Büyük Sinema Kuramları

J. Dudley ANDREW



doruk

BÜYÜK SİNEMA KURAMLARI

J. Dudley Andrew

DORUK YAYIMCILIK / Sinema
Büyük Sinema Kuramları

Yazarı:
J. Dudley Andrew

Oxford University Press-1976
The Major Films Theories / An Introduction

Çeviren ve Yayına Hazırlayan:
Zahit Atam

Sayfa ve Kapak Tasarımı:
Cafer Çakmak

© Doruk Yayıncılık 2010

Tüm hakları saklıdır. İzinsiz alıntı yapılamaz.

ISBN: 978-975-553-516-6

Baskı: Mart 2010

Baskı Cilt:
Kayhan Matbaacılık San. Tic. Ltd. Şti.
Davutpaşa Cad. Güven Sanayi Sitesi. C. Blok. No: 244
Tel: (0212) 612 31 85 / 567 84 19

doruk

Himaye-i Etfal Sokak No: 6/2 Cagaloglu/ISTANBUL
Tel: (0212) 514 61 57 - (0212) 514 61 58
e-posta: info@dorukyayimcilik.com
www.dorukyayimcilik.com

BÜYÜK SİNEMA KURAMLARI

J. Dudley Andrew

Çeviren
Zahit Atam

doruk

J. Dudley Andrew, Özellikle 1960'larda Amerika'da Sinema Kuramları tartışmaları başladığında ve daha sonrasında kuramsal tarihe yönelik çalışmalar hızlandığında Iowa Üniversitesi diğerlerinin içinde bir ağırlık kazanmıştı. Pek çok Amerikalı kuram tarihçisi bu üniversitede yetişti. Elinizdeki kitap içinde önsözde teşekkür edilen Donald Fredericson, David Bordwell, Brian Lewis gibi insanların o dönemlerdeki doktora tezlerinden beslenerek, tümüyle özgün bir şekilde kıta Avrupa'sının sinema kuramları üzerindeki yoğun çalışmaları karşılaştırarak Andrew bir kitap hazırladığında, ister istemez kıta Avrupa'sı için bile temel ders kitaplarından birisi oldu. Oxford Üniversitesi yayınlarından çıkan bu kitap, özellikle 1970 öncesinde yoğunlaşan büyük sinema kuramcılarına yetkin bir giriş kitabı olarak nitelendi. Daha sonra bu kitabı tamamlayan Andre Bazin ve Concepts in Film Theory kitaplarıyla birlikte post-modern dönemin öncesinin dökümünü yapan yazar olarak sinema tarihine geçti. Ancak Andrew daha çok kuramın tarihçisi olarak değer kazanırken, diğer Amerikalı meslektaşlarıyla birlikte hiçbirisi genel anlamda özgün bir sinema kuramı geliştiremediler. Kuram bir tür Avrupa kıtasının bir geleneği olarak kalmaya devam etti. 1970'lerden sonra kuramsal yapılarda Üçüncü Dünyanın ağırlığı artmaya başladı, art arda batıda sinemaya atfedilen rollerden başka işlevler yüklediler sinemaya. Yaptıklarının ise kuramsal zeminini inşa etmek çaba gösterdiler, aynı zamanda kuramsal çalışmaların görsel karşılıklarını yaratmaya çalıştılar. Kısaca sinema kuramları içinde büyük bir parantez açtılar. Elinizdeki kitap bu büyük parantezi kapsamıyor, yani Üçüncü Dünyanın anti-emperyalist sineması ve bunun kuramsal ifadesi üzerinde yoğunlaşmıyor. Dudley Andrew'un eserleri büyük oranda Kıta Avrupa'sı üzerinde yoğunlaşan ve kuramın tarihi üzerinde gezinen bir eserdir.
Prof. Andrew 30 civarında doktora tezini Iowa Üniversitesinde yönettikten sonra 2000 yılında Yale Üniversitesine geçti, halen orada mezuniyet sonrası araştırmaları yönetmektedir, 2006 yılında Amerikan Sanatlar ve Bilimler Akademisine seçilmiştir.

Çevirmen ve Editör Zahit Atam, Elinizdeki kitabın ilk kez tam olarak, edebi özelliklerini koruyarak, anlamsal bütünlüğüne saygılı bir şekilde çevirisini yaptı. Üçüncü Dünya Sinemasının İngilizcede bulabildiği tüm manifestolarını tam ve doğru çeviri olarak Türkçeye çevirmeyi bir görev addediyor. *Üçüncü Dünya Sineması ve Batı* adlı Roy Armes'in kitabını çevirdi. 1993 yılından beri sinema üzerine düzenli olarak yazıyor ve *Üçüncü Dünya Sineması*, Türkiye Sinema Tarihi ve Batıyı Doğudan Okuma Çalışmaları gibi alanlarda sinema tarihi üzerinde çalışıyor.

İÇİNDEKİLER

Türkiye'de Sinema Kuramları / Zahit Atam xi
Önsöz xxxvii
Giriş 43
Konu 43
Yöntem 48

Birinci Bölüm

BİÇİMCİ GELENEK 55
1. Hugo Munsterberg 61
Konu ve Araçlar 62
Biçim ve İşlev 70
2. Rudolf Arnheim 81
Malzeme 82
Aracın Yaratıcı Kullanımı 87
Film Biçimi 89
Filmin Amacı 93
3. Sergey Eisenstein 103
Filmin Hammaddesi 108
Sinemasal Araçlar: Montaj Yoluyla Yaratım 116
Film Biçimi 126

Sanat Makinesi 130
Organik Analoji 135
Filmin Nihai Amacı 140
Retorik 141
Sanat 144
4. Bela Balazs ve Biçimcilik Geleneği 153
Biçimci Sinema Kuramının Bir Özeti 153
Rus Biçimciliği 157
Bela Balazs 165
Sinema Sanatının Hammaddesi 168
Film Tekniğinin Yaratıcı Potansiyeli 170
Sinemasal Şekil veya Biçim 175
Sinemasal Fonksiyonlar 180

İkinci Bölüm

GERÇEKÇİ FİLM KURAMI 187
5. Siegfried Kracauer 191
Konu ve Araçlar 192
Kompozisyona Ait Biçimler 202
Sinemanın Amacı 213
Çürütmeler 218
6. André Bazin 225
Hammadde 229
Sinemasal Araçlar ve Biçim 234
Bazin ve Geleneksel Kuram Karşı Karşıya 234
İmgenin Plastiği 241
Montajın Kaynakları 251
Montajın Kullanımları ve Yanlış-Kullanımları:
Sinemasal Amaçlar 262
Sinemanın Fonksiyonu 270

Üçüncü Bölüm

ÇAĞDAŞ FRANSIZ FİLM KURAMI 283
7. Jean Mitry 289
Hammadde 293
Sinemada Yaratıcı Potansiyel 297
Sinemanın Biçim ve Amacı 312
8. Christian Metz ve Sinema Göstergebilimi 319
Hammadde 323
Semiyolojiye Dair 323
Filme Dair 325
Sinemanın Anlamın Araçları 327
Sinema Gerçek Bir Değildir 327
Bununla Birlikte Film Bir Dil Gibidir 331
1. Kod / Mesaj 332
2. Sistem / Metin 336
Sinema Formları ve Olanakları 338
Semiyoloji ve Sinemanın Amaçları 345
9. Fenomenoloji Savaşımı:
Amédée Ayfre ve Henri Agel 351

Dizin 367

TÜRKİYE'DE SİNEMA KURAMLARI

Zahit Atam

Türkiye'de sinema kuramları ya da İngilizcesiyle Film Theories genel olarak boş bırakılan alanlardan birisidir. Bütün sinema tarihimiz boyunca sinema kuramları alanında tek bir önemli eser vermiş sinema yazarımız ya da akademisyenimiz yoktur. Buna karşın özellikle 1990'lı yıllarda özel üniversitelerin de devreye girmesiyle sinema eğitimi veren İletişim Fakülteleri ve Güzel Sanatlar Fakültelerinin sayısı inanılmaz ölçüde artmıştır, ne yazık ki bu artış kuramsal alanda üretimi artırmamıştır. Bu açıdan bakıldığında sinema bölümlerimizde iki alandaki eksiklik kendini çok şiddetli oranda hissettirmektedir: 1. Sinema Tarihi, 2. Sinema Kuramları. Belki de bir üçüncü alandan söz edilebilir: sinema tarihini belirli bir kuramın rehberliğinde yazma çabası...

Daha da yakından bakıldığında sinema tarihi dersleri durumundaki açıklık kendini çok daha derinden hissettirmektedir; bir yandan yalnızca batılı sinema tarihi yazımlarından beslenen, öte yandan ise Türkiye Sinema Tarihi hakkında inanılmaz bir yetersizliğin bulunduğu bir eğitim sistemine sahibiz. Bu genel koşullarda örneğin Üçüncü Dünya Sineması ya da belirli tarihsel dönemlerde ortaya çıkan akımlar, sinemanın sosyolojisi gibi alanlarda yalnızca öğrenciler değil, bizzat akademisyenler de büyük bir yetersizlik konumundan konuşmaktadırlar. Üçüncü bir alan olarak Cultural Studies / Kültürel Çalışmaların bir alt-başlı-

ğı olarak genel bir kültür kuramının çerçevesi içinde sinemayı incelemek konusunda ise –acıdır ama- neredeyse bir yok-konu özelliği yaşanmaktadır ülkemizde. Basit bir şekilde batılı literatür aktarmacılığı, hatta kimi durumlarda çok önemli denilerek okutulan makalelerin gündem olarak bizimle ilgisiz olması nedeniyle, öğrencilerde görülen anlamsız bir dayatma hissi genel geçer bir durumdur.

Bütün bunları düşünerek yayınevimiz başta sinema tarihi olmak üzere genel anlamda kültür kuramları üzerinde yoğunlaşmayı düşünmektedir. Özellikle birbirini tekrar eden ve fazlasıyla batı-merkezli (west-centric)' bir konumdan değerlendirmeler yapan yaklaşımı kesinlikle aşmak, hatta önce terk etmek gerekiyor. Kültürle ilgilenen insanların önce batılı literatürü tarayarak ve batının tarihsel aşamalarından geçerek kendi toprağına gelebileceği, kendisini böyle anlayabileceği yolundaki her yaklaşım artık geçersizdir. Türkiye'de kendimize özgü bir yaklaşımı inşa etmek ve batılı literatürü de kendi toprağımızdan okumak, bunun yanı sıra Üçüncü Dünyaya ilişkin özgün bir kavrayış geliştirerek batılı dünyanın tümden entelektüel hinterlandıyla sınırlanmaktan çıkmak zorundayız. Kelimenin gerçek anlamıyla kendimizi aramak durumundayız, kaybettiğimiz benliğimizi bulmak için. Basit bir biçimde batılı literatürü Türkiye'ye taşımaktan, aktarmacı kimliklerle ün kazanma çabasından yorulmadık mı?

Sartre'ın sözünü ettiği Paris'teki her tür entelektüel çıkışın doğrudan yankılarını örneğin frankofon Afrika'da bulması gibi süreçlerin günümüzde dahi sürmesi artık insanı bezdiriyor. Bu basit sarmalı aşmalıyız. Kendimizi tekrar etmemek için de. Ya da basit bir entelektüel oyun çerçevesini aşıp toplumla etkin bir bağ kurmak istiyorsak, tekrardan beslenen literatürü aşmalıyız. Özgünlük ve yaratıcılık, işte mesele kısaca böyle özetlenebilir.

Bütün bunlardan yola çıktığımızda elimizdeki Büyük Sinema Kuramlarını incelediğimizde, karşımıza ilk önce Almanya Kökenlilerin, ardından Sovyet topraklarının, daha sonra da Fransızların merkezde duran çalışmalarını anlatan ve tabloyu anlamlı olarak görmemizi olası kılan yaklaşımların iyi bir örneğiyle karşı

karşıyayız. Amerikalı Dudley Andrew'un kitabı büyük oranda kıta Avrupa'sının kuramları üzerinde duruyor. Deyim yerindeyse artık birer konvansiyon haline gelmiş büyük yazarların sinemaya dair bir kuram geliştirme çabası üzerinde yoğunlaşıyor. Bütün yazarlar içinde kendini hem kuramın nesnesi hem de kuramın etkileyici sanatsal ürünle karşılaşarak anlamlı örnekçeyi oluşturma anlamında biçimsel esin kaynağı olarak batılı idealin ötesine taşan tek kuramcı Eisenstein'dır. Kelimenin gerçek anlamıyla sınırlarını kendi çizdikleri bir dünyanın kuramlarını yapıyorlar.

Peki, biz neden *Büyük Sinema Kuramları / Genel Bir Giriş* başlıklı bu kitabı yayınlıyoruz?

İki nedeni var:

1. Batılı kuramları çok iyi anlatıyor (özetlemekle yetinmiyor), analiz ediyor.
2. Kendimize dair ya da daha doğrusu kültürümüzün izlerini taşıyan ve batılı literatürle kendini sınırlamayan bir kuram geliştirmek için, karşı çıkılacak, yeni ekler yapılacak, kendi değerlerimizi ve tarihimizin derslerini içeren yargılarımızı ve ulaştığımız sonuçları ekleyebileceğimiz bir kuram oluşabilmesi için iki konuda bir şeyler yapmak gerekir: a) genel olarak bir sanat dili ve anlatı aracı olarak sinemanın kuramını yapma çabalarını çıkış almak, b) biz (biz derken batı-dışı üçüncü dünyayı nitelemek istiyoruz) konuşurken kültürel bir çıkış noktası olarak kendimizi batılı merkezden bakmanın getirdiği "ötekileştirmeye tabi tutmadan", kendi sesimizi bulabilir miyiz düşüncesiyle bir eleştiri noktası olarak onları basamak almak çabası için anlamlı olabilir bu metinler.

Şunu anlatmak istiyoruz: kültürel çalışmalar, sinema tarihi, sinema kuramları bir anlamda sürekli birbirleri arasında dolaşılarak ve belirli siyasal-estetik-tarihsel akımların yoğun etkisi altında şekillenebilir. Dolayısıyla bütün bunlar içinde bir kuramın gelişmesi için kültürel bir canlanmanın olması, bu canlanmanın özgün bir ses olarak ortaya çıkması için taklitle kendini sınırlamayan yoğun bir entelektüel çabanın gösterilmesi gerekir. Dola-

yısıyla "tanımsız ve her şeyin önüne getirilecek" ve "onlar yapıyorsa biz neden yapmayalım" diyen bir yaklaşım yerine, literatür incelendiğinde açıkça görülebilecek olan "kendi tarihimizin, kültürel kimliğimizin, estetik olarak var-oluşumuzun" ihtiva edilmediği bir literatüre karşı kendini anlama ve anlatma çabasının merkezde durduğu bir tür kendini keşfetme ve adım adım bir nitel sıçramayla "öteki tarihi kuram"ın bir parçası haline getirme sürecinin yaşanması gerekmektedir.

Kısaca bu sürece kendini bulma demek yerinde olacaktır. Dolayısıyla, eğer Munsterberg, Arnheim, Bazin, Kracauer, Mitry, Metz... gibi yazarların kuramlarında özellikle çok anlamlı ve eleştirel unsurlar bulunsa bile, batının ötesinin tümden ihmal edilmesine karşın, örneğin –belki de hepsinden önemli olan– Eisenstein'ın metinlerinde doğuya açılan bir pencere bulunması hiç de rastlantı değildir. Belirli ölçülerde batının sınırlarının bittiği noktada ve batının egemen söylemine karşı çıkan bir kuramlaştırma çabasının, daha da önemlisi keşfetmek için bakan bir çalışmanın içinde doğunun ve ezilenin söylemi önem kazanmaktadır. Bu bakış açısı bizim kendimizi bulma sürecimizde bir çıkış noktası olabilir.

Kuram ve kuramsal olan örneklerin genel düzeyde incelenmesi ve bunların anlamlı bir bütün içinde belirli bir doğrultuda felsefik olarak inşa edilmesi çabasıdır. Bugün ülkemiz de sinema tarihi açısından uluslar arası düzeyde anlamı olan bir sinema yapılmaktadır, bunun kavramsal ve kuramsal bir karşılığı da olmalıdır. Dolayısıyla Nuri Bilge'nin ya da Özcan Alper'in bir filmini incelediğimizde batılı bir kuramcıdan çıkış noktası bulmak için kendimizi çok zorlamamız, hakikaten tuhaf kaçmaktadır artık. Kendi aklımızı tutsak etmemiz ya da yola çıkmadan batıdan alınmış tahdit noktalarını ilk önce yerleştirerek başlamamız için hiçbir geçerli neden yoktur. Dolayısıyla yayınevimiz bir anlamda Üçüncü Dünyanın kültürel ve estetik çalışmalarını, elbette ki tarihini veren kitaplara da yer vermeyi bir öncelik haline getirmiştir.

Kuram ve Sanat İlişkisi hakkında neler söylenebilir?

Ülkemizde sinema üzerine seminerler verildiğinde ikili bir durumla karşı karşıya geliyoruz: Bir yandan sanatçılardan kendilerini anlatırken, kuramsal ve tarihsel bir söylemi inşa etmelerini bekliyoruz. Ancak sanatçıların bırakın bu zoraki görevi yerine getirmelerini, kendileri anlamlı bir çoğunlukla kuramsal olandan sıkılıyor, çünkü kuramsal olarak önlerine sürülen batılı literatür fazlasıyla taklitçi bir söyleme sahip. Ama öte yandan zaten kuramın dili yaratım diline göre gerçekten çok daha fazla mantık ve sistematikliğin izlerini taşıyor. Duyum ile aklın birleşmesi sanıldığı kadar kolay değildir. Sanatçıların bunu yapması tarih boyunca çok az gerçekleşmiştir. Eisenstein aslında sinema tarihinde gerçekten bu anlamda aykırı örneklerden birisidir. Ekim devriminin çocuğudur.

İkinci olarak sinema öğrencileri ve halkımızda yoğun olarak karşımıza çıkan şöyle özetlenebilecek bir akıl yürütme görülebilir: "sinema öğrencileri ve seyircilerin büyük bölümü bir zamanlar hepimizin sinema salonlarında keyfini tattığımız naif, düşünülmemiş ve kavramsal düzeyde yeterince anlamadan yaşanan zevkten zaman içinde konuya eğildikçe yoksun kaldıklarını ileri sürmektedirler. Bu kaybın yerini alan öğe bilgidir; bir tür şeylerin nasıl çalıştığını, nasıl yapıldığını, ne tür bir düşünceyle ve estetikle yapıldığını kavrama edimidir." Ama sonuç olarak hepimizin unutmaması gereken bir tarihsel özelliğimiz var: kuramsal olan gerek sanatçılar da gerekse izleyicilerde 12 Eylül darbesinin bir kalıntısı olarak genel düzeyde ilgilenilmeyen alana dönüşürken, genel olarak aşırı pragmatist ve basitleştirici bir yaklaşım tarafından ülkemizde bir tür kafayı yemişlik olarak görülen bir şeydir. Anlama ve anlatma çabası kendi içsel gereksinimleri yerine kolektif olarak giderek sığlaşmış bir beğeni düzeyine göre ayarlanarak ve kabalaşarak karşımıza çıkmaktadır. Ülkemizde genel anlamda sanat ve kültür alay konusu yapılırken, sığ ve popüler olanla kendini sınırlama eğilimi tarihimizin hiçbir evresinde olmayan düzeyde bir zafer kazanmıştır. Dolayısıyla kuram olmadığı gibi kuramcımızın da olmaması olağan bir durum haline gelmiştir. Gerçek ama sosyolojik bir veri olarak 12 Eylül darbesin-

den sonra bilmenin kendi içinde taşıdığı zevk bir aşağılama konusudur: artık tümüyle kişiliksiz bir pragmatizmle yoğrulmuş hayatlar yaşıyoruz, dolayısıyla bilgi ve bilge sevgisi anlamındaki felsefenin bu tarihsel noktadan sonra genel olarak fazlasıyla hırpalanmış olması çok şeyi açıklayabilir.

Bir de kuramın ve sanatın doğası ilişkisi vardır, özellikle üzerinde durulması gerekir. Kuram sanat eserlerinin ardından gelir. Kuramın oluşması için sanatsal pratiğin kendine özgü anlamlı bir çerçeve çıkartacak ürünler vermesi gerekir. Ama daha da önemlisi sanatın doğası anarşiktir; verili örneklerin dışında aykırı örnekler her zaman çıkacaktır, dahası bunlar yerleşik olana ya da sanatsal doruk noktalarına tepkilerin eşliğinde sanat eserleri genelde sürekli yenilenir, hatta başkalaşır. Zaten bu başkalaşma süreçleri tarihsel olarak yaşandıktan sonra bile kendi tarihsel dönemleri geçtikten sonra ayakta kalabilen eserler birer klasiğe dönüşürler. Konjonktürel olan ile tarihsel değer kazanan örnekler arasındaki ayrım diyebiliriz buna. Ancak bugüne kadar olan tarihsel süreç bize şunu da öğretiyor: hiçbir kuram ele aldığı sanat dalı ne olursa olsun, onun tam yetkin bir çerçevesini çizemiyor, kuramsal olana aykırı örnekler her zaman olacaktır ve bu süreç kuramın da bir evrim geçirmesine neden olacaktır. Kuram sanatsal pratik karşısında sürekli olarak yenilir, yenilenmek durumunda kalır. Kuram sanat dalının ya da genel olarak sanatın tam bir çerçevesini veremez, ancak sanatın yörüngesi ve özellikle geçmişi için yetkin bir çerçeve çizmeye çalışacaktır. Bir tür kuramsal olan felsefik olan ile tarihsel olanın birleşim yerinde ortaya çıkar, bir haritaya karşılık gelir. Nasıl doğanın karşısında haritalar bir rehber işlevi görüyorlarsa, yaşanmış ve daha çok duyumsanmış olana belirli bir görü eşliğinde besin kaynağı olarak yaklaşıp üretilen sanat eseri içinde kuramlar bir rehber, bir analiz kaynağı olabilir, ama doğanın kendisi haritaların içeremeyecekleri kadar zengindir. Kuram ne kadar analitik ve sistematik ise sanatsal olan ise o kadar eşitsiz, çarpıcı ve aykırıya yakın durmaktadır. Kuram sanat dalını tüketemez, sanatın kendisi kuramsal olanla sınırlanamayacak denli yetkin yenilikleri sürekli karşımıza çıka-

racaktır. Bu anlamda Goethe'nin "teori gridir, hayat ağacı ise yemyeşil" sözü hayatla birlikte değişen sanatın kuramsal olanın griliğinde biteviyesiz olduğunu da düşündürür. Ama bunlar kuramın gereksiz olduğunu düşündürmez, anlamak ve kendini yetkinleştirerek sanat eserlerinden daha derin hazlar almak isteyen ve sanatla uğraşanlar dâhil neler yapabileceklerini, neyi nasıl anlatabileceklerini düşünen insanlar için haritalara dönüşür kuramlar. Bizzat bu nedenledir ki büyük sanatçılar ve büyük sinemacılar gerçekten çok önemli eleştirmenlere, kuramcılara ve sanat tarihçilerine -belki de gizli borçlarından olacak- büyük saygı duyarlar.

Bilmenin küçük görülmesi, hatta hazzı önleyici bir durum olarak nitelenmesi sığlığın en tehlikeli saldırı tezi olarak karşımızda durmaktadır. Ama bununla kalınsaydı yine katlanılabilirdi. En sığ, popülerliği oranında evrensellikten uzak ve insani olan karşıtı yapıları ile ister popüler müzik ister popüler sinema eserleri: "seviyorum abi, var mı ötesi", "ya sanat eserleri ise anlaşılmaz, anlaşılmayan şey değerlidir havalarına gelmem ben", "adam boğazın karşısında oturup sigara içiyor ne var ki bunda" diyebilen küçümseyici ifadeler artık ülkemizde yeni dönemin kültürel sığlığının zafer sloganları olarak bütün hayatımızı kuşatmış durumda. Her taraftan söylemin genel düzeyini düşürün komutları gelen bir ortamda kuramdan söz etmek, film eleştirilerini kuramsal bir içeriğe sahip kılma çağrısı post-modernist dalganın sersemlettiği insanlarda kolayca "seçkincilik" ve "anti-demokratik tavır" etiketleriyle de mahkum edilebilir. Aklın bu kadar ilkelleştiği, kuramın ise şablonlaşarak her gördüğü şemsiyeyi ya da gökdeleni fallik imge olarak kolayca kodladığı bir entelektüel üretimle kuramcı kendini sınırlarsa, kolektif aklımızın ve entelektüel üretimimizin tükenmesi ya da sıradanlaşarak çekiciliğini kaybetmesi gayet normaldir.

Bu tabloyu değiştirmek gerekir. Kolay zaferler başarıya değil gerçekten sığlığa götürür. Kolay kazanılan entelektüel zaferler ise insan(lığın) kendini kandırmasından başka hiçbir artı üretmeden kaybolmaya mahkûmdurlar.

Dolayısıyla tam bu nokta da Sokrates ve öğrencisinin diyalektik diyalogu anımsanırsa hepimiz için anlamlı olur: "Sokrates: Sorgulanmayan (düşünülmeyen) hayat yaşanmaya değmez". "Öğrenci: Yaşanmamış hayat da üzerinde düşünmeye değmez."

Bu anlamda sanatı yorumlamak, anlamak çabası kendi içinde bir tür bilme serüvenidir, aynı zamanda keşfetme serüvenidir, tam da yaşamımızın ortasında çok çeşitli durumlarda sanatçılarımızın yarattıkları karakterlerin söylemleri dile gelirse, sanatın kendisi çok daha yaşamsal bir boyut kazanabilir. Sanatla yaşam arasındaki mesafenin kısalması, "abi o sadece bir film" söyleminin ötesine geçilmesi, delikanlılarımızın "artist" sözünü küçümsemek için kullanacağı düzeyden kurtulması hepimiz için iyi olurdu.

Kuram kendini inşa-etme biçimine dönüşürse, sanatçılarımızın ve sanatseverlerimizin o zaman "sanat seviciliğinden" kurtulması da mümkün olabilir ya da sanat eserinin ömrü de patlamış mısır tüketme seansından daha uzun olabilir. Bu da hepimiz için iyi olur.

Eğer kuramsal olana bakarsak neler görmekteyiz. Batılı literatürde kuram hangi evrelerden ve aklileştirme aşamalarından geçerek, kendileri için yarattıkları varlık nedenlerinin hangi evrimsel süreçten geçerek billurlaştığına bakmak anlamlı olurdu. Elbette ki kendi toprağımızdan bakmak, hatta kurama bakmak için Paris, Berlin ya da New York'a gitmenin şart olmadığını bilebilmek hasretiyle.

Bu durumda batılı literatürü belirli açılardan İstanbul'dan ya da daha doğusundan incelemek anlamında bir çalışma yapmak bu önsözün hedeflerinden birisidir.

Sinemanın teknolojik olarak icat edilmesi ve kitlesel beğeniye sunulabilir hale gelmesi Batılı ülkelerin eseridir. Mucit olarak Lumiere Kardeşlerin adı geçse de aynı dönemde aynı erek üzerinde pek çok bilim adamı ya da mühendis çalışıyordu. Kitleye gösterilebilir bir hale geldikten sonra ise elbette ilk önce patenti alındı, olabildiğince kendi kullanımlarıyla sınırlanmaya çalışıldı, operatörlerine yeminler ettirilerek dünyanın değişik bölgelerine

çekim yapmaya gönderildi. Eğer bu süreci incelerseniz deyim yerindeyse Lumiere Kardeşler icatlarının sonuçlarından birisi olan izleyici tarafından izlenebilen hareketli görüntüyü kaydedip gösterebilen aletlerinin üretimi ve bu cihazların satılması üzerinde yoğunlaşacakları yerine film işine girip çekip-çektirip bunların gösteriminden para kazanma yolunu seçmeleri bir öngörüsüzlüğe işaret etmektedir. Onlar icatlarının ömrünü kısa olarak görüyorlardı ve icatlarının tarihsel evrimi konusunda hiç de ufukları açık değildi. Lumiere Kardeşler belirli gerçek görüntüleri çekip, bu görüntü kaynaklarını olabildiğince merak uyandıracak alanlardan seçerek para kazanma yolunu seçtiler. Onlar için daha bir on yıl geçmeden ilk stüdyoların ortaya çıkması bile düşünülemezdi, kurmaca alanın sunduğu devasa olanaklar ve izleyicilerin asıl ilgisinin bu alan olduğunu da düşünemediler. Sinemayı bir temsil sanatı olarak değil bir sunum alanı olarak gördüler. Sinema dili başlangıçta gelişmemişti, ama sinema dili gelişip yaygınlaşmadan önce, yani kendi konvansiyonlarını oluşturmadan önce bile dünyanın çok geniş bir coğrafyasına yayılmıştı, daha sinema on yılını doldurmadan 7 kıtaya birden yayılmış idi. Bu açıdan bakıldığında sinemanın ne olup olmadığına dair belli başlı sosyolojik karşıtlıklar da oluşmuştur.

İlk önce bir merak unsuru olarak kitlesel seyirci tarafından çok yoğun bir ilgiyle karşılandı, öte yandan ise batılı entelektüeller için ise gösterilenin iki özelliği nedeniyle bir küçümsenme kaynağı olmuştur:

1. Birincisi bir kitlesel ilgiye konu olmuştu, bu nedenle belirli ölçülerde avamın bir eğlencesi olarak görülüyor, zaman öldüren bir teknik icat olarak kodlanıyordu. Dolayısıyla bu anlamda Avrupalı entelektüel kesim de sinemanın olanaklarını öngöremiyordu. Bizzat bu nedenle yaklaşık bir çeyrek yüzyıl sinema yeni bir sanat dalı olarak görülmedi.
2. Daha da önemlisi Avrupalı entelektüel ve sanat tarihçilerine kendi geçmişleri sanatın kurmaca yapısını ve man-made (insan yapımı) karakterini değişmez bir veri olarak sunduğu için, sinema bir teknik keşif olarak varolanı olduğu

gibi kaydeden bir teknik icat olarak kabul edildi, sinema insan yaratımının bir öğesi olarak değil alıcının bir ürünü olarak kodlanarak sanat olabilecek yetiden uzak görülüyordu.

Oysa sinemanın tarihi iki varsayımında yanlış olduğunu gösterdi. Birincisi sinema avam eğlencesiyle sınırlı olamazdı, ikincisi ise bütün teknolojik karakterine rağmen insan-yapımı bir ürün olarak filme dönüşüyordu. Ama en öldürücü darbe bizzat iki önemli kuramcıdan geldi:

Kracauer ve Bazin gerçekliği olduğu gibi kaydedebilmenin sinema sanatının en önemli özelliklerinden birisi olduğunu, bizzat bu yönünün kendisinin kurmaca eserlerde bile en temel çıkış noktası yapılması gerektiğini hem felsefik hem de sosyolojik olarak anlatan eserler verdiler, bu nedenle sinemanın yorumlanmasında gerçekçiliğin içinde taşıdığı çok önemli erdemlere değindiler. Ama özellikle Bazin şunu da vurguluyordu; sinemada anlatılan hiçbir zaman ve hiçbir yöntemle gerçekliğin kendisi değildir, kurmacadır. Kurmaca olan yani sinemada anlatılan gerçeklik ile içinde yaşadığımız evrenin gerçekliği arasında eğri asimptot ilişkisi ya da Veronikanın mendili ile İsa'nın bedeni arasındaki aynılaşmaz, fakat güçlü bir yakınlık ilişkisi vardı diyordu. Sinema gerçekliği teknolojik olarak kaydetmez, kadraj ve ışık ve oyunculuk dediğimiz gibi şeyler her zaman inanılmaz seçeneklerden yalnızca birisiyle görüntüyü oluşturur, bunları seçen, konuşturan ve neyi nasıl göstereceğini seçen insan anlamında insan-yapımıdır. İnsanlar ellerinde olsalar bunu aşmak isterlerdi ama aşılacak bir yapısı yoktur. Sinemada bazılarının sandığı gibi insan tümden kurgu masasında muktedir değildir, her aşamada insan yapımı olma karakteri ağır basmaktadır. Ama Bazin ve Kracauer'in teorik katkıları burada değil, bunun ötesinde başlıyordu, tam da bu noktada başlıyordu. Sinemanın gerçeklikle kurduğu bu güçlü ve yakınsayan ilişki sinema sanatını gücünü, erdemini ve varlık nedenini oluşturuyordu. Estetik karakteri bu güçten ve erdemden şekillendirilmeliydi tezi üzerine gerçekçilik akımının büyük sözcüleri ve sinema tarihçiliğini birleştirerek sanat kuramcıları oldu-

lar. Bu anlamda Kracauer'in Sinema Kuramı ya da Bazin'in dört ciltlik Sinema Nedir? kitapları aynı zamanda bir sinema tarihi, sinema kuramları olmanın yanı sıra birer sanat kuramı, belki de bunun ötesinde dünya görüşlerine karşılık gelmektedir.

Hatta gerçek anlamda kuramsal olan, hatta sanatsal olan bizzat gerçeklikle sinemanın kurduğu bu yoğun ilişki üzerine kurulabilir tezi, bizzat sinema tarihi açısından doğrulandı. İnsan yapımı özelliğine zerre kadar beis düşürmeden son derece gerçekçi ve gerçekliği yetkin bir şekilde kavrayabilen eserler büyük sinema eserleri olarak görüldü.

Bu açıdan yaklaşıldığında sanat kuramlarının evriminde ve sanat/toplum ilişkilerinin yeniden tanımlanmasında sinemanın evrimi çok büyük katkılarda bulunmuştur. Dolayısıyla gerçek anlamda modern sanat kuramlarının başlangıç aşamasına denk düşmektedir.

Bu anlamda bu kitapta alınan ve aslında önemleri açısından da sinema tarihinde hala anılan iki isim olan Munsterberg ve Arnheim, sinemanın bir tasarım sürecinin ardından oluştuğunu, bir anlatı formu olduğunu, kendine özgü bir dili olduğunu ilk kavrayan kuramcılardandır. Ancak çok önemli bir alan ve tartışma konusu daha vardır: alan sinemanın ve diğer sanat dallarının toplumsal rolleri ve etkileri üzerinde yoğunlaşırken, tartışma konusu sanatın tanımında kurmaca ve insan yaratımı olmasına yapılan vurguda yoğunlaşmaktadır. Çünkü bugün çok iyi biliyoruz ki, yaptığımız şeyler ne kadar nesnel olmaya çalışırsa çalışsın, bütün anlatılar nihayetinde bir kurmacadır. Dolayısıyla sanatın kendisinden ayrıştırmak için sinemanın gerçekliği olduğu gibi kaydettiği için mekanik bir yapıya sahip olduğu, bu nedenle sinemanın bir sanat olmadığı tezine karşı çıkmış oldukları dikkate alındığında, karşı çıkışları haklı temellere oturuyordu. Ancak aynı şekilde sinemanın erken evresinde üretilenlerle sınırlı kalan bakışları, sinemanın neler yapabileceği ve insanlığın tarihinde gitgide önem kazanan zaman içindeki tarihsel evrimleri onların ufkunun ne kadar sınırlı olduğunu da bize anlatıyor. Daha derinlere inildiğinde ise bağlı oldukları estetik okul olan neo-Kantien

ekol estetik kuramları içinde bir toplum tasarımı ve toplum/sanat ilişkisi konusunda her zaman yapısal eksiklere sahip bir okul olarak kaldı. Sanat bir güzellik tasarımı ve yaratımı süreçlerinden çok daha farklı bir şeydir ve bütün modernist akımlar sanatın siyasal yönlerini baz alan eğilimlere gerçekten yakınlık duydular. İdeal güzelliğin tasarımı yaşama yakınlaşma ve yaşama müdahale etme isteği karşısında daha arka planlarda kaldı. Sanat "mutlak güzellik" ve "kendi içinde güzellik" tasarımlarından uzaklaşmayı seçti, yaşamın kendisine tarihsel olarak çok daha yakınlaştı. Üstelik bu yakınlaşma sanatın basitleşmesiyle ve sanatın basit bir siyasal araç olarak görülmesiyle sonuçlanmadı, sanatın çok daha karmaşıklaşmasına ve hatta giderek sanatın felsefeyle ve dünya görüşüyle yakınlaşmasıyla sonuçlandı.

Bu andan itibaren karşılıklı olarak sinema kuramlarının hem Batıda hem de Doğudaki evrimleri üzerinde durmak anlamlı olacaktır.

İlk önce sinemanın iki yönü üzerinde durmak gerekir: sinema çok büyük bir hızla hem üretimin genişlediği hem de izleyicilerin kitleselleştiği bir alandır. İkinci olarak sinema daha önceki hiçbir icada benzemeyen bir şekilde 7 kıtaya birden yayılmıştır. Tam da bu anlamda doğu/batı ya da kuzey/güney arasında bir çatallaşma daha yaşandı. Batıda bir avam niteliği kazanırken, ikinci bölümlerde daha varlıkların, hatta soyluların temel eğlence araçlarından birisi oldu. Batılı bir icat olarak daha varsıl ve eğitimli bir kesim tarafından ilk izleyici koltukları doldu doğuda. Bu tablo ilk çeyrek yüzyılı içinde her iki kesimi kapsayacak şekilde genişledi, batıda gittikçe sanat unvanını kazanırken, doğuda batının bir uzantısı, batının doğudaki doğrudan bir propaganda ve yönlendirme aracı olarak yerleşmeye başladı. Eğer sinema dili açısından bakarsak ise ilk on yılı içinde Lumiere'in anlayışı belgesele kaynaklık ederken, Melies'in tarzı kurmacaya kökeni oluyordu. Daha da önemli bir şey olarak Lumiere'in tarzı sunuma (presentation) denk gelirken, Melies'in tarzı temsile (representation) karşılık geliyordu. Aynı şekilde daha bir on yıl içinde sinema dili açısından konvansiyonlar oluşmaya başlamıştı. Bu nokta

tam bir çatışmaların ve çelişkilerin başladığı yerdir. Çünkü Üçüncü Dünya dediğimiz dünyanın yarısına denk gelen bir alanı düşündüğümüzde, buralarda üretimin başlaması bütün küreselleşme iddialarına karşın kültürel farklılıkların neden olduğu anlatısal farklılıklar kendini gösterdi. Üçüncü Dünyadaki üretim kendisini bulamadan, kendi konvansiyonlarını oluşturamadan Batılı dünya tarafından sömürgeleştirmenin bir parçası haline geldi, hatta daha sonraki yeni sömürgecilik durumlarının daha öncesinde bunun kültürel/siyasi/estetik yayılma araçlarından birisi olarak batının üstünlüğünün doğuya taşınması ve doğu içinde batılılara özenen elit bir kesimin oluşturulmasının etkin bir aracı oldu. Bizzat bunun örgütlenmesinde, doğu içinde batının kendini meşrulaştırma, hatta gıpta edilecek bir kimlik kavrayışı sunmasında, doğulunun doğuluyu daha ikincil olarak göstermesinde sinemanın dünya çapında örgütlenip pazarının oluşturulması çok önemli işlevler üstlendi. Bu noktadan itibaren batı/doğu sinemalarının tarihleri kesişmek yerine daha çok çatışma unsurlarıyla var-olmaya başladılar.

Öncelikle batılı evriminin tarihi üzerinde duralım ve kuram alanında yapılan üretimlerin bu süreçleri nasıl değerlendirdiğini tarihsel evrimi içinde değerlendirelim.

Birinci dünya savaşına kadar batıda üretimin ve dağıtımın merkezi Fransa Almanya ve İtalya üzerinde odaklanıyordu. Gittikçe büyüyen ABD pazarının bunu ele geçirmesi için Birinci Dünya Savaşı kırılma noktası oldu. ABD'nin gittikçe büyüyen ekonomik gücü, belirleyici olmaya başlayan siyasal ağırlığı ve bunun kültürel alandaki en belirgin yayılma aracı olan sinema birinci dünya savaşından günümüze belirli tarihsel dönemlerde krize girmesine rağmen yirminci yüzyılda egemen olmasıyla sonuçlandı. Ama sinema estetiği ve sinema kuramları alanında ABD hiçbir zaman öncü olmadı.

Her şeyin fazlasıyla pratik ve pragmatist yaşandığı bir toprak olarak kuramın bir türlü yeşeremediği bir toprak olarak kaldı ABD, üniversitelerde sayısız bölüm açıldığında da kuramcı yetiştiremedi, daha çok kuramın tarihçisiyle yetindiler.

Sanıyorum tam bu noktada temel bir aranış denklemi girmektedir: Engels'in çok önemli sözü "ihtiyaç keşfin anasıdır" sözü işledi, kurama ihtiyaç duyan bir akıl toplumsal bazda önem kazanmayınca, farklı ideolojik yapıların kendi güzellik ve işlev alanına ilişkin teorileştirme çabaları arka planda kalırken, özellikle kıta Avrupa'sının ürettiği anlayışların özetlenip toparlanması işinde ABD kendine yeterli alanı buldu.

Peki, kuramın asıl yeşerdiği ve çok doğurgan olduğu topraklar neresi oldu? Bu soru şaşırtıcı bir yanıtla karşılığını buldu, ama Engels'in sözü bir kez daha doğrulanmış oldu. Sovyetler Birliği'nde özellikle 1920'ler boyunca tarihte ilk kez proletarya ve bu sınıfın öncü partisinin ik idara gelmesi vesilesiyle, farklı bir sanat yapmak yaşamsal önem kazandığında, ilk önce tarihin tozlu sayfalarına dalıp yeni kuramsal çerçeveleri üretmek için çabaladılar. Ardından ise örneklerini ararken kıta Avrupa'sının eserleri yeterli gelmedi ve doğudan pek çok örnekleri kuramın alanına taşıdılar. Daha da ötesi çıkış noktası çok köklü olduğu için, yapıyı tümden sarsmayı akıllarına koydukları için, kuramı inşa ederken yalnızca sinemayla kendilerini sınırlamadılar, diğer sanat dallarından edindikleri örnekler ve bu örneklerden yaptıkları soyutlamalar üzerinden merkezinde sinemanın ve insanın durduğu (bilinçli öznenin) durduğu aktivist kuramsal çerçeveler inşa ettiler. Geçmişte olmayan proletaryanın iktidarının bir sonucu olarak geçmişe eleştirel yaklaştılar ve geleceğe son derece romantik ve ütopist bir ruhla baktılar. Bu anlamda İtalya'nın faşist Fütürizminin Sovyet toprağında komünist bir içerik kazanarak ve eşitlik üzerinde yoğunlaşarak bir toplum modelini inşa etmek için sanatın kendine düşen fonksiyonlarına eğildiklerinde kuram yapısal olarak yenilendi. 1930'larda ise sanatın içeriğini tek kalıba dökmek isteyen, işlevine hayran estetiğine düşman kesimler kuramı ve sanat eserini saldırı nesnesine dönüştürdüklerinde sonuç acı oldu: ağdalı bir sansür ve kontrol mekanizması devreye girdiğinde 20'lerin doğurgan kuramı suçlandı, parlak filmleri ise yerini sıradanlığa bıraktı, çoğunlukla sustular, yeterince susamayan insan ise ebediyete gönderildi. 20'lerin eleştirdikleri sanat adamla-

rı ve kuramlar bu kez baş tacı edildi. Bu nedenle Eisenstein'ın her biri birbirinden önemli yazıları ve kitapları Sovyetler Birliği'nde değil önce Batılı Dünyada basıldı.

Eğer Üçüncü Dünyaya gelirsek durum çok daha sarsıcı gelişti. Üçüncü Dünya modernist evreyle yaklaşık olarak iki yüzyıl karşılaştıktan ve batılıların doğu ve güney topraklarında inşa ettikleri okullarda okuyup "ideal batılı kiplere bürünmek için kendi kültürlerini yok ettikten sonra" bir tür kendini bulma mücadelesi verdiler. Artık kaybolmaya yüz tutmuş kültürleri yeniden canlandırmak ve bu kez kendi özgürlüklerini inşa etmek için kuramsal bir çerçeve geliştirmeyi bağımsızlık mücadelesiyle besleyerek üretimle birleştirmeye çalıştılar. Olanakların kıtlığı ve problematikin devasa karakteri nedeniyle, bir yandan tarihi yeniden yazarken batıyı eleştiri mekanizmasının en önemli nesnesi haline getirdiler, öte yandan somut durumun somut tahlilini yaparak dar koşullar altında batının ideal güzellik tasarımına karşı yapısal olarak "Mükemmel olmayan anlatıyı ya da sinemayı" savundular. İdeal güzellik yerine batıda sanatın insanlar üzerindeki etkisizliğine ve sıradanlaşmasına karşı çıkarak insanlara ulaşabilmeyi, onları harekete geçirebilmeyi, onlarla yoldaş olma özlemlerini ve hayatlarını yaşanılabilir bir hayata dönüştürmek için mücadele içinde şekillenmeyi ideal haline getirdiler. Bu anlamda Üçüncü Dünyanın sineması ve sanatı belirli anlamlarda bir özgürlük mücadelesi içinde şekillendi, amaçları kültürü sömürgeciliğin bütün kültürel etkilerinden arındırmak idi. Yeni idealler aradılar, kendi kahramanlarını yeniden tanımladılar, kendi tarihsel ikonografilerini yeniden kurmaya çalıştılar, sinemaya yeni ve güçlü işlevler ve varlık nedenleri verebilmek için sanat/toplum ilişkisine odaklandılar.

Bu açıdan bakıldığında deyim yerindeyse konformistleşmiş ve orta sınıf karakteri kazanmış batılı sanata karşı isyanın sanatını doğurmak için harekete geçtiler, isyanın dansı kimi yerlerinde akortsuz olsa bile inanılmaz duygu yüklü olabildiğini bütün dünyaya gösterdiler. İnsan acıdan suskunlaştığında yaktığı ağıtın notalarına bakılmaz çünkü, ağıtın akortsuz sesi daha yürek parçalayıcı olabilir çünkü.

Bu önsözü göstergebilimsel çözümleme ve fenomenoloji üzerinden bitirmek en doğrusu olacak sanıyoruz. Önce uzun bir alıntıyla semiyotik üzerine bir olguyu hatırlamak söylemek istediklerimizi çok iyi açıklayabilir:

"... Semiyotik yaklaşım temelde çok basit ve pratiktir.

Sorduğu şudur: nasıl yapılıyor? Ve gereken iletişimi sağlamakta kullanılan göstergeleri inceleyerek en gerçekçi yanıtları vermeye çalışır.

Bunda elbette köktenci bir yenilik yoktur; ancak bu girişim, tek yönlü ve izlenimci olmak yerine, dizgesel ve yöntemseldir. Başlangıçtaki semiyoloji ve semiyotik üzerine yazılan akademik yazılarla ilk karşılaştığımda, kendimi yaşamı boyunca düzyazı konuştuğunu keşfedince apışıp kalan Moliere'in M. Jourdain'i gibi hissettim; çünkü bir tiyatro yönetmeni olarak, uygulamalarda bir yönetmenin temel işi olarak yapılan sayısız pratik tercihler açısından, kafamı durmadan meşgul eden konulardı. Bunlar: şu karakter ne tür bir kostüm giymeli? Şu ya da bu konuşmalar yapılırken oturmak mı daha iyi yoksa ayakta durmak mı? Bu konuşmayı budarsam, anlamın ne kadarı yitirilir?

Dramatik gösteriye, geniş ölçüde göstergeleri ve gösterge dizgelerini kullanarak ve gösterinin kesin anlamını ortaya çıkartmak için bu öğelerin her birinin rolünü açıklamada arayarak yaklaşmak, hem tiyatronun uygulayıcıları, hem de gördüklerinin ve yaşadıklarının eleştirel olarak bilincinde olmak isteyen seyirciler için çok işlevsel ve yardımcı olacak bir araç kazanmak demektir.

Bu konuda başlangıçtan beri talihsiz bulduğum bir tutum, göstergebilimin olağanüstü parlak temsilcilerinin bulgularını anlaşılması güç ve oldukça soyut bir dille sunmuş olmalarıdır. Onların temelde ilgilendikleri pratiklik ve akılcılık sanki onları olabildiğince bilimsel ve 'felsefi' olmaya götürmüştür. Elbette, akademik bir konu kesin sözcükler gerektirir. Ne ki, bu konudaki metinleri okurken bunları sık sık anlaşılır bir dile çevirmeye uğraşmış ve sonunda karmaşık anlatımın altındakilerin çok basit olduklarını görmüşümdür.

Dünyanın en tanınmış tiyatrolarının birinden gelen ve yine dünyanın sayılı yönetmenlerinden birinin de davet edildiği tiyatro göstergebilimi konulu bir toplantıya katılmıştım. Toplantı gündemi içinde çok parlak kuramsal bildiriler sunan bu alanın bilim adamları, büyük bir heyecanla, bu ünlü uygulayıcıya sundukları bildirilerde kendi işi yönünden birtakım ipuçları bulup bulmadığını sordular. O, bütün bunları yararsız ve anlaşılmaz bulduğunu söylediğinde de büyük bir düş kırıklığına uğradılar.

Bu, sanırım, gerçekten talihsiz bir durumdu; çünkü anlaşılır bir dille anlatıldığı takdirde, göstergebilimsel yaklaşımın tiyatro yönetmenlerine, tasarımcılarına, oyuncularına ve sahne ile beyaz perdenin teknik adamlarına çok yararı olacaktır. Hatta göstergebilim, ilk aşamalarında bile bu sanatçılara, yaptıkları sezgisel ve ya da içgüdüsel şeyleri daha iyi anlamalarına yardımcı olacaktır."[1]

Şimdi elinizdeki kitaptan bir alıntıyla yukarıda ifade edilenleri bütünlemek isterim:

Göstergebilimsel çözümlemenin sinemadaki babası "Metz'in bakış açısından bakılırsa, genel olarak sinema hakkında konuşmayı veya en azından genel düşüncelerimizi yayınlamayı kesmenin zamanının geldiğini düşünmek gerekir. Metz'in ortaya koyduğu gibi, buna devam edilmesi, kuramın parlak çağı için hiç de iyi olmayacak ve kuram kocayacaktır. Kuramın ikinci çağına geçip rahat etmek için Mitry'nin dev eserinden yararlanabiliriz. Bu yeni dönem, daha öncekine göre, görünürde daha sınırlı ama mutlak olarak çok daha belirlidir. Gelin, bilimsel sinema araştırmasına başlayalım.

Göstergebilimsel çözümleme öncesinin son büyük yazarı "Mitry'ye, bilimsel olmadığı söylenseydi gücenirdi. Fizik eğitiminden beri bilim ve bilimsel yöntemlere yönelik sonsuz bir saygısı vardı. Mitry, sinemanın şiirinden söz ettiği zaman, bunu çok da şiirsel biçimde yapmazdı. Mitry'nin katı tutumu, projesini organize edişinde ve araştırmasının kapsamlılığında gözle görülür niteliktedir. Metz de, sinema üstüne herhangi bir yeni araştırma-

(1) Eslin Martın, *Dram Sanatının Alanı* (Dram Sanatının Göstergeleri, Sahne, Perde ve Ekrandaki Anlamları Nasıl Yaratır?), YKY yayınları, 1996, s. 10-11.

da, Mitry'nin planının esas alınabileceğini ileri sürmüştür. Bu planda her bölüm ayrıntılı ve kesin bir formülasyona açılan bir kapıdır.

Metz'e göre Mitry'nin eksikleri, kuramıyla sinemanın bütün alanlarını kuşatmak arzusunun ürünüdür. Sinemanın bütününden daha azını incelememeyi önerdiği için, Mitry, sık sık kesin belirli ve bilimsel bir biçimde değil, genel düzeyde ve izlenimlere dayanarak düşünmek zorunda kalmıştır. Metz'in bu sitemi bir kibirden kaynaklanmamaktadır. Metz, son derece geniş bir alanda bir sanatın yüksek nitelikli ürünleri üzerine bu tür bir çalışmanın baz alındığı her yeni araştırma alanındaki yaklaşım için Mitry'nin yaptığının hem doğal hem de sağlıklı olduğunu biliyordu. Alanın sorunları bir kez ortaya dökülduktan sonra ise, genel sözlerin yerini kesinlikler almalıydı. Mitry teorisyenlerin karşılaştığı hemen hemen bütün sorunlara temas ederek sinema kuramına benzersiz bir hizmette bulunmuştur. Ancak Mitry'nin kitaplarını her şeye değinildiği ve dolayısıyla işin tamamlandığı duygusuyla kapatmamamız gerekir. Zahmete girip Mitry'nin planını yeni baştan kat etmeli, onun yalnızca bir başka sinema felsefesi sunmaya zaman ve imkân bulabildiği yerde bu planı testten geçirmeli, kanıtlamalı veya elemeliyiz.

Bugün Mitry'nin felsefesini sinema kuramından ayırmak zordur. İkinci ciltte 120 sayfa boyunca doğrudan bildirimlerde bulunarak bütün yönleriyle düşüncelerinin sınırlarını çizer. Evrende insanın yerine ve sanatın işlevine ilişkin bakışı sayesinde, Mitry, hangi formun sinemaya ait olup hangisinin olmadığını yargılayabilme normlarına sahiptir. Ele aldığı son derece değişik sorunları büyük bir başarıyla birleştirmesini sağlayan bir ufka sahiptir. Ama en azından eleştirmenlere göre araştırmasının nesnelliğinin altını oyan da yine bu vizyondur. Mitry'ninki sinemaya dair yeni bir "idealist" görüştür, yani yeni bir şemadır, bu şemada sinemanın olgularından ve hakikatlerinden onların ötesinde bir mantığın boyunduruğuna girmelerini talep etmektedir. Bu durumda sinemanın maddi gerçekliği felsefi düşüncenin ideal gerçekliğinin insafına kalmaktadır. Bu mantık (Munsterberg için

olduğu gibi) Kant'tan, (Arnheim) davranış psikolojisinden (Geştalt), (Bazin) Bergson ve Sartre'dan veya Mitry'de olduğu gibi Bertrand Russell, Edmund Husserl ve başkalarından kaynaklanıyor olabilir.

Metafiziği sarsan, spekülatif düşünce tarzını itibarsızlaştıran ve tarafsız gözlemcinin bilimsellik idealine giderek daha fazla yaslanan bir çağda Mitry'nin neden kuşatma altında kaldığı anlaşılır bir durumdur. Yeniçağın lideri olarak Metz, sinemayı var eden maddi koşulların kesin ve katı incelenmesini başlatacaktır. Metz'in amacı, ne eksik ne fazla, sinemada anlamın gelişiminin tam tanımına ulaşmaktır. Charles Peirce ve Ferdinand de Saussure'den hareketle bu girişime sinemanın "semiyotiği" adını verdi.

Modern teorisyenin kendisine ilişkin bir kavrayışı olacaktır ve eseri de daha önce ele aldığımız teorisyenlerinkinden köklü biçimde farklı olacaktır. Araştırmaları, spesifik sorunlara ilişkin spesifik sorgulamalardır: Örneğin Metz, "Görüntü ve Pedagoji" ve "Oyunculuk ve Sinema" gibi görece yalıtılmış ve sınırlı sorunlar hakkında uzun denemelere yönelmekte tereddüt göstermemiştir. Kendisini, sinema olgusuna ilişkin genel bir anlayıştan sorumlu bir felsefeciden ziyade, çözmesi gereken sorun hangisiyse onunla uğraşmaya hazır bir bilim adamı olarak hissetmektedir. Elbette Metz de bu çalışmanın kapsamlı bir anlayış geliştirmeye varacağını ümit etmektedir; ama bu ümit, çalışmasının yalnızca ufkunu oluşturur. Ağzında piposuyla oturup, sinemanın kökeni, amacı ve genel yasaları üzerine aklına gelen fikirleri evirip çevirmek yerine, saha ve laboratuar çalışması yapmaya daha fazla istek duymuştur.

Konularına yönelik bu sıradan yaklaşımı, Metz'i sinema teorisinde iki yeni tutuma sürükler. Birincisi, her denemesi, daha sonraki bir yazısıyla aşmayı amaçladığı bir üretim sürecidir. Yayınlanmış denemeleri, belirli bir noktanın ilk formülasyonundan itibaren düşüncesini baştan aşağı gözden geçirmekte olduğuna veya sürekli evrim yaşadığına işaret eden dipnotlarla doludur. "Birinci dönem"in teorisyenleri, kendi düşüncelerine yönelik bu tür gözle görünür düzeltme işlerine daha az eğilim gösteriyorlar,

yazılarını sanata dair bir bakış bütününün akışkan gelişimi olarak görüyorlardı. Belli bir yazı, bu bakış bütününün mantığına ve genel felsefesine uyumluysa, o defter kapatılabilirdi. Oysa Metz, özel sorulardan başlayıp, bunları birleştirebilecek ilişkilere daha sonra eğilmek üzere çalışma düzenini baş aşağı çeviriyordu. Bir sorun, ardından gelen sorunlara verilen yanıtlar ışığında tekrar yazılabilirdi. Örneğin, sinema görüntüsünde analoji kavramına ilişkin daha yakın zamanda yaptığı çalışmalar nedeniyle, gerçekliğin bıraktığı izlenim konusundaki eski düşüncelerinin çoğunu değiştirmiştir.

Semiyoloji işe sinemanın hammaddesinden önce kendi hammaddesini incelemekle başlar ve bu şekilde aşırı biçimde kendi üstüne düşünen bir yapıya sahip olduğunu göstermiş olur. Konularının ve amaçlarının kesin biçimde anlaşılmasını ister. Başlangıçtan başlar. Sinemanın muazzam alanının orta çıkardığı olası sorunlar arasında, bilimsel sinema araştırma hangisiyle başlamalıdır? Sürekli büyüyen ve değişim geçiren bir konu nasıl bölünebilir, sınırlanabilir ve araştırmasının eseri için hazır hale getirilebilir?

Fransız teorisyen Gilbert Cohen-Séat'ın yıllar önce geliştirdiği bir tutumdan yola çıkan Metz, alanı iki parçaya ayırır: filmsel ve sinemasal. Filmsel ile kastettiği, sinemanın diğer etkinliklerle ilişkisini ele alan soruların sınırsız alanıdır. Bir film yapılmasının içine giren her şey (teknoloji, sınai örgütlenme, yönetmenlerin hayat öyküleri vb) ve filmlerin varlığının bir sonucu olarak düşünebilen bütün boyutlar (sansür yasası, izleyici tepkisi, star kültü) buna dahildir. Sinematografik alan ise daha dardır; hem kendisini yaratan karmaşıklıkları hem de kendisinin ürünü olan karmaşıklıkları dışta bırakır.

Göstergebilim (Semiyoloji) filmsel alanın, filmin dışsal yanlarının araştırılmasını, sosyoloji, ekonomi, sosyal psikoloji, psikanaliz, fizik ve kimya gibi başka ilgili disiplinlere bırakır. Metz ve izleyicilerinin ele almayı seçtiği konu, filmin mekaniğinin içsel araştırmasıdır. Genel olarak göstergebilim anlam bilimidir ve sinema göstergebilimi, bir filmin anlamı nasıl kurduğunu veya iz-

leyicilere ne anlam ifade ettiğini açıklayabilen kapsamlı bir model kurmayı önermektedir. Semiyoloji, bir filmin seyredilmesini mümkün kılan yasaları saptamaya ve her tekil filme veya sinema türüne özel karakterini kazandıran özgün anlam kalıplarını ortaya çıkarmayı amaçlar. Örneğin göstergebilimci, yakın çekim içinde anlamın genel olanaklarını ortaya dökmeye çalışacaktır; ayrıca aynı zamanda, diyelim zoomlamanın, Robert Altman'ın filmlerinde öteki tekniklerin yanı sıra oynadığı özel fonksiyonu anlamaya da uğraşacaktır. Sinema alanının kalbinde sinematografik olay, sinematografik olayın çekirdeğinde ise anlam süreci vardır. Göstergebilimci doğrudan doğruya bu çekirdeğin içine yönelir."

Şimdi en az değinmek istesem de yaptığım iki alıntıdan dolayı çok özel ve uzun bir yer kaplayan göstergebilimsel yaklaşımla filmsel ya da teatral olanın incelenmesi konusunda kısaca tezlerimizi yazmanı zamanı gelmiştir.

Yukarıda uzun uzun anlatılan sinematografik ya da diyelim ki sinemasal olan ile filmsel olanı ayırt etmek, gerçek bir sinema tarihi bilgisine sahip olan insanlar için imkansızdır. Bizzat söz edilen ayrımda dışarıda bırakılan unsurlar filmsel metnin biçimlenmesine sanıldığından çok daha fazla etki eder. Ben bütün bu toplumsal ve tarihsel koşulları bir kenara bırakıp filmi kendi içinde bitmiş bir eser olarak kabul edip bu metni çözümleyeceğim demek yapısı gereği idealist bir tutumdur ve sanat eserini öncesiz ve sonrasız bir eser olarak tekilleştirme çabası açısından bilimsel değildir. Örneğin Yeşilçam'ın üretim koşullarının nasıl konvansiyonlar ürettiğini bilirsiniz ya da ABD'de yerleşik düzenin Hollywood kendi söylemini inşa etmesi sürecinde ne kadar belirleyici olduğunu ancak bir cahil yok sayabilir. Anlamın nasıl üretildiğini anlamak çok anlamlı bir çabadır, ancak anlamın kendi içinde bir kavram olarak nitelenmesi ve toplumsal içeriğinden soyutlanmaya çalışılması büyük bir hatadır. Daha da önemlisi, her kültürün her toplumun kendine özgü bir ikonografisi vardır, ama sevgili dostlar bu ikonografilerde tarihsel süreç içinde değişir. Aynı insan edimi farklı toplumlarda farklı anlamlara geldiği gibi, aynı toplumlar içinde de tarih içinde anlamsal olarak farklı-

laşır: alay etmek için söylüyorum, bilirsiniz dostlar "normallerimiz" de sürekli değişir. Bırakın toplumsal düzeyi bireysel yaşamlarımız içinde yılların getirdiği kamillik ya da görgü sonucu bile "normallerimiz" her birimiz için bile değişir. Anlam belirli kodlara indirgenemeyecek kadar toplumsal ve tarihsel bir kategoridir.

Semiyoloji neredeyse bütün yirminci yüzyılın en büyük uğraş alanlarından birisi oldu, hatta başta Fransa olmak üzere yirminci yüzyılın kalburüstü filozoflarının özellikle yoğunlaştıkları bir uğraş haline geldi. Hemen her konuya eğilirken dil üzerine çözümlemeleri merkeze oturtmaya çalıştılar. Ancak büyük bir rahatlıkla söyleyebiliriz ki, başta yapısalcılık olmak üzere ve onun ardından gelen postlar dizisi göz önüne alındığında rahatlıkla söylenmesi gereken bu çözümlemenin sinemasal performansı tek kelimeyle "sıradanlıkla" ya da bir başka kelimeyle söylersek "bayağılıkla" sonuçlanmıştır. Devasa bir literatürü ardında bırakmış olmasına rağmen sinema tarihindeki hiçbir büyük akımın hiçbir büyük yönetmenin, hiçbir köklü çıkışın yetkin bir semiyolojik çözümlemesini yapamadılar. Yaptıkları ise başta Alfred Hitchcock olmak üzere, gerçekten kendini tekrarlayan ve gerçekten ister plastik sanatlarda isterse teatral/sinemasal alanlarda yetkin olan hiçbir sanatçıyı çözümleyemeyen ikinci sınıf denebilecek insanların eserleri üzerine kolayından çözümlemeler yapmak girişimidir. Yaklaşık son elli yıldır başta Avrupa literatürü olmak üzere bir salgın gibi ortaya çıkan bu yaklaşım bütün bilimsellik iddiasına rağmen yavandır, üstelik eleştiri/kuram/tarih alanlarından uzaklaşmayı sağladıkları ölçüsünde kökten zararlı olmuş bir akımdır. Bir sanat eserini kodlara indirgeyip bu kodlardan yola çıkarak anlam dizgelerini sınırlı bir çerçeveye indirmek, anlamın oluşmasını sağlayan formlar bulmak, bunlar arasında dizgeler oluşturup karşılarını bulmaya çalışmak, üstelik bunu yaparken bizzat üretilen anlam üzerine tartışmayı yasaklamaya çalışmak yapısı gereği yavanlıktır. Felsefeden uzaklaşalım, bilimsel olalım derken, ne bilimsel olmuşlardır ne de kendileri bir felsefi dizge yaratabilmişlerdir. Aksine yavan bir felsefe üretmişlerdir. Ess-

lin'in sözünü ettiği tiyatro yönetmeni durumunda sayısız sinemacı da bulabiliriz. Bu literatürün eserlerini son derece anlamsız ve asıl yapmak istedikleriyle tümden ilişkisiz göreceklerdir sanatçılar. Örneğin Türkiye'de Vesikalı Yarim üzerine çıkan kitap dolayısıyla bizzat Akad'ın bunları yapmayı amaçlamadığını söylemesi ya da koca koca insanların oturup Turist Ömer serisinde üst metin/alt metin tartışması yapması gibi durumlar ülkemizde pek sık yaşanmıştır. Ya da varolan bir literatüre dayanmadan bağımsız bir şeyler yazmanın korkusundan dolayı sinema tarihinde gerçekten farelerin kemirici eleştirisine layık inanılmaz bir literatür Hitchcock üzerine türemesi de boşuna değildir. Bu kadar basit karşıtlıklar üzerine kurulmuş ve gerilmiş bir yayı on yıllar boyunca benzeri yöntemlerle yeniden gerip filmin sonunda boşaltan yaklaşım sanat eseri üretme değil Hollywood'un seri üretim bandında filmi meta olarak gören yaklaşımların üretimi olarak görülmelidir. Bu konuda söylenilenlerin çoğu en az sözü edilen filmler kadar boştur. Ülkemiz kuramsal alanda da bu konuda inanılmaz trajik sonuçlar üretmiştir: her biri öğrencilerine göstergebilimin ne kadar önemli olduğunu salık veren, ama kendisi bu alanda kayda değer hiçbir şey anlatamayan ve bu alanda hiçbir ciddi eser üretmemiş inanılmaz sayıda unvanlı akademisyenimiz vardır. Daha da önemlisi asıl göstergebilimin yıpratıcı etkisi sinemasal çözümlemenin merkezinden estetik/felsefik/siyasal olanın dışlanmasına neden olması nedeniyle eleştiriyi, kuramı ve tarihi sığlaştırması olmuştur. Üstelik kendi çözümlemeleri okunduğunda görülmesi gereken en önemli çatışması ise anlamlı/anlaşılır bir dizge oluşturmak için bütün iddialarına rağmen iki özellikten de çok uzak metinler oluşturmalarıdır. Karmaşık olduğu için değil, sonuçta değersiz ürünler verdiği için felsefe/tarih/estetik çok daha değerli ve güzel olduğu için kuramsal olan sürecinde Eisenstein/Balazs/Bazin/Kracauer/Mitry gibi yazarlar çok daha önemli isimler olmaya devam etti ve sanatın kendisi ve bir felsefi disiplin olarak estetik hakkında değerli ürünler vermeyi başardılar. Bütün iddialarına rağmen, örneğin idealist olarak yaftaladıkları Bazin ile Eisenstein'ın kurgu üzerine metinleri tüm gös-

tergebilimsel literatürün ürettiklerinden çok daha anlamlı ve yetkin olarak kalmaya devam etti. Dahası sevgili dostlar Eisenstein/Bazin/Mitry... masa başında oturup felsefik argümanlar üretmiyorlardı, sinema salonlarında büyük iç fırtınalar eşliğinde ve yıllarca süren araştırmalar eşliğinde düşüncelerini sistematize etmeye çalışıyorlardı. Daha da önemlisi bu yazarların sinemasal kuramları çok daha olgusal bir zenginliğe sahipti. Bir sanat dalının içine yıllarca girmeden, çok önemli eserlerini görmeden ya da üretmeden, oturup masa başında kuram üretmek ifadesi bile kelimenin tam anlamıyla saçmadır. Dahası böyle felsefe yapılmaz, kitapların arasında kaybolmadan felsefe yapılmaz, sanrılar... üretilir.

Bu anlamda göstergebilimsel çalışmanın eleştirisi yalnızca fenomenolojiye ait bir disiplinden yapılmamıştır, ama fenomenolojinin bize öğrettiği çok önemli bir şey olarak insan sinema salonuna bir tabula rasa olarak girmez, hayatımızın bize öğrettiği ve yaşattığı tarihiyle girerler, bu ise etkileşimin temel zeminini oluşturmaktadır. İnsanların kültürlerini, tarihlerini, umutlarını, beklentilerini, dönemin genel özelliklerini, metnin doğuş koşullarını arkada bırakarak yalnız metin içi kalmış bir çözümleme çabası sanat eseri/sanatçı/alımlayıcı arasındaki üçlü ilişkiyi bilimselleştirmez, sadece yavanlaştırır, mekanikleştirir, kodlara indirger ve değersizleştirdiği için de insani olmaktan uzaklaştırır.

Bir başka önemli sorun ise sanat eserini yorumlarken her türlü yapılacak mekanik aksama indirgeme, sanat eseriyle baş başa kalmanın verdiği hazzın köreltilmesi ve kurutulmasıyla sonuçlanacaktır. Anlamın nasıl üretildiğine bakmak çok iyi fikir, ama sevgili dostlar anlam belirli şemalarla kurulmaz ki... Başlangıçtaki karşıtlıklar, anlatım biçimleri, söylemin inşası, insanların duyumsamaları için sadece başlangıç işlevi görürler, duyumsamanın tümünü ve derinliğini kapsayamaz. Hayatı tartışmadan ve insan nedir sorusunu tartışmadan, yaşamdan uzaklaştırılmış, daha doğrusu yalıtılmış bir metin olarak sanat eserini almak deyim yerindeyse ruhsuz bir yaklaşımdır. Dolayısıyla sanatçılar için özellikle itici değerlendirmeleri karşımıza çıkarır.

Bir sonraki kitabımız olan Üçüncü Dünya Sineması ve Batı adlı eserimizde bütün bu konular hakkında Üçüncü Dünyanın kendi dünyasından yola çıkarak bulduğu yanıtları ve özellikle batılı dünyayı kendi cephelerinden nasıl gördükleri konusunda buluşmak üzere.

ÖNSÖZ

Bildiğim kadarıyla bu kitap yazılmadan önce sinema kuramının tarihini yazmaya çalışan iki kitap vardı: Guido Aristarco'nun *Storia delle Teoriche del Film* ve Henri Agel'in *Esthetique du Cinema*. Bu çalışmalardan yararlanmış olmama karşın, onlar gibi her bir teorisyeni sıraya koyup bir liste halinde anlatmak ve kuramın her bir alt başlığını açımlamak girişiminde bulunmak istemiyorum.

Bunun yerine, elinizdeki kitap büyük sinema kuramcılarını karşı karşıya getirerek onların dökümünü yapmak, onları ortak tartışma başlıklarında buluşturmak ve onların düşüncelerinin temelini, onların varsayımlarını açığa çıkarmaya çalışacaktır. Bu nedenle geniş anlamda sinema hakkında yazan teorisyenleri seçtim, bu kuramcılar aynı zamanda kendi ilgi ve bilgi alanlarını çok geniş bir entelektüel alandan almanın gücüyle sinemaya yaklaşıyorlardı. Sinema hakkında birçok vesileyle kendi teorilerini oluşturmuş sayısız düşünür (bu büyük düşünürler arasında Panofsky, Suzanne Langer, Maurice Merleau-Ponty, Gabriel Marcel ve Andre Malraux gibi isimler bulunmaktadır) üzerinde burada özel olarak durulmayacaktır. Ricciotto Canudo, Louis Delluc ve Vachel Lindsay gibi ilk kuramcıların kuramları, benim düşünceme göre, bu kitaptaki diğer kuramcılarla benzeri bir ağırlığı ve derinliği taşımadıkları için yoğun olarak ele alınmamıştır.[1]

(1) Bu kuramcıların ilk teorize etme çabaları ve yazdıkları metinler 1993 ile 1996 arasında yayınlanan Görüntü dergisinde Zahit Atam'ın editörlüğünde Türkçeye kazandırılmıştır. Dergi Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü (BÜ(S)K) tarafından yayınlanmaktaydı.

Kuramcılar arasında öncelik, yazıları İngilizce'ye çevrilmiş eserlere verilmiştir. Bu durum, ne yazık ki, Fransız, Rus ve özellikle İtalyanların büyük kuramcılarının kitapta yer almamasına neden olmuştur. Bunun yanı sıra elinizdeki kitap, kuramcıların kendilerini okumanın yerine geçmesi için değil, onların okunması ve genel düzeyde bu kuramların karşılaştırılması için yardımcı olmak üzere hazırlanmıştır. Aynı zamanda söz konusu teorisyenlerin kitaplarına ulaşmanın zor olması ve önemli bir bölümünün çevrilmemiş olması gibi nedenlerin yanı sıra, bu kitaplara ulaşmanın çoğu durumda olası olmaması nedeniyle, sinema kuramına yönelik kuramsal bir yaklaşım geliştirmeye de çalışmaktadır. Bu kitabın son bölümlerinin eserleri halen Fransızcayla sınırlı olan Fransız teorisyenleriyle ilgilendiği, onları ele aldığı doğrudur, fakat bu yazarların fikirleri güncel olarak (başarılarından dolayı) uluslararası alanda sık sık karşımıza çıkmaktadır ve birçok durumda da halen çeviri aşamasındadır.

Bu kitabın şemasının tarihsel bir görünümü vardır, fakat kuramların gelişim tarihinden önce içeriksel farklılaşmasına daha çok önem verilmiştir, bu anlamda kitapta ele alınma sürecindeki ardışıklık temel bir özellik değildir. Formatif (Biçimci) Kuram ile Gerçekçi veya Fotoğrafik Kuram arasındaki klasikleşmiş ayrım burada korunmuştur, söz konusu ayrım her yerde karşımıza çıkmaktadır, aynı zamanda artık bir klişe haline gelen ve bütün sinemanın kendi köklerini ya Melies ya da Lumiere'de bulduğu ayrımıyla da ilişkilidir. Sinemayı kuramlaştırma çabalarının olduğu ilk büyük düşünce döneminde, teorik girişimler neredeyse türdeş bir yapıdaydı ve biçimciydi. 1935 yılına kadar Hugo Munsterberg, Rudolph Arnheim, Sergei Eisenstein, Bela Balâzs veya V. I. Pudovkin'e karşı ayakta kalabilen bir gerçekçi bulabilmek zordur. Bu dönemin ardından hızla durum değişmiştir, erken dönem gerçekçi teorinin tohumları *Cahiers du cinema*'daki eleştirileriyle Andre Bazin'in[2], Amerika'da Siegfried Kracauer'in ve cine-

(2) Andre Bazin'in bu dergideki yazıları ölümünden sonra kitap haline getirilmiştir. Sinema Nedir? Adıyla yayımlanan bu yazıların bir kısmı yayınevimiz tarafından basılmıştır.

ma-verite (sinema-gerçek) akımına ait sanatçılar olan Richard Leacock, D. A. Pennebaker ve Michael Roemer gibi sanatçıların eserleriyle atılmış ve hızla yayılmaya başlamıştır.

Bu hareketleri birbirlerinin karşısına yerleştirmek önemlidir, çünkü aslında tamamen onlar nasıl geliştirilmişlerse öyle yaklaşmak gereklidir ve gerçek anlamları böyle görülebilir. Film yapımcılarının reklamlarını yaptıkları ve onları almakta olan kamu düşüncesinin içinde bulunduğu kaba gerçekçiliğe karşı biçimci kuramcılar kendi yanıtlarını üretmekteydiler. Daha sonra, gerçekçiler özgül bir tarzda biçimcilere karşı saldırıya geçmiştir, çünkü sinemayı saygın bir sanat haline getirmek için çalışıyorlardı, bunun için gerçekçiliği kurmak amacıyla özel bir çağrıda bulundular.

Burada, her bir kampta bulunan her düşünürü kapsayan bir girişimde bulunulmadığını yeniden vurgulamakta yarar vardır. Bunun yerine, geniş bir kesim üzerinde etkileri olan ve bir kuşağı etkileyen, böylelikle arkalarında önemli bir gelenek bırakabilmiş olan düşünürler seçilmiştir. Bu amaçla orijinal çalışmaların zirvesine tırmanabilmeleri için çok daha kolay ve çok daha başarılı bir şekilde yakınlaşabilecekleri basamakları inşa etmek, yolu açmak umuduyla, söz konusu geleneklerin arka planlarına ve deyim yerindeyse özüne inmeye çalıştım. Örneğin biçimci düşünürler sinemayla ilgili birçok durumda, aslında tamamına yakınında, aynı fikirde buluşurken, benzeri konumları alma ve bu konumu sürdürme gerekçeleri arasında çok büyük farklılıklar olduğu açığa çıkmış olacak. Sinema öğrencilerinin büyük bölümü Eisenstein'ınki ve Bazin'inki gibi birbirinden çok farklı ve ayrışan kuramları karşılaştırmak için daha tezcanlı olurken, bana göre bu yaklaşım yerine aynı kampta olan teorisyenleri karşılaştırmak ve karşı kampları bir bütün olarak karşılaştırmak daha verimliymiş gibi görünmektedir. Bu kitap böylesi bir karşılaştırmanın önünü açmak amacıyla yazılmıştır.

Kitabın son bölümü dönemin çağdaş kuramlarıyla ilgilidir, bu teoriler bu kitabın yazımı sırasında henüz ve hala gelişme aşama-

sındadır ve nihai bir formülasyona kavuşturulamamıştır. Çağdaş kuram genel olarak ya Jean Mitry'nin[3] yaptığı gibi, her iki kampı belirli düzeylerde diyalektik olarak birleştirerek ya da her iki kamp arasındaki ayrımın daha fazla geçerli olmayacağı bir soyutlama düzeyine çıkararak (belli ölçülerde fenomenolojistler ve semiyologların yaptığı gibi) biçimci-gerçekçi tartışmasının üzerinden atlayarak ya da yok sayarak çalışıyorlar. Günümüzdeki teorinin zenginliği yanı sıra, aynı zamanda taşıdığı (büyük ölçüde) kafa karışıklığı nedeniyle, çağdaş kuramlar konusunda kendimi Fransa'da yapılan çalışmalarla sınırlamayı uygun gördüm, çünkü Fransa'daki tartışmalarda yaklaşımların kendi içinde taşıdığı önemli farklılıklara rağmen ortak ilgi alanları ve anlamlı bir tartışma zemini de vardır. Buradaki final bölümü okuyucunun temel tartışma başlıklarını tanıyabilmesi ve anlayabilmesi için kılavuzluk edebilirse, aynı zamanda klasik sinema kuramlarının ışığında değişik konumları, sorunları farklı ele alış tarzları hakkında düşünmesini sağlayabilirse amacına ulaşmış olacaktır.

Bu kitapta belli isimlere yer verilmeyecektir, bu isimler önemliymiş gibi görünebilir ya da önemli olabilir. Ancak beni ilgilendiren, bütün sinema akademisyenlerini ve öğrencilerini ilgilendirmesi gereken unsur sinema kuramının kendisinin yansıtılması, aydınlatılmasıdır, yoksa bütün kuramcıların sınıflandırılması değildir. Kitapta bütün sinema kuramlarının dökümü yapılmış olsaydı bile, sinema hakkında şimdiye kadar düşünülenlerin bir özetini sindirmiş olmak hissiyle kitabı bitirdikten sonra konuyu kapatmak aptalca olurdu. Okuyucunun yerinde olsaydım, kendi teorimi oluşturmaya başlardım, elbette ki kendine daha önce gelen tartışma başlıklarını ve insanların düşüncelerini (asla onların yaptıklarıyla sınırlanmadan) çıkış noktası alarak ve onlardan ilham alarak yola devam etmeyi düşünürdüm.

(3) Jean Mitry ve diğer önemli diyalektik kuram üretmeye çalışan yazarların eserleri 1974–76 arasında yayınlanan Çağdaş Sinema adlı sosyalist sinema dergisinde yayınlanmıştır. Aynı yazılar Yeni İnsan Yeni Sinema adlı derginin ilk sayılarında yeniden yayınlanmıştır.

Her kitabın yazılması için bir zaman ve bir yer gereklidir. Elinizdeki kitaptaki makaleleri oluşturmak, birbirine eklemlemek ve düzenlemek için bana zaman veren the National Endowment for the Humanities'e teşekkürlerimi sunmak istiyorum. Sinema hakkındaki ciddi teorik çalışma geleneği olan Iowa Üniversitesi (bu alanda bir düzineden daha fazla önemli tezin hazırlanmasıyla kendi ayrıcalıklı yerini kazanmıştır) beni bu konuda çalışmak için cesaretlendirmiştir. Dr. Sam Becker böylesi bir alanda çalışmak ve bana yol göstermek konusunda aktif bir rol oynadı, kendisi söz konusu alanda bir teorik çalışma geleneğinin yaratılması konusunda önemli bir yere sahiptir.

Sinema kuramları üzerine olan derslerime beş yıl boyunca katılan hepsi sıra dışı öğrencilerime özel olarak teşekkür ederim. Onlar bu kuramların içgörüsüne sahip olmam ve bu kuramların karşılaştırılması konusunda kitabın ulaştığı düzeyde yardımcı oldular, fikirlerimi geliştirmem için zemin oluşturdular. Daha önceden mezun olan özellikle birkaç öğrencinin ismini saymama izin verilsin, üstelik bu öğrenciler şimdi bu alanlarda kendileri sinema kuramları dersleri vermektedir, aslında onların ödevleri ve dersler boyunca yapılan tartışmalar benim kafamda sinema kuramları konusunda yazmış insanların eserlerinin daha iyi anlaşılmasında ve bunların karşılaştırılmasında etkili olmuşlardır. Donald Frederickson'un Hugo Munsterberg hakkındaki temiz, titiz ve eleştirel yaklaşımı yazarın çok az bilinen kuramının gücünü fark etmemi sağladı, aynı zamanda bu kuramı destekleyen karmaşık geleneği anlamamda yardımcı oldu.

Jeffrey Bacal ve James Spellerberg büyük Rus geleneğine ilişkin benim bakış açımda merkezi bir yer tutan Eisenstein'ın düşüncelerinin değişik yönleriyle ve tartışma başlıklarıyla yüzleşmemi sağladı. Brian Lewis ve David Bordwell, Jean Mitry konusundaki düşüncelerimi ölçülemeyecek derecede genişletti ve destekledi.

Daha da öznel olarak konuşursak, sadece konuyu kavrayabilmem açısından yaptıkları katkılardan dolayı değil, aynı zamanda teorileştirme girişiminin tümü için yaptıkları eleştirilerden dola-

yı da, özel olarak Christian Koch, Dennis Nastav, Anthony Pfannkuche, Ellen Evans ve Donald Crafton'a teşekkür etmek istiyorum. Kısmen bu insanlar nedeniyle elinizdeki kitap bir görev olmaktan ziyade yaşamımın aktif bir parçası oldu. Iowa Üniversitesi'ndeki Larry Ward başarmam gereken görevlerimin üstesinden gelmemde ve Oxford Üniversite Yayınlarından John Wright kişisel ve ayırt edici güzel mizahıyla ve kılı kırk yaran özenli çalışmasıyla elinizdeki kitabın bitirilmesine katkıdan bulunmuşlardır. Hepsine teşekkür ederim.

Iowa Şehri
Haziran 1975
J. Dudley Andrew

GİRİŞ

KONU

Sinema kuramı nedir? Sinema kuramında biz ne yaparız? Sinema kuramcıları film ve filmin belirli yönleri hakkında önermeler yapar ve bunların doğruluğunu kanıtlamaya çalışır. Böyle yapmalarının hem pratik hem de teorik nedenleri vardır. Pratik dünyanın gerçeklik dünyasında, sinema kuramı film-yapım süreçlerinde doğrudan çalışan insanlar tarafından üretilen ve sorulan sorulara yanıt verir. Kameraman, sinemada geniş perde kullanmanın[1] kayıplarını ve kazançlarını anlayabilmek isteyebilir; yapımcı 3-boyutlu (TD) film yapma süreçleri ve bunların kendi içlerindeki alt dallarının oluşturduğu her türlü etkiyi hesaba katmak isteyebilir. Bu tür durumlarda sinema kuramı, yönetmenlerin şüphesiz ki sezgisel olarak kavradığı pek çok unsuru aydınlığa kavuşturabilir ve hem izleyiciye hem de uygulayıcılara bilgi verebilir.

Diğer sanatlar ve bilim dallarında olduğu gibi, sinema kuramı da büyük oranda yalnızca bilmenin verdiği haz için üzerinde çalışılan alanlardan birisidir. Pek çoğumuz yıllar boyunca verimli bir şekilde deneyimlediğimiz fenomenleri (görüngüleri) en basi-

(1) 1950'lerde Batı Avrupa ülkelerinde ve özellikle Amerika'da önemli sayıda sinema seyircisi kaybı başladığında seyirciyi tekrar sinema salonlarına çekmek için kullanılan yöntemlerden birisi perdenin genişletilmesiydi, bu filmler için özel perdeler kullanılıyordu. Sinemaskop öncesi bir uygulamadır ve günümüzde pek kullanılmamaktadır.

tinden anlamak istemişizdir, bu istek kuramlaştırma girişimlerinin başlangıç noktasıdır. Ama şurası kesin ki, sinema kuramının bir filmin değerlendirilmesi ve kavranması için insanların yolunu açacağı, onları daha da derinleştireceğinin garantisi yoktur. Aynı zamanda bu konuda sinema öğrencilerinin çoğunluğu bir zamanlar hepimizin sinema salonlarında keyfini tattığımız naif, düşünülmemiş ve anlamadan yaşanan zevkten zaman içinde konu üzerinde eğildikçe yoksun kaldıklarını ileri sürmektedirler. Bu kaybın yerini alan öğe bilgidir; bir tür şeylerin nasıl çalıştığını, nasıl yapıldığını, ne tür bir düşünceyle ve estetikle yapıldığını kavrama edimidir.

Deneyim bilgisinin deneyimin kendisinin yerini almaya başlamasına yol açan bu durum özellikle modern bir fenomen olarak adlandırılabilir. İhtiyaçlarımızdan birisi, kendilerinin yanı sıra ne kadar çok deneyimin zihinsel deneyimler yoluyla değil de, yalnızca rasyonel-akılcı bir şekilde bakabilmekten yola çıkılarak yazıldığını görmek için etrafımızdaki kitaplara şöyle bir göz atmaktır. Bunun en güncel örneklerinden birisi, insanın cinsel yaşamını inceleyen pek çok fizyolojik ve psikoterapötik el kitabının bulunduğuna ilişkin sosyal olgu olurdu. Bunun gibi, pek çok insan için din felsefesi ya da kültürel antropoloji bizzat geçmişteki dinlerin yerini almıştır, bunların her ikisi de bir başka düzenin etkinlikleri için rasyonel düzlemlerde getirdikleri açıklamalarla yeni bir anlayış sunmaktadırlar. Bütün bir psikoloji alanı bilinçdışı süreçlerin bilinç yoluyla anlaşılması çabasını kendisine hedef koymaktadır. Bu liste uzatılabilir ve elbette ki estetiği, sanatın gerçeklik dünyasının merkezine yerleştiren rasyonel sorgulamayı içerebilir; gerçekten de estetik ve sanatsal gerçeklik dünyası (şüphesiz ki) bütünüyle rasyonel bir yapıya sahip değildir.

Aklın deneyime yardım edip edemeyeceğini sormak bu küçük kitabın kapsamı dışına çıkan bir soru sormak olur, ancak bir yandan da kendi sorgulamalarımızın ve araştırmalarımızın kendi film seyretme sürecimizin yerini almaması için, bu soruyu her zaman zihnimizin bir kenarında tutmak zorundayız. İnanıyorum ki, sinema üzerine çalışan insanlar çalışmayan insanlara göre çok

daha farklı ve çeşitteki filmleri deneyimleyebilmektedirler ve yine aynı sanat öğrencileri basit filmleri de görürler, kendi gençliklerinin filmlerini de görürler, üstelik daha eksiksiz ve belki de daha yoğun bir biçimde yaşayabilirler. Her alanda bilgi deneyimi zayıflatabilir, ama tabi ki eğer bilen insan buna izin verirse. Ama yine de bu ne gereklidir ne de zorunludur, çünkü bilgi deneyimin yerine geçmekten ziyade, deneyimle ilişkili olmalıdır. Bu bizi, Sokrates'in, *'sorgulanmayan (düşünülmeyen) hayatın yaşamaya değmez olduğu'* önermesine ulaştırır. Öğrencisinin, Sokrates'e yanıtını da her zaman akılda tutmalıyız: *'Yaşanmamış hayat da, üzerinde düşünmeye değmez.'*

Sinema kuramı bilimin bir başka kulvarıdır, bu nedenle tikel olandan çok genel olanla ilgilenir. Kuram, temelinde ve asıl kaygı olarak önceliği tek tek filmlere ve tekniklere vermez, bunun yerine sinemasal yapabilirlik (sinemanın yapabilecekleri) olarak adlandırılan bir alan üzerinde yoğunlaşır. Bu yapabilirlik hem yönetmenlere hem de izleyicilere hükmetmektedir, onların yetileriyle belirlenmektedir. Her bir film, sinema eleştirmeninin açığa kavuşturmaya çalıştığı bir anlamlar sistemi oluştururken, bütün filmler bir araya getirildiğinde bir sistem oluştururlar (bu sisteme Sinema adını veriyoruz), bu sistemin kendi alt sistemleri vardır (değişik türler (janrlar) ve diğer gruplama yöntemleriyle oluşturulur). Bu alt sistemler de teorisyenin analizine duyarlıdır, onun bakış açısı ve soyutlamasıyla oluşur ve şekillenirler.

Amerika'da, en iyi bilinen film kuramı *auteur* kuramıdır ki, aslında eğer gerçeği söylersek auteur kuramı bir kuram değildir, daha ziyade eleştirel bir yöntemdir. Bütün eleştirel yöntemlerde olduğu gibi, o da belli teorik ilkelere dayanmaktadır. Ancak belirli bir fenomenin tikel örneklerinin ve uygulamalarının değerlendirilmesi üzerine yoğunlaşır, yoksa genel fenomenin sistematik bir biçimde anlaşılması için çok da çaba sarf etmez, genel özellikler bu kuramlaştırma çabasının büyük oranda dışında kalmaktadır. Bu durumda çalışmanın nesnesi tekil bir filmdir ya da tekil bir yönetmendir. Andrew Sarris'in söylediği gibi, "En azından Auteur kuramı öğrencilerin hangi filmlere dikkat etmeleri

gerektiğine ve hangi filmleri ihmal etmeleri gerektiğine karar verme süreçlerinde yardımcı olabilir". Sarris ve takipçileri olan *auteristler, yönetmenin bakış açısı, vizyonu ve filme nasıl bir kişilik kattığı meselesini aydınlatan çok önemli detaylara ve örneklere (türlere) dikkat çekmek için bir filmi ya da bir dizi filmi sofistike* (karmaşık) *bir yolla masaya yatıran, inceleyen bir yöntem geliştirdiler.* Aynı zamanda *Auteur* kuramı, yönetmenleri bir değer hiyerarşisi içinde sıralayan bir yöntemdir. Böylesi durumlarda çok yararlı olabilir, fakat kesinlikle bir kuram değildir. Bu yöntemin kan kardeşi olan "tür (janr) eleştirmenliği"nde olduğu gibi, auteur kuramı bizim için sinema tarihini düzenler ve bunun belirli birtakım yönlerine duyarlı olmamızı sağlar, bunu yapmak için hangi filmlere değer verdiğimizi ya da hangi filmlere değer vermeye başlamamız gerektiğini gösterir.

Bu yöntemlerin her ikisi de sistematik olmayan eleştirinin büyük oranda ve sık sık sahip olduğu, izlenimciliğe dayanan uzmanlık (estetik) tehlikelerinden sakınır, çünkü bunlar düzenli ve sınıflandırılmış bir yaklaşımı ve bazı değişmez ilkeleri izlerler, bunlar birbirini takip eden bir dizi filme tutarlı bir biçimde uygulanabilir. Ancak her ne kadar saf ve gerçek anlamda bir teori olmasa da, kendi amacı içinde bireysel sinema eserlerinin, tekil çalışmaların değerinin bilinmesinde, onların gereken önemi kazanmasında yararlı bir yöntemdir. Yoksa sinemasal yapılabilirlik, sinemasal yeterlilik, sinemanın kapasitesi ve anlatım gücü konularında bir kavrayışa dayanmaz. Eleştirmenliği tam da mühendislikte "uygulamalı fizik bilimleri" adlandırması yaptığımız gibi "uygulamalı sinema teorisi ya da film kuramı" olarak adlandırabiliriz. Fakat sinema eleştirmenliğinin hem rastlantısal, gelişigüzel bir biçimde hem de nedensel biçimde yapılabileceğini, buradaki tartışma konumuzda olan iki farklı durumda (tür ve auteur çalışması) olduğu gibi sistematik, ilerlemeye açık ve biçimsel olabileceğini asla akıldan çıkarmamalıyız.

Eleştirmenliğin büyük bölümü bazı genel teorik ilkelerle başlarken, teorisyenlerin önemli bir kısmı ise tek tek filmlerin (bireylerin) ve tekniklerin türettiği, ortaya koyduğu sorularla başla-

maktadır; fakat yanıtlar soruyu ortaya çıkartan, doğuran bir tek filmde özelleşmek yerine daha çok filme uygulanabilir olmak zorundadır. Aynı biçimde, tekil bir çiçeğin görünümü bir botanikçiye genel bir soru sordurabilir, fakat onun bitmiş teorisi onun ilk gözlemi yaptığı çiçekten çok daha fazlasına uygulanabilir olmak zorundadır; aksi durumda o bir bilim adamı olmaz, yalnızca bir türe özgü uzman ya da estet olabilir.

Öyleyse sinema kuramının amacı sinemanın kapasitesi üzerine şematik bir kavramlaştırmayı formüle etmektir denebilir. Bir film yapmanın rasyonel bir etkinlik olup olmadığı tartışılabilir ve bu nedenle bu süreci tanımlamaya hiçbir şematik betimlemenin yeterli olmayacağı söylenebilir. Fakat bu bizi tekrar, bilgi ve deneyim konusundaki kendi problemimize geri götürecektir. "Sinema için bilimsel olarak bir döküm yapmak girişiminde ve çabasında nasıl bir –olası- değer olduğu" bize sorulduğu zaman, sinema teorisyeni bir aktiviteyi şematize etmenin onu yaşamımızın diğer yönleriyle ilişkilendirmemizi olası kıldığı yanıtını vermek zorundadır. Bir etkinliği akılcı terimler içine yerleştirerek, onlar ister akılcı olsun ister olmasın, onları diğer şematikleştirilmiş etkinliklerle karşılaştırarak tartışılabilir hale getirebiliriz. Sinema kuramcısı kendi alanı üzerinde bir dilbilimci ya da din üzerine felsefe yapan bir insanla tartışabilmelidir.

Her şeyin ötesinde yalnızca bir sözcük düzeni olan sinema kuramını hiç kimse bir filmin izleyiciye yaşattığı deneyime eşdeğer göremez, ona indirgeyemez. Bununla birlikte, kim yeryüzünde bulunan maddeleri ve cevherleri kimyasal ve matematiksel formüllere indirgediği için jeolojinin değerini reddedebilir? Aslında evrenin bütünü içinde dünyanın yerini görmemizi olası kılan da böylesi formüller değil midir? Benzer bir biçimde, sinema kuramının genelleştirilmesiyle deneyimi yeni terimlerle anlamamız ve onu yeni bir gözle görmemiz sağlanmaktadır, kendi deneyim evrenimiz içinde onu bir bütün olarak yerleştirebilmemizin koşulları yaratılmaktadır. Artık bu sürecin ötesinde kendi film deneyimimiz bizim varlığımızın yalıtılmış bir parçası, sınırlı bir yönü olamaz. Bazıları yüksek sesle itiraz ederek, sinemayı daha

geniş bir evrenin içine yerleştirerek, sinema ve diğer deneyim türleri arasına parça alışverişi yapan terimlerle yaklaşarak, sinema deneyiminin kutsallığını ve biricikliğini yıktığımızı söyleyebilir. Fakat çoğumuz sinemayı şimdiye dek bu kadar çok sevdiğimiz için ve sevmeye de devam edeceğimizi düşünerek yine bu konuda konuşabilmekten mutluyuz. Ve yine çoğumuz sinemayı dünyada varolan kutsal bir varlık gibi düşünmüyoruz; bunun yerine örneğin bir bilim, bir dini ritüel, bir edebiyat eseri gibi alanlarla ilişkili olan, fakat aynı zamanda bunlardan farklı olan, insanın kendini ifade etmesinin değişik bir yolu olarak düşünüyoruz. Sinema teorisi insan olmanın bu anlatım yoluna eklemlenmeyi, bu sinemasal yapabilirliği, dışavurabilme olanaklarını açıklamayı umut etmektedir.

YÖNTEM

Bütün film kuramcılarının konularına mantıksal bir şekilde yaklaşacaklarını umsak bile, bir kuramcının mantığının diğerinden farklı olacağını biliriz. Kendine has bir tarzla, kendi için önemli gördüklerinden keşfettiği bir yöntemle, her kuramcı film hakkında önemli olduğunu hissettiği bir soruyu sorarken ve buna ilişkin yanıtı ararken (ya da buna yanıt verme çabası içindeyken), sorduğu soruyla ilişkili diğer soruları sormaya doğru sürüklenecektir[2]. Böylece sinema kuramları, soru ve yanıtların dolambaçlı diyaloguna indirgenebilir, sadece sorulan soruların türlerini ve önceliğin hangi soruya verildiğini inceleyerek sinema kuramlarını (başlangıç aşamasında, geçici olarak) karşılaştırabiliriz, ayrıştırabiliriz. Bununla birlikte bizim çalışmamız her bir teorisyenin öne çıkardığı soruları ve bunlara verdikleri cevapları yalnızca tek tek sıralamakla yetinirse, önemsiz, anlamsız bir sonuçla karşılaşabilir. Böylesi bir liste yapmak kendi içinde asla sinema

(2) Teorik tutarlılık arayışı, basitten başlayıp ve belirli bir mantık dizgesi içinde karmaşığa ilerler, başlangıç noktası filmler ve bunların farklılıkları, bu farklılıkların içinde ortak unsurları arama... gibi öğeler sistemin inşa edilmesi çabasında önemlidir, teorik tutarlılık arayışı soyutlamayı artıran ve gerektiren bir özelliktedir (editörün notu).

ve film hakkındaki soruların şemasının çıkarılması, benzer ve zıt yanlarının gösterilmesini sağlamayacaktır.

Kuramcıları karşılaştırabilmek için, onların sorularını kategorize ederek benzeri konular ve başlıklar hakkında konuşmaları için teorisyenleri zorlamak zorundayız. Filmler hakkındaki her bir soru aşağıdaki başlıkların en az biri ile ilgili olmaktadır: hammadde, yöntem ve teknikler, biçim ve şekiller, amaç veya değer. Aristo'dan[3] uyarlanan bu kategoriler filmin tezahür biçimlerini güzelleştiren, onu bütünleyen, kurtaran ve aynı zamanda sorgulayan yönlerini bölerek fenomeni parçalarına ayrıştırır, onun tanımlanabilmesini olanaklı hale getirir.

1. "Hammadde" alıcı-kaydedici-anlatıyı sağlayan araç (medium) ile ilgili soruları içermektedir: bu sorular

i) Örneğin gerçeklikle, fotoğraf sanatıyla ve yanılsamayla kendi ilişkisini araştıran özellikler gibi

ii) Ya da alıcının zaman ve mekânı kullanımını sonuna kadar incelemesi gibi,

iii) Bunlarla anlamın nasıl oluştuğunun araştırılması gibi,

iv) Hatta böylesi süreçlerde-işlemlerde rengin, sesin ve sinema salonunun düzenlenişinin, izleyiciyle buluşma mekânının özelliklerinin neler oldukları gibi alanlarla ilişkili olabilir. Sinemasal süreçlerle, işlemlerle ilişkili verili bir evrede varolduğu görülen her şey "hammadde" kategorisine aittir.

2. Sinemaya ait "yöntem ve teknikler" hammaddeyi şekillendiren ve onu iyileştiren yaratıcı süreçler hakkındaki her tür soruyu içermektedir. Bunlar teknolojik gelişmelere ilişkin tartışmalardan (örneğin görüntünün nesnesine yakınlaşması ve uzaklaşması gibi –zoom vs) yönetmenin psikolojisine, hatta oradan da sinema üretiminin iktisadi bileşenlerine kadar her tür soru yöntem ve teknikler alanına aittir.

(3) Aristo'nun her tür doğal fenomenin dört "nedeni" olarak göstermek için yaptığı bu sınıflandırma (malzeme, etkinlik-işlev, biçimsel ve nihai amacı) Fizik II kitabının üçüncü bölümünde geliştirilmiştir. (en.)

3. Filmin "biçim ve şekilleri" şimdiye kadar yapılan veya yapılabilecek film türleri hakkındaki soruları içeren bir kategoridir. Sinemanın, diğer sanat çalışmalarından adaptasyon yapabilmesi, onlardan yararlanabilme yetenekleri ile ilişkili sorular bu başlık altında yer alır; örneğin türler, izleyici beklentisi ya da izleyicinin etkisi gibi. Burada değişik yaratıcı yöntemlerle hammaddeye şimdiye kadar zaten şekil verilmiş olan tamamlanmış bir süreçte karşılaşıyormuşuz gibi bakıyoruz filme. Eğer öyleyse, söz konusu şekillenmeleri, biçimsel özellikleri neler belirlemektedir ve izleyici tarafından bu hammadde niçin ve ne kadar bilinmektedir?
4. Sinemanın "amaç ve değeri" yaşamın daha da büyük yönleriyle arasında arayüzey işlevi olan bir kategoridir, insanın evrensel kümesinde işlendiğinde, ona yetkin bir şekil verildiğinde, bu insanlık için ne ifade etmektedir?

Yukarıdakiler sinema hakkındaki soruların mükemmel bir dökümü olsa da olmasa da, bize yalın ve faydalı bir inceleme yapılmış gibi geliyor. Her teorisyen yukarıdaki her bir soru tipine kendince dolaylama yaparak, ama hep bu konulara bir şekilde değinerek yanıt vermektedir. Bir teorisyeni en çok meşgul eden, onun üzerinde en çok durduğu soruları görerek ve inceleyerek onun hakkında çok önemli şeyler söyleyebiliriz. Teorisyenin kimliği sorduğu sorularla ve bunlara ilişkin ürettiği yanıtlarla belirlenir. Her durumda sorulan sorular ve bunlara ilişkin yapılan analizlerin her birisi, sorulan soru kategorilerinin önümüze koyduğu tartışma başlıklarını, meseleleri ele alış tarzını ve bunlara verilen yanıtların türlerini görmek için özel bir çaba gerektirmektedir. Teorik pozisyonların bu yolla karşılaştırılması işimizi daha da kolaylaştırmaktadır. Şüphesiz bu yaklaşım bazı teorisyenlere karşı haksızlık yapmak sonucunu da doğurmaktadır, çünkü bu yöntem teorisyenlerin yaptıklarına ve bakış açılarına karşı beceriksizce uygulanabilen, onların düşüncelerini mantıki bir şemaya indirgeyen bir zorlama da oluşturmaktadır. Fakat aynı zamanda

bu yöntem sürekliliği görülebilecek bir perspektif oluşturmamıza izin verir ve bu perspektifle sinema teorisyenlerini, özet olmasına rağmen, genel bir bakış açısı altında görebiliriz; bize bu işin koordinatlarını verebilir, böylelikle ele aldığımız teorisyenleri gösteren anlamlı bir harita yapmaya başlayabiliriz.

Bu kategoriler içinde kataloglanabilecek sayısız soru girerken, aslında bizim yalnızca birkaçıyla ilgilenmemiz gerekmektedir. Bunun nedeni şudur: sinema kuramı bir sistem oluşturur, bu sistemin içinde herhangi bir soruya verilen yanıt hemen bizi bir başka soruya yöneltecektir; her tür soruya verilen yanıt bir başka sorunun yeniden sorulmasına, sorunun yeniden formüle edilmesine olanak tanıyacaktır. Sinema kuramları hakkındaki bu iki önerme bu işin esasını oluşturur: 1. soruların biçim ve konum değiştirmesi, 2. soruların içsel olarak birbirine bağlı olması, birbiriyle karşılıklı ilişki içinde olması. Şimdi bunların her birine kısaca bakalım.

1. Soruların Biçim ve Konum Değiştirmesi

Sinema kuramcıları bir kategoriyle ilgili bir soruyla başlayabilir ve yalnızca dolaylı göndermelerle diğerlerine dokundurabilirler. Pudovkin gibi bir kuramcı, film yaratımı ile ilgili sorularla çok yakından ilgileniyordu. Pudovkin, bir yönetmen kimliğiyle yaratım sürecindeki teknik sorunlar ve olanaklar üzerinde yoğun olarak tartışmıştır. Bir sahneyi en iyi şekilde nasıl bir kurguyla düzenleriz? Tarihsel epik (destansı) bir film için uygun olan en iyi oyunculuk türü nedir? Ses gibi yeni teknik icatlar sinemamızı nasıl etkiler, anlatımın kuruluşunu nasıl yeniden şekillendirebilir?

Diğer erken dönem kuramcılar, sinemayla izleyicilerin bakış açısından yola çıkarak ilgilenmişlerdir: Bir izleyici paralel kurgulamaya nasıl yanıt verir veya görsel çekicilikte kendi üslubundan dolayı kayıplar yaşayan, buna karşın yaşanılan anın niteliğinden, anlık süreçlere müdahale etmekten, doğrudan konuşabilmekten kazanımlar elde etmeye çalışan bir *cinema-verite* (sinema-gerçek) filmine izleyici nasıl tepki verecektir? Bazı kuramcılar kendi so-

ruları için doğrudan perdeye yansıyan imgelerin kendisine başvurur, onlar üretici değil yorumlayıcıdır. Filmin doğası (mahiyeti) nedir? Filmin gerçeklikle nasıl bir bağı vardır? Resim ve sesin ilişkisi nasıl kurulabilir? Film, uzamsal bir sanat mı, yoksa zamansal bir sanat mıdır? Verili bir film alındığında, özünde onu diğer filmlerden ve diğer sanatlardan anlatım yönünden, kendini ifade etme araçları yönünden ayıran nedir?

Çok çeşitli perspektiflerden tek bir fenomen üzerinde çalışılabilir, fenomen incelenebilir ya da elimizdeki fenomen bütün perspektiflerden sorgulanabilir ve yeniden düzenlenebilir, yeniden tanımlanabilir. Örneğin, Pudovkin'in sesli filme ilişkin ortaya koyduğu kullanım türlerine ilişkin sorusu yeniden formüle edilebilir: Senkronize ses, izleyiciye daha gerçek bir şeyle karşı karşıya gelme hissini yaşatacak mıdır ve bu nedenden dolayı kurgusal bir filmin yarattığı gerçeklik yanılsamasını arttıracak mıdır? Sorunun bu şekilde yeniden formüle edilmesi, daha da ileri gidilerek maddi bir perspektiften yola çıkarak yeniden tanımlanabilir: "Görsel olgunun iki boyutu içinde bir görüntü (imaj) bir temsil işlevi görürken, sessel (işitmeyle ilgili) olan bir olgunun (hakikatin) yeniden üretimi olduğu için, ses görüntüden daha gerçek midir? Bu örneklerden soyutlarsak, iki farklı teorisyeni farklı perspektiflerden başlamasına karşın, onların sorularını yeniden düzenleyerek, farklı başlıklarla ilişkilendirerek görüşlerini birbiriyle ilişkili hale getirebiliriz, aralarında bağlantılar kurabiliriz.

2. *Soruların Karşılıklı Birbirine Bağımlılığı*

Tek bir soru yalnızca farklı perspektiflerden yola çıkılarak yeniden sorulamaz, aynı zamanda tek bir soru birbirine bağlı bir dizi soruyu içerecek şekilde görülebilir. Kendisini ilgilendiren bir soruya sinema kuramcısının verdiği yanıt onunla ilişkili bütün sorulara hizmet etmesi için bazen kendi bildiklerinden yola çıkarak başka sorulara ilişkin anlamlar türetmek için, tahminler yapmak için, bilinemeyenleri azaltmak için de kullanılabilir. Örneğin, Munsterberg'in renk ve sesle ilgili sorulara verdiği yanıtlar-

dan onun geniş-ekran (perde) oranlarına ilişkin nasıl değerlendirmeler yapabileceğini tahmin etmeye çabalamamız böylesi bir rasyonaliteye dayanıyordu.[4] Renk, ses ve perdenin boyutları gibi bütün sorular sinema sanatı içinde film teknolojisiyle ilişkili sorulardır ve sinemanın yapıtaşlarını oluşturur. Ses hakkında bir teorisyenin yaptığı en küçük bir iddia, tespit ve bildirimden yola çıkarak teknolojiye ilişkin onun kendi görüşlerini daha büyük, daha türsel, daha yapısal alanlara doğru genelleştirebilir, buralardan sonuçlar çıkartabiliriz. Diğer bir deyişle, her bir farklı kategori içindeki sorular en genelden son derece özgül olana kadar bir hiyerarşi içinde düzenlenebilir, tanımlanabilir. Bu bizim şimdiye kadar sorulanlardan daha genel sorulara doğru sürekli ilerleyebilmemizi olası kılacaktır.

Bir teorisyenin sorduğu bütün soruları alırsak ve bunları incelersek, en iyi yöntemle bunlardan bize kategori olarak hizmet edecek dört temel soru çıkartabiliriz, soruları dört temel başlığa indirgeyebiliriz. 1. Filmin temel *maddesinin ne olacağı hakkında ne düşünmektedir*? 2. Hangi işlemler ve süreçler bu materyali daha önemli hale dönüştürür, yine neler bu materyali kendi içinde taşıdıklarının ötesine geçen bir şeye dönüştürür? 3. Materyalin daha aşkın-üstün hale getirilmesinin varsaydığı en önemli formlar (biçimler) nelerdir? 4. Yaşantımız içinde bütün bu süreçlerin-işlemlerin sahip olduğu nasıl bir değer vardır? Aşağıdaki denemelerde, her bir teorisyenin tartışma konularını böylesi dört soru tipine ayrıştırarak ele alacağız, teorisyenlerin çalışmalarını yeniden düzenleme çabası içinde olacağız. Bölüm alt başlıkları her bir kategorinin oluşturduğu tematik bütünlük içinde farklılaşmaları göstermektedir. Nadiren de olsa bir insanın düşüncesinin özel bir karakterini koruyabilmek için iki kategori birmiş gibi incelenmek durumunda kalınmıştır. Fakat her durumda teorisyenler si-

(4) Munsterberg'in kendi metinlerinde bunlara ilişkin bir kayıt yoktur çünkü onun eserlerini yazdığında 1950'lerin bir olgusu olan geniş-perde düşünülemezdi bile. Ancak bir kuramcının düşüncesi yeni bir teknolojik gelişmeyle tümden bitmez, kuramın yapısı zaman içinde geliştirilerek ve modifiye edilerek yaşar, kendi içinde taşıdığı unsurlardan yola çıkılarak olası gelecekteki sorunlara yanıtların filizlerini içinde taşıyabilir (editörün notu).

nema hakkında aynı tartışma ve konu başlıklarıyla ve bunların kendi değeri ve amaçları hakkındaki soru(n)larla yüzyüze geleceklerdir.

Özetlemek gerekirse; soruların dönüştürülmesiyle (bazen ters yüz edilmesiyle, bazen konum değiştirmesiyle, bazen önemi üzerinde oynanarak) ve bu soruların karşılıklı bağımlılıklarını kendi alanları içinde sonuna kadar götürerek, en farklı, en ayrışık teorisyenleri birbirleriyle karşılaştırabiliriz. Örneğin bu teorisyenler farklı perspektiflerden başlayarak yola çıkabilirler, farklı soruları sorarmış gibi görünebilirler, ancak bu onların birbirleriyle karşılaştırılmasını engellemediği gibi, birbirlerinin daha iyi anlaşılmasını da sağlayabilirler. Eğer bu olası olmasaydı, o zaman sinema kuramı değişik insanlar tarafından rastlantısal olarak yanıt verilen yalnızca birbiriyle ilişkisiz sorular toplamı olurdu. Sinema kuramını bir sistem olarak gören bu iki önermeyle birlikte, bütün soru(n)lar ve bütün perspektifler içsel ve yapısal olarak birbirlerine bağlı hale getirilmiş olurlar.

Bu elbette ki soru(n)lara verilen bütün yanıtların aynı olacağı anlamına gelmez ya da bütün teorisyenlerin aynı perspektife sahip olacağı anlamına da gelmez; ayın şekilde bu özünde aynı soruları sorduğunu söylemek de değildir. Burada söylemek istediğimiz şudur: Sinema kuramı oluşturmak mantıksal bir girişimdir ve her bir özel (tikel) kuramcının yaklaşımının ayırt edici yanına dikkat etmek zorunda olduğumuz doğruyken, aynı zamanda kuramcının görüşlerinin diğer kuramcıların görüşleriyle ve kendi görüşlerimizle ortaklıklarını, zıtlıklarını, benzerliklerini ve farklılıklarını karşılaştırabiliriz.

Diğer bir deyişle, biz yalnızca kuramcıların sordukları soruları değil (bu yaklaşım teorisyen hakkmdaki pek çok şeyi ortaya çıkarmasına rağmen), aynı zamanda söz konusu soruları ortaya çıkaran kaynağın temelini-kökenini ve bu soruların ima ettiği, gizli olarak içinde taşıdıkları sonuçları da incelemeliyiz. Her teoriyi olabildiği kadar geniş bir perspektiften görmek zorundayız, bu da şu anlama gelir; kuramı sistematik bir bütün içinde görmek zorundayız.

Birinci Bölüm

BİÇİMCİ GELENEK

Bizimkiler yüzyıllık bir eleştiri tarihi olduğunu ispat ettikleri için, sinematografik süreçlerin henüz yirmi yaşına bile varmamışken sinema kuramlarının üzerinde çalışılması ve kuramlaştırma girişimlerinin ortaya çıkması şaşırtıcı değildir. Entelektüeller daha önceki herhangi bir sanat dalını anlamak için ya da kendi yolunu doğru dürüst bulabilmesi için sinema için yapılan kadar yoğun ve hızlı gelişen bir çaba göstermemişlerdi.

Filmler hakkındaki ilk ciddi makaleler, doğal olarak modern kültür içinde sinemanın sahip olduğu yeri bulmak, ona özel bir işlev biçmek için yazılmıştı. Filmler ciddi ve popüler kültürün devasa gövdesinin etrafında ona tutunarak bir sarmaşık gibi büyümüştü. O hatta kendi tarihinin kültür kavrayışını değiştirmek için yola çıkmıştı. Yine de ilk başlarda sinemayı filmlerin kaydettikleri olaylardan ayırmak güç olmuş olmalı. Hala da çok daha güç olanı, izleyiciye ulaşabilmek için kullandığı kendi yöntemleri ve kendi biçimi içinde bağlı bulunduğu yerleşik sanatlar ve eğlence türlerinden sinemayı ayırabilmek, onu kendine has bir sanat dalı olarak görebilmektir.

İlk "kuramlar" bilimsel olarak bir sanat dalını sorgulamaktan, onu çözümleyebilmekten daha çok bir tür doğum bildirimleri, selamlama girişimleri olarak görülebilir. Film için hemen bir sempati geliştiren ve kendi başına filmin serpilip geliştiğini gör-

mek isteyen insanlar, filmi destekleyen ve doğal olarak onunla ilişkili kamusal alandaki diğer fenomenlerden ilk önce onu özgürleştirmek, kurtarmak, kendi başına ayakları üzerine dikmek zorunda olduklarını fark ettiler. Bu perde üzerindeki gerçekçiliğe karşı ve Lumiere gibi filmi kaydedebildiği olayların ötesinde hiçbir özelliği olmayan, geleceği olmayan geçici bir mamul olarak değerlendiren insanlara karşı acilen saldırmak zorunda hissediyorlardı kendilerini.

Bu kuramcılar, sinemaya bir sanat payesi vermek, onun kendi kimliği olan yeni bir sanat dalı olduğunu ispatlamak ve kabul ettirmek için mücadele etmişlerdi. Onlar iddia ettiler ki, sinema diğer sanatlarla eşit bir konuma sahiptir, çünkü sinema kendi anlam bütünlüğü içinde bir yapı ve ritmi koruyarak dünyanın taşıdığı anlamsızlığı ve kaosu değiştirmiştir. Bu tartışmalı dönemde, karşılaştırmalar sinema ile hemen tüm diğer sanat dalları arasında yapılmıştır. Şair Vachel Lindsay film kuramı yayınlayan ilk Amerikalıdır (The Art of the Moving Picture, 1916 – Hareketli Resim Sanatı). Mimarlık da dahil olmak üzere, özellikle sinemanın diğer tüm sanatların özelliklerini taşıdığını göstermiştir. Fransa'da film tutkunu bütün eli kalem tutan insanlar filmleri aralıksız olarak müzik ile karşılaştırdılar, özellikle de gerçekliğin görünümünü ve akışını şekillendirme yeteneği üzerinde yoğunlaştılar. Ricciotto Canudo'nun ilk adımlarının ardından, ölüm tarihi olan 1924'e kadar Fransız avant-garde film hareketinin lideri olan Louis Delluc'un yükseklere taşıdığı bayrağın altında, bu film tutkunu insanlar yalnızca sinemanın bir sanat dalı olduğunu düşünmekle yetinmiyorlardı, aynı zamanda filmin bağımsız bir sanat dalı olduğunda ısrar ediyorlardı.[1]

(1) Avrupa'da ve Amerika'da 1920'li yılların sonuna kadar sinema bir sanat olarak kabul edilmiyordu. Genel söylemde bir tür avam-eğlencesi olarak görülüyordu; bu düşüncenin en temel çıkış noktası sinemanın teknolojik bir gelişmenin sonucu olarak gerçekliği yeniden üretme yetisi olduğu sanısı vardı; buna karşın doğulu ve güneyli toplumlarda sinema batı kaynaklı bir icat olmanın yanı sıra özellikle eğitimli kesimin ilgisini çekmişti. Sinemanın kurgu ve kadrajla gerçekliği sanatsal olarak yeniden ürettiği ve yorumladığı inancının yerleşmesi ancak 20'li yıllarda geçerlilik ve yaygınlık kazanmaya başladı. Bu anlamda bir akımla düzenli ve düzeyli bir tartışma ve kuramlaştırma çabası içinde ilk olma niteliğini 1917 Ekim Devriminin çocukları sinemaya verdiler, Eisenstein, Kuleşov, Pudovkin ve Vertof'un tartışmalarına bakınız (en.).

1912–1925 yılları arasında sinemayı tiyatrodan ayrıştırmayı yüksek sesle dile getiren sayısız makale yayınlanmıştır. Bunların çoğu sinemanın henüz bebeklik döneminde olduğu için iktisadi nedenlerle teatral performansları, oyunları kaydetmek zorunda olduğunu, oysa kendi dinamikleri içinde kalarak esas kimliğini sergileyebileceği bir tarzda tiyatronun ötesine geçme çabası göstermediğini iddia ediyorlardı. Yirmilerin avant-gardı, film deneyiminde içkin olan şiir ve müziğin niteliklerini vurguladılar, bunların da ötesine geçerek düşsel özellikler de taşıdığının belirttiler. **Delluc**, yeni sanata ilişkin kendi kavrayışını tek bir mistik sözcükle özetlemeye çalıştı: photegénie (fotojeni). Yalnızca sinemada varolan bu özel nitelik tek bir jest içinde[2] hem dünyayı hem insanı dönüştürebilir, yeni anlamlar üretebilir. Kesin konuşmak için söylersek, sinema kuşkusuz fotoğraf sanatının bir parçasıdır, ama öyle bir ritmik birliğe ulaşmıştır ki, bu birliğin ardından düşlerimizin seviyesine yükselme gücünü, düşlerimizi canlandırma gücünü elde etmiştir. Germaine Dulac, Jean Epstein ve Abel Gance'in makale ve kitapları sinemanın biricikliği ve benzersizliği hakkında lirik ifadelerle dolup taşmaktaydı. Estetik önermeler ilerlemekteydi, fakat titiz, ayrıntılı ve tutarlı bir şekilde bu önermelerin desteklendiği nadiren görülmekteydi. Kuvvetli bir şekilde, ikna edici bir tarzda sinemayı görebilmenin yeni yollarını göstermek ve kavramak 20'lerde yeterli görülüyordu ("plastik şekil", "dondurulmuş zaman" veya "kendi gündüz-düşlerimizin, hayallerimizin temposuyla eşanlı ve uyumlu" gibi).

Fransa'da ilk sinema kulüpleri (o zamanlar ciné-clubs deniyordu) ve avant-garde sinema sanatçılarıyla (ciné-artists) birlikte ilk kez şiirsel sinema kuramı ortaya çıktığı zaman, Almanya'da yerleşik film endüstrisi Expressionism (Dışavurumculuk) olarak adlandırdığımız hareketi yaratmakla meşguldü. Bu akım günlük yaşamı dönüştürmek için yola çıkmıştı ve biçimci hükümleri ciddiye alıyordu, buna karşın sanatçıların yaptıklarını kuramlaştıra-

(2) Bir düşünceyi ya da duyguyu ifade etmek için yapılan beden hareketi (çevirmenin notu).

cak, onlar adına konuşacak hiçbir gerçek teorisyenleri yoktu. Oysaki sinema tarihindeki bütün akımlarda görülen hakikat, akımların kendi köklerini buldukları entelijansiyanın[3] fikirlerine çok yakın durduklarını gösterir. Entelijansiya akım için öncüdür, entelijansiyanın fikir babalığı akımlar için en azından karşı koyuş ve yeni bir tanımlama içinde belirleyici olmuştur. Elbette ki sinemasal yöntem ve bunların fonksiyonlarıyla ilgili ekspresyonist-dışavurumcu yönetmenlerin, yazarların, sahne tasarımcılarının, oyuncuların ilginç düşünceleri, kendi sözleri vardır; fakat bunlar düzenlenip, geliştirilip, sistematikleştirilip bir ekspresyonist sinema kuramı oluşturacak şekilde hiç formüle edilmemişti.

1925 yılında, Almanya'da ortaya çıkan akım başlangıçtaki gücünü büyük oranda kaybettiği ve bununla eş zamanlı olarak Fransız avant-gardı dağıldığı zaman, yaratıcı-sürükleyici düşüncenin merkezi Moskova'ya kaydı. Rusya'da o ünlü Devlet Sinema Okulu eğitime 1920'de başladı ve bu okulun çevresinde ateşli ve üretken tartışmalar gelişti. Esasen bu anlamda ilk sinema kuramlarının toprağı bu ülke oldu. Lev Kuleşov, Dziga Vertov, V. I. Pudovkin ve özellikle Sergey Eisenstein bu dönemle bağlantılı olarak konuşulduğunda ismi en çok anılan kuramları ve eserleri verdiler. Sinema ile ilgili hemen hemen tüm sorular bu grup tarafından kurgusal sorunlar çerçevesi içinde ele alınıyordu. Eisenstein'ın fikirleri burada en ileri noktaya götürdü akımı, fakat söz konusu tartışmanın geniş bir çevrede yaygın bir şekilde, sürekli yanıtlana yanıtlana ve polemik içinde ilerlediğini, böylesi bir atmosfer içinde şekillendiğini asla unutmamalıyız.

Sessiz film döneminin bitmesi önemli pek çok makalenin yayınlanmasını tetikledi. 1929'a kadar kendisini sinema kuramı yapmaya adamış pek çok sinema dergisinin yayınlanması (İngilizce yayınlanan Close Up (Yakın Plan) ve Experimental Cinema (Deneysel Sinema) gibi dergilerde bunların arasındaydı) sinema-

(3) Entelijansiya: bir ülkenin düşünsel söylemini, atmosferini üreten aydın kesimi anlatmak için kullanılır, aydın sınıfın rolünü belirtmek için kullanılır. Terim kendi köklerini Rusça'da bulmaktadır, çünkü başta 19. yüzyıl olmak üzere, 20. yüzyılın ilk döneminde aydın sınıfı bu toplumun şekillenmesinde başrolü oynayabilmişti.

ya bir sanatsal form olarak yaklaşan çok önemli bir topluluğun dünyada yayılmaya başladığına işaret ediyordu. Sesin gelmesi daha önce varolan dengeyi bozduğu için, sinemanın hangi yönelime gireceği hakkında yürütülen tartışma estetisyenler arasında her yerde aniden ortaya çıktı ve dünyaya yayılan bir tartışma ortamı şekillendi. Bütün bu tartışmalar kesin olarak biçimci bir atmosfer içinde yer almaktaydı.

Paradoksal olarak, sesin gelişi biçimci sinema kuramının üretildiği muhteşem dönemin çöküşünü de görmeye başladığımız an olarak belirleniyor. Bununla birlikte geçmiş dönemin kazanımları olarak, neredeyse eğitimli bütün çevrelerde artık sinemanın bir sanat olduğu, diğer bütün sanat dallarından bağımsız olduğu artık kabul ediliyordu. Aynı zamanda sıkıcı malzeme giderek parlak kıvılcımlar saçan ve parlak-seçkin-şaşalı sözler söyleyen bir biçime bürünürken, yine diğer sanatlarla birlikte bir dönüşüm süreci geçirmekte ortak özellikler gösteriyordu.[4] Eğer çoğumuz hala sinemayı büyük oranda bu şekilde görüyorsak, eğer sinema üzerine yazılan makalelerin çoğunluğu hala bu genel perspektifi sahipleniyorsa, bunun nedeni olarak önemli bir belirleyici güce sahip olan 1915-1935 döneminde ileri sürülen bu güçlü ve tutarlı bakış açısıdır.

(4) Sesin gelişiyle birlikte sinemada görsel dünya gerilerken çok uzun süre (eğlence endüstrisinin baskısıyla) sinemada söz kalabalığı, müzikal formun aptalca baskınlığı, yaratıkların ekranları kaplaması gibi gelişmeler sinemada dili gerilettiği için, Arnheim dahil çeşitli kuramcılar bu gelişmelere karşı çıkmışlardı.

1

HUGO MUNSTERBERG

Hugo Munsterberg 1916 yılında *The Photoplay: A Psychological Study* (Senaryo (Görüntülü Oyun): Psikolojik Bir Çalışma) adlı kitabını yazdı, üstelik hiçbir önceli olmadan yazdı. Belki de bu nedenle o yalnızca ilk kuramcı değil, aynı zamanda en doğrudan-aracısız yazan sinema kuramcısı olmuştur. Onun yazdıkları zihni tartışmaların gürültüsünden, dolayımlamasından uzaktı: Onun belleği kendi argümanlarına karşı çıkacak inatçı-bıktırıcı karşı örnekleri sağlamıyordu. Çünkü sinema, sinema sanatının yapabileceklerine ilişkin sınırlı bilgisiyle, fonksiyonlarını karşılamak ya da başka bir şeyi gerçekleştirmek için özel bir çaba göstermiyordu. Dahası, aynı zamanda sinema böylesi şeyleri yapmak için yeterli sofistike araçları henüz geliştirmemişti, belli bir basitlik içindeydi. Kendi kitabını yazmadan önce sadece 10 aylık bir zaman dilimi içinde film seyretmeye başladığını iddia ettiği için (bir sinema salonunda film seyrederken görülmekten utanıyordu), sinemaya ilişkin edindiği görsel mirası açıktır ki oldukça sınırlıydı. Bunun için hem araştırmacı hem bilim adamı kimliğinin bütünlüğü, merakı ve öğrenmeye meraklı insanın enerjisiyle filmleri dikkatli bir biçimde araştırıyor, kendi eksikliklerini kapatmaya çalışıyor, yapabildiği kadar sinema tarihi üzerine araştırma yapıyordu. Bununla birlikte sinemanın doğuş yıllarından başlayarak geçmişteki bir tartışmayla hemen hiç ilgilenmedi, bu-

nun yerine sürekli günlük olarak izlediği sinemada, öykülemenin daha gelişkin olduğu 1915 yılındaki mükemmel hikaye anlatan filmleri kendine baz aldı.

Munsterberg'in kitabı, sinemayı estetik ve psikoloji olarak ikiye ayırıyordu. Her iki alanda da öncü, eğitimli, saygın ve nitelikli insanlardan birisiydi. Sık sık modern psikolojinin kurucularından birisi olarak gösterilir, konu üzerinde uzmanlar için yazdığı kitapların yanı sıra meslekten olmayan (sokaktaki) insanlar için de çok sayıda kitap yazmıştır. Felsefe alanındaki uzmanlığını ve saygınlığını gösteren referansları ise çok daha etkileyiciydi. William James tarafından Almanya'dan Harvard'a davet edildi, uluslararası bir teklifle yeni bir üniversitede çalışmaya başladı, nihayetinde felsefe bölümünün başkanı oldu. Üstelik yalnızca James döneminde değil, onun ardılları olan Royce ve Santayana döneminde de bu görevini devam ettirdi, düşünsel etkisi uzun süreli oldu. İnatçı, azimli, dönemin önyargılarına teslim olmayan bir akla, kıvrak zekâya sahipmiş gibi görünüyor. 1915 yılında bu akıl yüzünü sinemaya döndüğü zaman, bu yeni sanat dalının işleyişini, etki mekanizmasını kendisine açıklayana kadar ve sinemayı kaba-saba, incelikten yoksun, aptalca bulan dönemin entelektüellerine sinemanın önemini anlatana ve savunularını meşrulaştırana kadar durup dinlenemezdi.

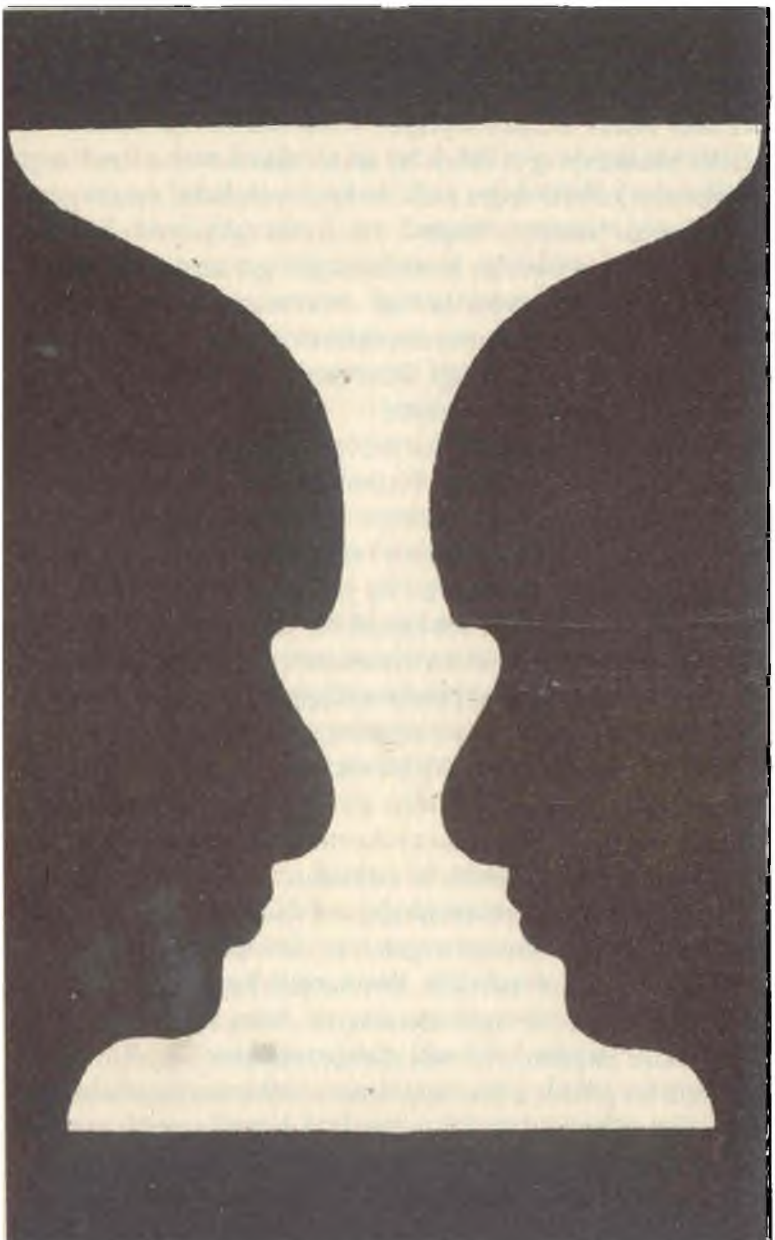
KONU VE ARAÇLAR

Munsterberg'in kitabı tarihsel bir sunuş ile açılıyor, alıcı ve anlatım aracı hakkındaki her şeyi öğrenmeye çalışmak için gösterdiği çabanın çıkış noktasını ve ürünlerini anlatıyor. "Sunuş" olarak gösterilen bu bölüm özerk, doğaçlama ve kendi oluşturduğu teoriye teğet geçen bir yapıya sahip, sunuş Munsterberg'in ününün ve tanınmışlığının daha önceden felsefe ve psikoloji alanlarında yoğunlaştığını, ancak tarih alanında hiç çalışması olmadığını bilen okuyucular için yazılmış. Bunların yanı sıra Munsterberg sinemanın analizine girişmeden önce sinemanın doğuşu, kuruluşu üzerine yaptığı çalışmada akademik yaşamındaki uzun bir geleneğin izinden gidiyor. Kendine sorduğu ve başlangıç için yanıt aradığı sorulara baktığımızda "Neyi incele-

mek istiyorum?" ve "Bu noktaya, tezlerime nasıl ulaştım?" gibi çıkış noktalarını buluyoruz, ancak bu soruların öncesinde de "Bu nasıl çalışır?" ve "Bununla ne yapabilirim?" gibi soruları doğal öncüller olarak aldığını söylüyor. Fakat bunlar bizi yanıltmasın, çünkü Munsterberg'in belirli bir amacı olan sunumu kendi argümanlarının kalbine doğru hızla ilerliyor, yeni bakış açısına gerekçelendirmesi amacıyla başarılı bir uyum gösteriyor. İlk başta önemli olayların basit bir kronolojisi gibi görünen açıklamaların, sinemaya dair verilebilen her tür örnekte olabileceği gibi, sinemanın kurumlaşması, enstitüleşmesinin olması için gerekli araçları özetlemeye hizmet ettiği, ikinci kez (ve bu sefer) yakın plandan okunduğunda görülebiliyor.

Munsterberg'in sinema tarihi, onun adlandırdığı biçimiyle "dışsal" ve "içsel" gelişmeler biçiminde ikiye bölünmüştür. Yani sırasıyla aracın-alıcının teknolojik tarihi ve bu alıcı-anlatım aracının toplumsal kullanımlarının evrimi şeklinde bir ayrıma gidiyor. Munsterberg teknolojinin bu yeni fenomeninin varolmasını (varlığını) sağladığını ve toplumun bu varlığı canlandırdığını ve varlığı pek çok güncel rolleri oynaması için zorladığını iddia ediyor, kendi tezlerini bunu ispatlamak için kullanıyordu. Teknoloji olmaksızın hareket eden resimler olmayabilirdi, ama psikososyolojik baskılar olmasaydı bu resimler tavan arasında ve müzelerde gösterilmeden oldukları gibi duracaktı. Bilgi, eğitim ve eğlence için toplumun bitmez tükenmez arzusu ve talepleri sinemanın varolmasını olanaklı kılmaktadır.

Munsterberg'in sunumu filmlerin anlatım konusunda yapabileceklerine ilişkin yaptığı övgüler ve ilahlaştıran saptamalar ile doruk noktasına çıkmaktadır. Yeni sanatın kapasitesini coşkuyla, öngörüyle ve belirli ölçülerde sezerek, bilinçle adlandıran isim olma onuru Munsterberg'indir. Genç sinemanın ilk yıllarında köle ruhlu bir şekilde sahne oyunlarının dokümantasyonunu yapmaya zorlandığını, daha sonra kendi kaderini kaçınılmaz ve aynı zamanda kahramanca bir anlatım-öyküleme aracı olarak tayin ettiğini belirterek, bir efsane haline gelen sinemanın gelişim sürecinin hikâyesini anlatıyor. Bu araca-alıcıya, onun yaşadığı dönemin diliyle, "fotoplay" diyordu.



Klasik bir figür/ zemin ikilemi

Sinema tarihi, o zaman, görsel bir aygıtla oynamaktan (birinci aşama), (ikinci aşamaya) eğitim ve bilgi vermek gibi önemli toplumsal fonksiyonlara hizmet vermek gibi, oradan da nihayetinde anlatıma-öykülemeye doğal yakınlığı dolayısıyla insan zihninin gerçek alanına (üçüncü aşama) doğru kaçınılmaz bir itkiyle ilerlediğini göstermektedir. Bu girişten sonra Munsterberg anlatımcı-öyküleyici sinema haricinde hiçbir diğer sinema anlatısından bahsetmez. Onun için, bir öykülemeye, anlatıma başvurmadan yapılan sinema yalnızca bir aygıttır-oyuncaktır ve hiçbir değeri yoktur. Yalnızca insan zihninin anlatımcı, öyküleyici, çözümleyici kapasitesini gösterdiği zaman, fotoplay artık dünyaya gelir, kendi varlık nedenini bulur ve yine ancak bu yolla hepimizin bildiği sinemaya yönelik bütün merakları-keşfetme çabalarını gerekli ve anlamlı kılar.

Munsterberg, film üretim sürecinden ziyade, "iletişim yayının" karşı ucunda yer alan izleyiciyle her zaman için daha fazla ilgilenmiştir. Munsterberg'in yönetmen veya senaristi yaratıcı bir güç olarak asla bir tartışma başlığı bile yapmaması ilginçtir. Filmlere hayat veren yönetmenlerin, teknoloji ve sosyolojinin kişisel-olmayan (impersonal-öznesiz) güçlerinin etkisinde kalarak çalıştığını sandığını anlamak zor değil. O zaman bu filmler neyin ürünüydü, kimler bu filmlere can veriyordu, hangi yönetmenler sinemayı üretip gün ışığına çıkarıyordu gibi başlıklar Munsterberg'in temel ilgi kaynağıydı ve başlangıç noktası olarak kendince bu soruya ilham, düşünme, anlatma yeteneği gibi soyut bir adlandırma vermişti. Bütün bunlar onun için bir sanatçı-kişilik değil, öznesiz bir süreç olarak üretici kişilik, onun için genel bir kimlikti, bu genel özne "insan zihni" olarak kabul edilmişti. Onun kitabının ilk yarısı bu ilham kaynağını incelemiş ve geliştirmiştir. Sinik insanlar buradan yola çıkarak yalnızca Munsterberg gibi idealist filozofların insan zihnini ham madde olarak kavrayabileceğini alayla karışık bir şekilde söyleyebilirler: fakat Munsterberg somut psiko-fizyolojik kanıtlar dizisiyle etkileyici bir şekilde size karşılık verecektir.

Yalnızca birkaç yıl öncelediği Geştalt psikologları gibi, Munsterberg de her deneyimin parça ile bütün arasında, canlı (varlık-kişi) ile onun üzerinde yer aldığı zemin (ortam) arasında bir ilişki olduğunu düşünmüştür. Bu ilişkiyi çözümleyecek yetenek ve ilişkiyi kendi kavramsal alanı içinde düzenleyecek, kişi ve bulunduğu ortamı yeniden yapılandıracak, anlamlı kılacak organ zihindir. Duyularımız yoluyla hareketi görebilmenin yarattığı etkiyi, bir kişinin üzerinde bulunduğu zeminin yer değiştirmesine-altından kaymasına benzetmektedir. Bu süreç sinemanın getirdiği ve insanlık için yeni bir deneyimdir. Aynı zamanda bu yeni deneyim alanı dikkatli bir iradi süreçle söz konusu ilişkiyi tersine çevirebilir, harekete ilişkin bizim algımızı değiştirebilir. Bulutların ve Ay'ın hareketi bu deneyimin en iyi örneğini teşkil etmektedir. Belli gecelerde, bulutların kendini dayatan parlak bir Ay üzerinden yumuşak bir şekilde geçtiğini seyredebiliriz, ancak birkaç dakika sonra Ay'ın bulutların oluşturduğu karanlık bir ormanın içinden parıldamaya başladığını görürüz. Bunların hepsi bizim dikkatimizin algılarımızı nasıl yapılandırdığına bağlı olarak şekillenir.

Munsterberg zihni hiyerarşik bir kavram dizgesiyle niteler. O, insan zihninin birkaç seviyeden oluştuğunu düşünüyordu, daha üst seviyedekiler daha alttakilerin işlemlerine bağlı olarak işlem görüyordu. Her bir seviye, hakiki bir edim tarafından ayrıştırılmamış bir uyaranlar kaosunu yeniden çözümler; her birimizin içinde yaşadığı nesneler, olaylar ve duygular dünyasını hakikaten yaratan uyaranlardır bunlar. Bunun birinci aşamasında, zihin hareketle duyumsal dünyayı canlandırır. Onun betimlemesi olan phi-fenomeni denilen yaklaşımı Munsterberg'i daha sonraki kuramcıların onlarca yıl ötesine götürmektedir, "Görsel uyaranın bu uyaran ortadan kalktıktan sonra da zihinde saklanması"na yönelik kurama başvurulmasıyla, hareket eden görüntülerin yanılsamasına karşılık gelmektedir bu betimleme. Munsterberg karakteristik olarak bu pasif görüşe karşın, daha aktif bir hale getirmek için daha da ileri gider. Bu aktif görüşe göre zihin en ilkel seviyesinde uyaranlar üzerinde hareketi saptar, bunu işler, değerlendirir.

Munsterberg biliyordu ki, retina bir uyaran kalktıktan sonra bir an için (geçici olarak) görsel izlenimleri saklamaktadır, tam da güneşe baktıktan sonra gözlerimizi kapattığımızda olduğu gibi. Fakat bize gösterir ki; bu pasif fenomen, durgun görüntü serilerinin yaşama dönüştürülmesine karşılık gelmemektedir. Phi-fenomeni, harfi harfine, ayrı uyaranları zihin tarafından bir anlama (harekete) dönüştürecek aktif güçlere karşılık gelmektedir. Munsterberg bu fenomeni, algılama üzerine yapılan bazı ünlü deneyleri yeniden gündeme getirerek betimlemektedir, fakat bunu açıklamak için hiçbir girişimde bulunmaz. Bu phi-fenomenini verili olarak kabul eder. En temel seviyesinde zihnin kendi yasaları vardır ve onlar üzerinde çalışma yaparken dünyamızı inşa etmektedir, phi-fenomeni bunu göstermektedir. Filmin sahip olduğu teknoloji içkin bir şekilde bu yasaları tanımakta ve bilmektedir, dahası zihnin kendisi üzerinde bu yasalar kendi etkilerini yansıtmaktadır. Kompleks makine sistemleri (kameralar, projektörler ve bütün işlem yapan aygıtlar) kesik kesik durağan görüntüler üretmektedir ve bunlar zihnin hammaddesi üzerinde doğrudan etkide bulunacak şekilde tasarlanıp geliştirilmişlerdir. Sonuç, hareketli resimlerdir.

Bu tekil, temel zihinsel kabiliyet Munsterberg'in bütün sinemasal süreci zihinsel bir süreç olarak alması için yeterlidir. Onun için sinema zihne ait bir sanat olduğunu gösterir, tam da müziğin kulakla algılanan ve resmin gözle algılanan bir sanat olması gibi. Sinemanın teknolojisi ve sosyolojisinin bütün unsurları bu inancın peşinden gitmektedir. Sinema için yapılan bütün icatlar ve sinemanın kullanımları, insan zihninin dışına filmleri çıkarmak ve filmlerin dışsal dünyada yaratılması için ve insan zihnini şekillendirmek için geliştirilmişlerdir. Yönetmen ve film ekibi için maden işlevi gören şey zihindir.

Munsterberg'e göre, sinemasal niteliklerin hepsini zihinsel bir süreç olarak betimlemek olağan ve açık bir şeymiş gibi görünmektedir. Hareketin temel niteliğinin yanı sıra, görüntü nesnesine yaklaşıp uzaklaşmalar (plan farklılıkları, örneğin yakın çekimler) ve kamera açıları, bunları teknik olarak yapılabilir ve olası kı-

lan lensler ve kameralar nedeniyle değildir yalnızca; aynı zamanda, Munsterberg'in verdiği isimle "dikkat çekme" amacıyla tam da zihnin çalışma biçiminin doğal bir sonucudur. Zihin yalnızca hareketli bir dünyada yaşamaz, bu dikkat özelliği nedeniyle içinde yaşadığı dünyayı organize eder, seçer, ayrıştırır, ona şekil verir.[1] Aynı şekilde devam edersek, hareketli resim, yalnızca hareketlerin kaydedilmesi değildir, zihnin yarattığı anlamlı bir gerçekliği belli bir düzen içinde kaydetme yoludur. Duyular dünyası üzerinde dikkatimiz yoluyla işlem yaparız, onları seçeriz, düzenleriz. Eğer daha açık örnekler verirsek, açı, kompozisyon ve odak uzaklığı gibi özellikler (sürekli olmayan) kesintili fotoğrafların basit ve tekdüze, inceliksiz bir kaydının çok ötesindedir ve belirli bir bilinçle yapılmaktadır.

Bütün bunlarında ötesine geçen soyutlama düzeylerinde, Munsterberg bu dünyaya bir anlam, bir etki, bir kişisel yönelim vermek için basit bir dikkatin ötesine geçen zihinsel olarak belleğin çalışma biçimleri, imgelem (tahayyül etme) gibi alanlarla yüzyüze gelmektedir, bu sorunları formüle etmeye çalışmaktadır. Böylesi zihinsel işlemlere yanıt veren sinemasal özellikler değişik kurgu türlerinin ürünleridir. Hepsi hem hareket hem de önemli kamera çalışmalarıyla dramatik bir yönetime ve görselleştirilecek malzemenin düzenlenmesine dayanır. Duygular en yüksek zihinsel seviyelerin ürünüdürler, Munsterberg bunların tümüyle zihinsel olaylar olduklarını düşünmektedir. En azından sözünü ettiğimiz kitabında zihin ve zihnin bir ürünü olan duygular arasında hiçbir ayrım yapmazken, ikincisinin birincinin güçlerini ve aktivitelerini organize etmesi, şekillendirmesi zorunludur. Duyguya karşılık gelen sinemasal ifade yolu öykünün kendisinin oluşturduğu bir durumdur, bu anlatımcı-öyküleyici sanatın en yüksek birimi veya yapıtaşı hikâyenin kendisidir. Bunların yanı

(1) Bugünkü psikolojinin algıda seçicilik ve algının bireyin öznel özellikleri olmadan nesnel bir süreç olarak incelemeyeceğini savunan görüşün izlerini taşıyan bu saptamalar, bilimsel olarak doğrudur, günümüzdeki üniversite ders kitaplarında okutulmaktadır, aynı zamanda 1970'lerden sonraki sinema kuramları içinde bu konuya özel olarak yer verilmeye başlanmıştır (editörün notu).

sıra filmin daha düşük sevıyeli süreçlerini belirleyen de, yöneten de, yani gidişatta yönü belirleyen birleştirici unsurda hikâyenin kendisidir.

Böylelikle Munsterberg'in giderek yükselen psikolojik hiyerarşik düzleminde, zihniyetin (*-mentality*) her bir aşamasına karşılık gelecek şekilde sinemanın anlatım araçlarıyla arasında maddi analojilere (benzerliklere) büyük bir dikkatle işaret etmektedir. Bu anlamda zihin ve sanatsal anlatım arasında, sinemanın düşünüş şeklini çözümleyen ilk kuramcıdır, Munsterberg birçok yönden hala benzersizdir. Kesintili fotoğraflar üzerinde zihnin yaptığı bir işlemle, bize sunulan harekete ilişkin ilkel yanılsama arasındaki açı, kompozisyon, imge büyüklüğü ve ışıklandırma yöntemi üzerinde büyük bir dikkat sarf edilerek desteklenmiştir. Bellek ve imgeleme karşılık olarak kurgunun doğal ham maddeleri gelmektedir, bunlar zamanı yoğunlaştırır, sıkıştırır, genişletir, ritmi yaratır, geriye dönüşlere başvurur (flashback) ve düş sahnelerini canlandırır. Son olarak, Munsterberg şunu iddia ediyor: "Duyguları resimlemek, fotoplay'in en temel amacı olmalıdır."[10] Sinemanın araç-gereci, kendi materyali zihnin kendi kaynakları olduğu için, sinemanın sahip olduğu asıl amaç zihinsel olaylara, yani duygulara, bir ayna fonksiyonu görerek ışık tutmaktır. Film, dünyanın değil zihinsel süreçlerin alıcısı-kaydedicisi-yansıtıcısı bir araçtır. Sinemanın temeli, teknolojide değil zihinsel yaşam içinde yer almaktadır.

Son olarak, Munsterberg'in belgesellere ve öğretici filmlere yalnızca şöyle bir değinip geçmesinin nedenine bakabiliriz. Bunlar son derece değerli toplumsal işlevlere sahip olabilirler, fakat asla fotoplay'in toplumsalı ifade etme statüsüne sahip olamazlar. Çünkü fotoplay sinemanın gerçek hammaddesine sahip olan biçimdir, yani zihinsel olayların hareketlerini en yoğun biçimde fotoplay yansıtabilir. Bunun gibi, onun paradigması içinde kalırsak, sinemasal deneyimi ifade etmek ve yaşamak için, renk ve sesin ihtiyaç duyduğumuz öğelerden daha fazlasını vermeleri nede-

(2) Hugo Munsterberg, *The Film: A Psychological Study* (New York: Dover, 1970), s. 48.

niyle niçin daha kötü olduklarını ispatlamaya da çalıştığını görebiliriz. Çünkü bunlar zihnin yeni bir seviyesini, katmanını aktivize etmeyen teknik gelişmelerdir. Munsterberg için sinemanın 1915 yılında sahip olduğu teknoloji, o zamana kadar yapılanlara bakıldığında, sinemanın büyük başyapıtlarına can verebilmek için zaten yeterliydi; ideal olarak zaten sanatın gerçekleştirmeyi hedeflediklerini tatmin edici düzeyde yaparak yaşamımızın güçlendirilmesini, yoğun bir şekilde verilebilmesini sağlayabiliyordu. Onun konumunun Bazin'inkinden ne kadar farklı olduğuna dikkat edin. Bazin otuz yıl sonra, sinemanın evrim halinde bir fenomen olduğunu, sinemanın bize hayal bile edilemeyecek biçimleri vererek daha önce düşünülmemiş amaçlara hizmet edebilir (bildiğimiz) en mükemmel teknolojik gelişme olduğunu ve bu gelişmenin tarihine bakıldığında evriminin sürekli devam ettiğini söylemişti. Dahası bundan sonrasında mükemmele doğru ilerleyişin devam edeceğini iddia etmişti. En yüksek sinemanın, sanatın geleneksel amaçlarından başka hedefleri olabileceği ya da sinemanın kendine yeni amaçlar edineceği Munsterberg'in zihninden asla geçmemişti. Bütün başarılı sanatların yerleşik ilkeleri, amaçları, önkabulleri basit bir şekilde izlemeyeceği birer sanatsal form olduklarını da hiç düşünmemişti.[3]

BİÇİM VE İŞLEV

Munsterberg hakkında öncelikle ve her zaman söylenmesi gereken onun bir filozof olduğudur, Neo-Kantçı okul içinde idealist görüşün bir temsilcisidir. Kendi kitabının ikinci kısmının girişinde bize önceden hazırlanmış Kantçı estetiğin bir dökümünü yapar. Bizim kategorilendirme sistemimizi kullanırsak, sinemanın değeri, işlevi ve amacı gibi öğeler Munsterberg'in zihnini öncelikle meşgul etmiştir, bu konular üzerinde yoğun olarak dururken 1915 yılında yapılan filmlere tekrar ve tekrar dönmek ihtiyacı hissetmiştir. Munsterberg için bir filmin öyküsü içinde kay-

(3) Çünkü onun amacı sinemanın bir anlatı formu olduğunu ispatlamaya çalışmaktır. Kendi çağının sorunsalıyla kendisini sınırlamıştı (en.)

bolma deneyiminin yaşanması, filmin bir sanat olduğunu ve sanat olma hedefini ve amacını taşıdığını ispatlamaktaydı. Filmin insan psikolojisi üzerine etkisi ya da bir filmin kendi içinde taşıdığı psikolojik söylem onun sinemaya ilişkin bir estetik geliştirme eğiliminin çıkış noktasıydı.

Munsterberg Kant'ı izleyerek psikolojiden estetiğe dönerken tümüyle farklı bir analiz yöntemi kullanır. Psikoloji bilimsel düşünme biçiminin bir parçasıdır. Kant'ın *phenomenal realm* olarak adlandırdığı duyusal deneyim alanı içinde şeyler birbirine zaman, mekan ve nedensellik içinde bağlanır; bu alanın çeşitli yönlerini açıklamaya çalışır. Munsterberg'in tarihsel girişi filme doğadaki bir nesne gibi yaklaşarak, filmin epidermini betimlemiştir.[4] Birinci bölüm psikolojiye yönelir, çünkü deneyimin oturduğu, yerleştiği ve anlam kazandığı yer olan zihinle ilişkilendirmek için gereken deneyimin bir nesnesi olarak görmektedir filmi Munsterberg. Kısaca, tarih bilimi genellikle film olarak adlandırdığımız nesneyi betimlemiştir; psikoloji ise dışsal nesnenin, gerçekteki karşılığı olan film dediğimiz içsel nesneyi nasıl yarattığını göstermiştir. Bu analizlerin hepsi birlikte sinemanın "fenomenal" yönlerine, görünümlerine karşılık gelmektedir.

Munsterberg'in kitabının ikinci yarısı filmin biçimi ve işlevine karşılık gelecek şekilde bilimin dışına çıkarak felsefeye yönelir. Bu alan Kantçı felsefede *noumenal realm* olarak adlandırılır.[5] Bilim, bir şeyin varlığının nasıl oluştuğunu ve yaşantımızda ne şekilde yer aldığını, nasıl çalıştığını gösterebilirken, o nesnenin (şeyin) değerini tanımlayamaz, betimleyemez. Bu nedenle felsefeye başvurmak zorundayız, özellikle de felsefesine. Yani Munsterberg'in üzerinde kırk yıl çalıştığı ve geliştirdiği ve çalışırken bizzat uyguladığı Neo-Kantçı estetik çalışmalarına.

---

(4) Epiderm: tıbbi bir terimdir ve derinin en dışta kalan katmanına verilen isimdir. Eğer bir soyutlama olarak alırsak, Kantçı felsefede bilgi ve bilinebilir nesneler doğadaki konumlarına göre incelendiğine göre, filmin betimlenmesi sürecinde ilk yaklaşılması gereken, varlığın ilk temas noktasında kazandığı anlam olarak görülebilir. Yine aynı felsefe içinde bu katmanlar büyük oranda akıl yoluyla ve adım adım gidilerek bilinebilir, tanımlanabilir ve incelenebilir.

(5) Noumenal realm: noumenon "kendinde şey" anlamına gelir. Varlığı gösterilemeyen, aklın ürettiği ve aklın varsaydığı bir kavramsal-dünya, bölge ya da alan.

Estetik, Kant'ın bütün felsefe çalışmaları içinde önemli ve belirleyici bir role sahiptir ve Munsterberg'in sistemi içinde belki de çok daha önemli bir rolü oynar. Fenomenal dünyaya ilişkin bilimler, yaşam ve bilinçlilik haline temel teşkil eden dünyayı (dışsal gerçekliği) asla dışarıda bırakamaz. Onlar bütünüyle bir nedensellik dünyası içinde kilitlenirler, bu nedensellik dünyası içinde oldukları için onlara erişmemiz ve onları nitelememizin belirli sınırları vardır. Doğru ya da hakiki olarak nitelenebilecek bir bilim yapabilmek için, fenomenal düzlemde olmayan, fakat noumenal düzlemde varolan birtakım mantıksal kategorilerin varlığına inanmak zorunda olduğumuzu Kant bulmuştur. Bu kategoriler ispatlanamaz, yine de onlar olmaksızın bizim bütün bilimimiz ve her günkü sağduyumuzla elde ettiklerimiz birbirinden kopuk hale gelirdi. Bu noumenal dünyada olan tek şey mantık değildir. Aynı zamanda bir eylemin diğerinden daha iyi olduğunu gösteren ve insan yargısının ürünü olan etiğin temel prensiplerini de bu alana yerleştirmiştir. Çok daha önemlisi, belirttiğine göre bu prensipler böylesi bir yargılama yaparken kendimizin ötesine geçmemizi olası kılan unsurdur aynı zamanda. Tam da maddi dünyanın anlamlandırılması için gerekli mantıksal prensipleri herkesin kabul etmesini istememiz gibi, yanlış ve doğru eylemler hakkında uygun bir şekilde konuşabilmemiz için de birtakım ahlaki prensiplerin aşkınlığını-üstünlüğünü-doğaüstü karakterini herkesin bilmesi, tanıması gerekir.

Mantık ve ahlak, Kant'ın sorgulamasını noumenal dünyaya taşıyabilmek, genişletebilmek için estetik bilimi içinde birleştirilmiştir, birbirine eklemlenmiştir. Burada da, birtakım içkin, doğuştan olan ve üstün, aşgın prensipler bizim temel duyusal dünyamızın altını çizmek için gösterilmektedir. Kendimizi değişik nesnelerin ve deneyimlerin bize çekici geldiği, onların etkisi altına girmeye zorladığı ya da bizi ittiği, tiksindirdiği bir dünyada buluruz. Kant yaşamımızın etkilenme yönünün tümüyle çıplak bir yapıda olduğunu ve tek başına fiziksel nedensellik ile yönetilmediğini göstermek ihtiyacını duyuyor. Yani demek istiyor ki, biz rastlantısal uyaranlar dünyasının ve kendi zihnimizin insafı-

na bütünüyle ve pasif olarak kalmış değiliz. Kendi hislerimizin ve yargılarımızın büyük kısmı haz ilkesine dayanırken ve bu nedenle normal psikoloji alanında kalarak açıklanabilirken, hakiki güzellik deneyimimiz bütün kişisel kazanım ve haz hakkındaki düşüncelerimizin bir an için dışında kalan bir yere yerleştirilmesi gerektiğini iddia etmektedir. Biz bir nesneyle ya da deneyimle kendisi için yüz yüze geliriz ve onun kendi içinde kalarak meşrulaştırılabileceğini hissederiz. Kant'ın güzellik nesnesini "amaç olmaksızın amaçlılık"a sahip bir nesne olarak adlandırmasının nedeni budur. Mükemmel bir biçimde tasarlanmış gibi görünüyor, bu nedenle kendi parçası muhteşem bir bütün gibi işliyor, fakat nesneyi deneyimlemek dışında nesneyle hiçbir şey yapamayız. Tam da kendi günlük yaşamımız ve projelerimizle uyumlu olan kendi ilgi alanlarımızla normal bir süreklilik içinde yaşamaktan anlık ve geçici olarak koparılmamız gibi, diğer nesneler ve deneyimlerden de koparılmış bir argümandır bu. Hem zihin hem de nesneler bu deneyim süresince serbestçe yüzüyorlar. Kant diyor ki, zihin "ilgisizdir", yani, kullanılacak bu nesneye doğru dönmeyi amaçlamamıştır, nesne "yalıtılmış" bir haldeyken, dünyadaki diğer bütün nesnelere karşı durur, onları dışarıda tutar. Nesneye ne bize nasıl yardım edebilir diye görmek için bakarız, ne de şeylerin çok daha geniş dünyasında (şemasında) nesnenin yerini keşfetmek için bakarız. Estetik deneyim sırasında o nesne bizim için bütün bağlamı teşkil eder, burası kendi içinde bir sondur, uç noktadır ve bu onun nihai değeridir (terminal value).

Hem Kant'ı hem de Munsterberg'i bu değerin bize hiç yardım etmemesi, bize hiçbir şey kazandırmaması memnun etmekteydi. Bunu destekleyen hiçbir nedenimiz yok. Bundan dolayı onlar şu şekilde akıl yürüttüler: bu değerin özsüz (selfless) bir şekilde çekiciliğine kapılmamız, aşkınlığını, üstünlüğünü, doğaüstü oluşunu ispatlamaktadır, bütün değerler dünyasının gerçekliğini ispat etmektedir. Materyalistler her zaman madde ve ahlakın hiçbir gücün kontrol etmediği ve sınırlamadığı (yani maddenin ilahi bir gücün yaratımıyla olmayan) dünyasıyla baş edemeyen çılgın bir

zihnin uydurması olarak değerlendirdiler bu mantık ve etiği. Kendi sağduyumuzu ve kendi genel ahlaki ilkelerimizi meşrulaştırmak zorunluluğu içinde, "noumenal" âlemi icat ederiz ve bunun dünyayı bir arada tutan güç olduğunu iddia ederiz, oysaki gerçeklikte bu bizim dünyamızı bir arada tutabilmek için tasarımlanmış basit bir psikolojik hiledir. Gerçekten de böylesi materyaller, evreni insan ve çevresindeki uyaranlar ile duyumları üzerinde durarak açıklamak için psikolojiden faydalanıyorlar. Materyalistler noumenal için fenomenal bölgeden karşılık vermeye çalışıyorlar. Hem Kant hem de Munsterberg böylesi yükümlülüklere karşı duyarlıydılar ve aşkınlığm-doğaüstülüğün savunmasız dünyasını desteklemek için estetiğe gittiler. Orada buldular ki, saf ve tam güzellik deneyiminde insan insanı doğrudan etkilemeyen bir aşgınlık-doğaüstülük durumuyla karşı karşıya kalır ve materyalistlerin savunduğu psikoloji bunu tam olarak açıklayamaz. Güzellik hem Doğruluğu hem de İyiliği korur, kollar ve güvenceye alır.[6]

Sanat nesnesinde, zihin aniden dünyada nesnenin kendisi için mükemmel olarak yapılmış bir nesne bulur, hem nesnenin kendisinin hem de algılayan zihnin haklılığının güvencesini verir, bunların her ikisi de insan ve dünya arasında varolan bir an içinde aşırı heyecanlı, telaşlı, tüketici, dakikalarca devam eden bir gerilime kaçıp sığınırlar. Munsterberg için, yalıtılmış sanat nesnesi, bütün kendi biricikliği içinde algılayan insana başvurmalıdır, onun zihniyle temasa geçmelidir, ilk önce onun zihnini karıştırmalıdır ve ardından onu rahatlatmalıdır. Birtakım belirli özelliklere sahip filmler, onun keşfettiğine göre, bunu bütünüyle başarabilmektedir.

Şurası çok açık ki gördüğü film onun üzerinde o kadar güçlü bir etkide bulunmuş ki, sinemanın ikincil bir sanatsal ifade aracı olduğu inancını reddetmiş. Dolayısıyla sinemanın tiyatro sanatının sadece bir taşıyıcısı olduğunu iddia edenler, bir Rönesans resminin fotoğrafını gördüğümüz zaman orijinalini görmek için

(6) Hıristiyan teolojisini söylemleri içinde kalınırsa, bunlar tanrısal özelliklerdir- ç.n.

can attığımızı, fotoğrafın orijinalini görme özlemimizi arttırdığını, bu nedenle aslında önümüzdeki nesnenin bizi tatmin etmekten uzak olduğunu; buna karşın iyi bir film gördüğümüz zaman ise tatmin olduğumuzu, bu durumda sinemanın tiyatronun yerini aldığını ya da tiyatronun bozulmuş bir biçimi olduğunu düşünmediğimiz gibi birçok gerçeği ve farklılığı görmezden geliyorlar. Zihinlerimiz perde üzerinde gördüğümüz bu nesneyi keşfetmek için işgal ediliyor ve bu sırada kendisinin diğer bütün angajmanlarıyla ilişkisi kökten kesiliyor. O zaman film, gerçek dünyadan uzaklarda, kendisini bir gerçekmiş gibi varlığını sürdürür şekilde ve bizi "kendinden geçmiş-vecd halindeki dikkatimiz"in yoğunlaştığı bir duruma getiren bir etkiyle filmin tasarımlanmış sonuçlarına doğru sürükler. Böylesi bir filmi kullanmak ya da onu kavramaya çabalamak yerine, filmi kendisi için, her şeyden yalıtılmış bir biçimde, kendi içinde değerli bir eser olarak algılamaya hazırızdır. Filmin nihai amacı, hedefine yönelik olarak Munsterberg'in verdiği yanıt böyle bir şey. Yanıtından öylesine emindir ki, sözünü ettiğimiz denemesinde bu yanıtını tartışmayı bile asla düşünmez. Bu onun için yaşanmış bir deneyimin hakiki ifadesidir, görmezden gelinemeyecek ve insanların önyargılarına bırakılamayacak bir olgudur.[7]

Estetik deneyim ilk önce doğa üzerine derin düşüncelere dalmışken bizi çarpar. "Gerçekten görmek için", hiçbir neden yokken günlük rutin yaşantımız içinde aniden durduğumuz ve daha önce hemen hiç fark etmediğimiz bir şeyden haz aldığımız zaman, bu nesneyi veya manzarayı kendi arkaplanından yalıtırız, kendimizi günlük rutinimizden yalıtırız. Doğanın karşımıza çıkardığı bu durum ya da an bizim yaşamımıza yardım ettiği için değil, Mikel Dufrenne'in bir keresinde dediği gibi "Bu dünya için yaratıldığımızdan ve bu dünya bizim için yapıldığından", doğasal durumun ısrarla üzerimize gelmesindendir. Kendi deneyimimiz bizi durup dinlemeye çeker, her şeye bir ara vermek ve baş-

(7) Munsterberg'in felsefi mirasının derinlemesine bir araştırması için Donald Frederickson'un "The Aesthetic of Isolation in Film Theory: Hugo Munsterberg," adlı yayınlanmamış doktora tezine bakınız, Iowa Üniversitesi, 1973.

ka hiçbir şey istememektir gönlümüzden geçen, bu nesne can yakan şiddetli ya da garip bir nesne olsa dahi.

Biz estetik deneyimi sanatsal nesnelerden ediniriz, bu nesneler dünyada hiçbir pratik neden yokken yapılmışlardır. Bunlar çoğunlukla dünyadan mekânsal bir sınırla (bir çerçeve ya da sahne önüne konan herhangi bir düzenekle) ya da geçici olarak konmuş bir sınırla (bir salonda saat 8.00'dan 8.45'e kadar bir senfoniyi dinleriz ve ardından sokaklara tekrar çıkarız) kesilip ayrılmışlardır. Sanat eserleri nesnelerdir, Kant'ı izleyen Munsterberg diyor ki, zihinlerimizin alımlama gücüne göre yapılmışlardır ve öylesine nesnelerdir ki, varlık nedeni (*raison d'etre*) mükemmel olarak ve her türlü bağlamın dışında deneyimlenmektir.

Munsterberg bir filmin nasıl böylesi bir sanat olabileceğini göstermek zorundadır. O ters yoldan ilerler. İlk önce, daha önce gördüğümüz gibi, filmin yalnızca teatral sanat eserlerinin bir iletim kanalı olmadığına işaret eder. Ardından, belki de çok kısa bir şekilde, doğal dünyanın estetik deneyimi içinde bir iletim kanalı olmadığını bize anlatır. Daha önce hiç görmeyen insanlar için yönetmenin Niagara Şelalerinin bir görüntüsünü gösterebileceği doğrudur ve yine daha önce bildiğimiz fakat gerçekte o şekilde hiç görmediğimiz bir çiçeğin güzelliğini bize gösterebilir. Yani zorunlu olarak ekran üzerine bu doğal nesneleri yerleştirerek bir şekilde yapar bunları. Fakat Munsterberg bunların bir filmin bütünlüklü estetik kapasitesi olduğunu hiçbir yerde ileri sürmez. Hepsinin ötesinde, doğanın bir kopyasını çıkarmaya niçin gereksinim duyarız, şurası da dikkat çekicidir ki, hem de bir çiçeğin kokusunu ve Niagara Şelalerinin akışının tadını ve sesini veremeyen bir araçla? Doğal güzelliği gösteren filmler doğaya ilişkin estetik deneyimimizi keskinleştirmek, iştahımızı açmak gibi pratik amaçlara sahiptir, fakat böylesi deneyimlerin yerini hiçbir zaman alamaz. Bunların en iyi örnekleri Rönesans resimlerinin fotoğraflarıdır, eninde sonunda bu fotoğraflar Floransa'daki Uffizi galerisini ziyaret etmemiz için bizi baştan çıkaracaktır.

En sonunda, Munsterberg kendi argümanının pozitif denebilecek tarafına döner. Eğer doğanın bir kısmı ya da bir drama par-

çası bir filmde estetik olarak fonksiyon görmek zorundaysa, diyor Munsterberg, bunu derin düşünülmüş bir film nesnesi ya da yeni bir nesne oluşturarak perde üzerinde şiirsel bir yolla yansıtarak yapabilir. Munsterberg için bu zihnin ürettiği bir nesnedir, öyle bir nesne ki, zihnin yasalarına göre akar ve en iyi yatağını bulur. Burada onun estetik teorisinin ve filmin insan üzerindeki psikolojik yansımaları üzerine çalışmalarının nasıl bir araya geldiğini anlayabiliriz. Estetik açıdan filmin geçerliliğine ilişkin "gerçekliği dönüştürerek onu bir imgelem nesnesi haline getirmek" biçiminde ifade edilebilecek olan inancı, filmin gerçekte selüloit üzerinde varolmadığı, hatta perde üzerinde bile olmadığı gibi bir psikolojik iddiada kendi yansımasını bulur. Bunun yerine ölü bir gölgeler dizisi içinde duygu, imgelem, bellek, dikkat ve harekete başvurarak filmi gerçekleştiren-güncelleştiren zihinde somutlanır, kendini gerçekleştirir.

Bütün filmler estetik nesne olabilmenin gerektirdiği en yüksek noktaya ulaşamaz. Böylesi bir konumu elde etmek için bir film nasıl olmak zorundadır? Başka bir deyişle, hareketli resimler imgeleme (anlamlı ve hayalin ürünü olan bir bütünlük içinde) nasıl dönüştürülebilir? Filmler gerçekliğin zaman, mekân ve nedensellik gibi temel unsurlarına ve düzenine sahip olmakla karakterizedir tezini öne sürdüğü zaman, Munsterberg kendi Kantçı köklerini en açık biçimde göstermektedir. Nesneleri ilgilendiren ve birbiriyle ilişkilendiren bu üç temel yol, gerçekliğin uzay-zaman sürerliği (continuum) içinde kendi statüsünü sanat eserine kazandırır. Bunlar olmaksızın dünyayı bile kavrayamayız. Şimdi yönetmen bu üç deneyim kategorisi içinde kesinlikle gösterebilecek araçlara sahiptir, bunları kendi seçtiği mekansal, temposal[8] ve nedensel ilişkilerden seçtiği hangisiyse ona başvurarak görünümler üzerinde yapabilir. Munsterberg bunları tam bir açıklıkla söylemese dahi, filmin potansiyelinin bu şekilde görülmesi onu düşsel dünyaya oldukça yakınlaştırır. Doğal olarak,

(8) Zamansal da denilebilir, anlık ve geçiciliğine ve önde gelen bir unsur olmasına vurgu yapmak için bu şekilde kullanmaktadır. (ç.n.)

Munsterberg böylesi bir değerlendirmeyi hem estetik hem de psikolojik zeminlerde ele alacaktır.

Dünyadaki görünümlerin ilişkilerini zihinsel ilişkilerle değiştirerek, film tümüyle ve saf olarak zihinsel dünyayı izlemelidir. Film temelde kendi içinde taşıdığı tamlığı ile düşlerden farklılaşmaktadır. Oysaki düşler birtakım fantezileri ve duyguları açığa çıkarabilirken, uyandığımız sırada bizi sersemlemiş ya da sarsılmış bir durumda bırakabilirken, estetik bir film, oyun olarak adlandırdığımız bir sürecin içinde bütün enerjisini dağıtır-saçar ve bu anlamda bizi rahatlatır. Görüntülerini doğadan alacaktır, bunları zihnin ışığında yeniden düzenleyecektir ve böyle yapmakla duygularımızı birbirine katacaktır. Ardından bu görünümlerin hepsini titizlikle birbirine katacak, onlara nihai bir düzen verecek, bu nihai şekil kaotik görünümler üzerinde zihinsel yasaların önceliği ve üstünlüğü içinde kendi değerini bulacak ve aynı zamanda izleyicinin deneyimini hiçbir şeyin eksik olmadığı yola taşıyarak izleyiciyi bütünleyecektir. İzleyici imgelem nesnesine kendisini vermişti ve bu süreçte dünyada kalmaya devam eder, fakat bütün kaygılarından ve taleplerinden mükemmel bir biçimde elini ayağını çeker. Bütün bunları aşağıdaki satırlarda çok açık konuşmaktadır:

> "Fotoplay bize dış dünyanın, yani mekân, zaman ve nedenselliğin büründüğü biçimleri verebilmenin üstesinden gelerek insani bir öykü anlatır, bunu olayları düzenleyerek ve anlamlı bir biçimde sıralayarak iç dünyanın sahip olduğu biçimleri, yani dikkat, bellek, imgelem ve duyguları kullanarak yapabilir... (Bu olaylar) öykü taslağı ve resimsel görünümlerin mükemmel bir şekilde birbirine uyumuyla pratik dünyadan bizi tam olarak yalıtma düzeyine ulaştırabilir."[9]

Bu pratik estetik anlayışı Munsterberg'i ileri bir sansür anlayışına sürükledi. En şiddetli ve cinsellik merkezli olanlar dahi, diye ileri sürdü, kendi uygun sonucuna ulaştığı sürece, kendi harekete geçirdiği enerjileri serbest bıraktığı için, onları zora dö-

(9) Munsterberg, op. Cit, s. 74, 82.

nüştürmediği için, bütün materyaller filme almaya uygundur. "Birlik", diğer pek çok sanat teorisinde olduğu gibi, asıl vurucu, can alıcı sözcük olmaktadır. Sanat eserinin mutlak biçimsel birliği, onun içindeki hiçbir şeyin doğrudan bizim pratik yaşamımızı etkilemeyeceğinin güvencesini vermektedir. Deneyim bütünüyle kendi içinde taşınmaktadır, kendi içine dönmektedir, kendi içinde sıkışmıştır. Tam da filmin zaman ve mekânının hayal mahsulü (imajiner) olması ve bizim her günkü varlığımızın zaman ve mekânını etkilemediği gibi, filmde yapılan işteki nedensellik de doğrudan bizim yaşamımıza doğru akmayacaktır. Perde üzerinde gördüğümüz hisler, duygular, örneğin duyarlılık, şefkatlilik, şiddet, erdemlilik, iffetlilik... bütün bunların hepsi film bittiğinde sona eren, kendi içine kapalı bir sisteme kilitlenmiş halde büyür ve sonlanırlar. Böylesi duygular film boyunca bizi harekete geçirirler, fakat filmin birliği, yer gösterici film bittiğinde ışıkları yakıp trafik sesleriyle dolu caddeye çıkan yolu bize gösterdiğinde, tutkusuz ve kendimizi kaptırmadan bütün bu duygular üzerine derin derin düşünmemizi olası kılacaktır. Eğer Filmin biçimi birleştirilmişse, o zaman film kendi amacı ve hedefine hizmet edecektir ve biz yalıtılmış ve içsel olarak değerli bir nesneyle kendimizi ilgisiz bir şekilde birleştirecek, onun bağlayıcılığı olmadan onunla zihinsel bir ilişki kuracağız.

Munsterberg'in estetik anlayışının ortaya çıkardığı bir dizi ciddi sorun vardır, fakat bunların hepsi de, Kant'tan beri sayısız estetisyene de sorulabilir, onların eserlerindeki boşluk içinde de görülebilir. Buradaki en önemli unsur Munsterberg'in düşüncesinin tutarlılığına dikkat etmektir. Onun bazı yanıtları bize dargörüşlülük olarak yansısa da (örneğin, sesin, rengin, belgeselin ve doğallığın, anında yakalanmış doğal görüntünün öneminin reddi gibi), psikoloji ve felsefe gibi saygın geleneklerden yola çıkmasına ve bunu hatırlatıp kendi özrünü belirtmesine rağmen, dikkatli bir şekilde düşünülmüş ve kendi özgün deneyimine dayanan bir sinema kuramı oluşturduğunu unutmamak gerekir. Sinema özellikle onun döneminde, umutsuz olduğu bir dönemde,

böylesine saygın bir ismin yardımına gereksinim duyuyordu. Belki de Munsterberg'in bütün kuramlar içindeki etkisi hala devam ediyordur. Onun çalışmasının yeniden basılması, teorisi üzerine yapılan tartışmaları dikkate değer ölçüde provoke etti ve bir keresinde Jean Mitry dedi ki, "Bu kadar uzun yıllar boyunca onun teorisini nasıl bilemedik? 1916'da bu adam sinemayı neredeyse hiç kimsenin anlayamayacağı kadar anlamış."[10]

(10) Jean Mitry, yazarla yapılan özel bir söyleşi sırasında bu sözleri söylemiştir.

2

RUDOLF ARNHEIM

Ne kadar ileri ve ne kadar ikna edici olduğundan bağımsız olarak, Hugo Munsterberg'in düşünceleri kendisinden sonra gelen sinema kuramcıları üzerinde çok az etkide bulunmuştur. Rudolf Arnheim'ın kavramlarının birçoğu temelde Munsterberg'in *Photoplay: A Psychological Study (Fotoplay: Psikolojik bir Çalışma)* adlı kitabındakilerle aynıdır, genel eğilimin aksine ilk kuramcıdan geniş oranda etkilenmiştir. Sanat eleştirmenliği alanında ve algı psikolojisi üzerine Arnheim'ın ünü arttıkça, 1932 yılında (orijinali Almanca basılan) *Film as Art (Sanat Olarak Film)* adlı küçük kitabı büyük ilgi görmeye başlamıştır. Munsterberg gibi, Arnheim da saygın bir entelektüel okuldan gelmektedir; Geştalt psikoloji okulu. Ve belki de bu nedenle onun argümanları, Munsterberg'inkiler gibi, oldukça hızlı formüle edilmiş ve aynı zamanda kendi içinde tutarlı kalabilmiştir. Aynı zamanda onun bir dizi düşünce sistemine mutlak dayanma isteği, yazarı pek çok sinema türünü reddetmeye sürüklemiştir, bu nedenle de yazarımız günümüzde genellikle dar görüşlü olarak nitelenmektedir.

Denemesinin ilk cümlesinde Arnheim kendi ilgisinin yalnızca bir sanat formu olarak filmsel sorunlarla sınırlı olduğunu belirtmektedir. Destek almak için diğer medya tiplerinden analojiler kullanmaktadır: kartpostallara (sanat), askeri marşlara (müzik) ve striptize (dans) estetik alan içinde kalarak dikkat etmeyiz. Bü-

tün medya türleri, diyor Arnheim, birçok kullanım alanına sahiptir, bunlardan yalnızca birisi estetik özellik gösterir; fakat bu sanatsal fonksiyon, genellikle bizim bu iletişim aracının kendisine odaklanmamızı sağlar. Böylelikle şiir bize sözcükler olarak geri döner, mesajlar halinde değil. Resim gerçeğin bir kopyası, bir temsili olmaktan daha çok, bizim çizgiye, renge, kompozisyona ve diğer biçimsel niteliklere ilişkin duyarlılıklarımız üzerinde yoğunlaşır. Bunun gibi film sanatı bize resmettiği dünyayı vurgulamaktan daha çok, sanatsal ifade aracına temel teşkil eden bir tarzda önümüze gelmektedir. Öyleyse sözünü ettiğimiz bu temel nedir?

MALZEME

Munsterberg bu temelin izleyicinin psikolojik süreçleri olduğunu bulmuştu. Arnheim kendi çalışmasının odağına sanatsal ifade aracının kendisini yerleştirmek için, odağı değiştirmek istemiştir. Yine de diğer sanatların basit malzemeleriyle elindeki sanatın kullandığı malzeme arasında analoji yapabilmek için indirgeyebileceği, benzerlik bulabileceği hiçbir yol bulamaz. Filmin malzemesi, onu gerçekliğin mükemmel yanılsamasına yakınlaştıran bütün faktörler olmak zorundadır sonucuna ulaşır.

Teorisyenlerin büyük bölümü sinemayı bir anlamda gerçekliği ifade aracı olarak görmüşlerdir, sinema gerçeğin yerini alsa bile (gerçeğin bildiğimiz anlamından farklı olsa bile). Bununla birlikte, söylenilen böyle de olsa, Arnheim filmin -böylesi bir ifade aracını manipüle etmek için sanatçının gerçek bir olanağı olmadığından- sanat olamayacağını iddia eder. Sanatçı yalnızca gerçeğin temsilini yaratmak zorunda kalırdı, ne temsil ediliyorsa onun üzerine izleyicinin dikkatine yoğunlaştırarak ve böylesi bir temsilin araçlarını ihmal ederek teknisyenleşirdi. Eğitici veciz söz yazımı gibi, böylesine film-yapımının da kendine özgü bir değeri olurdu. Fakat bunlar kesinlikle estetik değerler taşımazdı, çünkü ifade araçları üzerinde değil, nesneler üzerinde bir yönetime dönüşürdü.

Arnheim bu saptamanın ardından çok daha kararlı ve parlak bir şekilde kendi yaklaşımına döner. Şimdiye kadar bildiğimiz gerçekliği doğru bir şekilde verebilmekten ayrışan bir ifade aracı olarak film yalnızca bir sanat olabileceği için, bir şekilde gerçek-olmayan (unreal) ifade aracını her yönden sıralar, inceler, özelliklerini saptar. Bu özellikler şunları içermektedir: 1. İki boyutlu yüzey üzerine görüntülerin yansıtılması; 2. Derinlik duygusunun anlamlı bir şekilde değiştirilebilmesi, görüntü büyüklüğünü değiştirebilme ve mutlak imge büyüklüğünün yarattığı sorunlar; 3. Aydınlatma ve rengin yokluğu; 4. İmgenin belirli bir çerçeveye yerleştirilmesi; 5. Kurgudan dolayı uzay-zaman sürerliğinin (continuum) yokluğu; 6. Diğer duyulardan gelen girdilerin yokluğu. Filmdeki her imge en azından böylesi gerçek-olmayan yönlerin altı tipini içinde barındırır. Ve yukarıda belirtilen yönler film sanatının ham maddesi (malzemesi olmak zorundadır.

Arnheim'ın renk, 3-boyutlu fotoğraf, ses ve geniş ekran (perde) gibi teknolojik gelişmeleri niçin küçük gördüğü açık olmalı. Her birisi filmin etkisini doğal deneyimle daha da uyumlu bir hale getirdiği için azaltmaktadır. Onun sıraladığı yönler bizim gerçek deneyimimizden farklı olarak, gerçeklikten sapmalar göstermediği için, Arnheim'ın buradaki konumu Munsterberg'inkine yakındır. O da Geştalt psikolojisinden geldiği için, parçaya göre bütünlüğe vurgu yapar, bireysel hisler, duyumsamalardan çok örneklerin ve türlerin üzerinde durur, Arnheim filme gerçek-olmayan bir deneyim olarak yaklaşır. Doğrudur, film retina üzerinde görülebileceği gibi selüloit üzerinde pek çok görsel olguyu-gerçeği yeniden üretir; fakat gerçeklik için sahip olduğumuz hisler gerçekliğin retinal bileşeninden çok daha derindir.

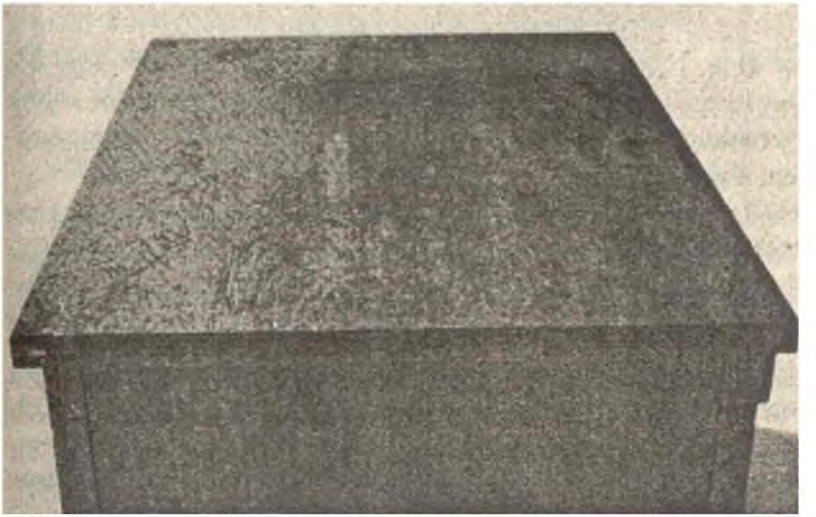
Bazı örnekleri ele alalım. Ön kenarı gözlerimize doğru oldukça yakın yere gelecek şekilde yerleştirildiği zaman bile dikdörtgen bir masayı yaklaşık olarak dikdörtgen şeklinde gördüğümüz gerçeğine dikkatimizi çeker Arnheim. Masanın retinamızdaki imgesinin yamuğumsu olması gerçeğine rağmen (bu perspektiften çekilmiş herhangi bir fotoğrafta görülebileceği gibi), zihnimiz böylesi bir biçim bozunumunu telafi etmektedir. Başka bir deyiş-

le, bizim görüşümüz yalnızca retinal bir uyarımın sonucu olmaz; algı, çağrışımlar ve bellek gibi bir bütün "alan"ın etkileşimi sonucu şekillenir. Bu durumda kötü bir şekilde görmüyoruz; retinal uyarımının da içinde olduğu, fakat yalnızca bir parçasını teşkil ettiği tam bir zihinsel işlemin sonucu olduğu için gözlerimizin bize söyleyebileceklerinden daha fazlasını gerçekte görüyoruz. Nesnelerin bizden kendi uzaklıklarının karekköküyle orantılı olarak büyüklükleri azalmaktadır. Zihnimiz belirli bir büyüklüğe kadar bunun sonuçlarını telafi etmektedir. Fakat bir adamın ayağının imgesini verirken, fotoğraf bunu telafi edemez, diyor Arnheim, sonuç olarak ayağı eğer onun önüne konursa kafasından daha büyük görünebilir. Bir fotoğrafı incelerken, zihnimiz bu etkiyi telafi etmekte başarısız olur, çünkü fotoğraf iki boyutlu bir nesnedir. Fotoğrafik bir kompozisyonu yalnızca figürlerin düzenlenmesinden bu kadar farklı kılan budur. Bir filmde ya da fotoğraftaki kompozisyon, böylesi bir görsel olgunun ya da yetersizliğin (onu gidermek için başvurulan) bir fonksiyonudur. Matematiksel bir gerçek için doğru olan bir şey, fotoğrafta psikolojik gerçekle karşılaştırıldığında yanlış olur.

Filmde düzenleyici ilke olarak çerçevelemeye ilişkin Arnheim'ın kullandığı kavram, onun kullandığı deyişle uzay-zaman[1] sürerliliği (süremi), onun ısrarla söylediği gibi soyuttur, çünkü bizim tatmak, dokunmak ve koklamak gibi duyularımızın verdiği girdileri sağlamakta başarısız olmaktadır. Tek başına uyaranların kendilerinden daha çok, uyaranların belli bir türünde anlamın bulunduğu görülmektedir. Söz konusu duyular girdileri sağlayan araçlardır. Film retinanın biraraya getirdiği duyumsamaları mekanik olarak kaydedebilir, fakat bunları zihinsizce yapar, sonuç olarak temsil edici şekilde yapmaz. Film sanatı teknik olarak görülebilir olanın manipüle edilmesine dayanır, insanın gördüğü şekilde bir yapı sunmaz bize.

Gerçekliğe ilişkin düştüğümüz yanılsamalar içinde kaybolmaya çabalarken bile, bunlar, aracıyı-alıcıyı deneyimlememizi olası

(1) Zaman-mekan da okunabilir bu.



Joe Heumann'ın bir fotoğrafı

kılan temsilselciliğin (representationalism) teknik sınırlamaları için verilebilecek nedenlerin sadece birkaçını oluşturmaktadır. Böylesi sınırlılıkların toplamının film sanatının ham maddesinden kaynaklandığını veri alır, çünkü yalnızca bunlarla bir sanatçı kendi dışavurum amaçlarını gerçekleştirmek için manipüle edebilir ve bunları kontrol edebilir. Birçok insan filmin hammaddesine ilişkin böylesi kavrama şekline takılıp kalmaktadır. "Ses", "tamlık, somutluk", "jest", "renk" gibi diğer sanatların bazılarının hammaddesi olarak alınabilecek terimlerin yanına yerleştirdiğimiz zaman, tam da "temsilselciliğin teknik sınırlılıkları" terimini kullandığımızda birçokları için şüpheli, olası olmayan bir kavram gibi geliyor. Yalnızca verimsiz-hantal bir kavram değildir; filmin temsilsel olmak için uğraş verdiğinin kabulünü de kendi içinde taşımaktadır. Gerçekçiliğe doğru bu yönelim, tam da Andre Bazin'in "Total Sinema Efsanesi" dediği eğilimdir ve hepimizi mükemmel yanılsamacılığa doğru itekleyen kalbimizdeki psikolojik olarak itekleyici kuvvettir, inanma isteğidir. Arnheim için, bu yönelim, bu dürtü işe gerektirdiği saygıyı göstermeyen bir dürtüdür ve kontrol edilmesi zorunludur ve gerileticidir, eğer daha yüksek amaçlar için bu aracı-alıcıyı kullanabilmek istiyor-

sak bu dürtüyü aşmalıyız. Yanılsamacılığın sınırlılıklarını, alıcıyı-aracı tam olarak tanımakla ve filme bir gerçeklik olarak değil de, bir film gibi davranabilirsek kendimiz için uygun araçlar haline getirebiliriz. Söz konusu sınırlılıklar aynı zamanda alıcının-aracın dokusunu oluşturur.

Arnheim böyle söylemese de, sinema sanatı hammaddesinin özelliği nedeniyle oluşan sorular yönünden diğer sanatlardan çok büyük oranda farklılaşmaktadır. Örneğin, müzik sesten oluşur, kendisinin ve kendi öz niteliklerinin bilincini içsel olarak taşır, eğer deyim yerindeyse, bir zihinsel nesne olarak yapılabilmesi için dünyanın dışına taşınmıştır, sözcüklerden bağımsızlaştırılmıştır. Diğer yandan, sinema sanatı ise bilincini kendi içinde taşır, dünyadaki herhangi bir şeyi kullanmaz (ses, jest, somut herhangi bir şey, vs.), bunun yerine dünyayı temsil etmesi için özel bir sürece-işleme dayanır. Başka bir deyişle, sinema sanatı özel bir sürece-işleme dayanır ya da çok daha kesin söylersek, sürecin geciktirilmesine dayanır, somutla ilişkimiz engellenmiştir.

Film işlemlerini, filme alma süreçlerinin sonuçlarını, içinden dünyayı görebildiğimiz bir pencere gibi düşünebiliriz. Arnheim, bu camın kendi öz niteliklerini açığa çıkarırken kendisinin ötesinde ne varsa onu biçim bozunumuna uğrattığını, bunun için ışığı kırmaya başlayana kadar bu pencereyi belirli bir açıya kadar döndürmemizi istemektedir. O zaman, aniden camın çerçevesinin, kendi dokusunun, izin verdiği kadar geçen ışığın türlerinin vb. farkına varmaya başlarız. Bununla birlikte, eğer pencereden bakmayı denemeseydik, o zaman asla bu tür nitelikleri fark edemezdik. Sinema sanatı, temsil ile biçim bozunumu arasındaki sürekli gerilimin bir ürünüdür. Dünyadaki bazı şeylerin estetik kullanımına dayanmaz, aksine bize dünyayı veren bir şeyin estetik kullanımına dayanır.

Arnheim geleneksel sanatla sinemanın farklılığının getirdiği gizli yan anlamları asla analiz etmez, bu farklılık Bazin'in teorisinin asıl yapı taşı olacaktır. Bastırma (süpresyon-psikolojide) kavramına dayanmasında görüldüğü gibi, Arnheim'ınki zorunlu olarak bir tür negatif teoridir: sanatsal dışavurum süreci lehine film-

sel temsil sürecini bastırmalıyız.[2] Sinemasal süreç kendi öz niteliklerine sahip olduğu için bunu yapabiliriz. Sinema bir prizma olarak bir pencereye benzetilemez.[3]

ARACIN YARATICI KULLANIMI

Arnheim'ın bir sonraki adımı ise basittir: Sanat kuramı üzerine kendi yaptığı çalışmaların ona açtığı yoldan ilerlemek. Sinemanın teknolojisinin çeşitli yönleri gibi filmin hammaddesini önceden tanımlamış birisi olarak, her bir sınırlılığın çeşitli yönleriyle ilişkili sanatsal etkileri ayrıntılandırabilir. Bunu, sanatsal olarak başarılı filmlerden vereceği örneklerle geçmişin birikimine başvurarak yapabilir. Sinema sanatçıları kendi yarattıkları imgelerin gerçek-dışılığının farkındadırlar ve sadece perdeye yansıyan nesneyi görmek için değil, aynı zamanda ifade aracı yoluyla dikkatli bir şekilde nesnenin sınırlarını koyarak, izleyiciyi belirli bir şeyi görmeye zorlayarak, böylesi sınırlılıkları kullanırlar ve hatta sömürürler. Resmin iki boyutluluğunun bir işlevi olarak, belirli bir derinliği olan kompozisyondan zaten söz etmiştim. Bunun gibi, izleyicinin görüş alanını sınırlayan çerçeve, nesneye ilişkin bizim algımızı yönetmek, düzenlemek için sanatçı bilinçli olarak müdahaleler yapabilir. Doğal algının her bir sınırlığı için potansiyel estetiğin bir kazanımı olması nedeniyle, Arnheim bu kazanımların listesini yapmak için acele ediyor. Bunlara ek olarak, gerçek algıyla kimsenin ilişkilendirmeyeceği sinemaya özgü filmsel olasılıklar vardır: hızlı ve yavaş hareket, açılıp-kararmalar, iç içe geçmeler, üst üste görüntü bindirmeler; hareketin arkasından durağan fotoğrafın kullanımı, odak ve filtreleme yöntemiyle biçimi bozmalar.

---

(2) To suppres: bastırmak olarak çevrilse de, bilinç, bilinçaltı ilişkisinde özel bir anlamı olan bir deyimdir, felsefede gerçeklik-bilinç ilişkisi, duyumsamak ve fark etmemek ilişkisi, bilinç alanı ve bilinçaltı dünyası gibi bir dizi ilişkilerde ortaya çıkan modern psikolojinin temel kavramlarından biridir.

(3) Yani bir prizmanın sahip olduğu kadar farklı pencereleri olan ve her birinin farklı kırma özellikleri olacak kadar fazla özellik-nitelik göstermez, ancak geleneksel sanatlarla kendini ifade etme-dışa vurma yönünden özgüldür, anlamlıdır ve bütünlüklüdür. (ç n.)

Arnheim sinemasal sanatın bir sözlüğünü mü yaratmaya çabalıyor? Eğer böylesi bir yaklaşım geçerliyse, sinemanın her manipüle edici özelliği betimlenebilir, tanımlanabilir, bunların yanı sıra böylesi manipülasyonların anlamlarına ilişkin kendi yorumlarıyla birlikte sunulabilir (örneğin, kurt gözü bakışı güçlülüğün ağırlığının hissedilmesi anlamına gelir; koşan birisinin kafasının hizasından yapılan çekimi, koşan insanın çabasının boşunalığını veya ne kadar çok emek gerektirdiğini, işin çetinliğini vermekle ilişkilendirilebilir). Görsel ifadelerin nasıl yorumlanmalarını gerektiren sayısız elkitabı Arnheim'ın çalışmasını temel alarak yazılmaktadır, bunların her biri bir konuyu özel bir biçimde yorumlayarak seyircinin karşısına çıkaran yönetmenin ne demek istediğini ve ne için bu özel biçime başvurduğunu izleyiciye kavratmak için yola çıkmışlardır. Böylesi sunumlar çoğunlukla değerlidir, çünkü konu hakkında bilgisi olmayan, başlangıç seviyesindeki izleyicinin dikkatini daha önceleri görmedikleri şekilde aracın değişik yönlerine çekmektedirler. Fakat bunlar aynı zamanda sinemada özgüllüğün ve yeniliğin önünü tıkayarak onu yoksullaştırabilir de, çünkü şablonlar oluşturma eğilimi böyle bir sürecin doğasında vardır. Arnheim'ın akıl yürütmesiyle, sanatçının manipüle edebileceği bitimli sayıda sınırlılık vardır ve bunların bazılarını manipüle etmenin değişik yolları varken, olası "sanatsal etkilerin" bir listesini çıkarmak gerçekten mümkündür. O zaman, her imgenin, sanatsal etkilerle (sıfatlar ve zarflar) nitelenen temsil edilmiş bir nesneden (isim) ya da eylemden mi (fiil) oluştuğuna inanmak zorundayız? Her filmi, ne gösteriyorsa onu biçim bozunumuna uğratmak ve renklendirmek için yönetmen tarafından dikkatli bir şekilde döndürülen-dönüştürülen bir prizmanın içinden görülen bir şey olarak mı düşünmek zorundayız?

Bu görüşün sterilliği kendi uygunluğunu, geçerliliğini gölgelemektedir. Herhangi bir başka sanatı alalım, bu sanat yalnızca dünya üzerine yorumlarda mı bulunuyor ya da yalnızca dünyayı mı renklendiriyor? Belki de Arnheim böyle bir görüşü desteklerken filmin hammaddesine ilişkin kendi yaptığı tanıma dayanıyor. Yukarıda değinmiştik, filmin maddesi diğer sanatların kul-

landığı maddelerden tür olarak farklıymış gibi görünüyor. Sinemanın dünyayı temsil edebilmesi için uygulanan filmsel süreç-işlem geciktirildiği zaman sanat olduğuna ilişkin Arnheim'ın görüşü, aynı zamanda kendisine rağmen, sinema sanatını temsile bağlamayı devam ettirmektedir. Diğer sanatlar kendi kullandıkları maddeleri dünyanın dışına taşıyor ve özgürce kendi yapım-maddesiyle oynuyor; sinema dünya üzerine yorum yapmaya mahkûm edilmiş gibi ya da yorum yapması için lanetlenmiş gibi görünmektedir. Çünkü kendi yapım maddesi hiç de dünyada karşılığı olan bir madde değildir, fakat öyle bir süreçten ve işlemden geçiyor ki, bu süreç dünyayı temsil etmeyi icat etmiştir ve bu dünyadan ayrı düşünülemez.

FİLM BİÇİMİ

Sinemanın sanatsal kullanımına ilişkin Arnheim'ın hazırladığı reçeteleri büyük oranda kamusal yaşama mal olurken, bir sanat biçimi olarak sinemaya ilişkin kavramları çok nadiren ciddiye alınır. Fakat yalnızca film biçimi hakkındaki keskin ve katı düşünceleri nedeniyle Arnheim'ın itibarı iade edilmektedir. Yalnızca görsel teknikler ile bunların etkilerini kataloglamakla ilgileniyormuş gibi görünen sayısız taklitçilerinin hepsinin üzerinde kendi özgün haliyle dimdik ayakta durmaktadır. Sayısız taklitçileri çoğunlukla sanatsal efektlerin nasıl sanat üretebilme kapasitesine sahip olduğunu gösterme yeteneğine sahip değildir. Geştalt psikolojisine Arnheim'ın sıkı sıkıya bağlılığı bu noktada ona avantaj sağlamaktadır.

Kendi kitabının Giriş bölümünde, filmin biçimiyle ilişkili olarak ürettiği impurities[4] terimini kullandığı zaman, Geştalt mira-

(4) Impurities: temiz-olmama ya da kirletilmiş olma niteliği, ahlaki yönden kirli ya da çürümüş olma durumu, purity kelimesi saflık, bozulmamışlık anlamına gelirken, im önekiyle birlikte bu durum tersine çevrilmekte ve aksine murdar olma, bozulmuş, kirlenmiş olmayı ifade eder hale gelmektedir. Burada saflığını kaybetmiş anlamında kullanıldığını düşünüyorum, çünkü Geştalt psikolojisinde insan sosyal ilişkiler içinde onların izleriyle belirli oranlarda diğerleriyle benzeşerek, soyut anlamdaki bir saflığı da yitirir. Soyut anlamdaki diyoruz, çünkü sosyal ilişkilerin yükü ya da izlerini taşımayan bir saflık düşüncesi gerçek değil, soyut bir kavramdır ve kültürel bir durumu ifade etmek için üretilmiştir. (ç.n.)

sına olan bağlılığını açığa çıkarmaktadır. Kitabının son denemesinde bu fikre geri döner, bu denemenin adı "A New Laocoön"dır (Yeni Bir Laocoon[5]). Arnheim, her iletişim aracı sanatsal amaçlar için kullanıldığı zaman, aracın beraberinde getirdiği nesneden dikkatleri uzaklaştırır düşüncesiyle aracın kendisinin karakteristik özellikleri üzerine odaklanır. Bununda ötesinde, her iletişim aracı kendi merkezinde bir duyumsal bağlantı noktasının, bir duyumsal iletim kanalının araçlarıyla ilerler: müzik sesin iletim aracıdır, dans jestlerle gerçekleştirilir, şiir sözcükleri kullanır vs.

Bağlantı noktası sanatçı tarafından manipüle edilen sembolik bir dil olmaktadır, sanatçı bu fiziksel maddeyi öylesine düzenlemeyi öğrenmelidir ki, kendi vizyonu veya fikri onun içinden ışıldayabilsin. Fiziksel dünyanın çeşitli yönlerinin kopyasını bile çıkarmak istese, kendi ifade aracı üzerinde özenle ve sebatla o kadar çalışmalıdır ki, kendisinin dünyaya ilişkin algısını kendi aracının uygun kodlarına başarıyla dönüştürebilsin. İnekler ve çiftlik evleriyle dolu pastoral bir sahneye bir ressam bakar; ardından kendi paletine ve tuvaline bakar; son olarak, pek çok deneme ve yanlıştan sonra ve diğer sanatçılardan öğrendiği numaralara büyük oranda güvenerek tuval üzerine uygun yağlıboyaları sürer, fırlatır ve gerçekliği öylesine doğru bir şekilde yansıtan bir sonuç elde eder ki, herkes ona hayran bıraktıracak biçimde kendi gördüğü ilişkileri biricik bir biçimde üretir. Aslında hiçbir şeyi iletmez; onun yaptığı daha çok bir tür algıyı kendi ifade aracının uzlaşımlarıyla yeni bir ifadeye tercüme etmektir. Eğer onun hedefi bir içsel durumun ya da duygunun dışavurumu ise, aynı yoldan giderek ilerlemelidir. Kendi ifade aracı içinde hiçbir kısa devre, kestirme yol yoktur.[6]

Birbirini izleyen sanatçılardan sonra, kullanılan bu maddenin birleştirici unsurlarıyla yeterince oynandıktan sonra, deneyimler

(5) Laocoon: Yunan Mitolojisinde, Apollon tanrısına bağlı bir rahiptir, Truva atına karşı kendi halkını uyardığı için iki deniz yılanı tarafından iki oğluyla birlikte Truva Savaşında öldürülen, Apollon'a bağlı bir rahip.

(6) E. H. Gombrich Sanat ve Yanılsama adlı ölümsüz eserinde bu yaklaşımı büyük oranda geliştirir, orada Arnheim'ın düşüncelerini pek çok noktada paylaşmaktadır.

hızlı bir şekilde birikecektir. Birisi bazı şeylerin müzik ve heykele iyi bir şekilde çevrilemeyeceğini öğrenir. Daha da önemlisi, birisi bu aracın en incelikli ve en ilginç yanlarını, birtakım yoğunlaşmış ve saf (ideal) şekillerini uygularken, deneyerek bulurken öğrenir. Araca ödenen bedel yıllarca dikkatlice harcanmış emekle kendi değerini kazanır ve aracın ilerletici saflaştırıcı etkisine sahip olmalıdır. Bu nedenle ileri aşamadaki müziğe bakarsak, örneğin, referanslardan (lirikler) ve teatral unsurlardan (performans karakteristikleri) özgürleştirilmelidir ve yine bize saf (ideal) sesi vermelidir. Başka bir deyişle, bir ifade aracının kendi doğasının estetik kapasitesi kaosun bir tür basitleştirilmesinin yollarını arar ve en iyi icra edildiğinde aracın merkezinde yatan saflığın dünyasında kendi yerini bulur.

Bir aracın her kullanımı uzlaşıma, konvansiyonlara dayalıyken (örneğin, bir çeviri, yoksa bir yayılma ya da iletme değil), bazı uzlaşımlar verili bir araç alındığında diğerlerine göre daha doğal gelebilir, çünkü o araç kendi kesin fiziksel özelliklerine sahiptir. Bu arada zaman geçerken, değişik ve değişken uzlaşımlar, her türlü dışarıdan edinilmiş bağlantılardan aracı saflaştırana kadar, kendi ideal formunu bulana kadar, aracın en güçlü özelliklerini giderek daha fazla açıklığa kavuşturabilir. Bu noktada araç kendi biçimlerini bulmuştur. Yola çıkışlardan, duruşlardan ve krizlerden sonra, aradan yüzyıllar geçtikten sonra, Mozart ve Haydn'ın zamanında sonat biçiminde kendi saflığına doğru yöneldi. Diğer formlar bununla birlikte varolmaya devam etti, fakat müziğin sonat biçiminde doğal pozisyonunu, doğal dış görünüşünü ve yine doğal durma şeklini bulmuş olduğu açıktır. Bizim şimdiki çağımızın bestecilerinde bile bu form üzerinde durmak olağandır, çünkü dinleyiciler kendi miraslarını ve geçmişlerini onun içinde duyumsuyorlar, daha da önemlisi, saf olması ve bundan dolayı müziğin güçlü bir şekilde kullanılması nedeniyle bu form hala yaşatılmaktadır.

Arnheim, yenilik için sürekli arayışların incelikli deneyimine açık izleyiciyi filmlerin asla geliştirmeyeceğinden korkuyordu. O

aynı zamanda, biçimden biçime sürekli yer değiştiren sinema sanatçılarından endişe ediyordu, bunların denedikleri ve bulduklarını her sinemasal dışavurumun saf (ideal) biçimleri bırakmalarına yol açacağını ya da sessizce bu ideal biçimleri yok sayabileceklerini düşünüyordu.

Gerçeği söylemek gerekirse, Arnheim sinemanın böylesi bir biçimi bulduğunu ve onu bıraktığını sanıyordu. Yirmili yılların sessiz sineması onun için sinema tarihinde bir zirveydi. Denemelerle, araştırmalarla ve öğrenmeyle geçen yirmi yıldan sonra anlatım aracının (sinema) özellikleri üzerinde yoğunlaşmıştı ve en değişik etkileri ve bunları vermek için kullanılan yöntemleri anlatımcı-öyküleyici bir form içinde birleştirebilmiş ve sürecin temelini sağlam bir şekilde atmışlardı. Sesin gelişiyle birlikte, bu biçim parçalara bölündü, harap edildi ve geçmişin mirası çarçur edildi. Fiziksel gösterge sistemlerinin bir hayli esnek ve verimli setlerinin yerine, yönetmenler devasa bir gerçekçiliğin dış görünüşüne-yanılsamasına teslim ettiler seyirciyi. Karmaşık olarak kendini dışa vuran ve derinlikli bir bakışa sahip olan herkes, sinemanın kendi saflığıyla yeniyi (geveze olanı) değiştirdiğini görebilirdi. Arnheim'ın şemasına göre, anlatım aracının özellikleri yeniden vurgusuzlaştırılıyordu, araç kendini ifade etme biçimlerini yitiriyor ve giderek silikleşiyordu. Gösterge sistemlerinin farklı ve çeşitli yollara birleştirilmesi yerine (örneğin, ışıklandırma, jestler, kurgu ve kompozisyon gibi) sinemasal biçim, 1930'larda gerçekliğin taklitlerini (imitations) biraraya getirip bağlayan bir tür çamaşırhane çantası haline geldi. Sinemanın genel bir akış çizgisine sahip olan o istisnai, mükemmel çok amaçlı-çok fonksiyonlu biçimi, hiçbir işe yaramayan bir biçim yüzünden dolaşımdan çıkarıldı. Yeni akış çizgisi sadece bir elemana, konuşmaya vurgu yapan ve filmi tiyatronun yerini alacak, saflığını yitirmiş ve kirletilmiş bir tarza dönüştürüldü.

Sesli film her yönden bakıldığında bir sanat olarak başarısız oldu. Gerçekliğe yeniden yaklaşırken kendini aşmayı denedi, bu sırada sanatın, yalnızca sanatsal anlatım aracının kendi geçmişine yaslandığı zaman dikkatleri çekebileceğini unuttu. İkinci ola-

rak, yalnızca diğer vurgusuzlaştırılmış (kendini ifade edici özelliklerini yitirmiş) parçaları pahasına değil, özellikle de organik bütünlüğünü kaybetme pahasına, anlatımın yalnızca bir parçasını (diyalogu) kutsallaştırdı, diyalogu her şeyin üstünde tutmaya başladı. Geştalt psikologlarının canlıya ilişkin şu önermesi konuyu açıklayıcı olabilir: Herhangi bir organizmada bir kısıtlayıcı-sınır koyucu gücün kaybı herhangi bir organizmanın evriminde sağlıksız bir büyümeye yol açabilir. Bu büyüme bir bütün olarak organizmanın yararına olmaz. Kanser doğal kontrol etme süreçlerinin kaybından meydana gelir, belirli tipte hücreler aşırı ve hızlı büyür, eğer bu kanser yayılırsa bütün organizmayı yıkabilir, onu öldürebilir. Sese yönelik teknolojik gelişmeler filmlerin, iyi düzenlenmiş, iyi dengelenmiş filmlerin, bütün yönleri uyum içinde çalışan filmlerin içine aktı ve bütün enerjilerini boşaltmaya zorladı. Ses sinemanın bütün bileşenlerini senaryoya ve diyaloga hizmet etmeye zorlamaktadır ve kendi içeriğinin gerçekliği üzerinde ısrar etmeye çalışmaktadır. Arnheim'a göre, bu gerçekten bir kanserdir ve sinemanın belirli bir uyum içindeki biçimini bozarak sinemanın sanatsal yaşamını yıkmıştır, sinemanın sanat olma vasfını yitirmesine neden olmuştur.

FİLMİN AMACI

Sessiz sinemanın son dönemlerindeki hangi özellikleri Arnheim'a bu kadar çekici geliyordu?[7] Arnheim için, sinema sanatının amacı nedir? "*Sanat Olarak Film*" adlı kitapta bu tip sorulara yeterince yanıt veren hiçbir şey yokken, sanat tarihi ve algı psikolojisi alanlarında yazdığı üretken ve öncü makalelerinde tam olarak bu sorun üzerine yazılmış pek çok bölüm vardır. Bu nedenle Arnheim'la ilgili özel durum Munsterberg'inkiyle oldukça benzer bir hale gelmektedir. Her iki entelektüel, sinema üzerine kısa ve önemsiz makaleler yerine, bir bütünlük arz eden sistemler

(7) Sesli filmin gelmesinden on yıllar sonra da Arnheim hala sessiz sinema için kendi katı tercihlerinden vazgeçmek konusunda bir adım bile atmamıştır. Örneğin bak: Rudolf Arnheim, Film as Art (Berkeley: Umversity of California Pres, 1967) s. 5.

oluşturdular (sinema sanki onlar için kendi gerçek çalışma alanlarından gelen birikimlerini yansıttıkları bir araçtı ve onlar birer öncü olarak sanatın doğum sancıları çektiği yıllarda sinemanın anlatım olanaklarını kavramışlardı). Aynı şekilde her iki durumda da yazdıkları eserler kendi özgün alanlarındaki (psikoloji) ciltlerce kitapla destekleniyordu, aynı zamanda önemli bir entelektüel geleneğin prestijiyle yeni sanat dalını açıklamaya çalışıyorlardı.

Arnheim'ın içinden geldiği ve yazılarında çıkış noktası olarak kullandığı bu önemli gelenek elbette ki Geştalt psikolojisine dayanıyordu. Birinci Dünya Savaşının hemen sonrasında önem kazanan Geştalt psikolojisi en büyük başarılarını algı alanında elde etti. Geştaltçılar, zihnin gerçeklik deneyiminde aktif olduğunu, bu rolün gerçekliğe yalnızca anlam vermekle sınırlı olmadığını, aynı zamanda gerçekliğin fiziksel karakteristik özelliklerini zihnin verecek kadar etkin bir rol oynadığını ileri sürüyorlardı. Sayısız deneyle kendi inançlarını temellendirerek, en ünlüsü olarak figür-zemin ilişkisini kaydırdıkları çalışmalarında, dünyadaki nesnelerin rengi, şekli, büyüklüğü, yoğunluğu ve parlaklığının, özünde dilsiz ve nötral doğa üzerinde yer alırken, yaratıcı zihnin ürünleri olarak anlam ve form kazandığını ileri sürdüler.

Arnheim şunları ileri sürecek kadar ileri gitti: Yalnızca zihin değil, bizzat bütün sinir merkezlerimiz içinde yaşadığımız dünyayı düzenleyerek dünyayı yaratmaktadır. Gözlerimiz, kulaklarımız, parmaklarımızın uçları kendilerini uyaran dünyaya şekil, renk ve biçimi verir, son aşamada da, dünyaya daha yüksek anlamlar verir. Bu sürece transformasyon[8] demiştir. Zihinsel olarak sağlıklı bütün insanlarda sürekli olarak bu işlem meydana gelmektedir (Algı bu anlamda bizi uyaran nesneleri tanımamız, yorumlamamız için zihinsel olarak dönüştürerek kendimize mal et-

(8) Transformation-dönüştürme: herhangi bir canlının şekil ve yapı bakımından değişim göstermesi ya da bir maddenin kendine ait özellikleri yitirip, başka bir maddeye dönüşmesi için kullanılır. Burada algının maddeleri, uyaranları belirli bir biçimde değişime uğratarak onları kendine mal etmesi anlamına geldiği için dönüştürme terimi olarak psikolojide kullanılmaktadır.

me sürecidir). Geştaltçılar birçok psikolojik hastalığı (bozukluğu) duyumsal yanlış davranış olarak yorumlamaya eğilimlidirler. Örneğin, Arnheim şizofreniyi şu şekilde tanımlar; yalnızca birkaç görsel biçimin insanın görsel dünyasını oluşturacak şekilde sonsuz sayıda dönüşümlü olarak (belirli görsel imgelerin ve akıl yürütmenin sürekli biçim değiştirerek) insanın dünyasını belirlediği, sınırlı bir dünyaya hapsolmak. Söz konusu çok sınırlı birkaç form, bizim gözlerimiz ve zihnimizin güçlük çekmeden dönüştürdüğü çok sayıdaki uyaranlarla başa çıkmak için yetersizdir. Şizofrenik bir insan, bundan dolayı, daha "sağlıklı" ya da en azından daha farklı yapıya sahip olan edinme yetimizin sağladığı algıladığımız gerçeklikle çatışmaya girerek iletişim kurar, bu durum onu sınırlı bir dünya içinde yaşamaya, sınırlı bir bilgi edinimiyle yaşamaya zorlar.

Geştaltçılar sanatsal süreçler için kendi teorilerinde önemli bir yer ayırmaktadırlar. Bu onlar için algısal etkinliğin paradigmasını veya ideal modelini oluşturan alandır. Onların en iyi bilinen ve tanısı konulan deneyleri, özneyi yaratma edimi içinde ya da imgeleri okurken (örneğin dönüştürürken) yapılmıştır. Fakat bunun da ötesinde, Geştaltçılar kendi desteklerini 20. yüzyıl eğilimi olan sanat efsanesinin çökertilmesi (demythologize) için verdiler, efsaneyi çökertirken insani varlıklar olarak hepimizin yaptıklarının bir parçası gibi görünmesini sağlamaya çalıştılar, böylelikle birkaç tane sayılı dehanın yapma hakkına sahip olduğu tanrısal bir hediye olarak görülmesine şiddetle karşı çıktılar. Arnheim Sanat ve Görsel Algı (Art and Visual Perception) adlı kitabının Giriş'inde, şunları yazar:

> "İnsanlığın ulaştığı bu aşamada edindiğimiz bilgiler, sanatsal sürecin kendi içine kapalı, kendi gereksinimlerini içinde taşıyan bir etkinlik olarak düşünülmesine izin vermiyor, yani sanat gizemli bir şekilde yukarıdan, ilişkisiz ve diğer insanların yaptıklarıyla ilişki kurulamaz bir ilhamla yapılan bir aktivite olarak düşünülemez bundan sonra. Bunun yerine, büyük sanat yaratımına yönlendiren görmenin yüceltilmiş türü, sadece her günkü yaşamımız içinde gözlerimizin daha yaygın, genel ve mütevazı bir aktivitesinden türeyen, bundan

beslenen bir ayrıksılık-yandal olarak büyüyen bir etkinlikmiş gibi görünüyor."[9]

Ve daha sonra aynı kitap içinde şu şekilde devam ediyor:

"Yakın geçmişte (örneğin Geştalt) psikolojik düşünme tarzı insan zihninin yaratıcı bir etkinliğini vizyon (görüş, öngörebilme yeteneği, görülen cismi yorumlayabilmek ve anlamlandırabilmek) olarak adlandırmak için bizi cesaretlendiriyor. Başarıları algılamak, duyumsal seviyede bunu başarabilmek: akıl yürütme alanında buna verilen isim, anlayabilmek olarak biliniyor. Düzenlenmiş bir formun araçlarıyla geçerli bir şekilde deneyimi yorumlayabilen sanatçının türler-modeller üretebilen -ve bu nedenle de hayranlık duyulan kapasitesinin görüş alanına giren- gerçekliği, ortalama bir insanın görüş gücü kavrayabilir" (yage, p. 37).

Sanat, her günkü deneyimimizi olanaklı kılan aynı insan yapabilirliği ile üretilebilirken, Arnheim asla sanatın günlük deneyimle aynı düzene sahip olduğunu iddia etmezdi. Sanatın "hayran olunurluğu" ve "yüceliği" kesinlikle onun genelleştirebilirliğinden gelir; yani, sanatın biçimler dünyasında her gün olanın üzerinde süzülerek ve onu yukarıdan gözlemleyerek kendi niteliğini yaşamı yorumlamak için kullanabilmesinden gelir. Sanat duyumsal verilerin özgül alanının düzenlenmesi değildir, bunun aksine kendisinin ötesine uygulanabilen bir genel modelin bir araya getirilip düzenlenmesidir, yani ona ilişkin yeni ve değiştirici bir gözle farklı bir şekilde görülmesidir. Arnheim diyor ki, "Sanatçı tikel olanın içinde evrensel olarak önemli olan bir şeyin yakalanması için şekle ve renge ilişkin kendi kategorilerini kullanır" (Art and Visual Perception, sayfa 6). O zaman sanatçının kaygısı kendi konusu üzerinde ele aldığı konu aracılığıyla yaratabileceği türler kadar çok yoğunlaşmaz. Bir resme hayran olduğumuz zaman, yeniden üretilen konusuna hayran olmayız, daha

(9) Arnheim, Sanat ve Görsel Algı (Berkeley: University of California Press, 1969), s viii. Bu kitaptan yapılan bütün alıntılar söz konusu baskıdan yapılmıştır, bu kitabın daha sonra ciltli ve gözden geçirilmiş bir baskısı 1974'te yapılmıştır, bu yenilenmiş baskıyı kullanmadık.

çok ressam tarafından ele alınan konunun yeni bir şekilde görülmesine, düzenlenmesine hayran oluruz. Temsilsel resimde (representational painting) ilk önce sanatçı kendi konusunu görür (buna birincil dönüştürme (primer) denir, hepimizin sürekli uyguladığı türde bir dönüştürmedir bu). Bunun ardından imgesel olarak gördüğü hem konuyu ve hem de gerçekliğin bütününü farklı ve özel görüş gücüyle ifade ediyormuş gibi daha yüksek bir türde yeniden düzenler, ona biçim verir (bu ise ikincil dönüştürmedir). Örneğin bir binanın kübist resmedilişi binanın dönüştürülmesi değildir, fakat sanatçının algının belirli türlerinin özel bir tarzda yeniden düzenlenmesidir.

Bu noktada Arnheim kendi konumunu ve görüş açısını aşırı derecede dayatmamak için her zaman çok dikkatlidir. Bir sanat eseri bir dışavurumdur, kesin olmak gerekirse, sanatçının düzenleyici, yeniden görücü hassasiyetlerini aydınlatan bir dışavurumdur: Bununla birlikte, dışavurumun dış dünyada başladığını asla unutmamalıyız. Aksi halde insan, şizofreniler gibi, a priori (önsel) deneyim kategorilerinin oluşturduğu kapalı bir küme içinde kilitli kalırdı. Arnheim için sanat dünyayla bir tür alış-veriş ilişkisidir. Sanatçı, nesneler ve olaylar olarak gördüğü dünyadan ham uyaranları alır; ardından, dünyaya geri vermek üzere aldığı nesneleri imgesel örneklere dönüştürerek yansıtır. Sanatçının örneğini hem sanatçı ve hem de dünya tatmin olana kadar uyarlamaya, değiştirmeye zorlayarak dünyaya tepki verir. Bu şekilde, sanat eseri hem sanatçıyı ve hem de dünyayı dışavurur, yorumlar.

Bu konum aşırı (uç noktadaki) idealizmden ve Munsterberg'in zihinselciliğinden[10] çok daha ılımlıdır. Algı ve sanatın her ikisi zihnin düzenleyici-işleyici yetenekleri üzerine kurulur, fakat Arnheim için bunlar, belirli bir türde düzenlemeye kendisini ödünç vermiş gibi görünen dünya tarafından desteklenir. Burada şuna dikkat çekmek önem kazanmaktadır: Geştalt psikolojisi kendisini, felsefe üzerine değil de, fizik üzerine temellendirmek

(10) Mentalizm-zihinselcilik: bilgi öğelerinin zihin dışında başka bir varlığı olmadığına dayanan teori. (ç.n.)

için mücadele etmiştir. En erken ve en büyük temsilcilerinden Wolfgang Köhler, kendisinin sunduğu insan algısı içindeki "alan" kavramının doğrudan bir şekilde Max Planck'ın[11] atomik fiziğiyle ilişkili olduğunu iddia etmişti. Ekoloji dâhil modern bilim, birtakım genel biçimlerin veya itkilerin doğal olayları düzenlediğini göstermiştir ve yine her bir tekil olay yalnızca bütünsel bir sisteme ait terimlerle görüldüğü zaman anlam kazanmaktadır. Köhler bu analojiyi ciddiye aldı ve kendi algı teorilerini sinir merkezlerinde meydana gelmesi gerektiği varsayılan elektronik ve hücresel hareketin fiziksel niteliklerine dayandırmaya çalıştı. Diğer bir deyişle, beynin fiziksel oluşumu, bizden şunu talep etmektedir: Denge, simetri, kontrast vb. terimler içinde kalarak düşünürüz. Bizim içimizde varolan yasalara göre dünyayı algılarız, fakat bu yasalar bizim içinde bulunduğumuz dünya tarafından bize verilmiştir, bundan dolayı tümleyici ve homojen (türdeş) parçalardır.

Diğer Geştalt düşünürleri bu görüşleri kabul etsin ya da etmesin, Arnheim dünya ve zihin arasında kesinlikle yakın bir ilişki görmektedir. İnsanın duyuları ve beyni kesinlikle dış dünyayı modeller, onu türlere ayırır ve sanatta ise dış dünyayı mutlak olarak türlere, sınıflara ayırır, onun modelini kurar. Bu yaklaşım doğa üzerinde zihne bir otorite veriyormuş anlamına gelmektedir. Fakat bu modeller, türlere ayırma süreci, Arnheim'ın bulgularına göre, işlenmemiş doğa gibi aynı karakteristik özelliklere sahiptir. *Sanat ve Görsel Algı* adlı kitabının sonlarında bu konuda ısrar eder:

> "Düşme ve yükselme, egemenlik ve boyun eğme, zayıflık ve dayanım, uyum ve uyumsuzluk, mücadele etme ve boyun eğip itaat etme gibi motiflerin hepsi varlığın altını çizer, varlığın varoluşunu vurgular. Biz bunların hepsini, kendi zihnimizin içinde ve diğer insanlarla olan ilişkilerimizde, insan toplulukları ve doğa olayları için-

(11) Wolfgang Köhler, The Task of Gestalt Psychology (Princeton: Princeton University Pres, 1969). Burada şuna dikkat çekmek anlamlıdır; Arnheim özel olarak Köhler'in öğrencisi olduğunu referans vermektedir (Film as Art, s. 3).

de buluruz. Algı ve dışavurum kendi ruhsal görevini yalnızca kendi hislerimizde yankılanmasından daha fazla bu görevi deneyimlersek tatmin edebilir. Bizim içimizde duygulan harekete geçiren kuvvetler, evrenin her yerinde eylemi sağlayan aynı kuvvetlerin yalnızca tekil örnekleridir" (sayfa. 434).

En geniş açıdan bakarsak, o zaman Arnheim hissetmektedir ki, sanatın amacı varlığın genel kuvvetlerini algılamak ve dışavurmaktır. Bütün insanlar ham uyaranlar dünyasını nesneler ve olaylar dünyasının yapıcı-oluşturucu parçalarına ayrıştırırken, sanatçı nesneler ve olaylardan onların genel karakteristiklerini soyutlayarak daha ileri gitmektedir. Arnheim diyor ki, sanatçı bir resmi bitirdiği zaman, dünya üzerine kendi-yapım modelini sunmaz, onu ileri sürmez. Bunun yerine Onun yaptığı, bu resmin kendi içinde bir dengeye ulaşana kadar (kendisinin ve dünyanın) bir kuvvetler oyunuyla uyumlu bir hale getirilmesidir. Bazı sanatçılar, Arnheim iddia ediyor ki, doğa ve yaşamın kaosunu dışavurabilme umuduyla dünyaya ilişkin kendi modellemelerinin, bakış tarzlarının önemini azaltıyorlar (romantikler). Diğerleri kendilerini dışsal dünyadan topladıklarını biraraya getirmek için doğadan seçtikleri formlar üzerine zamansız bir formun damgasını vurmak zorunda hissettiler (klasik sanatçılar, Bizans dekadan tarzının temsilcileri). Kendi uç noktalarına götürüldüğü zaman, bu yöntemlerin her ikisi de benliği yıkıcı olabilir ve bütün sanatsal tarzlar bunların arasında bir yerlerde kendi özgün yerini alır. Arnheim bir başkasına karşı bir tarzın lehine bir iddia da bulunmaz, bir tarzı bir diğerine üstün görmez, çünkü insan ve doğa içinde sonsuz çeşitlilikte kendini ifade etme, dışavurma tarzlarının olduğunu, böylesi bir çoğulluğu sınırlandırmanın anlamsız olduğu inancını savunur. Bununla birlikte, bütün tarzlar, onun görüşüne göre, zihin ve doğa arasında bir çeşit dengelenmenin sonucu ortaya çıkmaktadır, böyle bir dengelenme olmaksızın eser bitirilemeyecektir. Sanatçı, doğanın niteliklerinin yalnızca yeniden-üretimiyle kendini tatmin eden bir modelleme girişimiyle kendi varsaydıklarını kullandığı malzemeye yansıtabilme noktasında başarısız olacaktır. Sanat olmaksızın bize ulaşan

duyumsama-algılama sonucunda ortaya çıkan kaba duyumsamadır, algıdır, bu durumda duyumsama kendisini dışavurabildiği yerdeki seviyesine asla yükselemez. Diğer yandan, sanatçı kendi yaptığı soyutlama düzeyinde de başarısız olabilir, kendi kullandığı malzeme için tek bir uygun-doğru örnek düzeyini yakalamayabilir. Bu başarısızlığa belirsizlik-sahih olmayan bir ifade denir ve bu "bütüne eklenemeyen iki veya daha fazla iddia arasında bir uçta bıraktığı için gözlemciyi, sanatsal bildirimi ve görüş tarzını bulanıklaştırır" (Art and Visual Perception, sayfa 31). Arnheim için, onların kendi malzemesini her ikisi için de (sanatçıyı ve gözlemciyi) ifadeyi titizlikle aydınlığına götüren bir ve yalnız bir örnek vardır. Bu noktada, her şeyden daha çok bu noktada, ileride inceleyeceğimiz gerçekçi teorilere itiraz etmektedir. Onlar için belirsizlik-anlam bulanıklığı, özellikle de Bazin için, sanatçının yükümlü olduğu bir değer değildir: Gerçekçilerin bakış açısından söylersek, sanatsal ürün asla bir "bildirim-verilen mesaj" olarak düşünülemez.

Arnheim'ın sanatın yaratım sürecinde insan ve doğa arasında ne yoğunlukta bir karşılıklı etkileşimi düşündüğü belirsizdir, onunkisi son aşamada sanatın bir zihinselci (mentalist) teorisidir. Sanatçının zihnini boyunduruğuna alan bir kuvvetler dengesinin uyaranlar dünyasından kurtulduğu o tarihi anların, bizim daha önce asla farkına varamadığımız sanatçıyla dünyanın her ikisinin birden farklı yönlerini özel bir bakış açısıyla ifade ettiği, dışavurduğu başarı anlarının peşindedir Arnheim. Bilimsel ve sanatsal düzlemlerde, ilham, birinin önündeki malzemenin aniden kendisini yeni ve tatmin edici yapıda yeniden-düzenlediği, yeniden biçimlendiği zaman edinilen, ortaya çıkan bir şeydir. Hem sanatçı hem de bilim adamı "halı üzerindeki figürü (doku üzerindeki şekli)" yaratırlar, Rorschach lekesindeki[12] örneğe biz gerçeklik diyoruz, gerçekliğin zaten önceden almaya meyilli olduğu bir örnektir elimizdeki. Böylesine bilimsel ve sanatsal yeniden yapılan-

(12) Rorschach lekesi: Psikolojide mürekkep lekelerinden oluşan ve hastalığın türüne karar vermek için yapılan bir imgesel test tekniği.

dırmalara müteşekkir olmalıyız. Bunların aracılığıyla daha da derinden görebiliriz, daha dolu dolu yaşayabiliriz. Fotoğrafik bir araç olarak film gerçekliği örneklemek için bize daha fazla materyal sağlamaktadır. Sanatsal bir araç olarak, film materyali örneklendirmek için bize yardım edebilir ve içinde yaşadığımız fiziksel evrene eklenen zihnimizin içindeki etkileşim yollarını bize gösterebilir.

1932'de yayınlanan kitabından bu yana, Arnheim sinema hakkında yalnızca birkaç tane küçük makale yayınladı, fakat 1957 yılında şunları söylemiştir: "O zaman neye inandıysam şimdi hala onlara inanıyorum" (Film as Art, s. 5) ve onun en güncel yazıları durağan fotoğrafa aynı noktadan hareketle kendi fikirlerini uygulamaktadır.[13] İlk dönem inançlarından uzaklaşmayı ve onları değiştirmeyi reddetmesi, kuşaklar boyunca sinema öğrencilerini çileden çıkarttı; fakat bu onun görüşlerine, bakış açısına bir varlık kazandırdı ve ihmal edilemeyecek bir sağlamlık ve geçerlilik verdi. Bugün Arnheim sinema hakkında uzun süredir devam eden sessizliğini sürdürüyor, fakat onun konumu, doğrudan ondan türetilen görsel literatüre ilişkin el kitaplarından günümüzde Christian Metz'in Fransa'da geliştirdiği filmsel algılamaya yönelik karmaşık teorilere kadar çok sayıda savunuya sahiptir. Metz'in teorileri açıkça Arnheim'a borçlu görülebilir; özgünlüğünü korumasına, materyalist olması ve diyalektik bir yöntemle yazmasına rağmen.[14]

(13) Arnheim, "*On the Nature of Photography* (Fotoğrafın Doğası Üzerine)", Critical Inquiry, I, 1 (Sonbahar 1974), s. 148-161.

(14) Ecole Pratique des Hautes Etudes üniversitesinde Christian Metz'in 1970'li yıllarda verdiği seminerler izleyicinin deneyiminin psikolojik yapısı üzerinde odaklanıyordu. Sıradan algıya karşı çıkan filmsel algının psiko-fizyolojik yapısı üzerine Metz'in verdiği dersler kendi doğrudan kaynaklarını Film as Art adlı Arnheim'in kitabında bulmaktadır.

3

SERGEY EISENSTEIN

Sergey Eisenstein tarafından geliştirilen sinema üzerine düşünceler, hem Arnheim hem de Munsterberg'in düşüncelerinden çok daha zengin ve karmaşıktır. Onu ayıran temel yön, Eisenstein'ın paha biçilemez ölçüde yetenekli bir yönetmen olmasıydı ve bu alandaki ünü çok kısa zamanda çok büyük sayıda okuyucunun onun yazılarına yönelmesini sağladı. Eisenstein enerji doluydu ve eklektik bir düşünürdü. Bununla birlikte, Arnheim ve Munsterberg'ten farklı olarak, ateşli ve sürekli çabalayan mizacının etkisiyle sıkı ve içsel olarak tutarlı bir felsefeden beslenen bir sinema kuramını tümdengelimsel olarak oluşturmakta başarısız oldu. En azından dört dilde yaşamı boyunca devam eden dağınık-parçalı okumalarından seçip ayırdığı, dünyadaki insanların çoğunun farkında bile olmadığı, onlara bir sır gibi uzak olan inanılmaz derecede büyük miktardaki verileri topladı ve kendi teorik araştırmasının malzemesi haline getirdi; sonuç olarak sinema kuramını büyük bir entelektüel uğraş haline getirdi.

Kendine öncül olarak aldığı Marx ve Lenin'e büyük saygısını korurken ve onların teorilerine pek çok başlıkta bağlı kalmaya devam ederken bile Eisenstein tek bir fikre ya da geleneğe sarılıp, sonra bunu sistematik olarak geliştirmeye çalışan türde bir düşünür değildi. Eisenstein sayısız konuya ilgi duydu ve bu konular hakkındaki çok sayıda teoriyle ilgilendi, onları inceledi,

onlardan bir kuram oluşturmaya çalıştı. Yaratıcı bir şekilde bir kitapçıda ya da kütüphanede dolaşır, kitaplara göz atar, kendi özel tutkusu olan sinemaya, film yapmaya uygulayabileceği her türden gerçekleri, olguları, hipotezleri arayıp tarar, bulur, keşfederdi.

Bütün bunlar onun düşüncelerinin çoğunluğuna her an patlamaya hazır teori görüntüsü vermektedir. Sadece onun "Renk ve Anlam" (*Film Duyumu* adlı kitabında) adlı makalesini incelersek bile, orada renk teorisi üzerine ünlü iddialarının geniş, derinlemesine teoriye yedirilmiş, fakat dağın.k bir listesini bir araya getirdiğini görebiliriz. Listesi etkileyicidir, bunun yanı sıra kapsamı bakımından büyüleyicidir. Renk üzerine oluşturulan kuramlar alanında önemli bir kaynak olarak kalmaya devam edecektir, fakat Eisenstein'ın teorik çabası konunun izinden tutkulu bir şekilde giderken çözmeyi kendine dert etmediği, çok sayıda karmaşayı ve çelişkiyi bir araya getiren iddialar toplamıdır. Renk ve sinema hakkında sezgisel hislerini teyit etmek için kendi coşkulu tarzı içinde, taşıyabileceği bütün kaynakları aceleyle önümüze getirmektedir, bunların pek çoğu kendi teorisine çok az uyum gösterebilirdi oysaki. Ve bu onun yazılarının karakteristik özelliğiydi. Onun yazımı her zaman kendi teorisi üzerinde çalışırken gerçekte deneyimlediği keşiflerin dramını dışa vurmaktadır. Öyle görünüyor ki, kendi sezgisini ispat etmek, sezerek bulduklarını kanıtlamak için tarih, iktisat, sanat tarihi, psikoloji, antropoloji ve diğer sayısız alandan olgularını ya da tezlerini seçerek özenle almak için aniden harekete geçebilir ve yine kendi sezgisinin gücüne ve güzelliğine aniden vurulabilir. Ya da başka zamanlarda, sinema kuramının bazı yönleriyle ilgili yeni bir fikir ona yeni kitaplarla, olaylarla, insanlarla olan karşılaşmalarından neredeyse rastlantısal olarak ilham verebilirdi. Onun gelişmeye açık, yaratıcı makalesi "Beklenmeyen-Umulmayan" (Film Biçimi içinde yer almaktadır) şöyle başlar; "Kabuki tiyatrosu kentimize bir turneye gelmişti..." ve sözü geçen tiyatroyu seyrederken onu çarpan bir film imgesi üzerine bir kuram geliştirmeye çalışır, çıkış noktası hayatın kendisidir.

Bir yere kadar hepimiz böyle bir yöntemle çalışırken (bir sezgiden bu sezgiyi destekleyen bir araştırmaya), ancak çok az sayıda yazar bunu Eisenstein'ın yaptığı kadar açık yüreklilikle ve doğrudan bir şekilde dışa vurur. Film yapım (filmi yönetme) sürecinde onun o kadar çok vurguladığı şokun niteliği sinema kuramını yaparken de (yazarken de) kendi taktiklerinin ayrılmaz bir parçasını oluşturmaktadır. "Film Biçimine Diyalektik Bir Yaklaşım" adlı denemesine (Film Biçimi adlı kitabında yer almaktadır) bir göz atalım: Orada grafiksel olarak Eisenstein'ın, doğrusal olarak ilerleyen bir mantıkla dokunmuş bir kumaş yerine, fikirlerini nasıl ileri sürdüğünü, düşüncelerinin nasıl patlamalar şeklinde ilerlediğini ve birden ara verildiğini göreceksiniz. İki makalesinin arasında bile, fikirlerinin birbirine karşılık gelecek şekilde kurgusu yerine, birbirlerine yaslanan, birbirlerini tamamlayan fikirler yerine, ani ve beklenmedik geçişlerin sürekli olarak kullanıldığını göreceksiniz. Tam da onun iddia ettiği gibi, filmlerdeki çekimlerin arasındaki armonik sesleri dinlemek zorundayız. Yazılarında ve filmlerinde ön planda anlatı kurulurken, arka planda bir başka anlatı daha akar, anlamı oluşturmak için film de yer alan çekimlerin arasındaki *overtone*'ları[1] dinlemek zorunda olduğumuzu savunur.

Bütün bunlar Eisenstein'ı okumayı ilginç fakat aynı zamanda kendi içinde incelikleri olan bir iş haline getiriyor ve aynı zamanda Eisenstein'ı özetlemeyi neredeyse imkânsız hale getiriyor. Bundan sonraki açıklamalarımda ben yalnızca, diğer teorisyenleri incelerken kullandığım soruların taşıdığı kategoriler içinde kalarak Eisenstein'ın düşünceleri üzerine kısmi olarak odaklanabilmeyi umut ediyorum, çünkü bu bile zor. Böylesi bir yönelim en

(1) Overtone: İspanyolcası, alusion, insinuacion; armonik olan, İngilizce sözcük anlamı iki boyutludur. Birincisi ima edilen fikir anlamına gelir, harmonik olan bir sestir. İkincil bir tondur, bu ton temel tondan daha yüksektir. Aynı zamanda zeki bir şekilde ve incelikle önerilen şey anlamına da gelir. Zekice ve incelikle yapılan ima anlamına da gelir, yan-anlama da karşılık gelir. Nijat Özön Film Biçimi kitabının çevirisinde overtone için "üsttitreşimsel" karşılığını vermiş, tone titreşim olmadığı için ve üsttitreşimsel Türkçe'de anlamlı bir sözcük olmadığı için yanlış bir karşılık oluyor. Daha çok aynı anda birkaç anlamı verecek şekilde bir anlatı kurmak ve bunların da birbiriyle uyumlu olması anlamına gelmektedir.

iyi uygulandığında, okuyucunun Eisenstein'ın eseri adını verdiğimiz bu zengin teorinin inşa ettiği tarihi ve devasa bir kenti gezerken, onu oluşturan değişik yerleşim yerlerini, caddelerini ve arka sokaklarını tanıyabilmesi için güvenebileceği belirli pusula işlevini görmek ve birkaç anıtsal eserin bilinmesi için yardımcı olmak amacına ulaşabilir.

Bu bölümün tümü boyunca bizim kaygımızın merkezinde, Eisenstein'ın fikirlerine her düzeyde nüfuz etmek, aynı duyumsamayı, aynı kavrama düzeyini sürdürmeye çabalamaktır, bu çaba ise yalnızca vefalı olma, adil olma gayreti olarak adlandırılabilir. Onun yaptığı her bir bildirim dogmatik ve nihai gelebilir; bunların hepsi aynı zamanda bir diğerini nitelemek için yapılmış olarak da görülmek durumundadır. Bu gerçekte diyalektik düşünme biçiminin doğru yapıldığını gösterir; Eisenstein diyalektiğin parlak uygulayıcılarından biriydi.

İlk önce göreceğiz ki, aracın temel yapıtaşına ilişkin kavrayışının tek bir çekimin filmin temel inşa edici tuğlası olduğuna dair inancından başlayıp (Vsevolod Pudovkin bu inancın ötesine asla geçememiştir) çok daha karmaşık bir kavrayışa, yani onun *"attraction"*[2] dediği sürece evrilmesine kadar büyüdüğünü anlamamız gerekir. Bu ikinci kavram çekimden (shot) çok daha az mekaniktir, çünkü izleyicinin zihninin etkinliğini hesaba katmaktadır, dolayısıyla anlamlandırma süreci yalnızca yönetmenin iradi eyleminin bir sonucu olarak görülmez. Bununla birlikte, Ei-

(2) [montage of Attraction, genelde Türkçeye çarpıcı kurgu deyimiyle çevrilmiştir. Belirli anlamlarda doğrudur bu, ama kelime incelendiğinde ilgi ve dikkati uyaran bir öğe, çekici, cazibeli olan bir şey gibi sözlük anlamlarına sahiptir. Attraction'a bazen de Türkçede atraksiyon da denmiştir. Su anlamda çarpıcı, yani görüldüğünde dikkatı ve ilgiyi çektiği için çarpıcı denmiştir. Ama sözcüğün Eisenstein'ın kullandığı anlama dikkatle bakıldığında attraction kelimesinin birbirine zıt, birbiriyle çelişen duyguların, olayların gördüğümüz sahne içinde aralarındaki etkileşimiyle yeni bir gözle görmemiz için yönetmen tarafından yaratılan dolayımlama sürecinden geçirerek sunumu anlamına gelir. Yani belirli anlamlarda çatışan, birbirini olumsuzlayan ya da birinin varlığının ötekini sarstığı durumlarda, ikisinde de olmayan üçüncü bir anlamın-ifadenin-sözün söylenebilmesi için başvurulan bir anlatım biçimidir. Diyalektik düşünmenin ürettiği yaşamımızı zenginleştiren, yani sanatın yapması gereken "dünyayı yeni bir gözle görebilmek" için gerekli olan soyutlama düzeyindeki anlatım düzeyidir, somuttan kaynaklandığı ölçüde soyut ve ama aynı oranda yaşamdan beslenen öğedir. ç.n.]

senstein ilk dönemki görüşlerinin taşıdığı determinizmi (belirlenimcilik) ve yönetmenin hesaplı *attractionlar* yoluyla filmi biçimlendirerek izleyicinin zihnindeki anlamı yönlendirebileceği umudunu asla tam olarak bırakmamıştır.

Bir sonraki adımda, yaratıcı süreç düzeyinde montaja ilişkin onun tavrının, genellikle hiçbir şeyden sözünü sakınmadan, dosdoğru ve dogmatik olduğu düşünülür, gerçekte ise başlangıç noktasından daha dramatik bir biçime bürünerek bir değişikliğe uğramıştır, montaj kavrayışı değişmiştir. Eisenstein'ın montaja ilişkin dalgalanan görüşleri arasındaki mücadele, bu kavramın taşımak zorunda olduğu belirli psikolojik yönelimlerin sonucu olarak değişen ilişkisinde en iyi görülebilir. Eisenstein'ın Pavlov'un –ya da en azından çağrışımcıların– kurduğu psikolojik model içinde montajı kavrıyormuş gibi görünmesine rağmen, bu tartışma başlığı hakkındaki daha sonra yazdıkları Jean Piaget'in gelişimsel psikolojisine çok daha yakınmış gibi görünmektedir. Bir kez daha onun başlangıçtaki basit mekanik kavramları sorgulanmış ve daha karmaşık ve daha az öngörülebilir bir varyantıyla değiştirilmiştir. Bu yeni biçiminde izleyicinin gücüne daha çok saygı gösterilmektedir ve algı ile anlama-kavramaya ilişkin yapılan çalışmaları dikkate almaktadır.

Film yapımının basit, öngörülebilir, mekanik bir süreç olarak görülmesiyle, film seyretmenin karmaşık gelişimsel deneyimi arasındaki gerilim, Eisenstein'ın süreci dair ikili bir görüş geliştirmesinden açık bir şekilde ortaya çıkmıştır: İlk önce film biçiminde ve ardından filmin amacında ikili görüş şekillenmektedir. Bazen bir makine olarak bazen bir organizma olarak birleşik bir film düşünüyordu. Bazen filmden sanki sözbilimin güçlü bir ikna aracıymış gibi, bazen de sanki daha yüksek, neredeyse evreni bilmenin mistik aracıymış gibi, yani bir tür özerk (otonom) sanatmış gibi söz etti. Diyalektikteki zıtların oluşturduğu bu çifte (organizmaya karşı makine ve sanata karşı sözbilim (retorik)) ayrı ayrı bakacağız. Benim görüşüme göre, birbirine karşıt görüşleri tutabilme çabasının arasındaki gerilim Eisenstein'ın her görüşü sorgulamasını olanaklı kıldı, aynı zamanda otuz yıl boyunca

üretken bir kuramcı olarak kalmasını sağladı. Onun denemeleri her zaman yol açıcıdır, saçtığı kıvılcımlarla geçtiği yolları aydınlatır, çünkü her birine zıt eğilimlerin bir araya getirilmesiyle türetilen güçlü, enerjik aşı yapılıyormuş gibidir. Böylesi zıtlıkları kendi içinde hissediyordu, aynı zamanda bu zıtlıkların içinde yaşadığı dünyada ve bütün ömrünü anlamaya adadığı kendi inceleme konusunda, sinemada da, olduğuna inanıyordu.

FİLMİN HAMMADDESİ

Eisenstein, Moskova Sanat Akademisi'ne girmeden önceki yıllarda makine mühendisliği okudu, akademiye girdiği zaman "Konstrüktivizm" adı verilen bir sanatsal akıma dâhil oldu. Başlangıçtan itibaren Eisenstein sanatsal aktiviteyi bir tür "yapma" ya da, daha kesin söylersek, "inşa etme" olarak kavradı. Bu nedenle sanatçının sahip olduğu işlenecek "hammadde" sorunsalı sürekli olarak onun zihninde en önemli yeri tutuyordu.

Gördüğü filmler hakkında Eisenstein'ı düşündüren özellik onların yetersizliğiydi. Eisenstein hissediyordu ki, yönetmen filme aldığı olayların insafına kalıyordu, bu olayları yönetmen sahneye koymuş olsa bile. İzleyiciler perdeye yansıyan olayları tam olarak her gün olan olaylar gibi seyrediyordu, bu da yönetmeni gerçekliğin içinde yeniden üretildiği yalnızca bir kanal-aktarıcı haline getiriyordu. Bir parçası olduğu avant-garde tiyatro hareketleriyle Moskova Sanat Tiyatrosu arasında keskin düşünsel-estetik savaşımların yaşandığı 1920'lerin Devrim sonrası teatral tartışmalarında da, Eisenstein benzeri bir problemle yüz yüze gelmişti. "Moskova Sanat Tiyatrosu benim ölümcül düşmanımdır", diyordu, çünkü Sanat Tiyatrosunun kaygıları ve ilgisi gerçekliğin kopyalanmasına, sahnede olduğu gibi yansıtılmasına sadık bir tarzı savunuyordu. Konstrüktivistler bir dizi yolla ve yöntemle bu gerçekçiliğe karşı çıkıyorlardı. Yaptıklarının önemli bir bölümü tiyatronun değişik yönlerini, anlatı biçimlerini parçalamaya yönelikti, böylelikle yönetmenin biçimsel isteklerine-niyetlerine göre bu parçaları yeniden biçimlendiren bir anlayışı savunuyorlardı. Setler diyaloglar için bir arkaplan, gölgede kalan bir arka

fon olmamalıydı, Konstrüktivistler iddia ediyordu ki, diyalogun yanı sıra onunla eşit anlamları taşıyan bir fonksiyona sahip olmalıydı, hatta neredeyse diyalogla diyaloga girmeliydi. Bütün bunların aynısı aydınlatma, çerçeveleme unsurları (görüntüyü sınırlayan bütün öğeler), kostüm ve benzeri her şey içinde geçerliydi. Bunların hepsi bir feodal hiyerarşideki gibi değil de, demokratik bir uyum içinde ortak bir yaşam sürebilmeliydi. O zamanki tiyatroda bile, Eisenstein dönemin ruhunu yansıtmaya çalışan yönetmen için gerçekliği bozarak yararlı bir malzeme haline getirmenin yollarını arıyordu.

Böylelikle gerçekliği bileşenlerine ayırarak kullanışlı yapıtaşlarına veya birimlere ayırma süreci *nötralizasyon* (yansızlaştırma) terimiyle anılabilir. Müzik ve resmin, sırasıyla ses ve renk tonunun nötralizasyonuna dayandığını iddia ediyordu. Renk üzerine yazdığı denemede, özellikle verili bir rengin kendi başına bir anlamı olabileceğini, örneğin sarı renginin kıskançlık anlamına geldiği ya da kırmızının tutkuyu anlattığı gibi, açıklıkla reddetti. Rengin anlamı, Eisenstein için bütün anlamlarda olduğu gibi, nötral parçacıkların (partiküllerin) karşılıklı ilişkisinden türemektedir: yeşil, diğer renklerle ve diğer iletişim kodlarıyla bağlantı kurularak bir ilişkiler sistemine içinde göründüğü zaman, özel (tikel) bir anlam kazanmaktadır.

Temel film parçacığının (partikülünün), tek tek çekimler olduğunu biliyordu, tek çekimin bir renk tonundan ya da bir sesten farklı olduğunu biliyordu. Bu zaten anlaşılabilir, kolaylıkla kavranabilir ve hem izleyicinin zihnine hem de onun duyularına hitap eder. Bir bestecinin ya da ressamın sahip olduğu gücün aynısını yönetmene verebilmek için, Eisenstein hissediyordu ki, çekimler nötrleştirilmelidir, böylelikle yönetmenin uygun gördüğü şekle gelene kadar ve yönetmenin istediği biçimsel prensiplere (artık nelerse onlar) uygun halde bütünleştirilebilsin. Çekimlerin doğal "duyusu" özütlenmek zorundadır, ancak böylelikle çekimlerin fiziksel özellikleri yeni ve daha yüksek bir anlamlandırmayı yaratmak için kullanılabilir.

"Öngörülmemiş" ilhamı Eisenstein'ın seyrettiği Kabuki tiyatrosu verdi. Düşündüğünü ve ihtiyaç duyduğunu yaşama geçire-

bilmesi için çıkış noktasını sonunda gördüğü bu Doğulu tiyatro önüne koymuştu, ardından nötrleştirme üzerine yazdığı teorik metinlerde bunu kullanmaya başladı. Kabuki tiyatrosu Batılı tiyatronun normal olarak sınırlarını koyduğunun çok ötesinde abartılmış bir stilizasyon kullanır. Kabuki tiyatrosu basit bir şekilde ne bir olgunun ya da olayın gerçekliğini yükseltmeye çalışır, ne de stilizasyon yoluyla olgulara, hakikate ve olaylara özel bir yorum getirir ya da özel bir temayül gösterir. Arnheim'ın bütün sanatların yapmasını gerektiğini düşündüğü gibidir; bunun yerine, yalnızca fiziksel bir temeli kalıncaya kadar bütün olayları ve olguları deforme eder, değiştirir. Dramanın bütün görünümleri, yönleri eşit olmaktadır, bunların hepsi çıplak bir epiderm kalana kadar, çıplak bir fiziksel form kazanana kadar stilize edilmekteydi. Bu yolla, Kabuki'nin diyelim ki bir cinayeti sunum şekli geleneksel Batılı mizanseninden oldukça farklıydı. Cinayet jestlerinin stilizasyonu onun üstünlüğünü (diğer jestlere karşı) ortadan kaldırır ve onu kendisiyle birlikte yapılan diğer jestlerle aynı düzeye yerleştirir. Üstelik bütün bu stilize jestler, yine ses kodlarının, kostümün ve dekorun da stilize edilmesini içerecek şekilde daha geniş ve büyük bir sistemin içinde işlevini yerine getiriyordu. Böylelikle hiç kimsenin söz konusu kodların orada belirli jestleri desteklemek için bulunduğunu iddia edemeyeceği bir hale getiriyordu. Diğer bir deyişle, bir Kabuki oyununun anlamı oyun örgüsünün ya da jestlerin bir dökümüyle asla anlaşılamaz. Bir anlamı içinde taşıyan, bütünlüğün formudur ve bu form, Eisenstein'ın görüşüne göre, müziksel ya da ressamca bir form kadar soyut ve güçlüdür. Gerçeklik artık tiyatroyu aşağıya doğru çekemez, tiyatro sanatının alabileceği formlar üzerinde hüküm süremez. Jest bir ton (tone) ya da bir rengin eşdeğeri olmaktadır.

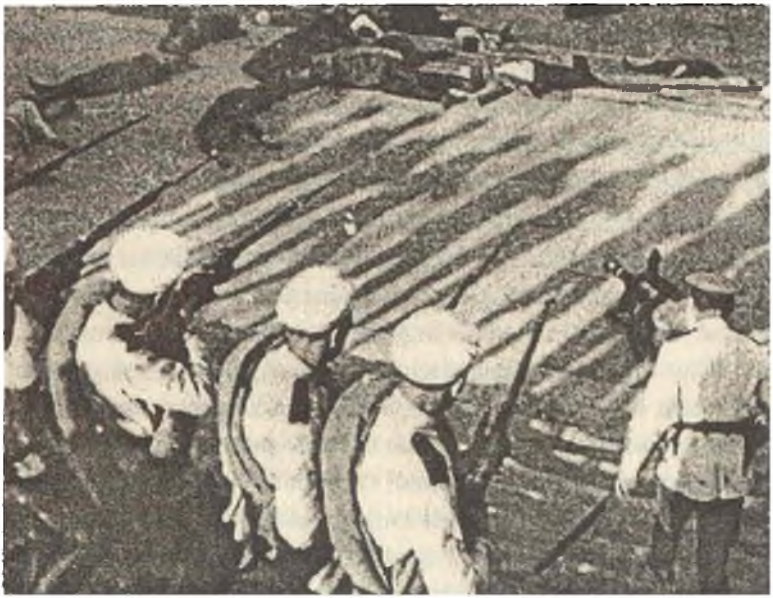
Kabuki tiyatrosuyla yaşadığı deneyimi izleyen günlerde, Eisenstein, içinde bütün bileşenlerin eşit olduğu ve aynı ölçeğe göre ölçülebilen (ölçekdeş) bir sistemi sinema için yaratma umudunu taşıdı: ışıklandırma, kompozisyon, oyunculuk, hikâye, hatta altyazılar bile birbiriyle ilişkili olmak zorundaydı. Böylelikle film yalnızca bir hikâye anlatma ve buna eşlik eden destekleyici bile-

şenlerin meydana getirdiği ham gerçekçilikten kaçınabilir. Eisenstein konu üzerinde düşündükten sonra şunu iddia etti: her bir bileşen bir fuardaki sirkin çarpıcılığı gibi diğer çarpıcı unsurlardan farklı, fakat eşit bir zemine-sağlamlığa sahip bir fonksiyonu üstlenir ve seyirciye kesin bir psikolojik izlenimi verebilme yeteneğine sahiptir. Bu geleneksel estetik kavranışından oldukça farklıdır. Geleneksel estetik kavrayışında ışıklandırma, görüntüyü sınırlandırma (kadraj), kamera çalışması ve bunun gibi unsurlar baskın eylemi desteklerse ancak büyük bir etkilenim yaratabilir diye bakılır. Eisenstein için bir filmi seyretmek, sadece öyküden gelen değil, filmsel seyirliğin değişik bileşenlerinin her birinden gelen şokların sürekli bağlarla insanı sarsması gibi bir şeydir.

İlk dönem yazılarında, filmin en küçük biriminin çekim olduğuna inanıyordu, her bir çekim tikel bir psikolojik uyarıyı vermek için bir sirkin çarpıcılığı gibi hareket ediyordu, böylelikle ardından filmi oluşturmak için diğer bitişik çekimlerle bir bütünlük meydana getiriyordu. Daha sonra Eisenstein, birçok insana sempatik gelen veya birbiriyle çatışan çarpıcı çekimsel birleştirmelerin sunduğu çekimin kendi içindeki bileşenlerinin ne gibi olabilirlikler taşıdığıyla daha çok ilgilenir oldu. Bundan sonra Eisenstein şunu savunmaya başladı: Film ancak kendisini çarpıcı çekimlerin bir toplamına indirgerse sanat olarak varolabilir, tüm deneyimlerin oluşturduğu zengin dokular biçiminde ritmik olarak ve tematik olarak şekillendirilebilen müzikteki notalar gibi.

Müzikte, evrendeki bütün olası ses perdeleri harmonik bir karşılıklı etkileşim yapabilen bir tuş-dizimi[3] oluşturana kadar düzenlenir. Eisenstein film için bir klavye istedi, böylelikle yönetmenler her bileşenden (elemandan) ya tek başına ya da diğer elemanlarla birlikte yararlanabilirdi ve sonuçtan da emin olabilirdi. Pavlov'un deneylerinin ardından ise, film çekimleri ya da atraksiyonlar izleyici üzerinde özgül bir etki yaratmak için kontrol edilebilir düşüncesine inanmaya başladı.

(3) Yani ses perdelerinin tümünü verebilen bir sistemin bütün öğelerini taşıyabilen ve bunları komuta edebilen bir klavye ya da müzikte bir müzikal enstrümanın tuşlarının sıralanması ve bu tuşların bütün sesleri verebilecek şekilde düzenlenmesi. (e.n.)



Potemkin Zırhlısı, 1925. The Museum of Modern Art (Modern Sanatlar Müzesi) / Film Fotoğrafları Arşivi

Özetleyecek olursak, Eisenstein sinemaya özgü olanın yaşamın yalnızda kaydedilmesi olduğunu asla düşünmemiştir. Kariyerinin başlangıcında, uzun uzun görüntü alan, bir çekimi uzatan yönetmenleri kusurlu buldu. Perdede gösterilenin önemi bir kez ortaya çıktıktan sonra bir olaya uzun uzun bakmayı sürdürmenin nasıl bir kazanımı olabilir ki? Onun için filmin hammaddesi, izleyici üzerinde kesikli bir (ve potansiyel olarak ölçülebilir) reaksiyonu uyandırabilme yetisine sahip olan çekimin elemanlarında ideal yerini bulmaktaydı.

Filmin elemanlarının böylesi bir nötrleştirilmesinden elde edilen temel değerler transfer ve sinestezidir.[4] Transfer sürecinde

(4) Transfer diye Türkçede kullanılıyor, eğer Türkçe terimlerle ifade edersek taşımak ya da nakletmek de diyebiliriz. Ama batı dillerinde bilim ve sanatta özel durumlar için kullanılır, örneğin bir hastalık belirtisinin bir başka organa sıçraması ya da psikiyatride ilgi ve sevginin marazi olarak hedef değiştirmesi gibi. Bu durumlara da aktarma, yansıtma ya da yöneltme deniyor Modern dönemlerde bu sürece psikanalizde analiz-edilen kişinin psikanaliste karşı duyduğu hisleri, psikanalistin karakter ya da davranışına karşı bir reaksiyondan daha çok analiz-edilen kişinin kişisel öyküsüne

tek başına bir etki bir dizi farklı elemanlar tarafından üretilebilir. Bir filmde perde üzerinde aynı anda birçok eleman bulunur. Bunlar birbirlerini pekiştirebilir, etkiyi artırabilir (bu Eisenstein'ın yakındığı konvansiyonel sinemada meydana gelmektedir); elemanlar (bileşenler) kendi aralarında çatışabilirler ve böylelikle yeni bir etki yaratabilir; ya da beklenmeyen bir bileşen gerekli etkiyi bir araya getirebilir. Bu sonuncusu transferin yüksekliğini gösterir. *Potemkin Zırhlısı* filminde (1925), örneğin bir burjuva kadın Odesa Merdivenlerinde "Onların huzuruna çıkmamıza izin verin" dediği zaman, kadına ne sözle ne altyazıyla ne de bir eylemle yanıt verilmez, bunların yerine merdivenlerden sessizce, kesintisiz bir biçimde ve uğursuzca aşağı inen askerlerin giderek uzayan gölgeleriyle yanıt verilir. Burada, konuşma ve ışıklandırma elemanları birbirleriyle diyalog halindedir, bu nedenle transfer etkisi meydana gelmektedir.

Birkaç eleman aynı zamanda birbirleriyle etkileşirse, olası bir sinestezi ya da çokduyulu bir deneyim oluşur. Bunun iyi bir örneği Jean Vigo'nun mükemmel filmi *L'Atalante* (1934) içinde bulunmaktadır. Dita Parlo'nun (gelin) evlilik gecesinin ertesinde, kadın geminin güvertesinde görünür, ardından eşzamanlı olarak diğer şeyler gelir: Kamera pozisyonu içgüdüsel olarak uzun çekimden yakın çekime doğru değişir; güneş Dita Parlo'nun karşı koyulamaz gülümsemesini içeren yüzünde o kadar parlar ki, görüş azalır; bir güverte çalışanı ona bir akordeon serenadı sunar. Burada dört tür eleman izleyicinin üzerinde sinestetik deneyimi üretmek için bir araya getirilmiştir. O anın tazeliğini ve sıcaklığını görürüz, duyarız, hissederiz, hatta neredeyse koklarız. Eisenstein hissetmektedir ki, bu mümkündür, çünkü yönetmen kendi-

---

yönetmek olarak kullanılıyor. Bu anlamda buradaki transference terimi özeldir ve izleyicinin dikkatini, yorumunu, kavrayışını ve ilgisini perdede gösterilen tekil olaydan sanatçının düşündüğü ve hissettiği alana aktarmak olarak kavranması gerekir. Sinestezi'ye gelince ilginç bir kavramla karşılaşıyoruz. Belirli bir tipteki duyumun ya da duyumsamanın ikincil olan öznel bir duyumsamayı üretmesi süreci olarak adlandırabiliriz. Bunun için Türkçe bir terim bulunmuyor. Örneğin belirli bir müziğe yanıt olarak bir insanın kafasında özel bir rengin ya da görüntünün oluşması ya da bir sosyal ortamın doğrudan hissedilmesi gibi. (ç.n.)



L'Atalante, 1934.

ne has bir yolla seçtiği bu atraksiyonların her birini inşa etme yetisine sahiptir. Nihayetinde yönetmen üzerinde çalışılabilir bir malzemeye sahiptir.

Bir yönetmeni bir ressamla, besteciyle ve heykeltıraşla eşdeğer hale getirirken, Eisenstein sıklıkla ilişkilendirildiği Pudovkin'den çok daha ileri gitmektedir. Pudovkin yönetmeni çekimin insafına bırakmıştır ve şunda ısrar eder: Zaten kesin bir güce sahip olan gerçekliğin bu parçalarının düzenlenmesi ve uygun bir şekilde seçilmesinden yaratıcı film yönetimi ortaya çıkmaktadır. Pudovkin'e göre tarih ve psikolojinin karıştırılması yoluyla yönetmen görebilir ve yumuşak bir imgeler dizisi yaratır, bu sürecin kendisi genel bir anlatım olayına yol açar. Pudovkin için dünyanın duyumsanması zaten çekimlerin yakaladıkları gerçekliğin içinde bulunmaktadır, fakat ayrıntılara önem veren bir kurgu ile bu duyum yükseltilebilir ve açığa çıkartılabilir. Pudovkin inanıyordu ki, yönetmen filmsel bir olayın sanki doğal bir olaymış gibi izleyici tarafından deneyimlenmesini sağlayacak araçlara sahiptir. Yönetmen izleyicide tarihin karmaşık olaylarının karmaşası biçiminde değil de filmde yeniden düzenlenen gerçekliğin çok açık ve anlamlı haliyle kendisine sunulduğu hissini uyandı-

rabilir ve bu hissi kontrol edebilir. Böylelikle filmin ortaya çıkardığı gizli ilişkileri yönetmenin istediği biçimde izleyicinin anlaması için filmi kurnazca yönetebilir ve seyircinin hislerini kontrol edebilir. Filmin temel parçası olarak tek bir çekimin görülmesine Pudovkin'in yaptığı vurgu onu Eisenstein'dan daha çok gerçekçi film kuramcılarına yakınlaştırabilmektedir. Pudovkin'in en çok biçimci olduğu zaman bile, yani kurgunun araçlarıyla film üzerinde yaratılan olaylardan söz ettiği zaman, Pudovkin Eisenstein'la karşılaştırıldığında bu konu üzerinde çok kısa durmaktadır. Pudovkin bir olayın, bir öykünün ya da bir temanın yönetmen tarafından sunulan biçimini izleyicinin kabul etmesi için belli belirsiz bir şekilde çekimlerin birbirine bağlanmasını istiyordu. Eisenstein buna dikkat çekti ve bunun yerine çekimlerin birbirine bağlanması değil çatışmaların oluşturulmasını ve pasif bir seyirci değil, izleyicinin ortak-yaratıcı olduğu bir süreci öne çıkardı.

Bu iki büyük çağdaş arasındaki bütün farklılıklar çok önemli bir kavram olan sinemanın ham maddesine ilişkin anlayışlarından kaynaklanmaktaydı. Eisenstein yönetmenin bir araya getirdiği gerçekliğin parçaları olarak çekimler kavramlaştırmasını hiçbir zaman kabul etmedi. Çekimin biçimsel elemanların –örneğin ışıklandırma, çizgi, hareket ve ses gibi- bir yörüngesi olduğu üzerinde yapabildiği kadar çok ısrar etti. Çekimin doğal duyumsanmasının bizim deneyimimize baskın çıkması gerekmez ve baskın çıkmamalıdır. Eğer yönetmen gerçekten yaratıcıysa, bu hammaddeden kendi öz duyumsayış şeklini inşa edecektir; çekimin "anlamı"nda içkin-olmayan, ima edilmeyen ilişkileri inşa edecektir. Doğrudan ifade etmekten çok onu yaratacaktır.

Filmlerin ve sinema kuramlarının büyük çoğunluğu bugün hala Eisenstein'dan çok daha fazla Pudovkin'in izlerini taşır, fakat yeni bir sinemayı arayanların imgelemini zenginleştiren, onları ateşleyen Eisenstein'dı. Hammaddeye ilişkin onun teorisi Pudovkin'inkinden sonsuz derecede daha karmaşıktı, çünkü bu teori işin maddi yanını (atraksiyonlar adını verdiği çekimin değişik yönlerini) zihinsel ya da manevi (ruhsal) yanını bile içermek-

teydi (incelenen konular arasında belirli bir çarpıcı öğeyle karşılaşan zihin üzerine özel bir alan bulunmaktaydı). Pudovkin bu problemi yönetmenin konumundan hammaddeyi tanımlayarak basitleştirmiştir. Bir çekim film üretiminde yalnızca bir teknik adımdır. Bir şok ya da atraksiyon ise, öte yandan, zihin ile madde arasında bir ilişkidir; bu izleyicinin deneyimi ile ilişkili bir sorudur ve bundan dolayı çok daha nazik, incelikli ve çok daha zengin bir kavramdır.

SİNEMASAL ARAÇLAR: MONTAJ YOLUYLA YARATIM

Film için kullanılan hammadde çekimler içinde kalan kesikli (süreksiz-discrete) uyaranlarken, Eisenstein'a göre böylesi uyaranları sinemanın kendisine eşdeğer olarak kabul eden sonuca sıçramamak zorundayız. Bunlar daha çok inşa edici bloklardır ya da eğer onun analojisini kullanırsak, "hücrelerdir". Sinema yalnızca bu bağımsız hücreler bir canlandırıcı ilkeyi içlerinde taşırsa, bu canlandırıcı ilkeyi hücre dışarıdan içeri alırsa yaratılabilir. Öyleyse, tam bir film deneyimini mümkün kılan bu uyaranlara yaşam veren nedir? Bunun için ünlü ve merkezi bir kavrama, yani *montaja* yönelmek zorundayız.

Filmin maddesi üzerine Eisenstein'ın içgörüsünde (insight) olduğu gibi, Kabuki tiyatrosunun yarattığı bir şeydir bu, bundan dolayı Eisenstein haiku şiiri üzerine çalışma yapmıştır. Görünen o ki bu çaba da montajın anlaşılması sürecine sürükledi onu. Tam da Japon dilinin alfabesinin içinde Eisenstein sinema için dinamik bir temel olduğunu görüyordu. "Bir ideogram[5] nedir", diye sorar, "eğer iki düşüncenin ya da atraksiyonun çatışması değilse?" diye ekler. Bir kuşun resmi ve bir ağız "şarkı söylemek" anlamına gelir, bir çocuğun resmi ve bir ağız ise "ağlamak, çığlık atmak" demektir. Buradaki bir atraksiyondaki değişiklik (kuştan

(5) İdeogram: Bir kavramı ya da şeyi doğrudan temsil eden resimsel sembol, kavramyazı da denmektedir. Yazıda kelimenin harfleri gösterilmeden doğrudan doğruya fikri ifade eden işaretler olarak da nitelenmektedir. Japon ve diğer bazı Doğu dillerinde alfabenin kuruluşu ve anlamın (özellikle de soyut anlamın) gösterim biçimi bugüne kadar insanlığın bulduğu en karmaşık ideogramları oluşturmaktadır. (ç.n.)

çocuğa) aynı kavramın bir varyantını değil, fakat tamamen yeni bir anlamı üretmektedir. Filmde duyular atraksiyonları algılar, fakat sinemasal anlam yalnızca zihin söz konusu atraksiyonların çatışmasına katılarak bunların kavranmasına sıçradığı zaman üretilebilir.

Ideogramlardan oluşan Haiku şiiri benzeri bir tarzda işleyişe sahiptir. Kısa bir dizi duyu algılarını kaydeder, zihni bunların birleşik anlamını yaratmaya zorlar ve kesin bir psikolojik etki üretir. Eisenstein birkaç örnek arasından aşağıdakini de vermektedir:

Yalnız bir karga
yapraksız bir dal üzerinde
bir sonbahar arifesi

Bu şiirin her bir satırı bir atraksiyon olarak görülebilir ve buradaki dizelerin bir araya getirilmesine montaj denir. Satırdan satıra atraksiyonların çatışması, haikunun ve montajın karakteristik göstergesi olan birleşik bir psikolojik etkiyi üretir.

Haikunun durumuna işaret ettikten sonra, Eisenstein beklemeden yönetmenin yapabileceği atraksiyonlar arasındaki çatışma türlerinin listesini yapmaya başlar: grafik yönelimlerin, ölçeklerin, sessel öğelerin, kitlelerin, derinliklerin, karanlık ve aydınlığın, odak uzunluklarının vb. çatışması. Daha sonra yazdığı bir makalede, böylesi çatışma unsurlarının üretebileceği efektlerin genel türlerini bir bir sayar, özelliklerini belirtir. Mutlak olarak matematiksel metrik montajdan beş tane "montaj yöntemi" keşfeder, kesinlikle çekimlerin uzunluğu ve süresine dayanarak yaratılan çatışmadan, entelektüel montaja, burada görsel bir metafor ve figürün oluşturduğu iki terim arasında izleyici tarafından yapılan bilinçli sıçramanın sonucu olarak anlam oluşur.[6] Eisenstein yazdığı yazıların çoğunda, böylesi iki uç arasında kalan yöntemlerle konuyu incelemeye çalışır. Diyor ki, çatışma ritmik ola-

(6) Eisenstein filmin yorumlanma sürecine izleyicinin bilinçsel ve kültürel olarak geçmişten getirdiklerini katan ilk sinema kuramcısıdır ve dolayısıyla modern teorinin kurucularındandır.

rak, tonal olarak[7] ve overtonal olarak[8] düzenlenir, birleştirilebilir. Bu yöntemlerin her birisi çekimlerin grafik bileşenleri arasındaki çatışmaya dayanmaktadır. Duyularımız her bir çekimin atraksiyonunu yakalar, kavrar ve daha içsel düzeyde zihnimiz bu atraksiyonları benzerlik ve kontrast yoluyla sınıflandırarak bir araya getirir, daha yüksek bir birlik ve anlam kazanan ifadeyi yaratır. Atraksiyonlar olarak çekimler, o halde, yalnızca birer uyarımdır. Anlamı üreten çekimlerin spesifik etkileşimidir (uzunluk, ritim, ton, overton ya da metafor düzeyinde). Eisenstein için montaj filmin yaratıcı gücüdür, montajın araçlarıyla tek başına duran "hücreler" yaşayan sinemasal bir bütün haline gelirler; montaj ham çekimlere anlam veren yaşam ilkesidir.

Eisenstein daha kariyerinin en başlarında montajla ilgili böylesi merkezi kavramlar üzerinde yoğun olarak çalıştı ve belirli bir mesafe kat etti. Dahası bütün yaşamı boyunca montajla ilişkili problemlere özel bir dikkat göstermeye devam etti. Spesifik olarak, değişik niteliklerdeki bileşenlerin nasıl yaratıcı bir şekilde film deneyimine dönüştürülebileceğine, yaratıcı bir şekilde bu bileşenlerin nasıl yeni bir bütün oluşturabileceğine kafa yordu ve başarıyla uyguladı. Film teknolojisi geliştikçe, Eisenstein son derece kısa sürelerde bu yeni tekniklerin, yeni aygıtın biçimsel potansiyeline işaret etti. Bu çabasıyla Eisenstein Arnheim'dan (aslında diğer meseleler üzerinde açıkça bazı benzerliklere sahip olsa da) çok daha açık fikirli birisiydi. Aynı nedenle, şunu söyleyebilirim ki, modern okuyucular için çok daha yakın ve çok daha yaşayan bir karakterdir.

Eisenstein'ın Pudovkin ve Grigori Alexandrov ile birlikte yazdığı ünlü "Ses Üzerine Bildiri" adlı makalesi onun montaj kuramının yeni tekniklere uyarlanabilirliğinin mükemmel örneklerinden birisidir. Eisenstein'ın filmin hammaddesi ve montajın ya-

(7) Tonally: Ses perdesiyle ilgili olarak ya da müzik ölçeğinin tonları arasındaki ilişkiler dikkate alınarak. Aynı zamanda baskın bir ifadeyle söylemek anlamına gelir. (ç.n.)

(8) Overtonally: Uyumlu, ikinci ton, burada temel tonun baskınlığını aşan ikinci bir tonun bulunması, bu aynı zamanda doğrudan ifade etmenin aksine öndeki söylemin arkasında daha derin, daha düşündürücü bir söylemin bulundurulması anlamına gelir. (ç.n.)

pılış şekli hakkındaki fikirleri, sesin filmlerde kullanılmasının teknik olarak mümkün olmadığı bir zamanda yazılmış ve insanlığa mal olmuş olmasına rağmen, Eisenstein son derece kısa bir sürede bu gerçekçi icadı kendi karşı-gerçekçi teorisine uyarlayabilmişti:

> KONUŞAN FİLMLERİN (TALKING FILMS- o zamanlar öyle deniyordu), yani en rahat satışı yapılabilir ticari aracın piyasaya yoluyla tam bir sömürüsü olacaktır. Ses –kayıt sistemine ilişkin bundan sonraki gelişmeler daha doğal bir şekilde kaydedilebilmesine yönelik olarak ilerleyecektir, zamanla ekranda görülen harekete tam olarak karşılık gelecek şekilde ve tam bir 'yanılsama' sağlayacak düzeye ulaşana kadar bu ilerleme kesintisiz şekilde devam edecektir...
> Bu biçimde sesi kullanmak pekâlâ montaj kültürünü yok edebilir, yıkabilir, çünkü görsel bir parçaya sesin eklenmesi montajın bir parçasının eylemsizliğini artırır ve ses eklenmiş görsel parçanın anlamının bağımsızlığını artırır – şüphesiz ki bu montajın zararına olacaktır, ilk planda montaj parçaları üzerinde değil de onların bir araya getirilmesi şeklinde etkisini gösterecektir.
> Yalnızca sesin görsel montajla ilişkisi içinde KONTRPUANTAL KULLANIMI[9] montajın kullanımının ve mükemmelleştirilmesinin yarattığı yeni potansiyeli olumlu anlamda yaratıcı bir işleme dönüştürebilir.[10]

---

(9) Kontrpuantal: İki farklı melodinin bir harmonik yapıda birleştirilmesi süreci. Kontrpuantal kullanımı: yani iki veya daha çok sayıda melodinin bir arada çalınmasından oluşan- Eisenstein ve arkadaşlarının deyimi, ses ile görsel parçanın varlığını uyumlulaştırmak, sesin görsel olanı ezmesine ve görsel öğenin giderek anlatımdaki yerinin azalmasına yönelik bir eğilime karşı, bir uyumdan, bütünü oluşturan tözlerin kendi özelliklerini kaybetmeden varolmasını ifade etmek için kullanılmaktadır. Zaten ilk sesli filmler dönemine bakıldığında, sesin sinemaya gelmesiyle görsel ifadenin ciddi olarak zarar gördüğü, görüntünün sıradanlaştığı, sesin işi basit bir hikaye anlatımına dönüştürdüğü, sesin sinemayı gevezeleştirdiği dikkate alındığında bu uyarının ne kadar önemli olduğu anlaşılabilir. Yine Eisenstein ve arkadaşları, sese karşı çıkmamışlar ve özgün ve yaratıcı kullanımının yollarını aramışlardır. Sesin kendisi sinemayı gevezeleştirmez, sesin o dönemdeki kullanımı sonucunda konuşan kafalardan oluşan geveze filmler türemiştir. (e.n.).

(10) Eisenstein, Pudovkin, Alexandrov, "Ses üzerine Bildiri", Film Form içinde (New York: Harcourt Brace, 1949), s. 257-59. Burada yapılan bütün alıntılar Jay Leyda'nın yaptığı çevirilerin baskısına dayanır.

Eisenstein hemen senkronize olmayan sesle ilişkili olarak yapılan deneylerin "görsel imgeler ile sessel imgelerin ORKESTRASAL KARŞI-SÜRÜM'ünün yaratımına sıçrayacak" olduğu önermesiyle devam eder.

Filme eklenen ses bandında diyalog ve bilgiyi bütünleştirmenin yolunu sağlayacak gücü görmektedir, bunu yapacak olan yalnızca müzik değildir, ses bandı ya da işitsel bütünlük altyazıların kullanılmasından çok daha üstün bir tarzın izlerini kendi içinde taşımaktadır.

Sesin kullanımı, Eisenstein'ın gerçekçi teknolojinin "montaj" yoluyla kullanımı hakkında kamuoyu nezdinde görüşlerini ifade ettiği pek çok vesileden sadece biridir. Eisenstein'ın her teknik yeniliğin sinemada nasıl kullanılabileceği üzerine düşünceleri ve yeni olanakların nasıl somutlanabileceği üzerine kanaatleri vardır. Yenilik Eisenstein için yeni ifade yollarının bulunması için bir vesiledir, ama her durum aynı zamanda birçok yanlışa ve ticari sömürüye açık şekilde de kullanılabilir, o bunu biliyordu. Bir başka vesileyle, Eisenstein renkli sinematografiyi destekledi, çünkü montaj birimlerinin ya da atraksiyonlarının yeni ekstra karmaşık kodları oluşturabileceğini, bunun da filmdeki diğer elemanlarla etkileşim kurabileceğini görüyordu, bunları kısmen uyguladı da. Korkunç İvan adlı filmin ikinci bölümü göstermektedir ki, Eisenstein rengin böylesi gerçekçi-olmayan kullanımının yarattığı olasılıklar hakkında uzun ve yoğun bir şekilde düşünmüş olmalı. O filmde, renk siyah-beyaz çekimlerle birlikte kullanılmıştır ve renklerin kendisi dikkatli bir biçimde filtrelerle ve kostümlerle, yeni bir görsel elemanla seyircinin sarsılması için, birbirinden ayrıştırılmıştır. Bununla uyumlu bir biçimde 3-boyutlu filmin geliştirilmesi için de istekliydi, çünkü bu tekniğin ses ve mekân arasındaki ilişkilerin ortaya çıkardığı yeni parametrelerin yönetmene istediklerini daha kontrollü ve daha derinden verebilmesi için bir olanak yaratacağını görmüştü. Son olarak, mükemmel kare perde (perfectly square screen) biçiminin kullanımına karşı bir çekince yayınlamıştı, gittikçe daha genişleyen oranların yaptığı zorbalıklara, sanatçının üzerindeki baskılara

karşı çıkıyordu. Çünkü ekranı bir pencere gibi değil, bir çerçeve olarak düşünüyordu, ekran şekilleri için "dinamik kare"nin daha değişik olasılıklar sunmakta olduğunu hissediyordu.

Bunların ardından, Eisenstein her zaman yönetmenin elindeki değişkenlerin sayısını artırmanın yollarını aramıştır; fakat aynı zamanda her elemanın emrinde kalmasını istiyordu, kendi başlarına bir etki yaratmalarını değil. Elemanlar yönetmenin yarattığı esere hizmet etmeliydi, onun elinden kaçıp yönetmenin araçlarının esiri olmasına değil. Montaj emirlerini gerçekleşmesini buyuran sesti, bu elemanları bir filmin inşası için kullanan güçtü. Hollywood teknik gelişmeleri hoş karşılarken, bunların izleyici üzerinde gerçeklik yanılsaması yaratabilmek için bir araç olarak görüyordu. Eisenstein ise sesin, rengin ve 3-boyutlu görüntünün oluşturduğu filmsel elemanların "nötrleştirmeyi" sağlayan, yani gerçeklik yanılsamasını bilinçli şekilde kıran, filmin diğer elemanlarıyla kontrpuantal bir şekilde bir araya getirilmesiyle kendi fonksiyonların gösteren, böylelikle doğal gerçekçiliği dönüştüren bir araç olarak görüyordu. Bu teknik yenilikler, geçmişte olduğu gibi, montajın inşa edici enerjisi yoluyla besteci-yönetmen tarafından sanatsal deneyime dönüştürülen yaratım araçları üzerine yeni olanaklar ekliyordu.

Eisenstein'ın montajı kavrayışının kökenlerine inildiğinde pek çok farklı kaynağı buluruz. Montaj Konstrüktivistlerin estetik aranışlarında temel bir kavramdı, ancak Eisenstein'ın sinema kuramında olduğu kadar asla bütünlüklü incelenmemiş, mantıksal olarak son aşamaya kadar götürülmemişti. Eisenstein, kendi sosyokültürel ortamında yer alan neredeyse herkes gibi, Hegel ve Marx tarafından geliştirilmiş diyalektik düşüncenin oluşturduğu kuramlara çok şey borçluydu. Aynı zamanda 1920'lerin birçok farklı psikolojik kuramlarına da dayanıyordu. Onların yeni bakış açılarının pek çok özelliğini içinde taşıyordu. Bu teorileri Eisenstein'ın yakından takip ettiği ve üzerine düşündüğü kesindir, bu gelişmeler düşünme süreçlerinde derin bir kavrayışın olanaklarını sunuyordu.

1920'ler boyunca egemen olan biliş üzerine belirli kuramların montaj kuramına yerleştirilmesi büyüleyicidir, bunlar Eisenstein'ı Arnheim'dan ve diğerlerinden ayırmaktadır. Arnheim'ın Geştalt psikolojisini ise asla kabul etmiyordu. Eisenstein'ın Pavlov'a olan ilgisi kesinlikle onu Arnheim'dan farklılaştırmak için yeterlidir. Çünkü Pavlov tek bir uyarının özelleşmiş anlamı üzerinde çalışmıştı, oysaki Geştalt psikolojisi ise "alan" (field) ve "bütün" (whole) üzerine vurgu yapar, bunlar uyaranları absorbe eder ve dönüştürür, uyaranlardan uyaranların sahip olduğu bütün anlamı türetir. Eisenstein'ın montaj kavramı ise Pavlov'un çok ötesine geçmiştir. Çoğu kere ihmal edilen şey Çağrışımcıların (the Associationists) Eisenstein üzerindeki olası etkileridir, bu akım 1920'lerde ortaya çıkmıştı. Bireysel algılarla ilişkili olan mekânın, zamanın, nedenselliğin yasalarına vurgu yapmaktaydılar. Eisenstein gibi, onlar da bilişsel süreci tek tek imgesel elemanların oluşturduğu sekanslara bölüyorlardı, dildeki sentaks gibi değil, aksine sadece çıplak bütünleştirmelerle ilişkilendirerek. Dikkati çeken psikolog E. B. Titchener şunu bile önermişti: bir anlamı oluşturmak için en azından iki algının-iki duyumsamanın bir araya gelmesi gerekir. Bu Eisenstein'ın montaj teorisi için çok açık bir temel oluşturdu ve argümanlarının zemini bunlara dayandırdı.

Buna rağmen Eisenstein'ın teorisine uygun en çarpıcı psikolojik açıklamaları sağlayan isim ünlü çocuk psikologu Jean Piaget idi. Eisenstein bu büyük İsviçreli düşünürün fikirlerini Lev Vygotsky'nin eserleri dolayısıyla biliyordu. Döneminde Piaget'e çok yakın görüşlere sahip Rus Psikologuydu Vygotsky. Piaget okulu ve Eisenstein arasında ne kadar güncel ve yakından ilişkili olduğu bizim meselemiz değil, ancak bu iki insanın düşüncelerinde ortak olan noktaları sıralamak anlamlı olur:[11]

(11) 1969 yılında Iowa Üniversitesi'nde Eisenstein ile psikoloji arasındaki ilişki üzerine yayınlanmamış bir makale yazan Jeffrey Bacal'a çok şey borçluyum. Daha sonraki dönemlerde bu kitabın yazım ürecinde Screen XIV, no 1 (Bahar 1975) dergisinde David Bordwell ve Ronald Levaco çok net olarak bu ilişkiyi vurgulayan iki makale yayınladılar.

1. *Ego-santrizm.* 2–7 yaşlarındaki çocuklar Pigaet'in şemasında operasyonel-öncesi (pre-operational işlem yapabilmemantık yürütebilme-işi kotarabilme öncesi) düşüncenin sınırları içinde yer alır, bu dönemde onların temsilleri kendilerinden ayrıştırılamaz. Pek çok biçimde Eisenstein seyretme deneyimine bir egosantrik aktivite olarak baktı. İzleyici sanki kendi öz biliş-öncesi deneyimini yaşama geçiriyormuş gibi perdedeki imgeleri kendine mal ediyor.
2. *İlkönce sembol hissedilir.* 2–7 yaş aralığında, Piaget düzenleyici işlem olarak sembolü hissetmenin ağır bastığını buldu. Böylesi semboller doğası gereği büyük oranda ikoniktir (ikon: simge. İkonik, simgesel); bu da şu anlama gelir, bir sembol karşılık geldiği şeyin fiziksel karakteristiğini mümkün olduğunca yakından taklit eder, ona öykünür. Bunun bir örneği olarak, Piaget bir kutuyu nasıl açacağını öğrenmeyi kolaylaştırmak için ağzını açan bir çocuktan söz eder. Bu örnek özellikle Eisenstein'm kuramları dikkate alındığında uygun ve açıklayıcı olmaktadır. Çünkü Eisenstein bir keresinde özel bir Filipin kabilesine olan hayranlığını anlatırken, bu kabilenin çocuk doğuran anneye ve çocuğa ruhsal bir destek verebilmek için köyün bütün kapılarını açarak bütün köy sakinlerini sürecin bir parçası olmasını sağladığını belirtir (Film Biçimi, s. 135).
3. *Montajı Düşünmek.* Piaget ilginç şekilde şunu keşfetti; küçük çocuklar bir sürecin iki uç durumunu, yani başlangıcını ve bitişini, bunların arasında yer alan ortadaki aşamalar ne olursa olsun, inceleyerek anlamı değerlendirmekte ve sonuç çıkarmaktadır. Bu alanda yaptığı deneyler çok iyi bilinmektedir: bir çocuk bir bardaktan daha uzun ve daha ince olana su döküldüğü zaman, yeni durumda daha çok suyun olduğu sonucuna ulaşmaktadır. Dökmenin kendisi dikkate alınmamaktadır. Pek çok bakımdan Eisenstein'ın kurgu kuramları uç ve bitiş noktalarında böylesi bir dikkat verdiği anlaşılmaktadır. Uzun-çekimlere karşı bu kadar güçlü bir şekilde karşı çıkmasının bir nedeni budur, bir

film stili bir olayın zorunlu olarak açımlanması üzerine odaklanmak durumundadır. Bir olayın statik parçalarını çekmeyi tercih etti ve bunlara dinamik bir kurgulama prensibiyle önemli bir enerji kattı. Piaget'nin şemasında bir çocuk için ve Eisenstein'ın kuramında bir izleyici için, bir aslanı gerçekten kendisini kükreyerek harekete geçerken göstermek yerine, üç aslanı hızlı bir şekilde art arda göstermek, bunların her birini statik, her birini farklı bir konumda dururken, fakat bir araya getirildiklerinde azgın bir kükremeyi ifade eder şekilde düzenlemek çok daha anlamlıdır.

4. *İç konuşma.* "Film Biçimi - Yeni Sorunlar" adlı denemesinde, Eisenstein iç konuşmanın sentaksını verebilmek için sinemanın ne kadar kapasitesi olduğu hakkında açıkça konuşmaktadır. Çatışan imgelerin ve birbiriyle kesişen-örtüşen imgelerin sentaksı birbirine eklenebilen bir konuşmanın mantığına uyarlanabilir ve biri diğerine tercüme edilebilir. Beklenebileceği gibi, Piaget, çocukların imgelerden yapılmış bir kolajı anımsatan bir iç konuşmalar dünyası şeklinde dünyayı işlediğini önermiştir. Çocuklar yavaş yavaş kendi kişisel dünyalarını, iç dünyalarında yaşadıkları konuşmalar tekrar tekrar kendisiyle uyumsuz dışsal dünyayla çatışma yaşadığı zaman değiştirerek, dönüştürerek, küçük değişikliklerle yeniden tasarlayarak biçimlendirmeyi önerirler. Genellikle içsel konuşma, yedinci yaşla birlikte işleyimde olan kamusal sentaksla büyük oranda yer değiştirmektedir. Eisenstein'ın sinema kuramıyla bu değişim süreci birkaç yönden karakteristik benzerlikler taşımaktadır. İlk önce, imge sekansından imge sekansına "bilinçdışı hareket" iç konuşma içinde meydana gelmektedir. İkinci olarak, transdüktif[12] bir süreçtir, çocuk bu süreçte yan yana koyulan görsel olarak birbiriyle ilişkili elemanlara bir

(12) Transductive: Latince trans + ducere (yönlendirmek). Bir şeyi diğerine taşıyarak yeni bir anlam üretmek. (ç.n.)

nedensellik atfeder. Son olarak, sayısız elemanı tek bir olay halinde toplayarak temel bir senkretizm[13] haline getirir.

Eisenstein Piaget'nin kullandığı sözcük dağarcığının hiçbirini kullanmadı, fakat diyebiliriz ki, Eisenstein sinemanın içsel konuşmayı yeniden hayata geçirmesini istedi. İçsel konuşmanın akışının görsel olarak birbiriyle yakın ilişki içinde bir araya getirilmesi sürecinden geçirilerek montajla harekete geçirilmesini, duygusal olarak çok önemli bir olayı inşa etmeye yöneltilmesini istedi. Piaget'nin terimleriyle konuşursak, sinemanın "bireysel transdüktif çıkarımların oluşturduğu global senktretizm"i üretmesini ya da "global senkretizm" olmasını istedi.

İlkel toplumlardan ve çocukların yüzlerindeki ifadelerden Eisenstein'ın büyülenmesi, mantık-öncesi hayali cennete bir dönüş olarak sinemanın kavranılması yönündeki görüşünü pekiştirdi. Sanat yoluyla öz-bilinçlilik olmaksızın aracısız bir deneyimin yaşatılmasını ya da aracısız bir iletişimin olanaklarını sağlayan bir sanat düşüncesini sağlayan mantık-ötesi düşünme kapasitesini[14] sinemada gören ilk estetikçi değildir Eisenstein.

Montaj bu yükseltilmiş bilinçliliğin aracıdır. Dilde halkın sahip olduğu sentaksı bay-pas yapar ve en güçlü şiirsel etkileri yaratır. Film içinde ise, eklemsiz-kendini ifade edemeyen ya da bayağı elemanları alır ve onları sözcüklerle anlatmak için aşırı derecede zor olan fikirlere dönüştürür. En iyi olduğu durumda, montaj söz konusu hissedilen fikirleri devasa birbiriyle duygusal olarak çelişen durumları içeren bir olayın içinde şekillendirir, bu olay artık bizim düşüncemizi ve eylemimizi yeniden yönlendirme kapasitesine sahiptir. Kendi başına montaj bu yüksek başarıyı gerçekleştiremez; filmin kendine mal edebileceği en güçlü, en etkili şekilleri ve yapıları keşfetmek için montajın ötesine geçmeliyiz, dış gerçekliğin içine girmeliyiz. Yinede montaj asıl belirle-

(13) Senkretizm: Felsefede ya da dinde - birbiriyle çelişir gibi görünen fikirleri ya da inançları bir araya getirme. Dilbilimde- en azından farklı çekimli biçimlerin bir araya getirilmesi, birbirinden farklı iki kipin zamanla aynı şekli alması. (ç.n.)

(14) A supra-logical thinking capacity.

yici yaşam ilkesi olmaya devam eder, bütün değerli filmlere enerji verir, onları coşturur. Sanatın en derin sonuçlarının olduğu yer olan imgesel düşünmenin mantık-öncesi dünyasına girişin olanaklarını yaratır.

FİLM BİÇİMİ

1920'lerde tek başına bir atraksiyon sinemada bir anlama, özel bir ifadeye asla karşılık gelmemekteydi, bu nedenle Eisenstein montajın dinamik bir kavranışını kavramsallaştırdı ve birleştirici etkisini ileri sürdü. Aynı on yıllık dilimin sonuna doğru ve 1930'lar boyunca Eisenstein bir film biçimi olarak basit montajın çok ötesine geçmek için mücadele etti. Çünkü şu nokta onun için çok açık hale gelmişti: Çekimlerin yan yana konularak birleştirilmesinin yaşam-verici enerjisine rağmen, tek başına basit bir birleştirme asla bütün bir filmin etkisini belirleyemez. Montaj dar bir seviyede anlamı oluşturmaya karşılık gelir, fakat bütünsel anlamı oluşturmak için yeterli değildir.

Film biçimine ilişkin sorun, onun dominant (baskın) olarak adlandırdığı sorun olarak montajın kendisi hakkındaki düşünceleri içinde ortaya çıkmıştır. Verili herhangi bir çekim içinde çoklu atraksiyon vardır; bunların hangisi gerekli olanı yan yana getirip birleştirmelerin türünü belirlemelidir? Eğer çekim A, birbiriyle çatışan ışık değerleri temelinde çekim B'ye eklenirse, o zaman yönetmen B'yle perdenin düzenlenmesi ve yönlendirilmesi açısından etkileşim halinde olan C'ye de onları ekleyebilir mi? Eğer bu olabilirse, o zaman C'nin ışık değerine ne olur? Biz izleyiciler olarak basit bir şekilde bunu görmezlikten gelebilir miyiz? Böylesi sorunlar, bir filmin seriminin yapılması bağlamında her çekimin baskın bir atraksiyonu olduğu ve bunun yanı sıra birçok yan unsura da sahip olduğu önermesini yapmaya götürdü. Bir anlatıya dayanan filmlerde, öykünün akışı bir çekim üzerinde bize ilk önce neyin çekici geldiğini dikte eder. Bir polisiye filmde, örneğin, dantelli perdelerin arkasında saklanan katile anında spotlarımızı çeviririz. Çekimin diğer atraksiyonları (hafif bir rüzgârda perdelerin hareketi, değişik renk tonlarını yansıtan ay ışı-

ğı, odadaki gölgeler ve benzerleri) karakter merkezli atraksiyonun etrafında düzenlenir, şekillendirilir. Bundan hafifçe daha fazla soyut bir filmde, baskın atraksiyon ay ışığı ve onun gölgeleri olabilir ve film değişen ışık değerlerinin ilerlemesiyle devam edecektir. Böylesi bir filmde, dantelli perdelerin arkasındaki karakter artık dikkatimizi zorla üzerinde toplamayacaktır. 20'lerdeki ve 30'lardaki pek çok deneysel film öykü akışından başka bir şekilde böylesi çizgileri düzenleme girişiminde bulunmuştu.

Baskınlık kavramı 20'ler boyunca Rusya'da hâkim olan bir kavramdı ve şüphesiz dönemin dikkatleri çeken edebiyat eleştirmeni Roman Jakobson'un 1927'de yayınlanan basit bir başlık halinde "Baskın Olan" (the Dominant) adlı önemli denemesinden Eisenstein haberdardı ve konuya özel olarak eğilmişti. Edebi bir çalışma, birbiriyle etkileşen kodlara ev sahipliğiyle inşa edilir. Jakobson şunu iddia ediyordu: Bunlardan birisi baskın olur ve diğer kodların eklemlenmesi ve merkezi karaktere göre çekimlenmelerini kontrol eder.[15] Örneğin, belirli lirik şiirlerde, yarım uyağın ve ses yinelemelerinin (aliterasyon) işitsel kodları sistemi düzenlemekte baskındır ve öykülemenin diğer kodlarını kendilerine göre şekillendirir, tekrarlar, imgeler ve benzerleri bunlara göre çizilir.

Bu kavram nötrleştirme kavramıyla çelişkiliymiş gibi görünebilir, orada bütün kodlar etkin olarak eşit olarak yapılmaktaydı. Eisenstein bu fikirler arasında salınmaktadır, bir yanda bütün sistemlerin bir baskın olan yönü olduğunu düşünüyordu, öbür yanda sanatçıları bu tiranlığın zincirlerini kırmaları için cesaretlendiriyordu. En açık göründüğü durum için şunu söyleyebiliriz: Her film birkaç çizginin peşinden gider, bunların en açık olanı anlatımcı ya da belirli bir öykü akışı olan filmdir. Filmlerin çoğunda öykü akış çizgisi kendisiyle bağlantılı olan diğer yönlerin hepsini "bir doğru üzerinde" toplar ve hatta baskınlığını kurar. Şurası açıktır ki Eisenstein, "yardımcı" kodlara daha fazla bağım-

(15) Roman Jakobson, "The Dominant", *Readings in Russian Poetics* adlı eserin içinde, editör L. Matejka ve K. Pomorska, Cambridge ve MIT Baskısı 1971, s. 82-87.

sızlık ve önem verme konusunda bu gelenekten sapmak için, bu geleneğin sınırlarını aşmak için istekliydi.

Yardımcı kodları incelerken, Eisenstein kendisinin müzik alanından türettiği analojiye geri döndü. Kendi içinde baskın olandan ayrı olarak her çekim bir dizi ton ve overtondan yapılmış olduğunu bildirdi. Baskın olan (dominant) aslında izleyicinin dikkatine tam anlamıyla çarpan şeydir, bu arada tonlar ve overtonlar "ikincil uyarılardır" ve imgenin ve izleyicinin bilinçliliğinin çevresinde çalınırlar. Eisenstein montaja ilişkin kendisinin sahip olduğu bütün önceki düşünceleri bir film sahnesi içindeki baskın olanların yan yana getirilip birleştirilmesi üzerinde yoğunlaşıyordu. Daha sonraları kurgu yapma üzerinde vurgu yapmaya başladı ve bir film içindeki gelişmelerin diğer çizgilerini de açığa çıkarmak için yeni bir yönelime girdi.

Kesikli uyarılardan oluşan bir stakkato[16] sisteminden daha çok birbirini tamamlayan çizgilerin belirli bir yerde toplandığı bir sistem olarak film deneyimini düşünmeye başladığı gittikçe daha açık hale gelmektedir. Eğer çekimlerin bir besteci tarafından şekillendirilen bir piyano parçasının kesikli notaları gibi olduğunu düşünürsek, o zaman geleneksel müzikte baskın satırın, şüphesiz ki, melodinin olduğu satır olduğunu hatırlamak zorunda kalırız. Fakat her iyi müzik parçası, parçayı geliştirmeyle ilişkili bir biçimde klavyenin çeperlerinde kalan unsurlarında belirli bir harmoni içinde olmasına dikkat ederek yaratılan tonlar ve overtonlar yönünden zengin olmak zorundadır. Baskın olan ötekileri önemsizleştirmez, onlara renk verir.

"Filmsel Dördüncü Boyut" adlı makalesinde (Film Biçimi içinde), Eisenstein bu müziksel analoji üzerinde spesifik olarak yoğunlaşır, nasıl olabileceğini tasavvur eder. Bir baskın unsurun olacağını kabul ederken, elemanların nötralizasyonu sonucuna ulaşır (bütün elemanları "bir kompleks olarak düşünürsek, bü-

(16) Staccato: Müzikte- birbirini izleyen tonlar arasında farklı-ayrı kesikliliklerin bulunması, tonların birbirinden ayrıştırılması ve yer yer daha vurgulu seslerin kullanılması. (ç.n.)

tün provokasyonlar ya da uyaranlar için hakların demokratik bir eşitliğe" sahip olduklarını dile getirir, Film Biçimi, s. 68). Ardından şunu önermektedir: Yönetmenler, Debussy'nin ya da Scriabin'in "empresyonizminin" eşdeğerini yaratmak için baskın olan kadar overtonlarlada çalışmaya başlarlar. Geçerken, bütün besteciler içinde bunlar en sık sinesteziyle ilişkili olandır, hatta Scriabin'in renklerin müziksel çağrışımlarını besteleyen isim olduğunu hatırlarsak iyi olur.

Müziksel formun onun duyularına göre uyarılması sonucu, Eisenstein "total deneyime" ve "bütünün hissedilmesine" göndermeler yapmaya başlamıştır. Yönetmen baskın bir nota dizilimininin yanı sıra yalnızca mekanik olarak montaj parçalarını yan yana getirip birleştirmek zorunda değildir. Bunun yanı sıra hassasiyetle salınan bütünü bir uyum içinde yönetmek zorundadır. Böylelikle izleyici kendi zihninde değişik bir biçimde dokunan düzenli uyarılarına konuk olabilsin, bunun da ötesinde bir nihai izlenim, bir bütünsel hissediş yaratabilsin. Böylesine içsel olarak ilişkili biçimde montajın düşünülmesi "polifonik montaj" olarak adlandırılmaktadır ve sonuç "sentez yoluyla oluşturulmuş birlik" olarak görülür. Bu kavramlar, birbirine eklenen atraksiyonlardan daha yüksek bir seviyeye sahip montaj kavranışından olduğu kadar, montajı diğer kavramsallaştırma çabalarından da daha üstün bir yapıya sahiptir. Montaj sinemanın enerjisidir, harekete geçirici güçtür, hammaddenin ete kemiğe bürünmesini sağlar. Fakat sentetik birlik kavramı ise tümden bir hedefe doğru, anlamlı bir şekle sahip olmaya doğru bu enerjinin nasıl yönlendirildiği sorusuna yanıt verir.

Film biçimi ve birliği hakkındaki Eisenstein'ın bütün derin düşünceleri neredeyse "sanat makinesi" ile "sanat organizması" imgeleri arasındaki bir karşılıklı oyuna indirgenebilir. Tekrar ve tekrar şu konu üzerinde ısrar etti: Sanat doğa ve endüstrinin kesişim noktasında olmak zorundadır. En başta yazdığı makalelerinden birinde, geleneksel olarak böylesine birbirine karşıt olan kavramları boyunduruk altına almaya, bunları bir bütün içinde eritmeye zaten çalışmıştı:

> Montaj düşüncesi –farklı olan duyumsamanın ulaştığı yükseklik ve bunları "organik" dünyanın içinde çözebilmek- sanki matematiğin eseriymiş gibi hatasız olarak işleyen bir enstrüman olarak makinede yeniden gerçekleştirilmektedir. Ama bu kez daha farklı ve üstün bir şekil kazanmaktadır (Film Biçimi, s. 27).

Eisenstein'ın karakteristik temiz yüksek sesli üslubuyla, sanat makinesiyle organik dünyanın başarılı bir şekilde karşı karşıya getirilmesi insanlığa duyurulmaktadır. Fakat bu gençlik dolu iyimserlik aynı zamanda pek çok şüphenin doğmasına yol açmaktadır ve imgelerin sürekli olarak gözden geçirilmesini gerektirmektedir. Şunu söyleyebiliriz: Eisenstein büyüdükçe onun film biçimini kavrayışı belirgin oranda mekanik bir biçime olan ilgiden (Konstrüktivist dönem boyunca doğmuş olan) organik biçime kaymaktadır, fakat bu ikisi arasındaki çelişkinin tamamen kaybolduğu hiçbir an yoktur.

Taslak biçiminde de olsa, Eisenstein'ın film biçimi hakkındaki karmaşık görüşlerini tam olarak kavramak için, belirli bir derinliği koruyarak söz konusu iki imgeye ayrı ayrı bakalım.

Sanat Makinesi

Bir makine olarak sanat imgesinin üretilmesi ilk önce pek çok klasik retorikçiden gelmektedir, bunlar izleyicinin tepkilerini kontrol etmek için bir aygıtmış gibi sanattan söz ediyorlardı. Daha yakın geçmiş tarihlerde, on dokuzuncu yüzyıl gerçekçileri, özellikle Taine ve Zola, bu imgenin daha da ayrıntılandırılması için titizlikle katkıda bulundular. Fakat makine olarak sanat imgesini oluşturması için Eisenstein'ın borçlu olduğu insanların çoğu tartışma götürmez bir şekilde birlikte çalıştıkları Konstrüktivistlerdi. Onlar diğer çalışmalar gibi sanatında her şeyden önce bir emek olduğuna dair Marx ve Lenin'in veciz sözlerini ciddiye alıyorlardı. Bu fikrin büyük bir inançla nasıl savunulduğunu görmek için tiyatronun setlerinde yapılan betimlemelerini okumak (bunların çoğuyla Eisenstein çalışmıştı) ya da bu dönemin resimlerine ve baskılarına yalnızca bir göz atmamız yeterlidir. Eisenstein da biyo-mekanik olarak adlandırılan oyunculuğa dair yeni

teorinin tutkulu bir savunucusuydu. Yirmilerde bu yöntem başarılı bir şekilde Stanislavski yöntemine meydan okudu. Moskova Sanat Tiyatrosunun tamamen natüralist (doğalcı) yorumlarına ve uygulayıcılarına karşıydılar ve yer yer ona (burjuva sanatsal formu olduğu için) nefretle değiniyorlardı. Tam da adından anlaşılacağı gibi biyo-mekanik yirmilerin Rusya'sında avant-gardın yönelimini göstermektedir.

Bir sanat eseriyle (artwork-sanat çalışması) analoji yapmayı mümkün kılan bir makinenin özellikleri nelerdir? Her şeyden önce, bilinçli ve amaçlı bir şekilde inşa edilmesidir, zihinde özgül hedefleri çağrıştırmak üzere dizayn edilmiştir. Bir amacı gerçekleştirmek için ya da kendi keşfinden önce varolan bir problemi çözmek için icat edilmiştir. İnşa edilmeden önce tam olarak tasarımlanmıştır ve bütün aşamalarında istenilen amaca uyum göstermesi için gerekli olan mühendislik işlemlerinden geçirilerek rektifiye edilmiştir. Makinenin fonksiyonunu yerine getirmesinin ve inşa edilmesinin her ikisi de büyük oranda öngörülebilir. Mümkün olan her yerde mühendisler bitmiş makinenin tasarıma en yakın olacak şekle gelmesi için benzeri parçaları ve benzeri yöntemleri kullanırlar. Makinenin kendisi, o zaman, kendi fonksiyonunu temiz bir şekilde ve etkin olarak yerine getirebilene kadar değiştirilmiştir ve modifikasyona uğratılmıştır. Eğer bu iyi bir makineyse, o zaman onun performansı da öngörülebilir olacaktır. Eğer makine çökmeye başlarsa, sorun çıkaran parçaları değiştirilerek düzeltilebilir. Zaman akıp geçtikçe, kendi etkinliğini kaybedebilir ve aynı fonksiyonu yerine getiren daha yeni bir modelle yer değiştirebilir. Fakat daha etkin bir tasarımında bile, bilim ve teknolojideki ilerlemelere yanıt verecektir. Önemli olan makinenin zamanın değişimine göre ve bilim-teknolojideki değişikliklere göre fonksiyonunu yerine getirmek için sürekli yenilenmesidir.

Bir makinenin böylesine görünümlerinin birçoğu bu anlamda Eisenstein'ın doğayı kavrayışına ve filmin amacına uygulanabilir. Daha önce görmüştük ki, onun için filmin hammaddesi "atraksiyondur" ve bir seyircinin gözü önünde bir dizi şoku gösterir, bu

da bir tür psikolojik makinedir. Bundan dolayı bir filmin biçimi, yönetmenin uyandırmayı arzuladığı deneyimin türüne bağlıdır sonucuna ulaşmaktadır. Gerçekten bu yaratıcı süreç sanatçının zihninde sahip olduğu sonun tam anlamıyla farkında olmasıyla başlar. Ardından bu sona ulaşmak için en iyi olası araçların neler olduğuna karar vermesi gelir.

Araçlar bir dizi adımla ilgilidir, bunların uygulanmasını gerektirir, bunların her birisi izleyicinin üzerinde art arda daha yüksek soyutlama düzeylerinde işlevini yerine getirir. İlk önce hammadde gelir, yalın soyutlamalar izleyici üzerinde bir farklılık yapan filmdeki her şey olarak tanımlanabilir. Bu tip primer uyaranların basit bir şekilde birleştirilmesiyle, temel sinemasal anlamlar yaratılır. Montaj bu sayısız anları gelişme çizgileri içinde birleşmeye, birbirinin içinde erimeye başlar, bir baskın (dominant) çizgi ve birkaç tane bunlara hizmet eden çizgiyi yan yana içermektedir. Böylesi çizgilerin en yaygın olanları karakterleştirme, öykü, genel ışıklandırma tonu ve benzerleridir. İzleyici dramatik anlamın bu grubunu alır ve aslında karşılaştıklarıyla oluşan gerilimleri çözümleyerek filmin öyküsünü yeniden yaratır.

Karakterdeki çatışma, öykü, ton ve anlamın bütün daha yüksek seviyeleri fiziksel çatışmayla tamamen analog olması Eisenstein'a primer montajın temelinde yatan bir unsur olarak geliyordu. Atraksiyonlar arasında tekrarlananlar ve neredeyse sayısız olan çelişkiler büyük çatışma unsurlarını üretir ve dramın taşıdığı gerilimleri oluşturur. Burada, elbette ki, birbiriyle çatışan elemanlar oldukça kolay bir şekilde saptanabilir, ayrıştırılabilir: Bir takım karakterlerden oluşan küme bir başka kümeyi etkilemektedir. Geçmişteki bir eylem şimdikiyle mukayese edilmektedir; kışlık dekor ve ışıklandırma baharımsı atmosfere karşı oynayacaktır ve bunun gibi.

Bu dramatik seviye, izleyicinin zihninde genelleştirmenin daha yüksek seviyelerinde bile iç içe geçecek, birbirinin içinde eriyerek tekleşmeye başlayacaktır. Diğer öyküler ve diğer karşıtlıkların ifade edebildiği genel temanın yalnızca tek bir anı olarak öyküyü görecektir. Öyleyse en yüksek seviyede izleyici temelde-

ki problemin farkına varır ya da izleyici zihninde yönetmenin yaratmayı umut ettiği problemlerin ayırtına varır. Film bir makine olarak fonksiyonunu görür, güvenilir bir yakıttan (atraksiyonlar) faydalanır, hareketin (montajın) düzenli bir akışını yaratmak için enerji depolayarak, kontrollü ve total bir dramatik anlam geliştirir (öykü, ton, karakter ve bunun gibi), kaçınılmaz bir hedefe doğru ilerler (nihai fikir veya tema).

Zıt elemanlar arasında (zıtların birliği) zihnin sentez yaparak diyalektik olarak çalıştığına Eisenstein inandığı için ve bir filmin en yüksek anı zihnin filme kendi enerjisini verdiği birbiriyle çatışan fikirlerin sentezini yaptığı zaman geldiği için: Eisenstein izleyicinin filmin en küçük parçacıklarından filmin içinde taşıdığı fikirlerin kontrol edilmesine kadar bütün filmin sentezini yapması için yönetmene bir olanak vermek istiyordu. Oysaki D. W. Griffith ve Pudovkin izleyiciyi bir sonuca doğru götürmek için trans halinde ileriye yönlendirmeyi umuyorlardı. Bu sonuç hiçbir yerden gelmiyordu ve aniden izleyicinin üzerinde ortaya çıkıyordu. Eisenstein ise her zaman filmin anlamının kurulması için izleyicinin yardımına, filmin yorumlanmasında seyircinin oynadığı aktif sürece vurgu yapıyordu. Burada, elbette ki, onun teorisi neredeyse benzer zamanlarda inşa edilmeye çalışılan Bertolt Brecht'in drama üzerine teorileriyle benzerlik gösterdiğine dikkat etmek gerekir.

Grev filminde, örneğin, Eisenstein birbiriyle karşılaştırılması için çok garip imgeleri yan yana koymakta bir an bile tereddüt etmemişti, bir insanın yüzü ve bir tilkinin resmi[17] gibi ya da bir katledilen bir kitlenin çekimleri ile mezbahada katledilen bir boğanın çekimleri gibi. Böylesine imgelerin her birisi güçlü bir uyarımı sağlıyor ve bunların metaforik olarak anlatabildikleri arasında zihin bir bağlantı kurmadıkça anlamsız hale geliyordu. Eisenstein insan zihninin gösterileni yorumlama, anlama ve eleştirme yeteneklerine inanıyor, bu nedenle insan zihninin çalışması

(17) Aynı zamanda ihbarcılara da tilki deniyordu, bu nedenle aralarında koşutluk kuruluyordu. (ç n.)

üzerine düşüncelerinden yola çıkarak anlatmak istediklerini imleyecek bir anlatı dili kurmaya çalışıyordu. Öykünün kendisi böylesine birçok metaforlardan sonra billurlaşıyordu, zihin belirli bir yönetim sistemine karşı mücadele eden belirli işçiler arasında karşılıklı bir ilişkiyi, bir varoluş mücadelesini yaratıyordu. Filmin bitmesinden önce, izleyici filmde yönlendirici fikirleri sentezlemeye başlar, dolayısıyla özgül örneğe inersek, oradaki sermaye ile emek arasındaki çatışmaları görebilir. Film böylesine büyük fikirlerin çatışmasından doğan sonuçların (ya da sentezlerin) izleyici ayırtına vardığı zaman kendi özgün etkisini üretir, sanatçının yorumu netlik kazanır. Bu örnek durumda sentez kapitalizmin alaşağı edilmesini isteyen birisidir ve aynı zamanda işçi sınıfının mücadele içinde yükselişini, kendi kimliğini bulmasını savunan kişidir.

Film makinesi izleyiciye temayı iletmek için vardır. Yönetmenin bütün dikkati bu temayla yüz yüze gelen izleyiciyi yönlendirmek için gerekli olan araçlar üzerinde odaklanmaktadır. Yönetmen oraya seyirciyi seyircilerin gözleri açıkken (bilinci yerindeyken) yönlendirmelidir, izleyiciye kendi araçlarını, kendi mekanizmasını sergilemelidir. Kendi tarzı (stili) yalnızca Hollywood'un en temel özelliği olan yanılsamacı gerçekçiliğinin tercih edilebilir olduğu için değil, aynı zamanda daha çok film kendi enerjisini izleyicinin bilinçli zihinsel sıçramalarından, seyircinin aktif zihinsel yorumları eşlik ederek türettiği için de. İzleyici aslında kelimesi kelimesine söylersek, ölü uyaranlara yaşam vermektedir, bütün bir öykü aydınlanana kadar bir kutuptan öteki kutba sıçrayarak aydınlatmaya zorlamaktadır. Tema hem şüphe hem de cahilliğin ötesine geçip her şey aydınlanana kadar izleyicinin zihni keşfetmek için sürekli araştırılmalı, seyrettiklerini yorumlayarak bütünü kendine mal ederek onu yeniden yaratmalıdır. İzleyicinin zihni olmadan filmin tüm uyaranları ölü birer imgedir. Seyircilerin aktif katılımı olmaksızın hiçbir sanat eseri yaşayamaz, aktif bir zihin olmadan eser kendi bakış açısını iletemez. Sanatın bu mekanik yorumu sanat-eserinin konusundan çok daha fazla insan zihninin alışkanlıkları ve yapısı üzerinde her

zaman odaklanmak zorundadır, çünkü insan zihni filmi yaşatan araçlara sahiptir ve filmin mesajını ulaşması istenilen hedeftir. Bunun aksine organik teori film nesnesine kendine-yeterli, kendi-varlığını sürdürebilen, kendi-içinde yaşayabilen bir şeymiş gibi vurgu yapmaktadır.

Organik Analoji

Yukarıda taslak olarak verilen mekanikçi teoriye Eisenstein asla kendisini tamamen vermedi. Her şeyden önce çatışmanın (birbiriyle çelişen unsurların) kuramını yapmaya çalışan yazılarında ima edilen ve sözü geçerken vurgulanan terim "organik"ti. Bu imleme, bu dolaylı anlatılan terim 1930'lardaki yazılarında geliştirildi. Hatta onun yazılarının baskın unsuru olmaya başladı. Uzun ve asıl kritik denemesi değişik bir başlık taşıyordu; "Söz ve İmge" (Film Duyumu'nda) ve "Montaj 1938" (Bir Sinema Yönetmeninin Notları'nda) özünde sinema üzerine daha önceki yazılarında yer alan düşünceleri için organik teorinin problemlerini derin derin düşünmesinin sonuçlarını yansıtıyordu. Organik kuram hakkında Eisenstein'ın düşüncelerinin güncel kaynakları burada sayılamayacak kadar fazladır. Organik kuram on dokuzuncu yüzyılın başlangıcından beri Batı Uygarlığı içinde sanatsal yaratımın en etkili modeli olarak düşünülebilir. Daha radikal olan kendi gençliğinin Konstrüktivizminden yola çıkarak organikçi gelenekten gelen bazı düşünceler üzerine yeni fikirler ileri sürme isteği Eisenstein için doğal karşılanmalıdır.

Bir organizmayı bir sanat eseriyle karşılaştırmayı mümkün kılan hangi özellikleridir? Bunun en karakteristik özelliği bir yaşama ilkesi ya da bir ruhu olmasıdır, bu ruh organizmanın her kısmına yansır, her kısmı bu içsel özelliğe göre şekillenir, dolayısıyla uygun şekline bürünmesi için tetikleyici bir mantığa sahiptir. Bir duyusu vardır, öyle ki, organizma farklı bir ortama ekildiğinde ya da taşındığında, kendi kimliğini kaybetmeksizin adapte olabilmek için kendisini değiştirecektir. Bir organizmanın yaralanan bir organı ya da dokusu olduğu zaman veya dışarıdan bir zarar gördüğü zaman kendisini yeniden yapılandırarak kendini-

onarabilme gibi mükemmel derecede ilginç bir özelliği vardır. Kendi benzerini doğurabilme de kendisini gösteren ve organizmanın kendisini aşması gibi bir özelliği ve üretici yönü vardır. Kısaca söylersek, bir organizmanın kendisi için varolabilme duyusu vardır. Bir makine kendinden önceki bir amacı gerçekleştirmek için varolurken, bir organizma yalnızca kendi özünün sürekliliği için yaşamaktadır.

Bu özelliklerin içinde Eisenstein'ı en çok büyüleyeni hepsinin yaşam-ilkesini birbirine kaynaştırması ve bunları insana aşılamasıdır. Yüzyılların Hıristiyanlığının kullandığı terimle "ruh"a ve Hegel'in kullandığı terimle "idea"ya (düşünceye), Eisenstein kendi kuramı içinde "tema" adını verdi. Bir organizmanın varolduğu yolda olmasını sağlayan unsur temasıdır; diğerlerindense belirli seçimleri talep eden gibi temanın görünmesini sağlayan şey onun yaratım sürecinde oluşturulmasıdır. Eisenstein şunu yazıyordu:

> Her bir montaj parçası diğerlerinden farklı, onlarla ilişkisiz değildir artık, bunun yerine genel temanın özel bir temsili haline gelmektedir ve temayı oluşturmak için bütün çekim parçalarına nüfuz eden eşdeğer bir ölçüye sahiptir.[18]

Eisenstein sürekli olarak şunları söylemeye devam etmiştir; iyi bir filmde tikel temsiller uygun bir şekilde düzenlendiği zaman temayı üretir, tema kendisini oluşturan çekim parçacıklarını hayata kavuşturan birleştirici unsurdur. Böylesi bir kavramın insanı götürdüğü döngüselliğin yarattığı güç sorunla uğraşırken, Eisenstein bir aktörün durumu konusuna tekrar ve tekrar geri dönmüştür. Bir aktör zincirleme şeklinde bir dizi jesti bir kombinasyon halinde sunar ve son olarak tam bir imajı gerçekleştirir (diyelim ki, bu kıskançlık olsun). Söz konusu kıskançlık son aşamada zincir tamamlandığı zaman meydana gelse bile, zincirin halkalarının birbirine eklenmesiyle küçük jestlerin hepsi doğru düzgün bir şekilde kıskançlık temasının gerektirdiği tarzda seçilmelidir. Eisenstein'ın mekanikçi yönü şunu önermektedir; baş-

(18) Eisenstein, Film Duyumu (New York: Harcourt, Brace, 1942), s. 11. Buradan yapılan bütün alıntılar çevirisini ve editörlüğünü Jay Leyda'nın yaptığı kitaptan alınmıştır.

langıçtan itibaren aktör neyi bir araya getireceğini ve bunun için neye gereksinim duyduğunu kesinlikle bilmektedir, öyleyse bu imgeye izleyicinin dikkatini toplamak için yalnızca en etkin ve güçlü araçları bulmalıdır. Eisenstein'ın organik tarafı isyan eder, "kendi süreci içinde jestler zinciri başlayana kadar aktöre bile tema bilinemez gelmektedir" iddiasında bulunur, fakat bu tema sözü geçen o ufak parçaları bile seçerken aynı şekilde fonksiyonunu yerine getirir, (bu durumda, jestler) bütünü oluşturur. Bu parçacıklar seçilmiştir, çünkü bütün olası temsillerin dışında bunlar tek başına kendi içlerinde temanın mikro-sistemini içermektedir. Modern okuyucu için, montaj "hücresi"ne ilişkin kavram her montaj parçasında daha ileri metaforik bir anlama karşılık gelmektedir. Genellikle film makinesinin işleyimine ek olarak kendi içinde tema adını verdiğimiz genetik kodun imzasını taşımaktadır. Bu hücrelerin polifonik montajda etkileşeceğini güvence altına alır ve "toplamın içinde bir monizm" (tekçilik-bircilik) yaratır.

Organik biçim kavramı açıktır ki çekicidir; fakat yönetmen-mühendisten çıkan bir filmin sonucu için sorumluluğu yanlış yere koyma tehlikesini taşır, onu aşırı derecede mistik bir tarzda "doğa"ya teslim eder. Bir organikçi filme dair tüm tartışmayı şu bildirime indirgeme eğilimindedir: "Fakat bu film kendi doğru biçiminde büyüdü ve bunun daha ötesini düşünmek faydasızdır." Eisenstein asla kendisini böylesine bir indirgeme içinde kaybolabileceğini aklından bile geçirmedi. Ona göre tema, yaşam ilkesinde olduğu gibi, film yapım süreci boyunca kararların yönetilmesiyle ve yönlendirilmesiyle başlar. Fakat bu tema basit bir şekilde yıpratılamaz, olmayan yerlere sürüklenemez, temanın niteliklerini kaybetmesi düşünülemez. Sonuç olarak Eisenstein için film yönetiminin en belirleyici görevi temanın keşfedilmesidir. Böylesi bir keşif çalışması filmin konstrüksiyonuyla eşdeğerdir.

Temayı keşfetmeye ilişkin Eisenstein'ın görüşünü anlamak için, ona göre doğanın kolaylıkla ulaşılabilir bir tarzda var olmadığının ayrımına varmak zorundayız. Bu onu organikçi teorisyenlerin büyük bölümünden hemen ayırmaktadır, onlara göre

doğanın çıplak bir şekilde yakından gözlemlenmesi organik temayı üretir, o zaman bu da kendi doğal enerjisini sanat eserine taşıyabilme yeteneğini sağlar. Eisenstein için hem doğa hem de tarihin, bunların gerçek ve doğru olmasından önce, zihin tarafından işlenerek biçimlerinin değiştirilmesi zorunludur. Doğrudan kavranabilen çıplak gerçeklik gibi bir şey yoktur. Yönetmenin görevi, yani sanatçının görevi doğal fenomenin ya da bir olayın doğru biçimini kavramak ve ardından kendi sanat eserinin inşa edilmesi sürecinde bu biçimden faydalanmaktır.

Eisenstein'ın kendi çalışmasından açık bir örnek yardımcı olacaktır. 1905 yılındaki devrimin provası kabul edilen isyanda, Potemkin gemisinde ayaklanma vardı. Bir süre için bu isyan Odesa halkını ve Potemkin'in yakınındaki diğer gemilerin denizcilerini birleştirdi. Eisenstein bu olayın sayısız farklı yolla filme alınabileceğine inanıyordu, fakat yalnızca bir yol olayın gerçek biçimini verebilmek için diğerlerinden öne çıkıyordu. Yalnızca bir film tarihin gerçeğine organik olarak bağlanabilirdi.

Bir yönetmenin bir olayın doğru biçimini uygun hale getirme süreci o olayın görünümlerini yalnızca kaydetme işi değildir. Eisenstein her zaman, "gerçekliği" yakalamak için insanın "gerçekçiliği" yıkmak, bir fenomenin görünümlerini parçalarına ayrıştırmak ve "gerçeklik ilkesi"ne göre onları yeniden inşa etmek zorundadır görüşünü savunmuştur. Marksist Eisenstein'a göre, doğa ve tarihin her ikisi de diyalektik biçim ilkesine uyarlar. Yönetmen bir olayın görünür yüzeyindeki gerçekçiliğin arkasındakileri görerek, onun diyalektik biçimi kendisine açık hale gelene kadar araştırmak zorundadır: Yalnızca o zaman kendi konusunu "tematikleştirebilir". Bundan sonra, kendi montaj yöntemleri ve kendi hammaddesi bir arada olmak üzere yaptığı seçimler otomatik olarak bu yaşam ilkesinden yansıyacaktır, eser kaynağını yaşam ilkesinden alabilecektir. Eisenstein'a göre, izleyici kendi zihni önündeki "atraksiyonları" harekete geçirirken filmin temasını yeniden-yaratmak zorundadır. Bu hücreler arasında çok sayıda karşılıklı bağlantıların kurulması nihai olarak, temanın son imgesine doğru film ve izleyici birlikte yol alırken, izleyiciyi şaş-

kına çevirecek ve onun bütün benliğini kaplayacaktır. Film bir "ürün" değildir, fakat daha çok izleyicilerin hem duygusal olarak hem de entelektüel olarak katıldıkları organik bir yaratım sürecinin katmanlarına ayrıştırılması, kendi içerdiklerinin belirsizliklerinin giderilmesi için bileşenlerine ayrılması, kısaca çözümlenmesidir. Eisenstein yazıyordu ki, "İmgeyi yaratırken yaratıcının içinden geçtiği yaratma yolundan izleyicinin de tersinden bir şekilde başarıyla geçmesi gerekir" (Film Duyumu, s. 32) ve kendisini desteklemek için Marx'tan bir alıntı yapar:

> Yalnızca olay değil, ona giden yolda hakikatin parçasıdır. Doğrunun ve hakikatin araştırılması sürecinin kendisinin de doğru olması gereklidir. Gerçek araştırma hakikati kendi bileşenlerine ayrıştırmaktır, birbirinden ayrılan üyeleri sonuçta birleştirir (Film Duyumu, s. 32).

Kısaca organik analoji yönetmenden bir filmin kökenindeki formunu bir yere kadar alıp başka yönlere çekmektedir. Eisenstein bile izleyiciyi manipüle etmeye çalışan iradi olarak montajı bu yönde yaratan anlayışın yetersizliğini ve etik olmayan yanlarını görebilmiştir. Organik temanın kavranılması yaratıcının bilincinin dışındaki gerçekliğin anlaşılmasını gerektirir, fakat bunlar yalnızca yaratıcının bilincinin ürettiği araçlarla yapılabilir. Yaratıcı yönetmen kendi konumunu gerçekliği tematik olarak anlayacak birisi yerine koyacak şekilde düzenler, o temayı verebilecek şekilde oluşturucu unsurların birbirine eklenmesiyle bir filmi yaratabilecek birisi olarak düşünür ve rolünün gereğini yerine getirebilecek şekilde çaba gösterir. Üstelik bu filmdeki tam da anlamı oluşturacak çizgiler parçalardan ve hücrelerden yapılmaktadır, bunların her birisi temanın damgasını içinde taşıyacak şekilde düzenlenmiştir. Bütün film, çatışma ve çelişkiler yoluyla işlense bile, parçalardan oluşur. Eisenstein'ın inancına göre bu böyledir, çünkü yaşamın kendisinin temel temaları çelişkiye indirgenebilir. O zaman montaj, tasarlanmış görevini yerine getirmek için yapılan film makinesine mekanik enerji sağlarken, doğanın ve tarihin organik yapısına göre biçimsel olarak izomorfiktir (eşbiçimlidir).

Eisenstein kendi "organik-makinesi"yle tatmin olmuş gibidir. İzleyici üzerinde bir filmin etkisini ne zaman araştırsa, makine imgesine doğru bir sıçrama yapar. Fakat sanat eseriyle gerçeklik ilişkisine yöneldiği zaman ise, onu oluşturan hücrelerin karşılıklı olarak birbiriyle organik ilişkilerine yoğunlaşmaktadır. Bu kendi eleştirmenlerinin ve takipçilerinin pek çoğunun kafasını karıştırırken, ona göre bu geçiş vurgu yapmada bir değişiklikten başka hiçbir şey değildir. "Hata", diyordu Eisenstein, "yan yana getirilip birleştirilen materyalin analizini yapmaya daha az dikkat edilmesiymiş gibi görünürken, aslında yan yana getirilip birleştirilme işleminin kendi içinde taşıdığı olasılıkları vurgulama sürecinde oluşmaktadır" (Film Duyumu, s. 8).

Özetlemek için, Eisenstein basit bir şekilde filmin bir makine gibi kendi işlerini yapmasını istedi, fakat bu makinenin eski parçalarının hiçbirisini kullanmasını istemiyordu. Bazı kısımları hemen tümden tasarlanarak, diğerleri araba mezarlığından alınmış, ama hepsi çalışması için gerekli olan her şeyin toplanarak yeni ve farklı bir makinenin yapılması için uğraşıyordu. Bu nedenle kendini sürdürebilen bir sistem içinde bütün parçaların birbiriyle ilişkili olduğu organik ve doğa kavramlarına ulaştı. Fakat bu daha çekici model (ki, Munsterberg ile Arnheim'ın düşlediği film biçimine yakındı) zorunlu olarak "kullanışsızdı". Doğal olarak kendi kendini sürdürebilen bu makine devrimin önünü açamazdı, hiçbir şekilde doğrudan biçimde bu yolun yolcusu olamazdı. Eisenstein böylesine iki farklı film biçimi kavramı arasında salındı, çünkü asla film sanatının amacı ya da fonksiyonu hakkında tam olarak kesin olamadı. Bu nedenle şimdi bu belirsizliği analiz etmemiz gereklidir.

FİLMİN NİHAİ AMACI

Filmin biçimi hakkındaki onun bütün düşüncelerinde gizli olan konular filmin amacıyla ilişkili olanlardır. Eisenstein'ın kuramı içinde varolan sorunlara en erişilebilir giriş yoluna retorik ve özerk sanat arasında kurulan ilişki hakkındaki düşünceleriyle ulaşılabilir. Bu terimler sanat kuramlarının çoğu için zıt kutuplar

olarak görünmektedir ve bizim kültürümüzde retorik üzerinde kurulan sanatın lehine devasa bir taraftarlık olduğunu biliyoruz. Bu konuda adil olmak adına şuna dikkatinizi çekmem zorunludur: Bildiğim kadarıyla, Eisenstein kendi kuramlarını sanat kuramlarından başka bir şey olarak asla değerlendirmemiştir. Retoriksel bir araç olarak filme onun referans verdiği kaydedilmiş tek bir an bile yoktur. Bununla birlikte geçmişte birçok eleştirmen onu açıkça retoriğin teorisyeni olarak suçlamaktaydılar ve diğerleri onun filmlerini propaganda metinleri olarak analiz ederek böylesine bir suçlamayı desteklemeye çalıştılar. Retorik ile sanatı karşı karşıya getiren her düşünceyi önümüze koyup konunun resmini çıkarmak yararlı olur ve geçerken bu bağlamda Eisenstein'ın konumuna yoğunlaşmaya çalışmak açımlayıcı olabilir.

Retorik

Yunanlılar, estetik bilimini ya da sanat fikrini geliştirmeden önce bile, derinlikli retorik kuramları oluşturmuşlardı. En geniş anlamıyla retorik dil ve iletişim bilimidir. Daha da spesifik olarak yaklaşırsak, retorik söylemin etkileri, yöntemleri ve amaçları üzerine incelemedir. Bizim amaçlarımız için retoriği bir konudan diğerine geçmek, dolambaçlı durumlar olarak alabiliriz, bu dolambaçlı yollarda bir taraf bir başkasını onu etkilemek için ya da en azından onu aydınlatmak için bir konuya başvurma, onu yönlendirme amacıyla dolaşılır.

Makine olarak sanatta her tür titizlikle savunulan inancın klasik retoriksel durumu gerektirdiği açık olmalıdır. Bir sanat eseri ya da film gerçek bir araç olmaktadır, bir retorikçi (ya da yönetmen) yapabildiği kadar açıklık içinde ve güçlü bir şekilde kendi düşüncelerini eserinde bir araya getirir, onlarda belirli değişiklikler yapar, yeniden ayarlama, düzenleme yeteneğine sahiptir. Böylesi bir durumun hedefi seyirci üzerindeki etkisinde aranmalıdır kesinlikle, bu etki entelektüel düzlemde ya da bir duygusal yapı üzerinde olabilir.

Filmin üretim sürecindeki ve izlenme sürecindeki özel durumu doğal olarak söz ustasını izleyicisi üzerinde mutlak hâkimi-

yet kuracak bir konuma yerleştirmektedir, diyalogun normal varlık koşulu içinde izleyicinin yanıt verme şansı yoktur çünkü. İzleyici gerçekten film makinesinin dışa yansıtmak için inşa ettiği efektleri ve etkileri elde etmek için mücadele eder ve aydınlatılmak ya da yönlendirilmek ister. Hepsinin ötesinde izleyici Hollywood'da birisinin 2 milyon dolara yarattığı efektleri hissetmek için 2 dolar ödemiştir. Bunlara ek olarak, film aracı teknolojik bir ürün olduğu için, izleyici etkinin alıcısı olarak rolünü kabul etmek için daha da meyillidir, temayüllüdür, önceden koşullanmıştır. Bir retorikçi kendisine özel bir güç veren gizemli aygıtın araçlarının ona sunduğu otorite ile konuşmaktadır.

Sinema üzerine Eisenstein'ın yazdığı erken dönem yazıların çoğunda bu durumu kabul ettiğine dair işaretler vardır ve bunu yapabildiği kadar sömürmek istemektedir. Özellikle gerçeklik izlenimini izleyiciye vermenin yollarını arayan sinema olmak üzere, sinemanın ne kadar sıkıcı ve etkisiz olduğunu görünce bundan sarsılmıştır. Gerçeklik, öyle hissediyordu, çok belirsiz, karanlığa gömülmüş gibi konuşur, eğer belirli oranlarda varsa tabii ki. Gerçekliği parçalarına ayırıp sökmek ve gerçekliği bir sistem halinde yeniden inşa ederek en büyük olası duygusal etkileri üretebilecek hale getirmek yönetmene kalmıştır. Tam da şok montajın anlamı bunu güçlendirmektedir. Onu en çok açıklayan vurgulamalarının birinde, kariyerinin sonlarına doğru yazdığı bir denemesinde, izleyiciyi Pavlovyen şok tedavisi uygulama hakkındaki kendi fikirlerini yeniden gözden geçirdi, önemli değişiklikler yaptı. Eisenstein hala izleyici-belirlenimli bir tanımda ısrar etmekteydi: "Bir sanat eseri, dinamik olarak anlaşılırsa, izleyicinin zihni ve hislerinde imgelerin düzenlenmesi anlamına gelen bir süreçtir" (Film Duyumu, s.17).

Eisenstein'ın kuramı kolaylıkla ve gönül rahatlığıyla bir propaganda teorisi olarak yorumlanabilir. Propaganda filmlerinin ve TV reklâmlarının, izleyicilerin zihinlerinde ve hislerinde olası en büyük duygusal etkiyi vermek için imgeleri zekice düzenlemekten başka, amacı nedir ki? İleri derecede ayrıntılarıyla planlanan etki sanat eserinin raison d'etre (varlık nedeni) olmaktadır. Bu

durum sanatı kendi etkisine indirgemekte ve tek bir etkinin iki ya da daha çok sanat çalışmasıyla verilebilir olduğunu bildiren görüşün (bunu talep etmemiş olmasına rağmen) önünü açmaktadır. Doğal olarak, bu açık ve yalın bir etkiyi taşımak için eserin uygunluğunu temel alan filmlerin değerlendirmesine götürmektedir.

Filmlerin tiplendirilmesi (tipolojisi) mesajın karmaşıklığına ve önemine göre ya da kendi içinde taşıdığı etkiye ve bu mesajları taşıyabilmesi için filmin uygunluğuna göre çizilebilmektedir. Filmin amacına yönelik böyle bir teori, sinemasal metinlerin büyük bölümünü oluşturuyor gibi görünmektedir. Pek çok eleştirmen bütün sinemasal metinlerin –Faşist Almanya'nın propaganda filmleri, Amerika'daki Alka Seltzer reklamları, Bergman ve Hitchcock'un filmleri, fark etmez hangisi olursa olsun- bazı önceden planlanmış mesaj ya da etkinin insana ulaşması için yönlendirme görevlerinde daha çok ya da daha az başarılı olan makineler olarak görmektedirler.

Hangi noktaya kadar, ne dereceye kadar Eisenstein'ın sinemaya yönelik bu görüşü kabul edebileceğini söylemek kolay değildir. Adil kalarak şunu açıklıkla söyleyebiliriz: Eisenstein günlük, sıradan bir konuşma için uygun olmayan etkileri dışarıda bırakan daha insani ve daha felsefi mesajları ve etkileri yansıtmak için ayrılmış bir alan olduğunu düşünüyordu. Bu da şu anlama gelir: Sanat ilk önce bütünüyle duygulara yönlendirilir, yalnızca ikincil bir süreç olarak akla ulaşır. Sanat öylesine bir duyguyu izleyiciye taşır ki, günlük, sıradan dilin ulaştıramayacağı bir süreçtir. Sanat, o zaman, diğer retoriksel medyaya da benzer, fakat daha yüksek bir iç düzene sahiptir, daha tam iletilerin taşıyıcılığını yapabilir ve bütün insan varlığını içinde taşıyacak güce sahiptir. Birisi çıkıp şunu söyleyebilir: Eisenstein filmin olası en büyük propaganda aracı olduğunu ileri sürüyordu. Hiçbir zaman propagandayı tartışmamış olmasına rağmen, yeterince sık sık filmin bilinç düzleminde dünya genelinde yapılacak bir devrimin bir parçası olduğu önermesini yapmıştır. Bütün bunlar yönetmenin bir bilgi düzeyinde varolduğunu ve izleyicinin bilmezlikten bilir düzeyine filmin düzeyi yoluyla getirilebilir, bu güç izleyicinin be-

denine enerji verir, onun iradesini güçlendirir ve eyleme yöneltir. Bu etkileme sürecide izleyicinin zihinsel olarak yaşadıklarıyla ve onun kendi iradesi yoluyla olmaktadır. Böylesi bir retoriksel görüş içinde, bilgi süreci film yapılmadan önce tamamlanır. Film daha geniş bir kamusal alanda varolan bir kanal yoluyla dış dünyada varolur, kendisini bu dünyada yayar ve bu dünyada kendi gücüne işlerlik kazandırır.

Sanat

19. yüzyılın başlarındaki Romantik şairlerden beri biliyoruz ki, sayısız iddialar saf sanatın önemini vurgulamak üzere yapılmaktadır. Denmektedir ki, sanat sanatçının arzu edebileceği ya da nesnenin izleyici üzerinde sahip olabileceği her tür etkiyi taşıyabileceği bütün niyetlerden bağımsız olarak kendi içinde bir nesne olarak var olmaktadır. Yalnızca güzel olmak için varolmaktadır, bu da şu anlama gelir, kendisini ifade etmek ya da kendini dışa vurmak için. Sanat nesneleri diğer nesnelerden varoluşun daha yüksek evrelerinde olduğu iddiasına sahiptir, çünkü onlar her şeyden önce amaçsızdır (bir ereğe hizmet etmezler). İkinci olarak kendilerine karşı uygundurlar, tamdırlar ve kusursuzdurlar. Kendileri için sahip oldukları ilhamlara uygun oldukları söylenir onların. Eğer bir sanat eseri barok şekilde resmedilmişse, kendisi için mükemmel düzenlemelerle kendi nesnesini etrafında döndürecek, onu bütünüyle kuşatmaya çalışacaktır. Eğer o bir Bach füğü ise, notalarını ve melodinin satırlarını kendisine en uygun biçimleri bulana kadar düzenleyecektir. Bunun da ötesinde, bir mühendisin bir makine üzerinde kendi tasarımını, fonksiyonunu yerine getirmesi için kendi isteklerine göre yapmasında olduğu gibi, aygıta-esere empoze (dayattığı) ettiği gibi, bu model dışarıdan eserin üzerine empoze edilemez. Hayır, örnek ya da model her nasılsa sanat eserinin içinde organik olarak varolacaktır. Sanatçı bu model-örnek varolana kadar yarattığı biçim üzerinde emek harcayacaktır, kendi kontrolünden kaçmasına izin verecektir, bizim derin duygularımız ve düşüncelerimiz için varolabilmesine izin verecektir.

Özerk sanata yönelik bu teorinin bir taslağı burada korkunç derecede kısaltılmış olarak sunulsa da, insan zaten Eisenstein'ın bunun varsayımlarının çoğuna ilişkin hiçbir yönden katılamayacağını görebilir. Fakat bunun içinde birkaç bileşen var ki, özellikle de onun geç dönem yazılarında, retoriksel modeli kendi hisleri, anlayışı ve değerleri yönünden aşırı derecede basit bulduğuna işaret eden ve bu nedenle Romantik sanat teorilerine sinemanın tam olarak amacını anlamak için baktığına ilişkin belirtiler vardır.

Onun düşüncesinin en üst noktasında imgenin statüsü yer alır. Eisenstein'ın geç dönem yazılarında, temsillere ev sahipliği yapmayı canlandırabilme yeteneğine sahip bir global kavram olarak imgeyi tanımlamıştır. Bir imgeye ilişkin onun verdiği örnek 42. Caddedir. Bu imge onun içinde bir diziden oluşan tek tek temsillerin içinden geçerek kendisini dışa vuran toplam bir his uyandırıyordu (neon ışıkları, kalabalıklar, bir takım binalar, tiyatro ve sinema salonları ve benzerleri). Bunun tersine olarak, düzgün ve anlamlı bir şekilde düzenlenmiş bir temsiller dizisi ise tek bir imge uyandırabilir. Keskin bir retoriksel bakış açısından bakarsak, yönetmen bir imgeyle başlayabilir ve ardından imgeyi izleyiciye aktarmak için en iyi araçları dikkatli bir şekilde hesaplayarak aktarır. İstisnasız olarak yönetmen toplam bir his ya da imgeyi izleyici üzerinde inşa edebilecek şekilde düzenli ve gerekli parçaların düzenlenmesine (atraksiyonlar) başvurmak zorundadır. Büyük oranda Eisenstein bu görüşe kesinlikle katılıyor gibi görünmektedir, fakat sanatçının manipüle ettiği temsillerin dışında neredeyse kendiliğinden bir şekilde geliştirilen bir şey gibi imgeyi hissettiği ve tasavvur ettiği durumlar da vardır. Sanatçı böylelikle toplamdan yayılan ve şekillenen bir görüşle başlamaz, fakat öyle bir yere ulaşır ki, bu özel anda bu özel şey adlandırılamaz bir şekilde belirli ve bir takım temsilleri seçmeye doğru onu yönlendirir ve belirli ilişkileri vurgulayacak şekilde onları birleştirir, seçer, yeniden düzenler, böylelikle yepyeni bir bütün oluşturabilir.

Bu konu üzerinde Eisenstein'ın kararsızlığı (ambivalansı[19]) "Sözcük ve İmge" adlı makalesinde görünür halde sergilenir. Orada, üç yüz sözcüklük bir alanda, her iki olabilirliği yerleştirmeye çalışır gibi görünmektedir (Film Duyumu, s. 30–31). İlk önce retoriksel yaklaşımı açıklıkla destekler gibi görünür: "Yaratıcının algısının verili bir imge üzerinde tereddütle durup incelemeden önce, duygusal olarak kendi temasını vücuda getirmektedir, o temaya hayat vermektedir. Onun karşı karşıya geldiği görev bu imgeyi birkaç temel kısmi temsile dönüştürmektir, bunların kombinasyonuyla ve birleştirilmesiyle izleyicinin hislerini ve bilincini uyarabilecek, yönlendirebilecek, bir konuda yeni bir farkındalık yaratabilecek... böylelikle aynı başlangıçtaki genel imge yaratıcı sanatçının önceden karşı karşıya geldiğinde tereddüt ettiği anı izleyici üzerinde de yaşatabilecektir."

Fakat yalnızca bir paragraf sonra Eisenstein imgenin konumunu ve statüsünü belirli ölçülerde değiştiriyor, onu küçük değişikliklerle yeniden tanımlıyor gibidir. Bundan sonra bu imge zamanın dışında bir tereddüt içinde değildir artık. Eisenstein şunları söylerken organikçi kampa yönelmiştir, "Arzu edilen ve istenilen imge sabit değildir veya hazır-yapım bir mamul değildir, fakat o anda o durumda birden ortaya çıkar –yani doğurulur."

Eisenstein asla problemi retorik ve sanat terimleri başlığı altında ortaya koymamış gibi görünüyor. Bunun çok daha ötesinde bu sorunu konuşma ve içsel konuşma (speech and inner speech) terimleri altında kavramaya eğilimliydi. Bütün dışavurumlar izleyiciyi etkiler, fakat bazıları bunu açık kamusal kanallar yoluyla yaparken, diğerleri izleyicinin şahsi zihinsel dünyasını işgal etmektedir. Bütün filmlerin bir amacı varken, yalnızca büyük filmler basitleştirilmiş bir retorikten kaçınır, bu da konuşma üslubunda bir ilerlemeyi temsil eder ve burada montaj basit bir sentaks teorisidir. Büyük filmler özerk sanat tarzında kendi izleyici-

(19) Ambivalans: Kararsızlık. bir konuya, bir kişiye karşı hem pozitif hem de negatif duyguları eşanlı olarak duyma durumu-her iki yönde (kabul veya ret, inkar veya tasdik, sevgi veya nefret...) de aynı tarzda hareket etme. Aynı zihni tasarım karşısında iki zıt hissi aynı zamanda duymak ve belirtmek (sevgi ve nefret gibi), duygu tezadı.

lerini etkiler, söz konusu aynı montaj teorileri bu kez içsel konuşmanın gizemli süreçlerinin önünü açar, bu bir anlamda dil-öncesi fenomeni örneklendirme şekline bürünmüştür, atraksiyonların patlamalar halinde birleştirilmesiyle ilerlemektedir. Büyük filmler, normal olarak temel temsilleri tümdengelimli dilbilgisel anlamlar zinciri içine sokmaya zorlayan geleneksel dilin ötesine geçer, onlarla kendilerini sınırlamaz. İçsel konuşmada oyundaki tek dilbilgisel kural yan yana getirip birleştirme yoluyla ilişkilidir. İçsel konuşma gibi, film somut bir dil kullanır, bunun içinde duyum tümdengelimden türetilmez, bunun yerine geliştirilmesine yardım ettikleri imge yoluyla nitelenmiş olarak tek tek atraksiyonların tamlığından geliştirilmektedir.

Bu tür bir düşünme Marksizm'e tam olarak yabancı bir şey değildir. Eisenstein temel örneklerin ve modellerin dayanımına ilişkin iddialarını yerleştirmeye yardım etmesi için Lenin'den alıntılar yapabilecek bir konumdaydı. Lenin demişti ki, doğanın temel süreçleri -ki bunlar diyalektik süreçlerdir- "en düşüğün bilinen karakteristikleri, en yüksek seviyesinde oluşan yinelenmeleri" dışa vuracaktır (Film Biçimi, s. 81). Bu alıntı Eisenstein'ın daha sonraki yazılarının yanına konduğu zaman bir anlam kazanacak ve kendi özgün özelliklerine bürünecektir.

> Her bir montaj parçası birbiriyle ilişkisiz bir şeyler gibi değildir artık, bunun yerine genel temanın verili bir tekil temsili olarak varolmaktadır, eşit ölçüm içinde kısa-parçaların tümüne nüfuz etmektedir. Verili bir montajın inşa edilmesi sürecinde bu kısmi detayların yan yana getirilip birleştirilmesi yaşamı çağrışımır ve her bir detayın birbirine eklemlendiği genel nitelikleri aydınlatmaya zorlar ve bütün bu detayları bir bütün haline getirecek şekilde birbirine bağlar. Yani temayı deneyimleyen izleyici takip ettiği yaratıcının oluşturduğu genelleşmiş imgeyi şekillendirir (Film Duyumum, s.11).

Sanat da, içsel konuşmada olduğu gibi, bütün ayrıntıları belirler ve aynı zamanda detaylar tarafından belirlenir. Böylesi bir kendini-meşrulaştırıcı imgenin ortaya çıkması sanat üretme sürecini gösterir. Burada Marx'ın tarihe geçmiş hükmünü hatırlamak durumundayız, gerçek varış noktası kadar oraya giden yolun

içinde de yatmaktadır. Ve Eisenstein, atraksiyonlar arasındaki bütün ilişkileri ve bağıntıları (ilişki ve bağıntılar vardır çünkü tema yorumlanmaktadır ve yoruma dayalı olarak yaşamaktadır) birleştirip imgeyi yaratmak için izleyiciyi zorlarken, izleyiciye tam bir imge ya da bütünüyle tamamlanmış imge vermez. Bunun aksine "bir imgeyi tamamlama, yani bu süreçte o imgeyi yaratma deneyimi"ni verir. Böylesi bir deneyim temanın anlaşılmasını daha yaşamsal hale getirir ve normal konuşma ya da mantıkla kavrama yoluyla ulaşılabilecek olandan çok daha güçlü bir etki yaratır.

Bu noktada Eisenstein'ın düşüncesinde mistisizmin izlerini görmek bile olası hale gelmektedir. İlkel kültürlerin zihinsel süreçleri hakkında onun bitmek bilmeyen merakının ve çocukların öğrenme süreçleri hakkında sürekli okumasının nedenleri ilginçtir. Zihin doğal olarak dünyada karşılaştığımız uyaranları modellediği, onların örneklerini çıkardığı için, bunlar doğal olarak daha gerçek bir dünyayla ilişkilidir. Bu anlamda dünyada biz sözsel bir mantığa yazgılı olmanın getirdiği zincirlerden kaçınabilmek için böylesi bir dolayıma başvurmak gereklidir inancı Eisenstein'ı söylemi daha dolayımlı yapma arayışına götürmüştür. Kendi kapılarını açarak bir çocuğun dünyaya gelmesine bir köyün bütün üyelerinin yardımcı olmaya çalıştığı zaman, onlar, Eisenstein'ın görüşüne göre, birbirlerine çok daha yakın bir şekilde bağlanmaktadırlar. Bizim aydınlanmış kültürümüzde bu kültürdeki söz konusu dayanışmayı modern toplumlarda ancak özellikle sanat yoluyla ulaşmayı umut edebiliriz, artık böylesi doğal dayanışma yöntemlerini yaşatma umudumuzu ve nesnel yakınlaşma yollarını kaybettiğimiz için toplumsal düşünme ve üretme ve paylaşma yolları olarak sanat hayatı duyumsama süreçlerimiz için temel formlarımız haline gelmiştir. Bu sanatsal form özelikle sinemadır.

Sanatta bizim temel anlama biçimimiz yeniden-deneyimlemeyi mantıksal süreçlerden uzaklaştırmıştır. Sanat mantıksal deneyimleme yerine onu duyumsatma ve hissettirme, onu paylaştırma süreçlerinde aktif bir yer kazanmaktadır. Romantik sanat kuramları gibi, Eisenstein temel ve doğal olanın kendisinin gerçeğe-

doğruya bağlanabileceğine inanır. Eisenstein için, hem yöntem (tematik olarak temsillerin birbirinin içine tamamen geçmesi, birbirine nüfuz etmesiyle diyalektik olarak yan yana getirilen) hem de yöntemin yarattığı iradeyle oluşan nihai imge, layıkıyla yapılmış bir filmde, yaratıcıları (yani hem sanatçıyı hem de seyirciyi) yaşamın temaları ve gerçek süreçler içinde yan yana getirir[20]. Marksist milenyuma doğru diyalektik yönelim, doğa ve tarihin gerçek süreçleriyle çok daha uyumlu ve tutarlı bir yaşam evresine doğru ilerlemek için gereklidir, Eisenstein bundan emindi. Sanat, o zaman, retorikten çok daha farklı bir göreve sahiptir. Temel insan algısı ile doğa ve tarihin temel süreçleri arasındaki karşılıklılığı dışavurmak için sanat varolmaktadır. Bu dikkatli bir şekilde akıllı bir sistem haline getirilmiş bir yolla başarılamaz, fakat bunun yerine neredeyse mistik bir şekilde sanat eserinin kendisinin ileriyi göstermesiyle, mükemmel düzeyde kendisi olarak, insan ve doğa arasında aracılık ederek gerçekleştirilebilir.

Marksist bir devlette, Eisenstein şöyle olacağını hissediyordu; sanat kültürü takviye edecektir, çünkü kültür zaten uygun diyalektik ilkelere dayanacaktır, zihinsel ve doğanın süreçleriyle ilk önce kendi yerini arayıp bulacaktır. Bizim gibi devrimini yapmamış toplumlarda, gerçek sanat algı ve imgelem seviyesinde doğa ve insanla uyumlu olmayan toplumun çelişkilerini, açmazlarını, çatışmalarını göstermek için isyankâr bir kuvvet olmak zorundadır. Sanat, bundan dolayı, algıyı değiştirerek davranışları hala değiştirebilir, fakat bunu öylesine dolayımlı bir şekilde yapar ki, en basit formunda kendisi olarak bir yan ürün gibi doğal olarak varolur. Retorik ise diğer yandan, bilgi ve davranışta spesifik değişiklikler yapmaktan başka hiçbir neden olmaksızın varolur.

---

(20) Film Biçimi içinde sayfa 61'de Eisenstein şunları yazmaktadır: "Bir eser (bir çalışma) onu algılayan insanlar üzerinde tamamen bireysel bir etkiye sahiptir, yalnızca eser doğal bir fenomenin düzeyine yükseltilmiş olduğu için değildir bu. Aynı zamanda eseri inşa etmenin yasaları eşanlı biçimde eseri algılayan insanları yönlendiren yasalar olduğu için böyledir, çünkü izleyici de aynı zamanda organik doğanın bir parçasıdır. Her bir seyirci böylesi bir çalışmayla kendisini organik olarak ilişkilendirmektedir, aynı potada eritilerek birleştirilmiştir, tekleştirilmiştir, tam da izleyicinin çevresindeki organik doğayla kendisini birleşmiş, tümleşmiş gibi duyumsamaktadır."

Eisenstein böylesi değişiklikleri tüm kalbiyle istemektedir, zaman içinde film sanatını daha da yüksek ve daha dayanıklı bir şey olarak düşünmeye başladı. Sinemayı öyle düşünüyordu ki, gerçeği insana ulaştıran bir sistem değil de (retorikçiler böyle düşünüyordu), ama daha çok gerçeğin (sanatın) genel bir imgesi olarak kavrıyordu. 1925'de yapılan 5 yıllık planı arkasına alarak proletaryayı birleştirmek için yapılan bir sanat makinesi bugün için etkisiz olabilirken, 1925'deki gerçeğin bir imgesine dönüştürülen bir sanat organizması her kuşak tarafından yeniden keşfedilebilirdi.

Gerçek anlamdaki Eisenstein'ın sinema kuramı makine ve organizmanın bu diyalektiğini de yaşama geçirmiştir. Onun denemelerinin büyük bölümü Rusya'daki estetik savaşımın bir parçası olarak yazılmıştır, belirli türdeki film yapma tarzlarının savunusu için ve yine aynı zamanda diğer türdekilerin yoğun eleştirisi için. Sözcüğün tam anlamıyla bu diğerleri retoriksel bir söyleme sahipti. Yine de onun teorisi bir bütün olarak aynı zamanda organik bir yaşama sahipmiş gibi görünüyor. Onun denemeleri yeni bir dile her çevrildiğinde, o zaman insan bir başka grup teorisyen ve yönetmenin davranışlarına etkisi yönünden hala söz konusu denemelerin gücünü ve netliğini, etkilerini rahatlıkla görebilir. Eisenstein bu anlamda bütün sinema tarihini ikiye ayırabilecek kadar önemli bir teorisyendi.

Belki de en vurucu örnek olarak Eisenstein'ın teorisinin sürekli gücünü yakın geçmişte öne çıkan ve dünya literatürünü değiştiren Fransız film kültürü üzerindeki etkisine bakılarak anlaşılabilir. 1960'ların ortalarına kadar Andre Bazin'in görüşleri rakipsizdi bu ülkede. Sinema dergilerini bunlar belirliyordu ve Yeni Dalga'nın en etkili filmleri üzerinde önemli bir etkiye sahipti. Bazin ve onun kuşağı Fransa'da Eisenstein'ı yalnızca ikinci kaynaklardan ve biraz biliyorlardı, birkaç tane bir araya getirilmemiş denemelerdi ellerindeki kaynaklar. Bunlarda değişik insanlar tarafından Fransızcaya aktarılmıştı. 60'ların sonlarında tümünü birden çevirme projeleriyle, Bazin'in sinema kuramı üzerinde Fransa'da belirleyici olma özelliği gittikçe azaldı, gevşedi. Eisens-

tein'ın düşünceleri bugün Paris'te her yerde yankılanmaktadır. En önemli sinema dergilerinde çok etkili olmakta ve baskın hale gelmektedir, örneğin *Cahiers du Cinema* ve Cinethique'te. Eisenstein'ın düşüncelerinin tesirlerini yakın geçmişteki Fransız filmlerinin dinamik kurgusunda açıkça görebilirsiniz. Kısaca bu fikirler çağdaş kuramlara, filmlere eklemlenmiş, onların yeniden biçimlenmesine ve sinema sanatına yeniden değerlendirilmesi için etkilemeye, ama bunlarında ötesinde yeni radikal bir sinema bilinçliliğinin oluşmasına katkıda bulunmuşlardır. Kendi formülasyonunun en cesur, en atak özelliklerinden dolayı, Eisenstein'ın kuramı sinema hakkındaki bütün radikal görüşler için etkili olmaya devam edecek, söylenmeden yapılan pek çok özelliğin insan bilincinde açığa çıkarılmasında özel bir güce sahip olacaktır. Fakat kendini nitelendirme yönünden sürekli dürüst olması nedeniyle, onun kuramı kendi koyduğu biçiminden başka her türlü kullanıma da açık olmaya devam edecektir.

4

BELA BALAZS VE BİÇİMCİLİK GELENEĞİ

BİÇİMCİ SİNEMA KURAMININ BİR ÖZETİ

Bela Balazs'ın *Theory of Film* (Sinema Kuramı) sanata giriş kitabı olarak yazılanların en iyilerinden birisidir, dahası ilk yazılan eserlerdendir. Sayısız taklitçiler onun yolundan gitmiştir, her birisi aracın potansiyel yönlerini temel özellikleriyle kavramak için ve geniş bir kesime ulaşmak için çabalamıştır. Bu bölümde biçimci sinema kuramına yönelik bütün girişimler netleştirilmeye ve eleştirilmeye çalışılacaktır. Böylelikle bu tip giriş amaçlı sinema kitaplarının sahip oldukları varsayımları anlayabiliriz, bundan da önemlisi, Balazs'ın kitabının neden en iyi kitaplar arasında yer aldığını görebileceğiz.

Şüphesiz ki şimdiye kadar incelediğimiz insanlar çok ilginç insanlardır ve biçimci geleneğin son derece değerli üyeleridir. Munsterberg ve Arnheim bizi etkilerler, çünkü derin felsefik bir mirasa sahiptiler, bu felsefik temelleri onların kuramlarını aktif olarak desteklemektedir. Eisenstein yalnızca kendi yazılarının çeşitliliği ve orijinalliği yönünden değil, aynı zamanda biçimci teorinin genelde eğilimli olduğu basitleştirici indirgemecilikten sakınmak için bütün yaşamı boyunca mücadele ettiği için bu insanlardan çok daha yukarılarda tarihsel bir figür olarak önde

durmaktadır. Şimdiye kadar gördük ki, sinema deneyiminin çok daha çetin yönlerine karşılık gelen sorunlara çözüm aramak için kendisinin başlangıçtaki teorik keşiflerinin çok daha ötesine geçme cesaretine sahipti.

Genellikle biçimci düşüncenin genel yönelimi içinde kalarak kendi yolunu bulmaya çalışan sayısız (daha önemsiz) insan ne Eisenstein'ın ufkunun genişliği ve azametine ne de Arnheim ve Munsterberg'in felsefik disiplinine sahiptiler. Sonuç olarak, biçimci kuramcıların çoğunun yaptıkları kolaylıkla öngörülebilir, çoğunlukla da bunu yorucu şekilde yaparlar.

Üretken ve yol açıcı bir teori olarak biçimci kuramın iki ana dönemi olmuştur. İlk önce 1920 ile 1935 arasındaki dönem öne çıktı, bu tarihsel kesitte bütün entelektüel sınıf (özellikle sessiz sinema olmak üzere) sinemanın yalnızca sıra dışı bir öneme sahip sosyolojik bir fenomen olmadığını, aynı zamanda bütün diğer sanatlar gibi aynı türde haklara ve sorumluluklara sahip güçlü bir sanatsal biçimi olduğunun bilincine vardılar. Bu kuramlar büyük ve muhteşem sessiz filmlerin gizemli başarısının açıklanmasına yardım etmek için bu yeni aracın özelliklerinin bilinmesini sağlamaya çalıştılar. Geleceğin sinemasının çok daha büyük bir güçle ve çok daha etkileyici bir olgunlukla yönlendirilmesine yardım etmek istediler. Biçimci sinema kuramının ikinci büyük dönemi 1960'larda başlamıştır ve hala günümüzde büyümeye devam etmektedir. Bu dönem sinema alanında akademik ilginin tomurcuklanmasından kendi gücünü alarak kuram alanında özel bir yere sahip oldu. Bizim sınıflarımız ekranın ya da perdenin gizemlerini ve sırlarını bilmek isteyen öğrencilerle dolup taşmaktadır ve bu alana yönelik giriş amaçlı ders kitaplarının sayısı sürekli artmaktadır. Bunların hepsi zorunlu olarak biçimci gelenek içindedir ve böylesine öğrencilerin gereksinimlerine yanıt vermek için ortaya çıkmışlardır.

Karakteristik olarak böylesi kitaplar sinemanın teknik yönden sahip olduğu değişkenler üzerine dayanarak bölümlere ayrılırlar. Bunların içinde her zaman kompozisyon, kamera, ışıklandırma, kurgu, ses, renk ve sık sıkta oyunculuk üzerine bir bölüm gibi

ayrı ayrı bölümleri vardır. Her bir bölüm kendi alanındaki sanatsal kontrolü sağlamak için değişik olasılıkları dile getirir, sayar döker, aracın "doğal-olmayan" (ya da özgül olarak "sinemasal") yönlerine daha az önem verirler. Bir anlamda böylesi bütün kitaplar (istenilsin ya da reddedilsin) Arnheim'ın *Sanat Olarak Film* (Film as Art) kitabının ardıllarıdır, onun çocuklarıdır. Bunların çoğu ele aldıkları sinemanın değişik yüzlerinin geçerliliğini ispat etmek için sanatsal olarak başarılı filmlere sonu gelmez referanslar verirler. Anlamlı olarak rengin kullanılması için Michelangelo Antonioni'nin *Kızıl Çöl*'ü betimlenir, ona ilişkin tasvirler yapılır. Işıklandırmaya yönelik sanatsal kullanım için Fritz Lang'in *M* ya da Carl Dreyer'in *Gazap Günü* (Day of Wrath) adlı filmlerine referans verilerek analiz edilir. Bütün durumlarda bir yönetmen şu ya da öbür teknik yönü manipüle ederek bir anlamı oluşturmak için ifadedeki özel bir etkiyi elde ederken yaşanan problemlere buldukları çözümler gösterilir bize.

Bu tür yaklaşımların tümünde her zaman boşlukta kalan bir sürü şey vardır. Biçimci Sinema Kuramı çekici olduğu kadar, aynı nedenden ötürü tehlikelidir de: çünkü bütünüyle film tekniği üzerine odaklanmıştır. Bu odak sinemasal biçim ve amaca uygun olmayan tartışma başlıklarının gereği gibi aydınlatılmasıyla desteklenmediği zaman, sonuç tam ve tutarlı bir kuramdan daha çok aracın olası kullanımları için sadece bir konu başlığı olmaktır.

Bu tür giriş amaçlı metinlerin neredeyse hepsi film ile dil arasında içgin-gizli bir analoji çizerek kendilerini denge unsuru olmaya, asıl olan değil de ortalamacı olmaya çabalamış gibidirler. Her birisi basit başlıklar halinde olmayı reddederler ve görsel sözlükler ve dilbilgisi kitaplarını inşa etmeye çalıştıklarını iddia ederler, her filmin teknik yönleri içinde oynayarak anlamın değişik türlerini "okumak için" gerekli sentaks ve sözlüğü vererek öğrenciyi donanımlı kıldıkları iddiası ise hiç eksik değildir. Böylesi kitapların çoğunluğunun başlıkları bu amaca ihanet eder: *Sinematografi*, *Filmin Grameri*, *Film Dili*, *Filmin Retoriği* vs.

Kesinlikle sinema dille belirli ilişkilere sahiptir ve bazı anlamlarda çok verimli bir biçimde bir dil olarak düşünülebilir: Ne var

ki, Christian Metz'in, Jean Mitry'nin ve diğerlerinin gösterdiği gibi, sözel dille sinemanın ilişkisi doğrudan değildir ve en iyi halde kısmidir ve karmaşıktır. Analojinin sınırlılıklarıyla yüz yüze gelmeden böylesi araçlar arasında bir analoji çizmek onu kuramlaştırmak için başarısızlığa mahkûmdur.

Akışkan ve fiziksel olarak çok-katmanlı bir aracı dil gibi dijital ya da homojen bir sistemmiş gibi tartışmaya çalışırken oluşabilecek ağır ciddi güçlüklerinde ötesinde, film dilini ele alan başlangıç kitaplarında filmi kapalı ve bitimli bir sistem gibi ele almak gibi çok tehlikeli bir varsayım da insanı düşündürüyor. Bu ise temel hatadır, sanki bir klavyeymiş gibi, ya da belirli şeyleri üretmek için bir kullanım kılavuzu olabilirmiş gibi, yönetmen bu klavyenin başına geçince zihninde ne varsa o melodiyi çalacakmış gibi bir hava estiriliyor. Bu film yapma sürecini, yönetme sanatını "doğru seçimler" yapmanın formüllerine döndürüyor, elinizde ne varsa, hangi mesajı verecekseniz ona uygun seçimleri yapma çabası, işte size yönetmenlik... Bu mekanik ve dijital eğilime karşı Eisenstein bütün yaşamı boyunca mücadele etti, düşünceleriyle bu yaklaşımı mahkûm etti. Sıkı ve sınırlı bir biçimciliğin sanatçıyı ne kadar sınırladığını çok iyi biliyordu ve yine böylesi bir dar görüşlülüğün dışarıdan filmlere bakmayı dikte ederek onların çoğul anlamlarını sınırladığını iyi biliyordu.

En basit biçimiyle, biçimci kuram film dilinin çıplak olarak görünebilmesi üzerine kendi temelini yerleştirir kaçınılmaz olarak. Teknikleri vurucu olan yönetmenler daha titiz yönetmenlerin üzerinde yer alır,[1] teknik yönelimli bir kuramın kendisi herhangi bir TV reklâmından bir Robert Bresson filminin estetik değerini asla ayrıştıramaz. Gerçekte ise bir Pepsi-Cola reklâmında tekniğe dayalı "sanat" (görülebilir teknikler) açısından bütün Bresson filmlerinden daha fazlası vardır. Biçim ve amacın tam olarak belirlenmediği durumlarda, biçimci teori film efektleri ve

(1) Biçimci film kuramının ilk döneminde bu eğilim ekspresyonist ve kurguya dayalı filmlere sürekli övgü düzülmesine ve Murnau, Flaherty ve von Stroheim'ın çok daha doğalcı başyapıtlarına karşılık ise büyük oranda ihmal edilmesini yol açmıştır. Bazın bunu ünlü denemesi "Sinema Dilinin Evrimi"nde çok iyi anlatmış, bu yaklaşımların çok daha ötesine geçmiştir (Sinema Nedir içinde, 1. cilt, s. 26-27.)

filmin seyirci üzerindeki etkileri açısından bir katalog vermekten başka bir şey sağlamaz ve bu da bir sinema kuramı için hiç de yeterli değildir.

Bütün boyutlarıyla biçimci sinema kuramını anlamak için, gerektiği kadar sinema kuramının dışına çıkmak zorundayız, tam da Arnheim'ı anlamak için Geştalt psikolojisine, Munsterberg'in kuramını bir yere yerleştirmek için Neo-Kantçı felsefeye gittiğimiz gibi. Biçimci sinema kuramının bütün girişimlerinin ve çabalarının en geniş açıdan kavranabilmesi için, ona içkin dünya ufkunu görebilmek için, Rus Formalistlerinin poetikasına bakmak zorundayız.

RUS BİÇİMCİLİĞİ

Rus Biçimci akımının tarihleriyle (1918-1930) biçimci sinema kuramının ilk tarihsel çağının böylesine yakından eşanlı olması yalnızca tarihsel ve nedensiz bir rastlantı mı? Kuşkusuz değil. Eisenstein kesinlikle onların çalışmalarından derinden etkilenmişti ve Arnheim ile Balazs onların öneminin çok iyi farkındaydılar. Çok daha çarpıcı olanı ise, Rus Biçimcilerinin doktrinleri yeniden gözden geçirildi, büyük oranda çevrildi ve açık bir şekilde 1960'ların başlarından itibaren Batılılar tarafında kutsandı, hak ettikleri yer verildi; tam da sınıflarımızda biçimci kuramın yükselişi sırasında ve film semiyotiğinin doğumu esnasında.

Böylesine karmaşık tarihsel ilişkilerin yanı sıra, Rus Biçimciliği bizim görmek için ihtiyaç duyduğumuz geniş felsefik bağlamı biçimci kurama vermiş, onun düşünsel temellerini atmıştır. Bütün biçimci kuramcılar bunları kabul etmese de, Rus Biçimcilerinin konumları biçimci sinema kuramıyla mükemmel derecede tutarlı ve uyumludur. Özellikle şiirsel dilin bir teorisini yaparak, Rus Biçimcileri insan etkinliğinin tam bir teorisinin maddi altyapısını oluşturmuşlardır. Bir insanın yaşamının sanatsal ve estetik yönlerini böylesine farklı ve böylesine özel şey haline getiren nedir, diye soruyordu Biçimciler (Formalistler). Buna yanıt vermek için ilk önce onlar fonksiyonların dört kategorisinden oluşan bir sistemin temellerini attılar. Buna göre onlar iddia ediyorlardı ki,

bu fonksiyonlar olası her insan etkinliğine karşılık gelmekteydiler. Bizim sergilediğimiz her eylem birine ya da birkaçına aitti; pratik, teorik, sembolik ve estetik.

Pratik kategori insanın acil kullanımına hizmet eden eylemlerle ya da nesnelerle ilişkilidir. (Otoyolları ve bunların inşası bizim bir şehirden öteki şehre gitmemizi olanaklı kılar). Teorik kategori genel ve spesifikleşmemiş kullanımlar için işlevli olan eylemler ve nesnelerin tümünü bağrında taşır. (Mikrobiyoloji insan sağlığıyla ilişkili birçok amaca hizmet eder ve hizmet edecektir). Sembolik kategoride verili bir nesne ya da etkinlik bir başka nesnenin ya da etkinliğin yerine işlev görmektedir. (Evlilik ritüeli iki yaşamın birbirine bağlanmasına karşılık gelir ve bunları nesnelleştirir). Hepsinin sonuncusu olarak estetik fonksiyon gelir ki, yeterince garip olmasına karşın, burada öylesine nesneleri ve etkinlikleri içermektedir ki, bunlar hiçbir amaca karşılık gelmezler. Onlar kendileri için varolurlar, saf anlamıyla derin düşünceye, duyumsamaya ve algılamaya karşılık gelirler. Tek bir nesne ya da etkinlik değişik fonksiyonlara hizmet edebilir. Örneğin, XII. Hanedandan gelen bir Mısır anahtarı ilk önce bir kapıyı açmak gibi bir pratik fonksiyona hizmet ediyordu. Bugün ise saf estetik bir nesne olarak bir müzede cam bir kutunun içine yerleştirilerek yeni bir fonksiyon kazanmıştır. Bizim dilimiz ise, bir başka örneği alırsak, genel olarak sembolik bir fonksiyona hizmet eder, onun temsil ettiğinin ötesine geçmemizi gerektirir. Şiir sanatında ise bununla birlikte, Biçimciler iddia ettiler ki, dil kendisi için varolmaktadır.

Burada estetik kategori yaşamın pek çok alanında işlem görmektedir, sanat dediğimiz şeyin hepsinde değil. Bir matematikçi yalnızca ve bütünüyle estetik amaçlar için kendi etkinliğini sergileyebilir. Doğadaki bir panorama hiçbir güdü olmaksızın, yalnızca kendisi için görülebilir, izlenebilir. Amaçsız nesneleri anlatmak için, bunları yaratmak için yapılan etkinliklere verdiğimiz isimdir sanat, bu nesneler hiçbir şey yapmaz, bunun aksine bizim yoğun algı ve derin düşüncemizi dışa vurmak için varolurlar.

Victor Shklovsky, Rus Biçimcilerinin en önde gelen isimlerinden biriydi ve Eisenstein'ın biyografisini yazan ve aynı zamanda onun arkadaşı olan isimdi, yukarıda değinilen fikirleri mükemmel bir şekilde şöyle özetlemektedir:

> İnsanın yaşamının duyumsanmasını sağlamak için sanat vardır; insanın şeyleri hissetmesini sağlamak için varolur, taşı *taşsal* (taşa benzer) yapmak için varolur. Sanatın amacı nasıl algılanıyorlarsa o şekilde şeylerin duyumsanmalarını vermektir, yoksa nasıl biliniyorlarsa öyle değil. Sanatın tekniği nesneleri biçimleri güçleştirerek tanınmadık yapmaktır, algının güçlüğünü ve uzunluğunu artırmak içindir, çünkü algılama süreci kendi içinde estetik bir amaca yöneliktir ve uzatılmalıdır. Sanat bir nesnenin sanatsallığını deneyimlemenin bir yoludur; nesnenin kendisi önemli değildir.[2]

Sinema kuramının en erken dönemleri titizlikle kendisini sanatın ve yaşamın bu yönde görülmesi ve kavranması üzerine dayandırır. Benim "biçimci" olarak etiketlediğim kuramcıların hepsi şuna inanıyordu: Sinema gerçekliği basit bir şekilde yeniden-ürettiği zaman sembolik bir fonksiyona hizmet eder. Belirli bir gerçekliğe özel bir yolla katılmak için (kendi doğal olmayan teknikleriyle) bizi zorladığı zaman estetik bir fonksiyona hizmet etmektedir.

1926'da sanatçı ve deneysel yönetmen Fernand Leger şu gerçeği gördüğü için matem tutuyordu: filmlerin büyük bölümü kendi çabalarını tanınabilir-bilinebilir bir dünya inşa etme çabasıyla filmleri berbat ediyorlardı, "nesnenin güçlü seyirlik etkisini ihmal ederek hem de... Parçanın anlatabileceklerinin verdiği olasılığı görmezden gelerek."[3] Leger elbette ünlü Ballet mechanique'i yaratmıştı, bıçaklar ve kaşıklar gibi her gün kullandığımız nesnelerden biriydi bu, algısal biçimlerin ritmik bir örneğini üretmek için diğerleriyle mukayese ediyordu. Shklovsky'nin iddia et-

(2) Victor Shklosky, "Teknik Olarak Sanat", Russian Formalist Criticism: Four Essays içinde, Lee Lemon ve Marin Reis tarafından İngilizceye çevrilmiştir (Lincoln: Nebraska Üniversitesi yayınları, 1965).

(3) Fernand Leger, "Yeni Bir Gerçekçilik: Nesneler", An Introduction to the Art of the Movies içinde (yazarı: Lewis Jacobs) (New York: Noonday, 1960), s. 98.

tiği gibi, böylesine her günkü nesneler önemsiz hale gelirken, aynı zamanda bunların "sanatsallığı"nın deneyimini de bize iletmektedir.

Birkaç yıl sonra Amerikalı eleştirmen Harry Alan Potamkin Biçimcilerin egemen olduğu dönemde Rusya'yı ziyaret etti. Sonrasında şunları iddia etti, "maddeyi nitelendirici-önemli yapmak için insan (yönetmen) görsel olanın sürekliliğini kırmak zorundadır",[4] gerçek dünyanın yalnızca yerine geçmesi gibi değil, aksine çok önemli bir algıyı anlatmak için varolan bir imge gibi filmi görmemizi sağlamak zorundadır. 1920'lerin büyük avant-gard sanatçılarından birisi olan Hans Richter bu tip kavramları özet halinde bir araya getirdi: "sinema için temel estetik problem, sinemanın gerçekliğin kopyasını üretmek için keşfedilmesine karşın, paradoksal olarak gerçekliği sadece yeniden üretmenin getirdiği sorunların üstesinden gelinmesidir, reprodüksiyonun aşılmasıdır."[5]

Daha önce Eisenstein'ın uzun çekimlere karşı itiraz ettiğine dikkati çekmiştik, çünkü amacı her zaman "görsel olanın sürekliliğidir", buradaki belirleyici itki Potamkin ve Richter'in alâycı ve küçümsemeyle belirttikleri sadece reprodüksiyondur. Ve Arnheim kendi adına, bu konuda açık bir şekilde şunu bildiriyordu,

> Bir nesnenin hiçbir temsili, gözler nesneyi nesnenin temel görsel kavranışından bir sapma gibi doğrudan anlamadıkça, görsel olarak ve sanatsal olarak geçerli-uygun olamayacaktır.[6]

Buradaki Arnheim'ın sözcük dağarcığı kelimenin tam anlamıyla Rus Biçimcilerinin sanatın tekniğinin her zaman bir sapma üzerine kurulu olduğunu belirtmek için kullandıklarına karşılık gelmektedir. "Nesneyi garipleştir!" diye bağırıyorlardı. Onlar için sanat asla çok önemli bir içerik meselesi olmadı, ne de ilhamdı, aksine sanat imajinasyondu ya da sanatsal araştırmanın merkezine insanların koyduğu diğer şeylerdi. Sanat kesinlikle bir teknik-

(4) Harry Alan Potamkin, "Phases of Cinema Unity", Close Up VI içinde, s. 470.

(5) Hans Richter, "The Film as an Original Artform" Jacobs'un eserinde, s. 282.

(6) Rudolf Arnheim, Art and Visual Perception, s. 92.

ti; bu da şu anlama geliyordu, algı, emek ve yalın yetenekti, bunlarla bir nesneyi ya da etkinliği alıp ve yaşamın akışından onu eğip bükerek başka bir anlama sokmaktı. Bu nesneyi dikkate alırken yaptığımız duraksama neticesinde onun görünür şekli bizi çarpar, bu etkilenme, Biçimciler diyor ki, önümüzde duran tekniğin kendi etkisi neticesinde ortaya çıkar.

Bu genel süreç içinde teknik belirli bir nesnenin bilinmez-kılınması, geleneksel imgesinin tanınmaz hale getirilmesine dikkatimizi çeker. Biçimciler bu sürece vurgu yapan sanat eserlerine övgüler düzmekte tez canlıydılar. En ünlü biçimci denemelerden birinde, Shklovsky Sterne'nin *Tristram Shandy* adlı eserini edebi nesnenin bir paradigması olarak ele alır.[7] *Tristram Shandy* bir romandır, burada okuyucuya sürekli olarak bir edebi deneyimin içinde yer aldığı, onunla yüzleştiği hatırlatılmaktadır. Sterne kendi kitabını dışarıdaki dünyayla ilişkilendirmeyi imkânsız kılacak şekilde bize sürekli uyarılarda bulunur, eserin kurmaca yönünü vurgular. Bir estetik nesneyle baş başa kalırız, edebi sürecin kendisine yönelik algımızın bir ürünün bize verdiği hazla, neşeyle, aynı zamanda edebi *tekniğin* kendisiyle yüz yüzeyizdir.

Boris Tomashevsky kendi çıkış noktasını Shklovsky'den alarak değişik edebi tekniklerin bir katalogunu yapar ve bu süreci genelleştirir, böylelikle her bir tekniğin gerçekliğin temsilinden nasıl uzaklaşmaya zorladığına işaret eder.[8] Plotu (teknik) öyküden (gerçeklik), motivasyonu (teknik) genel nedensellikten (gerçeklik) vs. ayrıştırdı. Ve şu sonuca ulaştı, sanatsal olarak kabul ettiğimiz bütün edebi teknikler (ironi, alay, pathos (duygulandırma yeteneği), konuşma şekilleri, çizilen karakterler) gerçekliğin bilinçli biçim-bozunumuna uğratılması gibi işlevleri yüklenirler. İnsan hemen bunun Arnheim'ınkine ne kadar yakın bir konuma sahip olduğunu görebilir.

Edebi Biçimciliğin ikinci bir dalgası yirmilerin sonlarında ve otuzların başlarında Prag'da filizlendi, bilineni bilinmedik yapma

(7) Shklovsky, "Sterne's Tristram Shandy", Lemon ve Reis'in yazdıkları Russian Formalist Criticism içinde, s. 25-60.

(8) Boris Tomashevsky, "Thematics", Lemon ve Reis, Russian Formalist Criticism, s. 61-98.

kavramını[9] daha da rafine bir hale getirdiler. Onu işleyerek daha geliştirdiler, tanınmadık yapma sürecini anlatmak için "foregrounding" kavramını[10] (önalana taşımak) sundular. Sanatsal konuşma, bunlar diyordu Biçimciler, öyle bir konuşmadır ki, kendisini kolaylıkla anlaşılabilir (çok açık bir şekilde kodlanmış) olanın dışına taşır ve okuyucunun gözlerinin önünde katı bir şekilde durur. Ondan kaçınamaz, çünkü eşanlı olarak hem farklı hem de güçtür. Onlar her sanatsal çalışmayı sanatsal konuşmanın değişik biçimlerinin inşa edilmesi olarak görüyorlardı ve her birini kendisini önalana yerleştirmedeki başarısına göre yargılıyorlardı.

Böylesine edebi kavramlar ve sinema kuramı arasındaki ilişki bu noktada yanlışlanamaz. Abartılı ayrıntı üzerine Tomashevsky'nin vurgusu ve Jan Mukarovsky'nin önalana getirme üzerine yaptığı betimlemeler sinemasal yakın-çekimdekilerin doğrudan karşılıklarıdır. Birçok film eleştirmeni arasında Doğu Avrupalı Bela Balazs en dikkati çekendir, onun deyimiyle "ayrıntıların resimsel olarak oluşturulması için"[11] yakın-çekimin kapasitesi sanatta sinemanın iddialarının altyapısını inşa etmiştir.

Önalana yerleştirmenin mekânsal metaforu kendi maddî karşılığını ritim kavramı içinde bulmaktadır, bu kavram da rahatlıkla anlaşılabileceği gibi Biçimcilerin bir başka merkezi kavramıdır. Tam filmsel yakın plan ile önalana taşımayı birbiriyle ilişkilendirirken, ritim ile birlikte montajı bir araya getirebiliriz. Allardyce Nicoll yirmilerdeki Sovyet filmleri hakkında konuşurken diyordu ki, "Eğer kesme nesir ise, montaj şiir anlamına gelmektedir."[12]

Uç boyutlarda sinemanın bu şekilde görülmesiyle, insan sanatsal olanı sıkıcı-monoton olanın tam karşısında duran eserler olarak hissetmektedir. Bunu kesinlikle Shklovsky'nin şu hükmü izlemektedir; "şiir azaltılmış-seyreltilmiş, dolambaçlı ve çetrefil

(9) Defamiliarization: Bilinen bir şeyi biçimsel ve yapısal değişikliklere uğratarak, onun tanınmaz kılma, onu yeni ve keşfedilmesi gereken bir forma sokma. (ç.n.)

(10) Foregrounding: Önalana taşımak, yerleştirmek, ön plana getirmek, izleyiciyle temas alanına sokmak. (ç.n.)

(11) Bela Balazs, Theory of the Film (New York: Dover Books, 1970), s. 84. Elimizdeki kitaptaki tüm Balazs'tan yapılan alıntılar bu kitaptan yapılmıştır.

(12) Allardyce Nicoll, Film and Theater (New York. Thomas Crowell, 1937), s. 53

bir konuşmadır" ve onun ritmi kavrayışı ise "öngörülemez bir şekilde düzensizleştirme"[13] olarak ifade edilebilir, ama aynı zamanda sürekli olarak yanlış öngörülere davet eder insanı. Shklovsky'yi Dallas Bower gibi sinema kuramcılarıyla karşılaştırın; Bower'a göre kurgulama ritimleri "gerçek zamanmış gibi bize empoze edilenin yerine yeni bir yapay zaman üretmek için... her zaman ve her yerde bulunan akışı kesintiye uğratmak, parçalamak"tır[14] ya da Potamkin için ise ritimler "tekrarlar, belirli değişiklikler içinde tekrarlar, sürekli ilerleyen bir temanın deformasyonu (biçimsizleştirilmesi)"[15] Son olarak Jean Cocteau'un ünlü deyişini ele alalım: "Benim birincil ilgim imgelerin akmasını önlemektir, onlara karşı gelmek için, onları demirlemek ve onların rahatlıklarına, dinginliklerine zarar vermeksizin onlara katılmaktır."[16]

Burada tanınmaz-hale getirme, önalana yerleştirme, deformasyon ve sapma gibi kavramların içinde çok büyük ve tehlikeli bir abartma yapma olasılığı vardır. Shklovsky büyük oranda yalnızca önalana yerleştirilen malzeme sanatsaldır sözünü ima etmişti. Şimdi yeni formülasyon daha garip yanlış kavranışlara yol açabilir. Örneğin, bundan şu iddiaya geçilebilir, özel bir şiir ya da film kendi nesir (sıkıcı) arkaplanı üzerine oturtulmuş kesinlikle otuz (ya da n sayıda) sanatsal anlar içermektedir. Bir sanat eseri önalana yerleştirmenin yoğunluğu ile mi yargılanmalıdır?

Çok az Biçimci bunun ötesine geçmek için istekliydi, çünkü böylesi bir kavram estetik değer kavramına niceliksel bir unsurmuş gibi imalarda bulunur. Çok azı T. S. Eliot'un *The Waste Land*'ini (Çorak Ülke) Alexsander Pope'un *The Rape of the Lock*'undan daha şiirsel bulur, bunun nedeni basit olarak o eser nesir anlamını çok daha sık olarak kırmaktadır ve bunu çok daha değişik şekillerde yapmaktadır. Yine de Biçimciler her zaman

(13) Shklovsky, "Art as Technique", s. 23.

(14) Dallas Bower, Plan for the Cinema (London: Dent, 1936), s. 109.

(15) Potamkin, "Phases of Cinema Unity", Close Up V, s. 175.

(16) Jean Cocteau, Cocteau on the Film, Vera Traill tarafından İngilizceye çevrilmiştir (New York: Dover, 1972), s. 218.

sanat eserlerinin daha titiz, incelikli, derinlikli türlerinin üzerinde gösterişli-fiyakalı teknikleri taşıyan eserleri görmeye eğilimliydiler. Etki olarak Biçimcilik, bütün tarzların sanat eserlerine uygulanabilir bir felsefe yapmadan daha çok, özel bir tarza sahip sanatın taraftarı olmaya eğilimliydiler.

Hem sinema kuramında ve hem de edebi kuramda bu eğilimin kavgasını veren Biçimciler sürekli oldu. Jan Mukarovsky Prag okulunun en önemli eleştirmeniydi, arkaplanı tamamen gözden çıkararak, önalana her şeyi yerleştirmede başarılı olan en yoğun olası sanat eserini görmek için alelacele hareket eden biriydi.[17] Bu durumda bütün insanı sağaltan unsurlar kaybolabilirdi ve elde hiçbir şey kalmayabilirdi, gerçekten bu alanın dışındaki hiçbir şey onun ilgisini çekmiyordu. Onun için önalana taşımak öyle bir şeydi ki, sanat eserinin geri kalanına kendilerini muhalif gören bir sanat eserinin içinde özgül bileşenlerden daha çok dünyadan uzaklaşan, dünyayı yorumlamaktan daha çok sanat eserini estetik bir nesne yapan şey öne çıkıyordu. Eserin tarzı önalana taşımanın türlerine bağlıdır, önalana taşımak özgül arkaplanla ilişkisi için kullanılır, fakat önalana taşımanın yalnızca niceliği bir nesneyi asla "daha estetik" yapamaz. Bir nesne ya estetik olarak görülebilir ya da görülemez, bir sanat eseri için bir bütün olarak estetik olarak bizim tarafımızdan görülebilmesi sürecinde bir ve yalnızca bir kez deformasyon yapılması yeterlidir.

Bundan dolayı, "daha fazla sapma eşittir daha fazla sanattır" anlamına gelmeksizin insan için bilindik şeyleri ona garipsetme, daha farklı ve sıra dışı biçimlere sokma teknikleriyle dünyadan sanatın kendisini ayırmasına inanmak olasıdır. Mukarovsky ve onun Praglı meslektaşları, bireysel sanat eserlerinin özgül durumlarıyla uğraşmak için estetik "norm" ve estetik "değer"i belirten kavramlar geliştirdiler. Bu daha akışkan Biçimcilik onlara daha değerlendirici bir konumdan daha çok betimleyici bir tarzı devam ettirmelerini olası kıldı. Değişik sanat eserleri içinde öna-

(17) Jan Mukarovsky, "Standart Language and Poetic Language", Prague School Reader in Esthetics, Literary Structure, and Style içinde, çeviren ve editörlüğünü yapan Paul L. Garvin (Washington DC: Georgetown Üniversitesi Yayınları, 1964), s. 19.

lana taşımanın türleri ve miktarları üzerinde çalıştığımız zaman, tarzları-stilleri çalışıyoruz ve karşılaştırıyoruz anlamına gelir. Tarz-stil tekniğin özgül bir stratejisinden başka bir şey değildir, diyordu Shklovsky, stil sanatın kendisidir diye ekliyordu. Biçimcilik, o zaman, daha doğalcı olanlara göre "ileri derecede görülebilir" stilleri daha yüksek bir konuma yerleştirmeye insanı yönlendirebilir. Fakat Biçimcilik bu hiyerarşiyi, bana göre, talep etmez. Biçimci sinema kuramcılarının çoğunluğu bu eğilime yenik düşmesine rağmen, ilk zamanlarından beri bazı yazarları kendi en büyük tuzakları olan bu tür bir indirgemecilikten sakınmak için uğraştılar, mücadele ettiler. Böylesi teorisyenlerin kesinlikle en etkili olanlarından ve en erken bu tuzağı fark edenlerin başında Bela Balazs gelmektedir.

BELA BALAZS

Balazs'ın film üzerine ilk yazıları 1922'ye kadar gerilere gider. Otuzlarda ve kırklarda Sovyetler Birliğinde seminerler verirken geliştirdiği düşüncelerini bunlara eklemeye devam etti. Onun yazılarının toplandığı kitap popüler olarak Theory of the Film olarak bilinir ve hem erken dönem yazılarını hem de daha sonraki denemelerini sistematik bir bütün halinde düzenler. Şurası tartışma götürmez ki, Balazs'm kitabı günümüzde büyük oranda orijinal-olmayan bir eser gibi görünebilir, çünkü sinemaya giriş yapan pek çok diğer eser gibi aynı teknik zemine dayanmaktadır. Fakat böylesi ilk metin olması gerçeğine rağmen, Balazs'm eseri kendi açıklığı-netliği ve yaptığı uyarılarla diğerlerinden ayrılmaktadır. Filmin kökeni ve amacı hakkındaki fikirlerine ev sahipliği yapan film tekniği üzerine özgün düşünceleriyle bir bütün oluşturur ve bu geniş perspektife, daha üretken yolların sinemaya açılması için gerekli olan tam bir film kuramına inanan bir insanın tutkusunu ekler.

Balazs filmin doğuşuna bir bakış atarak kendi kitabına başlar. Onun amacı kendi konusunu sinema sanatıyla sınırlandırmaktır ya da onun adlandırmasıyla sinemanın "dilsel formu"na konuyu

daraltmaktır. Burada Munsterberg ve Arnheim'a benzemektedir, fakat onlardan ayrılarak bu yeni sanatın temelinde iktisadi altyapısının olduğunu ısrarla söyleyerek bu altyapıyı analiz etmeye çalıştı, bir Marksist olarak sinemayı yalnızca bir estetik ifade aracı, kendi içinde bir sanat eseri gibi tutan söylemlerden bilinçli olarak uzak durdu.

Sinema sanatı, diye iddia ediyordu, yalnızca çalışma koşullarının olanak verdiği ölçüde büyüyebilirdi. Çünkü sinema yeni bir eğlence için oluşan ihtiyacı karşılamak için çırpınan salon yöneticilerinin insafına kalmıştı, sinema vodville, müzik salonlarıyla ve popüler tiyatroyla rekabet halindeydi ve gündelik eğlenme biçimlerinin hepsiyle rekabet etmek için filmi finanse edenler sinemanın tek başına verebileceği konuları aramaya mahkumdular. Bu nedenle doğa filmin dramatik yapısına aktif bir katılımcı olarak perdeye alelacele getirilmişti. Sinemanın starları bile sahnenin bütün yükünü kaldıran aktörleri değildi, bundan daha çok hayvanlar, çocuklar ve diğer "çok daha doğal konularıydı". Bir başka örnek vermek gerekirse, Canlı komedide yaratılması imkansız olan Slapstick komedide[18] bir çok açıdan çekilmiş çekimler kullanılmaktadır, çünkü hareketin ve büyünün seyirliğini sağlamak için gereksinim duyulur bu çekimlere. Bütün bu konular film için uygundur ve doğaldır, Balazs diyordu ki, ama bunlar yine de yeni bir sanatın doğması için yeterli değildi ve bu sanata hiçbir şey katmıyordu. Sinema hala özünde bu haliyle fotoğrafa alınmış tiyatroydu, sadece ele aldığı konusu itibariyle tiyatrolarla rekabet ediyordu. Balazs açık bir şekilde buradan çıkan soruları ortaya koyuyordu:

> Sinematograf ne zaman ve nasıl tiyatronun özelliklerinden tam olarak farklılaştığı yöntemleri kullanarak özgül bağımsız bir sanata dönüştü? Ve tam olarak farklı biçime, yani dile kavuştu? Sinema sanatıyla fotoğraflanmış tiyatro arasındaki farklılık nedir? Her ikisi de

(18) Slapstick komedi: Belirli bir aşırılıkla yapılan, insanların yeteneksizlikleri, akıl fakirliği çeken insanlar tarafından gürültülü-şaşalı-abartılı şekillerde canlandırılan komedi, bir tür eksik-yetersiz-insanın haline gülünen komedi. (e.n.)

> eşit olarak hareketli resimleri bir perde üzerine yansıtmasına rağmen, niçin birisine yalnızca teknik olarak bir reprodüksiyondur diyoruz da ötekine kendi başına bağımsız olarak yaratıcı sanattır diye adlandırıyoruz? (Theory of the Film, s. 30).

Bunlara yanıt vermek için Balazs iki aracın kısa karşılaştırmalı bir analizini yaptı. Belirli bir mesafeyle izleyiciden ayrılan bir mekansal süreklilik içindeki kendi eylemini her zaman sürdüren bir araç olarak teatral durumu tanımladı. Üstelik, izleyici bu eylemi görmektedir ve değiştirilemez bir açıdan bu mekanı görmektedir. Fotoğrafa alınmış tiyatroda dramanın sahneleri arasındaki mesafe ve açı sık sık değişmektedir, her olay (ya da bütün sahne) değişmeksizin açıklığa kavuşmaktadır. Bundan dolayı, filmin durumu özünde tiyatronunkiyle aynıdır, tabi ki bu koşullar sorgulanmaya başlanana kadar. Balazs'ın görüşüne göre, D. W. Griffith sahneleri parçalara bölerek yeni bir sinema dili yarattı, parçadan parçaya kameranın mesafesini ve açısını değiştirerek oluşturdu bu yeni dili, özellikle de sahnelerin bağlanması olarak değil de, parçaların montajı olarak kendi filmini bir araya getirdiği zaman bu dil oluşmaya başlamıştır.

Balazs için sinemanın biçimi-dili ele alınan konu ile teknik biçim arasındaki salınımın doğal bir ürünüydü. Ekonomik faktörler sinemayı yeni konular aramaya yöneltti, fakat bu konular (kovalamacalar, çocuklar, doğa ve merak edilen mevzular) kendilerine göre montaj ve yakın çekimler gibi yeni tekniklerden yararlanılmasını gerektiriyordu. Bir biçim-dil hızlı bir şekilde böylesi tekniklerden ortaya çıktı ve bu dilin kendisi sinemaya uygun öykülerin ve konuların türlerini dikte etmeye başladı. Onun ardından gelen pek çok teorisyen gibi, Balazs sinemanın yirmilerde tam olgunluğa ulaşmayı başardığına inanıyordu: Bu dönem içinde uygun konular uygun sinemasal biçimlerde sunulmaya başlandı, hepsi gençleşmiş ve canlanmış popüler bir kültürün gelişmesine yardım ediyordu. Bu kültür artık sözcüklere bağımlı değildi, onun yerine görsel olarak dışa vurulabilen bir dünyanın yayılmasına karşı hassaslaşmıştı.

SİNEMA SANATININ HAMMADDESİ

Arnheim gibi, Balazs sinemanın sayısız fonksiyonu olduğunu düşünüyordu, fakat sinema sanatının bir tane ayrıksı özelliği vardı, onun dikkati çekmeye değer gördüğü unsur kültürel yenilenme için taşıdığı devrimci potansiyelinde yansıdığı gibi bu fonksiyonları tek bir anlatıda birleştiriyordu.

Sinemanın estetik kullanımının kökenine ilişkin Balazs'ın farkındalığı sinemanın dili-biçimine ilişkin kendi teorisini oldukça hızlı bir şekilde derinleştirmesinin yolunu açtı ve bu yeni sanatın geleceği için öngörülerde bulunması ve önerilerde bulunmasına neden oldu. Onun için sinemasal süreç, bütün biçimci kuramcılarda olduğu gibi, dünyayı oluşturan her şeyin dışında sinema sanatının yaratım sürecini bağrında taşıması açısından önemliydi. Filmin hammaddesi tam olarak gerçekliğin kendisi değildi, bunun yerine dünyadaki bir insanın deneyimini sunmasına yol açan "filmsel konudur" ve "filmsel konu kendisini sinemaya dönüştürebilmenin yollarını sunar.

"Filmsel konu"nun böylesine kavramsallaştırılması hem merak uyandırıcı hem de biriciktir. Bir Marksist olarak, Balazs gerçekliğe tam bir inanca sahipti ve duyumsanan dış dünyanın bağımsızlığına, algılayan insandan ayrı bir varlığı olduğuna tam olarak inanıyordu. Sanat asla gerçekliği kendinde bir şey olarak kavramaz, çünkü sanat her zaman bu dünyaya kendi öz insani örneklerini, türlerini ve insani anlamları taşıyacaktır. Buna karşın gerçeklik çok parçalı, çok yüzlü bir görünüme sahiptir ve pek çok kullanıma açıktır. Her bir sanat kendi tarzıyla gerçeklikle uğraşır ve kendi özel araçlarıyla biçim değişikliğine isteyerek uğratarak gerçekliğin tam da bu yönlerini kendisine konu olarak almaktadır. Bir romancı, bir ressam ve bir yönetmenin hepsi aynı tarihsel olayın içinde bulunabilir, fakat her birisi bu olayı kendine özgü bir yolla biçim değişikliğine uğratacaktır, bu süreç büyük oranda kendi aracının ona dayattığı biçimin etkisiyle şekillenecektir. Bu araçların hiçbirisi, hepsi gerçeklikten yararlanmasına rağmen, olayın gerçekliğini kavrama iddiasında bulunmayacaktır.

Sanatsal hammaddeye ilişkin Balazs'ın görüşü titizlikle ürettiği uyarlamalar hakkındaki düşünceleriyle ortaya çıkmıştır. Kendi ele alacağı konu için bir başka sanat eseri üzerinde derin araştırmalar yapan bir yönetmen, sinemanın biçimi-dili yoluyla onu yeniden şekillendirmeye çalıştığı sürece bunda yanlış olan hiçbir şey yoktur. (Bu noktada Balazs Andre Bazin'in konumundan öteye geçemez, Bazin'de yönetmenleri ele aldıkları eserlerin değerli dilini-biçimini unutmalarını ve kendilerini perdeye taşımak istedikleri başyapıtların hizmetine vermeleri için cesaretlendiriyordu). Balazs kendi yöntemiyle başyapıtların uyarlanmasının çok verimli ve üretken olmadığını kabul ediyordu. Moby Dick'ten yapılan pek çok uyarlamayı düşünün. Bunlar yalnızca uyarlamanın kendi içinde imkansız olmasından değil, ancak bu başyapıt öyle bir çalışmaydı ki konusu ideal olarak kendi aracına uyduğu için ondan yapılan uyarlamaların hepsi hayal kırıklığı yaratıyordu. Bu çalışmanın her türlü yeniden biçime büründürülmüş hali kaçınılmaz olarak daha az tatmin edici bir sonuca ulaşacaktır. Balazs bu probleme Bazin'in bulduğu çözümü asla kabul etmeyecekti, çünkü "uygun-layıkıyla yapılmış sinemasal" olanın bastırılmasına karşılık geliyordu ve sinemayı yalnızca diğer sanatların bir beslemesi (handmaiden) haline getiriyordu. Bunun yerine Balazs sinemasal transformasyonun olabilirliğini gösteren ve uyarlanabilmesi daha olası ortalama eserlerin uyarlanmasını tavsiye etti. Sayısız ucuz romanın ve oyunun sinemada nasıl farklılaşabileceğine değindi ve bunların nasıl muhteşem filmlere dönüşerek uyarlayıcının onların içinde gördüğü sinemasal konuların bütünüyle yeniden yaratımla şekillenebileceğini görüyordu, örneğin *Bir Ulusun Doğuşu*, *Touch of Evil*, *Psycho*, *The Searchers* ve *Treasure of Sierra Madre*.

Filmin senaryosunun kendisine, sinemasal konuların uygun ve gereği gibi seçilmesine öylesine büyük bir önem veriyordu ki, bunu sanat eserinin bağımsız bir kolu olarak görüyordu. Sadece Shakespeare'in oyunlarını düşündüğümüz zaman, bunlar oynanmadıkları zaman bile tam olarak kendisini yaşatabilen eserlerdi, bu nedenle Balazs tamamlanmış bir senaryonun bu vesileyle ger-

çekliğin tam bir dönüştürülmüş hali gibi okunabileceğini düşünüyordu. Burada diğer teorisyenlerin çoğuyla kesinlikle ayrışıyordu, onların pek çok tezini karşısına alıyordu. Şüphesiz bu onun genel teorisinin en önemli yönüyken, sinemanın hammaddesini kullanacak her insan için sessiz sessiz bir köşede duran bir şey olarak görülmemesi gerektiği inancı Balazs'ı diğer kuramcılardan ayıran özellikti. Sinemasal hammadde yalnızca kendi deneyimini arayıp bulma enerji ve yeteneğine sahip olan insanlar için varolabilir.

FİLM TEKNİĞİNİN YARATICI POTANSİYELİ

Daha önce incelediğimiz diğer kuramcılarla karşılaştırıldığında, Balazs'ın sinemanın hammaddesine ilişkin yüklediği anlam pratik olarak geliştirilmemişti. Yönetmenlerin her zaman kendi malzemeleri için uygun sinemasal konulara yönelmeleri gerektiğini söyleyerek genelleştirmenin daha ileri bir seviyesinde şu soruya geçer: gerçekten nedir sinemasal malzemeye uygun olan?

Bu film sürecine ilişkin Balazs'ın süreklilik duygusuydu, film süreci Balazs'ın bu soruna çok bulanık bir tarzda yaklaşmasını olası kılıyordu. Onun için sinemasal konu doğal olarak üretilirdi ve ardından sinemasal tekniklerle hayata geçirilirdi. Uygun konular sinemanın değişik teknikleriyle tam olarak ve genelde örtülü olan kısımları açığa çıkararak biçim değişikliğine uğratılan konulardır. Rus Biçimcileri onu burada tam olarak destekleyebilirdi. Onlar gibi Balazs'da yaratıcı süreç alanında en rahat olan insanlardandı.

Film tekniği hakkında Balazs'ın fikirlerinin büyük bölümü Arnheim'ınkine oldukça yakın düşmektedir, her ikisi de bütün görünümü biçimci olarak düşünüyorlardı. Her ikisi de perdeyi resimsel bir çerçeve olarak görüyorlar ve bu resimsel çerçevenin içinde yönetmen kendi konularını önemli ve anlamı oluşturacak imgelerle düzenleyerek anlatıyı kuruyorlar. Arnheim'dan farklı olarak, Balazs yeni sinemasal keşiflerin tutkulu bir savunucusuydu ve bunların gerçekçi potansiyelden daha çok kendi biçimci yönleri için kullanılabileceğinde ısrar ediyordu. Sesin gelmesi

sonrasında temsilselciliğe (representationalism) karşı onun yaptığı saldırıların pek çoğu sanki Arnheim tarafından yazılmış gibidir. Balazs görüyordu ki, bu teknik gelişmeler Eisenstein gibi teknolojiyi belirli bir sanatı üretmek için kullanmak isteyenlere yeni olanaklar da açıyordu. Hollywood'un yalnızca kendi imgelerinin üstüne yapıştırdığı aygıtın sıra dışı kullanımlarının büyük sanatçılar tarafından yapılabileceğini biliyordu. Onun ses hakkındaki öngörüleri Eisenstein'dan bile daha önceki tarihlere dayanır:

> Yalnızca sesli film gürültüyü kendi bileşenlerine ayrıştırdığı zaman, tek tek ve birbiriyle yakın ilişkisi olan sesleri ayrıştırarak ve bunları vokal olarak ayrı ayrı bize seslenir hale getirdiği zaman, akustik yakın-planları kullanabildiği zaman: Bu birbirinden yalıtılmış seslerin ayrıntıları sesli montaj tarafından belirli bir amaca hizmet edecek düzende tekrar bir araya getirildiği zaman, ancak o zaman sesli film yeni bir sanat olur (Theory of the Film, s. 198,199).

Film tekniğine ilişkin Balazs'ın ufku tamamen şu inanca dayanıyordu; filmler gerçekliğin resimleri değildir, aksine daha çok doğanın insanileştirilmesidir, çünkü dramalarımız için arkaplanlar olarak seçtiğimiz manzaralar bizim içimizdeki kültürel örneklerin ürünleridir. Fransa'daki uç kanattaki solcu sinema dergilerinden alınan bu kavram kendi kökenlerini Rus Biçimciliğinde bulmaktadır. Çünkü bütün görünümler ve bakış açıları doğal olmaktan daha çok büyük oranda kültürel özelliklerde kendi kimliğini bulur, sanatçı gerçekliğe onu deforme ettiği zaman ve gerçekliği biçim bozunumuna uğrattığı zaman hiçbir zarar vermez. Onun yaptığı biçim bozunumu yoluyla gerçekte fiziksel olarak kendi seyircilerinin zihinlerinde görsel örneklerin genişletilmesine ve bu şekilde gerçekliğin yeni bir yolla görülmesini sağlayabilene kadar gerçekliğin anlaşılmasına ve yorumlanmasına yardım ederler.

> Eski ve alışıldığı için artık farkına varılmayan öğeleri yalnızca alışılmadık ve beklenmedik yöntemlerin araçlarıyla yapılan vurucu düzenlemeler yeniden şekillendirebilir ve bundan dolayı daha önce as-

la görülmemiş şeyler bizim gözümüzde yeni izlenimlerin doğmasını tetikleyebilir (Theory of the Film, s. 93).

Fakat görsel olarak biçim bozunumuna ilişkin teoriyi uygulamaya geldiğimiz zaman Balazs hemen muhafazakâr olmaktadır. Tekrar ve tekrar arkaplanın doğalcı bir bağlamıyla ilişkili olarak biçim bozunumunun her zaman kullanılması gerektiğinde ısrar etmiştir.

> Biçim bozunumu... her zaman bir şeyin biçim bozunumu olmak zorundadır. Eğer bu şey resimde artık yoksa o zaman biçim bozunumunun önemi ve anlamı da gitmiştir artık (Theory of the Film, s. 102).

Balazs yalnızca izleyicinin hala resme kendisini yönlendirebildiği ve garip olandan tanıdık bildik olanı ayrıştırabildiği kadar garip açıları savunuyordu. Örneğin, öznel çekimlerin yapılmasına tam destek veriyordu, bunlara bütün düş sekansları da dâhildi, ama bunlar düzenli bir öykü akışının gerektirdiği ve akışın ilerleyebilmesi için birbiriyle karşılaştırılabilir olabilecek kadar yapılabilirdi. Görsel biçim bozunumunu ve anlatımcı film tarzını belirli sınırlar içinde savunuyordu. Onun konumu burada belirli yönlerden, yukarıda değindiğimiz gibi, Mukarovsky'ninkiyle ilişkili olarak görülebilir, çünkü onlar için önalana taşımanın süper akışkanlığı estetik algıyı güçlendirmek yerine azaltmaktadır.

İnsan bu noktada Balazs'ın kurgulama pratikleri hakkında görüşlerini sezmeye başlayabilir; ne var ki, manipülatif kesme yoluyla konunun şekillendirilmesi için gösterilen her çabaya onun verdiği desteğin boyutlarını öngörmek zor da olabilir;

> Önceden-belirlenmiş bir düzen içinde kurgucu tarafından çekimler bir araya getirilir. Bu bir araya getirme öyle bir yolla yapılır ki, amaç belirli bir amaçlanmış etkiyi çerçevelerin oluşturduğu tam bir sekans içinde üretmektir. Bu tam da birbirinden ayrı halde makinenin parçalarını güçlü bir üretici ve iş gören bir makineye dönüştürmek için montajcının (makine kurucunun) toplamasına benzer. (Theory of the Film, s. 118).

Eisenstein asla montaja ilişkin mekaniksel yaklaşan bir kuramı çok açık bir şekilde savunmadı. Balazs sinemada olası kurgu-

lama türlerini saymaya devam etti ve ideal biçim için Eisenstein'ın mücadelesini verdiği "içsel-konuşmayı" görmezlikten gelmedi.

> İyi kurgu... düşünce trenleriyle başlar ve onlara kesin bir yön verilmesiyle devam eder... Böylesi filmlerde insan bilincinin içinde ilerleyen bağlantılar, çağrışımlar ile dolu içsel filmlerin değişik türlerini görebiliriz (Theory of the Film, s. 124).

Fakat konu metaforik ve entelektüel montajın uç noktalarına geldiği zaman, Balazs geri çekilir ve Eisenstein'da aşırı olduğunu düşündüğü unsurlara açıkça saldırarak yapar bunu. Ekim filmi üzerine yoğunlaşarak, "içindeki resimlerin bir şeyler anlattığı, fakat kendi başlarına içerikleri olmayan resimlerdeki görsel hiyeroglif resim-yazıyı" kötüler. Eisenstein, diyordu Balazs, "sinema sanatıyla saf kavramsal düşünülen dünyanın fethedilebileceğine dair yanlış inancına kurban düşmüştür" (s. 128). Balazs imgelerin kendileri dışına doğal olarak çıkan filmdeki konuşan figürleri kabul etmekte istekli olmasına karşın, burada film tekniğinin doğası konunun belirli türlerinin kullanılmasını yasaklamaktadır. Potemkin'in son bölümündeki gemideki insanlar ile gemiye güç sağlayan motor arasında yanlışlanamaz bir şekilde analoji kurulmasından dolayı Eisenstein'ı takdir ediyordu. Bu durumda her iki figürde (insanlar ve motor) doğrudan konudan ve öyküden ortaya çıkıyorlar. Zihin geçiş halinde karşılaştırmayı kendiliğinden yapıyor, filme alınan dünyada varolan ilişkiyi zapt ediyor. Fakat Ekim'deki ünlü bir sahnede olduğu gibi bir heykelin kırılması ve Çarın düşüşü örneğindeki dramatik olarak birbirleriyle bağlantısız terimlerin iradi olarak birleştirilmesinden farklı bir şeydir bu. Zihin heykel ile Çarın iktidarını birbirine bağlamak için hazırken, Balazs esasen (kavramsal olmaktan daha çok) görsel ve dramatik araç olarak düşündüğü sinemada bunun yanlış kullanılmasını kötülemektedir.

Bununla birlikte Balazs'ın uyarısı yalnızca belirli bir yere kadar esnetilmiştir. Bazı şeyleri gizemli hale getiren gerçekçi sinemanın kesinlikle taraftarı ve destekçisi değildir. Sanatçının kendi

tekniklerini göstermesi için yeterince cesur olması ve böylelikle izleyicinin filmin ardında olduğu varsayılan gerçekliğe eserin içinden bakma eğiliminde olmaması hususlarında Eisenstein ve Rus Biçimcileriyle tümüyle aynı fikirdeydi. Açılıp kararmalar, görüntünün birbiri üzerine bindirilmesi ve diğer anlatımcı noktalama girişimleri imgelerin insan yapımı olduğuna grafik olarak işaret eder ve bunların anlamı gerçekliğin yerine almak için değil onu eleştirmek için ya da ona bir tepki vermek için kullanılmasıdır. Yine de burada bile Balazs titiz bir biçimci yaklaşımın sonucu olarak kısa bir ara verir ve sekansları açıp kapayan kararma ve görüntünün açılması gibi sinemasal konvansiyonların zihinsel süreçlerle doğalcı bir ilişkiyi sürdürdüğünde ısrar eder. Birbiri üzerine binen görüntüler ve açılıp kararmalar, diğer bir deyişle, bizim kendi içsel dünyalarımızda imgeden imgeye hareket etmemiz sonucu yaşadığımız zihinsel süreçlere "benzer". Böylesi teknikler belirli bir oturmuşluğu olan, öğrenilmiş ve genelleşmiş konvansiyonlardır, fakat konuyu kesinleştirmek için daha gerçekçi olanları ve onun görüşüne göre tercih edilenleridir bunlar. Bunlardan başka konvansiyonları bir tür temizlenmesi gerekenler gibi görür ve onlara "perdelerin arkasına gizlenmiş gölgeler... Resmin üzerine yapıştırılmış zoraki öğeler... güçsüzlüğün ve iktidarsızlığın kabulü... film sanatının ruhuna aykırı" diye eleştirilerde bulunur (s. 153).

Bu nedenle Balazs film tekniklerinin biçimci doğasının ve konvansiyonlarının hakkını verirken, bunların yanı sıra kendi tekniklerini özenle ve sebat ederek kullanan yönetmenlere tutarlı bir şekilde başvurur. Görüntü ve sesin normal dünyasının dışındaki filmsel anlamı ve imlemeyi inşa eden her günkü görüşümüzle ilişkiyi her zaman sürdürür. Balazs sık sık normal algının önceliğini ve gereklerini yok sayan ve onu şaşırtmayı hedefleyen ve garip görsel ve maddi evrenler yaratan aşırı derecede biçimi bozma yönündeki düşkünlüğe saldırmak için standart Marksist retoriği kullanmıştır. Böylesi filmler, diyordu Balazs, "burjuva sanatının insanı yozlaştıran fenomenleridir"; bunlar yüzün sahip olduğu yüzsel ifadeyi ve nesnenin sahip olduğu fizyonomiyi kal-



Ekim filminde Parçalanan bir Heykel, 1928. Blackhawk Films.

dırarak, soyut, ortalıkta başıboş dolaşan "ifadeler" ile insan algısının belirli ve anlamlı bir şekilde yorumlayamayacağı bir hale getirilmişlerdir. Bu nedenle hiçbir şeyi ifade etmeyen imgeler yaratıyorlar" (s. 108). Saf şekle Rus Biçimcilerinden daha az angaje olan birisi olarak, Balazs nesnenin statüsünü korumak istiyordu ve onu film tekniğinin araçlarıyla belirli bir anlama ve belirli bir imlemeye yükseltmek istiyordu. Onun ilgisi sürekli olarak sanatçının onlara dokunduğu anda Shklovsky ve diğer Biçimcilerin dert etmeyi kestikleri nesnelerin kökenlerine, nesnelerin kendisine, yani sanatçının anlattığı nesnenin nesnel varoluşuna dönüyordu.

SİNEMASAL ŞEKİL VEYA BİÇİM

Sinema Kuramı kitabı yazarı tarafından iki bölüme ayrılmıştır. İlk bölüm özel olarak sinemanın yeni bir dil-biçim olduğunun anlaşılması için bir çağrıdır, büyük oranda sinema tekniğine yoğunlaşmıştır. İkinci Kısım filmin değişik türleri üzerine düşünce-

lerle başlatılır. Bu bölümde Balazs filmin dilini güncel sinema örnekleri içinde şekillendiren biçimsel ilkeleri inceler. Balazs'ın sinemasal biçimle uyumlu olana verdiği önem aşırı olarak nitelenemez.

> Bir tepenin eteklerindeki taşla Michelangelo'nun heykellerinden birisinde kullandığı taş aynıdır. Her ikisi de taş olduğu için bunların malzemeleri az ya da çok aynıdır. Burada malzemenin kendisi değil, bunların arasındaki farklılığı biçim oluşturur... Bir malzemenin ruhu ve yasası kendisini en mükemmel şekilde bir sanat eserinin inşa edilmiş biçimlerinde dışa vurur, yoksa hammaddenin kendisinde değil (Theory of the Film, s. 161).

Marjinal türler olarak düşündüklerini analiz ederek sinemanın biçimlerini araştırmayı önermiştir Balazs. Sinemanın uçlarına bakarak, sinemasal şeklin yasalarını ve kurallarını görebileceğini umut ediyordu. Balazs için sinemanın daha dışarıdaki bölgeleri avant-gard veya soyut filmler tarafından sömürgeleştirilmişti ve diğer yanda ise saf anlamıyla belgeseller vardı. Onların arasında kurmaca filmlerin, haber ve eğitim filmlerinin ve kişisel belgesellerin daha konvansiyonel türleri yer alıyordu. Bununla birlikte her zaman inançlarımızı sınayan daha dışarıda bulunan türlerdi ve kendi dikkatini yöneltiği filmlerde bunlardı.

Filmin spektrumunun her iki ucunda Balazs öyküden bilinçli olarak kaçınan biçimler bulmuştu. "Bir yanda amaç biçimsiz nesneler göstermekti ve diğer yanda nesneleri olmayan biçimi göstermekti. Bu eğilim bir yandan belgesel filmin kültüne yönlendirdi bizi ve diğer yandan nesnesiz biçimlerle oynayıp eğlenmeğe" (s. 174).

Balazs'ın tam tonu onun muhafazakâr biçimciliğine işaret eder. Özel bir hikâyeden kaçınmaya çalışan saf belgesel kendi sesini tamamen kaybeder ve dilsiz olur. Tepenin üzerindeki kesilmemiş kaya parçası gibidir, kaba ve gerçekte anlamsızdır. Tümüyle soyut bir film ise diğer yandan süreğenliğin bir ucunda bulunur ve "mutlak paylaşım" için aranışı sırasında hikâyenin ötesine geçmiştir, bundan dolayı yorumlanması gereken gerçeklikle temas noktasını kaybetmiştir.

"Saf belgesel"in içinde taşıdığı rasyonele duyduğu büyük sempatiyi özetleyerek kendi argümanlarına başlar. Diyor ki, yaşamın özüne o derin nüfuz etmeyi umut ediyor ve gerçekliğin hammaddesini o kadar canlı bir şekilde yeniden üretmeyi amaçlıyor, çünkü birleştirici bir "plot" ihtiyacı olmaksızın içinde yeterli dışavurumcu dramatik bileşenleri bulmak istiyor (s. 156), başlangıçtaki metinleri ve senaryoları bir kenara bırakıyor. Balazs'ın felsefesindeki her şey böylesi bir açık-yürekli yaklaşıma karşı değerlendirmelerde bulunuyor. Eisenstein için olduğu gibi, onun için de gerçeklik naif bir biçimde kavranabilecek bir şey değildir. Yönetmenler gerçekliğin gürültüsü ve anlaşılmaz derecede kavranılmazlığı içinde gerçeği ve doğruyu bulmak zorundadır; bu gerçeği konuşturabilmek için onu özgürce görmek zorundadırlar. Bu süreç hem yetenek hem enerji gerektirir; hemen her zaman bir plot ve sinema tekniğinin sıkı bir şekilde kontrolünü talep eder.

> Gerçekliğin ampirik sisinin ötesindeki gerçeklik –bu da şu anlama gelir, gerçekliğin yasaları ve anlamı- görebilen ve deneyimleyebilen bir yapıcının yorumu yoluyla ortaya çıkabilir. Böylesi bir yapıcı, sinema sanatına her türlü dışavurum araçlarını bir oyuna dönüştürebilme yetisini sunmalıdır. (Theory of the Film, s. 162).

Fotoğrafın gerçekliği yakalayabildiğini dikkate alırsak bile (ve Balazs'ın böylesi bir iddiaya karşı son derece ciddi şerhleri olduğunu görmüştük), çıplak gerçeklik yönetmen için yetersiz olacaktır. Eisenstein ve bütün biçimci kuramcılar gibi, Balazs'da fotoğrafın çok daha üzerinde bir yere kurguyu yerleştirme eğilimine sahiptir. "Tek başına resimler yalnızca gerçekliktir. Yalnızca montaj bunları yanlışlıklara ya da hakikatlere dönüştürebilir" (s. 162). Burada Balazs kendi konumunu Kracauer ve Bazin gibi gerçekçilerin karşısına yerleştirmektedir. Onların her ikisi içinde gerçeklik asla "yalnızca" ve fotoğraf gibi terimlerle nitelenemez, onlar derlerdi ki, bunlar onun hizmetçisidir.

Fakat elbette ki Balazs'ın saldırıları film üretimindeki aşırı eğilimlere karşı olduğu kadar çok gerçekçi film kuramcılarına karşı konumlanmamıştır. Dziga Vertov'un yaptığı Kino-Eye'ın (sine-

ma-göz) haber-belge filmleri, örneğin, onu rahatsız ediyordu, bu rahatsızlığın temel nedeni onların daha üstün nesnelliği verdikleri iddiasıydı. Balazs böylesi filmleri belirli bir öznelliğin penceresinden görüyordu, bunlarda izleyici kameramanın kaprislerinin-heveslerinin insafına kalmıştır çünkü. Bu kameraman, kendi adına, ne gerçeklik hakkındaki gerçekleri-doğruları vermeye çalışmaktadır, ne de gerçekliğin nesnel bir görünümünü vermek içindir çabası, daha çok kendisinin sunduğu görünümün sürekliliğinin belirlenimi altındadır. Böylesi bir filmde değişik imgeleri birleştiren yalnızca bu kişisel sürekliliktir. Balazs soruyordu, bir film nasıl ve ne kadar öznel olabilir! Ve nasıl ve ne kadar zorba ve otoriter.

Onun argümanı daha sertmiş gibi görünebilirse de, Balazs kendi sesinin tonunu onun karakteristiği olan ılımlılık ve anlayışla işlemekteydi. Bu kez onun anlayışı kişiseldi, çünkü kendisi en azında bir kez "kahraman-sız" belgesel yapmıştı (On İşaretli Notanın Maceraları). "Tek bir insan hedefinin-kaderinin incecik ipliği üzerinde yaşamın karakteristik olaylarını birbirine bağlayan" olağan-sıradan bir film yapmış olma arzusunun değerini bu filmle birlikte öğrendi, tanıdı (s. 159). Belgeselci yapay olanın görünümünden kaçınmak ister, böylelikle kendi konusu "bazı senaryo-yazarlarının yalnızca bir icadı" gibi görünmesin.

Yalnızca senaryolu filmler için çağrı yaparak değil, özgül insan dramalarına dayanan filmler için çağrı yaparak da, bazı pişmanlıklarla Balazs bu naif arzunun altını oymuştur. Özel ve hususi dramalar olmaksızın, insan deneyimi düzenlenemez, çünkü bunlar kitle içinde asla varolmaz. Toplumsal farkındalığı ve eylemi vücuda getirmek için uğraşan filmler bile küçük insan dramalarında kendi felsefelerini belirtmek için yüzsüz kalabalıklardan ziyade bireysel olanda ortaya çıkan toplumsal kaygılarını göstermenin en iyisi olduğunu bilir ve buna başvururlar. Muhtemeldir ki bunun temel nedeni şudur: Balazs her zaman yüzsel yakınplanlarla karşılaştığı ve böylesi bir uygulamaya yakın olduğu için bu şekilde bir sonuca ulaşmıştır. Fakat burada şu asla unutulmamalıdır: Balazs Sovyet sosyalist gerçekçilik dönemi boyunca ya-

zıyordu, bu hareket basit kişisel toplumsal dramaların önünü açıyordu ve özgül olarak ilk dönem Eisenstein'ın "biçimci" kitlesel epiklerini mahkum ediyordu.

Eğer Balazs saf belgeselin sinemayı kendi uygun anlatımcı yolundan uçlara götürme eğilimi ile rahatsız edilseydi, avant-gardizmin hedefleri ve amaçları tarafından açıkça taciz edilmiş olurdu. Çünkü burada sinemanın teknik yeterliliği kesin olarak neyin filme alınabileceğini ve neyin görülebileceğini dikte etmektedir. Süreklilik ilkesi bazı soyut yasalarda yatan yalnızca görünümün sonucu olan filmlerdir bunlar. Böylesi filmler "dünyadaki ruhu değil, aksine ruhtaki dünyayı üretmeye" çabalar (s. 179). Balazs'ın buradaki sözcük dağarcığı, kendi estetiklerini desteklemek için ters çevirerek kullanan Stan Brakhage gibi avant-gardistlerce yakın geçmişte kullanılmıştır. Onu rahatsız eden ve zevkini bozan soyut filmler ve Brakhage'ın bunlara ilişkin hayranlığı "kapalı gözlerle görülen görünümler" gibidir (s. 179).

Şurası kesindir ki, Balazs'ın kendisinin sahip olduğu önyargılar kendi teorisini zayıflatmıştır. Çünkü hem soyut filmler ve hem de kurmaca filmler ele alınan konuyu belirli ve anlamlı bir şekle dönüştürme sürecinde başarılı olmuştur, yine de Balazs hala plastik şekil pahasına anlatımcı şekle övgüler düzmektedir. Belki de konunun (hammaddenin) bir kavram olarak düşünülüp ayrıştırılması hususundaki yetersizlik onu engellemiştir, çünkü yalnızca insanların ilgilendiği konulara ve mantıksal olarak inşa edilmiş konulara hizmet ettikleri zaman ya da onlarla içli dışlı olduğu zaman avant-garde tekniklere izin vermek basit bir iradecilik değil midir? Temsilsel-olmayan resim yapma sürecindeki gelgitlerde kendi köklerini bulmayı umut eden yirminci yüzyılın ilk dönem sanat eleştirilerindekilerle analoji yapan argümanlar yapmıyor mu Balazs?

Balazs temsilsel olanın öneminin belirli ayrıntılarla haritasını çıkardığı için ya da daha özgül olarak söylersek filmin konusu olarak insanın önemine ilişkin bazı ayrıntıların haritasını çıkardığı için saldırıların hedefi haline getirilemez. Rus Biçimcileri kendi teorilerinin sonuçlarını kabul ederken, teknik tarafından öne

çıkarıldıktan sonra sanatın konusunun artık mesele olmadığını kabul ediyorlardı, Balazs bu konuda geri adım atmıştır. Sanatın yalnızca bilinçten ve tutarlı bir şekilde gerçekliğin sanata dönüştürülmesinden ortaya çıkabileceğine inanacak ölçüde bir biçimciydi Balazs; ele alınan konu insani olarak ilginç olmasını isteği zaman o bir hümanistti. Ve onun zihinsel süreçlerine göre yalnızca dramanın ortaya çıkarabileceği insan dünyasının altını oyan ve insani dünyayı görmezden gelen modernist film biçimlerini ve avant-gard teknikleri eleştirdiği ve reddettiği zaman gerçekçi görüşe doğru belirli bir şekilde dönmeye başlıyordu. Tam bu noktada bütün bu düşüncelerle ve eleştiri kuramıyla film sanatının amacına geçmeye hazır hale gelmiş bulunuyoruz.

SİNEMASAL FONKSİYONLAR

Balazs'ın kitabına bir giriş metni olarak referans vermeme rağmen, onun amacı konusunda bir yanlışa düşmemeliyiz. Balazs şüphesiz ki sinemanın formları ve dili konularında başlanmamış ve öncülleri inşa edilmemiş bir sistemi inşa etmeyi amaçlıyordu, formların tüm kurallarını koymak gibi bir amacı yoktu, bütün bilimsel materyalistler gibi formların tümünü içerikten bağımsız olarak belirlemeye çalışmanın ilerlemeye karşıt ve idealist bir tavır olduğunu biliyordu. Bu nedenle onun temel ve yaşam boyu süren hedefi ve amacı sanatın kendisinin ilerlemesiydi. Arnheim gibi Balazs da sessiz dönemin son yıllarındaki sinemaya engin ve derin bir saygı besliyordu. Sinema o zamanın dil-biçim anlayışı içinde doğal olarak uygun ve anlamlı konularla insanları karşı karşıya getiriyormuş gibi görünüyordu, doğayla ya da kültürle olan çatışmalar içindeki bireylerin sarsıcı dramalarını üretiyordu. Balazs yalnızca bu tür dramatik filmin yapılması gerektiğini ileri sürecek kadar dar görüşlü ve din adamı bağnazlığı içine girecek kadar emredici asla olmamıştır. Böylesi filmler onun kestirimlerine göre sanatın merkezinden gelerek büyük bir açıklığa kavuştuğunu ve anlam kazandığını düşünüyordu. Böyle yapıyorlardı çünkü insanın yarattığı anlamın ve insanın algısının belirli bir

farkındalık yarattığı düşüncesine bizi getirerek ve bu anlamı ve algıyı genişleterek bütün büyük sanatlar kendi fonksiyonlarını sergilemekteydiler.

Balazs için bütün sanatsal formlar kendi öz tekil yönünü arama sürecindeki bir ışık gibi varolurlar. Daha önceleri belirli bir cahillik içinde üstü örtülen ya da daha çok bilinçsiz ve ilgisiz kalınan insan yaşamının değişik görünümlerini ve deneyimlerini aydınlatarak, sinema tamamen yeni bir yönelime ışık tutmuştur. Sanatsal biçimlerin böylesine yönelimliliği içinde Balazs'ın kafasındaki yorum sonucu ulaştığı inanç, sinemanın uygun ve doğru biçimini aramaya yöneltti Balazs'ı. Kısaca kendi uygun yönelimi ne olması gerektiğini aramak konusunda çıkış noktası oldu, ne yöne giderse insanın var oluşunu daha güçlü ve sorgulayıcı şekilde gelişebilir sorusuna yanıt aramaya doğru yöneldi. Bir sanatsal formun ışığını üreten güç kaynağı onun kendi tekniğinin yakın akrabasıdır ya da onun tekil yaratıcı potansiyelinin bir parçasıdır ve aydınlatmayı amaçlayan mekanizma onun formu olarak düşünülebilir.

Sinemanın ilk sorumluluğu kendi uygun dayanma noktasına ulaşana kadar değişmek ve büyümektir ve geçmişte diğer sanatsal formların yaptıkları fonksiyonları günümüzde yapabilecek kadar iyi olana kadar kendi fonksiyonlarını yerine getirebilmektir. Üstelik diğer sanatlar tarafından aydınlatılabilen karanlıkta olduğu gibi, sinema kültürümüzün ruhsal karanlığına ışık tutabilecek denli kendi öz yönelimini bulmak zorundadır. Balazs sanatların ilerleyeceğine değin tanımsız bir inanca sahip değildi; sinema diğer sanatların her zaman yaptığından daha fazlasını yapabileceğine değin kör bir inanca sahip değildi. En iyi halinde Ortaçağların freskleri kadar olacak ya da Elizabet İngiltere'sinin dramalarının başarısına ulaşacaktır.

Bu sinemanın diğer sanatlara öykünmek zorunda olduğu anlamına gelmez. Yaşamı ve algıyı aydınlatırken yalnızca onların başarısına ve kazanımlarına öykünmek zorundadır anlamına gelir. Fakat bunu yapması için diğer tüm sanatlardan radikal olarak farklı araçları kullanmak zorunda olan sinema henüz yeni yeni

gelişmektedir. Balazs'ın en çarpıcı bölümlerinden birinde, klasik sanatın tarzını ve üslubunu sinemanın sergilemesi için girişimde bulunan dar kafalı Eski Dünya kültürünü alaya alıp küçümsemektedir (kesikli söylemleriyle, mesafesiyle ve soğuk nesnel formuyla). Bir kere Avrupa Amerika'dan sinemanın doğru formunun görünen ve görülebilir olan arasındaki mesafe içinde izleyicinin özdeşleşmesinin sürecin sadece bir yönü olduğunu öğrenmek zorundaydı. Hiçbir sanatta olmadığı kadar sinemada izleyici kendi kendine yeterli bir sanatsal organizmayla karşılaşmaz, fakat insan tarafından şekillendirme sürecindeki dünyanın kendisiyle karşılaşır.

> Hollywood kendini-içeren kompozisyonun ilkesini göz ardı etmeyen bir sanat keşfetti ve izleyici ile eser arasındaki mesafeyi artırmayarak değil sadece, bununda ötesinde bilinçli olarak yaratılan bir yanılsama içinde izleyicinin filmin yarattığı kurgusal mekan içinde yeniden-üretilen eylemin ortasında olduğu hissini güçlendirerek yaptı bunu (Theory of the Film, s. 50).

Burada Balazs sinemanın gücü için ayrıcalıklı bir yeri gösterdi, fakat bunu belirli ölçüde tutarlı olma pahasına yaptı. İzleyicinin özdeşleşmesi ve delüzyonu[19] genelde Balazs'ın kurulmasına karşı mücadele ettiği bu yanılsama, formel teknik olarak sanata karşı ve bilinir olanı bilinmez kılma kavramlarına karşı etkinlik gösteren bu süreç, burada pozitif bir ışık olarak görülmektedir.[20] Böylesi bir eserin yanılsamacı sistemi içindeki kıskıvrak yakalanan birisi bir eserin "sanat-doluluğunu" nasıl deneyimleyebilir? Başka bir şekilde ifade edersek, Shklovsky'nin adlandırmasıyla

(19) Delüzyon: Yanılsama, doğru olmayan bir şeye inanma, psikiyatride sabuklama diye Türkçeye çevriliyor ya da aynen bu şekilde adlandırılıyor. (ç.n.),

(20) Fakat şurası kesindir ki, özdeşleşme Batılı sanatlarda daha önce meydana gelmiştir. Renklendirilmiş ve lekelendirilmiş cam pencerelerin önünde ağlayan ortaçağ kalabalıklarının anlattıkları öyküler ya da yeni bir katedralin mekanı içinde edebi olarak girilen mekana özgü anlatılara bakılabilir. Eğer sinema sanatın bu güçlü fonksiyonunu üstlenirse, "Bir Teknik olarak Sanat" düşüncesinden çok uzaklara gelmiş oluruz. Eğer herhangi bir şey uzaklaştırılmış, soğutulmuş ve nesnelleştirilmiş ise, bu Formalist sanatın kendisi olmaktadır, Formalizm orada yeşerecektir.

"bütün romanların en tipik olanı" tipindeki roman olarak *Tristram Sahndy*'nin yanılsaması içinde kim kaybolabilir ki?

Bu onun teorisinin daha genel düzeylerinde bulunabilecek tek tutarsızlıktır şüphesiz. Ama en rahatsız edici olanı onun doğrudan kendi teorisinin reddettiği tam gerçekçilik ile yaptığı flörtleridir. Her seviyede, sinema bizi doğayla uyum içine sürüklemek zorundadıra ilişkin sinemanın özgül yeteneğine yaptığı vurguya rastlarız. Örneğin, diyor ki, yakın plan sinemaya doğanın yasalarını ve gizli hareketlerini ortaya çıkarma gücünü vermektedir.

> Yakın-plan daha önce asla fark etmediğimiz bir elin yaptığı jestteki niteliği bize gösterebilir... Yakın-plan bütün yaşamınızı yanında geçirdiğiniz bir duvarın üzerindeki gölgenizi gösterebilir, binlerce gerçekleşen bu durumu belki de hiç fark etmemiştiniz (Theory of the Film, s. 55).

Kuşku yok ki, Balazs yakın-planın ozanıdır. Ona göre yakın-planın gücü sonsuz derecede harekete geçiricidir, bitimsiz şekil-



Kırda Bir Gün (A Day in the Country, 1937). "Biçim yoluyla verilen ifade"ye ilişkin Balazs'ın kuramı yoluyla yakın planın bize sunduğu hediye olarak "Doğal ifadenin" gerçeklik dünyası. Blackhawk Films

de ortaya çıkarıcıdır. Fakat yakın-plandan önceki tam da bu lirikçilik Biçimcilerden kaçınılmaz olarak onu uzaklaştırmaktadır ve Siegfried Kracauer ve Andre Bazin'in gerçekçi konumlarına doğru onu sürüklemektedir.

Kameranın konumu konusunu bıraktığı ve dramaturgiyi tartıştığı zaman bile, Balazs "doğaya" sinemanın özel yakınlığını ve bunları "ortaya çıkarma" gücünü vurgulamaya devam etmiştir. Bunlar Kracauer'de sonsuz defa tekrar eden terimlerdir. Balazs için sinema doğayı insan ile eşit değere yükseltmiştir, çünkü kendi dramalarını kuşatan ve hem de ona onların içinde olduğu gibi aktif bir rol oynayan bir şekilde yer verilir doğaya. Yönetmen böylesine manzaraları manipüle edebiliyorken, bunlar böylesine filmlerde sanki "kırsal yapı aniden yüzündeki peçeyi kaldırıp kendi yüzünü gösteriyormuş gibi" görünmektedir (s. 97) diye yazar. Arnheim ve Eisenstein'da böylesi bir tona karşılık gelebilecek hiçbir vurgu yoktur.

Gerçek ve doğal olana yönelik güçlü arzusu, fakat teorik olarak bunu reddetmesi, mikro-dramatik olarak adlandırdığı öğelere yönelik onun sarsılmaz aşkında kendini göstermektedir, bunları öylesine onaylıyordu ki, bu noktada gerçekçiler ve biçimciler arasında salınıp gidiyordu. Eğer sinemanın en büyük gücü yakın-plandaysa, o zaman onun kendine uygun formu ayrıntılar temelinde ilerleyen ve insanların ve şeylerin yüzlerinde ve görünümlerindeki içsel jestlerin araçlarıyla bizi etkileyen psikolojik dramaların perdeye yansıdığı anlarda bulmalıdır. Ondan sonra gelen Bazin'deki gibi Balazs da bir filmi hem doğanın ve hem de ruhun gizli dünyasını açıklığa kavuşturabilen bir mikroskobun yeteneğiyle karşılaştırmıştır. Böylesine yakın-planlar jestlerin dili olarak adlandırılamaz (tam bir biçimci kuramcı bunları tam da böyle adlandırsa bile). Fakat bunun yerine anlamın salınan bir kaynağı olarak görürdü bu süreci. Balazs özgül olarak jestsel anlamdaki ifadelere dijital ya da dilbilimsel terimlerdeki gibi yaklaşan girişimlere saldırmıştır. Modern biçimci düşünürler tam da bu noktada Balazs'ı mistik ve bilimsel-olmamak diye niteleyerek bir kenara atabilirlerdi.

Son olarak, Balazs'ın anlam ve gerçeğin insanın içinde olduğu, doğada kendiliğinden bir şekilde olmadığı kendi ilk ilkesiyle çelişkiye düştüğü anlar vardır. Diyordu ki, örneğin, "Kamera nesnenin kendi içinde varolan gizli anlamları vurgulayabilir" (s. 114). Buradan yönetmenin görevi tutarsız malzeme üzerinde filmin teknik mühimmat deposunu kullanarak anlam yaratmak değildir, daha çok nesnelerin kendi içlerinde taşıdıkları anlamı ortaya çıkarmak ve keşfetmektir.

Şüphesiz Balazs böylesine açık bir çatışmanın dışına çıkabilecek yeteneğe tam anlamıyla sahiptir, fakat biçimci ve fotoğrafik görünümler arasındaki öğelere yönelik onun düşüncesindeki merak dolu ve engin gerilim bu alanda açığa çıkabilmektedir. Onun kitabı bir biçimci estetik iddiasını ortaya koymak için düzenlenmişti ve bu hedefle yola çıkmıştı. Onun argümanları ilk olanlar arasında değildi sadece, aynı zamanda sinema üzerine biçimci metinler arasındaki en iyilerden birisiydi. Hala onun öncelikleri, öngörüleri ve tercihleri (yakın-plan için, mikro-fizyonomi için, küçük psikolojik filmler için ve izleyicinin özdeşleşmesi için) –bütün bunlar- yoğun olarak bastırmaya çalıştığı gerçekçi itkilerden doğuyormuş gibi görünmektedir. Zorlandığı zaman, küçük ve doğal olana yönelik onun güçlü arzusunun "bütünsel gerçek"ten çekingence bir kaçış olduğunu kabul ederdi, böylesine gerçeklik bazen doğrudan-gerçekten daha çok ilgilendiriyordu onu. Gerçeklik ve doğru arasında devam ettirmeye yoğun olarak gösterdiği çabaya karşı olan muhalefet, onun muhafazakârlığına rağmen, diğer tüm biçimci kuramcılarda olana göre onda çok daha açık görülen "doğal" olanın çekimine rağmen, Balazs'ı biçimci kamp içinde Eisenstein'ın yanına yerleştirilmesiyle sonuçlandı. Böylesine gerilimler bazı açık kuramsal güçlükler üretirken, aynı zamanda Balazs'ı ilgi ve değerin içini boşaltan pek çok biçimci kuramcının içine düştüğü yoksul indirgemecilikten kurtarmıştır.

İkinci Bölüm

GERÇEKÇİ FİLM KURAMI

Sinemanın ilk yıllarındaki baskın kuramsal eğilimin önceki sayfalarda mercek altına aldığımız biçimci kuram olduğu açıktır, ancak fotoğrafik ya da gerçekçi geleneğin başlangıcı olan bir alt akım vardı, daha doğrusu bir karşı- akım vardı. Ve biçimci kuram içindeki gizli sorularda ve estetik beğenilerde kendini gösteriyordu. *Esthétique du cinéma* (Paris, 1966) adlı eserinin gerçekçilikle ilgili bölümünde Henri Agel bu akımı, Louis Feuillade'in 1913'teki filmlerinde, hayatı olduğu gibi gösterdiğini söyleyerek tanıtmasıyla ortaya çıkan ilk beyanlarına kadar izleri olduğunu göstermiştir. Feuillade'in dizilerinin sadece birkaç bölümünü izlemiş biri dahi irkilecektir, çünkü melodramatik hikâye örgüsü muhteşemdir. Dahası bu modern peri hikâyeleri gerçek bir dünyada geçerler ve dönemin diğer film tarzlarıyla karşılaştırıldığında Feuillade'in tanıtımına uygundurlar.

Sinemanın sesli dönemine kadar olan süreçte tek gerçekçi kuram tanımı, film yapımının içindeki insanlardan gelmiştir. Feuillade'a ait ifadelerde olduğu gibi, Britanyalı belgeselciler Paul Rotha ve John Grierson eğlence amaçlı olmayan filmlerinin prestijini desteklemek için aranırlarken dile getirmişlerdir. Fransa'da, Marcel L'Herbier ve özellikle Jean Vigo gibi insanlar vardı, erken dönem gerçekçi kuramın bir paradigması olan ilk filmi *A Propos de Nice*'i sunarken kullandıkları ünlü düşünceleri göz önüne alın.

Dziga Vertov Rusya'da yüksek sesle biçimci yoldaşları Pudovkin ve Eisenstein'la rekabet etmek ve onlara karşı kendi düşüncelerini ve estetik seçimlerini savunmak için kendi Kino-Eye'ındaki (sinema-göz) mutlak gerçekçiliğin esaslarını insanlığa sunmuştu.

Bu açıklamalar (elbette daha birçok kaynaklar bu listeye eklenebilir) baskın olan kurgusal sinemanın büyücülükle yaratılmış bir uyuşturucu gibi varolduğunu (kurgulamanın biçimci yöntemlerinin büyüsü, laboratuar süreçlerinin ve hepsinden öte büyüleyici metinlerin sihri) halkın uyutulması için oynanmış insanları sustırmaya yazgılı oldukları acı inancını kendi içlerinde taşıyordu. En başından itibaren gerçekçi film kuramının, sanatın toplumsal işleviyle yakından ilişkili olduklarını görebiliriz. Her ne kadar Feuillade'in tanıtımı, kelimenin tam anlamıyla gerçekçiliğin gözlüğü kullanılarak büyük kitleleri ve paraları çekmeye çalışan bir reklâm olsa da: Vertov'un, Rotha'nın ve Vigo'nun açıklamaları bir politik amaç hissi ile haykırılmışlardır. Gerçekçi sinema eğlence filmleriyle rekabet etmemelidir, hem hayata karşı olan gündelik algılarımıza hem de sosyal durumumuza yönelik gerçek bir vicdana sahip olan bir sinema olarak tam anlamıyla bir alternatif oluşturmalıdır.

Belgesel film kuramındaki, estetik algı ile sosyal kaygı etiği arasındaki bağlantı günümüze kadar ulaşmıştır. Bunu Cesare Zavattini ve diğer yeni gerçekçilerin önemli yazılarında buluyoruz. Aynı zamanda bunları 1959'dan beri Ricky Leacock, D. A. Pennebaker, Arthur Barron, Fred Wiseman ve Maysles Biraderler gibi *cinéma-verite*'nin (sinema-gerçek) yönetmenlerinin konuşmalarında buluyoruz. Sinemanın dünyayı olduğu gibi görmemizi sağlamak için, onun görsel dokusunu keşfetmemize olanak sağlamak için, insanın onun içindeki yerini anlamamızı sağlamak için varolduğunu söylediklerini tekrar tekrar okuyor, duyuyoruz.

Bu belgesel filmcilerinin açıklamaları hiç şüphesiz gerçekçi film kuramının mirasına ait olsa da, hiçbiri şu ana kadar gördüğümüz kuramlar gibi gelişkin ya da kuram olarak kabul edilebilecek kadar ayrıntılı değildir. Grierson'ın *Documentary Film*'i (Belgesel Film) dahi incelememizin dışında kalır, çünkü bu ki-

tapta yer alan düşünceler gerçekçi bir eğilimle de olsa, sinema tarihi ile sosyal uyarıların bir bileşiminden oluşur. Onun argümanları keskin zekadan ya da bu kitapta incelenen tüm kuramların daha geniş veya daha dar kapsamını destekleyen önemli bir gelenekten yoksundur.

Bana öyle geliyor ki, birçok belgeselcinin sahip oldukları toplumsal felsefe aracın (medyumun) kavranışına o kadar egemen oluyor ki, yazıları film kuramı öğrencilerine minimal düzeyde çekici geliyor. İnsanlar, sinemanın anlatma yeteneğine sahip olduğu sosyal gerçekliği ve değişime yardımcı olmak için kullanılan araçları ki sinema bu iş için biçilmiş kaftandır, daha çok okuyorlar. İlginçtir; "sosyal devrim" olarak nitelendirilebilecek en titiz ve ilgi çekici sinema kuramı, tümüyle biçimci kanattan gelmiştir. Eisenstein bunun en çarpıcı örneğidir. *Cahiérs du cinéma* ve *Cinéthique* ile bağlantılı olan günümüzün siyasal olarak radikal sinema kuramcıları aynı geleneği izlerler.

Gerçekçi film kuramı, pratik siyasal eylemin ötesinde varolan sinemayı savunan iki insan tarafından en tam şekline büründürülmüştür. Siyasal açıdan şüphesiz nötral olan, Kracauer ve Bazin sinemayı çok geniş bir bağlam içinde görüyorlardı, sinema kendi içinde siyasal olan çok şey içermesine rağmen siyasal olan tarafından belirlenmiyordu. Gerçekçiliğe bağlılıkları ön plandadır. Onların çağrısı sinema yoluyla insanlığın gerçeklikle uyumlu hale getirilmesi içindir. Her ikisi için de bunun anlamı toplumun radikal yenilenişi demektir, ancak her ikisi içinde böylesi bir yenilenme doğayla olan uygun ilişkinin önünden gitmek değil, onun ardından gitmek şeklinde değer kazanıyordu: Ve bu ilişki, eğer bir şekilde gelecekse, yenilenmiş bir insan algısını izleyecektir, gittikçe canlanan ve uyumlu bir sinemanın ürünü olarak ilişki yeniden kurulacaktır.

5

SIEGFRIED KRACAUER

Gerçekçi kamp içindeki kuramcılar arasında Siegfried Kracauer 1960'da yayınlanan kitabı *Theory of Film* (Film Kuramı) ile günümüze en yakın dönemde kuramını vermiş insanlardan birisidir. Andre Bazin'in daha önceki yazılarından bahsetmeden önce Kracauer'in çalışmalarından söz etmek daha yararlıdır, çünkü *Film Kuramı* açık bir şekilde düzenlenmiş, sistematik ve tamamen şeffaf bir yapıya sahiptir. Zaman içinde oluşmuş ve kendinden önceki kuramlarla güçlü bir şekilde beslenmiş bir kitap olarak geçmişin eleştirisiyle, geçmişin bileşimini içinde taşır. Önümüze devasa boyutlarda ve türdeş bir gerçekçi kuram öbeği koyar; doğrudan, öz-bilince sahip bir biçimde, akademik ve eksiksizdir. Bize aksini ispatlamamız için tekrar tekrar meydan okur. Kitabı açıklamalar ve anlaşılır sıralı fihristlerle doludur. Diğer gerçekçi kuramlardan daha kapsamlı, daha dikkatlice planlanmış ve argümanlarını iyi örneklemiştir.

Avrupa'da az bilinmekle birlikte Kracauer'in kitabı İngiltere ve Amerika'da inanılmaz bir etki yaratmıştır. Bu kısmen çıkışının her iki ülkedeki yaygın film çalışmalarının gelişimiyle eşanlı olmasıyla açıklanabilir. Bunun ötesinde, kitabın sağlam yapısı ve gözle görülür bilimselliği de bir başka etkendir. *Film Kuramı* özellikle rakipleriyle kıyaslandığında kendi boyutu içerisinde saygı uyandıran bir biçimde karşımıza gelir. Geniş kapsamda fil-

me, film kuramcısına ve akademisyene yapılan göndermelerle dolu büyük bir kitaptır ve başkasıyla kıyaslanamayacak bir özgüvenle ve Almanlara özgü etkileyici bir ciddiyetiyle yazılmıştır.

Kracauer Almanya'nın en önemli demokrat gazetesi *Frankfurter Zeitung*'un; hem politika hem de kültürel birçok konuda uzun ve detaylı makaleler yazan, önde gelen gazetecilerinden biriydi. II. Dünya Savaşı sırasında Amerika'da, Alman Ekspresyonist sineması üzerine *From Caligari to Hitler* (Caligari'den Hitler'e) adında anıtsal incelemesini yayımladı. Bu kitabı en sert eleştiren eleştirmenler dahi, onu bir kenara atamazlar, çünkü daha ilk bakışta kavramsal açıdan cesur ve büyük ölçüde iyi araştırılmış olduğu görülür. Kracauer'in diğer kitapları da (bir tanesi bestekâr Offenbach üzerinedir, diğeri de tarihin kendisini konu olarak inceler) amacına uygun olarak eşdeğer ciddiyetle, eşdeğer yoğunlukta ve ağırlıkta ele almaktaydı.

Eleştirmen Peter Harcourt bir keresinde Kracauer'i, hayalürünü olmasına rağmen, hala dramatik olana uygunmuş gibi görünebilmesiyle karakterize etmiştir.[1] Der ki; Kracauer kırk yıl film izledikten sonra konu üzerinde çalışma yapması ve konuyla ilgili fikirlerini yazması gerektiğine karar verip, sonra doğrudan bir kütüphaneye gidip kendini oraya kilitleyen tipte biridir. Orada geniş çapta okuyup, sonu gelmeyecek biçimde düşünüp ve daima yalnız çalışarak, film konuşmalarının ve film yapımının vızıltısından kopuk, kuramını yavaş ve sancılı bir şekilde doğurmuştur. Onun kitabı diğerlerinden bağlarını koparmış zihninde tek bir amacı taşımanın getirdiği bu türün avantaj ve dezavantajlarıyla doludur.

KONU VE ARAÇLAR

Kracauer'in inançlarının genel bir çerçevesini çizmek aldatıcı biçimde kolaydır, çünkü sürekli olarak temel kavramlarını okuyucunun zihnine ulaşacak şekilde vurgular. Kitabının Önsözün-

(1) Peter Harcourt, "What, Indeed, Is Cinema?" Cinema Journal, Volume VIII No. 1 Sonbahar 1968, s. 25.

de, kendisininkinin *içeriğin* önceliği üzerine kurulmuş *materyalist estetik* olduğunu, ancak diğer tüm kuramcıların öncelikli olarak sanatsal *biçim* ile ilgilendiklerini iddia ederek (bu ayrıştırma önemli ölçüde doğrudur), eserini daha önceki kuramların hepsinden ayırır. Amacı sinemasal gelişimin en zengin hatlarını belirlemek için çeşitli film türlerini incelemektir. Bunu, kitabının ilk yarısında konunun tam bir analizini ve tanımını yaparak planlamıştır. Başka bir deyişle, kendine dair taşıdığı öz-bilinçlilikle, konunun ve sinema araçlarının keşfiyle başlamıştır. Daha sonra III. Bölüm olan Kompozisyon'da çalışmasının kalbine döner, daha önce geliştirilmiş olan kriterlere dayanarak filmin her bir biçiminin tam ve mükemmel bir eleştirisine yönelir. Son olarak, sonsözde, insan etkinliğinin daha geniş bir bağlamında tamamlanmış bir kuramı ortaya koyar ve sinemanın amaçlarını ve olabilirliklerini, daha yapabilecekleri hakkındaki düşüncelerini derinleştirir.

Kracauer'in kuramında filmin aracı, sinemasal hammadde ile sinemasal tekniğin konusuyla, bu konunun ele alınış biçiminin bir karışımından (esas zor olan unsurdan) oluşur. Bu karışım estetik evren içerisinde benzersizdir, çünkü yeni bir "sanat dünyası" yaratmak yerine, araç kendi maddesine geri dönmeye eğilimlidir. Soyut ya da hayali bir dünyayı yansıtmak yerine, maddi dünyaya doğru yönelir, maddi dünyayı elde etmek için gerçekliğe iniş yapar. Geleneksel sanatlar kendilerine özgü araçlarla yaşamı dönüştürmek için varolurken, sinema yalnızca hayatı olduğu gibi gösterdiği zaman en derin ve en özlü biçimde var olabilir. Diğer sanatlar yaratım sürecinde kendi konularını tüketirler; bunun tam tersine sinema kendi maddesini sergilemeye eğilimlidir.

Basit bir örnek alalım, bir ressam kübist bir tablosunda bir binayı kullanır, binanın onu ilgilendiren belirli bir kısmını tüketir, bir sanat eseri için binayı bir form halinde inşa ederek daha önce bizim keşfettiğimiz binayı unutmamızı ister. Diğer taraftan film yönetmeni, bize aynı binayı gösterir ve ilgimizi binanın kendisine çeker. Binanın görünen taraflarını ne kadar etraflıca göste-

rirse göstersin, biz her zaman daha fazlasını bilmek isteriz. Ressam bizim modeli aşmamızı ve resmin yüzünde onu unutmamızı sağlarken, filmin yönetmeni modelin gösterim sürecinde onun arka taraflarına fırlatır bizi. Nesne diğerleriyle ilişkisi içinde bir anlam kazanırken, nesne gerçeklikten koparılmış değil, gerçekliğin inşası için kullanılır.

Kracauer'in materyalist estetiği iki alanı harmanlar; gerçekliğin alanıyla filmin teknik olanaklarının alanını. Fotoğraf görünebilir gerçekliği kaydetmek için geliştirilmişken (ve hala da gelişmesini sürdürmektedir), bu gerçekliğin bazı yönlerini diğerlerinin yapabildiklerinden daha fazlasını kaydetmeye hazırdır. Diğer taraftan da fiziksel gerçeklik birçok yönden oluşturulur, bu yönlerin bazıları kamera için diğerlerinden çok daha iyi uyum göstermektedir. Kracauer'in görüşüne göre, hem gerçekliği hem de yönetmenin aracını (medyumunu) adil bir şekilde okumak yönetmenin fonksiyonunu oluşturur, böylelikle (gerçekliği inşa etmek için) uygun konuya uygun araçları kullanma anlamında yönetmen kendinden emin olabilir. Konunun ve gerçekliğin inşası düşünülmeden form üzerinde konuşmak kendiliğinden anlamsız bir hale gelir bu bağlamda, formun gerekliliğini konunun kendisi ve gerçeklikle ilişkisi belirlemektedir. Kracauer sinemayı, gerçekliğin belli düzeylerini ya da tiplerini keşfetmek için yaratılmış bir bilimsel araç gibi düşünür. Kitabı, bu aracın en uygun kullanımlarını ve ondan elde edilebilecek tüm yararları ayrıntılı bir şekilde anlatabilmeyi umut etmekteydi.

Buradaki konu ve aracın harmanlanışı Béla Balázs'ı anımsatmaktadır. Her ikisi de uygun sinemasal konu aranışı içindedir ve her ikisi de film tekniklerinin yalnızca konuya işlerlik kazandırmak için varolduğunu hissetmekteydiler. Balázs'ın uygun konunun ne olduğunu tanımlayamadığını keşfetmiştik; aynı problemle yüzleşen Kracauer, yanıtı bulmak umuduyla hareketsiz-durağan fotoğrafa yüzünü çevirir. Sinema hareketsiz fotoğrafçılığın ve fotoğrafın görünebilir gerçeklikle sorgulanamaz ilişkisi olduğu görüşünün mirasçısıdır Kracauer. Bundan dolayı sinemanın konusu durağan fotoğrafçılığın hizmet etmesi için keşfedildiği dün-

ya olmak zorundadır: "sonsuz", "kendiliğinden", "rastlantısal olayların" görülebilir dünyası ve bitimsiz olarak anların insana dönen yansımaları, yankıları. Sinema her anında gerçeklikten beslenen görüşlerin onu yeniden yaratmak için onun yansımalarına ilişkin görüşlerinden oluşur.

Sinemanın hammaddesi her durumda görülebilir olandır, doğal dünya fotoğrafçı için kendi uygunluğuyla nitelenmektedir, anlam kazanmaktadır. Böylelikle aracın (fotoğrafçılık) teknik yönleri belirli bir noktaya kadar o aracın konusunu belirlemektedir. Kracauer'in böylesi bir sistemi "içerik-yönelimli" bir görüş olarak adlandırması nasıl mümkün olmaktadır? Elbette burada karşımıza çıkan sorunun o da farkındadır ve zeki bir hamle ile sinemanın araçlarını iki gruba ayırır: temel özellikler ve teknik özellikler.

Filmin temel özellikleri tamamen fotoğrafiktir, sinemanın görünebilir dünyayı ve onun hareketini kaydedebilme (daha çok siyah beyaz ve iki boyutlu da olsa) yeterliliği ile ilgilidir. Her fotoğrafın gerçekliğin "kaçınılmaz bir şekilde dönüştürülmesiyle" dolu olduğunu oldukça iyi bilmesine rağmen (Arnheim'ın gördüğü anlamda), "fotoğrafların hala yapısından gelen gerçekliğin yeniden-üretim (reprodüksiyon) karakterini koruduğu için" bunların ihmal edilebileceğini düşünmektedir.[2] Önce sinemanın fotoğrafik temeli, ardından teknik temeli gelir, ancak Kracauer teknik sınırlılıkları dikkate almamayı tercih eder. Ona göre dünya, *fotoğraflanmış* ya da fotoğraflanabilir olarak varolmaktadır ve bu dünya yönetmenin elinde olan hammaddeyi oluşturmaktadır. Sinematografinin temel (örneğin fotoğrafik) niteliklerine ilişkin sorunu reddederek, görülebilir gerçeklikle onu kendine özgü yollarla kavrayan hareketli fotoğraflar arasındaki farklılıklar dünyasına (ve bir potansiyel sanat dünyasına) vurgu yapan biçimci kurama geri dönüşsüz bir şekilde karşı çıkmışır. Onlar için fotoğrafçılık bir tekniktir; Kracauer için neredeyse doğanın verili bir parçasıdır.

(2) Siegfried Kracauer, Theory of Film (New York: Oxford University Pres, 1960), s. 15.

Kracauer fotoğrafçılığın temel araçlarıyla sinemanın hammaddesini ilişkilendirir. Film aracının diğer tüm yönlerini yardımcı "teknik" özellikler olarak bir seviyelendirir. Aracın böylesine ekstra yardımcı öğeleri kurgulamayı, yakın planı, lenslerle yapılan biçim bozunumlarını, optikle yapılan efektleri ve benzerlerini içermektedir. Kracauer teknik özelliklerin yalnızca dolaylı yoldan içerikle ilişkili olduğunu konusunda nettir. Bu temel özelliklere öncelik verir ve yönetmenlere yalnızca aracın temel fonksiyonunu desteklemek için teknik özellikleri kullanmalarını öğütler: Yani etrafımızdaki görünebilir dünyanın kaydedilmesi ve özelliklerinin açığa çıkarılması için.

Toparlamak gerekirse, sinemanın konusu fotoğraflanabilir dünyadır, fotoğrafçıya kendisini doğal olarak veriyormuş gibi görünen gerçekliktir. Dünyanın ve onun hareketinin fotoğrafik kaydını mümkün kılmanın yanı sıra, daha ileri giderek sinemasal araçlar tamamlayıcı teknikleriyle dünyayı dönüştürebilirler. Bazı dönüşümler fotoğrafik çabayı destekler ve bize dünyanın biricik görsel içgörüsüne ulaşmamızı da olası kılar; fakat birçok teknik dönüştürmeler konunun (anlatılmak istenenin) unutulmasına ve araçların ön plana çıkmasına neden olur, kendimizi dünyaya değil, filme katılmış bir konumda buluruz. Gerçekliğin dönüştürülerek yorumlanması yerine, gerçeklikle bağımız azalmış şekilde oyun ve eğlence dünyasında sanal bir duyumsamaya yöneldiğimizde sanat güçlenmez, varlık nedenini kaybeder. Bu durumda, sinema kendi hammaddesinin ötesine geçtiği süreçte geleneksel sanatlar gibi olmakla uğraşır bir hale gelir. Arnheim bunu büyük bir tutkuyla kabul etmiştir; Kracauer ise bu yönelimi kınamak zorundaydı, çünkü sinemayı bütünüyle yeni bir gözle görmekteydi. Gerçeklikle ilişkisi içinde bir sinemayla, kendi içine kapalı sanal bir yaratım olarak sinema arasındaki farklılık burada ortaya çıkmaktadır. Arnheim insanların kendi seçtikleri her yolla kendi yaratımlarını kullanabileceklerini düşünürken, Kracauer belirli kullanımları eleştirmeden duramazdı, çünkü sanatsal ifade biçimleriyle anlam arasındaki ilişki hakkında çok daha önemli ve gelişkin bir bilgiye sahipti. Ve biçim ile üre-

tilen anlam arasındaki ilişki hakkındaki sinemacıların bilgisi çok daha ilerlemişti. Gerçekçi-olmayan sinema bir oyuncak gibi kullanılan bilimsel bir enstrüman gibidir. İlginç, heyecan verici ve eğlenceli olabilir, ancak böylesi her zaman bir oyalanma ya da kendi niteliğinden uzaklaşmayla sonuçlanacaktır.

Kracauer tüm sanatın biçim ve içerik arasındaki bir savaş olduğunu düşünmüştür. Sinemayı, içeriğin bu savaşta birincil üstünlüğe sahip olduğu ilk "sanat" olarak görmüştür. Bu sebeple de biçimsel bir estetik yerine materyalin geliştirilmesini daha meşru bir edim olarak düşünmüştür. Eğer sinemada içerik üstünse, o zaman sinemasal içeriğin analizi aracın özünü oluşturabilmelidir. Filmlerin değişik janrlarına adadığı kitabında bunun yapılmasını önermiştir (Bölüm III). Ancak Kracauer ilk önce kendi ilkesinin geçerliliğini tartışmasının zorunlu olduğunu hissediyordu, bilinçli izleyicinin sezgisel olarak sinemanın hangi formlarının önemli, hangi formlarının yapımcıların ekonomik amaçlı maceralarından, akılsız bir topluluğun boş oyalamalarından ya da sözde sanatçıların fiyakalı oyunlarından başka bir şey olmadığının anlaşılabileceğini düşünüyordu.

Kendi özelliklerini yapabildiği kadar en iyisi yönünde gerçekliğin belirli alanlarını kaydetmek ve onun gizil yapısını açığa çıkarmak için kullanan sinemayı, gerçekliği önemsiz, gereksiz ve geçici bazı hedeflerin peşinde yalnızca sömürmek için kaydeden sinemadan nasıl farklılaştırabiliriz? Animasyon filmler ve belirli aşırı deneysel film biçimlerini dışarıda bırakırsak, bu türleri Kracauer kendi araştırmasının çerçevesinin dışında tutmak için kendini özgür hissetmiştir, bütün sinema sinemasal teknikler yoluyla gerçekliği kaydeder. Kracauer sinemanın çeperlerinden merkezini ayırarak tek başına merkezi almaya nasıl cesaret etmişti?

Kracauer'e düşmanca saldıran eleştirmenlerin çoğunun aynı görüşte olmadığı yer burasıdır ve yine bu noktada Kracauer kendi görüşlerini desteklemek için fotoğrafa geri dönmektedir. Diyor ki uygun sinematografi, fotoğrafçılığın doğal yöntemleriyle ve ideallerin bir uzanımına ve esnetilmesine dayanmaktadır. Sinematografinin tüm diğer türleri ya da kullanımları (özellikle tiyat-

ro, resim ya da müzikle analog olanlar) sinemanın merkezinde değil çeperlerinde yer alır. Bu böyledir, çünkü fotoğraflamak sinemanın ilk ve temel bileşenidir ve sinemayı doğal dünyaya sonsuza dek bağlamaktadır.

Kracauer, her hareketsiz fotoğraf kendi konusuna hizmet etmez düşüncesini kabul etmek durumunda kalmıştır. Biçimci fotoğrafçılar ile gerçekçi fotoğrafçılar arasında, sinemada izlerini gördüğümüz tartışmaya analog olan bir tartışma her zaman olmuştur. Fotoğrafa başvururken, daha sonrasında da kendi konusunu dikte eden sinemanın arkasındaki temel sürükleyici güç olarak, Kracauer gerçekten de fotoğrafçılığa ilişkin kendi görüşüne başvuruyordu, yani gerçekçi görüşe. Aslında diyordu ki, fotoğrafçılık görülebilir gerçekliğe hizmet ettiği için, bunu yapmalıdır; böyle yapması gerekli olduğu için, sinema aynı zamanda görülebilir gerçekliğin oğlu ve varisi olmalıdır.

Bu argümanın zayıflıkları bellidir ve Kracauer'in 'görülebilir gerçekliğe' ilişkin düşüncesiyle argüman daha da zorlanmıştır. Bir yirminci yüzyıl düşünürü olarak Kracauer sinemanın hammaddesi hakkında özlü ve belirleyici iddialarda bulunma konusunda isteksizdi. Modern bilim fiziksel dünyayı bir sorunsalın içine itmiştir ve içinde yaşadığımız kozmosun görülebilir yönlerini bize açıklamak kısmen sinemaya kalmıştır. İnsan, diyordu Kracauer, gerçekliğin ne olduğunu daha fazla bilmemektedir. On dokuzuncu yüzyıl materyalizminin eski inanışları, Einstein ve Heisenberg'in keşif ve uyarılarından önce çökmüştür. Yüksek hızlı ve kızılötesi bir kamera gerçekçi-olmayanı gösteren bir dünyayı kaydedebilir, sağduyu için öngörülemeyebilir bu dünya, fakat yine de doğrulanabilir bir şekilde orada olan bir dünya.

Doğanın bu açık-uçluluğu Kracauer'i sinemasal hammadde ve teknikler (kendi kabul ettiği şekliyle, doğanın hizmetinde olmadığı sürece meşru gösterilemez) hakkında kesin bir şey söylemekten engellemiş gibi görünmektedir. Fakat Kracauer burada genellikle muğlak olarak kabul edilse de, filmle ilişkili reddedilemez "eğilimler" üzerinde yoğunlaşmaktadır. Fotoğrafik süreç üzerinde doğanın kendi yanından insanlığın da kendi yanından

birbirlerine yaklaştığını, yeni ve içsel bir ilişki içine girdiğini keşfetmiştir. İşte tam da burada o meşhur, uzun kataloglarını devreye sokmuş ve geliştirmiştir. İlk olarak, fotoğraf sanatı ve sinemayla yakın bağlara sahip doğanın tüm yönlerinin bir listesini yapmıştır: sonsuz olanı, kendiliğinden olanı, çok büyük olanı, çok küçük olanı vs. listeledi. Doğanın bu yönleri insanoğluna başka hiçbir biçimde sunulmuş değildir. Doğa, bunları dışavurmadan önce fotoğraf sanatının doğuşunu, olduğu gibi, beklemiş görünüyordu.

Doğadan uzaklaşıp fotoğraf sanatı üzerinde birleşen belirli insani düşlere-arzularına dönerek Kracauer, sinemasal yaklaşım olarak adlandırmaya başladığı çeşitli erdemler üzerinde yoğunlaştı. Tabi ki bu, gerçekçi yaklaşımdan, insandaki doğa nereye götürürse onu takip etme eğiliminden, kendi hayal gücünün durağan yapılarındansa hayatın akışına kendini bırakmaktan başka bir şey değildir. Sinemanın bu özel teknolojisi söz konusu insan eğilimlerine bir maddilik katar, onu somutlaştırır. Kracauer, sinemasal yaklaşımdan ne zaman ve nasıl en iyi yararlanıldığını ya da ne zaman daha önemsiz ve geçici hedefler için diğerleriyle takas edildiğini göstermek için aracın tarihini incelerken kendi yaklaşımının meşru olduğunu gördü. Yönetmenin görevleri ilk önce sanatçının konusunun kendi eğilimleriyle, doğanın kendisi tarafından ve ikinci olarak da konu üzerinde yönetmenin kullanmayı planladığı araçların içindeki eğilimler tarafından yönetmene dikte edilirken, yaratıcı yönetmenin görevleri analiz edilebilir, netleştirilebilir, araştırılabilir.

Öyleyse yönetmenin zihninde iki bilgi nesnesi vardır: gerçeklik ve gerçekliğin sinemasal olarak kaydedilmesi. İki hedefi vardır: elindeki aracın temel özelliklerini kullanarak gerçekliğin kaydedilmesi ve daha gösterişli olanlar da dâhil olmak üzere aracının mevcut tüm özelliklerinin mantıklı kullanımı yoluyla bu gerçekliğin niteliklerinin ortaya çıkarılması. Kracauer her yönetmende bulunan iki olası motivasyon kaynağı olduğunu düşünür, bunlar gerçekçilik ve biçimciliktir. İkincisi yalnızca kendi başına belirli bir otorite yokluğunda işlediği zaman sinemasal yaklaşıma

zarar verir, onu yok eder. Uygun bir biçimde kullanıldığında, yönetmenin ikili görevlerinden ikincisinin uygulanmasına yardım edebilir: filmin gerçekliği içine almasına ve ardından filmin içine nüfuz etmesini sağlamak amaçtır.

Kracauer, bu her yerde ve her zaman hazırda bulunan ikiliklerin keskinliklerini "ya/ya da" durumundan "hem/hem de" durumuna geçirmeyi önererek bulanıklaştırmaya çalışmıştır. Böylelikle yönetmen hem gerçekçi hem de biçimci olmalıdır; hem gerçekliği kaydedebilir hem de onun iç yüzünü ortaya çıkarabilir; hem gerçekliği içine almalıdır hem de yönetmenin kullandığı tekniklerle gerçekliğe nüfuz etmelidir. Ancak tüm bu durumlarda baskın olması gereken ilk terim olan gerçekçiliktir.

Bunun ışığında bakıldığında, Kracauer'in gerçekçiliği pratikte gerçekten de o kadar radikal ya da mutlak değildir. Yönetmenlerin gerçekliğe dair kendi görüşlerini anlatmak zorunda olduklarını görmüştür. Onun istediği bir insan gerçekçiliğidir, bir olgusal gerçekçilik değil, anlatılmak istenene yönelik amaçlardan ve niyetlerden oluşan bir gerçekçiliktir. Aynı sahne gerçekçi amaçları olan bir filmde yüceltilebilir ve aynı zamanda biçimci bir "sanat" filminde kınanabilir. Örneğin Kracauer bir su damlasındaki mikroskobik parçacıkları gösteren bir bilimsel filmdeki soyut biçimleri övmüştür, ancak aynı soyut imgenin kendi aşkına fotoğraflanması ya da psikolojik bir dramada "öznel" bir çekim ya da ya da düş sekansı olarak işlev görmesine itiraz etmiştir.

Kracauer bu konumu kendi mantıklı sonuçlarına kadar götürmeye hazırlıklıydı. Yönetmenin kendi amaçları ve niyetleri saflığını korudukça yaptığı hiçbir şey engellenmemelidir görüşündeydi.

> Yönetmen fiziksel varoluşun şu ya da bu kesitine ait izlenimlerini belgesel tarzda yansıtabilir, halüsinasyonlarını ya da zihinsel imgeleri ekrana taşıyabilir, belirli bir ritme sahip modellerin verilmesinde kendi isteklerine kapılabilir, insanla ilgili bir öykü aktarabilir, vs. Tüm bu yaratıcı gayretler, bizim görülebilir dünyamızla aracın (medyumun) anlamlı ilgisinden şu ya da bu yolla yararlandığı kadar sinemasal yaklaşımla bağını korumaya devam etmektedir... Her şey

gerçekçi eğilimle biçimci eğilim arasında doğru "dengenin" olmasına bağlanır; bu iki eğilim, eğer ikincisi birincisini bastırmaya çalışmayıp, eninde sonunda birinci eğilimin öncülüğünü kabul ederse iyi dengelenmiştir (Film Kuramı, s. 38, 39).

Kracauer, daha önceki tüm sinema kuramlarına karşı çıkarak, gerçek bir cesaretle bunun sonuçlarıyla yüzleşmiştir. "Sanat olarak sinema"nın önceliğini ve yüceliğini kuşkulu hale getirmiştir. Balàzs, Arnheim ve Munsterberg sinemanın da bir sanat olabileceğini kanıtlamanın yollarını aramışlardır, Kracauer geleneksel sanatın yolundan gidilirse sinemanın biricik karakterini yitireceği sonucuna ulaşmıştır. Sanat, insanın ürettiği anlamın dışavurumudur; bu dışavurum birleştirilmiştir ve tatmin edici bir hedefe taşınmıştır; kendi malzemesinin imgesel olarak ötesine geçerek başarılı olmaktadır. Sinema bu ideallerin peşinden gittiği zaman birincil sorumluluğunu yerine getiremez. Tam aksine, sinema insanın dışavurumunu değil de, insanın görebildiği kadar dünyanın anlamının dışavurumudur; sanat birleşik değil belirlenimsiz olmalıdır; yapısal olarak kapalı değil açık olmalıdır; malzemesini aşmak için değil malzemesini onurlandırmak ve o malzemeye hizmet etmek için vardır. Yönetmen sanatsal olmalıdır, kesin olmak gerekirse, bir sanatçının tüm duyarlılığını taşımalıdır. Ancak son tahlilde kendi aracına kendi içinde bir değer atfedip onu sömürerek ya da öznel bir içeriğin peşinde aracın niteliklerini yıkarak değil, hem kendi imgelemini hem de tekniklerini sürekli değişen, akan ve sonsuz olan dünyayı anlamlandırmak için kullanmak zorundadır.

Burada Kracauer ilk bölümü bitirmektedir, yani sinemanın amacının ve araçlarının analizini yeni bir boyutla ele alıp ikinci bölüme geçmiştir. Alanlar ve Elemanlar adlı ikinci Bölüm'de, sinemasal yaklaşımın bazı sonuçlarını tümdengelim yoluyla saptamaya çalışmıştır, ancak onun düşüncelerinin bu noktada tamamlanmamış ve keyfi çıkarımlara sahip oldukları söylenebilir. Bunlar gerçekçi sinema kuramının bakış açısından türetilmiş yalnızca seçme düşüncelerdir ve öyle kalmaya devam etmelidir, çünkü "bütün araçlar içeriğin hizmetinde kullanılırsa uygundur", deni-

lebileceğini zaten göstermişti ve şu film içeriğinin kendisinin son kertede kesin olarak saptanması mümkün değildir. İkinci Bölüm ilgi çekicidir, ancak mantıksal olarak gereksizdir; can alıcı Üçüncü Bölümle, yani Kompozisyon başlıklı alanla yüz yüze gelmeden önce, ikincinin içinden ya da üzerinden geçmemiz gerekmektedir. Yönetmenin daha önce çerçevesini verdiğimiz sinemasal idealleri takip mi ettiği yoksa onlara ihanet mi ettiğini, kompozisyonların ya da film biçimlerinin bu alanında gözlemleyebiliriz ve aynı zamanda sinema aracılığıyla açığa çıkarılmaya hazır halde bekleyen gerçekliklerin türlerinin arandığı yer bu alandır.

Kompozisyona Ait Biçimler

Yönetmenin biçimsel olarak kendi materyaline angaje olması için iki temel yol vardır. İlki, nesnesine doğru bir biçimde yaklaşabileceği ya da "sanatsal" fotoğrafçılığıyla onu boğabileceği, imge seviyesindedir. İkincisi, imgelerini bir bağlam içerisinde yerleştirdiği ve imgeler için kendi amaçlarını netleştirdiği, yapı seviyesindedir. Çeşitli film türleri bu tarz ikinci seviye oluşumların kullanımının ve hedeflerinin tarihini oluşturmaktadır. Kracauer bu süreci "kompozisyon" olarak adlandırır.

Kracauer'in film türlerini sınıflandırması, kendisinin bu tarz bir çalışmaya olan büyük ilgisinin yanı sıra, yine Belà Balàzs'ın benzer bir çalışmasını hemen akla getirir. Bunların hepsi doğrudur, çünkü uygun film türleri konusundaki muhakemeleri garip bir biçimde benzerdir. Tıpkı Balàzs gibi, Kracauer de konusunu parçalamış, öykü filmlerini, diğer tüm film türlerinin bir biçimde karşılık vermesi ve ölçüt kabul etmesi gereken merkezi tür olarak hemen ayırmıştır. O da, ilk olarak *olguya dayanan film* ve *deneysel film* olarak ayırdığı öyküsel olmayan filmleri incelemeyi önermiştir. Zıt yönlerden bu türler sürekli olarak kurmaca filmleri taciz etmekteydi, onlara göre kurmaca film sinemanın "saf" anlamında kullanımından daha çok, "edebiyat" ve "kitle eğlencesi" kokmaktaydı.

Kracauer bu iddiaları, beyanlarında her zaman en keskin olmuş olan deneysel filmden başlayarak değerlendirmiştir. Avant-

gard sanatçılar tarafından yapılan pek çok bildirgeyi ve manifestoyu bize aktarır ve bunları kabaca üç kategori altında toplar. Der ki; deneysel film yönetmeni malzemesine yönelik üç tane birbiriyle ilişkili "niyetle" çalışır;

1. Üzerinde çalışmak istediği malzemeyi, doğada bulunan yapıların bir taklidinden ziyade, kendi içsel dürtülerinin bir ürünü olan ritimlere göre materyali düzenlemek ister.
2. Şekilleri kaydetmek ya da keşfetmek yerine, şekilleri icat etmek ister.
3. İmgelerin kendilerinin gizil ve yan anlamları yerine, kendi görüsünün dışa doğru bir yansıması olan içeriklerini imgeler aracılığıyla aktarmak ister (Theory of Film, s. 181).

Avant-gardcılar ne yaptıkları ve neden yaptıkları konusunda Kracauer'in formülüne katılırlar; ancak ortaya çıkan işin değeri konusunda katılmazlar. Kracauer kitabının ilk yarısında geliştirdiği tanımına dayanarak bu tarz bir işi sinemasal-karşıtı bulurken, onlar buna "par excellence (mükemmel) sinema" demişlerdir. Bir uzunca alıntı onun tüm bu eğilimle ilgili hoşgörüsüzlüğünü özetleyecektir:

> Öyle görünüyor ki deneysel film yapımcıları, ister ritmik soyutlama yolunu seçsin, isterse de içsel gerçekliğin sürrealist yansımalarını, sinemaya, ham haldeki doğadan, sinemanın kendine özgü gücünün kaynağından uzaklaştırıp yabancılaştıran kavrayışlarıyla yaklaşmaktadırlar. Onların biçimci özlemleri modern resim ya da edebiyatın ruhundaki başarıların cazibesine kapılmaktadır – bu, onların kaygılarını kamera keşifleriyle, gerçeklik hakkındaki meraklarını bütün ayrıntılarıyla boğan bağımsız yaratıcılık için yaptıkları bir tercihtir. Filmi öykünün tahakkümünden kurtararak onu, geleneksel sanatın boyunduruğuna sokuyorlar. Aslında sanatı sinemanın içine doğru genişletiyorlar. New York Yaratıcı Film Vakfı'nın 1957 yılındaki bir broşüründe şöyle diyor: "Filmin bir güzel sanatlar dalı olarak gelişimine yardımcı olun..." İyi ama sanatçının özgürlüğü yönetmenin kısıtıdır, çünkü onların özgürlük dedikleri gerçekliği yorumlamak-

tan uzaklaşıp anlamsal olarak da etkileme açısından da sinemayı güçsüzleştirmektedir (*Film Kuramı*, s. 192).

Onun sinemadaki bütüncül sanat kavramına olan tiksintisi birçok okuyucuyu rahatsız edecektir, ancak Kracauer'in bütünlüklü konumunun mantıksal bir sonucudur. Ayrıca yorumları da sinemasal sanatın kendini kabul ettirmiş şampiyonu olan Balàzs'ınkilerden çok da farklılık göstermez. Balàzs, avant-gardistlerin gerçekliğin insan üzerindeki etkisini çok fazla azalttıklarından şikâyet ediyordu ki filmlerinin gerçekliğin varlığının tam olarak dönüştürülmesi yerine, onların filmleri boş biçimlere dönüşmekteydi. Balàzs, Kracaüer'in kabul etmesi çok zor olan, gerçekliğin sanatsal bir manipülasyonu için mücadele etmiştir, ancak bu manipülasyonun üzerine kurulu olduğu gerçekliği yansıtması konusunda çok ciddi bir ısrara da sahiptir. İki kuramcı da bu tarz filmleri lanetlemelerini, avant-gardistlerin kendi tarihsel işlevlerini yerine getirirken yaptıkları derin tarihsel etkilere işaret ederek yumuşatmıştır. Kracauer şu sonuca ulaşmıştı, "şurası çok iyi hatırlanmalıdır ki, avant-gardın sinemasal dilde yaptıkları avant-gard deneyler, ritmik kurgulamalar ve bilinçaltına-yakın süreçler genel olarak sinemaya çok şey katmıştır. Yine unutulmamalıdır ki, Buñuel gibi pek çok avant-gard sanatçı gerçekçi düşünce sistemine ve dışsal gerçekliğe bağlı olmayı kabul etmişlerdi" (s. 192).

Deneysel film ile olguya dayanan film arasında, bu ikisinin arasında olan ilginç bir tür keşfetmiştir Kracauer. Bu, sanat, mimari ve heykeltıraşlık üzerine olan filmdir. Karakteristik olarak Kracauer yeni olmasına karşın geçmiştekilerle ilişkili olan bir eserin yaratımında sanat nesnelerini içtenlikle kaydeden filmleri övmüştür, oysaki yeni ve imgesel olarak dönüştürülmüş filmlerin hizmetinde heykeltıraşların ve ressamların imgelerinden yararlanan filmleri yerin dibine batırıyordu. Meşru sanatı yağmaladığı için bu yeni çeşit film avant-gardizmine karşı duyduğu tiksinti giderek artıyordu. Bu filmler, çektikleri seyirciye asla sanat eseri olmanın duyumunu vermemektedirler, kendileri de sanat eseri anlamı kazanmamaktadırlar. Örneğin, dünyanın en büyük



Clouzot'nun Picasso'nun Gizemi (1956) daha geniş bir mekanın içine resmin mekanını yerleştirmektedir. Modern Sanatlar Müzesi / Film Fotoğrafları Arşivi.

ressamları tarafından da çizilmiş olsalar bile, bir çeşit kolaj ya da çizim yaratmayı tercih ederek, resimlerin çerçevelerini çok nadiren göstermektedirler. Kracauer, bu akımı ilk olarak bir deneysel film türü olarak ve ikinci olarak da nahoş bir güzel sanatlar paraziti olarak reddetmiştir. O daha çok bir sanatçının eserinin gelişimini gösteren ya da daha iyisi, Clouzot'un *Mystery of Picasso*'su gibi (Picasso'nun Gizemi), tablonun kendi oluşumunu kaydeden filmlere ilgi duyardı. Kracauer bunları memnuniyetle sinemasal idealin "merkezine yakın" bir yere yerleştirdi. Sanat nesneleriyle uğraşırken yönetmenler bu nesnelere somut bir mekânda kendi başlarına varolabilen fiziksel nesneler olarak yaklaşmalıdır, yoksa zihinsel ya da ruhsal objeler olarak değil yönündeki Kracauer'in inancı Bazin'in bu konudaki görüşlerine şaşırtıcı derecede yakındır.

İlgi uyandırıcı olsa da, sanat üzerine yapılan filmler problemi en iyi söyleyişle kısmi ve büyük oranda uzmanlaşma gerektiren

bir problem türüne girmektedir. Yine de bizi Kracauer'in oldukça destek vermesini beklediğimiz gerçek belgesele götürür. Burada öyküsüz bir tür, dünyanın keşfedilmesini ve belgelenmesini kendisine amaç olarak seçmiştir: İnsan düşünebilir ki, Kracauer'e göre sinema kendi gerçek evini bulacaktır. Yine de kitabın en çarpıcı paradokslarından birinde, Kracauer, sinemanın bu uç biçimine özel bir itibar vermeyi reddetmiştir. Gerçekten, gerçekçilik eğilimini sınırlarında olan türler olarak doğrudan haber filmleri ve eğitim filmleri hakkında söyleyecek çok az şey bulmuştur.

Bu alanda tartışmak istediği filmler konvansiyonel belgesellerdir, çünkü hiç şüphesiz burada gerçekliğe bir şekil vermek için insanın dürtüsü doğrudan bir şekilde kaydedilen gerçeklikle karşı karşıya gelmektedir. Sinemanın temel fotoğrafik fonksiyonu Kracauer'in kuramında bir köşe taşı olsa da, bu fonksiyonun yalın bir şekilde kullanımına çok daha ilgi duyarmış gibi görünmektedir, ilginin yoğunlaştığı alan film sanatçısının bir şekilde saygı göstermesi ve ona açıklık kazandırmasını gerektiren gerçeklik ile sanatçının imgelemi arasındaki mücadeledir. Aktüalite filmleri bu gerilimi hemen hiç vermezler. Bunlar aracın temel karakteristiklerini karşılamaktadırlar, ancak daha ileri sorunları



Berlin, 1927: Bu belgeselin arkasında soyutlama dürtüsü yatmaktadır. Modern Sanatlar Müzesi / Film Fotoğrafları Arşivi.

yansıtmazlar. Kracauer şunu da ima ediyordu: Kendilerinin ötesine de geçemezler.

Konvansiyonel belgeseller diyarında Kracauer yalnızca biraz daha fazla hoşgörülüdür. Belgeseller gibi bir maske takmış olan, ancak gizlice soyut bir imgesel yaratımın hizmetine girerek görülebilir dünyayı sömüren (Ruttman'ın *Berlin: Bir Şehrin Senfonisi*) ya da didaktik, doktriner mesajlar taşıyan bir dizi filme saldırmıştır (*The Plow that Broke the Plains* gibi büyük ABD hükümetinin yaptırdığı kriz belgeselleri de dâhil olmak üzere, tüm propaganda filmleri).

Kuşkusuz Kracauer'in layıkıyla yapılmış sinemasal belgesellere çok büyük saygısı vardı, özellikle önsel bir öykünün sınırlandırıcı etkileri olmaksızın, bir konunun sınırsız yönlerini ve çok değişik konuları bize sunan ve onları araştıran belgesellere yönelmişti bu saygı. Ancak bunlar bile Kracauer'in idealiyle boy ölçüşemezdi. Tıpkı aktüalite filmleri gibi onlar da uygundular, ancak aracın optimal kullanımlarına karşılık gelmiyorlardı: "Kapsama alanlarındaki bir kısıtlamayla maluller. Tanımları gereği içinde bulunduğumuz ortamın verilebilmesiyle sınırlı olduklarından, sadece kişisel katılımın ortaya çıkarabileceği potansiyel olarak görülebilir gerçekliğin bakış açılarını kaçırıyorlar" (s. 212).

Kracauer'in gerçekçiliğinin Balàzs'ın biçimciliği kadar temkinli ve muhafazakâr olduğu açıkça ortaya çıkmaktadır. Her ikisi de, kuramsal prensiplerinin işaret eder göründüğü aşırılıklardan kendilerini geri çekiyorlardı. Balàzs deneysel sinemanın mutlak biçimciliğinden ve Kracauer ise aktüalite filmleri ve *cinèma vèrite*'nin (sinema-gerçek) radikal gerçekçiliğinden kaçıyordu.

Daha sonra Kracauer tıpkı Balàzs gibi çaresizce, öykülerin doğası gereği içinde taşıdıkları derinlik nedeniyle, sinemadaki insan dramının merkeziliğini geri getirmek istedi. Öyküler olmaksızın, sinema, yaşamın yüzeysel görünüşüyle sınırlanmaya lanetlenmiştir. Kracauer açıkça şöyle söylemiştir:

> Olguya dayanan film konusuna gelirsek, o sadece dünyanın bir kısmını açar. Aktüalite filmleri tıpkı belgeseller gibi bireyi ve onun içsel çatışmalarını, tıpkı içinde yaşadığı dünya gibi, çok ileri düzeyde

yansıtamazlar... Hikâyenin askıya alınması, o zaman, belgesele sadece yarar sağlamaz, aynı zamanda onun için bir dezavantajın da nedenidir. (*Film Kuramı*, s. 194).

Sinemaya tam bir gelişim içerisinde şans veren öyküdür. Hem Kracauer hem de Balàzs için öykülü film sinemanın estetik olduğu kadar ekonomik temelini de oluşturur, çünkü bir çeşit deneyimlerin en karmaşık olanlarını da yaratabilecek bir konunun oluşumunu ve izleyicinin katılımının olabileceği türü yaratan oyunu vücuda getirirler. Kracauer, en iyi belgesellerin her zaman, izleyicinin katılımının muhteşem gücüne doğru yöneldiğini ima etmiştir.

Kracauer'in tüm tezi burada tehlike içindeymiş gibi görünmektedir. Gerçekliğin keşfedilmesine en yakın tür olan belgesel, öykü-yazarları tarafından tasarlanan temaların kaprisleri, hevesleri ve fantezileri karşısında boyun mu eğecekler? Kracauer kendi teorisinin inşasında, bir kez daha denge kavramına başvurmuştur. Tıpkı kitabının ilk bölümünde olduğu gibi, filmsel imgeye yaklaşırken, nesneyi dolaysız bir şekilde kaydetmek isteyen gerçekçi dürtü ile nesnenin anlamını açığa çıkarmak isteyen biçimci dürtü arasında bir denge talep etmiştir. Bu nedenle bu bölümde doğanın rastlantısal-kendi halindeki akışını izlemeye çalışan belgesel ile doğayı bir insan formuna çekmeye çabalayan öyküsel film arasındaki bir denge olarak uygun film biçimini anlamaktaydı. Kracauer'in öykü filmi üzerine olan bölümleri bu dengenin nasıl sağlanabileceğini göstermekle başlar.

Bize öykü filminin en yararlı biçimde üç alt kategoriye ayrılabileceği söylenmiştir; teatral film, uyarlamalar ve bulunan-öyküler ya da bölümleri. Kracauer bunların kabul edilebilirliğini giderek yükselen bir düzen içinde değerlendirmiştir.

Teatral film, sessiz sinemanın Film d'art (Sanat filmi) akımı içindeki kökenleriyle bütün sinemasal prensiplere karşı gitmektedir. Aktörleri ve onların stilize edilmiş konuşmalarını yapay ya da dikkatlice seçilmiş dekorlarla çevreleyen kapalı bir forma sahiptir. Hiçbir şey keşfetmez ve sadece zorunlu olarak ussal bir oyunun sahnelenmesini kaydeder. Kracauer bu filmlerin arasına

Hollywood ürünlerinin de birçoğunu koymuştur, çünkü bunlar genellikle "sıkı" senaryolara ve eğer bir dekora başvuruyorsa yapaylığa bağımlıdırlar. Bu tip faktörler doğanın öyküye dâhil olmasına olanak vermemektedir. Gerçekliğin keşfedilmesine yardım etmek yerine, burada öykü gerçekliğin yerini almaktadır. Doğal olarak teatral filmin kendi gücü ve kendi zevkleri vardır, ancak bunlar gerçek sinemaya ait değildirler. Kitlelere sahne sanatının klasiklerini taşımaktan ya da yığınları zekice ancak, "birbirinden ayrıştırılabilir" olaylar dizisiyle tatmin etmekten ibarettirler.

Kracauer'in uyarlamalar üzerine düşünceleri tahmin edilebilir. Tüm edebi biçimler arasında sinemaya en yakın olanın roman olduğunu göstermek için başlangıçta bazı kuramsal karşılaştırmalar yaptıktan sonra, bundan sonra bile ondan ayrıştığını vurgulayarak, sinemasal ve sinemasal-olmayana yönelik kendi tanıdık kavramlarını tekrar bize sunmaktadır. Uyarlamalar yalnızca romanın içeriği sıkı sıkıya nesnel gerçeklik içinde kendi köklerini bulduğu zaman anlam kazanmaktadır, ruhsal ya da zihinsel deneyime yöneldiklerinde süreç farklılaşmaktadır. John Steinbeck'in *Gazap Üzümleri* ve Emile Zola'nın *Meyhane* gibi gerçekçi ve doğalcı romanlarını gerçekten uygun materyal olarak görmüştür. Bu da şu anlama gelir: Bunlar "gerçekçiliğe uygun bir biçimde" ekrana taşınmışlardır. Diğer taraftan ise Stendhal'ın *Kızıl ve Kara*'sı gibi birincil hareketi bir karakterin iç dünyasında olan romanlar uyarlama girişiminin daha dış çeperinde felakete uğrarlar. Yönetmen sadece Julien Sorel'in etrafındaki dünyayı işleyebilir, onun dünyaya karşı gösterdiği karmaşık duygusal tepkileri değil. Kracauer diyordu ki, Bresson'un Georges Bernanos'un *Bir Taşra Papazının Güncesi*'ni ekrana taşımaktaki kahramanca girişiminde tümüyle daha açıkça görülmektedir bu. Kamera, papazın taşra cemaatini uygun bir şekilde çekerken ve aynı zamanda papazın yüzüne yansıyan, ruhundaki kederi titizlikle keşfederken Bresson, bu zorunlu olarak ruhani olan dramayı aktarmak için kadraj dışı bir sese başvurmak zorunda kalmıştır. Kracauer için sinema ilk önce ve daima da öyle kalacak olan görsel bir araçtır



Bir Taşra Papazının Güncesi (Diary of a Country Priest, 1950). Modern Sanatlar Müzesi / Film Fotoğrafları Arşivi.

ve bu tarz içgözlemsel (introspektif) dış ses teknikleri görsel imgelemin başarısızlığını ya da ana fikrin bu dille anlatım için uygunsuzluğunu kabul etmek anlamına gelir. *Bir Taşra Papazının Güncesi*, hepimizin de görebileceği gibi, önemli bir örnektir, çünkü diğer birçok konuda Kracauer ile aynı görüşü paylaşan André Bazin ve öğrencilerinin övdüğü bir filmdir.

Kracauer sonunda "Bulunmuş öykü" (The Found story") olarak adlandırdığı bir yapıda kendi ideal sinemasal türünü keşfetmiştir.

> Bir nehrin ya da gölün yüzeyini yeterince uzun seyrettiğiniz zaman, suyun içinde bir esinti ya da burgaç tarafından yaratılan belirli şekiller olduğunu fark edeceksiniz. Bulunmuş öyküler de bu tarz modellerin doğasına sahiptir. Tasarlanmış olmaktan çok keşfedilmişlerdir, belgesel yapma niyetleriyle yaratılan filmlerden ayrışunlamazlar. Bununla uyumlu olarak, "öyküsel-olmayan filmin rahminde tekrar ortaya çıkan" hikâyeye duyulan talebi tatmin edebilmeye en yakın yere bunlar gelmektedir" (*Film Kuramı*, s. 245,246).

Bulunmuş bir öyküye can veren bir yönetmeni asla teatral öyküde olduğu şekilde temanın kendisini dünyadan koparmasına izin vermekle suçlanamaz. Tanımı gereği bulunmuş öyküler yaşamın içinde devindiği kaotik, kestirilemez girdabına bağımlıdırlar. Açık-uçludurlar, sahnelenmemişlerdir ve belirlenimsizdirler. Robert Flaherty'nin filmleri (özellikle de *Kuzeyli Nanook* ve *Aranlı Adam*) ve İtalyan yeni gerçekçiliğinin erken örnekleri (örneğin, *Paisa* ve *Yer Sarsılıyor*), öyküleri filme alınan yerellikten ve kültürden çıktığı için bu türün en iyi örnekleridirler. Bu filmlerde asla temayı bir birey sunmaz, çünkü tema gerçekliğin kendisinden gelmelidir. Aynı problem üzerine bir belgesel de izleyebileceğimiz gibi filmin bilgisel içeriğindense, izleyiciler olarak bizim derinlemesine ve tutkuyla görebilmemiz için geniş ve nesnel bir durumun insani yönlerini ortaya çıkarmak amacıyla bu filmlerde birey varolmaktadır. Vittorio de Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* bizim, savaş sonrası İtalya'daki çok büyük ve yaygın bir toplumsal sorunun f. kına varmamızı sağlar, ancak aynı zamanda tek bir adama ve onun içinde bulunduğu zor duruma odaklanarak problemi bize tüm dokunaklılığıyla verir.

"Bulunmuş öykü" ile Kracauer biçimsel meseleleri keşfinin sonuna varmıştır. Kendi kuramsal konumunun tümdengelimci bir özetiyle ve buna ilişkin uygun bir adlandırmayla bitirmiştir; "İçerik Meseleleri". Diyor ki, "Perde kimilerine karşı yanıtsızken, perdenin belirli içerik türlerine karşı cazip gelmekte olduğu varsayılabilir" (s. 262).

Sinemasal-olmayan içerik en iyi "kavramsal akıl-yürütme" ve onun "trajik" olarak nitelendirdiği şeyle örneklendirilebilir. Açık

gerekçelerle kavramsal malzemeyi işleyen filmler görsel öğeler tarafından resimlendirilerek mantığın kapalı sistemleri tarafından organize edilir. Burada Eisenstein'ın, Karl Marx'ın Kapital'ini ekrana uyarlama önerisini anımsamak yararlı olacaktır: Eisenstein için bitişik parçacıkların akışı, özdeş olmasa da, rasyonel düşünceyle kıyaslanabilir bir soyutlama seviyesine ulaşabilirler. İşlenmemiş evresindeki filmin malzemesine odaklanarak, kurguya pek az bir önem veren Kracauer bunu asla kabul edemezdi. Eisenstein'ın hipotetik (varsayımsal) filminde, Kapital'in bütünüyle tutarlı biçimde işlenmiş ve bütünlüklü mantıksal sistemini verebilmek için gerekli olan karmaşık türlerini imgelerin yaratmasına yardım ederken imgeler biricik kendi fiziksel varoluşunu sağlayan özelliklerini yitirebilirler.

"Trajik" sinema için daha ilginç bir tabudur. Kracauer bu tarzın ana özelliklerini, her birini ayrı ayrı sinemasal-karşıtı olarak değerlendirerek listelemiştir. Trajedinin "insan ilişkilerine olan ayrıcalıklı ilgisiyle", onun "sınırlı, düzenli kozmos"a ilişkin önvarsayımıyla, "rastlantısal olanın" ve kazara olanın "tasfiyesi"yle ve son olarak da "imgesellikten uzaklığı" ile karşılaştırmalı bir şekilde art arda sıralayarak uğraşmıştır. Trajikte her zaman, bu tarz öykülerin zorunlu olarak barındırdıkları özel sonlar tarafından örneklenip özetlenen sonlandırıcı ve belirleyici bir şeyler vardır. Kracauer, eğlendirici olması bir yana, mutlu sonların aslında sinemaya trajik olanlardan daha uygun olduklarını, çünkü bir bitiş hissindense bir devam hissi uyandırdıklarını açıklamıştır.

Kavramsal ve trajik, onun konumunun negatif yönünü resmederler. Kracauer, doğal olarak ve olumlu bir şekilde sinemasal olan bu öykü formları ve motifleri içinde bir örnek olarak "sorgulayıcı-dedektiflik motifi"ni keşfetmiştir. Burada konvansiyonel edebi tema aracı (dedektifin gerçeği ortaya çıkarması) hem yönetmeni hem de izleyiciyi belirgin ipuçları arayışı içerisinde yaşamın hammaddesine geri götürür. Bu, tamda doğası tarafından dünyanın önemini imgelemin üzerinde tutan edebi bir araçtır. Bizi etrafımızdaki dünyanın anlamını ararken, keşfederken bizim imgelemimizi kullanmaya (onunla oynamaya değil) zorlar.

Kracauer'in sinemanın biçimci kompozisyon kuramı kitabın en iyi bölümüdür, çünkü sinemanın temel gereksinimleri üzerine kendisinin başlangıçtaki spekülasyonlarının mantıklı biçimde izinden gider, aynı zamanda da bu boş spekülasyonların ihtiyaç duydukları somut tarihsel kanıtları sağlamaktadır. Film türlerinin tarihsel incelemesi, onun, sadece gerçekçi yaklaşımın sinemasal olduğuna dair başlangıçtaki tezini kanıtlamaz. Bunun yerine bu tarz tezlerin sonuçlarını bize gösterir ve kendi adımıza bizim yargımızı vermemizi olası kılar. Flaherty'nin filmleri gerçekten Alman ekspresyonist filmlerinden, Hollywood'un tür filmlerinden ya da New York'tan gelen en son avant-gard parçalardan daha fazla sinemasal, sinemanın özelliklerine ve imkânlarına daha uyumlu, onları daha doğru ileten bir yapıya sahipmiş gibi mi görünmektedir? Kracauer için bu salt bir zevk meselesi değil, estetik prensibin bir kanıtıdır.

Sinemanın Amacı

Kracauer'in kitabının tamamı sinemanın üstü örtülü bir teleolojisidir (erekbilimsel inceleme). Kitabının Sonsöz bölümünde, insan yaşamında sinemanın amacının böylesi görünümü üzerine kendi çıkış noktasına nihai olarak doğrudan yönelmiştir. Kitabının tartışma götürmez bir şekilde en heyecanlı bölümü burasıdır, bu son bölüm uygun kuramın inşa edildiği nispeten daha akademik bir dilden sonra, son bir entelektüel zenginlik, hatta verimlilik sunmaktadır. Modern insanın durumu hakkındaki on sayfalık bir sinopsiste, Kracauer, ideolojilerin kayboluşu ve parçalanmasını, çağdaş yaşamda gördüğü dağılma ve boşluğa atfetmektedir. Kültür artık inanç, din ya da başka şeyler tarafından bir arada tutulmamaktadır.

Söyledikleri, modern çorak toprağı haykıran sayısız sesten sadece biri olsa da, Kracauer, daha eşsiz olarak bunu, bilimin başarısızlığı olarak görmüştür. On dokuzuncu yüzyılda bilimsel yaklaşım, medeniyetimizin Hıristiyan temellerinden arta kalanları lime lime etmişti. Elbette Hıristiyanlar hala vardır, ancak artık çoğulcu, laik kültür içerisinde diğer kayıp ideolojilerin kalıntıla-

rıyla yan yana gezinmektedirler. Bilim, Hıristiyanlığı herkesin inanabileceği ve karlı çıkabileceği modern ve reddedilemez bir sistemle değiştirmek konusunda abartılı sözler vermiştir. Bilimin iddiası doğanın gerçekleriyle olan ileri sürdüğü bağlarına dayanıyordu. Bu yüzyılda yaşadığımız kırılmış ve "doğal olmayan" yaşam, bu iddiaların ve verilen bu sözlerin hayal kırıklığına yol açan başarısızlığının yeterli bir kanıtıdır. Fakat bilim, yarattığı ideolojik boşluğu doldurma konusunda neden başarısız olmuştur?

Kracauer şunda ısrar ediyordu: Bilimin başarısızlığı soyutlamaya doğru bilimin kesintisiz ilerleme dürtüsünün bir sonucuydu. Bize dünyadaki şeylerle ve varlıklarla uyum içerisinde yaşamayı, bu uyumu bilmeyi ve sevmeyi öğrenmek için yardım etmek yerine, bilim sürekli olarak bu nesne ve varlıkları kontrol eden daha yüksek yasaların aranışı içinde bu varlıkları ve şeyleri yüz üstü bırakmıştır. Daha çok perspektiften daha çok fenomenleri "anlamamızı" olası kılmak için yeryüzünün içsel bilgisini kurban etmiştir. Çünkü bilim her zaman nesnelere soyut bir bakış açısıyla yaklaşır, bilim fenomenlerle kolayca uğraşabilmemizi sağlayabilmiştir (teknolojik aygıtlarımız bunun açık bir ölçütüdür). Ancak şeylerin "şeylik" duyumunu ve anlamını kaybettik. Karşılaştığımız fenomenler kendi içlerinde bir değer taşımazlar, yalnızca bizim verileri işleyen makinelerimizin "zihinleri"nde ya da bizim zihinlerimizdeki geniş örneklerine katıldıkları oranda ya da onların içinde yer aldıkları oranda değer kazanırlar. Hiçbir birleştirici inanç olmaksızın, kesişen örneklerin-türlerin parçalı dünyasında yaşıyoruz, bunlar da açıkladığını varsaydığımız fiziksel evrenin söz-konusu örnekleriyle ve türleriyle hemen hemen hiç temas etmiyor.

Peki, bu moral bozucu eğilimi nasıl tersine çevirebiliriz? Kracauer, çözüm olarak bilim öncesi ideolojilere ve dinlere dönmeye karşı bizi uyarmıştır: Bu kaçış olurdu, aklın ağırlığını taşımak yerine akılsızlığa sığınmak. İddia etmiştir ki, bilimle ilerlemeye devam etmek zorundayız, bilimin soyutlaması içinde çalışarak dünyanın kendisine doğru ilerlemeliyiz. Yalnızca nesneler dünyasının bizimle doğrudan konuşmasına izin verdiğimiz zaman

bizim modellerimizin tekbenciliğinden kaçınabiliriz. Yalnızca o zaman bizi yeryüzüne içsel olarak bağlayabilecek bir kültür gibi birbirimize birleştirebilen yeni bir ideoloji benzeri bir şeyi yaratabilme şansımız olacaktır. Katı bir şekilde madde üzerine kurulu, maddeye doğal olarak tepki gösteren ruhani bir kültür bir ütopya olurdu.

Üstünlüğe ulaşmak ve hepimizi birleştirmek için yeni ideoloji, geçmişte var olmuş tüm dünya görüşlerinden nitel olarak farklı olmak zorunda olacaktır. Onlar gibi imgelemde oluşturulan, ardından da daha çok ya da daha başarısız bir şekilde dünyamıza ya da bizim deneyimlerimize uygulanacak bir sistem olmamalıdır. Kültür içinde uzun soluklu bir etkisinin olması için böyle bir ideolojinin insandan değil, dünyanın kendisinden çıkması gerekmektedir. Bu ancak ve ancak bizler kendimizi tekrar dünyaya uydurur ve onun gerçeklerine duyarlı olursak gerçekleşebilir.

Tekrar uyumun görevi zorunlu olarak bilim-karşıtı bir görevdir, bu görevde böylelikle insan ilgisinin yönünü soyutlamadan uzağa çekebilsin. Şimdiye kadar bu görev hayat tecrübelerimizi öngörülebilir bir biçimde artıran sanata verilmiştir. Rus biçimcilerinin bu projeye ses verdiklerini görmüştük. Ancak Kracauer sanatın başarısız olduğunu ve bilinçsizce, doğrudan kültürün "soyutlamacılığına" oynadığını hissetti. Sanat daima insana başvuran imgesel örneklerden ve modellerden yola çıkar, ardından bu örnekler ve modeller fiziksel bir araçta kendini dışa vurur. Sanat, diyordu Kracauer, tepeden, yüksek seviyede bir genellikten başlar ve yolunu deneyimlere inene kadar işler. Niyeti ne kadar gerçekçi olursa olsun, geleneksel sanatçı kendi özerk çalışmalarının yaratımında gerçekliği mahvetmektedir. Zorunlu olarak gerçekliği, kendisinin onu gördüğü şekle uydurmaktadır. Ve izleyici en sonunda ham yaşanmışlıkla temasa geçtiğine inansa da aslında sanatçı, sıradan yaşamını ve devinimini şekillendiren, onu sonsuza dek dünyanın mesajlarına sağır bırakan aynı kalıpları bir şekilde tekrar deneyimlemektedir.

Bizi bu boğucu sığlıktan kurtarmak, fotoğrafçının ve her şeyden ötede yönetmenin elinde olan bir şeydir. Onlar, işlerini ya-

ratabilmek için gerçekliği yağmalamaktan uzakta, geleneksel sanattan daha eksiksiz bir biçimde gerçekliği sergilemektedirler. Gerçekliği insanın yarattığı bir modelin içine sokmaya zorlamak yerine, doğanın kendi modellerinin peşinden giderler. Film aşağıdan yukarı doğru işleyen bir süreçtir (ve bu konuda teknolojik de bir süreçtir). Yeryüzünde başlar ve yaratıcı modellerimizi yeryüzü için şekillendirir. Genel bilimsel bilgiyle takas ettiğimiz dünyayı bizim için tekrar keşfedebilir.

Doğru "sinemasal yaklaşım" hakkındaki tembihleri ve öğütleri gibi filmin amacına yönelik Kracauer'in duygusu tarihin kullanımı ve yöntemleri konusundaki kendi kuramıyla da yakından ilişkilidir. Ölümünden sonra yayımlanan, tarih yazıcılığıyla ilişkili bir tezinde Kracauer, tarihçinin görevini fotoğrafçınınkiyle belirli bir biçimde ilişkilendirmiştir. Hemen başta ister Liberal olsun ister Hıristiyan olsun tüm ideolojik tarihlere saldırmıştır. Daha sonra da Oswald Spengler ve Arnold Toynbee'ninkiler gibi büyük evrim şemalarındaki yirminci yüzyıl girişimlerini lanetlemiştir. Kracauer sadece mütevazı tarihçileri, detaylara ve hayatın ve onun tarihinin malzemesi olan nesnel gerçeklere titizlikle dikkatini veren akademisyenleri metheder. Tarihçinin görevi geçmişteki gerçekleri günümüzde anlaşılır hale getirmektir. Eğer 1800'lere kadar tarihçiler müthiş metafizik şemalara hizmet etmişlerse bu sadece, bilimin bizleri henüz bu tarz şemalardan sonsuza dek uzaklaştırmamış olmasındandır. Ancak zaten bilimin kendisi kendi gerçeklerinden çok uzakta, bir soyut gerçeklikler dünyasında yaşamaktadır ve tarihçiye mükemmel bir model olarak hizmet veremez. Hayır, tarihçi yaşamın gerçeklerinin yanından süzülmeli ve derin araştırmalar yapmak üzere aşağı inmek için hareketli olmalı ya da onları kendi bağlamlarında görecek kadar yükseğe yelken açabilmelidir. Tarihçi mutlaka hayal gücünü kullanmaktadır, ancak bunu kendi inançlarına ve kibirli soyutluklarına hizmet etmek için değil, gerçeklere hizmet etmek için yapmaktadır.

Kracauer, "bulunmuş öykülere" paralel olan daha küçük somut tarihlerin yararına; geniş, genel, özet niteliğindeki tarih ki-

taplarıyla "teatral" filmleri reddederek bu ikisini mukayese etmeye devam eder. Bunlar karmaşanın ve yaşamın sürekliliğinin içerisinden fırlamaya eğilimlidirler, ancak eninde sonunda yaşamın içine geri düşerler. Kracauer için hem film hem de tarih felsefik sonlara hizmet etmelidir, ancak kendileri felsefik olmamalıdır. Onlar, demiştir, kültürün birleşik sistemlerinin devasa saraylarının bekleme odalarıdır.

Kracauer, geleneksel bir demokrat ve açık-fikirli bir kuramcıdır. İdeolojilere itimat etmezdi, ancak gerçek deneyimlerle yüzleşmiş birinin yaşamını gerçeğin koşullarına göre şekillendireceği konusunda inançlıydı. Aynı zamanda bilimi eleştirisi, daha şairane ya da mistik bir kuramcının geliştirebileceğinden pek de farklı olmayan bir rasyonalistti. Bizim, nesnelerin doğru algılamasına ulaşmamız için bilimi kullanmamızı istemişti. Bilim, bizim nesnelerle ilgilenmemizi sağlamıştır, ancak sadece soyut bir yolla. Bir nesneler ve şeyler dünyasında yaşamamız, "yaşam alanımız"[3] ve tek cennetimiz olan bu dünyayı düzgün bir yer haline getirmemiz: Aynı anda kısmi olarak sanat, kısmi olarak da bilim olan tarih, fotoğrafçılık ve sinemanın "bağdaştırıcı" süreçlerine bağlıdır. Bu bağdaştırıcı süreçler insanı yaşamla doğru ilişkisine sokar. Onlar kendilerini (daima organize ettikleri ve düzenledikleri için) ne gerçeklerin despotluğuna, ne de (gerçeklerin üzerinde egemenlik iddia eden organizasyon ve düzenlemeleri reddettikleri için) hayal gücünün despotluğuna kendilerini adarlar. Bu süreçler, gerçek bir dünyada insan olarak yaşamamıza izin verdiklerinden gerçekten insancadırlar.

Kracauer *Film Kuramı*'nı insanlığın barışı ve toplumsal dostluğu müşterek deneyimleri ve dünya bilgileriyle bulabileceği umuduyla sonlandırmıştır. Eğer savaşlar ve insan anlaşmazlıkları geçmişte ideolojilerin çarpışmasından kaynaklandıysa, bizler, şemalar üzerinde değil, dünya deneyimleri üzerinde temellenmiş or-

(3) Kracauer açıkça hürmetle Gabriel Marcel'den bunu alıntılamaktadır (s. 304). Eğer Kracauer ve Bazın birbirleriyle ilişkilendirileceklerse, o zaman muhtemelen bunun en açık olduğu yer her ikisinin de kuramlarını açık bir şekilde etkileyen bu büyük varoluşçu filozofa karşı duydukları karşılıklı saygıdır.

tak bir ideolojinin bize barış ve uyum getirebileceğini umabiliriz. Film, uygun biçimde kullanıldığında, bize bu hayale ulaşmada şimdiden yardım etmektedir.

ÇÜRÜTMELER

Kracauer'in *Film Kuramı* diğer argümanları provoke etmeden duramaz, elinde değildir bu. Filmleri "sinemasal" değerlerine göre sıralandırarak açık yüreklilikle ilerleyen her kuram, verilen tanımla uyuşmayan filmlere gidenleri, o filmleri yapanları normal olarak kızdıracaktır. Buna ek olarak, fotoğrafçılığın doğuşundan beri gerçekçiler ve biçimciler arasındaki insanı kızdıran farklılıkları tümüyle silebilmeyi hiçbir şeyin başaramayacağını Kracauer'in bizzat kendisi de kabul etmiştir. Çünkü böylesi argümanlar çıkış noktasının zıt yönlerde olmasından kaynaklanıyordu büyük oranda. Kuramı, içerisinde biçimci etki için de bir yer barındırmasına rağmen; katı, şüphe götürmez ve hatta fanatik bir biçimde gerçekçi tarafta yer almaktadır.

Muhtemelen Kracauer sorunu gidermek için ne kadar örnek verirse versin başlangıçtaki önermelerini asla kanıtlayamayacağının farkındaydı: (1) Sinema, kurgu ya da diğer biçimci süreçlerden çok fotoğrafçılığın bir ürünüdür, (2) Fotoğrafçılık ilk olarak ve her şeyden önce kaydettiği nesnelere bağlı bir süreçtir, o nesneleri dönüştüren bir süreç değildir, (3) Öyleyse sinema nesnelere ve ekipmanının kaydetmesine olanak verdiği olaylara hizmet etmelidir; bu durumda da biçimsel olarak (onun kullandığı terim "kompozisyonel olarak") gerçekçi olmalıdır, çünkü imgecisel[4] olarak gerçekçidir.

İlk iki sav tam olarak böyledir: bunlar savdırlar. Kracauer; ne kadar onları işaret etse, onlar üzerine yoğunlaşsa, onların akla uygunluğunu doğrulamaya çalışsa da, onları ispat edemez. Bunu tutkuyla yapmaktadır. Ancak üçüncü sav, ilk ikisinden elde edil-

(4) Imagistically: Imagism, Imgecilik olarak çevrilir. Bu terim ise günlük konuşmayı kullanmanın ve ifadenin açıklığının savunmasını yapan yirminci yüzyıl başlarındaki şiirdeki bir akımdır. Imagistically ise imgecisel olarak Türkçeye çevrilebilir. (ç.n.)

miş bir sonuçtur. Burada eleştirmenler uzlaşamadıkları zaman, bunun nedeni yalnızca yalın anlamda karşı olduklarından ya da bununla eşdeğer düzeyde ispatlanamaz iddialar olduğu için değildir. Kracauer'in mantığına duydukları bir öfkeden dolayı da yaparlar bunu. Bu önemlidir, çünkü Kracauer'in üçüncü önermesini eleştirenler bütün taraflardan olabilirken, ilk iki önermesini eleştirenler, onun önermelerinin yerine kendi biçimci önermelerini koyan biçimci kuramcılardır. Demek ki daha yakın bir araştırmaya layık olan bu üçüncü önermedir.

Kracauer'in, filmlerin kompozisyonel olarak gerçekliğin aynası olması gerekliliğine olan inancı, sanatın "taklit" kuramları geleneği içerisindedir. Bu yüzyılın bu gelenekteki en önde gelen akademisyeni olan, sürgün edilmiş Alman akranı Erich Auerbach'ın otoritesine sık sık gönderme yapması tesadüf değildir. Auerbach'ın derinlemesine etki bırakan *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* (kitap henüz Türkçede yayınlanmamıştır; Mimesis (Taklit): Batı Edebiyatında Gerçekliğin Temsili) kitabının sonuç bölümü Kracauer'in sonsöz bölümüyle oldukça uyumludur. Auerbach kitabında, ideolojiyi reddeden ve insan tecrübesinin çokluğunu ve çeşitliliğini taklit eden ciddi bir edebi gerçekçiliğin insanlığı uzun soluklu bir kardeşliğe götürebileceği iddiasını savunmuştur.

Auerbach, deneyimlerin gerçek dünyasına açık ve o dünyanın bir taklidi gibi görünen bir biçimde kurgusal dünyalar oluşturan yazarlarla ilgilenmiştir. Bu tip yazarların insan konuşmasının bir kaydı ve insani olayların bir dış çerçevesi ile başladıklarını buldu. Buradan, gerçeklik üzerine odaklanmayı sürdürerek dilde; içerisinde bu tarz olayların ve konuşma çeşitliliğinin kendilerine sanatsal bir güç ve tını veren bir bütüne dönüştüğü bir dünya yaratıyorlardı. Değer-taşıyan gerçekçi edebiyat, okuyucunun kendi dünyasını ve komşusunun dünyasını tanımasına olanak tanır. Bu tanımayla birlikte okuyucu, dünyayı daha iyi bir yer haline getirme arayışı içerisinde onu eleştirebilir.

Bu kısa özet bile Auerbach ile Kracauer arasındaki antlaşmanın birçok noktası hakkında bize ipuçları vermektedir. En gözle

görülürü ise, geçmiş kültürde ve insan olarak ayakta kalmak istiyorsak oluşturmamız gereken kültürdeki gerçekliğin önemine duydukları tutkulu histir. İkinci olarak sanatsal yöntemi çift taraflı tarif etmeleri gelir. Her ikisi de sanatı, gerçeklikte başlayan ve onu dönüştürerek, "gerçeklik odağını" asla kaybetmeyen bir çeşit "arabulucu" süreç olarak görmüştür. Her ikisi için de sanatsal dönüşüm, sanatçının iç kalıpları tarafından dikte edilen yeni deneyimler yaratmaktansa deneyimde bulunan kalıpları açıklığa kavuşturmaya ve güçlendirmeye hizmet eder.

Tüm alanlarda sanatçı, eğer hammaddesini (o hammadde her ne olursa olsun) ampirik dünyaya yapısal olarak benzer bir düzenlemeye dönüştürürse gerçekçi işler yaratabilir. Elbette hammaddeyi şekillendirmenin sayısız başka yolu vardır ve örneğin Auerbach hiçbir zaman tüm edebiyatın taklitçi olması gerektiğini ima etmemiştir. O dikkatlice, Batı Edebiyatının müthiş bir anlatımının (hatta ona göre en müthiş anlatımının) bu gelenek içerisinde yazıldığını göstermeye çalışmıştır. *Mimesis*'te bu anlatımın yazım sürecinde gösterilmesinde ve bu anlatımın önemi ile övüncünün sergilenmesinde başarılı olmuştur, ancak lirik şiir ya da didaktik makale gibi edebiyatın diğer türleriyle rekabet içerisinde nasıl oluştuğunu göstermek için hiçbir çaba göstermemiştir.

Diğer yandan Kracauer, gerçekçiliğin sinemadaki muhteşem tarihini diğer sinema anlatımlarını bastırmak için kullanmıştır. Bu anlaşılabilir bir biçimde, kendini eleştirenleri harekete geçiren şeydir. Tıpkı edebiyatın sıklıkla aracını gerçekçi bir biçimde kullandığı gibi filmin de gerçekçi bir biçimde nasıl kullanılabileceğini açık biçimde göstermiştir. Dahası film tarihinde gerçekçi filmlerin övüncünü göstermiştir ve bunların gelecekte de süreceğine dair umudunu belirtmiştir. Ancak buradan yola çıkarak bütün filmlerin sinemasal olması için gerçekçi olmasının zorunlu olduğunu kanıtlayamamıştır.

Kracauer'in yönetmene yüklediği görev, Auerbach'ın gerçekçi edebiyatçıya yüklediğinden pek de farklılık gösteriyor gibi görünmüyor. Yönetmen burada yazara eşit görünüyor, üstün değil. Sinemanın özel gerçekçiliğine ne oldu o zaman? Yönetmen keli-

meler yerine hareket eden resimlere şekil verir ancak bunu diğer sanatçıların yaptığı gibi yapar. Kracauer'in inançları bununla birlikte, film sanatçısının gerçekçiliğinin yazarın, ressamın, opera metni yazarının gerçekçiliğiyle farklı olmadığı, onlarla akrabalık içinde olduğunu söyler.

Kracauer, sinemanın kendine has hammaddesinin gerçekçi olmasıyla geleneksel sanatlardan ayrıldığını tekrarlayarak kendisini meşrulaştırmaktadır. Ancak böyle olsa bile acaba bir sanatın biçimleri ve onun maddesi arasında bağlayıcı bir köprü var mıdır? Kracauer'in bizzat kendisi o kadar nefret ettiği soyutlama suçunu işlememiş midir? Aslında onun "sistemi" kategorilerin uygun bir hiyerarşisine konulan tüm filmleri eleyen koca bir elek değil midir? Tam da yönetmenin ilk görevi ve nihai hedefi olan şeylerin dokusuna yönelik özel dikkatinde olduğu gibi, eleştirmenin temel ilgi ve kaygısının yönelmesi gerektiği filmlerin dokusuna olan özel dikkatini göstermekten vazgeçmemiş midir?

Bu sorular ellilerdeki *Cahiers du Cinèma* eleştirmenlerinin yazılarının ışığında daha yakıcı hale gelmiştir. Andrè Bazin ve daha küçük bir ölçekte de onun öğrencileri François Truffaut, Alexandre Astruc ve Eric Rohmer, Kracauer'inkilerden çok da farklı olmayan temel prensiplerle fenomenal bir açık-görüşlülüğe ve evrenselliğe dayanan bir tadı birleştirmeye yönelmişlerdir. Film imgesinin esasının gerçekçilik olduğuna inanmakta yanlış olan bir şey olmadığını görürken, aynı zamanda bu imgenin sayısız kullanımını da onaylamaktaydılar. Onların görüşüne göre, sinemanın hammaddesinin gerçekçiliği, materyalin alabileceği sinemasal biçimin türlerini sınırlamasını getirmez.

Bu Fransız gerçekçilerle Kracauer'in çalışmaları arasında pratikteki farklı eleştiri anlayışları büyük boyutlardadır, çünkü onlarınki sinemasal biçime yönelik birbiriyle çelişen hislere dayanıyordu. Örneğin uyarlama sorununu ele alalım. Meşhur bir *Cahiers du cinèma* makalesinde[5] Truffaut, *Pastoral Senfoni*, *İçimizdeki Şeytan* ve *Kızıl* ve *Kara* gibi edebi başyapıtların sinemasal olarak

üzerlerinde yeniden çalışılması için ve Bernanos'un *Bir Taşra Papazının Güncesi*'ni uyarlama teklifleri nedeniyle Jean Aurenche ve Pierre Bost'a açıkça saldırmıştır. Bu son proje reddedilmiş ve bunun yerine Robbert Bresson'a verilmiştir. Truffaut tıpkı Kracauer'in yaptığı gibi Aurenche ve Bost'un yöntemlerini Bresson'unkilerle karşılaştırmış ve tam tersi sonuçlara ulaşmıştır. Ona göre, Aurenche ve Bost Fransız edebiyatını mükemmel stüdyo yöntemlerine göre uyarlarken onu basmakalıplaştırmışlardır. Kusursuz psikolojik oyunculuk tarzları 1940'ların ve 50'lerin Fransız film tarzına uygundu, ancak bu tarz kesinlikle Gide, Radiguet, Stendhal ve özellikle de Bernános için eşit ölçüde doğru değildi. Tüm setlerin "stüdyo gibi görünmeleri", tarihi yapı tam olarak inşa edildiğinde dahi, film mimarlarının dekoratif kabiliyetlerini ortaya koymasına rağmen, bu yazarlar tarafından yaratılan atmosferi yansıtamamaktadır. Son olarak Aurenche ve Bost'un tasarladığı değiştirilmiş sahne ve diyaloglar kesinlikle bu romanları görüntüye aktarmıştır, ancak böyle yaparak onları olmadıkları bir şeye dönüştürmüşlerdir: Fransız filmlerine.

Truffaut ve onun bu konudaki düşüncelerinin çoğunu borçlu olduğu Bazin için, romana sadık olan ve bu nedenle de en sinemasal olan, Bresson'un köle ruhlu (slavish: aynı zamanda "kendini öne çıkarmayan"), görsel açıdan kasvetli ve karanlık uyarlamasıdır. Kracauer'i dehşete düşüren dış ses anlatımı Truffaut ve Bazin tarafından o tarz bir metin tarafından ortaya çıkarılan sorunlara mükemmel bir çözüm olarak görülmektedir. *Cahiers du cinèma* makalesinin sonunda Truffaut, Aurenche ve Bost tarafından yazılan reddedilmiş uyarlama metninden birçok sahneyi tekrar üreterek son darbesini vurmuştur. Doğrudur, bu sahneler son derece görseldir; doğrudur, karakterlerin motivasyonlarını netleştirmektedirler. Doğrudur, çünkü tesir edici dramatizasyona olanak vermektedirler. Ancak zaten Bernanaos'u konvansiyonel Fransız film yapımlarının seviyesine indiren de tam olarak bu

(5) François Truffaut, "A Certain Tendency in French Cinema", Cahiers du Cinema İngilizce birinci Cilt, (1966), s. 30-40.

özellikler olurdu. Bresson orijinalde var olan görselliği ve psikolojik belirsizliği koruyarak, oyunculuk mimiklerini en aza indirerek ve papazın güncesinden kelimesi kelimesine alınan düşünceli bir anlatım ekleyerek bize, diğer hiçbir Fransız filmine benzemeyen, ancak sadık kalmak istediği gerçekliğe, Bernanos'un romanının gerçekliğine çok benzeyen bir film vermiştir. Bresson'un filmi, Aurenche ve Bost'un her zaman ulaştığı kitlesel film izleyicisine asla hitap etmeyecektir, ancak bu büyük çaplı izleyici kitlesi George Bernanos'un ince zekâsına asla cevap vermeyecek, belki de veremeyecek olmasından kaynaklanmaktadır.

Kracauer'in geniş kaynakçası, Bazin ve onun ardıllarına bir tane atıf içermez. Truffaut'un makalesi ve Bazin'in kuramlarına aşina olsaydı, Kracauer hiç şüphesiz sinemanın temel olarak "görsel bir araç" olduğunu ve Aurenche ve Bost'un mükemmel görsel hayal güçleri olduğunu iddia ederdi. Ancak *Cahiers*'deki gerçekçiler, "gerçekçi" sinemanın "yüksek görselliğe" sahip sinema olduğuna ikna olmamışlardır, çünkü gerçeklik görülebilir olanla aynı şey değildir. Kracauer'in kuramının ortaya çıkmasından önceki on yılda ve nedense kendisince bile bilinmediği dönemde, onlar gerçekçi sinemanın aydınlatabileceği biçimleri arıyorlardı. Gerçekçi bir temelde, Kracauer'in kendisininkinden pek de farklı olmayan bir şekilde, onlar "sinemasal olan nedir?" diye değil de "sinema nedir?" sorusuna yanıt arıyorlardı.

6

ANDRÉ BAZIN

Tıpkı Eisenstein'ın yazdıklarının biçimci kuramlarda olduğu gibi, André Bazin'in yazıları da, gerçekçi film kuramları içinde muhakkak en önemli yerin sahibidir. Eisenstein gibi, Bazin de asla kesin bir tümdengelimli sistem inşa etmemişti, ama fikirleri sağlam bir mantık ve tutarlılık içerirken, sahip oldukları zengin çeşitlilik ve karmaşıklık, onlara sadece Eisenstein'a ait olanların rakip olabileceği derecede zenginlik ve kültürel etki alanı kazandırır.

Biçimci sinemasal geleneği savunan kuramcılara İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar hemen hemen hiç karşı çıkılmadığını görmüştük. Bunun nedeni biçimci film kuramının geleneksel sanat kuramları ile uyumlu olmasıdır, aynı zamanda çoğu erken dönem sinema estetikçileri (Munsterberg, Malraux, Arnheim, Balázs ve Eisenstein) diğer sanat dalları ile de uğraşmışlardı. Marcel L'Herbier, Dziga Vertov ve İngiliz belgesel film yapımcılarının Grierson okulu, filmin "fotoğrafik" özelliklerinin nüfuzlu savunucuları iken, André Bazin biçimsel geleneğe etkili bir şekilde kafa tutan ilk eleştirmendir. Kuşkusuz, imgelerin üzerindeki sanatsal kontrolün öğrenilen gücü yerine, mekanik olarak kaydedilmiş imgenin çıplak gücüne olan inanca dayalı bir film geleneği ve film kuramı için yakaran en önemli ve usta ses ona aitti.

1945'den 1950'ye değin Bazin'in sesi kıta Avrupa'sı film eleştirmenliğinde gitgide daha belirgin oldu. Onun gerçekçi sinema-

yı kuramsal olarak benimsemesi, tam olarak İtalyan Yeni- Gerçekçiliğinin yükselişi ile eş anlıydı. Bazin'in kuramları bu filmler ile popülerliğe kavuşurken, aynı zamanda kuramları uygun izleyici kitlesi ile buluşturdu. 1951 yılında Jacques Doniol-Valcroze ile birlikte sinemanın kısa tarihinde tek başına en etkili eleştirel yayın olan *Cahiers du cinéma*'yı çıkartmaya başladı.

Cahiers du cinéma, sinemacılıkta eleştirel bir akım kurmak için Bazin'e ihtiyacı olan üssü sağlamış oldu. Genç eleştirmenler yeni ve yeniden-hayata dönmüş bir sinema arayışı içinde ona geldiler. François Truffaut, Jean-Luc Godard, Pierre Kast, Eric Rohmer ve Claude Chabrol gibileri Bazin'i dinleyip onun öğretileri altında yazdılar. Daha sonra da, elbette ki, Fransa'da etkileyici Yeni Dalga sinemasını yarattılar. Chabrol ve Truffaut 1958'in sonlarına doğru bu akımın öncü filmlerini hazırlarken, Bazin öldü. Kırklı yaşlarındaydı.

Herkesçe bilindiği gibi, Bazin'in kendisi hiçbir zaman sistematik bir kuram kitabı bırakmamıştır, lakin İngiliz tercümanı Hugh Gray bunun onun düşüncesinde bir sistem eksikliğine hiçbir şekilde işaret etmediğine aceleyle dikkatimizi çekmiştir. Onun yerine kişiliğinin önemli bir yönünü, derin bilgisinin toplumsal olan niteliğini resmetmektedir. *Theory of Film* adlı kitabını yaratmak için yıllarını kütüphanede tek başına geçiren Kracauer'in aksine, Bazin her zaman filmleri yapanlarla ya da onları tartışanlarla birlikte olmuş gibi görünmektedir. Dergilerde görülen yazıları bir yönetmen ya da başka bir eleştirmenle örtük bir diyalogun bir parçası olmaktan çok daha fazlasını taşıyordu. Eleştirilerinin en iyilerinin aslında kaybolduğu söylenir, çünkü Fransız sinema okulu IDHEC (Institut des Hautes tudes Cinématographiques) gibi yerlerde yaptığı sözlü sunumlar ya da tartışmalar biçiminde dile getirilmişlerdi. Her halükarda, Bazin fikirlerinin geleceği konusunda pek fazla kaygılı görünmezdi. Düşüncelerinin belirli durumlarda bir işe yaraması ile tatmin olmuş gözükü yordu.

Bazin, 1957'de en önemli makalelerini *Qu'est-ce que le cinéma?* başlığı altında toplamaya başladı. Bu koleksiyon, ölümünün ar-

dından yaklaşık altmış makaleden oluşan dört cilde ulaşır. Bu makalelerin hemen hemen yarısı *Sinema Nedir?* ve *Sinema Nedir? 2* adları altında İngilizce olarak yayınlanmıştır.[1]

1954'den ölümüne değin Bazin yönetmen Jean Renoir üzerine yazdığı bir kitabı tamamlamaya uğraşmaktaydı. Bu kitap için tuttuğu notlar ve toplanan parçalar yakın zamanda Fransa'da yayınlandı ve İngilizceye çevrildi. Bu çalışma tamamlanmamış bir eser olsa da Bazin'in en önemli fikirlerinden bazılarını içeren müthiş bir eleştiri yapıtı olmayı sürdürür. Bazin'in geriye kalan diğer çalışmaları olan, Welles üzerine kısa bir kitap, Chaplin üzerine bir koleksiyon ve bir kaç yüz kadar makale tercüme edilmemiştir. Böyle olsa bile, Bazin'in kuramcılığının esası ve zihninin çalışma yöntemi şu anda piyasada bulunan tercüme edilmiş üç cilt içinde açıkça görülmektedir.

Onun yazma biçiminin parçalı yapısı, belki Kracauer'in yaptığı gibi özenli ve gelişkin bir sistem oluşturmasına engel olmuş olsa da, onun yazılarına Kracauer'de görülmeyen hem bir düşünce yoğunluğu hem de kendi örneklerine yapıcı bir şekilde bağlılık hissi katmaktadır. Bazin'in genel çalışma yöntemi bir filmi dikkatlice izleyerek, kendine has değerlerini takdir etmek ve onun içinde taşıdığı anlatım güçlüklerine ve çelişkilerine dikkat etmektir. Sonrasında ise filmin hangi "türden" olduğu ya da olmaya çalıştığını tasavvur edip onu bir tarz ile ilişkilendirir ya da onun için yeni bir tarz imal ederdi. Bu tarzın yasalarını formüle ederken, o filmden ve benzerlerinden alınmış örneklere sürekli olarak değinir. Son olarak ise, bu "yasalar" genel sinema kuramı bağlamında gözden geçirilirdi. Bazin bu şekilde gözlerinin önündeki filmde mevcut olan en belirgin olgular ile başlar, filmleri

(1) Bu denemelerin yirmi altısı Bazin'in What is Cinema? ve What is Cinema? II içinde Hugh Gray tarafından İngilizceye çevrilmiştir (Berkeley: Kaliforniya Üniversitesi Yayınları, sırasıyla 1967 ve 1971'de yayınlandılar). Sinema Nedir? adlı kitap Qu'est-ce que le cinéma? adlı Fransızca kitabın ilk iki cildindeki makalelerden bir araya getirilmiştir, bu makaleler sinemanın ontolojisinin sorunları ve sinemanın diğer sanatlarla olan ilişkileri üzerinde yoğunlaşmaktadır. What is Cinema? II adlı cilt ise Fransızca III ve IV. Ciltlerden yapılan seçmelerden oluşmaktadır ve sinemanın sosyolojisi ve Yeni-Gerçekçiliğin estetiği üzerinde durmaktadır. Bu kitapta yapılan tüm alıntılar bu baskıların kâğıt kapaklı baskılarından yapılmaktadır.

mantıksal ve imgelemsel düşünce sürecinden geçirerek, genel bir kurama ulaşır.

Bu çalışma yönteminin tartışmasız en vurucu anı "Kurgunun Erdemleri ve Sınırları" adlı makalesinin gün ışığına çıktığı zamandı (*Sinema Nedir?*, s.41-53). Bu makalesinde, Bazin sinema dili hakkında sorularla başlamak yerine, gerçek bir "peri masalı" sinemasının olasılığı hakkında bir irdeleme ile başlar. Bu irdelemenin öncesinde iki çocuk filminin izlenmesi ve yorumu bulunur, bunlardan sadece bir tanesi uygun kalıbına girmiş halde görünmektedir. Böylesine görünüşte mütevazı ve farklı bir başlangıçtan Bazin bir yolunu bulup bizi bugüne kadar sinema dilinin yazılmış en derin ve önemli ele alınış tarzlarından birisi ile buluşturur.

Bu yöntem Bazin'i okumayı heyecanlı kılar, ama onu özetlemeyi de aşırı zor hale getirir, çünkü hiçbir özet Bazin'den öğrenebileceğimiz en kıymetli şey olan bu kuramlaştırma ve yazım tarzını yakalayamaz. Eisenstein'da yaptığımız gibi, Bazin'in de tutarlı ama her bir yana dağılmış bakış açılarını bir araya getirmek zorundayız, bunu yaparken kendi düzen arayışımız içinde onun kendine has yaklaşımını gözden kaçırmamaya özen göstermeliyiz. Aslında bu durum Bazin'de daha da kötüdür, çünkü en çok bilgi açığa çıkartan görüş ve tezlerinin birçoğu, bu fikirleri teşvik eden ve ona örnek bolluğu sağlayan filmlere esaslı bir biçimde bağlıdır. Çoğu zaman, "Kurgunun Erdemleri ve Sınırları" yazısında olduğu gibi, Bazin'in makaleleri yazıya vesile olan önemsiz filmlerden daha uzun ömürlü olmuştur.

Dağınık ve bağlantılı fikirlerini bir araya getirmek, düzenlemek ve karşılaştırmak istiyorsak özdek, araçlar, biçim ve erek başlıklarındaki dört kontrol edici kategoriler altında onun kuramının araştırılmasıyla kendimizi sınırlandırmak zorunda kalacağız. Bu süreçte onun kuramlaştırma "niteliği"nin çoğunun bu yaklaşıma sığmayacağını ve elimizden kaçacağını da hatırlamak zorundayız. Bazin ve Eisenstein gibi en üretken kuramcıların kolay betimlemeye karşı belirgin bir biçimde direnç göstermesi rastlantı değildir.

Ham Madde

Daha önceden de gördüğümüz gibi, Kracauer'in *Film Kuramı* kitabı araştırma ve akademisyenlik adına bir model gibi görünür, ama geniş kaynakçası bir şekilde André Bazin'in yazılarını hepten yok saymıştır. Bu, Kracauer'in fotoğraf ve sinemanın çıplak-yaban gerçekliğin hammaddesini keşfetmek ve gözler önüne sermek için varolduğunu gösterme çabasında olduğu denli başka hiçbir yerde açığa çıkmaz. Kracauer'in bu en temel meseleyi irdelemesi sorunlarla doludur ve en iyi yaklaşımla bile olayı aşırı-basitleştirici bir havaya sahiptir. Bazin, yaklaşık on beş yıl öncesinde, aynı meseleleri hemen hemen benzer yaklaşımla ele almıştı. Onun ulaştığı sonuçlar, belirli sorunlar taşısa bile, Kracauer'in ulaştıklarından çok daha yoğun ve çok daha düşünceyi-provoke edici yapıya sahiptir.

En başından beri ve neredeyse tüm makalelerinde, Bazin sinemanın gerçekliğe olan bağımlılığını beyan etmiştir. "Sinema, gerçeğin sanatı olarak" diyordu Bazin, "kendi tamlığına ulaşır".[2] Kracauer'in aksine, Bazin gerçeklik ile ne kastetmek istediğine açıklık getirmek için daima uğraşmıştır. Gerçekliğin birçok türünden bahsederiz, ama sinema ilk olarak bir görsel ve uzamsal gerçekliğe dayanmaktadır, yani doğa-bilimcilerinin gerçek dünyasına dayanır. Böylelikle sinemanın esas gerçekçiliği "kesinlikle konunun gerçekçiliği ya da dışavurumun gerçekçiliği değildir, bunun yerine uzamın gerçekçiliğidir, onsuz hareket eden imgeler sinemayı oluşturamazlar" (*Sinema Nedir?*, s. 112). Bazin, burada Kracauer'in maddi estetiğinin, gerçekçi içerik ve teknik estetiğinin ötesine geçmiş, bir uzam estetiğine gelmiştir. Sinema, her şeyden önce gerçeğin sanatıdır, çünkü nesnelerin uzamsallığını ve içinde bulundukları uzamı kaydeder.

Sinemasal gerçekçiliğin bu temel kuramı pratikte verimli olmamıştır, çünkü bize neden sinemanın gerçekçi göründüğünü anlatamamaktadır. Seyirciyi hesaba katmayan fiziksel bir geçek-

(2) Bazin, "La Strada", Crosscurrents, Volume VI, no. 3 (1956), s. 20. Bu makale Esprit dergisinin XXIII volumü, sayı 226 (1955), s. 847-51'deki orijinal metinden İngilizceye J. E. Cunneed tarafından çevrilmiştir.

çiliktir. Bazin'in ikinci kuramı, doğrudan sinema deneyimimizi hedef alır ve gerçekçiliğin psikolojik kuramı olarak adlandırılabilir. Resimden kesin biçimde farklılaşan fotoğrafçılığın psikolojik gerçekçiliğinin bir analizi ile başlar:

> İlk kez, kökeninde var olan nesne ve onun reprodüksiyonu arasına cansız bir araç enstrüman olarak araya girmektedir. İlk kez, dünyanın görünümü otomatik olarak, insanın yaratıcı müdahalesi olmadan biçimlenmektedir... Tüm sanatlar insanın varlığı üzerine kurulmuştur, sadece fotoğrafçılık onun yokluğundan bir avantaj türetmiştir. Fotoğrafçılık bizi doğadaki bir fenomen gibi etkiler, bitkiselliği ya da dünyevi kökeni güzelliğinin ayrılmaz bir parçası olan bir çiçek ya da bir kar tanesi gibi bizi etkilemektedir (*Sinema Nedir?*, s. 13).

Bunun gibi sayısız pasajda Bazin'in sinemanın gerçekçiliği hakkındaki iddiası bir fizikçinin değil bir psikologun gerçeklik kavramı üzerine kuruludur. Gerçekliği gördüğümüz gibi sinemayı görürüz, bunun nedeni onun mekanik olarak kaydedilmesidir, yoksa görünme biçimi değildir (gerçekdışı da görünebilir). Dünyanın insan dışı bu portresi bizi kandırır ve sinema ile fotoğrafçılığın insanın değil, doğanın aracı haline gelmesini sağlar.

Psikolojik anlamda, gerçekçilik reprodüksiyonun kesinliği ile ilgili değildir, aksine reprodüksiyonun kökenine ilişkin izleyicinin inancını kendine çıkış noktası alır. Resimde bu köken, bir nesne ile yüzleşen bir sanatçının yetenek ve zihnini de kapsar. Fotoğrafçılıkta fiziksel bir nesne ile karşılaşan, aracısız bir fiziksel süreci gerektirir, araç nesneye müdahale etmemiş gibidir, sadece onu aktarır gibi görünür. Fotoğrafın da nesne ile aynı doğaya ait olması (tamamen fiziksel ve sadece fizik yasalarına konu olabilecek olması) onu ontolojik açıdan, reprodüksiyonun (yeniden üretimin) geleneksel biçimlerinden farklılaştırır:

> Fotoğrafçılığın nesnel doğası, kendini diğer tüm resim-yapma türlerinde yok olan güvenilirlik niteliğini fotoğrafta bir araya getirir... Yeniden üretilen, aslında temsil edilen nesnenin varlığı, aslında şu anlama gelir, uzam ve zaman içinde bizim önümüze konulmaktadır, biz bunu gerçek olarak kabul etmeye zorlanırız. Fotoğrafçılık, bir

şeyden onun reprodüksiyonuna kadar olan süreçte gerçekliğin bu aktarım özelliğinin kendi içinde taşıdığı belirli bir avantajın keyfini yaşamaktadır (*Sinema Nedir?*, s. 13).

Sinemayla, o zaman, biz gerçekliğin iki tip hissiyle çarpılmaktayız. İlk önce, sinema nesnelerin mekânını ve nesneler arasındaki mekânı kaydeder. İkincisi, bunu o kadar otomatik bir biçimde yapar ki, bu da şu anlama gelir, insan eli değmemiş gibidir. Bazin'e göre, her fotoğraf bizi, görsel özelliklerin foto-kimyasal nakletme araçlarıyla temsil edilen imgeye bağlı olduğu gerçeğinden türeyen ilkel psikolojik bir güdü ile etkilemeye başlamaktadır. Eğer olgudan sonra fotoğrafın üzerinde oynandığını ya da olgunun kendisiyle önce işlenerek nesnenin bize temsilinin getirildiğini fark edersek ya da hissedersek, o zaman psikolojik güdülerin bir kısmı yok olacaktır.

Şimdi, Bazin saf değildi. Sinemayı insandan çok doğanın eseri yapan bu foto-kimyasal naklin devasa, karmaşık bir teknolojiyi gerektirdiğinin farkındaydı: selüloit, emülsiyon, uygun bir kamera, kesin bir çekim sonrası işlem ve bir projektör gerektirir, odak ve ışık kontrolünü söylemeye gerek dahi yok. Bu teknoloji insanın icadı ve işidir. Bazin, bu icatları insan yaratmış olsa da, onlarla öyle çalışıyordu ki doğanın da onlarla selüloidin üzerine korunabilecek ve üzerinde çalışılabilecek şekilde sızabildiğini ileri sürüyordu. Filmin teknolojik tarihi, doğanın büyüsünü daha da iyi sahnelemesine izin verecek yollar arayan bir adamın öyküsü olarak anlatılabilir. Eğer Arnheim haklıysa ve sinema gücünü gerçek dışılığından alıyorsa o zaman ses, renk, 3-D ve Sinerama gibi gerçekçi gelişmelerin inanılmaz salgın hastalıklar olduğu konusunda ona katılmak zorundayız. Ancak bu icatlar sinemanın altında yatan ruh tarafından, gerçekliğin mükemmel gösterimine olan tutku tarafından talep edilmişti, diye ileri sürmektedir Bazin.

Teknoloji sinemayı görülebilir gerçekliğin tahminlerine git gide daha da yaklaştırıyor olabilirken ve insan zihni fotoğrafa, onun gerçekçiliğine bir tür kör vefayla inanmaya hazırken, film imgesi açıkça içinden çıktığı gerçekliğin birebir aynısı değildir. Bir dizi çarpıcı ve düşünceyi-provoke eden metafor içinde Bazin

fotoğraf ve onun nesnesi arasındaki farklılığın ve onun iddiasıyla zihnin silmeye meyilli olduğu farklılığın nedenlerini bulmaya çalışır. Fotoğrafa "ışığın içindeki bir kalıp" der (*Sinema Nedir?* Syf. 96). Fotoğraf, "bir ölüm maskesinin döküm kalıbına dökülmesi"[3] gibi nesnesinin bir "izlenimini" alır. Gerçek nesne değildir, ancak onun gerçek ve doğrulanabilir "iz sürücüsü" olan "parmak izidir". Bu tip izler tarafından psikolojik olarak sersemletildik, çünkü onlar aslında bize hatırlattıkları nesneler tarafından bırakılıyorlardı. Bu nedenle Robinson Crusoe Cuma'nın ayak izlerinden Cuma'ya benzedikleri için korkmamıştır, o ayak izleri gerçekten Cuma tarafından bırakıldığı için o izlerden korkmuştur. En lirik ve çağrıştırıcı tarzıyla Bazin diyordu ki, dağcı Herzog tarafından Everest'in zirvesinde çekilmiş kaba fotoğrafları severiz çünkü "Fotoğraf makinesi orada insanın kederinin yüzüne bastırılmış Veronika'nın eşarbı gibi durmaktaydı" (*Sinema Nedir?* s. 163). İsa'nın kesinlikle ona benzeyen ve güzel resimleri olabilir, ancak onların hiçbiri Veronika'nın eşarbının bizde kapladığı şekilde İsa'nın varlığının o esrarengiz hissini vermeyecektir. Benzer biçimde Hollywood kendi stüdyolarında dağ tırmanışı hakkında heyecan verici ve görsel açıdan çarpıcı filmler yapmıştır, ancak hiçbiri Herzog'un gerçek kriz anlarında çektiği sakar fotoğrafların kendine özgü büyük heyecanına sahip değildir, çünkü o anlar ve o krizler bu şekilde yaşanan anları yansıtıyordu. Gerçeklik kurmaca olana üstündür ve bunun için kurmaca olan gerçeklik hissine öykünür.

Toparlamak gerekirse Bazin, tıpkı Kracauer gibi, sinemanın çekiciliğinin kalbinin kaba-yalın gerçeklik olduğunu hissetmiştir; ancak Kracauer'den farklı olarak onun nasıl işlediğini ümitsizce göstermeye çalışmıştır. Sinemanın hammaddesinin gerçekliğin kendisi değil, onun selüloit üzerine bıraktığı izler olduğunu söyleyerek sonuca ulaşmıştır. Bu izlerin kesinlikle iki tane önemli özelliği vardır. İlk olarak bir kalıbın kendi modeline bağlı olması gibi, bu izler genetik olarak yansıttıkları gerçekliğe bağlıdır-

(3) Bazin, "La Mort a L'ecran", Esprit, Ekim 1949, s. 442 (çeviri yazara aittir).

lar. İkinci olarak bu izler daha şimdiden idrak edilebilirdir. Bir parmak izinin ya da bir elektrokardiyogramın ve hatta bir X-ışınının yaptığı gibi deşifre edilmelerine gerek yoktur. Gerçekliğin bu diğer izleri, nesnelerinden koparıldıkları saniyededirler. Oysa fotoğraflar günlük görüşümüz kadar ulaşılabilirdir. Dünya sadece kendinin bir izini sinemaya bırakmadı, aynı zamanda bizim için görülebilir gerçekliği neredeyse kopyaladı. Demek ki sinema tıpkı dünyaya benzeyerek onun yanında durmaktadır. Ekranda görünen "gerçeklikten" bahsetmek yanlışken, Bazin daha doğru bir terimi geometriden ödünç almıştır. Demiştir ki; sinema *gerçekliğin bir asimptotudur*, sürekli daha da yaklaşırsınız, daima ona bağımlı olursunuz, ama hiçbir zaman ona ulaşamazsınız.

Filmin hammaddesinin bu tanımı, Kracauer'in film ve gerçekliğin basit denklemine göre daha doğru ve zenginken, bununla birlikte Bazin'in sisteminde bile bir tümevarımdan öte bir prensiptir. Bazin'in yakın bir arkadaşı olan yönetmen Eric Rohmer bu prensibe, Bazin'in tüm düşüncesinin kalbinin tam ortasında yattığını belirterek "nesnellik aksiyomu" demiştir.[4] Aksiyomlar ispatlanmaz; onlar yalnızca kendinin-kanıtı olarak kabul edilirler. Onlar bir kez kabul edilince teorisyen (ister matematikçi olsun isterse de estetik kuramcısı) bir sistemi türetmek için onları kullanmakta özgürdür, fakat onun sistemi aksiyomun doğruluğunu asla "ispatlayamayacaktır". Kracauer'in durumunda, gerçekçi bakış açısından film hakkında ne kadar çok yazarsa yazsın, gerçekçilik hakkındaki temel doktrinlerinin daima şüphe altında kaldığını görüyoruz. Bazin bu güçlüğün bilincinde olarak sürekli olarak aksiyomunun yeterliliğini göstermeye çalışmıştır. Az önce de gördüğümüz gibi her şeyden önce yapabildiği en iyi şekilde aksiyomunun kapsamını daraltarak bunu yapmıştır. İz sürme ve asimptot kavramları, Kracauer'in farklılaşmamış (undifferentiated) gerçekliğinden daha incelikli ve daha anlamlıdır. Ardından Bazin kendi sonsuz metafor ve analoji deposundan gelen bu aksiyoma inanmamız çağrısını yapmıştır. Eğer birisi, bir ölüm mas-

(4) Eric Rohmer, "La Somme d'Andre Bazin", Cahiers du Cinema, no. 91 (Aralık 1958), s. 36.

kesi özel bir anlamda kendisiyle birlikte kendi modelini de taşır şeklindeki onun öncülünü kabul ederse, o zaman o kişi sinemanın temel nesnelliğine inanmaya zorlanacaktır.

Bu hammaddenin sanatçının ellerinde sayısız çeşitlilikte biçime dönüştürülebileceğini göreceğiz. "Sanat, sanatçının yaptığı şeydir" ve heykel sanatçının katı maddelerle yaptığı şeydir. Aynı biçimde film sanatı film yönetmenlerinin gerçekliğin izinin sürülmesiyle yaptığı şeydir.

Bu bölümü sonuçlandırırken, Bazin'in bir önyargısı olduğunu vurgulamak sadece vefayı gösterir. Tam da pek çok sanat eleştirmeninin yapıtaşı ya da mermeri üzerinde yaptıkları bütün bu soyutlamalara en yüksek değeri vermesi gibi ki bunlar soyutlamaların doğdukları materyaller olarak bize dönerler, Bazin de zirvedeki sinemanın her zaman ham başlangıçlarına, gerçekliğin acımasız kalıplarına ve teknik yönden kökeni yoluyla gerçekliğin kendisine bizi geri itekleyeceğini hissetmişti.

SİNEMASAL ARAÇLAR VE BİÇİM

Bazin ve Geleneksel Kuram Karşı Karşıya

Daha önce görmüştük ki, Yönetmenlerin şekillendirmek zorunda oldukları hammadde gerçekliğin kendisidir tezini saptadıktan sonra, Kracauer bu yönetmenlerden gerçekçi biçimlere sahip olan filmleri üretirken temelde gerçekçi araçlarla kendilerini sınırlandırmalarını istemekteydi. Bu sınırlandırıcı konum yönetmenlerin kendi hammaddelerine, bu madde gerçekliğin kendisi olsa bile, istedikleri her şeyi yapmalarına izin verilmesini isteyen pek çok eleştirmeni kızdırmıştır.

Bazin'in gerçekçi filmlere yönelik yaşamı boyu süren övgüleri nedeniyle, düşmanca hisler besleyen eleştirmenler çoğunlukla Kracauer ile Bazin'i birbirlerine bağlama girişiminde bulundular. Fotoğrafik imgenin gerçekçi doğasına olan Bazin'in inancı onu gerçekçi filmlere yönelik eğilime kesin olarak sürüklemiştir. Fakat yalnızca şu açılardan: Çoğu filmlerin kendi materyallerine karşı olmaktan daha çok onunla uyum içinde olduğunu ve her yönetmenin, kendi amacı ne olursa olsun, bu maddenin gerçek-

çi doğasını hesaba katmak zorunda olduğunu düşünüyordu. Bu maddeyi ister deforme etmek istesin isterse bozmak istesin bu ilişkinin değiştirilemeyeceğini sanıyordu. Hammadde ise o zaman aracın üzerinde nihai bir etkide değil de, ancak zorlayıcı bir etkide bulunmaktadır. Bazin'in neyin sinemasal bir form olduğu neyin olmadığı konusunda dikte eden reçete gibi bir estetik kuramı üretmekten sakınan bir tavrı vardı. Bazin her zaman Varoluşçu olarak, bazı soyut sistemlerden yola çıkarak neyin yapılması gerektiğini tümden gelerek belirleyen bir çalışma yerine, sinemada neyin yapıldığını betimleyen ve açıklamaya çalışan bir kuramcı olmaya çalışmış ve "sinemanın varoluşu onun özünden önce gelir" (*Sinema Nedir?*, s. 71) tezine inanmıştı.

O zaman filmin hammaddesinin nesnelliği üzerine Bazin'in pek çok düşüncesi yönetmenin çalışması üzerine onun düşünceleri ile yan yana gitmektedir. Onun soyut jargonu içinde, sinemanın ontolojisi üzerine düşünceleriyle sinemanın fonksiyonu ve sinemanın diliyle koşutluk göstermektedir. Bu dil üzerinde bir çekim ya da bir kuvvet uygular, fakat kesinlikle sinemanın nasıl kullanılacağı üzerinde dikte etmez.

Bazin'in yazılarının çoğunluğu sinemanın güncel örneklerinin tarzını ve biçimini araştırmaktadır. Temelinde Bazin bir tür (janr) eleştirmenidir, bunları sinemasal araçlar hakkındaki (dil) kendi teorilerinden, filmlerin şekli (biçimi) ve amacına yönelik düşüncelerinden türetir. Bazin bir filmin biçimi ve kendi araçları arasında zorunlu bir nedensel bağlantı olması gerektiğini algılamıştır. Pratikte bunlar janr (tür) ve tarz (stil) arasında bir ilişkiye dönüştürülmüştür. Örneğin, yirmilerin şehir senfonileri (*Berlin* ya da *Rien que les heures*) yalnızca kendi ele aldıkları konularla karakterize değildir, aynı zamanda birbirine koşutluk gösteren biçimler üzerinden yapılan ritmik kurgulamayla, kamerayı gizlemeyle ve kamerayla özel olarak uğraşmayla ve yürüyen merdivenler ve tramvaylar gibi doğal dolilerin sık sık kullanılmasıyla karakterizedir. Bu örnekte janrın çeşidi bile onu yaratan tarza (stile) işaret etmektedir. Bir filmin janrını ayırt etmekte (onun formu ve formun psikolojik etkisini) ve bunun ardından söz ko-

nusu formu yöneten stilistik yasalarını keşfetmekte ve onun psikolojik getirilerini görebilmekte başkalarına göre benzersiz bir yeteneğe sahipti.

Sinemanın hammaddesi, o zaman, değişik sinemasal araçları kullanarak "anlamı oluşturmak" ve "imlemek için" oluşturulmuştur ve kendi uygun anlamlandırmasını ancak kendi formlarını bulduğu zaman başarabilmektedir. Değişik süreçleri (araçları) incelemek kuramcıya kalmıştır, bu süreçlerle bir yönetmen gerçekliği (hammadde) anlamlı hale getirebilir, daha belirgin bir şekilde söylersek, insan için değerli bir yolu (form) anlamlı hale getirmek için kullanabilir. Bazin'in yazdığı büyük denemelerin çoğunluğu en iyi şekilde böylesi bir terminolojinin ışığında açıklığa kavuşabilir: Bir yönetmen kendi materyalini nasıl anlamlı ve gerçekliği anlatabilir hale getirebilir ve nasıl anlamlandırma türünü biçimlendirebilir? Bunlar Bazin için asıl belirleyici sorulardı ve nadiren bu soruları birbirinden ayırmıştır.

Anlamlandırma ve imleme stilin sonucu oluşur; anlamın oluşması ve duyumsanması formun bir sonucudur. Sinemada hem tarz hem de biçim, bu hammaddeyle uğraşma sürecinde onu yaratan ve kullanan yönetmenin soyutlamasının miktarına ve türüne harcanan dikkatle belirlenmektedir. Sinemanın kullanımındaki gerçekçilik soyutlamaya karşı çıkmaktadır (örneğin, sembolleştirmeye ve uzlaşımlara (konvansiyonlara)). Bazin gerçekçilik içinde bir tür anlamlandırmayı ve anlatılanları imlemeyi minimuma indirgeyen tarzın izlerini görmekteydi. Diğer bir deyişle, potansiyel bir stilistik seçenek olarak stilin reddedilmesinin izlerini görmekteydi.

Bütün filmler belirli bir soyutlama derecesine yükseltilmiş ampirik gerçekliği sergilerken, bu soyutlama derecesi temel ilgi alanı ve verili alınan her filmin amacı gibi iki belirleyici unsur arasındaki oranla şekillenmektedir. Örneğin, eğer bir yönetmen sinemada karmaşık bir öykü anlatmaya çabalıyorsa, muhtemelen öyküyü biçimlendiren soyut ilişkiyi yaratmak için ampirik gerçekliğin resimlerini kullanacaktır. Böylesi bir durumda, yönetmen "gerçekliğin tamlığına eylemin 'duyumu'ndan daha az önem

verecektir; yönetmen bu gerçekliği bizim bilgimiz olmaksızın 'soyut işaretler' serisine dönüştürecektir."[5]

Geleneksel film estetiğinin bakış açısıyla söylersek, ampirik gerçekliğin soyutlamaya dönüştürülmesine ilişkin tam da bu süreç sinema sanatını oluşturmaktadır. Munsterberg, Eisenstein, Arnheim ve Malraux gibi yazarların hepsinin sinemanın kaba şekilde aktüelliğe başvurmasını lanetlediklerini biliyoruz. Onların hepsi sinemanın insanın kendi zekâsıyla ve bilinçli olarak bu sessiz maddeyi şekillendirmeye başladığı zaman sanat olduğunu, sinemanın gerçekliği dönüştürmesiyle sanat payesini kazandığını ileri sürdüler. Eisenstein ve Arnheim bu yönelim içinde en ileri noktaya gittiler, hatta Arnheim sessiz sinemanın içinde sözsel dil kadar konvansiyonel (geleneksel, yerleşik düzenin kurallarıyla uyumlu) ama ondan daha çok çağrışımlara dayanan bir sembolik sistem olduğunu görmekteydiler.

Sinemanın konvansiyonel dili konuşabileceği iki temel yöntem vardır. İlk önce, yönetmen imgenin birkaç biçimsel yönlerini, arzuladığı şekle gerçekliğin imgesini dönüştürmek için manipüle etme yeteneğine sahiptir. İkinci olarak, yönetmen kendi imgelerini "montaj" olarak bilinen biçimci kurgulama süreçleri yoluyla arzuladığı her bağlama taşıyabilir. İlk durumda ışık ölçeği manipüle edebilir, grinin tonları, çerçeve içindeki kompozisyon, üçüncü boyutun perspektife göre düzenlenmesi, diğer duyulardan gelen görünümün duyumunun yalıtılması ve bunun gibi bir dizi şey. İkinci durumda, zaten stilize edilmiş imgelerin ritmini kontrol ederek ve içlerinde göründükleri bağlamı düzenleyerek oluşturduğu anlatımcı anlamı inşa eder ve bağlamlar arasında geçerken bir bütünselliği "oluşturabilir". Hem Malraux ve hem de Eisenstein sinemanın tam sanatsal yetilerini montajda görmekte-

(5) Bazin ve Jean Cocteau, Orson Welles (Paris: Editions du Chavanne, 1950), s. 57. Bu bir kitap uzunluğundaki Orson Welles incelemesi Fransa'da yakın geçmişte tekrar basılmıştır (Paris: Editions du Cerf, 1972). Cocteau tarafından yazılan giriş metni Bazin'den alınan uzun pasajları içermektedir ve bir kısmı bu baskıda kesilmiştir, daha sonraki Bazin'in yazdığı makaleler ve yine Bazin'in Welles ile yaptığı iki söyleşi bu kitaba eklenmiştir. Welles üzerine yapılan bütün alıntılar sözü edilen kitaptan alınmıştır ve yazar tarafından İngilizceye çevrilmiştir. İlk baskının kullanılmasının nedeni bazı pasajların yayınevi tarafından kısaltılmasıdır.

dirler, çünkü imgeler üzerinde tümüyle zihinsel bir tasarımı bir araya getirirler, aynı müzikteki müzik olarak ayrımsadığımız tasarımda ritmin sesler üzerinden bir araya getirilmesi gibi.

Bazin'e kadar, hemen hemen bütün kuramcılar hem film imgesi hem de plastik sanatlar arasında ya da filmsel süreklilik ile müzik arasındaki benzerliğe işaret ederken belirli sorunlar yaşamaktaydılar. Bazin kendi doğal kökenleri nedeniyle bunu gören ilk insandı, eğer gerçeklik modeliyle sanki içsel bir değere sahipmiş gibi onun üzerinde dikkatimizi yoğunlaştıracak şekilde verili olanın sunulmasını anlatmak istiyorsak, süslenmemiş gerçeklik modeli kendi öz estetik geçerliliğine sahiptir. Bir medikal filmin yazımı sırasında, Bazin şunu soruyordu:

> Rengin dramatizasyon yasaları gözle görünür şekilde ölümcül olan bir kanserin sol tarafından mavimsi bir renkle yansıtılması sonucu kanserin ölümcül olduğunu anlatmak için kullanılıyorsa, imgelemi anlatmak için hangi sinema mükemmel olarak kameranın inişini bronkoskopun cehennemine taşıyabilir ve bunu hangi yaratılan imgelemle izleyiciye algılatabilir?... Kamera tek başına (örneğin, kaba mekanik yeniden-üretim) bu evrenin üretken ve anlamı üreten yanına sahiptir, bunun içinde en üst seviyeden güzellik doğayla ve şansla bir yandan saptanır ve aynı zamanda belirginleştirilmiş olur. Bu da şunu söylemek anlamına gelir, sanata aykırıymış gibi düşünülen belirli bir geleneksel estetikle herhangi bir şeyin saptanması olasıdır.[6]

Bu durumda, "Basit sinematografik kaydetme konusunda estetik olarak gerileyen, kötüye giden hiçbir şey yoktur, tam da bunun aksine, ifade etme süreçlerinde bir ilerleme, sinema dilinin zafere yürüyen bir evrimi ve kendi stilistik özelliklerinin yayılması söz konusudur" (*Sinema Nedir?*, II, s. 26). Medikal filmin yönetmeni için olabildiği kadar basit ve süslenmemiş bir tarzda gördüklerini verebilmekten başka hiçbir düşünce değer taşımaz. Dışavurumcu kompozisyon sanatsal bir erdem taşıyabilir, sine-

(6) Bazin *Qu'est-ce que le cinéma?* I (Paris: editions du Cerf, 1959), s. 37. İngilizce çeviri yazara aittir.

masal dilin köşetaşı olabilir, fakat Bazin bu filmden şu sonucu çıkarabilirdi; böylesine manipülatif teknikler, yönetmen tarafından değil de doğa tarafından yaratılan bir dramayı görünür kılmayı amaçlayan filmin formuna karşı gelmek anlamına gelir.

Saf belgeselin bu örneği, yalnızca 'sembolik dönüştürmeye' kurban edilmemiş olan sinemasal sanatın kavranmasıyla elde edilebilen konuları ve amaçları olan filmlerin farklı türlerine ev sahipliği yapan bu tip çalışmalar için tipik bir durumdur. 'Gerçekçi" eğilimlere sahip olan ve hala 'sembolik' stilleri kullanan filmler suçludur ve dürüstçe yapılmış değildir; bunlar kendi gerçekçi amaçlarına uygun olmayan konvansiyonel araçları seçmiştir. Filmdeki gerçekçi ön-eğilim şu şekilde tanımlanabilir; üzerinde düşünülen nesnelerin araçlarıyla nesnelerin içinde insanın bulduğu anlamı sunması ve onu araması için varolan eğilim, yoksa içinde zaten içkin olarak bulunmayan bir fikri vücuda getirmek için bu nesneleri kullanmak değildir. De Sica'nın çalışmasına dair Bazin şöyle diyordu: "Olayların bir şeylerin göstergesi olması gerekli değildir, olaylar bizim ikna edildiğimiz bir doğruluk taşıyabilir, bunların hepsi kendi öz ağırlıklarını taşımaktadır, kendi tam biriciklikleriyle varolurlar, herhangi bir hakikati karakterize edecek kadar yoruma açık ve kesin hükümlerden uzaktırlar" (*Sinema Nedir?*, II, s. 52).

Bazin için durum açıktı: Ya bir yönetmen kendi kişisel amaçları için ampirik gerçeklikten yararlanır ya da ampirik gerçekliği kendi içinde taşıdığı bir değer için keşfeder. Bir önceki durumda yönetmen bir estetik veya retoriksel gerçek yaratmak için ya da ona işaret etmek için bir dizi göstergeden ampirik gerçekliği yaratmaktadır, belki de yüce ve soylu, belki de dar görüşlü ve altı oyulmuş bir gerçeklik yaratmaktadır. Bununla birlikte ikinci durumda, yönetmen bir sahnenin anlamını ararken filme alınan olaylara bizi daha da yakınlaştırır, selüloit üzerinde kalan süslenmemiş izler içinde bir yerlerde olayların gerçekliğin ortasında buluruz kendimizi.

Ardından Bazin konvansiyonel sinema kuramcılarını iki önemli bakımdan ayrıştırır. İlk önce, bizim sanata dair genel kav-

rayışımızın gerçekliği dışında sinemaya bir hedef gösterenler; bilinmeyen evrenler için bir "susam" olarak sinema; bizim doğal duyularımız gibi güvenilebilir yeni bir duyumsama, yeni bir anlam olarak sinema, anlatılmadığı taktirde varolmayan ampirik gerçekliğin bilgisini bize veren bir sinema. Diğer sinema kuramcılarından Bazin'i ayrıştıran öteki büyük farklılık ise soyutlama için potansiyelin bir listesi ya da sözlüğünden daha öte bir şey olan sinematografik dile inancıdır, bu dil süslenmemiş imgenin bütün olasılıklarını içermenin yanı sıra kurgusuz sahnenin getirdiği olanaklardır aynı zamanda.

Sinemanın soyutlayıcı yeteneklerinin sınırlılıkları hakkında onun düşüncelerini araştırmak onun yazılarının merkezine odaklanmaktır. Aynı zamanda geleneksel sinema estetiğinin arka planlarında yatan unsurlara karşı keskin biçimde tanımlı olarak kendisini netleştirmek için çaba göstermiş birisi olan Bazin'i ayrıştıran özelliğe yönelmektir. Sinema dilinin konvansiyonel olarak nasıl anlaşıldığını Bazin şu şekilde karakterize etmektedir:

> ... Çok genel düzlemde konuşursak, perde üzerinde temsili olan her şey oradaki temsil edilen nesneye eklenmektedir. Bu karmaşık ve soydan gelen bir özelliktir, fakat bu esasında iki kategoriye indirgenebilir: imgenin plastiğiyle ilişkili olanlar ve montajın kaynaklarıyla ilişkili olanlar ki her şeyin ötesinde zaman içinde imgelerin basit bir şekilde düzenlenmesidir (Sinema Nedir?, s. 24).

Böylelikle Bazin problemi çok basit bir şekilde görmekteydi: anlamlı bir film yapma çabası içindeki yönetmen kendi öz soyutlama yetileriyle kendi materyalinin ham gerçekliğiyle yüzleşmek zorundadır. Filmin stili ve biçimi böylesi bir yüzleşmenin sonucu şekillenir. Böylesi zorunlu yüzleşmeyi iki ayrı yerde gözleyebiliriz: İmgenin plastiğinde (gerçekliği insan müdahalesiyle şekillendirmeyi anlatmak için kullanılır) (örneğin, niteliği) ve imgelerin montajında (örneğin, düzenlenmesinde).

Onun zamanına kadar gelen sinema kuramı yalnızca stilin ve formun en belirgin türlerine karşılık gel(ebil)mekteydi hissine kapılmıştır Bazin. En soyut teknikler ve biçimler, en sinemasal ya

da en sanatsal olarak sürekli övülmüşlerdi. Onun amacı sinemasal anlamlandırmanın en el değmemiş (süslenmemiş) gerçekçi filmlerinden en soyut olanlara kadar belirli bir süreklilik içinde olduğunu göstermektir. Bu görevi gerçekleştirmek için iki yolu seçmiştir. İlk önce, sürekli olarak yalnızca soyut tekniklerin ve filmlerin gerçekten sinemasal olduğu düşüncesini geçersizleştirdi ve bunun köklü bir eleştirisini yaptı. İkinci olarak, biçimci sinema kuramı tarafından ihmal edilen sayısız film tipini ve tekniğini gün yüzüne çıkardı ve bunlara övgüler düzdü. Böylesi ikili yaklaşımı, hem onun pek çok yerde somutlanan imgenin plastiği hakkındaki dağınık düşüncelerinde hem de onun sürekli montaja yaptığı referanslarında görebiliriz.

İmgenin Plastiği

Bazin imgenin estetiği üzerinde doğrudan yoğunlaşan göreli olarak çok az şey yazmıştır. Bununla birlikte tutarlı bir biçimde perde üzerindekini algılamayı doğal algılamaya yakınlaştıran teknik gelişmelerin savunusunu yapmıştır. Işıklandırma ile film malzemesinin gittikçe daha rafine haline gelmesinin yardımıyla (yedi ayaktan (212 cm) 300 ayağa (91.5 metre) kadarki odaktaki nesneleri verebilir hale gelmiştiler) *Yurttaş Kane*'e insan görünümüne benzeri bir görünüm açısı sağlayan Gregg Toland'ın 17 mm lensini övmüştü. Benzeri bir biçimde Sinerama içinde bir uçtan öteki uca 146 dereceyle ölçülen bir görsel alanın büyüklüğünü bulmuştu ve bu teknik keşif sanatsal stilizasyonun gücünü azaltmaktaydı. İzleyici bundan sonra küçük bir kutunun içine sıkıştırılamaz, içinde bir yönetmenin onun tepkisini etkilemeye çalışacağı değişen şekillerin bir kölesi değildir. Yönetmenin kontrol ettiği bir kaleydoskop ile artık hipnotize edilemez. En sonunda perde büyüklüğünün kendisinin taşıdığı gerçekçilik ile özgürleştirilmiştir. Bazin'in söylediği gibi, izleyici "yalnızca gözlerini harekete geçirebilme özgürlüğüne sahip değildir; kafasını döndürmeye de zorlanmaktadır."[7]

(7) Bazin, "Un Peu Tard", Cahiers du Cinema, no. 48 (Haziran 1955), s. 47.

Sanat olarak film içinde, Arnheim'ın inancının temel taşı kesin bir geometrik çerçevelemenin yapılması olduğunu burada hatırlamalıyız. Fakat sinema tarihi bu tekniğe meydan okudu, tıpkı daha önceleri siyah-beyaz filmin ve sessiz sinemanın meydan okuması gibi. Kendi adına Bazin, perdedekilere yönelik algıyla güncel yaşamın içindeki algı arasındaki büyük farkı alt ederek, iki-boyutlu perdenin tam bir iyileştirme ile doldurabileceği bir çağın bile geleceğini memnuniyetle öngördü.

Bazin doğallaştırıcı teknikleri överken, eski-moda ve olgun-olmayan, gerçekçi-olmayan kaba görüntüleri, örneğin üst üste bindirme gibi konvansiyonları gülünç buldu. Victor Shklovsky'un *Phantom Chariot* (1920)'sinde olduğu gibi, görüntüleri üst üste bindirmeyle yapılan anlatımlar erken dönem sinemanın pek çok örneğinde doğa-üstü yaratıkların olduğunu göstermek için kullanılıyordu. Fakat sinema tarihi ve teknolojisi olgunlaşırken, imgenin gerçekçiliğini sarsmaksızın, hakikat üzerinde ısrar etmenin yolları bulunmuştur.

O zaman genellikle teknoloji yeni türde konvansiyonların yaratılması için değil, bunun yerine imgenin tam bir gerçekçiliğini mükemmelleştirmek için çalışmaktadır. Bu nedenle insanın teknolojik dürtüsü Arnheim gibi geleneksel sinema teorisyenleri için çoğunlukla bir utanç ve mahcubiyet kaynağıydı. Elbette gerçekliğe teknik olarak bağlı imgeler en soyut yollarla ve biçimlerle kullanılabilir. Bunun ispatı için yalnızca Sovyet montajını kullanan yönetmenlerin çalışmalarına bakmamız yeterlidir. Bundan dolayı Bazin'in teknik gerçekçilik üzerine yaptığı tartışma en iyi şekilde bir kenarda durmaktadır ve çok daha önemli ve köklü bir tartışma başlığı olan dekor konusuna giden yolu açar.

Sinemada plastik değerlere yönelik Bazin'in kavrayışı tiyatro dekoruna yönelik onun görüşleriyle ilişkisinde en iyi biçimde görülür. Stilizasyon ve konvansiyonun tiyatronun esasını oluşturduğuna ve bunun sinemadan tiyatroyu köklü olarak ayıran temel özellik olduğuna inanıyordu. Sinemayı tiyatrodan sayısız yolla ayrıştırmaktaydı. Hepsinden önce, film farklı bir psikolojik gereksinim sonucu doğmuştu, bu gereksinim temsil etmeye yöne-



Hayalet Araba, (The Phantom Chariot), 1920. Modern Sanatlar Müzesi / Film Fotoğrafları Arşivi.

likti. İkinci olarak, sinemanın sunumunun kapladığı yer tiyatronunkiyle karşılaştırıldığında aldatıcı bir biçimde küçüktü. Hem film ve oyun izleyicileri "Bu akşam tiyatroya gidiyoruz"[8] demelerine karşın, bir durumda onlar ritüelin mekânına gidiyorlar (tiyatroya) ve diğerinde ise "kendi düşlerine açılan bir pencereye" (sinema) gidiyorlar.

Tiyatronun içinde oynanılan dramada zihinlerimize ve gözlerimize odaklanan tiyatronun dekoruyla birlikte o tiyatronun mimari gelişimini gösteren çok sayıda uzun pasajlar göstermiştir bize Bazin. Kostüm, dil, ayak-ışıkları vs, bunların hepsi soyut ve mutlak bir evren içine yerleştirir bizi. Bunun tersine ise sinemada perde bir pencere gibi görünür. Bazin'den sonraki pek çok teorisyen gibi, Bazin de bir filmin çerçevesinden bir resmin çerçevesini net olarak ayrıştırmıştır. Perdenin en dıştaki kenarlarını

(8) İngilizce ve pek çok batı dillerinde sinema salonu theatre olarak adlandırılır ve we are going to the theatre dendiğinde bu hem tiyatroya gidiyoruz, hem de sinemaya gidiyoruz anlamına gelir. (ç.n.)

"gerçekliğin yalnızca bir kısmını gösteren maskelemenin bir parçası" olarak adlandırmıştır. Bir karakter görüntünün dışına yürüdüğü zaman, "bizden gizli bir dekor içinde bir yerlerde kendi kapasitesi içinde varolmaya devam eder. Perdeye uçarak gelecek kanatları yoktur" (*Sinema Nedir?*, s. 105) tam da tiyatroda olduğu gibi, bir aktör için sahnede gereksinim duyulana kadar beklemektedir.

Sinemadan tiyatronun böylesi farklılıkları üzerine Bazin'in uzunca düşünceleri, onun en derin ve güzel analojilerinden birinde yekvücut haline gelir. Tiyatronun gücü sentripetal olmasındadır (merkezcil, belirli bir merkez yönelimli), her şeyiyle girdap gibi ışığın etrafında dönen pervane böceği gibi izleyiciyi harekete geçirerek fonksiyonunu yerine getirir. Sinemanın gücü ise, tam da bunun aksine, merkezkaçtır, kameranın aydınlatmak için sürekli uğraştığı karanlık ve sınırsız bir dünyanın içine ilgiyi yöneltmek üzerine kuruludur.

> "Tiyatro", diyor Baudelaire, "bir kristal şamdandır." Eğer birisinden kendi merkezi etrafında oynanan ışığı kıran ve kendi halesinin mahkumları olarak bizi tutan bu yapay kristal-benzeri nesneden, parlak, entrika dolu ve merak uyandırıcı ve döngüsel olandan başka bir sembolle karşılaştırması istenirse, sinemaya dair şunları söyleyebiliriz, sinema yer göstericinin (teşrifatçının) küçük el feneridir, bizim uyanık düşümüzün gecesi boyunca belirsiz bir kuyruklu yıldız gibi hareket eder, perdeyi çevreleyen sınırlar ya da şekiller olmaksızın etrafına yayılan bir mekandır (*Sinema Nedir?*, s. 107).

Şurası çok açık ki, tiyatronun dekorunu, tiyatronun kostümlerini ve tiyatronun sahnelemesini kopyalamaya çalışmak sinema için bir hata olurdu. Yine de bu Arnheim gibi teorisyenler tarafından bir model olarak sık sık verilen Alman Ekspresyonistlerinin çalışmalarının bize yansıyan yönü tam olarak buydu. Bazin, o zaman, ilk önce biçimci estetiğin evrenselliğini eleştirdi ve onun iddialarının aksine, biçimci estetiği daha az kapsayıcı hale getirdi. Sinemada plastik değerlerin kendi esaslı gerçekçiliği hesaba katmak zorunda olduğunu iddia etti. Ardından gerçekçi dekor için doğru olmaya devam eden ve plastik manipülasyonu



V. Henry, 1944: Merkez-çek bir mekanda Shakespeare'in sözleri. Modern Sanatlar Müzesi / Film Fotoğrafları Arşivi.

reddeden değişik janrların (türlerin) önemini ve güzelliğini oluşturmaya çalışan çok daha pozitif bir kurama yüzünü döndü. Jean Renoir'in filmleri ve teatral uyarlamaların janrı böylesi filmlerin en güçlü uygulamalarıdır.

Bütün türlerin uyarlamaları üzerine pek çok makale yazmıştır Bazin (kurmaca, teatral, mimari, resim ve müziğe dayanan filmler). Teatral uyarlama üzerine onun düşünceleri genel tavrını göstermeye hizmet edebilir. Tutarlı bir biçimde Bazin stilize edilmiş bir dekorun içinden sinemasal yapaylığa dönüştürmek yerine, oyunun yapaylığını filme almanın savunusunu yapmıştır. Kayda değer bir uygulamada, Olivier'in *Henry V*'ini övmüştür, çünkü bu film oyunun geçtiği Londra'nın aksine, bir Shakespeare'yen Prodüksiyonun sahne donatımını, sahneyi, tiyatroyu bize göstererek açılır. O zaman Shakespeare'in sözleri onların kurulduğu set içindeki gerçekliği dönüştürme gibi yanlış bir çabanın içinde kaybolmak yerine, kendi doğal sentripetal (merkezcil) stilize mekânının içinde yankılanmaktadır. Hakikaten bu film set

düzenlemelerinin birkaç katmanı içinde hareket etmektedir, Shakespeare'in mısraları hem kendi sürekliliğini hem de birliğini sağlamaktadır bu filmin. Probleme ilişkin Bazin'in kullandığı Baudelaire'yen analojiyi uygularsak, "film sanatına" oyunları tümden dönüştürmenin neden Bazin tarafından onaylanmadığını görebiliriz. Onun çözümü tiyatronun "kristal şamdanının üzerine sinemanın "el fenerini" çevirmek"tir, bir oyunun soyut gerçekliğini filme almak ve onu vefalı bir şekilde ve layıkıyla filme almayı öğrenmektir.

Bir oyunun filmi stilize görünebilirken, bu stilizasyon "sinemasal yorum ya da üzerinde'yeniden çalışmak" ile orijinale yansıtılmış olmaktan daha çok, orijinal olandan geliyormuş gibi görünmesini sağlayacaktır. Filmin formu ya da bu türün amacı orijinal başyapıtın tam da özel gerçekliğini yakalamaksa, o zaman sinema kendi öz biçimci plastik numaralarının hiçbirini kullanmamalıdır. Olabildiğince saf olarak orijinalin sahneden ya da perdeden yansımasına izin vermek zorundadır.

Tacmahal'i ya da Michelangelo'nun Davut'unu hiç görmemiş olanlarımız, bu başyapıtların resimlerini bize sunan fotoğrafçının en nesnel görüntüyü veren lensleri kullananlarına minnettar kalacaktır. Doğal-olmayan perspektifi, gölgeleri belirginleştiren ışıklandırmayı, biçimi bozan lensleri, filtreleri kullanarak "sanatsal" resimleri bize sunan kendi fotoğrafik tekniklerini ve yeteneğinin gösterişini yapan "yaratıcı" fotoğrafçıyı övmemizin nedeni böylesi orijinal imgeleri yalnızca resimlere dönüştürmesidir. Bütün sorun janr sorunudur. Bazin asla yaratıcı deneysel sinematografiyi ve onun janrını tümden kötülememiştir. Fakat eğer bir janrın amacı diğer medyadan alman sanat eserinin yeniden üretimi, yani kopyasının çıkarılması ise, o zaman böylesine plastik deformasyon aptalcadır ve hatalıdır. Biçim orijinal olanın stilizasyonunu mükemmelleştirebilmemiz için gerçekçi araçları talep etmektedir.

Jean Renoir'in durumu adaptasyon yönünden tümden farklıdır, onun çalışması sinemada stilizasyon üzerine Bazin'in en aydınlatıcı içgörülerine kaynaklık etmiştir. Bazin umutsuzca Renoir'in



Jean Renoir'ın Kırda Bir Gün (A Day in the Country), 1937 adlı filmi. Blackhawk Films.

stilinin etkisini deşifre etmek için izleyicilere onun ustalığının örneklerini ve özgünlüğünü anlatmak için çabalamıştır, oysaki bu neredeyse seyirciler için imkânsızdı. Diğer yönetmenlerle, insan karakteristik imgelerde temsil edilen nesneleri basit bir şekilde ihmal edebilir ve bir tarzla baş başa kalır. Örneğin, Eisenstein genellikle diyagonal kompozisyonu kullanmıştır ve perdenin-merkezinin hafif soluna doğru kendi öznelerini yerleştirmiştir. Bu türdeki çalışmalara odaklanmış pek çok kitap ve makaleden, Lotte Eisner'in *The Haunted Screen* (Büyülü Perde) adlı Alman Ekspresyonist filmlerinin grafiklerini mükemmel bir şekilde açıklayan kitabı ise tartışılmaz olarak bunların en iyisidir.[9]

Böylesine stilistik tahliller pratik olarak hiçbir şeyi açığa çıkarmaz, bununla birlikte, Jean Renoir gibi bir yönetmene uygulandığı zaman kendi anlamını bulur. Hayal kırıklığına uğrarız, çünkü babası Auguste Renoir'den ona geçen resimsel değerlerin mirasını onun çalışmasının içinde olmasını umarız, fakat Renoir

(9) Lotte Eisner, *The Haunted Screen* (Berkeley: Kaliforniya Üniversitesi Yayınları, 1969). Fransızcadan çeviren Roger Greaves. Orijinali Fransa'da 1952 yılında basılmıştır.

zihninde başka değerlerle çalışmaktadır. Bir örneği ele alırsak, Bazin Renoir'nın çektiği pek çok bot sahnesinin tümünde arka projeksiyonunun kullanımından (back projection) sakındığını hatırlatır. O dönemin neredeyse bütün diğer yönetmenleri, daha yüksek derecede aslına sadık kalarak diyalogu kaydedebilmek için ve istedikleri tam resimsel imgeyi yaratmayı onlara sağlayanı seçebilmek için böylesi sahnelerde stüdyo tekniklerini kullanacaktı. Fakat:

> Bu teknik Renoir için düşünülemezdi bile, çünkü aktörlerin içinde bulunduğu çevredeki her şeyden bağlarının kopmasını gerektirirdi ve oyuncuların diyalogları ve aktörlük performanslarının yüzlerinde suyun yansımasından, saçlarında hissettiğimiz rüzgardan ya da uzaktaki bir bölgenin doğal hareketinden daha önemli hale gelmesini gizli biçimde istemek anlamına gelirdi... Bir nesnenin ve içinde bulunduğu ortamın fiziksel ve elle dokunulabilir gerçekliğine böylesine mükemmel duyarlılığı açıkça gösterebilecek bin tane örnek verilebilir; Renoir'ın filmleri fotoğraflanan nesnelerin yüzeylerinden yapılmıştır.[10]

Eğer birisi dikkatli bir gözle Renoir'ya bakarsa, görünümleri şekillendirmek için anlamlı ilişkilere ihtiyaç duymayacaktır, çünkü dünya kendi öz anlamı içinde yayılmaya başlayacaktır. Welles'ten bile önce, Renoir'ın teknik olarak uygulanabildiği kadar çok kendi öznesini odak içinde tutabilen lensi kullanmasının nedeni budur.

Hangi anlamda böylesi bir yansızlık (nötrallik) "stili" gösterir? Bazin bu tip negatif film stilini Gide, Hemingway, Camus ve diğer modern romancıların edebi tarzına benzetmiştir. Stilden şu şekilde söz etmektedir: "Anlatımın içsel dinamik ilkesi, enerjiyle maddenin ilişkisi gibi bir özelliğe sahip... stil olguların ve haki-

(10) Bazin, Jean Renoir, çeviren W. W Halsey ve William H. Simon (New York: Simon and Schuster, 1973), s. 86. Bu çeviri genelde çok iyi bir çeviriyken, burada alınan pasaj çok temel bir metaforu gözden kaçırmıştır. Buradaki son cümle harfi harfine çevirirsek daha anlamlı olacaktır; "Renoir'in filmleri nesnelerin derisinden yapılmaktadır". Bazin bu metaforu daha ileride Renoir'in kamera tarzını betimlerken "okşama olarak" ilerletmektedir. Doğaya ve gerçekliğe yakınlık ve onların oldukları hale duyarlılık açısından.

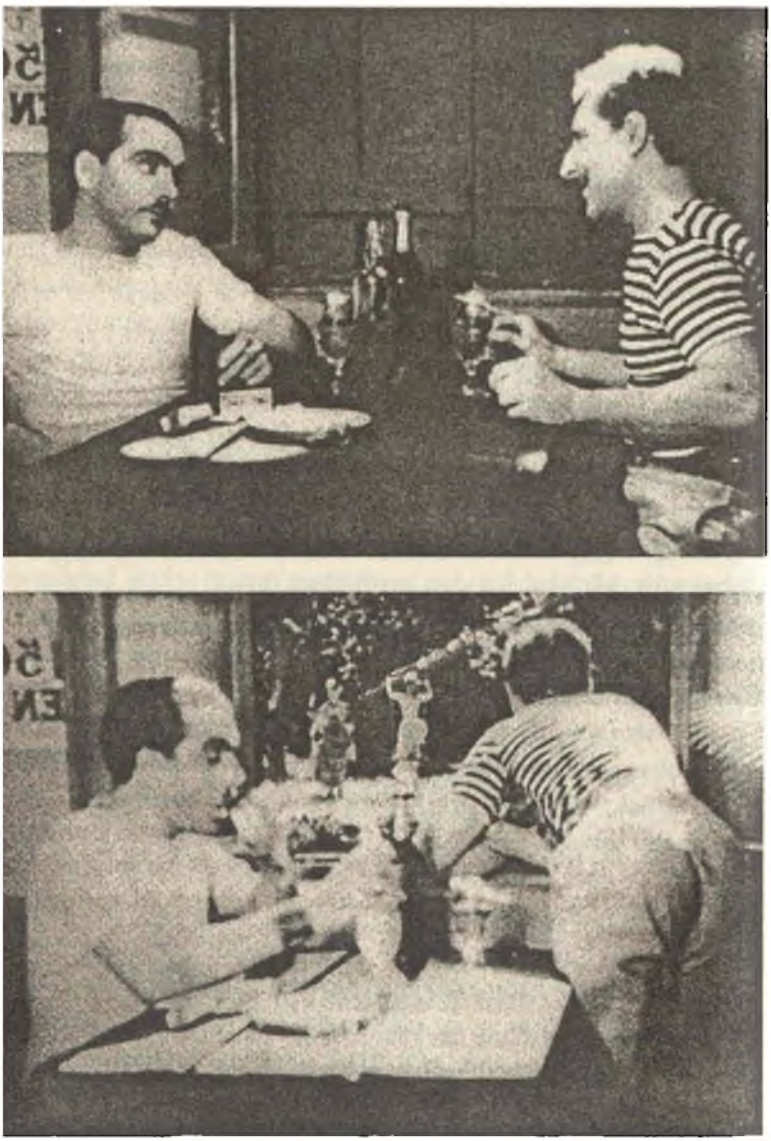
katın içinde taşıdığı unsurları, onların içsel kimyasını değiştirmeksizin polarize eder (kutuplaştırır, parçalarına ayırır)" (*Sinema Nedir?*, II, s. 31). Bazin'in, sürekli olarak saygı duyduğu için, fiziksel bilimlerden alınmış olduğu karakteristik olarak belli olan bu imge şüphesiz ki kendi sınırlılıkları olan bir benzetmedir. Ne var ki, hiçbir numaraya başvurmaksızın maksimum derecede kullanması, yararlanması gereken ampirik olarak tek başına gerçekten yapılan sinemasal sanat üzerine yaptığı vurguyu pekiştirmeye hizmet etmektedir. Buradan sonra Bazin'in kuramının merkezinde yer alan sonuç gelmektedir: Bir sanatçının vizyonu gerçekliğin sanatçı tarafından dönüştürülmesinden değil de, gerçeklikten yaptığı (sorgulayarak) seçimden ortaya çıkarılmalıdır.

Renoir'da kendi zirvesini bulan "nötral stil"in bu estetiği izleyiciden yönetmenin yarattığı anlamı kavramasını talep etmez, talep ettiği doğanın kendisindeki anlamın seviyelerini tanıması ve bilmesidir. Medikal filmden verdiğimiz örneği tekrar hatırlayın, orada doğa rengin dramatizasyon yasalarının tümüne itaat ediyordu ve yönetmen onları olabildiği kadar gerçekliğe bağlı kalarak kaydediyordu.

O zaman öyle görünüyor ki, Bazin sinemanın sembolik ve soyut kullanımını yalnızca onu yeni bir tarzda yeniden-inşa etmek için yıkmaktadır. Keyfi sembollere karşı itiraz etmekteyken, Bazin "uygunluklara, bağlantılara" (bu terimi Baudelaire'den ödünç almıştır) ve eğer duygusal metaforlar gerçekliğin kendisinden geliyorsa olumlu yaklaşmaktadır. Örneğin Yeni-Gerçekçi yönetmenler stili bırakıyormuş gibi göründükleri zaman, gerçekte "gerçeklik içinde stilin konvansiyonlarını değil, fakat gerçekliğin araçlarını eski haline ya da olması gereken haline geri getiriyorlar."[11] Siegfried Kracauer gibi diğer gerçekçi sinemanın büyük teorisyenlerinin içinde dolaştıkları çıkmaz sokaktan (cul de sac) Bazin'in sakınmasına böylesi ifadeler yardım etmektedir.

Kracauer sinemanın her günkü yaşamın olaylarını kaydetmek zorunda olduğunu varsayıyor, çünkü ampirik gerçekliğe olan si-

(11) Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* IV, s. 102.



Kırda Bir Gün içinde (1937), kepenklerin açılmasıyla birlikte hem neşe hem de arzular içeri girmeye başlar. Renoir'in lensleri sahnenin zamanında ya da mekanında hiçbir rahatsızlık yaratmadan bunun doğal bir şekilde olmasına izin vermektedir. Blackhawk Films.

nemanın yatkınlığı olduğunu düşünüyordu. Diğer yandan Bazin gerçekliğe dair çok daha karmaşık bir görüşe sahiptir ve gerçekliği çok-katmanlı olarak ele alıyor. Onun için, ampirik gerçeklik kameranın bulabileceği uygunlukları, bağlantıları ve karşılıklı ilişkileri içermektedir. Bunlara ek olarak insan "doğal gerçekliğin" üzerinde siyasal ve sanatsal bir dünya yaratmıştır ve bu da kamerayla verilebilir. Böylelikle Bazin filmlerdeki soyut ve ressam eli değmiş kompozisyonlara güvensizliğini belirtirken, bütün kalbiyle resimler ve ressamlar üzerine yapılan belgeselleri destekleyebilmektedir. Benzeri bir biçimde, Kracauer'inki gibi onun kuramı da Alman Ekspresyonizmine özel bir yer vermemektedir. Bazin Alman Ekspresyonizmini büyük ölçüde andıran bir konsantrasyon kampı üzerine bir Çek filmini savunmuştur ve onu desteklemiştir, çünkü bu korkutucu dekor, bu "Kafkaesk dünya ya da çok meraklıları için Sade'vari bir dünya" içinde sanatçının açıktır ki geçici bir hevesi sonucu değil, aksine bir siyasal makinenin mantığının sonucuna dayanarak içsel bir sadakatle yapılmıştır.[12] Ekspresyonizm burada sinemanın içinde değil, aksine tarihin içinde varolmaktadır. Sinema yalnızca onu kaydetmektedir.

O zaman soyutlayıp bir özetini çıkaralım. "İmgenin plastik görünümleri" dikkate alındığında, gerçek ve doğru sinemasal dışavurum aracın eksantrik yönleri sonucu tasarlanmış kullanımının bir ürünü değildir, aksine bunun yerine belirli bir seçmeye dayansa da, gerçekçilikle bağları kurulmuş biçimde aracın kullanıldığı zaman belirli bir değer kazanmaktadır. Stil gerçekliğin değiştirilmesini gerektirmez, fakat gerçekliğin varolan belirli yönlerinin seçilmesini gerektirebilir. Bu kavramlaştırma soyutlamanın doğrudan ikinci kategorisine bizi yönlendirmektedir.

Montajın Kaynakları

Şurada kuşku yoktur: Montaj üzerine Bazin'in düşünceleri onun kuramının en iyi bilinen yönlerini oluşturur. İmgenin plastik yönlerini tartıştığımız zaman, bizim temel birimimiz "nesney-

(12) Bazin, "Le Ghetto concentrationnaire", Cahiers du Cinema, no. 9 (Şubat 1952), s. 60.

di". Ampirik gerçekliğin herhangi bir verili nesnesi temsil içinde nasıl görünebilir ya da gösterilebilir? Montaj sorununu ele almak için, filme kaydetmenin temel biriminin "olaylar" olduğunu varsaymak zorundayız. Herhangi bir verili olay nasıl verilmelidir? Bir olay kesin bir zaman aralığı üzerinden belirlenen dönemler arasında bir ilişkiyi ima eder. Kurgulama kararları yalnızca filme alınan olayın statüsünü ilgilendiren ve onun anlamını sağlayan kararlardır.

Klasik sinema kuramı, stilizasyonun nesneleri yorumlayabilmesiyle aynı yoldan giderek olayları yorumlama yeteneğinin kurgulamada olabileceğini düşünür. Malraux, Pudovkin ve Eisenstein gibi yazarların hepsi açıkça montaj olmaksızın sinemanın bir sanat olmadığını söylerler. Bazin kariyerinin ilk dönemlerinde kendi konumunu netleştirdi, "Malraux'nun övülen estetik değerlendirmesi ve yargısı... çok önemli derecede verimliydi, fakat bunun erdemleri tüketilmiştir. Sinemada kaba temsilin değerini yeniden keşfetmenin zamanı gelmiştir"[13]

Bazin iki farklı montaj düzeni düşünüyordu. Birincisinin temeli sessiz sinemayla ilişkiliydi, orada imgeler argümanın, dramanın ya da formun bazı soyut ilkelerine göre bir araya getirilebilirdi. Pudovkin bunun en iyi örneklerini sağlamaktadır. Onun kendi kurgulama anlayışı, filmin birkaç bileşeninin bir araya getirilmesi sonucu bir patlamanın korkusunun yaratılabileceğine ve bu parçaların hiçbirinin birlikte çekilmeden yapılabileceğine işaret ediyordu. Hiçbir patlama olmaksızın yine de Pudovkin gerçekliğin parçalarından bir tanesini yaratmıştır. Çok daha ünlü ve soyut bir durum bir bebeğin gülen yüzü, taşarak akan bir ırmak ve salınması an meselesi olan bir mahkûmun çekimlerinin birlikte kurgulanmasıyla "neşe" duygusunu yaratabildiğine dair onun iddiasıdır. Herhangi bir televizyon izleyicisi, günümüzde, hızlı bir şekilde böylesi bir "atmosfer" kurgusunun mirasını doğrulayabilir. Farklı imgelerin akışı "Kalbi kıpır kıpır olan" birisinin duyusunu bize verir ve bir Pepsi içme isteği yaratabilir bizde. Pu-

(13) Bazin, Qu'est-ce que le cinéma? I, s. 74.

dovkin açıkça şunu iddia etmiştir, kurgulamada onun amacı bir olayın yönetmence yapılan şekilde dramatik olarak anlaşılması sürecine adım adım izleyici yönlendirilebilir. *Asya Üzerinde Fırtına*'da basit bir sahnede (1928), yaralı Moğol kahraman bir odada bir balık teknesine rastlar ve düşer, tekne onun üzerine düşer. Genellikle böylesi bir sahne görüş açısında iki ya da üç değişikliği gerektirir. Hatta tek bir kesilmemiş çekimle de yapılabilir. Bununla birlikte Pudovkin bu sahneyi dramatik yoğunluğun türüne göre (insan diyebilir ki, ideolojisiyle) olaya enerji katmak için 19 parçaya böler, kendini önceden buna koşullamıştır. Bundan dolayı olay önceki bir mantığa hizmet etmektedir. Gerçektende burada sözü edilen örneklerde, olayların hiçbirisi doğada aynı şekilde meydana gelmez: patlama yoktur, neşe yoktur, bir Moğol'un düşüşü yoktur. Her bir durumda parçalar böylesi olayların "duyumunu" çıplak olayların kendisinden yapabileceğinden çok daha güçlü vermekteydi, Pudovkin inanıyordu buna.

Montajın ikinci tipi sesin gelmesinden beri çok daha fazla yaygın bir hale gelmiştir. Bir olayın içinde fiziksel olarak varolan, doğal olarak deneyimleyebileceğimiz dikkatteki değişiklikleri aynen yeniden üreten parçalara bölerek bir olayın kendi araçlarıyla yapılan psikolojik bir montajdır bu. Örneğin, bir konuşma açıkarşı açı çekimiyle verilir, çünkü böylesi bir konuşmayla karşılaşan gerçek bir seyirci olarak, dikkatimiz konuşmacıdan öteki konuşmacıya kaymaktadır. Psikolojik montaj yalnızca bizim dikkatimizin ve gözlerimizin doğal ritmini kestirmeye çalışır.

Bazin "alan derinliği" adı verilen yaklaşım lehine, önceki kurgu biçimlerine karşı çıkmıştır; birkaç mekânsal düzlem üzerinde ve uzun bir zaman dilimi içinde bir eylemi geliştirmeye olanak veren teknikle yapılan montajın yanında durmaktaydı. Eğer odak kamera lensinden sonsuzluğa keskin biçimde açık kalırsa, o zaman yönetmen çerçeveler arasında ilişki kurmak yerine çerçevenin içindeki dramatik karşılıklı-ilişkiyi (buna mizansen denir) inşa etme seçeneğine sahiptir. Montajla parçaları bütünleştiren yapımlarına göre, Bazin böylesi bir alan derinliğini kullanarak çekmeyi üç nedenden dolayı tercih etmektedir. 1) Bu içsel

olarak çok daha gerçekçidir; 2) Belirli olaylar böylesi daha gerçekçi bir yaklaşımı gerektirmektedir; 3) Olayları işleme tabi tutmak için bizim normal psikolojik yöntemimize karşılık gelmektedir. Dolayısıyla bütün bunlar bilmekte sık sık başarısız olduğumuz gerçeklikle bizi şok etmektedir.

Alan-derinliği ve montaj terimleri olayların potansiyel olarak verilebilmelerine referans veren stilistik terimlerdir. Film imgesiyle ele aldığı gerçekliğin ilişkisi konularına her zaman ilgi duyan Bazin şunu sormuştur: Bir stilin diğer bütün stillerden güncel-yaşamın içindeki olaya esas olarak çok daha yakın olduğu söylenebilir mi? Algısal gerçeklik nedir, diye sordu ve hangi sinemasal stil (ya da yaratıcı araçlar) hizmet edebileceği dışavurum amaçları (ya da yaratılan formlar) dikkate alınmaksızın algısal gerçekliği yeniden üretebilir?

Bazin için algısal gerçeklik mekânsal gerçekliktir. Bu da şu anlama gelir, görülebilir fenomenler ve bunları birbirinden ayıran mekânlar. Kurgulamanın gerçekçi bir stili, en temel seviyesinden alırsak, bütün halindeki bir mekânın içinde gelişen bir olayı gösterebilen stildir. Özgül olarak gerçekçi film stili, Bazin'in adlandığı şekliyle farklılaştırılmamış mekânın homojenliği içindeki nesnelerin özerkliğini koruyabilen stildir. Genellikle, uzamsal gerçekçilik montaj tarafından yıkılmaktadır ve nesneler arasındaki mekâna saygı gösteren evrensel odakla *derinlik içinde çekim* (shot-in-depth) adı verilen bir çekimle muhafaza edilmektedir. Uzun çekim almak ve alan-derinliği sinemanın belirleyici olan hakiki olmasını, onun ilişkisini, onun foto-kimyasal bağını algısal gerçekliğine ve özgül olarak da uzamına vurgu yapmaktadır. Diğer yandan, montaj bunu soyut bir zaman ve farklılaştırılmış bir mekânla yer değiştirmektedir, algısal sürekliliği kaybetmenin pahasına zihinsel sürekliliği yaratmanın peşine düşmektedir. Bazin'in gerçeklik kavramını verili alırsak, montaj esasında daha az gerçekçi bir stildir.

Böylesi bir gerçekçilikte nasıl bir kazanç vardır? Eisenstein, uzun çekimlerin sanatsal zekâ eksikliği, ekonomik anlatımda bir yetersizlik ve anlamsal belirsizlik özelliklerini gösterdiğini iddia

etmişti. Bazin son noktada bu görüşe katılabilirdi, çünkü ona göre anlamın birliği zihnin bir özelliğidir, yoksa doğanın bir özelliği değildir. Doğanın pek çok anlamı vardır ve doğa bizimle "muğlâk olarak ya da çok anlamlı olarak" konuşabilir. Bazin için böylesine muğlâklık bir değerdir ve sinemanın bunu koruması gerekir ve bizim olasılıkların farkında olmamızı sağlaması gereklidir. Bazin Eisenstein'ın "anlamın birliğini" yalnızca biri kalana kadar doğurgan gerçekliğin budanması yöntemine saldırmıştır.

Bazin, gerçekliğin kendisi anlamlı ve dahası belirli bir muğlâklığı da taşıyorsa, çoğu durumda tek başına bırakılana kadar bu özelliklerin korunmayı hak ettiği argümanını ileri sürdü. Bir filmin taşıdığı ilk estetik duygu, gerçek nesnelerin izini sürdüğü imgenin çıplak gücünden meydana gelir. Jean Renoir böylesi bir estetiğe hizmet eden en iyi uygulamayı gösteriyordu:

> (Renoir) tek başına... montajın sağladığı kaynakların arkasında olanlara bakmamız için bizi zorlamıştır ve dünyayı küçük parçalara bölmeksizin söylenebilecek her şeye olanak veren film biçiminin gizlerinin örtüsünü açmıştır. Bu da insanların ve şeylerin birlik içindeki doğal olanı rahatsız etmeden, onların gizli anlamlarının açığa çıkarılmasına yardım edebilir (*Sinema Nedir?*, s. 38).

Boudu Saved from Drowning (Boudu Boğulmaktan Kurtuldu) filminin sonunda Boudu bottan düştüğü zaman, tek bir çekim onu görüntüde tutmaya devam eder, bu da Renoir'in tavrını ve tekniğini örneklendirmektedir. Kamera pan yaparak durumdaki değişikliği almak zorundadır, fakat gerçekten yana yatmış bir bot görürüz ve Boudu gerçekten yüzerek uzaklaşmaktadır. Çok sayıda metafor bu çekimle birlikte bize yansır (vaftiz, Lehte nehri,[14] devrim vs.) fakat ilginin odağı, Bazin'in iddiasına göre, hala fiziksel olandır –güzel bir nehirde yüzen bir insan ya da daha iyisi Michel Simon 'Marne'[15] içinde yüzüyor. Yalnızca izleyicinin zihninde ve Pudovkin'in dikte ettiği şekilde olan Pudovkin'in bir

(14) Yunan mitolojisinde ölüler diyarında bulunan ve suyundan içenlere her şeyi unutturan bir nehir. unutkanlık. (ç.n.)

(15) Fransa içinde bir nehir.



Boudu Saved From Drowning (Boudu Boğulmaktan Kurtuldu), 1932. Modern Sanatlar Müzesi / Film Fotoğrafları Arşivi.

Moğol'un sembolik düşüşünden bu örnek ne kadar da farklıdır. Oysaki Pudovkin sürekli olarak eylemin doğru görünüşünü vermek için çekimden çekime kesiyordu. Renoir ise yeniden çerçeveledi, ilgi duyduğunu izlemek için en iyi olanı yaptı ve onu yaratmaya çalışmadı. Uzun çekimin, yeniden çerçevelemenin belirli bir derinlik içinde çekim yapmanın böylesi teknikleri bir araya getirildiğinde yalnızca eylemin, mekânın birliğini onaylamaz, aynı zamanda anlamın potansiyel olarak zengin belirsizliğini de verir.

Sinemanın hammaddesine ilişkin onun sorgulamasıyla birlikte, Bazin kurgulama stillerinin psikolojik gerçekçiliği üzerine yaptığı derin düşüncelerine gerçekçiliğin "bilimsel" ya da teknik yanını da eklemiştir. Bütünlüklü mekânın teknik gerçekçiliği hangi genişlikte algının gerçekliklerine karşılık geldiğini soruyordu Bazin. Eğer gerçekçilik nesnelere sadakatten değil de, bunun yerine nesnelerin normal insan algısına olan sadakatten oluşuyorsa, o zaman derin odaklı fotoğrafın teknik gerçekçiliği her şeyin ötesinde doğru ya da tam bir gerçekçilik olmayabilir. İzleyicinin psikolojisiyle ilişkisini düşündüğümüzde, belirli bir miktar montaj çok iyi derecede gerçekçi olabilir. Şurası açıktır ki, Holl-

ywood'un klasik kurgulama teknikleri, olayların zihnin doğal olarak anlayacağı bir şekilde kesinlikle vermek üzere tasarımlanmıştır. Konvansiyonel anlatım filmlerinde kurgulama ya bir mantık çizgisi izler (Bazin cesedin yanında yerde duran bir cinayet silahının yakın çekimi örneğini vermiştir) ya da ana karakterin ya da izleyicilerin zihinsel olarak meşgul oldukları dikkate alınarak bir mantık çizgisi izleyecektir (kapı tokmağının dönmesine yapılan bir yakın çekime kesmeyle). Bu tür bir kurgulama belirli bir kesinlik içinde ilerlediği zaman, izleyici yapılan işteki manipülasyonun farkında olmayacaktır. Otuzların Hollywood filmleri bu bakımdan kayda değerdir ve bu tekniğin erdemleri için bir paradigma olarak hizmet vermektedir. Bazin şunu önermekteydi: Bu dönemin hafızada kalan filmleri öylesine keskin bir mantıkla ilerliyordu ki, etkin olarak sonuç her zaman kaçınılmaz gibi görünüyordu. Bu dönemdeki Amerikan yönetmenleri, eğer mekân anlatımın mantığına göre parçalanırsa, izleyicinin zihnine bütünlüklü ve gerçek mekân gibi fark edilmeden geçebilir, tezini savunuyorlardı. Kurgucular bir sahneyi kendi anlatım bileşenlerine keserek ayrıştırmayı öğrendiler ve böylelikle izleyicinin merakını sürekli diri tutmanın yollarını izlediler. Film bundan dolayı izleyicinin algısal süreçlerini o derece yansıtıyordu ki, izleyici yalın olarak zaman ve mekânın parçalarına bölündüğünü fark ediyor, çünkü izleyici olayların içsel değeriyle değil, olaylar arasındaki ilişkiyle ilgilenmektedir.

Bir hikâye, dikkatli bir şekilde seçilmiş olaylar arasındaki insan aklının alabileceği dünyevi ilişkiler olarak tanımlanabilir. Söz konusu olaylar sık sık mekânsal olarak süreksizdir. Birisi adamın karısını bir aşığıyla evde görür. Kocaya kesme yaparız, o da kendi metresinin kapı zilini çalmaktadır. Anlatım mekânsal birlik istediği zaman, örneğin koca geri dönüp karısı ve aşığını birlikte bulduğu zaman, ardından sahnenin anlatım içeriği izleyiciyi mantıksal olarak bir anlatım imgesinden ötesine yönlendirmek için kesikli parçalara (mekânsal olarak) bölünebilir, böylelikle izleyicilerin zihninde yekpare bir hikâye yaratılabilir. Bundan dolayı, tek bir odada üç karakter arasındaki bir sahne yumuşak bir

şekilde bütünleştirilmiş çekimlerle parçalanabilir, her birisi durum üzerinde bir yorum yapmayı sağlayabilir. Bir söyleşi sırasında, bu çekim/karşı çekim ritmiyle iyi bir şekilde özetlenebilir. Daha aktif sahnelerde, hareketi uzun çekimden orta çekime, oradan yakın-plana ya da önemli anları göstermek için yapılan ara çekimlerin kullanımıyla (kapı tokmağını döndüren el gibi) kurgunun yapılabileceğini düşünebiliriz. Anlatımı akış içinde verebilmek için bütün bunların hepsi odadaki durumu gösterebilme ve yorumlatabilme aşkına yapılmaktadır.

Hollywood kurgulamasının psikolojik gerçekçiliği ise o zaman uzun çekimin teknik gerçekçiliğin karşıtıdır. Bir olay bir *fiziksel* bütünlük olarak temsil edilebilir ya da bir olay kendi *psikolojik* bütünlüğüne göre analiz edilebilir. İzleyiciler nadiren tek bir çekime karşılık gelen bir olayı ilgisizlikle seyreder, hepsinin ötesinde tek bir çekim yalnızca olayın etkili bir mekanık kalıbıdır. Bunun yerine, olayın mantıksal, dramatik ya da ahlaki uzantılarının terimleri içinde olayı görme eğilimdedirler. Olayların böylesine psikolojik bir zemine taşınması filmlerin çoğunun tam amacını oluşturmaktadır. Onlar umut ederler ki:

> Günlük gerçeklik içinde bizim önümüzdekinin karmaşık yapısını çözümleyerek gerçek olaylardaki gibi olanın yanılsamasını bize verebileceklerdir. Fakat bu yanılsama aldatmanın-hilenin esas bir parçasını gizlemektedir, çünkü gerçeklik sürekli mekân içinde varolmaktadır ve perde gerçekte "çekimler" adı verilen parçaların art arda sıralanmasını bize sunmaktadır, çekimlerin seçilmesi, düzeni ve süresi filmin dekupajı olarak adlandırdığımız neyse onu tam olarak inşa etmektedir. Dikkat için özel bir çaba gösterirsek, temsili olayın sürekli gelişmesi üzerinde kamera tarafından empoze edilen kesintileri algılamaya çabalarsak ve niçin doğal olarak duyumsanamaz ve anlaşılamaz (olan böylesi kesintileri) anlamaya çabalarsak: O zaman yeterince iyi bir şekilde anlarız ki, sürekli bir homojen gerçekliğin hepsi aynısıymış izlenimini bize verdikleri için onlara tolerans göstermekteyiz. Bir yakın-plan içinde bir kapı zilinin araya yerleştirilmesi sanki kapı zili üzerinde ilginin toplanması ve bizim görüşümüzün konsantrasyonundan başka hiçbir şey değilmiş gibi zihin tara-

> fından kabul edilmektedir, sanki kamera yalnızca bizim gözlerimizin hareketlerini tahmin edip ona göre yönlendirilmektedir (Orson Welles, s. 51).

Dekupaj hakkında ya da çekimin kesintilere bölünmesi hakkında kendi pasajlarında betimlediklerine bakarsak, bunun bir konvansiyonlar sistemi olduğunu ve fark edilmeden geçtiğini, bizi şeylerin belirli bir düzenini kabul etmeye sürüklediğini görürüz. Psikolojik montaj bir soyutlamadır, fakat hazır bir şekilde soyutlamalara eşdeğer olarak razı olduğumuz öyle bir şey ki, biz genellikle bunu yapmaktayızdır.

> Sinematografik imgenin doğuştan, ona içkin olan gerçekçiliğinin örtüsü altında, tam bir soyutlama sistemi aldatıcı bir şekilde sunulmaktadır. İnsan sınırların eyleme ait doğal olan anatominin türüne göre olayların ayrıştırıldığına inanabilir: Gerçekte ise eylemin "duyumuna" karşı gerçekliğin bütünlüğü feda edilmektedir. Birisi doğayı bir dizi "göstergeler"e dönüştürmektedir (Orson Welles, s. 57).

Anlatımcı kurgulama diyordu Bazin, gerçekliğin bir parçası ya da falan filandaki bir olayın bir parçası, bir anıymış gibi varsayılmaktadır, fakat bu anlam, bu duyum eylem tarafından tamamıyla belirlenmiştir. Böylesine anlatımın yapılandırılması Bazin'in düşüncesine göre, doğru gerçekçiliğin anti-tezini oluşturmaktadır. Çünkü hammaddenin anlamını özgülleştirmektedir, bu nesnel gerçeklikle insanın normal ilişkisine karşılık gelmemektedir. Bazin, bir nesnenin yalnızca bir yönüyle genellikle uğraştığımız zaman, biliriz ki nesne nesnenin tek bir kullanımının ötesine geçecektir, düşüncesini ileri sürmektedir. Şurası doğru olabilir, biz çok sıklıkla kendi kişisel yaşantılarımızda, çalışırken gerçekliği bir araç kutusuymuş gibi kullanırız. Bununla birlikte gerçeklik "(bizim) planlı eylemimiz üzerinde sürekli küçük değişiklikler yapmakta her zaman özgürdür" (Orson Welles, s. 57) ve bu gerçekliğin bizim onun için yaptığımız tasarımların ötesine geçtiğinin her zaman farkındayızdır.

Bazin burada insan ve algısal nesneler arasında özgür bir karşılıklı oyunun bir elemanını gerçekliğin esas yönü gibi gösteri-

yor. Psikolojik montaj onları düzenlerken, alışkın olduğumuz gibi nesneleri düzenler, bizim düzenleme gücümüzün temelinde olan ve diğer düzenlemeler içinde olduğu gibi varolan nesnelerin özerkliğini, yani özgürlüğünü söker alır, onu dışarıda bırakır.

> Klasik kurgulama total olarak bizim ve nesne arasındaki karşılıklı özgürlüğün böylesi türlerini bastırır. Daha özgür bir düzenlemenin yerine geçer, eylemin bildiriminin kontrol edildiği çekimlerin mantığının bizim özgürlüğümüzü tamamen uyuşturduğu yerde bir parçalanmaya sürükler (Orson Welles, s. 58).

O zaman daha derin bir psikolojik gerçeklik vardır ki, gerçekçi sinemada korunması zorunludur: İzleyicinin bir olayın ya da nesnenin kendisine dair kendi yorumunu seçme özgürlüğü. Belirli yönetmenler izleyiciye bu ayrıcalığı sağlamak için alan-derinliği olan fotoğrafı kullanmışlardır. Bazin, William Wyler'ın erken dönem filmlerinde izleyiciye görebileceği geniş bir bilgi yığınağı sağladığını buldu ve gördükleri üzerine kendi öz perspektifini büyük ölçüde seçebilmesi için bunu destekledi Montajın bileşenleri Wyler'ın zayıf olduğunu iddia eder ve onun filmlerinin bir otorite eksikliği taşıdığını ileri sürer, ama Bazin şunu keşfetti: "William Wyler'ın alan derinliği, kendi filmlerinin kahramanları ve Amerikan izleyicisinin bilinci kadar liberal ve demokratik olmak isteğinin bir sonucudur."[16] Alan derinliği ile çekim yapmak Wyler'ı izleyicilere ayrıcalıklı bir konum tanımasına olanak verirken, diğer yönetmenler izleyicinin önündeki dünyanın önceliği üzerinde ısrar etmek için bunu kullanmaktadırlar.

Orson Welles bunun mükemmel bir örneğidir. Bu stili o kadar parlak olarak ve başarılı biçimde ilk iki filminde kullandı ki, bunlar daha önceleri sinemasal-olmayan olarak düşünülen stile büyük bir prestij kazandırdı. Yine de onun alan derinliği kullanımı Wyler'ınkinden son derece farklıydı. Şimdiye kadar hiç kimse Welles'e demokratik deme yanlışına düşmedi. Welles kendi alan derinliği ile izleyicinin sinirlerini aldı, çünkü "onun alan derinliği izleyicinin dikkatinin özgürlüğünden yararlanmaya zor-

(16) Bazın, *Qu'est-ce que le cinéma?* I, s. 160.

lar ve izleyiciyi aynı zamanda gerçekliğin aynı anda zıt duygularını içinde taşıyan yönlerini duyumsamaya zorlamaktadır" (Orson Welles, s. 58, 59). Welles'in alan derinliği üç yönlü bir gerçekçilik yaratmıştır: Ontolojik gerçekçilik, nesnelere somut bir yoğunluk ve bağımsızlık vermektedir; dramatik gerçekçilik, aktörü dekordan ayırmayı reddeder ve bu noktada bizim için en önemlisi, psikolojik gerçekçilik, "izleyiciyi içinde hiçbir şeyin önsel olarak belirlenmediği gerçek algının koşullarına geri" götürür (Orson Welles, s. 60).

Bazin tutarlı bir biçimde anlatımcı gerçekçilik ile algısal gerçekçilik arasında bir karşıtlık olduğunu ima eder. Eğer algısal mekân ve zaman dürüst bir şekilde verilirse, bir anlatım inatçı duyum verilerinin anlam bulanıklığı içinde örtülü olarak kalacaktır. Öte yandan eğer anlatım mekânı ve zamanı bir filmin nesnesi ise, algısal mekân ve zaman sistematik olarak parçalı ve manipüle edilmiş olarak kalmak zorundadır. Gerçekçilik tartışmalarında, Bazin "algısal mekân ve zaman" seçimini yapmıştır. Montaj bir anlamda her zaman olayların *dile getirilmesidir, anlatılmasıdır*, alan derinliği içinde çekmek ise kaydetme düzeyinde kalmaktadır. Bir gazetede bir olayın resmini verenin betimlemesini yapana göre daha gerçekçi olarak adlandırabileceği, bundan dolayı alan derinliği olan fotoğrafın klasik kurgulamadan daha gerçekçi olduğunu Bazin iddia edebilirdi, bunu algılamak güç olsa da. Bazin'in buradaki konumu bir ahlaki yönelime dayanmaktadır: İzleyici filme alınan olayın anlamlarıyla boğuşmaya zorlanmalıdır, çünkü kendi günlük yaşamında ampirik gerçeklik içindeki olayların anlamlarıyla boğuşmak durumunda kalmaktadır. Gerçeklik ve gerçekçiliğin her ikisi aynı anda hem somut hem de tartışmaya açık olması gerçeğiyle insan zihninin boğuştuğu üzerinde ısrar etmektedir.

Bazin'in alan derinliğine olan ahlaki bağlılığının olabilirliğine rağmen, film imgesini kendi nesnesiyle yakın ilişki içine yerleştiren yalnızca bir teknik olarak kalmaya devam etmektedir. Böylesi diğer teknik gelişmeler gibi (renk, ses, geniş-ekran vs.) alan derinliği ile yönetmenin gelişmesi şüphesiz ki gerçekçi sinemanın

onun kullanımından doğacağını güvence altına almaktadır. Gerçeküstü ya da soyut filmler derin odak içinde çekilebilir ve bu derin odak içinde algılanabilir. Bazin'in çıkış noktası yalnızca bir yere kadar kabul edilebilir: Bu zamana kadar olan sinema tarihinde, montaj bir olayı sunmak için soyut bir yol olarak belirli bir biçimde yorumlandı. Diğer yandan, derin odak ise seyredilen imgenin filme alınan olayla yakından ilişkili olduğunu, dolayısıyla kendisiyle uyumlu olanın açılımını yapmak için olaya olanak verdiğini ve bundan dolayı bize olası olduğunu göstermektedir. Bazin belirli kurgulama sorunları ve gerçekçilik konularının spesifik türlerle ya da biçimlerle ilişkisi içinde ortaya çıktığı gibi konular üzerinde düşündüğü zaman en yetkin kimliğini kazanmaktadır.

MONTAJIN KULLANIMLARI VE YANLIŞ-KULLANIMLARI: SİNEMASAL AMAÇLAR

Bazin asla montajı açıkça suçlamadı ve yerin dibine batırmadı. Bununla birlikte sinemasal tekniklerin oluşturduğu hiyerarşi içinde daha mütevazı bir konuma indirgedi. Sinemada görünümün standart tarzı olarak kendi yerini yeniden kazanmasını istiyordu uzun çekimlerin ve estetik olarak hala varlığını bir kez daha sürdürdüğü için özellikle yeni-gerçekçi filmleri övüyordu. Böylesine savaş-sonrası filmleri kendi hikâyelerini gerçek zaman içinde oluşturuyordu, klasik kurgulamanın kaçınılmazlığına ve çabukluğuna açıkça itiraz ediyordu. Bununla birlikte, onların montajın potansiyelini ve değerini reddettikleri anlamına gelmez bu. Bazin'in de söylediği gibi, "montajın keşfinin sonuçları üzerinde tepinmeden çok uzakta, sadece bu yeniden-doğan gerçekçilik onlara bir referans gövdesi ve anlamı vermektedir. Montajın soyutlamasını destekleyen yalnızca imgenin artan gerçekçiliğidir" (*Sinema Nedir?*, s. 39). *Yurttaş Kane* bu bakımdan Bazin'in severek andığı örneklerden biridir. Onun uzun çekimleri ve inatçı bir biçimde kullandığı derin odak filme kendisini güçlendiren bir katılık ve somutluk hissi vermektedir ve gerçekten filmin genç yaratıcısının imgesel uçuşlarını anlamlı kıldığını göstermek-

tedir. Diğer bir deyişle, "deha oğlun" zekice numaraları devasa yorumlayıcı montaj yoluyla başarılan beş-yıllık kahvaltı yoluyla kendi somut örneğini bulmuştur, bu zekice numaralar Kane'in yaşamı üzerinde bir anlam ya da bir açıklama verebilmek için yapılan çabalar olarak soyutlama biçiminde ortaya çıkmıştır. Soyutlama olmadan montaj yoluyla bu uzun süreci anlatmaya çalışan yaklaşımlar başarısızlığa mahkûmdur, diye Bazin iddia ediyordu. Çünkü hikâyenin yapısı gizem ve yoruma açıklık gerektirmektedir ve bu gizem alan derinliğinden dolayı neredeyse her imgede bulunmaktadır:

> Derinlik olmasaydı Yurttaş Kane'in çekilmesi düşünülemezdi. Filme bizim giydirmemiz gereken yorumun ruhsal anahtarı olarak içinde kendimizi bulduğumuz belirsizlik imgenin tam da tasarımında inşa edilmektedir (*Sinema Nedir?*, s. 36).

O zaman derin odak sinemasal dilin stilistik deposuna ekler yapmaktadır, bir yönetmenin bir olayı vermesinin birkaç değişik yönteminden kendi seçimini yapmasına olanak vermektedir ve yirminci-yüzyıl edebiyatının verimli bulduğu stilistik karışımların kaynaklarına bile sinemada yapım için olanak sağlamaktadır. Oysaki derin odak pek çok durumda birkaç stilistik (biçem bilimi) alternatiften birisidir, bazı sahnelerde derin odağı ele alınan konunun doğası gerektirmektedir. Bazin işi şunu önerecek kadar ileri götürmüştü: Sinematografik yeniden-üretimde bazı sahneler ancak onların mekânsal birliği alan-derinliği ve uzun çekim yoluyla korunabildiği ölçüde varolabilmektedir.

Belirli olayların doğası plan-sekansa dayanan bir sinemasal biçimi gerektirmektedir. Böylesi olayların örnekleri Bazin'de sayısız kere görülebilir. Bunların en ünlü uzun çekimi özel olarak övdüğü Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* (1923) adlı belgeseliydi. Burada Nanook buzun üzerinde açılan bir delikte bir fokla mücadele ederken verilmektedir. Dramatik parçalara bu sahneyi kesip bölmek "bu sahneyi gerçek olan bir şeyden hayali bir şeye dönüştürebilirdi". Bununla Bazin demek istemişti ki, bizim ilgimiz bir olayın aktüalitesi üzerindedir, bu selüloit üzerinde onun izinin

sürülmesiyle elde edilir. İzini sürme sürecinin drama amaçlı olarak manipüle edilmesi ilgimizin olaydan olayın anlamına ya da dramadaki olaya kaymasına neden olabilir.

Bazin, bir başka Flaherty filmi olan *Louisiana Hikayesi*'ndeki (1946) timsah dövüşüne işaret etmektedir, bunu ikinci yaklaşımın yapılmasına bir örnek olarak göstermektedir bu filmi. Sahne çekim/karşı-çekim montajıyla verilmektedir ve yalnızca heyecan verici olarak tanımlanabilecek bir ritim kazanmaktadır. Fakat bu ritim, sahneye eşlik eden müziğin ritmi gibi, gerçekte asla göremeyeceğimiz bir olay üzerine bir yorumdur aslında. Bize heyecanlanmamız gerektiğini söyler ve bunun nedenini bize söylemek için en iyisini yapar, bu süreçte ise olay imgelem seviyesinde kalmaya devam eder, yönetmen tarafından izleyicinin zihninde inşa edilmiştir, tıpkı daha önce değindiğimiz gibi Pudovkin'in inşa ettiği patlama gibidir. Belirli filmlerde, gerçekten Pudovkin'in filmlerinde, böylesi bir seçim yalnızca stilistik bir anlam kazanır. Film bir imgeleme dayanan hikâyedir ve montajın imgeleme dayanan kaynakları kesinlikle meşrudur. Fakat Flaherty filmlerinin durumlarında ise, öyle bir olayla uğraşmaktayız ki, onun ana ilgisi olayın aktüalitesidir. Kuzeyli Nanook bizi çok heyecanlandırır, çünkü Nanook gerçekten Kuzey Kutuplarında yaşamaktaydı ve kamera onun yaşamından bir şeyleri yakalamıştı. Bu filme bir kurmaca olarak yaklaşmak ya da imgesel bir drama olarak yaklaşmak onun sahip olduğu içkin gücü azaltmak olur. Louisiana Hikayesi filmi bir hakikatin kaydı olarak nitelenemez ardık, hakikatin hissinden uzak ve kurmaca bir dünyada olduğumuzu biliyoruz şimdi.

Olgusal olarak hakikate dayanan filmlerin gücüne olan Bazin'in saygısı çok derinlerde yatıyordu. Onun en muhteşem makalelerinin birçoğu İtalyan Yeni-Gerçekçi filmlerinin içlerinde taşıdığı derin odağın önemi üzerinde duruyordu. Bu akımın ifade edilen amacı fiziksel ve toplumsal gerçekliğin yapısını olabildiğince çok birbirini bütünleyecek şekilde resimlemekti. Bu amacı başarmak için kullanılan genel yöntem filme alınan her türlü olayın çok çeşitli nedenlerini göstermekti. Şurası açık ki böylesi

filmler "dramatik olayın anlamının birliğini" gerektiren tekniklerden kaçınmak zorundadır. Kendi teorisyenlerinin öncedenvarsaydıkları anlamın karmaşıklığını elde etmek için, yeni-gerçekçiler "bunu montajın dışında durarak yapmaya yazgılıydılar ve gerçekliğin sürekliliğine olayların çok nedenliliğini taşımak durumundaydılar" (*Sinema Nedir?*, s. 34-37).

Gerçekten amacı gerçekçi olmak olan bütün yönetmenler, kendi materyalinden yine kendi öz biçimci yönelimlerini olabildiğince çok silmek için, kurgusal olanın görüntüsünden kurtulmak anlamında derin odak kullanmak zorundadırlar. Bazin böylesine konvansiyonsuz stilin en dikkatli şekilde düzenlenmiş montaja dayanan başyapıtlar kadar sanatsal olduğunu insanlığa duyurmaktan asla geri durmadı. Bunun ispatı için yalnızca Slapstick komediye bakmamız yeterlidir, çünkü bu komedi türü sinemasal olarak kendi mekânsal sürekliliği sürdürüldüğü oranda varolabilir:

> Eğer Slapstick komedisi Griffith'in öne çıktığı günlerden ve montajdan önce başarıldıysa, bunun nedeni onun gaglarının çoğunun mekânın komedisinden türetilmiş olmasıdır, insanın şeylerle ve bunların etrafındaki dünyayla ilişkisinden türetilmesidir. *The Circus* (Sirk) filminde Chaplin gerçekten aslanın kafesinin içindedir ve her ikisi de perdede aynı çerçevenin içine kapatılmışlardır (*Sinema Nedir?*, s. 52).

Konvansiyonel kurgulamayla yapılmış bir Chaplin filmi çekimi hayal edin. Komedi artık bu durumda varolamazdı, çünkü mekân yıkılmak zorunda kalınırdı. Bazin burada artık basmakalıp haline gelmiş bir kavramın özel bir yönünün önemini azaltıyor, bu anlayışa göre Chaplin imgesel olmayan bir yönetmendi, çünkü yakın-planları uygulamaya ya da kendi çekim tarzlarını değiştirmekte başarısızdı, Bazin bunu yönetmenin yapamadığını değil, yaptığının doğası gereği yapılan şekilde en etkili olacağını bildiğini iddia ediyordu.

Toparlayıp özetlersek, montaj sinemanın olabilirliklere ilişkin el kitabında sadece bir elemandır. Soyutlayıcı bir aygıttır, mekânsal olarak gerçek durumda temellendirildiği zaman etkin olarak



Özgürlük (Liberty), 1929. Laurel and Hardy aynı anda hem komik hem de derin bir çekimde havada asılı olarak görüntüdeler.

işlevini yerine getirir. Kurmaca durumların çoğunda bir sahneyi temsil etmek için yönetmene alternatif bir yol sunar. Fakat "bu (filme alınan) gerçekliğin kesmeyi dikte etmesi onun çeşitli yönlerinin gereksiniminden doğar", belirli durum tipleri uzun çekimlerle ve derin odağın daha gerçekçi tarzında verilmesine gereksinim duyulur. Böylesi durumlar özgül ya da genel olabilir. Özgül ve yerel bir durum da sihirli bir edimin filme alınması olabilirdi. Montaj teknikleri bizim ilişkimizle numara arasındaki bağı kesebilir; filme inanabiliriz sihirbaza değil. Yalnızca eğer yönetmen numarayı açıklamak istediyse montaj uygun bir stil olabilir. Genel bir durum olarak Yeni-Gerçekçiliğin yaptıkları ele alınabilir, pek çok film var ki bu akımda hepsi toplumsal gerçekliğin karmaşıklığını sanatsal dönüştürmeye uğratmaksızın selüloit üzerine taşımayı amaçlayan bir türdür. Gerçekçilik içinde başarılı olabilecek durumlar ve teoriler odak-derinliği tekniklerine gereksinim duyarlar ve onu kullanırlar –bu da şu anlama gelir ki,

perde üzerinde verilen bir insan tarafından bir amaç için oraya konulmamıştır duygusu ve düşüncesi için seyircinin güveni gereklidir. Bu anlamda onların aradıkları filmin içinde olanların kurmaca olanların çok ötesinde yalın olarak orada olduğunu ve her tür yorumun ötesinde varolduğunu iletmek isterler.

Sinemanın hammaddesine ilişkin kendine özgü inançları nedeniyle Bazin bir gerçekçi olarak görülebilirken, onun gerçekçiliği aynı zamanda sinemanın kullanımı üzerine düşüncelerinde kendi köklerini bulduğu da görülebilir: Özgül olarak, bir film ele aldıklarını nasıl gerçekçi olarak yansıtır ve sinemanın gerçekçi kullanımında nasıl bir kazanç vardır? Bazin şuna inanıyordu; filmlerin çoğu kendi hammaddelerine saygı göstermekten yarar sağlarlar. Bazin film-yönetiminin iki aşaması içinde böylesine bir saygının savunusu yaptı; plastik aşamada ve kurgulama sürecinde.

Aracın gerçekçi kullanımının önerilmesinde, Bazin doğru bir şekilde inanıyordu ki, yalnızca bir stilistik trendden ya da bir trendin tersinden çok daha evrensel bir şeyin savunusunu yapıyordu. Resimde ya da dramada gerçekçilik konvansiyonların sadece bir başka yolla kurulmasıdır, bazı sanatçılara ve bazı izleyicilerin tercihlerine atfedilen ve yine diğerlerine itici gelen, belirli dönemlerde tasarımlanmış ve diğer dönemlerde etkinliğini yitirmiş bir akım. Gördüğümüz gibi, Bazin için sinemasal gerçekçilik konvansiyonların yokluğunda kendi yerini bulur, hammaddenin gelişmemiş-saf bakireliğinde, sanatçının kendi-kendini sildiği, yarattığı eserin saf ve yalın olarak seyirciye ulaştığı süreçte kendi köklerini bulur. Diğer sanatlardan böylesi bir farklılık olasıdır, çünkü çizgiler ve renklerden farklı olarak fotoğraflar kendi içeriklerinden önce bize doğrudan seslenirler, bir sanatçı tarafından oluşturuldukları düşüncesinden daha önce, yalın olarak bize ulaşırlar.

Gerçekçi bir yönetmen sanatsız bir insan değildir, dahası onun filmi sanatkaraneliğe adanmış gibi de görünebilir. Bütün insan erdemlerinin ilki olan kendi-kendini yaptığı eserden silebilme sanatlarında kendi yeteneğini kazanmıştır ve ikinci olarak da kendi estetik seçimlerinde sahip olduğu vasıflar onun tanım-

layıcı özellikleridir. Böylesi bir yönetmen, onlara ihtiyaç duyduğu zaman sinemanın yorumlayıcı güçlerini kullanabilir, fakat son derece açıkça çıplak imgenin temel ve saf, işlenmemiş olanın güçlerinin de farkındadır. Filmin yorumlayıcı güçleri yoluyla anlamın inşa edilmesi sanatsal nitelikleri gerektirirken, süslenmemiş-kendi yalın anlamı bozulmamış imgenin verebildikleriyle anlamın iletilmesi gibi sanatsal nitelikleri kendi içinde taşır.

Bazin, bütün bunların içinde dar-görüşlü, ufuksuz bir sinema tarzının çağrısında bulunmadığını iyice hissediyordu, bunun çok daha ötesinde sinematografik dildeki içkin olarak varolan potansiyellerin çok geniş bir aralığına doğru bizim farkındalığımızı genişletmemiz için çağrıda bulunuyordu. Onun öncesindeki sinemanın şiiri yalnızca tek tür teknikle değer kazanıyordu, hammaddenin parçalarının zekice bir araya getirilmesiyle ya da deformasyonuyla yeni soyut bir anlamın doğuşunu ifade eden bir teknikti bu. Böylesi teknikler dildeki metaforun (eğretilemenin) analoglarıdır. Bazin hiçbir zaman bütün olarak metaforu reddetmezken, sinemada insanların ve şeylerin diğer türlerinin yapabileceklerine ve erdemlerine özel bir dikkat vermemizin zamanı geldiğini hissediyordu. Şiirde bir bütünü niteleyen, onu anlamlandıran bir bütünün parçasında düzdeğişmece[17] ve eksiltili anlatımın[18] yer aldığı durumlarda vardır. Bazin'in kuramında böylesi şekiller ağırlık taşımaktadır. Onun için perdedeki imgeler alışılmış ve genel biçimde bütünüyle yeni bir imgesel olarak yaratılan başka dünyaya işaret etmemelidir, aksine daha çok doğal olarak ait oldukları bir dünyaya işaret etmelidir. Sanatçı özünde ve temelinde iyi bir gözlemci olmak zorundadır, bir olayın bütününden ya da verili bir dünyanın bütününden seçerken bunlar tam da onun parçalarını mükemmel olarak kendiliklerini dışa vurmalıdır.

(17) Metonim: düzdeğişmece ya da mürsel mecaz: bir başka ilişkili kavramın yerine bir nesneyi kullanan konuşmanın, söylemin olduğu biçim. (ç.n.)

(18) Ellipsis: Eksiltili anlatım: Tamamlanmasını okuyana bırakarak yazıda bazı kelimelerin yerlerini boş bırakma ya da konuşurken bazı kelimeleri dinleyenin tamamlanmasına bırakarak atlama. Eksiltili anlatımı ülkemizde filmlerinde en yetkin olarak Nuri Bilge Ceylan kullanmaktadır. (ç.n.)

Son aşamada sorun bir stil türünün ortadan kaldırılıp yerine bir başkasını koyma sorunu değildir. Bunun yerine Bazin montajın evrensel prestijini görmemizi istiyordu ve biçimcilik pek çok film biçimi için yetersizdir. Sinemanın düşdeğişmeceli kullanımı kendi etkisini yaratmak için gerçekçiliğin bazı türlerine bağlı olan türlerin hepsine hizmet eder. Eksiltili anlatım ve düzdeğişmece dünyanın görünümleridir. Buraya kadar gördük ki, Bazin dünyanın bir anlamı olduğuna inanıyordu, eğer ona katılmayı dert ediniyorsak, eğer bu dünyanın kendi öz arzumuzu susturup neyi istiyorsak onu anlamlandırmasına bir değer veriyorsak dünya bize muğlâk bir dille (birden çok anlam taşıyor halde) konuşuyor. Dünya *yoluyla anlamlandırma* ve dünyanın *içindeki anlam (duyum)* arasındaki karşıtlık düşüncesini Bazin Sartre'dan almıştır. Sinema diğer bütün sanatlardan daha fazla, bizim etrafımızda akan ve bizim ötemizde olan dünyanın anlamını yakalayabilmek ve buna bir anlam atfetmek için doğal olarak daha yetilidir. Sinema doğanın sanatıdır, ilk nedeni bir foto-kimyasal süreç yoluyla otomatik olarak bize ulaşır ve ikinci neden ise daha önceleri göremediğimiz ya da görmeye istekli olmadığımız dünyanın değişik görünümlerini, yönlerini bize ulaştırır. Yalnızca dünyanın anlamıyla hücrelerin ya da galaksilerin mikro-yakın-planlarını bize gösteren bilimsel filmler yoluyla karşılaşmayız, aynı zamanda alışkanlık içinde ihmal ettiğimiz, görmezden geldiğimiz ya da bencillik içinde ona bir anlam atfettiğimiz şekilleriyle gerçekliğe bakmamızı sağlayan her türdeki gerçekçi filmlerde dünyanın anlamıyla, dünyanın duyumuyla yüz yüze geliriz. Dünyanın duyumsanmasını yeniden sağlamak için bizim keyfi anlamlandırmalarımızı bıraktırmak gerçekçi janrların amacıdır. Bunu yaparken, gerçeklikten alınan imgeler içinde yeni bir sinemasal dünyanın yaratımından (ya da daha kötüsü, kendi zihinlerinin içerimlerini anlatırken) daha çok sinema yoluyla dünyanın keşfedilmesiyle her zaman çok daha ilgili olan Flaherty, Roberto Rossellini ve Renoir gibi gerçekten gerçekçi yönetmenlerin kendilerinin geçtiği yolların izinden gideriz.

Bazin'in doğanın duyumsanması ve gücüne olan neredeyse dini inancı onu gerçekçi biçimlerin ve araçların şampiyonu yapmıştır. Fakat yalnızca bir gerçekçi olarak ihmal etmeye karşı onu korumak zorundayız. Bir filmin formunu ilk önce onun amaçladıkları ve etkileriyle, ikinci olarak söz konusu etkileri yaratmak için gerekli olan sinemasal araçlarıyla tanımlamak için onun girişimi bütün film türlerine uygulanabilir. Doğrudur, onun yazılarının çoğunluğu hafif bir biçimcilik esintisi içerir ve gerçekçi film biçimlerinin desteklemesini yapar; fakat bu sinema tarihinde belirli bir noktada düzeltici bir gereklilik olarak görülebilir. Belki de Bazin'in ilgisinin merkezinde farklı film biçimleri yoluyla sayısız insan hedef ve amaçlarının başarılabilmesini sağlayabilecek geniş ve esnek bir sinemanın kurulması vardı.

SİNEMANIN FONKSİYONU

Sinemanın önemi konusunda Bazin'in savunduklarının altında yatan inançlar nelerdi? Niçin sinemanın hizmetinde kendi sağlığını yitirdi ve niçin yaşamını sinemaya adadı? Genellikle şu iddia edilir, onun bu araç için sevgisinin kökleri sinemanın taşınmasına aracılık ettiği gerçeklik için hissettiği daha derin aşkta bulunabilir. Fakat aynı zamanda bunun tersi de önerilmiştir; Bazin'in yaşamında sinema her zaman ilk sıraya sahipti ve onun ardı arkası kesilmeyen gerçekliğe yaptığı referanslar, pigmente bir sanat eleştirmeninin referansları gibi, aracın anlaşılması için gereklidir, fakat bu kavrayışın nihai odağı değildir.

Bize söylenmemiş şeyleri açığa çıkarmayı verebileceğini hissederek, Bazin'in yeryüzünün ilk önce ve her zaman bir öğrencisi ve tutkulu bir aşığı olduğunu düşünmemiz için pek çok neden vardır. Jeoloji, zooloji ve botaniğe ilişkin yaşam boyu süren tutkusu, sanki Bazin'in sinemadan bizim doğayı keşfetmemize yardım etmesini istemiş gibi görünmesini sağlamıştır. Benzeri bir biçimde Hıristiyan sosyalist dergi *Esprit* ile olan bağlantıları ve komünistlerin ağırlıkta olduğu örgüt olan *Travail et culture* dergisi ile olan bağlantıları toplumsal gerçekliğin yeniden düzenlenmesine olan adanmışlığına işaret etmektedir, sinemanın yardım et-

tiği bir adanmışlık var burada. Bu alanların her ikisinde de, sinema bilgi, algı ve son aşamada eylem için biricik (eşsiz) ve değerli araç olarak görünmektedir.

Bununla birlikte, diğer görüşü desteklemek için çok daha fazla kanıt vardır, bunlardan biri Bazin'in sinema aşkının kendisinin-yeterliliği, kendi içinde yeterli olduğunu ileri sürmektedir, buna göre Bazin içsel olarak değerli bir varlıl (antite) olarak görmekteydi. *Cahiers du cinema*'nın onun tarafından yaratılması böylesi bır değer verildiğine bir tanıklıktır. Doğrudur, sinemada gerçekliğin oynadığı temel-belirleyici role vurgu yapmaya asla ara vermedi; fakat bu görüş şunda da ısrar ediyordu, onun ilgisi gerçekliğin kendisiyle değil, sinemayla, sinemanın ürettiği gerçekliğin refraksiyonlarıyla (kırılmalarıyla) kalmaya devam etti. "Stilsiz" bir yaklaşımın onun tarafından yapılan savunusu, daha önce gördüğümüz gibi şu anlama gelir: Sinemanın genellikle biçim bozunumuna uğrattığı gerçekliğin yüzündeki sinemadan kendi yollarını ayırma arzusu olarak değil de, stilsiz sinemanın yeni bir sinema türü yaratmak için bir yöntem olarak, her zaman sinema olmaya devam eden, fakat kendi hammaddesine içsel olarak bağlanmış bir sinema yaratmak için olduğunu düşünebiliriz. Hepsinin ötesinde kendi düşüncelerini desteklemek için Hemingway ve Dos Passos gibi yazarlara sık sık başvurmaktaydı, çünkü gerçekliğin kendisini değil, fakat gerçekliğin içindeki insanı hemen çağıran yönünü, ansal olanı ve doğrudan olanı elde etmek için, bunu yaparken de yine de edebi kalmak için aşırı heyecanlı ve kendini tüketen edebilikten uzaklaşmayı seçmişlerdi. Bazin kendisini aşması için sinemanın yeni stiller kazanmasını da istemişti; "böylesi bir ilerlemeye doğru giden büyük yol gerçekçiliktir" düşüncesine ikna olmuştu.

Benim bu konudaki fikrim ise, Bazin'in bu kavrayışları eşanlı olarak ya da daha iyi söylersek, diyalektik olarak sahiplendiğidir. Sık sık "modern bir Aziz Francis" olarak adlandırdığı doğal dünyaya olan onun aşkı şüphesiz onun sinemayı görüşüne enerji katıyordu. Fakat sinemanın böylesine görülmesi ardından kendi içinde yeterli olmaya başladı; doğayı görmek için bir araç olarak

filmi kıymetli bulmak yerine, doğanın ve bilimin kayda değer bir ürünü olarak filme değer verdi. Yeni alanların içine girerek sinemanın genişlemesini görmek için olan arzusu onun sinemanın geleceğine yönelik ilgisiyle ve gerçekliğin geleceğine olan ilgisi ve kaygısıyla ya da en azından gerçeklikle bizim ilişkimize dair ilgimizle bir zamanda ve eşanlı olarak serpilip büyüdü.

Bu ikinci ilgisinde onun tavrı elbette ki Theory of Film'e Kracauer'in yazdığı Epilogla ifade edilenlerle benzerlik taşıyordu. Her iki insanda, insanlar "yeni ve sürüp giden toplumsal ilişkileri kurmaya başlayabilir" düşüncesinden yeryüzünün yaygın ideolojik-olmayan bir kavranışını sinemanın sağlayabileceğini hissediyorlardı. Jean Paul Sartre, Emmanuel Mounier, Maurice Merleau-Ponty, Gabriel Marcel, Teilhard de Chardin, Andre Malraux ve Henri Bergson gibi insanların felsefesinden beslenen Bazin'in yeryüzündeki insanın yaşamı için aldığı esintiler Kracauer'in çok daha ötesine geçmiştir.

Birlikte alındıklarında bu yazarlar, doğa ve geleceğin çok anlamlı gizemine yöneltilmiş insanın yaratıcı enerjisi için özel bir çaba gösterdiler ve bunun hakkını verdiler. Teilhard'tan Bazin yeryüzünün kendisinin evrimine yönelik bir inancı ve yeryüzündeki yaşamın bütün biçimlerine yönelik vefalı bir saygıyı aldı. Malraux'dan "insani durumun" yüzünde insanın gelişen ruhunu geçmişin sanatlarında okuyabilmeyi öğrendi. Sartre ve Marcel'den, "otantik"[19] yaşamla ilişkili bu iki insandan, macera hissini ve maceraya çıkabilme isteğini özümsedi. Onun için sinema bir ışıktı, bu ışıkla "insan, gezginci" (Marcel) kendisini çevreleyen karanlığı, yaratılacak bir geleceğe ve hedefe doğru kendisini yansıtırken aydınlatabilir.

Sinema her zaman Bazin için böylesine bir altıncı his ya da yukarıda çizilen dünya görüşü içinde ayrıcalıklı bir araç statüsüne sahipti. Fakat sinema Bazin için bu statünün çok daha ötesine geçti, özellikle de yaşamının sonuna doğru. Doğal ya da insani süreçler gibi üzerinde çalışılabilecek bir şeyi ifade etmeye baş-

(19) Authentic: güvenilir, sahici, hakiki, orijinal, kaynağından, doğru, içtenlik, samimiyet anlamlarına gelir.

ladı onun için. Kendi öz tohumlarının üzerinde ve değişik bir dizi çevre içinde yeşeren bir organizma olarak ona görünmeye başladı. Diğer bir deyişle sinema kendi içinde bir "nesne" olarak üzerinde çalışabilir hale geldi.

Bazin sinemanın büyümenin kuvvetlerine tepki veriyor ve giderek karmaşıklaşan yapısı diğer süreçleri yönetiyor hipotezinden büyülenmişti ve yine eşdeğer çetrefil bir inanç olan sinemanın belirli miras aldığı kendine ait nitelikleri, insanlığın anlatı tarihinde bir birikimi yansıtıyor hipotezinden etkilenmişti. (Bazin'in çağdaşlarıyla) Bizimle birlikte yalnızca üç kuşaktır devam eden bu süreç yalnızca kendi genetik olarak verili aldıkları ve özgül çevresel kuvvetler içinde kendi gelişmesinin tarihi dikkate alınarak anlaşılabileceğini hissediyordu Bazin. Bazin'in varoluşçuluğu sinemanın olması gereken bir özünü aramak ya da bunu formüle etmek çabasından onu alıkoydu. Bunun yerine, Sartre'ın insan için yaptığını sinema için yapmayı umut etti: Sinemanın özgürlüğünün ve seçeneklerinin (yapabileceklerinin) ayırtına varmasını sağlamak, sinemayı tikel öz-kavrayışlara ve ideolojilere bağlayan eski teorilerden alıp zincirlerinden kurtarmak istedi. "Sinema nedir?" Bazin aralıksız olarak kesin sonuca ulaşmayı umut etmeden ve istemeden bu soruyu sordu. Sinema şudur, böyle olmuştur ve böyle olabilir: Kendi evriminin hikâyesidir, her zaman büyüyen bir süreç, her zaman kendisinden daha fazlası olan ve kendisinden ötesini açıklayabilen bir süreç.

Bu yaklaşım Bazin'in kuramlarının tarihsel yönelimlerini açıklamaktadır. Sinemayı anlamak için, onun kökenlerini hesaba katmak vazgeçilmez bir unsurdur ve yine değişen bir ortam içinde sinemanın büyümesinin yönelimlerini gözlemlemek esastır. Bazin sinemayı iki ebeveynin ve iki genetik sarmalın ürünü olarak gördü. Burada hiçte orijinal değildi. Bir yanda gerçekçilik vardı ve diğer yanda kurumsalcılık (institutionalism). Sinemanın gerçekçiliği ilk önce resimden gelmektedir, "Fotoğrafik İmgenin Ontolojisi" başlığındaki kendi makalesinde güçlü bir şekilde gösterdiği gibi somut dünyanın kopyalanması için Rönesans'tan beri olan arzuyla gerçekleştirilmişti. Yine edebiyattan gerçekçiliğe

doğru güçlü bir dürtü almıştır. On sekizinci yüzyılda romanın gelişmesinden beri, edebiyat on dokuzuncu yüzyılın sonunda "gerçekçilik" ve "belgecilik"in değişik akımlarında biriken gazetecilik idealine doğru düzenli olarak hareket etmekteydi. Sinema bu itkilerin uyanış döneminin içine adımını atmış gibi görünüyor, muhtemeldir ki hem edebiyatı ve hem de resmi belirli bir yere kadar onların taklit etme nevrozu olarak adlandırılabilecek hastalıktan özgürleştirmektedir. Bir diğer faktör, sinema için tam da gerekli aygıtların icadına sürükleyen bilimsel ruhtur. Hareketli resimlerin keşfinde içerilen bütün bu figürlerden, Bazin Jules Marey'i seçti, çünkü o bütün ömrünü kuşların ve hayvanların hareketini anlamaya çabalamakla geçirmişti. Sinema onun için gerekliydi; dünya hakkında onun merakı sinemanın icadını gerektiriyordu. Marey kendi kuşağı için bir amblem olarak rol oynayabilir, bu kuşak dünyanın görünme ve işleme yoluna olan ilgileri için sayısız yolla inanılmaz bir popüler dalga gösteriyordu. Sinema bu meraka hizmet etmek için bu dalganın araçlarıyla geldi.

Popüler kültür filmin kökeninde diğer dölleyici rolü oynadı. Sinema hemen hizmete koştu ve eğlence endüstrisi tarafından teşvik edildi. Bazin sık sık sinemanın müzik salonlarıyla, ucuz romanlar[20] ve melodramatik bulvar tiyatrosu arasındaki ilişkilerine işaret etmiştir. Bazin şuna inanıyordu, sinemanın doğuştan gelen gerçekçiliğini ihmal etmek sinemanın sosyolojik fonksiyonundan kaçınabilmek kadar imkânsızdır.

Bazin'in en etkileyici makalelerinin büyük bölümü böylesi eğilimler arasındaki mücadelenin izlerini sürer. Hem sinemasal dilin ve hem de sinemasal içeriğin evrimi hakkında yazmıştır. Onun görüşleri burada iyi bilinmektedir ve onları özetlemeye çalışırken onların en uç noktalara ulaşan içerdikleri saklı anlamlarına yalın bir şekilde değinmeye çabaladım.

1895 yılında, filmlerin neye benzemesi gerektiğini ya da filmler gerçekliğe aracılık etmeye ve iletişimin iş dünyasına nasıl baş-

(20) The Dime Novel: O zaman salgın halinde melodramatik, değersiz romantık roman ve ucuz roman salgını vardı, halen bu tip kitaplar Batı dünyasında önemli bir piyasaya sahiptir.

layacağı konusunda hiç kimse bir şey söyleyemezdi. Sinema dilinin zaman içinde formüle edilmesi kendi varoluşunun ilk yirmi yılı boyunca yapılabildi. 1915 yılına kadar sanatın kökenindeki özgürlük ifade etme gücü mucizevî bir şekilde gelişirken büyük oranda sınırlanmıştı. Sinema standart bir biçim için bir sürü formu denedi ve bunların bir kısmını eledi ve sonuç olarak belagati[21] kazandı. Kendi bitimsiz seçenekleri arasından birkaçını seçti ve bu birkaç tanesi şimdi hepimizin tanıdığı "Sinema"yı oluşturdu. 80 ile 120 dakikalık film uzunluğunun standart hale gelmesi 1915 civarında oluşan bir konvansiyon oldu. Bu bizim sinema kavramımızın ayrılmaz bir parçası oldu ve bu sanatın kurumsallaşmasının bir ürünüdür. Böylesine sayısız "olgu-hakikat" vardır ve bunlar bir araya getirildiğinde 1915'ten 1938'e kadar hükümranlığını sürdüren klasik sinemayı oluşturmuştur ve bu sinema hala günümüzde etkili olmaktadır.

Klasik sinema dönemi boyunca insanlara sinemaya gitme nedenlerini sorsanız insanlar sadece şunu söyleyebilirlerdi: Filmlere gidiyorlardı çünkü görebilecekleri her film bir zamanlar "filmlerin" taşıdığı kültürel ve estetik ritüelin her türlü şekilde bir başkası tarafından anlatılırken yeniden sahneye konması[22] onlar için çok daha az önem taşıyabilirdi. Her film bir örnekti, işteki standart dilin iyi ya da kötü bir örneği. Bazin bugün bizim televizyon karşısındaki tavrımız için aynısını pekâlâ söyleyebilirdi. Büyük çoğunlukla televizyonları özel bir seyirliği seyretmek için açmayız, daha çok dizileri görmek için ya da daha da sık olarak basit bir şekilde sadece Televizyon seyretmek için. Bugünün TV dilinin homojenliği, hikâye ve imgelerle evde olduğumuzu hissedeceğimizin güvencesi haline gelmiştir. Örneğin, dramaturji üzerinde dikkatli bir biçimde zorunlu reklâmların çerçevesine göre çalışılmıştır ve sanki her şov üzerinde kendi neşeli-iyimser skorunu yerleştirmiş tek bir bestecinin eseriymiş gibi görünmekte-

(21) Eloquence: Belagat: akıcı ve uygun bir tarzla konuşabilmek, etkili ve güzel söz söyleme sanatı.

(22) Re-enactment: yeniden sahneye koyma, canlandırma: geçmişte yer almış bir olay ya da sahnenin duygularla, hareketlerle yeniden canlandırılması ya da anlatılması.

dir. En kredili olanlar bile birkaç stil içine sıkışmıştır. Yirmilerin ve otuzların film formülünün durumu bile çok daha şaşırtıcı ve vurucuydu, Amerika'da yalnızca her hafta 50–70 milyon insanın filmlere gittiğini düşünün bir kez. Onlar bir dili seyrediyorlardı, bu dil bütün diğer olabilirlikler üzerinde zafer kazanıyordu ve her yeni filmle kendi egemenliğini pekiştiriyordu.

Bazin bu diktatöryel dilin, toplumsal konvansiyonlardan bile daha fazla, klasik perdeye yansıyan konuların türlerini belirlediğine ikna olmuştu. Türler sinema makinesini gösterebilir ve en hazır şekilde yanıtlar verebilecek şekilde geliştirildi. Edebi uyarlamalar türünün bu insanın içine işleyen tahlilinde ("Karışık Sinemanın Savunusu," Sinema Nedir? İçinde) Bazin dünya edebiyatının başyapıtlarının Hollywood ve diğer yerlerde testere dişlerini besleyebilmek için çok sayıdaki Kaliforniya'daki kırmızı kereste veren çam ağaçları gibi kesilip doğrandığını ima eder. William Shakespeare, Charles Dickens ve Victor Hugo'nun gelip bakması gerekir, her biri diğerinin tamamen aynısı; daha kötüsü, dönemin bütün diğer filmleri gibi görünüyorlardı. Kendi konumunu korumak ve sağlamlaştırmak için klasik sinema resmi bir bakışa sahiptir, yani her filmi kişisizleştirir ve her konuyu benzeterek (birbiriyle aynılaştırarak) ele alır.

Bu dönemde elde her zaman olan bazı büyüleyici avantajlar vardı. Stilin aralıksız olarak tekrarı film konvansiyonlarının giderek artan bir biçimde incelikli bir sisteme dönüşmesini olanaklı kıldı. Doğal bir ilişki, haftalık olarak filmlere giden insanlarla, onların alışageldikleri ve neyi seviyorlarsa o türleri insanlara sunma ihtiyacındaki yapımcılar arasında oluştu ve giderek büyüdü. Üstelik sinema yoluyla bir toplumsal kaynaşma olarak ifade edilebilecek ve diğer sanatlarda nadiren görülebilen bir bağlantı vardı. Sinema öyle görünüyordu ki geleneksel bir stille bir kültürün üyelerini birleştirme fırsatına sahipti ve her sezonun başında ya da giden yılın ardından her yurttaşın duyduğu ve her okula giden çocuğun ezberlediği Homeros'un Yunan'ının epik şiirleri gibi geleneksel mesajların birleştirici ağma sahipti. Böylesine apaçık olarak resmileşmiş bir sanat Rönesans'tan beri bizim kültürü-

müzde etkin olarak varolamamıştı. Bu potansiyelin güncelleştirilmesi ve aktive edilmesi neredeyse potansiyelliğin kendisi kadar heyecan verici değildi. Epik şiirlerin ya da Gotik katedrallerin yerine, Hollywood'daki para fabrikaları ve diğer film başkentlerinde bir bütün olarak bir orta-sınıf ideolojisi sundular seyirciye. Gerçekten aracın (sinemanın) gücü toplumumuz hakkında söylenebilecek olandan daha çok şeyi, bizim kültürümüzü bize anlatmaktadır. Rusya'da, bir başka kültürü ele alırsak, bu sanatın kullanımının hem devrimci bir tarzı (stili) hem de mesajı yaydığına işaret edebiliriz. Bütün durumlarda, Bazin şunu söyleyebilirdi, klasik film resmi ideolojinin bir parçasıydı. Bu da şu anlama gelir, kendinden-emin, kendine belirli ölçülerde âşık ve gizemlileştirilmeyle süslenmiş Sinemanın gizemli topraklarında izleyiciye kalmıştı her şey, o ise bunların farkında değildi. Bazin şunda ısrar edebilirdi, film, tekniğinin büyüsüyle hipnotize olmuş pasif izleyiciye bir seyirliğin sunulmasından başka bir şey değildi.

Daha da açık söylemek aşkına, durumu biraz abarttım. Popüler kültürün yönelimine karşı klasik sinemanın çekimine direnen filmler her zaman vardı. Her zaman kişisel bir gerçekçiliğin öncüleri vardı (Robert Flaherty ve Erich von Stroheim örneğin Bazin'in gözdeleriydi). Bu yönetmenler kendi yaşadıkları günlerin sinemasının ne resmi mesajıyla ne de resmi bakış biçimiyle uyum gösterdiler. Onların filmleri klasik filmlerden pek çok yönden farklılaşmaktadır. Bunların ilki, büyük oranda kendi yerelliklerinde yapılmalarıdır, onlara klasikler dediğimiz seyirliklerin çalışılmış yapılarından çok daha kendiliğinden ve insanın içine işleyen grafiksel görünüm vermektedir. İkinci olarak, daha yüksek dramatik mantıkla yapılanlara göre kendi materyalleriyle daha fazla uyum gösterecek şekilde bir senaryoya sahiptiler. Von Stroheim *McTeague* adlı romanın neredeyse her sahnesini konvansiyonel kesme ve değişikliklerin araçlarıyla "sinemasallaştırmayı" reddederek filme almıştır. Flaherty kilometrelerce filmi kendi bakışını yönlendiren belli-belirsiz bir fikirle çekerken kendi yumuşak-belirsiz hikâyelerini gerçeğin peşine taktı, öncelik gerçeğin

kendisindeydi. Üçüncü olarak, onların kurgulaması çekilen materyal üzerinde yoğunlaşan bir ilgi ve kaygıyı sergiliyordu, bütün filme çekme macerası ve aranışı bir fenomenin "araştırılması ve sorgulanması" olarak onun "bir sunumundan" çok daha farklıymış gibi görünüyordu. Bütün bunlar, materyale kişisel düzlemde pek çok şey ekliyordu, bunlardan birisi stilin önsel bir faktör olmadığı, daha çok film sürecinde ulaşılan bir öğe olduğunu anlatıyordu bize.

Yirmilerin ve otuzların böylesine birkaç gerçekçi evsiz-yurtsuzu, onların güvendikleri daha gerçekçi ilkelere yönelik film yönetme pratiğine doğru genel bir kaymaya bürünerek 1940'lardan sonra haklı çıkarıldı. Oyunun Kuralı ve Yurttaş Kane Bazin için sinemanın yeni ulaştığı aşamayı gösteren işaretler oldular, resmi bakışın sonsuza kadar yıkılması gereken prangaları olarak görüldüler. Bugün filmlerin çoğunluğu konvansiyonel stil ve mesajı olan kültürün gereklerini tatmin etmek için üretilmiş içerikte hala olabilirken, şimdi ise yol gerçekliğin birçok yönlerini dışavuran ve sergileyen çoklu stiller için tam anlamıyla açık hale gelmiştir. Bazin'in takipçilerinden birisi olan Alexandre Astruc 1948'de yayımlanan ünlü makalesi "La Camera-Stylo"da[23] şunları söylüyordu, "yönetmen bir romancının eşdeğeri olarak düşünülebilir, bırakalım onun stilini kendi malzemesinin gerekliliklerini dikte etsin ve elbette bu materyale ilişkin onun kişisel tavrı bu süreçte ona yol göstersin. Bundan sonra "sinema" olarak seviyelendirdiğimiz hiçbir şey yoktur", diye ima ediyordu, "yalnızca filmler vardır ve bunların her biri kendi doğru, uygun ve gereksinim duyulanın karşılığı olun stili bulmak zorundadır."

Bu özetin kısalığına rağmen, Bazin'in çok sayıdaki kısa makalesinin altında gizli kalmış sinemanın sinoptik (sinopsise ait, aynı zamanda özet anlamına gelir) görüşünün ana hatlarını verebilmiş olmayı umut ediyorum. Kendi ilk yarım-yüzyılında açık değiştirilemez kurumlaşması gerçekleşen sinema aynı zamanda kendi köklerini temelden sarsacak çekirdeğe de kendi içinde sa-

(23) Alexandre Astruc, "Le Camera-stylo", Peter Graham'ın Yeni Dalga kitabının içinde, (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1968), s. 17-24

hipti; ilk olan da ortaya çıkan, giderek kendi etkinliğini büyüten gerçekçi dürtüsü, kendi mükemmel, fakat aynı zamanda kişiliksiz binanın her şeyini yiyerek, gerçek kimliğini buluyordu. Bazin, klasik sinema geleneği içinde gerçek ve nadir görülen bir aşka sahipse de, umutsuzca aracın (sinemanın) çok daha değişik biçimlere evrilmesi, çok daha kişisel dışavurumlara yönelmesini de istiyordu. Bazin'in öldüğü zamanda o gün zaten gelmişti, biz, seyirciler olarak, sinemanın daha önceleri asla tanıklık etmediği dünyanın görünümlerini dışavurmak ve keşfetmek için verdiği mücadele içinde uğraşırken bir Rosselini ya da bir Truffaut'nun kendiliğinden ve garip stillerinin ardından gidebiliriz. Onların filmlerinin içinden hem adres gösterdikleri gerçekliğin hem de kendi daha içsel gerçekliklerinin deneyimini yaşayabiliriz, sinemanın klasik çağında olası olandan çok daha kişilikli olarak, çok daha iç dünyamıza yakın gelecek şekilde. Dünyaya verilmiş çok daha doğrudan tepkileri ve çok daha özgürce çıkışları onların filmlerinde görebiliriz, yoksa verili dünyaya resmi bir tepkinin küçük değişikliklere uğratılmış halini değil.

Bazin sanatın formları içinde ve insanın duyarlılığı içinde ikili bir kazanç olduğunu görüyordu. Evrimin yöneliminin öngörülmesinin imkânsız olduğunu hissetse bile sinemanın evriminin yeni açılımlarından Bazin heyecana kapılıyordu. Filmlerin yeni biçimleri ve yeni türleri bizim ve dünyanın anlaşılmasında daha ileri kazanımlar getirmesi gerektiğini görüyordu. Sinemanın ufkuna dair Bazin'in düşüncelerinin nihai durağı onun doğal süreçlere ve insanın etiğine olan tutkusuyla önemli ölçüde pekiştirilebilir. Sinema, insan ve yeryüzü, ona göre, kendini-açıklayabilen, düşüncelerinin kaynaklarında kendinde bulabilen ve kendini dışavurabilen çok daha güçlü bir noktaya doğru hareket ediyordu. Bunların hepsi kendileri olabilme sürecinin içindeydiler, geleceğe doğru hareket ederken kendilerini yaratabilmenin ve kendisiyle içsel olarak ilişkili olmayanın yükünü artık taşımaktan vazgeçmenin süreci içinde. Sartre'ın felsefesinde, böylesi kendini-yaratım varoluşun heyecan verici ve amacı olan tanımlayıcı bir özelliğidir.

Kendi teorilerinin bu evrim sürecine katılmasını, çok açık bir şekilde akla uygun geleceğine, ancak doğası gereği gizli geleceğine doğru sinemanın yönelebileceğini umut ediyordu. Onun mükemmel iyi talihi Katolik duyumsamasında yatıyordu, bu da onun filmleri kendi içinde tam olarak sevebilmesini, aynı zamanda onları bir evrim zinciri içindeki bağlar gibi görebilmesini olanaklı kılıyordu. Onun için sinema, tıpkı insan gibi, kendi bitmemiş niteliğinin farkına vardığı zaman ve kendisinin ötesine geçmek için mücadele ettiği zaman kendisi için en iyisini yapmaktadır. En alçakgönüllü belgesel ile en yavan westernin bu kadar onu büyüleyebilmesinin nedeni budur. Onların sergiledikleri fonksiyonlar içinde onlar kendilerini mükemmel olarak tatmin etmektedirler, yine de onların açık ve kaba olan sınırlılıkları onların geçmişine bakmaya yöneltmektedir.

Gizemleri bilinemez gelecekte olanların ötesine sürekli bakarken kendileri için olan bir sürecin bütün aşamalarını kavrama çabasını ve aşkını arıyordu –bu Bazin'in düşüncesinin ve onu besleyen ve geliştiren çağın ruhudur.

1958 yılında Bazin'in ölümü sırasında onun film kuramına etkin bir şekilde meydan okuyabilen hiç kimse yoktu. Onun ölümünden bu yana geçen yıllarda, kuramı değişken bir kadere sahipti. *Cahiers du cinema*'da Bazin'in meslektaşları tarafından yaratılan Yeni Dalga filmlerinin perdeye yansıması bir zaferi de beraberinde getirdi. Çok daha yakın geçmişte yapısalcılar ve göstergebilimciler tarafından teorisine açıkça hakaret edildi, küçümsendi ve onu kendisinin en öldürücü etiketleriyle karakterize ettiler. Bazin bir "hümanistti" ve onun teorisi "idealistti", diyerek alay ediyorlardı.

Nasıl karakterize edildiği önemli değil, Bazin'in film kuramı çok önemli bir etkiye sahip olmaya devam edecektir, çünkü onun kuramının dayanımı ve çeşitliliği etkisini yaşatmaya devam ediyor. Onun kuramının dayanımı, onun görüşlerinin tutarlılığından ve söz konusu görüşleri destekleyen karmaşık felsefik gelenekten kaynaklanır. Onun değişkenliği, çok daha nadir ve çok daha özgül olarak görülen, karşılaştığı her şeyi araştırmaya yöne-

len bir insanın enerjisi ve üretkenliğinden gelmektedir. Onun için her karşılaşma kaçınılmaz olarak bazı yeni gerçekleri açığa çıkaracağına olan inancı, insanın teoriyle tümden kuşatılamayacağına olan inancından kaynaklanır. Bu karakteristikler onun yazdığı neredeyse her makalenin içinde hissedilebilir. Gelecek kuşaklar tarafından bu makalelerin konumlarına saygı gösterilsin ya da reddedilsin, onların arkasındaki kuramcıya, her zaman şaşırtıcı parlaklıkta ve beklenilmeyecek derecede bu parlaklığı kullanması karşısında derin bir saygı duyacaklardır.

Üçüncü Bölüm

ÇAĞDAŞ FRANSIZ FİLM KURAMI

Günümüzdeki sinema kuramı sağlıklıdır ve uluslararası nitelikte etkileri görülebilir. Yalnızca Fransa ve İngiltere'de değil, İtalya, İspanya, Almanya ve birçok Doğu Avrupa ülkesinde de teorik sinema dergileri var. Aşağı yukarı bütün ülkelerde üniversitelerde sinema kuramı üzerine dersler verilmektedir ve birçok yerde bu kuram üzerine yoğunlaşan programlar açılmaktadır.

Ancak günümüzde Fransa'nın teorik eğilimlerin merkezinde yer aldığı konusunda genel bir anlaşma vardır. Bunun nedenleri büyük ölçüde Bazin'e dayanmaktadır, Bazin'in sinema üzerine tartışmaları, daha önceleri sinemaya düşmanca tutum alan genel kültürel diyalogun içine yerleştirme girişimlerinde başarılı olmuş ve yeni kuramlar için gerekli zemini çok sağlam örebilmiştir. Sinema klüpleri, Cinémathèque française (Fransız Sinemateği), ulusal sinema okulu, I.D.H.E.C. (L'Institut des hautes études cinématographiques– Sinema İncelemeleri Yüksek Enstitüsü), etkili dergilerde çıkan ciddi eleştiriler ve *Cahiers du cinéma*'nın (Sinema Defterleri) taçlandırdığı bir dizi dergiyle Fransız halkı savaş sonrasında adeta sinema kuramı bombardımanına tutulmuştur. Bu kuramsal gelenek köklü bir mirasa yol açmış ve sinema üretiminin yanı sıra kuramcılarda yoğun sinema incelemelerini art arda yayınlamıştır.

Bu uyanışa önderlik eden Bazin sinemaya, felsefe, sanat tarihi, edebiyat eleştirisi ve psikoloji gibi bilinen disiplinlerin yöntem ve (çoğu zaman da) bulgularını taşıdı. Yaşam boyu süren kekemeliği yüzünden profesör olamayan Bazin, muhafazakâr üniversite sisteminin tamamen dışında çalışmıştır. Başta Jean-Luc Godard olmak üzere, *Cahiers du cinéma*'daki öğrencilerinden birçoğu, kendilerini bilinmeyen bir araştırma konusuna yönelik tutkuları nedeniyle hakları elinden alınan yabancılaşmış entelektüeller olarak görüyorlardı.

1950'den bile daha önceki bir tarihte, çok sayıda Sorbonne profesörü sinema araştırmalarını üniversiteye kabul ettirerek meşrulaştırmak için girişimde bulundular. Ünlü estetikçi Etienne Souriau'nun liderliğinde oluşturulan "Institut de filmologie" (Filmbilim Enstitüsü) sinemayla ilgilenen farklı disiplinlerden profesörleri bir araya getirdi. Bu topluluğun çıkardığı La Revue internationale de filmologie'de (Uluslararası Filmbilim Dergisi) görüntü algısının fizyolojisi, sinemanın psiko-sosyolojisi, film yapımının ekonomik bağlamı ve görme deneyiminin fenomenolojisi gibi bilimsel denemeler bulunabilir.

"Institut de filmologie" sinemaya büyük prestij kazandırmış, Fransız üniversite sisteminde sinema incelemeleri derslerinin resmen tanınacağı zamanı hızlandırmıştır. Ancak Bazin ve izleyicilerinin bu organizasyonla pek bir ilgilerinin bulunmadığına dikkat edilmelidir. Bu çevrenin üyeleri sinemanın bakir ülkesini tarıyor, özel yöntembilimlerinin mümkün kıldığı ölçüde alabildiklerini alıyor ve aceleyle, sosyoloji, felsefe ve benzeri geleneksel ve saygın anavatanlarına dönüyorlardı. Bazin'in sinemaya felsefeyi getirdiği doğrudur, ama bunu hiçbir zaman patronluk taslayarak yapmamıştır. Aslında çoğunlukla bu temas sayesinde felsefeyi terbiye ettiği söylenebilir. Bazin ve Yeni Dalga'yı oluşturacak olan kuşak için sinema incelemeleri, kendi alanlarının da içinde geliştiği gürültülü pazaryerinden yorulduklarında zıplayıp hoplayacakları yeni bir oyun bahçesi değildi. Onlar için sinema etkileyici bir bakış alanı ve bir yaşam biçimiydi.

Bazin 1958'de öldüğünde üniversite sistemi "Institut de filmologie" ile daha yerleşik disiplinlerin geleneği içinde yapılmak kaydıyla sinema araştırmalarına zımni bir onay vermiş bulunuyordu. Aynı sırada *Cahiers du cinéma* ve diğer dergiler sayesinde, yine film düşkünü bir öğrenci kalabalığı, sinema incelemesiyle geleneksel alanların yan bir konusu olarak değil de, merkeze koyarak ilgilenmeye eğilimli ve hazır görünüyordu. Ek olarak, Yeni Dalga filmleri, her tür eleştiri dergisinde hakkında tartışılan belirli bir teorik anlayışı yaymaya başlamıştı.

Bazin'in teorisinin ürünleri yeni film yönetim tarzlarında ve bu tarzları desteklemeye istekli eğitimli bir kesimin gelişmesinde görülebilir. Kendisi bunu görecek kadar yaşamasa da ve belki hiç hoşlanmayacak olsa bile, ciddi sinema tartışmalarına kattığı coşku kaçınılmaz olarak sınıflara girmiştir.

Buna karşılık, çağdaş teorinin ürünleri en iyi üniversite sınıflarında, doktora tezlerinde ve ileri derecede uzmanlaşmış dergiler ve sinema kitaplarında görülebilir. Sinemanın kendine has kulüp çağından üniversite çağına geçişinde Jean Mitry'nin[1] büyük etkisi vardır. Bazin'den hayli önce doğmakla birlikte Mitry sinema kuramında açıkça daha yeni bir dürtünün parçasıydı ve Paris Üniversitesinde ilk kabul edilen sinema profesörü oldu. Bilgi yüklü kitapları bilimsel bir yayıncılık yapan Editions Universitaires (Üniversite Yayınları) tarafından basıldı.

Mitry'nin Bazin'in fikirleri ile sezgisel olarak tercih ettiği geleneksel biçimcilik arasında denediği sentez, kendini adamış bir bilim insanının emeğidir. Daha önce ele aldığımız bütün diğer teorisyenlerin, öncelikle sinemanın geçmişi, bugünü ve geleceğiyle ilgili oldukları söylenebilir. Mitry ile birlikte, "film hakkındaki fikirler"in soruşturmanın odak noktası olarak "film"in yerini aldığı hissedilir. Daha kuru olan bu yaklaşım Bazin'in düşünce tarzındaki gibi heyecanlı taraftarları kendine çekmemiştir, aslında Mitry'nin kuramı hak ettiği derinlik ve özgünlük ile üzerinde yaygın ve büyük bir dikkatle durulmayı hala gerektirmekte-

(1) Sinema kuramlaştırma girişimlerine, belirli ölçülerde Sovyet ekolünün etkisi ve öncülüğüne yaslanarak, diyalektik düşünceyi köklü biçimde sokma onuru Mitry'nindir.

dir. Fransız üniversitelerinde okuyan çoğu ciddi sinema öğrencisi Mitry'nin eserlerini incelemekte ve kuramsal gelişmenin tarihi hakkındaki yeri-önemi hakkında ve onun getirdiği bakış üzerine giderek karmaşıklaşan tartışma yapmaktadırlar.

Christian Metz, üniversitede sinemaya yönelik giderek artan yoğunlaşmanın en etkileyici ürünüdür. Bir yandan dilbilimde ileri araştırmalar yürütürken, Metz sinema kulüpleri ve dergiler aracılığıyla sinemayla ilişkisini sürdürmüştür. Kendisinden önce çoğu kişinin meyve vermeyen umuduna, yani tezini sinema üstüne yazma arzusuna o da kapıldı. Kısmen 1960'larda Fransız üniversite sisteminin buzlarının çözülmesinden, kısmen modern dilbilimin kapsamının mantar gibi yayılma özelliğinden ve büyük ölçüde tamamen kişisel azmi ve yeteneği sayesinde, Metz *Language and Cinema*[2] (Dil ve Sinema) başlığı altında topladığı bir dizi önemli araştırma yazısı yazdı. Kitap boyutlarındaki bu tezi ona *Doctorat d'Etat* (devlet doktorası) derecesi kazandırdı ve bu alanda daha ileri çalışmalar yürütme hakkını verdi.

Derecesini almasından ve denemelerinin yaygın biçimde çevrilmesinden sonra, Metz, örgütlü, uluslararası, yarı-bilimsel sinema teorisi yaklaşımının merkezi haline geldi. Semiyotiğin içinde dallanan bu doğrultuları bilimsel ve siyasi olarak özetlemek mümkün değil, ama her birinin kökenindeki güdüyü Metz'e borçlu olduğu söylenebilir. Bugün Metz'in taraftarından çok muhalifi bulunuyor; ama altmışların sonundaki cüretli ve hassas araştırmalarının, bugünkü "maddeci film kuramı" selini mümkün hale getirdiği ve kurama bir yöntem kazandırdığı inkâr edilemez.

Jean Mitry, Bazin ile biçimci kuram arasında bir sentez çabasında olmuş; Christian Metz ise Bazin'in idealist varoluşçuluğunun yerine maddeci bir yapısalcılığı geçirmeye çalışmıştır. Ancak Bazin'in tutumuna verilen bütün tepkilerin olumsuz olduğu doğru değildir. Ölümünden on yıl sonra Eric Rohmer, Jacques Rivette ve François Truffaut'nun çıkardığı *Cahiers du cinéma* doğrudan

(2) Christian Metz, Language and Cinema, İngilizceye çeviren D. J. Umiker-Sebeok (The Hague · Mouton Press, 1974).

Bazin'in pozisyonlarından türetilen eleştiriler ve teori parçaları yayınlamıştır.

Başka ülkelerde de Bazin'e yönelik bu tür olumlu tepkiler söz konusu olmuştur. Charles Barr'ın Sinemaskopun erdemleri[3] üzerine ünlü denemesi, *Cahiers du cinéma*'yı yarı bilinçli biçimde kendine model alan kısa ömürlü *Movie* dergisi çevresinde kümelenen bir İngiliz eleştiri akımının zirvesini oluşturur.

Amerika'da Bazin'in fikirleri ve tercihleri öncelikle Andrew Sarris'in tartışmalı eleştirisiyle duyulmuştur. Hiçbir zaman kuram diyebileceğimiz bir yapı oluşturmayan Sarris'in eleştirisinin dayandığı varsayımlar eliyle ve *Cahiers du cinéma in English* dergisinin sponsoru olması nedeniyle, Amerika'daki sinema kuramı üzerinde büyük etkisi olmuştur. 1966 yılı boyunca bu dergi Bazin, Leenhardt, Rohmer, Truffaut ve başkalarının en önemli bazı yazılarının çevirilerini yayınlamıştır. Bu yayın, Hugh Gray'in 1968 ve 1971'de Bazin'in denemelerinden yaptığı kitap çalışmalarının okur kitlesini de hazırlamıştır.

Amerika'da yakın zamanda yayınlanan iki iddialı teorik çalışma, Stanley Cavell'in *The World Viewed*[4] ve George Linden'in *Reflections on the Screen*[5], Bazin'in yaklaşımlarını kuvvetle çağrıştırır niteliktedir. Bu kitaplar, yazıldıkları yalıtılmışlık ortamı yüzünden geniş bir etki yaratmamışlardır. Her ikisi de, sinemanın veya sinema ürünlerinin yapılarını değil, ama film seyretme deneyimini, kendilerince sorgulayan film fenomenolojileri olarak görülebilir. Bu tür içe dönük teorileştirme çabaları son kırk yılda Fransa ve Almanya'da belli bir izleyici edinmişlerdir; ama Amerikan eleştirisine henüz belli ölçülerde yabancıdırlar. Dolayısıyla bu kitapların hiçbiri Avrupa geleneğiyle bir bağlantı kuramamışlardır.

Sinema kuramında yapısalcılığa karşı sistematik bir meydan okuma bulmayı umuyorsak, yine Fransa'ya, bu ülkedeki fenome-

(3) Charles Barr, "Cinemascope: Before and After", Film Theory: Introductory Readings içinde (New York: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1974). İlk önce Film Quarterly'nin XVI volümünün 4. sayısı içinde (1963) yayınlanmıştır.

(4) Stanley Cavell, The World Viewed (New York : Viking Press, 1971).

(5) George Linden, Reflections on the Screen (Belmont, Kaliforniya : Wadsworth Press, 1970).

noloji mirasına bakmamız gerekir. Bazin, Sartre, Marcel ve Merleau-Ponty'den etkilenen biricik sinema kuramcısı değildi. Adı geçen felsefecilerin her biri sinema üstüne denemeler yazmış ve derslerinde ve ciné-klüplerde sinema sanatını tartışmışlardır. Elli yıllarda birçok teorisyenin yazıları üstündeki etkileri görülebilir. Bunlar arasında, *Cinéma ou l'homme imaginaire* (Sinema ya da sanal insan – Paris, 1956) adlı eseriyle, sinemayı fizyolojik işlevselliğinin düşünsel betimlenmesi yoluyla ele almayı belki en fazla deneyen Edgar Morin'in adı anılabilir.

Fenomenoloji Fransız entelektüel yaşamındaki yapısalcılık tarafından resmen yerinden edilmiş olmakla birlikte, birçok sinema teorisyeni, demode saysalar da, bu akımın yöntemlerine tutunmayı hâlâ sürdürmektedir. Mitry'nin ve erken dönem Metz'in yazılarında fenomenoloji hiç de az değildir. Ünlü estetikçi Mikel Dufrenne ve Belçikalı psikolog Jean-Pierre Meunier'nin sinemaya adanmış denemelerinde bu etki açıkça görülür. Meunier'nin *Les Structures de l'expérience filmique* (Film deneyiminin yapıları– Louvain, 1969) adlı kitabı açıkça Merleau-Ponty'nin yöntemlerini sinemaya uygular. Ancak tartışmasız en etkili fenomenolojik sinema kuramı Henri Agel, Amédée Ayfre ve Roger Munier tarafından yazılmıştır. Kısmen bu yazarların her biri Bazin'in kuramlarını geliştirmeyi bilinçli olarak denedikleri için ve daha ziyade Metz ve Mitry'ye açık bir alternatif getirmeleri nedeniyle eserleri bu kitabın son bölümünde incelenmek üzere seçilmiştir.

Yapısalcılık-sonrası (post-structuralism) döneme girdiğimiz ölçüde, bütün alanlarda düşünürlerin bilimsel, dışsal bir yapısalcılık ile içsel, düşünsel bir fenomenoloji ya da yorumbilim (hermeneutics) arasında kurulan verimli diyalogdan söz ettiklerini görürüz. Sinemada bu diyalog, büyük ölçüde, izlediğimiz biçimci ve gerçekçi kuramlar arasındaki etkileşimin mükemmelleşmesi ve gelişmesidir. Bu durumda, sinema kuramlarındaki çağdaş durumun geçmiştekinden köklü biçimde farklılaştığına inanmak için fazla bir neden kalmamaktadır. Ve geçmişte olduğu gibi, bir dizi farklı tutumun varolması yalnızca bir sağlık ve enerji işareti olarak görülebilir.

7

JEAN MITRY

Jean Mitry, iki ciltlik yoğun çalışması *Esthétique et psychologie du cinéma* (1963–65: Estetik ve Sinemanın Psikolojisi) ile sinema kuramının yeni çağının öncüsü olmuştur. Çağdaş sinema kuramının, Jean Epstein, Abel Gance ve Jean Renoir gibi kişilerle çağdaş ve bunlarla bağı olan biri tarafından başlatılması ironiktir. Gerçekten de Mitry'nin ilk sinema kitabı, o sıra kariyerinin ortalarında bulunan (1928) aktör Emil Jannings hakkında bir incelemedir. Mitry, Arnheim, Balázs ve başka birçoklarının sevgilisi sessiz sinemanın o altın çağında yaşamış ve çalışmıştır. Eleştirel aklı, döneminin nostaljiye yönelik o direnilmesi imkânsız eğilimine ve yirmili yılların harika filmlerinin damga vurduğu bir sinema kuramına, her nasılsa üstün gelmiş olacak, Mitry olağanüstü biçimde modern bir kuram yazmıştır.

Mitry'nin yaşamının üç yönü bu eleştirel mesafede rol sahibidir. Birincisi, sinema üstüne çalışmaya Fransız avant-gard döneminde başlamıştır. Bu hareketin geri düşmesinden sonra da film yapım sürecinin içinde olmuş, Alexandre Astruc'un ödüllü kısa filmi "*Le Rideau Cramoisie*" (1953) gibi filmlerin montajını yapmış, kendi ödüllü filmleri "*Pacific 231*" (1949) ve "*Images pour Debussy*"yi (1952) çekmiştir. Bütün bu projelerde deneysel bir yan vardır ve Mitry'yi eserine montaj, müzik, imgenin konumu ve uyarlama hakkında incelikli fikirleri dâhil etmeye götürmüş-

lerdir. Mitry'nin sinema kuramının filmin yapım pratiğine yakınlığı bu tür çalışma deneylerinden kaynaklanmaktadır. Burada ele alınan teorisyenler arasında montaj odasında harcadığı zaman ve enerji açısından Mitry'yi geride bırakabilen tek kişi Eisenstein'dır.

Mitry'nin yaşamı ve kişiliğinin, yaptığı işe tam tamına uyan ikinci yönü, tarihe düşkünlüğüdür. Fransız avant-gard döneminde bile daha sonra işine yarayacağını düşündüğü verileri ve notları toplamakla uğraşıyordu. Daha 1930'larda ciddi bir hacme ulaşan dosyaları, 1938'de Henri Langlois ve Georges Franju ile birlikte 'Cinémathèque fraŋçaise'i (Fransız Sinemateği) kurduğunda ölçülemeyecek bir durumdaydı. Tabi bu sayede 'Cinémathèque française' dünyanın film ve film verileri açısından en büyük deposu olmuştur. Savaş boyunca Mitry sinemanın gerçekten bilimsel bir tarihini yazmayı planladı. Bu tarih sanatı belgelemeli ve sanatın gündeme getirdiği en önemli soruları ortaya koymalıydı. Histoire du cinéma (Sinemanın Tarihi) adlı eserinin 1930'lara kadar gelen üç cildini 1960'larda yayınlamaya başladı. Teorik kitaplarının 900 sayfasını şöyle bir karıştıran herkes, teorisyenin arkasındaki tarihçiyi fark eder; her sayfada çok sayıda kusursuz örnek vardır. Konusuna takındığı bu tutum Mitry'ye, Bazin'in hep istediği gibi sinemanın entomolojisti (böcekbilimci) haline getirir. Bazin'in ünlü "sinema dilinin evrimi"ni kim Mitry'den daha iyi resmedebilir? Kim sinemanın türlerini ve örneklerini daha iyi sınıflandırabilir veya her bir türü ayrıntılarıyla inceleyip çözümleyebilir? Bazin ciné-kulüplerden (sinema kulüplerinden) aklında kalanlara dayanmak zorundaydı. Oysa Mitry'nin dosyalarında dokümantasyon, parmaklarının ucunda filmler vardı. Bazin'in bir filmi birden fazla gördüğü nadirdir ve hiç okuyup not almamıştır. Bazin'in parlaklığı sezgilerindedir; eleştirisi mükemmel ölçüde kültürlü ve gelişkin duyarlılığından çıkan bir refleks gibidir. Diğer taraftan Mitry'nin pratik eleştiriye dönük bir içgüdüsü hiç olmamıştır, bundan dolayı onun içgörüsü uzun zihinsel süreçlere ve kaynaklara dayanan emeğin içlerini göstermektedir.

Mitry, sinema üzerine en büyük canlı bilgi bankası olmalıdır. 1945'te kurulur kurulmaz I.D.H.E.C.'te bu konuda ders vermeye davet edilmiştir. Kariyerinin bu üçüncü ve pedagojik yönü, güncel sorun ve sorulara yanıt üretmesine ve anahtar konulara uzanabilmesine el verecek biçimde özel yaratıcı deneyimini ve ansiklopedik bilgisini ölçüp biçmeye zorlamıştır. Fransa, Kanada ve Amerika Birleşik Devletleri'nde ders veren Mitry ilk sinema profesörlerinden biriydi.

Mitry'nin kuramı iyi örgütlenmiş bir kampanya gibidir. Tartıştığımız bütün yazarların işe yarar üsluplarından bir şeyler almayı dener. Ayrıntılı içindekiler listesi, kuramının stratejisine ne kadar çok özen gösterdiğini sergilemektedir. Bu açıdan Munsterberg ve Arnheim'a benzer. Ama yazılarının bütünü ve cazibesi ile fiziksel estetiğin ayrıntılı sorunları Eisenstein, Balázs ve bazen de Kracauer'i hatırlatır. Mitry bütün alt bölümlerin, ortaya attığı tezde bir rolü olmasını sağlamaya çalışır. Ancak içindekiler tablosu genellikle bu alt bölümleri birbirine bağlamakta genellikle başarısızlığa uğrayan umutsuz bir girişime benzemektedir. Bu alt bölümlerin çoğu zaman kendilerine ait ayrı bir yaşamları vardır. Her bir bölüm, özenle araştırılmış bir ders sunuşu sayılabilir. Toplamı net olarak bir devamlılığa sahiptir, ama yapılan sunumların birçoğu, sanki sunumu yapan insandan bir biçimde anlatması istenmiştir, dolayısıyla bir bilgi hazinesine sahip olduğu için eklenmiş gibi durmaktadır.

Mitry'nin ele aldığı konulara eğitimli yaklaşımı, her yeni konuyu zorlayıcı bir biçimde desteklemek amacıyla alıntılara verdiği ağırlıkta hissedilmektedir. Felsefe, psikoloji, dilbilim, mantık ve estetik okumaları, sorunları kendinden önce gelen teorisyenlere göre bir düzey daha derinlemesine ele almasına yardımcı olmuştur. Bir sinema kuramının karşılaşması gereken sorunlara yönelik özetleyici bakışı, şimdiye kadar incelediğimiz teorisyenlerde daha az rastlanan bir özelliktir ve bu sayede yararlı kanıt ve görüşleri sistematik hale getirir. Tipik olarak, Mitry bir sorunu ele almaya daha önceki teorisyenlerin görüşlerini özetleyerek başlar. Daha sonra, çoğunlukla uygun sinema ötesi kaynaklara

başvurarak bu görüşler arasındaki farklılıkları çözümler. Piaget bir tartışmayı izleyici katılımıyla ele almasına yardım eder. Bertrand Russell, üstüne bol miktarda, ama anlamı az teoriler yapılan görüntüyle sözü karşı karşıya getiren tartışmaları aydınlığa kavuşturur. Son olarak Mitry, elinden geldiği ölçüde, sorunun genel sinema kuramı içindeki önemini resmedecek ve bir sonraki soruna uygun bir girişi hazırlayacaktır.

Artık bu yöntemde yeni bir kuramlaştırma ruhu, daha akademik bir ruh vardır. Bu ruh kolaycı ve geniş kapsamlı çözümlere güvenmemekte ve bunlara uzak durmaktadır. Mitry'nin görüşüne göre önceki bütün kuramlar temel sinema anlayışının anahtarını aramışlardır. Mitry bu yaklaşımı reddeder ve bunun yerine sinemadaki her bir sorunu kendi içinde ele alır. Teorisyen tek bir önemli anlayışı savunmak için kendini kaybetmemelidir. Ona göre Eisenstein'ın kuramı montaja yönelik, herkesin son derece çarpıcı bulduğu anlayışından gelen takıntısından çok çekmiştir. Benzer biçimde Bazin'in gerçeklik ve belirli bir (alan) derinliği olan çekimler hakkındaki görüşleri parlak ve çok değerlidir; ama bunlar bütün yazılarında görünmekte ve anlayışının bütününü sınırlamaktadır. Akademik kulesinde oturan Mitry, bu tür aşırı basitleştirmeleri bertaraf etme umudundadır. Bu, incelemesinin neden bu kadar uzun tuttuğu sorusunun başlıca yanıtlarından biridir. Sinemadaki her yön, her sorun, gözde bir formülün uygulanmasını değil, bağımsız olarak ve dikkatle analiz edilmeyi hak eder. Sonuç olarak *Esthétique et psychologie du cinéma* diğer bütün kuramların üsluplarına heyecan katan keşfetme ve fethetme tutkusuna sahip değildir. Bir anda tamamen bu yeni araca yaslanmak gibi bir yanılsaması yoktur. İnsan vücudu veya böceklerin yaşamı üzerine bir çalışmayla karşılaştırılacak ölçüde son derece titiz bir çalışmadır. Bu açıdan Christian Metz tarafından bir sınır kitabı olarak adlandırılmıştır.[1] Kitapta sinema kuramının ilk elli yılında ortaya çıkan teorik sorunlar tanımlanmış ve bu ko-

(1) Christian Metz, Essais sur la signification au cinema, II (Paris: Editions Klincksieck, 1972), s.34.

nularda ortaya konan başlıca tutumlar dikkatle tanımlanmıştır. Soğukkanlı tutumu ve dilbilim ve mantık gibi alanlardan yardım istemeye hazır tutumuyla, Mitry'nin eseri sinema kuramını modern bir sınıfa taşımıştır. Sinema anında anlaşılacak veya ideolojik olarak tartışılacak bir şey değildir. Sinema, yalnızca sabırlı ve kontrollü bir incelemenin giderek aydınlığı kavuşturabileceği çok büyük ve önemli bir araştırma alanıdır. Bu yaklaşım modern film kuramının ruhunu oluşturur.

HAMMADDE

Esthétique et psychologie du cinéma'nın birinci cildi "Yapılar" başlığını taşır ve her filmde zorunlu olarak bulunan özellikleri araştırma alanına taşır. İkinci cilt, "Biçimler" belirli sinema üslup ve türlerinin gündeme getirdiği teorik konularla ilgilenir. Böylece Mitry'nin eseri uzun süredir kullandığımız organizasyon şemasını geliştirmiş olmaktadır. Aslında birinci cilt, Öncüller (Preliminaries) başlığını taşıyan bir bölümün ardından iki bölüme ayrılmıştır: filmsel imge (filmic image) ve montaj. Görüntü tartışması sinemanın hammaddesi kategorisine denk düşmektedir. Montaj ise yaratıcı araçlar dediğimiz alana. İkinci cilt önce tiziz biçimde sinemanın formlarını ve kalıplarını, sonra bu aracın içerdiği güçleri, potansiyelleri ve amaçları ele alır.

Mitry'nin genel mantığını anlamak kolaydır, ama spesifik sorgulamaları daha az düzenlidir. Okurun bir sorunu, alıntılama tutkusu nedeniyle kitabın sürekli biçimde (genellikle de ilgi çekici biçimde) tempo kaybetmesi ve çıkarsanan sonucun ayırt edilememesidir. Kaçınılmaz olarak Mitry daha önceki düşünürlerin aşırılıkları arasında bir orta zemin arayışındadır. Okuyucu, kısa zamanda, bir yanda Eisenstein veya Arnheim gibi aşırı uçların ya da öte yanda Kracauer gibilerin kuramlarını tartışmanın, Mitry'nin bunların arasına tatlı tatlı dizdiği hareketli ve kendi kendilerini gerekçelendiren değerlendirmelerini yakalamaktan çok daha kolay olduğunu keşfedecektir. Bu, en açık biçimde, Mitry'nin Bazin'in gerçekçiliği ile Arnheim'ın dönüşümselciliğinin (transformationalism) bazı yönlerini aynı anda savunmaya

çalıştığı, sinemanın temel malzemesiyle ilgili bölümde görülebilir. Mitry'ye göre çıplak film imgesinin nitelikleri, gerçekçi ve biçimci kamplar arasında sentezi sağlamaktadır.

Görüntülerin, görüntüsü oldukları nesnelerle ilişkilerinden ayrılarak tartışılmasının neredeyse imkânsız olduğunu söyler. Görüntülerin belli bir fiziksel bağımsızlığa sahip oldukları doğrudur. Binayı imha etmeden, binanın görüntüsünü imha edebilirsiniz. Ama nesneler hakkında konuşmaksızın görüntüleri hakkında konuşmak aldatıcıdır. Mitry'ye göre bu olgu sinemayı sözel dilden farklı bir kategoriye taşımaktadır. Sözel dil bize zihinsel bir imaj sunan keyfi parçacıklardan oluşur ve "dışarıdaki" dünya hakkında düşünmemize imkân kazandırır. Ama film görüntüleri zaten "dışarıda"dır ve nesnelerin gerçek görsel özelliklerinin, nesnelerin gerçek hareketlerinin içinde bulunmaktadırlar. Mitry'nin görüşüne göre, zihnimize nesneleri çağrıştırmayı olası kılan göstergeler değildir, "göstergeler" nesnelerin "analogudur" ve "ikizi"dir.

Çıplak sinematografik imgenin, bu nedenle, temsil ettiği nesnede gerçekten varolan şeylerden başka anlamları yoktur. Sinemanın hammaddesi, bize dünyanın anlık (unmediated: aracısız ve untransformed: dönüştürülmemiş) algısını veren imgesidir. Filmsel imge temsil ettiği dünyanın yanı sıra var olur, onu aşmaz. İnsani veya sanatsal herhangi bir şey (bu ilk düzeyde) imgeyi daha yüksek anlam ya da imleme düzeylerine yükseltmez. Film imgesi (yanlış biçimde sık sık karşılaştırıldığı sözcükten farklı olarak) hiçbir şey demez; basit olarak bize kendisini gösterir, dünyanın kısmi bir analogudur, ancak sözü geçen dünyanın görsel doğası gibi, aynı mahiyete sahiptir.

Mitry'nin pozisyonu Bazin'in sinemayı gerçekliğin asimptotu (hep yaklaşan ama hiç birleşmeyen) olarak gören anlayışıyla aynı görünmektedir. Ama söylendiği gibi[2] Bazin hayatını film analogunun dünyaya "uyması"nın önemini tartışarak, Mitry ise bu

(2) David Bordwell, "Mitry on Montage", basılmamış bir seminer sunuş metni, (Iowa Üniversitesi, Mayıs 1972).

asimptotu, yanında gittiği ve sadakatle yansıttığı dünyadan yine de ayrı kılan temel farkları sorgulamakla geçirmiştir.

Nedir bu farklar? En önemlisi, perdedeki görüntülerin oraya bir başkası tarafından konmuş olmasıdır. Şu veya bu görsel imajı görmemizi sağlayan bizim dikkatimiz değildir. Bir başkası bizim için görüntüyü alıp, büyütüp perdeye yansıtarak "voilà!" (işte) demektedir. Mitry'ye göre gerçeklik insanlar için bitip tükenmez bir anlam kaynağı olarak varoluşunu sürdürür. Gerçekliği şu veya bu yolla ele almayı seçerek ona anlam yüklemiş oluruz. Sinema salonunda başka biri dünyanın bu veya şu parçasına bakmamızı söylemektedir, ek olarak "anlamlı" bir bakışa sahip olmamızı söylemektedir. Bir anlamda dünya bize alışıldık tarzda seslenmeyi sürdürmektedir, gerçek şu ki bir başkası bu bakışı ve anlamı yetkesi altında tutmaktadır, bu da bizim gerçeklik sınırları içinde olmadığımızı, bunun yerine bir başkasının dünya tasarımı içindeki gerçeklikle karşı karşıya olduğumuzu söylemek için yeterlidir.

Buraya kadar sinema görüntüsünün analojik niteliklerini gündemimize aldık; Mitry'de bunlar üzerine her zaman vurgu yapmıştı. Film imgesinin kendine ait bir yaşamı, gerçekliğin analojik baskısından ayrılmadan önce boyun eğmek zorunda olduğu bazı özellikleri de vardır. Bunlar, başta Arnheim olmak üzere, daha önceki teorisyenler tarafından enine boyuna tartışılmıştır. Mitry, en verimli biçimde, sinemada gerekli ama gerçek hayatta gereksiz olan, perdenin çerçevesi (kadraj) üzerinde yoğunlaşmıştır. Hep oynadığı arabulucu rolünü sürdürerek, önce (Bazin'in inandığı gibi) görüntünün gerçekliği bizden sakladığını ve aynı zamanda içerdiği nesneleri (Arnheim'ın savunduğu gibi) düzene koyduğunu düşünmüştür. Seyirci, kaçınılmaz olarak gerçekliğin perdenin yan tarafından pusuya yattığını ve kameraman kısmen dönse onu göreceğimizi hisseder. Ama eş zamanlı olarak aynı seyirci görüntü tarafından oluşturulan görsel gerilimlere yakalanmıştır. Çerçevelenen imge (görüntü), belirli bir amaçlılık içinde ve diğer karelerle bağlantısı içinde bakmaya mecbur olduğumuz düzenlenmiş-sıralanmış bir görüntü olarak bizi vurmaya başlar.

Ama bütün bu sürede temsil ettiği dünyayı göstermekten geri durmaz.

Mitry sinema ve resim arasındaki farkı analiz ederek bu noktayı aydınlatmıştır. Bazin gibi o da resimde temsil edilen nesnenin gerçekliğinden feragat ettiğini ve sanat eserinin yeni gerçekliğine bütün olarak katıldığını saptar. Oysa sinemada belli bir görüntü kompozisyonu ne kadar anlamlı olursa olsun, bu kompozisyonun bize her zaman orada temsil edilen dünyanın bakmanın sadece bir yolu olduğunu söylemektedir. Dünya kendi görüntülerinin ötesinde yaşar. İmgenin çerçevelenmesine dikkat ederiz, fakat görüntünün tüketemediği-tüketemeyeceği gerçek dünyada kalmaya devam ederiz. Resimde ise tek bir estetik gerçeklik kalır. Sinemada bu estetik yön kesinlikle vardır, ama yalnızca analogun asla hiçe sayamayacağı sürekliliği olan bir psikolojik gerçekçilikle diyalog içinde. Mitry'nin kitabının başlığı da buradan çıkmıştır. Film imgesi dünyaya bir estetik çerçeve vererek (bir yönünü gerçekleştirmeyi seçerek) dünyanın ötesine geçer, ama dünya, onu görmenin başka sayısız olası yolu olduğunu bize hatırlatarak kendi "sanal" aşkınlığını yeniden teyit eder.

Mitry'nin kadraj ve pencere olarak yaptığı perde tartışması geliştirdiği sinema kuramının anahtarıdır. Kurgulama, öykü ve sinemanın amacı hakkındaki inançları direk bir şekilde film imgesinin aynı anda zıt duyguları içeren konumuna ilişkin tutumundan kaynaklanır. Burası aynı zamanda Mitry'nin ilk kez değerlendirmeci olduğu yerdir. Film d'art (sanat filmi) hareketinden yola çıkıp İtalyan seyirlikleri (spectacle) ve Alman dışavurumcu filmlerinden yararlanarak, Eisenstein'ın son filmlerinde doruğa ulaşan "görüntüsel" (imagistic: ya da imgecisel) sinema geleneğinin ana hatlarını çizer. Kadraj içinde yaratmayı ümit ettikleri estetik dünyaya aşırı ilginin, bu imgelerin birer analog olarak işaret etmeleri gereken yaşamdaki gerçekliği gölgede bırakacak kadar öne çıktıkları sonucuna varır. Görüntünün estetik ve psikolojik yönleri arasındaki bir gerilim yerine resimde olduğu gibi saf ve sade estetik yönler kalır elimizde. Bu filmler, varsayılan bazı estetik avantajlar adına bu gerilimden vazgeçerek sinemanın özel ve temel gücünü yadsımaktadırlar.

Dışavurumcu sinemaya yönelik bu saldırısı, yalın sinematografik görüntü anlayışını geliştirmesiyle sonuçlanır ve bir kez daha bu noktada Bazin'le ne denli yakın olduklarını gösterir. İki teorisyen arasındaki farklılıklar Mitry dikkatini kurgulamaya ve imgelerin sekansla anlatılmasıyla ilgili problemlere yöneldiği zaman çok daha güçlü olarak hissedilmeye başlamaktadır.

SİNEMADA YARATICI POTANSİYEL

Hammadde olarak film imgesine yönelik Mitry'nin yaptığı bütün tartışmalar boyunca, her zaman seyirci olarak bizim gördüğümüzün hammadde değil, tamamen oluşturulmuş filmler olduğunu öne sürmüştür. Sinema görüntüleri yalnızca birinin seçtiği haliyle değil, film dünyasının içinde organize edilmiş olarak da varolurlar. Çıplak görüntü, görülmek üzere varolduğu için doğal bir anlama sahiptir; ama düzenlenmiş görüntünün (sekans), tamamlanmış bir filmin içindeki görüntünün bir anlamdan daha fazlası vardır. Düzenlenmiş görüntünün, yönetmenin kurduğu hayali ama temsili dünya içinde oynadığı rol sayesinde edindiği belirli bir amacı vardır.

Sinema görüntüsünün en önemli ve son derece aşikâr olduğu için zor telaffuz edilen özelliği, temsil ettiği dünyadan farklı olarak, film imgesiyle yönetmenin zihninde ürettiği şemalara göre "oynanabilir" ve düzenlenebilir. Her defasında yalnızca bir estetik seri (insana estetik bir anlatım sunan fresk veya vitray serileri gibi) değil, ama yeni, psikolojik olarak gerçek bir dünya oluşturmak üzere, sayısız yoldan başka görüntülerle birleştirilebilir. Sinema görüntüsü aracılığıyla nesneyi algılamamızı sağlayan psikolojik enerji, aynı zamanda, birbirini izleyen görüntüleri de bir sürekliliğin bileşenleri olarak görmemizi istemektedir. Mitry'ye göre, yalnızca duyularımızın nesnelere gerçek bir konum atfederek onları algılaması değildir söz konusu olan; bunun yanı sıra duyularımız bu nesneleri uzam ve zaman içinde yayar ve birbirleriyle karşılıklı ilişkiler içinde oldukları bir dünya kurar. Kurgulama süreci bu zihinsel işlemin filmsel analogudur.

Mitry bu noktada montaj ya da kurgulama sürecini, önceki teorisyenlerden, hatta Eisenstein'dan bile daha geniş biçimde tanımlamak zorunda kalmıştır. Montaj tekil görüntülere bir bağlam kazandırmanın, hammaddeden bir film evreni yapmanın, nesneler ve anlamlı benzerlerinin doğal eğiliminden insan için anlam türetmenin yöntemlerini kapsar. Mitry, ilk önce Bazin'in eleştirisini etkisizleştirir: bir sahneyi küçük sahnelere bölmek yerine hareketli bir kamerayla filme alsanız bile, montaj, görüntüye gelen farklı imaj-nesnelerini birbirleriyle bağlantılandırmak için gerekli olmayı sürdürür. Mitry, montajın basit bir açıdan çekilen tek bir sahne için bile gerektiğinde ısrar edecek kadar da ileri gider. Eğer bir karakter çalışma odasında oturmuş gazete okuyorsa ve sonra aniden arkasındaki perdenin yanmasına neden olan ateşli bir ok araya giriyorsa, kurgulama olmaksızın bir montaj efektimiz var demektir, çünkü her biri kendi sahip olduklarından daha büyük bir anlam düzeyi veren iki imajımız vardır.

Sinema görüntüsünün bir adım ötesindeki bu anlam düzeyi, Mitry'ye göre her zaman anlatımla bağlantılıdır. Duyuları aracılığıyla kendine göre kurduğu nesneleri birbirine bağlarken, insan gerçekliğe bir düzen ve bir mantık kazandırır. Uzam, zaman ve nedensellikle evindeki insanı dünyaya yerleştirir ve sadece algılamanın ötesinde anlamın oluşmasını olanaklı kılar. Nesneler sadece insan için varolmazlar, rolleri vardır ve ihtiyaçları ve arzuları değiştikçe bu roller de değişir. Hugo Munsterberg anlatı sinemasının bu psikolojik temelini ilk tanımlayan olmuştur ve Béla Balázs da, imgelerin arkasında iş gören bir "anlam akışı"ndan söz ederken ve bu görüntüleri motive edilmiş insani bir dünyayı yaratmak için bir araya getirirken anlatı sinemasını geliştirmiştir.

Yönetmen bu insani anlamı filminden ayıramaz. Bir dizi görüntüyü bir araya getirirken bile bir motivasyon aramamızı ister. Neden bu çekimler de başkaları değil? Neden şu diğerinin ardından geliyor? Seyirci bu görüntülere kendince anlamlar vermeyi deneyecektir. Bu denemeyi, her görüntü algı dünyasından çıkan insani dramada bir rol oynayana kadar sürdürür. "İnsani" terimi

bütün filmlerin bir plot yönelimli olmasını gerektirmez. Çöl hakkında bir belgeseldeki görüntüler de doğayı anlamaya dönük "insani" arzudan kaynaklanmış olabilir. Ya da deniz ve kum görüntüleri yönetmenin şiirsel düşünceleri tarafından motive edilebilir. Tabi en sık rastlanan durumda sinemadaki görüntüler, eldeki öyküyü nasıl anladığımıza göre kendi yerlerini bulurlar. Görüntüler aracılığıyla gerçekliğin kendisine baktığımızda, bu görüntülerin ve bu gerçekliğin bize insani olan ama doğal olmayan dille, bizimkinden üstün bir dille seslendiğini anlarız. Yönetmen kendini gerçeklikten kurtaramaz, kendisinin gerçekliği kullanma biçiminde ısrar edebilir ve ısrar etmelidir.

Daha sonra Mitry birinci aşamada, yani sinema görüntüsü ve algılama aşamasında gerçeklikten kaçınılamayacağı düşüncesine varır. İkinci aşama olan anlatı ve görüntülerin düzenlenmesi (görüntülerin bir sekans içinde anlatılması) aşamasında, planları, arzuları ve anlamlarıyla kendi değiştirilemez anlamlandırma ihtiyacına teslim edilen, uydurulan doğanın benzerlerini yaratan insandan kaçınılamayacağı düşüncesine ulaşır. Duyunun gerçek dünyasının yardımı ve suç ortaklığıyla yeni bir dünya yönetmen tarafından yaratılır. Bunu yapacak başka bir sanat dalı yoktur.

Sinema yeni bir dünya türü yaratmanın ötesinde daha ileri bir anlamlandırma düzeyine de ulaşabilir. Görüntülerin (on yaşında bir çocuğun yaptığından, bir kokusuz sabun reklâmına veya Fellini'nin son filmine kadar) her farklı düzenlenişi bize başka bir dünya sunacağına göre, sanatsal anlamla sıradan anlamı nasıl ayırt edebiliriz? Mitry'nin büyük ve sanatsal diye nitelediği filmler bir biçimde, görüntüleri bir arada tutan çıplak öykü anlamının ötesinde soyut bir anlam kuran filmlerdir. Bu soyut düzeyde film yalın algıyla olan bağından, anlattığı öyküden özgürleşir ve en yüksek kurgusal yetilerimizle özgürce oynamayı başarır.

Mitry'nin, her üç düzeyin birlikte işlev görmesini resmeden klasik örneği Eisenstein'ın Potemkin filminden alınmıştır.[3] Tek-

(3) Jean Mitry, Esthétique et psychologie du cinéma (1963–65 – Estetik ve Sinemanın Psikolojisi) Volüm 1 (Paris: Editions Universitaires, 1963), s 119.

nenin güvertesindeki ayaklanma sırasında kibirli ve bitik Çar yanlısı doktor kendini ciddi bir durumda bulur. Eisenstein, doktorun güverteden denize kaba bir şekilde atılışını gösterdikten sonra, doktorun kelebek gözlüklerinin bir ipin ucunda sallanmasını gösteren tek bir çekimi araya sıkıştırır. Mitry bu çekimde anlamın üç seviyesini ayırt eder. Birincisi, kelebek gözlük, gerçek dünyadaki bir gözlük türü olarak kendisini bizim dikkatimize sunar. Biz bunun bir kelebek gözlük olduğunu ve yönetmenin onu sallanır halde bize gösterdiğini anında kavrarız. İkinci olarak, filmin içeriği içinde bu nesneyi görerek, ona motive ediliriz. İnsani anlamının farkına varırız (saldırgan doktor denize atılmıştır). Üçüncüsü; daha önce oluşturulan birleşimler, kompozisyon, ritim ve diğer yankılanmalar nedeniyle, kelebek gözlük, doktorun sosyal sınıfının zayıflığının simgesi haline gelir ve söz konusu çekim de bu sınıfın yıkılışını temsil eder.

Mitry sinemasal anlamın yüksek düzeyleriyle saf şiirsel anlamı birleştirir. Bir çocuk anlaşılır cümleler söyleyip anlaşılır bir öykü anlatabilir; dilin öykünün ötesine geçmesini, yani aşmasını ve en yüksek yetilerimizi ifade etmesini sağlayan ise şairdir. Şair bunu öncelikle, ritim, figürler ve her tür iç bağlantı aracılığıyla gerçekleştirir. Büyük sinema sanatçıları da film görüntülerinin hammaddesinden sinema dünyaları inşa ederken şiirsel efektler yaratırlar. Sinema sanatının tarihi, ne konunun (yeni görüntüler) tarihidir, hatta ne de film hikâyelerinin tarihidir. Sinemanın tarihi, yarattıkları hikâyelerin ötesine ulaşan şiirsel tekniklerin tarihidir.

Mitry, bir filmi oluştururken "şiirsel araçlar"ın yerinde kullanımını sağlayan kuralları belirleyerek sinema estetiğini formüllere bağlamak girişiminden uzak durmak istiyordu. Mitry için karakteristik olan, bu kurgu kurallarına sanatsal kurgulamanın tarihini inceleyerek, gayretle sürdürdüğü yaklaşımları kataloglayarak varmaktır. Uç noktalara, yönetmenlerin, anlamı soyutlamak için ham görüntülerden düzenlenmiş (bir sekans içinde anlatabilme) özel bir öyküye doğru yol aldıkları normal sinema sürecini ihmal ettikleri o hiper-estetikçilik dönemlerine bakarak başlar.

1920'lerde sinemaya ilişkin belirli bir iyimserliğin, coşkulu teorisyen ve yönetmenleri, sinemanın özünü, bir örnekte saf sihirli bir dünyaya, ötekinde kavramsal düşünce dünyasına çekmeye dönük çabalara yönelttiğini düşünmektedir.

Mitry'nin kendisi de, sinemanın yorucu edebi mirası bir kenara bırakıp yeni bir müziksel öz arayışına girmesini isteyen birçok Fransız avant-gard sinemacının yakın dostuydu. Doğal olarak Louis Delluc, Abel Gance, Germaine Dulac, Hans Richter, Viking Eggeling ve benzerlerinin açıklamalarının ve kışkırtıcı filmlerinin birinci elden özetlerini aktarmaktadır. Bu insanlar, alışıldık bir anlatım filmi bile dâhil, her filmde, çekimlerdeki bazı hareketlerin soyut kalıplar-türler doğurduğunu fark etmişlerdi. Bu kalıpların-türlerin, filmin baskın unsuru haline gelebileceğinin de farkındaydılar, eğer kurgucu bunu yapmayı seçerse, kurgulama film üzerinde filme dışsal bir hareketi bir araya getirdiği için, birisi bu içsel hareketi büyütebilir ya da buna karşı kontrapuantal olarak akışı sağlayabilir. İmgenin gerçek bir nesnenin analogu olarak konumundan ya da bir öykü dünyasındaki işlevinden ziyade, yalnızca biçim ve hareketine dikkat eden yönetmenin görsel bir müzik parçası inşa edebileceği düşünülüyordu, böylelikle bütün edebiliğin ötesine geçen ve doğrudan daha gelişkin (daha yüksek) yetilerimize yönelebilirdi.

Bu harekete karşı çıkarken, Mitry, Balázs ve Kracauer'le aynı safta yer aldı. Bu teorisyenlerin filmin soyut kullanımı hakkında felsefi ve hatta ahlaki rezervleri (şerhleri) olduğunu görmüştük; diğer yandan Mitry'nin kendi kullandığı çürütme yolu ise karakteristik olarak bilimden hareket ediyordu. Kulağın, en küçük ses parçalarını ayırt etme ve kataloglamak açısından benzersiz bir yeteneğe sahip olması nedeniyle baskın ritim duyumuz olduğunu ve öyle kalması gerektiğini kanıtladı. Zihin bu kataloglanmış seslere "geştaltlar"[4] atfeder ve biz de uyaranları ritmik olarak hedef-

(4) Birleşik bir bütünlük oluşturan bir konfigürasyon ya da yapı ile onun tek tek yapıtaşlarına indirgenemez, tek bir yapıtaşı bütünü anlatamaz önermesine dayanan Psikolojideki bir akımın ifadesi kullanılıyor. Hatırlayacağımız gibi Arnheim bu Geştaltistler okulunun bir üyesiydi. (ç.n.)

yönelimli bütünler gibi algılarız. Zihin dilediği gibi türler oluştururken, sesler neredeyse nötral malzeme gibi etki eder. Görüşümüz ne o kadar ayrışmış ne de keskindir. Mitry bir çekimin süresinin büyük ölçüde içeriğine bağlı olduğunu gösteren deneylerden söz eder. İnsan yalın bir şekilde onun psikolojik ya da anlatımsal faktörleri dikkate almaksızın bir filmin kurgusunu yapamaz, çünkü bunlar çekimin süresi ve hareketi algılamamız üzerinde belirleyici roller oynarlar. Sinemada, hiçbir şey kulağın işlevinin matematiksel temizliğiyle karşılaştırılamaz, saf bir çekim veya saf form gibi bir şey yoktur. En bilimsel olarak söylenebilecek hakikat, kulaktan farklı olarak göz boşluk durumunu, bir vakumu ayırt etmeyi reddetmesidir. Modern terminolojiye göre, göz analog biçimde (oranlar, ilişkiler, benzerlikler ve farklılıklar) çalışırken, kulak dijital biçimde (aç-kapa tarzında) çalışır.

Mitry, sinemasal ritmin tamamen göz ardı edilmesinden yana değildir. Sadece sinema ve müzik arasındaki uygunsuz ilişkiye, sinemanın bir anlamda dijital bir sanat biçimi olarak yanlış anlaşılmasına son vermek istiyordu. Müzik analojisinin yerine, edebiyattan bir analojiyi geçirdi. Film ritmi, düzyazının ritmiyle, çok sayıda aynı güçlere ve sorunlara sahipti. Her ikisi de müzikte olduğu gibi saf matematiksel tonların sonlu dizilerinden ziyade bunların ifadelerine bağlıydı. Sinema ve düzyazı ritimleri aktarılan görüntülere tepki olarak bir defaya mahsus ortaya çıkarlardı. Sinema seyircisi de okur gibi, bir yanda konusunu beklerken harekete ve temsiliyetin dengesine de duyarlı olacaktı. Bazen ezici ve hemen hemen soyut efektler ortaya çıkabiliyordu. Bu efektler bir müzik sesini kolaylıkla üretebilir ve filmin içinde hissedebilirdi; ama efektler filmi yönetemez veya çekimin nasıl olacağını dikte edemezdi. Mitry'nin sık sık işaret ettiği gibi, film ritmin içinde gelişir, ritmin içinden çıkmaz.

1920'lerde ortaya çıkan bir başka aşırılık da kavramsal soyutlama veya edebi mecazdır-edebi eklentilerdir. Gördüğümüz gibi bunu sınırlarına kadar, hatta Mitry'ye göre sınırlarının ötesine iten Ruslar oldu. Ruslar D. W. Griffith, Thomas Ince, Henry King ve benzerlerinin filmlerinde yan yana getirilen çekimlerin içsel

olarak kendilerinden ötesini anlatabildiğini, yeni bir anlatı yaratabildiğini ve bunların etkilerini keşfetmişlerdi. Yalnızca montajın bir öykü mantığı yaratabileceğini değil, aynı zamanda gerçek bir mantık, imgelerden oluşan bir dil de yaratabileceğini akıl yürüterek ve akıl yoluyla yapılanları çözümleyerek bunu gösterdiler.

Bir kez daha teorisyenler insanın en yüksek ve en genel yetilerine doğrudan seslenerek anlatımı baypas edebileceklerini umuyorlardı. Eğer iki farklı imaj kendilerinin ötesine geçen bir kavram ortaya çıkarıyorlarsa, neden özenle seçilmiş ve aralarında yalnızca soyut bir karşılıklı ilişki bulunan bir görüntü dizisi perdeyi kaplamasın? Bu görüntülerin içeriğinin ortak bir yanı olması gerekmiyordu; çünkü film bunların arasındaki ilişkiler yoluyla doğrudan anlam üretecekti. Eisenstein'ın, "şarkı söyleme" fiilinin iki durağan imajla (bir kuş ve bir ağız) karşılandığı Japon yazısı üstüne tartışmasını hatırlayın. Eisenstein'ın ilk dönem yazılarında sinemanın, seyircilere doğrudan hitap eden bir hiyeroglif kodlaması, yeni bir "ideogramatik" dil geliştirme yeteneğinde olduğuna dair kuşkusuz kanıtlar vardır.

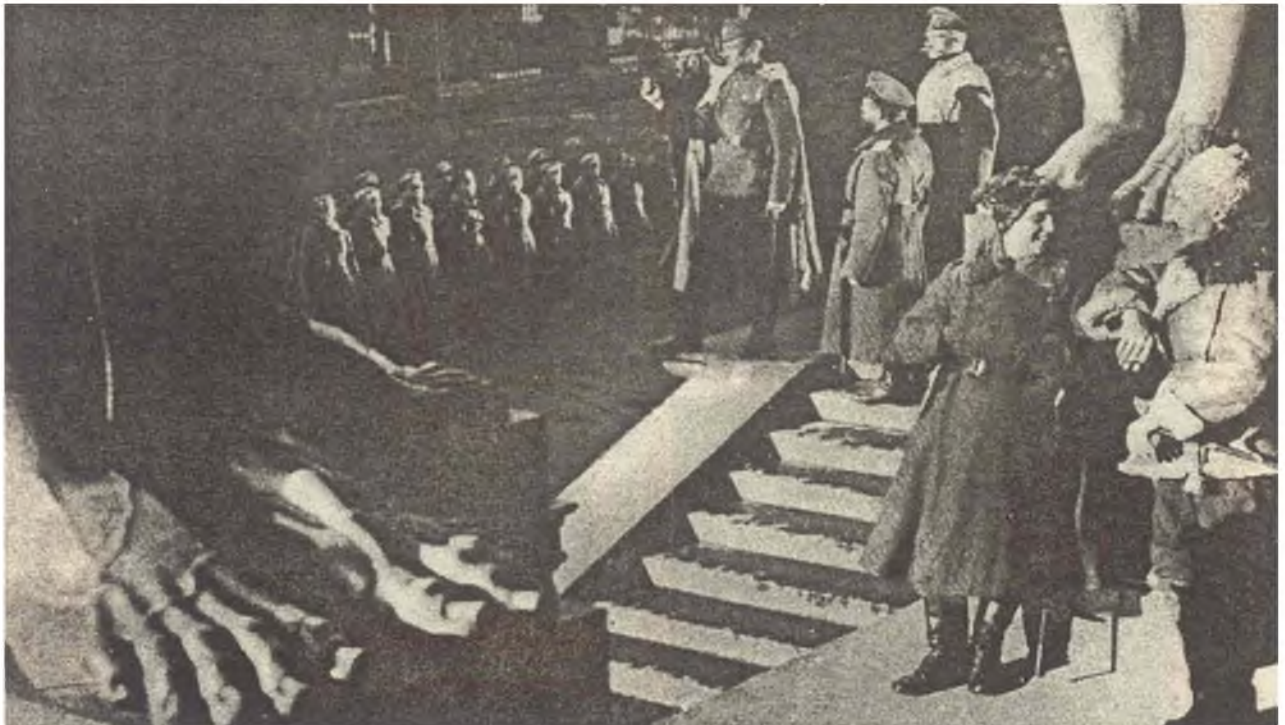
Mitry, sinemanın somut bir sanat olarak sahip olduğu özel konumu korumak adına bu umudu söndürmeliydi. Kuleşov-Mozhukin deneylerine yönelttiği dikkat çekici eleştiride, iki farklı görüntü (bu örnekte Mozhukin'in ifadeden yoksun yüzü ve çıplak bir kadın) arasında tamamen soyut olduğu varsayılan ilişkide, seyircinin anlatımcı duyusunun aracılık görevi üstlendiğini gösterir.[5] Seyircinin çekimler arasında anlam (arzu) "yaratmak" için bazı önkoşullarla (bu örnekte cinsel önkoşullar) önceden donanmış olması gerekir. Seyirci görüntü dizilişini kabul eden bir "gerçeklik mantığı"na sahip olmalıdır. Bu mantık ve bu deneyim olmaksızın görüntüler birbirinden yalıtık olarak kalırlar. Mitry örneğin genç bir çocuğun her bir görüntüyü mükemmel biçimde görmekle birlikte bu görüntülere daha derin bir anlam yükleyemeyeceğinde ısrar eder. Gerçekten soyut (konuştuğumuz

(5) Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma* (1963–65 – Estetik ve Sinemanın Psikolojisi), Volüm 1, s. 283-285.



Yukarıda] Ekim, 1928. Sarayın dekoru içindeki heykel Kerensky'nin tacını temsil etmektedir. Mitry bu figürü onaylamaktadır, fakat daha sonra bu sekansın içine yerleştirilen tavus kuşuna itiraz etmektedir. Blackhawk Films.
[Sağda] Ekim, 1928. Kavramsal kurgu yöntemiyle bir heykel konuşturulmaktadır. Blackhawk Films.





Ekim, 1928. *Kendi doğal mekânında heykeller anlamı ortaya çıkarmaktadır. Blackhawk Films.*

dil gibi) bir dil deneyimlerimizden bağımsız olarak kavramları manipüle edebilir. Sinemada ise, Mitry'ye göre, soyutlamaların anlam kazanabilmesinden önce bir dünyayı tanımamız gerekir. Görsel bir dil olduğunu iddia eden bir ideogramlar serisinin sinemayla herhangi bir alakası yoktur. Bu sadece denizcilerin bayrak kodları gibi yerel ve tanıdık anlamlara işlev taşıyabilir.

Mitry araç hakkındaki bu gerçeğin sonuçlarını sınıflandırır. Farklı montaj türlerini sıralar ve tam da Bazin'in çocuk filmleri üstüne yazdığı denemesinin sonunda yaptığı gibi, meşru kullanımlarla sinemanın kendisine karşı işlev görenleri ayırır. Mitry'ye göre sinemada her soyut anlam önce somut duygularda temellendirilmelidir. Bu, soyut işaretlerin (sözcükler) zihinlerimizde kavramlar üretebildiği ve ancak bunun ardından duyguları üretebilme yetisine sahip oldukları edebi sürecin tersidir. Mitry şimdi, Eisenstein'ın Ekim'de denediği türden metaforlara saldırabilecek durumdadır. Bu filmin bir yerinde Kerensky çekimlerinin arasına bir tavus kuşu çekimi girmektedir. Tavus kuşu bize açıklanmakta olan dünyanın mantığına ait olmadığı için, karşılaştırma tamamen soyuttur ve kafamız karışmadıysa bizi etkilenmeden öylece bırakır.

Öte yandan Mitry Kerensky'nin çekimlerini kullanırken araya yerleştirilen bir Napolyon büstünün imgesinin kullanımını över, çünkü bu büst Kerensky'yi çevreleyen saray dekorunun parçasıdır. Ama ne zaman ki büst Kerensky'nin devrilmesi üzerine kendiliğinden parçalanır, Mitry itiraz edecektir. Çünkü karşımızdaki dünyanın "mantığı" bir edebi mecazla değiştirilmiştir.[6] Bir şiir veya denemede şu satırları okuyabiliriz: "Ve böylece Kerensky'nin iktidarının gösterişli unsurları yıkıldı ve su geçirmez ama kırılgan bir büst gibi parçalandı." Okuma sürecinin mükemmel soyutlaması bu tür figüratif bir konuşmaya izin verir. Ama

(6) ABD'de bulunan Ekim filminin kopyaları üzerinden yapılan filmin yakın plan incelemeleri Mitri'nin kurgu anlayışının çözümlemelerini desteklememektedir. O belki de bu çok illegal kopyası olan filmin daha erken dönemdeki ve çok daha tam olan kopyalarını incelemesine baz almıştı. Her durumda onun örneği montaj üzerine belirli eğilimleri açık bir şekilde karakterize etmektedir, bu eğilimlerin hepsi Ekim filmi içinde bulunmazlar ve değişik filmlerden türetilmiştir.

aynı anı filme çekerken, duyguyu gerçeğin terk edilmesi değil, daha da yükseltilmesiyle seyirciye sezdirmenin yollarının keşfedilmesi zorunludur.

Mitry'nin entelektüel montaja saldırısı, mantıksal bir konumu tartışmak için fiziksel gerçekliği kullanan bütün filmleri kapsayacak şekilde genişletilmiştir. Sinemada sekans içinde anlatıyı oluşturmak sekansın kendi içindeki bir araya getirmeye bağlıdır, dolayısıyla sekans filmin bütün akışının üstünde ince bir "sözel" mantık kuramaz. İki imge bir kavramın içinde çatıştığı zaman ortaya çıkan anlamı sekans ne niteleyebilir ne de kontrol edebilir. Anlamları hiyerarşik düzenler içine koyamaz. Sözel dil bunları zarflar, bağlaçlar ve cümlelerin, yan cümlelerin birbirlerine bağlı oldukları sözdizimi ilişkilerinin bütün sistemi sayesinde kolaylıkla yapar. Filmsel metin içinde ise, Mitry iddia etmektedir ki, tek bir enstrümanımız vardır: montaj efekti. Ona dilin görevini yüklemeyi denemek ve kavramsal argümanlar vermek gücünü yanlış yorumlamak olur. Bundan dolayı Mitry, Eisenstein'ın Marx'ın Kapital'ini filme çekme arzusunun en başından başarısızlığa mahkûm olduğunu ileri sürmüştür.

Tekniğin aşırı kullanımlarına getirdiği yasaklama dışında Mitry montajın bütün türlerine anlayış ve saygı gösterilmesini destekler. Hollywood anlatım kurgusunu, bütünüyle kurgusal bir dünyayı kurma yönteminin keşfi olarak örnek gösterir. Hollywood'un bu işlemde gösterdiği ustalık önemlidir, onun mantığı bizim günlük yaşamlarımızın algısal mantığıyla özdeş olduğu için insan çoğunlukla film dünyasının içinde tamamen kaybolabilir.

Mitry, Hollywood kurgusunu, diğer montaj programlarının karşısına kendilerini koydukları bir "statüko" olarak görür. Önce geleneksel anlatım kurgusunun bir çeşidi olarak "lirik montaj"ı ayırır. Burada yönetmen en yüksek dramatik yoğunluk momentlerine yoğunlaşarak gerçeğe benzemenin ağır yanılsamasını bırakmaktadır. Bazin'i konu alan bölümde, Pudovkin'in *Asya'da Üzerinde Fırtına* filmindeki, Moğol kahramanın ayağa kalkıp odanın ucundaki akvaryuma yürüdüğü ve akvaryumu da üstüne de-

virerek yere düştüğü sahneyi tartışmıştık. Lirik işlemlerin ustası Pudovkin bu sahneyi 18–20 parçaya ritmik biçimde bölerek bütün makul orantıların ötesinde bir titreme yaratmaktadır. Filmin tamamı gerçekten bir dizi benzeri yüksek noktadan oluşur; doruk noktası da yüzlerce çekimden kolaj yapılan bir "fırtına" sahnesidir. Bazin bu tür bir manipülasyondan sıkılırken, Mitry güçlü değilse de tam olarak kabul edilebilir bulmuştur. Bu, tam olarak gerçek durumun yükseltgenmesi üstüne kurulmuş bir süreçtir.

Mitry, Bazin'den çok uzağa ilerler ve "refleksif montaj" adını verdiği montaj türünü desteklediği zaman Eisenstein'a yaklaşır. Burada yönetmen kendi öyküsünü anlatırken ve anlattığı öykünün dünyasına saygı gösterirken, bir başka anlam hattını anlatısal olanın "tarafında" inşa etmeyi başarmaktadır. Öyküdeki nesneler arasında sembolik karşılıklı- bağımlılıklar kurabilir; öyküdeki nesnelerin birbirlerine karşı duran şekillerini bozarak onlarla oynayabilir; görüntülerin ışıklandırılması veya hareketine tepki olarak, bunlarla uyum içinde filmini kesebilir. Bütün bu efektlerin eğer edebi bir temelleri varsa, yani eğer öyküye ve öykünün organize ettiği mantıksal dünyaya saygı gösteriyorlarsa, film ileriye gitmiş olur.

Mitry, bu noktada Eisenstein'ın geliştirdiği bir noktaya dikkat çeker: Bütün çekimler, kendi baskın anlamlarına ek olarak sayısız arka planda olduğu sezinlenen öğeler içermektedir. Bir filmin kurgusu, bu arka planda olan sezinlenen öğelerin dikte ettiği çizgiler boyunca yapılmışsa, bu "alt-metin" hep ön planda olan neyse ona yardım etmeyecekse bile onunla ilişki içinde görüleceği için, anlam zenginliği birikecektir. Mitry, refleksif kurgunun neredeyse bütün büyük filmlerin göstergesi olduğunu söyler. Dreyer'in *Day of Wrath* (Gazap Günü) filmindeki belirli pasajların bunu başarıyla resmettiğini düşünüyorum. Örneğin âşıkların buluşmaları dış mekân manzaralarında fotoğraflanmış, öncelikle alacalı aydınlık dokuları için kurgulanmıştır. Bu sahneleri yapmanın elbette başka daha mantıklı yolları olabilir, ama Dreyer bu aydınlık anlamı kurmayı seçmiştir. Bu örnekte, söz konusu lirik

sahneler Master Laurentius'un sade ölümünü izlediği ve sekansın bütünü, ışığın çok ağır kullanılabileceği bir filmin içine gömüldüğü için, etki son derece kuvvetli olmuştur. Sanki sadece öykünün (sonunda sevgililerin bir araya gelmesini sağlayan) olaylarını tanımakla kalmıyor, söz konusu aşkın niteliğini de görüyor, neredeyse elimizle tutuyoruz. Dreyer bir öyküden fazlasını vermekte, görüntülerin sezdirdiklerini ve bu ayrıntıların giderek kendilerini filme dayatmalarını izleyerek edinilen bir deneyimdir bu.

Mitry refleksif kurguda her tür aşırılığı kabul eder, çünkü tanım gereği refleksif kurgu dünyaya ilişkin algımızın uçlarını temel alır. Yönetmen, aralarında çok uzak bağlantılar kurarak da olsa, filme alınan dünyanın doğal parçaları oldukları sürece çekimleri birleştirmekte özgürdür. Bu noktada Mitry ile Bazin anlaşamazlar. Bazin'e göre bu tür refleksif montaj aşırı kullanıldığında imgenin doğal gücünü alçaltır; çünkü yönetmenin yapma sürecine eklediği gizil anlamlar, sezdirilerek söylenenler için imgeye bakmaya yöneltmektedir bizi. Dünyanın doğal anlamı, çokkatmanlı belirsizliği, yönetmenin soyut hevesine boyun eğdirilmiştir. Mitry, Bazin'in tezine doğrudan karşılık verir. Dünyanın doğal anlamı yoktur, der: Sadece insanların kendi algılarına verdikleri anlamlar vardır. Refleksif montajın bazı kullanımları ortaya zayıf ve taraflı bir anlam çıkarabilir; ama yönetmenin, böyle bir anlamı ifade etmeye ihtiyaç duyuyorsa bu kullanıma başvurmaya da hakkı vardır.

Mitry, kurguyu daha doğal yaklaşımlardan yana tavır almaya zorlayıp "kral montaj"ı tahtından indiren ve yönetmenin önündeki olanakları genişleten Bazin'i över. Şikâyet ettiği konu, Bazin'in yazısının devamında meşru montajı hiç tartışmadan veya analiz etmeden, montajın açıkça yanlış kullanımlarına kasten saldırmasıdır. Benzer biçimde Mitry, yönetmenlerin, "gerçekçi bir dünya"nın tam kalbinde soyut bir montaj kullanarak filmlerini mahvedebildikleri konusunda aynı şeyleri düşünmektedir. Ama bu tür yanlış kullanımların, işlemin bütününü mahkûm ettirmemesi gerektiğinin altını çizer.



Gazap Günü, 1943 (Day of Wrath) – ışıklandırmanın altmetni.

Mitry olası bütün üslupları yönetmenin kullanabilmesi için elde tutmak ister, ama bu bütün üslupların eşit olduğu anlamına gelmez. Hiç ilişkisi yoktur. Her üslup tercihi ayrı bir sinema dünyası demektir ve *Esthétique et psychologie du cinéma* eserinin ikinci cildinin ilk yarısında bu olasılıkları ve ortaya çıkarabilecekleri dünyaları resmeder. Mitry'nin girdiği tartışma konuları arasında hareketli kamera, fotoğrafçılıkta netlik derinliği, sinemaskop, farklı öznellik düzeyleri yaratma yöntemleri, diyalog olanakları, müzik, renk ve ritim sayılabilir. Felsefesi bu tekniklerden herhangi birine öncelik tanımayı reddetmektedir. Dünyalardan herhangi birinin mutlak egemenlik kurmasına izin vermeyi de reddeder. Bazin'in yeni gerçekçiliğe, gerçek dünyanın anlamına yakınlık atfettiği zaman karaya oturduğunu hissetmiştir. Mitry'ye göre gerçekliğin sadece bizim ona verdiğiniz anlamları vardır. Gerçekliğin bütün versiyonları, insanın anlamlandırma çabasını eksik duyu algılarının üzerine yeniden ittirmesine yönelik insani çabalardır.

SİNEMANIN BİÇİMİ VE AMACI

Mitry'nin üslup konularındaki aşırı çoğulculuğu bizi sinemanın yapısı alanında benzeri bir çoğulculuğu beklemeye götürür. Her şey bir yana, hiçbir üslup aracı diğerlerine doğal bir üstünlük iddiası taşıyamayacağına göre, bu üsluplarla yaratılan bütün sinemasal dünyaların eşit değerde olmaları gerekmez mi? Mitry'nin bu soruya verdiği koskoca Hayır yanıtı, onu, bu kitapta tartışılan geleneksel sinema teorisyenlerinin arasına yerleştirmiş ve tersi durumda ona çok şey borçlu olacak son dönem semiyolojik (göstergebilimsel) yaklaşımlardan ayırmıştır.

Bir sinema tarihçisi olarak Mitry, sinema formlarının tamamını yakından incelemiş ve bazı formları anti-sinemasal olarak aşağılamaktan kendini alamamıştır. Üslup konularında aşırı dışavurumcu veya soyut bir ritim üstüne kurulu filmleri nasıl küçümsediğini gördük. Böylesi filmler filme içkin olan doğal stilistik (biçem bilimsel, üslupsal) olabilirlikleri reddettiler ve ilk durumda bir sinemasal resim türü yaratmaya çabaladılar, ikinci durum-

da ise yeni bir müzik türü yaratmak için uğraşıp durdular. Sinemanın üçüncü temel "günaha yöneldiği" nokta tiyatrodan gelmektedir. Daha yaşamının birinci on yılında, sinema tiyatro oyunlarının dramatik yapılarını kopyalamak gibi bir kolay yola sapmış ve bu yaşlı ve saygın rakibine ilişkin takıntılarından hiçbir zaman tam olarak kurtulamamıştır. Christian Metz'in dediği gibi, Mitry'nin sinema üzerinde tiyatro etkisine yönelttiği saldırının iki ucu vardı ve hem sinema üslubuna hem filmin yapısına yönelikti.[7] İlk önce, Béla Balázs'ın yaptığı gibi, sinemanın, tam da, sabit açıların teatral estetiğini aştığı ve sahnelerin içindeki zaman sürekliliğini aştığı zaman bir sanat haline geldiğini göstererek sinemada tiyatro mizansenini gömdü. Bunu bilim adamı ustalığıyla, inanılmaz bir şekilde somut olarak kanıtlıyordu. Herkese, yeni bir sanat dilinin, kendisini tiyatronun yönetmenlere verdiği basit ve geleneksel çözümlerden kurtarmak için verdiği tarihsel mücadeleyi hissettirmişti. Mitry'nin tiyatro etkisinin bu yönüne yönelttiği saldırı dışavurumculuk ve soyut sinemaya reddiyesinden farklı değildir. Tarihsel olayların yakından yapılan her analizinde, sinemanın bir başka sanatın üslubunu edinmeye çalıştığı ve böylece sinema üslubunun kendi doğal yönteminden ve gücünden mahrum kaldığı görülür. Mitry, basit imajlardan ve temsil ettikleri nesnelerden insanın ilgisini çekecek bir dünyanın yaratılmasına ve bunun da ötesinde daha yüksek ve genel anlamlara adım adım ilerleyen her üslubu kabul eder. Ancak bu üç durumda da, sinemasal anlamlandırma süreci karışıktır ve imajlar diğer sanatların tarzıyla işlev görmek üzere yapılmışlardır.

Sinemanın içindeki tiyatro özelliklerine ikinci saldırısı ise üslup değil, "dramaturji" adını verdiği yapı düzeyindedir. Burada Mitry sinemayı, tiyatro eserlerinin taklit edilmesiyle oluşturulan kabul edilemez film dünyalarına karşı savunmaktadır. Sorunu ele alışı Bazin ve Kracauer'in aynı konudaki yazılarını yansıtmakta ve sistematize etmektedir. Bu üç teorisyen de tiyatro dünyası-

(7) Metz, "Current Problems in Film Theory", Screen XIV, sayılar 1, 2 (Spring, Summer 1973), s. 61.

nı soyut, metafizik konuşmaların egemenliği ve içinde insanların öteki insanlar ve Tanrı önünde rollerini oynadıkları bir dünya olarak görmüşlerdir. Tiyatro dekoru bunun anahtarıdır. Dekor her zaman kısmi ve ayrıcalıklıdır, birkaç özel eşya insana dramatik ayininde yardımcı olmak üzere doğanın aynı kalan kütlesinden alınmıştır. Mitry klasik Yunan tragedyasının, dekorsuz bir ses dizini olarak, oldukça makul olduğunu düşünmektedir. Tiyatronun gerçek işi metinledir; insanlar seslerin oyununda kendi değerlerini ve koşullarını düzenlerler, test ederler. Bu haliyle tiyatro esasen zamandan bağımsızdır ve her biri bir sonrakine karşı oluşturulan özerk sahnelerin bir dizisi olarak var olur. Sonuç karakteristik biçimde nihai ve mutlaktır, çünkü hiçbir şey belirli bir sona doğru mücadele eden seslerin ve değerlerin çıplak savaşını engellemez.

Mitry neredeyse her açıdan sinemasal dramaturjiyle bunu karşı karşıya getirir. En temelde sinema insanı ve konuşmasını doğal dünyanın içinde bütünleştirir. Mitry'den önce Balázs ve Bazin sık sık tiyatronun insanın insana veya insanın Tanrıya karşı dramını anlattığını, oysa sinemanın insanın dramını ve dünyayı anlattığını belirtmişlerdir. Bu olgunun muazzam sonuçları vardır. Buradan sadece sinemada diyalogun rolünün yeniden değerlendirilmesi çağrısı çıkmaz, başlangıç konumundan hayli değişmiş ama sonunda mutlak olmayan duruma doğru hareket eden, son derece gerçek tarihsel ve maddi koşulları temel alan bir dramaturjiye işaret edilmiş olur. Sinemada final asla tiyatro eserlerindeki gibi mutlak değildir; çünkü her zaman geriye, serbest bir sesin zaferinden ziyade bir fiziksel ve toplumsal olaylar ağı kalır.

Bu teorisyenlerden herhangi birinin tiyatroyu doğru karakterize edip etmedikleri bir yana, sinemanın, yaşamımızı tanımlayan kaza ve beklenmedik olaylara gösterdiği dikkat nedeniyle, biri diğerine bağlanan özerk sahneler olarak tiyatro kavramından koptuğu kesinlikle doğrudur. Mitry'nin sinema dili, set sahnelerinin birlikte bağlanmasından çok alanını "süreç ve değişim" olarak görmeye başlamıştır. Sahneler arasındaki boşluğun kaldırılması, kurgu yoluyla dinamik bir birleştirme işlemi ve hareketli

kamera kullanımı, sinemayı kuvvetli sahnenin tiranlığından özgürleştirmiştir.

Yapısal olarak sinemanın doğası romana daha yakındır. Bugün filmler hakkında yaptığımız birçok değerlendirme, aslında 18. yüzyılda geliştiği dönemde roman hakkında yapılmıştır. Sinema başından beri insanların işlerin nasıl döndüğüne ilişkin doğal merakını körükleyen "bayağı" bir biçim olarak değerlendirilmiştir. Sıradan insanlara olağan konuşmayla muamele etmiştir. Arka planda yatan (toplumsal ve fiziksel) karşılıklı bağımlılık ilişkilerinin geniş ağını göstermiş ve yaşamdaki kazaları kullanarak bunlara sanatsal olarak işaret etmiştir. Sinemanın yapısı her zaman sahneler, yorumlar ve betimlemelerin bir karışımı olmuştur. Bu, yazının her türünü içine alabilen çoğulcu bir formdur. Mitry sinemasal organizasyon hakkında özel olarak bir şey yazmamıştır ama, roman gibi sinemanın da özgür olduğunu söyler. Sadece, sinemayı tiyatro dünyasının "bütünüyle anlamlı" mutlakıyetçiliğinden korumaya yarayan kısıtlar vardır. Sinema ve roman insani dünyalar yaratmalıdır; bize de bu yaratılıştaki emek, yetersiz deneylerin çamurundan yükselen anlam hissettirilmelidir.

Bunlara ek olarak sessiz algılarımıza anlam ve değer peşine düşüren bir sanat olarak sinemanın nihai bir sözü vardır. Roman bize insanla insan, insanla dünya arasındaki karşılıklı bağımlılığı hissettirirken bunu konuşma sözcükleri ve hareketleri aracılığıyla hayli soyut biçimde yapar. Oysa sinema aynı işi kaba algının olağan işleyişi ile gerçekleştirir. Sonuç olarak tam bir uyarlama söz konusu olamaz. Sinemada romanın yapısını tutmak isteyebilirsiniz, ama bunu romana ve okuma deneyimine oldukça yabancı araçlarla yapmalısınız. Mitry bu sorunla ilgili özdeyiş gibi bir sonuç yazar: "Roman kendisini dünyada kuran bir anlatıdır; sinema ise kendini bir anlatıda kuran dünyadır." Bir kez daha Mitry'nin karşıt gelenekler arasında sentez oluşturmasına tanık oluyoruz. Nitekim "kadraj" bize kaotik algılama dünyasını, estetik anlam kalıplarına uydurarak sunar. Ve sinemanın açık anlatımı dünyayı estetik bir biçim altında ekranda kurmuş olur, ama

aynı zamanda bunun aracılığıyla ötesindeki kurulmamış dünyayı göstermiş de olur.

Mitry, uyarlama sorununu bizim burada özetleyemeyeceğimiz kadar ayrıntılı, dikkatli ve çok uzun biçimde sergileyerek sanatlar içinde sinemanın özel yöntem ve işlevini yalıtarak teorisinin finaline yönlendirir. Ona göre sinema bir dil haline gelen algıdır. Kracauer'in terminolojisiyle aşağıdan yukarı doğru çalışır. Mitry sinemanın temel malzemesinin dille bir işi olmadığını gayretle savunur. Sinema bir dil haline geliyorsa, bu sanatın veya şiirin bizim konuştuğumuz dili değildir. Yönetmen, görüntülerini, kamera, ses ve hepsinden önemlisi kurgu yoluyla geliştirdiği kontrollü bir akıl yürütme sistemi sayesinde anlamlı ve yönlendirilmiş ifadelere yükseltebilir.

Bir örnek vermek gerekirse, okyanusu anlatmak için söylediğimiz veya yazdığımız sözcükler dolaylıdır. Önce keyfi sesler vardır ve bunların soyut işlevleri bize okyanusu kavratır. Şair bu soyut sözcükleri alır ve çağrıştırdıkları seslerle görüntülerin fizikselliğine özen göstererek ikinci ve daha üstün bir dil yaratır. Bu ikinci dil, şairin düşüncelerine beden ve sağlamlık kazandıran ritim, uyak, figürler ve yapıdan oluşmuştur. Yönetmen başka bir yoldan ilerler. Okyanus görüntülerinin dille işi olamaz. Görüntüler bize doğrudan okyanusun bazı yönlerini gösterir. Yönetmen, sözcüklerden farklı olarak zaten katı olan bu görüntüleri alır ve yarı-şiirsel bir işlemle kendilerini daha yüksek bir düzeyde ifade etmelerini temin eder. Mitry, bu doğayı yoğunlaştırma prosedürüne bir "dil" demek istemektedir, çünkü bu da kurallıdır ve sonuçta anlam üretmektedir. Yine de bu sinema dilinin dile ilişkin olağan kavrayışımızdan baştan aşağı farklı olduğunda ısrarlıdır. Sinemada anlamı analiz etmek için, dilbilim düzeyinden değil şiirden başlamak daha iyidir.

Şimdi özetleyelim. Yönetmen gerçeklikten bazı kaba algıları seçer ve bunlarla kendi bütünlüklü film dünyasını oluşturur. Malzemenin bütün çıkarımlarını değerlendirirse, bunları kendi "şiirsel şifreleri" haline getirerek, bu dünyanın kendisinden öteye anlamlar saçmasını sağlayabilir. En büyük film-şiirlerde, "izle-

yici-katılımcı" olarak bizler karmaşık bir dünyaya katılırız; bu dünya bize geniş bir insani anlamdan söz eder ve bu anlam sayesinde her gün yaşadığımız gelişigüzel gerçekliği tanıyabiliriz. Yönetmen gerçekliğe bir dil verir, ama bu dil yönetmenin sözcükleriyle konuşur. Gerçeklik bu şekilde kendi yüceltilmiş halinin içine katılmış olur. Gerçekliğin ilk hali, yönetmenin sanatı sayesinde aşılmıştır, ama bu süreçte büsbütün tükenmiş de değildir. Bildiğimiz kaba gerçeklikle her filmin yeniden sözünü ettiği insani anlam arasındaki gerilim olmazsa sinema gücünü yitirir.

Dışavurumcular ve ritimci avant-gardlar daha rafine ve daha doğrudan bir stil aranışı peşinde koşarken kendi arkalarında gerçekliği bırakmak istediler. Ama aslında sinemanın kendisini terk etmiş oldular, çünkü gerçeklikten uzaklaştıkça anlamın oluşacağı çerçeveyi de gitgide yitirmiş oldular. Benzer biçimde tiyatro dramaturjisini benimseyen filmler, bizi gerçeklikten ayıran, algıyla ilgisi olmayan bir dramdaki sayısız işaret türünden gerçeklik algılamalarını kullanan bir takım dünyalar kurarlar. Ama gerçek filmler, kötü bile olsalar, şiir yoluyla, yönetmenin dünyasının aracılığıyla, çektikleri görüntüler sayesinde, yaşantılarımızın temelini oluşturan basit algılara bakmamıza imkân verir ve ek anlamların farkına varmamızı sağlarlar. Bu yolla her film bize yeni bir dünya sunar, gündelik olarak yaşadığımız gerçekliğe yeni bir anlam kümesi katar. Gerçeklik böylece çok büyük ölçüde zenginleşmiştir. Aynı zamanda komşumuzun dünya görüşünü de anlayabilir, doğrudan onun deneyimini edinebiliriz.

Filmin estetik süreci derin bir psikolojik gerçekliğe katılır, dünyayı ve birbirimizi anlama arzumuzu güçlü olmakla birlikte zorunlu olarak kısmi biçimde tatmin eder. Sinema estetiği psikolojik yönden doğruluk ve gereksinim üstünde temellenmiştir. Sinema bize dünyanın dönüşüm sürecini göstererek bu ihtiyacı karşıladığı için sanatların en büyüğüdür. Diğer sanatlar bize yalnızca bu dönüşümün sonucunu, insanileştirilmiş sanat dünyasını gösterir. Sinemada insanlar birbirlerine hangi gerçekliğin ne anlama geldiğini anlatırlar; bunu, eserlerini bir okyanus gibi saran gerçekliğin kendisi aracılığıyla yaparlar.

Bazin ve Kracauer gibi Mitry'nin sinemaya derin inancı, yalnızca sinemanın aydınlığa çıkarabileceği gerçekliğe dönük tutkudan gelmektedir. Ama bu ikisinden farklı olarak Mitry'nin gerçekliğe ilişkin Konstrüktivist bir bakışı vardır. Sinema dünyanın anlamının her yeri baştan sona aydınlatmasına izin vermez. Sinema bu gerçekliği biçimlendirir ve taşıyabileceği biricik anlam türü olarak insani bir anlama bürünene kadar sallar. Hem Mitry hem Arnheim için deneyim, bu kısmi ve kaba algılamaların insani formlar halinde yuvarlanmasına yönelik sonsuz dönüşüm sürecidir. Arnheim için bu, sinemanın yalnızca bize bu insani formların resimlerini veren soyutlamalarla iş görmesi gerektiği demektir. Mitry farklı sonuca varır; tamamen insani olan sinemanın kendini kaba algıya açmasını talep eder.

Mitry'nin kuramı gerçekten sentetik bir kuramdır. Bazin'in "Varlığa açıklık" yaklaşımına uyum sağlayan bir bakış geliştirmiş; bir yandan da, bu Varlığın, insan, elindeki bütün araçlar, güçler ve sınırlamalarla onu dönüştürdüğü ölçüde anlamlı olacağında ısrar etmiştir. Bu çabasında sinema en büyük aracıdır; çünkü doğal algılama devam ede dursun, sinema doğal algılamanın yanında daha yoğun bir başka dünya kurar. Böylece sinema bize gerçekliği görme ve değerlendirme yollarımızı başkalarınınkiyle karşılaştırma şansı vermektedir. Sinema bize gerçeklik üzerinde gerçekliği anlatmak için arka planda kalanlar dâhil yeni anlamları üretme ve bunları yansıtma olanağı vermektedir, bu anlamlar zorunlu olarak bizi zenginleştirmektedir, aynı zamanda içinde yaşadığımız tüketilemez dünyaya saygı duymamızı sağlar, anlamak ve saygı edimini iç içe hale getirir.

8

CHRISTIAN METZ VE SİNEMA GÖSTERGEBİLİMİ

Jean Mitry'nin *Esthétique et psychologie du cinéma*[1] adlı çalışması hakkında yazdığı uzun ve hayranlık dolu eleştiri yazısında, Christian Metz film teorisinde yeni bir dönemin açılmış olduğunu ilan etmiştir. Metz, Mitry'nin kendinden önceki teorisyenler kadar felsefe ve psikoloji bilgisinden de çok yararlandığını yazar. Güçlü ve sabırlıydı; o zamana kadar başka bir teorisyenin hiç yapmadığını yaptı. Sinemanın temel sorunlarını sistematik biçimde inceledi. Kuşkusuz diğer teorisyenler de sistematik çalışmışlardı, ama Metz'in de hissettiği gibi, en fazla meraklarını uyandıran sorunları ele alırken görüşlerini gelişi güzel bir şekilde geliştirmişlerdi. Bazin sürekli sinemanın gerçeklikle ilişkisi hakkında yazdı. Eisenstein ise kendini montaja adamıştı.

Mitry'nin başarısı, yalnızca, bu ilk dönem teorisyenlerin geleneğinde ısrar etmek değil, aynı zamanda bu geleneğin yöntemlerini, sinemanın temel yapı ve biçimlerinin noktası noktasına açıklanması için uygulamış olmasıdır. 900 sayfalık eserinde, sinema kuramının ele aldığı konuların çoğu hakkında dile getirilmiş argümanların büyük kısmını geniş ve mantıksal bir örgüyle özetler. Metz'in, Mitry'nin eserini sinema teorisinin birinci döne-

(1) Christian Metz, Essais sur la signification au cinéma, II, Chapters I and 2. 1974, p.28

minin kudretli ve –zaman zaman da– görkemli finali olarak adlandırmasının nedeni budur.

Mitry'nin kapsamlılığına karşın, aslında daha doğrusu, bu nedenle, Metz sinema kuramının tutum değiştirmesi gerektiğine ikna olmuştu. Ona göre, ilk elli yılda çeşitliliği olan, akıllı ve kimi zaman şaşırtıcı bir görünüm ortaya konmuştur, ama bu görünüm her örnekte "genel" diye nitelenebilir. Her teorisyen, sinema sanatı veya sinema deneyimi olduğuna inandığı şeyi olumlu bir sonuca vardırmak için kendini zorlamış ve bu çabayı kapsamlı bir felsefeye oturtmaya çalışmıştır. Sinema hakkında tartışırken, teorisyenler, aslında sinemayı bir savaş alanı gibi kullanıp farklı dünya görüşlerini birbirlerinin karşısına çıkarıyorlardı. Mitry'nin iki ciltlik eseri, bu alanın ve bu mücadelelerin büyük ölçekli bir rölyefini çıkartır.

Metz'in bakış açısından bakılırsa, genel olarak sinema hakkında konuşmayı veya en azından genel düşüncelerimizi yayınlamayı kesmenin zamanının geldiğini düşünmek gerekir. Metz'in ortaya koyduğu gibi, buna devam edilmesi, kuramın parlak çağı için hiç de iyi olmayacak ve kuram kocayacaktır. Kuramın ikinci çağına geçip rahat etmek için Mitry'nin dev eserinden yararlanabiliriz. Bu yeni dönem, daha öncekine göre, görünürde daha sınırlı ama mutlak olarak çok daha belirlidir. Gelin, bilimsel sinema araştırmasına başlayalım.

Mitry, bilimsel olmadığı söylenseydi gücenirdi. Fizik eğitiminden beri bilim ve bilimsel yöntemlere yönelik sonsuz bir saygısı vardı. Mitry, sinemanın şiirinden söz ettiği zaman, bunu çok da şiirsel biçimde yapmazdı. Mitry'nin katı tutumu, projesini organize edişinde ve araştırmasının kapsamlılığında gözle görülür niteliktedir. Metz de, sinema üstüne herhangi bir yeni araştırmada, Mitry'nin planının esas alınabileceğini ileri sürmüştür. Bu planda her bölüm ayrıntılı ve kesin bir formülasyona açılan bir kapıdır.

Metz'e göre Mitry'nin eksikleri, kuramıyla sinemanın bütün alanlarını kuşatmak arzusunun ürünüdür. Sinemanın bütününden daha azını incelememeyi önerdiği için, Mitry, sık sık kesin

belirli ve bilimsel bir biçimde değil, genel düzeyde ve izlenimlere dayanarak düşünmek zorunda kalmıştır. Metz'in bu sitemi bir kibirden kaynaklanmamaktadır. Metz, son derece geniş bir alanda bir sanatın yüksek nitelikli ürünleri üzerine bu tür bir çalışmanın baz alındığı her yeni araştırma alanındaki yaklaşım için Mitry'nin yaptığının hem doğal hem de sağlıklı olduğunu biliyordu. Alanın sorunları bir kez ortaya döküldükten sonra ise, genel sözlerin yerini kesinlikler almalıydı. Mitry teorisyenlerin karşılaştığı hemen hemen bütün sorunlara temas ederek sinema kuramına benzersiz bir hizmette bulunmuştur. Ancak Mitry'nin kitaplarını her şeye değinildiği ve dolayısıyla işin tamamlandığı duygusuyla kapatmamamız gerekir. Zahmete girip Mitry'nin planını yeni baştan kat etmeli, onun yalnızca bir başka sinema felsefesi sunmaya zaman ve imkân bulabildiği yerde bu planı testten geçirmeli, kanıtlamalı veya elemeliyiz.

Bugün Mitry'nin felsefesini sinema kuramından ayırmak zordur. İkinci ciltte 120 sayfa boyunca doğrudan bildirimlerde bulunarak bütün yönleriyle düşüncelerinin sınırlarını çizer. Evrende insanın yerine ve sanatın işlevine ilişkin bakışı sayesinde, Mitry, hangi formun sinemaya ait olup hangisinin olmadığını yargılayabilme normlarına sahiptir. Ele aldığı son derece değişik sorunları büyük bir başarıyla birleştirmesini sağlayan bir ufka sahiptir. Ama en azından eleştirmenlere göre araştırmasının nesnelliğinin altını oyan da yine bu vizyondur. Mitry'ninki sinemaya dair yeni bir "idealist" görüştür, yani yeni bir şemadır, bu şemada sinemanın olgularından ve hakikatlerinden onların ötesinde bir mantığın boyunduruğuna girmelerini talep etmektedir. Bu durumda sinemanın maddi gerçekliği felsefi düşüncenin ideal gerçekliğinin insafına kalmaktadır. Bu mantık (Munsterberg için olduğu gibi) Kant'tan, (Arnheim) davranış psikolojisinden (Geştalt), (Bazin) Bergson ve Sartre'dan veya Mitry'de olduğu gibi Bertrand Russell, Edmund Husserl ve başkalarından kaynaklanıyor olabilir.

Metafiziği sarsan, spekülatif düşünce tarzının itibarsızlaştıran ve tarafsız gözlemcinin bilimsellik idealine giderek daha fazla

yaslanan bir çağda Mitry'nin neden kuşatma altında kaldığı anlaşılır bir durumdur. Yeniçağın lideri olarak Metz, sinemayı var eden maddi koşulların kesin ve katı incelenmesini başlatacaktır. Metz'in amacı, ne eksik ne fazla, sinemada anlamın gelişiminin tam tanımına ulaşmaktır. Charles Peirce ve Ferdinand de Saussure'den hareketle bu girişime sinemanın "semiyotiği" adını verdi.

Modern teorisyenin kendisine ilişkin bir kavrayışı olacaktır ve eseri de daha önce ele aldığımız teorisyenlerinkinden köklü biçimde farklı olacaktır. Araştırmaları, spesifik sorunlara ilişkin spesifik sorgulamalardır: Örneğin Metz, "Görüntü ve Pedagoji" ve "Oyunculuk ve Sinema" gibi görece yalıtılmış ve sınırlı sorunlar hakkında uzun denemelere yönelmekte tereddüt göstermemiştir. Kendisini, sinema olgusuna ilişkin genel bir anlayıştan sorumlu bir felsefeciden ziyade, çözmesi gereken sorun hangisiyse onunla uğraşmaya hazır bir bilim adamı olarak hissetmektedir. Elbette Metz de bu çalışmanın kapsamlı bir anlayış geliştirmeye varacağını ümit etmektedir; ama bu ümit, çalışmasının yalnızca ufkunu oluşturur. Ağzında piposuyla oturup, sinemanın kökeni, amacı ve genel yasaları üzerine aklına gelen fikirleri evirip çevirmek yerine, saha ve laboratuar çalışması yapmaya daha fazla istek duymuştur.

Konularına yönelik bu sıradan yaklaşımı, Metz'i sinema teorisinde iki yeni tutuma sürükler. Birincisi, her denemesi, daha sonraki bir yazısıyla aşmayı amaçladığı bir üretim sürecidir. Yayınlanmış denemeleri, belirli bir noktanın ilk formülasyonundan itibaren düşüncesini baştan aşağı gözden geçirmekte olduğuna veya sürekli evrim yaşadığına işaret eden dipnotlarla doludur. "Birinci dönem"in teorisyenleri, kendi düşüncelerine yönelik bu tür gözle görünür düzeltme işlerine daha az eğilim gösteriyorlar, yazılarını sanata dair bir bakış bütününün akışkan gelişimi olarak görüyorlardı. Belli bir yazı, bu bakış bütününün mantığına ve genel felsefesine uyumluysa, o defter kapatılabilirdi. Oysa Metz, özel sorulardan başlayıp, bunları birleştirebilecek ilişkilere daha sonra eğilmek üzere çalışma düzenini baş aşağı çeviriyordu. Bir sorun, ardından gelen sorunlara verilen yanıtlar ışığında tekrar

yazılabilirdi. Örneğin, sinema görüntüsünde analoji kavramına ilişkin daha yakın zamanda yaptığı çalışmalar nedeniyle, gerçekliğin bıraktığı izlenim konusundaki eski düşüncelerinin çoğunu değiştirmiştir.

Metz'in sinema kuramı karşısındaki bilimsel tutumunun ikinci meyvesi başkalarının çalışmasına duyduğu güvendir. Gerçekten öğrencilerine önemli araştırma başlıkları vermiş ve ortaya çıkan sonuçlara da sahip çıkmıştır. Ek olarak, sinema semiyotikçilerinin çoğalmasının Metz'e işbirliği olanakları, kendini düzeltme ve ileri sıçrama şansı vererek gözle görülür bir katkıda bulunduğu söylenebilir. Semiyotik konferanslarına katılıp, aşağı yukarı her ülkeden bilim adamlarıyla elyazmaları ve kaynakçaları değiş tokuş eden, semiyotiğin farklı dallarından meslektaşlarıyla tartışma olanağı bulan Metz'in kuramı, bilinçli olarak başkalarının kazanımlarının üzerine de kurulmuştur. Bu şekilde sinema kuramına, gelişen bir insan biliminin en azından dış görünüşünü kazandırmıştır. Artık, iki kuramcının sinema hakkındaki toplam görüşünün (Bazin'in Eisenstein veya Kracauer'in Arnheim'la ilişkisi böyledir) birbirinin büsbütün karşısında olması hali kalmamıştır. Artık teorisyenler, bütün tekil dünya görüşlerinin ötesinde maddi olarak var olan bir görüngünün parça parça açıklanmasına katılabiliyorlardı.

HAMMADDE

Semiyolojiye Dair

Sinema semiyotiği ekolünün ortaya koyduğu eser diğerleriyle karşılaştırıldığında aslında önemsizdir. Çoğu çağdaşı gibi, kendi üstüne düşünen hareketler, başlangıçta enerjilerini kendini tanımlamaya, kendini kanıtlamaya ve yönünü bulmaya verirler. Örneğin Christian Metz'in yazıları iki parçaya ayrılmaktadır: (1) Sinema biliminin temellerinin kurulması ve (2) Bu bilim kullanılarak sinemanın belirli sorunlarının çözümlenmesi. Metz için, ilk projeler, bu sayede kendi ilgisini çeken belirli araştırmaları yürüteceği gerekli bağlamlar olarak görmüştür. Semiyoloji, tanımı ge-

reği, sinemanın niteliğine ilişkin bir inanç olmaktan ziyade sinema eserlerinin gizemini çözme yöntemidir ve bu bağlam bilim adamını dayandığı bir dizi varsayıma götürür.

Semiyoloji işe sinemanın hammaddesinden önce kendi hammaddesini incelemekle başlar ve bu şekilde aşırı biçimde kendi üstüne düşünen bir yapıya sahip olduğunu göstermiş olur. Konularının ve amaçlarının kesin biçimde anlaşılmasını ister. Başlangıçtan başlar. Sinemanın muazzam alanının orta çıkardığı olası sorunlar arasında, bilimsel sinema araştırma hangisiyle başlamalıdır? Sürekli büyüyen ve değişim geçiren bir konu nasıl bölünebilir, sınırlanabilir ve araştırmasının eseri için hazır hale getirilebilir?

Fransız teorisyen Gilbert Cohen-Séat'ın yıllar önce geliştirdiği bir tutumdan yola çıkan Metz, alanı iki parçaya ayırır: filmsel ve sinemasal. Filmsel ile kastettiği, sinemanın diğer etkinliklerle ilişkisini ele alan soruların sınırsız alanıdır. Bir film yapılmasının içine giren her şey (teknoloji, sınai örgütlenme, yönetmenlerin hayat öyküleri vb) ve filmlerin varlığının bir sonucu olarak düşünebilen bütün boyutlar (sansür yasası, izleyici tepkisi, star kültü) buna dahildir. Sinematografik alan ise daha dardır; hem kendisini yaratan karmaşıklıkları hem de kendisinin ürünü olan karmaşıklıkları dışta bırakır.

Göstergebilim (Semiyoloji) filmsel alanın, filmin dışsal yanlarının araştırılmasını, sosyoloji, ekonomi, sosyal psikoloji, psikanaliz, fizik ve kimya gibi başka ilgili disiplinlere bırakır. Metz ve izleyicilerinin ele almayı seçtiği konu, filmin mekaniğinin içsel araştırmasıdır. Genel olarak göstergebilim anlam bilimidir ve sinema göstergebilimi, bir filmin anlamı nasıl kurduğunu veya izleyicilere ne anlam ifade ettiğini açıklayabilen kapsamlı bir model kurmayı önermektedir. Semiyoloji, bir filmin seyredilmesini mümkün kılan yasaları saptamaya ve her tekil filme veya sinema türüne özel karakterini kazandıran özgün anlam kalıplarını ortaya çıkarmayı amaçlar. Örneğin göstergebilimci, yakın çekim içinde anlamın genel olanaklarını ortaya dökmeye çalışacaktır; ayrıca aynı zamanda, diyelim zoomlamanın, Robert Altman'ın film-

lerinde öteki tekniklerin yanı sıra oynadığı özel fonksiyonu anlamaya da uğraşacaktır. Sinema alanının kalbinde sinematografik olay, sinematografik olayın çekirdeğinde ise anlam süreci vardır. Göstergebilimci doğrudan doğruya bu çekirdeğin içine yönelir.

Filme Dair

Bu çekirdek tam olarak nedir? Göstergebilimci sinemada anlamı aramaya nereden başlar? İçinden anlamın yükseleceği hammadde nedir? Metz'e göre, her sanat formu, aslında her iletişim sisteminin, onu diğer sistemlerden farklı kılan belirli bir anlatım malzemesi vardır. Sinema ve resim veya resim ve konuşma arasında ayrım yaparken, her birinin alışıldık biçimde ilettiği anlam türünü değil, anlamlandırmayı mümkün kılan malzemeyi temel alırız. Konuşmada farklı seslerin akışına kulak kabartırız. Resimde çizgi ve renklerin iki boyutlu organizasyonuna bakarız. Metz'e göre sinemanın hammaddesi asla gerçekliğin kendisi veya montaj oyunları gibi özel anlam araçları değildir. Hammadde, filmi seyrederken dikkat ettiğimiz yalnızca bilgi kanallarıdır. Bunlar arasında şunlar sayılabilir:

1. Fotoğrafik, hareket eden veya bunları bileştiren imgeler.
2. Perde dışından okuduğumuz bütün yazılı materyalleri içeren grafik çizimler.
3. Kaydedilmiş konuşmalar.
4. Kaydedilmiş müzik.
5. Kaydedilmiş gürültü veya ses efektleri.

Sinema göstergebilimcisi, yalnızca bu malzeme karışımından çıkan anlamla ilgilenen bir analizcidir. Elbette, renkli film veya üç boyutlu filmleri ele alıp, bulunduğumuz alanı hiç değiştirmeyebileceğimiz gibi. Bazı küçük malzeme değişiklikleri yapmak mümkündür. Bu beş temel malzeme kayda değer biçimde değiştirilmiş veya silinmişse, her izleyici yaşadığı deneyimi tekrar düşünmek zorunda kalır. Örneğin bir filmin diyalogsuz olduğu dikkatimizi çeker, ama bu hala bir filmdir. Hareketsiz fotoğraf-

lardan oluşan ama film malzemesinden de bazı çizgiler barındıran bir sanat eseri farklı bir sanat eseri türüdür. Ona, örneğin fotoroman gibi değişik bir isim veririz.

Tuhaf biçimde Metz sinema ve televizyonu anlatım malzemesi düzeyinde birbirine bağlamaktadır. Her ikisi de aynı beş malzeme kanalını kullandığından, aralarındaki farkların semiyotik değil kültürel olduğunu düşünmüştür. Ancak Marshall McLuhan, Metz'in görüntü tanımının fazla genel olduğunu ileri sürerek, bir örnekte görüntünün seyirciye doğru (film), diğerinde ise doğrudan seyircinin üstüne (televizyon) yansıtıldığını, Metz'in bunu dikkate almadığını belirtir. McLuhan bu farkı malzeme farkı sayarken, Metz aynı görüşte değildir. Metz'e göre yansıtma yerine arkadan projeksiyon yönetiminin kullanıldığı movieolada veya bir televizyonla filmi inceleyen öğrenci, her durumda semiyotik sistemin bütününü incelemiş olur. Eksik olan, içinde filmleri seyrettiğimiz alışıldık kültürel bağlamdır ve filmin içsel çalışma mekanizmalarıyla ilgilenmekte olan göstergebilimci bu eksikliği pekâlâ görmezden gelebilir.

Metz'in bütün yaklaşımında bulunan tedbir ve tarafsızlık bu malzeme tartışmasında, özellikle de görüntü kanalına ayrıcalıklı bir konum atfetmeyi reddeden tutumunda görülebilir. Çoğu teorisyenler, sinemanın öncelikle film müziğinin desteklediği görüntülerin sanatı olduğunu iddia etmekte veya açıkça buna inanmaktadırlar. Metz, sorunun teorik olasılıklarını sinema tarihinin ağırlığı ile teste tabi tutmak yerine, yalnızca bu olasılıkları düşünmeye kendini zorlar. Birçok film, sanki görüntü belirleyiciymiş gibi yapılmaktadır. Ama bu filmleri, malzeme dengesinin diyalog veya –hatta– müziği desteklediği filmler olarak görmek mümkündür. Semiyotikçi sinema tarihini dikkate almalı, ama onun tarafından körleştirilmemeye veya baştan çıkarılmamaya dikkat etmelidir. Göstergebilimci bu beş anlatım kanalından kendisine gelen her şeyi incelemeye hazır olmalıdır.

Filmin anlatım malzemelerini maddeleştirmek ve bunları başka iletişim formlarının malzemelerinden ayırt etmek, birinci ama önemsiz bir görevdir. Böylece "sinematografik" olayı tanımamız

ve anlamı nerede aramaya başlamak gerektiğini bilmek mümkün olur. En önemli ilgi nesnesi anlamdır. Anlam, içinden çıktığı malzemeden bütünüyle farklıdır.

SİNEMADA ANLAMIN ARAÇLARI

Sinema gerçek bir dil değildir

Anlatım (ifade) malzemesi nasıl anlamlı hale gelebilir? Ham görüntüler ve film müziğinin farklı yönleri nasıl anlam taşır hale gelebilir? Sinema kuramının ilk günlerinden itibaren, bu soru, insanın açık arayla en gelişkin ve iyi anlaşılan anlam sistemi olan sözel dille ilişkisi çerçevesinde sorulmuştur. Sinema göstergebilimi, bütün anlam sistemlerinde olduğu gibi kalkış noktasını doğrudan dilbilimden alır. Arnheim ve izleyicilerinin kimi dilbilim kavram ve formüllerini nasıl hızla sinemaya uygulamayı denediklerini daha önce gördük. Kariyerinin daha çok başındayken Christian Metz de şu soruyu ortaya koymuştu: "Sinema hangi biçimde ve hangi ölçekte sözel dille benzeşir?"

Metz'in film / dil analojisine verdiği ilk yanıtlar, karakteristik biçimde eleştirel ve kapsamlıydı. Filmdeki anlam pek de sözel dile benzemediği için, bu analojinin görünüş düzeyinde çok zorlandığını öne sürmüştür. İşlev düzeyinde veya bu sistemlerin kullanılışı sırasında ise, analoji daha da zorlanmıştır.

Sözel dilin keyfi karakteri çağımızın bilincini afallatmış ve dilbilim alanındaki büyük ilerlemeyi mümkün kılmıştır. Herhangi bir işaretleyen (signifier=gösteren) ile işaretlenen (signified=gösterilen) arasındaki ilişki (örneğin İngilizce'de "gülen kişi" anlamına *laf-ter* sesleri ile mutluluk içinde ama boğuk sesler çıkartan bir kişi imajında olduğu gibi) korkunç uzaktır. Bu mesafe dili kullanana, işaretlenene yaklaşıp uzaklaşırken sesinin düzeyiyle oynama şansı verir. Örneğin "laugh" (gülmek) sözcüğünü "laughter", "laughing", "laughed" ya da "laughable" haline getiren son eklerin, kendilerine ait bir anlamları olmaktan ziyade, bunlar işaretlenenin ince düzeltmelere tabi tutulmasını mümkün hale getirirler. Bu tür ses parçacıkları, sözel dili sayısız duyu farklılıklarının

üretimini temin eden ince bir şebekeye dönüştürmektedir. Dili kullanan kişi, iki düzeyde iş görmeyi becermelidir: Seslerin (işaretleyenin ses birimleri, fonem) işlevini kapsamak ve anlamı (işaretlenenin ses birimleri, monem) kapsamak. Örneğimizde dili kullanan kişinin, (İngilizce'de) "laugh" sözcüğü ile "d" veya "ing" gibi bazı biçimsel farklılaştırıcıların bu sözcük üzerindeki etkisini anlamak durumundadır. Dilin iki düzeyde işlev görmesi özelliği, çift eklemlilik gücü (double articulation) olarak adlandırılmaktadır. Bu özellik başka dillerde vardır, ama sinemada yoktur. Sinemanın işaretleyenleri, işaretlenenlere son derece yakından bağlanırlar: Görüntüler gerçekçi yansıtmalar, sesler gönderme yaptıkları şey neyse onun tam röprodüksiyonlarıdır. Sinemanın işaretleyenlerini bozarsanız, aynı anda işaretlenenleri de bozmuş olursunuz. Gülen bir adam görüntüsü, "gülmek" sözcüğünün yapabildiğinden farklı görüntülerle oynatılarak değiştirilemez. Filmsel işaretleyenlerine zaman kipi kazandırmanın da başka içsel ve doğal yolu yoktur. Bazı film yapımcıları şimdiki zaman sahneleri için renk kullanma, geçmiş zaman veya şart kipi (rüya) için siyah-beyaz kullanma yoluna gitmişlerdir. Bunun, sinema dilinin kendine ait bir özelliği olmadığı, sinemaya yapılmış ve konvansiyon haline gelmiş sofistike bir ekleme olduğu açıktır.

En temel düzeyde, sinemanın en küçük birimleri yoktur. Sözel dil, birbirleriyle ilişkili seslerin oluşturduğu sonlu gruplar içerir ve bu durum sayesinde mükemmel bir dijital bilgisayara benzer. Sinema ise ancak analog bir bilgisayarla karşılaştırılabilir. Bu analog bilgisayar, tek bir değil beş adet anlatım malzemesi ile çalışır. Metz sinemada fonemlerin eşini bulmaya yönelik çabaları şiddetle eleştirmiştir.

Aynı durum monemler için de geçerlidir. Metz'in bu noktada orijinal bir eleştirisi olmuştur. Metz, sinemanın basit bir isimle karşılaştırılabilecek herhangi bir yanının bulunmadığını söyler. Bir tabanca görüntüsü, bir sinema tümcesinin öznesi veya nesnesi değil, bizzat kendisi bir tümcedir. Bir iddiadır: İşte bir tabanca! Metz, olsa olsa, sinemanın bir tümceler dizisi olduğunu söyleyebilir. Sözlüğü yoktur, sözcük ve eşanlamlılar listesi yoktur.

Gösteren ile gösterilen arasındaki bağ bu kadar yakınken, eşanlamlı diye bir şey olabilir mi? Başka bir görüntü, bütünüyle başka bir yere göndermede bulunur. Göndermede bulunduğumuz aynı nesnenin çok sayıda görüntüsünü kaydederseniz (bir evin değişik açıları gibi), işaretleyenler sözel eşanlamlılarla (örneğin ev, ikametgâh, yaşam alanı, konut vs.) karşılaştırılmayı imkânsız kılacak ölçüde birbirlerine benzeyeceklerdir. Sinema anlatımlarının (sinemasal ifadelerin) sözlüğü diye bir şey olamaz.

Dilin diğer gözle görünen karakteristiğine eğilen Metz, sinemanın bir dilbilgisinin (gramer) de olmadığını ortaya koyar. Kuşkusuz kullanım kuralları vardır, ama bunlar, sözel dillerle karşılaştırırsak, ne o denli katı ne de karmaşıktır. Metz, gramatikal veya gramatikal-olmayan bir sinema yapımından bile söz edemeyeceğimizi vurgular. Sinemacının yanlış cümle kurmasından veya görüntüleri yanlış seçmesinden söz edilemez. Zevklerimiz sinemacıdan farklı olabilir; başka bir görüntüyü veya başka bir görüntü düzenini tercih edebiliriz; ama açık söylemek gerekirse, yönetmenin dilini dilbilim kurallarına aykırı diye eleştiremeyiz. Sinemada her şey anlamlıdır. Açıkçası, sinema dili sözel bir dilden tümüyle farklıdır.

Peki, çalışma yöntemi hakkında ne söylenebilir? Belki de bu sistemler karşılaştırmaya izin verecek biçimde çalışmaktadır. Metz, bu ümidi, öncelikle, dilin insanlar arasında değiş tokuş edildiğine, sinemanın ise bir kaynaktan belli bir topluluğa verildiğine işaret ederek hemen yanıtlar. Dolayısıyla sinema, roman veya senfonide olduğu gibi, sözel dilden çok farklı işlemektedir. Sinema, sessiz bir izleyicinin önünde serilen, akıcı ve sürekli bir mesajdır.

Dahası, sinema herhangi bir "temel kullanım"a sahip değildir. Sözel dilde, sade biçimde, var olan sistemi doğru kullanarak işini yerine getiren sıradan bir konuşma söz konusu olabilir. Yayıncıya mektup yazıp bazı kitaplardan birkaç nüsha yollamasını rica ederken, benden çok önceden beri var olan ve kendi amacım doğrultusunda başvurduğum bir sistemi kullanmış olurum. Bu temel kullanımların ötesinde, konuşmacı veya yazar şiirsel veya

sanatsal duyarlılıklar sergileyebilir. Ana konuşmayı bükerek, gererek deforme eder ve böylece söylemine "yeni bir anlam kazandırır."

Sinemada ise temel kullanım yoktur; çünkü öncelikle görüntülerle konuşmayız. Sinema, bütün kullanımlarının –en kaba ve sıradanın bile– şiirsel olması veya yaratım içermesi gereken zayıf bir iletişim sistemidir. Daha teknik biçimde söylersek, sözel dilde, çağrışım düzeyinde anlamlar, gösterme düzeyindeki anlamdan tamamen ayrılmıştır. Bilgisayar mükemmel düzeyde ve doğru biçimde bilgi veren bir kart basabilir. Oysa bir şair, bir gösterme eyleminden (denotation) bir yan anlam, bir çağrışım çıkması için gösterenlerle mücadele ederek dilinin seslerine ve görüntülerine işkence çektirecektir. Sinemada çağrışım, gösterme ile aynı kapıdan geçer. Çünkü gösteren ile gösterilen (ya da işaretleyen ve işaretlenen) öylesine sıkı biçimde birbirine bağlıdır ki, o görüntünün (gösterme eylemini) gördüğümüz an, sinemacının görüntüye karşı aldığı tutumu da hissederiz. Aslında, bu düzeyleri birbirinden ayırt etmek için, hatta bir görüntüde neyin gösterme neyin çağrışım olduğunu saptamak için üzerimizde bir baskı vardır. Bunlar ister haber görüntüleri olsun, ister Yurttaş Kane.

Sinemanın ve dilin görünüm ve işlevi arasında yapılan analojileri eleştirirken Metz, Mitry ve hatta Bazin'le yakın bir konum almaktadır. Bu teorisyenleri bir araya getiren ve semiyotikçi Metz'de bile "metafizik" yankıları duymamızı sağlayan "anlatım" kavramıdır. Hepsi için sinemada görüntü anlatımın doğal bir düzeyini oluşturur. Dünya, normal veya bazen çarpık bir yolla, görüntüler yoluyla konuşur. Sinemacı kendi anlamını anlatmak istiyorsa, bu ilk anlatımlar üzerinde her yolla çalışmak, bunları genişletmek ve yönetmek durumundadır. Böylece sinema, bir iletişim sistemi yerine bir anlatım aracı olarak yoluna devam eder; kuralları ise katı değil geçicidir. Filmi yapan kişi, sözel bir dilin kullanıcısından farklı olarak bir anlamı parça parça inşa etmez. Doğal dünyadan çıktığı gibi bir anlatım akışını organize eder, buna işaret eder ve serbest bırakır.

Bununla birlikte Film bir Dil Gibidir

Metz'in sinema / dil analojisine yönelik uzun ve yıkıcı saldırısının içinde, kendini duyurma mücadelesi veren ve nadiren bastırılan bir ton olan bir karşı akım gelişti. Bu ton Metz'in sinemanın gevşek sisteminin kurallarından ne denli etkilendiğini göstermektedir. Metz yıllarca kendini Mitry ve Bazin'in etkisinden yavaş yavaş arındırmaya çalışmış, sinemanın konvansiyonel özellikleri ile konvansiyonel hale getiren özelliklerine yoğunlaşmıştır. Bu yönelimi sorunu bütün açıklığıyla ele aldığı sistematik çalışması *Language and Cinema* (Dil ve Sinema) ile doruğa yükselir. Metz ilk yıllarını, kendi sinema kavramlarını ve dilini sistematik biçimde kurabilmek için, öncekileri yıkmaya ayırmıştı.

İlk sinema / dil analojilerinin başarısızlığı sinemada fazla dilbilim uygulanmasından değil, çok az kullanılmış olmasından gelmektedir. Bu araçlar arasındaki ilişkiler basit değildir. Bu ilişkiler bir kez başlatıldığı zaman, eğer sinemanın nasıl bir anlamlandırma sistemi olduğunu tam olarak görmek istiyorsak, sinema üzerine dilbilim araştırması sonuna kadar götürülmek zorundadır. Sinemanın sözel dil gibi karmaşık biçimde örülmüş bir hesap olmadığı doğrudur; sinema bir anlamlandırma aracından çok bir anlamlandırma yerine benzemektedir. Bu aracın nasıl çalıştığını ve anlamlandırmaya ulaştığını çözmek için, gösterdiği şeyleri biçimlendirmesinin yöntemlerini sorgulamak gerekir. Bu, yine dilbilime dönmeyi gerektirir.

Metz, genel iletişim kuramına gönderme yaptıkları ölçüde dilbilim kavramlarının tümünü uygulamaktan memnundur. Gördüğümüz gibi, dil anlatımının özel malzemeleri oldukları için fonem veya sözcük gibi kavramları sinemaya uygulamanın tam olarak doğru olmadığı kesindir. Öte yandan, kod, mesaj, sistem, metin, yapı, paradigma gibi kavramlar, bütün iletişim sistemlerine ait olabildikleri için, bugüne kadar en fazla dilbilim tarafından geliştirilmiş olsalar bile, sinema kuramcısının da kullanımına açıktır; hatta Metz'e göre sinema kuramında kullanılmalıdırlar.

Metz semiyoloji projesine sessizce hatta gizlice, "anlam"ın (signification) tanımını formüle ederek başlar. Anlam, mesajların

izleyiciye taşındığı süreçtir. Semiyoloji (Göstergebilim), bir metin kodu aracılığıyla sistematik biçimde taşınan mesajlar dışında bir anlam türünü ele almayı reddeder. Böylece dolayımsız (immediate) anlam kavramını reddeder. Sinemada mümkün olan her olası anlam (meaning) bir kodla aracılık edilmiş (mediated) olmalıdır. Bazin'in, dünyanın bize sinemadaki görünüm aracılığıyla doğrudan hitap edebildiği yolundaki görüşü (cosmophany) semiyotikçi tarafından kabul edilmez. Çünkü anlamlandırma (signification), tam olarak, insanın işaretler sistemi aracılığıyla mesajlar alması olarak tanımlanmaktadır. Anlamlandırma algının içinde değil, algılamanın bize sunduğu işaret değerlerinin içinde mevcuttur. Sinemada bu tür işaret değerleri bize metinde kodlanmış mesajlar olarak gelir. Bunlar semiyotikçinin temel kategorilerini oluşturur.

1. Kod / Mesaj

Semiyotikçi durmaksızın kodlardan söz eder. Kod, bir mesajın anlaşılmasını temin eden mantıksal ilişkiden başka bir şey değildir. Filmlerin içinde kodlar yoktur; filmin mesajlarını mümkün kılan kurallardır bunlar. Bir dizi filmi inceleyen semiyotikçiler bu filmlerde işlev gören kuralları formüle ederler; bu kurallar semiyotikçi tarafından kurulmuştur. Sonuç olarak kodlar gerçek bir varoluşa sahip olmakla birlikte, bu varoluş fiziksel değildir. Kodlar anlatım malzemelerinin tersidir. Kodlar, mesajlar veya anlamı (meaning) üretmek için malzemeye basılmış mantıksal formlardır.

Sinemacı kodları kullanarak malzemesini izleyiciye konuşturur. Semiyotikçi tersi yönde çalışır; filmin mesajlarından yararlanarak, bu mesajları aşan kodlar inşa eder. Çoğu sinema tartışması ve film eleştirisi, bir filmin ne söylediği (mesajları) üzerinde yoğunlaşır. Semiyotik ise, sinemanın kendi olanakları ölçüsünde, bu mesajları yöneten yasaları keşfetmeyi amaçlar. Semiyotik metnin (filmin) söylediğini tekrar etmez. Bunun yerine hammaddeden mesajların çıkmasına olanak veren mantıksal mekanizmaları yakalamayı amaçlar.

Kodların, onları anlamamızı ve çözümlememizi mümkün kılan en az üç karakteristik özelliği vardır: 1. Özgüllük (specificity) dereceleri, 2. Genellik (generality) düzeyleri, ve 3. Alt-kodlara indirgenebilme (reducibility) özelliği. Özgüllük kavramı sayesinde Metz, sinemaya özgü olan ve başka yerde bulunmayan bu kodları bileşenlerine ayırabilir. Verdiği ünlü özgül kod örneği "hızlandırılmış montaj"dır. Bu örnekte belli bir form görüntü ve sesler üzerine kazınmaktadır (A görüntüsü ve B görüntüsü giderek daha kısa ve daha hızlı fragmanlarda birbirleri ardına gelir). Bu kod, normal bir izleyicinin kaçırmayacağı ayrı bir mesaj verir (işaretlenen A ve B imajları, ayrı uzamlarda var olmakla birlikte, zaman içinde birbirlerine kenetlenmekte ve uzamsal ya da dramatik olarak birbirlerine yakınsamaktadırlar). Bu mesaj sinema aracılığıyla verilmesinin dışında varoluşa sahip olamaz. Eğer Faulkner ve başka bazı modern yazarlar, anlatılarında bu tekniği taklit ediyorlarsa, bu yalnızca muğlak bir taklittir ve asla aynı sonucu vermez; çünkü hızlandırılmış montaj sinemaya özgü bir koddur.

Spektrumun diğer ucunda ise sayısız özgül-olmayan kültürel kodlar yatmaktadır, bunları varoluşları açısından sinemaya bağımlı değillerdir, fakat bu kültürel kodlar filmlerde yaşam bulmaları için transfer edilmişlerdir. Bunlar arasında, birçok semiyotikçiye göre, doğaya bakışımızı bile dönüştüren temel algılama alışkanlıklarımız vardır. En açık halde söylersek, kültürün kendisinin ürünlerini içerirler, bu kültürel ürünler bize bir şey söyleme yeteneğine sahiptir. Örneğin Jacques Demy'nin *Lola*'sında uzun zamandır kayıp denizci, eve üstü açılabilen beyaz bir Cadillac'la döner. Çağdaş batı kültürünü biraz tanıyan her izleyici "araba kodu"nun kullanımındaki açık mesajları okuyabilir. İzleyici Fransa'dansa, mesaj daha da açık seçik hale gelir. Çünkü bu izleyici, arabaların genellikle küçük tutulduğu, lüks markaların ise genellikle siyah Citroen veya emperyal gri Mersedesler olduğu bir ülkede yaşadıklarına göre, beyaz büyük arabanın gösteriş yanı daha iyi anlaşılacaktır.

Özgül ve özgül olmayan kodlar arasında, sinemanın başka medyalarla paylaştığı çok sayıda kod bulunur. Metz burada, aslında resim sanatına özgü olmakla birlikte Alman dışavurumcu sinemasında çok sık kullanılan gölge oyunlarını örnek verir. Yine geri dönüş veya öykü içinde öykü gibi birçok anlatım tekniği sinemada olduğu kadar edebiyatta da bulunmaktadır. Sinema göstergebilimcilerinin önemli bir görevi de, sinemada karşımıza çıkan kodların türlerini sıralamak ve bu kodların farklı özgüllük düzeylerini belirlemektir.

Sonra, kodlar genellik düzeyine göre ayrıştırılır. Bazı kodlar bütün filmlerde, bazıları ise bir bölüm filmde vardır. Metz, manzara çekiminin, kullanmaktan özenle kaçınan filmler olabilse de, mantıksal olarak her filmde yerinin olduğunu, bu nedenle genel bir kod olduğunu söyler. Bu tür genel kodlar, çok sayıda anlam türünü ortaya çıkarabilir. Bir manzara çekimi bir sahnede çevrenin tasvirini ifade eder, bir başka sahnede hareket halindeki bir arabanın gittiği yönü izleyebilir, ya da iki oyuncu arasındaki diyalogun sıkıcı akışını taklit edebilir. Her örnekte panoramik hareket, statik fotoğraf görüntüsünden kendini farklılaştırarak bir anlam taşımaktadır.

Çok daha ilginç olan özel-tekil (particular) kodlardır. Zira özel kodları tanımlayarak türleri, zaman dilimlerini ve *auteur*'leri tanımlamamız mümkün olur. Özel kod, yalnızca belli sayıda filmde karşımıza çıkar. Sonuç olarak anlamları da genel kodlara göre çok daha sınırlı ve doğrudandır. Kovboy filmleri, başka türlerde rastlanmayan, en azından hepsi birden rastlanmayan, giysi, manzara ve davranışlarla ilgili özel kodlarla doludur. Türleri ayırt etmenin en popüler yolu kodlardır. Aynı şey, zaman dilimleri için de geçerlidir. Alman dışavurumcu sinemasındaki gölge oyunları örneğinden söz etmiştik; bir başka örnek Japon sessiz sinemasının benshi denen anlatıcılarıdır. En ilginç olan, belki de *auteur* araştırmalarının belli bir yönetmenin bütün çalışmalarında kullanma eğiliminde olduğu özel kodları sıralamaya indirgenebilmesidir. Max Ophuls uzaktan hareketli kamera çekimi gibi özgül kodlara ve aşk üçgeni gibi özgül olmayan kodlara ilgi du-

yuyordu. Aşağı yukarı bütün filmlerinde başka kodların yanı sıra bu iki kod saplantılı biçimde tekrarlanır. Eleştirmenler aşkın Ophuls'u inşa etmek için yapımcılar ve starlar gibi diğer kendisini belirli yönde davranmaya zorlayan kişilikler ya da yapım koşulları gibi senaryonun gereksinimleriyle ona dayatılan böylesi kodların bir yönetmenin filmlerinden özütünü çıkarmaya çabalayacaklardır. *Auteur* eleştirisine gönül verenler için, Max Ophuls adı, sayısız mesaj ve sayısız filmde bulunabilen özel kodlar açısından ebedi bir kaynağı anlatmaktadır. Bu nedenle böyle bir eleştirmen, Ophuls'un çekmediği, sadece tasarladığı filmler hakkında bile konuşma hakkını kendisinde bulabilir.

Dolayısıyla kodlar filmlerle ilişkileri açısmdan aşkındırlar. Her zaman, tekil bir filmde verili kullanımlarının ötesine geçme olanağına sahiptirler. Ancak semiyotikçi, her bir kodun içine bir dizi alt-kod yerleştirmek yoluyla kodların bu görünüşte sınırsız niteliğini parçalara ayırabilir. Alt-kod, bir kod kullanım türü, bir kodlama sorununa verilmiş yanıt veya seçme türüdür. Örneğin bütün normal kurgu filmleri, anlamlarını yaratmak amacıyla oyunculuk kodunu kullanırlar; ama sinemanın farklı alanları, farklı oyunculuk türlerine başvurur. Bu oyunculukların her biri gerçek bir kodun enerji ve otoritesi ile işlev görür. Bu filmlerdeki anlamın bütününü açığa çıkarmak için dışavurumcu veya yeni-gerçekçi üslupların özgül karakteristiklerini öğrenmemiz gerekir.

Genellikle stilistik sinema tarihi olarak düşündüğümüz şey gerçeklikte seçilmiş kod ve alt-kodların incelenmesidir. Semiyotikçinin ilgilendiği haliyle sinema tarihi, durumları kodlamaya (oyunculuk, ışıklandırma, çerçeveleme, kamera hareketleri vb) bulunan farklı çözümlerin (alt-kodlar) birbirini izlemesinden başka bir şey değildir. O zaman, kodlar düzeyinde semiyotikçinin iki temel inceleme alanı vardır. Değindiğimiz gibi, bütün sinema tarihinde ilgisini çeken kodları inceleyerek tanımlayabilir. Ama bunun dışında belli bir kodun yıllar boyunca geçirdiği değişiklikleri izleyebilir –varlığını somutlayan değişik alt-kodları saptayıp tanımlayarak.

2. *Sistem / Metin*

Sistem ve metin kavramları kod ve mesaj kavramlarından ayrılamaz. Sinemada kodlar ve mesajlar tek başlarına veya yalıtılmış olarak var olmazlar. Bir metin içinde her zaman diğerleriyle iç içe yer alırlar. Metin, sayısız mesajın buluştuğu mekândır. Oluşmuş veya kodlanmış belirli bir miktarda malzemenin sınırlarını çizer.

Ayrıcalıklı metin, elbette tekil bir filmdir. Filmin yaratıcıları açısından, tekil film kendi çalışmalarının sınırlarını gösterir. Tamamlamaları için yönetmene para verilen üründür. Dağıtımcılar ve sinema salonu işletmecileri için, tekil film sinema sanayinin eşsiz ticari birimidir. İzleyici açısından ise tanışmak için para ödediği metindir. İzleyici açısından tekil film karşılaşmak için para ödediği bir metindir. İzleyici bilet gişesinde geçerken gişeye bıraktığı kadar saygı duyduğu bir başı ve sonu olan bir metindir.

Semiyotikçi, yapım, dağıtım ve psikolojik etki gibi sinemanın dışsal olgularına ilgisizdir ve metni, filmin kendisinden daha büyük veya daha küçük bir şey olarak ele alabilir. Tekil bir filmi, genellikle mesajın organizasyonunun mekânı olarak görür. Potemkin'deki *Odesa Merdivenleri* veya *Korkunç İvan II*'nin renkli finali gibi bağımsız bir sekans, ortalama seyirci için değilse de, analizci için kendi başına bir gerçekliğe sahip olabilir. Benzer biçimde bir grup film de, özellikle diziler ve türler söz konusuysa, gerçek metin haline gelebilir. Seyirciler sinemaya genellikle tek bir filmi (tekil bir sistemi) görmek için değil, örneğin bir Tom Miks westernini (çok sayıda tekil sistem içeren daha büyük bir metnin parçası) izlemek için giderler. Film eleştirmenleri, tartışmak için bütün bir tür veya bir *auteur*'ün tüm eseri gibi daha genişletilmiş metinleri seçmeyi tercih ederler. Özetle, metin, bir bütün olarak okunması gerektiğini hissettiğimiz mesajların tamamıdır.

Film yapımcıları, izleyiciler ve analizcilerin hepsi metin bazında düşünürler; çünkü metin, anlamlandırma açısından bir bağlam yaratma yoluyla içerdiği tekil mesajlara bir şeyler ekler. Metin, tekil mesajların, toplam deneyim veya anlamın yaratılma-

sında uygun roller üstlendikleri bir biçimde yapılandırılmıştır. Başka bir açıdan bakılırsa, bir filmin çeşitli kodları, pasif seyircinin zihninde, basit biçimde yan yana durmaz; bu kodları sistematize edilmiştir. Metin, hem seyirci hem analizci için hareketli bir sistem, kodları belli bir konfigürasyon içine yerleştiren, onları, mesajlarını önceden kalıbı hazırlanmış bir bağlam içine bırakmaya zorlayan bir sistemdir. Metin bir küme veya derleme olmanın ötesinde bir şeydir. Analizci ve başarılı izleyici için, mesajlara değer kazandıran, verili sayıda kod içeren özel bir mantıksal sistemdir.

Metin bir filmin mesajlarını iki eksen üzerinde organize eder: Sentaks ekseni (syntagmatic) ve paradigma ekseni. Sentaks ekseni, metin zincirinde biri kendisinden sonra gelene bağlanan mesajların yatay akışıdır. Bir metnin anlatım şemasını ele alan bütün incelemeler, karmaşık mesaj yapısı içinde sentaks anlamlandırmasının belirli çizgilerini izlemeye çalışacaktır. Bu incelemeler anlamlandırmanın "ne neyi izliyor" düzeyini araştırırlar. Örneğin John Ford'un *My Darling Clementine* filmi üstüne bir sentaks incelemesi, Wyatt Earp'in evcilleşme sürecini veya Chihuahua karakterinin oynadığı özel işlevi, dramanın içerdiği karşıtları, istemeden de olsa bir araya getirerek resmedebilir.

Aynı zamanda burada ve her metinde, aynı zamanda seçici bir dikey boyut vardır. Filmler paradigmalar üzerinde yoğunlaşarak ve onları yaratarak anlam kazanırlar. *My Darling Clementine*'da yeni kilise inşaatı ile okul öğretmeninin gelmesini birbirine bağladığımız zaman, biz paradigmatik (ya da "ne neyle geliyor") bir anlamlandırma deneyimi edinmiş oluruz. Örnekteki paradigmanın uygarlık kurumlarıyla bir ilişkisi vardır ve film boyunca, davranışlar, konuşmalar (örneğin yolculuk eden aktörün, Shakespeare'vari kendi kendine konuşması), müzik gibi sayısız başka unsuru kapsamına alacaktır. Anlamın paradigma boyutu filmin anlatımı sırasında kendini gösterir, ama bu anlatıma bağımlı ...a değildir. Bir ayrıntılar derlemesinden ibaret bir ürün olarak, bu tür bir anlamın yaratılmasında, işaretleyenlerin ne zaman veya nasıl bir sıralamayla ortaya çıktığının bir önemi yoktur. Metnin

tam anlamı, seçme ve organizasyon eksenlerinin karmaşık birliğidir.

Bu özette andığımız bütün terimlerin en iyi ihtimalle tamamlayıcı unsurlar olduklarını unutmamalıyız. Bunlar analizcinin yapay kurgulandır. Sentaks ve paradigma kodları (olası mesajlarıyla birlikte) tekil filmleri aşarlar ve yalnızca metinlerin oluşturduğu bir yapı veya sistemler çerçevesinde incelenebilirler. Verili bir kodla (örneğin oyunculukla) ilgilenmekte olan göstergebilimci, bu kodun rol oynadığı çok sayıda sistemi sorgulamak zorundadır. Öte yandan semiyolog verili bir metni araştırmayı tercih edebilir ve bütün kodları onun içinde keşfeden ve bağlantılandıran bir sistem oluşturabilir. Burada oyunculuk tarzı, kamera kullanımı, kurgulama, ışıklandırma ve filmin konusunda içerilen sayısız özgül-olmayan kodla bağlantılı olan ve bunlar tarafından nitelendirilen tek bir kod olmaktadır.

Artık sinemaya yönelik içsel çalışmaların yeni bilimsel soruşturmasının bir taslağı çıkartılabilir. Bir teorisyen olarak Semiyotikçi, sinemada iş gördüğünü saptadığı her bir kodu özenle ayrıştıracaktır. Özgüllük düzeyine, genellik derecesine ve diğer kodlarla karşılıklı etkileşimine önem atfederek her kodu açıklayacaktır. Bir eleştirmen olarak Semiyotikçi, sayısız kodun içlerinde nasıl sistematize edildiğini veya bağlantılandırıldığım göstermek üzere tekil film metinlerine (tekil sistemler, türler, auteur incelemeleri, vb) yönelecektir. Teorisyenin yaptığı gibi film mesajlarının olabilirliğini açıklayacak, ama özel örneklerdeki gerçek yapıyı da ele alacaktır. Son olarak, bir tarihçi olarak çeşitli –özgül veya özgül olmayan– alt-kodların gelişim ve evrimini inceleyecektir. Örneğin farklı dönemlerde kullanılan ışıklandırma türlerini veya kadının çağlara göre ele alınışını resmedebilir. Bu şekilde, sinemada anlamı anlamaya yavaş yavaş başlayacağımız söylenebilir.

SİNEMANIN FORMLARI VE OLANAKLARI

Kod, mesaj, sistem, metin, paradigma ve sentaks yapısı gibi kavramlar bütün iletişim formlarında mevcuttur ve bütün anlatım malzemelerine rahatlıkla uygulanabilirler. Bunlar kendi baş-

larına sinemayı tanımlamaz. Sinemanın nasıl bakabileceği, nasıl bakmakta olduğu ve nasıl bakması gerektiği hakkında hiçbir şey söylemezler. Kısaca, sinemanın ne formuna ne de amacına temas ederler. Sadece semiyotikçinin pratik çalışması, soyut semiyolojik projeye öz ve değer kazandırmaya başlayabilir. Dolayısıyla, şimdi, Christian Metz'in ve onun etkisi altında kalanların gerçek travaux pratiquesini, pratik çalışmalarını gözden geçirelim ve semiyologların sinemasal biçim ve amaç sorunlarını nasıl ele aldıklarını görelim.

Metz'in sinema tanımı, kuramının yapısından mantıksal olarak çıkmaktadır. Buna göre sinema, ilgili anlatım malzemelerinde anlam üretebilen bütün kodların ve alt-kodlarının toplamıdır. Hem sinema tarihi, hem de "sinema programları" (normatif tanımın eski anlamıyla "kuramlar") bu üst tanımın altkümelerini dışta bırakır. Gördüğümüz gibi sinema tarihi, geçmişte kullanılmış bir alt-kodlar kümesince kapsanır. Benzer biçimde sinema programları da, bazı kodları başkalarının aleyhine destekleyen ve geleceğin sinema tarihini yaratmayı hedefleyen bir sansür türünden başka bir şey değildir. Tarihçi, "1914'ten sonra sinema, çocukluğunda barındırdığı teatral oyunculuğa dayanmaktan adım adım kurtulmuştur" gibi alışıldık saptamalar yaparken, teorisyen pekala şöyle bir önerme ortaya atabilir: "Sinema hevesten yoksun ve yapıntı müzik eşliğinden arınarak kendine özgü alana giden yolu bulmalıdır." Her iki ifade, ele aldığımız bütün düşünürleri tedirgin eden "sinemasal" kategorisini kurma arayışındadır. Tarihçi için "sinemasal" belirli ayrıcalıklı dönemlerde varolmuştur veya yanlış ya da arı olmayan kodları tedricen filtre ederek geçirdiği bir evrimle adım adım ortaya çıkmıştır. Teorisyen için "sinemasal", yalnızca –belki geçmişte bir an için görülmüş olan– belirli kodlar, sinemada anlamın üretilmesine egemen olmaya başladığında varoluş kazanacaktır.

Sinema tarihi, mümkün olan daha geniş bir film pratikleri kümesinin içindeki mevcut film pratiklerinin altkümesidir. Semiyolog bu altkümenin boyut ve biçimini çizmek zorunluluğuyla karşı karşıyadır. Bunu iki yoldan biriyle yapabilir. Ya geçmiş ve bu-

günün ihmal ettiği, geleceğin sinemasının bütün olanaklarına işaret edecektir ve sinemanın ne olabileceği, belki ne olması gerektiği konularına açıklık kazandırarak; ya da sinema tarihi dediğimiz altkümenin kalıbını açığa çıkartarak ve neden başka olanakların değil de bu olanakların gerçekleştirildiğini saptayarak bugüne kadarki sinema metinlerini analiz ederek yapabilir.

Her teorisyen kendi yaklaşımını seçmelidir; Metz ikinciyi seçmiştir. Çoğumuzun kendi türünün en iyisi saydığımız, geleneksel anlatım sinemasına yoğunlaşarak projesini biraz daha daraltmıştır. Projesinde içkin olarak ayrıcalıklı bir şey yoktur ve bütün semiyolojik projeler eşdeğerdir. Buna karşın Metz'in sinemasal form ve işlev sorununun özünü yakaladığını sezebiliriz. Siyasal içgüdüyle birleşen merakı sayesinde geçmişin temel kritik konularını keşfetmiş, böylece bugünü anlayabilmeye ve geleceği oluşturmaya giden yolu açmıştır.

Bu kritik başlıkları doğrudan doğruya Jean Mitry'den almış olması yeterince tuhaftır. Varolduğu haliyle sinema, bize tanıdık gelecek olan üç anlam düzeyinin analizi ile anlaşılabilir ve eleştirilebilir: Görüntünün gerçekçiliği, anlatımın biçimlendirme rolü ve filmin çağrışım anlamları açısından zenginliği. Bunlar, tam da Mitry tarafından araştırılıp açığa çıkarılmış anlam düzeyleridir. Mitry'nin araştırma alanını devralan Metz, adım adım yönteminden uzaklaşarak ve semiyotiğin kesin ama kuru formülasyonlarına kaymıştır. Pratik analizlerinin çoğunda anlamın ilk iki düzeyi, gerçekçilik ve anlatımla uğraşır; çünkü bunlar klasik ve modern filmlerde kendilerini göstermektedirler. Zorluklarla dolu çağrışım incelemesini ise bugüne dek büyük ölçüde bir kenara bırakmıştır.

Metz kitabının daha ilk makalesinde film ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi sorgulamaktadır. Sorunun semiyotik bir incelenmesi olmamakla birlikte, bu deneme yazısı gerçeklik izleniminin ortaya çıkmasına ilişkin kimi "bilimsel" kuralları formüle etmeyi denemektedir. Metz, zihinsel etkinliğin, sinema görüntüsünün kaba fiziksel özellikleriyle birlikte etkileşiminin bu izlenimi yarattığı sonucuna varmıştır.

Fiziksel bakış açısından, her sinema görüntüsünün içerdiği gerçeklik endislerinin (indekslerinin-ve -işaretlerinin) sayısını ve türlerini sayabiliriz. Örneğin perdedeki nesne görüntüsü nadiren gerçeklikteki nesneyle aynı boyuttayken, nesneyle çevresindeki diğer nesneler arasındaki ilişki, en azından aynı planda gösterilen nesneler için gerçeğe uygundur. Fotoğrafta deforme edici bir mercek kullanılırsa bu indeks de kaybolur. Benzer biçimde, bir karakterin söylediği sözcüklerin sesler, bu karakterin dudaklarından değil, arkada veya yandaki birinden çıkar. Ama bu sesler dudak hareketleriyle senkronize edilmiştir; görme ve duyma duyularımız karşımızdaki kişinin gerçek yaşamdakine uygun varlığını teyit ederler. Senkronize edilmiş olmayan bir ses kullanıldığında bu indeks de kaybolacaktır. Metz'e göre, bir görüntünün bizde gerçek izlenimi bırakması için gerekli belli bir asgari gerçeklik işareti (endis) sayısı kesinlikle vardır.

Ama gerçeklik endisleri yeterli değildir. Öte taraftan, gerçeklik izlenimi, aklın, algıdaki tam ve istikrarlı dünyayı "anlama" kapasitesine ve gereksinimine daha doğrudan göndermede bulunmaktadır. Bu davranışçı (geştaltçı) yaklaşım sanki doğrudan Mitry'den aktarılmıştır. Son olarak Metz, gerçeklik izleniminin, -her zaman şimdiki hareket olan ve bizim ışık ve gölgenin değil de gerçeklikteki nesnelerin hareketi olarak kabule hazır olduğumuz- perdedeki hareket tarafından kesinleştirildiğini savunur.

Daha yakın zamanlardaki yazılarında Metz bu izlenimin iktidarına iki yoldan son vermeyi denemiştir. Birinci olarak, doğrudan seyircinin, şeyleri gerçek olarak algılamasını sağlamayı amaçlamıştır. Bu amaçla Metz "normal" vizyonun, özellikle odak ve iki gözlülüğün özellikleri ile anlatım ve tanımlamayla bağlantılı psikolojik durumları incelemektedir.

İkinci olarak, Metz gerçekçi temsili görüntünün (genellikle "analog" veya "ikon" denir) kendisinin eleştirisini güçlendirmiştir. Bu noktada, görüntünün gerçeklikle benzerliğine kendimizi kaptırmak yerine görüntünün ötesine gitmemizde ısrar etmekte ve böylece özellikle ilk deneme yazısını reddetmiş olmaktadır. Metz iki tür kodu incelemeye başlamak gerektiğini söyler: Gö-

rüntüye eklenenler ve ilk olarak görüntüyü görmemize olanak verenler. Hiçbir görüntünün arı olmadığını savunur. Her biri, her türden sosyo-kültürel kodlar eklemiş veya iç içe sokmuştur. Örneğin Rio de Janerio karnavalını gösteren bir Hollywood sahnesi, ana karnaval temsiline, renkler ve kompozisyon ekleyecek, bu yolla bize tanıdık bir afiş görüntüsü iletecektir. Araştırma olanakları sonsuzdur, çünkü içinde yaşadığımız kültür görülebilir dünyayı durmaksızın kodlamakta ve şekillendirmektedir. Örneğin manzara duyumuz büyük olasılıkla otomobilin ön cam çerçevesini temel alır. Çoğumuz günlük yaşantıda manzaraları görüp tanımayı ön camdan bakarak öğrenmiş olmalıyız. Metz, bu temsil tasarımlarının üstüne bakılmış kültürel anlam katmanlarını görmek amacıyla sinema görüntülerine cesur bir bakış yöneltilmesini istemektedir.

Peki, bu tasarımların kendileri nedir? Acaba arı (saf) olabilirler mi? İtalyan semiyologlara verdiği yanıtta Metz, tasarımın vereceği temel mesajı mümkün kılan kodların analiz edilmesi için çağrıda bulunmaktadır. Çok tekrarlanan ama pek az anlaşılan, Bazin ve Mitry eleştirisinde, sinema görüntüsünün kültürel olarak belirlenmiş bir ürün olduğunu ileri sürer. Belli bir türdeki varlığı (film görüntüsü sadece ışık ve gölgedir), başka türden bir varlığın (gerçek dünyada benzediği bir şey) mesajı haline dönüştüren bu kodlar nedir, diye sorar. Benzerliğin kodu nedir? Metz daha yanıtını vermeden, soruyu soruş biçimi inançlarının yönüne dair işaret vermektedir. Bütün anlamlar kültür, gelenek ve çalışmanın ürünüdür. Film yapımcısı, filminin dünyayı temsil etmesini sağlamak için (genellikle bilinçsiz olarak) çaba gösterir. Metz her zamanki açık sözlülüğü sayesinde, anlamın görüntü aracılığıyla izleyiciye doğal biçimde aktığını düşündüğü ilk eserlerinden çok uzaklaşmış olmaktan sıkıntıya düşmemektedir.

Metz'in anlatıya yönelik yaklaşımında da benzer bir bakış açısı değişikliği olmuştur. Başlangıçta Mitry'nin etkisi altındayken, sinemanın sadece bir anlatı olarak incelenebileceğini söylüyordu. Konuyla ilgili ilk yazdığı deneme, anlatı ile film arasındaki ilişkiyi tam olarak tanımlamaya yönelik bir çabaydı. Bu yazıda anlatı-

nın tanımını "geçici bir olaylar sekansını gerçekleştirmeyerek ilerleyen kapalı bir söylem"[2] olarak vermekte ve sonra böyle bir söylemin sinemaya nasıl da tam olarak uygun olduğunu göstermeye çalışmaktaydı. Metz, anlatının temel biriminin iddia, eylem olduğunu savunur; film ise bir olaylar veya eylemler zinciridir. Çekim ve iddialar Metz'e göre, fonem ve monemlerden daha doğal temel birimleri oluşturur. Böylece anlatı ve sinemanın temel birimleri arasında uyum tesis edilmektedir. Filmin, dünyayı algılamak ve düşünmek için bu eksiksiz yolu benimsemekte her türden gerekçesi vardır.

Metz, sinemada "gerçekçi algılama" konulu ilk yazılarında gördüğü aynı tehlikeyi neredeyse hemen gördü. Her iki durumda bir yetersizlik, hayret verici bir olgunun ötesine gitmemek için sanki mistik bir direnç söz konusuydu. Birincisinde temsili görüntü kutsala benziyordu. Şimdi kendi kendine yeterli ve değerli bir insani yaşam biçimi gibi görünen, anlatıydı. Ama görüntünün gerçekçiliğine sıra geldiğinde Metz, kendi kural veya kodlarını oluşturmak üzere gizemlileştiren anlatı fenomeninin ötesine gitmek, buradan çıkmak istiyordu.

Uzun eserinin ürünü, ünlü katalogu "*La Grande Syntagmatique du Cinéma*" oldu.[3] Burada sinemanın anlatı kapasitesi, çekimler arasındaki karşılıklı ilişki kodunun uygulanmasının ürünü sayılıyordu. Metz, normal kurgu sinemasında, çekim-sekans, değişen syntagm (dizim, sentagma), sahne ve benzeri olaylar arasında olası sekiz ana bağlantı türü saptamıştı. Tek tek türler, auteurler veya dönemler arasındaki bağlantıların özel kullanımını inceler ve sinemanın anlatı kapasitesinin verili koşullar altında gerçekleştirildiğini anlatır. Bu çalışmasına, kurgu filmde noktalama, bir film içindeki büyük parçalar arasındaki görsel işaretlerin özgün kodu (solukluk, erime, silme, kesme vb) üstüne bir deneme eklemiştir.

Burada Metz'in görüşlerini geliştirmek veya eleştirmek için fazla yerimiz yok; ama çalışmasının genel yapısına açıklık kazan-

(2) Christian Metz, Film Language (New York, Oxford University Press, 1974), s. 28.
(3) age, s. 119.

dırabiliriz. Metz, sinemanın temel özelliğine (gerçekçilik, anlatı, çağrışım) genel olarak odaklandıktan sonra, bu özellikten, işlemesini temin eden kodları incelemeye geçer. Olgunun nasıl çalıştığına dair bir şeyleri kavradıktan sonra da, bulgularını sinemanın özgün ve kritik örneklerine uygulamaya başlar.

Bu yöntemin en iyi resmedildiği yer, "Modern Sinema ve Anlatı"[4] başlıklı denemesidir. Bu çalışmasındaki şiddet, bu konudaki en iyi düşünülmüş eleştirileri bile utandıracak kadar güçlüdür. Bilimsel semiyoloji, Metz'e, sinemada anlatı konusunda daha kesin tanımlar geliştirme hakkı vermiştir. Buradan, modern sinema kuramlarının ortaya attığı sıradan gerçeklerin zayıflığını sergilemeyi başarmıştır. Bütün eleştirilerin dillendirdiği gibi modern sinema belli ölçülerde yeni bir şeydir; ama sinemanın yeni olması, bir öykü anlatıcısının gizemli yokluğunda, bir görünümün eksikliğinde, "sinema yazını"nın yükselişinde veya bu yeni özgürlüğün ortaya attığı başka bir formülünde yatmamaktadır. Yenilik, yeni alt-kodların, özellikle *grande syntagmatique* ve noktalama'nın gelişiminde yatmaktadır. Anlaşılabilme (intelligibility) ve anlamlandırma (signification) her zaman kodların ürünü olmuştur. 1955'ten beri sinema yeni bir anlatı anlamı çağına girdiyse, anlatı kodlarının yeniden düzenlenmesi semiyologun görevidir.

Metz kendi payına bilinçli biçimde, anlatı sinemasının altın çağına odaklanır. Bu dönemi 1933–1955 arası kurgu film olarak tanımlar. Eserinin eksik olduğu ve semiyotik projesinin henüz başlangıç aşamasında olduğunu görmektedir. Sinemada bulunduğumuz noktanın, dilbilimcilerin 19. yüzyılda bulundukları yerle aynı olduğunu düşünmektedir. Sinemanın güzellikleri ve çeşitliliğinin altında hâlâ ezik duran bizler, kaotik görünen bu alanın altında yatan sistemi yeni yeni görmeye başlıyoruz. Saussure'ün 1916'da yayınlanan eseri dışavurumcu filoloji sanatını, bir beşeri bilim olarak dilbilime (linguistics) dönüştürmüştü. Benzer biçimde, sinemanın semiyotiğinde herhangi bir bilimsel kazanım görebilmek için birkaç yıl geçmesi gerekecektir.

(4) age, s. 175-227.

Ama bir şey kesinlikle söylenebilir: Sinema, dille arasındaki paralelliklerden özgürleşmesine karşın, formelleştirilmeye doğru gitmektedir. Öykülerimiz daha anlaşılır biçimde söylenmekte, oyunculuğumuzun arkasında bir kural durmakta, kullandığımız setlerin amaç dolu bir görüntüsü oluşmakta, bütün bunları veren kamera, resmettiği dünyada anlamlı biçimde hareket etmektedir. Semiyotik, burada iş başında gördüğü kuralları tanımlamaya başlamış bulunuyor. Sonuçlar şimdiye kadar zayıf kalmış olsa da, şemalaştırmaya eğilimli aklımızı ve duyularımızı sağlam tutmaya yaramıştır. Semiyolog, şemalaştırmanın, bir kez daha naif biçimde gerçekçi olarak yorumlanamayacak bu kültürel ürünü her açıdan güçlendirdiğine inanır.

SEMİYOLOJİ VE SİNEMANIN AMAÇLARI

Birçok kişinin aklında, sinema yakınlardaki salonlarda oynayan anlatı filmlerinden ibarettir. Christian Metz doğrudan bu popüler sinemanın içine dalmış, sinemanın gerçek alanında, mümkün olanın alanında, küçük ve tanımlanabilir bir alt-kodlar kümesini içeren yasaları ve mantığı keşfetmeye koyulmuştur. Toplumun bir tek alt-kodlar kümesi istemesinin ve diğerlerini bastırmasının nedeni nedir?

Noel Burch *Theory of Film Practice* (1969 – Sinema Pratiğinin Teorisi) adlı eserinde doğrudan mümkün olan alan ile ilgilenmiştir. Metz'in dilbilimden ödünç aldığı kavramların hiçbirini kullanmamakla birlikte, eserinin ruhu semiyotikle örtüşmektedir. Burch'ün sinemayı temel öğeler grubu olarak bölen kitabı, gelişme dönemine ait bir okul kitabı görüntüsündedir; ama doğruluk ve polemik tavrı açısından bu tür kitapların ötesine geçmektedir. Örneğin sadece sinemanın zaman ve uzam ilişkilerini değiştirerek şaşırtma yeteneğinden söz etmekle kalmaz; birbirini izleyen çekimler arasındaki olası on beş ilişkiyi de hesaplayıp anlatır. Geçmişe hızlı bir bakış fırlatan Burch, bilinen sinema tarihini yaratan olasılıkları sergiler. Geleneksel sinemanın, "temsili" öykülerden söz etmeye uğraşırken on beş süreklilik türünden sadece üç ya da dördüne dayandığını gösterir. Klasik süreklilikle yolla-

rını ayıran Antonioni ve Alain Resnais gibi devrimci yönetmenleri bol bol över. Bu yönetmenler, geleceğin sinemasına, modern ressamın paletinde, yalnızca doğallık duygusu verenleri değil, her tür renk ve kompozisyonları kullanması gibi, her türden zaman-mekan ilişkisini kullanma şansını vermişlerdir.

Burch, sinemanın doğal veya gerçekçi kullanımına inanmayı kesmişti ve "yapısal" bir kullanım arayışındaydı. Onun için sanat, öğelerin bilinçle yeniden yapılandırılması yoluyla yeni fiziksel özelliklerin keşfedilmesiydi. Bazin gibi, o da sinemanın evrimine inanıyordu. Ama ondan farklı olarak Burch, bu evrimin sinemanın temel gerçekçiliği tarafından değil sanatçıların biçimlendirme iradesi tarafından yönlendirilmeliydi. Bu yolla, sinema sonunda çocukluktan çıkabilecek ve çağdaş müzik, resim, dans, deneysel "yeni" roman gibi sanatların ve duygularımızı tatmin etmek yerine, duyularımızı ve duyularımıza ilişkin bilincimizi genişletmeye yarayan diğer bütün sanatların yanındaki yerini alacaktı.

Theory of Film Practice sinema için yazılmış eksiksiz bir semiyotik sisteme benzer. Aslında yazarın da açıkça kabul ettiği gibi, bu kitap yalnızca bir başlangıç, geleceğin semiyolojisi ve belki de "yeni" sinema için dikilmiş bir yol tabelasıydı. Simgelerin bilimi olarak adlandırılan semiyolojinin temelini çoğunlukla bu tür bir devrimci coşku oluşturmuştur. Christian Metz, geleceğin sanatı için öngörü veya programlar oluşturmaya kalkışmamıştı; oysa sinemayı içkin bir politik bağlama yerleştirdiğinden, günlük pratik çalışmaları bu alana geniş ölçüde giriyordu. Burch'e göre, sinema tarihi sanatın gerçek potansiyellerinin hakkını vermemekle kalmamış, insanın kişisel ve siyasal özgürlüğe yönelik en dürüst ve yaşamsal dürtülerinin de hor görülmesine katkıda bulunmuştur. Metz son çalışmasında, sinema tarihinin öyküsünü oluşturan psikolojik ve politik baskıları derinlemesine ele almaktadır. Asıl semiyotikten ayrılıp Freud'cu psikolojiye giren Metz'in güncel araştırması tercihlerimizin gerçek nedenlerini keşfetmeyi hedeflemektedir. Geleneksel sinema hangi yolla bizi kendine çekmektedir?

Cahiers du cinéma ve *Cinéthique*'teki militan eleştiriler bir adım daha ileri gitmekte ve modern baskıcı kültürün egemen ideolojisini destekleyen geleneksel anlatı sineması suçlanmaktadır. Herkes ideolojinin finansman, yapım, dağıtım, sansür ve eleştiri alanlarında rol üstlendiğini göz önünde tutarken, sinemasal anlamlandırmanın tam da temellerinin bozulduğunu ilk bu eleştiriler ortaya atmıştır. Buna göre egemen ideolojinin nevrotik tekrarı dışında her tür anlam olasılığı bir yalanla tahrip edilmektedir.

Sözü edilen yalan gerçeğin temsili üzerinde kültürümüzün yaptığı ısrarın bir ürünüdür. İlk ısrar gerçekliğin görülebilir olduğudur; ikincisi kamera denen bilimsel enstrümanın gerçekliği yakalayabileceğidir. Marksist-Leninist eleştiri buraya da saldırır: Bilimsel bir enstrüman olduğu varsayılan kamera nötr olmanın çok uzağındadır ve bütün bilimler gibi egemen sınıfa hizmet eder. Bu hizmeti, bireyi bir tür tiyatro gösteriminin ortasına koyan Rönesans hümanizminin (perspektif) görsel kodlarını yayarak verir. Üstelik kamera film yapımının, malzeme, optik işleme, ses miksajı gibi başka enstrümanlarının üstüne çıkarılmakta ve bu yolla gerçeğin görülebilir (her şey bir yana birçok dilde "anlıyorum" yerine "görüyorum" denmektedir) ve gerçeğin bizim onu değiştirme yeteneğimizin ötesinde var olduğunu söyleyen ideolojiyi sürdürmektedir. Oysa bu eleştirmenlere göre gerçek, malzemeyi anlama dönüştürmemizi sağlayan "emek"tir. Sinema bu emeğin üstünü örtmemeli, tersine her düzeyde sergilemelidir. Görüntü, anlatı ve ideolojik mesaj tarafından hipnotize edilmek yerine, bir görüntüye ulaşmak, bir öykü yapmak, bir tema yaratmak için verilen mücadele görülmelidir.

Bu eleştirmenlere göre, geleneksel sinema, içinde yaşadığımız dünyanın gerçekliğinde ve yaşama biçimimizde ısrar etmek amacıyla kültür tarafından kullanılan akılsız bir tekrar olarak görülmelidir. Oysa bizim yeni bir kültür, yeni bir gerçeklik yaratmamız gereklidir ve bu yeni gerçeklik burjuva arzular ve bazı sosyal sınıflar dışında kimsenin baskı altına alınmamasını temin etmelidir. Bütünsel bir yeni-dünya anlayışına ihtiyaç vardır ve sinema bunun yaratılması için çalışabilir.

Marksistler her an kendi kendisini "parçalayacak" (yapıyı sökecek) (deconstruct) bir eleştirel sinema çağrısı yapmaktadır. Yanılsama üretmek yerine bu sinema seyirciye görüntülerin altını, yaratma sürecinin öyküsünü gösterecektir. Godard'ın yakın dönemde çekilmiş filmleri bu türün modelleri sayılır. Hazır kurgu bir dünyaya götürülmeyi bekleyen izleyici kızsa da, Godard izleyiciyi yeni anlamların kurulması mücadelesine şokar, (bitlenmişçesine ideolojiyle dolu olan) normal görme kodlarını kullanmasına da izin vermez. Her konu kendi sosyo-ekonomik temellerini sergilemelidir; her anlam (her görüntü ve anlatı ilişkisi) kendisinde gizli emeği sergilemelidir. Bu şekilde dünyanın bilinçli biçimde yeniden şekillendirilmesi için çalışabiliriz.

Semiyotik, geçmişin küçük sinemasının ötesini, denenmemiş ve baskılanmış anlamların uçsuz bucaksız dünyasını görmemize olanak verdiği için bu planda temel bir fonksiyon üstlenir. Bu özgürlükle birlikte büyük bir sorumluluk ortaya çıkmaktadır. Anlam (signification) sadece basit biçimde varolmaz; anlamın yaratılması gerekir. Dünyayı anlamını ortaya çıkarması için serbest bırakmak değildir işimiz, çünkü dünya sadece egemen ideolojinin anlamını bize verecektir. Kamera hiçbir şeyi yakalamaz. Sözcüğün tam anlamıyla bu bir yaratım sürecidir ve bizim onunla, dünyanın yeni bir örgütlenme biçiminin temeli olan yeni bir fiziksel vizyon yaratmamız gerekir. Bu dünya, artık arzularımızı bastırmak yerine doğru bir toplumda arzularımızın yalın özgürlüklerini serbest bırakarak, en azından yaşamın temelini oluşturan psikolojik ve ekonomik olaylara yanıt verecektir. Sinema kuramının projesi ve içinde yer aldığı mekân böyle bir şeydir. Bilimsel semiyotik bildiğimiz sinemayı eleştirmeye ve sergilemeye hizmet eder (Metz'in çabası budur), henüz bilinmiyor olmakla birlikte, gerçekleşmesi için mücadele etmemiz gereken sinema için bizi isteklendirir. Bu sinema da, sırası geldiğinde bizim kurtuluşumuz için mücadele edebilir.

Cahiers du cinéma ve *Cinéthique*'in benimsediği tutumları anlamaktaki zorluk, sinema anlayışlarının, sıradan sinema öğrencisine hayli yabancı olan bir kelime dağarcığı ve kavramlar sistemi-

nin kullanıldığı genel kültür eleştirisinin parçası olmasından kaynaklanır. *Cahiers du cinéma* ve *Cinéthique*, toplumsal etkileşimin değişik araçlarını eline alarak kültürü yeniden yapılandırmayı amaçlayan bir dergi olarak Paris'te yayınlanan *Tel Quel* merkezinde gelişen büyük bir hareketin de parçalarıdır. Bu hareket, insanın anlama süreçlerinin kültürel olarak belirlendiğini ve bu süreçlerin bütün insanların doğal ve ortak özelliği olmak yerine, bu özellikler üzerinde belirleyici olduklarını savunmaktadır. Düşünme ve düşüncelerimizi iletme tarzımızı kuşatan kalıplardan kurtulmaya çalışmamız gerekir.

Tel Quel'in felsefesini izleyenler bütün araştırma alanlarında ağırlıklı olarak Marx, Freud ve de Saussure'e dayanmaktadırlar. Marx toplumsal örgütlenmenin yasalarını belirleyebilen ve mevcut sistemlerin baskısını eleştiren bir bilim geliştirmiştir; benzer biçimde Freud kişisel sapma veya baskı örneklerini eleştirebilen, kişisel psikolojik örgütlenmenin yasalarının bilimini kurmuştur; son olarak da, de Saussure insanın anlama ve bilgi alışverişi yasalarını açığa çıkartarak işaretleme sistemlerine ilişkin modern bilimsel araştırmayı başlatmıştır. Bu yasalar kişisel ve toplumsal düzeyde, bütün insan yaşamının temeli olarak görülmektedir. Marx, Freud ve de Saussure, böylece, bütün insani sorunların ötesindeki nedenleri açıklayan, insanı en derin düzeyde, anlam ve iletişim düzeyinde yeniden biçimlendirerek kişisel ve toplumsal davranışı devrimcileştiren, iç örgüsü sağlam bir sistem oluştururlar.

Bu tür bir yeniden biçimlendirme, sinemanın sadece bir öğesi olduğu özel anlam dünyalarında gerçekleşir. Dolayısıyla *Cinéthique*'te sinema tekniği üstüne bir makalede veya *Cahiers du cinéma*'da bir film eleştirisinde Marx, Freud, de Saussure ve Julia Kristeva, Jacques Lacan ve Louis Althusser gibi modern yazarlara gönderme yapılmasında şaşırtıcı bir şey yoktur. Devrimci sinema teorisyenleri bu karmaşık sistemi kullanmalı ve bu sistemi sinema semiyotiğinin özel bulgularına eklemelidirler. Bu yolla, sinemanın yasaları var oldukları halleriyle değil, insan etkinliği ve

insan doğasının daha geniş bağlamındaki yerleri itibariyle anlaşılacaktır.

Sinemaya bilimsel bir yaklaşım denemesi olarak yola çıkan semiyotik, bu şekilde, hızla bütünsel bir dünya görüşünü ve etiği benimsemiştir. Metz bir zamanlar nötr bir iletişim bilimi idealinin çekiciliğine kapılmıştı. Ama giderek, tarafsız bilim var olmadığı ve işaretleme sistemlerini ele alan her analizin örtük olarak (işaretlerin içlerinde işlev görmekte oldukları) toplumsal ve psikolojik sistemlere başvurduğunu söyleyen karşı-ağırlıkların ayırtına vardı. Sonuç olarak Metz de Marx ve Freud'a giderek daha sık başvurmaya yöneldi.

Semiyotiğin tek bir dogmatik dünya görüşüyle sınırlı olup olmadığını söylemek güç; çünkü bugüne kadar bize ulaşan semiyotik bilimi hep sözü edilen dünya görüşünün evrensel düzeyde kabul edildiği yolunda bir görüntü veren Paris'ten gelmiştir. Belki bu metodolojinin, geleneksel olarak total resimlerin kabulünden kaçınan bir ülke olan Amerika'ya taşınmasıyla, sinema semiyotiğinin değerleri de hak ve talep ettikleri şekilde değerlendirilebilecektir.

Semiyotik ister belli bir radikal kültür eleştirmenleri grubunun aracı olmaya devam etsin, ister her kanaatten eleştirmenler tarafından kullanılır hale gelsin, en keskin düşmanları, her zaman, semiyotiğe siyasi zeminde karşı duranlar arasından değil, onu fazlasıyla soyut, ele aldığı filmlerin yaşayan dokusundan fazla uzak bulanlar arasından çıkacaktır. Ancak sinema kuramının, asla ele aldığı konular "gibi" olamayacağını bilmek zorundayız. Çiçekler bize basit ve doğal görünür; oysa botanik bilimi karmaşık, teknik ve her şeye rağmen değerli bir yapay etkinliktir. Sinema kuramından daha azını bekleyebilir miyiz?

9

FENOMENOLOJİ SAVAŞIMI: AMÉDÉE AYFRE VE HENRI AGEL

Bu konuda hiçbir şüpheye yer yoktur; Metz'in semiyotiğinin bir özetini ve örneğini verdiği bilimsel araştırma günümüzdeki sinema kuramı üzerine güçlü bir kavrayışa sahiptir. Sinema kuramının üniversite kürsülerine kadar yükselmesiyle ve "insan bilimleri" olarak onaylanmasını sağlayan genel atmosferin etkisiyle belirli bir dengeye kavuşmuştur. Semiyotikçiler diğer bütün sinema kuramlarını yerinden edip kendi yaklaşımlarını onların yerine yerleştirmeyi umut ederler, çünkü ya onları izlenimcilik izleri taşıyan, dayanıksız, sıkı örgülü olmayan ve yoğun olarak duygulara yaslanan bir kuram olarak görürler ya da Mitry ve Bazin'in durumlarında olduğu gibi felsefeyle "yoğrulmuş" olduklarını düşünürler.

Fakat bütün kuramlar gibi, semiyotik bazı ilk çıkış noktalarında ilkelere sahiptirler ve onlara yaslanırlar ve bu ilkeler kendi içlerinde ispatlanamazlar ve yine bu ilkeler karşıtlarının reddedemeyeceği bir yapıya sahiptir. Semiyotikçiler sinemaya yönelik felsefik yaklaşımı batırmaya çalışırlar, çünkü onlar dogmatik bir biçimde materyalisttir. Onlar için dilin maddi koşulları, toplumsal ideolojinin maddi koşulları ve kişisel psikolojinin maddi koşulları kültürün güncel kurumlarını ve kendi gelişmelerini dikte

etmektedir. Son bölümde gördüğümüz gibi, bu tipin en radikal teorisyeni insanların böylesi maddi koşulların farkına varacak hale getirmeyi umut etmektedir ve eskisini şiddetli bir şekilde reddederken yeni maddi koşulları elde etmek için insanları kendi yaşamlarının temel yapılarını değiştirmeye zorlamaya çabalıyorlardı. Diğerleri, örneğin Michel Foucault, basit bir biçimde belirlenimciydi (determinist) ve bu koşulların kontrol edilmesinde asla belirleyici olmamıştı ve yine asla da olamayacaktı. İnsan yalnızca bir böcektir ve bunu değiştirmesi onun yetilerinin ötesinde olan bir türün peşinden gitmektedir ve dahası neredeyse onu anlamak bile insanın yetilerinin ötesindedir. Hem bu iyimser (devrimci) hem de kötümser (determinist) materyalizm antik Yunanlılara kadar gerilere giden bir konumun modern ifadeleridir ve Batı Uygarlığının her döneminde olmuştur. Bununla birlikte, bunun karşıtı olan bir görüş her zaman olmuştur, bu görüş belirli ölçülerde dünyayı keşfetme özgürlüğüyle insana ve onun imgelemine inanmaktadır, dünyayı kapalı ve ölümcül bir sistem olarak görmekten uzaktır ve keşfedilmesi gereken bir gizem olarak nitelendirir. Bu görüş sanatı insanın durumunun verili koşullarının bir başka ürünü olarak değil, aksi halde bilinmeyen ve bilinemeyecek olabilirlikler dünyasına yönelik durumun ötesine geçmek için bir araçlar dizisi olarak görmektedir.

Bu yüzyılda, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty ve Dufrenn'nin fenomenolojisi "özgürlük olarak sanat"a yönelik bu görüşüne verilebilecek en iyi ifadeler olarak ortaya çıkmıştır, işte yapısalcılık ve göstergebilimin karşı çıktığı anti-hümanizm ve materyalizm bunların felsefesine karşı durmaktadır. Fenomenoloji, 1950'liler boyunca yetkin bir şekilde geliştirilen edebiyat, müzik, sanat ve psikoloji üzerine kuramlara dayanan zengin felsefik temele sahip olduğunu ispatlamıştır. Fakat bu dönem boyunca sinema kuramı böylesine geleneksel disiplinlerin eşdeğer bir üyesi hemen hemen hiç olmadı ve fenomenolojik sinema kuramının getirebileceği açılımlar asla sistematik olarak keşfedilmedi.

Pek çok alanda devasa bir etkiyi hala sağlıyor olsa da, fenomenoloji günümüzde sinema kuramında hemen hemen hiç gö-

rülmemektedir, çünkü fenomenolojik yaklaşımın iki en parlak uygulayıcıları olan Andre Bazin'in 1958'de ve Amedee Ayfre'nin 1963'te çok erken ölmeleri nedeniyle böyle bir sonuç doğmuştur. Yakın geçmişte, Henri Agel göstergebilimcilere ve yapısalcılığa karşı çıkmak için kendi yakın arkadaşı Ayfre'nin düşüncesini canlandırmaya çalıştı. *Poetique du cinema* adlı kitabında, Agel sinemanın gösterge-sistemine yönelik sorgulamaların ya da sinema eserlerini belirleyen psikoloji ve ideolojiye yönelik sorgulamaların açıkça önemli olduğunu kabul etmektedir, fakat sanat eserlerinin ön-koşullarını değil de, sanat eserlerini mutlak olarak ele alan varsayımdan başlayan bütün çalışmaları silmeye çalıştıklarından şikayet etmektedir. Göstergebilimci, bir göstergebilimci olarak, üzerinde çalıştığı filmden gerçekte yeni olan hemen herhangi bir şey öğrenememektedir ve dahası öğrenmekte isteksizdir. Analiz ettiği sistemin bilgisini artırabilir göstergebilimci, fakat bunun ötesini görememektedir. Agel'in "özcü" konumundan, sanat-eseri her zaman kontrol altındadır. Kuramcı kendi deneyiminde ona açılan vizyonun izinden gider, bu vizyonun karşılığını bulmaya çalışır, onu betimler ya da onu sürdürür, genişletir, yayar.

Ayfre'yi izleyen Agel dışarıdan ona ulaşma aranışındaki sanat çalışmalarının çoğundan şikâyet etmektedir. Psikolojiden, dilbilimden, genel göstergebilimden, sosyolojiden vs. alınmış yasaları sanat eserine dayatıyorlar (empoze ediyorlar) ve yaşam için sanat eserinin koşullarını keşfederek sanat eserini kuşatıyorlar. Fakat bu çalışmalar asla yaşamın kendisini incelemiyorlar. Bu çalışmalar kendilerini asla sanatın kendi zeminine, yani her şeyin ötesinde, bilimden, bilgiden oluşmayan ama deneyimden yapılmış zemine yaklaşmıyorlar ya da çalışmaya kendilerini teslim etmiyorlar. Bir sanat eseri diğerleri gibi bir nesne değildir. Bu kadar sık kullandığımız metaforlara rağmen, ne bir çiçeğe ne de bir bilgisayara benzer, bunların içsel çalışma biçimleri sergilenebilir ya da incelenebilir. Bir sanat eseri etere benzer, çünkü yalnızca deneyim için vardır ve yalnızca deneyimlenirken vardır. Sanatı kavramak ve kıymetini bilmek için farklı bir bilim dalı gereklidir.

Pek çok gerçek türü vardır, diyor Ayfre, fenomenolojik kuramcılar mantığa indirgenemeyen gerçeğin türünün üstünü açmak istiyorlar. Merleau-Ponty'nin sözcükleriyle, sanat bir primer (birincil) etkinliktir, yaşamı anlamanın sezgisel, doğrudan (aracısız) ve doğal bir yoludur. Bütün kuram ikincildir (sekonder), birincil etkinlikleri bir şema içine yerleştirir, bu şema bunların birbirleriyle olan ilişkilerini netleştirmek için inşa edilmiştir. Psikoloji, örneğin, bizim düşlerimizle bizim diğer davranışımız arasındaki ilişkiyi bize gösterebildiği denli düşlerimizi açıklığa kavuşturamaz.

Fenomenoloji bizi toplumumuzdaki akla uygun hale getirmek için boğucu bir güç uygulamaya karşı uyarmaktadır, akıl öylesine sık bir biçimde anladığını iddia ettiği primer süreçlerin şekillerini bozmakta ve sıklıkla primer süreçlere baskın hale gelmektedir. Bu kitaba yazdığım Giriş bölümünde şunu önermiştim; modern kültür içinde aktivitenin bilgisinin aktivitenin yerini almaya yol açma eğilimi vardır ve sanatın yanı sıra küçük grup dinamikleri, cinsellik, din üzerine kitapların hızla yayıldığına işaret etmiştim. Merleau-Ponty, Ayfre ve Agel için bu bütün deneyimi yiyip bitirebilen gem vurulmamış rasyonalitenin doğrudan bir sonucudur ya da daha iyisi parçalarına ayırıp ve onu düzenleyip camın altında nesneyi incelemektir, içini dışa çıkarmaktır. Fakat rasyonalite davranışın yalnızca tek bir modudur, gerçekliğe yaklaşmanın, onu anlamanın ve ona yanıt vermenin bir tarzıdır. Eğer cinselliği iğdiş ediyorsa ya da dini rasyonalize ediyorsa, yaşamlarımız içinde yaşadığımız ve ifade ettiğimiz dünya gibi yoksullaşır. Foucault'nun otomatları oluruz, o kadar da çok kendi içgüdülerimiz ve ideolojimizle değil formel mantığımızla belirlenmiş oluruz.

Agel sinemanın içine kendimizi yerleştirmemizi talep ettiği zaman, demek istiyor ki, doğanın karşısına kendimizi yerleştirmekteyiz. Fenomenolog, özellikle de Merleau-Ponty gibi birisi, şuna inanmaktadır; primer aktiviteler ve özellikle de sanat mantığın yararsız labirentinin dışına, deneyimin zenginliklerine bizi yönlendiren bir geçittir. Böylesi aktiviteler doğanın insanın imge-

leminde gerçekleşmesini olası kılar; bunlar insanın doğanın içindeki kendine uygun pozisyonlarını almasını sağlar. Sanat biçimsel bir jesttir, bizim bedenlerimizi düzenler ve temel deneyime bir yanıt olarak bizim imgelemimizi düzenler. Akıl asla bu jestin yerini alamaz, onu betimleyebilse ve onun civarında konuşabilse bile. Agel Bazin'den şu alıntıyı yaparak kendi konumunu güçlendirir:

> Soğuk bir şekilde müzikteki ya da düşlerdeki mantığın türlerini yalıtabiliriz, tıpkı bir psikanalistin yaptığı gibi, fakat daha sıcak bir şekilde, dansa ve bir titreşimi deneyimlemek için bir davetiye olarak müziğin ritmini yaşamaya başlayabiliriz. Bir anlamda duyumsanabilir olanın kendini yetkin bir şekilde dışa vurduğu ve insanın kutsandığı dünyanın gizemlerinin açığa çıkması olarak onu hissedebiliriz.[1]

Bazin burada büyülü bir zırh açmaktaydı, kendi çağının felsefesinin sözcük dağarcığıyla. Kullandığı sözcükleri dinleyin. İnsan sanat tarafından dünyaya "davet edilmektedir"; o dünya üzerindeki kendi örneklerini, göstergebilimcilerin dolayımlı bir şekilde söylediği gibi basit bir şekilde yeniden-üretmez. Benzeri bir biçimde bir göstergebilimci sanatta belirli bir anlamlandırmayı anlamaktayız diyebileceği yerde, Bazin iddia etmektedir ki "bir anlamda biz onu hissetmekteyiz". Anlamlandırma insan tarafından bir nesneye aktarılan ya da yansıtılan bir şeydir; duyum bir nesnenin doğal olarak sahip olduğu ve yaydığı bir şeydir. Sanat, diyor Bazin, "bir dünyanın örtüsünü kaldırır" bu dünya gizlidir ve analizin soğuk mantığına her zaman gizli kalacaktır. Bu dünya "duyumsanabilir olanın insanı coşturduğu" bir sürecin etkisiyle "ifade edilir-dışavurulur" (göstergebilimciler söyleseydi iletilir diyeceklerdi, oysaki dışavurulur, ifade edilir sözcükleri durumun daha doğru nitelenmesidir). Diğer bir deyişle, dünyanın gizli derinliği, sanatın bize kendi gerçek duyusal yüzeyindeki ufukla sezdirilmektedir, anıştırılmaktadır. Mikel Dufrenne sanatın bütün girişimini tam ve gür bir şekilde dünyanın dışavurumunu

(1) Andre Bazin, Henri Agel'in Poetique du cinema yazısında alıntılanmaktadır (Editions du Signe, 1973), s. 9.

deneyimleme sürecindeki "bir yüzeyin gittikçe derinleşmesi" ya da dünyada varolmaya dair bir yöntemin bütünsel girişimi olarak adlandırmaktadır.

Agel bu düşünce treninin en gizemli yan-anlamlarına hızla ilerler. Gaston Bachelard'tan alıntı yapar, onun için doğa (insan değil) imgelerin anasıdır. İnsan en iyi zamanlarında ateş ve su gibi böylesine temel ve başlangıç düzeyindeki bir dizi anlamlı çıkış noktasını almak için yalnızca kendisini ona açık bırakır. Agel için sanat romantik şairler için neyse odur, "ünlü analojide olduğu gibi, mantığın geçitlerinden" o kadar da fazla geçmediğimiz "birbiriyle karşılıkları olan bir orman"ın araçlarıyla görünebilir olandan görünmez olana gittiğimiz bir yerdir.[2] Onun adına, izleyici kendisini sanata teslim eder, çünkü sanatçının emeğine ve dehasına teşekkür ederek, kendi çalışmasının yapısı içinde bütünleştirebildiği ve yedirebildiği dünyanın yansıyan karşılıklarını ve analojilerini dinlemek istemektedir.

Agel tartışmasını genel olarak sanatı ele almaktan sinemaya doğru yönlendirir, göstergebilimcilerin yalnızca bir film türünü değerlendirmeye eğilimli olduklarına atıfta bulunmaktadır, bir "anlamlandırma" sinemasıdır bu ve bunun en büyük öncüsü de Eisenstein'dır. Onun filmleri güçlü bir insani bildirime doğru gelişen çok önemli şoklar ve sarsıntılar sentaksına dayanmaktadır. Fakat bir başka tür sinema daha vardır, genellikle de göstergebilimciler tarafından görmezlikten gelinmektedir: Derin düşüncenin sineması, uzun uzun bakmanın sineması. Flaherty, Dreyer, Kenji Mizoguchi, Rosselini ve Renoir gibi sinemacıların hepsi gerçekliğin içindeki anlamın çeşitliliğini kendi filmleri içinde yaşatmaktadır. Böylesi sanatçılar izleyiciyi kendi anlamlarına doğru kabul etmeleri için izleyici üzerinde baskı kurmayı reddederler, dünyanın duyumunun yavaşça ortaya çıkmasına izin vermeyi tercih ederler. Onların büyük eserlerinde anlamın çok yönlülüğü güçlü imgeler içinde somutlaşır, bunlar imgeler hakkındaki aş-

(2) Burada Agel hem Baudelaire ve hem de Gaston Bachelard'a gönderme yapmaktadır. Age, s. 15.

kınlığın dayanımına sahiptirler, çünkü doğa, insan değil, perdeden konuşmaktadır.

Agel burada imge sineması ile gerçekliğin sineması arasında Bazin tarafından yıllar önce başlatılan tartışmayı yeniden canlandırmaya çalışmıştır, yalnızca tartışmaları ahlaki yönden büyük oranda yoğunlaştırmıştır. Ona göre Eisenstein'ın montajı yaşama karşı analitik ve şiddetli yaklaşımı temsil etmektedir, bu montaj şekli sert tekniklerle sert sahne kesimlerini talep eden günümüz seyircilerine kadar filmlerin içeriklerini bile işgal etmiştir. Bu insanın yaptığı bir sinemadır, insanın içinde yaşadığı dünyayı kendi yanlış-uyarlamalarını her şeyin ötesinde göstermektedir. Mizoguchi ve Dreyer ise diğer yandan, yaşama karşı sentetik, kutsal yaklaşımı temsil eder, aşkın bir gerçekliğe ulaşmak için somut deneyim içinde verilen analojiler yoluyla yaşamı el yordamıyla aramaktadırlar. Agel için, göstergebilim bir analitik kuram ve yöntem olarak dünyayı analiz eden sinemayı desteklemektedir; oysaki fenomenoloji bize bir "şiirselliği" önermektedir, yaşamın, birliğin, uyumun ve sentezin büyük filmlerinin değerini vermektedir. Yalnızca böylesi ikinciler, sessizce bizim günlük vizyonumuzu, bizim günlük deneyimimizi organize eden aşkın yasaların bir anlık görünüşünün kapılarını açabilir bize. Sinema için yapısalcı terim olan ecriture'i (yazı) yeniden tanımlayarak kendi konumunu özetler. Oysaki göstergebilimciler yönetmenlerin göstergeler ve sentaksa ait bir mekanizma ile dünya üzerindeki bir anlamı harf harf söylediklerini hissetmekteydiler. Agel büyük yönetmenlerin dünyanın anlamını mekanik olarak değil de, birisini avuç içi çizgilerini okuması gibi okuduğunu iddia etmektedir. Bu sinema inceleme ve üzerinde derin derin düşünme için yönetmen tarafından yalıtılan doğanın écriture'dir (yazısıdır).

Agel'in kuramı en azından iki temel inancı içermektedir, bunlar bir bütün olarak fenomenolojik kuram için zorunlu değildir. Bunlardan ilki, genel ticari filmlerden niteliksel olarak farklı belirli filmlerin olduğuna inanmaktadır, yani her gece televizyonlarımızda ve sinemalarımızda gösterilen filmlerin niteliksel özelliklerinden ayrıştırılmalıdır. Onun kuramı belirli yönetmenlerin

"ahlaki yönden doğru" estetik ufkuna dayanan bir tür film-yönetiminin ve film seyretmenin ahlakına yönelir böylelikle. İkinci olarak, burada bir aşkınlık sorunu vardır. Agel, yalnızca belirli ayrıcalıklı anlarda sinemanın bizi mutlak olanın dünyasına sürükleyeceği güvenine sahip değildir, aynı zamanda bir Hıristiyan olarak mutlak olanın değerine, onun iyiliğine ve bunun bizim için önemine de güven taşımaktadır.

Az bilinen, fakat güzel bir şekilde yazılmış bir kitap olan Contre l'image adlı Roger Munier'in Agel'in her iki ulaştığı sonuçtan, fenomenolojinin çerçevesi içinde büyük oranda kalırken kaçınabilmiştir. Onun çalışmasının ilk kısmı imge ve bunun kastettiği gösterge arasındaki genetik bağa yönelik Bazin'in imgesi üzerine verimli yoğun düşüncelerinden oluşmaktadır. Diğer bütün sanatlardan farklı olarak, sinema dünyaya ait bir söylemdir, yoksa insana ait değil. Televizyonla birlikte bizi baskılar, bizden daha önceleri görmezlikten gelebildiğimizi fark etmemizi talep eder. Bu kavrayışın netameli yan-anlamlarını keşfederek, Munier ister başyapıtlar olsun ister olmasın, bütün filmlerin anlatıma yardım eden öykülerin çok ötesine geçen imgelerden oluştuğunu keşfeder. Bunların hepsi mantıksal bir dünyanın öncesini bildirir, bizim imgelemimizi kontrol eder ve ona baskın çıkar. Mekanik olarak üretilen imgelerin keşfinden önce insanın imgelemi büyük işler yapmakta ve sınırsız olabilirliklerle oynamakta özgürdü. Fakat o zamandan beri keşif yapabilir, insan yalnızca öyküler anlatabilir ve kamera tarafından yeniden üretilen gerçek dünyanın kapsamı içinde imgelerle sihirler yapabilir. Emin olmak için, bu alan bizi büyüler ve daha ilerisinden bazı mesajlar için umut edilenin içine bakarız. Fakat hangi mesajı bulabiliriz, diye sorar, gayri-insani olanın dışında? Munier Agel'le aynı fikirdedir, sinema insan konuşmasının ve insan entrikasının ötesine gözlerini dikmiştir; fakat onun açtığı aşkınlık, onun için, bir gayri-insani fiziksel dünyanın soğuk aşkınlığıdır.

Atomun parçalanmasıyla elde edilen enerjinin keşfedilmesi gibi, sinema öyle bir keşiftir ki, insanı yıkabilecek doğadaki bir gücün ortaya çıkmasını sağlamıştır. Doğaya bir konuşma verile-

bilir ve onun konuşmasının bizi hipnotize etmesi gereklidir, bunu bizim insani umutlarımızı ve imgelemimizi anlamlandırmaya indirgeyerek yapar. Sinema, diyor yazarımız, yoğun bir hayal dolu insan gibidir, özerk bir şekilde ve patolojik olarak imgelerini üretecektir.

Hem Munier ve hem de Agel'in konumları film üzerine çalışan insanlara manevra yapacak dar bir alan bırakmaktadır. Agel'in pozitif aşkınlığı bizden şunu talep eder; belirli ayrıcalıklı filmlerde yalnızca belirli anlarda biz aracılık ederiz, onlar üzerinde düşünürüz; Munier'in negatif, "dünyasal" aşkınlığı üzerinde çalışmak ya da kavramak için çok geniş bir alanda kurulmuştur. Her ikisi de indirgeyici kuramlardır. Agel film-yönetimi ve seyretme süreçlerini daha da ötesine açılan bir geçide indirgemektedir, bütün sıradan koşulların ve sinema sürecindeki gerekli bütün çalışmaların odaktan silindiği bir süreçtir bu: Munier sinemada insanın etkin olduğu kısmı doğa insana baskın çıkana kadar indirgemektedir. Bir film hakkında insan hangi önermeleri yaparsa yapsın ya da bir hangi filmi yaparsa yapsın, doğa son sözü söyler, bizim asla tam olarak anlayamadığımız ve her zaman bize baskın çıkan bir sözdür bu.

Fenomenolojik sinema kuramı böylesine bir indirgemeciliği görmezden gelmeye insanı kışkırtabilir, böyle olması da o kadar gerekli değildir. Amedee Ayfre titiz ve iyi-bilgili bir fenomenolojik yaklaşımı sürdürebildi (Gabriel Marcel'in bir arkadaşı olarak ve Merleau-Ponty'nin bir öğrencisi olarak), sinema kuramına yönelik bir programı açmışken, yalnızca onun erken ölümü bunun geliştirilmesini önlemiştir. Ayfre'nin fenomenoloji ve sinema çalışmaları arasında bu tip bir karşılaştırılabilirliği bulması uzun süresini aldı. Onun ilk denemeleri, onların birçoklarının çok parlak olmasına rağmen, Yeni-Gerçekçiliğin estetik üstünlüğüne olan inancının büyük oranda baskın olmasına bağlı kaldı ve bundan dolayı Agel'in kitabında olan aynı sınırlılıkları da taşımaktadır. Bu makaleler bir Yeni-Gerçekçilik ahlakı oluşturmaktadır, fakat tam bir sinema kuramı için neredeyse hiçbir dayanak noktası yoktur. Bu erken dönem çalışmasında Ayfre Bazin'den çok

daha açık bir şekilde şunu göstermişti; Yeni-Gerçekçilik o güne kadarki sinemada olan yaşamın rastlantısallıkları ve kazalarına karşılık gelen aracın (medyumun) tam kapasitesinden yararlanan tek akımdı. Gerçekliğin neyi imlediğini anlatmak için insanın kontrol ettiği "sosyalist gerçekçilik" ve "gerçekçiliğe" karşı çıkmıştır. Benzeri bir biçimde bütün doğrudan sinema biçimlerine ya da sinema-gerçek (Cinéma-vérité) akımına karşı çıkmıştır, bunlarda insanın arzuları ve değerleri kaba gerçeklik lehine ihmal edilmektedir. Yeni-Gerçekçilik onun için ve tabiî ki Bazin için fiziksel gerçeklikle insanın kesintisiz diyaloguyla tam bir teknik yöntemle gösterildiği bir insani gerçekçiliktir.

Diyaloga ilişkin bu kavramdan yola çıkarak, Ayfre film deneyiminin pek çok yönünü keşfetmeye yönelmiştir. İnsan sinemayı, diye iddia ediyordu, filmin yaratıcısı konumundan inceleyebilir (author, stüdyo, vs.), author'ün dünya görüşünü arayabilir, onun niyetleri bizim hedefimiz olur ve onun içtenliği bizim kriterlerimiz olur. Bunun yerine izleyici üzerinde odaklanabilir ve bu kez filmin etkisini belirleyebilir, pratikteki değişimi sinema insanda ve onun kültüründe yapar. İnsan, son olarak, en normal anlamında gerçekliğin kendisini amaçlar, imgelerin içinde bilgi ya da bilimsel doğrunun bazı türlerini arayabilir. Fakat bizim karşılaştığımız sinemanın insani doğruluğu, kendi totalliği içinde filmi düşündüğümüz zaman varolan tek şeydir. Author'ün niyetleri dünyayla simbiyöz bir ilişki içinde biçimlendirilerek ve küçük değişikliklere uğratılarak ancak değerli olabilir. Film, dünyanın soğuk kaydı olmaktan çok uzak bir şey olarak, niyet ve direniş arasında, author ve madde arasında, zihin ve problem arasındaki simbiyötik ilişkinin bir kaydıdır. İzleyici tek başına (kendi filmini auhtor'ün gözden geçirmesi de dâhil olmak üzere) zihnin ve maddenin dramını deneyimleyerek bu sıkıcı fiziksel kaydı canlı insani bir gerçekliğe dönüştürür. Göstergebilimciler analiz için bir filmi ele aldıkları zaman, zamanın akışını durdurmaktadır, deneyimin akışını durdurmaktadır ve doğanın içindeki bir nesne gibi filme yaklaşma riskini almaktadır. Fakat film hiper-

doğal bir nesnedir, onun içinde doğru yalnızca deneyimlenmenin içinde varolmaktadır.

İnsan bu deneyimi nasıl edinebilir? 1950'lerin ortasında Ayfre birkaç makale yazdı, deneyimin bu kapalı dünyasını açmaya çabaladı. Sinemada zamanın fonksiyonu hakkında yazdı ve perde üzerindeki diğer nesnelerle ilişki içinde insan bedeninin fiziksel varlığı hakkında yazdı. "Sinema ve bizim Yalnızlığımız"[3] başlıklı makalesinde, izleyicinin durumunun gözden geçirilmesi üzerine yazdı. Perde üzerindeki gölgelerin ardındaki ruhun derinliğini ararken izleyicinin aktif bir şekilde bir rolü oynayabileceği dünyayla diyalogun sessiz sinemasını savunurken, bu denemelerin her birinde onun betimleyici fenomenolojisi hızlı bir şekilde onun etik ilgilerine bir yol açmaktadır.

Ayfre'nin ihmal ettiği en esaslı bileşen olan, bir auhtor ve bir izleyicinin üzerine düşündükleri dünya yoluyla oluşan sistem olan sinemanın deneyimine ilişkin onun bütün araştırmalarının hepsinde varolan zemine göstergebilimciler itiraz etmektedir. Hatırlayınız ki, author'den, gerçeklikten ve izleyiciden söz etmektedir Ayfre, fakat bir araya getirilmesini olası kılan göstergeler sisteminden hiç söz etmemektedir. Film diline adanmış bir denemesinde, Ayfre filmin durumunu "birisi belirli bir tarzda bir şey hakkında benimle konuşuyor"[4] gibi tanımlamıştır. Dilin her yönü üzerinde durmaktadır, yalnızca bunun nasıl olası olduğu dışında: Gerçekten birisi nasıl konuşabiliyor?

Ayfre'nin film dilini ihmal etmesi fenomenolojinin tipik özelliğidir, çünkü Merleau-Ponty bile, dilbilim hakkındaki geniş bilgisine rağmen, sistemi taşıyan dil sisteminin ötesine geçen "zihnin jesti" ya da dil olayını aşan sistem üzerine vurgu yapmıştır. Merleau-Ponty ve Ayfre için, sistemin kuralları (sözel dil ya da film sentaksı) temel koşullardır, bu koşullar dilin her kullanıcısı kendisini ifade etme sürecinde kendisinin ötesine geçer. Film dilinin kuralları sanatın kuralları değildir ve Ayfre'yi ilgilendiren

(3) Amedee Ayfre, "Le Cinema et Notre solitude", Le Cinema et sa verite adlı kitabın içinde (Paris: Editions du Cerf, 1969), s. 41-58.

(4) Ayfre, "La Language cinematographique et sa morale", age, s. 92.

şey üsluptur, bu üslup içinde verili bir dizi imge kendi yazarının, kendi seyircisinin ve sinemanın normal kurallarının ötesine geçebilir, onu aşabilir, kendisine yeterli olabilir, kendi öz yaratımının kurallarını tatmin edebilir. Filmlerde rol alan insanlar gibi, sinemanın sentaksı ve göstergebilimin bütün yasaları, gerçek dünyanın içinde hala olmasına rağmen, karakterler içinde ve sanat eserinin yaşamı içinde sihirli bir şekilde çözünürler, böyle olduğunda artık bunun kriterleri bilimsel gerçek değildir ve yalnızca estetik sahiciliğe-güvenilirliğe aittir.

Ayfre bu otantiklik kavramıyla doğrudan bir şekilde uğraşma yükümlülüğü hissetmiştir. Bütün filmler bir sentaks tarafından birbirine bağlanmış imgeler sunar bize, fakat yalnızca bunların bir bölümü kişisel bir ufkun otantik dışavurumudur. Filmlerin çoğunluğu nihai olarak ya propagandacı olarak nitelenmelidir, bunlarda yönetmeni bir iktidar rolüne yerleştirirler ve izleyiciyi ona boyun eğmeye arzusunu taşırlar ya da pornografik olarak nitelenmelidir, bunların içinde de izleyicinin gereksinimleri (erotik, psikolojik) deneyimin hedefi haline gelir ve yönetmen söz konusu gereksinimleri tatmin etmeye kendisini korkakça boyun eğmeye koşullar. Bu durumların hiçbirinde sinema dünyadaki yaşamımızı zenginleştiremez; bu durumların hiçbirinde film bir araç olarak ya da oyuncak olarak önceden-belirlenmiş fikirlerin (propaganda) ya da patolojik gereksinimlerin (pornografi) hizmetine sunma statüsünden kurtulamazlar.

Otantik film yeryüzüyle bir diyalog içinde izleyiciyle yönetmeni birbirine bağlar ve sonuçta ortaya çıkan sanat eseri statünün "hizmeti"nden kendisini bağımsızlaştırır, kendine-yeterli yaşama gücüne sahip olur. Her zaman böylesine iki türlü sinemamız olacak, fakat açıktır ki otantiklik için mücadele etmek zorundayız, çünkü bu bizi gereksinimlerimizden özgürleştirir ve başkalarının baskınlığından özgürleştirebilir, böylelikle yaşamı dışavurma ve yaşamı görebilme şansını bize verebilir. Etki açısından Ayfre bütün masumluğu içinde sorabilir: "Circus Maximus'un Roma'sında yaşamaktansa Sofokles'in Yunanında yaşamayı tercih etmez misiniz?"

Ayfre'nin nihai görevi öyle bir çalışmadır ki, bu çalışmayla kendisini diğer her şeyden bağlarını koparan bir süreç tanımlamaya çalışmaktır, otantik bir imge olmaktır amacı, bununla kendi algımızı ve davranışımızı tanıyabiliriz. İmgelem, diye iddia ediyor, yeryüzündeki yaşamımız içinde oynadığımız esas rolün sahibidir. İmgelemin en formel ürünü olarak, yapılandırılmış ve bitirilmiş imgenin kendisi olarak otantik sanat eseri yalnızca gerçeklikten kaçıp sığındığımız bir barınak değildir. Ne de sürrealistlerin inandığı gibi doğrunun taşıyıcısı olan ve aklımızın asla kavramayacağı bir şeydir. Diyalogun değerlerine bir kez daha ısrar ederek, Ayfre imgelem ile aklımız arasında bir karşılıklılık olduğunu tasavvur eder, bu karşılıklılık dünyayı dışavurmak için bizim yetilerimizi ve yaşama dair bilgimizi genişletmeyi olası kılmaktadır. Genel olarak fenomenolojistler insanın yapabileceklerine dair ayrım yapmayı en aza indirme eğilimindedirler. Bu tam da Ayfre'nin "gerçek ve düş arasında bir ilişkinin gerçek olduğu ve bilim ile imgelem arasında, konudan konuya geçerek mantıki yoldan sonuca varan, doğruluğu kanıtlanabilir fikir ile birden çok anlama gelebilen ilkel imge arasındaki ilişkiler gerçektir" önermesini yaptığı zaman fenomenolojik kalmaya devam etmektedir. Yönetmen fikirlerin yerini alegorik bir şekilde almayan düşüncelerin soyutlanmasına doğru hareket eden imgeler üretmelidir. Eğer imge başlangıçta engellenirse ve berrak bir şekilde yükselemezse, o zaman yalnızca bir oyuncağın düzeyinde kalmaya devam edecektir, yönelimini belirleyememeksizin kendisini çılgınca çoğaltıp durur. Eğer imge, diğer yandan, bir düşünce tarafından baskılanırsa, o yalnızca bir araçtan başka bir şey olmaz, düşünceyi yönlendirme yetisini kaybeder, çünkü bunun kendisi zaten düşünce tarafından yönlendirilmektedir.

Doğru ve uygun imgeler, özellikle de sanat eserlerindeki rafine halindeki gibi olan imgeler, kendi doğrudanlığı ve insanı çağıran yönleriyle birlikte içlerinde taşıdıkları yoğunluklarıyla bizi sarsarlar. Aklın ürettiği düşüncelerin zıtlarıymış gibi görünürler, yine de onlar düşünceyi basitleştiren ve berraklaştıran güce sahiptirler, aklı kendiliğinden bir şekilde yarattıkları karşılıklarını

bulmaya ve açıklamaya yönlendirirler. Bir psikanalistin kendi hastasının düşlerindeki gizli ve içkin mantığın izlerini sürmeye çalışırken, olgudan olguya geçerek akıl yürütme için psikanalist bir amblem olmaktadır. Hasta imgelemi sağlar, analist bir mantık ölçütü getirir ve bu ikisi arasındaki diyalog (imge ve doğruluk arasındaki) hastayı iyileştirebilir, her ikisinin altında yatan gerçekliğin bir an için hasta tarafından kavranmasını sağlar.

Bu aynı diyalektik sanata da iyi bir şekilde uygulanabilir. Sanatçı bir imge ya da bir dizi imge sağlayabilir, kendi içlerinde güzeldir, yine de yeni fikirlerle dolu olmasının yanında onları takviye eden, yeni fikirlere yol açabilen imgelerdir bunlar. Eleştirmen (ve her izleyici kısmen bir eleştirmendir) eserdeki içkin-gizli fikirleri derinleştirir ve bilgi olarak adlandırdığımız büyük fikir ağlarına onları bağlar. İmge mantık-öncesi deneyimle gün ışığına çıkar ve fikre doğru yükselir. Eleştirmen yükseliş halindeki imgeyi yakalar ve onun rasyonel gerçeklerini-doğrularını süzerek dışarı çıkarır. Fakat Ayfre buradaki sürecin yinede tamamlanmamış olduğunu söyler, çünkü eleştirmen, yeni fikirlerle zenginleşmiştir ve bu sürecin ardından kendisini yeniden imgenin huzuruna çıkarır ve deneyimin seviyesine iner, imgenin içsel yaşamın girdabına geri batmasına izin verir. Eleştirmen bir kez daha gerçekliğe yanıt verirken imgeyi izlemek zorundadır.

İmgenin sağaltıcı gücü yalnızca eğer bu sürecin tamamlanmaya doğru akmasına olanak verilirse kendi fonksiyonunu yerine getirebilir. İlk planda şöylesi bir tehlike var; kamusal alandaki sansürcülerimiz ya da bizim şahsi ideolojimiz çıplak-kaba imgeyi deneyimlememize izin vermekte başarısız olacaktır. Bir filmi terk ettiğimiz zaman ve onun konusunu gülünç, ahlak-dışı ya da akıl-dışı olarak adlandırdığımız zaman, bir başkasının imgelemiyle karşı karşıya gelmeyi reddediyoruz demektir. İkinci tehlike düşünce seviyesinde gizlenmektedir, burada eleştirmen bilişsel düşünce için yalnızca bir araç ya da primer (birincil) olarak imgeyi kullanma eğilimindedir. Bu eleştirmen kendisini hem rahat hem de yeterli hissettiği yer olan fikirler dünyasında söylem seviyesine taşımak için yeterince geniş bir alan olan esere bıraka-

caktır. Bu, izleyicinin imgeye bir oyuncak ya da araçtan daha öte bir değer verdiği yaşamın daha büyük bir gerçekliğe katılması gibi, yalnızca eserin yaşamının arka alanına birden dalıvermesi gibidir. Ayfre de Sica'nın *Umberto D*'sini (1951) seyrederkenki durumumuzda sanat eseri ile seyirci arasındaki ilişkiyi şu şekilde tanımlar: İmgelerin pathosu (duygulandırma yeteneği) ya da sıradanlığıyla durmamalıyız. Ne de yaşlılık, kabul edilme, gençleşme ya da bunlar gibi konular hakkında bir tez haline döndürmemek zorundayız filmi. Filmi daha yakından seyrederek ve onun içkin düşüncelerini geliştirerek, bedenlerimizdeki deneyimiyle dünyaya geri dönmek zorundayız. Yaşlı insanları salonun dışına çıktığımızda yeni bir gözle görmeye başlamak zorundayız ve imgenin bizimle yaşamını devam ettirmesine izin vermeliyiz. İmge bir düşünceler ağacı üreten bir tohumdur ve içinden geldiği toprağı eninde sonunda yeniden dölleyen bir meyvedir.

Ayfre'nin "organik" sanat kuramı böyle bir şeydir. Filmi fenomenolojik bakış açısından gören genel bir çerçeve, hiç kimsenin tatmin edici bir şekilde peşinden gitmediği bir çerçeve. Belki de sistematik olarak geliştirilemeyecek ve uygulanamayacak türde bir kuramdır. Bence, bununla birlikte, Ayfre yaşarken, kendisini hermenotik (yorumbilim) olarak bilinen fenomenolojinin branşına bağlamıştır ve yorumun bu bilimi aracılığıyla imgelerin deneyimi hakkında konuşmanın bir yolunu aramıştır. Fenomenolojik yaklaşıma yakın birisi için, bir filmi seyretmek bizim kendi kişisel perspektiflerimizden yola çıkarak insanın göstergelerini ve doğanın göstergelerini yorumladığımız bir süreçtir.

Bu yolla görülünce, göstergebilimci ve fenomenolojist arasındaki ayrım daralmaktadır. Göstergebilim bir sinema bilimi geliştirme görevinin peşinden gitmek zorundadır, böylelikle bütün filmlerin fonksiyonlarını nasıl yerine getirdiklerine ilişkin koşulları ve süreçleri anlayabiliriz. Fakat fenomenoloji bunun ötesine gitmeyi isteyebilir ve sinemanın gösterge dilinin göstergenin bir başka türü olduğu zamanki o anları araştırabilir, göstergebilimcinin atomizminin uğraşamayacağı bir alandır burası. Bu yolla göstergebilimciler bir gün sinemanın nasıl olası olduğunu bize öğre-

tebilir ve genel olarak niçin olduğu şekilde göründüğü ya da baktığını açıklayabilir bize. Fenomenoloji, sinemanın belirli anları içinde hepimizin duyumsadığı değer ve önemi bizim için betimlemeye çalışan daha belirsiz bir maceraya devam edecektir. İlk planda bizi sinema hakkında düşündürmeye ve sinema kuramı adını verdiğimiz diyaloga katılmaya yönelten böylesi bir değer duyusudur.

DİZİN

V. Henry 245

A Day in the Country, (Kırda Bir Gün) 183, 247
A Propos de Nice (Vigo) 187
Agel, Henri 187, 288, 351, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359
Alexandrov, Grigori 118, 119
Althusser, Louis 349
Altman, Robert 324
Antonioni, Michelangelo 155, 346
Aranlı Adam 211
Arnheim, Rudolf 59, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 110, 118, 122, 140, 153, 154, 155, 157, 160, 161, 166, 168, 170, 171, 180, 184, 195, 196, 201, 225, 231, 237, 242, 244, 289, 291, 293, 295, 301, 318, 321, 323, 327
Astruc, Alexandre 221, 278, 289
Atalante, L' 113, 114
Auerbach, Erich 219, 220
Aurenche, Jean ve Pierre Bost 222, 223
Ayfre, Amédée 288, 351, 353, 354, 355, 357, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365
Bach, Johann Sebastian 144
Balazs, Béla 153, 155, 157, 159, 161, 162, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185
Barr, Charles 287
Barron, Arthur 188
Baudelaire, Charles 244, 246, 249, 356
Bazin, André 70, 85, 86, 100, 150, 169, 177, 184, 189, 191, 205, 210, 221, 222, 223, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 248, 249, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 290, 292, 293, 294
Bergman, Ingmar 143

Bergson, Henri 272, 321
Berlin: Bir Şehrin Senfonisi (Ruttman) 207
Bernanos, George 209, 222, 223
Bisiklet Hırsızları 211
Boudu Saved from Drowning (Boudu Boğulmaktan Kurtuldu) (Renoir) 255
Bower, Dallas 163
Brakhage, Stan 179
Brecht, Bertolt 133
Bresson, Robert 156, 209, 222, 223
Buñuel, Luis 204
Burch, Noel 345, 346

Cahiers du cinéma 226, 283, 284, 285, 286, 287, 347, 348, 349
Camus, Albert 248
Canudo, Ricciotto 56
Cavell, Stanley 287
Chabrol, Claude 226
Chaplin, Charles 227, 265
Chardin, Teilhard de 272
Cinéma ou l'homme imaginaire 288
Clouzot, Henri-Georges 205
Cocteau, Jean 163, 237
Cohen-Séat, Gilbert 324

Day of Wrath (Gazap Günü), (Dreyer) 155, 309, 311
de Sica, Vittorio 211, 239, 365
Debussy, Claude 129
Delluc, Louis 56, 57, 301
Demy, Jacques 95, 333
Diary of a Country Priest (Bir Taşra Papazının Güncesi), (Bresson) 210
Dickens, Charles 276
Doniol-Valcroze, Jacques 226
Dos Passos, John 271
Dreyer, Carl 155, 309, 310, 356, 357
Dufrenne, Mikel 75, 288, 355
Dulac, Germaine 57, 301

Eggeling, Viking 301
Einstein, Albert 198
Eisenstein, Sergey 56, 58, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 153, 154, 156, 157, 159, 160, 171, 172, 173, 174, 177, 179, 184, 185, 188, 189, 212, 225, 228, 237, 247, 252, 254, 255, 290, 291, 292, 293, 296, 298, 299, 300, 303, 307, 308, 309, 319, 323, 356, 357
Eisner, Lotte 247
Eliot, T. S. 163
Epstein, Jean 57, 289
Esprit 229, 232, 270

Faulkner, William 333
Fellini, Federico 299
Feuillade, Louis 187, 188
Film as Art (Sanat Olarak Film) 81
Flaherty, Robert 156, 211, 213, 263, 264, 269, 277, 356
Ford, John 337
Foucault, Michel 352, 354
Franju, Georges 290
Freud, Sigmund 346, 349, 350

Gance, Abel 57, 289, 301
Gazap Üzümleri 209
Gide, André 222, 248
Godard, Jean-Luc 226, 284, 348
Gray, Hugh 226, 227, 287
Grierson, John 187, 188, 225
Griffith, D. W. 133, 167, 265, 302

Harcourt, Peter 192
Haydn, Joseph 91
Hegel, G. W. F. 121, 136
Heidegger, Martin 352
Heisenberg, Werner 198
Hemingway, Ernest 248, 271
Hitchcock, Alfred 143
Homeros 276
Hugo, Victor 276
Husserl, Edmund 321

Ince, Thomas 302
Images pour Debussy (Mitry) 289

İçimizdeki Şeytan 221

Jakobson, Roman 127
James, William 62
Jannings, Emil 289

Kant, Immanuel 70, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 79, 157, 321
Kapital 212, 308
Kara 209, 221
Kast, Pierre 226
King, Henry 302
Köhler, Wolfgang 98
Kracauer, Siegfried 177, 184, 189, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 226, 227, 229, 232, 233, 234, 249, 251, 272, 291, 293, 301, 313, 316, 318, 323
Kristeva, Julia 349
Kuleşov, Lev 56, 58, 303
Kuzeyli Nanook 211, 263, 264
Kızıl 209, 221
Kızıl Çöl 155

L'Herbier, Marcel 187, 225
La Revue internationale de filmologie 284
Lacan, Jacques 349
Lang, Fritz 155
Langlois, Henri 290
Laurel and Hardy 266
Leacock, Ricky 188
Leger, Fernand 159
Lenin, Nikolai 103, 130, 147
Linden, George 287
Lindsay, Vachel 56
Lola (Demy) 333
Louisiana Hikayesi (Flaherty) 264

Malraux, André 225, 237, 252, 272
Marcel, Gabriel 187, 217, 225, 272, 288, 359
Marey, Jules 274
Marx, Karl 103, 121, 130, 139, 147, 212, 308, 349, 350
Maysles Biraderler 188
McLuhan, Marshall 326
McTeague, Maurice 277
Merleau-Ponty 272, 288, 352, 354, 359, 361
Metz, Christian 101, 156, 286, 288, 292, 313, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328,

329, 330, 331, 333, 334, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 348, 350, 351
Meunier, Jean-Pierre 288
Meyhane 209
Miks, Tom 336
Mitry, Jean 80, 156, 285, 286, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 305, 307, 308, 309, 310, 312, 313, 314, 315, 316, 318, 319, 320, 321, 322, 330, 331, 340, 341, 342, 351
Mizoguchi, Kenji 356, 357
Morin, Edgar 288
Mounier, Emmanuel 272
Mozart, W. A. 91
Mozhukin, Ivan 303
Mukarovsky, Jan 162, 164, 172
Munier, Roger 288, 358, 359
Munsterberg, Hugo 52, 53, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 93, 97, 103, 140, 153, 154, 157, 166, 201, 225, 237, 291, 298, 321
My Darling Clementine (Ford) 337
Mystery of Picasso (Picassonun Gizemi), (Clouzot) 205

Nicoll, Allardyce 162

Offenbach, Jacques 192
Ophuls, Max 334, 335

Pacific 231 289
Paisa ve Yer Sarsılıyor 211
Parlo, Dita 113
Pastoral Senfoni 221
Pavlov, I. P. 107, 111, 122, 142
Peirce, Charles 322
Pennebaker, D. A 188
Phantom Chariot (Sjöstrom) 242, 243
Photoplay: A Psychological Study (Fotoplay: Psikolojik bir Çalışma) 81
Piaget, Jean 107, 122, 123; 124, 125, 292
Pope, Alexander 163
Potemkin Zırhlısı 112, 113
Psycho (Hitchcock) 169
Pudovkin, V. I. 51, 52, 56, 58, 106, 114, 115, 116, 118, 119, 133, 188, 252, 253, 255, 256, 264, 308, 309

Radiguet, Raymond 222
Renoir, Auguste 247
Renoir, Jean 227, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 255, 256, 269, 289, 356
Resnais, Alain 346
Richter, Hans 160, 301
Rien que les heures (Cavalcanti) 235
Rivette, Jacques 286
Rohmer, Eric 221, 226, 233, 286, 287
Rosselini, Roberto 269, 279, 356
Rotha, Paul 187, 188
Royce, Josiah 62
Russell, Bertrand 292, 321
Ruttman, Walter 207

Santayana, George 62
Sarris, Andrew 45, 46, 287
Sartre, Jean Paul 269, 272, 273, 279, 288, 321, 352
Saussure, Ferdinand de 322, 344, 349
Scriabin, Alexander 129

Shakespeare, William 169, 245, 246, 276, 337
Shklovsky, Victor 159, 161, 162, 163, 165, 175, 182, 242
Simon, Michel 248, 255
Sorel, Julien 209
Souriau, Etienne 284
Spengler, Oswald 216
Stanislavski, Konstantin 131
Steinbeck, John 209
Stendhal 209, 222

Taine, H. A. 130
Tel Quel 349
Titchener, E. B. 122
Toland, Gregg 241
Tomashevsky, Boris 161, 162
Touch of Evil (Welles) 169
Toynbee, Arnold 216
Treasure of Sierra Madre (Huston) 169
Tristram Sahndy 183
Truffaut, François 221, 222, 223, 226, 279, 286, 287
The Plow that Broke the Plains 207
The Searchers 169

Umberto D 365

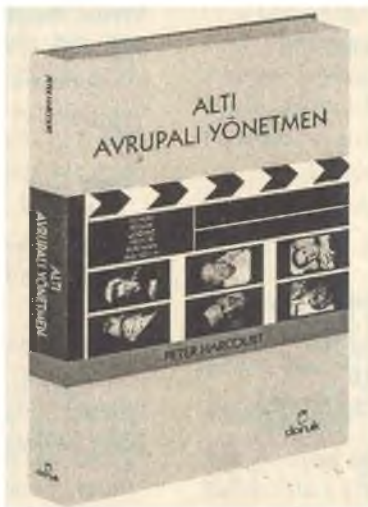
Vertov, Dziga 58, 177, 188, 225
Vigo, Jean 113, 187, 188
von Stroheim, Eric 156, 277
Vygotsky, Lev 122

Yurttaş Kane 241, 262, 263, 278, 330
Zavattini, Cesare 188
Zola, Emile 130, 209

Welles, Orson 227, 237, 248, 259, 260, 261
Wiseman, Fred 188
Wyler, William 260

ALTI AVRUPALI YÖNETMEN

Peter Harcourt



Çev.: Özge Özdüzen, Onur Yusufoğlu

Godard "Sinema Hayattır" der. Peter Harcourt ise, pelikülden bir hayat çıkarmış altı Avrupalı yönetmene odaklanıyor bu kitabında. Eisenstein, Renoir, Buñuel, Bergman, Fellini ve Godard'ı... Bugün bildiğimiz anlamıyla sinemayı kurmuş bu yönetmenlerin anlam dünyalarının izini filmlerinde, yaşamlarında, ait oldukları kültürde sürerek, film yapmanın olduğu kadar izlemenin de kişisel süreçlerine odaklanıyor. Örneğin kitabı okuyunca öğreniyoruz ki; Bergman çocukluğunda Nazi yanlısıymış, ancak toplama kamplarının varlığını öğrenince çok üzülmüş! *Altı Avrupalı Yönetmen*, yaşamı kareler kurarak anlayıp anlatmanın, filmleri ve filmlerin yaratıcılarını bizim dışımızdaki şeyler olarak değil sohbet edebileceğimiz ahbaplarımız olarak görmenin, aynı anda yüzlerce filmi seyrediyor olmanın keyfine varmak isteyenler için...

Doruk Sinema
302 sayfa

SİNEMADA YÖNETMENLİK, OYUNCULUK, KURGU

Edward Dmytryk
Jean Porter Dmytryk



Çev.: İbrahim Şener

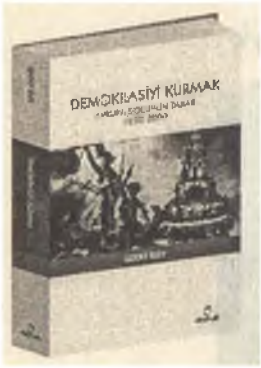
Edward Dmytryk, yirminci yüzyılın neredeyse tamamına uzanan yaşamını sinemaya adamış biri, öykü anlatıcısı. Ancak, Dmytryk yalnızca anlatmakla yetinmemiş, aynı zamanda nasıl anlatılacağı sorusu üzerine tüm yapıtları boyunca kafa yormuş, dahası bu yorucu uğraşı gerek yaşamsal gerekse sinemasal bir ilkeye dönüştürmüş bir yönetmen. Elimizdeki kitap, işte bu uğraşın ürünü. Bu kitapta Dmytryk, kurgucu ve yönetmen olarak sahip olduğu 50 yıllık sinema deneyiminden, yaklaşık 30 yıllık akademik geçmişinden süzülerek edindiği birikimi bizlerle paylaşıyor. Sohbet eden birini dinler gibi okuyacağınız bu kitapta bir filmin oluşum evrelerini bizler için özetliyor.

"Başlangıçta söz vardı... ve söz Tanrıydı." *Sinemada Yönetmenlik, Oyunculuk, Kurgu*, sözü söylemekle yetinmeyip sözün kendisi olmanın peşinde koşanlar için vazgeçilmez bir kaynak.

Doruk Sinema

424 sayfa

Dünya'yı ve Türkiye'yi Okumak İçin...



"Demokrasi bayrağını yükseltmek ise işçilere, 'baldırı çıplaklara', bazılarının deyimiyle 'ayaklara', 'ayak takımına' kaldı."



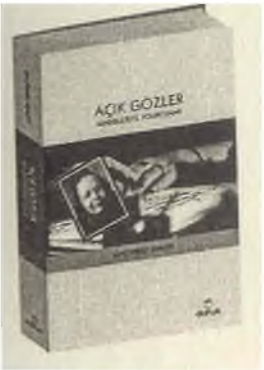
"... çoğu kişi bugün Ortadoğu'da neler olduğunu, işlerin bu noktaya nasıl geldiğini merak ediyor."



"Bizim düşüncemize göre, bağımsızlık mücadelesi içinde Türkiye'yi ileri götürecek düzenin sosyalizm olduğu..."

doruk
YAYINCILIK

Zamanın Tanıklığında Yüzler, Sesler, Renkler...



"Bir başka belleğin sesini geri vermek ve yalandan kaçınmak için, insan elinden geleni yapar..."

M. Yourcenar



"Semprum'un yaşamı -ana çekirdek- güneşten uzak, aydınlıktan yoksun, insanlardan ötede akıp geçmiş."

Uğur Kökden



"... Profilden Neruda, toplumcu şair Neruda, alışılagelen ve her zaman tartışılır kestirmeler. "

J. Cortazar

doruk
YAYIMCILIK



DORUK YAYIMCILIK
Himaye-i Etfal Sokak No: 6/2 Cagaloglu/ISTANBUL
Tel: (0212) 514 61 57 - (0212) 514 61 58
e-posta: info@dorukyayimcilik.com
www.dorukyayimcilik.com



Büyük Sinema Kuramları

J. Dudley ANDREW

Büyük Sinema Kuramları her biri sinema tarihinde hem sinema hem de sanat felsefesi yapan ve genel olarak diğer sanatların içinde sinemanın yerini araştıran kuramcıları ele alır.

1960'larda Metz'in öncülüğünde dilbilim üzerinde yoğunlaşan çalışmalarla semiyotik çalışmaların kurama aktarılması sonrasında sinema kuramı çalışmaları büyük oranda genelden özele doğru yoğunlaştı. Büyük oranda yaratıcılığını yitirdi. Buna karşın sinema kuramları çalışmalarında Üçüncü Dünya üzerinde yoğunlaşan ve Üçüncü Dünya'nın büyük yönetmenlerinin kendi manifestolarıyla Batılı İdeal Sanat Anlayışı'na karşı çıkan çalışmalar büyük önem kazanmaya başladı.

Dikkat edilirse, büyük kuramcıların tamamı Avrupa kökenliydi. 1970'lerden itibaren kuram tarihçiliği çalışmalarında Amerikalı pek çok yazar gündeme girdi. Çalışmaları da büyük oranda Avrupalı kuramcılar üzerinde yoğunlaşıyordu.

Tüm sinema tarihi boyunca kuramı en yoğun besleyen çalışmalar Eisenstein tarafından yapılmıştır. Onun çalışmaları bir yandan teknolojik gelişmeler ve sanatçının bunlarla ilişkisi üzerinde yoğunlaşırken, öte yandan sinema ile bütün diğer performans ve edebiyat çalışmalarını karşılaştıran, hem kuram yapan hem de tarihten beslenen kültürlerarası metinlerden oluşuyordu. Bu nedenle Metz çalışmalarını yaparken sinema dilinin çözümlenmesinden sanatçı ve eseri arasındaki felsefik tartışmalara kadar en derin yazarın Eisenstein olduğunu dile getiriyordu. Buna karşın sinema ile felsefenin, özellikle çağdaş felsefenin buluştuğu yerde André Bazin Fransız yazar ve sinemacıları besleyen kaynak oldu. Biçimciler ve Gerçekçiler arasındaki tartışmalar genel olarak sinema ve sanat üzerine en derin tartışmalardan beslenir. Biçimin toplumsal söylemi, izleyici üzerinde bıraktığı etkiler ve sanatçının/eserin varlık nedeni üzerinde yoğunlaşan tartışmalar 20. yüzyıl sanat tartışmalarının merkezinde durmaya devam etti. Elinizdeki kitap bir anlamda 20. yüzyılın kuram çalışmalarını inceleyen, onları tanıtan, birbiriyle karşılaştırarak kuramın kendisini tartışan, günümüzde artık klasikleşmiş bir Teori Tarihi denemesidir.

Doruk Sinema

izdusumyay@gmail.com