni yok mu sanıyorsunuz? Bu işi başka bir oyuncuya verebilirdi. Ama verilmemiştir. Çünkü Şarlo, Hitler'dir. Demek istiyorum ki, Hitler, şeytanî istemsemeleri temsil eder. Bu soy duygular hepimizde saklı, eylemsiz olarak bulunur. Durum Şarlo için daha da doğrudur. Çünkü Yahudilere has — hep İsa'nın ölümünden doğan lânetleme yüzünden — suçluluk duygusu, yokluk (yokedilme) korkusu ve bunların sonucu olarak kurban arama kompleksi de eklenmiştir bu saklı duyguya. Daha önce de belirtmiştim. Şarlo mesih olarak kurban, fakat aynı zamanda Yahudi olarak da cellâttır. Şarlo'nunki ile Hitler'in mesihliği arasındaki benzetme ilginçtir: Hitler Yahudi halkını yok etmek gibi bir Tanrı Görevi (misyonu) olduğuna inanıyordu. Yoksa «Yahudi sorununun kesin olarak çözümlenmesi» gibi şeytanî bir fikir açıklamasız kalırdı.»<sup>33</sup> Öte yandan bilinen o eski lânetlemenin etkisi altında ezilen milyonlarca

<sup>33</sup> Amerikalı bir tarihçi, Hitler'in burjuva bir Yahudi'nin gayrimeşru çocuğu olduğunu, tespit ettiğini belirtmektedir. Bu sava göre bu durum, babasının Hitler'i oğlu olarak tanıması, onun köklü Yahudi düşmanlığını açıklayabilecek yöndedir. (Bkz. «*Sadismess*» filmi)



Yahudi, hemen hiç direnmeden Nazi mezbahalarına sürüldüler. Henri Pichette «Chaplin, Hynkel aracılığıyla içimizdeki her 'Alman'a seslenmektedir.» demektedir.<sup>34</sup> Başka bir deyişle, içimizde uyuyan ve Yahudi düşmanı cinayetler istemseyen Naziye seslenmektedir Chaplin. Demek ki Şarlo-Hynkel «çift»i insanın içinde birarada yaşayan İyi ile Kötü'nün simgesi oluyor. Fakat, daha açık, belki daha utanarak, her halde daha bilinçaltı bir açıklamaya gidilirse, Chaplin'deki fikrin, Şarlo'nun tiran olamadığı için tutsak olduğu, ve yaratıcısı gibi (Chaplin uzun süre Napolyon'u perdede canlandırmak istemiştir) kaba kuvvete tutkun ve tehlikesi olmadığı sürece bu kuvveti kullanmaktan yana olduğu sonucuna varılır. Acaba Şarlo-Chaplin'in asıl arzusu mutlak kudret sahibi olmak mıdır? *Şarlo Çırac* filmindeki şaşırtıcı bir yazı bu yönde düşünmeye sürüklüyor insanı. Hizmetçi kıza kur yaparken Şarlo «Diktatör olmak için okuyorum» diyor, ancak, bunun gerçek nedenini ve yerini iyi belirlemek gerekir. Kesin bir kaniya varmak yönünden bu gösterge çok zayıf kalıyor tabii. Ama önerdiğim açıklama biçimi kabul edilmeyince de *Şarlo Diktatör* filminin anlaşılması ve açıklanması bana pek eksikmiş gibi geliyor. Parantezi burada kapıyorum.

Genellikle Şarlo'nun filmlerinin sonu, *Mösyö Verdu*'nun giyotine yürüyüş (bir yeni İsa'nın çarmıha giidiş yolu) sahnesinden çok daha az hüznüldür. Kahramanımız bir anlık derdi ya da umutsuzluğu yendikten sonra, zıplayarak, sekerek ufukta — vaat edil-

<sup>34</sup> *A.g.e.*, s. 84.

miş ülkeye doğru— kaybolur. *Şarlo Hacı* filminin sonu Şarlo'nun kaderini simgeleştirdiği için biraz farklıdır. Orada bile uzaklara doğru yönelir, daha doğrusu bir ayağı Meksika'da bir ayağı Birleşik Amerika'da sınır boyunca atla kaçar. Bu da Şarlo'nun sürekli olarak adaletsizlik (Amerikan tarafında kendisinden haksız yere kuşkulanırlar) ile şiddet (Meksika tarafından haydutlar arasındaki bir silâhlı çarpışmanın ortasına düşer) arasında kaldığını ve gezginci Yahudi gibi daima kaçmağa mahkûm olduğunu göstermez mi?<sup>35</sup> Philippe Soupault «Şarlo bir yerlere gidecektir, daima bir yerlere gitmelidir.» diyor. Ve giderken, ıstırap çeken insanlığın rüyalarını, umutlarını da beraberinde sürükleyecek, çekip götürecektir.

<sup>35</sup> «Bunca acı çeken, bunca gülünç ayaklarının her biri bizim için zihnin iki kutbunu temsil eder. Birinin adı anlamak, bilmektir, ötekininki arzu. Ve birinden ötekine atlayarak ruhun çekim merkezini araştırır. Bunu ise anında yitirmek için buluruz sanki.» (Elie Faure, *aynı eser*, s. 58)

#### 4. «DEMİR MASKE»

Bu noktada, Şarlo'nun «sessizlik»inin nedenlerini araştırmak; suskunluğu, sesli filme karşı çekingen ve katı tutumu, (sesli'nin çıkışından dört yıl sonra bile) *Şehir Işıkları* filmi yine sessiz olarak tamamlaması ve *Asri Zamanlar* filminde de sadece birkaç söz ile yetinmesi gibi konular üzerinde durmak yerinde olacaktır. Şarlo'nun sesli filme karşı söyledikleri bilinir. Sözlerinden hemen hemen en ünlüsü şudur: «Sözlü filmler mi? Bunlardan nefret ettiğimi rahatça söyleyebilirsiniz! Dünyanın en eski sanatını, pantomim sanatını berbat ediyorlar; suskunluğun yüce güzelliğini yok ediyorlar.» Yine bir yerde şöyle der: «Ağzımı açtığım an kahramanım artık aynı 'kişi' olmayacaktır.» Bu sözler, onun açısından bakınca anlaşılır nedenler: Bir mim oyuncusu olarak ve pantomim, Şarlo'nun sanatının özünün meydana getirdiği sürece söz ve ses niçin gereksin? Hele bunlar ayrıca, bu yedinci sanat kolunun kaynağından gelen saflık, sadelik ve kendine özgülüğü tehlikeye atacaklarsa. «Chaplin suskun olmağa mecburdu, diyor Bela Balazs, çünkü gülünç maskesinin içinde tutsaktı. Bu

maskeyi kendisi için yapmıştı, fakat maskenin başarısı ve tutulması Chaplin'in yüzünü bir demir maske gibi onun arkasına hapsediyordu. (...) *Suskun (dilsiz) Chaplin aynı zamanda bir yalnız adamı'dı.*»<sup>36</sup>

Balazs'ın gözleminin doğru olduğu anlaşılıyor, çünkü Chaplin'in ilk kez konuştuğu filmde yine ilk kez olarak Şarlo da filmin çözüm noktasında yalnız değildir ve tüm yapıtlarına göre ayrıcalıklı biçimde bir «mutlu son» havasında, bir genç kızla kolkola uzaklaşır. Fakat sonra, *Asri Zamanlar* filmindeki sözlü katkısı sadece bir ezginin anlaşılmasız sözleri çerçevesinde kalır. Chaplin sanki sözden vazgeçebileceğini kanıtlamak ister ve ezginin sözlerini alaya alarak başka bir biçime, olağan söz sıralamasından çok, jest ve mimikle anlatıma yakın, anlaşılmasız bir dil biçimine sokar. Beş yıl sonra, *Şarlo Diktatör* filminde Şarlo nihayet konuşur ama hemen —dillerin anlaşılmasına değgin— Babil Lânetlemesinin içinde bulur kendini. Leprohon «Chaplin, burada, sesli film karşısındaki kendi dramını veriyor,» der. «Berber ayağa kalktığı zamanki sonsuz kaygılı havasında, Chaplin'in tüm sıkıntısı sezilir.»<sup>37</sup> Chaplin, neden sonunda konuşmaya razı olur? Çünkü Şarlo değişmiştir.

*Asri Zamanlar* ve daha sonra *Şarlo Diktatör* ile, Şarlo çocukluktan kurtulur: Toplumdaki dramların bilincine erince efsane alanından tarih alanına iner. Yabancılaşmasını ve bu dünyanın adamı olduğunu anlar. *Asri Zamanlar*'da hâlâ bir çocuk gibi lafları

<sup>36</sup> *Der Film*, s. 270 - 271

<sup>37</sup> *A.g.e.*, s. 192

yuvarlar, geveler; ama *Diktatör*'de açık seçik konuşur, bilinçli bir ergin kişi gibi. Aynı zamanda artık yalnız da değildir, gönlüne eş bulmuş, toplumsal ve siyasal çekişmelere karşın ikili mutluluğu tatmıştır. Ve nihayet, konuşmanın bulunmasından önceki, meramını sadece jestlerle anlatabilen o tarih öncesi ilkel adam da değildir artık. Jean Prévost'nun buna ilişkin çok güzel, ilgi çekici bir tasviri vardır: «İçgüdülerinin etkisinde, doğa ve toplum içinde, her an korkunçlaşan ve daima bilinmeyen bir dünyada oradan oraya savrulurcasına, insanların, onların tutkularının, kurallarının ortasındadır, tıpkı doğanın ortasındaki ilkel insan gibi.»<sup>38</sup> Böylece Şarlo, Einstein'ın 1945'te selâmladığı adam «Büyük Charlie» olmuştur: Yani yetişkin, ergin Charlie, Charlie Le Kid (Yumurcak) değil. Ve Sovyet deneme yazarı Alexandra Leitès'in dediği gibi «Tarihsel gerçekte ortaya çıkan yeni'yi bulmasını engelleyen» o maskeden kurtulmuştu. Gerçekten de konuşmağa başladığı andan başlayarak Chaplin, Şarlo'nun bu maskesini oymağa, deşmeğe koyulur ve Şarlo'nun öteki yüzü çıkar ortaya. Bu öteki yüz Chaplin'in bilinçaltını canlandırır: Hynkel ve Verdoux'daki şeytanca, Calvéro ve Shadow'daki meleklerle has yönelimler gibi. Şarlo, baştanbaşa çelişik fakat insanca birbirini tamamlayan, henüz sessizken «rüya» biçiminde anlatımını bulan çeşitli eğilimlerin canlı bireşimidir.

Chaplin'in sözlü anlatıma derin ve patetik bir çaba ile karşı çıkması ve hemen arkasından da alışıl-

mış film anlatımına uymayı reddetmesi, görülmeden geçirilebilir mi? Oysa bildiğim kadarıyla onun tüm estetik anlayışını açıklayabilecek bu gözlem yapılmamıştır. Öteden beri yapılan suçlamayı biliyoruz: «Chaplin'in filmleri sinema sayılamaz, sinema-dışıdır.» Örneğin Jean Epstein'in kaleminden şu satırları alalım: «Chaplin, sinemadan yararlanıyor, fakat ona hizmet etmeyi hiç gereksinmeden (...) Sinemanın bir hareketin resmedilmesi olduğundan habersiz.»<sup>39</sup> Özellikle zayıf ve de tüm yanlış savlardır bunlar. Sinemaya özgü anlatım işlemleri alanındaki buluşlar yönünden, örneğin *Paris'li Kadın* sonsuz zekâ eseri olan bir filmidir. Bu filmde kuşkusuz en iyi film işlemi sayılabilecek eksilti (ellipse)in ve simge (symbole)nin birçok yerde çok başarılı biçimde kullanıldığını görürüz. Sonra Chaplin'in hareketi resmetmeyi neden gereksineceği de sorulmağa değer. *O kendisi zaten harekettir* ve mim oyuncusu ve dansör olduğundan tanımı gereği sürekli olarak bale-poursuite hareketleri içindedir. Hareketin üzerine hareket eklemek göz ve görünüş bakımından gereksiz bir tekrar, dramaturjik yönden de bir anlamsızlık olacaktır. Buna benzer bir açıdan fakat daha belirli bir konuda, Pudovkin'in bir görüşünü ele alarak Umberto Barbaro, Chaplin'in filmlerinin «Kurgu öğesinin çok zayıf bir değerde oluşu yüzünden özü bakımından da sinema-dışı» olduğu savını ileri sürer.<sup>40</sup> Bu görüşte, kurgu kuramlarıyla tanınmış fakat sinemanın bütün-

<sup>38</sup> *Polymnie ou les Arts Mimiques*, s. 123

<sup>39</sup> *Esprit de Cinéma*, s. 166-167

<sup>40</sup> Pudovkin'in eserinin İtalyanca çevirisinin (*L'attore nel Film*) önsözü.

lûgü gerçeğini azımsayan, bir Sovyet film yönetmeni için olağan bir savı buluyoruz: Chaplin'in sessiz film çevirdiği dönemde bile dünya film yapımının hemen tamamının (ve özellikle tüm Amerikan yapımının) Sovyetlerce ortaya konan kurgu estetiği ile hiç bir ilgisi yoktu. Griffith ve Fransız öncü akımından sonra bu düşünüyü uygulama alanına koyanlar da sadece yine Sovyetlerdi. O zaman akla şu soru geliyor: Acaba Chaplin'in filmleri, onunla çağdaş olan Amerikan yapımının ortalamasından ne yönden daha az sinematografik (sinemaya özgü) idi?—Burada Amerika'da hiç etkisi olmayan Griffith'i karşılaştırma dışı tutmak gerek—. Dikkat edilirse Chaplin'in belirli bazı durumlarda kurguyu kullandığı görülür: Örneğin gerçek yaşantı sürerken Şarlo'nun rüya ve imgelemlerini araya yerleştirdiği zamanlar; ya da perdeyi—cephedeki asker Şarlo ile hayallediği sivil yaşam sahnelerini yan yana göstermek için—bir tür yersel kurgu ile böldüğü zamanlar. Ne var ki, Georges Charensol'un haklı olarak ileri sürdüğü görüşü paylaşmamak da olanaksız: «Sinema sanatının kendine özgü yol ve araçlarına, yöntem ve kurallarına ne denli saygılı olursa olsun, Şarlo'nun sinemadan alabilecekleri sinemanın ona olan gereksinmesinden daha azdı. Sinema olmasaydı Chaplin büyük bir yazar ya da dâhi bir soytarı olurdu, ama yine de söyleyeceği ne varsa söyleyebilirdi.»<sup>41</sup> Belki Şarlo'nun büyüleyici gücünün etkenlerinden biri de

<sup>41</sup> *Panorama du Cinéma*, s. 38. (Yeri düşmüşken belirtelim ki, Mack Sennett ayrılan baş oyuncusu Ford Sterling'in yerine hemen Chaplin'i almış olmasaydı belki de Chaplin sinemada çalışma fırsatını hiç bulamayacaktı.

budur. Yönetim, seyirci ile onun arasına girmez, seyirci ile onun arasında mesafe yoktur. Seyircinin katılması katıksız ve doğrudan doğrudur: efsanenin gücü de buradan gelmektedir.

Barbaro'nun, belki daha ağırlıklı olan başka bir savı da şudur: «Şarlo aşırı bir bireydir ve gerçek karşısındaki tutumu onun, hayata inanan ve seven birinin kullanabileceği, alıcıyı kullanmasına olanak vermez. Ne omuz çekiminde ne de yüz çekiminde...»<sup>42</sup> Ne var ki bu gözlem tümüyle doğru değildir, çünkü 1915'lerden başlayarak seyrek de olsa Chaplin'in omuz çekimini kullandığı olmuştur (örneğin *Matmazel Şarlo* filminde çok yakından alınmış bıyıksız bir resmi vardır). Öte yandan, bir kez daha tekrarlamak zorundayım, Chaplin uzayı kesitlere bölemez, çünkü orada bir dansör gibi sürekli hareket halindedir; çünkü sahnedeki varlığının kuvveti hareketlerinin tüm olarak algısına dayanır—ve yüz hareketleri tüm hareket ve işaretler içinde sadece bir öğedir ve özellikle öne çıkarılması gerekli değildir—. Chaplin bu konuda R. Florey'e şöyle demiştir: «Ben olağan'ın dışındayım, olağan dışı alıcı açısı vb. için çabaya ihtiyacım yok benim.» Çok doğru. Onun için, sinema bir dil, bir söylev değildir; bu araç, bu olanak, bu anlatım kendisidir: Şarlo'nun canlandığı, çoğu zaman hareketlere dayanan ve bazen de sözlü olan bir dil. Bazin'e göre, «Şarlo'nun oyununun alıcıda, kesimde, kurguda sadece bir tür uzantısıdır Chaplin'in yönetimi. (...) Öz ile biçimin bu denli sıkı bağlılığı ya da daha doğrusu, bu iki öğenin daha mü-

<sup>42</sup> *Servitù e Grandezza del Cinéma*, s. 58

kemmel bir karışımı düşünülemez.» Bazın bu gözlemlerden hareket ederek çözümlemesini sürdürüyor ve Chaplin'in genel olarak son filmlerinin neden sessiz film dönemindeki büyük yapıtlarına göre daha az başarılı sayıldığını açıklamağa çalışıyor. «*Mösyö Verdoux*»nun biçimsel nitelikleri üzerinde bizi yanıltan ve örneğin —çok daha mükemmel olduğu halde— *Altma Hücum*'dan daha az özenle yapıldığı kanısına götüren şey seyirci yönünden çok doğal olan komik yoğunluk ile efsanenin karıştırılmasından ileri gelmektedir. Şarlo akla gelince, onu halkı fetheden komikliklerin yaratıcısı olan kahramanından ayıramıyoruz. *Altma Hücum*'dan başlayarak Chaplin'in yapıtları komik imgelemlerin bolluğu yönünden belirgin bir düşüş göstermiştir. (...) Fakat Chaplin'i bunun için kinayamayız ve hatta bunu zorunlu olarak estetik yönden bir kısırlaşma diye de yorumlayamayız. Komik dehanın bu yadsınamaz biçimde tükenmesi, bir anlamda efsane kavramının sadeleştirilmesi, inceltmesinin bir bedeli (ya da belki nedeni) olarak görülebilir.»<sup>43</sup> Tabii, bu, gerçekten inandırıcı olmaktan çok, hoş giden bir açıklama biçimi. Şu da bir gerçek ki, Gorki'nin dediği gibi «ilerleyen, gelişen her şey, karmaşıklaştır, zorlaştır.» Chaplin'in sessiz filmlerinin evrensel prestiji her şeyden önce bu filmlerin olağanüstü sadeliğine, Şarlo'nun kişiliğine bağlı olarak anlam ve anlam basitliğine dayanır. Chaplin, Şarlo'yu deşip derinlerine indikçe, dünya görüşü karmaşıklaştıkça ve diyalektik de buna eklendikçe, kendi ken-

<sup>43</sup> *Le Mythe de M. Verdoux, (M. Verdu Efsanesi)*, («Revue du Cinéma», No. 9, Ocak 1948)

disi ile yapıtı, yapıtıyla seyirci arasına açmazlar, çelişmeler girivermiştir. Şarlo Destanlar âleminde Tarihin çamurları içine düşmüştü.

Şarlo'nun sessiz olması gerekiyordu, çünkü aslında sessiz oyuncu idi ve dili doğrudan doğruya kendisi, kendi vücuduyla<sup>44</sup>. Gerçekte de, uzun süre suskun kaldı ve gönüllü olarak «slapstick-sopalama»nın el, kol, yüz hareketlerine dayanan (örneğin: kovalamacalar, ve gürültülü dövüşler, surata yapııştırılan kremalı pastalar, kıça atılan tekmeler vb.) alanıyla yetindi. Fakat bu basit dili koreografinin düzeyine ve soyluluğuna çıkarmayı bildi. Bu konuda Jean Mityri dikkate değer yazılar yazmıştır, ben de ilerde ayrıca üzerinde duracağım. Filmlerinin bazıları gerçek birer bale gibi hazırlanmıştır. *Şarlo Sarhoş* filmi Cotes ve Niklaus «Bir soy sarhoşluğun Nijinski'si» olarak görürler.<sup>45</sup> Konuşmayı olanaklar oranında en uzun süre reddettikten sonra, Chaplin'in son filmlerinde (özellikle *Sahne Işıkları*) büyük bir konuşkanlık içine girmesi birçok eleştiriye yol açmıştır. Gerçek şu ki, bu iki aşırı uç arasında, o, simgesel yanını derinleştirmeye yönelmişti sürekli olarak. *Asri Zamanlar*'daki kırmızı bayrak ayırımı Eisenstein tipi bir çarpıcı kurguyu akla getiriyor ve kırmızıya boyanmış bu bayrağın *Potemkin Zirhlisi*'nin özgün evrimlerindeki gibi her kopyaya konmaya hazır olduğunu düşünmeye sürüklüyor. Renkli bir bez parçasına bu denli çok şey söyletmek, anlatım yüklemek, onu (Eisenstein'in de-

<sup>44</sup> Bkz. Bu kitabın «Chaplin üzerine» bölümünde Jean Prévost'un yazısı.

<sup>45</sup> *Charlot*, s. 224

yimiyle) bir «estetik uyarıcı» — ve içine yerleştirildiği dramatik çerçeve sayesinde de psikolojik bir uyarıcı - uyandırıcı — olarak kullanmak sanattır, hem de büyük sanat. Bu, başlangıçtaki surata yapıştırılan kremalara sonradan bir değer, bir soyluluk kazandırıyor. Bu, ayrıca, Şarlo'nun hiç bir zaman, bazılarının küçük gördükleri gibi basit bir palyaço olmadığını da kanıtıyor. O halde o çok düşünceli (!) beyleri bile rahatlatan o kışa atılan tekmeler, benzetmeye yer varsa, daha o zamandan Toplum'un suratının ortasına indirilmiş birer şamardan başka bir şey değildir.

## II

## DON KİŞOT

*Don Kişot ile Sanşo Pansa'nın garip bir karışımı.*

Parker Tyler

*Bir kurt sürüsü içinde yaşama zorunda.*

S. M. Eisenstein

## 5. «MATMAZEL ŞARLO»

*Matmazel Şarlo* filmi ilk seyredildiğinde kadın kılığına girmiş Şarlo'nun yüzü görülünce, insanda gerçek bir şok etkisi yapar. Aslında, perdede görülen yüzün Chaplin'in asıl yüzü olduğunu kavramak için birkaç saniye düşünmek yeter. Ama Şarlo'nun milyonlarca seyircisinden kaçtığı Chaplin'in bıyıksız olduğunu biliyordur? André Bazin, Şarlo ile Hitler üzerine yazdığı karşılaştırmalı yazılarda Şarlo'nun bıyığı hakkında tuhaf olduğu kadar ilginç şeyler söyler.<sup>1</sup> Belki gerçekten de bu değişik takma bıyık biçimlerinin insan psikolojisini yansıtan yönleri vardır. Örneğin alışılmış küçük badem biçimindeki bıyığına karşılık, kötü olan Chaplin'in bıyığı geniş ve sarkıktır «à la gauloise»dır; bilindiği gibi *M. Verdoux*'da bu bıyık, şeytanca bir izlenim bırakacak biçimde inceltilmiş, sivriltilip uzatılmıştır; Chaplin *Sahne Işıkları* ve *New York'ta Bir Kral* filmlerinde yine bıyıksız gözükcektir.

Peki, «Matmazel» Şarlo'nun yüzünü görünce ne-

---

<sup>1</sup> *Pastiche et Postiche, qu'est-ce que le Cinéma?*, cilt I



Şarlo nun dönüşümü: M. Verdoux

den şaşıyor, sarsılıyor? Bu filmde söz ederken Delluc şunları yazıyor: «Charlie kendi Sorel'ini yaşıyor. Parlak erkek çocuklar bazen küçük hanımlar

gibi giyinmekten ufak bir zevk alırlar (...) Şarlo eteklik giyiyor, peruka takıyor, kadın şapkaları giyiyor ve doğrusu bizi biraz kuşkulandırıyor.»<sup>2</sup> Bu kuşku neden? Çünkü o dönemde Chaplin'in yüzünde hayret verici bir (P. Leprohon'un deyimiyile) «kadınsı hoşluk» vardır. (O sırada 26 yaşındadır ve fotoğraf-ları da bu kanıtı doğrulayıcı yöndedir). Edna'nın giysilerini ödünç alarak, evine gittiği genç kızın babasına ve amcasına Şarlo kendini bir kız arkadaş olarak tanıtır. Tahrik olan iki adam onunla ileri geri şakalaşmağa başlarlar. Delluc'ün kullandığı 'kuşku' sözcüğü muhakkak ki biraz aşırı bir deyimleme, fakat bu çift yönlü görünüşün tedirgin eden bir yanı olduğu da açık. Çünkü sadece basit bir kılık değiştirme değil âdeta rol değiştirmeyi benimseme havası doğar: Chaplin'in yüzü kadınsılıktan ileri bir çekicilik kazanır. «Charlotte»umuz kıtır, mırıldanır, kalçalarını oynatır, arzulu gözlerle bakar, cilveler, el şakaları, yaslanma ve sürtünmelerle ihtiyarları baştan çıkarır. Chaplin daha önce iki kez, aynı derecede hoş olmasa da, *Madame Şarlo* ve *Şarlo Fındıkçı* filmlerinde de kadın kılığına girmiş olduğu için insan meraklanıyor.

Birçok yazar bu kadınsı yönün yalnız kılık değiştirmelerle sınırlı kalmadığına değinmiştir. Şarlo her zaman, hoş, yumuşak ve incedir; vücutça ufak ve çelimsiz olduğundan tehlike karşısında, doğal özellikleri olan zayıflık ve çekingenliğini ortaya koyarak hemen razı olma, boyun bükme davranışlarına başvurur. Fakat bu jestler sadece fiziksel yapıyla değil

<sup>2</sup> *Charlot*, s. 38



—denebilir ki— örnekleri görüldüğü gibi çok sıradan olaylarda bile cinsel yansımaları da olan bir düzeye ilgilidir. Bir soyunma yerinde, deniz giysisiyle görüldüğünde Şarlo ödü kopmuş bir bakirenin utangaç pozunu takınır (*Şarlo Kür Yapıyor*); karşılaştığı bok-söre akla iyi şeyler getirmeyen yaltaklanmalar, kırıt-malarda bulunur (*Şehir Işıkları*); bu tahrik edici çıt-kırıldım hareketler onun kişiliğiyle de açıklanabilir: Kuvvetlileri kas kuvvetiyle yenemeyince, onları baş-tan çıkararak, kandırarak etkisiz, silâhsız duruma sokar. Böyle bir tutumun cinsel yansımaları da kaçınılmaz olur. Genel olarak güldürü kahramanından söz ederken Edgar Morin'in dikkat çekici bir gözle-mi vardır: «Bu kahraman cinsel yönden masumdur. Erkekliğin psikolojik özelliklerinden yoksundur ve çoğu kez kadını gösterilerden kurtulamaz. (...) Ko-mik kahraman bir genç kız ile beraberken daima sakar, beceriksizdir.»<sup>3</sup> Eğer Harry Langdon'u bu gülünç utangaç erkek tipine örnek alırsak, Şarlo'nun, kadınlarla ilişkileri sadece platonik alanda kalmasına ve üzerinden sadece beceriksizlik ve korku akmasına karşın, yine de daha erkekçe davranışlarda bulunduğunu kabul etmek gerekir. Şarlo'nun dünyasında cinsel olay, cinsel temas yoktur, evli görüldüğü, ço-cukları olduğu filmlerde bile. Çoğu zaman temaslar çok hafif dokunmalardan, el sıkışmalardan ileri git-mez; bir tek kez Edna'yı öper, o da rüyasında (*Şar-lo Bankada*). Daha ileri gidip cinsel sapıklık eğilim-lerinden söz edilebilir mi? Kuşkusuz hayır, ama bir ikiyönlülükten, belki. Kadın kılığında iken kuşku

<sup>3</sup> *Les Stars*, s. 110

uyandıran tutumunu anlatmıştım: İki ihtiyar onu okşarlar, orasını burasını sıkıştırırlarken ses çıkar-maz, sadece gıdıklandığı için tepki gösterir. *Şarlo Sinemacı*'daki sahne daha da çok karıştırır aklımızı. Edna, erkek kılığında, filmin çekildiği yere gelir ve Şarlo'yu sıkıştırmaya koyulur, bu bir yanlış anlamaya yol açar ve ustabaşısı tipik cinsel sapık pozlar taktı-narak suça katılmağa kalkar; Şarlo teknikerin kadın olduğunu anlayınca bile kırıtmalarından vazgeçmez ve hatta daha da ileri gider. Bu örnekler de insanı kararsızlığa itmektedir doğal olarak.

Bu ikiyönlümsü utangaç-erkek, hasta bir cinsel sapık olabilir mi? Cinsel uyarma konusunda kullandığı örnekler, çok yüzeyde de olsa, bu soruyu akla getiriyor. *Şarlo Tezgâhtar*'da, ayakkabı almağa gelen bir bayan müşterinin çıplak ayağını okşadıktan sonra, tekerlekli bir merdiven üzerinde öyle delice cambazlık gösterileri yapar ki, bir aşk pantomiminden çok, yerlilerin kurukafa dansını andıran bu sıçramalar mağazadaki yığınlarla kutunun başına patlar. Fakat cinsel gösterilerin en güzelini *Şarlo Fındıkçı*'da buluruz. Bu, bir toplantıda tanıdığı fettan bir odahğın çevresinde yaptığı bir kutsal faune dansıdır sanki. Fakat heyecanı, hemen kırıp dökücü bir dereceye çıkar; bastonunu bir kılıç gibi havada sallar, kızarmış pi-liçlere batırır, çevresindeki her şeye delice bir hızla saldırır, saldırır. Aynı şekilde *Şarlo Çıracık*'ta bir boya fırçası simgeleşir. Abajur altlığı olarak kullanılan Venüs heykelciğinin beline sarılması ve sonra da eteklerini kaldırarak altına bakması ya da bir dikiş prova mankenini kurnaz çapkın pozlarıyla okşaması, ufak tefek şeylerdir ötekilerin yanında. Bir dansözün

çıplak ayağında kibritini yakmağa kalkması (*Şarlo Müzikholde*) ve kunduracı dükkânında bir bayan müşterinin ayağını fazla okşaması (*Şarlo Tezgâhtar*) gibi örnekler bakıp «fetişizm»den söz açmağa kadar varılamaz tabii. Tüm komik kahramanlarda olduğu gibi, cinsel konudaki tutumu biraz ters, biraz karışık olsa bile, belirtmek gerekir ki, Şarlo kadının çekiciliğine karşı ilgisiz, duyarlıktan yoksun değildir.<sup>4</sup> Bu konuya yine değineceğim.

Yalnız, önce, görünüşte de olsa, Şarlo'nun bu bakırlığının ve iktidarsızlığının nedenleri üzerinde durulmalıdır. Şarlo'nun mu yoksa Chaplin'in mi? «Birinden ötekine farkına varılmadan geçiliveriliyor» diyor. J. A. França çok ilginç ve sürükleyici eserinin bir bölümünün başında.<sup>5</sup> França, Chaplin'in 1928'de (Chaplin o zaman 40 yaşındaydı) ölen annesiyle ilişkili olarak çocukluk, ergenlik, ve gençlik çağının psikolojik önemi üzerinde üstelerek duruyor. Chaplin'in beş yaşındayken babasını yitirdiğini biliyoruz. Hayat öyküsünde «Bir babam olduğunu ancak kav-

<sup>4</sup> Chaplin'in cinsel cüretkârlığı 15 yıl önceden Marx'larınkini haber vermektedir: Odalığın peşini bırakmama sahnesi, azmış kediler gibi sesler çıkararak güzel kızları sıkıştıran Harpo'nun garipliklerini anıtmaktadır. Bu cüret gerçeküstüleri kıvanca boğmuş, «Hands off love» bildirisini yazmağa yönelmiştir. Bu bildiri Lita Grey tarafından ileri sürülen ahlâki zaaf ve cinsel sapıklık suçlamalarına karşı Chaplin'i savunurlar: «Aşkın emrinde, her zaman aşkın emrinde olmuştur zaten. Yaşamı ve tüm filmleri çok açıkça ortaya koymaktadır bunu. İçten geldiği gibi aşk bu her şeyden önce dayanılmaz bir çağrıdır.» (Maurice Nadeau'nun *Documents Surréalistes* adlı kitabında s. 93.)

<sup>5</sup> *Charlie Chaplin*, s. 171 vd.

rıyabiliyordum» diyor ve şunu ekliyor: «fakat bizimle birlikte yaşadığını hiç anımsıyorum.» Sevgili birisi tarafından yüzüstü bırakılma gibi bir olayın bu yaştaki bir küçük çocuk üzerinde nasıl ağır bir psikolojik yara açacağı kolayca anlaşılır. França'nın açıklaması şöyle: «Yuvada, bu altı yaşındaki çocuğun yüklendiği rol, ölmüş babasının yerini almaktı.» Bu konuda ileri sürülebilecek kuşku ları silmek için Parker Tyler'in Gert Von Ulm'den aktardığı şu küçük olayı anlatmak yeter: «Cenaze töreninden dönüşte, Küçük Şarlo olup bitenlerin ayrıntılarını annesine anlatır. Ve bunu jest ve mimiklerle o denli güzel anlatır ki (7-8 yaşında olan) ağabeyi gülmekten alamaz kendini. Annesinin önünde canlandırdığı ve annesinin de seyirci olarak katıldığı bu bir soy kutsal tören, onun babasını bir kez daha öldürmesiydi sanki (Laius'un öldürülmesi). Bu, ana ile oğlu bir anlamda onulmaz biçimde suçortağı durumuna sokuyor ve ikisini de törensel şeyleri tanımayan — ve anlatımını annenin öğrettiği — bir yalnızlık düzeyine bırakıveriyordu.»

Ailede babanın yokluğunun çocuğun psikolojik gelişmesini ve özellikle erkeklik duygularının açılıp serpilmesini kösteklediği bilinmektedir. Hemen hemen önüne geçilemez bir durum olduğu için, Chaplin ile onun yarattığı, kahramanı olan Şarlo'yu birlikte, tekmiş gibi ele alıyorum (França'nın dediği gibi). Bu bakış açısının, hiç değilse Chaplin'in yaşamının ve yapıtının ilk aşamasını kapsayan 1923 yıllarına kadar olan dönemi için yanlış — ve hatta tedbirsizlik — sayılmaması gerekir sanıyorum. Bu tarihte bir yandan uzun filmlere ve bağımsız yapıma geç-

miş, öte yandan kahramanında çok derin değişmeler olmuştur. Chaplin'in annesine bağlılığı anlaşılır bir durumdur. 1896'da Charles yedi yaşında iken annesi bir akıl hastanesine yatmış ve giderek çıldırmıştı; 1921'de Chaplin onu Amerika'ya getirecek ve kendine uzak olmayan Santa Monica'ya yerleştirecektir. Fakat annesi düzelenmeyecektir. França incelemesini şöyle sürdürüyor: «Şimdi de Chaplin'in annesinin yerine başka bir kadını koymada nasıl başarısızlığa uğradığımı inceleyelim.» Bu Portekizli eleştiricinin ayrıntılı ve inandırıcı kanıtlamasını burada tekrarlamayacağım. Ancak anlaşılıyor ki, Hollywood'da çalışmağa başlamasından bir yıl sonra Chaplin yirmi bir yaşında bir genç kız keşfeder ve bu kız yaklaşık olarak on yıl onun baş kadın oyuncusu olarak çalışır ve Chaplin için «bir dost ve bir anne» olur, ne biraz fazla, ne biraz eksik. André Bazin'in «Edna Purviance Kompleksi» ismini verdiği olay budur.<sup>6</sup> Peter Cotes ve Thelma Niklaus'un görüşleri ise şöyle: «Edna Purviance, bu genç kız, Chaplin'in annesi ve aynı zamanda çocukluğunda ve delikanlılığında erişilememiş, gerçekleştirilememiş tüm arzularının imgesi olabilirdi ancak.»<sup>7</sup> Bu yazarların kanısına göre, Chaplin'in bütün kısa sessiz filmlerinin ana teması, kendi çocukluğunun uzantısı, görüntüsüdür. Onun içindir ki, az önce belirttiğim gibi, Şarlo ile Chaplin'i belli bir kesinlikle, birleştirmek, teke indirgemek, özdeşleştirmek olası görülmektedir. França, Chaplin'in

<sup>6</sup> M. Verdoux Efsanesi, («La Revue du Cinéma» No. 9, Ocak 1948)

<sup>7</sup> Charlot, s. 175

Edna Purviance'dan ayrılmasını (*Parisli Kadın*'ın 1923'te bitirilmesinden sonra) —ki bu filmde Edna, Chaplin hesabına son kez rol almıştır— hemen hemen aynı tarihlerde annesiyle tekrar biraraya geldiği için, ileri sürdüğü varsayımı doğrulayan bir kanıt olarak görür. Rastlantı gerçekten düşündürücü ve sarsıcıdır. Ama ben bu konuda aynı derecede kesin olamayacağım. Çünkü Chaplin'in —ilk karısı Mildred Harris ile — 1918'de evlenmiş olduğunu da unutmamak gerekir. Bu evlilik sadece iki yıl sürmüş, arkasından da olgun adamın çocuk-kadınlarla evlenme dizisi başlamıştır. França'nın irdelemesinin ayrıntıları ya da aşırılıkları (Chaplin ile annesinin ilişkilerinde, bilinçaltında da olsa bir «zina kuşkusu»ndan söz etmeğe, kadar vardırıyor savını) tartışılabilir, ne var ki temelde haklılığı su götürmez: Çünkü Şarlo ile Chaplin'i yaklaştırdığı ölçüde, Şarlo'nun psikolojisini ve kadınlarla ilişkilerindeki kişiliğini çok açık bir biçimde aydınlığa kavuşturmuştur. Bu irdeleme, sanatçının birinci döneminin tümü için yanlıya düşünülmeden yapılabilir: Çünkü denebilir ki, bu dönemde Chaplin'i yaratan Şarlo'dur, bunun tersi değil.

## 6. ŞARLO AŞK PEŞİNDE

«Yine de bu cinsiyet-dışı kahraman çoğu zaman âşıktır.» diyor Edgar Morin. «Saygıdeğer, yüce bir âşıktır bu, çünkü cinsel egemenlik kurmak ve temelli sahip olma duygularına dayalı değildir; çocuğun içten bağlılığı, köpeğin sadakati gibi kendini, her şeyi ni vermek, feda etmektir.»<sup>8</sup> Şarlo'nun aşkı soylu, mert ve ince ruhludur; baştan çıkarıcı olmaktan çok koruyucudur, Dulcinée'sinin karşısında Don Kişot gibi. Edna'yı kurtarmak için dövüşmekten kaçınmaz, onu, kötü davrananların elinden zorla çekip alır (*Şarlo Müzisyen*), ona âşık olunca, birlikte çalıştığı haydutlara karşı çıkar (*Şarlo Hırsız*); onu rehine olarak tutan serserilerin elinden kurtarır (*Şarlo Polis*); *Altına Hücum*'da Georgia için bir izbandutla dövüşür. Onu yaşamak için sokak kadınlığı yapma zorunda kalacağı sefil yerlerden çıkarır, alır (*Bir Köpek Hayatı*), yangın (*Şarlo İtfaiyeci*), fırtına (*Şarlo Firari*), patlama (*Şarlo Denizci*) gibi afetlerde onun kurtarıcısı olur.

<sup>8</sup> A.g.e., s. 110

Şarlo'nun filmlerindeki aşk teması birçok yazar tarafından incelenmiştir ve karşılaştırma için en çok kullanılan benzetmeler Don Kişot, Don Juan, Romeo, Pierrot ve Kazanova'dır. «Şarlo Romeo'dur, asla bir Kazanova değil» der Henri Pichette.<sup>9</sup> Gerçekten de âşık Şarlo örnekleri dizisinden sadece zevkini düşünen bu tipi çıkarmak yerinde olur. Geriye kalan dört örnekten her biri Şarlo'nun kişiliğinin bir yanını aydınlatılabilir. Franca özellikle Pierrot teması üzerinde durmaktadır: Bir güzel kızın, Colombine'in gözleri için Arlequin ile yarışmaya girişen Şarlo, çoğuzaman kendi oyununa kurban gider, çünkü çekingenliği, rakibinin canlılığı ve baştan çıkarıcılığı yanında çok sönük kalır. Örneğin *Altına Hücum*'da Georgia'yı elde etmek, yerli Don Juan'ın elinden almak için boşuna çaba harcar durur. Filmin sonunda kız kendisine gelir ama bu başka bir öyküdür. Genel olarak bizim Pierrot'nun şansı yoktur. Daha önce de üzerinde durduğum gibi, Şarlo bir de çoğu kez Don Kişot'tur. Romeo teması da, eğer sadece «ağlamaklı» yönü, utangaç ve tutkun âşık yönü ele alınır ve Verona'lı âşıkların dramını yapan trajik etkenler bir yana bırakılırsa, Pierrot temasına yaklaşır. Kısacası, Şarlo muradına eremeyen bir Romeo'dur, sevilmeyen bir âşıktır ve bu yüzden de sonuç olarak Pierrot'ya benzetilmesi daha doğru olur.

Kuşkusuz, Mösyö Verdoux ile daha belirgin bir durum kazandığı ve hiç değilse özel hayatının bir dönemi için Chaplin hakkında beliren kanıya «uygun» düştüğü için, doğal olarak, üzerinde en çok yorumda

<sup>9</sup> A.g.e., s. 70

bulunulan tema Don Juan teması olmuştur. İlk evliliği (1918) ile son evliliği (1943) arasında Chaplin gerçekten bir Don Juan yaşantısı sürdürmüştür: Kadınların gözdesiydi ve birçok serüveni olmuştur.<sup>10</sup> Daha tanıtıcı bir özelliği ise hepsi çok genç kızlarla olmak üzere dört kez evlenmesidir. Bunlar sırasıyla Mildred Harris (kendisi 29 yaşında idi, karısı ise 15), Lita Grey (Chaplin 35 yaşında, Grey ise 16'sında idi),<sup>11</sup> Paulette Goddard (44 ve 22) ve Oona O'Neill (54 ve 18). Görülüyor ki ilk üç evlenmede Chaplin'in yaşı karılarınınkinin iki katı idi. Oona'da ise üç katı. Çok genç kızlara gösterdiği bu sürekli ilgi sonraları Amerika'da aleyhinde ileri sürülen «ahlâki zaaf» suçlamalarına kaynak olacaktır. Burada karşımıza yine Chaplin ile Şarlo'nun ilişkileri çıkmaktadır. Sessiz filmlerinin hiç birinde bu Don Juanlığa rastlanmaz ya da daha doğru bir deyişle Romeo - Pierrot tipi bir sevgi kazanma biçimini almıştır. Hatta René Micha'ya katılarak denilebilir ki bu filmlerde «ruhsal bir Don Juan'lık» söz konusudur. «İç değerleriyle, ruhuyla kendine çeker, bağlar. Don Juan'ın yakışıklılığından yararlanması gibi o da ruhunu kullanır. Önce içini açar, ruhunu gösterir ve böylece ilk avantajı sağlar.»<sup>12</sup> Doğru bir gözlem bu. Şarlo karşılaştığı kadınlara

<sup>10</sup> «Babam, her zaman için kadınlardan çok hoşlanmıştır.» der Charles Jr. Ve Robinson (1923'e kadarki) «sevgili»lerinin adlarını veriyor: Hetty, Edna, Claire, Mildred, May, başka bir Claire, Pola, Moussia, Peggy, Lita, Georgia, Mirna, Virginia, Sari, Betty, Jennie, (başka bir) May, Paulette.

<sup>11</sup> Gerçek (ve simgesel) adı Lolita'dır.

<sup>12</sup> *Le Don-Juanisme dans l'oeuvre de Chaplin* (Chaplin'in yapıtında Don Juan'lık konusu), («Le Disque Vert,» Mayıs-Haziran 1953 s. 11)

kendini sevdirebilir, çünkü ya kibarca ya da kahramanca davranır. Yine Don Kişot'a geliyoruz. Bu nedenle de sessiz filmlerde ve hatta *M. Verdoux*'ya kadar olan dönemde Don Juan'lığa rastlanmamasına dikkati çekmiştim.

Şimdi yine André Bazin'in deyimlediği «Edna Purviance Kompleksi»ne dönelim. Chaplin'in Don Juan'lığının Edna Purviance kompleksinin bir sonucu olduğu, bu kompleksin ise «anneye bağlılık» duygusundan ileri geldiği açıklanmaya çalışılmıştı. Bazin bu görüşe paralel bir savla çıkıyor ortaya: «Chaplin'in simgesel olarak Şarlo aracılığıyla bir tek ve aynı kadın efsanesini izlediğini açıkça görmek için psikanaliz alanında inceliklere ve gelişmelere başvurmak tüm gereksiz. Tatlı ve yumuşak Edna Purviance, *Şehir Işıkları*'ndaki kör genç kız ve *Verdoux*'daki sakat kadın arasında, Verdoux'nun sonuncusuyla evli olmasından başka elle tutulur hiç bir fark yok. Hepsisi, Şarlo gibi, mutsuz ve topluma ayak uyduramamış, toplumsal hayat içinde fizik ya da moral yönden sakat kişiler. İşte bu fazla-aşırı kadınsılık Şarlo'yu çekiyor, ama bu çekicilik aynı zamanda onu değiştiriyor, dönüştürüyor. Şarlo'nun hemen tüm filmlerindeki yıldırım aşkı, toplumsal ve ahlâki ölçü ve kurallara dönüşümün kaynağı, çıkış noktası oluyor. (...) Bu kadın kahramanların simgesel anlamlarını iyi yorumlayabilirsek, Şarlo'nun tüm yapıtının, onu toplumla ve aynı zamanda kendisiyle uyuma durumuna getirebilecek yetenekte bir kadının tekrar tekrar aranması olduğunu görürüz. (...) Şarlo'yu, ilk kez, *M. Verdoux*'da «Edna Purviance» ile evlendikten «sonra» görürüz. Belki de hiç değilse efsanenin mantığına

göre, Şarlo bu aşk dönemecini geçtiği için, Verdoux olabilmeyi başarmıştır.»<sup>13</sup>

Böylece birçok şey açıklığa kavuşmuş gibi görünür. Şarlo-Chaplin hem Don Kışot hem Don Juan'dır. Don Kışot'tur, çünkü Edna Purviance'ın canlandırdığı bir anne-eş ülküsünün peşine sürekli olarak, ama boşuna düşmüştür. Ona karşı şövalye ruhlu ve platoniktir, vermeğe hazır olduğu güvenliği oyun ya-



SERGE  
♡ ★

Şarlo-Don Juan (Şehir Işıkları)

nında arar ve bu aşk olanaksız görünüyorsa kendini feda etmeğe de hazırdır (Şehir Işıkları, Verdoux, Sah-

<sup>13</sup> A.g.e., s. 16

ne Işıkları). Aynı zamanda Don Juan'dır: çünkü psikolojik bir ödeşme olmak üzere, çok genç birçok kızla geçirdiği bir sürü serüvenle, çocuk-eş efsanesinin peşindedir. Ne yazık ki (Oona ve Goddard dışındaki) tüm serüvenleri başarısızlıkla sonuçlanır. Bütün bu kadınlar ona ihanet ederler, onun sadece parasını isterler. En sonunda Don Juan, «Mavi Sakal» olur ve onları öldürür. Bu iki tema bir arada görülür, daha doğrusu zaman içinde birbirlerini izlerler. Gerçekte Don Juan'ın içinde bir ölçüde Don Kışot'luk kalır: Çünkü ruhen muradına erememiş bir Don Juan'dır. Bazın bu noktayı şöyle açıklar: «Şarlo, M. Verdoux'da «bindirme» (surimpression) gibi, bir gölge gibi inatla, devam eder, sürer gider, çünkü Verdoux, Şarlo'dur.» Evet, Verdoux, Şarlo'nun kötü ruhlu, şeytan ruhlu öteki yüzünün dışlaşmasıdır. Bu ikinci yüz, filmlerinin bazısında ortaya çıkar, bazısında boğulur, geriye itilir ve ancak yıkıcı, öldürücü istemsemeler biçiminde belirir. Bu çifte kişiliğin diyalektik olarak aşılmasına gelince: Onu da Chaplin'in son evlenmesinde apaçık buluruz. İlk kez olarak, aradığını, çocuk-eş ve anne-eş olarak aradığını, aynı kişide, Oona O'Neill'de bulur. Oona, 50'lik Don Juan'a tutulmuş ve babasını terk ederek onun peşinden gitmiş genç kızdır. Oona aynı zamanda ona ne çocukken, ne büyükken tadını bilmediği şeyi, mutlu bir yuvayı veren sevgi dolu eştir<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> «Hayatında ilk kez olarak mutluymdu, en sonunda ihtiyacı olan güvenliği bir kadının aşkında bulmuştu» diyen Charles jr. (A.g.e., s. 238) babasının şu sözlerini yazar: «Gençliğimde yalnız Dona'yı ya da onun gibi bir kızı tanımış olsaydım, kadınlarla hiç bir sorunum olmazdı. Hayatım boyunca, farkına varmadan onu bekledim.»

Böylece Verdoux, Şarlo'nun açıklaması yapılamayan bir değişimi değil, tersine onun efsanesinin bir anlamda taçlanması da sayılabilecek, yaşamöyküsü yönünden derinliği olan bir yapıttır. «Edna Purviance» ile yani Oona (ilginç bir benzerlik: filmdeki kadının adı Mona'dır) ile evlendikten sonra Şarlo-Verdoux sadece parasına göz dikmiş çocuk-eşleri (onlar artık korkunç ihtiyarlanmışlar ve eski filmlerin bir tür «cadaloz»larını andırmaktadırlar) öldürür. Onların biriktirdiklerini, varını yoğunu ellerinden alarak öcünü alır. Öte yandan, iyiliğiyle o eski günlerin Edna'sını andıran genç kıza dokunmaz; masum, tatlı yaratıkları, gönül alıcılığıyla, ruhuyla kendine bağlamağa devam eder. Kurbanlarından birine çok ateşli bir telefonla «ilân-ı aşk»ta bulduktan sonra, çiçekçi kızı kendisine hayran ve kalp çarpıntılarında bırakan o olağanüstü sahne buna çok iyi bir örnektir. Evet, bu Don Juan asla Kazanova değildir: Ona heyecan veren şey gönülleri fethetmektir, sahip olmak değil. İhanet etmeyen kadınlara şaşılacak derecede sadık kaldığını da eklemek gerek: Edna'ya, işten ayrıldıktan sonra (Edna onunla sözleşme ile bağlantı yapmadan 8 yıl çalışmıştır. Bu, karşılıklı ve tam bir güvenin işaretidir) 1958'de ölünceye değin maaş vermeğe devam etmiştir. Durgun, yumuk ve güleç Edna onun için bir hazine, tam bir dost, bir anne, bir kızkardeş olmuştur: *Şarlo Otelde'* den *Şarlo Haci'*ya kadar Şarlo'nun yaptığı en iyi filmleri varlığıyla aydınlatmış, renklendirmiştir.

*Parisli Kadın* filminden önceki Şarlo'nun kadınlarla ilgisi konusunda da bir iki kelime söylemek gerek: Harry A. Grace, Şarlo'nun filmlerindeki tema-

ların % 79'unu cinsler arasındaki ilişkilerin meydana getirdiğini hesaplamıştır<sup>15</sup>. Demek ki bu sorunu azımsamak pek doğru olmaz: Gönüllü bir Don Juan olduğu halde — ya da daha doğrusu bu nedenle — Şarlo müzmin bir bekârdır. Şarlo'nun evli olarak görüldüğü filmler oldukça azdır, çoğu zaman cadaloz tipli kadımlarla evlidir, ya da mutlu bir evlilik söz konusu ise Edna ile dir bu evlilik (*Bir Eğlence Günü*). Vaktini kötü yola düşmüş zavallı yaratıkların yardımına koşmakla geçirir (15 kadar filmde böyledir), fakat genel olarak ancak acımayla karışık bir sevgi elde eder; sonunda kendisinden daha genç, daha zengin, daha çekici bir rakibin karşısında yenik düşer (Pierrot ve Arlequin teması). Chaplin nasıl «altın arayıcıları»nın ve «mücevher düşkünleri»nin yemi olduysa, Şarlo da kendisinden daha zengin taliplerin kurbanı olmuştur: Burada da bir aykırılıktan çok bir benzerlik yatmaktadır. Demek ki şöyle bir sonuca varabiliriz: Şarlo'nun mutlu olma çabaları kapitalist bir toplum içinde sınıflararası ilişkilerin koşullarıyla sınırlıdır. Gerçekten de Şarlo'nun istisnasız bütün aşkları, karşısındaki kendisiyle aynı toplumsal çevreden ise — yani en düşük düzeyden ise —, «yürümektedir». İleri sürdüğüm görüşün Şarlo'nun kısa filmlerinde «ters yönden» kanıtlandığını görüyoruz. *Şarlo Müzisyen'* de, hırsız çingenelerin elinden kurtardığı ve zengin bir aileye mensup olan genç kız, Şarlo'yu konut olarak kullandığı arabadan alır ve ailesinin yanına götürür: Ama bu bir borç ödeme ve acıma davranışdır; çün-

<sup>15</sup> *Chaplin'in filmleri ve Amerikan kültürünün temel temaları*, («Chaplin e' la Eritica», s. 254.)

kü genç kız, paçavralar içindeyken portresini yapan genç ve yakışıklı ressama âşıktır. *Şarlo Avare* filmindeki durum daha da örnekseldir: Şarlo, üç serseri tarafından soyulan Edna'yı kurtarır, genç kız ona yakınlık gösterir, samimi davranır, bunun üzerine Şarlo kızın kendisine âşık olduğu sanısına kapılır. Ne yazık ki, kızın nişanlısı gelince, ona pılıyı pırtıyı toplayıp gitmek düşer. Buna karşılık *Kırda Aşk*'ta kızın nişanlısı kente gitmek üzere olduğu için, yeri boş kalacaktır ve Şarlo kazanmak üzeredir; fakat gösteriş budalası beceriksiz hareketlerini ileri götürünce kızı elde edemez. Bütün bu örneklerde dikkati çeken yön, genç kızın daha yüksek bir sınıftan oluşudur: Büyük burjuva ailesinden, zengin bir çiftlik sahibinin kızı, bir han sahibinin kızı vb. Bu dönemde görülen tek tük *Happy End* (mutlu son)a ise kendisi kadar sefil kızlarla varılır: Örneğin *Şarlo Göçmen*, *Bir Köpek Hayatı* (bir kabare şarkıcısı), *Yumurcak* (çocuğuyle sokağa atılmış bir genç kadın). *Şarlo Polis*'te büyük bir hiciv saklıdır: Şarlo papazın kızıyla evlenir çünkü, polis olmuş ve toplumsal düzeyde bir basamak yukarı çıkmıştır. *Parisli Kadın*'dan sonraki filmlerde de kural değişmez: Şarlo kendisi gibi sefil kızlarla mutlu olur; (*Altına Hücum*: bir kabare şarkıcısıdır ve Şarlo'nun milyoner olduğunu henüz bilmemektedir —*Asri Zamanlar*: polis tarafından öldürülen bir boşgezerin kızı —*Şarlo Diktatör*: bir ghetto'da yaşayan küçük Yahudi kızı) ya da koruyabileceği bir kadınla, o da sadece geçici olarak mutlu olabilir (*Mösyö Verdoux*: — felçli kadın — (*Sahne Işıkları*: intihar etmek isteyen ve sokak kadını sandığı genç kız). Buna karşılık *Şarlo Sirkte*'de olduğu gibi,



*Sahne Işıkları*'nın mutlu-mutsuz sonu

patronun kızıyla; *Şehir Işıkları*'ndaki gibi, onu milyoner sanan — ve onun sayesinde sonradan zengin olan — kör çiçekçi kızla «yürümez».

Böylece Şarlo'nun mutluluğunun meydana gelmesinde donkişotluk ve donjuanlık gibi salt psikolojik öğelere, doğrudan doğruya toplumsal nitelikte bir etken —ki bunun sürekli olarak karşımıza çıkması ancak, yaratıcının bilinçli iradesinin sonucu olabilir— de eklenmektedir.



## 7. «YUMURCAK»

Şarlo ve çocuklar. Şarlo çok seyrek evlidir, baba olarak görülmesi ise daha da seyrek. Delluc'ün gözlemine göre: «Şarlo'nun filmlerinde küçük çocuk, bebek çok az görülür. Oysa bunları oldukça önemle inceler. Belki de, çocukları, birer resim gözüyle bakmayacak kadar sevmektedir.»<sup>16</sup> Yine de iki kez baba rolündedir: *Şarlo Baba ve Bir Eğlence Günü*.<sup>17</sup> *Demir Maske*'de bir an aile reisi (koca ve baba) olarak görünür, ama bu da rüyadadır. *Asri Zamanlar*'da olduğu gibi yine o şahane rüya ayrımlarından birinde olanaksız mutluluk anlayışını verir. *Bir Köpek Hayatı*'nın sonunda Edna ile birlikte bir beşiğin üzerine eğilirler, beşikte... köpek yavruları vardır. *Şarlo Tefeci*'de kendisini işten kovana patronu yumuşatmak için, elini yerden basamak basamak yükselterek boy boy, belki de olmayan altı çocuğu olduğunu anlatmaya çalışır. Ve tabii, bir de *Yumurcak* var. Fa-

<sup>16</sup> *Charlot*, s. 26.

<sup>17</sup> Ve, kuşkusuz, *M. Verdoux*'da: Ama bu, daha önce üzerinde durulduğu gibi, tüm ayrı bir öyküdür.

kat, bu sonradan evlât edinilmiş bir çocuktur. Bebeği rastlantı sonucu bir çöp sandığında bulur, önce her türlü olanağını kullanarak onu başından atmağa çalışır, fakat polisten korktuğu için çocuğu almak zorunda kalır.

Burada Chaplin'e dönmek gerekir bir an. Ünlü yönetmenin 1930'da Eisenstein'e söylediği oldukça anlamlı şu cümlelere biraz eğilelim: «*Şarlo Polis* filminde, tavuklara ayrılmış yemleri çocuklara attığım sahneyi ansıyınız. Bu, bence, bir küçümseme anlamı taşır. Çocukları sevmem.»<sup>18</sup> Bu korkunç sözcük, oğullarına (Charles 1925 haziranında, Sydney 1926 martında doğmuştur) gebe olduğu sıralarda ikinci karısına karşı davranışlarıyla de doğrulanmaktadır. Karısının boşanma nedeni olarak ileri sürdüğü kanıtlara inanılacak olursa, Chaplin iki kez de çocukların aldırılmasını istemiştir. Gerçeği tüm olarak bilmemiz olanaksız. Ancak bu konuyla ilgili olarak, gerçeküstüçüler Chaplin'i savunmak için yayınladıkları *Hands of Love (Aşkta Rahat Bırakın)* bildirisinde suçlamayı yadsımamakta, sadece karısını «kendi bedenini gereksinimleri için küçücük bebekleri birer kirli kanıt belgesi olarak kullandığı» açıdan dolayı ayıplamaktadır.<sup>19</sup> O halde Şarlo neden *Yumurcak*'i evlât ediniyor? Bu noktada sekreterlerinden birinin, Carlyle T. Robinson'un tanıklığı çok değerlidir: «Çok kesin olarak biliyorum, *Yumurcak*'ın konusu, gerçekte Chaplin'in çocukluğunun bir bölümüdür. Bunu bana açıklayan Şarlo'nun kendisidir. (...) Küçük oğlanla birlikte sak-

<sup>18</sup> *Charlot le Kid*, «*Reflexion d'un Cinéaste*», s. 199

<sup>19</sup> A.g.y., s. 87

landıkları tavan arası sahnesi Chaplin'in imgelemi- nin sonucu değildir. Bu oluntu gerçekten onun başın- dan geçmiş bir olaya dayanır. Olay Kennington'da Pownall Terrace 3 numaradaki eski bir evin tavana- rasında geçmiştir. *Yumurcak*'taki bu sahne ansınacak olursa, gerçek ile film arasındaki tek ayrılığın, Chap- lin'in annesinin kucağından çekilip kaçırılmasına kar- şılık, filmdeki çocuğun manevî babasının elinden alın- ması olduğu görülür.»<sup>20</sup> Böylece, yumurcağın Chap- lin'in çocukluğunu imgelediği olası görülebilir. Ev- lât edinme konusu ise, gerçek yaşamında gerçekleş- mediği için, bir babaya sahip olma arzusunun. Chap- lin'in olgunluk çağında geçmişe dönük bilinçaltı sim- gesi olabilir. Bu psikolojik çerçeveye yerleştirilince, Chaplin'in varsayılan çocuk sahibi olmama isteği, akla yatkın bir açıklama biçimi kazanmaktadır: Ha- yatla, en az kendisinin kadar zor koşullar içinde savaşmak zorunda kalacak zavallı ve silâhsız yaratık- ları dünyaya getirmek, yararsız, gereksiz ve hatta zalimce bir şey diye düşünüyor olabilir; ço- cukları görünce, kendi çocukluğunu, çektiği se- faleti ve yalnızlığı ıstırapla anıyor olabilir. *Şarlo Polis* filmindeki sözü edilen o sahnenin ikinci bir anlamı da olabilir: Şarlo'nun akıllara durgunluk veren sonsuz bir ciddiyet ile o bir sürü çocuğun babasına madalya (kendi göğsündeki polis yıldızını) takması, yoksulların tavşanlar gibi çok çocuk sahi- bi olmasının acı ve alaylı bir biçimde kınanması gibi.

<sup>20</sup> *La Vérité sur Charlie Chaplin*, s. 58. Bu olay, herhalde 1896 Haziranında geçmiştir. (Chaplin o sırada yedi yaşındaydı). Annesi ilk kez hastaneye yatırılıyor ve iki kardeş 18 ay için bir yetimhaneye gönderiliyorlardı.

Şarlo kadınlara olduğu gibi çocuklara karşı da Don Kişot'ça davranır. Baba olduğu—doğal ya da edinme yoluyla—o çok seyrek anlarda bile yavrusunu bir kaplan gibi savunmaya hazır olduğu görülür. Fakat başkalarının çocuğu söz konusu oldu mu iş değişir. *Bir Eğlence Günü*'nde yiyecek satan bir çocuğun sepetini açık bir kabalıkla devirir; *Şarlo Sirk- te* de babası tarafından taşınan bir çocuğun elindeki çöreği gizlice yiyiverir. Elbette başka örnekler veri- lebilir, ama ilk akla gelen *Şarlo Hacı* filmindeki gü- lünç sahnedir. Burada, Edna'ya konuk gelen bir bur- juva çocuğu «korkunç yumurcak» zavallı Şarlo'ya kelimenin tam anlamında işkence eder. Afacan ço- cuk Umberto Barbaro'nun<sup>21</sup> sözünü ettiği tam bir «püriten burjuvazi piçi» örneğidir. Burada yine top- lumsal düzenle ilgili bir açıklama gerekiyor: Şarlo «zengin çocukları»ndan âdeta öğrenir, onları çirkin bulur. Çünkü ana-babalarına benzemektedirler. Bu anne-babalar ise Chaplin'in filmlerinde alaya alıp iğnelemekten bıkmadığı bir toplumsal kategorinin temsilcileridir. Şarlo, aslında büyükleri çürüten bir toplumsal düzenin sonucu olan ve çocukları şımar- tan eğitim sisteminin, bir anlamda kurbanı olan çir- kin bacaksız, bu yüzden bol bol tekmeler.

Burada Şarlo'yu çocuk olarak, Şarlo'nun kahrama- nının bir çocuk olarak ele alınması sorunu çıkar. Bu, çok kez ileri sürülmüş bir fikirdir. Barthélemy Amengual'ın, Şarlo'nun evriminde birbirini izleyen üç evre olduğunu savhyan ve bu konuda açıklamalar getiren oldukça inandırıcı bir incelemesi vardır.

<sup>21</sup> *Servitù e Grandezza del Cinema*, s. 57

Amengual bu üç evreyi şöyle ayırır: Çocukluk (başlangıçtan *Hacı*'ya değin), Erginlik (*Parisli Kadın*'dan *Şehir Işıkları*'na değin) ve Olgunluk (*Asrı Zamanlar* ile başlayan dönem). Şarlo (gerçeğe, kendisine en yakın olan kısa filmlerindeki Şarlo'dur) bir çocuktur ve «bu dönem insanın en acımasız çağı olduğu için, o da yaramaz ve hatta duruma göre zalim olacaktır. Zayıflar, güçsüzler, gülünçler hedef alınan kurbanlardır. (...) Kadınlar sevimli olmayan çocukları bile sevdiğine, iyi davrandığına, güleryüz gösterdiğine ve koruduğuna göre, Şarlo rahatça kadın şefkatini yolunun üstünde bulacaktır. Çocuk duygusallığı, malsalları, tatlı uydurmaları beslediğine, kendinden zayıfı kurtarma, kendinden küçük ve mutsuzu koruma rüyalarına daldığına göre, Şarlo bu eğilimlerini, çocukları (*Yumurcak*), köpekleri (*Bir Köpek Hayatı*), sakatları (*Şehir Işıkları*) ve mutsuzları (*Göçmen, Şarlo Sirkte*) kanatları altına alarak tatmin edecektir. Fakat bu çocuk kişiliğinin en belirgin biçimde ortaya çıktığı yer, Şarlo'nun, zaman, mekân, madde, toplum ve kutsal kavramlarını öğrenmeğe çalıştığı sıradaki tutumu, tepkileridir.»<sup>22</sup> Bu son derece tutarlı araştırmayı bütünüyle incelemenizi salık veririm. Şimdi yine asıl temaya geliyorum. Üzerinde durduğumuz tema Eisenstein'in sözü edilen yazısında da uzun uzun açıklanmıştır. «Sokağa bırakılmış bir çocuğun kaderine dünyanın altıda beşini ağlatan bir adam, *Le Kid*'in yaratıcısı, çocukları sevmesin. Bu bir insan olamaz. Çocukları sevmeyen *normal* yaratık kim olabilir? Çok basit: Çocuklar, çocukların kendileri.»

<sup>22</sup> *Evolution et Signification du Mythe de Charlot.*

Chaplin'in çocuk bakışı, konular üzerinde, yöneme, temaların seçimine ve onların güldürü olarak işlenmesine karar verdi mi bu daima bir durum güldürüsü (comique de situation) ile karşılaşacağız demektir. Bu komik durum, hayat karşısındaki çocuk saflığı ile büyüklerin — şiddet gösterisi biçimindeki — tepkileri arasındaki çatışmadan doğmaktadır. (...) Çocuğun hayat karşısındaki değer yargılarına bağlı olmayan, ahlâk dışı acımasızlığı —Chaplin'in görüş açısı da böyledir, aynıdır— çocukluğun tüm öteki duygulu yanlarını da yüklemektedir komedilerin kahramanına. Çocuğun yönleri, yetişkinler için sadece bir rüya âlemi, bir yitik cennet imgesidir. (...) Bu çocuksu yanların ilki — en önemlisi — tüm, sınırsız bir bencillik, «ahlâk zincirleri» hakkında tam bir bilgisizliktir. (...) *Şarlo Diktatör*'ün sonundaki çağrı, Çocuk Çarli'den Yargıç Chaplin'e uzanan değişimin simgesi olarak alınabilir.»<sup>23</sup>

René Schwob, Eisenstein'den de önce: «Şarlo'yu öncelikle «belirleyen» şey, her çocuğu bir yetişkinden ayıran şeydir» demiştir. (...) «Şarlo'nun, bu kötü dünyanın mutlak yalnız adamının yüceliği, çocukların, hayvanların, eşyaların dünyasına armağan ettiği sevgi bildirisindedir. Geri kalan her şey ona sıktıcı ve korkunç bir küçümseme duygusu esinler.»<sup>24</sup> Şarlo'nun kişiliğinin anlaşılmasında, bu çocukluk «anahtarı» vazgeçilemez bir değer taşımaktadır. Bunun daha önce sözünü ettiğim «anneye bağlılık» duygusundan doğduğu da güvenle söylenebilir. Bu yar-

<sup>23</sup> *Evolution et Signification du Mythe de Charlot*, s. 200 - 212

<sup>24</sup> *Une Melodie Silencieuse*, s. 28 ve 243

gılar, bir kez daha, kanıtlamaya çalıştığım, gelişim varsayımını doğruluyor: Yani *Parisli Kadın*'a değin Chaplin'i yaratan Şarlo'dur; sonraki evrede ise Chaplin, kahramanın evrimine, kişiliğine yön verir ve belki bu nedenle ve aynı sırada Şarlo çocukluktan çıkar, olgunlaşır. Şunu da belirtmek gerekir ki, bu «anahtar» yalnız psikolojik alan için geçerlidir; örneğin, özellikle kitabım için öngördüğüm görüş açısı yönünden sadece bununla yetinmek doğru olmayacaktır. Onun için bu veriyi, bu psikolojik anahtarı alıp toplumsal düzeye uygulamaya çalışacağım. Çünkü bu çocuk psikolojisinde, toplumun ezdiği, savunmasız, hem parya hem de toplumla uyumsuz bir birey olarak Şarlo'nun durumunun sonuçlarını görmek olanağı var. Çünkü bu psikoloji, bu dayanılmaz duruma, bir yetişkinden çok bir çocuğun kör ve kısır bir kızgınlıkla gösterdiği tepkileri yansıtmaktadır. Özetlersek, Şarlo imgelem yönünden çocuk, fakat insanlık dışı bir düzen karşısındaki güçsüzlüğü yönünden yetişkindir. Amengual çok haklı olarak şöyle diyor: «Yetişkin adam durumlarıyla, yetişkin adam sorunlarıyla savaşmaya mahkûm edilmiş, çocuk ruhlu ve sadece çocuk olanaklarına sahip bir adam; işte insanla, komedinin kaynağı olan tip arasındaki özgün fakat kahredici çatışma olarak Chaplin'in anlatımı.»<sup>25</sup>

## 8. «BİR KÖPEK HAYATI»

«Acımasız bir dünyada, yoksulların hırsızlık, kurnazlık, namussuzluk, yalan ve de hatta zalimlikten başka yaşamlarını sürdürebilme olanakları yoktur. Sanayi toplumunun korkunç ilk yıllarına o denli büyük bir sefalet yüklenmişti ki, ahlâk denilen o lüks çiçeğin açma olanağı yok olmuştu. *Sahne Işıkları* filmindeki kişilerden biri bunların tümünü bir özdeyişle anlatıveriyor: *Açlık vicdamı öldürür.*»<sup>26</sup>

Bu satırlar Roger Grenier'nin. Şimdi Şarlo'nun benzerleriyle, yoksullar, zayıflar ve toplumun par-yalarıyla ilişkilerine bir göz atalım. Bu alanda Şarlo şövalye ruhlu filan değildir ve çocuksu zalimliğinin sınırı yoktur. Don Kişotluk yönü kalmamıştır, hatta öteki kişiliğidir ağır basan, ya da Sancho Pança'dır: incelmemiş bir sağduyu ile ama güç durumlara uyma yeteneğiyle durumunu sürdürür. Bir cengelden farksız bir toplumun yasası olan korkunç bir şiddet eytişimi (diyalektiği) içinde kalmıştır. «O bir kurttur, bir kurt sürüsü içinde yaşama zorunluğunda bir kurt,»

<sup>25</sup> *Charlot Entre le Type et la Personne*, s. 10

<sup>26</sup> «*Le Nouvel Observateur*», 28 Ocak 1965

diyor Eisenstein. Yoksullar, büyük bir sefalet içindedir, baskı altındadır ve horlanmaktadır; bu yüzden hem kendi aralarında, hem de başkalarına karşı kötü davranırlar. Ve Şarlo da onlara benzer. Çünkü o da namuslu ve kurallara uyar olmayı göze alamamaktadır: İşbulma bürosunun açılmasını bekleyen işsizler tarafından tartaklanır (*Bir Köpek Hayatı*), kendilerine yer kapanlar tarafından tramvaydan atılır (*Maas Günü*), yanında çalıştığı meyhane patronu tarafından sömürülür (*Kırda Aşk*), bir kahvehane garsonu tarafından haraca kesilir (*Şarlo Göçmen*) ve Şarlo'nun elinden hiç bir şey gelmez, çünkü P. Soupault'nun deyişiyle «Kader çizgilerinden biri olan, ondan daha kuvvetli birinin» karşısındadır. Elinden geldiği an da hıncını alır, kendinden daha zayıflardan, daha ihtiyarlardan tabii. Tekmelerle çocuklara eziyet eder, hiç acımadan ihtiyarlara ve tehlikesiz olursa kendisi gibi sefil herkese sert davranmaktan çekinmez. Filmlerinin çoğunu da bu tür kahramanca (!) dövüş ve kovalama sahneleri renklendirir. Kuvvetlilerin karşısında görünür bir korkaklığı vardır: Yumruğun tepesine ineceğini anlayınca, dayağı yemeden emirlerin yerine getirilmesi için gülünç ve içten olmayan bir telâş gösterir; düşmana arkadan saldırır, onun elini sıkarak barışmış gibi yapar, sonra gerisine tekme yapıştırır ve bütün gücüyle kaçar; barışma işareti olarak yanağını uzatan kabadayıyı suratına tuğla ile vurarak bayıltır (*Yumurcak*). Kuşkusuz, Şarlo vefasızdır, güvenilemez ona, ama geleneksel olarak hep ezen ve sadece geçici bir süre zayıf duruma düşen ya da ruh büyüklüğü gösteren birine karşı namuslu ve vefalı davranma ahlâkî zorunluluğunda

değildir. Kısacası, toplumsal orman yasasının eytişiminin tutsağıdır o.

Bu gözlemler bizi birinci bölümde ileri sürülen bazı görüşlere yaklaştırmaktadır. Şarlo kelimenin tam anlamında, bir korkak değildir, sadece Davut ile Goliath imgesindeki gibi, şiddete kurnazlıkla karşı koyar. Bu esneklik, bu zekâ inceliği onun kişiliğinin öğeleridir; kovuşturmalar karşısında Yahudilerin direnme geleneğinin Şarlo'ya etkilerini uzun boylu anlatmıştım. Gerçek ya da olası zalimlere karşı olduğu sürece, kuvvete başvurmasına bir diyeceğimiz olmaz. Kendi gibi zayıflara karşı şiddet kullanırsa, bu, bu ülkücünün cehennemsel sefalet-şiddet kısır döngüsünün içine düştüğünü gösterir. Mabel'in salamlarını, bir seyyar satıcının böreklerini ya da bir çocuğun elindeki çöreği çalıyorsa, bu, sadece aç olduğu ve yaşamını sürdürmek bir numaralı sorunu olduğu içindir. Demek ki bu yaşam savaşında bütün yollar doğrudur ve yoksullar geleneksel insanî duygular gibi bir lüksü kaldıramazlar. Kendisi için yiyecek çaldığı fakir kadın hiç bir ödem (minnettarlık) duygusu göstermez, hatta tam tersine (*Şarlo Polis*). Zaten kime güvenilebilir ki? Onu da bir uydurma papaz kandırır; bir sarhoşun saatini kılıfından usulca çekip alacakken dokunaklı sözlerle fikrinden caydırır (*Şarlo Hırsız*); yüzük satan adam sefaletten dem vurup, ağlar sızlar, fakat paranın üstünü verirken cebinden tomar tomar para çıkarır: Bir kez daha uyutulmuştur (*Şarlo Tefeci*). Kısacası, Şarlo'nun dünyası çoğu zaman Bunuel'in dünyasını andırır. Orada da gençler körlere eziyet eder, dilenciler birbirlerinden düşmancasına ucler ederler.

Chaplin, Hak Kuvvetlinindir der gibidir. Ancak şu açıkça görülür: O, insanı genel olarak suçlamaz ve bu durumun sorumluluğunu soyut bir insan kavramına yüklemes. Suçlaması topluma karşıdır; acımasız bir zenginler ve kudretliler sınıfının egemen olduğu insanlık dışı bir toplumun orman yasasına yönelir suçlamasını. Bu suçlama, bu karşı savaş, yavaş yavaş biçimlenerek, *Asri Zamanlar* filmiyle açıklığa kavuşacak ve *M. Verdoux* ile taçlanacaktır. Bu konuyu ilerde biraz daha açmağa çalışacağım. Şimdilik, bir anlamda anarşik bir karşı çıkmadır ortaya attığı; başkaldırması bilinçli bir kavgacı devrimcinin değil bir «lumpen-prolétaire»in çıkışıdır. Eisenstein ile daha önce sözü geçen konuşmasında Chaplin, «Filleri de küçümserim. Evcil bir yumuşakbaşlılık için bunca boşuna kuvvet» demiş ve kurtları yeğlediğini söylemiş. Bu fil imgesinde, yoksul ve güçsüzlerin simgeleştirildiği görülüyor açıkça: Sayıları bakımından sonsuz kuvvetli oldukları halde, büyük bir tevekkül içindeler çünkü onlar da. Robert Payne'a bakılırsa Chaplin bu görüşü daha açık biçimde de söylemiştir: «Fakirler kendileriyle alay edilmeyi hak ediyorlar. Bu denli aptallık olur mu? Neden yoksulluğa karşı ayaklanmıyorlar? Fakirliği niçin kabulleniyorlar?»<sup>27</sup> Doğal olarak Marcel Aymé'nin *La Traversée de Paris*'deki ünlü repliği geliyor aklı: «Pis Fakirler!» Ne var ki, şimdilik, Şarlo da yumuşakbaşlılık içindedir: İsyani, başkaldırması daha sonra, *Verdoux*'nun nite-likleri içinde ortaya çıkacaktır.

<sup>27</sup> *Le Grand Charlot*, s. 320

### III

## ASLAN ŞVAYK

*Eğilmek gerek.*  
Bertolt Brecht

*Toplumsal bir meşale olarak alınan alçakgönüllü bir alev.*  
Henri Pichette

## 9. «ŞARLO ÇIRAK»

Şimdi Şarlo dünyasının merkez teması olan çalışma'ya geliyorum. Bu görüş tuhaf ve çelişik görülebilir, hele Chaplin'in kendisi bile kahramanını «avare» olarak tanımladıktan sonra. Ve doğal olarak, avare (=serseri, boşgezer) kavramı da hiç bir zaman çalışma kavramını getirmez akla. Oysa Harry A. Grace, Şarlo filmlerinin % 57'sinin ana tema olarak iş ve çalışma sorunlarını aldığını hesaplamıştır.<sup>1</sup> Sadoul da bu yönde şunları söylemektedir: «Chaplin'in kahramanı, genel olarak özdeşleştirildiği gibi bir serseriden çok, İngiltere'den, İrlanda'dan ya da Orta Avrupa'dan yeni gelmiş ve hangi meslek olursa olsun çalışma zorunda olan bir göçmendir. Her meslekte çalışabilir: Örneğin bir kahvede garson, bir antikacıda çirak, terzi, marangoz, tezgâhtar, reklâm afişi yapıştırıcısı, çöpçü, hamal, ırgat olabilir. Hangi meslek olursa olsun, avarelerin, sanatı artık para etmeyenlerin tersine, Charlie hiç bir işi geri çevirmez ve çalışacak bir yer buldu mu hemen ve cesaretle işe koyulur.

---

<sup>1</sup> A.g.y., s. 259

Filmler ve serüvenler değişse de tek ve daima aynı kahraman olan Şarlo'nun sokaklarda, yollarda sürüttüğü de görülür. Çünkü işsizlik Amerika'da önce, zencilerle birlikte toplumsal merdivenin en alt basamağına itilmiş yeni gelen göçmenleri çarpar. Şarlo da bazen sokakta yatar; sıcak bir yuva ve aşkı hayaller. Yollara düşüşü «René Clair'de olduğu gibi) kaçış ve bir anlamda son, amaç değil, yeni yeni mutluluk ve iş arama çabalarının başlangıcıdır.»<sup>2</sup>

Şarlo'nun durumu bundan daha iyi nasıl anlatılabilir? Şarlo bir berduş değildir (bunlar çalışmaya karşı psiko-patalojik bir nefret duyarlar), yolları turistik nedenlerle arşınlayan bir avare de değildir. O bir işçidir, bazen işsizdir, işsiz kalır ama o sırada yeni bir iş arıyordur. Bu açıdan bakınca işbulma büroları teması önem kazanır. Fakat toplumsal yanı Şarlo'nun kişiliğinin tek ögesi değildir. Onda bir de Yahudi istikrarsızlığı, *luftmench* (uçarı) olma yönü vardır ve bu yüzden daima yerini yurdunu yitirmeğe ve bir yenisini bulmak için yollara düşmeğe mahkûmdur. Böyle olunca, sonuç olarak avare ve işçi temaları arasında çelişki kalmamaktadır. O zaman belki avare — aylak — işsiz» sözcüğünü, kentten kente iş aramak için dolaşan «gündelikçi» gibi bir kavram karşılığı olarak tercüme etmek yerinde olur.

Çalışma kaçınılmaz bir şeydir. Bu, yeryüzü cennetini yitirmiş ve vaat edilmiş ülkeye doğru yola çıkmış tüm insanların üzerindeki lânetlemenin sonucudur. Fakat çalışma aynı zamanda da nefretlik, kötü bir

şeydir. Çünkü insanı zincire vurur ve aşağılatır. Kandı mı? Aç kalmamak için Şarlo her işi yapmağa, hatta polis, «aynasız» olmak gibi küçültücü bir meslekte bile çalışmağa hazırdır. Genel kural olarak, güvenliği olmayan oldukça kötü işler bulur ve en alt kattan hizmetlerle uğraşır. Üzerinde durulması gereken, dikkat çekici bir durum da Şarlo'nun, *Asri Zamanlar*'dan önce hiç bir zaman kelimenin tam anlamında «işçi» olmadığıdır. *Maas Günü*'nde, bir yapı şantiyesinde çalışırsa da, bu daha çok bir tür ameleliktir. Çırak ve müstahdem de olur, fakat hiç bir zaman patron —azımsanmayacak bir ayrıntı da buradadır— olmaz; sadece *Bir Köpek Hayatı*'nda filmin sonunda çiftçi olur<sup>3</sup>. Şarlo çoğu zaman işvereni tarafından sömürülür, hatta bazen tartaklanır: Bu da Şarlo'nun dünyasının bir sınıf anlayışına göre düzenlendiğini gösterir. Eğer ele alınan patron açıkça bir Yahudi olarak gösterilmişse (*Şarlo Tefeci*, *Şarlo ile Kont*) toplumsal teşhir daha da keskin bir ayrıntı kazanır, böylece Şarlo'nun dindaşlarının da tutsağı ve acısını çeken biri olduğu anlatılmış olur.

*Asri Zamanlar*'da Şarlo, kelimenin çağdaş anlamında işçi olmuştur: Kapitalist tipte büyük bir işletmenin zincirleme üretiminin bir parçasında çalışan işçi. Artık proleterleşme sürecinin sonuna gelmiştir. Burada marxçı kuramların çalışma ve toplumsal evrim konusunda uygulamalı bir örneğini buluyoruz.

Şarlo işten korkar, nefret eder. Çünkü bir yere

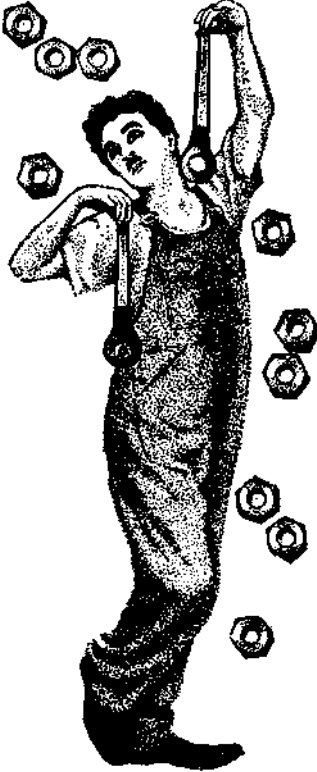
<sup>2</sup> *Histoire Générale du Cinéma*, Cilt III, 2, s. 250

<sup>3</sup> Bu saçma olduğu kadar beklenmedik mutlu son da, Hollywood'un «Happy end»lerinin bir alaya alınması gibi de görülebilir.



bağlanamaz. Dikkatini bir şey üzerinde yoğunlaştırma-

## CHARLIE CHAPLIN



Makinenin parçası olan emekçi  
(*Asri Zamanlar*)

maz ve çünkü korkunç derecede sakardır; Elie Faure'un sözünü ettiği o ünlü «yahudi sakarlığı» türünden bir sakarlık. Giriştiği işleri nasıl inanılmaz bir arapsaçına çevirdiğini görmek, herhangi bir işi doğru olarak tamamlamaktan nasıl aciz olduğunu anlamak için onu işbaşında çalışırken görmek yeter. Örneğin ilân kâğıtlarını asarken (*Şarlo Çırak*), bir çukur kazarken (*Maş Günü*), stüdyoda malzemeleri yerleştirirken (*Şarlo Sinemacı*). Ama en üst noktaya *Asri Zamanlar*'da ulaşılır, kurgu bölümünde ağzının payını aldıktan sonra, dokunmaması gereken bir takozun yerini değiştirir ve elinde olmadan bir geminin zamanından önce denize inmesine sebep olur. Bu beceriksizlik, sakarlık da değil,

daha çok bir uyarlanamama durumu. Şarlo'nun, insan-

ların dünyasına, eşyaların dünyasına bir alışmamışlığı, uyamamışlığı vardır, temelden ve tüm olarak. İşte bu uyarlanamamanın birkaç örneği: Koskoca, sonsuz bir tarlada tohumları eliyle tek tek eker ve sonra ağaçları minicik bir süzgeçle sular (*Bir Köpek Hayatı*), bulaşık yıkanan yerden masaya uzanamayınca, bir adım atıp yerleştirebileceği halde tabakları boşluğa bırakıverir (*Şarlo Denizci*).

Fakat bazen de eşyalar başkaldırır; Robert Payne'nin deyiimiyle bazen «eşyaların kötü niyeti»ne tanık oluruz ki bunun en göz kamaştırıcı örneği *Şarlo Gecekuşu* filmindedir: Bütün eşyalar, olağan olarak kendilerinden beklenen ele avuca gelme ve işe yarama özelliklerini reddetmek için birleşirler, sanki canlanırlar, kıpırdarlar, ayaklanırlar. İçlerinden en isyankârı katlanabilir bir karyoladır, kurnaz ve alaycı bir rakip gibi, hatta hatta «çılgnlık krizine ya da en soytarıca bir felce yakalanmış» bir hasta gibi davranır<sup>4</sup>. Maddenin onu tuzağa düşürmeğe ve adi bir sinek gibi yutmağa çalıştığı bile olur. Örneğin ekmek hamuru (*Şarlo Hamurcu*), zift (*Bir Eğlence Günü*). Şarlo'nun tüm eşyaları ters yerlerde kullandığını, onların asıl kişiliklerini ve kullanılma yerlerini (nerdeyse kaderlerini diyecektim) değiştirdiğini hesaba katınca eşyaların isyanı kolayca anlaşılır. Örneğin onun bir ineğin kuyruğunu, süt pompasının tutamağı gibi kullandığını, bir bankanın kasasını süpürge dolabı yaptığını, bir itfaiye ocağından çaydanlık olarak yararlandığını görebiliriz. Bazen savruklama (bürlesk)dan şüire geçen bir yol bulur: Bir ayakkabıy

<sup>4</sup> Delluc, *Aynı eser*, s. 51

kızarmış piliç, sandviç ekmeklerini balerin pabuçlarına çevirdiği zamanlar gibi (*Altına Hücum*). Bu yüzden eşyaların intikam alması çok doğal sayılmalı. Alelade bir yapma manken bir boksör gibi hareket eder (*Şarlo ile Manken*), bir çalar saatin zembereği kurtçuklar gibi kıvıldağa başlar (*Şarlo Tefeci*). Eşyaların başkaldırması çok kuvvetli, etkili bir komik öğesidir, gerilim kaynağıdır, hem de sadece gülüt biçiminde değil, aynı zamanda daha ince anlamlı, bir bale ve koreografi öğesi olarak. Chaplin komiğinin bu yönünü derinliğine ve tutarlı olarak incelemiş olan Jean Mitry'nin gözlemi de bu yöndedir: «Eşya ile çekişme-didişme bir bale-pantomim görünüşünde gerçek bir düo niteliği kazanıyor. (...) Şarlo'nun eşyalarla oyunu da, aynı izlenimi bırakan davranışları da birer mimodram örneğidir. Yani bunlar, bir aktör tarafından oynanan ya da pantomimle anlatılan, jestleri bir müzikal hareket içinde oturtulan ve böylece koreografik bir biçim kazanan sahnelerdir.»<sup>5</sup> Bu koreografiye örnek olarak birçok sahne gösterilebilir: Örneğin davul taşıyıcı ile didişmesi (*Şarlo Kür Yapıyor*), ayrıca sanki yer, altından kayıyormuş gibi tek ayak üzerinde yaptığı kayma ve dönme numaraları, yürüyen merdivendeki kovalamaca (*Şarlo Tezgâhtar*), vincin gidip-gelmeleri (*Maaş Günü*) ve bunlara benzer daha birçok şey vardır söylenecek. Örneğin surata yapıştırılan kremalı pastalar konusunda: Bu da asıl fonksiyonundan uzaklaştırılmış bir maddenin tipik örneğidir ve kıça atılan tekme sahnelerinde olduğu gibi bir alay, bir aşağılama kaynağı olduğu ve

muzip freudien cinsel dokundurular taşıdığı için başlı başına bir komik etkeni niteliğindedir.

Eşyayı başkalaştırarak, dönüştürerek yadsır Şarlo. Mitry'nin deyimiyile onu *yok eder*, belki daha iyisi, eşyanın görünen varlığını yadsır ve temel niteliğini, özünü ortaya çıkarır. Bu tutumuyla eşyanın duruk, cansız ve somut varlığına insanı nitelendiren canlı süreci eklemiş olur. Çünkü cansızlara uyguladığını canlılara da, eşyalara yaptığını insanlara da yapar. Kendinden güçlü biriyle kavgaya tutuşmayı reddettiği zaman, kendinden kuvvetli biri olarak, hatta birey olarak onun varlığını *yadsınmış* olmuyor mu? Kendisi için çözümü olanaksız bir sorunu, bir çocuksu, bir kadınsı tutum içinde görmezlikten gelir, yadsır. *Şarlo Firarı*'deki sahne daima sevimli bir örnek olarak anıştırılır: Burnunun dibinde polislin ayağı farkedince, bu ayağı kumla örtüp saklamağa çabalar, sanki böylelikle polislin varlığını ortadan kaldıracakmış gibi. Fakat iş bu kadarla da bitmez, Şarlo daha ileri gider, kendi kendini yadsır, kendini de kumla örtmeğe kalkar âdeta, bir halının altına gizlenir (*Şarlo Hırsız*), yada kafasına bir abajur geçirerek, ayaklı bir fener olur, saklanır (*Şarlo Firarı*; dahası var, bilgince bir örtünme ile bir ağaç oluverir (*Şarlo Asker*). Bu kendi kendini yadsıma ile, Şarlo bir adım daha atar, önemli bir aşamada bulunur. Çünkü varlığını yadsıyarak ve kendi iradesiyile başka bir biçime sokarak, dönüştürerek, kendini, bir madde, bir çeşit insanî yaşam bağışladığı bir eşya olarak ortaya kor. Balazs aynı noktaya çekmektedir dikkati: «Şarlo'nun eşyalarla savaşı, eşyaların şeytanî niteliğini ortaya koymakla kalmıyor, aynı zamanda onları

<sup>5</sup> *Charlot et la Fabulation Chaplinesque*, s. 77 ve 94

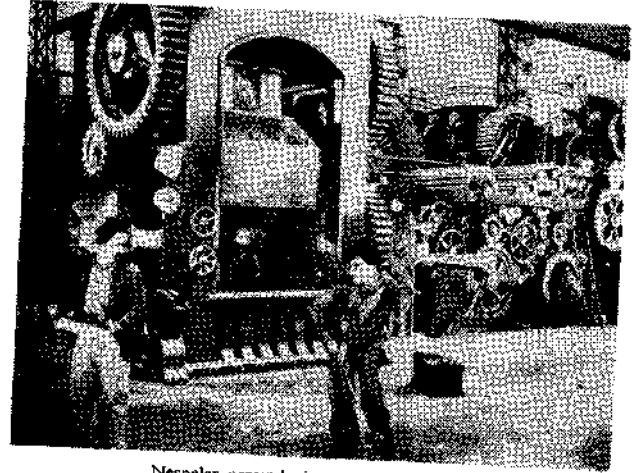
—daha yüksek değilse bile— kendisiyle eşdeğerde ortaklar durumuna sokuyor; işte onun insanı çileden çıkartan, âdeta çaresiz, silâhsız bırakan beceriksizliğinin derin anlamı buradadır. Eşyalar Şarlo'yu yenerler, çünkü o maddeye yöneltilmemiş insanlığı içinde onların kişisiz yapısına uyamaz, ayak uyduramaz.»<sup>6</sup>

René Schwob iyi bir açıklama getiriyor: «Şarlo' da bir ikilik vardır: Hayvan ve melek. Bizi kendi otomatizminize güldürür, fakat düşüşümüze de dikkati çekmekten geri kalmaz.»<sup>7</sup> Bir an içinde eşya biçimine girerek — evrende bir nesne olduğunu, olduğumuzu— hatırlatır. İnsani şeylerin üstüne bir mekanik nitelik yapıştirarak (Bergson'un komik tanımı da böyledir) bizi güldürür. Nesnelere insanî yönünü, takıldığı çok insanî tepkilerini gösterir, bizi düşünmeye, hatta kaygıya yöneltir. «Başlangıçta basit, bedava bir öge iken bir dram kahramanı olunca, nesne, karanlık kuvvetleri, kör güçlerin, hayata karşı koyan tüm mekanik ve ölümcül yönlerin de simgesi haline alıverdi,» diyen Mitry, eşyanın bu isyanını «Toplum'la İnsan'ın çatışmasıyla ilgili trajik ana temanın sadece gülünç ve acı bir yankısı» olarak görüyor.<sup>8</sup> Gerçekten de bu komik temasının birinci derecede bir anlamı olduğu görüşüne saplanmak doğru olmaz. Şarlo yalnız nesnel dünyada bir eşya olmakla kalmıyor, toplumda da bir eşya haline geliyor. İnsanlık dışı bir toplumun ellerinde bir alet olup çıkıyor. Kendini yeniden yara-

<sup>6</sup> A.g.e., s. 20

<sup>7</sup> A.g.e., s. 46

<sup>8</sup> A.g.e., s. 76-77



Nesneler arasında insan (*Asri Zamanlar*)

tarak, ve eşyalaştırarak, yabancılaşmış bir kişi, bir birey oluyor; toplumsal düzenin zorladığı uğraşlar ve yaşama biçimi içinde insan niteliğini tanıyamaz oluyor: *Asri Zamanlar* filminde belirgin ve parlak bir biçimde ortaya çıkan ders bu.<sup>9</sup> Jean Divignaud'nun şöyle bir açıklaması var: «Nesneler arasında insanın yabancılaşma deneyi Chaplin'e yalnız adamın epik yüzünü saptamak olanağını veriyor. Daha sonra insanın araçlarla çatışması teması *Asri Zamanlar*'da dramatik anlatımını bulacaktır.» «Orada, insanbilincinin mazlum niteliği, tüm proletaryanıniki ile birleşecektir.»<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Burada, Chaplin ile, deha yönünden onunla yarışabilecek tek komik olan Keaton arasındaki başlıca ayrılık açıkça ortaya çıkmaktadır. Keaton somut dünyanın insanlık dışı niteliğini göstermekle yetinir. Chaplin ayrıca toplumsal dünyanın insanlık dışı niteliğine de varır.

<sup>10</sup> A.g.y., s. 392-393

Bilindiği gibi, Şarlo'nun savaş açtığı şey'ler *Asri Zamanlar*'daki zincirleme iş akımından önce de vardı. Daha önce de söylediğim gibi, bu evrede «işçi» Şarlo proleterleşme sürecini tamamlamıştır. Artık amelenin, gündelikçinin, köylünün ve hatta müstahdemin izafî özgürlüğünü yitirmiş, taylorizmin dayanılmaz hızına bağlanmış bir makinanın tutsağı olmuştur. Şimdi eşya, özü yönünden insanlıkdışıdır; artık karşı koymaz, çünkü zaten başkaldırmış bir dev halini almıştır, işçi bu otomatik makinanın tutuklusu ve tutsağıdır. İşçi, Marx'ın deyişiyle «makinanın teferuatı»ndan başka bir şey değildir, çalışmasının anlamının ve sonuçlarının farkında değildir, yabancılaşmıştır. Descartes'ın formülünü kullanarak söyleyelim, insan «doğanın hâkimi ve sahibi» değildir.

## 10. «ALTINA HÜCUM»

Eskiden olduğu gibi bugün de, Şarlo gibi sefil bir göçmen ve milyonlarca kişi için Amerika vaat edilmiş ülkeyi simgeler. Amerika oradan oraya sürünmenin, çekilen acıların sonudur. Karno topluluğu içindeki durumu kötü olmasa bile Chaplin için de durum aynıdır. Altına hücumdan üç çeyrek yüzyıl sonra Amerika hâlâ öncülerin ve göz kamaştırıcı başarıların ülkesidir; her gazete satıcısının, çantasında Başkanlık asası taşıdığı ülkedir. 1912 yılı ekiminde New York'a ikinci kez ayak bastığında, Chaplin, önceden de söylemiştim, «Amerika! Sıkı dur, seni fethetmeğe geldim!» diye haykırır.

Bir yıl sonra Kessel ve Baumann (Keystone) firmasının temsilcileri Chaplin'le temas kurarlar ve haftalığı 60 dolardan 1 yıllık sözleşme teklif ederler.<sup>11</sup> Karno'nun yanında 50 dolar aldığı için teklifi kabul etmez, fakat (Amerika'da henüz hiç tanınmadığı halde) Mack Sennett, baş oyuncusu Ford Sterling'in ayrılacağı

<sup>11</sup> 1966'nın bir frangını elde etmek için 1914'ün bir dolarını 5 ile çarpmak gerekir.

için onu haftalığı 125 dolara işe alır. Daha başlangıçta şans Chaplin'e gülmektedir. Ondan sonraki dönemde de başarı ve servet çarkları hep onun yararına işleyecektir. İsteklerini yerine getirmediği için Keystone'dan ayrıldıktan sonra 1915 ocağında Essanay ile haftalığı 1250 dolara yeni bir sözleşme imzalar. 1916 şubatında Mutual'dan haftada 10.000 dolarlık bir teklif alır. Bunun üzerine meneceri durumuna geçen kardeşinin üstelemesiyle Essanay'ın sözleşmeyi yenileme tekliflerini reddeder. 1917 eylülünde, 18 ayda çevrilecek 8 film karşılığı olarak 1 milyon dolar alır. Böylece, ilk kez, kendi kendinin yapımcısı da olur. Bu ona yapımlarında büyük bir bağımsızlık sağlar, 1919 yılı ilkbaharında Douglas Fairbanks, Mary Pickford ve Griffith ile «United Artists» (Birleşmiş Sanatçılar) şirketini kurunca bu bağımsızlık en yüksek noktasına ulaşır.

Görülüyor ki, Chaplin, sanatçı olarak ticari değerinden, ne ölçüde akçalı (malî) bir çıkar sağlayacağını hemen anlamıştır. İstediklerini elde etmiştir; kendisine gerçek değeri ölçüsünde para verilmesini sağlamıştır. Ve hiç kimse, her şeyin satın alındığı, her şeyin ticari verimliliğe göre değerlendirildiği bir toplumda, Chaplin'i bu yüzden kınayamaz. Fakat, giderek, o da kendisini paranın tuzağına kaptırmıştır ve bu girişimden bir daha da kurtulamayacaktır. *Hayatımı Kazanırken* (isim çok simgeseldir) filmindeki küçük dolandırıcıdan, *Altına Hücum*'daki milyonere doğru kendi yolunu çizecektir. *Hayat verilmiş*, kişi haline getirilmiş, para üzerine kurulmuş bu toplumda, oyunun kurallarını anlamış ve bunu, en büyük kârı elde etmek için kullanmayı bilmiştir. Bunda haklı

olduğu yönler, mazur görüleceği yerler vardır.

First National dizisinden başlayarak, yani kendi yapımcısı olduktan sonra, büyük risklere girmeğe başlamıştır. Daha yavaş ve daha titiz çalışabilirdi. Ama doğal olarak bunda filmlerinin maliyetinin etkisi vardı; her defasında, çevrilmekte olan filmi için hemen hemen bütün malvarlığını işine yatırması gerekiyordu. *Yumurcak* 300.000 dolara mal olmuştur, *Parisli Kadın* 800.000 dolara çıkmıştır; *Altına Hücum* için 500.000, *Şarlo Sirkte* için 900.000, *Asrı Zamanlar* için 1.500.000 ve *Şarlo Diktatör* için 2.000.000 dolar harcamıştır. Bütçelerin bu denli kabarık olmasının başlıca nedeni, çalışmaların aylarca sürmesi, sahnelerin bitmez tükenmez şekilde tekrarlanması ve akılalmaz ölçüde—uzunlukta—boş film kullanılması idi. Örneğin *Yumurcak* filminin 1.700 metrelik gösterim kopyası için 170.000 m. boş film kullanılmıştır. *Şehir Işıkları* filminin 2.300 metrelik gösterim kopyası için 300.000 m., *Şarlo Diktatör*'ün 3.500 metresi için 150.000 m. boş film gitmiştir. Yatırımlarının bu derece yüksek olması onu çoğu zaman güç durumlara sokmuştur ve hatta Lita Grey'den ayrılacağı sırada iflâsa sürüklenmesine ramak kalmıştır. Lita Grey 1 milyon dolarlık manevî tazminat davası açmış ve eski kocasının (Chaplin'in) mallarını yed-i emine teslim kararı aldirtmişti. Oysa Chaplin, biraz önce değindiğim gibi, *Şarlo Sirkte* filmi için 900.000 dolarlık bir yatırım yapmış bulunuyordu. Sonunda tazminatı ödemek zorunda kaldı tabii ama, bir yıl süren hukukî dert ve kamuoyundaki karalamaları sineye çektikten sonra.

Jean Cocteau, bir akşam birlikte otururlarken Chaplin'e niçin üzgün göründüğünü sorduğunda, şu

cevabı aldığını anlatır: «Ben, perdede en çok yoksul rollerine çıktığım için, günün birinde zengin olan bir adamın üzüntüsünü üstümden taşıyorum da ondan.» *Sahne Işıkları* filmindeki bir replik bir özdeyiş biçimindedir: «Açlık vicdanı öldürür.» Chaplin'in öteki benliğinin sesi ise *New York'ta Bir Kral* filminde şöyle yankılanır: «Para herkesi bozar.» Chaplin her zaman, olanakları ölçüsünde yaşamamıştır ve sürekli bir kaybetme kuşkusundan kurtulamamıştır. Bir sözleşme için ücret konusu tartışılırken haftada 1.075 dolar istediği anlatılır. Kendisine, niçin yuvarlak bir toplam değil de böyle tuhaf bir rakam teklif ettiği sorulduğunda «Çünkü,» der, «75 dolar yaşamağa yeter, geri kalan 1.000 doları da bankaya koyacağım.» Her filmde servetini nasıl tehlikeye attığını gördük. Öte yandan, sanat hayatı boyunca, işverenleri ve eski karıları başta olmak üzere, birçok kişi tarafından sömürülmüştür. Lita Grey 1 milyon dolar boşanma tazminatı koparmıştır, Mildred Harris 300.000 dolar, gürültüsüzce boşandığı P. Goddard da —söylendiğine göre— 1 milyon dolar almıştır.<sup>12</sup>

Leprohon'un verdiği bilgiye göre, 1921 eylülünde Londra'da kaldığı üç gün içinde Chaplin, 73.000 mektup almıştır, bunların 671'i Chaplin'in ana-babası olduklarını ileri sürenlerden gelmiştir. Bütün bunlardan sonra, onun para sorunlarına karşı sürekli tutkusuna şaşmamak gerekir. Bir de Amerikan Maliyesinin tahakkuk ettirdiği ve sonunda, 1952'de, ülkeyi

<sup>12</sup> *New York'ta Bir Kral* filminde Shadlow alaycı bir ifadeyle şöyle der: «Tazminatsız mı? Boşanan bir kadın için acayip bir fikir.»

acele olarak terk etmesinin nedenlerinden biri olan muazzam vergiler var. Demek ki bu tutumu kişiliğinin özelliklerinden olduğu kadar, yaşantısının koşullarından da ileri geliyordu. Chaplin kazanma konusunda kırıncı, işlerinin yürütülmesinde âdeta vahşi idi. Oğlu dahil tüm yakınları, günlük yaşantısında da cimri olduğunu belirtmişlerdir. Hatta May Reeves'in anlattığına göre, taksi parasından tutumda bulunmak için kilometrelerce yol yürüdüğü olurmuş. Beraberinde çalışanların parası konusunda da eli çok sıkıydı. Robinson, verdiği maaş ve yevmiyelerin öteki stüdyoların düzeyinin daima altında olduğunu söyler. Fakat, bu, onun dost bildiklerine büyük cömertlik göstermesini engellememiştir. (Örneğin Edna Purviance ve yanından ayrıldıkları halde maaş bağladığı bazı yardımcıları),

Denebilir ki «Para herkesi bozar» derken Chaplin kendisini bu genellenimin dışında tutmamıştır. Kişiliğinin bazı yönlerini mahkûm etmeden önce, son derece sefil bir çocukluk çağı geçirdiğini unutmamak gerekir. Roger Grenier bu konuda şöyle diyor: «İsviçre'de sadece paradan ve rahat ilişkilerden zevk alan emekli bir milyarder ihtiyar hayatı süren Charlie Chaplin'e 'Anılar'ımı yazmayı belki de artık çok uzaklarda kalmış korkuları ansıtmıştır.»<sup>13</sup> Galiba işin doğrusu kapitalizm oyununa karıştığı için onun da bozulduğudur ya da daha yerinde bir deyimle «yabancılaştığı»dır. İnsanın, temsil ettiği akçalı verim ölçüsünde değeri olduğu bir toplumda, kişisel

<sup>13</sup> *A.g.y.*, 1957'de şu açıklamada bulunur: «Ffilmleminin satışı konusunda bir kapitalistim ben.»

ve sanatçı özgürlüğünü güvenlik altına almak için «ticari değer»inin sağladığı olanakları kullanmıştır, o kadar. Eisenstein'in dediği gibi, kendini kurtlar arasında bir kurt gibi bu denli iyi savunduğu içindir ki orada tutundu, Griffith ve Stroheim gibi öteki büyük sinemacıların Hollywood tarafından boğulduğu, boğazlandığı yerde o yaşayabildi.

## 11. «ŞARLO ASKER»

İngiliz vatandaşı Chaplin, 1914 - 1918 savaşına katılmadı: Bugün, bunun ona nasıl bir küfür ve karalama seline mal olduğunu imgelemek bile güçtür. Robinson şunları yazıyor: «1917'de, Amerika savaşa girdiği sırada, stüdyoya binlerce mektup yağmağa başladı! Mektupların hiddetli yazarları Chaplin'in sinema çalışmalarını bırakmasını ve bir tüfek kapıp savaşa gitmesini istiyorlardı. En kızgın olanlar kendi vatandaşlarıydı, ama Amerika'dan da gelen yüzlerce mektup vardı. (...) O sırada (Chaplin'in 1921'de Londra'ya gittiği sırada) İngiltere'de, özellikle Kral ve Vatan için Fransa'da çarpışmış eski askerler arasında, Chaplin'e karşı hızından hiç bir şey yitirmemiş bir kızgınlık vardı. Birçok tehdit mektubu aldık. Amerika'da olduğu gibi bunların yazarları da, Chaplin'in, Müttefiklerin Davası için neler yaptığını bilmiyorlardı. Çoğu içinde beyaz tüy (Anglosakson ülkelerinde korkaklara hakaret kastıyla verilir - M.M.) ve demir haçlar bulunan yüzlerce hakaret mektubunu gördükçe ben de iyiden iyiye çekinmeye başlamıştım.»<sup>14</sup>

<sup>14</sup> A.g.y., s. 35 - 36 ve 89

Chaplin'in askere gitmeyişiinin her şeyden önce maddi bir nedeni vardı: Amerikan ordu talimatının aradığı beden ölçüsü koşullarına uymuyordu: Çok «hafif» geliyordu. 1.68 m. boya karşılık 58 Kg. Öte yandan, stüdyoda, bir siperdekinden daha yararlı olacağına inanıyordu. Güçlü bir basın zinciri, aleyhinde ateşli bir kampanya açınca bir bildiri yayınlamak zorunda kaldı. Bunda temel olarak şunları söylüyordu: «Beni askere çağırıldıkları zaman isteyerek giderim. Sine- ma sanayiindeki şimdiki durumum ve özel hayatım- daki davranışlarım yönünden her zaman için 'payıma düşen görevi' yaptığım inancındayım. (...) Ben de yurtseverim! Ama kendimi, başkalarının beni tanı- dığından daha iyi tanıdığım için, şuna inanıyorum ki, orduya katılmam kesin olarak zorunlu olmadığı sü- rece, çabalarımın, ülke için, cephede olmamdan daha etkili ve yararlı bir hizmet niteliğinde olacaktır.» Şunu da belirtmek gerekir ki, aynı dönemde Chaplin «komik filmleri ile halkın moraline hizmet»e devam etmesini isteyen binlerce mektup ve telgraf almış- tır.

Biraz da Blaise Cendrars'ı dinleyelim: «Fransa savaşı kazandı ise bu, Pinard Baba ile Şarlo sayesinde olmuştur. İzinden dönenlerin anlattıklarıyla Şarlo' nun ününün cephede nasıl yayıldığını hiç unutmaya- cağım. Alı al moru mor dönüyorlar ve bir nefeste Şarlo'nun serüvenlerini anlatıyorlardı. Onlar Şarlo Müzikholde, Şarlo Boksör, Şarlo Gemici, Şarlo Pi- yano Hamalı vb. serüvenlerini anlattıkça, kahkahalar siperden sipere yayılıyordu. Şarlo'nun en büyük zaferi buradadır, bize gülmeyi öğretti, bize ve Müttefikleri-

mize.»<sup>15</sup> Aferin! Bu dönemi gören ve yaşayanların hepsi, Şarlo'nun, savaşımlar üzerindeki rahatlatıcı etkisine tanıklırlar. Ama tutalım ki — asıl — gerçek bu denli roman havasında değildir ve Chaplin sadece ve sadece bu can pazarının içine düşmekten kaçınma- ya çalışmıştır. Tarihin, sonradan, savaşımların sırtından yürütülmüş vahşi ve kanlı bir maskaralık ol- duğunu ortaya çıkardığı böyle bir savaşımlar dışında kalmaya çalıştı diye, kim, ama haklı olarak, suçlaya- bilir Şarlo'yu? Verdun'de ve başka yerlerde çoktan milyonlarca Şarlo ölmüşken, iki kıyının sömürgeci- lerinin sömürgeleri için, kapitalistlerin de kasaları için sürdürdükleri uğursuz bir savaşımlara katılmak istemediği için, bu Şarlo'lardan en açık-seçik görüneni —hatta tek berrak-kafalıını demek gerekir— eleştirmek hakkını ya da görevini kendimde bulamıyorum.<sup>16</sup>

Tam bu arada, aleyhinde yürütülen «savaşımlara katıl» kampanyasının etkilerini silmek için, Fairbanks ve Pickford ile birlikte, «savaşımlar için kamu borçlan- ması - Özgürlük Bonoları» yararına bir geziye girişti ve 1919 güzünde *The Bond (Bono)* adını taşıyan yarım makaralık küçük bir film yaptı ve bu film, kiralama hakkı olmaksızın bütün ülkeye dağıtıldı. Yönetim deyişi öteki filmlere göre oldukça değişik olan bu sav- ruklama filmi, Kaiser'i gülünçleştirir ve *Şarlo Asker'*

<sup>15</sup> *Le Disque Vert*, 1924, s. 78

<sup>16</sup> «Doğruyu söylemek gerekirse, 1917'de Chaplin, içten olarak, müttefik ordularının adalet ve demokrasi teknelini elin- de bulundurduğuna inanıyor muydu?» (Sadoul, *A.g.e.*, s. 67) 1917 ayaklanmalarının ona düşünmek fırsatını sağladığı akla gelebilir: *Şarlo Asker* filminde Alman subayına uyguladığı kı- çma tekme atma cezası çok simgeseldir, bazı askerler cephede bundan çok daha ufak şeyler yüzünden kurşuna dizilmiştir.



deki yergisel fikirlerin bazılarını işler<sup>17</sup>. Fakat Şarlo'nun seferber edilmemiş bir savaşçı olarak en göze batar katkısı, kuşkusuz, *Şarlo Asker*'dir. Ne var ki film, orduların moralini etkileme yönünden oldukça geç çıkmıştır piyasaya. Huff bunu, dostlarının öğütlerine bağlar; askerlik hayatının ve savaşın Şarlo gözüyle hicvinin «kötü niyetli» bulunacağından çekinilmiştir.

Kuşkusuz bunda haklıydılar da. Çünkü *Şarlo Asker*, şimdiye kadar çevrilmiş savaş karşıtı filmlerin en olağanüstü olanıdır. Gerçekçiliği ve şiddeti yönünden Barbusse'nün *Le Feu (Ateş)* romanıyla bir yaklaştırma yapılabilir. Delluc'un bu film üzerine şahane bir yazısı vardır: «Edebiyatı ciddiye alan bazı kişiler —hatta, sadece edebiyatı ciddiye alanlar diye de tanımlayabiliriz onları— sadece Henri Barbusse'nün *Ateş*'ini kabul ederler, ya da ondan hırsızlamalar yapanların, taklitçilerin daha küçük ateşlerini; bazıları ise *J'Accuse (İtham Ediyorum)*'u beğenirler. Ben ise, hiç bir şeyi ateşe vermeyen, hiç kimseyi itham etmeyen, fakat çok daha sert olan, Şarlo'nun *Shoulders Arms (Şarlo Asker)*'ini seçtiğimi zevkle söyleyeceğim. Eğitim gören ve zafer rüyalarına dalan Amerikan askerlerinin çektikleri, duygusallığa ve akıl hocalığına kalkılmadan ele alınmıştır. İnce alay, çenebazlıktan daha kuvvetli, daha etkilidir. Ve mizah, alayı, istih-

<sup>17</sup> Chaplin'in bütün tarihçilerinin yaptığı gibi, *The Bond* filmi, onun filmografisinde göstermemek için hiç bir neden yoktur. *Şarlo Asker* filminden sonra ticarî olarak dağıtımına geçildiğine göre, 64 numaraya yazılması olağan olacaktır. Bu film Fransa'da dağıtılmamıştır ve 1963'te Chaplin için bir anma gösterisi çerçevesinde Fransız sinemateğinde gösterilinceye değin de bu ülkede görülmemiştir.

zayı ve daha birçok şeyi içine alan bir harikadır. Bu küçük küçük sinematografik tablo, savaşın barış seven bir



Chaplin'in gerçekleştirilmeyen tasarısı: Napoléon

bay'a esinletebileceği en doğru 'katı gerçek'lerden biridir. Hareketli bir çevre, hoş ayrıntılar ve güldürü-

ler, bir skeç gibi hazırlanmış senaryo, laf ebeliğinin karşısında bile söylevciliğe düşmeyen bu fantezinin hicvini daha da zalimleştiriyorlar. (...) Orada, gerçekten sonsuzun, sınırsızın sihirli alanında buluruz kendimizi.»<sup>18</sup> Evet film, görünüşünün çok daha ötesinde, ilerisindedir: Savaşın gülünç yanlarının hicvidir, gereksiz kahramanlığın, derinliğine olağanüstü bir büyüsünü yıkmadır. Savaşın en civcivli zamanında, bir Gance'in, bir Poirier'nin ve daha birçoklarının barışçı ağıtlara ya da yurtseverliğin borazancıbaşılığına gömüldükleri sırada, Chaplin, kahramanlık karşıtı bir film yapıyor ve savaşı gülünç bir duruma getirip onun korkunçluğunu kınıyordu, yeriordu. Savaşa karşı hiddet ve kızgınlık ile değil, gülerек, kuşkusuz, acı bir gülüşle savaş açıyordu: On beş yıl önceden *Cesaret Ana*'nın Brecht'ini ansitan bir biçimde, *Duck Soup (Ördek Çorbası)*'ni müjdeliyor ve *Sergent York* denen o inanılmaz derecede kötü, savaşı filmi gülünçleştiriyordu.

Belirtmek gerekir ki böyle bir tutum gösterirken, Chaplin, Şarlo'ya —kapitalizmin her biçime giren Moloch yılanına feda edilen ebedî kurban imgesine— sadık kalmaktadır. Gösterişçi kahramanlık yerine esnekliğe dayanan yeteneklerini ve körü körüne cesaret yerine de kurnazlığı koyarak, Şarlo her zamanki taktiğini sürdürmektedir. Bu taktik, kaba kuvvete zekâ ile karşı koymağa dayanır ve genellikle de başarıya ulaşır. Leprohon, Şarlo bu yolla, çay partileri verilen salonlardan, cephe ile ilişkisi olmayan kumarbaz kahvelerine değin yayılan savaş imgesini

ve genel olarak bu alanda uygulanan «beyin yıkama»yı suçlamaktadır, der. Fakat bu, aynı zamanda ve özellikle askerlerin maddî - manevî sefaletinin gözlemlere sokulmasıdır. Yeraltı sığınacağını suların basması ve arkadaşına ailesinden gelen mektubun omuz üzerinden kaçamak okunması gibi çok dokunaklı sahneler bunun iyi örnekleridir. Burada, mektup, paket almayan, ama bir ocağın neşesini paylaşmak isteyen, yine de kendisine ikram edilen yiyecekleri soylu bir davranışla reddeden yalnız «küçük adam» buluruz. Savaşın korkunç günlük yaşantısını bu denli büyük bir gerçekçilikle gösteren çok az film vardır: (*Westfront 1918, Okraina, All Quiet On the Western Front, The Paths of Glory*).

Sovyet eleştiricisi A. Leites'e göre «bu filmde, tarihsel olarak gerçek olan savaş, sınırlı ve soyut bir biçimde gösterilmektedir: Mevziler, çamur, sefalet sadece bir dekor gibi verilmektedir; beklenmedik güldürüler ve duygusal olaylar bu fonun önünde geçmektedir. Bu film, olsa olsa 'genel olarak' sefalete karşı ve ancak tanıtma yazılarıyla 'insancıl' bir protesto olarak alınabilir. Sonra, Chaplin'in küçük adamı tüfeğini bir köşeye atar, elini bir daha silâha hiç uzatmaz. Korkunç emperyalist savaş gerçeği üzerinde düşünmek ona ve onun benzerlerine düşmezmiş gibi.»<sup>19</sup> Sovyet eleştirmecisinin bu açıdan yaptığı değerlendirme kolaylıkla anlaşılabilir. Çünkü emperyalist savaşın işleyiş ve yapısını açığa vuran ve dünyanın

<sup>18</sup> *A.g.e.*, s. 60

<sup>19</sup> *Talent et Conception du Monde, Novy Mir*, Mayıs 1948. Tam İtalyanca çevirisi *Chaplin e la Critica*'da. Bazı bölümlerin Fransızca çevirisi: B. Amengual, *Charles Chaplin*, s. 85

gözlerinin önüne seren filmleri gerçekleştirenler sadece Sovyetler olmuştur. (Burada özellikle Pudovkin'in *Konyets Sankt Peterburga'sını* örnek alıyorum). Ama ne olursa olsun, eleştirmenin yine de tartışılacak yönleri vardır. Bir kez, genel değerlendirme (1948'de yazıldığı da unutulmamalı) sonradan *M. Verdoux*'da görüleceği gibi yanlıştır. Ama *Şarlo Asker* çok açık-seçik siyasal görüşler ileri sürmese bile (1918'de Chaplin'den böyle bir davranış beklemek haksızlık olmaz mı?) bu gerçekten savaşa karşı bir filmidir. İnsanı savaşa yöneltecek hiç bir heyecan bulamazsınız bu filmde; görünüşe bakıp böyle bir düşünceye kapılınsa bile. Chaplin gülmeyi ve gülüncü bir silâh gibi kullanmaktadır ve Leites gülmenin, başka türlü-sü bilinmediği ya da kullanılmadığı (çünkü sansür vardır) zaman, bir savaş silâhı olarak gücünü küçümseyerek haksızlık etmektedir.



Leites'in unutmakla yanlışlığa düşebileceği başka bir gerçek daha vardır: Savaş sırasında Rusya'da bile Yutkeviç tarafından *Şarlo Diktatör* gibi Hitler efsanesini güldürü ile yıkmaya yönelmiş iki savrulama filmi yapılmıştır (*Şvayk Toplama Kampında 1941* ve *Şvayk'ın Yeni Serüvenleri, 1943*). Bu iki filmde de sanatçı nazizm

aleyhinde büyük suçlamalarda bulunmaktadır. Birincisinde bir ölüm kampıyla ilgili hiciv sahneleri vardır ki bunlar gerçek bir cüret gösterisi olarak kabul edilebilecek ilginç sahnelerdir. Hele Sadoul'un dediği gibi,

*Şarlo Asker*'in kesilmemiş tam evriminin sonunda, zafer kutlama töreninde, Şarlo, hatıra olarak Poincaré, İngiliz Kralı ve Wilson'un giysilerindeki düğmeleri kesiyorsa, yani böylece tüm kahramanları bir sepete, her iki kampı sırt sırta bir araya koyuyorsa, kabul etmek gerekir ki, bu komikte ne açık sözlülük ne de açık görüşlülük eksiktir. Her halde sansür bu yıkıcı sonu çıkarttırmıştır.<sup>20</sup> Ve Şarlo aslında önceden kestirilebilecek bu tatsız serüveni zamanında düşünmemiş olacak ki, tedbirini alamamıştır. Çünkü, biliyoruz, Şarlo bütün traji-komik serüvenleri «rüya»da yaşar. Şu da var ki bu üslup oyununu bilmeyen de yoktur...

Bu nedenlerledir ki, Chaplin bir sanatçıdan çok politikacının tutumunu takınmadı diye onu kınamak biraz acelecilik ve haksızlık olur gibi geliyor bana. Oysa Leites şunları da söylüyor: «Chaplin'in yapıtı, yaratıcının sanat anlayışının, onun demokratik ve savaşçı kafasının ne denli gerisinde kaldığını şaşırtıcı bir biçimde ortaya seriyor.»<sup>21</sup> İlke olarak temelinden yanlış bir suçlama (sanatçı gerçeği yansıtacaktır ama onu aynen kopya ederek değil), ayrıca Chaplin'e de uygulanması doğru değil (*Diktatör*, o dönem için, çoğunluğun tarihsel bilincinden çok ilerdedir). Doğal olarak, bu eleştirinin yazıldığı dönemde S.S.C.B.'nde egemen olan ideolojik dogmatizmin etkisini de hesaba katmak gerekir.

<sup>20</sup> Bununla beraber Chaplin *Hayatım*'da bundan söz etmemektedir.

<sup>21</sup> *A.g.e.*, s. 89

## 12. «ŞARLO HACI»

Chaplin hayat öyküsünü yazdığı eserinde, «Ben kelimenin dogmatik anlamında 'dinsel' bir kafada değilim. İnanmam. Fakat imansız da değilim (...) Yaşlandıkça, inanç konusu aklıma gittikçe daha fazla meşgul ediyor.»<sup>22</sup> der. Oğlunun anlattığına göre, Chaplin, çocuklarına, onlar daha küçükken şöyle demiş: «Ben Allahsız değilim. Bilinçli olarak şüpheciyim. Bazı bilim adamları, dünya bir gün artık dönmez de durursa, hepimiz yok oluruz diyorlar. Oysa dünya dönmeğe devam ediyor. Bütün bunlara hâkim olan «bir şey» var —bir Ulu Kuvvet—. Bu kuvvet nedir diye sorarsanız, buna cevap veremem, bilmiyorum.»<sup>23</sup> Chaplin bu kuvvetin ne olduğu konusunda belki de daha kesin bir yargıya varmak için, fırtınalı bir gece, konuklarının da bulunduğu salonun penceresine gider ve iddialı sözlerle bu «bir şey»i eğer mevcutsa kendisini göstermeğe çağırır; tam o sırada öncekilerden çok kuvvetli bir şimşek çakar ve arkasından da

<sup>22</sup> s. 290

<sup>23</sup> *A.g.e.*, s. 199 - 200

büyük bir gök gürültüsü patlar. Chaplin yere yığılır, kolları göğsünde kavuşmuştur; herkes koşuşur, onu kucaklar, yandaki boş bir odada bir yatağa yatırılır; birkaç saniye sonra Chaplin zıplayarak ayağa fırlar ve konuklarına oynadığı oyunun zevkini bol bol kahkaha atarak çıkarır. Kuşkusuz bu bir şakadır. [bu şakanın «tatsız» olup olmadığı tartışılabilir. Yine de bu olay (kafa tutma demeyelim de) kutsal çağrı sorununun durup dururken ortaya çıkmadığını ve öbür dünya sorunları ile ilgili bir korkunun göstergesi olduğunu düşünmeğe yöneltir insanı.] *Sahne Işıkları* filminde söylediği «Kim isen, ne isen» sözleri de daha öncekine çok yakın niteliktedir. Bu kutsal çağrı Chaplin'in hem çok duygusal hem de çok ussal bir Ulu Yaradan kavramı olduğunu düşündürüyor.

Bu pek de açık olmayan Tanrıçılık kavramı bile görülmez filmlerinde; tersine en çarpıcı bir biçimde işlenen şey dinle ilgili dış gösterileri ve en başta da bu alandaki ikiyüzlülüğü iğneleyen bir hicvidir. Bu yüzden Rabi'nin görüşünü paylaşarak Chaplin'de «bütün dinlere karşı —en azından bunlar yobazlık ve hoşgörüsüzlük gösterileri halini aldığı— içgüdüsel bir güvensizlik» bulunduğu söylenebilir. «Müsevilik de Chaplin'in eleştirisinden kurtulamaz: Bağımsızlık savaşı sırasında öne sürdüğü bazı siyonizm karşıtı görüşler hâlâ anılardadır. Bunda onun yönünden şaşılacak bir şey yoktur.»<sup>24</sup> Evet, hem de çok kesin olarak böyledir: Chaplin özgür düşünceli bir kişidir, herkesin inançlarına saygılıdır ama bun-

<sup>24</sup> *Charfor, Mythe et Réalité* (Şarlo, efsane ve gerçek), *La Terre Retrouvée*, 15 Mayıs 1952

ların kendi kişisel özgürlüğünü tehlikeye sokmasını ya da sınırlamasını hoşgöremez. Sanat hayatı boyunca, din'i ya da onun dış gösterilerini bıkmadan iğnelemesi de bundan ileri gelmektedir.

Dini, toplumsal olay olarak, bir gösterişe düşkünlük ve ikiyüzlülük gösterisi gibi sunar. Dindarlara bozulur ve onları, örneğin *Şarlo Hacı'da* olduğu gibi, az bulunur insafsızlıkta bir karikatür çerçevesinde tanıtır. İane toplamının ekonomik olay yönünü bir güldürü etkeni olarak sonuna dek işler; para toplanırken papazın yardımcısını büyük bir dikkatle izler, kaytarmaya çalışanları işaret eder, sonra da en az yardımda bulunan adama ahbapça göz kırpar. Bir ara papaz yardımcısı sarhoş bir tip olarak gösterilir; *Şarlo Hırsız'da* Şarlo'yu uzun bir vaaz vererek, sızmış birinin saatini çalmaktan vazgeçirip sonra da aynı saate kedisini el atan sahte bir papazdır. Bu sahnelerin asıl anlamı, «gülüt»ün de ötesinde, herkese öğütledikleri ilkeleri kendileri uygulamayanları teşhir etmesinden doğmaktadır. Dikkate değer başka bir bölüm de *Kırda Aşk'tadır*: Hanında çalıştırdığı zavallı Şarlo'yu pestili çıkınca ya kadar döven hancı, sonra hiç bir şey olmamışçasına huşu içinde kutsal kitabını okumaya koyulur. İkiyüzlülüğü yeren bu hiciv biraz da «Cübbe insanı papaz yapmaz» atasözündeki alaycı fikirle beslenir gibi gözükmektedir. Oysa bunun tam tersini gösteren bir örnek verir Şarlo. Bir papazdan çaldığı giysilerle bulunduğu kasabadan ayrılış sahnesinde kasabalılar, bütün bu ikiyüzlü burjuvalar onun papaz olduğuna inanırlar. Chaplin bu yolla onların dinin sadece dış gösterileriyle ilgilendik-

lerini anlatmaya çalışır. Şarlo, bize, bütün bunlar üzücü bir oyundan başka bir şey değil der gibidir: Davut ve Goliath konusundaki olağanüstü numarasından sonra Şarlo eğilir, seyircileri selâmlar: Tiyatrodanızdır artık.

İkiyüzlülük, sahtekârlık yüzünden din de güçsüz bir maskaralık halindedir. «Kutsal görevi» yükledikten sonra, gözler göğe doğru huşu içinde dikili yürürken, Şarlo tökezlenir ve yere kapaklanmasına ramak kalır; Tanrıya giden yollar tuzaklarla doludur (*Şarlo Polis*). *M. Verdoux* filminde, doğal olarak, moralini kuvvetlendirmeye geldiği varsayılan papaza, çok ince bir alayla ve zevkle «Sizin için ne yapabilirim, Muhterem Peder?» demeden duramaz. Din, insanları daha iyi yapmayı başaramamaktadır: İnsanların bir bölümü kendi sahtekârlıklarının tutsağı durumundadır. Ötekilerin bir bölümü ise ısınmak ve yemek için kiliseye giderler ve tabii fırsat olursa iane parasından tırtıklamaktan da geri kalmazlar. Şarlo çaldığı parayı geri getiriyorsa, bu, ahlâki yönden düzeldiği için değil, papazın kızına âşık olduğundandır. Mahallenin «azıllarına» gelince, onlar ibadete, ancak Şarlo sokağı düzene kavuşturduktan sonra polis korkusuy-le geleceklere.

Burada bir kez daha, Chaplin'in hicvinin bir sınıf görüşünü belirlediğini görüyoruz. Yoksullarla alay etmez (onların, söylemişim, dinî uygulamada yiyecek gereksinmelerinden başka bir itileri yoktur), oysa zenginleri hiç acımadan yerden yere vurur: Örnek mi? Korocuların kürek mahkûmlarını anıdıran yüzlerini takınmış «12 jüri üyesi», genç kıza

konuk gelen çirkin burjuva ailesi (*Şarlo Hacı*; papazın karısı olan korkunç cadaloz (*Asri Zamanlar*). Griffith'in *The New York Hat* (1912) filmi ile gözler önüne serdiği, içinin kötülüğü dışına vurmuş bağnaz kadın tiplerini de bu liste içinde bol bol kullanmıştır. Şarlo, aynı zamanda Hıristiyanların sözde alçakgönüllülüğünü de iğneler; Şarlo içten gelen bir öç almayı, özdenlikten uzak bir bağışlamaya yeğler. Bunun içindir ki *Yumurcak*'ta kendisine bir temiz dayak attıktan sonra, yanlarında güzel bir kadın olan mal sahibi var diye, barışsever ve içli bir adam kılığına bürünüp öptümk için yanağını uzatan kaba adamın suratına tuğlayı yaptırmakta duraklama göstermez.

Kısaca, Şarlo, ikiyüzlü yobazlara karşı büyük bir zevkle işe koyulur. Çünkü onlar Şarlo'nun kişi olarak ve sanatçı olarak peşini hiç bir zaman bırakmamışlar ve Şarlo'nun kurbanı olduğu toplumsal düzenden yararlanmışlar ve bu düzenin suçortağı olmuşlardır. Demek ki Chaplin soyut olarak dinin hicvinden çok kural olarak, toplumsal ve iktisadi olgu açısından, biçimsel bir din anlayışının gösterilerine ve törensel yönlerine karşıdır. Bu anlayışın insanlık dışı bir rejime bağlı olduğunu önerir ve dinin bu rejimin baskı aracı ve suçluluk duygusundan uydurma bir yolla kurtuluş biçimi olarak kullanılmasına hücum eder. Ve bu hücumda yaptığı her atış yerini bulur, yakar.

### 13. «PARİSLİ KADIN» (KAMUOYU)

«Bu çılgınca şaklabanlıklarında bir ölüm dansı havası vardır sanki. Ama Avrupa savaşının yolaçtığı sürü halinde ölümler, yangınlar, canavarlıklar kulaklarında yankılanmaktadır. Bir an iğrense, nefrete kapılsaydı, insanlardan, insanlıktan ve soyluluktan umudunu keserdi kısa zamanda. Alaya almak yetmez, hicvetmek de yetmiyordu. Açıklamak gerekti. Daha fazla açıklamak, her zaman açıklamak, fars yoluyla insanlık dışı bir toplumun işleyişini göstermek, gözlere sokmak, kantlamak gerekiyordu. (...) Bu artık Mack Sennett'in yönettiği neşeli bir çılgınlar bayramı değildir. Tersine, körü körüne uyulan her şeyin taşlanmasıdır,»<sup>25</sup> der Sadoul. Sadoul'un üzerinde durduğu yön, özellikle Chaplin'in 1916-1917 yıllarındaki, yani Mutual dizisini kapsayan dönemdeki yapıtları için doğrudur. Bu dönemde birkaç şaheser vardır ki (*Şarlo Tefeci*, *Şarlo Polis*, *Şarlo Göçmen*),

<sup>25</sup> *Vie de Charlot*, s. 61. Burjuva yabancılaşmasına örnek olarak verdiği en yırtıcı imge, *Şehir Işıkları* filmindeki, sadece sarhoşken insancıl olabilen, duygusuz, kaba milyonedir.

buñlar yaratıcının en ateşli toplumsal yergileri arasında sayılır. Toplumsal hiciv yönünden Chaplin yalnız sayılamaz. Söylemiştim, Griffith ondan önce bu yolu denemiştir; Stroheim de bir ölçüde bu toplumsal tabulara el atmıştır; Bir Sinclair Lewis (*Babbitt*) ve özellikle bir Dreiser (*An American Tragedy*) edebiyat alanında bu konunun açık görüşlü ve eleştirici birer tanığı olarak görülebilir.

Ama Chaplin'in kendisine özgü yönleri vardır. Görünüşteki aşırı gülünçlüğe karşı eleştirisi müphem ve zihinleri karıştırıcı olmaktan çok uzaktır. İki yüz yıldır maddî ve manevî refaha gömülmüş Amerikan toplumunun kötü yönlerine hücum eder, öte yandan hücumun çok yakın bir tarihle ilgili olarak *göçmen*'in görüş açısından —ve bu açı çok önemlidir— yapar. O, Amerika'ya, bir vaat edilmiş ülkeye, özgürlük ve sonsuz olanaklar anlamdaşı bir ülkeye geliyorum karnısıyla gelir, orada kapalı püriten bir toplum bulur. Bu toplum yeni gelenlere iyi gözle bakmaz, onlara karşı geleneksel baskı silâhlarını kullanır, yani bencil zenginlik, dinsel ve siyasal hoşgörü eksikliği ve ayrıcalıklıların emrinde bir şiddet<sup>26</sup>. Başka bir deyişle, Avrupa'dan, Yahudi düşmanı baskılar ve şiddet hareketleriyle kovulan bu küçük Yahudi, Şarlo, Amerika'da Yahudilerin, renkli insanların ve yoksulların şüpheli kişi olarak görüldükleri bir toplum bulmuştur. Hele, bu toplumun içinde bulunduğu, orada

<sup>26</sup> Sacco ile Vanzetti'nin Salem «Cadılar»ından (1692) üç yüzyıla yakın bir zaman sonra (1927) elektrikli sandalyede can verdiklerini unutmak olanaksız.

kaldığı sürece, Chaplin'i nasıl vahşî bir çaba ile sıkıştırıp kovuşturduğu bilinirse, onu, manevî olmasa bile, maddî kaygılardan koruyabilecek ve bu toplumla kaynaşma olasılığının koşullarını yaratmış olan olağanüstü meslekî ve toplumsal başarısından sonra bile, ağır alaylarını sürdürmesinde şaşılacak bir yan olmadığı kolayca anlaşılır.

Fakat Chaplin asla *kaynaşmayacak*'tır, çünkü o Gezginci Yahudi'dir. Belli bir yere bağlanma olağından yoksun *luftmensch*'dir. Ve bütün yaşamı boyunca geçici süreli bir göçmen olarak kalacaktır. Amerikan kartalını taşıyan pasaporta sahip olma, milyonlarca insan için tartışılmaz bir ülkü iken, Chaplin'in sonradan edindiği bu yurdun vatandaşlığını istememesi, Amerikan toplumunun ondan yakınmasının başlıca nedeni olmuştur. Chaplin acaba neden Amerikan vatandaşlığına alınması için bir girişimde bulunmamıştır? Oğlu babasının ağzından gerekli açıklamayı veriyor: «Ben kendimi bir dünya vatandaş sayıyorum. Uluslararası bir anlayıştayım ben. Birmanya'da, Çin'de ya da Tombaktu'da doğmuş olabilirdim. Ama yine aynı insan olacaktım. İlk vatandaşlığıma değiştirmedim isem, buna hiç bir zaman çok fazla önem vermediğimden. Bu konuya daima doğum yeriyle ilgili bir rastlantı gözüyle baktım. Ama yaşadığım ülkede yasalara, düzene, göreneklere uymasımı bilirim.» Yine oğlu Charles Jr.un anlattığına göre, yakın dostları onu Amerikan uyruğuna kabul etmesi için kandırmaya çalıştıklarında şöyle demiş: «Siz Amerikalılar, yıllar boyu İngiltere'de yaşasınız ve hayatınızı da orada kazansanız, Amerikan vatandaşlığından ayrılmayı düşünecek miydiniz?»

Onların susması karşısında da devam edermiş: «İşte benim İngiltere'ye karşı duygularım bunun gibi bir şey.»<sup>27</sup> 1917-1918'de seferberliğe katılıp askere alınmaması da, doğal olarak, Amerikalıların kızgınlığına eklenmiştir. Fakat asıl bağışlayamadıkları, çok açıkça belli ki, onun uyumsuz-bağımsız tutumudur. Chaplin yazılarında bir açıklık getiriyor bu alana: «Dostlarım, Amerikalıların bu denli düşmanlığını kazanmak için ne yaptığımı sormuşlardır. En büyük günahım, her zaman için bir uyumsuz-bağımsız olarak kalmam olmuştur. Komünist olmadığım halde, onlara karşı yürütülen eyleme katılmayı nefretle reddetmiştim. Doğal olarak, bu birçok kimseyi fazlasıyla şaşırttı.»<sup>28</sup> Chaplin her zaman değişik olmuştur. Oysa *American Way of Life* (Amerikan yaşam biçimi)ni tanımlayan bazı kalıplara uymayan her şeye ve herkese karşı, Amerikalılar çok şiddetli bir baskı ile tepki gösterirler. Hiç olmazsa sussaydı, susmasını bilseydi, Chaplin'in bu toplumun parçası olmayı reddetmesi hoşgörülle karşılanabilirdi. Ama iktisadî avantajlarından yararlandığı, buna karşılık kurallarına saygı göstermediği bir sistemi eleştirmeye cüret etmesi akla sığmaz bir tutum olarak gözüküyordu. Ado Kyrou şöyle diyor bu konuda: «Şarlo, bir kez bu kin evrenine girmeyi ve kurallarına sabırla uymayı denedi. Bili-

<sup>27</sup> *A.g.e.*, s. 224. Birçok kez, Amerikan konukseverliğiyle ödeşmiş olduğunu söylemiştir. Çünkü gayet büyük miktarları buluyordu ödediği vergiler: Huff'un verdiği bilgiye göre Chaplin 1932'de, geçmiş yıllarda olduğu gibi, gelir vergisi listesinde başta gidiyordu. (*Aynı eser*, s. 238)

<sup>28</sup> *Histoire de ma Vie (Hayat Öyküm)*, s. 459

nen sonuç: Şafakla beraber işini bitirdiler.»<sup>29</sup> Gerçekten de öyle. M. Verdoux'nun ölümü sadece peygamberce bir kendini feda değil, aynı zamanda İnsan Chaplin'in en canalıcı düşmanları tarafından hayalenen bir öldürme sahnesinin simgesel görüntüye aktarılmasıdır. 1947'de Chaplin, Maurice Bessy'ye bu yönde çok anlamlı bir cümle söyler: «Beni yoketmek istiyorlar, ama bunu yapamayacaklar.»

Chaplin'in peşini bırakmayan kovuşturma belli



Chaplin (solda) *Parisli Kadın*'i yönetirken

başlı üç noktaya yöneliyordu: Özel hayatı, siyasal fikirleri, felsefî ve toplumsal fikirleri. Güçlü basın

<sup>29</sup> *Le Surréalisme au Cinéma*, s. 165



tröstleri, hiç bir zaman durmayan, azalmayan ve özellikle Lita Grey'in boşanma davası açması sırasında (1927) en yüksek noktasına ulaşan kötüleyci bir kampanyayı sürdürmemiş olsalardı, ne denli fırtınalı olursa olsun, Chaplin'in özel hayatı böyle büyük bir skandal konusu olmazdı. Ne var ki, haciz korkusu bir yandan, gazetelerin hakaretleri, gazetecilerin sıkıştırmaları ve polisin onu bir haydut gibi sorguya çekmesi öte yandan, Chaplin'i Los Angeles'ten kaçıp New York'ta avukatının yanına sığınmağa zorlamıştır. Ve orada az daha hayatına mal olacak önemli bir sinir krizi geçirmiştir. *Şarlo Sirkte* filminin çevrilmesi bir yıla yakın bir süre durmuş, bu durum fırsat bilinerek, Chaplin malî bakımdan boğulmaya çalışılmıştır. Hatta kişisel geliri olmadığı gerekçesiyle annesinin ABD'den çıkartılması gibi bir bahane uydurulmuş, Chaplin'i zor durumda bırakma çareleri aranmıştır. Tabii bu arada Lita Grey'in suçlamaları yeniden ortaya çıkarılarak, basında onun «ahlâkî düşüklüğü» hakkında en adi uydurma karalamalar yayınlanmıştır.<sup>30</sup> Bu karalamalar, ırk ayırımına karşı çıkan siyah ve beyazların rahatça katfedildiği ve bunu yapanların cezaya çarptılmadığı yerlerden biri olan Memphis'de sansürle görevli birinin yirmi yıl sonra, *M. Verdoux*'nun yaratıcısı hakkında verdiği kararda toplanmaktadır. Binford adındaki bu adam şöyle demek-

<sup>30</sup> Chaplin'in, kuşkusuz, Lita Grey büyük iki oğlunun annesi olduğu için, üzerinde bir tek şey söylemediği bu esef verici olayı Leprohon ayrıntılı olarak anlatır (*Aynı eser*, s. 125 - 127). Chaplin'in anılarında üzerinde durmadığı öbür konular için *Cinéma* dergisinin 8 Aralık 1964 sayısında Robert Florey'in acımasız makalesine bkz.

tedir: «Chaplin, Hıristiyan Amerika için bir haindir, edep, namus, evlilik, saygı ve inanç düşmanıdır.» Paulette Goddard ile evlenmesi (1936'da Canton'da) gizli tutulduğunda saldırılar yeniden alevlenmiş ve bu artistle ilişkisinin bir rezalet olduğu savları ortaya atılmıştır. Chaplin 1940'ta meşru karısı olduğunu açıkladıktan sonra, P. Goddard'dan ayrılmış ve arkasından da boşanmıştır. Joan Barry olayı sırasında da 1927'dekine benzer şiddetli bir kovuşturma kampanyasına daha tanık oluruz. Joan Barry adlı genç bir kadın 1943'te (Chaplin'in Oona ile evlenmesinden sonra) Chaplin aleyhine bir babalık davası açmıştır. Kan incelemeleri çocuğun babası olamayacağını gösterdiği halde Chaplin hem de epey eziyet çektikten sonra mahkûm edildi. Örneğin, bu dava sırasında davacının avukatının Chaplin'e reva gördüğü sıfatlardan bazıları şunlardı: «ihtiyar çaylak», «sefahat düşkünü», «şehvet köpeği», «adi cüce».

Siyasal düşünceleri de daha az kızgınlığa yol açmadı tabii. Sovyetler Birliği'ndeki yeni rejime karşı başlangıcından beri gösterdiği merak ve yakınlık defalarca komünist olarak suçlanmasına ve çok kez de onu zor durumda bırakma art düşüncesini taşıyan sorulara yol açtı. 1921'de Avrupa'ya yaptığı gezide bir gazeteciye bu konuda şu açıklamayı yapmıştır: «Ben bir sanatçıyım. Hayat beni ilgilendirir. Bolşevizm de hayatın yeni bir evresi. O halde ona karşı ilgisiz kalamam.» Lenin'in kişiliği üzerinde daima canlı bir ilgi göstermiş ve Moskova'ya gidip onunla tanışmayı hayallemiştir. Ama dostları onu bu fikrinden caydırmışlardır. Söylentilere bakılacak olursa, aynı dönemde Lenin de «Chaplin dünyada tanımak istediğim tek

adamdır.» demiştir. Her şeye rağmen Chaplin bütün hayatı boyunca komünist olduğunu yadsımış, belli siyasal eğilimlere bağlılık göstermeden sadece barışçı bir evrensellikten yana olduğunu belirtmiştir. Bu anlayışa paralel olarak, gerçek gün ışığına çıkmaya başlar başlamaz, nazizme karşı düşmanlığı da durmadan artmıştır. Bu düşmanlık duygusu belki de başlangıçta Hitler'in kişiliğini çözümlemesinden ileri gelmiştir. Gerçekten de Chaplin, Hitler için çok ilginç bir biçimde «benim kötü bir taklidim» demiştir. Ama büyük biçimini çalan bu adamdan intikamını *Şarlo Diktatör* ile almıştır. Eseri ortaya çıkınca Chaplin önce Almanya'da boykot edilmiştir. Alman piyasasını yitirmek istemeyen büyük Amerikan şirketlerinin çeşitli baskılarına konu olmuş, ayrıca tarafsızlık politikası güden çevrelerin hücumlarından da kurtulamamıştır. Bu akımların sonucu olarak, 1939 güzünde, Milletvekili Martin Dies'in başkanlığındaki «Amerikan Aleyhtarı Faaliyetleri Araştırma Komisyonuna hesap vermeye çağırılmıştır. Almanların Sovyet Rusya'ya saldırmasını izleyen günlerde San Fransisco'da konuşmuş ve istilâya uğrayan ülkeye yardım için bir komitenin kurulmasını önermiştir. 1942 Temmuzunda da, kamuoyuna yaptığı bir açıklama ile, Avrupa'da ikinci bir cephenin açılmasını istemiştir. Bunun üzerine basın yine ateş püskürmüştü, bolşevizm suçlamaları yağmaya başlamıştır. 1947'de *M. Verdoux*, barutu ateşleme yerine geçmiş ve bir milletvekili işi «gençliğin, bu düşük filmlerle etkilenmesini önlemek amacıyla» yönetmenin «sürülmesini» istemeye kadar götürmüştür. Ekimde Chaplin yine aynı meşum Araştırma Komisyonunun önüne çıkarılır. Komisyonun

başkanı bu kez, geleceğin dolandırıcılarından Parnell Thomas'dır. Neyse ki iş pek fazla uzamaz. Ama Chaplin'in bir anti-nazi olan Alman kompozitörü Hanns Eisler'i koruyan bir açıklama yapması, başına yeni dertler açar. Yeminli düşmanı olan Hearst basın tröstünün başını çeken Westbrook Pegler'in bildirisi o günkü anlayışı gösterecek niteliktedir: «35 yıldır topraklarımıza yerleşmiş, ahlâki düşkünlüğü, muazzam borçları, iki dünya savaşı sırasındaki alçakça tutumu ve komünistlerle kanıtlanmış işbirliği ile gayet iyi tanınan bir yabancıym, hoşgörüyü karşılanamayacak ölçüde Amerika'nın işlerine burnunu sokması.»

Mac Charty'ciliğin isterik, dengesiz ve uydurma vaveylâları dışında aynı dönemde Chaplin hakkında yayınlanmış olan en kötüleyici yazının bir Fransız'ın imzasıyla çıktığını acı bir sürpriz duygusuyla görürüz. Bu M. Raymond Cartier'nin uzun bir makalesidir ve yazar «Amerikan aleyhtarı»nın ne olup olmadığına karar veren bir yargıç kılığına bürünerek, fakat tutarsız ve acıklı savlarla «cadı» avcılarının yardımına koşmaktadır. Özetle şunları yazıyor Cartier: «Açık ki, Chaplin, hem de para getiren bir konukseverliği kötüye kullanıyor. Örneğin Hollywoodlu Alman komünist Hans (*aynen*) Eisler'in sürülmesine karşı çıkmak için Avrupa'da kışkırtmaya çalıştığı Amerikan aleyhtarı gösterilerin düzenlenmesine katılması (...) Komünist değildir Chaplin ama bir kızıldır. (...) Kafasını yoran kaygılarından kötü filmlerinin ilki olan *Asri Zamanlar*'ı meydana getirdi. Makineleşmenin dar ve kaba bir eleştirisidir bu film. (...) 1942'de Rusya'nın yararına ikinci bir cephenin hemen açılması için büyük bir kampanyaya girişti: Palyaço kendi alanını

aşıp stratejiye de karışıyordu böylece. (...) *M. Verdoux* ise tam bir bozgun oldu. Çünkü derindeki kötülük, niyette ya da niyetin ukalâca gösterilerinde izlenebiliyordu.»<sup>31</sup>

Chaplin'in, filmlerinde anlatımını bulan, toplumsal ve felsefî fikirleri de ateşli tartışmalara yol açmıştır. İlk elle tutulur tepkiyi *Parisli Kadın* başlatmıştır denebilir. Bu film 15 eyalette ahlâksızca sayılıp yasaklanmıştır. *Asrî Zamanlar*, doğal olarak Amerikan toplumunun temel ilkelerini yoketmeğe girişim ve komünizm suçlamalarını kuvvetlendirmiştir. Bu suçlamalar *M. Verdoux* için daha da şiddetle öne sürülecektir.<sup>32</sup> Çünkü *M. Verdoux*'da Chaplin'in kitle katliamını mahkûm etmesi, bir de Amerika'nın atom bombasını askerî amaçlarla kullanmasına bağlanmıştı. «Legion of Decency» adlı birlik, salon sahiplerine karşı bir sindirme kampanyası açmış ve bunun sonucu Chaplin için tam bir ticarî başarısızlık olmuştur.

İşte böyle bir kin seli karşısındadır ki Chaplin Amerika'dan temelli ayrılmayı ciddi olarak düşünmeye başlamıştır. «Kudretli birleşmeler ve perde arkası hükümetlerle dolu çevresel koşullar içinde bütün bir ülkenin düşmanlığını üzerime çektim ve maalesef Amerikan halkının sevgi ve ilgisini yitirdim.»<sup>33</sup> 18 Eylül 1952'de Avrupa'ya gitmek için ve bir daha dönmekle umduyla bir gemiye binecek ve gemi New York limanını terk edinceye değin, kendisini gitmek-

ten alıkoyacak bir olaya fırsat vermemek için kamasından dışarı çıkmayacaktır. «Bu tatsız ülkeye dönüp dönmek pek önemli değildi. (...) Bu kin dolu havadan kurtuluyordum, bu iyi bir şeydi. (...) Boğazıma dek, Amerikan küfürlerine ve gösterişçi ahlâk kurallarına gömülmüştüm. (...) Ama varım yoğun Amerika'daydı ve bir punduna getirip onlara elkoymaları fikri beni sonsuz korkutuyordu. Hiç bir sakınca görmeden her şeyi yapabileceklerini biliyor, bundan çekiniyordum.»<sup>34</sup> Chaplin daha Avrupa'ya varmadan, Amerikan Adalet Bakanının «ahlâkî durumunun ve siyasal ilişkilerinin ABD'ne dönmesine olanak verip vermediğini» ortaya çıkarmak için bir araştırma açtırdığını öğreniyordu. Ancak iki gün sonra «New York Times»deki bir makale sağduyunun sesini yükseltiyordu: «Yıllardır Chaplin'in peşini bırakmayanlar, onu tehlikeli bir kişi görmekle yanılığa düşmüşlerdir. Hiç bir siyasal durum, hiç bir uluslararası tehlike ya da tehdit, onun bu ülkede değil her yerde milyonlarca kişiye sonsuz neşe sağlamış bir büyük sanatçı olduğu gerçeğini çürütemez. Elde, bilmediğimiz başka kanıtlar yoksa, Amerikan Dışişleri Bakanlığı onu yurt dışına sürmekle ulusal güvenliği arttırmış ve şeref kazanmış olmayacaktır.»<sup>35</sup> 1953 yılının 11 Nisanında Chaplin Cenevre'deki ABD konsolosuna Amerika'ya dönüş vizesini geri verecek, 11 Şubat 1954'te de Oona Amerikan vatandaşlığını bırakacaktır.

Bu, Chaplin'in Amerikan serüveninin sonuydu.

<sup>31</sup> *Charlot, Paris-Match*, No. 116, 9 Haziran 1951  
<sup>32</sup> Chaplin'in en «yıkıcı» iki filmi, *Parisli kadın* ve *M. Verdoux*'nun konusu Fransa'da geçmektedir. Hiç kuşkusuz, bir tedbirdir bu.

<sup>33</sup> *Histoire de ma Vie*, s. 460

<sup>34</sup> *A.g.e.*, s. 456-457.

<sup>35</sup> Leprohon, *A.g.e.*, s. 218

Gezginci küçük Yahudi Okyanus'un öte yanında bula-  
cağını sandığı vaat edilmiş ülkeyi, en sonunda İsviç-  
re'de keşfedecektir. Tabii aynı zamanda mutluluğu  
da. Robert Payne: «Chaplin'in kendisi de, Şarlo'nun  
sürekli olarak simgeleştirdiği kişi, yani şamaroğlanı  
olmuştu.» der.<sup>36</sup> Kişi olarak daima kovuşturmaya uğ-  
radı; sanatçı olarak da durumu değişik olmadı (örneğin  
hiç Oscar almadı). Yani Chaplin, Şarlo'nun yürekliliği-  
nin bedelini ödedi durdu. Chaplin'in Amerika'dan  
ayrılması, 40 yıl önce Şarlo'nun bu ülkeye *Şarlo Göç-  
men*'deki gelişinin tam bir paralelidir. Amerikan toplu-  
muna onun çağrısız bir konuk olarak gelmesine ve  
bir sürüden ayrılmış, tramp<sup>37</sup> olarak kalmasına  
ve kaynaşmağa yanaşmamasına içlerlenmiştir. Başarıya  
tapan ve kişileri akçalı boyutlarına göre değerlendi-  
ren bir toplumda, çok fazla başarı sağladığı için onu  
kıskanmışlar ve vergilerini ödememekle suçlayarak,  
servetine göz dikmişlerdir. Oysa Chaplin sonradan  
edindiği bu ülkeye karşı tek ödevinin bu olduğuna  
inandığından, vergilerini büyük bir titizlikle ödemiştir  
her zaman.

Filozof olmakla, küçük adam Amerika'yı yara-  
layan bir suç işlemiş oluyordu. Kıça tekmele, surata  
kremalı pastalar yaptırmakla yetinseydi, palyaçonun  
alaylarını hoşgörmek olanağı vardı ama cengele ben-  
zeyen bir toplumun örgütlenmiş adaletsizlik ve şid-  
detini açıkça yermeğe başlayınca, temizlenmesi gere-  
ken adam haline gelivermiştir. Chaplin sonunda kur-

<sup>36</sup> *A.g.e.*, s. 289

<sup>37</sup> Kötülük etme eğiliminde sinsi, kopuk, çakal anlamına  
geldiği de olur, kadın için daima aşağılatıcı, küçültücü bir anlam  
taşır ve «sürtük, orospu» demektir.

tulmayı becermiştir; ama açıkça kin demese bile,  
üzüntüsünü de uzun zaman sürdürmüştür. Geleceği  
düşünerek, cadı avcılarının kendisi gibi kurbanı olan  
Kral Shahdow'a «geçici bir sarsıntıdır bu» dedirtir.<sup>38</sup>

Bir çeyrek yüzyıldan fazla süren bir kamuoyu  
rezaleti idi bu. Chaplin de sonunda kamuoyunun kur-  
banı olmuştu, hiç değilse zengin basının imal ettiği  
kamuoyunun. Çünkü Şarlo, her zaman siz ve ben gibi  
düz kişilerin, sokaktaki adamın dostu ve suçortağı  
olarak tanınmıştır. Enrico Piceni «Şarlo, hak eden-  
lerin gerisine vuramadığımız her tekmenin öcünü a-  
lır, acısını çıkarır» diyor. Chaplin bunun farkındadır,  
bilinçli olarak bilir bunu. Ünlü bir yazısında, güldür-  
me sanatının «sır»rını, koynuna dondurma kaçan  
sosyete hanımı örneğini vererek açıklar: «ge-  
nel olarak halk zengin kişilerin güç duruma düşmesin-  
den zevk alır, tatmin olur.» Bunun içindir ki, diyor  
Sadoul, Chaplin «bütün zengin sınıfları sistemli ola-  
rak küçük düşürür.» Filmlerinde saygıdeğer burjuva  
hanımlarının yankesicilik yaptıkları (*Şarlo Tezgâh-  
tar*), ekmek çalan aç bir kız çocuğunu gammazla-  
dıkları (*Asri Zamanlar*) görülür; çalışmaya gittikleri  
evin yüksek sosyeteden sahibesinin hırsızlık yapabile-  
ceklerini düşündüğünü belli ederek gümüş takımları-  
nı kasaya kilitlemesi üzerine, Şarlo ile patronunun da  
kıymetli eşyalarını ceplerine saklamaları (*Şarlo Çı-*

<sup>38</sup> Amerika'da Chaplin'in «iade-i itibar»ı yolunda ilk  
adımı, 1960'a doğru, bir Oscar dağıtım töreninde, Chaplin'  
den büyük bir övgüyle söz eden. Mary Pickford atmıştır; yine  
aynı tarihlerde *Playboy* dergisi Chaplin'i tutan ve büyük yan-  
kılara yol açan bir makale yayınlamıştır. (Bkz. *Cinema* 63. No.  
75)

rak) gibi sahneler bol bol bulunur,. Bir yerde, burjuvaların yemekten sonra el yıkama âdetlerini, yırtılmış eldivenin ucundan çıkardığı parmaklarıyla şeytanca taklit eder (*Şarlo Müzisyen*), lüks bir yemekte şapkasını başına yapışıkmiş gibi hiç çıkartmaz (*Şarlo ile Kont*), kibar ve şık giyimli bir müşterinin ceketindeki lekeler ve sakalındaki yenek artıklarından yediği yemeğin listesini çıkararak, bunların ne denli pis kişiler olduğunu ortaya kor (*Şarlo Paten Kayıyor*). *Şarlo Polis* filminde polis ile dinin birleşmesi, Chaplin'in gözler önüne serdiği en korkunç mizah sahnelerinden biridir. Ve Mitry şunları söylemekten alamaz kendini: «Şimdiye değin kurumlar, yasalar, ahlâk ilkeleri, inançlar bu denli şiddetle, canlı bir biçimde taşlanmamış, alaya alınmamıştır. İnsanlığı, İncil'in şüurselliği ve jandarma korkusuyla doğru yolda tutacaklarına inananlarla büyük bir zevkle dalga geçilmektedir.»<sup>39</sup> Evet, toplum içinde Şarlo, Bunuel'in *Altın Çağ*'nın aristokratik salonu için ortaya döktüklerinin bir habercisidir.

<sup>39</sup> A.g.e., s. 118

#### 14. «ASRİ ZAMANLAR»

1932 yılı haziranında, 15 aylık dünya gezisinden döndüğünde, Büyük Buhranın Amerikan toplumu üzerindeki etkileri—yani iktisadî durgunluk ve milyonlarca işsiz—Chaplin'i sarstı. İki yıl sonra çevireceği *Asri Zamanlar*'ın fikri de bu durumun gözleminden doğdu. Bu filmi, Chaplin'in yapıtının merkezi, temel direği hatta bir anlamda olgunluk noktası sayıyorum. Çünkü daha otobiyografik ve simgesel olan *M. Verdoux*'dan da ileri olarak, *Asri Zamanlar* daha özden ve daha insani yönleri ile Şarlo Efsanesi'nin tamamının son derece açık bir anlamı biçiminde ortaya çıkmaktadır. Bu film, kuşkusuz, bir sanatçının insanın yabancılaşması üzerine yaratabileceği en olağanüstü belgedir.

Roland Barthes, kısa fakat özlü bir incelemesinde şöyle diyor: «Şarlo emekçiyi daima yoksulun çizgileriyle görmüş ve göstermiştir. Temsil ettiği durum-



ların insancıl gücü, siyasal çelişmeleri de buradan gelmektedir. Bu konum, *Asri Zamanlar* adlı şahane filmde belirgin bir biçimde gözlenmektedir. Şarlo burada, sürekli olarak emekçi temasına değinmekte, fakat konuyu hiç bir zaman siyasal açıdan yüklenmemektedir. Böylelikle doğal olarak gözlerimizin önüne serdiği şudur: Emekçi hâlâ kör ve uyutulmuştur. Emekçiyi tanımlayan şey gereksinmelerinin yapısı ve efendilerinin (işverenler ve polisler) elinde tüm yabancılaşmasıdır.»<sup>40</sup> Gerçekten de Şarlo temel gereksinmelerine göre biçimlenir: Yani açlık, uyku ihtiyacı, soğuğa karşı savaş onu yöneltir. Çalışma gücünden başka hiç bir şeye sahip değildir. (Bu da zaten sakarlığı yüzünden hemen hemen tüm olarak yok sayılır). *Asri Zamanlar*'da, önceden de belirttiğim gibi, Şarlo proleterleşmenin en sefil ve en insanlık dışı evresine, yani *taylorize işçi* aşamasına ulaşır. O artık makinenin savunmasız bir avı ve toplumsal düzenin kelimenin tam anlamında kurbanıdır. Marx, daha 1844'lerde, «İşçi, emeğiyle üretimi arttırdıkça, yarattığı malların yabancı dünyası karşısına daha güçlü olarak çıkmakta ve kendi iç dünyası ise gittikçe daha fakirleşmektedir. İş işçinin dışındadır; işçi işinde kendini bulamamakta, kendini yadsımakta ve mutsuz olmaktadır. İşçi, kendini işin dışında, yalnız hissetmektedir; demek ki çalışması bir gereksinmesinin karşılanması olmuyor, kendi dışındaki ihtiyaçların karşılanması için bir araç durumuna giriyor... O halde, işçinin faaliyeti kendi faaliyeti değil. Bu faaliyet, baş-

<sup>40</sup> *Le Pauvre et le Proletaire (Yoksul ve Emekçi)*, *Mythologies*, s. 41



*Asri Zamanlar* ya da taylorize emekçinin çıldırması

kasının malı(na ait) ve işçinin kendini yitirmesidir. Sonuç olarak, çalışan insan sadece hayvani fonksiyonlarında —yemek, içmek, çiftleşmek— özgürdür. Beşerî fonksiyonlarında kendini sadece hayvan olarak görmektedir... Bu ilişki işçinin, kendisine yabancı olan kendi faaliyetiyle olan ilişkisidir.»<sup>41</sup> diyordu. Albert Camus'nün kaleminde de daha az çarpıcı olmayan şu yargıyı buluyoruz: «Çalışmanın, ancak özgürlük içinde kabul edilmiş bir işte soyluluğu vardır. (...) Çalışmada fizikötesi bir alçalma vardır. Yetenekliler, en iyiler bunu akheveller toplumunun sunduğu tutsaklık biçimi içinde sürdüremezler.»<sup>42</sup>

Çalışmanın getirdiği bu yabancılaşma tanımı,

<sup>41</sup> *Manuscrit Economico-Philosophique*, s. 85

<sup>42</sup> *Carnets*, s. 114

*Asrı Zamanlar*'daki emekçi Şarlo'ya tıpatıp uygulanabilir: Zincirleme iş düzeninin ortaya çıkardığı çılgınlıklar, grevciler, işsizler, aç çocuklar, polisin şiddet hareketleri Amerika'daki çalışma koşullarıyla ilgili korkunç bir tablo meydana getirmektedir. Bu tablo, filmin piyasaya çıkış tarihindeki durumdan çok (çünkü Roosevelt'in Yeni Hamle programı uygulamaya geçeli bir iki yıl olmuştu) Chaplin'in Amerika'ya geldiğinde bulduğu duruma uymaktadır. Bu durum Griffith tarafından da *Intolerance* filmiyle doğrulanmaktadır: Grev girişimlerini kanla bastıran patron çeteleri, militan işçileri yoketmek için parayla tutulan katiller, gangsterlerin yuvalandığı sendikalar, hep gerçek ve uygulanmakta olan şeylerdi ve film için üzerinde işlenecek dip dekorunu meydana getiriyorlardı. *Asrı Zamanlar*'da öyle oluntular vardır ki, gösterdiği şiddet yönünden Amerikan sinemasında tek oldukları savlanamaz (örneğin *I Am A Fugitive from a Chain-gang* ya da *You Only Live Once*'a bakınız). Ancak bu oluntuların büyük bir siyasal açıklığı ve eşsiz bir toplumsal görüş açısının tanıkları olduğu gerçeği su götürmez. Aç olan kardeşlerini doyurmak için muz çalmak zorunda kalan kızıcağız, polis tarafından öldürülen bir grevci, yetimler evine götürülen kimsesiz çocukların ardından insanı buz gibi donduran alaylı bir ara-yazı: «Devlet kimsesiz çocuklara bakmakla görevlidir»; ekmek çalan bir kıızı polise bildiren bir burjuva hanım ve tabii kırmızı bayrakla ilgili ünlü ayrım.

Hiç bir oluntu bu denli tartışmaya yol açmamıştır. Chaplin'in «Toplumcu»luğunu küçümseyenler bunda kitlelerin sürüye benzeme niteliğinin taşlan-

dığını ileri sürerler; bu tür bir açıklama biçimi filmin ilk iki imgesinde (bir koyun sürüsü, ardından metrodan çıkan işçi kalabalığı) bir kanıt bulur gibi olur.<sup>43</sup> Ne var ki bu varsayım ufak bir incelemeyle çürütülebilir. Her şeyden önce, şu soru akla gelir: İşçileri, kendine benzeyenleri neden gülünçleştirmeye çalışsın Chaplin? Hele kapitalist toplumun korkunç bir yergisi olan bu filmde. Çok çok onların eylemsizliklerini göstermek istemiş olabilir ki bu da onun için yeni bir şey değildir. Bu sahnenin anlamında karışıklığa yol açacak bir yön yoktur, yeter ki konu Şarlo Efsanesi çerçevesinde incelensin. Ona ayak uyduranlar, onu taklit edenler, izleyenler işçiler değildir. Tersine, o, kendini rastlantısal olarak onların önünde bulur, elinde anlamını kendisinin de bilmediği kırmızı bir bayrağı sallamaktadır; ne var ki gösteriyi yapanlar ve polis için bunun çok açık bir anlamı vardır. İşçiler önlerinde Şarlo olmak üzere yollarına devam ederler ve polisler baskı görevlerinin sonucu bir tepki ile ve her gördükleri kırmızı bez parçasını devrimin bir simgesi olarak kabullenecek şartlanmaları içinde silâhlarını doldurmağa başlarlar. Şarlo bir kez daha başına gelenleri anlamayan zavallı tip durumundadır: Rastlantı sonucu, yabancılaşmış ve siyasal bilinçten yoksun işçi, kendini, kendine rağmen sendika ve devrim savaşının içine itilmiş olur; ve koşulların zorluğu taraf tutmak, seçmek durumunda kalır. Sartre'ın dediği gibi, olduğunu olmak, yaptığını benimse-

<sup>43</sup> Leprohon ve França'nın, hemen hemen hiç karşı koymadan, bu yüzeyde ve olumsuz varsayımı kabullenmeleri şüphelidir. Buna karşılık Viazzi oluntuyu doğru bir biçimde, peş ettiği gibi yorumlamaktadır. (*A.g.e.*, s. 51 - 52)

mek zorundadır; yani polislerce bir nümayıŝi hatta bir tahrikçi gözüyle bakılınca er ya da geç gönüllü ve bilinçli bir nümayıŝi olmak zorunda kalacaktır. Yabancılaşmanın ta dibinde olduğu için, açık-seçik görüşlü bir militan durumuna gelmesine yarayacak yeterli bilince, koŝullarının ve tabiatının bilincine, hemen eremeyecektir. Ne var ki o nesnel olarak daha şimdiden büyük emekçi «aile»sinin bir üyesi sayılabilir ve artık yalnız ve kurban olmadığı söylenebilir. Sadoul bu filmde «kendini *koyuverme* ya da *düzensizlik* görenler, ya *Asrı Zamanlar*'ı anlamamıŝlar ya da iletmek istediği fikri anlamağa yanaŝmamıŝlardır» kanısına varıyor. «Öbür milyonlarca işsiz imgesi olma amacını güttüğümden, ikinci bölüm —gerçek ve tam aşkın mutluluğuna karşın— biraz aykırı bir gidiŝe kayar gibi görünür. Chaplin filmine dramatik bir gerilim ve gelişim de eklemek isteseydi bölümlerin sırasını değiştirmek yeterdi. Böylece, önce şarlo'nun sonuç almadan iş araması ve sadece geçici işler bulabilmesi gösterilir; sonra kahramanımız büyük fabrikada çalışmağa başlar ve zincirleme iş yöntemi yüzünden aklını oynatır, en sonunda da eline kırmızı bir bayrak alabilirdi.»<sup>44</sup>

Buna karşılık Leites şu görüştedir: «Chaplin, kahramanı hâlâ sadece düzenin kurbanı bir kişi olarak görür, bu kişi kazayla savaşın içinde bulabilir kendini. Ama o, mücadeleye eylemsel olarak katılan bilinçli bir kahraman değildir.»<sup>45</sup> Sovyet eleştirmecisinin bu görüşünün ilginç yönü, anlamının araŝtırıl-

<sup>44</sup> *Vie de Charlot*, s. 131

<sup>45</sup> *A.g.e.*, Amengual, s. 88

ması ancak ikinci derecede önem taşıyan bir oluntunun tüm olumsuz yönden açıklanmaya çalıŝılmasındadır. Bu yolla, Chaplin'in sürekli olarak uyguladığı ve zaten sanatçı yaratıcılığın kuralı sayılabilecek bir aktarma (transposition) kınanmaktadır. Chaplin'in gösterdiği şarlo henüz bilinçsiz bir kurban olabilir, ama Chaplin'in de bilinçli olmadığını varsaymak neden? Filmin yarattığı şiddetli tartıŝmalar da kanıtlamaktadır ki, Chaplin, kapitalist sanayiın insanlık-dışı işleyiş düzenini çok başarılı bir biçimde incelemiŝtir. Ama Chaplin, aynı zamanda şarlo'ya ve geleceksel «küçük adam» psikolojisine de sadık kalmaktadır. Kurulu düzen tarafından ezildiği zaman, Leites'in dilediği gibi, devrimci savaşın bilinçli bir mücahidi olmak o denli kolay ve basit değildir elbet. *şarlo Sinemacı*'da şarlo, gerçek bir şiddet yönetimi sürdüren kabadayı ustabaŝısından korktuğu için, greve katılmayı reddeder ve iş arkadaşlarıyla birleŝmekten çekinir. *şarlo Hamurcu* filminde meslektaşlarına karşı bir «sarı» gibi davranır. *Asrı Zamanlar*'da savaşın dışında kalamayacağını ve daima birinin «kırmızı»sı bulunduğunu acı bir şekilde öğrenir. Chaplin'i siyasal konularda her şeyi sonuna kadar açıkça söylememekle suçlamak, onu, örneğin, ciddi temalar üzerinde komik filmler yaptığı için ayıplamak kadar boş bir çaba olur.

Chaplin'den boşuna beklenen bu açık anlatım biçiminin önünde başlıca iki büyük engel vardır: Birincisi Sinemacı Chaplin ne bilinçli bir marksisttir ne de örgütlenmiş bir komünist. İkincisi, onun anlatım biçiminin özü de eytiŝim yönünden tersine bir anlatıma dayanmasındadır. Siyasal görüşlerine



bakınca, durum oldukça açık görünür. Yarattığı tip gibi kendisi de toplumsal açıdan bir anarşist, bir dünya vatandaşı, bir kural tanımaz, şifa bulmaz bir romantik (bunlar kendi nitelermeleridir), duygusal bir sosyalist (Leites), bir lumpenproletarie (Balazs), bir duygusal anarşist (Barbaro), insan soyluluğunun savunucusu (Leprohon), yürekli bir liberaldir (França). Bir «kızıl» olmadığı halde komünizmde insanı ve özverili görünen öğelerin çekiciliğine kapılmış, Amerika'da sürüp giden ve çoğu zaman kendisinin de kurbanı olduğu komünist düşmanı tutkuya içermiştir. *Asri Zamanlar*'daki polislerin kırmızıya karşı aşırı duyarlılığı sahnelerinde taşlanan, kuşkusuz, şamaroğlanı yerine geçen bir ideolojiye karşı yürütülen bu kör tutkudur. Nasıl ki aynı filmde, Birleşik Amerika hükümetini kuvvet kullanarak devirmek yerine, aç olduğu için muz çalmakla yetinen, dişleri arasında bıçak taşıyan «yumurcak» sahnesi de komünizmin yarattığı dehşetin bir karikatürü olarak görülebilir. Acaba bu eleştirici davranış, siyasal ve toplumsal alanda olumlu bir programa mı yol açıyor? Barbaro «Şarlo, istemeden izlenecek yolu, komünizm yolunu gösteriyor.» diyor.<sup>46</sup> Ama galiba bu görüş de istemeden biraz ileri gitmiş oluyor. Hele Şarlo sadece bir «duygusal anarşist» ise. Chaplin, bir tabuyu daha yıkarak, *New York'da Bir Kral* filminde şöyle der: «Karl Marx'ı okumak için mutlaka komünist olmak mı gerek?» Ama bundan birkaç yıl önce «Karl Marx'ı hiç okumadım»<sup>47</sup> diyen de odur. Demek ki Chaplin,

<sup>46</sup> *A.g.e.*, s. 61

<sup>47</sup> Sadoul. *Vie de Charlot*, s. 213

doktrine bağlanmayarak, bir insanın fikirleri yüzünden kovuşturmaya uğraması anlayışını mahkûm etmekte, özgürlük içinde aydın bir araştırma hakkını savunmaktadır. O halde sonuç olarak denebilir ki, Chaplin bir siyasal açık görüşlülük ve toplumsal bilinç dersi vermektedir.

Ama galiba Chaplin'in anlatım biçimine ilişkin en önemli konu, dram sanatının ideoloji tarafından şartlandırılması konusudur. Roland Barthes, «İnsan olarak Şarlo, daima siyasal bilinçlenme düzeyinin altında yer alır» diyor ve devam ediyor: «O, ancak emekçi ile yoksulu anlar ve polis tarafından aynı gözle görülüp, aynı muameleye uğradığı zaman, işçi sınıfının kaderini paylaşır. (...) Şu da var ki Şarlo tam anlamıyla saf bir emekçi, Devrim'in henüz dışında biri olduğu için ve özellikle bu yüzden temsil gücü sonsuz olmaktadır. Hiç bir sosyalist yapıt işçinin bu onur kırıcı durumunu bu denli büyük açık kalplilik ve şiddetle anlatma gücüne erememiştir. Belki yalnız Brecht sosyalist sanat için bu gerekliliği —yani Devrimin hemen arefesindeki insanı ele alma gerekliliğini— duymuştur. Bu aşamada, insan yalnızdır; hâlâ gerçekleri görememektedir ve mutsuzluklarının «doğal» çokluğu, fazlalığı yüzünden devrimin ışığını görmeğe başlama noktasındadır. Öteki eserler işçiyi bilinçli bir çekişmenin içinde, Dava ve Parti'nin etkisinde göstererek gerekli bir siyasal gerçeği yansıtmış oluyorlar kuşkusuz, fakat estetik güçten yoksun olarak. Oysa Şarlo, Brecht'in fikrine uygun olarak, halka körlüğünü öyle bir gösterir ki, halk hem körtü hem de onun serüvenini seyreder. Birinin gözlerinin görmediğini görmek, körün görmediklerini en yoğun

biçimde görmenin ve anlamının en iyi yoludur kuşkusuz. (...) Onun anarşi kavramı, siyasal yönden tartışılabilirse bile sanat alanında çağının belki de en etkili biçimidir.»<sup>48</sup> Bu aydınlatıcı çözümleme, Chaplin'in «solcu» eleştiricilerini —ki bunun örnek tipi Leites'dir— tüm olarak cevaplamaktadır. Çünkü bu eleştiriciler sanatçı ile yapıtı ve bu ikisi ile toplum arasındaki canlı eyleşimi gözden kaçırmaktadırlar.

Yabancılaşmayı çizer, gösterirken muhakkak ki toplumsal ve siyasal açık görüşlülüğüne rağmen, Chaplin de vatandaş olarak bu yabancılaşmanın bir ölçüde tutsağı olmaktan kurtulamıyor. Estetik ve psikolojik olarak bu yabancılaşmayı Şarlo'nun kişiliğinde yaşıyor ve seyirci için anlaşılır olma, bilinçlenmenin gülme yoluyla gerçekleşmesi için de bu yabancılaşmaya en mübalağalı biçimleri vermiş giriyor. Jean Duvignaud bu yöntemi şöyle özetliyor: «Yabancılaşmış insanın imgesi olan Şarlo, yabancılaşmayı, tebessüm ve mizah ile küçük düşürerek ortaya çıkarır.»<sup>49</sup> İyi'yi salık vermek yerine Chaplin Kötü'yü gösterir. Sahneye bir kahraman çıkarmak yerine, zavallı bir tip yaratır. Bu tip «burjuva toplumunun yüzkarası gibi çıkar ortaya (Amengual), çünkü oyununun kurallarını anlamsızlık derecesine değin götürerek, «bir tür toplumsal taklitçiliğin» şampiyonu kesilir (Bazin). Eyleşimin bu tersine kullanılışının uygulaması olarak, olağan durumlarda çift anlamlı, karışık fakat psikolojisi yönünden açık-

lanabilir davranışları aşırılığa değin zorlar. Örneğin şantiye şefine bir çiçek sunar (*Maaş Gümü*); ustasının ayakları altına koyduğu yastığı her yere bir uşak gibi taşır (*Şarlo Film Çeviriyor*). Yüzeyde kalan bir gözlemci bu sahnelerde korkaklık, yaltaklık, cesaret-sizlik bulabilir; oysa durum tam tersidir. Sahnede gözümüze sokulurcasına ortaya konan fikir, Şarlo'nun içinde yaşadığı şiddet ve tutsaklıktır. Bu baskı ve tutsaklığın basit bir kafa üzerindeki izlenimleri ve sonuçları ise kuvvetle üstüne basılarak daha da ileri götürülmektedir. Aynı şekilde, Şarlo'nun hapis-hanede ayaklanmayı başarısızlığa sürükledikten sonra hücrelerinden çıkmayı istemediğini söylemesinin anlamı şudur (yanlışlıkla kokain çekmesi, Chaplin için tedbirli bir göz boyamadır, bunu belirtelim): Bu toplumsal sarsıntı döneminde, burjuvaca düzenlenmiş bir hapis-hane hücre, insanın aç ve açık kalma-mak için hayal ettiği yerdir. Böylelikle, Şarlo'nun kölece tutumu ve davranışları sadece onu bu duruma getirmekten sorumlu olanları suçlamaya yaramaktadır. Çünkü bizim küçük adamımızı başka türlü davranamayacak bir manevi (çünkü yabancılaşmıştır) ve maddi (çünkü toplum ona şiddetle baskı yapmaktadır) olanaksızlık içine onlar atmışlardır. İnsanın aklına Şvayk'ın o korkunç sözü geliyor: «Eğilmek gerek»; ve de Aslan Asker'in tedbirliliği: Bir Nazi tarafından sorguya çekilirken, sıcak mı soğuk mu işe-diği sorulunca cevap «ılık işerim»dir.<sup>50</sup>

Tersinden alınan bu ahlâk anlayışının başka

<sup>48</sup> A.g.y., s. 41-42

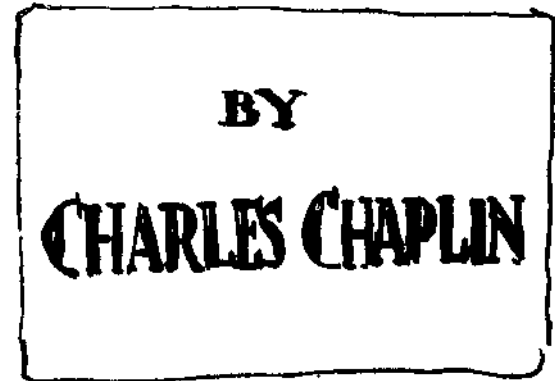
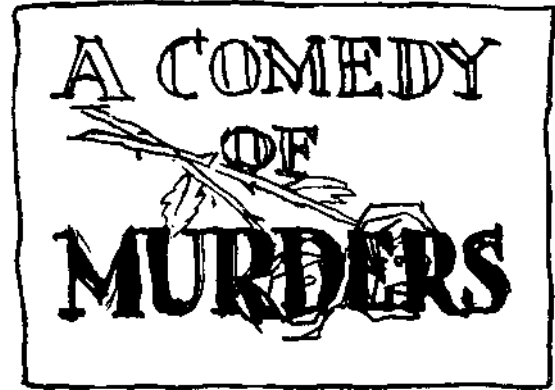
<sup>49</sup> A.g.y., s. 393

<sup>50</sup> Brecht, *Schweik Dans la Deuxième Guerre Mondiale* (Şvayk İkinci Dünya Savaşı'nda).

bir davranış biçimi de şudur: Şarlo iyilik etmek için kötü davranacaktır. Serserilerden, göçmen kızdan çaldıkları parayı geri almak için, kumarda hile yapar; polis olduğu halde yoksul bir kadın için yiyecek çalar; bir kabadayıyı yola getirmek için kuvvet kullanır; ilk iki durumda mükâfatı pek ters olur (birinde hırsız diye yakalanır, ötekinde teşekkür yerine kafasına çiçek saksısını yer), sonuncusunda ise «kanunsuz» yollarla zafere ulaşır. Bütün bunlardan çıkan sonuç şudur: Bireylerin yabancılaşmış olduğu bir toplumda Adalet diye bir şey yoktur. Ve amaç her türlü aracı haklı kılar. «Olumsuz» bir toplumda «olumsuz» bir kahraman çizerek, Chaplin, çok doğal olarak, söz konusu bireyi iyileştirmeye ve fakat toplumu mahkûm etmeye dayalı «olumlu» bir ahlâka varmaktadır. Burada Brecht'in ve Bunuel'in bilinen yöntemlerini buluruz, ya da «tüm bozulmuş bir yüzyılda, en güvenlisi başkaları gibi yapmaktır» diyen Sade'in «cynisme»-ini anırsız. Yoksulların kötü, hırsız, kavgacı oldukları doğrudur ama bunun kabahatı Toplumdadır; yoksa Şarlo'nun hiç bir zaman mutlu olmasını isteyen, çok belirli sorumlulukların çok başarılı bir örtüsünden başka bir şey olmayan soyut bir kaderde değil.

André Bazin'in çok iyi gözlemlediği gibi, *M. Verdoux*'nun anahtarı bu eytişimi, tersine çevirmede, Verdoux'nun, Şarlo'nun yerini almasındadır. Ama «Verdoux aslında oydu! Şarlo'yu asacaklar. Aptallar onu tanıyamadılar. Toplum kendi temellerini sarsan o açıklamadan yoksun adli hatalarından birini daha işlemiştir. Bu hatadan da ileri

bir şey! Bir yanlışlık. Yahudi halkının lânetlenmesine yol açan, İngiliz askerlerine bir azizeyi yaktık-



Chaplin'in, *M. Verdoux* için hazırladığı tanıtma yazısı

tan sonra çılgınlık attıran türden bir yanlışlık. Artık çok geç! Toplum bu onulmaz gafı işlemek zorunda bırakmak için, Şarlo, taklidine kendi karşıtı

süsünü vermişti.»<sup>51</sup> Evet, gerçekten de öyle. Verdoux, en sonunda başkaldıran Şarlo'dur. En sonunda oyunun kuralları ile de alay eder ve günahı cellâtlarının boynuna olsun diye, gönüllü olarak kendini feda eden bir kurban biçiminde ortaya atılır. Böylelikle, daha önce de üzerinde durulmuş olan çift kişilik — *ikicilik* — temasına yeniden gelinmiş oluyor. Şarlo'nun derin anlaşılmağını, ikiliğini gözler önüne serdiği için, bu temanın önemi büyüktür. Çünkü hem Don Kişot'tur hem Sancho Pança, hem Don Juan'dır hem Romeo, Pierrot ve Arlequin'dir, Falstaff (Yutkeviç) aynı zamanda da Till D'Espiegle'dir (Max Jacop), Pan (Payne) ve Ariel'dir (Tyler). Yani hem melek hem şeytandır ve tasarıları gerçekleşseydi Napoléon, Hamlet, Şvayk ve İsa olabilecekti.

Demek ki açıkça görülen: Şarlo'nun *çözümlemeyi* beklediğidir. Hele özellikle Şarlo'nun, karşının yerini aldığı ya da iki çehresinin yanyana olduğu, son Chaplin filmlerinde bu gereksinme daha da belirgindir. Kahramanın kişiliğinin eytişimsel açıdan incelenmesi gereğinin, sözü geçen değerlendirmesine bakılırsa, Leites tarafından pek anlaşılmadığı görülmüyor. Konuyu daha da genişleterek Leites şunları yazıyor: «Chaplin ile ilgili eser bolluğu içinde bir tek ciddi marksist inceleme yoktur; sanatçının yolunu sosyalist estetik ve öncü dünya görüşü açısından aydınığa kavuşturacak bir tek büyük çalışmaya rastlanmaz. Bu geniş yazın içinde, Chaplin'in yapıtı, tarihsel gerçekle yalnız karşılaştırılmamakla kalınmamış, hatta bu açıdan tamamen ayrı, uzak tutul-

muştur. Özellikle üzülenecek bir durum da, Chaplin'in yapıtı üzerinde, benzeri sorumsuz, soyut estetik görüşlerin Sovyet yayınlarında da yer alabilmesidir.»<sup>52</sup> Leites daha sonra 1945'te Moskova'da yayınlanmış olan, yönetmen Eisenstein, Kozintsev ve Yutkeviç ve eleştirmen-senaryocu Mihail Bleiman'ın ortak bir eserini oldukça şiddetli bir biçimde eleştirmektedir. Sözüünü ettiği yazılar sırasıyla, *Charlie the Kid*, *L'Art Populaire de Chaplin*, *Sir John Falstaff* ve *L'image du Pauvre Type* başlıklarını taşıyan incelemelerdir. Leites, Eisenstein'in incelemesi üzerinde tek kelime söylememekte, Yutkeviç ve Kozintsev'in yazılarını «övgü yazısı» olarak nitelendirmekte ve Bleiman'ı «yoksul adamı» Şarlo'nun «soyut insanlılığı»nı ortaya çıkarmaya özel dikkat göstererek «insanlığın anılmaya en değer kişisi» durumuna çıkardığı için uzun uzun kınamaktadır. Son olarak da sanatçıların «Sovyet eleştiricilerinden övgüler değil, öncü ve çağdaş dünya görüşünün ışığında, yaratıcı çalışmalarının olumlu ve olumsuz yönelişlerini dostça fakat ciddi olarak incelenmesini beklediklerini» belirttikten sonra Chaplin'e «ölüm ve çürüme maskesini, karışıklık ve umutsuzluk maskesini yani M.Verdoux'nun maskesini olanaklar ölçüsünde çabuklukla atmasını» salık vermektedir. Kuşkusuz, bu yazının 1948'de yazılmış olduğunu ve bu nedenle Chaplin'in yapıtı üzerindeki kanıların, bütünlükten yoksunluğunun olağan sayılması gerektiğini de unutmamak gerekir. Fakat şu da var ki, özellikle yine bu tarihi yüzünden, adına yakışır marksist bir çözümleme yerine İdonov'cu «olumlu kahraman» tutkusun-

<sup>51</sup> *A.g.e.*, s. 10

<sup>52</sup> *A.g.e.*, Viazzi, s. 243'ten 250'ye

dan — sanat eserinin gerçeğin bir yorumu olduğunu ve eytişimsel bir çözümlene gerektirdiğini unutmaya kadar götüren bir tutkudan — hareket etmek de eleştirilecek bir tutum olarak belirlemektedir.<sup>53</sup>

Bu çözümlene Brecht'in oyunlarına ve Bunuel'in filmlerine uygulanması gereken çabanın aynıdır. Brecht tıpkı *L'Age d'Or*'un yaratıcısı sinema sanatçısı gibi çok ender olarak *açıkça* bir anlatıma girer; çoğu zaman görünüşte olumsuz olaylardan, kişiler için olumlu bir ahlâkî sonucun çıkmasını sağlar. Kahraman'dan söz açıldığına göre Brecht'in Galile'sinin genç öğrencisi Sarti'ye verdiği korkunç ve şahane cevabı ansımak yerinde olacaktır. Genç adam, bilim adamının «ihanesini» kastederek, «Yazık o ülkeye ki kahramanı yoktur» deyince, beriki şu cevabı verir: «Lânet o ülkeye ki kahramana muhtaçtır». Çok yüzeyde bir marksizm çerçevesinde değerlendirilince, Galile'nin Stalin'ciler tarafından lânetlenen «olumsuz kahraman»lardan biri olarak görüldüğü açıktır. Oysa o, kaba kuvvete zekâ ile karşı çıkan biridir; anlamsız ve körü körüne bir deliliğe, kendisine yaşama olanağı verecek bir yalanın «faydalı» kurnazlığıyla karşı koyma gereğine inanır. Şarlo ile bu alandaki benzerlik çok çarpıcıdır. Ama Şarlo'yu en vahşi gösterilerinde bile Galile'den daha çok «olumsuz kahraman»lıkla niteleyemeyiz. Olsa olsa onun bir «kahraman karşıtı» tipi olduğu söylenebilir. Bu ise, onun çok derin bir anlama, evrensel bir değere sahip olmasını önlemez.

<sup>53</sup> Chaplin üzerine Sovyetler Birliği'nde yayımlanan öteki kitapları bilmediğim için, bu ülkede Chaplin'le ilgili yayınların şimdiki yönelimi konusunda bir şey söyleyemeyeceğim.

## SONUÇ

## ŞARLO VE EFSANE

## İKİZLİK EYTIŞİMİ

Şarlo - Chaplin «ikili»si ortaya birçok sorun çıkarmaktadır. En önce şu vardır, temel sorun olarak: Film yönetmeni ile film kahramanı, yaratıcı ile yarattığı özdeşleştirilebilir mi? Öyle görünüyor ki kesin bir cevap verme olanağı yoktur bu konuda, evreleri de belirlemek gerekecektir. Chaplin - Şarlo ilişkilerinin gelişiminde üç evre tanımlayan Luigi Chiarini de bu yöntemi seçiyor. İlk adımda yaratıcı kişisine hayat verir (başlangıçtan *Şarlo Göçmen*'e değin), ikinci evrede kahramanıyla tüm olarak özdeşleşir (*Bir Köpek Hayatı*'ndan *Asri Zamanlar*'a değin), (*Şarlo Diktatör* ile başlayan) üçüncü dönemde kahramanın kişisi yaratıcısından ayrılır ve «kişiliği» ile onu ezcek kadar bir önem ve ağırlık kazanır.»<sup>1</sup>

Amengual'ın öne sürdüğü ve daha önce sözünü ettiğim şema, bu inandırıcı fakat oldukça yüzeyde kalan kalıbın üzerine tamamlayıcı olarak oturtulabilir. Buna göre Şarlo'nun kahramanının kişiliği, yaratıcısının sanatıyla birlikte, insan yaşantısının

<sup>1</sup> *Chaplin e la Critica*, s. 192-193

birbirini izleyen üç evresini de geçirir: Çocukluk (*Şarlo Göçmen* filmine değin), Delikanlılık (*Parisli Kadın*'dan *Şehir Işıkları*'na değin) ve (*Asri Zamanlar*' dan başlayarak) Olgunluk çağı. Bu sınıflama, Şarlo'nun gelişmesini Chaplin'ininkiyle ilişkili olarak ele aldığı için — ve Şarlo'nun gelişmesi, doğal olarak Chaplin'in toplumsal ve siyasal dünya görüşünün derinlik kazanmasına bağlı olduğuna göre — daha verimlidir. Denemesine, «Chaplin Şarlo'nun kardeşi mi?» sorusuyla başlayan Amengual, Chaplin'in Şarlo'nun babası durumuna geçtiğini belirterek bitirir.<sup>2</sup>

Yine de bu iki kalıp ile yetinmek olanaksız, daha ileri gitmek gerek. Bana göre Chaplin'i yaratan Şarlo'dur: Açıkça görülen bir şey bu. Chaplin Amerika'ya geldiğinde hiç tanınmayan küçük bir oyuncudur. İki yıl sonra ise, kuşkusuz, yarattığı kişi sayesinde dünya ölçüsünde ünü vardır. Bir kuklanın, onu kendi eliyle meydana getiren kuklacının ismini gölgelemesi gibi: Milyonlarca seyircinin sevdiği ve alkışladığı adam Şarlo'dur, bilmedikleri ve sokakta rastlasalar tanıyamayacakları Charles Chaplin değil. Bu konuda Chaplin'in *Matmazel Şarlo* filmindeki bıyiksız yüzünü gösteren omuz çekimi hatırlansın yeter. Dokuz yıl süreyle Chaplin, Şarlo'nun tutsağıdır, bütün yönleriyle, örneğin psikolojik ve ticarî bakımlardan. Chaplin hep Şarlo filmleri yapacaktır. Çünkü halk bu küçük adamdan bıkmamakta ve yazar ve eleştiriciler bir eşi daha olmayan ve tüm öteki ko-

<sup>2</sup> *Evolution et Signification du Mythe de Charlot et Charles Chaplin (Şarlo Efsanesinin Gelişimi ve Anlamı ve Charles Chaplin)*.



Şarlo—Napoléon (Chaplin'in gerçekleştirilmeyen tasarısı)

mikleri gölgede bırakan bu olay karşısında övgüler düzmekten kendilerini alamamaktadırlar. Chaplin'in yarattığı bu kişinin ağırlığından yararlandığını ve

kendini kahramanını zenginleştirmeğe, derinleştirmeğe verdiğini görürüz. Jean Duvignaud'yu dinleyelim: «Öyle anlaşılıyor ki Chaplin, Avare tipinin anlam ve öneminin bilincine tipin yaratılmasından sonra varmıştır. Hissediliyor ki, sanatçı, ilk filmlerinde Yoksul Adam'ın imgesini yarattıktan sonra tipin yabancılaşmasından arınmak için, bu yabancılaşmayı da yaşatarak bir trajik öge uydurmuştur.»<sup>3</sup> Şarlo'nun derece derece gelişen dönüşümünün evrelerini ayrıntılarıyla incelemek mümkündür. O zaman Chaplin'in kahramanını da aynı zamanda geliştirdiğini görürüz. Ama kahraman, yaratıcısını sadece kendi gereksinmesine göre, çocukluktan delikanlılığa geçerken, geliştirir. Denebilir ki Chaplin Şarlo'ya benzemektedir, Şarlo Chaplin'e değil. Chaplin yabancılaşmasını oynayarak en sonunda bunun bilincine erecektir, yani yavaş yavaş, Şarlo'nun *Hayatını Kazanırken* filminden başlayarak çok doğal olarak simgeleştirdiği toplumsal anarşist haline gelecektir.

Komik bir kahramana bağlanmış olmasına karşın Chaplin için trajedinin büyük bir çekiciliği vardı. Bütün büyük komikler gibi, onun da gönlünde derin bir ciddilik, ağırbaşlılık yattığından, *L'Age d'Or* üzerine yayınladıkları bildiride gerçeküstücüler onun filmlerinde «aynı derecede sınırsız bir umut ve umutsuzluk» bulunduğunu belirtebilmişlerdir. Bazen bu trajik duygusu 1915'te *Life* adlı ciddi ve iddialı bir filme girişip bitirememesi gibi, tomurcuklanır, açamaz. Ama kendisini bağlayan sözleşmelerden kurtulur kurtulmaz *Parisli Kadın* filmi yapması oldukça

anlamlıdır. *Parisli Kadın*, *Şarlo'nun görünmediği* ve Chaplin'in oynamadığı dramatik bir filmidir. Bu, insanda, Chaplin'in Şarlo'yu başından atmak istediği ve onun baskısından kurtulmağa çalıştığı duygusunu uyandırıyor doğrusu. Bir dramatik eserde başrolü kendisi oynayabileceği halde, (ki ileride bunu yapacaktır) bu tutumuyla bu işten kaçındığı izlenimi doğuyor: Sanki Şarlo'nun az ya da çok tutsağı olduğunu, benliğini Şarlo'nun kapladığını hissettiği için. Bu görüşün kanıtını filmin senaryosunda bulabiliriz. Bu senaryo Chaplin'in filmlerinin alışılmış kalıbına tıpatıp uymaktadır. Çünkü bir kez daha, mert bir delikanlının kendisini terk eden acımasız bir güzele karşı umutsuz, olanaksız aşkı söz konusudur. Bir ressam olan Jean, Marie'yi sever ve genç kız tarafından da sevilir. Fakat saçma bir anlaşmazlık sevgilileri ayırır; bir yıl sonra Jean genç kadını tekrar bulur; kadın, Parisli bir bekâr olan Pierre'in metresi olmuştur artık; yine de Jean kesilmiş olan ilişkilerini yeniden sürdürebileceğini umar; yeni bir yanlış anlama onları tekrar ayırınca, umutsuzluğa düşen Jean kendini öldürür. Görülüyor ki, bu kez açıkça bir trajik son ortaya konuyorsa da, tema ve dramatik şema Chaplin'in bundan önceki birçok filmlerinin aynıdır ve Jean'ın kişiliği, yaratıcının eseriyle nasıl dolu olduğunu kanıtlayacak ölçüde Şarlo'nunkine uygundur. Bu ise, Bazin'in yaptığı gibi, «Şarlo, Chaplin'in bilinçaltıdır» görüşünü belirtme olanağını verir. İkizlik teması ortaya çıkıp geliştikçe de bu ilişki daha sonraki filmlerde devam edecektir.

Demek ki, *Parisli Kadın*'dan başlayarak, deyim yerindeyse Chaplin Şarlo'yu yeniden avcunun içine

<sup>3</sup> A.g.e., s. 394



alır ve kahramanına erişilmemiş bir derinlik ve zenginlik (*Altına Hücum, Asri Zamanlar*); yepyeni bir varoluş biçimi verir (*Şarlo Diktatör*); ve nihayet kahramanını simgesel biçimde kendisiyle eştimsel olarak özdeşleştirecek kadar duyup benimseyerek, Şarlo'nun bilinçli, kararlı yaratıcısı haline gelir (*M. Verdoux, Sahne Işıkları, New York'ta Bir Kral*). Kesin olarak denilebilir ki, en ilginç olan yön bu sonuncusu, çift kişiliğin gelişimidir. Son üç filminde, (Şarlo'nun maskesini çıkardıktan sonra) kendi gerçek yüzüyle görünmesine rağmen Chaplin, yaratıcı ile kişisi ikiliğini sürdürür: Önce seyircinin daima Şarlo'



Şarlo'nun otobiyografisi: *Sahne Işıkları*

nun görünmesini umut ettiğini bildiği için, sonra, gerçekten de Chaplin'in yüzünün arkasında Şarlo yatığı için. Böylece Verdoux, mert, iyi Şarlo'dan önceki

kötü Charles Chaplin'i ansıtır ve Chaplin'in şeytanca itim ve dürtülerini canlandırır. Bu Chaplin kendisini aldatmış olan kadınlardan öç almak ister; bu Chaplin cinayet karşısında bile gerilemeden toplumsal düzenin tümüne başkaldırır. Calvero örneğinde otobiyografik yön daha derindir. Çünkü ihtiyar soytarının Chaplin'in — kendisini yetim sayacak kadar az tanımaktan üzüntü duyduğu — babasını temsil ettiği düşünülebilir. Calvero aynı zamanda, bir bakıma Chaplin'in kendi ihtiyarlığını canlandırır, bir daha güldürememe korkusunu silmeğe, kovmağa çalışır: Şarlo'nun ya da daha doğrusu Karno Topluluğunun sinemadan önceki soytarı Chaplin'in çok dokunaklı bir biçimde yeniden canlandırılması bunu açıklar herhalde. Ve son olarak Shadrow, çok belli ki önce kovuşturmayla uğramış, sonra da Amerika'dan kovulmuş göçmen Chaplin'i yansıtır. Burada da Şarlo yine ortaya çıkar ve surata kremalı pasta yapıştırma numaralarını uygulamaktan alıkoymaz kendini. Bunların en ünlüsü MacCarthy'cileri sınısıklam eden hortumla sulama sahnesidir.

Çifte kişilik eştimi bana şöyle gözüküyor: Şarlo aslında kendisi dışında olmayan ve çektiği evrensel ilgiden yararlanan Chaplin'i yaratır. Sonra Chaplin, kahramanının efendisi olur, onu değişikliklere uğrattır. Ve bu değişiklikler Şarlo'yu bir rakip olmaktan çıkarır, sadece bir kopya, zor seçilen bir iz durumuna getirir.

## EFANE VE KİŞİ

Bu noktada, *efsane* kavramı dayanılmaz bir bi-

çimde ağırlığını duyuruyor. André Malraux «İran' da bir film gördüm; ismi de *Şarlo'nun Hayatı*. Ama aslında böyle bir film yoktur.» diye yazar. «Ermeni işletmeciler, bütün küçük *Şarlo*'lardan bir kurgu meydana getirmişlerdi, hem de oldukça kurnaz, becerikli bir kurgu. Sonunda ilginç uzun bir film çıkmıştı ortaya. Orada efsane salt, katışıksız biçimde belirliyordu.»<sup>4</sup> Bir efsaneden söz edilmesi çok olağan. Çünkü *Şarlo* vardır, kişi olarak kendisi olarak bildiğimiz bir *Şarlo* vardır. Ve bu *Şarlo*, maskesinin ardındaki M. Charles Chaplin'den bağımsız olarak, koşullardan, durumlardan, değişikliklerden, serüvenlerden ve içinde bulunduğu serüvenlerin mantığından bağımsız olarak vardır, yaşar. İşte Littre'nin efsane tanımı: «Tarihin aydınlatmadığı zaman ya da olaylara ilişkin anlatı. Bu anlatıda ya dinsel bir kavrama dönüştürülmüş gerçek bir olay ya da bir fikrin yardımıyla uydurulmuş bir olay bulunur.» Larousse'un ki ise şöyle: «Büyük tarihsel, fiziksel ya da felsefi bir genellemeyi temsili bir imge biçiminde yaşatan gelenek.» İtiraf edelim ki bu iki tanım da *Şarlo*'ya tıpatıp uymuyor ve belki de bu alanda kullanılarak sözcüğün anlamı zorlanıyor. Ne var ki efsane sözcüğü bütün dünyada, milyonlarca «küçük adam»ın yaşayan simgesi olan ve duyarlılığı, etki-tepki gücü insan olarak Chaplin'i çok aşan bu kahramana gayet iyi uygulanabilir. Bir anlamda, olmayan ergi yoluyla bir sonuca varmak istenirse, sinemanın öteki efsanelerini düşünmek

<sup>4</sup> *Esquisse d'une Psychologie du Cinéma (Sinema Psikolojisinin Ana Çizgileri)*, L'Herbier, *Intelligence du Cinématographe*, s. 383



HAYATINI KAZANIRKEN, 1914. Chaplin Sinemaya adımını atıyor.

ŞARLO VE ŞEMSIYE, 1914. Şarlo'nun doğuşu.





ŞARLO KADIN, 1915. Gizli duygular...



ŞARLO GÖÇMEN, 1917. Yeni Dünya'ya umutlarla...

BİR KÖPEK HAYATI, 1918. ...Ve Yeni Dünya'nın gerçekleri.



ŞARLO POLİS, 1917. Aklın kaba kuvvete üstünlüğü.





KIRDA AŞK. 1919. Şarlo ve ocuklar.



ŞARLO ASKER. 1918. Militarizme yeigi



UMURCAK, 1921. Küçük adamın vasama miçadelesi



ŞARLO HACI, 1923. Zoraki rahip.

ALTINA HÜCUM, Şarlo mutluluk peşinde.



ALTINA HÜCUM, 1924. Küçük adamın doğayla mücadelesi.





ŞARLO SİRKTE, 1918. Ya da bakışların dili.



ŞEHİR IŞIKLARI, 1931. Meteliksiz serseri ve çiçekçi kız.

ASRİ ZAMANLAR, 1936. Ya da toplumsal bilinçlenme.



ŞEHİR  
IŞIKLARI.  
Şarfo'nun  
güldürü  
teknikiğinden  
bir örnek.







ASRİ ZAMANLAR. Şarlo'ya göre «mutlu son».



M. VERDOUX, 1947. Ya da Şarlo'nun intikamı.

SAHNE IŞIKLARI, 1952. Yaşlılığın trajedisi.



ŞARLO DİKTATÖR, 1941. Diktatörlerin aile fotoğrafı.





yetecektir: Greta Garbo, Marlene, Marilyn, James Dean... karşılaştırma olanağı yok hiç biriyle. Şarlo' dan efsane olarak ilk söz eden (1922'de) Elie Faure' dur.<sup>5</sup> Kavram sonradan çok tutmuştur. Kabul etmek gerekir: Tutması da çok haklı ve olağandır.

Ama Glauco Viazzi, Chaplin'in aynı zamanda başka bir düzeyde, yapıtının Hollywood efsanelerine karşı yöneltilmiş eleştirici içeriği ile bir «efsane-karşıtı» olduğunu belirtmekte haklıdır. *Bir Köpek Hayatı*, *Asrı Zamanlar* refah efsanesine karşıdır; *Şehir Işıkları* sınıflararası dayanışma efsanesine; *Şarlo Göçmen*, pürüten ahlâk anlayışına; *Parisli Kadın* Hollywood'un psikolojik ve dramaturjik efsanelerine karşıdır. Viazzi görüşünü şöyle sürdürüyor: «Chaplin'de ve yapıtında ideolojii yadsıyarak, efsaneciler onun toplumsal özelliğini ve gerçeği bağlantısındaki demokratik özü yadsıma sonucuna varıyorlar ya da bu niteliği ikinci plana iterek, önemini yok ediyorlar.»<sup>6</sup> Viazzi eserinin çok önemli giriş bölümünde, Chaplin üzerinde inceleme yapanların görüş açılarına göre sınıflamayı dener. Viazzi'nin incelemesini, kuşkusuz, bu soy girişimlere özgü yaklaşımlar da katarak, biraz daha sistemleştirerek şöyle bir sınıflama ileri süreceğim. Önce bir estetik-edebî eğilimden söz edilebilir. Bu Chaplin üzerine yapılan yorumların en eskisidir ve Chaplin'in yapıtını temel olarak film dili ve estetik özellik yönünden ele alır. Delluc, Faure, Schwob, Soupault, Leprohon ve Mitry bu

<sup>5</sup> *Charlot, L'Arebre d'Eden*. Bkz., bu kitabın *Chaplin üzerine* bölümü.

<sup>6</sup> *A.g.e.*, s. 35

eğilim çerçevesinde sıralanabilir. Tarihsel-sosyolojik eğilim Chaplin'i özellikle bir ideolojinin iletmeni olarak görür. Bu akımı marxistler ve gerçeküstüçüler temsil eder. Örneğin Moussinac, Sadoul, Kyrout, Amengual, Barbaro, Chiarini. Ve son olarak psikolojik-mitolojik eğilim, psikanalitik verilerle pekiştirilmiş derinliğine bir açıklama biçimine dayanır, bağlanır. Bu eğilimin başlıca temsilcileri Payne, Tyler, França, Bazin ve Brunius'dur. Tabii, bu üç yöntem birbirinin karşıtı değil tamamlayıcısıdır. Ben de her birinden olumlu görülen yönleri alıp bunları bir birleşim içinde uygulamaya çalıştım.

### BOMBAYI ZARARSIZ HALE GETİRMEK

Viazzi de dikkati çekiyor, mitolojik kuramların tehlikesi Chaplin'i her türlü ideolojik özden yoksun kılmasıdır. Bilimsellikten uzak bir marksizmin tehlikesi, Chaplin'i ya komünizme «yamamak» ya da «olumsuz kahraman»ının «çelişme»leri adına dar bir görüşle mahkûm etmek olacaktır. Sonra, salt estetik bir inceleme de yüzeyde kalmak ve sadece görüntünün mekaniğini görmek tehlikesiyle karşı karşıyadır. Bununla birlikte, Chaplin'ciler ile karşıları arasındaki görüş ayrılığı bu temel eğilimlere göre oluşmamaktadır. Bu çekişme *ahlâki* olduğu kadar *siyasal* değerlendirmelerin de sonucu aynı zamanda.

Chaplin'e yöneltilen suçlamaların kuşkusuz başlıcası, hiç değilse Avrupa'da, onun duygusalılığıdır. André Suarez'in 1926'da kullandığı «Şarlo'nun bayağı kalbi» sözü bir skandala yol açmıştır. Suarez,

olasılıkla, Jean Epstein'in birkaç hafta önce yayınlanmış şu cümlesine cevap veriyordu: «Her çağın öyküsünün acıklı prensi, biz, tutkunun gereksinmelerine gömülmüş kalbinizi seven 3000 milyon kişiyiz.»<sup>7</sup> Suarez bunun üzerine şöyle yazıyordu: «Açıkça söyleyeyim ki Şarlo beni yoruyor, sıkıntıdan patlatıyor. Bu bönlüğe, duygusal yüz buruşturmalara sadece can sıkıntısından kurtulmak için gülüyorum. Şarlo, gerçekten, korkunç Amerika'nın kahramanı. Görünüşe bakılırsa, bu aptalların da bir kalbi var ama sanki dolar tıkıştırılmış bir çorap içinde. Şarlo'nun bu bayağı kalbini, bir tahtakurusu gibi ezmek isterdim.»<sup>8</sup> Bu sözler üzerine Suarez, Jacques de Baroncelli'den tumturaklı bir cevap aldı. Bir eleştirmenin babası ve kendisi de film yönetmeni olan Baroncelli şöyle diyordu: «Şarlo'yu zamanımızın en şaşırtıcı sanatçılarından biri olarak görüyorum. Takdir edilecek ve yeni bir tip. (...) Bu dalkavuk, bu tuhaf adam, bu hokkabaz, bu palyaço ve nihayet bu harikulâde aktör, başarılı anlarında insanlığın imgesi haline geliyor.»<sup>9</sup> Bu yazıyı Suarez'in oldukça sıkıntılı bir düzeltmesi izledi: «Bayağı demek rezil, aşağılık, ahlâksız demek değildir; bu sıfat kilise tarafından mahkûm edilmiş, Devletçe cezalandırılan bir durumu anlatmıyor. Bayağı demek, soylu olmayan demektir, o kadar. Şarlo'nun kalbi? Şarlo kalbini bastonunun ucuna asıyor, pis suların içine bırakıveriyor; yine aynı yerlerde artıyor, taşıyor ve sonra da buluyor. (...)

<sup>7</sup> *Le Cinematographe Vu de L'Etna*, s. 69

<sup>8</sup> *Comedia*, 3 Temmuz 1926

<sup>9</sup> *Comedia*, 7 Temmuz 1926

Duygusallık bayağılığın ta kendisidir. Aşırı duygusallık gösterisi, duygunun artığı, çöpü gibidir. (...) Gürhunun, tutsakların, yeteneksizlerin ruhudur duygusallık.»<sup>10</sup> Yirmi beş yıl sonra Ado Kyrou, bu saygısızlık karşısında kutsal bir kızgınlığa kapılır ve «... yazmaya eli varan André Suarez türünden bayağı adamlarla konuşmam.»<sup>11</sup> der.

Şarlo'nun duygusal olduğu bir gerçektir. Ancak, sorun, Şarlo'nun duygusallığının kaba, bayağı olup olmadığını bilinmesidir. Ben bayağı olduğunu sanmıyorum. Chaplin bir gün «Aslına bakarsanız, ben duygusal kuklanın biriyim» demiştir. Ama «Gösterişli, aşırı duygusallığı hiç bir zaman sevmedim» diye yazan da yine kendisidir. Delluc, Chaplin'i «tüm duygusal duygu» olarak tanımlar ve onu görünce insanın «ağlamaklı» hale geldiğini söyler. Güvenle söylenebilir, Şarlo yumuşak kalpli biridir, kalbi avuçlarının içindedir, kalbini, gönlünü açmak, herkese göstermek için doğal bir yönelimi vardır; tüm güzel duygularını acıma duygusunu uyandırmak için ortaya kor. Bu doğru. Ama unutulmaması gereken şey şu ki, Şarlo'da «komik duygusalı nötrleştirir». Kimdi şimdi anmıyorum, ama ünlü bir kişi, Şarlo'nun içimize göz yaşını tam akıttığı sırada bir kahkaha ile rahatlatıldığını söylemişti. Francis Carco şunları yazıyor: «Şarlo, taklit, minik, seyirciyle ya da yönetmen ile suçortaklığı anlamında bir göz kırpış, kurnazlık, yapmacık acıma, yapmacık büyük sanat demektir.» Açıkça görülüyor: Tüm gerçek-karşıtı şeyler bunlar. Chaplin'e

<sup>10</sup> *Comedia*, 15 Ocak 1927

<sup>11</sup> *Le Surrealisme au Cinéma*, s. 163

karşıt olanlar bu duygusallığın eşsiz derinlik ve zenginlikle yoğun bir komiğin öğeleri olduğunu unutturuyorlar. Ayrıca şu da var ki bunların eleştirilerinin yanında, hem de Delluc'un, E. Faure'un kaleminde Dickens, Molière ve Shakespeare'in adlarını anarak yapılan yüzlerce övülecek benzetme bulunabilir.

Şarlo'nun duygusallığının bir gizleme kalkını olmadığından da emin değilim. Bu kadar insan, Montherlant'ın deyişiyle Chaplin'e «sinemanın soytarısı» gözüyle bakıyorlarsa, bu ahlâkî ve siyasal fikirleri onları tedirgin ettiği içindir: Chaplin bombasını — Chaplin eğer toplumsal bir bomba ise — zararsız, tehlikesiz hale getirmek gerekmektedir, bunun için de Şarlo'yu palyaço, şarlatan, hokkabaz olarak ele almalıdır. Amerika'da olan budur: Chaplin düşünmeğe başladığı günden, karşındakileri kudurtan o siyasal ve toplumsal sözcü olmağa başladığı günden itibaren, tatsız, kişiliksiz, zararsız fakat sonu gelmeyen küfürnameler. Payne, *M. Verdoux* filminin Chaplin'in başına bir imzasız mektup seli yaktığını anlatır. Bu mektupların çoğu Chaplin'i «pis komünist Yahudi» olarak niteliyordu. Amerikalı fanatiklerin gözündeki «şeytan»ı tanımlayan sıfat ölçüsünün tamamlanması için bir «Allahsız» nitelemesi eksikti. Ahlâk alanında Chaplin'in toplumsal fikirlerine karşı duyulan bu kinin — ya da korkunun — Şarlo'nun en hoşgörüsüz biçimde mahkûm edilmesi sonucunu doğurduğuna inanmaktan kendimi alamıyorum. Bazin gibi birinin iyiniyetli kaleminden bile Chaplin'in toplumsal fikirlerinin «sempatik olduğu kadar katıksık» olduğu şeklinde bir görüş ileri sürülebiliyor.

Daha yenilerde, bazıları, Chaplin'e karşı yürütülen savaşın bir aracı olarak, Buster Keaton'u yeniden canlandırmayı denediler. İyi niyetli bir inceleme, Chaplin'in Keaton'dan sonsuz büyük olduğu sonucuna götürür, çaresiz. Doğrusu istenirse, her türlü karşılaştırma boşunadır. Çünkü Latin duygusallığı Anglo-sakson kafasının tam zıddı olduğundan, yaradılışları huyları o kadar ayrıdır ki... Keaton'un sanatının günümüz duyarlılığına daha iyi cevap verdiği doğrudur. Filmlerinin önceleme-filmi yönü ile, komik sahnelerinin anlamsız ve aşırı güldürücülüğü ile, modern *anlamsızlık-saçmalık* zevkine Keaton daha iyi uymaktadır. Ama, daha önce de söylediğim gibi, nesnel dünyanın gizlerini ya da başkaldırışını göstermek ve insanın mekanikleşmesinden yararlanmakla yetinen Keaton, hiç bir toplumsal görüşe, insancıl açığa varmaz. Kendisi de bir kukladır, deha sahibi bir kukla, filmlerinin değeri özellikle şahane bir gülüt tekniğinden ileri gelen bir kukla. Buna karşılık Şarlo'nun tükenmez bir zenginliği, çeşitliliği vardır ve iyi filmleri özlerinden hiç bir şey yitirmeden defalarca seyredilebilir.

## ŞARLO NEDİR?

Chaplin'e karşı samimî ya da sinsice yapılan tüm saldırılar bana acınacak bir güçsüzlükte görünüyorlar. Düşünen Chaplin'i komik Şarlo'nun karşısına çıkarma çabası da aynı derecede boş bir girişim.» Chaplin'in «sanatını» «felsefe»sinden ayırmağa uğraşmak, sıkıcı sorulardan kaçmayı denemek gibi bir

şey» diyor Brunius. «Sanatının felsefesinden ileri mi olduğu, bu sanatın onun görüşünü daha da genişletip düzeyinin üzerine mi yücelttiği gibi sorulara gelince: Bu ayrı bir konu. Tabii onu ayakta tutan niyetler var olmasaydı bu sanat da var olmayacaktı. Bunu söylemek bile gereksiz.»<sup>12</sup> Fikri olmak, bir palyaço için ne denli çekilmez bir sav, kendini beğenme ve ukalâlık! Ama bu palyaço alçakgönüllülükle şu açıklamayı yapıyor: «İnsanı inceledim. Çünkü insanı tanımadan mesleğimde hiç bir şey yapamazdım.» Artık bundan sonra da Chaplin'in filmlerinin psikolojik zenginliği üzerinde durmak gereksiz sanıyorum. Chaplin «Benim sanatım halk içindir» diyor bir de. Eğer bazıları Şarlo'nun duygusallığında bir demagoji görmek eğiliminde iseler, onlara bu duygusallığın, sadece insanın kaderi karşısında duyulan hüznün ve umudun taşıyıcısı olduğunu hatırlatmak çok kolay olacaktır. Bu görüş açısından *Parisli Kadın* filminin Amerikan evriminin başlangıç açıklaması belki bir ilkeler bildirisi olarak alınabilir: «İnsanlık kahramanlar ve hainlerden değil, basit deyişimiyle sadece erkeklerden ve kadınlardan meydana gelir. Bu erkek ve kadınları davranışlarında yöneten, iyi ya da kötü, tutkularıdır. Bu tutkuları da onlara doğa vermiştir. Bu insanlar bir körlük içinde, bir karanlık dünyada oradan oraya savrulur giderler. Cahil bunların yanlıgısını mahkûm eder, ama bilge olan acması gerektiğini bilir.» Şarlo mutsuzluk ve soyta-

<sup>12</sup> M. Verdoux *Encore, et Toujours «Oux Ordres de l'Amour», (Yine M. Verdu ve her zaman «aşkın emrinde»-, La Revue du Cinéma, No 11, Mart 1948, s. 30.*

rılıklarını gösterme yoluyla, bir soy güldürerek tedavi yoluyla seyirci üzerinde arındırıcı ve kurtarıcı bir eylemde bulunuyorsa da Şarlo'nun komiği hiç bir zaman uyutma ve boyun eğme yönünden bir afyon olmamış, tersine sürekli bir bilince, bilinçlenmeye çağrı niteliğinde olmuştur. «Gündelik yaşantımızın fakir İsa'sı» (Enrico Piceni) ve «Kahramanca bir hayat görüşü»nün taşıyıcısı (Henri Poulaille) olan Şarlo her insanda derin derin yankısını bulur. Ve onu hiç bir şey Henri Pichette'in harikulâde deyişinden daha iyi tanımlayamaz: «Toplumsal bir meşale olarak alınan alçakgönüllü bir alev.»

## CHARLES CHAPLIN'E GÖRE SİNEMA

*Chaplin'in kendinden, hayatından, sanatından, kişiliğinden ve çalışmasından söz ettiği, yaklaşık olarak on iki kadar metin vardır. Bunların tümü Fransızcaya çevrilmemiştir. Hatta içlerinden bazılarının orijinali Rusçadır. Bu yazılar çeşitli dillerde bazen değişik evrimler biçiminde yayınlanmıştır. Öte yandan, bu metinlerin içinde doğrudan doğruya Chaplin'in elinden çıkmış olanları vardır. Bazıları ise Chaplin'in diktesi ile yazılmışlardır. Ve nihayet bazı metinler Chaplin ile yapılan görüşmeler sonunda toplanıp derlenmişlerdir. Demek ki bu metinlerinin her birinin orijinal evriminin ortaya çıkarılması olanaksız değilse bile son derece güçtür. Bu olanağa kavuşulduğu varsayılsa bile, yazıların tümünün yayınlanması bu kitabın ölçüleri içinde oransız bir yer tutacak; örneğin (seyirci nasıl güldürülür?) ya da (sesli filmin sorunları) gibi temalar çeşitli yerlerde ele a-*

*İndiği için birçok tekrara yol açacaktı.*

*Bu nedenlerle, biz burada sadece en önemli ve en anlamlı parçaların açıklama-  
malı kurgusuyla yetineceğiz.*

\*

*Bu metinlerin tarih bakımından ilki kuşkusuz en ünlüsüdür: 1918'de yazılmıştır ve namuslu kişileri güldürmek için kullanılan yöntemleri ele alır. Güldürme sanatının «sırrı» sorulduğunda Chaplin her komik durumun, güç durumunda kalmış bir kişinin gülünçlüğü üzerine kurulduğu cevabını verir ve şöyle devam eder:*

### **SIRRIM YA DA GÜLDÜRME SANATI**

... Bütün filmlerim, son derece olağan küçük bir centilmen gibi gözükme çabamda bana umutsuzca ciddi olma fırsatını verecek güç durumlar yaratma fikrine dayalıdır. Bunun içindir ki ne denli berbat bir durumda olursam olayım, beynimin üstüne düşmüş bile olsam, en büyük kaygım daima, hemen bastonumu arayıp bulmak, melon şapkamı başıma geçirmek ve kravatımı düzeltmektir. Bu noktada o denli güvenliyim ki, bu tür güç durumlara sadece kendimi değil başkalarını da düşürmeğe dikkat ederim.

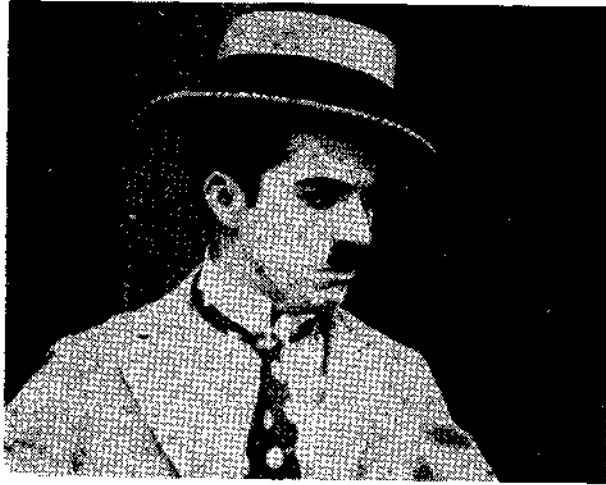
Bunu yaparken olanaklarımı her zaman en tutumlu biçimde kullanmağa çalışırım. Bununla şunu söylemek istiyorum: Bir tek olay iki ayrı kahkahaya

yol açabiliyorsa, bu, iki ayrı olay kullanmaktan daha iyidir. Örneğin *Şarlo Firari* filminde, bir genç kızla dondurma yediğim balkon sahnesinde bu tutumu başarmışumdur. Alt katta, cüsseli, saygıdeğer ve iyi giyimli bir hanım oturur yemek masasında. Ben yukarıda dondurma yerken, bir kaşık dondurmaya elimden düşürürüm, pantolonumun paçasından kayan dondurma, balkondan, aşağıdaki hanımın boynuna düşer. İlk kahkaha benim içinde bulunduğum zor durumdan doğar; ikincisi ve daha büyük olanı ise boynuna dondurma kaçan hanımın bağırıp çağırması ve zıplamaya başlamasının sonucudur. Bir tek olay yetmiştir: Bu olay iki kişiyi zor durumda bırakmış ve iki ayrı kahkahanın kopmasına yol açmıştır.

*Ama Chaplin, ne denli etkili olursa olsun, bir güldürü mekaniği uygulamakla yetinmez. Sürekli bir gereksinimle bu güldürüye hemen bir de toplumsal boyut verir. Bunun sürecini de açıklar:*

Çok basit gibi görünür ama, bu, başlıca iki öğesine yönelir insan tabiatının. Bunlardan biri, halkın, zenginleri ve lüks içindekileri sıkıntılı bir durumda görmekten aldığı zevktir. Öteki, seyircinin, sahnede ya da perdedeki oyuncunun duygularını duyma-yaşama eğilimidir. Tiyatroda en çabuk öğrenilmiş konulardan biri, genel olarak, halkın, zenginlerin en talihsiz durumda kalmalarını göreyak tatmin olmasıdır. Bu tatmin insanların onda dokuzunun yoksul olmasından ve geri kalan onda birinin zenginliğini içten içe kıskanmasından ileri gelmektedir. Örneğin,

zengin hanımın yerine, dondurmaya bir hizmetçi kadının boynuna düşürmüş olsaydım, gülme yerine kadına karşı bir sevgi havası doğardı. Öte yandan, bir hizmetçi kadının yitirilecek bir soyluluğu, gösterişi olmadığından, durum tuhaf, gülünç de olmayacaktı. Zengin birinin boynuna dondurma düşürmek, halkın kafasında onun hakettiği bir duruma düşmesi



Sarlo tipini oluşurken...

demektir. İnsanın tanıdığı olduğu heyecanları, duyguları duyduğunu, yaşadığını söylerken şunu demek istiyorum: Yine dondurma örneğini alalım. Zengin hanım ürperdiği zaman, seyirci de onunla birlikte ürperir. Bir aktörü güç durumda bırakan şeyin seyirci tarafından da bilinir olması gerekir, yoksa seyirci yabancı olduğu bir duygunun etkisini kavrayamaz. Dondurmanın soğuk olduğunu bildiği için seyirci

ürperecektir. Hemen tanıyamayacağı bir şey kullanılırsa, seyirci durumun bilincine iyice varamaz. İlk filmlerdeki surata kremalı pasta fırlatma sahneleri bu anlayış üzerine kurulmuştur. Herkes kremalı pastanın ne denli yumuşak bir şey olduğunu bilir ve doğal olarak, suratına kremalı pastayı yiyen oyuncunun duygularını anlayıp değerlendirebilir.

*Daha sonra Chaplin, fizik ve psikolojik 'tip'inin kaynağını da açıklar. Dikkat edilecek olursa, tip konusunda, İngiliz etkisinden başka bir etki söz konusu değildir ve özellikle, Chaplin'in birkaç yıl sonra övgü ile sözünü edeceği Max Linder'in adı bile geçmemektedir burada.*

Birçok kimse, yarattığım tip konusunda nereden esinlendiğimi sormuştur. Tüm söyleyebileceğim şey şu: Londra'da oturduğum sırada gördüğüm birçok İngiliz'in karışımı, bireşimidir bu tip, bu fikrin kaynağı. İlk filmlerimi adına çevirdiğim Keystone Film Company, Karno'nun rol aldığı *Bir İngiliz Müzikholünde Bir Gece* pantomimini bırakmamı önerdiğinde, tereddüt içindeydim. Çünkü her şeyden önce ne tür bir komik olacağıma karar veremiyordum. Fakat bir süre sonra, düşündükçe, küçük siyah bıyıkları, sınıksıkı giysileri ve kanuş bastonlarıyla, gördüğüm bütün küçük İngilizleri model olarak almağa karar verdim. Baston fikri buluşlarımın belki de en iyisidir. Çünkü, beni en çabuk tanıtan şey bu baston olmuştur. Öte yandan, baston kullanmayı geliştirdim; hem de ona tek başına komik bir özellik verecek ölçüde. Çoğu za-



man bu baston birinin ayağına takılır ya da birinin omuzundan çengel gibi çeker, yakalar ve seyirci bazen benim bile bilinçsiz olarak yaptığım bu hareketlere katıla katıla güler. Milyonlarca kişinin kafasında, bir bastonun bir adamı «züppe» olarak niteleyebileceğini başlangıçta tam olarak hissettiğimi sanmıyorum. Salına salına sahneye çıktığımda, elimdeki baston ve ciddi havamla, bir soyluluk ve gösteriş çabasında olduğum izlenimini veriveririm. Zaten amacım da budur. Keystone topluluğunda ilk filmini yaptığımda 21 yaşında idim (Şimdi yirmi dokuzumdayım).<sup>1</sup> Bu yaşta insanları ne kadar tanıyabileceğim sorusu akla gelebilir. Yalnız unutmamak gerekir ki on dört yaşından beri seyirci karşısına çıkan biriydim ben.

*Chaplin İngiliz müzikholünde Sherlock Holmes isimli bir oyunda küçük bir role ilk kez çıkışını anlatır. Ve sonra annesi için şefkat ve saygı dolu satırlar yazar.*

İngiltere'de pantomime özel bir değer verilir. Benim de aynı yönde bir eğilimim olduğundan, kendimi bu sanata verdiğim için çok mutluydum. Bununla birlikte, annem olmasaydı, pantomimde başarılı olur muydum bilmiyorum. Annem, gördüğüm en büyük mim yaratıcısıydı. Saatlerce pencerenin önünde oturur, sokağı gözler, dışarda olup bitenleri elleri, gözleri, yüz çizgilerinin anlatımıyla canlandırır. Ve hep sürer giderdi bu durum. Onu seyrederek, gözlemleyerek, duyguları ellerim ve

yüzümle canlandırmayı ve daha ileri giderek insanı incelemeyi öğrendim. Şaşılacak bir yön vardı annemin gözleminde. Örneğin, bir sabah Bill Smith'i sokağa çıkarken görmüş ve şöyle demişti: «İşte Bill Smith. Ayaklarını sürüyor, kunduraları da boyanmamış. Kızgın görünüyor. Karısıyla atıştığına ve kahvaltısını etmeden çıktığına iddiaya girerim. Kanıtı mı? Kahvesini içmek ve bir şeyler yemek için pastacıya giriyor.» O gün, şaşmaz bir biçimde öğreniyordum ki Bill Smith karısıyla kavgaya etmiştir. İnsanları bu biçimde gözlemlemek annemin bana öğretebileceği en değerli şeydi. Çünkü böylece insanlara tuhaf gelen şeyleri öğrendim, anladım, buldum. Bunun içindir ki kendi filmlerim gösterildiğinde, bir gözüm perdede ise öteki gözüm ve kulaklarım seyircidedir. Seyirciyi güldüren ve güldürmeyen, şeyleri saptarım. Örneğin, seyirci birçok temsilde, tuhaf, gülünç olmasını istediğim bir sahneye gülmüyorsa bu sahnede, fikir olarak, oyun olarak ya da hattâ çekim olarak yanlış olanın ne olduğunu bulmağa uğraşırım. Çoğu zaman pek incelemediğim bir jest karşısında hafif bir gülme olur, o zaman hemen dikkat kesilirim ve hareketin neden gülmeye yol açtığını araştırırım. Bir anlamda kendi filmlerimi seyretmeğe gittiğimde, biraz da, müşterilerinin ne getirip ne aldığı, ne yaptığını gözleyen bir satıcı gibiyimdir. Tiyatroda seyirciyi güldüren şeyin ne olduğunu bulmaya çalıştığım kadar, komik sahneler için fikir almaya da uğraşırım.

<sup>1</sup> Gerçekte, ilk filmini yaptığı zaman (1914) yirmi beş yaşındaydı.

*Chaplin, daha sonra, insanların davranışlarını ve sokaktaki olayları gözlemleyerek ortaya koyduğu buluşlarına örnekler verir. Örneğin, bir yemekte arkasında bulunan birine karşıdan birinin gülümseyerek selâm vermesini, kendisine yönelmiş bir nezaket jesti sanması. Bu yanılğı ona, Şarlo Kür Yapıyor, sonra da M. Verdoux'da kullanacağı ünlü bir gülütü esinlemiştir. Chaplin açıklamasında, kullandığı komik öğesinin temelinde karşıtlık ve sürpriz olduğunu söyler.*

Bana çok kez, tüm düşündüklerimin gerçekleşip gerçekleşmediğini ve komik bir film meydana getirmenin kolay olup olmadığını sorarlar. Bazen bir filmin tüm oluşumunun izlenebilmesini, bilmesini dilediğim olur; fikrin doğuşundan rollerin dağıtımına, fotoğrafların çekilmesine, kurgunun yapılmasına ve filmin ortaya çıkma anına kadar. Çoğu kez, bir tek film elde etmek için kullanılması gerekli boş film miktarı beni korkutur. Seyircinin gördüğü 20.000 ayaklık bir film için 60.000 ayaklık boş film kullandığım olmuştur. 60.000 ayaklık filmi perdede görmek için yaklaşık olarak yirmi saat gerekir. Ve yirmi dakikalık bir gösterim için bütün bu boş filmlerin basılması zorunludur.

Bazen bu durumu düşününce, bir fikri büyük güçlükle geliştirdiğim halde, bu fikir kafamda biçimlenmemişse ve sonunda da çekilmek için hazır değilse, onu bir yana bırakır, başka bir fikre geçerim. İyi gelişmeyen bir şey için zaman kaybedilmemesi gerektiği kanısındayım. İnsan bütün gücünü yap-

tığı işe vermeli; fakat kazara, yapabileceğinin en iyisini uyguladığı halde, bir yerde sıkışıp kalırsa, bir süre başka bir şeyi denemek gerekir, sonra yine ilk fikre dönülür, tabii bu fikre güveniliyorsa. Çalışmamda her zaman uyguladığım yol bu olmuştur.

İşimde yalnız kendi değerlendirmelerime güvenirim. Bazen stüdyo düzlüğünde çevremdekiler bazı sahneler çekilirken bunları çok beğenmişlerdir, fakat bana yeterince tuhaf gelmediği için bu sahneleri çıkartmışımdır. Bu, kendimi çevremdekilerden daha ince ve anlayışlı bulduğumdan değil, sadece, kötülemesiyle övgüsüyle filmin tüm sonuçlarını ben yükleneceğim için. Filmin başına: «Seyirciler gülmezseniz sizi kınamayacağım. Bunu ben de komik bulmadım. Fakat çevremdekiler bu görüşte değildiler ve ben de onların safına geçtim» diye yazarak kendimi koruyamam.

*Demek ki Chaplin yalnız kendi görüş ve kanısına değer verir. «Çok tuhaf olmaya çalışmamalı» uyarmasını yapar. Çünkü yeteneklerimizi çok zorlamak yüzünden başarısızlık tehlikesiyle karşılaşılabilir.*

Yöntemim sayesinde her zaman başarılı olmuyorum belki, fakat tatsızlıkları tekrar etmek ya da kaba hareketler yerine, zeki bir hareketle gülmeyi sağlamayı bin kez yeğ tutarım. Seyirciyi güldürmek için bilinmedik bir sır yoktur. Benim bütün sırrım, filmlerimde kullanılacak tüm olaylara karşı gözleri açık ve uyanık bulunmamdır. İnsanı inceledim. Çünkü insanı tanımadan mes-

leğimde hiç bir şey yapamazdım. Bu yazının başında da söylediğim gibi, her başarının temelinde insanın tanınması vardır.<sup>2</sup>

*Birkaç yıl sonra, ilki kadar ünlü başka bir yazısında, Chaplin, seyircisiyle ilişkilerini ele alır.*

### SEYİRCİ NE İSTEDİĞİNİ BİLİYOR MU?

Çok açıkça söyleyeyim, seyircinin ne istediğini bildiğini sanmıyorum. Bu benim kendi sanat yaşantımdan çıkardığım sonuçtur. O kadar filmde ve bir de o kadar durum içinde canlandırdığım kahraman iyice tanınmaya kadar, seyircinin kafasında böyle bir kişiye ilişkin hiç bir fikir yoktu. Seyirciye bu kahramanı iyice belletip tanıtmadan önce her türfö cesaret kırıcı olay ve durumla karşı karşıya kaldım. Benim Şarlo'mun dikkatle, ustaca bir beceriyle işlenmesi, ele alınması gerekiyordu. Oysa «herkes» benden kaba «fars» bekliyordu. Herkes beni karmaşık makyajlara bulamak istiyordu. Oysa bu, perdede bir şey sağlamaz insana. Seyirci ancak gerçek kişilere ilgi duyar.

Sadece para kazanmak ve ölküme doğru yol

<sup>2</sup> Tamamı Marcel Lapiere tarafından *Anthologie du Cinéma*'da (s. 337) yayınlanmıştır. Bu çevirinin inanılmaz karmakarışıklığı içinde çok belirgin anlamsızlıkları, yanlış anlamaları düzeltmek zorunda kaldım.

almak tatminiyle film çevirdiğim eski günlerimde, hiç bir sorumluluğum yoktu ve salt güldürü üzerine yaptıklarım. Birdenbire, hiç bir şey beni bu duruma hazırlamadan, kendimi bir gerçeğin karşısında buluverdim, — tüm alçakgönüllülükle söyleyebilirim — ün sahibi olmuştum.

O zamandan beri, en azından, koruma durumunda olduğum bir üne sahip olmanın bilincine vardığım andan başlayarak, sorumluluğumu bildim ve çalışmam birçok bakımdan düzeldi ve yine birçok bakımdan daha çok incelemeye dayanır oldu. Titizlik, tek başına ilerlemeye yetmezdi. Düşündükçe, yapacaklarımı tasarladıkça, mizahın özüne değil de işleyişine bağlı olduğumu görüyordum. Bu alanın düşünürü olmaya çalışıyordum, filmlerimin seyircide doğurduğu isteği incelemeye, anlamaya çalışıyordum. Bana karşı hoşgörü ve cömertlikle davranan bu seyirciye kendimi beğendirmeye istekliydim. Ona kesin olarak başarıya ulaşacak şeyleri, ya da filmin asıl olgusuyla çoğu kez doğrudan bir ilişkisi olmamakla birlikte kahkaha kopartmaktan geri kalmayan şeyleri verme zorundaydım.

*Chaplin, sonra, kendinden ne beklendiğini bildiğini sandığı sırada, bir seyircisinden aldığı mektupta başlangıçta sanatçının tutsağı olan seyircinin «tutsağı» durumuna gelmekle suçlandığını anlatıyor.*

Bu mektup benim için büyük bir ders oldu ve de bu ders aklımdan hiç çıkmadı. Çalışmam, ancak neşenin özünü, neşenin kendisinde bulabildiğim,

elde edebildiğim ölçüde iyi bir çalışma olabilirdi. Bu mektubu aldığım andan başlayarak seyircinin arzuladığını sandığım şeylerden sakınmaya özellikle zorladım kendimi. Seyircinin benden istediği şeyin daha doğru ve daha namuslu bir anlatımı olarak kendi beğenimi yeğliyorum. Yani daha çok kendi çalışmamın ya da öteki mizahçıların başarısı kuşkusuz olan çalışmalarının sonuçlarından çıkarılabilecek bir beğeniyi. Bu söylediklerim halka yöneltilmiş bir eleştiri değil kafamda. Bu sözler, en önce içimizden ister yayımcı olsun, ister tiyatro müdürü olsun, ister tüccar ya da sanayici olsun halkla ilişkisi olup da, halkın ne istediğini bildiği savını ileri sürenlerdir. Halkın istediğine sahip olmadığma kesin bir olgu gözüyle bakmak gerekir. Çünkü yeni olan herhangi bir şeyin ortaya çıkışı, bu şey ister kişi olsun, ister bir olay, hemen hemen her zaman ani bir başarı kazanır.<sup>3</sup>

*Bu önemli yazısında Chaplin, gönlünde özel bir yeri olan bir konu üzerinde düşüncelerini açıklamaktadır. Bu konu trajedi ile komedi arasındaki ilişkilerdir. Eser yaratma yöntemleri üzerindeki görüşlerinden sonra, Chaplin trajedinin halk katında tutulmadığını saptar. Çünkü seyirci sahnede ya da perdede bile olsa mutsuzluk-*

<sup>3</sup> Aslı *Kinogazeta*'da (Moskova) 1924'te yayınlanmıştır. Fransızca evirimi *Cinéa-Ciné*, 1 Aralık 1928'de çıkmıştır.

*tan çekinir. Öte yandan şunları da belirtir: trajedin çoğu kez komikle ortak bir çizgisi, aynı şekilde komikte de trajik sınırına giren yönler vardır.*

## SEYİRCİ ÖNÜNDE KOMEDİ VE TRAJEDİ

Bizler, seyirci olarak, komedin içinde severiz trajedi, tek başına trajediyi değil. Dahası var, tutarsızlığı daha da ileri götürürüz: Trajediyi sevmediğimiz halde onun birçoğumuz üzerinde etkisi olur. Ve trajedinin kuşkusuz sanat olduğunu, alçakgönüllü komedinin ise sanatla ilişkisi olmadığını kolayca kabulleniriz.

Oysa bir komedi, hattâ çok canlı bir komedi bile, bir Yunan trajedisi kadar büyük bir sanat yapıtı olabilir. Her ikisi de duygularımız üzerine etki yapar; her birinin kendine özgü bir mantık düzeni vardır ve bununla bir sonuca ya da yüksek noktaya varırlar. İster heyecandan titreyin, ister kahkaha atın amaç bir heyecan yaratmaktır.

Her ikisinin de gizli kuvvetleri aynıdır: Konunun çözümü örgünün altındadır. Başlangıç ve serimin (konunun) ve sonra da gerginliği ya da düğümü sağlayacak koşulların sürdürülmesindeki biçim bir komedide de en az trajedideki kadar mantık ve kaçınılmazlıklar çerçevesinde gerçekleştirilmek zorundadır. Komedide dış görünüşün aynı derecede önemi yokmuş gibi görünür ama o yüksek gerilim noktası, o düğüm trajedide olduğu gibi, kahramanların kişilikleri, beklenmedik durumlar

ve meydana gelecek olayların bilinmemesi gibi bir üçlü iz içinde sağlanmak zorundadır. Genel olarak anlayışımıza göre kaba ve kolay bir şeydir komik. Ama konu kişilerin dışında ele alınacak olursa yaratık olarak her insanın davranışında kaba ve basit olan bir yanı bulunduğu görülür. Trajedinin temsiline, komikteki ilgisizlik, bizden uzaklık görünüşünü verebilseydik, trajedi çok daha fazla tutulurdu seyirci tarafından. Söylediğim gibi, palyaço bizden o denli uzak, ayırdır ki — hiç değilse biz öyle düşünürüz — kimse onun felsefesi ya da tutumu üzerinde fikir yürütmeyi düşünmez; oysa, palyaço da trajedi oyuncusu gibi heyecanlar yaratabildiğine göre, bana kalırsa, palyaçonun tutumu da aynı ölçüde önemlidir ve en az uzun tiradlarıyla beğendiğimiz trajedi oyuncusu kadar ciddiye alınması gereklidir.

Filmlerimin meydana getirilmesi benim için gerçekten tutkulu bir iş oluyor. Oyuncu olarak deneylediğim bu güçlü ilgiyi yapımca ve yönetmen olarak daha da çok duyuyorum.<sup>4</sup>

*Parisli Kadın filminde (o tarihe değin yaptığı ilk ve tek trajik film) Moskova'da piyasaya sunulması nedeniyle Chaplin'in yeniden trajedi üzerindeki ilginç düşüncelerine döndüğü görülüyor.*

<sup>4</sup> Fransızca çevirisi *Cinéa-Ciné*'de (15 Eylül 1925) yayınlamıştır.

Çoğu kez gazetelerde ya da dergi makalelerinde şu ya da bu işi yapmak için ciddi nedenlerim olduğuna değgin yazılar okurum. Bana inanınız, her şey çok daha basittir aslında. Herkesten çok itilerime güvenirim. Hiç bir zaman karışık tasarılar kurmam, hele karmaşık durumlara hemen hiç yaklaşmam. Hiç bir şeyi önceden çözmem; tüm kararlarımı uygun zamanda veririm. O zaman ve ancak o zaman, iyi olanı, kötü olanı görmeğe veririm kendimi.

*Parisli Kadın* filmim Amerika'da başarılı olmadı, tutulmadı. Çünkü filmin bitişi hiç bir umut getiriyordu ve hayatı olduğu gibi gösteriyordu. Oysa seyirci, film kahramanının önlenemeyecek bir ölümden kurtulmasını, kadının sonunda kahramana dönmesini ve mutlu bir yaşam sürmelerini ister. Bu görüşün karşıtı olarak, *Parisli Kadın* hemen hemen bir trajedidir. Ben trajediyi severim. Severim çünkü trajedinin temelinde daima güzel bir şey vardır. Ve benim için, bize sanatta ya da hayatta en değerli gelen şeydir güzel. Çıkış noktası olan bu güzellik bulunduktan sonra komediyle uğraşmağa değer. Fakat bu o denli zor bir şey ki...<sup>5</sup>

*Chaplin Parisli Kadın filminin Avrupa'da büyük bir başarı sağladığını ve Şarlo Hacı filminin de, seyirciyi göz yaşlarına*

<sup>5</sup> 1926'da *Sovietski Ekran*'da (Moskova) yayımlanmıştır. İtalyanca çevirisi *La Figura e l'Arte di Charlie Chaplin*'e ek olarak çıkmıştır.

*boğacak kadar sarstığını belirtir. «Bu açıdan bakınca, diye devam eder Chaplin, Ruslara özel bir ilgi duyuyorum. Çünkü onları en az ilgilendiren şeyin sanatımın eğlendirici yönü olduğunu biliyorum.» Chaplin Şarlo Sirkte'yi bitirmiştir ve Giovanni Pappini'nin İsa'sını çevirmeyi tasarlamaktadır ve başrolü kendisi oynamayı düşünmektedir. Geleneksel «soluk benizli insanları» olarak değil, «aydınlık ve tüm insanlık erdemlerine kavuşmuş bir kahraman» olarak.*

*Aşağıdaki metinde, uzun uzun, esinlenmesinin mekanizmasını inceler. Verdiği örnekler kesintili ve anısal bir özellik taşıyor ve toplu olarak ele alınınca, sonuç olarak az inandırıcıdır. Ama Chaplin'in kendine özgü düşünce sürecini anlattığı bu bölüm oldukça ilgi çekicidir.*

## ESİNLENME

Benim esinlenmemin kaynağı, genel kural olarak, müzik ya da soyut şeylerdir. Kanım o ki, esinlenme kendiliğinden varolan bir kaynaktan gelir, fışkırır. Sanatçı herhangi bir duyguyla, bir heyecanla etkilenir, bu duyguyu alır, yorumlar, kendi anlayışına dönüştürür ve ona bir anlatım biçimi verir. Sanatçı bir fikre el yordamıyla yaklaşır-

ken, araştırmalarının gelişme süreci, bu araştırmaların yapıldığı çevrenin koşullarına bağlıdır. Bu fikir komik alanına ait ise, sanatçının gereksinmesi özgürlük, soyutlama yönündedir. Kendi kendinden kaçması, kurtulması, yaşamın canlılığını, yaşantısını duyabilmesi, yaratıklara canlılara yaklaşması gerekir, senfonik müzik dinlemek isteyebilir örneğin.

Yaratıcı bir kafa için, onun değerini en çok indirgeyen şey kendi kendini tekrarlamasıdır. Hava-yı ve çevreyi tüm olarak değiştirmek gerekir. Örneğin, evimdeki şu odayı alalım. Burada ne kadar çalıştım, ne kadar vakit öldürdüm! Fikirler için çok kötü bir iletken, bu oda. Yeni bir hava bulabilmek için stüdyoya gitmeliyim.

Çalışmaya başlar başlamaz, beynim daha canlı daha duyarlı oluyor. Senaryolar böyle doğuyor. Her şeyden önce fikir gelir, sonra..... çalışma. Çalışma yeni çalışmalara gebedir, tıpkı bir fikrin başka fikirleri yaratması, doğurması gibi. Hareketsiz olduğum zaman bir uyusukluk kaplar içimi. Her şeyde olduğu gibi bu konuda da uygulama gereklidir. Esinlenmenin ne zaman geleceği kestirilemez. Bir biçimde, onun gelişini, meydana çıkışını bir tür kolaylaştırmak gerekir: Sırtını duvara vermiş, kavga etmek zorunda bırakılmışım gibi, çalışmalarımın çoğu bir kaçıdır.

*Yazının sonlarında, kişilik ile simge arasındaki karşıtlığa değgin görüşleri açıklayıcı niteliktedir (İngilizcedeki character «oyun kahramanı» sözcüğü dikkate alınarak kahraman kavramını kişi olarak ele almak*

*daha yerinde görünüyor): Chaplin'in Dickens ve Shakespeare kahramanları için kullandığı tanımlamalar tartışılabilir. Ancak kendini Shakespeare'inkilere oranla Dickens'in kahramanlarına daha yakın bulmasını doğal olarak kişisel kaygılarını göstermesi açısından ele almalıdır.*

Sahnede canlandırdığım kahramanı bir kişi (tip-karakter) olarak görmüyorum. Benim için, bu, çok çok bir simgedir. Galiba daima Dickens'ten çok Shakespeare vardı bu karakterde. Kader tarafından sonsuza kadar kovuşturulan bir kişinin imgesini canlandırır bu kahraman. Shakespeare'in kahramanları, kahraman olmaktan çok simgelerdir. (...) Dickens'te ise kişiler, kişilikler vardır. Ben Şarlo'yu oynarken kişilik ile simge arasında bir köprü, bir bağlantı kurarım bazen. Ama tüm olarak tutarlı olmadığım zamanlar da olur.

Canlandırdığım kahraman değişti; daha trajik ve daha hüznü; biraz daha organik oldu! Gü-lünç davranışlardan kurtuldu: Daha akla dayanır «uşşal» oldu. Biri geçenlerde şöyle dedi: «Şarlo giderek bir maske olmaktan çıktı, yaşayan canlı bir yaratık oldu»<sup>6</sup>.

*1928 Martında Chaplin, Şehir Işıkları filminin çevrilmesine başladı, fakat aynı*

<sup>6</sup> 1928'de *Los Angeles Times Annual Review*'de çıkmıştır. İtalyanca çevirisi *La Figura e L'Arte di Charlie Chaplin*'de.

*yılın sonbaharında sesli filmin hızla gelişmesi karşısında çekinerek duru bir kafayla düşünebilmek için çalışmaları durdurdu. Ve bu düşünme ve tasarlama döneminin sonunda sert bir görüşle çıktı ortaya.*

## «SESLİ»LERE KARŞI

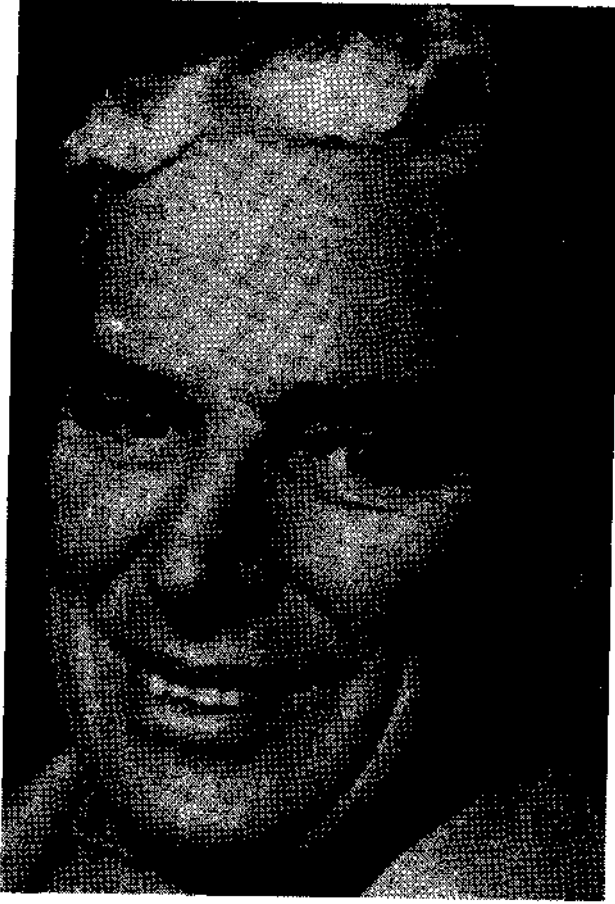
«Sesli»ler mi? Seslilerden nefret ettiğimi rahatça söyleyebilirsiniz. Dünyanın en eski sanatını, pantomim sanatını harcıyorlar. Suskunluğun yüce güzelliğini yok ediyorlar.

Perdenin günümüze değin meydana getirdiklerini yıkıyorlar. Yıldızları, sinema severleri, sinemanın çektiği sonsuz ilgiyi, güzelliğin çekiciliğini yaratan bu akımı hiçe sayıyorlar.

Çünkü sinemada en önemli şey güzelliktir. Perde görüntüseldir. Görüntüler: Uygun sahnelerdeki genç kızlar, parlak delikanlılar... Oynamasını bilmiyorlar mı diyorsunuz? Gerçekten öyle, beceriden yoksunlar. Peki sonra? Bunu kendine dert edinen kim?

*«Güzellik ve cinsel çekicilik» seyircinin karanlık salonlarda aradığı işte budur.*

Yeni filmimde, *Şehir Işıkları*'nda «söz»den yararlanmayacağım. Hiç bir zaman yararlanmayacağım. Bu benim için ölümcül bir şey olur. Fakat eşlemeli müzik seslendirmesinden yararlanacağım. Bu tüm olarak başka bir şey. Ve bizim için çığ bu



Charlie Chaplin (1957)

İnılmaz bir önemi ve ilgi çekiciliği var. Gerçek müziği duyamamış birçok kişi, bundan böyle bu müziği sinemada bulabilecektir.

Sesli film geliştirdiğimiz tüm tekniği yıkıyor.

Bunca zahmetle perdeye yerleştirmeye çalıştığımız ve sinema sanatının yargı ölçüsü olması gereken pantomim geleneklerine karşı çıkıyor.

Sesli film, edindiğimiz, geliştirdiğimiz tüm tekniği yıkıyor. Öykü ve Hareket, seslerin seyircinin imgelemine ulaşabilecek biçimde yeniden üretilmesini sağlamak için, konuşmanın boyunduruğu altına giriyor. Oyuncamız yavaş yavaş, hissettirmeden kabul edilen bir sanat biçimi oldu çıktı. Oyuncular merceğin sözcükleri değil düşünceleri kaydettiğini biliyorlardı, düşünceleri ve duyguları. Hareketin alfabesini, jestteki şiiri öğrenmişlerdi. Şimdi, sözün bittiği yerde başlayacaktır jest.

Ruhun heyecanları dilsiz, hayvansal, kaba ya da görünmez bir güzelliktedir. Jüri'yi gördüğünde üstünü başını yırtan bir katili düşününüz. Kucağındaki çocuğun yumuk ellerini öpen bir anneyi düşününüz. Mercek, bizi böyle durumlarda sıkıntıdan kurtarır.

Sinemanın tiyatro ile hiç bir ilişkisi yoktur. Böyle bir ilişkinin varlığına inananlar yanlıyolar. Sinema kesin olarak özgündür. *Altın Hücum* filminde bir yastığı param parça ederim; tüyler siyah fon üzerinde beyaz beyaz uçuşur, dansederler. Tiyatrodaki, böyle bir etkiyi sağlamak olanaksızdır. Zaten, sahnenin canlılığına, sözcükler ne ekleyebilir ki?

Sinema, sanatlar içinde en çok müziğe benzer. Çalışıp işin içine girdikçe, sinemanın olanakları beni daha çok şaşırtıyor ve bugün bu konuda hemen hemen hiç bir şey bilmediğimize daha çok inanıyorum.



*Seyirci sesli film istiyormuş? Boş laf. Seyirci bir gecelik eğlence arar. Chaplin, modanın sesli film olduğunu teslim eder ama, sessiz film hakkındaki inancı tamdır ve değişmemiştir.*

Başarımı, güvenle biliyorum, mim yeteneklere borçluyum. Günümüzün bazı yıldızları gibi ciddi dramdan gelmedim sinemaya. Sadece bir kez Londra'da bir sahnede, *Sherlock Holmes*'in hademesi Billy rolünde göründüm. Bütün çalışmalarım Karno topluluğunda olmuştur.

Karno'nun gösterileri pantomimin tüm geleneklerine saygılıydı. Akıllıca birleştirilmiş akrobasi, palyaçoluklar, trajik ve kurtarıcı gülmeler, hüznün, skeçler, danslar ve hokkabazlıklar rakipsiz İngiliz komiğini gösteriyorlardı. Bisiklet hırsızları, bilardo oyuncuları, eve dönen sarhoşlar, bir müzikhol kulisinde verilen boks dersleri, numaralarını tuturamayan göz boyayıcılar, şarkı söylemeğe çalışıp bunu başaramayan şarkıcılar gibi basit şeylerdi. Her numara o denli büyük bir soğukluk ve ilgisizlik havası içinde yapılıyordu ki, gülünmemesi olanaksızdı. Her hareket bir büyük boksörün yumruğu kadar güvenle yerini buluyordu. Her hile gülle gibi seyirciyi etkiliyordu.

Bir mim sanatçısı için bundan daha iyi bir okul bulunamazdı. Çünkü sinemanın özü, ruhu sessizliktir. Filmlerimde asla konuşmam. Ses'in komedilerimden birine bir şey ekleyebileceğine inanmıyorum. Tersine, ses, yaratmak istediğim imgeyi yıkacaktır: Tuhaflığın küçük simgesel görüntüsünü,

el çabukluğu görüntüsünü, gerçek bir kahramandan çok bir mizahi fikri, komik bir soyutlamayı vermek isteyen imgeyi siliverecektir.

Sessiz komedilerim hâlâ seyirciye bir gecelik eğlence sağlayabiliyorsa bu bana bol bol yeter.<sup>7</sup>

\*

*Şehir Işıkları filminin ilk gösterilişi nedeniyle Paris'te bulunduğu sırada Chaplin, sesli film karşısında yaptığı açıklamayı yeniler ve buna köklü bir görüş ekler. Çok önem verdiği bu görüş sessiz anlatımın, pantomimin evrenselliği görüşüdür.*

## NEDEN SESSİZ FİLME BAĞLIYIM?

*Şehir Işıkları* filminde neden konuşmuyorum? Bu filmi sesli yapmadım. Nedeni de çok basit. Çünkü şimdideki hiç kimse bunu sesli yapmamın gerektiğini söylemedi. Başka açıklamalar isteniyorsa, bu sorular neden daha önce bir kalemde sessiz filmi sinema salonlarından kovanlara sorulmasın? Çünkü seyirciler içinde yalnız ve sadece «sesli» taraftarları var değil ya! Ne var ki kimsenin görüşü dinlenmedi zaten... Ne seçime ne karşılaştırmaya izin verildi. Ya «sesli»ler ya da hiç...

Sessiz filmin tek taraftarı olarak kaldığım görünce, itiraf edeyim ki hiç bir zaman kuşkuya

<sup>7</sup> 15 Temmuz 1929 tarihli *Cinéa*'da çıktı.

düşmediysem de, oldukça sıkıntılı bir kararsızlık içinde buldum kendimi.

Sinemacılık oldukça büyük bir sanayi, bütün salonlar sesli filmlere göre donatılınca salon yöneticilerinin sessiz filmler için ne diyeceklerini merak ediyorum,

Sorunu, çeşitli kimselerle ne kadar tartışsam kararsızlığım o kadar artıyordu. O zaman, eklenecek konuşmaların çeşitli sahneleri iyileştirip iyileştirmeyeceğini bulmaya çalışarak eski filmlerimin belirli oluntularından bazılarını kafamda canlandırıyordum.

Örneğin *Şarlo Asker*'deki mektup sahnesini ansıyordum, ya da *Altına Hücum*'daki gerçekleşmeyen şölen sahnesini; *Yumurcak* filminde Jackie'yi yeniden bulduğum kamyon sahnesi vb. Ve bütün bunlar beni ilk kararımda doğruladılar. Konuşma bu sahnelere bir şey eklemiş olmayacaktır, hattâ tersine...

Ne var ki bütün bunlar «sesli»lere toptan dudak büküyorum demek değildir. Takdire değer olanlarını gördüm, berbat olanını da gördüm. Perdelerden bize yöneltilen sözler hep boş laflar, gereksiz şeyler. Ne yavanlık!

Bana gelince, dünyanın en güzel sesine sahip olabilirim ama yine de suskun kalacağım. Sanatların en eskisi olan pantomim, sözden daha iyi anlatır duyguları.

Son olarak, pantomimin konuşmaya göre somut bir avantajı daha vardır. Çünkü pantomim evrensel bir dildir. O küçük Çinlilerin, Hinduların hepsi beni anlıyorlar. Onlara Çince, ya da Hindu

dilinde konuşsaydım beni aynı derecede anlayacaklarını sanmıyorum...<sup>8</sup>

*Chaplin 1935 yılında Asri Zamanlar filminin çevrilişi sırasında, sesli film karşısındaki tutumunu bir kez daha belirtir. İlk sesli filmin çıkışından yaklaşık olarak on yıl geçtikten sonra bile Chaplin'in yapmakta olduğu filmin, sonuç olarak yine sessiz olmasını haklı göstermeğe çalıştığı anlaşılmaktadır.*

*Ne var ki, ileri sürdüğü genellemeler okunurken Chaplin'in «yedinci sanat» olgusu gerçeğiyle temasını yitirdiğini düşünmekten kendini alamıyor insan.*

## SİNEMANIN İNTİHARI

Gelişme şimdiye değin hiç bir zaman böylesine ters yöne sürüklenmemiştir. Kültür tarihinde, sinema sanatının kendi kendine karşı yürüttüğü bu aşırı ısrarlı mücadeleye benzer bir olaya, şimdiye değin hiç tanık olunmamıştır.

Sinema gibi, bu denli zengin ve umut verici bir geleceğin koşullarına sahip bir sanatı, bu denli kısa bir zaman içinde tüm olarak geri dönüle-

<sup>8</sup> Mart 1931'de *Cinéa*'da çıkmıştır.

yecek biçimde sanayileştirme olanağı ancak sanatı yıkan teknik çağında olabilir.

Bu açıdan bakınca, sinemada altı yıldır olup bitenler çılgınca bir harakiriden başka bir şey değildir.

Eğer, her şeye karşın, yıkma eylemi amacına henüz tam olarak erişememişse bu, sadece, milyonlarca destekleyicisi ve amatörün sinema sanatına karşı gösterdikleri vefalı bağlılıktan ileri gelmektedir. Sinemanın hâlâ başka bir şeyle değiştirilememiş olmasını, bu sanatı *kendi* sanatı olarak gören ve hayal kırıklıklarına karşın bu sanat biçiminden ayrılamayan kitlelere borçluyuz.

Başka bir şeyin sinemanın yerini alması olanağı olsa ve kitleleri çekebilecek yeni bir eğlence biçimi ortaya çıksa, ilk çıktığı zaman halkı fethettiği kadar kısa bir süre içinde sinemanın hayatı söner.

Sinema sanatı kendi kendine ihanet etmiştir.

Mizahla dolu panayır eğlencesinden ve canlı «tablo»ların o ilkel gösterisinden bir artistik biçim olan sessiz filme kadar, sinemanın geçirdiği gelişme ne denli şaşırtıcı ve güzeldi oysa.

Sinemanın ilkesi ve amacı: *Söz ve sesin yerini hareket ve mimiğin almasıydı.*<sup>9</sup>

\*

*Bir yıl sonra yine, evrensel anlatımın en iyi biçimi olan pantomimin ideal aracı ola-*

<sup>9</sup> Eylül 1935'te *Variety*'de yayınlanmıştır. İtalyanca çevirisi *La Figura e l'Arte di Charlie Chaplin*'de.

*rak sessiz sinemanın geleceğidir Chaplin'in kafasını yoran. Bu uzun makalede en eski çağlardan başlayarak pantomimin tarihini ayrıntılı olarak incelemeye koyulur ve sonra sinema ile pantomimin ilişkilerini ele alır.*

## SESSİZ SİNEMANIN GELECEĞİ

Pantomim sanatı en yüksek olgunluk derecesine sessiz filmde ulaşmıştır. Bu gelişmede doğru-  
dan doğruya sinemanın, oyuncunun sahneye uygun oyununun en büyük dikkatle perdede izlenmesini sağlayan, olanaklarının katkısı olmuştur.

Bazı eleştiriciler —sorunu inceleseler daha iyi olur— mimik sanatı ile komik sanatını karıştırmaktadır. Oysa birincisi kendiliğinden bir sanat olduğu halde, ikincisi birincisinin sadece bir biçimidir. Dans, figüratif dans, bale; koreografi sanatının mimikten yararlanan biçimleridir.

Fransızlar pantomimden tam bir dramatik biçim geliştirmişlerdir. Sinema mimiğinin İngiliz Okulundan çok Fransız pantomim okuluyla yakınlığı olduğunu santıyorum.

Tiyatro temsillerinin en büyük kusurlarından biri pantomim ilkelerini doğru bir yoruma kavuşturabilecek elemanların hemen hiç bulunmamasında yatar. Pantomim sanatı, parlama döneminden sonra bir düşme gösterdi. Pantomimin yaşamını sürdürdürebilmesini yalnız sessiz sinemaya borçluyuz.

*Bu çok önemli açıklamayı yaptık.*

*tan sonra—stilinin bazı öğelerinin Fransız kaynağından gelme olasılığı üzerinde imalarda bulunduğu tek yazı budur— uzun uzun komedi ile trajedi ilişkilerinden söz eder ve bir kez daha, her şeyden önce, komedi yapması beklendiği için, kendisini tüm olarak veremediği trajedi türüyle ne denli ilgili olduğunu hissettirmeğe çalışır. Her zaman trajik bir oyuncu olmayı hayallemiştir. Zaten:*

Perdeye olduğu kadar sahneye de gerçekten giden fakat pantomim sanatını olgun ve tam bir biçimde sindirmemiş bir oyuncu imgelemek benim için olanaksız. Irving, Coquelin, Sarah Bernhardt, La Duse gibi ve daha birçok öteki ünlü oyuncunun sahne oyununu incelersek, üstün ustalıklarının temelinde daima bu mimik sanatının bulunduğunu görürüz. Bu sanatın kaybolmasıyla sinemanın dramı anlamını yitirmektedir. Seyirci, perdede anlamayan şeyleri anlamak için gözlerini yoracak, kafasını zorlayacaktır. Genç sinema amatörleri kaybolacaklar ve biz —her iki durumda— en değerli şeyi: Seyircinin bize verdiği değeri yitireceğiz.<sup>10</sup>

Şarlo Diktatör *filminin bitişindeki «İnsanlara Çağrı» çok ünlüdür. Burada Chaplin'in belirsiz bir mistik nitelik taşıyan in-*

<sup>10</sup> Eylül 1935'te *Windsor Magazine*'de (Londra) yayınlanmıştır. İtalyanca Çev. A.g.e.

*sancıl yönünün de görüldüğü ülkelerinin bir açıklaması vardır.*

## İNSANLARA ÇAĞRI

Üzgünüm ama ne yapayım ki imparator olmak istemiyorum. Benim işim değil bu. Ne keyfime yönetmek istiyorum, ne de fethetmek, hiç kimseyi. Olanığı varsa herkese yardım etmek isterdim: Hıristiyanlara, Yahudilere... Beyazlara olduğu gibi siyahlara da. Hepimiz *karşılıklı olarak* yardımlaşmayı istiyoruz. Uygur kişiler böyledir: Ortak mutluluğumuzla yaşamak istiyoruz, ortak mutsuzluğumuzla değil. Birbirimizi hor görmek ve birbirimizden nefret etmek istemiyoruz. Bu dünyada herkese yetecek kadar yer var. Ve Toprak Ana yeterince zengindir, yaşamımızı sürdürecektir olanı sağlayabilir her birimize. Hayat yolu özgür ve muhteşem olabilir ama bu yolu yitirdik.

Hırs ve açgözlülük insanların ruhunu zehirledi, dünyayı bir kin çemberi ile çevirdi. Ve hepimizi kaz adımlarıyla sefalet ve kanın içine sürükledi. Hızı arttırmayı başardık ama onun tutsağıyız. Bolluğu getiren makineleşme bize daha fazlayı isteme arzusunu bıraktı. Bilim bizi utanmaz, sıkılmaz etti. Zekâmız sert ve kaba yaptı bizi.

*Yazının geri kalan bölümü, 1940 yılında, Alman halkına, Hitler'in verdiği caniyane emirlere uymamaları için bir çağrı olarak kabul edilebilir.*

Beni duyma olanağı olanlara diyorum ki: Umutsuzluğa düşmeyiniz. Üzerinize çöken belâ, vahşî bir iştahın ve insanın gelişmesi yönünden kaygılananların duydukları acıların sonucundan başka bir şey değildir. İnsanların kini geçecek, diktatörler yok olup gideceklerdir ve halktan zorla aldıkları güç yine halkın eline geçecektir. İnsanlar ölmeyi bildikleri sürece, özgürlük yok olmaz, olmayacaktır.

Askerler, bu vahşî adamlara adamayın kendinizi... Bu adamlar sizi hor görüyor, size tutsak gözüyle bakıyor, hayatınızla oynuyorlar. Size nasıl davranacağımızı, nasıl düşüneceğinizi, nasıl duygular taşıyacağımızı emretmeğe kalkıyorlar. Sizi giydiren, yemeğinizi veren bu adamlar size hayvan işlemi yapıyor ve sizleri top için yemlik gibi kullanıyor.

Doğaya karşı olan bu adamlara, makina gibi kalpsiz bu makina adamlara vermeyin kendinizi. Siz makina değilsiniz! Siz hayvan değilsiniz! İnsan siz! İnsan! İnsanlık aşkını taşıyorsunuz yüreklerinizde. Kinsiz olun! Yalnız sevilmeyenler nefret eder. Sevilmeyenler ve anormaller... Askerler tutsaklık için çarpışmayın, özgürlük için çarpışınız!<sup>11</sup>

*Bu çağrışı, yenik Avrupa ve infiratçı Amerika çerçevesi içine yerleştirip değerlendirmek gerekir. İçtenliği ve şiiri kolay*

<sup>11</sup> Fransızca çevirisi, Bessy ve Florey'nin *Monsieur Chaplin*'indedir, s. 215

*ve basit görünebilir ama bu çağrının belirgin biçimde duru bir tarihsel ve siyasal bilincin kanıtı olduğunda kuşku yoktur.*

*Filmin sonunda küçük kahramanı Hannah'ya yönelttiği umut ve şiir dolu sözler Yahudi halkına geleceğe güvenle bakması için, önseziye dayanan bir cesaret desteği verme çabası olarak ele alınabilir.*

*22 Temmuz 1942'de, Avrupa'da ikinci bir cephenin açılması için New York'un Madison Square Garden'ında düzenlenen büyük gösteriye, Chaplin Hollywood'dan telefonla katılır. Başkan Rossevelt'e gönderdiği açık mektup, Chaplin'in siyasal tutumunu eleştirenlerin tümünün kızgınlığına ve garezine yol açmıştır.*

## DEMOKRASİ YAŞAYACAK YA DA ÖLECEKTİR...

Rusya'nın savaş meydanlarında, demokrasi yaşayacak ya da ölecektir. Müttefik ulusların geleceği komünistlerin elinde. Rusya yenilirse, Asya kıtası—dünyanın en geniş ve zengin kıtası— Nazi eylemenliği altına geçecek. Doğunun tümü gerçekte Japon nüfuzu altında bulunduğu göre, Naziler dünyadaki vazgeçilmez savaş gereçlerinin hemen tümünü denetleri altında tutacaklardır. Hitler'i yen-

mek için hangi şans kalacaktır elimizde? Eğer Rusya yenilirse, taşıma güçlükleri, çok uzak yörelerle haberleşme sorunumuz, çelik, petrol, kauçuk sorunları nedeniyle ve Hitler'in fethetmek için bölmek stratejisi yüzünden umutsuz bir duruma düşeceğiz.

*Daha sonra, çarpışmaların gidişi üzerinde askerlikle ilgili bir sürü bilgi verdikten sonra Chaplin taktik önerilerde bulununca, palyaçonun strateji ustası durumuna geçtiğini görüp kuduranların kızgınlığı büsbütün artmıştır. Chaplin şöyle sürdürür görüşlerini:*

Rusya sırtını duvara vererek savaşmaktadır. İttifak'ın en sağlam savunmasıdır bu duvar. Libya'yı savunduk ve kaybettik. Girit'i savunduk ve kaybettik. Filipinleri ve Pasifik'in öteki adalarını savunduk ve kaybettik. Ama Rusya'ya, demokrasinin son savunma hattını kaybetmek tehlikesini göze alamayız.

*Zaferi elden kaçırmamak için, hemen ve sonuç verecek askeri bir çaba harcanmasını önerir. Ve...*

Ve her şeyden önce, ikinci bir cephe.

İlkbaharda zafer istiyoruz. Fabrikalardaki, tarlalardaki vatandaşlar, tüm dünyanın vatandaşları bu amaç için çalışsınız ve savaşsınız. Washington, Londra bu dileği gerçekleştirmeyi bize bırakınız: İlkbaharda zafer.

İsteğimiz bu olursa, bu istekle çalışırsak, bu istekle yaşarsak, gücümüzü ve atılışımızı arttıracak bir ruh doğacaktır.

Olanaksız deneyelim. Unutmayalım ki insanlık tarihindeki büyük olaylar, olanaksız görünenin gerçekleştirilmesiyle meydana gelmiştir.<sup>12</sup>

\*

*1947 haziranında M. Verdoux'nun piyasaya sürülmesinden biraz sonra, Chaplin bir kez daha «Amerika Aleyhtarı Faaliyetler Komisyonu»nun araştırmalarına konu olmak tehlikesiyle karşılaşır. 1940 yılında 'Şarlo Diktatör filmi yüzünden de böyle bir korku geçirmişti. Aralık ayında «Hollywood'a Savaş İlanı» adlı, yankısı büyük olacak bir bildiri yayınlar.*

## HOLLYWOOD'TAN USANDIM

Hollywood'a ve Hollywood'lulara karşı savaş ilânına karar verdim, kesin olarak. Homurdanan insanlardan hoşlanmam, bu tür insanları boş ve gereksiz bir övünç içinde sayarım. Ama genellikle Hollywood'a, özellikle Amerikan sinemasına karşı tüm güvenimi yitirdiğime göre, bunu açıklamaya kararlıyım. Son filmimin, *M. Verdoux'nun* bazı Ame-

<sup>12</sup> Fransızca çevirisi, Bessy ve Florey'nin *Monsieur Chaplin*'inde, s. 211

rikan sinemalarında ve özellikle New York'ta nasıl karşılandığını biliyorsunuz. Bazı çatlak seslerin beni «komünist» ve «Amerikan aleyhtarı» olarak nitelendiğini biliyorsunuz.

Bütün bunlar, sadece herkes gibi düşünmek istemediğim için. Hollywood'un güçlü efendileri her hoşlanmadıkları kimseyi safdışı edebileceklerine inandıkları için. Ama pek yakında bu hayallerini yitirecekler ve bazı gerçeklerin bilincine varacaklardır.

İşte açıkça söylüyorum. Ben, Charles Chaplin, Hollywood'un can çekiştini ileri sürüyorum. Hollywood'un bir sanat olarak kabul edilen alanında yapabileceği bir şey yoktur. Hollywood'un işi kilometrelerce boş film harcamaktan başka bir şey değildir.

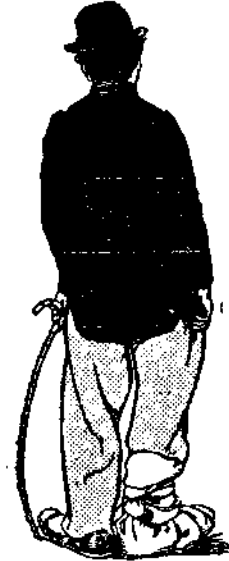
Şunu da ekleyebilirim, bu kentte, tutumunu bütün ötekilere uydurmayı kabul etmeyen birinin, film sanayininin büyük işadamlarınca düzenlenen kurallara karşı çıkma yürekliliğini gösterecek bir öncü niteliğinde bile olsa, başarı kazanma olanağı yoktur.

Kendi sorunumu savunmak istediğimi sanmıyorsunuz. Örneğin, Orson Welles'in durumunu alalım. Kuşkusuz, onun sinema anlayışının her noktası üzerinde birlik değilim. Ama O. Welles büyük işadamlarına «hayır» demeye cüret etmiştir. Ve şimdi, Hollywood'da işi bitmiştir.

Özellikle Bostonlu bir gazetecinin yazdığı gibi, benim bir ihtilâlcî, kundakçı biri olduğumu imgelemeye kalkmayın. Ama görülüyor ki bir suç işlemişim. Birçok kez açıkladım ki, benim görüş açım göre

yurtseverlik sınır tanımaz. Bu görüş sinema için olduğu kadar politika için de doğrudur.

## برنجی کتاب : شازلو



۱۲ کتابدان عبارت بوساری

مفتاح

طرفنامه نشر ابدالمکرم

Şarfo üzerine Türkiye'de yayımlanan ilk kitabın kapağı (1927)

*Chaplin kendini vatansız olmakla suçlayanların saldırılarına cevap verir ve sanatın «ne idiğı belirsiz siyasal entrikalar»a karıştırılmaması gerektiğini söyler.*

Hollywood şimdi son savaşını vermektedir. Ve dizilerle film «üretim»ini durdurmadıkça, sinema şaheserlerinin, bir fabrikada traktör yapar gibi toptan üretim tekniğıyle meydana getirilemeyeceğini anlamadıkça, bu savaş kaybedecektir.

Tarafsız olarak düşünüyorum ki, yeni bir yol tutmanın ve parayı, göçmekte olan bir topluluğun her şeye kadir Tanrısı olmaktan çıkarmanın zamanı gelmiştir artık.

Maddî ve manevî birçok olanak sağlandığı halde Amerika'yı, kuşkusuz, çok yakında terk edeceğim. Ve hayatımın sonunu geçireceğim ülkede, benim de başkaları gibi bir insan olduğumu ve bu nedenle benim de her insanın gördüğü saygıya hakkım olduğunu hatırlamaya çalışacağım.<sup>13</sup>

*Böylece Chaplin ilk kez olarak Amerika'yı terk etmek niyetini kamuoyuna duyurmuş oluyordu. Kararını beş yıl sonra uygulayacaktır.*

\*

*Beş yıl sonra, Fransız sineması bir*

<sup>13</sup> Reynolds News'de (Londra) Aralık 1947'de yayınlanmıştır. Bazı bölümlerinin Fransızcaya çevirisi: Action, 24 Aralık 1947

*sarsıntı geçirmektedir ve meslekî ve siyasal kuruluşlar Amerikan sinemasının Fransız sineması üzerindeki egemenliğine karşı çıkmaktadırlar. İşte tam bu sırada, Amerika'dan ayrılmadan altı ay önce, Chaplin, bu bildiriye kaleme almıştır. Burada Hollywood'un çöküşüne değgin bazı fikirlerini tekrarlar, Fransa ve Fransız sineması hakkında çok övücü değerlendirmelerde bulunur.*

## FRANSA'YA SELÂM

Bütün milletlerin uygar insanları Fransa'ya borçludur; bu ülkedeki özgürlük fikri, zekâ kıvraklığı ve sanat yönünden.

Fransa bir «ikinci vatan» olarak alınınca, Fransız film sanatına ve onun yaratıcılarına daha da fazla bir iç borçluluk duymak gerekir. Fransa'ya karşı çok özel bağlılık duygum, damarlarımda Fransız kanı dolaştığı için daha da büyük bir yakınlığa yol açmaktadır. Komik filmün büyük ustalarından, örneğin bu sanatın Fransa'daki öncüsü Max Linder'den çok şey öğrendim.

Bunun içindir ki, Fransız sinemasının geçirmekte olduğu uzun ve sürekli sarsıntı beni etkiliyor ve derin bir hüzün ve acıya boğuyor. Fransız film sanatının tüm bütünlüğünü ve canlılığını koruması gerekir. Fransızların onu kurtarmaları gerekir. Sanatçıların, bu alanda çalışanların kendi kendilerine karşı görevidir bu.

Bu, aynı zamanda bütün dünyaya karşı da gö-



revleridir. Bu görevin üstesinden geleceklerine inanmıyorum. Atılğan zekâları, Adalet ve Özgürlüğü tehlikeye sokan sarsıntıları, karışıklıkları bile çözmeyi başarmıştır.

Fransız sinemasını faaliyetini daraltma, kısma zorunda bırakan rahatsızlıkları hafifletecek belli tedbirler önermek durumunda değilim. Ama Fransız halkının da desteğiyle, bu tedbirlerin bulunabileceğine inanıyorum. Kötü yabancı filmlerin kör rekabetinin hızla hafiflemesini dilerim.

Burada, Hollywood'ta, güçlükler, sosis makinesinin sosis imal ettiği gibi kötü filmler imal eden makineleşmiş meslek gruplarına dokunmaya başladı bile. Son beş yıl içinde filmlerin yapım maliyeti üç katına çıktı. Ve sonra televizyonun da gittikçe artan rekabeti var. Milyonlarca Amerikalı, artık paralarını, o suyuna tirit ve temcit pilavı gibi aynı şeyleri tekrarlayan filmleri görmek için harcamayacaktır. Gittikçe daha az film yapılacağını sanıyorum.

Fransız sinemacıları, Fransız halkının desteğiyle, kendilerine dünyada çok yüksek bir değer sağlamış olan sanatçı yürekliliği ve namusluluğu kurallarına bağlı kalsınlar. Fransız sinemasının yeniden doğuşunu selâmlıyorum.<sup>14</sup>

\*

*Bu, Chaplin'in son büyük açıklamasıdır. Hayat Öyküsü'nün yayınlanmasına değin suskun kalacaktır.*

<sup>14</sup> Bildirinin Hollywood'ta yayınlanma tarihi 21 Mart 1952, *Les Lettres Françaises*'de çıkışı ise 3 Nisan'dır.

## CHARLES CHAPLIN'İN YAPITI

*Charles Chaplin'in filmlerinin senaryolarının orijinal metinlerini ya da çevirim senaryolarını yayınlama iznini sağlama olanağını bulamadık. Aşağıdaki metinler tarafımızdan kaleme alınmış anlatılardır. Bu metinlerin başlıcası, Chaplin'in büyük filmleri içinde, kuşkusuz, en az tanınan olan Parisli Kadın'a aittir. Ayrıca, belgesel yönden, The Bond filminin —bu film 1918'de yapılmış kısa bir propaganda filmidir ve Fransa'da gösterilmemiştir— senaryosunun bir özetini veriyoruz.*

BONO

«Çeşit çeşit bono vardır»  
Dostluk Bonusu

Şarlo, susmuş bir dostu tarafından sıkıştırılı Adam sonunda Şarlo'dan bir miktar para koparı

ve sonra da birlikte içmeğe davet eder. Şarlo soylu bir biçimde teklifi reddeder.

### *Aşk Bonosu*

Şarlo, Edna'yı görür. Edna'nın oturduğu bankın üzerine bacağını uzatır ve sırt üstü düşmesine ramak kalır. Bastonunu Ay'ın içerlek kısmına asar. Cupidon, Şarlo'nun kışına bir ok fırlatır sonra çifti uzun bir kumaşın içine sarar, sarmalar ve tutuklar.

### *Evlilik Bonosu*

Şarlo, Edna'yı papaza götürür. Vestiyerci Şarlo'dan para koparmağa çalışır. Papazın kürsüsünün önünde, Şarlo alışkanlıkla meyhane tezgâhlarındaki ayak koyacak yeri ayağıyla arar. İstemeyerek de olsa, sonunda papaza iki dolar ve vestiyerciye de bir bahşiş verecektir. Vestiyerci iyilikten anlamazlığını Şarlo'nun kafasına ayakkabı atmağadek götürür.

«*Ve hepsinden daha önemlisi...*»

### *Özgürlük Bonosu*

Kayzer ve Amerikan askeri karşı karşıyadırlar. Simgesel üçlü: Özgürlük Bonosu (Sam Amca tarafından canlandırılmıştır) – Halk (Şarlo) – ve Sanayi (bir demirci)

Şarlo, Sam Amca'ya dolar dolu bir küçük torba verir, Sam Amca torbayı demirciye teslim eder, demirci de askere bir tüfek verir.. İkinci bir dolar torbası aynı yolu izler ve sonunda Denizciye bir tüfek verilir. Şarlo üzerinde «Özgürlük Bonoları» ya-

zan koskoca bir balyozla Kayzer'i yere yıkar. Şarlo halkı selâmlar ve bono almaya çağırır.

(Bu film bir dizi üç kişilik ortaoyunu (şaynette) ve canlı tablo olarak düşünülmüştür. Dekor stilize edilmiştir. Eşyalar siyah üzerine beyaz, kartondan oyulmuş, (Ay) ya da yapmacıklığı belli olacak biçimde hazırlanmıştır.)

### **PARİSLİ KADIN**

«Paris yakınlarında eski bir taşra evi».\* Birinci kattaki odasında, Marie St. Clair penceresinden dışardaki manzarayı seyreder, gece bastırmaktadır. Marie odanın ortasına gelir, gaz lambasını yakar ve bavulunu hazırlamaya koyulur.

Zemin kattan birinci kata çıkan merdivenleri çıkmakta olan babasının gölgesi görülür.

Merdivenin başına varınca, baba kızının odasından gelen gürültüleri dinler; (aynı anda kız da başını kapıya doğru çevirmiştir) sonra kapının üstünde kalmış olan anahtarı çevirir ve genç kızı odasına kilitler.

Marie'nin odasının penceresinin dışardan görünüşü: Marie üzgün bir şekilde dışarıya bakar, pencerenin çerçevesinin dikey kısmı yüzünün yarısını saklamaktadır. Dostu Jean evin önündeki meydanda

\* Bu özet S.S.C.B. Devlet Sinemaevi'nde bulunan kopyaya göre yapılmıştır. Rusça arayazıları bulunan bu filmi Moskova'da seyretmişim. Tırnak içindeki cümleler, bu arayazıları verir.

gözükür: «Paris'e birlikte kaçmağa karar vermişlerdir. Çünkü her ikisinin de anne - babaları evlenme-lerine karşıdır.» Marie, Jean'ı pencereden çağırır ve ona içerde kapalı kaldığını söyler, sonra bir sundurmanın damına bakan başka bir pencerenin önünde gözükür: Jean alçak bir duvara tırmanır, dama çıkar ve Marie'nin aşağı inmesine yardım eder. Baba, gençlerin gürültüsünü duymaktadır. Sokak kapısının eşğine çıkar: Uzaklaştıklarını görür, geri döner, içeri girer, kapıyı birinci katın pencerelerini kapatır, sürgüler. Duvar, annenin siyahlara bürünmüş bir portresi vardır.

Jean ve Marie tekrar eve doğru yavaşça gelirler: Birbirlerine sarılırlar. Paris'e gidip orada evlenmeğe karar verirler ve istasyonda buluşmak için sözleşirler.

Sonra Jean, Marie'nin duvara tırmanıp, dama çıkmasına yardım eder; fakat pencere içerden kapalıdır ve aşağıya inmek zorundadırlar. Jean sokak kapısını şiddetle vurur. Baba, elinde bir lamba ile kapıya çıkar, kızını içeri almayı reddeder ve: «Bu adam, her halde sana bir yatak uyduracaktır» der. Jean bu taş atma üzerine isyan eder ve niyetinin ahlâksızca olmadığını belirtir.

Marie ağlamaktadır: Jean onu teselli eder ve tren saatine kadar kendi evlerinde kalmasını öğütler. Evde, delikanlının babası gençleri öpüşürken yakalar ve Jean'ı bu kızı evden atmakla tehdit eder. Anne kocasını yumuşatmaya çalışır ve karı-koca arasında şiddetli bir tartışma çıkar, Marie istasyona gitmeyi yeğler, Jean da ona eşlik eder.

Bekleme salonunda (Fransızca) «kükürtlü sıcak

banyo kürü» reklâmı yapan bir afiş bulunmaktadır.\* Jean, Marie'ye biletlerin parasını verir ve bavulunu almak için eve döneceğini söyler.

Anne yeniden kocasını yumuşatmaya çalışır: Baba, karısına oğlu için bir miktar para vermeğe razı olur. Jean bavuluyla aşağı iner, annesiyle kucaklaşır. Annesinin uzattığı parayı kabul etmez, şöminenin karşısında piposunu içmekte olan babasıyla barışmak ister. Babasını görmemektedir, sonra halının üzerine düşmüş olan pipoyu görünce, şaşkına dönmüş gözlerle, babasının öldüğünü anlar.

Telefona koşar ve doktor çağırır. İstasyonda sabrı kalmayan Marie, gecikmesinin nedenini öğrenmek için Jean'ı telefonla arar: Jean'ın cevabı, «Seyahatimizi ertelememiz gerekecek.» Tam olup bitenleri açıklayacağı sırada, kapı çalınır; Jean, Marie'ye «Bir dakika» der ve doktora kapıyı açmaya gider.

Marie, Jean'ın fikrini değiştirdiğini sanarak, telefonu kapatır ve büyük bir hüznün içinde perona çıkar; tren gara girer ve vagonların ışıkları yüzünü yalarken rüzgâr da giysilerini uçurtur. Jean telefonun başına döner, konuşmanın kesildiğini görür.

Bir yıl sonra Paris'te. Bir gece kulübü; aralarında başları sarıklı Doğuluların da bulunduğu müşteriler, kolunda bir jigoloyla gelen ihtiyar koket kadının

\* Theodore Huff'un kitabında verdiği özete göre, Moskova kopyasında burada bir eksiklik vardır. Amerikan sinema tarihçisi bu eksik bölümü şöyle anlatıyor: "Ağır bir bavulu taşıyan hamalın biri, yükünü yere atar." Yazarın başka bir yerde de belirttiği gibi, bu sahne, Chaplin'in hamal rolünde kısa bir an görüldüğü sahnedir.

girişini alaycı gözlerle izlerler. Marie, Pierre Level'in kolunda dikkatleri üzerinde toplayan bir biçimde girer içeri: «Zaman büyük değişiklikler getirir.» Marie modaya uygun «Parisli kadın» olmuştur, bu aylak zenginın metresidir. Muhteşem beyaz bir tuvalet giymiştir, başında tüylerden yapılmış bir sorguç taşımaktadır. Pierre Level'in ise muhteşem bir bıyığı, yüksekte ve alaycı bir bakışı vardır. Yemek yiyenler çifte dönüp bakarlar; jigolo yanındaki ihtiyar kadına, içeri giren adamın kim olduğunu sorar; «Paris'in en zengin bekârı.» Marie, Pierre'e ihtiyar koketin yanındaki adamı sorar, Pierre tanımadığını belli eden bir jestle kaşlarını kaldırır ve gülümsemekle yetinir.

Şef garson son derece saygılı biçimde, çiftin sigaralarını yakarken Pierre yemekleri seçer, ve bizzat mutfığa kadar giderek bir av kuşu ayırır. Ahçı kekliği soğutulmuş odadan burnunu tıkararak çıkarınca bütün garsonlar yüzlerini buruşturur, alay ederler, fakat şef garsonun hırs dolu bakışlarına muhatap olurlar.

Şef garson şampanyalı mantar yemeğini hazırlar ve gözlerini devirerek garsonları uzaklaştırdıktan sonra, şarabı kendi eliyle kadehlere boşaltmak için dalkavukça sırtarak telâş gösterilerinde bulunur.

«Ertesi sabah Marie'nin apartmanında.» Genç kadın, dostu Fifi geldiğinde henüz yataktan kalkmamıştır. Dostu Fifi ise, mantosunun altındaki gece giysilerinden anlaşıldığı üzere hiç yatmamıştır.

Pierre Level'in apartmanı: Level yatağında çalışmaktadır. Gece masasına yerleştirilmiş bir teletype'den borsa fiyatlarını almakta, sekreteri de emirlerini not etmektedir.

Sekreter sayfalarını karıştırdığı magazini Pierre'e uzatır. Magazinde Pierre'in ve Marie olmayan bir kadının resimleri üzerinde «nişan ilânı» başlığı okunmaktadır. Sekreter bu birleşimin birtakım karışıklıklara yol açıp açmayacağını merak eder; evlenme kararından Marie'nin haberi olup olmadığını anlamak için, Pierre, Marie'yi telefonla arar: Neşeyle gevezelik ederler ve akşam buluşmak için sözleşirler.

Açıkça anlaşılır ki, Marie henüz her şeyden habersizdir.

Marie'nin oturma salonuna Fifi'den sonra başka bir dost daha, Paulette, gelir. İki kadın gizlice birbirlerine dergiyi gösterirler ve Marie'nin haberi görüp görmediğini merak ederler. Marie ne konuştuklarını sorar: Paulette dergiyi uzatır, Marie dergiyi şöyle bir bakar ve güler, sonra dergiyi bir kenara atıp, bir sigara yakar ve «Hayat!» der. Dergiyi yeniden eline alır, yine güler, daha sonra arkadaşları gidince kaparcasına hışımla alır, tekrar ve bozulmuş bir hava ile uzun uzun dalar.

Aynı akşam, Pierre, Marie'nin evine gelir. Burada da tıpkı kendi evinde gibi davranır. Bir şişe porto şarabı açar, bir çekmecedden bir mendil çeker, önemsemez bir öpücük kondurur Marie'nin dudaklarına. Marie onunla çıkmayı reddeder. Pierre nedenini sorar, sonra magazine ilişir gözü; aralarında hiç bir şeyin değişmeyeceğini söyler. Marie hıçkırığa hıçkırığa gelmeye başlar: «Benim tüm duygusuz olduğumu mu sanıyorsunuz?» Pierre, ertesi gün, kendisini, uzatmış sü geçtikten sonra görmeğe geleceğini söyler ve çıkar gider.

Aynı akşam, Quartier Latin'de dostların verdiği bir partide: Dansedilmektedir, şakacıktan yastık kavgası yapılmaktadır. Orada bulunan kadınlardan biri Marie'yi gruplarına katılmaya çağırır; erkekler onu telefonun başından çeker getirirler, vücudunu sadece uzun bir tül örtmektedir: Erkeklerden biri tül örtünün bir ucunu vücuduna dolar ve erkek davetlilerin heyecandan gerilmiş yüzleri ve aç gözleri önünde dönmeğe başlar. Striptiz sahnesi görülmez; sadece sonunda, kaçan iki çıplak ayak görülür.

Marie buluşmasına araba ile gelir, fakat yanlışlıkla başka bir kapıyı çalınca, Jean ile burun buruna gelir. Jean annesiyle birlikte Paris'e yerleşmiştir ve ressamlık yapmaktadır. İki de utandır, sıkılırlar. Jean'ın evi son derece mütevazıdır, annesi çay ikram eder; Jean peçete arar ve ancak delik bir bez parçası bulup getirir; Marie deliği farketmez ve bezi katlayarak dizlerinin üstüne kor. Marie, Jean'dan bir portre resmini yapmasını ister, buluşma için sözleşirler. Jean, Marie'ye binanın sokak kapısına kadar eşlik eder ve bir taksi çağırmak için davranır, fakat Marie kendisini bekleyen lüks arabayı gösterir; delikanlı şaşkı içinde kalır.

Marie bir bayan arkadaşı ile evindedir. Jean girer, ceketinde babasının yas işareti vardır; resim yapılırken Marie'nin giyeceği giysiyi birlikte seçerler; hizmetçi kadın, giysiyle birlikte kullanılacak bir eşarp aramaktadır çekmecelerde; çekmecedeki bir erkek yakası düşer, bunu gören Jean, Marie'nin nasıl bir hayat sürdürdüğünü anlar. Marie, Jean'ın yakasındaki yas işaretini farkeder ve şaşırır; Jean, Marie'nin yalnız başına gittiği gün babasının öldüğünü anlatır.

Pierre, Marie içerde Jean ile meşgulken, eve gelir; orada bulunan çikolatadan alır, yer; Marie içeri girip ikramını kabul etmeyince, Pierre, tahrik olsun diye, hizmetçi kadına, konuk beyin çikolata arzulayıp arzulamadığını sormasını söyler. Marie, Pierre'in bu yolla konuk hakkında açıklama beklemesini cevapsız bırakır. Pierre, tedbirli olmasını salık vererek Marie'yi öper ve sonra gider. Arkadan Jean da gider; Marie yalnız kalır, düşüncelidir.

Jean'ın atelyesinde, Marie poz vermektedir; bıkmıklık ve yorgunluğunu esneyerek belli eder; Jean da esner; Jean çalışmayı keser ve tablounun üzerine bir örtü örter, tablo bitmeden Marie'nin görmesini istemediğini söyler. Fakat Marie örtüyü kaldırır, resmin, üzerindeki gümüş simli muhteşem tuvalet yerine, ayrıldıkları gece giydiği düz ve kapalı siyah giysi ile yapılmış olduğu görülür.

Üzgündür: Jean onu kollarının arasına alır, kendisini sevdiğini ve evlenmek istediğini açıklar. Odaya girmek üzere olan annesi, konuşmayı duyar, mutfakta, çökmüş bir durumda, oturur kalır. Jean: «Yeni bir hayata başlayabiliriz», Marie: «Olanaksız bu» ve çıkar gider.

Marie'nin apartmanında, Pierre saksafon çalmakta, Marie'ye takılmaktadır. Marie durgundur. Pierre ona, mutlu olmak için her şeye sahip olduğunu, fakat karar vermesini bilmediğini söyler. Marie pencereden bakmaktadır; sokaktan yoksul bir ailenin geçtiğini görür, onların yerinde olmak ister gibi bir havası vardır. Pierre zengin olduğunu bir kez daha hatırlatır. Marie'nin cevabı: «Ben size aşkı veriyorum; ya siz, bana ne veriyorsunuz?» Pierre, Ma

rie'nin boynundaki elmas sırasını eliyle tartar gibi yapar, bir şey söylemeden alaylı alaylı güler. Marie kolyeyi koparır ve pencereden sokağa fırlatır; Pierre hâlâ gülmektedir, oturur ve yeniden saksafonunu çalmağa başlar.

Sokaktan geçen bir serseri kolyeyi kapar ve hızla uzaklaşır: pencereden bu sahneyi gören Marie adamın arkasından koşar, yetişir, kolyeyi alır, onun yerine avcuna bir miktar para sıkıştırır. Binanın sokak kapısına doğru gelir, kundurasının topuğu kırılmıştır, bir polisin soran bakışları altında topallayarak yürümek zorunda kalır; pencereden aşağı sarkan Pierre ise kakkahadan kırılmaktadır.

Marie, Pierre'e fena halde kızmaktadır ve «O genç ressam kim?» sorusuna, «Beni seviyor ve benimle evlenmek istiyor» diye cevap verir. Kendisinin de onu sevdiğini söyler, fakat Pierre yüzünün ifadesiyle ona inanmadığını anlatır, şehre inmeyi teklif eder, Marie reddeder. Pierre yarın görüşelim der; ancak Marie ilişkilerinin son bulduğu cevabını verir. Pierre çıkınca Marie duvara yaslanır; başı geride, büyük bir bitkinlik içindedir.

Jean, evinde, annesiyle hararetleli bir münakaşaya tutuşmuştur, annesi bu kızla evlenmemesi için yemin verdirmeye uğraşır; kavgadan bıkararak annesine Marie'yle evlenmeyeceğini söyler. Tam bu anda Marie çıkagelir; kapıyı açık bulmuş ve içeri girerken de konuşmanın sonunu duymuştur. Acı bir tebessümle güler, olduğu yerde döner; Jean onu alkoymak için boşuna uğraşır. Jean kızgın, annesine hakaretler yağdırır ve Marie'nin arkasından koşar, ama genç kadın arabasıyla uzaklaşmıştır bile.

«Sagouin's» gece kulübünde Pierre, Paulette ile birlikte yemek yemektedir; aynı anda salonda bulunan Fifi, Pierre ile Marie'nin ilişkileri üzerinde tahminlerde bulunur.

Jean, Marie'nin apartmanı önündeki kaldırımlarda üç aşağı beş yukarı gidip gelmektedir. Hizmetçi kadın onu görür ve hanıma durumu bildirir.

Pierre, Paulette'i bıraktıktan sonra evine döner; uşağına Marie'yi telefonla aramasını söyler, fakat tam aynı anda Marie de onu aramaktadır; hemen karşı karşıya gelirler telefon başında, bu kez her ikisi de önce kendisinin aramadığına inandırmağa çalışırlar birbirlerini. Pierre genç kadını akşam yemeğine çağırır, Marie'nin çağrıdan memnun olduğu görülür; adam telefonu kapadıktan sonra kakkahayı patlatır.

Jean heyecanlıdır, gece yarısı sokakları arşınlamaktadır. Annesi elinde bir tespih, uyumustur; Marie sakin sakin uyumaktadır. Pierre birasını içerken bir yandan da *La Vie Parisienne* gazetesini (Paris yaşantısı) okumaktadır. Jean umutlarını tüm yitirmiş olarak evine döner.

Ertesi sabah, Marie masajını yaptırmaktadır. Fifi rüzgâr gibi içeri girer ve Pierre'i akşam yemeğinde Paulette ile beraber gördüğünü anlatır. Konuşmasının gidişi ve etkileri Fifi'nin yüzüyle koştur kurgu yapılan masajcı kadının anlamsız, heyecan göstermeyen yüzünden izlenir. Marie görüntü alanının dışındadır. Bu arada masajcı kadın Marie'nin üzerindeki örtüyü kaldırır ve işine devam eder, ne yaptığı kol hareketlerinden anlaşılır. Paulette gelir ve Fifi'yi bir köşeye çekerek, Marie'ye Pierre ile ilişkilerine değinen bir şey

söylememesini rica eder. Fakat Fifi çekilmez konuşmasına devam eder, masajcı kadının hareketsiz yüzünde önce sabırsızlık sonra iğrenme işaretleri görünmeğe başlar. Masaj sona erince Marie, buluşmalarını doğrulamak için Pierre'e telefon eder: çünkü Fifi, Paulette'in Pierre ile yine çıkacağını söylemiştir. Ama adam bir gece kulübünde buluşmak üzere randevu verir.

Jean evinde bir tabancaya mermi doldurmaktadır. Muşamba kaplı bir masa üzerinde kurşunlar görülmektedir. Annesi içeri girince, silâhı saklar ve sokağa çıkacağını bildirir; annesi geç kalmamasını söyler.

Marie'nin evinde, Pierre ve Marie çıkmağa hazırlanmaktadırlar; aşk dolu ve mutlu bir havaları vardır, hizmetçi kadın gülererek seyretmektedir çifti. Sokağa çıkarlar, binanın köşesinde saklanmış bulunan Jean tabancasını çıkarır, sonra fikrini değiştirir ve bindikleri arabayı taksiyle izler.

Gece kulübünde: Holde, havuzun üstünde Venüs biçiminde bir çeşme. Marie ve Pierre bir masaya otururlar, çiftler dansetmektedirler. Havada asılı dansözler aşağı inerler; balonlar uçurulmuştur. Jean gelir ve Marie'ye bir pusula gönderir. «Sizi son bir kez görmem gerek.» Pierre gülererek kâğıdı okumak ister; sonra Jean'ı yanlarına çağırır; masalarına oturtur ve sakin bir şekilde bir sigara ikram eder, fakat Jean pusulasının okunduğunu anlar ve Pierre'e vurur: Kısa bir dövüş olur, etraftan ayrılırlar. Jean kendini holde çeşmenin yanında bulur. Tabancasını çıkarır.

Pierre ve Marie, masalarında bir silâh sesi duyarlar ve sıçrarlar. Jean havuzun içine devrilmiştir,

koşuşmalar olur: Meraklıların meydana getirdiği halkada bir adam çıkar, «Ölmüş» der.

Jean'ın evinde annesi yemek yapmaktadır. Kabinenin girişinde Marie bayılır. Bir polis Jean'ın annesinin yanına gelir, arkasından içinde Jean'ın bulunduğu sedyeyi getirirler; «Oğlunuz kaç yaşındaydı? Ne kadar zamandan beri Paris'te yaşıyordu?» Zavallı kadın acıdan konuşamaz, gözleri boş boş bakar. Jean'ın Marie'ye yazdığı pusulayı bulur, oğlunun tabancasını alır ve deli gibi fırlar gider. Marie'nin evinde, Jean'ın annesine, genç kadının, Jean'ın atelyesine gittiğini söylerler.

Marie, Jean'ın cesedi üzerine kapanmış ağlamaktadır: Anne elinde tabancayla içeri girer, sahneyi görünce şaşırır kalır; tabancayı bir yere bırakır, ağlayarak, ölünün yatağının öbür tarafına oturur; elini uzatır, Marie'nin elinin üzerine koyar.

Paris yakınlarında bir çiftlik: Jean'ın annesi ve Marie, yetim oldukları anlaşılan üç küçük çocukla meşgul olmaktadır; en küçükleri kendine bir reçel ziyafeti çekmekte ve yediğini suratına yanaklarına buluşturmaktadır.\*

Marie bir çocukla birlikte yola çıkar, süt almaya giderler. Oraya pek uzak olmayan bir yerde, Pierre bir arkadaşıyla otomobildedir. Arkadaşı so-

\* Huff'un özetine göre, Moskova kopyası burada da bir eksiklik göstermektedir. Eksik sahne şöyledir. (Şakacı bir rahip girer: «Görüyorum ki ailede yeni bir üye daha var.» der, oyuncular dağıtır, ve neşeyle Marie'ye döner: «Hanım kızım, ne vakit evlenip kendi çocuklarına sahip olacaksın?» Marie güler, omuzlarını kaldırır. Jean'ın annesi Marie'ye bir süt kabı verir...)

rar: «Marie St. Clair ne oldu kuzum?» Pierre bilmediğini göstermek için omuzlarını silker. Otomobil bir köylü arabasıyla karşılaşır. Saman yüklü arabanın arkasında Marie ve çocuk oturmaktadırlar. Marie de Pierre de birbirlerini görmezler. Otomobil ufkaya doğru uzaklaşır, araba da ters yönde ilerler ve noktalı kararmayla gözden kaybolur..

## CHAPLIN ÜZERİNE

*Chaplin'in meslek ve yapıtının yol açtığı inceleme ve yazıların sayı, çeşitlilik ve niteliği bizi burada tam ve dörtbaşı mamur bir özet vermek iddiasından alıkoymuyor. Burada özellikle dikkati çeken ve bize göre Chaplin'in evrensellik, derinlik ve sürekliliğini aynı zamanda ortaya koyan bazı metinleri aktarmakla yetiniyoruz Bununla birlikte, Chaplin konusunda belirtilen görüşlerin değışikliliğinin de ortaya çıkmasına dikkat ediyoruz.*

LOUIS DELLUC (1921)

*İlk dört başı mamur yaratıcı*

Çok sözü edildi Charles Chaplin'in maskesinin.

Chaplin'in maskesi ile Japon süsleme sanatı ustalarının yarattığı en güzel yüzler arasında bir ilişki kurmaktan haz duyuldu. Bazı kimseler bu maske-

nin Vélasquez'in debdebeli ve bilgece çizgilerini andırıldığını belirtmekten zevk duyar. Bazıları Albert Durer'in yalın ve yürekli çehrelerini ansır ya da Flaman ilkellerinin ayrıntılı eskizlerini. Hiç de saçma şeyler değil bunlar. En azından niyet yönünden. Ve temelde her zaman için doğru. Çünkü çok yakınlarda gördüğümüz örneklerinde dikkatimize çarpan öge bu maskenin resimsel (pictural) yönüdür. Ey canlı resim! İşte gerçekleşmenin eşliğindedin. Müzende daha şimdiden bir portre var.

Charles Chaplin'in, bu Anglo - Amerikan mim oyuncusunun maskesi, çekici, tuhaf bir Latin özelliği taşır. Bu maskede, Kuzey'in ve Doğu'nun eski ustalarının derin kuruluşunu, acı ağırbaşlılığını, bilerek düzenlenmiş karışıklığını göremiyorum. Bu ince becerili yüzün, perdeye egemen sevgi dolu hüznü, ile de France'a özge yollarla anlatımını buluyor ve bitiyor. Chaplin eğer eski zamanlara ait bir ressamın yarattığı eser ise, kuşkusuz, Louvre müzesinin küçük salonlarını ufak çerçeveleri içinde aydınlatan XVI. yüzyıl portre ressamlarından birinin yapıtıdır. III. Henri, I. Fransuva ve daha başkaları? Orada Jean de Paris'den Clouet'ye değin traşlı, ince, alaycı duygusal bir şehvetle dolu sivri yüzlerin sayısı arttı durdu. Bu çehreler akıl ölçüsünün eti cam kemiren, sınırların ihanetini hafifleten, gözlerin ölçüye vurulmaz yaşamıyla yetinen ilgisiz bir bekleyiş içindeler şimdi.

Charlie Fransız sarayında mı doğdu acaba? Dört ya da beş yüzyıl ötesinde Latin zevkinin ince-liklerini mi bulup çıkarıyor? Yoksa sadece kendisine yakıştırılan atalarının inceliği mi özellikleri arasında



gözlemlenen? Bu Los Angelesli küçük İngiliz'in, Paris'te Anglo sakson bir baba ve İspanyol bir aneden doğmuş olabileceği söylentisi de dolaşmıştır ortalarda. Nedeni çok önemli değil. Fakat olgu ve gerçek şu ki, Chaplin Londra özelliği taşıyan pantomiminin matematiği yoluyla bazen ilk ressamlarımızın klasik ve bir anlamda geçmişe dönük güzelliğini sunuyor bize.

Bu portreye bir yaratıcı aramak niye? Charlie, «Ressamını yitiren adam» değil ki. O kendi kendinin ressamıdır. Charlie yalnız sinemada mümkün olabilecek şeyi yapmıştır: Yani, kendi etini ve yüzünü çizmiş, yonmuş, hatta buna yeniden biçim vermiştir. Bir sanat transpozisyonu. Charlie ressamdır: Villo'nun ozan olduğu biçimde. Kendisine en uygun, elverişli gelen biçim içinde «kendisi»dir, «o»dur. Bunun içindir ki canlı resim alanında bu adam eksiksiz, dört başı mamur ilk yaratıcıdır; ve şimdi daha iyisi olmadığına göre de bu alandaki «tek» adamdır.

(Charlot, Ed. de Brunhoff, 1921).

ELIE FAURE (1922)

*Bir efsane yaratıcısı*

İnsanlar içinde, sineplastik —ve sadece sineplastik — bir dram gerçekleştiren ilk kişidir Şarlo. Bu dramda olgu, duygusal bir öykü ya da ahlâkçı bir amaç temsil etmez. Olgu, insanın somut, nesnel ve hatta duygusal çevresini, nesnel anlayışını, içinin bir izdüşümü halinde ve hatta gözle görünür biçimde,

anıtsal bir bütün olarak yansır. Çok ulu bir şey gibi geliyor bana bu. Çok büyük bir olay. Uzayın tüm renkli öğelerini iç içe yoğurarak Titiyen'in ve sürenin tüm ses veren öğelerini birleştirerek Haydn'ın kendi ruhlarını yaratmak ve bunu biçimlendirerek sunmak için gerçekleştirdikleri yoğunluğa, doluluğa benzer bir olay. Kuşkusuz, bu büyük olgunun bilincine hemen varılamıyor. Çünkü Şarlo bir soytarıdır ve bir ozan, tanım gereği, sizi bilincin, anlamın düzeyine sıkıntının kapısından götüren, ağırbaşlı, törenselsel kişidir. Fakat yine de Şarlo bana bir ozan gibi gözüküyor: Bir efsaneler, simgeler ve fikirler yaratıcısı, bilinmeyen bir dünyayı gözlerimizin önüne seren bir ozan gibi.

(...)

Çünkü Şarlo'yu, kendi yaratmadığı fikirleri, duyguları, biçimleri canlandıran olağan bir komediyenden ayıran şeyleri görebiliyorum iyice. Ama onu bir ressamdan, bir besteciden, bir geometriciden ayıramıyorum. Çünkü, mercek, ses kuşağı ve perde resim tuvali, fırça, renkler, pergel ya da bir orkestranın sazları yerine geçiyor sanki onun elinde. Şarlo'nun tıpkı bir ressam, bir geometri ustası, bir besteci gibi ozanların ülkesine nereleri fethederek gidildiğini görüyorum. Örneğin işte dans ederek karanlık bir aralıkta ya da bir koruluğunu içinde kaybolan delişmen kurnaz. İşte Watteau, işte Corot, el ele, kol kola dans-



edenleri çevreleyen büyük ağaçlar, yaprakların arasında yeşil mavimsi bir renkte basan alacakaranlık; biçimsiz ayakkabıları, gülünç ve sevimli sıçramalarla güneşli kırlara peri kızları tarafından sürüklenen rüya âlemindeki fakir. Ölümsüz tanrısal yaratıklar hep çevresindedir: Cadı, denizkızı, Herkül, küçük bastonu ve yenilmez açıkgozlülüğüyle ininde zora sürdüğü Minotaure. İşte, alçakgönüllü neşesine, gülünç ıstırabına, rüzgârı, ışığı, dalların fısıltısını, derelerin ışıldamasını, kemanların iniltisini büyük bir şüire kendine suçortağı olarak bağlamayı beceren cingöz. Başka bir yerde Şarlo'nun bana Shakespeare'i düşündürdüğünü söylemiştim. Bunu tekrar etmek zorunluluğunu duyuyorum. Çünkü, birçok kimse bu konuda üstelememi kendini beğenmiş bir gülümseme ile karşılıyor. Ve de Şarlo'yu her seyredişimde bu izlenim bir kat daha kuvvetleniyor, derinleşiyor. Kuşkusuz, Şarlo daha az karmaşık — Şarlo otuz yaşındadır, oysa Shakespeare gittikçe uzaklaşıyor ve sonra Shakespeare Shakespeare'dir—, ama o sonsuz ve duru lirizm ikisinde de aynı. Şarlo'nun da Shakespeare gibi durmaksızın yenilenen ve fışkıran bir gönülle, sınır tanımayan, yaşamın bu denli muhteşem olması karşısındaki katıksız hayranlık ile bunun anlamsızlığı karşısında gülebilen —yani kahramanca— bilinci aynı jest içinde kendiliğinden birleştiren bir fantezisi vardır. Shakespeare'nin lirik bir sarhoşluğa kendini vermesi gibi, Şarlo da gülme alanına, aynı onun gibi, tatsız deneylerden, acı yaşantılardan kaçmak, kurtulmak için yönelmiştir. Kendine güler, acı çektiği zaman, hatta şarkı söylerken bile. En şaşmaz, en akıllıca uzakgörüş, gönlün en taze uyarmalarına boyun eğer; ve

duygusal atılımlar, tam yıldızlar arasında, gökte parıldamak üzereyken, yerde bir sümüklüböceğin üstüne basıp kayar.

(*Fonction du Cinéma*, Ed. La Palatina, 1953)

ANDRE SUARES (1926 – 1927)

1) *Şarlo'nun şu adı kalbi...*

(...) Açıkça söyleyeyim: Şarlo beni yoruyor, sıkıttıdan patlatıyor. Bu bölüğe, duygusal yüz buruşturmalarına sadece can sıkıntısından kurtulmak için gülüyorum. Şarlo, gerçekten, korkunç Amerika'nın kahramanı. Görünüşe bakılırsa, bu aptalların da bir kalbi var ama sanki dolar tıkıştırılmış bir çorap içinde. (...)

Şarlo'nun şu adı kalbini bir tahtakurusu gibi ezmek isterdim.



(*Comedia*, 3 Temmuz 1926)

2) *Zamanımızın en şaşırtıcı sanatçılarından biri*

(Jacques de Baroncelli'nin cevabı) (...) M. André Suarez Şarlo'yu haklamış. Yazarın Amerikan oyuncusunu ortak bir gösterge, kritik bir simge olarak ele alması gözümünden kaçmış değil. Bazı noktalarda kuşkusuz, anlaşmamız olanaksız değil. Ama özel olarak

Charlie'nin durumu üzerinde, M. Suarès'in düşmanlığı ve körükörüne tutumu beni isyan ettiriyor, deli ediyor. Çünkü Şarlo'yu zamanımızın en şaşırtıcı sanatçılarından biri olarak kabul ediyorum.

Şarlo takdire değer ve yeni bir tip. Onun mekaniği bile gözlemin, insanlığın temeline dayalı. Fizik, ritim, çehre, kılık gibi araç ve buluşlarının yanında bu oyuncunun bir de belleğimize ve gönüllerimize yerleştirdiği bunca psikoloji var. Şarlo hiç kuşkusuz bir anlatım dehasına sahip: Mimik, jest, davranış, yüz çizgileri, donuk ay rengi o surattaki gözlerin pırıltısı. Hiç kuşkusuz geniş bir ufku, çeşitliliği var komik alanında —en kaba zevkten en ince anlayışa kadar—. Fakat Şarlo'da en çok beğenilmesi gereken şey, büyük katkısı, nitelikli felsefesi —buna duygularımın bütün gücüyle katılıyorum—, onun hayat hakkında vardığı bireşimdir, görüştür.

Bu gülünç, bu hokkabaz, bu palyaço ve nihayet bu yaratıcı oyuncu, en iyi anlarında ve sık sık insanlığın imgesi olabiliyor. Gidiyor, geliyor, gülüyor, acı çekiyor, anlamadığı şeylerle karşılaşılıyor. Kaderle kapışıyor, düşünüyor, kalkıyor, umut ediyor, yeniden başlıyor; burada bu dünyada hep yapılabildiği gibi.

Bu tuhaf, aksak ve çarpılmış görünüşlü ten kafesi, gerçekte eyleminde o denli yatkın ve doğru ki, en ufak bir esintinin etkisini hissedebilecek bir duyarlılığı olduğu hemen anlaşılabilir. Simge düzeyinde çıkardığı yüzlerce oluntu arasında *Altma Hücum* filmi görenlerin hiç unutamayacakları, o karların ortasındaki kulübede geçirilen ve fakirin aşk rüyaları gördüğü, «Noel Gecesi» vardır. Yoo, hayır! Bu yap-

macık bir yüz buruşturma, kuruluk, gülüş ya da soyluluktan yoksun bir acı olamaz; bu bir sanatçının ince duyarlılığıyla yorumladığı, yaşamın ta kendisidir.

3) *Duygusal adinin kendisidir* (A. Suarès'in düzeltmesi)

(*Comedia*, 7 Temmuz 1926)

(...) Adi demek: rezil, aşağılık, ahlâksız demek değildir; bu sıfat Kilise tarafından mahkûm edilmiş, Devletçe cezalandırılan bir durum anlatmıyor. Adi demek: Soylu olmayan demektir, o kadar.

Şarlo'nun kalbi? Şarlo kalbini bastonunun ucuna asıyor, pis suların içine bırakıyor; yine aynı yerlerde arıyor, tarıyor ve sonra da buluyor. (...) Kalbi kunduralarının içinde: Gerçekten büyük bir kalp, sığmıyor, taşıyor: 66 numara giyiyor, onların da dibi çıkmış. Ruhsuz, kalpsiz bir ülkenin taşlarını yağıyor. Hem de duygusallığı arttırarak. Duygusallık adiliğın ta kendisidir. Aşırı duygusallık gösterisi, duygunun artığı, çöpü, süprüntüsü gibidir. (...)

Güruhun, tutsakların, yeteneksizlerin ruhudur duygusallık. Şarlo bu mahalle arası düğünlerinin kemancısıdır. Dostça halleri, yırtık pırtık giysileri ve yaşlı gözleriyle kalabalığın gözünü boyar, mesteder. (...) Bu sanat yüz buruşturma sanatıdır.

(*Comedia*, 15 Ocak 1927)

## ARAGON (1927)

### *Aşk karşısında eller aşağı!*

Aşkın emrinde,\* zaten o her zaman aşkın emrinde olmuştur. İşte hem hayatının hem tüm filmlerinin ortaklaşa ortaya koyduğu gerçek. Beklenmedik bir anda aşk: Her şeyden önce dayanılmaz bir çağrı bu. Öyleyse her şeyi bırakmalı ve örneğin, en azından bir yuvayı. Meşru mal-mülküyle tüm dünya, jandarmanın yardım ettiği karı ve çocuklar, yardım sandığı —işte *Şarlo Banka'dan Altına Hücum'a* değin Los Angelesli zengin adam olarak da, kenar mahallelerde oturan yoksul adam olarak da— durmadan kaçtığı şeyler bunlar. Cebinde olup olacağı manevî yönden,



Léger'in çizgisiyle

hiç yüzünden yitirebileceği hep o tek kandırma doları bulunur. *Şarlo Göçmen* filmindeki kahvede, delik pantolon cebinden biteviye yere düştüğünü gördüğümüz dolar. Bu dolar sadece bir görünüş de olabilir; dişlenince bükülmesi kolay, basit bir oyuncak para, verilince de kabul edilmeyecektir. Ama bir an için ateş parçası gibi bir kadını masanıza

\* Aragon'un kaleme aldığı, André Breton, Robert Desnos, Marcel Duhamel, Paul Eluard, Max Eluard, Michel Levis, André Masson, Pierre Naville, Benjamin, Péret, Jacques Prévert, Raymond Queneau, Man Ray, Georges Sadoul, Yves Tanguy, Pierre Unik ve başkalarının imzaladığı bildiri.

davet etmenizi sağlayabilir: Saf çizgileri asla unutulmayacak «harika» kadın. Böylece Charlie Chaplin'in yapıtı, toplumsal koşulların gerektirdiği tüm hileleri kullanarak, durmadan gözümüze sokulan alınacak dersi kendinde, varoluşunda bulmuş oluyor. Ve Bayan Chaplin, —kötü Amerikalı— kocasının sermayesini Amerika dışına çıkarmayı düşündüğünü açıklarsa (ve bunun ne demek olduğunu bilmektedir) Şarlo'yu Amerika'ya getiren geminin güvertesinde, 3. mevki yolcularının hayvan sürüsü gibi etiketlendiği trajik sahneyi ya da *Dünyayı Aydınlatan Özgürlük* anıtının klasik bakışları altında, bu yasaklamalar ülkesine girişte, yönetim temsilcilerinin kabalıkları, göçmenlerin büyük bir güvensizlik içinde aranması, pis kötü ellerin kadınlara sarkıntılık etmesi gibi sahneleri ansıyacağız doğal olarak. Şarlo'nun tüm filmlerinde bu Özgürlük Anıtı'nın feneriyle gösterdiği, aydınlatığı şey: Yoksullardan haraç yiyen polislerin her köşe başında ortaya çıkıp en önce tam bir sefil olan boşgezer Şarlo'nun bastonundan kuşkulanan polislerin tehdit edici gölgesidir. Charlie Chaplin bir yazısında bastonu için *görünüş hazretleri* adını kullanmıştır. Baston durmadan düşer, şapka da öyle, bıyık ve hattâ o korkmuş gülüş. Birkaç mutlu son'a rağmen, aldanmamalıyız, gelecek kez onu, bugünlerde İngilizcede olduğu kadar Fransızca da *dog's life* (köpek hayatı) deyimine yeniden kuvvet kazandıran bu korkunç karamsarlığı, yine sefaletin içinde bulacağızdır.

(...) Şarlo'nun serüveni —halkın merak ve tecessüsünün, pis şarlatan savunmalarının, bu talihsiz açlıklıkta temizliğini yitiren özel hayatın utanılacak

işportacılığının ötesinde, Şarlo'nun serüveni— kader çizgisini açıkça gösteriyor, dehanın kaderini. Bu kader herhangi bir yapıyla değerlendirilemeyecek kadar açık olarak Şarlo'nun rolünü ve değerini göstermektedir. Eşsiz bir anlatım gücünün bir adama beklenmedik anda sağladığı bu gizem dolu yükselmenin anlamını hemen kavırıyoruz. Bu dünyada, dehanın yerini, ne olduğunu kavırıyoruz, anlıyoruz hemen. Deha, bir adamı ele geçirir, onu anlaşılır bir simge—ve karanlık kafalar için de yem— haline getirir. Deha dünyaya, evrensel aptallığın kararttığı ve yoketmeğe çalıştığı, manevî gerçeğin varlığını anlatmaya yarar. O halde, İnsanın büyük gerçekleri! Belki de tek olan, değeri bütün dünyadakilerden yüksek manevî gerçekleri! Batının sonsuz perdesi önünde, orada, güneşlerin bir bir baş eğdiği ufuktan gölgelerinizi geçirene teşekkürler. Toprak ayaklarınızın altında batıyor. Size sonsuzdan teşekkürler, kurban. Biz kullanmanız size minnetler diye haykırıyoruz. Hizmetinizdeyiz.

(*La Révolution Surréaliste*, No 9-10, 1 Ekim 1927 Maurice Nadeau'nun *Documents Surréalistes* eserine de alınmıştır. (s. 85) İngilizcede ilk kez *Transition* dergisinde yayınlanmıştır.)

JEAN PREVOST (1929)

### *Hızlı hareket ve olgun hareket*

Hareket ettiği zaman (her zaman düzensiz, dağınık biçimde) merkezkaç harekettir görmemizi sağlayan. Sanıyorum, o zaman sırttan görülmeyi seçiyor:

Kolları ve özellikle bacakları ani olarak açılıyor; semaforun kolları ucundaki sepetleri andıran koca a-yakkabıları, bu hareketin açıkça görülmesini sağlıyor.

Buna karşılık, duyguda, hareket merkeze doğrudur; her şey vücutta toplanır, hattâ bazen daha da içeri gidiyormuş gibi bir görüntü kazanır. Şarlo bütün komik palyaçoların hareketteki beklenmediklik, hızlık ögesini benimsemiştir; ama bu ögenin onun için asıl olduğunu sanmamak gerekir. Hızlı, beklenmedik hareketten sadece komiğe hazırlayıcı bir şaşkınlık ögesi olarak yararlanır, hemen daima ani hareketi, olgun, geliştirilmiş, tam bir jest izler ve asıl nitelikli gülmelere de bu jest yol açar.

Değeri, gösterdiğinden çok, akla getirdiklerindedir. Şarlo sessiz oyun sanatçısıydı ve pantomim sanatından, tiyatroculuğundan sağlayabileceği her şeyin en çoğundan yararlanmaktadır. Ancak mimiğin güçlüğü ve gerektirdiği gerçek beceri konusunda yanlışlığa düşülmemelidir. Bir nesneyi ya da basit bir kavramı bir jestle canlandırmak bir oranda kolay olabilir; asıl güçlük bir jestten ötekine geçmek, bir tasvir ya da anlatıyı sürdürmektir.

Şarlo Hacı filminde, David ile Goliath üzerine verilen vaaz'ı görmüş olanlar cüce ile devi, dövüş öncesi ve dövüşü canlandırırken elin vücutla yakın iliş-



kisini, hangi kısa, açık ya da çembersel jestlerin geçiş ögesi olarak ne işe yaradığını anıyacaklardır. Bu başyapıtı ancak üçüncü kez seyrederken başım ve ellerin hafifçe yukarı kaldırılışından hemen sonra, bir dakika önce rahatlıkla uzunca geliştirdiği, işlendiği bir jesti yalın ve basitleştirilmiş bir biçimde kabataslak tekrarladığını gördüm. Ve o zaman, Chaplin'in fikir zincirini izlemekle kalmayıp, nasıl geriye dönüp daha önce anlattığımı da anıtabildiğini izledim. fark-ettim. İşte ancak böyle anlarda dehanın ne olduğu anlaşılabilir ve sanat daha ileri gidemez, bunu aşamaz deniyor. Yine kendi kendine şöyle diyordum: «Galiba iki tür mimik var. Biri daha evcil, kullanışlı; eşyanın dış çizgilerini izlemeğe bağlı; öteki ise içimizdeki düşünceyi uzayda daha yoğun yaratıcı bir tür. Sonra kendi fikrime karşı çıkıyordum: «Şarlo bu denli derinliğine düşünmüş olabilir mi? Kuşkusuz hayır. Ama bu papaz rolünde, vaaz sahnesini bir güçlük olarak tanımlaması ve bu güçlükten kaçmak yerine, onu yenmeğe çalışması yetmez mi? Hem de mekanik yol ve araçlarla ya da metni filmin içine yerleştirerek değil, sinemanın gerçek yolları ve kendi kişisel olanaklarına dayanarak. Zaten deha da bu soy durumlarda belli olur.»

(*Polymnie ou les Arts Mimiques*,  
Ed. Hazan, 1929)

#### PUDOVKİN (1944)

*Mutluluk peşinde*

Niteliklerinin en belirgin olan en geniş halk

topluluğunun sevgi ve ilgisini uyandırabilme yeteneği Chaplin'de âdeta bir

Tanrı vergisidir. O, hayranlarının manevî kılavuzu durumuna geçebilen çok az rastlanır sanatçılardan biridir. Chaplin, insanın iç dünyasının yaşantısının uçucu gerçekliğini, büyüleyici bir sadelikle, herkesin anlayabileceği bir dil kullanarak, kenar mahallelerin güldürü destanı anlatımı üzerinde kurar. Onu «manevî kılavuz» olarak isimlendirmek edebî bir mübalağa değildir. Herkes bilir: Filmleri olağanüstü derecede acıklıdır. Fakat duygularımızın bu alt üst oluşu hiç bir şekilde duygusal olarak nitelenemez. Üstün nitelikli bir şeydir bu. Bu duygu, hayatı tanıyan, halkı seven ve daha iyi bir geleceğe inanan bir sanatçının kafasından, derin ve ince becerili çalışmasından doğmaktadır. Chaplin



hayata, üzücü yanlarını da akıldan çıkarmadan, kararlılık ve açık kalplilikle bakmaktadır. Hiç bir zaman kişisel düşüncelerini açıklamadığı doğrudur. Ne var ki gerçek bir sanatçı olarak, gerçek hayatın bir bölümünü yaşatmakta, canlandırmaktadır.

Hayatın güçlü ve zayıf yönlerini, komik ve acıklı kişileri tüm karışık ilişkileri içinde gösterir. Filmelerini anıyacak olursanız, görünüşte gamsız güldürüleri, hokkabazlıkları arasından aklınıza hemen, tüm insancıl gerçekçiliğiyle sanatçının fikirleri gelecektir. İlk başlarda yaptığı çok kısa filmlerin birçoğu belleğimde. Bu filmlerin kahramanı, melon şapkalı bir küçük adam, ayaklarını sürükleyerek yürür, tek başına, kendine hayatta bir yol açmağa uğraşır. Bir saman çöpünü taşımaya çalışan bir karıncayı andırır: Tökezlenir, çukurlara düşer, kurtulur kurtulmaz gerisin geriye kayar; ama sayısız engelleri inanılmaz bir inatla aşarak yoluna devam eder. Küçük adam mutluluğu arar. Belki bunu bile değil, mutluluk sözcüğü çok kuvvetli. Güvenliği arar, bunun da en azına razıdır: Hayatın küçük, ufacak şeylerinde güvenlik. İsteddiği, aradığı, sokaktaki her adamın arzularından fazla değildir. Çocukça bir saflıkla, karşılaştığı kimselere bu soruyu sorar ve değişmez biçimde ret cevabı alır. Elden etmek için inanılmaz bir güç harcadığı halde her zaman elinden kaçır güvenlik, bir türlü ona kavuşamaz.

(27 Nisan 1944'te Moskova'da yapılan konuşma. İtalyanca çevirisi: *Chaplin e la Critica*)

EISENSTEIN (1948)

### *Çocuğun bakışı*

Chaplin'in özelliği şu ki, kırılmış saçlarına karşın, o «çocuk bakışı»nı, hangi olayın karşısında olursa olsun tepki içtenliğini koruyabilmiştir.

«Ahlâk zincirleri» karşısındaki özgürlüğü, başkalarının tüylerini diken diken edecek şeyleri komik yönünden görme davranışı da buradan gelmektedir.

Bu özelliğe, yetişkinlerde çocuksuluk adı verilir.

Chaplin'in gülütlerindeki komik, işlemlerini, yöntemlerini çocuksuluktan almaktadır.

Yalnız iki çekingi noktası var:

Bu, Chaplin'in kullandığı tek yöntem değildir. Bu, yalnız Chaplin'e has bir ayrıcalık değildir.

Zaten kullandığı yöntemler de değil aradığımız. «Göz bebeğinin sırrı»nı, görme biçimindeki sırrı, herhangi bir yöntemin fıskırabileceği kaynağın sırrını meydana çıkarmağa çalışıyoruz.

Fakat, önce, komik etkisi sağlamak için insanın elinde bulunan yol ve yöntemler arasından, Chaplin'in bu sayılanlara başvurmasının ve Amerikan mizahının en iyi örneği haline gelmesinin nedenini soralım kendi kendimize. Ve özellikle bu ikinci sorunun



cevabını araştıralım: Çünkü mizahındaki çocuksuluk Chaplin'i Amerikan mizahçıları arasında en Amerikalılardan birisi durumuna getiriyor. Ama bu Amerikalılık, hiç bir zaman, genel olarak, söylendiği gibi ortalama bir Amerikalının kafa yapısındaki gelişme 14 yaşındaki bir çocuğunu geçmez anlamında değil.

Flaubert çocuksuluk'u *Önyargılar Sözlüğü*'ne almamıştır. Yoksa alsaydı, Diderot için kullandığı formülü kullanacaktı. «Diderot'nun ardından hep d'Alembert getirilir.» Çocuksuluk sözcüğünün ardından da hep «gerçeğin dışına kaçış» getirilir. Üzerinde durduğumuz durumda benzetme özel olarak uygun düşünüyor. Çünkü Rimbaud'yu Sina'ya, Gauguin'i Tahiti'ye kadar sürükleyen kaçış itisi, bir New York' luyu çok daha uzaklara gönderebilir.

(...)

Chaplin'in çocuk bakışı, konular üzerinde, yönleme, temaların seçimine ve onların komedi olarak işlenmesine karar verdi mi, bu, daima bir durum güldürüsü ile karşılaşacağız demektir. Bu komik durum, hayat karşısındaki çocuk saflığı ile büyüklerin —şiddet gösterisi biçimindeki— tepkileri arasındaki çatışmadan doğmaktadır.

Yaşlanan Wagner'in hayallediği, gerçek, içli «Tanrının sevgili kulu» Bayreuth'ün gösterişleri ortasında Graal'in önünde eğilen Parsifal değil, East Side (Doğu Yakası)nın çöp tenekeleri arasında kalmış Şarlo'dur.

Çocuğun hayat karşısındaki ahlâk dışı acımasızlığı Chaplin'in çıkış noktasıdır ve komedilerindeki kahraman çocuğun tüm öteki içli, dokunaklı yönlerini de yükleyiverir.

Bu yönler yetişkin için yitirilmiş cennet imgesi biçimini alırlar oysa.

Chaplin'de aşırı duygusallığa hiç düşmeden özgün ve gerçeğe tüm uygun olarak dokunaklı olan şey budur.

ALEXANDRE LEITES (1948)

*Küçük Burjuva anarşizmi*

Kapitalist dünya, küçük burjuva devrimciliğinin kolayca olanaksız ülkücülük, uyuşukluk, eylemsizlik ve boyunegmeye götüren oturmamış öğelerini, çoğu kez kendi çıkarı için ve kendine özge çok özel bir biçimde kullanır.

Çürümekte olan kapitalizmin ideologları, ahlâk alanındaki anarşizm modasını gönüllü olarak desteklerler.

Çünkü böylece klasik burjuva ahlâkına karşı ortaya çıkan başkaldırma saçma bir sonuca, hangisi olursa olsun bütün ahlâk kurallarının yadsınmasına varır. Günümüz kapitalizminin korkunç yönlerine karşı başkaldırış ve protesto duygusu kitleler ve doğal olarak küçük burjuva aydınları arasında ne ka-





dar yayılırsa, burjuva yönetiminin şimdiki ideologları da o kadar, protestocuların bilincini bulandırmaya, kapitalizmin kötülükleri hakkındaki eleştirilerini, bu fikirlerin kısır, ütöpik kalacağı ve eylemsizlik, karamsarlık, boyuneğme ve umutsuzluğa dönüştüğü bir yöne çevirmeye çalışırlar. Kısır, ütöpik ve anarşik başkaldırı, bir yandan kapitalist yapının eleştirisi yönünü korur ve görünüşteki «solculuk»u ile bir çecikilik sağlayabilir. Fakat öte yandan da aynı kapitalist yapının etkili bir savunması kılığına girerir. Bu tür bir ahlâk anarşisi içinde, kapitalizm ile «genel olarak» herhangi bir toplum arasındaki sınırlar kaybolur, silinir, unutulur ve sömürücü devletin kötülükleri, insanlığın, insan ve toplum yapısının tarihsel ve değişmez kötülükleri imiş gibi görünür. İşte, kapitalizme karşı olan çatışmayı «insana karşı» soyut ve saçma bir çatışma biçimine dönüştürdükleri içindir ki, ahlâk anarşistleri yalnız doğru olan fikrin değerini düşürmekle kalmazlar, bir de çalışanların kendi kuvvetlerine, olanaklarına ve geleceklerine karşı sıkıntılı bir şaşkınlık ve kuşku duygusu yayarlar. (...)

İlerici büyük sanatçı Charlie Chaplin'in karşısına çıkan da bu tür bir tehlike. Bu tehlike konusunu çok büyük bir ciddiyetle ve derinliğine ele almak gerekli. Bu sorun üzerinde yarım yamalak durmak ya da kaçamaklı davranmak kabul edilir bir tutum olmaz. Çünkü büyük kabiliyetlerin; yalnız tek başına Chaplin'in değil, kapitalist rejimin, sanatçıları boğmak ve suskunluğa indirgemekle tehdit eden özellikle çürümüş ahlâki ve estetik çevresi içinde çalışan tüm

solcu sanatçıların izlediği yolun kaderi söz konusu. (...)

Belirli bir durumda, bir sanatçının hem içten gelen yurtsever atılımını gözlemlemek, hem de aynı zamanda sanat tutumunu acı ve uyumsuz bir biçimde eleştirmek elde midir? Bu yalnız elde değil ayrıca gerekli de! Gerçekten de onun sanat alanındaki tutumu, davranışları, ona karşı çıkanlar tarafından, sanatı yaralayabilecek, gelişme için çarpışanların bilincini bulandırabilecek bir etken olarak gösterilmekte, sömürülmektedir. Böyle bir yaratıcı süreç sanatın soylu amaçlarıyla çelişme durumunda olacağından, sanatçıyı suskunluğa zorlayacak, kitlelerden, halktan uzaklaştıracaktır. Ancak ne var ki sanat alanında, Chaplin'in de dediği gibi, kitlelerle teması yitirmek, en önemli şeyi yitirmek demektir. Bugün dünyanın tüm emekçi kitleleri sanatta, kendi ilerici sanatçılarının açık ve güvenli sesini duymak istiyor. Fakat dış ülkelerdeki solun sanatçıları çoğu kez ruhun soylu bir haykırışıyle, isterik dalgalanmalarla dolu bir ağlayışla yetinmiyorlar.

*(Talent et Conception du Monde)*

JEAN-LOUIS BARRAULT (1948)

*Filozof mim oyuncusu*

Şarlot birçok role giden fakat yine de kendisi olarak kalabilen bir kahraman; ilgisiz, ayrı, ama aynı zamanda yaşayan, canlı bir kişi yaratmıştır. Biz oyuncular için başarının en üst noktası işte budur.

Bu kahramanın görülmemiş bir uyma yeteneği var. Bunu sağlayan da Şarlo'nun mim oyununun olağanüstü bir teknik üzerine kurulmuş olması. Hareketsizlikten dansa kadar uzanır Şarlo'nun panto-



Yalnız mim değil dans sanatçısı da... (Kırda Aşk)

mimi. *Şarlo Diktatör* filminde Şarlo evinin yanışını seyreder; onu arkadan görürüz; mutlak bir hareketsizlik içindedir, hiç kıvıldamaz; uzun bir tiradın tüm trajik öğeleri vardır bu arkası dönük duruşta. Chaplin mim oyununun en yüksek noktası olan hareketsizliğe ulaşmıştır.

Ama bir soy gerçekçilikten hareket eden ve katıksız, salt dansa varan oyunuyla vücudun canlılığının zevkine ulaşmasını da bilir Chaplin. *Diktatör*'ün bir başka sahnesini anıyınız! Bu sahnede Şarlo kafasına bir tava darbesi yer ve kaldırımın kenarında değme dansörün gerçekleştiremeyeceği bir dans gösterisi yapar.

Nihayet, sizi mim sanatının «mutfağına» sokmadan Şarlo'nun tüm davranışlarının büstünde toplanıp birleştiğini ve tüm hareketlerin bu merkezden vücudun her kısmına aynı zamanda ışın gibi yayıldığını belirtmek, gözünüzde canlandırmak isterim. Şarlo sarhoş bir adamı canlandırıyor, sadece bacakları tutmayan bir adam değildir oynadığı; saçından tırnağına dek sarhoştur, dönen bir yıldız gibidir.

Ve hiç bir zaman da «fazlaya kaçmaz»; kısa anlatım anlayışını hiç yitirmez. Başka herkesin iki dakika el kol hareketi yapacağı yerde, Şarlo on beş saniyede anlatır anlatacağını.

Biz oyuncular için Şarlo bir tutumluluk örneğidir. Bizleri durmaksızın dram sanatının özü olan şeye, yani en büyük araç olan «insan» yardımıyla hayatın yeniden canlandırılmasına bağlı kalmaya çağırır.

Ama asıl büyüklüğü açıkça görünür herkese: En ufak bir jesti bile sonsuz kardeşçe bir yüreği ve düşünceyi tümüyle ortaya kor.

(Ciné-Club, No. 4, 1940)

HENRI PICHETTE (1950)

*Yumuşak ve güldüren bir alev*

*Şarlo* — doğuştan ya da sonradan kazanılmış olsun — Yahudi düşününün en can alıcı niteliklerine sahiptir. Hıristiyan ya da Müslüman biri olsaydı bizi büyük bir şaşkınlık içinde bırakacak niteliklerdir bun-

lar. Aslında, ana-babasının istedikleri adam olması daha iyi: Tanrının milyarlar değerinde bir kaprisi, bir fantezisi. Dilin ucuna değin geliyor sorular. Birini bir ırktan olmakla suçladığımızda ve o birinin dünyaya verebileceği şeyleri, sünnetli olup olmamasının



dar çerçevesiyle sınırlandırdığımızda, tekrarların ve tembelliğin donmuş ülkesinden değiliz de neredeniz? Kimi küçültmeyi düşünüyoruz? Boşluğumuzun, işe yaramazlığımızın üstünde birini mi? Bir de her şeyi merak eden amatörlüğü-müzle büyük adam saydığımız kişilerin özel yaşamları hakkında

uzun uzadıya bilgi sahibi olmak isteriz. *B. Chaplin*'in birkaç kez evlenmiş olması görünüşte bizi bir bilgisizlik sıkıntısından kurtarmış oluyor. Çünkü düşünün bir kez, insan rahatça *Şarlo*'nun aşkta sadakati aradığını yazabilirdi. Her neyse! *Şarlo*, *Romeo*'dur. *Kazanova*'lıkla hiç ilgisi yoktur. Öte yandan, *Chaplin*'in çok hüznü bir kişi olması da mümkün. Ama neden ve ne hakla, bu, kişinin kendi yaşamıyla ilgili hüznü *Şarlo*'nun kaderi olarak almalı? Başlarına buy-

ruk olanlar «çocuklar»dır, böylelikle özgürlüğü *kendiliğinden* kendilerine mal ederler; «yapıtlar» da öyle... Özgür yada tutsak, insanın aynası yapıttır, hem de sürekli ve değişmez olarak. Deney alanımızda yaşayan kanıtları çok bol bu olgunun. (*Don Kişot*, *Gulliver*, *Chatterton*, birkaç örnek içinde hemen rastlanan tipler). *Şarlo* bu tiplerin güzelliklerine el sürmez, şaşmaz bir ölçüsü vardır onun. *Şarlo*'nun *Büyük Arabası*'na bağlayabiliriz kendimizi; böyle bir yıldızlar âlemi değerbilirlerin sabrını ve anlayışını yitirmez, bileyleyler, inceltir. Eşlerinin *B. Chaplin*'i yaşanamaz bulmaları ilgilendirmez beni, bu yalnız yatak odalarının bileceği bir konu; biz, hiç mi hiç bir şey bilemeyiz bu alanda. Sosyetik kıskançlıkların küçültme çabaları! Siyasal damgalı dedikodular: *Şarlo* sınır tanımaz sanki, daha doğrusu sınırları sevmez. Ama yolunun üstüne bir sınır çıkarsa, ortadan, her iki yandan birden yürür —*Şarlo Hacı* filminde olduğu gibi bir ayağı *Meksika*'da, bir ayağı *Amerika*'da ilerler—. İki kötü arasında seçim yapmamak için. Konu, çekilmez bir kadını idare etmek ise bunun da kolay üstüne gitmemektir. *Şarlo* söyleyeceği şeyi yapmak için dünyaya gelmiş genç bir düşünür gibidir; sevgen, açık gönüllü, verimli bir anlatımı vardır. Bir cehennemsel makinalar döneminin canlı nakaratı haline gelmiştir: Aileden aileye, evden eve, konuşmadan sadece gözlerle aktarılan, tatlı, yumuşak ve güldüren bir alev gibi giderek daha çok duyulan bir nakarat.

(*Pages pour Chaplin*,  
«Rond Point»da, 1950)



JEAN COCTEAU (1953)

«Şato»nun yapıcısı

Charles, Dostum, insanların şeytanlığının bir mucize'yi kendini anlatma zorunda bırakmaları tuhaf

değil mi? Bu, mucizeyi duvarın dibine dikmek ve onu suskunluğa indirgemek yerine, konuşurmak. İnsanların şeytanlığının «masal kadar güzel» hayvanı bir tuzağın — ya da istersen büyük bir kafesin — içine itmeleri tuhaf değil mi?

Bir gün Çin Denizlerinde bana bir sırrını açıklamıştın: «Söylemek istediğimi söylemeyi başarıncaya kadar o denli çok tekme yemem gerekti ki» demiştin. Tanımadığımız bir bay, masamıza gelip omzuna bir şaplak indirdiği zaman da, çarşaf gibi bembeyaz kesilmiş ve şöyle demiştin: «İşte elde ettiğim sonuç.» Bu oluntuyu *Sahne Işıkları*'nda yine buldum. Filmini gösteren sinemaların kapısındaki afişte «Chaplin'in ilk büyük dramatik rolü» diye yazıyor. Dramatik rollerden başka ne oynadın ki? Kafka'nın «Şato»sunun yapıcısı, seni kucaklarım.

(*Cinéisme*, Ocak 1953)

ANDRE MARTIN (1958)

*Efsanelerin en adisi*

Keman ya da piyano ustalığında mükemmelleşmek yerine, alet olarak kendi öz vücudunu seçerek, Charlie Chaplin zamanımızın en büyük solistlerinden biri oluyordu: Pantomimin Menuhin'i gibi bir şey. Hareketlerinin seçikliği, ölçülülüğündeki anlayış ve yetenek, jestlerindeki anlam doluluğu eşi benzeri bulunmaz bir düzeye



varmıştır; davranışlarının koreografik güzelliği, müziğindeki oturmuşluk ve olağanüstü müzik virtüözitesinin perçinlediği ve renklendirdiği anlatım açıklığı ile oyun ve yorumunun tartışılmaz değeri Chaplin'e evrensel bir ün ve övgü kazandırmıştır.

Chaplin, savrukrama sinemasının daha ilk örneklerindeki oyun kahramanlarını pire gibi zıp zıp zıplatan oynak canlı sinirliliği korumayı bilmiştir. Saniyede 24 görüntülük sesli gösterim, eski film çevirme hızına göre düzenlenmiş oyunuyla, hayranlık ve zevkimizden hiç bir öğeyi eksiltmeyen şiddetlendirilmiş bir eş etki sağlıyor. Eski filmlerin temposuna göre dönen örtücünün yavaşlığının zorunlu olarak ortaya çıkardığı bu kesintili görüntü, yağmur altında koşarken yüzümüze çarpan damlaların artması gibi, hareketlerin bugünkü hızıyla birlikte artıyor.

Ama göz'e hitap eden bu canlılık, Chaplin'in titrek ve büyüleyici oyun stiline çok iyi gitmektedir. Böylece bir soy görsel kastanyet olan bu izlenim Flamenkonun mucizevi ölçülü seçkinliğine ulaşmaktadır. Rastlantı sonucu, bilinçsiz ya da isteyerek Şarlo bu titrekliliği —örneğin *Şarlo Denizci*'nin karyola ve cibinliğinin sallantısını göstererek, *Şarlo Plajda* filminde oyuncuların giysilerinin açık denizden esen rüzgârın etkisiyle uçuşmasını çekim içine alarak— görüntü çerçevesine yerleştirir.

Bunu sesli filmlerine de uygulamıştır: *Asri Zamanlar* filminde, rüyalarının evinin kapısında Paulette Goddard, Şarlo'nun verdiği bir çiçeği ısıtır, çekiştirir, sinirli sinirli evirir çevirir ve yine Chaplin pantomiminin aynı çizgileri kesik ve belirgin özelliğini ortaya koyar. Chaplin kahramanına, birlikte oy-

nadığı kişilere ve çevresindeki nesnel öğelere aynı kinetik titreşimi âdeta zorla uygular.

(...)

Chaplin'in yalın, titizlikle incelenmiş oyununun, özlü, sadeleştirilip yoğunlaştırılmış anlatımının Yedinci Sanat'a öğrettiklerini tekrarlamamanın gereği yok. Fakat tepkilerinde, davranışlarında, jestlerinde Chaplin temelde aşırılığa yatkın adamdır; destekten yoksun, her türlü suç ortaklığına ve yaşamını sürdürmek için her şeye boyun eğmeğe hazırdır.

(...)

Chaplin, dünyada tektir, kapının arkasında gizlice, müşteriye getirdiği gazozun içine tükürebilir ya da *M. Verdoux*'da duraksamadan iki yüzlü bir adamın kılığına girebilir; ama yine de kahraman, en akıl almaz ve en adi efsane olarak kalabilir. Sayısız insanın deha dolu örnek tipi, zamana ve yere göre kurnaz uşak, her türlü işin ve işleyişin tutsağı olan Chaplin en iyi ve yüksek durumlara olduğu kadar en düşük sefalete de alışkındır, her duruma uyabilir. Yapıtının ilk bölümünü (en takdir edilecek ve en açıklayıcı olan bölüm) meydana getiren, yetiştirme ve uyma destanının sonunda, Chaplin her şeyi basite indiren büyük karamsarlıkların yücelik ve enginliklerine doğru açılır. Chaplin'e özgü gerçeğe varma, yüzeyi gösterme ve gelenekleri yerme sadeliğini karşılaştırmalı olarak kanıtlamak için uzun bir çözümleme gerekecektir.

(«Le Mécano de la Pantomime», *Cahiers du Cinéma*, No. 86)

## UMBERTO BARBARO (1959)

### *Komünizm yolu*

Duygusal ve düşünsel anarşist Şarlo kendini yalnızlığa mahkûm etti. Filmlerinin her birinde yeni motifler ve yeni bir etkililik yolu bulan Şarlo'nun sanatçı olarak kuvveti, burjuva toplumunu eleştirmesinde ve mahkûm etmesindedir. Ülkücü emeller boşunadır: Bugün artık, Şarlo'nun toplumdışı kişiliği, *Yumurcak*'ta olduğu gibi, çocukların hatta polislerin melek kanatları takınacağı cennete özgü bir insanlık rüyasıyla rahata kavuşturulamaz. Bugün (*M. Verdoux*) dünya nimetlerine ve kadına sahip olmak küçük şeydir, zavallı şeylerdir. Şarlo polisleri görünce kaçar: Bugün polisler onun önünde titriyor; kadınlar onunla alay ederlerdi: bugün onun için aralarında çekişiyorlar, onu seviyorlar, ondan çekiniyorlar ve onu gördüklerinde bayılıyorlar. Ama dünya, dış görünüş olarak tersine dönmüş dünya, değişmez. Hiç bir şeyin değeri yoktur. Ve Verdoux kendini mahkûm ettirir. Tıpkı bir intihar gibi.

Bu korkutucu boşluktan ne kalır geriye? Bir büyük sanat yapıtı, Chaplin'in büyük yapıtları içinden. Bu yapıtta onun yönetmen yeteneği, zamanında o mükemmel *Parisli Kadın* filminde kanıtladığı gibi, oyuncu niteliğini bile aşar. Adaletsiz bir toplumun sefalet ve rezaletlerini ortaya döken o donuk, soğuk ve şaşmaz bakış kalır bir de. Anlamasını bilen için bir de büyük, katı bir ders kalır: Bireyciliğin iflâsı ve de

kolektivist bir uygarlığın gerekliliği ve kaçınılmazlığı.

Demek ki bir de olmayana ergi yoluyla kanıtlanır varsayımlarımız. Ve Şarlo da, istemeyerek, farkında olmadan, izlenecek yolu, komünizm yolunu gösterir.

(...)

Kuşkusuz, Şarlo'nun sınırları var, öteden beri. Ve ilk filmlerinden beri de aynıdır bu sınırlar. Bu sınırlılık Şarlo'nun bireyci anarşist kafa yapısından ileri gelmektedir. (Bu satırların yazarı, bu sınırlamaları açıkça ortaya koymak için *New York'ta Bir Kral* filmi beklememiştir.) Öyle bir kafa yapısı ki, toplum hayatının, saçmalıklarını ve dramatik adaletsizliklerini göstermeğe, kınamağa götürdüğü halde, bunların içinden çıkmanın, kurtulmanın yollarını aynı açıklıkla görmesi olanağını veremez. Kuşkusuz, bu durumdan sadece duygulara hitap ederek ve tek başına iyilik yoluyla kurtulunamaz. Bu yüzden Chaplin'in söylemek istediği şey yarım kalmış oluyor. Sannatta, madde ve fikir, yapıtların biçimini etkiler. Ve hatta bir anlamda bu iki öge yapıtın biçimi olduklarına, biçimi meydana getirdiklerine göre, Şarlo'nun hiç bir zaman nedeni açıklanmadan antisinematografik olarak nitelenen sinema anlatı çeşitleri için de durum doğal olarak aynıdır.

(*Servitù e Grandezza del Cinema*)

## BARTHELEMY AMENGUAL (1963)

### *Burjuva toplumunun vicdan azabı*

Yeni bir moda çıktı. Chaplin'i küçümsemek mo-

dası. En azından *M. Verdoux*'dan beri. Bağımsız, saygısız ve inançsız bir gençlik *Şarlo*'yu gerçekte an-



cak sinema masallarının aşırı övücü incelemelerinden tanıyor. Gençliğin, bağıslanır yanı olmasa da bu konudaki güvensizliği oldukça anlaşılır bir şey. Ama buna karşılık, sanatçılara ve bunun doğal sonucu olarak palyaçolara politika yapma hakkını tanımaya fakat öte yandan kendi art düşüncelerini salt estetik zorun-

luklar arkasına gizleyen bir eleştiri, Amerika'nın oldukça büyük bir bölümünde Chaplin'e karşı beslenen aşağılama, kuşku ve hatta kini Fransa'da da yerleş-tirmeğe çabalamaktadır.

*Şarlo*'nun büyüklüğü karşısında gölgede kalan komik 'değer'lerin, gerçekten de geçerli olan yeniden itibar kazanmaları olayı, bu eleştiriye, Chaplin'i küçük düşürmek için kullanışlı bir yol gibi gözükmüş olmalı. Plastik sanatları kaplayan ve edebiyata da bulaşan evrensel soyutlama baskısı, şimdi de sinemaya el atmış durumda. Sinemada da, öteki sanatlarda olduğu gibi, aynı —siyasal— nedenler aynı sonuçları doğuruyor. Arı resim *action-painting*'e bağlandıktan sonra, hareketli resme bir de sadece hareketten ibaret bir komik ekleme fikrinin peşine düşülmesi olağandı ve böylece Buster Keaton'un komiği bulundu. Nonfigüratif bir sinemanın yokluğunda, «ne toplumsal açısı ne de kuşkulanicacak bir kurtuluş açısı» olan, insancılıktan uzak bir soyut komedi. İşte tarih

açısından değil de metafizik terimlerle yorumlama zoruunda kalınacak bir soyut komedi türü.

Chaplin'in Amerika'daki yalnızlığı, yalnızlığa terkedilişi eski bir öyküdür. Pek düşünceli ve pek varlıklı kişiler, uzun süredir birçok şeyini beğenmez, eleştirirler *Şarlo*'nun. 1914-1918 savaşına katılmamıştır ama yine de *Şarlo Asker*'i çevirmiştir; aşırı dinciliğe, ahlâkçılığa ve toplumsal ikiyüzlülüğe sık sık karşı çıkmıştır; Amerikan uyruğuna geçmesi için zorlayan baskılara bugüne değin dayanmıştır; dört kez evlenmiştir,

hem de her kez çok küçük yaş-taki genç kızlarla; çoğu kez fırtınalı olan duygusal hayatında küçük büyük skandallar eksik olmamıştır; diktatör-lükler, sosya-lizm, ikinci cep-he, İspanya savaşı, kapitalist rejim konusunda düşündüğü-nü, fikrini, söyleyeceğini söylemiştir. («Beni

bir barış kışkırtıcısı olmakla suçuyorlar» demiştir kendisi.) Kısacası, bağımsızlığını, özgürce eylem ve



özgürce konuşma haklarını yırtıcı bir şekilde korumuştur. Bu onun alışılmışın dışındaki tutumudur. Şarlo nasıl burjuva toplumunun vicdan azabı ise, Chaplin de Hollywood güçlülerinin vicdan azabıdır. Onların dünyasına sanat ve para alanındaki olağanüstü başarısı sonunda girmiştir. Ama onların dünyasının adamı olmamıştır. Şarlo'nun bağışlayamadıkları yönü de budur.

(*Chaplin est-il Frère de Charlot?*)

## KRONOLOJİ

- 1889** **16 Nisan:** Charles Spencer Chaplin'in Londra'nın Kennington mahallesinde doğumu.
- 1894** **Ocak:** Müzikholde babasının yanında çalışır, annesinin yerine şarkı söylemeye başlar. **Mart:** Baba Charles Chaplin'in içki yüzünden Chelsea St. Thomas Hastanesinde ölümü.
- 1896** **Haziran:** Anneleri hastaneye kaldırdığı için, Charles ve üvey ağabeyi Sydney bir yetimler yurduna gönderilirler.
- 1898** Charles hastaneden çıkan annesinin yanına gönderildikten sonra, *Eight Lanchashire Lads* topluluğu ile sözleşme yapar. İki çocuk da bir yatılı okula verilirler. Sydney Afrika'ya giden bir gemide miço olur.
- 1901** Sydney dönüşte Charles'in menacerliğini üzerine atır. İki kardeş birkaç yıl taşra turnelerinde oyunlara katılırlar.
- 1907** Sydney bir yıldır oynadığı Fred Karno kumpanyasına Charles'i sözleşmeyle aldırır.
- 1909** **Mart:** Toplulukla birlikte Paris'te kalış; Folies-Bergère, Cigale ve Olympia'da temsil.
- 1910** **Eylül:** Karno Topluluğu ile Amerika ve Kanada turnesine gidiş.
- 1912** **İlkbahar:** İngiltere'ye dönüş, Anglo-norman adalarında turne. **2 Ekim:** Amerika'ya yeniden hareket. **Aralık:** Chaplin New York'ta bir sahnede Keystone Kumpanyası İkinci Başkanı Adam Kessel'in dikatini çeker. Kessel, Chaplin'e sinemada çalışması için teklifte bulunur. Chaplin teklifi geri çevirir.



- 1913 Mayıs:** Teklif yenilenir (haftada 150 dolar ile), Chaplin kabul eder. **30 Kasım:** Karno topluluğu ile son temsil (Kansas City'de), Karno ile sözleşmenin sonu. **15 Aralık:** Chaplin'in Hollywood'da Keystone stüdyosuna gelişi ve Mack Sennet'in yanına verilisi. **29 Aralık:** Keystone kumpanyası ile sözleşmenin imzalanması.
- 1914 16 - 19 Ocak:** Chaplin ilk filminde (*Making a Living*) oynar. Filmin yöneticisi Henry Pathé Lehrman'dır. **2 Şubat:** *Making a Living*'in (1), ticari olarak piyasaya çıkışı. **7 Şubat:** *Kid Auto Races At Venice* (2), **9 Şubat:** *Mabel's Strange Predicament* (3), **28 Şubat:** *Between Showers* (4). Bu ilk dört filmi Lehrman yönetmiştir. Chaplin sadece oyuncudur. **2 Mart:** *A Film Jhonnie* (5), **9 Mart:** *Tango Tangles* (6), **16 Mart:** *His Favourite Pastime* (7), **26 Mart:** *Cruel Cruel Love* (8), **4 Nisan:** *The Star Border* (9), **18 Nisan:** *Mabel At The Wheel* (10), **20 Nisan:** *Twenty Minutes of Love* (11). Bu son yedi film Mack Sennet'in denetimi altında ve (7) George Nichols'un, (10) Mabel Normand'ın yardımcılarıyla gerçekleştirilmiştir. **27 Nisan:** *Caught In A Cabaret* (12), doğrudan doğruya Chaplin tarafından, M. Normand'ın işbirliğiyle yönetilmiş ilk film. İki makaralık ilk film. **4 Mayıs:** *Caught In The Rain* (13). Tek başına Chaplin tarafından düşünülmüş ve yönetilmiş ilk film. Mabel Normand'ın dışında, filmlerinde birlikte oynadığı oyuncular şunlardır: Mack Sennett (Bazılarında) Fatty, Al St. John («Picratt»), Chester Conklin, Ford Sterling, Mack Swain, Slim Summerville, Minta Durfee, Alice Davenport, Phyllis Allen, Marie Dressler. **7 Mayıs:** *A Busy Day* (14), Chaplin evcilleşememiş bir acuze rolündedir. **1 Haziran:** *The Fatal Mallet* (15), **4 Haziran:** *Her Freind The Bandit* (16), **11 Haziran:** *The Knock-out* (17), **13 Haziran:** *Mabel's Busy Day* (18), **20 Haziran:** *Mabel's Married Life* (19), **9 Temmuz:** *Laughing Gas* (20), **1 Ağustos:**

*The Property Man* (21), **10 Ağustos:** *The Face on The Bar Room Floor* (22), **13 Ağustos:** *Recreation* (23), **27 Ağustos:** *The Masquarader* (24), Chaplin büyük bir sinema yıldızı rolünü oynar. **31 Ağustos:** *His New Profession* (25), **7 Eylül:** *The Rounders* (26), **24 Eylül:** *The New Janitor* (27), **10 Ekim:** *Those Love Pangs* (28), **26 Ekim:** *Dough And Dynamite* (29), **29 Ekim:** *Gentlemen Of Nerve* (30), **7 Kasım:** *His Musical Career* (31), **9 Kasım:** *His Trysting Place* (32), **14 Kasım:** *Tillie's Punctured Romance* (33). Olağanüstü uzun bir film (6 makara), günün modası bir operetten uyarlanmış ve Mack Sennett tarafından yönetilmiştir. Filmin çevrilmesine Haziranda başlanmıştır. **Kasım:** Chaplin, 1915 yılı içinde, Essanay Kumpanyası adına Spoor ve Anderson ile yeni bir sözleşme imzalar: Haftada 1250 dolar alacak (Keystone'da haftada 150 dolar alıyordu) ve 14 film yapacaktır. **5 Aralık:** *Getting Acquantedd* (34), **7 Aralık:** *His Prehistoric Past* (35), Keystone için yapılan son film.

- 1915 1 Şubat:** *His New Job* (36), Essanay adına Chicago'da ilk film. Yeni oyun arkadaşları: Charlotte Mineau, Ben Turpin, Leo White, Agnes Ayres, Gloria Swanson, Bud Jamison. **15 Şubat:** *A Night Out* (37), bu film ve bunu izleyen dört film San Francisco'da yapılmıştır. Chaplin bu şehirde bu filmle başrol almaya başlayan Edna Purviance'ı keşfetmiştir. **11 Mart:** *The Champion* (38), **18 Mart:** *In The Park* (39), **1 Nisan:** *The Jitney Elopement* (40), **11 Nisan:** *The Tramp* (41), Chaplin'in, içinde bir tür duygusal nitelikte dramatik sahneler bulunan ilk filmi. **29 Nisan:** *By The Sea* (42), **Yaz:** Chaplin'in ilk filmlerinin Fransa'ya gelişi. Dağıtımçı «Charlot-Şarlo» adını yerleştirecektir. **21 Haziran:** *Work* (43), **12 Temmuz:** *A Woman*. (44), Şarlo genç, güzel kız kılığında görünür. **9 Ağustos:** *The Bank* (45), **4 Ekim:** *Shanghaied* (46), **20 Kasım:** *A Night In*

*The Show* (47), **18 Aralık**: *Carmen* (48), bu tarihte film iki makaralıktır. Chaplin'in ayrılmasından sonra Essanay'in yöneticileri, Chaplin tarafından yapılmış uzak çekimleri de ekleyerek 4 makaralık bir kurgu gerçekleştirmişlerdir. Piyasada bulunan film bu ikincisidir.

- 1916 Ocak - Şubat**: Mutual şirketi ile görüşmeler yapar ve bir sözleşme imzalar. Haftada 10.000 dolar alacaktır. Ayrıca, bir yılda ikişer makaralık 12 film yapmak üzere sözleşmeyi imzaladığı vakit 150.000 dolar prim alır. **27 Mart**: *Police* (49), Essanay'deki son film; bu film Chaplin'in yokluğunda değiştirilmiş ve bazı parçaları üç ay sonra Essanay tarafından yayınlanan uydurma bir film niteliğindeki *Triple Trouble* (Üçlü Belâ)da kullanılmıştır. Bu filmde, Chaplin'in 1915 Ekim'inde başlayıp bitiremediği *Life* adlı dramatik filmin bazı parçalarına da rastlanmaktadır. **15 Mayıs**: *The Floorwalker* (50). İlk Mutual filmi. **12 Haziran**: *The Fireman* (51), **10 Temmuz**: *The Vagabond* (52), **7 Ağustos**: *One A. M.* (53), **4 Eylül**: *The Count* (54), **2 Ekim**: *The Pawnshop* (55), **13 Kasım**: *Behind The Screen* (56), **4 Aralık**: *The Rink* (57).
- 1917 22 Ocak**: *Easy Street* (58), **16 Nisan**: *The Cure* (59), **İlkbahar**: Amerika'nın 16 Nisan'da savaşa girmesinden sonra «geri hizmetteki İngiliz»e karşı yayın kampanyası. **17 Haziran**: Bu kez de First National ile (ancak eylülde açıklanan) bir sözleşme yapar. 18 aylık bir süre içinde, yapım harcamaları kendine ait olmak üzere 8 film için 1.075.000 dolar olacaktır. **17 Haziran**: *The Immigrant* (60), **23 Ekim**: *The Adventurer* (61), Mutual için yaptığı son film. **Sonbahar**: Edna Purviance, gazeteci Bob Wagner ve sekreteri Harrington ile birlikte Havai adalarına gezi. Chaplin, Brea ve Sunset caddelerinin kestiği köşede kendisine özel bir stüdyo yaptırır ve kendi yapım evi olan «Chas Chaplin Film Company»yi

kurar ve şirketin başkanlığını alır. Otelde yaşamayı bırakır ve özel villasına yerleşir.

- 1918 Ocak**: Brea caddesindeki stüdyonun açılışı. **14 Nisan**: *A Dog's Life* (62), **İlkbahar**: Özgürlük Bonusu için, Douglas Fairbanks, Mary Pickford, De Mille, William Hart, Marie Dressler eşliğinde propaganda turnesi. **Yaz**: *Şarlo Asker* filminin çekimi sıra ında Chaplin, Mildred Harris ile tanışır. Ekim ayında da evlenir. **20 Ekim**: *Shoulder Arms* (63), **15 Aralık**: *The Bond* (64), Özgürlük Bonusu için yapılmış kısa bir propaganda filmi. Fransa'da gösterilmemiştir.
- 1919 Nisan**: Fairbanks, Pickford ve Griffith ile birlikte United Artists (Birleşmiş Sanatçılar) şirketinin kurulması. **15 Haziran**: *Sunnyside* (65), **7 Temmuz**: «Küçük sıçan»ın doğumu, Chaplin'in üç gün içinde ölecek olan ilk çocuğu. **Sonbahar**: Jacquie Coogan'a rastlama. 4 yaşındaki bu çocuğa Chaplin ilk kez *Bir Eğlence Gününde* rol verir. **7 Aralık**: *A Day's Pleasure* (66).
- 1920 19 Kasım**: 1919 güzünden beri ayrı yaşadığı Mildred Harris'ten boşanma. Ağustosta M. Harris «Manevi zulüm» yönünden Chaplin aleyhine bir dava açar. *Yumurcak* filminin çevrilmesi hemen bütün yıl sürer.
- 1921 6 Şubat**: *The Kid* (67), Jackie Coogan ve Edna Purviance ile. **Yaz**: Chaplin annesini getirir ve yanına alır. **Eylül - Ekim**: Avrupa'ya (Londra ve Paris'e) gezi. Halk tarafından çılgınca karşılanış. 6 Ekimde Trocadéro sinemasında *Yumurcak* filminin ilk gösterilişinde bulunur. Dönüşte New York ile Los Angeles arasında Monta Bell'e gezilerini (*My Trip Abroad*) yazdırır **25 Eylül**: *The Idle Class* (68).
- 1922 2 Nisan**: *Pay Day* (69).
- 1923 25 Şubat**: *The Pilgrim* (70). First National için yaptığı son film. **1 Ekim**: *A Woman Of Paris*'in (71), New York'ta ilk kez gösterilişi. 9 ay süren çekim ve

- kurgu çalışmalarından sonra ortaya çıkan ilk United Artists filmi. Chaplin (bir hamal kılığında çok kısa görünüşü hariç) bu filmde oynamaz. Chaplin'in baştan aşağı dramatik tek yapıtıdır.
- 1924 Mart - 1925 Haziranına değin:** *Altına Hücum* filminin yapılışı. Mart ayında Lita Grey (17 yaşında) ile filmin başrolü için sözleşme yaptı. 24 Kasım'da genç kadının ailesinin rezalet çıkarma tehditlerini örtmek için, Lita Grey'le gizlice evlendi. Filmin başrolü Mayıs ayında Georgia Hale'e verildi.
- 1925 26 Haziran:** *The Gold Rush* (72), filminin New York'ta ilk kez gösterilişi. 15 aylık bir çalışmanın ürünü. **28 Haziran:** İlk oğlu Charles Jr'un doğumu.
- 1926 30 Mart:** İkinci oğlu Sydney'in doğumu. **1 Aralık:** Chaplin karısını ve onun konuklarını karakter uyumsuzluğu nedeniyle evinden kovar.
- 1927 10 Ocak:** Lita Grey, kocasının «ahlâki zaafı» konusunda korkunç bir suçlama demeci yayınlatarak boşanma davası açar. Chaplin'in evine ve mallarına haciz konur; *Şarlo Sirkte* filminin çekimi durur; Chaplin New York'ta bir avukat dostuna sığınır ve orada büyük bir sinir krizi geçirir. Basın ve kamuoyu şiddetle aleyhindedir; Avrupa'da aydınlar savunmasını yaparlar, gerçeküstücüler büyük yankılar yapan *Hands Off Love* bildirisini yayınlılar. **22 Ağustos:** Lita Grey'den boşanma. Grey 1 milyon dolar tazminat alır. **Sonbahar:** *Şarlo Sirkte*'nin yapımı sona erer.
- 1928 7 Ocak:** *The Circus* (73), filminin New York'ta ilk kez gösterilişi. (İki yıllık bir çalışma sonucudur.) **Ocak - Şubat:** Chaplin, İsa sonra Napolyon üzerinde düşünür. *Şehir Işıkları* filminin senaryosunu yazar ve Mart ayında çekime başlar. **28 Ağustos:** Annesi Hannah Chaplin'in Glendale'de bir klinikte ölümü. **Sonbahar:** Sesli filmin büyük başarısının ortaya çıkardığı sorunlar yüzünden *Şehir Işıkları*'nın çekiminin durması.
- 1929 - 1930:** Filmin yeniden ve bu kez sesli olarak çevrilmeğe başlanması.
- 1931 Ocak:** *City Lights* (74), filminin Los Angeles'te ilk gösterilişi. 30 aylık bir çalışma. **Şubat:** Chaplin 15 aylık bir dünya turuna çıkar. Sırasıyla Londra, Berlin, Viyana, Paris, Brüksel, Nice, Biarritz, St-Moritz, Roma, Seylan, Singapur, Java, Bali ve Tokyo'ya gider.
- 1932 Mayıs sonu:** Hollywood'a dönüş; dünya turu izlenimlerini yazdırır. Bu yazı dizisi yayınlanmayacaktır. **Sonbahar:** *The Masses*'in (daha sonra isim *Modern Times* olarak değiştirilir) senaryosuna çalışma. Paulette Goddard ile tanışır ve onu gelecek filmi için sözleşmeye bağlar.
- 1933 1 Haziran:** Pasifik'te bir gezi sırasında P. Goddard ile gizlice evlenir (Chaplin'in üçüncü evliliği).
- 1934 Ekim:** *Asri Zamanlar* filminin çekimine başlama.
- 1935** Filmin çekim, kurgu ve seslendirme çalışmaları.
- 1936 5 Şubat:** *Modern Times*'in New York'ta ilk kez gösterilişi. Film eleştiricileri tarafından oldukça soğuk karşılanmış ve kızıl propaganda yapmakla suçlandırılmıştır. *A Nous la liberté* adlı filmin yapımcısı Alman Tobis şirketi fikir hırsızlığı savıyla dava açmıştır. **Yaz:** Paulette Goddard ile Uzak Doğu'ya gezi. Chaplin'in oğlu Charles'e göre, babası bu gezi sırasında Kanton'da Goddard ile evlenmiştir.
- 1937** Chaplin, İsa, Hamlet, Aslan Asker Şvayk gibi çeşitli tasarılar üzerinde kafa yorar ve «7 numaralı yapım» için düşüncelerini olgunlaştırır.
- 1938** *The Great Dictator* tasarısı öğrenilince, Chaplin'e Almanya tarafından diplomatik baskılar yapılır. Amerikan inifiratçı çevrelerinin eleştirmelerine de hedef olur.
- 1939 ilkbahar:** Filmin çevirim senaryosunun kaleme alınışı. **9 Eylül:** Avrupa'daki savaşa ve «Amerikan Aleyhtarı

- Faaliyetler Komisyonu'nun tehditlerine rağmen çekime başlama.
- 1940 15 Ekim:** *The Great Dictator'un* (76), New York'ta ilk kez gösterilişi.
- 1941** Hollywood'lu küçük bir artist olan Joan Barry'e rastlama. Chaplin, Barry'yi gelecek ilk filmi için haftada 75 dolara işe alır.
- 1942 Temmuz:** Meksika'da Paulette Goddard'dan boşanma. **22 Temmuz:** New York Madison Square'de düzenlenen bir mitingte, Hollywood'dan telefon ederek ikinci bir cephenin açılmasını önerir. **Ekim:** Carnegie Hall'de düzenlenen bir açık oturumda aynı yönde yeni bir çağrıda bulunur. **Aralık:** Joan Barry skandalının çıkışı; Barry, Chaplin'in Beverly Hills'deki evine girer ve tabancayla Chaplin'i tehdit eder; sonunda California'dan çıkarılır.
- 1943 İlgbahar:** Orson Welles'in verdiği ve Landru olayından esinlenen bir fikir üzerinde çalışmaya başlar. Büyük dram yazarının 18 yaşındaki kızı Oona O'Neil ile tanışır. **16 Haziran:** Oona O'Neil ile evlenme. **Ekim:** Joan Barry bir kız çocuğu dünyaya getirir ve babasının Chaplin olduğunu iddia eder, bir babalığı tanıma davası açar.
- 1944 Nisan:** Chaplin, Joan Barry davasında beraet eder, Barry temyize başvurur. Basında Chaplin'e karşı bir kampanya açılır. **Ekim:** Oona'nın birinci çocuğu Geraldine'in doğumu. Charles ve Sydney askere alınıyor ve Avrupa'ya gönderilirler.
- 1945** Chaplin *Monsieur Verdoux*'nun çevirim senaryosu üzerinde çalışır. Oğulları Almanya seferinde görev alırlar.
- 1946 Ocak:** Oona'nın ikinci çocuğu Michael'in doğumu. **Mayıs:** Kan grubu incelemeleri çocuğun babası olmayacağı sonucunu verdiği halde, Chaplin Joan Barry'nin çocuğunun bakım harcamalarını öde-

meğe mahkûm edilir. **Mayıs - Eylül:** *M. Verdoux*'nun çevrilişi.

- 1947** Chaplin'in siyasal görüşleri yüzünden gazetecileri tarafından şiddetle eleştirildiği New York basın toplantısı. **11 Nisan:** *Monsieur Verdoux* (77), filminin New York'ta ilk gösterilişi. **Haziran:** John Rankin adlı milletvekili Chaplin'in ABD'den sınırđışı edilmesini önerir. **Ekim:** «Amerikan Aleyhtarı Faaliyetler Komisyonu»nun bir toplantısında üstüste birkaç kez suçlanması; *M. Verdoux* aleyhinde gösteriler; film birçok eyalette yasaklanır. **Kasım:** Picasso'ya, Amerika'dan ihraç edilmekle tehdit edilen Alman kompozitörü Hanns Eisler'in lehinde bir telgraf gönderir. **Aralık:** Haftalık İngiliz dergisi Reynold News'de «Hollywood'a savaş ilân» başlıklı yazısının çıkması.
- 1948** Fransız Sinema Eleştirmecileri Derneği, Chaplin'e Nobel Barış Ödülü'nün verilmesini önerir.
- 1949 28 Mart:** Oona'nın üçüncü çocuğu Josephine'in doğumu. Chaplin *Limelight* filminin senaryosu üzerinde çalışmaya başlar. «Amerikan Aleyhtarı Faaliyetler Komisyonu»nda ifade vermek için aranır; bir telgrafla şu cevabı verir: «Ben bir barış kışkırtıcısıyım».
- 1950 Nisan:** Amerika'da *Şehir Işıkları* filminin yeniden ve başarıyla piyasaya sürülmesi. Buna karşılık *M. Verdoux* malî yönden tam bir fiyasko olur. **Temmuz:** «United Artists» şirketindeki hisselerinin hemen tamamını satar ve sadece yönetim kurulundaki bir oy hakkını saklı tutar.
- 1951 20 Mayıs:** Oona'nın dördüncü çocuğu Victoria'nın doğumu. **Kasım:** *Limelight* filminin ertesi yılın ilkbaharına değin sürecek çekimine başlanması.
- 1952 15 Eylül:** *Limelight* filminin New York'ta özel olarak gösterilişi. **18 Eylül:** Chaplin ve ailesinin Queen Elizabeth transatlantığı ile Avrupa'ya gidişi. **19 Eylül:** Amerikan Adalet Bakanı, Chaplin için bir soruş-

- turma açıldığını bildirir. Chaplin'in avukatı hükümete başvurur. **23 Eylül**: Londra'ya varış. **16 Ekim**: *Limelight* (78), filminin Londra'da ilk gösterilişi. **Ekim - Aralık**: Filmin piyasaya çıkışı nedeniyle Fransa'da kalış.
- 1953 Ocak**: Corsier-sur-Vevey (İsviçre) yakınlarındaki Ban malikânesinin satın alınması ve ailenin buraya yerleşmesi. **Ocak - Şubat**: Oona, Chaplin'in mallarının tasfiyesi için Amerika'ya döner: Beverly Hills'deki ev ile Brea Avenue'deki stüdyoların satılması; 1919'dan beri yapılmış tüm (United Artists) filmlerinin negatiflerinin ve arşivin Avrupa'ya getirilmesi. **11 Nisan**: Chaplin, Cenevre'deki Amerikan Konsolosuna dönüş «vizesi»ni geri verir ve böylelikle Amerika'ya bir daha dönmekteki kesin kararını belirtmiş olur. **Ağustos**: Oona'nın beşinci çocuğu Eugene'in doğumu. Basın Chaplin'in yeni filmi *Kral*'in senaryosu üzerinde çalıştığını bildirir.
- 1954 Şubat**: Oona İngiliz uyruğuna geçer. **Mayıs**: Chaplin Uluslararası Barış Ödülünü kazanır. **Ekim**: Rahip Pierre'e, Konutsuzlara yardım çalışmalarından ötürü 2 milyon franklık bir çek verir.
- 1955 New York'ta Bir Kral** filminin senaryosu üzerinde çalışma. Ünlü yabancı kişileri evinde konuk eder (Nehru, Pablo Casals, Clara Haskill, vb.)
- 1956 Mart**: Filminin çevrilmesi için Londra'ya gelen Chaplin, Bulganin ve Krusçov ile tanışır. **7 Mayıs - 28 Temmuz**: *New York'ta Bir Kral* filminin çevrilişi. **Ağustos - Ekim**: Filmin kurgu ve bileştirmesinin St. Cloud'daki L.T.C. stüdyolarında yapılması.
- 1957 Ocak - Haziran**: Kurgu ve seslendirme çalışmaları. **Mayıs**: Oona'nın altınca çocuğu Jane'nin doğumu. **12 Eylül**: *A King In New York* (79) filminin Londra'da ilk kez gösterilişi.
- 1958 13 Ocak**: Edna Purviance'in Hollywood'da ölümü.
- 1958 - 1964**: Chaplin anılarını kaleme alır.
- 1964 Eylül**: Londra'da *My Autobiography* (Hayat Öyküm)ün yayınlanması. **Ekim**: *Hayat Öyküm*'ün Fransızca çevirisinin yayınlanması.
- 1965 1 Kasım**: Chaplin'in yapımcı, senaryocu, konuşma yazarı, besteci ve yönetmeni olacağı son filmini açıkladığı basın toplantısı (Londra).
- 1966 17 Ocak - Mayıs sonu**: *A Contess From Hong-Kong* (80) filminin Londra'da çevrilişi. Sophia Loren ve Marlon Brando'nun oynadığı bu film «dramatik bir komedi»dir.