Sezer Tansuğ

İNSAN ve SANAT



Herkes İçin Sanat

FOLK SANATI

POPÜLER SANAT

YÜKSEK ve SEÇKİN SANAT

ALTIN KİTAPLAR YAYINEVİ

Bu kitap daha önce
Yayınevimizce HERKES İÇİN SANAT
adıyla yayınlanmıştır.

Bu Diziyi Yönetenler **Dr. TURHAN BOZKURT**
MÜRŞİT UL
Yayına Hazırlayan **NİLGÜN HİMMETOĞLU**
Kapak Düzeni **YÜKSEL ÇETİN**
Kapak Filmi **KOMBİ GRAFİK**
Yayın Hakları (c) **ALTIN KİTAPLAR YAYINEVİ**
Dizgi ve Baskı **ALTIN KİTAPLAR MATBAASI**

Bu kitabın her türlü yayın hakları
Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu gereğince
Altın Kitaplar Yayınevi'ne aittir.

Adres
Celâl Ferdi Gökçay Sk. Nebioğlu İşhanı
Cağaloğlu - İstanbul

Sezer Tansuğ

İNSAN ve SANAT



BU DİZİNİN DİĞER KİTAPLARI

Kuşku Çağı	J.K. GALBRAITH
Yükseliş ve Düşüş (tükendi)	ALİ GEVGİLİLİ
Üçüncü Dalga	ALVIN TOFFLER
Kişilik (7. Basım)	Prof. Dr. ÖZCAN KÖKNEL
Estetik ve Sanat (tükendi)	Prof. Dr. MOISSEJ KAGAN
Kozmos (tükendi)	Prof. Dr. CARL SAGAN
Yazın Kuramı	R. WELLEK - A. WARREN
Alkolden Eroine Kişilikten Kaçış	Prof. Dr. ÖZCAN KÖKNEL
Spor Psikolojisi	Prof. Dr. SABRİ ÖZBAYDAR
Türkiye'de Tek Parti Yönetimi	Doç. Dr. ÇETİN YETKİN
Ansiklopedik Kültür Sözlüğü	AZİZ ÇALIŞLAR
Toplumumuzda Kadın ve Cinsellik	Dr. İHSAN FAHRİ
Beslenme	Prof. Dr. HÜSREV HATEMİ
Shakespeare ve Hamlet	Prof. Dr. MİNA URGAN
Çağdaş Felsefe	W. EICHHORN, M. BUHR
Ekonomide Dışa Açık Büyüme	Prof. Dr. GÜLTEN KAZGAN
Evlilik Raporu	Doç. Dr. KURBAN ÖZUĞURLU
İnsanı Anlamak	Prof. Dr. ÖZCAN KÖKNEL
İngiliz Edebiyatı Tarihi	Prof. Dr. MİNA URGAN
Zorlanan İnsan	Prof. Dr. ÖZCAN KÖKNEL
Yönetme ve Yükselme Sanatı	T.J. PETERS - R.H. WATERMAN, Jr.

BİLİMSEL SORUNLAR DİZİSİ

SUNUŞ

Son yirmi yılda Türk sanat ortamına aktif bir eleştirmen olarak katkıda bulunmaya çalıştım. Sanat tarihi okudum, sırası gelince bunun hocalığını da yaptım. Bu eğiticilik, öğrencilik eğilimimin bir uzantısıdır. Ama hocalıktan çok eleştirmenlik iletişim tepkileri alır. Kimi kızar, kimi küser, kimi sever, kimi de bunları rol olarak yapar. Bu tür deneyimler üzerine alabildiğine öznel ve kişisel olduğu su götürmeyecek kitaplar bile yazılabilir. Görsel sanat alanlarına yönelik kişisel deneyimlerim yoğun olabilir. Ama bunlara dalarak ele aldığım sorunun şiraze çerçevesini aşmamaya çalıştım. Deneyimlerimin ancak toplumsal kitleye oranı ölçüsünde bazı örneklere yer verdim.

Bir sanat eleştirmeninin biçimsel görsel olgular karşısında çeşitli kesimlerin tepkileri üzerine bir dizi gözlem yapmış olması doğaldır. Fakat bir eleştirmeni ilgilendiren, başkalarından çok kendi tepkileri olabilir. Bu da belli bir eleştirmen mizacına uygun düşer. Bu tepkilerin kapsamına doğal olarak en yakın çevre de girer. Bundan daha fazlasıysa, belki farklı bir eleştirmen mizacının nesnel, eğilim çerçevesi içinde yer alabilir. Kuşkusuz konumuz eleştirmen mizacına ilişkin sorunlar değildir. Ancak iyi kötü bir eleştirmen etkinliği göstermiş biri olarak, kendi ilgi ve gözlem çerçevemi belirlemem gerekir. Biçimsel görsel bir olgu üzerine ilgimin yoğunlaşması her zaman aynı olmaz; yargılarım da koşullara göre değişebilir. Aile ve arkadaş çevremin sanatsal sorunlara uygulayıcı ya da izleyici olarak katılmasından çıkardığım sonuçların da belli ölçüde bir kitle kesiti elde etmeme yardımcı olduğunu ekleyebilirim.

Özellikle vurgulamak istediğim nokta, sanat kitaplarının oluşturulmasında izlenecek yöntem sorunudur. Tüm sosyal bilimler alanında, özellikle sanat bilimi, araştırmacının zaman zaman bir sanatçı gibi yaşamın verileriyle kaynaşmasını gerektirir. Sanat araştırmacısı sorunlar karşısında kimi kez kişisel yaklaşımlarına yer verir. Bu tür bir kitabın bilimsel çerçeve dışına çıkmaması da, kişisel somut gözlemlerin işe karışmasıyla daha çok mümkündür kanısını taşımaktayım. Ancak bu bilimsel çerçevenin soğuk ve kuru bir betimleyici bakış açısından farklı bir yön tutturması doğaldır. Sanat bilimiyle uğraşanlar arasındaki en belirgin ayrım da budur. Kimi tasnifçi, katalogcu, betimleyici, salt didaktik bir yol izler, kimi de işe duyarlılığının sıcaklığıyla yaklaşır, ama bunda somut sanatsal verilerin nesnel değerlerini hiçbir zaman gözden kaçırmaz. Mesleği sanat tarihçiliği olan eleştirmenler de bu ikinci eğilime mensup olanlardır. Sanat tarihçileri ya da bilginlerinin büyük çoğunluğunu betimleyici yöntemlere bağlı kalanlar oluştururken, sayıca daha az olmalarına karşın, diğerleri güncel sorunlara karşı ilgilerinin yoğunluğu nedeniyle hem daha uyarıcı, hem de bir anlamda daha öğreticidirler. Çünkü öğrenim sanat hakkında kuru bilgiler edinmek değil, yetenek ölçüsünde yaratıcılığa kadar uzanabilen bir öğrenim bilinci kazanmaktır.

Aynı olgu, kitlelerin eğitim düzeyleriyle sanatsal ilişkileri arasındaki bağlantı ve doğrudan sanat eğitimi için de geçerlidir. Şöyle ki: Toplumsal kesimler az çok eğitim görmüşlüklerine göre de sanatsal ya da estetik beğeni ölçütleri ortaya koyarlar. Ne var ki, eğitim sanatsal duyuşu uyaracak bir etkinlikten yoksunsa, bu yolda amacına ulaşamaz. Sanatçı yetiştiren modern eğitim kurumları da aynı nedenle işin yaşamla dolaysız bağlantısını kurabilecek yeni yöntemlere yöneliyorlar.

Sanat araştırmacısı bugünü kendi toplumunun diyalektik gelişme doğrultusunda kavrayarak bütüncül bir görüşe ulaşabilmişse, kişisel gözlemlerde öznelliğe düşmekten korkmamalıdır. Sanatın o kıvrak, ele avuca sığmaz karmaşıklığında tarihsel uğrak noktalarını yakalayabilmek, ancak bireysel duyarlılığın ince sezgileriyle mümkündür.

*
**

Bu incelemede dilin herhangi bir sözcük zorlamasına başvurmaksızın serbestçe kullanımı, anlatımın özel uslüp koşulları gereği kendiliğinden ortaya çıkmıştır. Gündelik konuşma diliyle yazı dilinin farklı şeyler olduğunu biz de biliyoruz, ama yazı dilinde empoze edilmeye çalışılan öz Türkçe fanatizminden yana değiliz. Benzer ya da az çok aynı anlamlara gelen eski ve yeni kelimeler, yabancı kökenli sözcükler birlikte kullanılmışlardır. Yerine göre birinin, öbürüne tercih edilme zorunluluğu, anlatımın gerekli vurgu ve zenginliğe sahip olabilmesi çabasından kaynaklanmaktadır. Düşünceyi etkinleştirecek bir yol, giderek genişleyen ve Batı dillerine açılan bir sözcük dağarcığının Türkçe dil kökenine güvenilerek benimsenmesine bağlıdır. Türkçeyi katı bir «sözlük» çerçevesi içinde tutabilmenin olanağı yoktur. Türkçe sağlam kök yapısıyla bağdaşabilen ve çağdaş anlamda kullanımı mümkün olan her yabancı sözcüğü içinde rahatça barındırabilir ve bu konukseverliğinden büyük yararlar sağlar.

⁂

Eleştirmenlik ve hocalık deneyim ve birikimlerimin ürünü sayılabilecek bu kitabın bazı bölümleri, uygulamalı sanat ve sinema eğitimi yapan öğrenciler için hazırlanmış ders notlarından oluşturulmuş, ama «kurgusu» sıradan bir ders programının çerçevesi aşılarak gerçekleştirilmiştir. Kitap böylece sanırım kitleye ilişkin sorunlar karşısında sorumluluk yüklenen daha geniş boyutlu bir iletişim ortamı içinde yer almıştır. Böyle olunca da çıkaracağı sesin daha bir yankılı olacağı umulabilir.

Evrensel ortama ulusal katkıda bulunabilmenin oldukça erken bir aşamasında olduğumuz, sık sık yabancı kaynaklara başvurma zorunluluğumuzdan anlaşılabilir. Gerçi yabancı kaynaklara sanat kuramları alanında güçlü söz sahibi olan çevrelerde de başvurulur, ama bu kaynaklanmalar bizde olduğundan farklıdır; karşılıklı etkileşimleri ve hesaplaşmalarının yoğunluğu bu gerçeği kanıtlamaya yeter.

Bu kitabım belli bir ölçüde hesaplaşma eğilimlerimi de içermektedir, ama sanırım şimdilik olabileceği kadarı da budur. Yapıtın özellikle kitlenin sanatsal beğeni ölçütlerinin sınanabi-

leceği bir alan olan sinema olgusuna ağırlık vermiş bulunması, yabancı kaynaklarla bir etkileşim düzlemine oturabilme ya da yoğun bir hesaplaşmaya girebilme şansını da sınırlı tutmaktadır.

Bu bir sanat tarihi ya da sanat kuramı kitabı değildir. Dolaylı ya da dolaysız biçimde tarihsel, eleştirel ve kuramsal yaklaşım ve bakış açılarına değinilmiştir, ancak bunların ulusal bir görüş açısı yönünden sentezine girişilmemiş, buna pek cesaret edilmemiştir. Fakat umut edilir ki, ülkemizde bu yönde uyanan istekler için bir ipucu oluştursun ve o türden niyetleri, halen «cesaret edilmekte olandan» farklı bir biçimde uyarsın...

*
**

Altın Kitaplar Yayınevi İnsan ve Sanat'ı yazmam konusunda istekte bulunarak, bana, sanatı yaşamımıza özellikle ulusal bir görüş açısı ve bakış içeriği kazandırma yolundaki içtenlikli çabalara bir katkı yapma olanağı verdi. Bunun da ötesinde, yetişkin ve dinamik kadrosuyla işbirliği içinde ve öngörülen yöntemi izleyerek çalışmam sonucunda kitaba iç düzeni, içerik ve anlatım açısından önemli katkılarda bulundu. Bu işbirliği çerçevesinde değerli yardımlarından ötürü Nilgün Himmetoğlu'na özellikle teşekkür etmeyi borç bilirim. Burada açık yürekliliklе belirtmek isterim ki, böylesine bir bilinçle çok daha önce kuşatılmış olsaydım, bugün çıkarabileceğim sedayı kat kat aşabilme olasılığım vardı...

Sezer TANSUĞ

İ Ç İ N D E K İ L E R

GİRİŞ: KİTLENİN SANATSAL ALIŞVERİŞİ 17

Kitle Üreten mi, Tüketen midir? 18
Ortak ve Yaygın Beğeni 19
Sanatın Kitleye Yönelik Olması ya da Olmaması 21
Sanatsal Biçimlerin Belirlenmesinde
Soyso-Ekonomik Koşulların Rolü 24
Sanatta Ulusallık mı, Evrensellik mi? 27
Toplumlararası Etkileşimde «Nirengi» Noktası 31
Göz Kolay Avlanır 32
Kitle Beğenisinin Yönlendirilmesinde Malzeme ve Teknik 34
Televizyon Sanatı mı, Sanat Televizyonu mu? 36
Sanat Pazarcılığı 37
Kitle Karşısında Başkaldıran Sanatçı 39
Kitle Adına Denetim Yapan Sansürü
Ancak Sanatsal Düzey Sus Pus Eder 40

BİRİNCİ BÖLÜM: HERKES İÇİN SANAT: FOLK SANATI VE POPÜLER SANAT

I. «HERKES İÇİN SANAT» KAVRAMI 47
Halk Nasılsa Anlamaz Deyip 48
İnsana İnsan Olarak Bakmanın Gereği 49
Bilim Sanata Dairse, Yürek Hep Savaşmak Zorundadır 50
II. FOLK SANATI, KÖY VE KASABA SANATLARI 51
Farklı Seyirci Kitleleri 52
Kasaba Kökenli Kentliler 53
«Anlayana, Bir de Anlamayana Kurban Olayım» 54
Komünal Sanat ve Köylü Sanatı 57
Kent Kültürünün Yozlaşması: Taşra Sanatı 59
III. KÜLTÜR DEĞİŞİMİ, KENTLEŞME VE POPÜLER SANAT 64
Cami, Çarşı ve Saray Modülü 65

Modern Kentlerde Popüler Beğeni 67
Halkın Gerçeklik Sezgisi 68
Aslının Tıpkısı 71
Kültür Değişiminde Özümsenen Gelenek 72
IV. ÇAĞA EGEMEN OLAN GÖRSEL İLETİŞİM 76
Birlikte İzleme 78
Görsel Dilin Gücü 79
Kimin İçin Pop Sanatı? 81
Değişen Görsel Değerler ve Karagözün Son Gösterisi 83
İlk Gecekondu Saldırısı 85
Görsel İlgilerde Seçmecilik 86
V. SANATTA GÜNCELLEŞTİRME :
YAZI, SES VE GÖRÜNTÜ BÜTÜNLÜĞÜ 88
Yazı ve Resim İlişkisi 89
Tarih Öncesine Uzanan Çizgi-Resim Şeritleri 92
«Comic Strips» 95
Resimli Roman ve Sinema 96
Salt Çizgiyle Mizah : «Yazısız» 100
Hareketli Görüntünün Büyüsü 102
VI. FİYAKA SANAYİ : MİZAH, ŞİDDET VE HÜZÜN 104
Kötü Beğeni ve Taşıt Süslemeciliği 105
İsmail Dümbüllü'nün «Üslûb-u Bekâret»i 106
«Arabesk»in Kökeni Üzerine Bir Varsayım 108
Tekke ve Bizans Sanatında Devşirme Beğeni ve
Hazreti Ali'nin Devesi 110
Antikacılık, Koleksiyonculuk ve Müzecilik 113
Kartpostalların Dili 115
Süslemeyle Süslenmenin Yakın İlişkisi 118
VII. GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE UZANAN SİMGESEL İŞARETLER ... 123
Kent Ortamında Körebe 125
Renkli Heykeller 125
Renk Simgeleri 129
Markadan Bayrağa 130
İşaretlerin Evrensel Dili 133
Müslümanlıkta «Suret» 136
«Amentü Gemisi Nasıl Yürüdü?» 138
VIII. KİTLE İLETİŞİMİNDE OLAĞANÜSTÜ ARAÇLAR :
TELEVİZYON VE SİNEMA 143
«Bize Özgü» Sorunlar Yabancı Bir
Ortamda Geçerliliğini Yitirebilir 145
Entellektüel Fiyaka 146
Amansız Bir Koşmaca : Reklamcılık 149

TV İçinde TV 150
Görsel-İşitsel Eşleme 152
Gişe Kanalıyla Finanse Edilen Halk Sineması 153
Kopya Etmenin Çetin (!) Koşulları 155
Sinemada Ulusal-Bireysel Deha Damgası Gerek 155
Kitlede Ortak Olan, Beğenmek mi, Beğenmemek mi? 158
Sinemada Kötü Beğeni ve Bayağılık 160
Toplumsal Katmanlar Arasındaki Sürekli Hareket 162
SONUÇ OLARAK diyebiliriz ki... 164

İKİNCİ BÖLÜM: **ANLAYAN İÇİN SANAT: SEÇKİN VE YÜKSEK SANAT**

I. SANATIN TEMEL SORUNLARINA YAKLAŞIM 169
Tanım ve Sınıflamayı Aşan Sanat Olgusu 170
Sanat Kendine Özgü Bir Güç Sistemidir 173
Sanat Sınıfsal Değildir, Karşıtlık da Zihinseldir 174
Sanat-Bilim Ayrımında Önyargılar 176
Sanat Yapıtı Doğal Bir Eğitim Aracıdır 177
Geleneksel-Tarihsel Verilerimiz 179
Duyarlılığı Kitleyle Paylaşma Hüneri 180

II. HER ŞEY BİR «GÜZEL» UĞRUNA 183
Biçim-İçerik Bütünlüğü: Hem Çatışma, Hem Uzlaşma ve Uyum Dengesi 185
Sanatta Yüceltme ve Simgeleştirme 188
Simgelemenin Yolları 190
Bilinçli ya da Bilinçsiz Simgecilik 192
Kişisel Olan ya da Olmayan Simgecilik 193
Modern Sanat Akımlarında Simgesel Yoğunlaşma 195
Sanatın İşaretler Sözlüğü 196
Bildirişim Estetiği 198

III. ÇAĞDAŞ SANATA VE GELECEĞE YÖNELİK SERÜVENLER ... 203
Görsel Anlatımın Sözel Anlatımla Boy Ölçüşmesi 204
Sanayi Ötesi Topluma Doğru Sanat İbrahim Hakkı'dan Alvin Toffler'a 206
Bilgisayarla Sanat mı? 210
Amerikan Aydınları Yüksek Sanatın Popüler Kültür İçinde Erimesinden Korkuyor 211
Entellektüel Narsizm 213

IV. SANAT YAPITINA BAKAN GÖZLER 218
Sanat Yapıtı Karşısında Tümüyle Tarafsız Olamayız 219
Bakış Açısının Özgürleşmesi 220

Önce Kendi Kendimizi Yargılamalıyız 222
Sanat Tarihi, Eleştirilerin de Tarihidir 223
Felaket Caravaggio, Çizimde Beceriksiz Tiziano 225
Astigmat El Greco, Anatomiyi Kullanmasını Bilmeyen Michelangelo 228
Sıradan Göz, Beylik Yargılar ve Katarsis 231
Kategorik Göz ve Üslup Oluşturma 233
Eleştirel Göz İçin Ne Gereklidir 234
V. PLASTİK SANATLAR VE SİNEMADA HAREKET KAVRAMI ... 235
Resim ve Heykelde Düzen Anlayışı 237
Zaman İçinde Hareket Motifleri 239
Hareket ve Ritm Duyarlılığı 242
«Happening»ler ve Hareketli Heykeller 245
Yönetilen Hareket 246
SONUÇ OLARAK diyebiliriz ki... 247

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: **UZMAN İÇİN SANAT: SİNEMA ESTETİĞİ**

I. UZMANLAŞMA KAVRAMI 251
«Tescil» Edilen Uzmanlık 252
Uzmanlık Toplumdan Soyutlanamaz 253
Türk Sineması İçin Neden Kuram ya da Estetik Oluşturamıyoruz? 254
Ulusal Sinemaların «Yerel Çeşnisi» 256
Sinema Kendi Özüne Uygun Büyük Bir Hayal Sistemiyle Gelişir 258
II. KİTLESEL KÜLTÜR ÜRÜNÜ OLARAK SİNEMA 260
İşin Erbabıyla Sokaktaki Adam Ayrılığı Sinemada da Başlamıştır 261
Hem Popüler, Hem Öncü Olma Çabaları 263
Hareketli Görüntülerle Roman Yazmak 264
Yakışıklı Erkek, Güzel Kadın 266
III. SİNEMA SANAT MI, DEĞİL Mİ? 268
Karanlık Dünyadan Aydınlığa 268
Önce Görüntü Dili Vardı 270
Sinemanın Tarihsel Kökenleri 273
Sinema Tüm Öbür Sanatların Sentezi Değildir 274
IV. SİNEMASAL DİL 276
Sinema Bir İletişim Sistemidir 277
Sözcük ve Çizim 278
«Bir Kez Görmek, Bin Kez İşitmekten Yeğdir» 280

Sinemasal İşaretleme 281
«Plan Kurgunun Hücresidir» 283
Gros-Planın Hikmeti 285
Sinema Dilinin İç Yapısı ve Öğeleri 286
V. SİNEMAYA ÇOK YÖNLÜ BİR YAKLAŞIM 291
«Dünyayı Yapmak» ve Güzel Kavramı 292
Yalnızca Sinema Hem Zaman, Hem de Mekân Sanatıdır 294
Kollektif Yaratıcılık ve Standart Yapım 295
Sinemanın Diyalektik Yöntemi 296
Neden Arap Yazısı Önemli? 297
Filmik İmaj 300
«Film Pencere Değil, Vitrindir» 303
VI. SİNEMA VE TİYATRODA SEMBOLİZM 305
Alexander Korda: Rambrant 306
Orson Welles : Yurttaş Kane 307
Samuel Beckett : Godot'u Beklerken 308
Varoluşçu Yaklaşım ve Anlam Belirsizliği 309
VII. FİLM BİR HAREKET KOMPOZİSYONUDUR 313
Üç Boyutlu Dünyanın İki Boyuta İndirgenmesi 314
Değişim Öğesi ve Animasyon 316
Görüntünün Kaderi Şansa Bırakılamaz 318
Plastik-Resimsel İmaj Sinemanın Özüdür 319
VIII. SİNEMADA GERÇEĞİN YANILSAMASI 321
Sinematografik Sadakat 322
Otomatizmi Aşmak İçin 324
Perdeye Güvendirmek 325
Sinema Sanatında Evrim 326
IX. SİNEMA SANATINA ESTETİK YAKLAŞIMLAR 329
Arı Sinema ve Görsel Senfoni 331
Gerçeklik Temelde Harekettir 333
«Sinema Işığın Müziğidir» 336
Sinemalaştırma Zihinsel Bir Süreçtir 338
Psikolojiden Estetiğe 340
Sanatsal Düşlerin Dünyası 341
Lirik Gros-Plan ve Şiirsel Montaj 342
Sinemanın Sanatsal Niteliği Nasıl Doğar? 345
Sesin Simgesel Anlamı 347
İnşa Mantığı Olarak Sinema 348
«Duvarsız Müze» 349
Teknik Başarı mı, Gerçekçilik mi? 351
Semiolojinin Sinemaya Uygulanması 354
Sinemanın Sözlüğü Yoktur 357

SONUÇ : **EVRENSEL ORTAMA ULUSAL KATKI** 359

Gelenek Özgür Yaratışa Açık
Temel Bir Kavram Olmalıdır 360
Yapının Nasıl Kurulduğunu Kavramak 362
İmgelem Teknolojisi 363
Bir «Montaj Deha»mız ya da «İlk» Türk Filmi 364
Kullanmasını Bilmeyen Eller 365
Eşzamanlı Düzen ve Endüstriyel Hız 366
Ana Eğilimlerin Geçerliliğini Koruyan Temelleri 368
Özgün Bir Sürekli-Eşzamanlı
Düzen Kuramı Oluşturma Çabası 370
Önyargıları Kırabilecek Bir Model 372
Sonluyla Sonsuz Arasındaki Denge 373
Dünyevi Hayat Anlayışı İçinde
Dinamikleşen Doğu Bilgeliği 375
Vizyon Heybeti 376
Atatürk : «Sinema Öyle Bir Keşiftir ki...» 377
Endüstriyel Üretim Ritmi 378
Sinema Sanatının Bağımsızlığı 379
İnsanlık İdealinin Gerçekleşmesi 381

KAYNAKÇA

GİRİŞ

KİTLENİN SANATSAL ALIŞVERİŞİ

Bir sanat yapıtıyla toplum arasındaki ilişki, tek kişinin söylediği şarkıya koca bir kitlenin eşlik etmesine benzer...

Sanat ve toplumsal kitle ilişkileri sorunu, çok yönlü ve değişken bir görünüm taşır; tarihsel bir boyuta sahip olmanın yanı sıra, çağın teknolojik gelişmeleriyle de iç içedir. Böyle bir yaklaşım, sanatın giderek belli tanım kalıplarına sığmayan, alabildiğine görece bir kavram olarak benimsenmesini öngörmekte, bir başka deyişle, kavramın sınırlarını genişletmektedir. Bu durumda sanatla ilintili önyargılara yer olmadığı da açıktır.

Kitlenin sanatsal alışverişi sorunu, çağımızda iletişimin hızla yaygınlaşmasıyla daha da karmaşıklaşmaktadır. Bu yoğun iletişim ortamında, sorunları güncelleştirme, gözlemleri, hatta kişisel deneyimleri bile ortaya koyma gereği doğmuştur. Bu tür gözlemler sıradan, eğitim görmemiş insan tiplerine de, kendine özgü duyum yeteneği olan aydın, entellektüel kişilere de yönelebilir. Çünkü sanat, özellikle görsel alanda, toplumsal çevrenin gündelik yaşamına

her geçen gün ve her düzeyde eskisinden çok daha farklı ve etkili bir biçimde karışmaktadır. Bu durum, sanat üzerine düşünen ve çalışan insanları doğal olarak bu yönde araştırmalara zorlamış ve ortaya çözüm gerektiren pek çok sorun çıkmıştır.

Günümüzde yaygın bir kanı, çağdaş, güncel sorunları kavramak için tarih bilmenin, geçmiş deneyimleri ve eskiden kalmış somut verileri değerlendirme ve yorumlamanın zorunlu olduğudur. Ancak madalyonun öbür yönünde, tarih konusunda bilinçli olmak için çağımızda olup biteni kavramanın gerekli olduğu kanısı da vardır. Kitle ve sanat ilişkileri sorunuysa, madalyonun bu yüzüne ağırlık kazandırmaktadır.

KİTLE ÜRETEN Mİ, TÜKETEN MİDİR?

İlk planda şu soru akla gelebilir: Kitlenin sanatla alışverişi, temelde hangi genel ilişki çerçevesinde ele alınmalıdır? Bu ilişki içinde kitle üreten mi, yoksa tüketen midir? Anonim ya da ortak bir uğraşın ürünü olarak çıksa bile, sanat yapıtının belli kişi ya da kişilere gelip dayandığı düşünülür ve bu yolda en bireysel yaratıcı kişinin de kendisini kitleye borçlu olduğu bilinirse, yukarıdaki soru pek kolay yanıtlanamaz. Konunun farklı yaklaşımlarla ve değişik düzeylerde ele alınması gerekmektedir.

Çağdaş sanatın güncel etkinlik sorunlarına yaklaşmak, soruna salt sanatçı birey açısından çözüm getirmeye çalışmak değil, kitle boyutunu da araştıran bir iş yapmaktır. Aslında topluluk ve birey arasındaki nazik dengenin bilincinde olunmazsa, hiçbir konuda ve hiçbir sorun karşısında heyecan duyulmaz. Çağdaş araştırmaların, incelemelerin, denemelerin, yorumların candamarını hep bu den-

genin oluşturduğunu görürüz. Bu sorunlarla öteden beri ilgili olanların gündeminde hep bu bilinç vardır, üstelik gittikçe de yoğunlaşmaktadır. Çünkü çağdaş bilimsel ve teknik gelişmelerle yaşam biçimlerine önemli yenilikler gelmesi, sözkonusu dengeyi zorlamaktadır.

Burada en büyük etkenin teknik alandaki hızlı gelişme olduğu söylenebilir. Ama bu hızın öyle bir iç mantığı vardır ki, kitle bir sarsılmakta, bir toparlanmaktadır. Birey de aynı etkenle kitleye, onun içinde erircesine bir karışmakta, bir kopmaktadır. Bu hızlı devinim, insanları, artık onlara eski dinsel inançlarının pek yetmediği yeni arayışlara sürüklemektedir. Sanatın teknolojiyle el ele vermesi, bu arayışlarda bir tür aracı rolü oynamasına bile olanak sağlamaktadır.

Kitle ve sanat ilişkileri irdelenirken, kitle sözcüğüyle oldukça soyut bir kavramdan söz edildiği de gözden uzak tutulmamalıdır. Kitle «bir örnek» (homojen) bir yapı değildir; ama kitleyi belli bir ulus olarak tanımlayabilirsek, nitelik açısından daha somut bir insan yığını olduğunu görürüz. Böyle bir yığın içinde de bir örnek olmayan özellikler daha açıkça farkedilebilir. Oysa kitle kavramı tanımladığının niteliklerini belirtmiş olmaz. Kitle sözcüğünden belirsiz bir kalabalık anlarız. Bu kavram ne konuşulan dilini, ne bağlı olunan inanç olgularını, ne de tarihsel geleneklerle olan farklı ilintileri kapsar. Kitle her toplumsal grubu içerir, ama gerçek somutluğunu kazanması için nitelikleri belirlenmiş, yani ulusal bir kitle olarak ele alınmış olması gerekmektedir.

ORTAK VE YAYGIN BEĞENİ

Sanatla toplumsal kitle arasındaki ilişkileri sıradan, kategorik ya da eleştirel etkinlik düzeylerinde temellendir-

me gereksinimi, toplumun her düzeyde aynı değer ölçütlerine sahip olmayışından kaynaklanır. Sanatsal biçimlerin belli bir beğeni, inanç, coşku ya da kısaca, «duyumsal bir haz vesilesi» olduğu koşullar, her çağda ve yerde aynı değildir. Özellikle uzun bir geçmişe sahip olan sanayileşme süreci içindeki kentlerde ve kırsal kesimde yaşayan topluluklar arasında beğeni ölçütleri bakımından her zaman farklar olagelmiştir.

Kırsal kesimler anonim karakterli toplu bir beğeni ölçütü oluşturup dururken, kentlerde giderek artan oranda bireysel beğeni ölçütleri oluşmuştur. Kırsal kesim ortamı içinde, özel bir dinleyici ya da seyirci için değil, herkesin sanat yapma etkinliğine katılmasının, başka bir deyişle, anonim bir etkinlik olan **folk** sanatının yanı sıra, kentlerde yarı eğitim görmüş, kitle davranışı gösteren kalabalığa sunulan güdük ya da yarı sanatsal bir etkinlik olan **popüler** sanat ortaya çıkmıştır.

Kentleşme dinamiğinin bu doğal sonucu, XIX. yüzyılın sanayileşme bunalımları içinde bulduğu elverişli ortamı, XX. yüzyılın içine doğru da sürüklemiştir. Ne var ki, sanayi icatlarıyla yarışırcasına biçim icatlarına girişen, hatta sanayi ürünleriyle boy ölçüşürcesine gelişen teknolojiyi de hizmetine alan yüksek düzeyli sanatsal uğraşılar, aynı zamanda büyük bir açmaza da düşmüşlerdir. Buna «açmaz» diyoruz, çünkü yeni sanatsal uğraşlar içinde her zaman bireyden bireye ulaşabilecek ve çağ koşullarına yaraşır ölçütlerin düşü kurulmaktadır. «Çağ koşullarına yaraşır» dediğimizde, eski sanat geleneklerinin hemen hemen toptan özümsendiği savının yanı sıra, bilim ve teknolojiden de yararlar sağlamış olmaktır. Aslında buna ulusal yığınların ciddiye alınmadığı ve bireyle simgelenen evrensellik düşü de denilebilir. Öte yandan sanayi toplumunda kitle, ortak

ve yaygın beğeni koşulları oluşturmaktan caymamış, üstelik anonim nitelikte bile olmayan bu yaygın beğeniyi, sanatsal düzeyin yitirilmesi, hatta yozlaşması pahasına da olsa korumaya çalışmıştır. İşin bu yanı, kitlenin bir tür topluluk coşkusunu sürdürme yolunda, tarihsel geçmişinin bilincinden uzaklaşması, apaçık bir kültür yoksulluğuna düşmesi anlamına gelmiştir. Çağdaş bireyin yüksek savları karşısında, ulusal kitlenin sanatsal irade yönünden savunma ve yeniden varetme savaşımı, bir tür yozlaşmayı gündeme getirdiği için belki dramatiktir. Ama sonuçta düş kırıklığına uğrayacak olan bireylerin durumu da hiç içaçıcı değildir.

Düzenleyici denetim mekanizmalarının bireyden çok kitleye dönük oluşu, çağdaş kurumlara bu yüzden önemli sorumluluklar yüklemektedir. Çünkü düzenleyici denetim mekanizmalarını ulusal sorumlulukları olan çağdaş devlet kurumları oluşturur. Öte yandan bireysel yaratışların kitleyi beğeni düzeyi açısından uyarmaya yönelik çabaları da, çağdaş iletişimin sağladığı büyük olanaklara gereksinim duyar. Sorun, kısaca, bir açmazlar karmaşasına dönüşmüş; kitle, birey ve düzenleyici temel mekanizmalar arasında bir uyum sağlanmasını gerektiren yeni zorunluluklar ortaya çıkmıştır.

SANATIN KİTLEYE YÖNELİK OLMASI YA DA OLMAMASI

Sanatın kitleye yönelik olması ya da olmaması, salt çağımıza özgü bir sorun değildir. Tarih boyunca böyle bir olgu her zaman varolagelmiştir.

Sanatın kitleye yönelik olup olmayışına ilişkin tarihin sergilediği olgular, toplumların uygar gelişme sürecindeki belli aşamalarda odaklaşır. Ancak bunun, toplumsal taba-

kaların, onları yöneten kişiler ve din adamlarının ortak iktidar etkinliğinin hedefi olmaları sorunuyla katı bir ilişkisi yoktur. Sanatın, niteliğine göre dar ya da geniş topluluklara yönelik olması, çoğunlukla yaşanan toplumsal koşulların kendiliğinden ortaya çıkardığı bir görünümdür. Zevk ya da beğeni ayrımları, eğitim ve görgü, sanat yapıtını oluşturmada nitelik düzeyini belirleyen çeşitli olanaklarda bir birlik gösterirler. Toplum içinde iletişimi sağlayan biçimsel işaretlerin (bunlar sanatsal bir bağlamla yüklü olsunlar ya da olmasınlar), iktidarın etkinliğini sürdürüp pekiştirdiğinden söz edildiği olur. Aslında bu, çok doğal bir olgunun, kitlesel özgürlüğün hakkını aramak bahanesi altındaki romantik bir spekülasyonudur. Oysa tarihsel çağların tümünde insanların iletişim gereksinmesi olan yazı, bir iktidar aracı değil, yalnızca toplumsal koşulların bir gereği olmuştur. Bu tür spekülasyonlar için yine de yaziya başvurulduğuna bakılırsa, bu işin iktidar hevesi yolunda küçük bir hile olduğu düşünülebilir.

Tıpkı yazının erken tarihsel çağlarda zorunlu olarak dar bir kesimin tekelinde bulunması gibi, sanat biçimlerinin yüksek değer ölçütleri de kitle tarafından ancak belli belirsiz algılanmaktaydı. Bunları yalnızca dar bir zümre, tüm ayrıntılarıyla değerlendirirdi. Buna karşılık daha geniş kitlelerin hem dinsel inanç gereksinmelerini karşılayan küçük «idol kültleri» vardı, hem de dinsel kökenli de olsa yüksek tabakanın pek hoşlanmadığı kaba (bazen fallik) oyunlar, şenlikler düzenlerlerdi. Hitit başkenti Hatuşaş'ta (Boğazköy'deki) bulunan ünlü Yazılıkaya tapınağının bile, tüm doğal görünümüne karşın, kitlelerden çok tanrılarla kralların ilişkileri konusunda uzmanlaşmış bireyleri ilgilendirdiği düşünülebilir. Halk kesimlerindeyse, İslâmi çağda Anadolu tekkelerinde Orta Asya Şaman inançlarının yaşa-

tılması gibi eski geleneklere bağlılık vardır. Buna karşılık yüksek tabakalar dinsel, yazınsal ve sanatsal yönden «**divan**» diye belirlenebilecek ya da böyle bir isimle simgelenebilecek olan seçkin eğilimleri benimsemişlerdi.

Bu sorunu toplumsal sınıflar ya da zümreler açısından yargılamak ve birinden birini yeğlemek hiç de anlamlı değildir. Çünkü hiçbir toplum hiçbir zaman tekdüze olamaz. Farklı beğeni ölçütleri olmayan topluluklar da tasarım dışıdır. İktidar sorununa gelince, bu bir devlet düzeni demektir. Toplumsal ilişkileri düzenleyen kurumların örgütlenmesi, bir iktidarı başkoşul sayar. Bu iktidar mekanizmasının dinsel, ekonomik ya da başka herhangi bir etkende temellenmiş olması da bu koşula bağlılığını korur.

Sanatla toplumsal kesimlerin ilişkisi açısından soruna bakıldığında, iktidarın demokratik, oligarşik, monarşik ya da teokratik olmasının pek fazla bir önem taşımadığını görürüz. Sanatsal programlar, resimler ve heykellerle donatılmış mimari yapılar ya da kent alanlarına, seramik, süsleme ve kuyumculuğa kadar diğer tüm sanatsal faaliyetlere yansır. Klasik Yunan antikitesi ve onu izleyen Helenistik çağda karşımıza çıkan yönetim biçimi bir tür demokrasidir. Ama öte yandan kölelik de vardır. Tarihin Yunan demokrasisine yüklediği töhmet bile yargılanmaya değmez. Kaldı ki, diğer tarihsel antik çağlar, ortaçağlar ve yeniçağların hiçbir yönetim biçimi, sanatla kitle ya da toplum ilişkileri açısından hiç mi hiç yargılanamaz. Kanımızca, yönetici kesimlerin sanatı kendi hizmetlerine sokmaları, bunda az ya da çok bağnaz olmaları, seçkin ya da aydın kişilerin bu görkemli değerlere bağlı ya da bu biçimleri yenilemeye yönelik, karşı bir tutum içinde bulunmaları, sorunun gerçek özüne ilişkin değildir. İnsanın hangi biçim değerine yönelik olursa olsun, yoğun bir iletişim gereksinmesini kendi

varlığında taşımakta bulunuşu, sorunun özünü oluşturur. Biçimin şu ya da bu düzeyde taşıdığı değerle içli dışlı olabilmeyi sağlayan sistem, sanatın kitleye yönelik olup olmamasına kuşkusuz bir ışık tutabilir. Ancak bir yandan toplumsal koşulların biçim olgularına doğru yönlendirici etkileri hesaba katılırken, öte yandan o toplumsal sınıflara ilişkin doktrinlere bağımlı bulunan önyargılardan tümüyle arınmak gereklidir. Buna ilişkin olarak bir başka kanımız da, gerek sınıfsal doktrinlerin temelinde, gerekse uygulanması mümkün olmayan ve bir çırpıda başıboş keyfiliklere dönüşen demokratik doktrinlerin temelinde, dünya üzerindeki büyük güç hesaplaşmalarının «hesaplarının» bulunduğudur. Bu bakımdan sanatla kitle arasındaki ilişkiler sorununa doktrinlere bağlı olmayan bir görüş açısı getirmeye çalışmak, özgün bir yol denemektir. Diğer tüm görüş açılarından yararlanmaksa, özgün bir yol saptayabilmenin önkoşuludur.

SANATSAL BİÇİMLERİN BELİRLENMESİNDE SOSYO-EKONOMİK KOŞULLARIN ROLÜ

Tarihsel çağlar içinde, çeşitli sosyo-ekonomik çevrelerin, kendilerine özgü, onları çokça yansıtan biçim yaratışlarına sahne olduğu bir gerçektir. Bu özgün toplumsal koşullarla üretilen sanat biçimleri arasında ne türden belirleyici etkenlerin rol oynadığı sorununa, ancak pek genel ya da yüzeysel yanıtlar verilebilmiştir. Çünkü bu sorunun aslı tek bir çözümle halledilemeyecek kadar karmaşıktır; karmaşıklığın nedeni de, biçim yaratmada, süsleme ya da elişçiliği düzeyinde bile olsa, bireysel ve ruhsal etkenlerin öteden beri işin içine karışagelmekte olmasındandır. Hatta belki de tarihsel sanat kalıntılarının tılsımlara, büyülere,

dinsel inançlara bağlı gibi görünen gizemli yanlarının temel gerçeği burada yatar. Kanımızca, asıl bireyselliğin anonim olanda saklı bulunduğunu ileri süren savın gerçek dayanağı da bu olmalıdır.

Öte yandan birbirine benzer nitelikte olan sosyo-ekonomik koşullara sahip bölgeler arasındaki üslup farklılaşmaları da belli başlı sorunlardan birini oluşturur. İnsanların farklı diller konuştukları ve tarihsel çağların başlangıcından beri farklı yazı işaretleri kullandıkları da bu açıdan gözönüne alınabilir. Temel gereksinimleri hemen hemen birbirinin aynı olan insan topluluklarının konuşma ve yazı biçimleri oluşturmakta farklı eğilimlere sahip bulunmaları, üstünde yaşadığımız yeryüzünün yalnızca iklim ve diğer coğrafi koşullar yönünden tekdüze olmayışıyla da pek açıklanamaz. Örneğin, aynı yüzyıllara ait olan Mısır ve Girit uygarlıklarının sanat yapıtları birbirinden farklı görünüme sahiptirler. Birinin Nil ırmağı ve deltasında başta tarım olmak üzere verimli üretim olanaklarına sahip bulunması, diğerininse dört yanı denizle çevrili bir adanın elverişli ekonomik olanaklarıyla serpilmesi, sanat yapıtları arasındaki biçimsel üslup farklılıklarına ışık tutar gibi görünse bile, yine de sorunun özünü açıklamaz. Aynı şekilde, aradaki derin ilişkiler ve yoğun etkileşime karşın, Çin sanat üslubunun Japon sanat üslubundan ayrılığı sorunu, sosyo-ekonomik koşullar formülüyle çözümlenemez.

Eğer sosyo-ekonomik koşulların tüm ayrıntılarını içeren bir formülle sanat biçimlerinin oluşumu arasındaki ilişki matematiksel yoldan açıklanabilseydi, belki bu sorunun özünü araştırmaya da gerek kalmazdı. Ancak bu mümkün değildir. Ola ki, günün birinde birl kalkıp, yoğun araştırmalarla tüm ayrıntıları elde edilmiş bir Mezopotamya ya da Anadolu uygarlık döneminin verilerini programlayıp bilgi-

sayara vererek, bu verilerin «zorunlu kıldığı» bir biçim olgusunun belirlenmesini istemek gibi bir çılgınlığa başvursun...

Çeşitli sosyo-ekonomik çevre topluluklarının biçim ilgisi ya da istemi yönünden kendilerine özgü oluşları, sanatla toplum ya da kitle arasında varolduğu yadsınamayan ilginç bir sorun olma özelliğini koruyor. Ancak bir varsayım olarak bu farklılığın, acıkma ya da üreme türünden genel gereksinimlere benzeyen bir iletişim-etkileşim ihtiyacı olduğu da düşünülebilir. Eğer insanı organik ve ruhsal yapısıyla bir bütün olarak kabul etmek ve içgüdüsel sayılan davranış ve gereksinimleriyle en yüksek amaç ve işlevlerinin çok boyutlu kapsamı içinde ele almak, «daha insancıl bir yaklaşım» olarak düşünülürse, böyle bir varsayım üzerinde durulabilir. Söze, yazıya, süslemeye ya da plastik biçime dönüşen iletişim-etkileşim gereksiniminin değişik görünümleriyle, çeşitli topluluklar arasında farklılığı belirlenemeyen diğer doğal ihtiyaçların ilintisini kurmaksa, insanların topluluklar oluşturmak gibi çok doğal bir düzenci gereksiniminde temellendirilebilir.

İnsanların topluca yaşama gereksinimlerinin doğal olduğu ve bunun organik içgüdülerden ayrı düşünülemeyeceği yadsınamaz. İnsanoğlu karnını doyuracak ve üreyecekse, topluluğunu da oluşturacaktır. Bir topluluk, diğerlerine kıyasla özgünleşir. Bu bir bakıma topluluğu oluşturan bireylerin yaşam ortamına tek tek yapmayı başardıkları kişisel katkılarla gerçekleşir. Ne var ki, bu bir iç düzendir ve iletişim-etkileşim gereksinimlerini kendi iç yapısında korur. Ancak belki bundan da önemlisi, topluluklar arasında aynı zamanda kendi iç düzenlerini koruyan bir iletişim-etkileşim olgusunun zorunluluğudur. Aynı coğrafi iklim bölgesinde, birbirine pek yakın olan toplulukların hem

farklı diller konuştukları, hem farklı sanatsal biçimler oluşturdukları görülür. Hindistan'da, Asya steplerinde, Afrika'da bu olgunun örnekleri çoktur. Dünya tarihinin çeşitli dönemlerinde ortaya çıkan kavim göçleri ya da hareketleri, özel ve bir bölümü bilinmeyen nedenlerin ötesinde, yoğun bir iletişim-etkileşim gereksinmesinin sonucu olarak kabul edilebilir. İnsanların yaşamlarını farklı ve belki de daha iyi koşullarda, taze etkilerle de serpilerek sürdürmeleri isteği, tarihsel dünya tablosunda olağanüstü özgünlüklere sahip biçim zenginliklerine yol açmıştır.

Özetlemek gerekirse, sanatsal biçimleri belirleyen etkenler olarak sosyo-ekonomik koşulların gösterilmesi yabana atılacak bir sav değildir. Ne var ki, bu sav yüzeyseldir ve toplulukların özgün farklılıklar oluşturmak gibi derin ve gizemli bir gereksinmesini açıklamaktan çok uzaktır.

SANATTA ULUSALLIK MI, EVRENSELLİK Mİ?

Daha önce de belirttiğimiz gibi, ulusal kitle, ulusal bir dil ve yerel bir «vizyon» olgularıyla tanımlanabilir. Bu tanım, ulusal kitleye içten ya da dıştan sunulan herhangi bir iletişim katkısıyla oluşagelen bağıntıları kapsar. Ulusal kitlenin tipik bir başka tanımı, «çok yoğun bir etkileşime uğradığı koşullarda konuştuğu dil, özgün görüş işlevleri ve algılayış biçimini içeren kendi vizyonu ve inanç değerlerinin farklılığına duyduğu güven» olarak yapılabilir. Türk işçilerinin son yirmi yıllık Avrupa ve özellikle Almanya serüvenleri bu tanımı açıkça destekler.

Sanat ve kitle ilişkisi sorununa, ulusal olduğu kadar evrensel açıdan da bakmak gerektiği doğrudur. Özellikle XX. yüzyılın sonlarında evrensel bakış açısının kitle-sanat ilişkilerine tümüyle egemen olduğunu ileri sürenler çıkmış-

tır. Bunda hakları olduğunu gösteren bazı belirtiler de yok değildir. Ama yalnızca belirtiler vardır ve bunlar yeterli kanıtlar sayılmazlar. Bunun çok açık bir nedeni, yoğun iletişimin evrensel beğeni ve değer ölçüleri oluşturmasına karşın, toplumların kendi ulusal ayırımlarının bilinciyle ilgili olağanüstü bir duyarlılık göstermeleridir.

Evrensel bakış açısının egemenliğine ilişkin savların en güçlü dayanağı, iletişim teknolojisinin ulaştığı ileri düzeylerdir. Kanımızca bu güçlü dayanak temelde yanıltıcıdır ve şaşırtmaca vermeye yarar; bundan ileri düzeyde teknolojik olanaklara sahip toplumların sözcü ya da yandaşları yararlanır ve evrensel ölçütler savının yetersizliğini bununla örterler. Bu dayanak gerçekten de onlara bu olanağı sağlar, çünkü tekniğe «aşinalık», teknik «mükemmelliği» arama sürecinin bir aşamasını oluşturur. Kuşkusuz, çok iyi bir ambalajın içinde çok iyi bir mal olduğu söylenebilir. Ne var ki, teknik gelişmelerin sağladığı sanatsal örneklerin tüm dünyaya yayılışından pay alma ya da bunlardan örnek edinme sorunu, yeryüzünün uzak bir köşesinde İsviçre çikolatası yemeye benzemez.

Gerçekten de sorun ağız tadlandırmak sorunu olmadığı, düşünüş tarzının ulusal-toplumsal yönde uyarılmasına ilişkin olduğu içindir ki, iletişim süreci yoğun bir gerilim, hatta ulaşan mesajla hesaplaşma olgularını da içerebilir. Bir mesajın pasif ya da aktif algılanışı konusunda örnekler verilebilir. Sözgelişi, güncel sorunlar aktif ve gergin bir duyuş ve sezişle karşılanabilirler. Eğer S. Dali'nin bir resminin bir milyon dolarla en büyük satış rekorunu kırdığı söylenirse, bu haber karşısında ulusal sanat bilincine sahip bir kesimin «çüşş, ohha» biçiminde bir tepki göstermesi mümkündür. Buna karşılık yarbay Cousteau'nun bilimsel araştırmayla karışık deniz dibi korsanlıkları, ileri bir

teknolojiyi de içeren bu serüvenci cesaret, pasif bir hayranlık uyandırır. Meğer ki, yarbay Cousteau bizim Ege kıyısındaki batıklara da musallat olmaya...

Bu örnekler ve daha yüzlercesi, ulusal kitlelerin kabule zorunlu oldukları evrensel gerçeklermiş gibi iletilir. Ulusal kitlenin kendi görüş ve kavrayış bilincini pekiştirmesinde, öğretici ve uyarıcı değerler benimsenerek, özümsenme alanı içine girmeyen hiçbir evrensel katkı yoktur. İletişim ulusal kitlelere karşı açılmış elektronik bir savaşa da benzer; yani mümkün olduğunca ileri teknolojiyi kullanarak daha özgün biçim taktikleri olan bir karşılık verme stratejisini zorunlu kılar. Ulusal kitlelere karşı acımasız bir iletişim savaşı açan ileri teknoloji sahiplerinin önemli bir zaafı, bu teknolojiyi karşı tarafa satmak ya da kaptırmak gibi safçasına kurnaz bir tüccar ruhu da taşımakta oluşlarıdır.

Teknik alanda çok ilerlemiş ABD, Almanya, Japonya gibi ülkelerin sanatsal ürünleri, iyi filmleri, video kasetleri, plakları, sanat yapıtlarının en iyisinden röprodüksiyonları ve bunların yanı sıra, baskıları özenli, kâğıtları kaliteli kitapları, dergileri, gazeteleri dünyanın her yöresine hızlı uçaklarla ya da televizyon aracılığıyla ulaşır. Teknik düzeyi yüksek olan uluslar, sanatla dolaylı ya da dolaysız ilişkisi olan bu ürünleri ihraç etmekle kalmaz, bunları üreten teknolojiyi de satabilirler. Teknolojiyi ithal eden ve bir yandan da kendi toplumlarını belli bir sanayileşme süreci içine sokan öteki ulusal birimlerse, böylece çok yönlü dış ve iç olgularla yüz yüze gelirler.

Sanatla dolaylı ya da dolaysız ilişkisi olan, tarihsel çağlara ya da günümüze ilişkin örnek ürünlerin, hangi düzey ölçütüne girerlerse girsinler, sözkonusu iletişim ortamına maloldukları bir gerçektir. Basım tekniklerinin, fotoğ-

raf ve sinematografinin, ses ve görüntüyü yaygınlaştıran radyo, televizyon, teyp, video gibi aygıtların bu işlevi üstlendikleri de ortadadır. Kuşkusuz, bu durumda sanatla kitle arasındaki ilişkileri ulusal bir toplum biriminin çerçevesi içine hapsetmek olanaksızdır. Kaldı ki, geçmiş çağlardan birinde bile olsaydık, sanatla kitle arasındaki sorunları, toplumlararası etkileşimden yine de soyutlayamazdık. Belki bu etkileşimin çağımızdaki hızlı ve dinamik yoğunluğuna tanık olamazdık, ama çeşitli kültürlerin birbirleriyle sürekli bir alışveriş ortamı içinde bulunduklarını görürdük.

Sanat olgusu tarihsel sürekliliğinden koparılıp ele alınamaz. Sorunun «püf noktası» budur. Her özel bölgede aynı süreklilik tablosunu görmesek de, süreklilik olgusunun kendisi evrenseldir. Ancak bu yaygınlıkta bir sorun, yaklaşımın temel ölçütü olarak, karşımıza bir değerlendirme ya da beğeni grafiği de çıkarmaz. Tam tersine, bu olgu bizleri her bölgesel birimin kendine özgü değerler sistemi içinde yoğunlaşmaya zorlar.

Sık sık belirtilir: XIX. yüzyıl başlarından bu yana dinamikleşme sürecine giren ve temposu hızlanan teknik gelişmeler, arkeoloji ve sanat tarihi ilgilerini genişletmiştir. Biz de bu görüşü, ulusal bilinci güçlendiren en önemli etkenlerden biri böylece sahneye çıkmıştır, diye tamamlayabiliriz. Çünkü teknik gelişmelerin ulusal ayrım bilincini giderek sileceği umulurken, bunun tam tersi başgöstermiş ve ulusal bakış açısı, evrensel olana meydan okumaya başlamıştır. Önce Ortadoğu ve giderek dünyanın tüm yörelerinde bu ulusal bilinçlenme sürecinin bölgesel ve maddi koşulları üzerinde yeterince durulmadığı, bunun toplumların içlerinde taşıyıp getirdikleri bir gereksinim olup olmadığına bakılmadığı, bu olguyu uyaran etkenin Fransız Devrimi ve ulusalcılığına getirilip dayandırıldığı görülür.

Kanımızca, bu dolaylı bir etkendir ve sorunun karmaşık yanına hiçbir çözüm getiremez. Bu etkenin ileri sürülmesi, ulusal ayrımların silinip gideceği olasılığından dem vurmak kadar geçersiz olabilir.

TOPLUMLARARASI ETKİLEŞİMDE «NİRENGİ» NOKTASI

XIX. yüzyılın başlarından bu yana dünya üzerindeki en çarpıcı olgunun Batıdaki sanayileşme, bilimsel ve teknik gelişmelerle, bunların yarattığı toplumsal sorunlar olduğu söylenegelir. Bu olgunun Batı toplumlarına özgü tarihsel anlamda maddi ve manevi zorunluluklarda temellenen ilginç yanı elbette yadsınamaz. Ama kanımızca bundan daha çarpıcı ve ilgi çekici olanını, kuşkusuz Batı dünyasıyla da ilişkilerini artırarak özgün bir değişim sürecine giren kendi toplumumuzun geçirdiği aşamalar oluşturur. Batının etkisi olmasaydı, bu değişim ortaya çıkmazdı, diyenler olabilir. Biz de, Osmanlı İmparatorluğunun özel konumu olmasaydı, Batı dünyasında o tür gelişmeler olmazdı diyebiliriz. Kaldı ki, bunu Batılılar kendileri bile söylüyorlar. Şu halde, sözkonusu etkileşim dengesini kavrayabilecek bir «nirengi» noktası saptamak gerekir.

Bu nirengi noktası, evrensel olanı simgeleyen bir düzlükte her alanın görülebileceği ve o alana doğru seslenmenin mümkün olduğunu ima eden bir kavramdır. Düzlükteki bu doruk, iletişim olgusunun zorunlu bir niteliği olan karşılıklı katkılarda, etkinlik hakkı uğrunda ulaşılması gereken bir noktadır. Genellikle kendilerine özgü değerleri, gelenekleri, kavramları, kısaca evrensel iletişime verebilecek bir şeyleri olan ulusal çevrelerde bu noktanın açık seçik görülebildiği bir gerçektir. Ne var ki, görmek başka ulaşmak başkadır. Eğer başı dumanlı değilse Ararat'ın doru-

ğu görülür, ama oraya ulaşmak başlı başına bir sorundur. Ararat'ın doruğu hiç de fena bir simge sayılmaz ve açık seçik görülen teknik değerler sistemiyle simgesel özdeşliği bile kurulabilir. Ararat doruğu simgesini haklı kılan, dağın düz ve engin bir ovada görkemli bir doğa anıtı olarak dibinden doruğuna dek açık seçik yükselmesidir. Yani doruk, daha yüksekleri ya da daha alçaklarından farklı olarak, görülebilmek için zahmet gerektirmez, karmaşık engebe engelleri yoktur.

Rivayete göre, Nuh'un efsane gemisinin kalıntıları da oradaymış. Ama bu konuyu en çok speküle edenler, tıpkı iletişim doruğundan haber ulaştıranlar gibi, dünyaya masal okuyan evrensellik zorbaları olan yabancılardır. Ulusal bir kitlenin gözü ve ayağı imgeleri, herhangi bir iletişim doruğu ya da nirengi noktasının simgesel bağlam yükü karşısında bir bütünlük uyarısı anlamına gelebilir. Ancak bu imgelerle ulusal kitle bütünleşmesinin mutlak düşünü kurmak da gereksizdir. Çünkü ulusun her kesimi, kendi özgün değerlerinin bilinci konusunda aynı oranda nitelikli değildir.

GÖZ KOLAY AVLANIR

İletişim denen olay teknik mükemmelliğin doruğuna çıktıkça, bizden ya da bizim gibi ülkelerden bazı gözler de avlanıveriyorlar. İletişim araçları en hızlı ve kolay olarak gözü avlar; avlamakla da kalmaz, göz buna «teşne» olduğundan, onu doruğa çeker. Göz doruğu açık seçik görse de, ayak aynı kolaylıkla oraya ulaşamaz. Göz doruğa dikilmişse, ayaklar kilometrelerce uzakta da kalmış olsa, gözün umurunda bile değildir.

Sanatla kitle arasındaki ilişkiler, bu ilişkilerden doğan

değer ölçütleri ve benzeri sorunlarda evrensel yaklaşımın en çok bel bağladığı, göz denen organdır. Aslında göz kadar duyarlı, ama onun kadar kolay yanılan organ yoktur; bazı göz hemen aldanıverir. İnsan gözüyle sanat arasındaki alışveriş salt optik bir çerçeve içinde kalsaydı, elbette hiçbir sorun olmaz ve sözkonusu görüş açısı umduğunu bulurdu. Ne var ki, bu alışveriş salt optik değildir. Öyle olsaydı, resim sanatına egemen olan tek kural de perspektif olurdu. Gözün retinal duyarlılığından daha fazlasını, bu organın ruhsal ve zihinsel işlevlerle uyumu yapar. Bu uyum gözü hayal ve «cezbe»ye kadar ulaştırabilir. Kuşkusuz gözün retinal-optik duyarlılığı, göz işlevlerinin salt optik amaçların ötesinde olduğu koşullarda körelmez, organik işlevler sürer, ama gözün sanatla ilişkisinde organik işlevler ancak teknik zorunluluklar düzeyinde kalır.

Belli bir tekniğin uygulanarak, bu tekniğin elverdiği ya da zorunlu kıldığı belli koşullarda oluşturulan bir sanat yapıtı, hangi türden bir yapıt olursa olsun, belli oranlarda göz işlevlerinin katılımını gerektirir. Kitleyle sanat ilişkileri açısından kategorik belirlemelerde bir çıkış noktası olarak «göz»ü ele almak, görsel iletişimin çağdaş boyutlarına «bakabilmek» için gereklidir. Bu, soruna bir «bakış açısı» belirleme gereksinimine de uygun düşer.

Dünyanın tüm dillerinde olduğu gibi, bizim dilimizde de göz kadar dua ve bedduaya hedef olan, övülen ya da yerilen bir organ daha yoktur. Buysa, inceleme sürecinde biçimlenecek olan tasarımı, göz gibi sıradan bir organik öğeden hareket ederek olabildiğince özgün bir amaca ulaştırma çabasıyla açıklanabilir. Göz üzerine incelemeler yapılmış, deyişler derlenmiş, hatta sanat yapıtıyla gözün ilişkisi ya da görme, sanata bakma eylemi gibi sorunlar ele alınmış olabilir. Bizim böyle bir amacımız yoktur. Ancak

kitle ve sanat ilişkisinin belirlenmesi için göz karakteristik bir çıkış noktasıdır. Bu organın sanata karşı her yönden duyarlı olan özelliklerine yönelmek zorunludur. Yoğun iletişim bombardımanı karşısındaki durumları irdelerken, görme işlevlerini anımsamamak zaten olanaksızdır.

KİTLE BEĞENİSİNİN YÖNLENDİRİLMESİNDE MALZEME VE TEKNİK

Toplumsal kitleyle sanat ilişkileri açısından sanat yapıtı anonim denebilecek bir faaliyetin koşullarına göre de gerçekleşebilir, ileri düzeyde bireysel zorunluklarla da birleşebilir. Bu sorunları irdeleyen çabalara kulak verilmesi gereklidir. İlgilileri bu tür sorunlar üzerinde düşünmeye iten etkenler, çağımızda her zamankinden güçlüdür. Özellikle sinematografinin XX. yüzyıldaki gelişmesi, bu tür ilgileri artırmıştır. Sanatın biçimsel ya da görsel türleri arasında sinemanın, kitlesel ve bireysel değer ölçütlerini belirleme çabalarına da ağırlık kazandırdığı söylenebilir. Bu değer ölçütleri, tüm kitlenin paylaştığı ortak beğenileri yansıtıyor mu, yansıtmıyor mu, buna da elverdiği oranda bir açıklık getirilmeye çalışılmalıdır. Sinematografinin gelişim süreci içinde de kitlesel ilginin parçalanma olasılığı vardır. Farklı beğeni düzeyleri sorunu bu alanda da karşımıza çıkmaya başlamıştır. Bu alanda da diyoruz, çünkü diğer sanat alanlarında bu sorun öteden beri vardır. Bunun nedeni, sanatsal gelişmelerin aşırı bireyselleşen bir yön tutturmasındandır.

Sanat ve kitle ilişkilerinin çeşitli biçimsel-görsel türlerindeki yansımaları, kitlenin çizgi ve renk işaretleriyle yönlendirilmesinden tutun, bireyin kendi eğitim ve görgü düzeyine göre özgür beğenisini sınayabildiği karmaşık ve yo-

ğun imgelerle yüz yüze gelmesine dek ulaşabilir. Sinematografinin ilginç yanı, farklı beğeni düzeylerine, temelde aynı malzeme ve teknik yöntemlerle karşılık getirmesidir. Bir filmin sanatsal düzeyine özel bir katkıda bulunmak için başvurulan «trükajlar» da temeldeki teknik yönteme bağlıdırlar. Bir sanat türünün malzemesi sözcükler, bir diğerinin sesler, bir başkasının çizgi ve renk, daha bir başkasının hacimler, kütleler vb. olduğu görülür. Sinematografi-deyse, hareketli imge parçaları birleştirilip filmin kendine özgü yapısı elde edilir.

Malzemesini sözcüklerin oluşturduğu sözel (verbal) düzen edebiyatın her türünde geçerlidir. Ne var ki, sözcük malzemesiyle oluşturulan şiir ya da roman gibi türler aynı tekniğe dayanmazlar; birinin kısa yoğun içerikli olması için uygulanan teknik, bir başka yazın türünde kullanılmaz. Aynı şey çizgi ve renk malzemesini kullanan sanatlar için de geçerlidir. Ortaya sonuçta bir resim, bir heykel, bir mimari yapı çıkabilir, ama başka başka teknikler uygulanarak yapılmış olabilirler ya da farklı tekniklerin ve çeşitli malzemenin karışık uygulamasına da başvurulmuş olabilir.

İşin içine insanın fiziksel varlığıyla karıştığı dans ve tiyatro türünden gösteri sanatlarında da teknik yöntemler değişir. Bu da sadece ritmin ya da hareket akışının değişimi demek değildir. «İcra» yöntemlerinin farklılığıyla teknik farklılıklar da kavranabilir ve aynı sorun ses malzemesini kullanan müzik alanı için de geçerlidir.

Bütün bu ayırımların belirlenmesinde bir başka gösterge, sinematografinin tek bir «icra» tarzı denebilecek olan perde ve projeksino bağımlılığıdır. Oysa diğer sanatların hiçbirinde bu türden şaşmaz bir bağımlılık yoktur. Sözcükler kâğıda da, ağaç kabuğuna da yazılabilir. Kütle do-

ğadan koparılabilir ya da imal edilebilir; bunlarla oluşturulan yapıt şurda ya da burda boy gösterir; gerekirse doğal kütlelere de biçim verilebilir. Dansın da, seyirlik oyunun da bir sahne mekânına gereksinimi olmayabilir. Sesler müzik yapıtı olarak düzenlenmişse, çeşit çeşit çalgı, ayrı ya da birlikte bu yapıtı kulağa iletebilirler.

Ayrımların belirlenmesinde bir başka gösterge, sinemanın teknik iletişim ortamının öz malı olarak kitleye ulaşabilme kolaylığıdır. Diğerleriyse, kitleye iletişim araçlarıyla, fotoğraf, röprodüksiyon, plak, kaset, film ya da TV aracılığıyla ulaşırlar. Ama sinema yapıtından başkasının iletimi yapaydır. Ancak film, kendisini doğrudan oluşturan yöntem neyse, o yöntemle çakışan bir yoldan iletilmiş olur. Sinema yapıtlarını TV, video gibi elektronik iletişim araçları da kitleye ulaştırırlar. Sinema yapıtı bu yoldan da kendine ters düşmez. Ancak elektronik yöntem kendine ters düşer, çünkü onun işi kendini kanıtlamaktır; bu bakımdan da henüz yeterince gelişmiş sayılmaz. Video sanatı denen öncü (avangard) bir faaliyet, elektronik yöntemin henüz yaygın olmayan sanatsal deneylerine girişmiştir. Bu, ilerde de görüleceği gibi, günümüzde kitleyi en çok kendine bağlayan bir aracı bireyselleştirme çabasıdır.

TELEVİZYON SANATI MI, SANAT TELEVİZYONU MU?

Televizyon başta en doğalından film olmak üzere sanatları kitleye görüntü ve ses düzeniyle iletir; küçük mekânlı etki birimleri ve görüntü çerçevesinin eni boyu hesaplanmış tek filmler, dizi filmler ve reklam filmleriyle iletişim ortamını yoğunlaştırır. Ancak bu olgu, kitle ve sanat iilşkisine sınırlı bir katkı olmaktan öteye geçemez ve televizyon sanatı diye bir kavramdan söz edilemez. Nasıl ga-

zete ve dergi sanatı olmazsa, televizyon sanatı da olmaz; ama nasıl sanat dergisi olursa, sanat televizyonu da olabilir.

Yine de televizyon önemsenmeyecek gibi değildir, çünkü toplumsal amaç ve isteklerin hizmetine sokulabilir.

Gazete ve dergilerde sık sık televizyonun eleştirildiğine ve kitle üzerindeki olumsuz etkilerinden söz edildiğine tanık oluruz. Bu da televizyonun güçlü bir araç oluşundandır. Televizyon bu gücü topluma egemen olan görüntü ve sesi anında iletmesinden de alır. Öte yandan televizyonun okuma alışkanlığını körelttiği de doğrudur. Çünkü çağımız insanı, kitap satırları gibi doğrusal (linear) ve büyük ölçüde düş gücüne dayanan bir iletişimden çok, kendisine döngüsel (periferik) düşünce etkinliği sağlayan bir iletişimi yeğlemektedir. Ancak bizim televizyon sorununun psiko-sosyal ayrıntılarına girmemiz gerekmez, çünkü televizyonun kendisi sanatsal bir nitelikle kitleye yönelmiş değildir. Gerçi, bu bazı estetik standartları benimsemiş olmadığı anlamına gelmez. Ne var ki, bu da bir «mizanpaj» sorunudur; bir başka deyişle, sıradan bir estetik ve kalıplaşmış görüntü ve ses sinyalleriyle izleyenleri yönlendirmenin ötesinde fazla bir şey amaçlamaz. Ancak televizyonun sanat-kitle ilişkisi açısından iletişim işlevlerini ne ölçüde yerine getirdiği sorunu üzerinde durulabilir.

SANAT PAZARCILIĞI

Çağdaş gelişmelerin bir sonucu da, sıradan çoğaltma tekniklerinin sanat yapıtlarına dek ulaşarak bir tür pazar oluşturmasıdır. Bu sanat pazarcılığı, bir çeşit pazarcı sanatı da doğurmuştur. Yine de bu tür sanatla kitlenin ilişkisini tüketim olarak nitelemek zordur. Sanata şu ya da bu

düzeyde dolaysız ilişkin bir pazar olgusunun ekonomik çerçeve tanımını yapmak pek kolay olmasa gerek. Ancak bu, olayı ekonomik ilişkiler çerçevesinin dışına çıkarmak demek değildir.

Sanat pazarı, eğer bir tablonun röprodüksiyonlarının satılması sözkonusuysa tümüyle normal ekonomik ilişkiler çerçevesini yansıtır. Ama bir tablonun aslı satılacaksa, bu olay aynı ilişkileri yansıtmaz. Bu olayı gerçek ekonomik ilişkileri simgeleyen bir sayaçtan izleseydik, ibresinin hiç kıpırdamadığını ya da aracın patladığını görürdük. Böyle bir alışverişte ölçütler sübjektif ya da itibaridir. Bu duruma bir tür ölçütsüzlüğün egemen olduğu da söylenebilir. Yakın bir geçmişte Fransa'da bazı kimselerin altın kıtlığı yüzünden paralarını tablolara yatırdıklarını gazeteler yazdı. Bunun sanat piyasası şansını ABD'ye kaptıran Fransızların bir propagandası olduğu, bu tür yalanlarla ilgileri kendi ülkelerine çekmek istedikleri de pekâlâ düşünülebilir. Ülkemizde yeni yeni uyanan bu «sübjektif piyasa» bir ressamın tablosunun üzerine kimsenin o parayı veremeyeceği bir fiyat koymasıyla da ekonomik olgu şirazesini aşabilmektedir. Eskicilik antikacılığa dönüştüğünden beri dünyanın her yerinde eski eşya çok para eder oldu. Hele bir sanat yapıtı, kuşkusuz türüne göre, ne denli eskiyse o ölçüde çok para eder savı, sanat tarihine karşı oynanagelmekte olan bir oyundan başka nedir? Mezar hırsızlığı, definecilik ve sahtecilik ekonomik konjonktürdeki yerlerini aldıkları zaman, olay ekonomik ilişkiler çerçevesi içinde düşünülebilir elbet, ama böyle bir şeyin olamayacağı da apaçıktır. Eski sanat objelerinin «souvenir» niteliğinde taklitleri elbet turizm ekonomisi içindeki doğal yerini alabilir; ama İstanbullu dolmuş şoförünün ülkenin mali yönden kalkınması için umudunu Haliç'in çamurunda ya-

tan Bizans kalıntılarına bağlaması, en ağır trafik suçu işlemekten daho ağır bir ceza gerektirir.

Kısacası, sanat yapıtının tümüyle kişinin yaratıcı çabasına ilişkin değeri, ne denli ticari bir değer olmanın dışındaysa, bu değeri o ölçüde yüksek düzeyde ticari boyutlara ulaştıran karşıt çabalar da elbet sözkonusudur. Ancak işin bu yanı, kitle ve sanat ilişkileri içinde dolaylı bir yer almaktadır.

KİTLE KARŞISINDA BAŞKALDIRAN SANATÇI

Yeniçağ koşullarının giderek sanayi üretimine doğru uzanmasıyla kendisini açıktan açığa bağımsız ilan eden bireyin geniş bir ruhsal çözümleme alanına dalması boşuna değildir. Değildir, ama birey demek, eğitimi özümsemek, görgüyü kendine özgü kılmak, kişisel kararını vermek ve çevresindeki tüm gerçeklerle boğuşmak gibi zorlukları göze alan kişi demektir. Eylemin bu türlüsü topluca yapılamayacağına göre de, bireyin yazgısı yalnızlıktan öteye varamaz ve hele birey biçim yaratma çabası içinde bir kişiyse, daima topluluğun genel tavrını yansıtan standartları kırma yoluna düşer.

Bu noktada bireyi, toplumdan kopma ya da kaçma veya toplumsal değerleri yadsıma vb. gibi açılardan idealize etmeye kalkışmamalıyız. Çünkü sonuçta o da içinde yaşadığı toplumun bir üyesidir ve bir tür «bireysel huysuzlaşması» varsa, bunun gerçek nedeni toplumla bağlarını güçlendirecek yolları aramasıdır. Bunu belki teslim olarak, ödün vererek yapmaz, ama toplumdan kopamaz da. Öyle bir kopma isteği, içinde önü alınmaz ruhsal bozuklukları barındırmak anlamına gelir. Oysa sanatçı, hele çağımızda insanları şaşırtan ipe sapa gelmez biçim uğraşları için-

de bile sağlığını kanıtlayan bir kişi görünümündedir.

Sanayi toplumlarının görgü, beğeni ve kavrayış düzeyi düşük kitle çılgınlıkları göz önüne alınırsa, ruhsal yönden oldukça sağlıksız bir kişinin, sanatsal biçim yaratmakta gösterdiği çabaya bile bir akıl bağlamı elbette yüklenebilir.

Sanatçının, kişiliğini kanıtlayan bir birey bilinciyle başkaldırdığı söylenir. Sanatsal gelişmelerde, kitlenin beğenileriyle uzlaşmayan bireyin elbette payı olabilir. Fakat bu pay, idealize edildiği kadar büyük ve önemli değildir.

Bu sorun özellikle ülkemiz açısından önem taşır. Türkiye'nin kültür değişimi içindeki pek çok olgu kitlesel olarak algılanabilir. Yeni harflerin kullanımı, yeni giysilerle çağdaş bir kisveye bürünme zorunluluğu buna örnektir. Bu sürecin ekonomik destek katkılarıyla beslenmemiş olduğu gerekçesiyle kendine özgü sosyo-ekonomik ve kültürel program gerçeği dışındaki modellere zorlanması hiçbir zaman, hiçbir anlam kazanmamıştır.

KİTLE ADINA DENETİM YAPAN SANSÜRÜ ANCAK SANATSAL DÜZEY SUS PUS EDER

Biçimsel-görsel olgular karşısındaki ilgilerin bir program çerçevesi içinde denetimini resmi kurumlar üstlenir. Bu anlamda ilk akla gelen de, iletişimin özellikle ses ve görüntü düzeniyle etki gücünü yoğunlaştırdığı sinema, TV gibi araçların sansüre bağlı tutulması ya da denetlenmesidir. Bu konuda bizim düşüncemiz sansür ya da denetimin kaldırılmasının asla mümkün olamayacağı, ancak özellikle sansür mekanizmasının, karşısında çaresiz kalabileceği bir sanatsal düzeyin tutturulabilmesi zorunluluğudur. Sansür kurumundan yakınma, düşük sanatsal düzeyi ma-

zur göstermek amacıyla çok kullanılmıştır.

XX. yüzyıl Batı dünyası büyük sanatsal olaylara, akımlara sahne olmuştur. Bundan bir yandan Hıristiyan kökenli bireyciliğin, öte yandan bilim ve teknik alandaki üstünlüğün payı vardır. Türkiye modern teknolojiyi icat eden ülkelerden biri olsaydı, burada da birtakım sanat akımları doğabilir, bu akımlar içinde sanatçı bireyin rolü de daha önemli olurdu. Oysa bu olmamış, o türden gerilimlerle karşı karşıya gelinmemiştir. Buna karşılık Batı ve Doğu çevrelerinde sanatsal gerilimler doğmuş ve bunların kitleye yansıtılması çabalarına girişilmiştir. Giderek Batıyla Doğu arasında sanatçının özgür mü, yoksa güdümlü bir programın tutsağı mı olduğu tartışılmaya başlanmıştır. Türkiye'deyse sanatçının durumu böyle bir tartışma çerçevesinin dışında kalmıştır. Denilebilir ki, Türkiye'de sanatçının ne özgürlüğü, ne güdümü vardır. Sorun doğrudan ya da en başta toplumumuzu ilgilendirdiğine göre, bu saptamayı da yapmak gerekir. Ancak bu, özgün bir tablodur ve olayda belirleyici güç de kitledir. Bu yüzden yukarda sözkonusu edilen denetimin, özellikle kitleyi göz önüne aldığını hesaba katmak gerekir. Denetim kitle adına yapılmakta, bunun sonucunda da ne ideal bir özgürlük, ne de ideal bir tutsaklık gündeme gelmektedir.

Bu durumda, kitlesel olgunun ilginç bir yüzü kuşkusuz bizde olanıdır. Bunda tarihsel pek çok etkenin yanı sıra, dinsel güçlerin kitleye egemen olmayışı, egemen iradenin zümreden çok kitleden kaynaklanışı, zümre egemenliği başgösterdikçe, kitlenin bu pürüzü ortadan kaldırışı rol oynamaktadır.

Sansür ve denetimin her yerde kitle adına yapıldığı ve kurulu düzeni korumak amacı taşıyan bir işlevi olduğu söylenir. Öyleyse bizdeki fark nedir, sorusu akla gelebilir.

Bu sorunun yanıtı, toplumun çağdaş bir ulusal kitle olarak tarihsel geçmişin tüm aşamalarından taşıyıp getirdiği değerler sistemi ele alınmadan verilemez. Gerçi Türk toplumunun özellikle genel İslâm dünyası içindeki rolünü irdeleyen araştırmalardan kaynaklanarak bazı ipuçları vermeye çalışıyoruz; dinsel güçlerin etkin olamayışları, egemen gücün ulusal kitleden kaynaklanışı gibi bazı saptamaları yineliyoruz, ama sorunun sanata ilişkin yanı daha çok açıklanmayı gereksiniyor. Eğer egemen güç geleneksel olarak (eski hükümdarlık koşullarında bile) kitleden kaynaklanıyor diyorsak, sanatsal ilişkileri düzenleyen sistemin kitlede yoğunlaştığını kabul etmemiz gerekiyor. Hıristiyanlık ya da yine geniş kitleleri kapsayan Budizm gibi inanç dairelerinin ötesinde, sosyo-ekonomik ve etnik-kültürel gelenekterle yerleşilen coğrafi bölge etkenlerinin karmaşık ilişkileri, bu sorunun yanıtını içlerinde taşıyageliyorlar. Ne var ki, antik ve ortaçağların ardından dünya tablosu çok genişlemiştir. Keşifler, icatlar ve giderek toplumsal farklara dıştan müdahale edebilen çağdaş teknoloji de gündeme gelmiştir. Yoğun bir biçimde dıştan değişimler benimsendiği zaman, farklılık sorununun derindeki özüne inmek gerekir. Ancak bu bir metafizik sorun da değildir. Toplumların günlük yaşamlarındaki davranışlar, sloganlar, işaret sistemleri, birtakım kurallar, değişime uğramış da olsa varlığını sürdüren âdetler, inanışlar, batıl olarak nitelenebilecek değer yargıları vb. nin her biri, bu özün açık seçik belirtileridir. Eski toplumlar ya da ülkeler arasındaki farklılıklar epeydir incelendiği halde, aynı teknik olanaklara sahip ya da bu olanakları elde etmeye aday çağdaş toplumların farklılıkları yeterli incelemelere konu olmuyor. Tek bir dünya düşleri kurulalı beri, eskideki çeşitli kültürler tek bir evrensel birliğe dönüşecek sanılıyor.

Bize göre, ulusal farklılıklar sürüp gidecektir. Çağımızda bu gerçeği herkese anlatabilmek kolay bir iş olmasa gerek. «Görünüşe aldanma» demek de hep boşuna değil midir? Ulusal kitlenin çağdaş evrensel kisve altındaki farklılığı, gerçekte popüler sağduyu içinde elverişli bir sorundur. Gelgelelim bu popüler sağduyuyu nice okumuş yazmışta bulamazsınız. İşte bu noktada bireyin sanatçı ya da yorumcu olarak, diyelim ki, bir sentez ve ikna gücüyle işe karışması gerekir. İşin garibi, iş bireysel sezişe dayandığı için, bireyci disiplin sistematiğine sahip bir yabancı, Türklerin farklılığını bir Türk aydınından daha çabuk ve kolay kavrayabilir. Ancak kavrayışın böylesi soğuktur ve bundan bir gurur payı da çıkarılmaz. Üstelik bu kavrayış bir noktada durur. O zaman yabancı, «Bundan fazlasını anlamak, sezmek sana düşer,» der. İşte o zaman kolları sıvamak farzolur.



Sanatsal etkinliğin hiç kuşkusuz ilkel, yaygın, anonim karakterli görünümleri vardır. Yaygın, popüler özelliklerin sergilendiği sanatsal etkinlikler de sözkonusudur. Bunun da ötesinde, iyiden iyiye bireysel bir etkinlik düzeyindeki sanatın kitleyle ilişkisinin hangi düzeyde olduğu sorunu da gündemdedir.

İşte bizim kitle ve sanat ilişkileri sorununa yaklaşımımızın temelini bu üç ana kategori oluşturacaktır: **Folk Sanatı ve Popüler Sanat; Seçkin ve Yüksek Sanat; Uzmanlaşmış Sanat.** Sinema konusunu ayrı bir bölümde işlememizin nedeniyse, bu alanın sözü edilen üç kategoriden serüvenlerin tümünü birden belli bir teknik çizgi doğrultusun-

da yansıtmış olmasıdır. Sinemadan başka hiçbir sanat, anonim, popüler ve bireysel kategorileri aynı malzeme ve teknik işlem temeline dayandırmış değildir. Ne var ki, sözkonusu kategorileri belirlemeye çalışırken, diğer biçimsel-görsel sanat türleri de bir yana koyulamaz. Gerçekte bu kategoriler, öteki sanat türlerinde daha belirgin bir biçimde saptanabilir. Fakat bunların hiçbiri sinemayla kıyaslanacak kadar kitle ilişkisini yansıtmaz, sinema ölçüsünde etkilemez ve koşullandırmaz. Bu özelliklerin, sinemanın sanatsal etkinlik doruğu açısından kazanılmış puanlar olduğunu pek ileri süremeyiz, ama sinema olgusu aynı zamanda bu üç kategorinin de amaçladığı bir tür sanatsal senteze yöneliktir. Diğer sanat türlerinin hiçbiri böyle bir sentezi ne amaçlar, ne de gerçekleştirebilir.

BİRİNCİ BÖLÜM

Herkes için Sanat: Folk Sanatı ve Popüler Sanat

I

«HERKES İÇİN SANAT» KAVRAMI

Sanatın herkes için olması, sanat kavramının hangi değer ölçütlerini yansıtırsa yansıtsın, insan varlığının bir gereksinimi olduğu kanısına dayanır.

Doğuşu ya da kökeni yönünden sanatı temellendirirken de birleşilen nokta budur. Fakat sanatın tarihsel gelişim süreci o denli karmaşık etkenlerle bağlı tutulmuştur ki, sorunun bu yanı gözden kaçırılır olmuş ya da en azından resmi, yüksek, seçkin sanat gibi nitelemeler hep önplana çıkmıştır. Çeşitli tarihsel koşullarda sanatın seçkin bir inceliğe kavuştuğu, zaman zaman bir tür gizeme büründüğü gerçektir. Böylece egemen güçlere tanrısal bir destek sağladığı da görülür. Ne var ki, «sanatsal monarşi»nin en baskın olduğu koşullarda bile her kesime özgü sanatsal biçimlerin ve beğenilerin olduğu da yadsınamaz.

Öte yandan sanatın herkes için olması, ne tek bir sanat düzeyi ve ona bağlı bir beğeni standardı, ne de tek bir sanatçı tipinin ortaya çıkması demektir. Gerçi eğitim ve benzeri çabalar, beğeni standardının yükselmesini, sanat bilgisinin artmasını amaçlar, ama bunu ideal ölçüde başaramazlar. En basit «hobi» ürünlerinden, en iddialı yapıtlara kadar bir dizi etkinlik toplum içinde süregelir.

«HALK NASIL OLSA ANLAMAZ» DEYİP...

Aydın dediğimiz ve sanatı gerek kuramsal, gerek pratik yönden irdeleyen kişiler, bu konuda giderek daha gerçekçi olmaya başlamışlarsa da, tercihleri yönünden çelişkilerden kurtulamamışlardır. Aslında hepimizde vardır bu çelişkiler. Çünkü bir yandan geniş kitle beğenisiyle yoğun biçimde ilgilenirken, bir yandan da bu beğeniyi ya küçümser, ya değerini abartır ya da kendimizi bu olgunun taşıdığı duyarlılık yükünden sıyırıp, tüm verileri kaba bir malzeme yığını olarak görürüz. Sanatın teknik gelişmelere paralel giden demokratikleşme sürecini irdeleyen aydınlarsa, sanki kendileri bu sürecin içinde yoğrulmuyorlarmış gibi zaman zaman şöyle bir silkinmeyi ve seçkin bir beğeniyle bağlarını güçlendirmeyi denerler. Öte yandan «çok demokratik» savları olan bazı aydınların düştükleri en önemli çelişkilerden biri de, seçkin sanata fazlasıyla «teşne» olmaları, kitleye «halk nasıl olsa anlamaz» diye kendilerinin tahammül edemediği basit sanatsal işlerin programlı olarak verilmesini «reva» görmeleridir.

Sanırım işin doğrusu, sanatın herkes için olduğu gerçeğine farklı düzeylerden bakabilmeyi denemektir. Bu da, kitlenin tek tek bireylerden oluştuğu, bu bireylerin her birinin sanatsal iletişimden kendine göre bir pay aldığı gerçeğini kabul etmekle olur. Sanat karşısında gerçekçi bir tutum içinde olmak, büyük nüfus hareketleriyle yoğun bir yozlaşma sürecinden geçmekte olan sanatsal beğeni düzeylerinin çeşitliliği arasında, tek tek her bireyin konumuyla ilgilenebilecek etkin yollar araştırmak demektir. Ulusal kitleyi oluşturan bireylerin sanat olgusu karşısındaki şu ya da bu düzeyde, şu ya da bu iletişim gereksinmesi için-

deki konumlarıysa, görebildiğimiz kadarıyla, dinamik bir tablo oluşturmaktadır.

İNSANA İNSAN OLARAK BAKMANIN GEREĞİ...

Para, Iktidar, olanak azlığı ya da çokluğu gibi birtakım koşullar bir yana konursa, insanlar arasındaki eşit değerin bir ölçütü de, sanat karşısındaki bireysel konumdur. Bu açıdan insanın şu zevksiz yapıtı beğeniyor da, bu seçkin yapıtı beğenmiyor diye yargılanabilmesi sözkonusu olamaz. İnsana her şeyden önce insan olarak bakmanın gereği, karnının ne ölçüde doyduğu, ne ölçüde iyi bir barınma olanağının bulunduğu gibi koşullara bakılarak yerine getirilemediğine ya da bu koşullar tek bir standarda indirgenemeyeceğine göre, kişinin iletişim gereksinmeleriyle bütünleşen sanatsal beğenisi göz önüne alınarak yerine getirilebilir. «Herkes için konut» demenin ancak uzun vadeli bir programa bağlı olduğu koşullarda, insana tek tek değer verebilmenin yolu, hiçbir vade gerektirmeyen bir formüle bağlanabilir: **Herkes İçin Sanat.**

Herkes İçin Sanat yaklaşımı, tarihsel ve çağdaş dönemlerdeki biçim olgularının sonsuz denebilecek çeşitliliğinden, en basit ve bayağı türden sanatsal-iletişimsel zevklerin bile ilginç birer konumu oluşundan kaynaklanmaktadır. Öte yandan modern sanat biliminin ya da estetik değerlendirmelerin temellendiği veriler, insan varlığına tek be tek başvurulan koşullarda elde edilen sonuçların ürünleridir. Gerçi yazmada, çizmede, resimlemede, inşa etmede ustalaşmak, daha öncesini aşmak, çağdaş teknolojiyi ve bilimin değer sistemleriyle bütünleşerek yeni üretim amaçlarına hizmet etmek gibi zorunlu bir işlevin motorlarından biridir sanat; ancak bu aşamalara ve bu işlev-

lere kavuşabilmek, kitleyle birey arasındaki çok yönlü ilişkilerin bir sonucudur.

BİLİM SANATA DAİRSE, YÜREK HEP SAVAŞMAK ZORUNDADIR

Herkes İçin Sanat gibi bir kavramı irdelemeye çalışan bir insanın en büyük şansı, kuşkusuz, kendi ulusal geleneğinden edindiği derin bilgi ve kavrayış değerlerini özümsemiş bir halk filozofu gibi duyup düşünebilmesi olurdu. Bu bir özlemdir. Çünkü öyle bir yürek ve beyne sahip olmak için yeterince «cahil» ya da «ümmî» olmak gerekirdi. Sözgelişi, iyi ki Âşık Veysel «âmâ»ydı, görse o denli dokunaklı olabilir miydi bu çağda?

Gören gözle dokunaklı olabilmenin çağdaş koşulu, teknolojiye egemen olabilmektir. Makinelerin karşısında hayranlıkla eğilen pek çok budala arasında yaşıyoruz; bazı züppelikler dışında, teknik araçlara tepki gösterebilenlere rastlamak zordur. Ancak tepki derken, bunu bir yadsıma, yüz çevirme gibi ele almıyoruz. Teknik aracı filozofça seven bir yürek, onu insan için kullanan bir zihnin egemenliğine bağımlı kılmıştır. En basit el araçları kadar, en karmaşık teknik araçların da insan yüreği ve beynine duyduğu özlemi anlayan kişiler elbet çıkacaktır. Bizlerse onca budalalık ve bencillik yüzünden onlara sevgiyi bile yasaklamış kişileriz. Bunu düşünebilmekse övünmeye değmez, çünkü bilim sanata dairse, yürek hep savaşmak zorundadır...

II

FOLK SANATI, KÖY VE KASABA SANATLARI

Kitleyle ilişkili sanatsal nitelikte olguların bağlı bulunduğu toplumsal, ekonomik, kültürel koşullar, bu olguların tümünü folk sanatı adı altında toplamamıza olanak verebilir. Folk sanatı deyimi bir kavram olarak kent, kasaba ve köy ortamında oluşturulan biçimsel, seyirlik görsel değerlerle müzikal değerlerin tümünü kapsar. Ancak bu kavramın kesin sınırlarını saptamak kolay değildir; belki bu deyimin yalnızca sözkonusu farklı ortamlardaki farklı belirtilere işaret ettiği söylenebilir. Böylece köy, bir tarım ve hayvancılık ekonomisi olarak kendine özgü folklorik belirtileri en yaygın ve en geniş olarak taşıyanıdır.

Zaman zaman büyük kent folklorundan da söz ederiz. Ancak bu deyimi tarihsel bir bağlam içinde kullanırız. İstanbul folkloru ya da bu büyük kente özgü etnografik değerler, eşyalar, süsler vb. den söz ettiğimizde, bundan kastettiğimiz, modern çağ koşulları içinde artık göremediğimiz «müzelik» olmuş nesnelerdir. Eski tekkeler ve kahvehanelerde dinsel ya da gündelik amaçlarla kullanılan eşyalardan, Eyüp semtinde eskiden satılan oyuncaklara kadar pek çok maddi nesnelerle manevi değerler bu çerçeve içine girer.

Kasaba ve kentlerin sosyo-ekonomik ortamlarında ticaret ve küçük sanayi koşullarından doğan folklorik belirtiler vardır. Bu büyücek birimlerde, kendi dışındaki aynı tür birimlerle iletişim ve etkileşimin az ya da çok olmasına göre, folklorik değerlerin yaygınlık oranı değişir. Folk sanatından genel olarak kapalı bir çevre sanatı çağrışımı doğması olağandır. Çünkü çevrenin hızlı bir biçimde dışa açılmasını, değişmesini, yenilenmesini zorunlu kılan yoğun iletişim ve etkileşim koşulları folklorik değerleri sarsar, bozar ya da başka bir deyişle yozlaştırır.

Popüler sanatın ya da sanattaki popülerleşmenin bu sarsıntı ya da yozlaşmadan doğup doğmadığı tartışılabilir. Popüler sanat kavramı, bir bakıma içinde eski folk sanatı izlerini taşıyan yeni bir değer sistemi mi oluşturmaktadır, sorusu sorulabilir. Yanıtı kesin olmamakla birlikte, doğru bir sorudur bu.

FARKLI SEYİRCİ KİTLELERİ

Folk sanatının en belli başlı özelliği, bu sanatın özel bir dinleyici ya da seyircisi olmayıp, özellikle kırsal kesim ortamı içinde, herkesin sanat yapma faaliyetine katılmasıdır. Bu faaliyette bireysel bir sav yoktur, etkinlik çabası anonimdir.

Popüler sanatın özelliğiyse, yarı eğitim görmüş ve kentsel ortamda kitle davranışı taşıyan ya da temsil eden kalabalığa sanatsal ya da sanatsal olmayan bir ürün sunmaktır.

Folk sanatı ortamında üreticiyle tüketici kolay kolay ayırt edilemez. Popüler sanattaysa, tümüyle pasif ve üretilenin dışında belirgin talepleri olmayan alıcı bir kitle sözkonusudur.

Folk sanatında, özellikle türkücüler profesyonel bir bağımlılık kazansalar da, iki tip sanatın en belirgin ayrımı, her ikisinin de farklı türden seyirci kitlesine sahip olmalarıdır.

Halkın belli maddi ve manevi işlev amaçlarıyla serbestçe, kuralları yalnızca geleneklere dayanan «sanatsal olgular» üretmesi, bu serbestliğin yitirildiği ve yapılan işe ticari bir dış yön gösterildiği oranda folklorik olmaktan çıkmaktadır. Gerçi en alt toplumsal birime kadar bir dışa açılma gereksinimi, bir değiştokuş sorunu her zaman vardır, fakat bu olgu zorlayıcı ve değiştirici değildir. Ancak güçlü bir değişim etkeni de beklenen bir şeydir, hatta için için oluşturulan bir olgudur. Yeni kültür ve sanat biçimlerine uyumun kolay ve istenir oluşu bundandır. Hiçbir köylü kadın kilimini modern bir kentlinin zarif beğeni çığlıkları için yapmamıştır. Bu yüzden yenilenen koşullara uyuverir ve genelde popüler zevk ürünü diye nitelenen fabrika işi yaygıları alıp kullanmaya başlar. Ama eğer yaşamını kilim ve benzeri dokuma hüneriyle kazanabileceği yönlendirici koşullar yaratılırsa, buna «mekanik» olarak boyun eğebilir. Dokuduğu kilim artık eski dokuduğu değildir.

KASABA KÖKENLİ KENTLİLER

Kasaba ve kent yaşamında çarşı ve küçük el sanayiinin yer tutması, karşımıza köydekinden farklı bir görünüm çıkarır. Bakır işçiliğinden kuyumculuğa, tahta işçiliğinden taş işçiliğine kadar her tür malzeme ve teknik alanda hüner gösterilen yer buralarıdır. Köylerdeyse, özellikle maden işçiliğine pek rastlanmaz.

Kasabayı kente oranla daha kapalıca bir birim saymak mümkündür. Kasabalının kent olgusu karşısındaki

kompleksiyse fazla abartılmamalıdır. Ancak kasaba dinamik ve bakir bir ortamdır; bu yüzden yakın dönem süresince kente göçen kasabalıların, geçici bir zaman bu yeni ortama zevk yönünden egemen olmaları doğaldır. Ne var ki, büyük eski kentler, bu tür akımlara tarih içinde de uğramışlar ve yeni gelenleri içlerinde eritip (asimile edip) kentlileştirmişlerdir.

Kuşkusuz popüler sanat kavramıyla kente gelen kasaba kökenliler arasındaki ilinti dikkat çekicidir. Büyük kent şivesinin bir iki kuşak süresinde benimsenmesi uyum açısından bir ölçüt oluşturabilecektir.

Kent olgusuyla en yakın ilişisi olan sanata gelince, bunun hiçbir zaman tümüyle belli bazı aydın ve öncü kesimlerin ötesine taşmayacağı, ancak giderek geniş kitle beğenisinin de bazı güçlü yankılarının doğabileceği olasılığı düşünülebilir.

Öte yandan cinayet romanlarına, fotoromanlara, duygusal edebiyata düşkün olan kasaba kökenli kentli kalabalık, köylerde okuma yazma bile bilmeyen folk sanatının yaratıcısı kesimden daha az kentli eğitilmişe yakın durumdadır. Folk sanatıyla popüler sanat ürünlerini seçkin sanattan ayıran olumsuz yanlarsa, olumlu yanlardan daha çok uzmanların dikkatini çekmiştir.

«ANLAYANA, BİR DE ANLAMAYANA KURBAN OLAYIM»

Okuma yazma bile bilmeyen kırsal kesim insanının iyi eğitim görmüş kentli insana yakınlığının nedeni, yarı eğitim görmüş ve kent, kasaba ortamının özelliklerini yansıtan, giderek de büyük kitleyi oluşturan kesimdeki insandan daha otantik, daha has birtakım değerlere sahip olmasıdır. Kent aydınları arasında zaman zaman yaygınla-

şan folklor ilgisi, bir snob romantizmine dönüşmez ve kentli aydın çok temelde bulunan kültür ve sanat öğelerinin yararlı bir kavrayışını bu yakınlıktan sağlayabilirse, bu ilişki ayrıca önem kazanır. Halk arasında bu soruna açıklık getiren ilginç bir özdeyiş, sırası geldikçe söylenir: «Anlayana, bir de anlamayana kurban olayım.» Bu özdeyiş yaygın popüler nitelikte yarı eğitim görmüşlüğün önemsenmediği bir kavrayışı gösterir. Özdeyişte, «anlayan»ın karşıtı olarak konulan «anlamayan» nitelendirmesiyse, gerçekte önyargısızlığı, kendiliğindenliği, içtenliği tanımlar. Bu saptamayla anlamayan anlayan katına çıkar, onunla özdeş olur; böylece her iki tip de bir beğeni, hatta hayranlıktan nasibini almış olurlar.

Uzmanların folk sanatıyla popüler sanatın seçkin sanattan ayrıldıkları olumsuz yanlar üzerinde, olumlu yanlardan daha çok durmak istemelerinin nedeni, özellikle çağdaş dönemde sanat biliminin ve yapıtlarının ileri teknolojik koşullarda oluştuğu kentsel etkenleri göz önüne alma zorunluluğundan kaynaklanmaktadır. Seçkin sanatla sanatçı birey arasında yakın ilişki vardır. Bu ilişkinin taşıdığı önem ve değer yönünden vurgulanma gereksinimiyse, bu ilişkinin karşısında, folklorik ya da popüler alandan olumsuz nitelik saptamalarını zorunlu kılar; böylece çağdaş bireyin sanat yapıtı oluşturmadaki etkin rolü daha çok belirtilmiş olur. Geniş kitle yaratıcılığı ve popüler sanatın geniş kitleye yönelik özel olguları da, uzmanlar açısından, bireyle gerçeklik arasında sanatsal değerler oluşturmaya yönelik hesaplaşmaya kıyasla sıradan sayılırlar. Sözkonusu alanların olumlu, etkin yanlarına ağırlık verilerek, bu önemli sorunu aydınlatma çabalarının gölgelenmesini istemezler.

Ne var ki, uzmanlar seçkin bir sanat denince, oluşu-

munda bireyin etkin rolünün olduğu bir değerden fazla bir şeyin bulunmadığı konusunda katı davranmaktadırlar. Uzmanlar deyince sadece «klasikçi» bir bağnazlığı olanlar anlaşılmamalıdır. Çünkü o türdekiler, seçkinlik hakkını öteden beri Avrupa dışındaki sanat çevrelerine pek tanımazlar. Ne var ki, bu uzmanlık çerçevesi giderek kırılmış ve soruna daha geniş bir açıdan bakılmaya başlanmıştır. Ancak yine de bu, ne olursa olsun seçkin sanatın, folklorik ya da popüler alanın olumsuz diye nitelenebilecek yanları karşısında zor durumda kaldığı anlamına gelmemelidir. Yeter ki, uzmanlar folklorik ya da popüler sanatla, kendilerince olumsuzlanmış bazı değer ölçütlerinden hareket ederek Avrupa dışı çevrelerin seçkin ürünlerini safdışı bırakmış olmasınlar. Sorunun bu yanı ortaya atılarak sanatta olumluyla olumsuzun uzmanlar indindeki öznel ölçütleri ortaya çıkarılabilir. Uzmanlık peygamberlik olmadığına göre, neyin olumlu neyin olumsuz olduğunu bilmek için, bu denli görece bir sorun karşısında kimsenin ağzının içine bakmak gerekmez.

Genelde haklı olan bir yaklaşımla sorunun şu yanları yine de yabana atılmamalıdır:

Ciddi, otantik, sorumluluk taşıyan sanat, «yaşam biçimini değiştirme» isteğini bile uyandırır. Folk sanatının bazı gizemli yanları olabilir, ama popüler sanat salt vakit öldürmekten başka işe yaramaz. Ne var ki, en yüksek düzeyde sanat yapıtları bile en aşağı türden bazı öğeler içerirler. En yüce (süblim) sanatın bile hoşa gitmek ve ilgi uyandırmak amacından kaynaklanır bu.

Her sanat yapıtı az ya da çok başarılı bölümlerden oluşur, öyle yüce değerlerde yapıtlar vardır ki, gerçek anlamda «kusursuz» sayılmayabilir, mükemmelliğe önem verilmeyebilir. Bu yüzden büyük bir sanat yapıtında da folk

sanatı ya da popüler sanata yakın bir yan bulunur.

Sanatta yaratıcı kişi etkeni her zaman başta gelir. Folk ve popüler sanatlarda bu etken en aza indirgenmiştir. Folk sanatında hüner bir kişinin hüneri olabilir, fakat ruhsal değer ve dile getirilen deneyimin içeriği ortaktır. Kitle için sanat yapanlar, kendi kişisel düzeylerini de belirlemiş olurlar.

Popüler ve folk sanatlarda işi yapan da, seyreden de işe kayıtsızdır, bu yüzden gelişme çok yavaş olur.

Gelgelelim belli gelenek ve kurallara bağlı kalmakta direnen yüksek bir sanatçı düzeyi de vardır ki, her zaman yapmak istediğini yapamaz. Sanatındaki temel ilkelerini diğerleriyle paylaşarak, homojen bir seyirciye seslenir, zaten ona yön veren de bu tür bir seyirci topluluğudur.

KOMÜNAL SANAT VE KÖYLÜ SANATI

Folk sanatının görsel değerleri üstünde en çok A. Riegl durmuştur. Bu işleri, elişi, el oymacılığı, köyevi sanayi olarak ortak kullanım amaçlı görür. Riegl ilgisini dekoratif alanda yoğunlaştırır, ancak yapılan işin kimin için (yani köy halkı için) yapıldığı sorununa yaklaşamamıştır. Oysa folk sanatında işin kendisi için yapıldığı kitle önemlidir. Riegl folk sanatının ekonomik yanını abartarak biçimlerin halkın ortak malı olduğuna, fakat mülk sahibi bir kesime ait bulunmadığına inanmıştır. Oysa folk sanatı komünal bir sanat değil, belli bir statünün sanatıdır, tıpkı yüksek tabakanın sanatı gibi. Folk sanatıyla köylü sanatı ayrımını Bela Bartok da yapamamıştır. Bunlar süregiden köylü sanatını folk sanatı sanmışlardır. Oysa temelinde komünal kültür olan folk sanatı çoktan kaybolmuş gitmiştir.

Folk sanatı topluluğun her ürünü ortaklaşa paylaştığı eski komünal yaşam tarzı evrelerinin sanatı sayılırsa, bu büyük bir yanlışlık olur. Folklorik sanat, ister yerleşik, isterse göçer kırsal toplulukla sözkonusu olsun, oluşturulan ürünün paylaşıldığı bir alan değildir. Bu sanata sadece köylü sanatı demek daha doğru olabilir. Köy ve köylü kavramlarıysa karşımıza örgütlenmiş bir toplumsal olgu, yani yaşayan özellikleri belirlenmiş bir statü çıkarır. Köylü sanatının bu yönden bazen ekonomik olanak farklarının, bazen de rekabetin yansıdığı bir tür «aristokrat» niteliği bile vardır. Bu yüzden «yüksek tabaka» sanatına benzerliği de sözkonusu edilebilir. Ekonomik olanaklar bir köyde, örneğin o yörenin benzer nakışlarını taşıyan bir kilimi bazen çok büyük ölçülere ulaştırabilir. Ama bu kilimin büyük bir yer kaplaması dışında, aynı nakışlarla dokunmuş küçük bir kilimden farkı yoktur. Öte yandan köy sanatında ya da folk sanatı diye nitelediğimiz alanda, (bireysel katkı ve özgünlük niteliği kenttekine benzememekle birlikte) bireysel duyuş ayrımının bilincini yansıtan sanatsal değer katkılarına rastlanabilir. Aynı yöre, hatta aynı köy heybeleri ya da tahta işlerinde görülen ve insana çekici, sıcak gelen ayrımlar bu çabadan doğar. Belki de folk sanatını araştıranların bu sanatı eski komünal sanatla karıştırmalarının nedeni, sanki yapılan işler paylaşılacak ürünlermiş gibi, bu işlerin aşırı benzerlikleri içindeki zor farkedilen bireysel ayrımları görmemeleridir.

Köyde sanatsal iş yapanların rekabetine gelince, bu son derece naif ve ılımlı bir olgudur. Buna bir örnek, köyleri gözle görülecek kadar biribirine yakın olan iki halk ozanından birinin, diğerinin çok yaygın ünü karşısındaki tutumudur. Sivas'ın Şarkışla kasabasına bağlı olan bu iki köyden birisinde Âşık Veysel yaşardı. Yolun o köyden ön-

ce ulaştığı köyse Âşık Ali İzzet'in köyüydü. 1960 baharında Anadolu kilimleri üzerine, Paris'teki Musée de L'Homme'un arşivi için çekilen bir filmin iki kişilik Fransız ekibiyle Ali İzzet'e bir geceliğine konuk olmuştuk. Ali İzzet, Veysel'in köyünü göstererek, «Orada Veysel'in evi önündeki höyük (bir Hitit yerleşme birimi) küçük, benim evin arkasındakiyse, nah işte görüyorsun, ne kadar büyüktür,» dedi. Gerçekten de Ali İzzet'in evi arkasında kocaman bir höyük vardı ki, neresinden, nasıl kazıp çıkardığı bilinmez, üzerine Anadolu hiyeroglifi yazılı irice bir bazalt taşını da kapısı önüne koymuştu. «Bu taşı ver, Ankara Müzesine teslim edeyim,» dedimse de vermedi. Her iki ozan da rahmetlik oldular, ama şurası bir gerçek ki, Ali İzzet'in höyüğü daha büyük de olsa, Veysel ihtimal onun tutumuna gülüp geçmiş olacak kadar önemli bir kişiydi.

Sorunun temeline inildiğinde, folk sanatıyla ilgili olarak şu da sorulabilir: Acaba komünal sanat hiç varolmuş mudur? Belki de olmamıştır. Çünkü insan kendi bireysel ayrımını duymadan şiir yazamaz denilebilir.

Sonuç olarak, folk sanatı, kent ve kasaba sanatından iyice ayrılmalıdır.

KENT KÜLTÜRÜNÜN YOZLAŞMASI: TAŞRA SANATI

Kasaba sanatı (provincial art), başına buyruk feodallerin eski kent kültürünü yozlaştırmaları anlamına gelir ve bu olgu farklı koşullarda da olsa, günümüzde de varlığını sürdürmektedir.

Kasaba sanatı belli bir aşağılık duygusu içinde kent sanatına bağlıdır. Özellikle modern sanayi çağı kentlerinde çağdaş sanatın güçlenmesi, kasaba sanatıyla ilgili bu tür yargıların oluşmasında rol oynamıştır. Bu yüzden kasa-

ba ya da daha doğru bir deyimle, taşra sanatına bakılması gereken farklı boyutlar vardır. Sanat tarihinin tipik sorunlarından biri, başkent ve taşra sanatı arasındaki ayrımlardır ve uzmanlar bu soruna taşra sanatı açısından olumlu yaklaşmakta haklıdırlar.

Şu halde kasaba sanatı denilerek «taşralılığı» vurgulanan ve bir «aşağılık kompleksinin» ürünü sayılan sanatın bu yönde nitelenmesinin nedeni, sanayi çağının toplumlarda yarattığı sarsıntılardan kaynaklanır. Çağdaş açıdan taşra sanatı yukardaki gibi tanımlanabilir ama tarihsel açıdan öyle nitelenemez, hatta taşra üsluplarının incelmiş başkent üsluplarından daha dinamik ve gerçekçi oldukları söylenir. Ayrıca buna eklenmesi gereken bir nokta, kasaba sanatına yukardaki çağdaş açıdan yaklaşımın tersine, bu sanatın bazı özgün değerlerinin yakın zamana kadar süregelmiş olmasıdır.

Bu soruna eski imparatorluklar zincirinin biribirini izleme süreci açısından bir sanat tarihçisi gibi bakarsak, taşra sanatının önemini kolayca vurgulayabiliriz. Çok eskilere gitmeyip, Osmanlı İmparatorluğunun son dönemlerine bile bir göz atsak, Anadolu'ya özgü feodal niteliğin başkentle sürdürdüğü ilintiler, bazı yörelerin verileri üzerinde saptanabilir. Güneydoğuda Harput, İstanbul musiki makamlarının, daha coşkulu ve spontane değeri daha çarpıcı yorumlarına ulaşmıştır.

Yakın zamana kadar devam eden bu zevkin, eski ustaları göçtükçe ve sanayi çağı koşulları yoğunlaştıkça süremeyeceği ve bozulacağı açıktır. Batı Avrupalıların sömürgeci siyasetleri için bir zamanlar açık liman haline getirmeyi planlamış oldukları İzmir kenti, kozmopolit bir kültürün zoraki yamanmak istendiği geç Osmanlı çağı koşullarında, basit bir Anadolu kasabasının otantik sanat ve

kültür değerlerini yansıtmaktan uzak kalmıştır. Yunan ve Yahudi zevkinin bir maşa olduğu bu kozmopolit çaba, başkent İstanbul karşısında taşra kompleksinin en tipik göstergesi olarak nitelenebilir. Bu taşralılığa uygun atmosfer, daha sonraları sanayi çağıyla sıkı ilişkili olan bir taşra-fuar sanatı olarak kapalı ve süreli bir birim içinde kontrol altına alınmıştır. Bu fuar olgusunun en tipik göstergelerinden biri, uçarı bir İzimr delikanlısının fuar süresince geceleri ayağına giydiği ayakkabısının yüksek saydam topukları içine yerleştirilmiş küçük ampullerdir. Pilli kabadayı yere bastıkça topuğundaki ışık yanar, kaldırdıkça söner. Oysa başkentin külhanbeyi geleneğine bile ters düşen bir cakadır bu.

Kasabanın sanatsal duyarlılığını sanayi çağının etkenleri bozmuştur. Oysa sorun, tarihsel açıdan bir yozluk ya da kompleks olarak nitelenemez. Yakın zamana kadar eski özlü kasaba sanatının her malzemeyi keyifle değerlendiren ustaları vardı. Bu malzeme tahta da, bez de, maden de, taş da olabilir. Modern turizm politikası bu eski kasaba zevkini ne ölçüde canlandırabilir, işin o yanı kestirilemez. Ancak çok ileri düzeyde canlandırması gerekmeyebilir. Çünkü el işlerine meraklı turistlerin büyük çoğunluğu zevk yönünden bir matah değildir. Öyle ki, ABD'de 1965 yılında Santa Fe'deki (New Mexico) etnografya müzesine, İstanbul'un kapalı çarşısına kadar ulaşan modern kasaba yozlaşmasının bazı elişleri satılmıştı. Bereket, müzenin curator'u bunları teşhire koymamıştı, bana gösterdikten sonra teşhire koymaktan büsbütün vazgeçmiş olmalı...

Eski kasaba zevk ve hünerinin bir örneğini, 1960'da tipik bir kasaba eşraf efendisi olan yaşlı bir zatın işlerinde gördüğümü söyleyebilirim. Bu zat serçe parmağının

uzunca tırnağıyla dokusu elverişli kâğıt parçaları üzerine «hüsnü hatlar» ve çok güzel nakışları kabartma olarak yazıyor, işliyordu. Böylesine duyarlı ve hünerli bir insana yenilenen koşullarda artık rastlanabileceğini hiç sanmayız.

Bu açıklamalardan varılacak bir sonuç şudur: Popüler Sanat diye tanımlanan ve düzey ölçütleri hakkında olumsuz kanılar taşınan alan, tarihsel kaynağında hiç de olumsuz olarak nitelenemez. Bugün popüler sanat, zaten kasaba ya da taşra kentlerinden büyük sanayi metropollerine taşınmış bir olgu durumundadır. Bu taşınmanın genel görüntüsü, temel dinamik öğesini korumakla birlikte pek içaçıcı sayılmıyorsa, sanayi kentlerini dolduran büyük kitlenin yaygın bir bunalımı yaşamakta oluşu ve sorunların kolay kolay çözümlenemeyişi yüzündendir. Öte yandan bu taşra göçünün bir bozulmayla kente taşınma kapsamına, folk sanatı ya da köylü sanatının bir bölümü de girmektedir. Dinsel ya da töresel içeriğini yitirerek, kentin büyük eğlence lokallerinde eko aygıtlarına bağlı teknik ayrıntılara boyun eğdirilen köylü çalgısının durumu budur. Büyük kentlerde yeni baştan dekore edilerek, duvarlarının kilim nakışlarıyla süslendiği muhallebici ya da işkembeci dükkânlarının yanı sıra, daha bazı iddialı yerlerin bu tür motiflerle süslenmesi de böyledir.

Büyük kent mimarisine Karadenizli kalfaların egemen olması, kent sorunlarına kaygıyla eğilenlerin en büyük yakınma konularından biridir. Bu kalfalar apartman inşaatlarında ne mekan tasarrufuna uymakta, ne de dış süslemede büyük kente yaraşan bir iş yapmaktadırlar. İstanbul'da cephesine betebe mozaik kilim nakışları işlenmiş çok sayıda apartman vardır. Fakat iş bununla da bitme-

miş bu zevk tavsadıktan sonra, yeşil alanların daraltılma süreci yine işlemiş ve giderek apartman cephelerine yapay mermerden seramiğe kadar, uyumu düşünülmemiş pek çok malzeme uygulanmaya devam edilmiştir. Bu olgular, kente taşranın ne denli sızdığının ve aslında temel sorunun kentle bağlantılı bulunduğunun kanıtlarıdır.

III

KÜLTÜR DEĞİŞİMİ, KENTLEŞME VE POPÜLER SANAT

Modern endüstri kentleri nüfus patlaması sonucu yoğun bir kitle hareketine sahne olmuştur. Doğal olarak bu kitle kent kültüründen nasibini almak ister. Küçük burjuvayla kentlileşen köylülerden oluşan kitle, seçkinlerin kültür ortamını da etkiler.

Kültür ve sanatın çağdaş değişimine kitlenin katılma oranı ya da payını irdeleyenler, doğal olarak «modern kentleşme olgusu» denen sorunun kültürel-sanatsal yanına da eğilmek zorundadırlar. Ancak bu soruna ilk elde, kentleşme sürecine ilişkin genel çözümlere ulaşma çabalarıyla girilmelidir. İş büyük metropol ölçeğinde ele alındığında, altyapıya ilişkin sorunları, ulaşım ağı, kent alanlarının düzenlenmesi, yeni toplu konut birimlerinin uygun yerlerde oluşturulması, dinlenme alanlarının, stadyumların yapılması gibi üstyapı sorunları izler. Kent planlaması içine giren bu projelerin gerçekleşmesini devlete bağlı olan belediye örgütleri üstlenir. Kitlenin kültür ve sanat gereksinimlerine dönük projeler de bu planlama içindeki yerini alır. Ne var ki, bu projelerin gerçekleşmesi uzun vadelidir ve «plan» hedeflerinin gerçekleşme süreci saat gibi tıkır tıkır işlemez. Büyük kentlerimizde sergiler için galeri nite-

liğinde mekânları kapsayan kültür merkezleri yapılmış, ancak bu yapılar sadece eğitim görmüş bir aydın kesimden fazlasının rağbet ettiği yerler olmamıştır. Buna karşılık, açık hava tiyatrosu niteliğinde yerler zaman zaman kitle beğenisine dönük eğlencelere sahne olabilmektedir.

Beğeni ve zevk düzeyleri arasındaki doğal ayrımın açık seçik görünümü kentlerdedir. Fakat bu ayrımın göründüğü kent birimleri, kentin ortak atmosferini oluşturan diğer bazı birimlere göre ikinci plandadır. Bunlardan daha ön planda, genel olarak tarihsel bir anlamı da olan kent alanları gelir. Çünkü kitlenin ortak görüşüne açık bulunan anıtlar ya da başka bir deyimle hacimli kütle plastiği bu alanlarda yer alır. Parklarda, varsa deniz kıyılarındaki uygun yerlerde, hatta eski durumlarını koruyan sokaklarda da bu türden yapıtlar bulunabilir. Bu yapıtlar eskiden kalma ya da modern ürünler olabilir. Eskiden kalmış olanlar onarılıp iyi korunursa, kent pitoreski kuşkusuz daha büyük bir değer kazanır. Bizim büyük kent pitoreski yaratma geleneğimizde özgünlüğü su götürmez bir olgu, kent içi hazireleridir (mezarlık ve türbe avluları). Bunlara Bizans'tan kalma sur kalıntılarıyla çevrelenen «tarihsel İstanbul yarımadası» diye tanımlanan büyük ana kent biriminin her yerinde rastlanır. Ancak bilindiği gibi, çağdaş sanayinin sosyo-ekonomik zorunlulukları, kentlerin yeni baştan ve geniş alanlara yayılarak örgütlenmesini gerektirmiştir.

CAMİ, ÇARŞI VE SARAY MODÜLÜ

Tarihsel kentlerin oluşumunda tümü kitle gereksinmeleriyle sıkı ilintisi olan üç modül rol oynamıştır. Tapınak ya da cami çevresi modülünün dinsel amaçla belirlenmiş özelliği; çarşı modülünün ekonomik özelliği; kendi içine kapalı

saray modülünün yönetimsel özelliği. Bu ana modüllerin her birimi sanatsal değer ölçütlerine de sahiptirler. Ortak sanatsal değerler olmakla birlikte, bunların paylaşılma oranı farklıdır. Örneğin, halk mimari mekân sentezinin doruğuna sahip bir camide topluca ibadet edebilir. Çarşı modülü içinde üretilen sanatsal değerlerden pay almaya gelince, bu, satın alma gücüne göre değişir; örneğin, satışa sunulan pişmiş topraktan bir yapıtsa, aynı malzeme ve teknikle iri ya da ufak, az ya da çok renkli olarak olası talep değişikliğine göre üretilir. Kehribar bir tesbihin malzemesi belki camdan daha değerlidir, fakat iri ya da ufak kehribar taneleri dizilmiş tesbihler de yapılabilir.

Saraysa kendi içine kapalı bir birimdir ve sanatın en seçkini, en görkemlisi orada yapılır. Ama halkın topluca ibadet edebileceği cami mekânı, tüm görsel süsleme değerleri, çinileri, hatları ve vitraylarıyla saraydaki en görkemli yapıta eş değerdedir.

Bu açıklamalardan amaç, eski kent kültürü içinde kitlenin dolaylı ya da dolaysız olarak sanatsal üretimden oldukça eşit pay aldığını, bu üretime ortak olabildiğini belirtmek içindir. Üstelik kitle beğenisinin en görkemli yapıtın bile oluşumunu belirlemekte önemli bir payı vardır.

Modern kentlerde büyük nüfus hareketleri yüzünden aynı olgunun varolduğu söylenemez. Ancak yeni kent planlamacılarının, iyi ve düzenli örgütlenmiş bir kentin bu tarihsel gerçeği yeniden doğrulayabileceğine inanmaları gerekir. Günümüzde modern kentlerin kitle-sanat ilişkileri açısından aşırı zevk ya da beğeni farkları göstermesi, kentsel düzenin bozukluğundan kaynaklanmakta ve popüler kitle olarak nitelenen geniş topluluklar da düzenli bir beğeni alışverişi içine girememektedirler. Zaten sorunun aslı, bu düzensizlik ya da kargaşadan doğmaktadır.

MODERN KENTLERDE POPÜLER BEĞENİ

Çağımızda popüler sanat kavramının, daha önce de belirtmeye çalıştığımız gibi, eski kasaba ya da taşra sanatının otantik değerlerini yansıtmayan, ama yine de özgün standartları olan, bazen yoz olarak nitelenmesinde bir sakınca da bulunmayan özellikleri olduğu görülmektedir. Bu popüler sanat etkinliğinin, gündelik işlevleri olan eşyadan resim baskılarına, ayna ve cam altına yapılan resimsel işlere, ufak tefek süs fetişlerine ve giyim kuşama kadar yansıdığı göze çarpıyor. Kentlerde kitleye egemen olan bu zevkin, naylon, alüminyum, otomobil lastiği gibi sanayide kullanılan malzemeyle birleşmesi ve kent sınırlarını aşarak köylere kadar ulaşması, yaşam koşullarının hızlı değişimine işaret ediyor. Ancak modern kentlerde popüler beğeni, elişi ürünlerinin işlevlerini aşan ufak tefek teknik işlevli araçlara da yönelmektedir. Bunlar arasında sahte kristal avize ve abajurlar, çakmaklar, el radyoları, hatta nem ölçen higrometreler bile yer alıyor. Çin yapısı termos, çok renkli saniye kadranıyla sessizliğe çeşni katan yine Çin yapısı masa saatleri ve bunlara benzer daha birçok ıvır-zıvır geniş kitlede beğeni uyandırıyor.

Popüler nitelikte sanatsal bir uğraşın bende oldukça etki uyandıran bir örneğiniyse B. Amerika'da gördüm. Iowa eyaletinin kuzeyindeki Osage kasabasında bir aileye Şükran Günü nedeniyle konuk edilmiştim. Evin hanımı konserve kutularını atmıyor, bunları güçlü bir makasla ötesinden berisinden keserek güzel biçimler oluşturuyordu. Böyle bir uğraş, New York ya da San Fransisco'nun en seçkin çevrelerinde de ilgi görebilir, çünkü duyarlı bir taşra sanatının B. Amerika'ya özgü değerlerinden yoksun değildir. Bu

hanım gerçekten çok duyarlıydı, kendisine hediye ettiğim, bizim küpeli bakır mangalların yine bakırdan yapılmış küçük modeli karşısında büyük bir heyecana kapıldı ve duydum ki, biz yabancıları konuk eden tüm ailelere karşı övünerek en güzel armağanın kendisine verildiğini söylemiş...

Popüler sanatın sorunları büyük kent ölçeğinde çok boyutludur. Bu kitlenin talep ettiğini, sokak satıcıları ya da lunapark işletenlerin yanı sıra, resmi kurumlar bile karşılamadan edemez. Gerçi resmi kurumların ses ya da görüntü programları eğitimsel işlevlidir ve ulusal kültürün sürekliliğinin yanı sıra bütünlüğü de bu program kapsamı içindedir, ama yine de bazı kaçamaklar olur. TV için yerli film seçenler, geniş kitlenin beğenisini gözardı edemezlerse de, mümkün olduğunca denetim mekanizmasını işletirler. Bazen ulusal ve epik yanı ağır basan bir konu işleniyorsa, çok sıradan, hatta acemice yapılmış bir program ya da film TV'de gösterilebilir. Bunda dayanılan destek ya da mazeret genellikle şudur: Kitle beğenisi de ancak bu düzeydedir ve geniş bir halk yığını dururken, üç buçuk seçkin zevkine göre karar verilemez. Nasıl olsa aynı araçta sık sık bu kesimi de ilgilendiren, hatta hoşnut kılan bu takım programlar yayınlanmaktadır (!)...

HALKIN GERÇEKLİK SEZGİSİ

Belli bir sanat eğitimi görmemiş kitlenin görsel biçim olguları karşısında, gelenekleşmiş bir görsel düşünme eğilimi ve sağduyusu bulunduğundan kuşkulanmak yersizdir. Halk sanat olgularına eğitilmiş bir görüşle yaklaşamasa da, biçim olgularına en azından tılsım ve büyü içerikleri yükler. Sözgelişi, Anadolu'daki antik putperest kalıntılar Müslüman halk tarafından her biri birer tılsımmış gibi

değerlendirilir. Ne var ki, son yıllarda köylüler, yabancı turist ya da arkeologların kandırmacasına uyup bu değerlendirmelerini iyi paraya çevirmeye çalışarak tılsımı bozmuş da sayılabilirler.

Belli bir surete tapınmak diye bir sorunun olmadığı Müslüman Anadolu'da halk, eski Hıristiyan inanç çağlarından arta kalmış figürlü resimlere de düşmanlık beslememiştir. Ancak bu eski suretlerin gözlerinden tedirginlik duyması, bunlara «kem göz» diye bakıp zaman zaman bu gözleri oymuş, tahrip etmiş olması dikkat çekicidir. Görme olayını doğrudan ilgilendiren bu davranış gariptir. Çünkü suretin gözü de insan gözüne benzer; insan neden kendi gözünün benzerinden bu denli ürksün? Halk biliminin manevi kültür diye adlandırılan alanı, bu soruya yanıt bulmaya çalışıyor, ancak bu yanıt aramanın, figüratif biçimin sanatsal beğeni düzeyine ilişkin sorunlarla pek bir ilgisi yoktur. Burada olduğundan daha sanatsal diye nitelenebilecek bir eğilim, doğal biçimlerin, örneğin bazı kayaların, duvar lekelerinin, bulutların vb. lerinin birtakım figüratif biçimlere benzetilmesidir. Üzerinde kabartma resimlerin bulunduğu kaya yüzeylerinin de «yazılıkaya» diye adlandırılması, bu resimlerdeki ideogram niteliğini sezen bir duyuştan kaynaklanır. Gerçekten de bu kabartmaların pek çoğu mitolojik-dinsel içerikli de olsalar, ayrıca o çağın yazısıyla kimlikleri ve resimde ne yapmakta oldukları belirtilmiş de olsa, birer piktogram ya da ideogram, yani resimsel karakterli bir yazı ve görsel olarak düşünceyi belirleme geleneğinden bütünüyle sıyrılmamışlardır. Bu bakımdan resimli kayalara «yazılıkaya» denmesinde büyük bir sezgi ve gerçek payı vardır.

Halktan biri şövalesi başında manzara resmi yapan birini görse, yörenin haritasını çıkarıyor diye düşünebilir;

ressamın biri bir insan portresi yapıyorsa, halktan biri bunu görünce, adamın fotoğrafını çıkarıyor diyebilir. Bu yaklaşım biçimleri halkta gerçeklik duygusunun çok güçlü olduğunu gösteren kanıtlardır. Ola ki, manzara ressamı harita çıkarıyor diye casus kuşkusuyla karakola düşürülecek kadar süper gerçekçiliğe kalkışılmasın. Başından böyle olaylar geçmiş olan ressamlar vardır. Hatta yasak askeri bölgede görevli olan usta manzara ressamı bir harita subayının bile, çevresindekilere meram anlatmakta güçlük çektiği duyulmamış değildir. Açık hava manzara ressamlığının öyle pek yaygın olmadığı 1900'lerde, peysaj resminin büyük sanatçısı Üsküdarlı Miralay Hoca Ali Rıza Bey'in akla hayale gelmeyecek her kırsal yörede rahatça resim yapabilmiş olması herhalde hem asker olması, hem de son derecede tatlı, babacan, uysal, sevecen ve inandırıcı bir kişiliğe sahip bulunmasıyla açıklanabilir.

Halk gerçeklik duygusu yönünden mimari yapılar karşısında da olağanüstü sezgilere sahiptir. Eğer bu duyarlık bir Sinan yapısına yönelmişse, halk bu yapıdaki mekân sorununu eşsiz bir tanımlamayla belirler, «Eşikten adımını atar atmaz bütün kubbeyi görürsün,» der. Hiçbir mimarlık bilgini böyle bir mekânın yansıttığı eşzamanlı (simültan) niteliği, böylesine yalın bir deyişle açıklayamaz. Daha ayrıntılı, kuşkusuz daha bilimsel, hatta bu mekânın içerdiği süreklilik birimlerini de eşzamanlılık ilkesiyle bir bütün olarak açıklayabilir, ama hiçbir zaman yukarda belirtilen tanımın yalın sezgisine ulaşamaz. Eğer bir mimari yapının mekânında çok belirgin bir inşasal (konstrüktif) yanlışlık varsa ve bu yanlışlık yapının içine girildiği zaman hemen dikkati çeken bir özellik taşıyorsa, halk bunu da çok ilginç bir tanımla açıklar ve dayanak sistemindeki aksaklığın sakat çözümünü belirleyen sezgisini ortaya koyar. «Bu yapı-

nın mimarı topalmış.» Bir mimarlık bilgini, yapının konstrüktif aksaklığını bilimsel hesap ve ölçümlerle ortaya koyabilir, ama yukardaki deyişin üstün belirleme gücüne erişemez.

ASLININ TIPKISI

İnsanda resme karşı, o resmin aslıyla özdeş olduğu hakkında ilkel ya da büyüsel inançların zaman zaman egemen olduğu ruhsal yaklaşımlar da sözkonusudur. Bu inanç, mağaralarda av büyüsü niteliğinde olan paleolitik çağ resimlerine kadar geriye uzanabilir. Fakat günümüzde bile halkın resimle aslı arasında özdeşlik kurduğu bazı özel durumlarla karşılaşılabilmektedir.

Sözkonusu ilkel inancın fotoğrafa dek uzanan çağdaş bir sürekliliği de vardır. Sinemada bile bu ilkel inanç yoğunlaşmasının sonucunda ilk kez filme giden insanların gösterdikleri tepkiler konusunda bazı söylentileri herkes dinlemiştir. Sinema filmlerinin pek çoğunda filmik kuruluşun iki karşıt öğesi olarak kullanılagelen, iyi ve kötü adam imgeleri, kitlenin bir bölümü tarafından gerçekmiş gibi algılanır ve iyi adamı oynayan yakışıklı hakkında iyi duygular beslenirken, kötü adamı oynayan kişiye nefret duyulur; hatta bizim gibi ülkelerin sinemasında iyi ve kötü adam tiplerini hep aynı aktörler canlandırırsa, kötü adamın sokakta bazı nahoş söz ve davranışlarla karşılaşması bile mümkündür. Gazetelerde zaman zaman filmlerde kötü ya da ürkütücü adam tiplerini canlandıran kişilerin gerçek yaşamlarında çok iyi ve dürüst insanlar olduklarını belirtmek zorunluluğu bile doğar.

Sinema, kitle yaşamına nitelikli bir düzeyde mal oldukça, bu tür ilkel yaklaşımların, tümüyle ortadan

kalkacağı düşünülebilir. Ancak bu yolda daha etkili bir araç televizyondur; bu araç kitleyle görüntüsel imge arasında daha ussal ilişkilerin kurulmasını sağlamakta ve bunda da kuşkusuz kitleye en hayali olandan en gerçek olana kadar sayısız görüntü işareti göndermesinin rolü bulunmaktadır. Bir propaganda aracı olarak da televizyon sinemadan çok daha etkilidir, çünkü mesajı anında iletme olanağına sahiptir ve bu mesajı destekleyen pek çok görüntü öğesini hızla biraraya toplayabilir. Bunun böyle olmasıyla sinemanın zaman zaman zorunlu kılındığı bazı koşullandırmalardan arınması ve kendi özgün sanatsal standartlarını aramakta özgür kalması kolaylaşabilir. Böylece sinemanın kitle kültürünün görsel beğeni standartlarına dinamizm kazandırma işlevi de gerçekleşmiş olacaktır.

KÜLTÜR DEĞİŞİMİNDE ÖZÜMSENEN GELENEK

Toplumsal yaşamın bir yanında, kitlenin kolayca algıladığı bir görsel işaretler sisteminin oluştuğu, bu işaretlerin yönlendirici pratik mesajlar içerdikleri görülür. Bir başka yandaysa, kişinin kendine özgü simgeler oluşturma yolunda bireysel çabaları da sürüp gider. Genel olarak sanat biçimleri oluşturmada yaygın bir kural, daha önce oluşturulmuş biçimlere çağın gereksinimlerine uygun bir yön vermek, özgün bir ayrım kazandırmaktır. Çok bireysel bir düzeyde sanki yepyeni bir icatmış gibi görünen biçim ve düzenleri şöyle bir kurcalarsanız, bunların daha önce yapılmış olanlara bağlı bulunan yanlarını görebilirsiniz. «Sanat yapıtları da tıpkı düşünce ve inanç sitemleri gibi belli geleneklerde temellenir» yargısı boşuna değildir. Gerçi sanatçı kendisini çevreleyen nesne, olay ya da kişisel iliş-

kiler ortamından seçmeler yapmak ve bunları ister benzetmeci, isterse benzetmeci olmayan yollardan kendi üslubu içinde eritmekte özgürdür, ama sanat kavramı ve sanat yapma eylemi açısından belli geleneklere bağlıdır. Sanatçının uyguladığı yeni malzeme ve tekniklerle yepyeni, şaşırtıcı biçimler üretmesi, sanatın kendine özgü varolma ve yaşama geleneğine kesinkes bağlıdır.

Şu halde, tarihsel ve çağdaş sanat biçimlerinin bağlılığı bir bakıma «kendiliğinden» kurulmuş sayılır. Ancak bu bağlılık belli bir tutuculuğun sürüp gitmesi anlamına gelmez. Sanatta tutuculuk çok ayrı ve özel bir sorundur; üstelik de bu tutuculuğun sanatın ve insanlığın evrimiyle bağdaşabilir bir yanı da yoktur. Belli bir çevrenin, dinsel inanç kurallarına göre benzetmesi nitelikte olan ve tapınma amacıyla kullanılan yapıtlara uzak kalmış olduğunu düşünelim. Bu bir tutuculuk değildir; çünkü bu özel inanç sisteminin de kendine özgü «vizyon» gereksinimlerini karşılayan bir biçim dünyasına, benzetmeci olmayan, tapınma aracı olarak kullanılmayan, ama yine de dinsel bir heyecan, hatta cezbeyle birleşip bütünleşebilen görsel biçimsel değerlere sahip olduğu görülür. Böyle bir dinsel inanç sistemine bağlı olan çevreler, zorunlu bir kültür değişimi içine girdiklerinde, dinsel nitelikte olmayan benzetmeci biçimler de bu dünya içine girebilir ve dikkatlice bakıldığı zaman, bu değişimin yine de kendine özgü geleneklerle sıkı bağlantısı farkedilir. Ne var ki, bu değişimde rol oynayan çevreler genellikle aydınlardır ve bu değişime karşı çıkanlar da birtakım dinci fanatiklerdir. Büyük kitleyle daha kolay ilişki kurabilen bu fanatikler, kendi tutucu eğilimlerini kitleye yansıtmak isterler. Kitle de bir ölçüde onların telkinlerine uyar ve benzetmeci bir resim görürse «günah» saplantısını yansıtır. Oluşturulmuş olan yeni bir yapı-

tın dinsel inanç sistemiyle bir ilişkisi olmadığını anlamaz, yani körü körüne günah duygusuna kapılır. İşte Türkiye'nin XIX. yüzyılda yoğunlaşan ve Cumhuriyetle birlikte köklü bir anlam kazanan kültür değişimi içinde yeni bir uygarlık tarzını benimseme süreci, böyle bir tutucu fanatizmle karşılaşmıştı. Ancak İslâm dünyası içinde dinsel fanatizmi kırıp, hilafet kurumunu kaldırarak devleti layiklik ilkesine oturtmakta ilk başarıyı kazanan, Atatürk'ün önderliğinde Türk ulusu olmuştur.

*
* *

Sorunların eninde sonunda gelip Türkiye gerçeklerine dayanması ve bu açıdan ele alınması bizim için kaçınılmaz olmaktadır. Ancak Türkiye henüz uluslararası sanatsal etkileşime ağırlığını koymuş bir ülke değildir. Bu yüzden özellikle üst düzeydeki sanatsal etkinliklere nasıl bakıldığını anlamak için dış kaynaklara ve yöntemlere sık sık başvurmak gerekmektedir.

Bu alanda her çalışma, özgün olabilme yolunu da araştırmak zorundadır. İnsan bildiklerini, gördüklerini ne denli özümlerse, belki o ölçüde özgün olabilme şansına da kavuşur. Ama sanat ve kitle ilişkilerine yön veren iletişim ortamı henüz birtakım belirgin standartlar elde edememiş ya da bunların arayışı içindeyse, kişisel özümleme de ağır yürür. Aydın kesimlerle geniş halk kitlesi arasındaki olağandışı açıklığın bir nedeni de budur. Oysa bu açıklık olağan bir düzeye inebilmeli, beğeni ölçütlerinin farklılığı sorunu bir çıkmaza girmemelidir. Bu bakımdan da diğer alanlardan daha elverişli ortam sinemadır. Ancak sinema bile her koşulda bu olanağı vermez. Büyük kentlerin köy ve kasaba kökenli nüfus akımına uğraması, sinema için de

elverişli olmayan koşullar yaratmıştır. Bu arada televizyonun hızla evlere girip eski «sinema âdabı»nı unutturması buna bağlı bir olgudur.

IV

ÇAĞA EGEMEN OLAN GÖRSEL İLETİŞİM

İnsanda görme yetisi, algılamada çok önemli bir rol oynar. Bu yüzden görsel iletişim, sözlü iletişimden daha üst düzeyde görülüp gösterilir. Bir yanıyla doğrudur bu; ama bir yanıyla da görsel iletişim, görüntüsel işaretlerin tekrarı yüzünden zihnin tembelleşmesi gibi sonuçlara yol açar. İnsan okuduğunu ya da dinlediğini zihninde görüntüsel olarak tasarlama zahmetine girer. Buna karşılık, hareketli ya da hareketsiz görüntü düzeni karşısında, üstelik bir de sözlüyse, bu zahmet kendiliğinden ortadan kalkar.

Görme duyusu geniş psikolojik araştırmalara da konu edilmiştir. Bu araştırmalarda, çizgi ve rengin temel tasarım öğeleri olarak görme işlevi üzerindeki etkilerinin ayrıntılarına girildiğini görmekteyiz. Bu öğelerin, örneğin, resimsel bir düzen içindeki kuralları da gözönüne alınmıştır. Sanat ve görsel algılama sorunlarını ayrıntılı biçimde inceleyen bilginlerden biri ve aynı zamanda sinema estetiği alanında büyük üne sahip olan Rudoph Arnheim'ın görsel algılamada mekân, ışık, hareket, gerilim ve ifade gibi olguların konumunu özellikle saptamaya çalıştığı dikkati çeker.

Mekân (uzay) sorunu, görülen nesnelerin içine yerleş-

tikleri doğal alan derinliği kadar, doğruca görsel ilgilerin yöneldiği sanat yapıtlarının içerdiği bir kavramı da karşımıza koyar. Yani her nesne bir sanat yapıtıysa, bu yapıt aynı zamanda kendine özgü mekân olguları ya da değerlerini kapsar. Sanatsal mekân sorununun bizim kanımızca tarihsel anlamda en ilginç görünen yanı, örneğin resim sanatında, yüzeye ya da derinlik duygusuna yönelen eğilimlerin ayrımıdır. Bu ayrım özellikle duvarlarında resim örneklerinin yer aldığı mimari yapılar bakımından dikkat çekicidir. Bazı eski yapılarda duvar yüzeyleri ve tavanları kaplayan resimler, kendi mekânsal derinlikleriyle mimari mekân boşluğuna katılmazlar. Mimari mekânın aynı zamanda duvarda yüzeye yapışık gibi duran resmin de mekânı olabilmesi için resimsel derinlik duygusunun abartılmamış olması gerekir. Bu sorun dinsel yapılardaki resimlerde, onlara bakan seyircinin, bu resimleri daha derinden algılaması yönünden önemlidir. Bu türden yüzeyci resimlerde tasvirin cepheden ve yüzdeki gözlerin de iri ve etkileyici olmasına özen gösterilir. Görsel kavrayışın kitlesel açıdan bir boyutu budur.

Görsel değerlerin oluşumunda en dinamik etkenlerin biri de hareket sorunudur. İnsanlarda tarih boyunca görsel ilgiler hareket üzerinde çok yoğunlaşmış ve giderek görüntünün hareket izlenimleri aşılarak doğruca hareket eden görüntü ya da imge aşamasının dinamik olgularına ulaşılmıştır. Hareket sorununun eski ya da yeni dinamikleri içinde en ilginç görünen yanı, bir imgenin doğal ya da mekanik nesne hareketini taklit etmesiyle, bir başka türden imgenin özgün biçimiyle bağlantılı olan doğruca sanatsal nitelikte bir hareketin elde edilmiş olması arasındaki ayrımdır. Birincisine doğal, ikincisine soyutlanmış hareket de denebilir.

Görme duyumuna sunulan sanatsal-iletişimsel olgularda hareketi kitleye dönük bir biçimde kullanan araçlar sinema ve televizyondur. Televizyonun salt «dekoratif» nitelikte olan hareket trükajlarından daha ileri düzeyde, hareketin dinamik soyut gücüne sinema ulaşır. Çünkü sinema doğal ya da mekanik hareketleri görüntüleyerek bir düzen bütünlüğü oluştursa bile, kendine özgü biçimde zaman ve mekân değerlerinin sınırlarını zorlayabilmesi, hareketin, görmekten daha yukarı düzeyde bir duyarlık, bir ruh alanına yükselmesini sağlar.

BİRLIKTE İZLEME

İnsanlar eski inanç kaynaklarından da esinlenerek yeni yeni dualar bile yaratmaya başlamışlardır. Hiçbir insan yaşama olan inancının sarsılmasını istemez. Topluca biraraya gelmenin kökeninde de içgüdülerin zorunlu kıldığı koşullar olabilir. Ama insan topluluklarının biraraya gelişinde, belli bir motife göre yön alındığı görülür. Bu motif işitilir ya da görülür, ama genellikle ikisi birden vardır. Yalnızca biri olduğunda, zihin işitileni görsel bir imge tasarımıyla bütünler ya da görüleni bir sözcükler dizisinin tasarımıyla tamamlar.

Sanatın çağdaş kitle yaşamına malolma sorunuysa bir tür teknolojik program sorunudur. Bu programlar sistemli olarak teknik amaçlara uygulanırlar, ama sözkonusu programların bu teknik araçlarla kesin uyumu yeterince sağlanmış değildir. Geliştirilmiş yepyeni teknik araçlarla sanatsal olgunun salt görsel ya da grafik betimlemeyle, yani deskriptif bir yüzeysellikle gözlere sunulduğu görülür, bir yandan da buna salt betimleyici sözler eşlik eder.

Bu görsel program sisteminin «sanatsal biçim» yön-

lendirmesi üzerinde söz ya da yazının hâlâ eski egemenliğini sürdürmekte olduğu düşünülebilir. Kitlenin sanatla çağdaş ilişkisi yönünden bu aşamada görsel yan güç kazanmış olsa da, bir anlamda natüralistiktir; ya gerçek yaşamdaki sanatsal görüntüyü yansıtır, ya da gerçek yaşamın sanatsal bir kurgusunu gerçekleştirir.

Sanat ve kitle ilişkilerinin en somut çerçevesi, kuşkusuz hep birlikte görmek ya da seyretmektir. Yaygın iletişim ortamındaysa bu somut çerçeveyle yetinilmeyebilir. Çünkü basılı araçlar ve TV insanların biraraya toplanmalarını gerektirmez, sanata ilişkin bir olguyu da, herhangi bir haber gibi kitleye dağıtır. Toplumun farklı kesimlerinden bir kalabalıksa, ancak sinema salonunda biraraya gelebilir. Aynı topluluk düzenine tiyatro ya da konser salonlarında rastlanamaz. Sinemanın giderek bu özelliğini yitireceği söylenir. Bizim kanımızsa tersinedir; iletişim teknikleri kitleyi ne kadar küçük birimlere bölerse bölsün, sözkonusu topluluk biraraya gelmeyi sürdürecektir. Hem de bu sinema gibi sanatsal bir amaçla da birleşecektir, topluluğun tümünü duyarlıksal yönde saran bir amaçla. Bunun dışında kitlenin on binlerle doldurduğu yerler stadyumlardır. Ne var ki, bu topluluklar stadyumlarda sanatsal bir olayla karşı karşıya değildirler.

GÖRSEL DİLİN GÜCÜ

Sanatın büyük ölçüde yaşama karışmasında sinema ve televizyonun oynadığı rol yadsınamaz. Bu demektir ki, görsel dil giderek güç kazanmıştır. Bu gücün popüler kitleyle ne tür bir bağlantısı olduğuysa, sorunun özünü oluşturur. Bu noktada sanatın kitleye yönelik olan ya da olmayan ölçütleri, hem birbiriyle çakışır, hem de birbirinden

ayrılır. Görsel dilin erişebildiği güç bakımından önce olumsuz bir değer saptaması yapılmalıdır.

Nasreddin Hoca'ya maledilen pek çok fıkra, mizaha, taşlamaya yönelik genel tavır içinde, sözlerle toplumsal davranış ilişkileri arasında bazen saçma (absurde), bazen gizemli, bazen de pek açık seçik özellikler yansıtır. Bu fıkraların güncel değerlerini korumayı sürdürdükleri, «kıssadan hisse» olsun diye hâlâ anlatılageldikleri görülür. Bu fıkralar arasında biri, pek açık bir önerinin yanlış algılanmasından doğan karmaşık uygulamanın yeniden açık bir gerçekliğe kavuşturulması sürecini izler: Karısı hocaya beç hokkası denen bir nesne satın alıp gelmesini söyler, hoca da beş okka soğan alıp gelir. Karısı bu uygulamadaki yanlışlığı çözmek amacıyla, «Beşi beçten, okkayı hokkadan aldın diyelim, peki ya soğanı nerden aldın?» diye sorunca, Hoca'nın «Soğanı da bakkaldan aldım,» demesiyle sözel (verbal) iletişimin ilginç bir örneği ortaya çıkmış olur. Görsel imgelerle ilintisi çok belirgin olan bu sözel iletişim dehası, henüz çağımızda sözel öğelerin görsel imgelerle karşılığının bulunabildiği bir deha yenilenmesi düzeyine ulaşmamıştır. Sinema ya da televizyonda kimi zaman oyuncular ya da resim canlandırma yoluyla Nasreddin Hoca fıkralarının perdeye ya da ekrana yansıtıldığı görülür. Bu örnekler, Hoca fıkralarının sözel değerine aşina olan kitleye ancak en alt düzeyde bir görsel iletişim olarak ulaşır. Bununsa kitleyi bile çok hoşnut ettlği düşünülemez. Hoca fıkralarını çok iyi anlatan biri, sözel yoldan kitleyi daha çok hoşnut eder ve daha çok amacına ulaşır.

Şimdi de görsel anlatımın eriştiği güç bakımından olumlu bir saptama yapmaya yönelelim. Gerçek yaşantı ve olayları simgelere dönüştüren bireysel yaklaşımlar,

özellikle şiir ya da öykü alanında, belli bir oranda da romanlarda karşımıza çıkar. Sözcük diline ilişkin bir deyimle «dilin kemiği yoktur». Bu deyişin güncel anlamda ima ettiklerinin ötesinde, sözcük dilinin kıvraklığı tartışılamaz. Bu yönüyle dil bazen yapay bir görüntüsel işaret sistemine dönüştürülmeye çalışılsa da, bu görüntüsel sistem onun tam karşılığı olamaz. Ne var ki, bu, sözlü şiirsel ya da öyküsel anlatımın görsel anlatımdan daha güçlü olması demek değildir. Çünkü bu gücün bir ölçütü, bir sanat yapıtının herhangi bir alanda kitleye yönelik olanla olmayan arasındaki dengeyi kurabilmesidir. Yazılı bir projeden, bir senaryodan yola çıkan bir anlatım, bazen öylesine kesin bir görüntüsel yer kazanır ki, sözlü anlatıma geri götürülemeyecek bir salt görsel nitelik ortaya koyar.

Görüntüsel dile üst düzeyden yaratıcı bir gücün katılabilmesi halinde, karşımıza, örneğin, Bunuel ve Salvador Dali'nin birlikte gerçekleştirdikleri **Altın Çağ** (L'Age D'Or) ya da **Endülüs Köpeği** (Un Chien Andalou) gibi sürrealist filmler çıkabilir. Bu filmler kesinlikle sözel bir anlatım düzeyine indirgenemez ve çok doğaldır ki, taşıdıkları erotik ya da hümoristik öğeler tümüyle görüntü sistemi içinde erimiş, bu sisteme malolmuşlardır.

KİMİN İÇİN POP SANATI?

Avangard nitelikte hareketli görüntü düzenlemeleri, ki bunların arasında, sözgelişi, Amerikalı Bayan Maya Deren'in filmleri, kitlenin kolayca algılayabileceği bir mesaj iletmezler. Hareketsiz nitelikte ve bazen fotoğraflar kullanılarak özgün bir mesaj vermeyi amaçlayan avangard uygulamalarıysa, pop sanatı (pop-art) içinde, örneğin Andy Warhol gibi öncü kişilerin yapıtları arasında buluruz. Ne

var kı, bu yoldan da kitlenin kolayca algılaması mümkün olan görsel düzenlemeler gerçekleştirilmez. Andy Warhol gibi sanatçıların New York'taki yeraltı (underground) deneysel sinema hareketinin içinde bulunmaları ve bu hareketin temelinde aşırı entellektüel düzeydeki görsel araştırma eğilimlerinin yer alması da rastlantı değildir.

Andy Warhol'un en tanınmış isimlerinden birini oluşturduğu «pop-art» akımı ABD'de 1960'dan sonra ortaya çıkmış ve daha önceki bazı soyut sanat akımlarına bir tepki de oluşturmuştur. Pop-art akımı içinde kitle ilgisinin yönelik olduğu, kitle yaşamına karışmış olan bazı biçimler ve özellikle laboratuvar işlemleriyle değişikliğe uğratılmış fotoğraflar kullanılır. Fakat bir karşı-sanat (anti-art) eğilimi de içeren bu akımın popüler sanat kavramıyla pek bir ilgisi yoktur. Bu akım daha sonraki bireysel sanat deneyleri için bir tür geçiş aşaması oluşturmuş ve öz niteliği bakımından popüler kitleden çok, aydın kesimlerin ilgisini çekmiştir. Giderek ABD'deki sanat akımlarının (conceptual sanat, hiperrealistik sanat vb. gibi) Avrupa'da egemen olması, dolayısıyla çağdaş Amerikan sanatının İkinci Dünya Savaşı öncesi Avrupa sanatının güçlü etkisini yenerek kendini dünyaya kabul ettirmesinde, modern klasik sanatın akademikleşmesi karşısındaki pop-art'ın özgür tutumu başlıca rolü oynamıştır.

Bizim bu aşamada, sanatsal düzey olgusunun bu denli ayrıntılarına girmemiz gerekmez. Bu yüzden önce görsel bir olgunun izleyicinin farklı beğeni ölçütlerinde bulduğu karşılıklara bakılmalıdır.

Buna bir örnek şu gözlemimiz olabilir:

Bir gece ortaokul mezunu bile olmayan ablamla TV'de İngmar Bergmann'ın **Yedinci Mühür** (The Seventh Seal) adlı filmini izlemiştik. Film bilindiği gibi tümüyle, Kuzeyin

gerçeklere mistik-fantastik yaklaşım geleneğinin bir ürünüdür. Ablam TV'de böyle garip bir olaya her zaman rastlanamayacağını bilerek, filmi büyük bir ilgiyle, ama eminim bir şey anlamadan izledi ve sonunda beni hayrete düşüren bir yargıyla noktaladı, «Çok güzeldi, hayran oldum,» dedi. Bu yargıyı açıklayabilmenin kolay bir iş olacağını sanmıyorum. Benim sanki çok bir şey anladığımı sanarak, denk bir beğenisi olduğuna inandırmak istemesi akla gelebilir. Ama kuşkusuz bu beğeni yargısının daha önemli sorunsalı, görsel anlatım düzeninin etkinliğini algılamaya yönelik evrensel nitelikte bir sağduyu yansıtıp yansıtmadığıdır. Bu sorunsalı kavramaya yönelik boşuna çabam, ablama filmde gördüğünden ne anladığını sormam olmuştu.

DEĞİŞEN GÖRSEL DEĞERLER VE KARAGÖZ'ÜN SON GÖSTERİSİ

Sanatsal nitelikte görsel ya da biçimsel olgunun toplumsal kesimlerin tümünü birden ilgilendirdiği, tarihsel kökenli ya da çağdaş örneklerden söz edilebilir.

Çağımızda giderek yaygınlaşan ve tekniğe dayalı olan görsel bir olay da ses-ışık gösterileridir. Daha çok tarihsel anıtlar çevresinde gerçekleştirilen ses-ışık gösterileri, her kesimden insanları aynı ölçüde ilgilendirebilir. Bu tür gösterilerde özellikle zihin durumu incelenmeye değer.

Hokkabazlık, sihirbazlık ya da gözbağcılıkta, heyecansal gerilimler uyanır. Sihirbazın sırrını ya da hilesini kavramaya çalışmanınsa, işin görsel değer ve anlamıyla ilgisi olmayan bir tür gayretkeşlik olduğu söylenebilir. Bu türden görsel olaylar kitle beğenisine yönelik programlar çerçevesinde ele alınabilir. Bunlarda hep aynı işaretler tekrar-

lanır, bir yenilik yapılsa bile seyirlik olgusunun boyutları genişlemez, seyircinin farklı beğeni düzeylerinde algılayabileceği bir niteliğe erişilmiş olmaz. İş salt tekniğe ve hünere dayandığı, günün değişen koşullarını izleyen bir yorumcuya bağlı olmadığı sürece, olay bir tekrar olgusunun sınırları içinde kalır. Oysa yinelenen bir olgu, gözü ve zihni uyaran çeşitlilikleri kapsıyorsa, farklı bir çerçeve oluşturabilir. Karagöz buna bir örnektir. Bir Karagöz oyunu topluca seyredilir ve çeşitli düzeylerde, farklı boyutlarda algılanabilir. Bunun nedeni Karagöz'ün tasavvufi kökenli olmasıdır. Herkes aynı ölçüde ibret almaz.

Çağın hızlı teknolojik gelişmesi gözün alıştığı değerleri ortadan kaldırmaktadır. Bazı değerler kuşkusuz koruma programları içine alınabilir. Sözgelişi, İstanbul'un minare ve kubbelerden oluşan pitoresk görünümünü yüksek yapılarla bozmak yasaktır. Ama Karagöz yeni teknolojiye ayak uyduramaz; giderek belleklerden silineceği bile düşünülebilir. Sanırım bizim kuşaktan sonrakilerin böyle bir anısı olmayacaktır.

İkinci Dünya Savaşı yıllarında gece karartması yapılır ve yazlık bahçelerde film gösterilmezdi. İşte böyle bir zamanda, oturduğumuz semtin yazlık sinemacısı yaşlı bir Karagöz ustasıyla anlaşmış ve bahçeyi doldurmanın yolunu bulmuştu. Ne de olsa Karagöz perdesinin soluk ışığını hiçbir savaş uçağı farkedemezdi. Karagöz oyununun bir kez daha o denli yaşama karışabileceğine olasılık verilemez. Filme de, TV'ye de girse, Karagöz son gösterisini İkinci Dünya Savaşı sırasında yapmıştır, bir daha da yapacağı yoktur.

İLK GECEKONDU SALDIRISI

Karagöz'ün son gösterisi diye nitelediğimiz bu olgu çevresinde, erginlik çağını o sıralarda yaşamış bir kuşağın İkinci Dünya Savaşının olumsuz etkilerine karşın, gündüzlerin somut ve kaygılı gerçekliğiyle, karartma gecelerinin kaygısız büyülü, masalsı (feerik) atmosferi arasındaki gezinişleri, dünyaya bakışın sanatsal cephesine de yönelikti. Gündelik kavga dövüş arasında bir yandan hemen tümü ahşap olan evler, görünümlerinin dinginliği kadar işlevleriyle de yaşanırdı. Anadolu yakasında bir İstanbul ilçesinin tramvay depolu ve Amerikan Kız Kolejli, hem avam, hem aristokrat bir semt köşesi, İstiklâl Caddesinden daha az kent havasından uzak değildi. Ahşap evler sonradan birer birer yıkılıp çevreye sözde kent havası geldikçe, semt kasabalaştı denebilir. Karagöz'ün son gösterisinin yapıldığı bu semtte aynı zamanda ilk gecekondu oluşumunun gösterisine tanık olmak garip bir rastlantıdır. Eğer bu gecekondu gösterisi ilk olduğu kadar tek olarak da kalsaydı, köylü bir adamın kerpiç dökme çabasıyla gebe karısının bir çatı altında doğurmak üzere beklediği süre, heroik bir yaşantı serüveni olarak nitelenebilirdi. Karagöz'ün son gösterisini yaptığı sırada, ahşap evlerin arasında bir alana göz göre göre kurulan ve kuruluşu patetik bir biçimde izlenen gecekondunun, kente karşı girişilen ilk saldırılardan biri olduğu o sırada pek kolay farkedilemiyordu.

Bu olayın izlenişi görsel yönden değeri hayli ilginç bir etkinlik sayılabilirdi ve bu adam, 1950'ye dek semtin yazlık bahçesinde birçok kez seyrettiğim son Ermeni dram tiyatrolarının oyuncuları ve tuluat kumpanyalarının son komik-

leri kadar usta, üstelik onlardan da öte hiç sesi sedası çıkmayan bir mimari pandomimcisiydi. Tek farkı mimar taklidi değil, düpedüz kerpiç kullanarak başını sokacak bir dam yapıyordu.

GÖRSEL İLGİLERDE SEÇMECİLİK

Kitlenin görsel ilgileri, herhangi zorunlu bir yöneliş gereksinmeden, toplumsal gündelik yaşam çerçevesinde pek çok olguyla karşı karşıya gelebilir. Bu yaşam çerçevesini çağdaş teknoloji değiştirip durmakta ve yerine yenisi konulamayacak bazı değerlerin korunamaz olduğunu da vurgulamaktadır. Eski vitrin ve manav istifinin ustaca örnekleri hâlâ sürüp gidiyor olabilir, fakat süresi ve sınırı belirlidir. Migros ve benzeri marketlerde artık meyve ve sebzelerin bir istif düzeni içinde olmayışı ve tüm «kendin seç, kendin al» sistemlerde düzenin mekanize olduğu görülür. Ufak tefek sıcak görünümlü evlerle, enine boyuna apartman düzeni yapılar arasındaki fark da böyledir. Giderek kitle, market ve apartman düzenine itilmekte, pahalı manavlar gibi eski ahşap evlerin de saygınlık ve ayrıcalık kazanacağı anlaşılmaktadır.

Gittikçe daha çok önem verilmeye başlanan giysi modası, bu olgularla karşılaştırılabilir. En azından pahalı bir giysiye elişçiliğinin, özgün bir baskı motifinin girmesi bir düzey sorunu haline gelmektedir.

Belli bir yüksek düzey iddiası olan evlerde TV seyredilmediğini de duyuyor, görüyoruz. Oysa TV, bu düzeyin iddiasını borçlu olduğu sistemin bir parçasıdır

Kitle beğenisine yönelik bir disiplin olabilir mi düşüncesi, kuşkusuz bu konuda yapılacak herhangi bir sistem önerisi içermez. Çünkü sistem zaten vardır. Kitleyi bugün-

kü koşullarda homojen bir bütün olarak ele almanın olanaksızlığıysa ortadadır. Sanatsal nitelik düzeyine bakılmaksızın herhangi bir biçim olgusu herkese birden sunulmuşsa, değişik tepkilerin doğması olağandır.

Ancak kitle beğenisi öteden beri dinsel ya da benzeri amaçlı bir programın çerçevesi içine alınmak istenir. Buna örnek olarak da, eski dinsel ikonografik programların belli kurallara uygun biçimde kilise mekânlarına yerleştirilmesi, bir de ideolojik propaganda amaçlı görüntü düzenleri, özellikle sinema filmlerinin bu amaca hizmet eden epik abartmalarıdır. Bu yolda yapılan başka bir biçimsel müdahale de yapıtı büyüterek etkiyi arttırmaktır. Biçim olgusunun kitlenin yaygın ilgi sorunu haline getirilmesinin bir koşulu budur. Bu da demektir ki, yukarıda da değinildiği gibi, biçim değerlerinin ilişkisini düzenleyen bir sistem zaten vardır.

V

SANATTA GÜNCELLEŞTİRME: YAZI, SES VE GÖRÜNTÜ BÜTÜNLÜĞÜ

Çağımızda iletişim ortamının da etken olduğu bir güncellik, güncelleştirme ve güncel olmayanı bile güncel ilgi alanı içine alma eğilimi alabildiğine yaygındır. Bu eğilimler bilimsel araştırmalara zarar vermez, tersine bu araştırmaları güçlendirir; bilimadamlarının kitleyle iletişim kurmalarına da zemin hazırlayabilir.

Görsel bir olgu, sanatsal değerini belirlemiş bir imge, bir görüntü ya da bunun hareketli veya durağan, tek ya da dizi bütünlüğü olabilir. Bağımsız diye nitelenebilecek görsel olgu, sözcük sorunuyla da doğru ya da aykırı bir ilişki içinde bulunabilir. Bu ilişkinin en yalınından, en karmaşığına uzanan birtakım kategoriler sözkonusudur. Özellikle sinema sanatını olabildiğince kapsamlı bir biçimde ele alacağımız bölümde, sözcükle görüntüsel imge arasındaki doğru ya da aykırı ilintileri belirlemeye çalışan estetik-semiotik araştırma ve kuram çabalarına değinmeye çalışacağız. Dolayısıyla burada işin o denli kuramsal yaklaşımlarına girmeden, sorunun güncel etkinlikler ve ilgiler alanında neler olup bittiğine bir göz atmakla yetineceğiz.

YAZI VE RESİM İLİŞKİSİ

Sanatla güncel eğilimler arasındaki ilintinin somut bir örneğini, tek resme ya da sürekli hareketli resimsel görüntüye yazının katılmasında görüyoruz. Ancak bu konu, yazının tarihsel bir piktogram ya da ideogram olarak doğruca kendisinin bir tür resim olmasından ötede, alabildiğine çağdaş bir sorundur. Kent duvarlarını kaplayan çeşit çeşit sanatlı, sanatsız reklam afişleri de çağın hızlı değişim sürecine bağlı olgular arasındadır ve bunlara bakılınca, resimle yazı arasındaki ilişkinin güncelliği tartışılamaz olan yanlarından biriyle kolayca karşı karşıya kalınıverilir.

Bu konuda ilk akla gelen örneğin, kent duvarlarını kaplayan ve sık sık değişip yerlerini yenilerinin aldığını gördüğümüz afişler olması, basım tekniklerinin grafik sanatların hizmetine girerek, kent halkına yoğun mesaj iletme yolundaki etkin kullanımı yüzündendir. Salt yazı istiflerinden oluşan afişler yapıldığı gibi, bunlarda fotoğrafın ya da diğer simgesel grafik düzenlemelerin renk ve çizgi değerlerini yazıyla bütünleştirmeleri işin özünü oluşturmaktadır.

Yazı-resim ilişkisini, yazının resim içinde kutsal değerler taşıdığı tarihsel perspektifin dışına aldığımızda, bu değer ilişkileri tümüyle ortadan kalkar. Yazı, kâtibin ya da hüsnü hat (kaligrafi) yazanın becerisi, bilgisi ya da ustalığı olmaktan çıkıp da matbaa ve yaygın eğitim yoluyla kitleye maloldukça gündelik yaşama karışır. Yazı çağrı, yönlendirme ve nesne belirleme aracı olur, bir yandan kitleye malolurken, öte yandan tekil, kişisel ve belli bir nesne ya da kişiye özgü olma niteliği de artar. Aynı alfabe sistemi içinde aynı harfin türlü türlü karakterde olanları,

beğeniye ya da belli bir amaca göre seçilip kullanılabilir. Yazının böyle yaygınlaşmasıyla herkesin kişiliğini, karakterini yansıtan bir yazı üslubu ve damgası, mührü yerine geçen bir imzası olması da yaygınlaşmıştır.

Gündelik gazete ve diğer süreli yayınların çoğalıp yaygınlaşmasını gerektiren yeni sanayi toplumunun koşulları iyice belirmezden önce, matbaa bugün her biri «antika» olan kitapların basımına yaramış ve basım teknikleri oldukça statik ve mekanik bir işlemden öteye gidememiştir. Kitlenin yeni ve hızlı iletişim ortamına ayak uydurması sözkonusu olduğunda, hız duyarlılığı çabucak gelişti ve matbaa araç ve teknikleri de hemen bu yönde geliştirildiler.

Bu konuda akla gelen bir soru, kitlenin ne ölçüde basım tekniklerinin gelişmesinde etken bir rol oynadığıdır. Kitlenin iletişim gereksinmelerine tarihsel planda bakıldığında, hız kavramına her zaman önem verildiği görülür. Modern teknoloji ses, yazı, resimli görüntü yoluyla iletişimde doyum sağlayabildi. Ancak iş bu kadarla da kalacağa benzememektedir. Bu hızlanmanın kitle üzerinde siyasal ve ekonomik egemenlik sağlama gereksiniminden doğduğu, yani kitlenin kendi iç gereksinimi dışında bu hız sorunuyla koşullandırıldığı savı bizim kanımızca bir masaldır. İletişimin tarihsel kökeni, egemen kesimlerin çıkar ilişkilerini aşar ve doğruca günümüzdeki koşulların çağlar boyunca hazırlığının yapıldığı bir kitle olgusunda temellenir. Yazının erken çağlarda herkesçe yazılıp okunamaması kitleye aykırı olan hiçbir savı doğrulamaz. Aslında yazı gibi bir olgunun eski tarihsel çağlarda kitleyle olan bağlantıları da kesin bir açıklığa kavuşmuş değildir. Ancak yukarda belirtildiği gibi, yazının kitleyi oluşturan bireylerin elinde yaygın bir kullanım sistemi haline gelme süreci sözkonusudur.

Kısaca biz ses, yazı ve görüntüsel iletişimin tek yanlı, yani aktif verici ya da pasif alıcı etkinliğine dayandığı savını kabul etmiyoruz. Yazı ve diğer iletişim sistemleri bireyler ve kitlelerarası ilişkilerde karşılıklı güç dengeleri bağlamında kullanılagelmiştir. Hız gereksinen ve teknolojiye yansıyan irade kitle iradesidir ve modern teknoloji kitlenin gereksinmelerini karşılayacak her olanağı yaratmak zorundadır. Kitlenin bu isterleri doğrultusunda, iletişimin tek bir düzey standardıyla ortaya çıkması gerekmez. Bir sinema afişi çok sıradan bir kompozisyon oluşturabilir ya da çağrısı niteliğinde olduğu filmik düzenin yaratıcı bir simgesi olabilme değeri taşır. Kitlenin çeşitli düzey katmanlarından oluştuğunu ve kitle ve birey arasındaki ilişkilere de bu yönden bakılması gerektiği unutulmamalıdır. Bugün karşımızda tam bir sorunsal olarak duransa, kitle katmanlarının beğeni olgularına ait değer ölçütlerinin homojenliğidir. Bunun teknolojik değişim ve uyuşum (intibak) süreci içinde henüz sağlanamadığı söylenebilir. Fakat uyuşum sarsıntıları geçtikçe eski kent, kasaba ve köy sanatlarının özgün konumları gibi bir tablo belki yeniden elde edilebilecektir. Bu bakımdan geleceğe dönük tahminler, bir yanlarıyla hem ürkütücüdürler, hem de iyimser bir bakışla, insanların her farklı düzeyde has ve özgün değerlere yeniden ulaşabilecekleri yolunda ipuçları taşımaktadırlar.

Bugünün basın, radyo ve televizyon gibi iletişim araçlarının ortamında, geleceğin homojen beğenisini oluşturan birtakım değerlerin olmadığını söylemek, kanımızca insana değer vermeyen, geleceğin karanlık ve zulümden başka bir şey getirmeyeceğini sanan entellektüel bir safdilliktir.

TARİH ÖNCESİNE UZANAN ÇİZGİ - RESİM ŞERİTLERİ

Gazete ve dergilerde az çok sanatsal değeri olan ve geçmişteki resim kompozisyonlarından bazılarındaki süreklilik ilkesini de yansıtan çizgi-resim şeritleri (band dessiné, comic strip) üzerinde durmak gerekir. Ancak daha önce, baskı işlemlerinin ilkel tekniklerini, sözgelişi Uygurların tek parçalı «müterarrik» olmayan tahta yazı kalıplarını, dinsel nitelikte Hıristiyan resim tekniklerini anımsamakta yarar vardır. Bir tür baskı işi olan eski mühür ya da damgalar, kişi ya da ailenin özel işareti durumundaydılar. Tahta kazıma tekniğiyle yapılan resim kalıplarınınsa dinsel, mistik, fantastik temaları yaygınlaştırmakta önemli rolleri olmuştu. Tahta kazıma tekniğiyle çoğaltılan baskı-resimlerin bu türde olanları, ortaçağda Avrupa'nın kuzey kesimlerinde çok yaygındı. Bu baskıların temaları, daha sonraları yerlerini pratik amaç taşıyan, pozitif bilimlerin eğitimine dönük çizimlere bıraktılar. Basım işlerinde tahtanın yanı sıra, giderek taş ve metal ya da muşamba plakalar da resim kalıbı olarak kullanılmaya başlandı. XIX. yüzyıl kitap ve gazete baskılarında litografı (taşbasma) tekniğinin çok önemli bir işlevi olduğunu görüyoruz. XIX. yüzyılın bilimsel ve teknik araştırmaları kapsamında fotoğrafın icat edilmesiyse bugün kaçınılmaz doğal bir sonuç olarak görünüyor. Eski usul kalıptan çoğaltım tekniklerinin yerini, fiziko-şimik (*) teknikler bu yolla aldı ve daha da ileri aşamada elektronik gelişmeler, görüntünün kitleye anında

(*) Fiziko-şimik terimi fotoğraf görüntüsünün elde ediliş sürecini belirler. Fotoğrafı çekilen nesne, objektife uzaklık ölçüsü ve için-

ulaşabileceği bir hız düzeyini yansıtmaya başladılar. Telefoto yoluyla elde edilen resimler günümüzde çok uzaktaki bir olayın fotoğrafını şipşak ulaştırıyorlar.

Bu aşamada doğal olarak hareketsiz resimle yazı ilişkisi, gerek eski sürekli resimlerde, gerek günümüz gazetelerindeki çizgi-resim şeritlerinde bir bütünlüğün kurulmasına yarıyor. Çizgi-resim şeritlerinde bir çizgi uzatılarak ya da balon içine alınan söz yazısı ya da anlatım yazısının ne denli önemli bir öğe olduğunu görüyoruz. Gazete fotoğrafları da böyledir, bunlarda da alt yazılar ya da bazen fotoğrafın içine yerleştirilen yazılar yer alır. Eski çağlarda yapılan ikonografik türden resimlerde, sağ ya da sol üst köşede yer alan ve ister ikonda olsun, ister freskte ya da mozaikte olsun, azizin kimliğini belirten yazı işaretleri de, yukarda belirtildiği gibi, yarı kutsal, yarı pratik bir amaca yöneliktirler.

Gazetelerde, dergilerde yer alan çizgi-resim şeritleri sadece resimsel hareket sorununa bağlıdırlar, hem de sıkı sıkıya. Kuşkusuz bunlarda gerçek anlamda hareket yoktur ya da başka bir deyişle, filmik hareketi sağlayan bir canlandırma tekniği sözkonusu değildir.

Çağımızda gündelik gazete ve dergilerde yer alan resimli romanların ya da özel deyimiyle çizgi-resim şeritlerinin tarih öncesine kadar uzanan geçmişini belirleyen bazı

---

de bulunduğu aydınlık derecesinin, üzerine kaydedileceği filmin duyarlılığına oranı hesaplanarak fiziksel bir işlemden geçer. Bu işleme aracılık eden aygıtsa gerekli mekanik işlevleri yerine getiren bir makinedir. Pelikül adı da verilen film üzerine kaydedilen görüntünün pozitif bir saydam görüntü olarak belirmesi ya da duyarlı fotoğraf kâğıdı üzerine geçirilebileceği negatif bir görüntü haline gelebilmesiyse, kimyasal işlemlerin egemen olduğu bir süreçtir.

incelemeler yapılmıştır. Tarih öncesi resimleri deyince, Batı Avrupa'da bulunan büyük mağara içi resimleri, bunların iyice iç bölümlerinde yer alan hayvan resimleri akla gelir. Şaşılası ölçüde doğa gözlemine dayanan bu resimlerde dikkatin özellikle yoğunlaştığı alan, hayvanların koşma, kaçma hareketidir. Sanat bilginleri bu resimlerin birer av büyüsü olduğuna inanırlar. Ama bu büyünün dinsel bir anlamı yoktur. Bütün sorun, hayvanın çok iyi gözlenmiş bir resmini yapmak ve böylece hayvan üzerinde, avı kolaylaştıran bir üstünlük, bir egemenlik sağlamaktır. Koşma, kaçma, hareketi öylesine iyi gözlenmiştir ki, ayak hareketlerinin tek kare çekimle sinematografik canlandırma deneyleri büyük ölçüde başarıya ulaşmıştır. Yani o ilkel insan can korkusu ve açlık belası yüzünden doğal hareketin bir çeşit tahlilini gerçekleştirmiştir.

Gazete ve dergilerdeki çizgi-resim şeritlerini, tıpkı sinema gibi tarihsel örneklerde temellendirme çabasına girenler, Roma'daki Trajen sütununun kabartmalarını, (II. yy.), Normanların İngiltere'yi nasıl istila ettiklerini peşpeşe resimlerle gösteren ünlü Bayeux halısını (70 m × 0.50 m. boyutunda, X. yy.), Assisi manastırı fresklerini vb. gösterirler. Bu incelemeleri yapanlar kadar gazetelerdeki çizgi-resim şeritlerini yapan sanatçılar, sinema sanatçıları gibi, yaptıkları işin geçmişi hakkında bir bilinç kazanmanın önemini kavramışlardır. Çünkü çağdaş sanatın her alanında, sanat biliminin veri kaynaklarını gözler önüne sermesinden de yararlanarak, sanatçılar ortaya koydukları ürünlerin temellendiği bir geçmiş konusunda duyarlılık kazanmışlardır.

«COMIC STRIPS»

Bizde de Batı basınının etkisiyle çizgi romanlar gazetelerin hemen tümünde yer alır. Sözgelişi, Turhan Selçuk'un **Abdülcanbaz** adlı çizgi-resim şeridi de üslup özellikleri bakımından öbürleri arasında seçkin bir yere sahiptir. Nedense bu çizgi romanların, ara sıra şöyle bir göz gezdirmenin dışında bir izleyicisi olamadım. Oysa bunların kökenleri, gelişmeleri, ayrımları açısından resim kompozisyonları sorununa çok ilgi duymuş, hatta klasik anlamda sürekli-eşzamanlı Osmanlı ikilemini (düalitesini) kapsayan ve V. yüzyıldan kalma bir Bizans modelinde temellendiğini saptadığım bir XVI. yüzyıl minyatür dizisi üzerine tez bile yazmışımdır. Ertesi gün devamının izlenmesi gerekmeyen günlük episodlar halindeki bazı komik çizgi-resim şeritlerinden az da olsa hoşlanırım.

Çocuklar için yayınlanan dergilerde çizgi-resim şeritlerinin önemi kanımca çok daha büyüktür ve bunların çocuklarda genel okuma isteğini uyaran rolleri vardır. Benim çocukluğumda yayınlanan bir dergide **Lük Lük** adını taşıyan bir çizgi-resim şeridi vardı ve bu resimlerin söz ve anlatım yazılarını bana okumaları için evdekilere yalvarır yakarırdım. Bazen okurlar, bazen de üşenip okumazlardı. Bu yüzden ilkokula başlayan çocuklar arasında çok çabuk okumayı sökme rekoru kıranlardan biri ben olmuşumdur.

Truman ya da Eisenhover ABD başkanıyken, SSCB başkanı Stalin'le bir çatışmasında, «Eğer gerçekleri kavramak istiyorsa, Al Capp'ın **Lili Abner**'ini **(Hoşmemo)** okuyup anlamaya çalışsın,» gibisinden bir laf etmiş ve bu haber gazetelerde yer almıştı.

Uzun yıllar bizde de yayını süren **Hoşmemo**'nun uyar-

lama çevirisi olağanüstü başarılıydı, bunun farkındayım, ama nedense hiçbir zaman bu şeridin de bir izleyicisi olamamışımdır. Çocukluğumda beni ilgilendiren çizgi-resim şeritlerine, bazı adamakıllı komik episodlar halinde olanları ve bir de rahmetli Süavi Süalp'in söz yazılarını yazdığı yine «absürd grotesk» nitelikte olanlar dışında, yeniden dönmediğimi söyleyebilirim.

Kitlenin daha çok standart iletişime yatkın kategorileri içinde bu dizilerin tiryakisi bile olduğu bir gerçektir. Bazı aydın kesimlerdeyse bu soruna snobizme kadar varan bir ilgiyle yaklaşıldığı da görülür. Hele Türkçeye çevirisi pek kolay yapılmayan bazı örneklerin, dehşetli bir yabancı dil ve yabancı çevre mantığına yatkınlık biçiminde, bir bilgi ve zekâ ayrıcalığı olarak ele alındığı da gözden kaçmaz.

RESİMLİ ROMAN VE SİNEMA

Bu konunun iki önemli yanı vardır. Bunlardan birincisi, çizgi-resim şeritlerinin tarihsel örneklerde temellenmesi ve XIX. yüzyılda basın yoluyla kitle iletişim ortamına malolmasıdır. İkincisiyse, çizgi şeritlerin sinemanın hareketli ve sesli görüntü düzeniyle ilişkilerinin gerek gerçek (reel) filmler, gerekse canlandırma (animasyon çizgi ya da kukla) filmleriyle etkileşim sorunlarını içermesi ve aralarında bazı bağıntıların kurulmasına olanak vermesidir. Hareketsiz foto çekimleriyle oluşturulan ve kuşkusuz geniş bir kitlenin alt düzeyde beğeni standartlarını ilgilendiren fotoromanlar da bu konuyla uzak yakın bir ilişkiyi yansıtırlar.

İnsan elinden çıkan bir dizi sürekli resmin, sellüloit şerit üzerine fiziko-şimik yöntemle elde edilen sinematog-

rafik görüntüden daha sanatlı bir iş olduğu düşünülmüştür. Gerçi biz öyle düşünmüyoruz, ama sinematografik icatlar sürecinin belli bir aşamasında işin içine alıcıyla saptanan fotografik görüntünün girivermesi, Praksinoskop'upla Optik Tiyatro (*) adı verilen seyirlik olayını gerçekleştiren Emile Reynaud'yu umutsuzluğa düşürmüştür. Çünkü Reynaud işin bir çizgi sanatı olarak sürüp gideceğini ummuş olmalı ki, böyle bir durum ortaya çıkıverince, sözkonusu aracını tuttuğu gibi Seine nehrine fırlatıp atmıştır. Emile Reynaud ancak bir yere kadar haklı sayılabilir. Trükaj denen sinema hileleri yoluyla fotoğrafı sanatsal bir hizmete koşan ve böylece sinemayla elle çizim ara-

---

(*) Optik Tiyatro (Théatre Optique) hareketin sistemli bir biçimde tahlil edilerek gözde ve zihinde yeni baştan «canlandırılması» ilkesini içeren sinematografik icatlar sürecinin oldukça ilerlemiş bir aşamasında, uzun kâğıt şerit üzerine elle çizilmiş resimlerin bir tür gösterme aracına uygulanarak hareket eden imgeler halinde bir seyirci topluluğuna seyrettirildiği özel bir salondur. Modern sinema salonlarının da öncüsü niteliğinde olan Optik Tiyatro, görüntü kaydının sürekli fotografik yöntemle selüloit şerit üzerine yapılmaya başlanmasından sonra ortadan kalkmıştır. Hareket tahlilinin elle resim çizilme yolundan değil, fotografik yöntemlerin geliştirilmesi sonucunda gerçekleşmesi, sinematografinin büyük bir sanayi olgusu haline dönüşebilmesi olanağını da sağlamıştır. Optik Tiyatro adı verilen hareketli resimsel seyirliği Paris'teki Grevin Müzesinde 1893-94 yıllarında üne kavuşturan ve Praksinoskop (Praxinoscope) adını taşıyan gösteri aracının mucidi olan Emile Reynaud animasyon sinemasının da öncü dehalarından biri sayılır. Gösteri aracını Seine nehrine atmış ve çizimlerini kapsayan hemen hemen tüm kâğıt şeritlerini yoketmek istemiş olmasına karşın, az da olsa bazı çizimli şeritleri korunabilmiştir.

sındaki sanatsal bağları aşıveren Georges Meliés, sinematografinin bir sanat dalı olmasına ilk büyük katkıyı yapanlardandır. Meliès'in yarattığı fantastik ölçüde sanatsal sinematografi, sinema düşüncesinin, sinemayı estetik açıdan irdelemenin de çıkış noktalarından biri olabilmiştir.

Çizgi romanların ilk yayılmaya başladığı aşamada olsun, bugün olsun, sinemayla tam kıyaslanamasa bile, filmin zaman ve mekân sürekliliğini içeren hareketli imge düzenini hemen akla getirmesi çok doğaldır. XIX. yüzyılın ilk yarısında hareketin optik tahlili yapılırken, belli bir hareket sürekliliğinin birbirini izleyen evreleri çizim yoluyla saptanıp, bunların mekanik araçlar yardımıyla gözde canlı bir hareket biçiminde seyrine ulaşmak amaçlanmıştır. Bu tahlili gerçekleştirme gereksinimi doğrudan doğruya insanın sahip olduğu hareket içgüdüsünden kaynaklanıyor ve hareket tahlilinin sonuçları teknik mükemmelliğe kavuştukça, içgüdüyü aşan duyarlılık sorunu ön plana çıkmış oluyordu. Ne var ki, bu duyarlılığın gerçekten kendini sınayabileceği bir alan artık fiziko-şimik fotografik yöntemi de yanına alarak gelişme yolları arayan sinema olabilirdi. Bu konu tartışma götürmez, çünkü basında yer alan çizgi romanlar ne kadar ilginç olurlarsa olsunlar, bunları sinemayla aynı kaba koymak mümkün değildir. Sinema popüler de olsa belli «ritüel»i olan bir olaydır. Yani film seyretmek için belli bir mekâna yönelinir, girişte bilet alınır, bir koltuğa oturulur, salon kararır ve perdede fantastik boyutlara kadar ulaşabilen bir hayal dünyası açılır. Çizgi romanların yer aldığı gazete ya da dergilerse, sinemadan çok daha fazla gündelik gereksinmeyi karşılayan bir olguyu sürdürürler. Gazete kapının önüne bırakılıyorsa, evin içinde don gömlek bir kanepeye yayılarak okunabilir.

Gazetelerdeki çizgi şeritlerin, dünyada olup bitenden

haber edinmek için gazete okumak gibi, tadı kıyas kabul etmez bir olguyu destekleyen, tadlandıran, eğlendirici ve özellikle insanda belli bir tipin ya da tiplerin serüvenlerini izleme gereksinimini karşılayan değerleri vardır. En ciddi ve iddialı gazetelerin bile, kendi niteliklerine uygun çizgi şeritlerden vazgeçemedikleri görülür. İnsandaki bu belli tip gözlemleme gereksinimi gündelik yaşamdan gelir, ancak düzenli bir süreklilik içine sokulamaz. Kuşkusuz çizgi romanlara duyulan ilgi yalnız bununla da açıklanamaz. Çizgi romanların ya da band dessine'lerin kanımızca en yerinde adı İngilizce olanıdır: **Comic Strips.** Çünkü gazetelerden gündelik haber edinilirken, bunlar özellikle komik öğeler kapsayan nitelikleriyle eğlendirici olurlar. Çizgi şeritler genel olarak hayal gücüne seslenen serüvenler dışında, gündelik yaşamın hafif yollu hicvini de yaparak insanı eğlendirirler. Belli bir davranış ve duyuş biçimiyle yalın bir biçimde stilize edilmiş komik bir tip ya da tipler grubu gündelik şakalar, sözcük oyunları ve tiplerin toplum içinde karşılaştıkları olayların gülünç çarpıcılığıyla gazete okuyan geniş kitlenin önemli bir gereksinmesini karşılar.

Gazeteler ve diğer süreli basın, kitlenin vazgeçilmesi olanaksız bir tutkusu halindedir. Çizgi romanlar da bu yaygın ilgi içinde yerlerini alırlar. Yukarda değinildiği gibi, bunların snop ilgilere hedef olanları vardır; fakat bu türden olanların (sözgelişi **Peanuts)** bizim gündelik gazetelerin çoğunda rağbet görmediği dikkati çeker. Bizde ulusal kitlenin mizah duyarlılığı, abartılmış zıtlıklarla dolu grotesk şakalara, hicivlere yatkındır. Bu «comic»lerin Türkçe çevirilerinin başarılı olması da Türkçenin mizaha elverişli kıvrak bir yapısı olması yüzündendir.

SALT ÇİZGİYLE MİZAH: «YAZISIZ»

Söz öğesi ya da «legend»ı olan karikatürdeki bu alt tamamlayıcı yazıdan vazgeçilerek, doğruca çizgi yoluyla mizah yapılmak istenilen yakın dönemlere gelindikçe, tavır yeni ve modern olmakla birlikte kitleyle ilişkisi yönünden karikatürün aleyhine işlemiştir. Karikatür çizgisinin mizah öğesini tek başına içerebilmesi çok üstün yetenek gerektirir. Bunun için çizgiyi stilize etmek yani üsluplandırmak yetmez. Fakat bir sanat uğraşı gibi ele alındığı zaman bu çabalar karikatür çizenlerin sığındığı bir tür modernlik, hatta öncülük savıyla birleşir. Bu konuda da kitle ilgisinin, tıpkı popüler nitelikteki afişler gibi, bir tür sıradan ressamlığa yönelik olduğu anımsanabilir. Bir iş gereği Anadolu'da bulunan ünlü bir karikatürcünün, bir mizah çizeri olduğu söylenerek o kentteki bazı kişilere tanıtıldığı zaman, kendisinden biraz komiklik yapıp onları güldürmesi istenmiştir. Kanımızca hiç de garip değildir bu. Çünkü halk, mizahı sözün de katıldığı bir biçim olduğu olarak kavrar ve mizah yapanın mimikleri, hareketleri ve taklitleriyle bir bütün olduğunu düşünür. Sözkonusu karikatürcünün böyle bir istek karşısında kalması şanssızlıktır. Çünkü halk genel olarak «mukallit», yani taklit yapan diye tanımlandığı, fakat bir sahne komiği değil, gündelik yaşamın özel bir tipi olarak değerlendirdiği kişiyle, bu yeteneğin salt çizgi yoluyla da gösterilebileceği hakkındaki derin sezgisini kendisine yöneltmiştir. Bu isteğin bir «mizah» oluşturması ötesindeki ilginç gerçek, kanımızca salt çizgiyle mizah yapmanın asıl kaynağının halkın bu sezgisi olmasıdır. Oysa karikatür sanatçıları salt çizgiyle mizah yapmanın kaynaklarını Batıda

görmüşler ve o ölçütlere göre davranmışlardır. Bu işin çok büyük bir ustası Amerikalı Steinberg'tir. Ancak bizim görüşümüze göre, bu ünlü sanatçı önyargılı avangard bir çıkış noktasından çok, çevresindeki mizah duyarlılığından esinlenmiş, gözlemlerini bu yönde yoğunlaştırmıştır. Bizdeki büyük mizah geleneğinin sanırım çok büyük bir engeli, dil ve sözcük sorunlarının yoğun bir mizah yüküne sahip olması ve bunun aşılması için dâhice bir yeteneğin ortaya çıkmasının zorunluluğudur. Oysa salt çizgiyle mizah yapanlar çoğu kez mizah dışı kavramlara ve simgelere başvurmaktadırlar.

Kuşkusuz böyle bir tavır, yani söz öğesi katılmayan bir tavır comic-stips'leri oluşturamaz. Sessiz dönemdeki Amerikan burleks komedilerinin (ki en büyük ustaları Charlie Chaplin, Buster Keaton ve Harold Lloyd vb.'dir) en ilginç yanı, çizgiyle mizah yapar gibi hareketle mizah yapmış olmalarıdır. Ancak bu komedi filmlerinde de araya açıklayıcı yazılar sokma gereksinimi doğmamış değildir.

Gündelik gazeteler ve dergilerdeki çizgi romanlar büçük bir çoğunlukla sözcük öğesini içerirler. Buna gereksinim olmayanlar çok karakteristik tiplere dayanabilir. Bunların yalnızca davranışları, ilişkileri komiktir. Kişisel olarak en çok beğendiklerimi, hiçbir sözcük öğesine sığınmayan bu tip «comic»lerin oluşturduğunu belirtmeden geçemeyeceğim.

Görüntüyle ses ya da söz ilintisinde ilginç bir konu, yabancı filmlerin Türkçe dublajı ve bu dublaj işlerinden bazılarında ustalıklı şive uygulamalarının yapılmış ya da yapılmakta oluşudur. Öyle ki, dublajdaki Türkçe sese pek ısındığınız yabancı bir filmin kahramanını kendi anadiliyle seyredip dinlerseniz hayal kırıklığına bile uğrayabilirsiniz. Doğal olarak bunun tam tersi de sözkonusudur, yani başa-

rısız bir dublaj izledikten sonra, filmin orijjinal seslisini izlerseniz, «oh be dünya varmış, işin aslı buymuş» da diyebilirsiniz. Eski Lorel Hardi, Toto, yeni Muppet Şov, Taş Devri gibi dublaj uygulamalarınınsa çok başarılı olduğuna değinmeden geçmeyelim.

HAREKETLİ GÖRÜNTÜNÜN BÜYÜSÜ

Sinemanın, hareketli görüntü dizisi olarak basında yer alan çizgi-resim şeritlerinden, benzerliğe karşın, kesinkes ayrılan bir başka yanı vardır. Basılı çizgi romanların gelişmesinde hiç kuşkusuz sinema büyük ölçüde etken olmuştur, ama sinemanın gelişmesinde bunların rol oynadığı pek düşünülemez. Ancak arada şöyle bir ilişki de sözkonusudur: Bazı çok tutan filmler ya da film dizileri basında çizgi romanlar haline getirilebilir. Bazen de çok tutan çizgi-resim şeritlerinin, özellikle resim canlandırma yoluyla sinemalaştırıldıkları ya da gerçek (reel) film olarak ele alındıkları görülür. Yine de bu tür ilişkiler, birinin diğerinden yararlanmasından öte bir anlam taşımaz. Önce gazetede çizgi roman olarak yayınlanmış, daha sonra olanak bulununca film haline getirilmiş başarılı sinema yapıtları bu ölçünün dışına çıkar. Ünlü Hintli film yönetmeni Satyajit Ray, aslı bir Hintli yazara ait olan bir romandan bu yolla bir triloji (biribirini tamamlayan üçlü film dizisi) çıkarmıştır. **Peter Panchali, Aparajito ve Apu'nun Dünyası** adını taşıyan bu yapıtlar, dünya sinema tarihinde önemli bir yer tutmuşlardır.

Bir de yazının, bazı bölüm (sahne, plan) aralarında yer aldığı sessiz sinema dönemi filmlerini anımsayalım. Bu yazılardan aktörün ne dediği ya da olayın nerden nereye geldiği anlaşılıyordu. Sessiz filmlerin bu ara yazılarına gö-

rüntüsel bir değer ya da görüntünün kaçınılmaz bir tamamlayıcısı yolunda bazı değerler yükleme çabaları yok değildi. Bu düşüncelerin ancak bir yanı haklı, bir yanıysa sadece «hüsnü kuruntu»dur. Çünkü hareketsiz görüntü ya da biçim olgusuyla yazı ilişkisi ne kadar uyumlu bir doğallıktaysa, hareketli görüntüyle ses ve söz ilişkisi de o ölçüde uyumlu bir doğallık içinde bulunur. Bu sorun, sessiz filmden sesli filme geçilirken, sinemanın ne türlü açmazlarla karşılaştığı, sinema düşüncesinin kendisini yeniden gözden geçirmesinin gerekliği konusu ele alındığında, yeniden karşımıza çıkacaktır.

*
**

Hareketli görüntü araçlarının işaret sistemleriyle şu ya da bu yöndeki sanatsal mesaj iletimleri, kitlenin yoğun ilgisine hedef olagelirler. Kitleye yönelen biçim olgularıyla görsel iletişimin nesnesini oluşturan değerlere gözlemler yolundan yaklaşılmalıdır. İlerde sanat yapıtları karşısında insan gözünün sıradan, kategorik ya da eleştirel üst düzey etkinliği konusuna belli bir sistematik öneri doğrultusunda değineceğiz. Ne var ki, bu türden bir sistem önerisinin deney ve gözlemlerle bir ön denetimine girişmek yararlardan uzak değildir. Kaldı ki, bu zorunluluğun yerel-ulusal kitlenin fazlasıyla kendine özgü oluşundan kaynaklandığı da söylenebilir. Kendine özgü bir duyuş ve kavrayışı olan bu kitle, evrensel bir düzeyde kendisine sunulanı nasıl algılar, nasıl özümler, nasıl kendi anlayış kategorilerine uygular, bunlar yabana atılacak sorunlar değildir.

VI

FİYAKA SANAYİ: MİZAH, ŞİDDET VE HÜZÜN

Kentleşme düzensiz olunca, kitle yaşantısı da başıbozuk olur. Geçici bazı düşük nitelikli değer ölçütlerinin oluşmasında egemen rolü bu başıbozukluk oynar. Bu tür bir yaşam biçiminin yaygınlaşması ve otorite tanımaz hale gelmesi, sanayi çağı koşullarının ülkede yeterli düzeyde gerçekleşmemiş olması yüzündendir.

Bir TV programında bu türden bir yaşam tarzının biçimsel ya da «edebi» göstergeleri, sanayi koşullarının ciddi üretim sorunlarıyla âdeta alay edilircesine «fiyaka sanayi» diye belirleniyordu. Son yıllarda aydın kesimlerin kent havasına egemen olan popüler kültür üzerine söylediklerinde, bu yaşam tarzının beğeni ölçütleri de irdeleniyor. Sorunun dinamik bir yanı yok değildir, fakat bu sorunla ilgilenen aydınlar, sözkonusu olgunun otorite tanımaz niteliği içinde mizah ve hüzün de taşısa, en belirgin karakterinin şiddete dayandığı konusuna pek değinmiyorlar. Bu işin üstüne varılmadığı zaman, olay «masum» bir kitle zevki gibi görünebilir. Ancak amacı «izaç etmek» ve bile bile tehlike yaratmak olduğu zaman üstüne gidilirse, benimsenmiş tarzı koruyan bir direnişle karşılaşmak işten bile değildir.

Ne var ki, sözü edilen kitlesel olgunun «vahim» olarak nitelenemeyecek başka boyutları da vardır. Hatta abartmamak ve geniş popüler kitle beğenisiyle yapay ilişkiler kurmamak koşuluyla, bu yaygın beğeniden herkesin nasiplendiği birtakım görsel değerler de üretilebilmektedir. Beğeni yönünden en iddialı adamın bile açık verdiği bazı noktaların bulunması doğaldır.

KÖTÜ BEĞENİ VE TAŞIT SÜSLEMECİLİĞİ

Geniş kitlenin biçimsel-görsel yöndeki beğeni düzeyi, genellikle mizah, melankoli ve şiddeti birarada içermektedir. Dünyanın her yerinde halk süslemeciliği çevreye yayılır ve o çağın «kötü beğeni» diye adlandırılan bir cephesini de karşımıza koyar. Kötü beğeni (kitch) (bad taste), aşırı duygusal bir üslupçulukla bozulmuş sanatsal öğelerin sözde bir sanat yapıtı olarak ortaya konmuş olmasıdır.

Bilindiği gibi, Amerikalıların alt toplum kesiminde vücuda döğme yaptırmak âdeti bu yüzyılda çok yaygınlaşmıştır. Bu âdetin eski bir geçmişi, ilkel, büyüsel bir anlamı olmalıdır. Gerçekten de bu konuda Amerikalıların bazı ilkel toplumlardan esinlendikleri düşünülebilir. Bize öyle geliyor ki, Amerikan toplumunun belli bir kesiminde hayli yaygın olan döğme âdetiyle, Amerikalıların taşıt araçlarını süsleyen yazılı, resimli motif yapıştırma ya da boyama eğilimleri arasında bir bağ vardır.

Ortadoğu İslam ülkelerinde taşıt araçlarını süsleme çok yaygın olsa da, bu ülkelerdeki süsleyici eğilimler böyle bir «organik» yaklaşım ya da amacın dışına çıkar. Bu ülkelerdeki taşıt süslemelerinde soyut ve fantastik çıkış noktaları daha belirgindir. Çok ilgi çekici bir süsleme fan-

tazisine sahip olan Afganistan'da kamyonlar akla hayale gelmeyecek zenginlikte bir nakış esprisini yansıtırlar; bunlara Hint, Iran ve yerel kökenli geleneksel süsleme, geometrik motif ve düzen niteliği belirgin bir çekicilikle uygulanmaktadır. Ozgün bezeme değerlerine duyulan ilgi nedeniyle Afganistan kamyon süslemeciliği üzerine Batıda yapılmış yayınlar da vardır. İstanbul'a turist getiren Arap otobüslerininse, en bayağı türünden «çöl kibarı» olarak süslendikleri dikkat çekmektedir.

Arap ülkelerl, Iran ve özellikle Afganistan'a kıyasla Türkiye'de minibüs ve bazı pezevenk taksilerinin dışında büyük taşıt araçları olan kamyon ve otobüsler aşırı ölçüde süslenmezler. Türklerde belirgin bir nitelik olan işlevsellik taşıt süslemeciliğinde de gösterilebilir; bunun en sade biçimleri nazarlıklar ve benzerleridir.

Türkiye'deki minibüs ve taksi süslemeleri de «fiyaka sanayi» kapsamında düşünülebilir. Bu süslemeler dışta değil, daha çok içtedir ve sürücünün içteki yolcuyu hedef alan bir kişilik gösterisidir. Dışardaysa, minibüs ya da kamyonun arka tarafında yine mümkün olduğunca sürücünün öteki sürücülerle duyuş ve davranış yönünden yarışmasını vurgulamaya yönelik, kişiye özgü bir sloganın yer alması yaygınlaşmıştır.

Kısaca, hüzün, mizah ve şiddet, bu üç eğilim bizdeki fiyaka sanayinin çok kendine özgü biçim beğenisinin ölçütlerini oluşturmaktadır.

İSMAİL DÜMBÜLLÜ'NÜN «ÜSLÛB-U BEKÂRET»İ

«Arabesk» deyimi bir tür halk beğenisini tanımlamak amacıyla kullanılagelmektedir. Aslında kendine özgü bir müzik türüne verilen ad olan «arabesk», kitlenin gelenek-

sel Ortadoğu kültürüyle ilişkisini sürdürdüğünü belirlemeye yöneliktir. Belli bazı biçimsel yaklaşımlar bakımından belki böyledir, ama temelde bu saptama doğru değildir.

Az ilerde sözünü edeceğimiz varsayımımıza göre, «arabesk» diye tanımlanan olgu, özellikle İstanbul'da yaygın kitle beğenisine, post-Bizanten (Bizans-sonrası) öğelerin sızmış olduğu noktasından hareket edilerek belli bir temele oturtulabilir.

Birçok öncü Türk sanatçısı da arabesk sorununa el atarak, aydın düzeyiyle geniş kitle düzeyi arasında kendilerince bir köprü oluşturmaya çalışmaktadırlar.

Ne var ki, bu kavrama özgün bir içerik kazandırmak amacıyla bir üst sanatsal düzeyde ele alınması, kitle beğenisini etkilemez. Bu çabalara bir tür aydın özentisi denilebilir. Belki tümüyle aynı doğrultuda bir yaklaşım sayılmaz, ama ünlü tuluat oyuncusu İsmail Dümbüllü'nün geleneksel halk tiyatrosu yapmaya özenen aydın bazı gençler hakkında ne düşündüğü sorulduğu zaman, «O keraneciler önce üslûb-u bekâreti öğrensinler,» dediği anımsanabilir.

Arabesk kavramının en aşırı eşcinsel çizgilere dek uzanan erotik kapsamı da, garip kitle kültürü içinde yer alan plak ve kasetlerden, en bayağı seks filmlerine kadar sezilebilir. İsmail Dümbüllü'nün «üslûb-u bekâret»ten kastettiği ne denli soylu bir gelenek kavramıysa, böylesine hiçbir özgün değere sahip olmayan bu olay, tersine geleneğin o denli yozlaşması, saldırgan bir niteliğe bürünmesi, kısaca tümüyle başına buyruk bir bozulma haline gelmesidir. Bu konu bir yandan ekonomik, öte yandan eğitimsel sorunlarla da iç içedir.

«ARABESK»IN KÖKENİ ÜZERİNE BİR VARSAYIM

Belirgin bazı eğilimleri vurguladığına dikkat çektiğimiz ve daha çok yoz diye nitelenen bir müzik türüne verilen «arabesk» adının, modern kent ortamında kitle beğenisinin yöneldiği her görsel alana yaygınlaştırılması da mümkündür. Gerçi arabesk türü bir yerli filmden söz edilmez, ama belli bir tür yerli filmin arabesk öğelerle kuşatılmış olduğu görülür. Bu sadece filmdeki başoyuncunun ünlü bir arabesk şarkıcısı olması yüzünden değildir. Filmin tüm yapay değerleri, inandırıcılığa zorlanmış sahte ilişkileri ve benzerlerine bakarak «arabesk» deyimi bir filme bile yakıştırılabilir.

Sentetik malzemeden dökülmüş yapma çiçekler, pazar yerlerinde satılan porselen taklidi biblolar ve envai çeşit süs objeleri, kötü takılar, gözü yaşlı çocuk resimleri, ev döşemede eski işlevsel oturma ve diğer kullanım birimlerinin yerini alan oyma taklidi süslenmiş kalıp işi mobilyalar, duvar halısı taklidi baskı resimli yaygılar, sözkonusu yayvan arabesk müzikle yakın bir ilişki içinde görünmektedirler. Arabesk müzikte Hint filmlerindeki şarkıların nağmelerinden esintiler olduğu gibi, bir vakitler gece saatlerinde özellikle şoförlerin radyolarından dinledikleri Arap müziğinin de hayli esintileri vardır. Fakat bütün bu esintilere karşın, sözkonusu olgunun daha çok İstanbul'a özgü bir tavır olan Bizans artığı azınlık kökenli olduğu akla gelmektedir. Bunun bir nedeni, özellikle süsleme alanında ev içi konsol süslemesi ve meyhane süsleme âdetleriyle belli bir görsel ilişkinin kurulabilmesidir. Buna ek olarak, bu mekânlarda İslâmi kökenli halk resimlerinin yerine, yeni bir tür duygusal ikonografiyi yansıtan standart resim bas-

kılarına da yer verilmektedir. İşin en ilginç yanı, duvarlarda Hıristiyan konulu tasvirlere bile yer verilmesi, ancak duygusal bir yaklaşımdan öte, dinsel anlamın ya bilinmediği ya da önemsenmediğini göstermektedir. Bu konuyla ilgili bir sanatçı, Urfalı bir Müslüman kebapçının dükkânında boynundaki haç kazınmış olan bir İsa tasviri görmüş. Ben daha önceleri bu tür resimlere yol boyu kahveleri ya da lokantalarıyla daha birçok yerde rastlamış, hatta ne amaçla konulduğunu da sormuştum. Çoğu kez halı taklidi üzerine basılmış bu tür resimlerin dinsel olduğunu bile bilmiyorlar ya da bildiklerini saklıyorlardı. Dinsel olsa bile işin bu yanı onları ilgilendirmiyor, bu resimlerden hoşlandıklarını söylüyorlardı.

Post-Bizanten Rum evi konsol süslemesi, kendine özgü ilginç bir zevk düzeyini yansıtmakla birlikte, yaşamın kurutulmuş ya da yapaylaştırılmış öğeleriyle düzenlenir. Bunun için de eskiden mum malzemesi kullanır, bu malzemeyle çiçekler ve meyvalar yapılırdı. Mum sentetik plastik malzemeye oranla daha niteliklidir. Ne var ki, ortaya konan sonuç, organik nesnelerin yapay bir ortama geçirilerek sürekliliklerini sağlamaktır. Bunun yanı sıra, iri gözlü dinsel suretlere oldukça ağır bir koku da katılırdı.

Burada işin içine koku sorunu da girmektedir ki, bu da modern kent yaşamında oldukça yeri olan bir duyudur. İlk kez İzmir'de yapılıp bu kentten ülkeye yayılan «altın damlası» denen koku, eşcinsellerin biribirini tanımalarına yarayan diğer bir ağır kokuyla aynı «ağırlık düzeyindedir» denebilir. Bu her iki koku Müslüman sofuların kullandıkları kokulardan farklıdır ve kanımızca, bu alanda çok ilginç olabilecek bir araştırma yapılsa, gerek altın damlası, gerek eşcinsel kokusunun post-Bizanten kaynaklarına inilebilmesi mümkündür.

Giderek çok azalan Rum meyhane tarzı, süslemesi ve laternayla simgelenebilecek müziğinin de, fazlasıyla yaygınlaşan birahanelerde parçalanmış, dağılmış, fakat yaşayagelen izleri görülebilir.

Arabesk denen olgu, aynı zamanda bir tür örgütlenmiş modern kent kabadayılığıdır. Altın muşta yüzüklü, kravatlı ve herhalde «müsellâh» (silahlı) da olan bu kabadayılık, «Mafyalaşma» yolları arayan hayli pis bir ortamı da içerir. Bu başıbozuk silah hiç tereddütsüz devlet silahıyla bertaraf edilip, gerisi çağdaş uygar bir eğitimin pençesine teslim edilmek zorundadır.

TEKKE VE BİZANS SANATINDAN DEVŞİRME BEĞENİ VE HAZRETİ ALİ'NİN DEVESİ

Dikkat çekici olgulardan biri de, halk arasında eski resim geleneklerinin yaşayabildiği ölçüde, biçimlendirme, süsleme ve beğeni yozlaşmasının daha aza inmesidir. Bunun tipik bir örneği, ayakkabı boyacılarının sandıklarıdır. Bunların eski örneklere bağlı, stilize hayvan motifleriyle kakmalı olanları hâlâ yapılıyor. Ne var ki, bunlar artık çoğunlukla boyacılar tarafından kullanılmaktan çok turistlere satılıyorlar. Boyacılarsa sarıları parlatılmış «masum» sandıklarına kartpostallar, dergilerden kesilmiş kız resimleri vb. yapıştırıyorlar.

Türkiye'de büyük kentsel oluşum sorunu iyice belirginleşmeden önce, yoğun süsleme ve beğeni düzeyi de daha dengeliydi. Giderek kitle beğenisi ayağa düşerken, belli bir kesimde yüksek beğeni kıvamı daha da koyulaştı.

Bugün Anadolu'nun bazı yerlerinde eski özeni ve tadı yitirilmiş de olsa, halk ressamlığı geleneksel motiflere sı-

ğınabiliyor. Ancak bunun bazı aydın ilgililer dışında, hangi yoğun kitle beğenisine seslendiği sorulabilir. Yeni yapılan işlerin biraz ruhsuz kaldıklarına bakılırsa, bu resimlerin de turizme yönelik olduğu akla geliyor.

Yaklaşık otuz yıl öncesinde, bir Orta Anadolu köyünde tekke geleneğine malolmuş konuları resimleyen bir babayla oğul vardı. Bu iki kuşak mensubu, Hz. Ali'nin devesi motifini yeterli bir beğeni düzeyinde yorumlayabiliyorlardı. Daha da ilginci, babanın yaptığı Hacı Bektaş Veli resmi Bizans ikon şemasına ve üslûp özelliklerine de uygundu, ama öte yandan tipik hat (yazı) öğelerini de kapsıyordu.

Kozmopolit bir geçmişi olan ülkemizde Asya kökenli nakışların özellikle göçebe topluluklarda yaşadığı ve gittikçe kaybolduğu görülür. Bazı köylere kadar inen yerel post - Bizanten süsleme ve biçimlendirme zevki, önce İslâmi öğeler üzerinde şansını denemiş, daha sonra Avrupa beğenisine dönük yeni motifler ve görüşlerle karışmıştır.

Programlı ve bilinçli bir kültür değişimi içinde post-Bizanten öğelerin oldukça ayıklandığı söylenebilir. Ancak öte yandan Islâmi motiflerin bir yana bırakılma zorunluğu ya da yeni bir çağdaş senteze maledilememesi, yerel post-Bizanten beğeniye yeni bir olanak sağladı mı, diye sorulabilir.

Kentlerde arabesk adı altındaki düşük kitle beğenisi hangi kökende temellenmektedir? Toplumun çeşitli katmanlarında tarihsel rolünü oynayarak eriyip gitmiş olan bu sorunun, şimdi de geniş kitle beğenisinde son rolü oynadığı düşünülemez mi? Post-Bizanten sorunu, tarihsel gelişmeler içinde güçlü bir sentez iradesine maledilip eritilmediği bir aşamada bir yozlaşma etkeni olarak düşünülebilir. Bu olguyu daha çok irdelemeye girişmeden,

Türk ve post-Bizanten kaynaklı geleneksel grotesk süsleme zevkini yüksek düzeyde evrensel boyutlu bir resim sentezine ulaştırabilen bir sanatçımızın Cihat Burak olduğunu belirtmekle yetinelim.

Çağdaş ressamlarımızdan bir başkası olan Y. Arslan da özgün ve yerel bir mizah duyarlığı taşıyan erotik çizimlerine, örneğin, M. de Sade'dan bir cümleyi grafik ötesi bir düzen uyumuyla katabilir. Batılı psikologlar (Jean Bobon), yazıyı resimleştiren Anadolu tekke sanatının çağdaş bir izleyicisi olarak da gördükleri bu sanatçıya özel bir ilgi duymuşlardır. Güncelleştirmenin oldukça ilginç bir düzey katında iş gören bu sanatçının Karl Marx'ın **Kapital**'ini bir resim dizisi haline getiren bireysel yaklaşımıyla, konuyu çizime vesile edişi dikkate değer. Bu sanatçının «Etkilenmeler» (Influences) adını verdiği resim dizisiyse, bir sanatçının kendi kendisiyle kurmayı başardığı iletişimin bir örneğini oluşturur ve bu dizide yer alan, sanatçının etkilendiği her sanat biçiminin belli bir bireysel üslûp sınırı içinde güncelleştiği dikkati çeker.

Öte yondan güncel iletişim gereksinmelerini karşılama uğraşı vermiş bir başka sanatçı da «Aktedron Fikret» lakabıyla tanınan F. Andoğlu'dur. Bu sanatçı Oedipus kompleksi altında ilginç erotik resimler yapar ve renk öğesini akademik kurallara hiç sığmayan bir cesaretle kullanırdı. İstanbul'un sanat çevrelerinde ilgi çekici bir sima olarak tanınan ve bir kadavra kadar zayıf bedeniyle «parlatılmış bir zekânın ironik saldırganlığı»nı birleştiren F. Andoğlu, yaşamının son on yılında kendini yoğun bir biçimde antikacılığa vermişti. Dokunsal duyumla, duyumların en güçlüsü olan görmeyi birleştiren bu tutku, gerçekte onun bireysel iletişim gereksinimlerini karşılamaya yarıyordu.

ANTİKACILIK, KOLEKSİYONCULUK VE MÜZECİLİK

Antika merakı ve sanat yapıtlarına yönelen koleksiyonculuk da, güncel görsel gereksinmelerde giderek artan ve bireyselleşen bazı ölçütler ortaya koyabilir. Bu sorunun salt spekülatif ekonomik amaçlarla da sınırlandırılmaması gerekir. Özellikle görsel-biçimsel olgularla çağdaş insan arasındaki gizemli anlaşma, soruna salt bu açıdan bakmakta yetinmeyi bazı durumlarda önler.

Bilindiği gibi, uygarlaşmanın tipik bir ölçütü olan görsel beğeni standartlarının yükselmesini sağlamakta müzelerin önemli bir işlevi vardır. Her şeyden önce somut objenin aslını görmek, bu işlevin büyük ölçüde etkinleşmesi demektir. Somut objeyle karşı karşıya gelen insanın oldukça baskın bir eğilimi, bu objeye dokunma isteğidir. Dokusu, sertliği, yumuşaklığı hakkında bir fikir edinilmek isteniyorsa, bu istek müze ilgililerince karşılanabilir. Fakat genellikle sanat yapıtlarının sergilendiği müzelerde objelere dokundurmazlar, bunda haklıdırlar. Dileyen müzenin satış tezgâhından yapıtın kart ya da diasını, röprodüksiyonunu, hatta müzenin özel atölyesinde kalıptan alçıya ya da elverişli başka bir malzemeye aktarılmış üç boyutlu bir tıpkı - taklidini satın alabilir. Batıda olduğu gibi doğa tarihi müzeleriyse Türkiye'de pek yaygın değildir, hattâ doğru dürüst hiçbir örneği yoktur. Doğa güzelliklerinin estetik - dışı bir kavram olarak değerlendirilmesine karşın, bu müzeleri anımsatmaktan amaç, çok önemli bir soruna dikkati çekmek içindir. Görsel kavrayışın iyice oluşmasında doğanın gözlemi ve incelenmesi önemli bir temel oluşturur. Buna bağlı olarak doğa tarihi müzeleri de eğitim için büyük bir önem taşırlar. Daha da ileri gidilirse, doğa tarihi müzeciliğinin olmadığı bir ortam-

da tarih ve sanat müzeciliğinin de gelişemeyeceği ileri sürülebilir.

Bu konuya değinmemizin bir başka nedeni, dokunma isteği sorunundan kaynaklanıyor. Ancak bu doğa tarihi müzelerinde her objeye dokunulabileceği anlamına gelmez. Zaten doğa tarihi müzelerinde sergilenen hayvan, bitki türleri ya da etnografik objelerle görsel ve dokunsal yönden bir ilişki önceden kurulmuş, ancak bu tür ve objelerin oluşturdukları akrabalıklar ve gruplaşmalar müzelerde bilinç kazandırıcı bir sistematiğe sokulmuşlardır. Örneğin, müzede dokunulmasına izin verilmeyen doldurulmuş bir fil varsa, bu hayvanın ilginç, kalın, buruşuk derisinden bir parça, özellikle dokunulmak üzere sergilenebilir (Chicago, Natural History Museum). Bu deriye dokunmak imgelemi büyük ölçüde uyaran bir etki de yapabilir ve kişi sanki doğanın gizemine ulaşan yollardan birine itilmiş olur. Böyle bir dokunmalı sergilemenin canlı bir file dokunmaktan daha büyük önemi vardır. Çünkü burda olağan bir deneyim belli bir disipline sokulmuş olmaktadır.

Doğal ya da sanatsal bir nesnenin somut aslıyla slayd ya da kartpostala dönüşmüş imgesi arasındaki büyük ayrımı fazladan vurgulamaya gerek bile yoktur. Ancak bu nesneler kendileri çoğalarak yaygınlaşamazlar, yaygınlaşmalarının yolu sözü edilen araçlardır. Böylece iki temel kategoriden biri objenin kendisi, öbürüyse çoğaltılmış imgesidir. Resmi ya da özel koleksiyonlar oluşturmada objenin aslı rolü üstlenir, her türden sanatsal iletişim alışverişindeyse, objenin imgesi başlıca rolü oynar.

İnsan topluluklarında bazı ekonomik ve ruhsal nedenler yüzünden bir sanat yapıtının aslına sahip olma tutkusu oldukça yaygınlaşmıştır. Ancak kapalı, bireysel tutkuların bencil gereksinmeleriyle gözlerden uzak köşelerde

saklanan yapıtlar, ortak seyir alanlarında, müzeler ya da benzeri yerlerde sergilendikçe, böyle bir sorun pek sözkonusu olmayabilir. Buna karşın yine de, her düzeyden insan kendi yaşama birimi içinde benzersiz, (ünik), tek olan bir nesneye gereksinme duyabilir. Bu gereksinme en sıradan kötü beğeni düzeyinde de, en üst beğeni düzeyinde de gerçekleşebilir.

Bu işin profesyonel yoldan «mubah» ticaretinin yapıldığı yere, sıradan bir dükkân gözüyle bakmak da yanlıştır. Çünkü sanat galerileri, her biri orijinal, bir benzeri daha bulunmayan ya da belli bir sisteme göre numaralanıp sayısı sınırlanmış objeleri alır satarlar. Kaldı ki, bir eczaneye bile sıradan dükkân denilemez, hele o eczanede, eczacının kutuda, şişede hazır ilaç satmanın yanı sıra, kimi zaman laboratuvarda hazırlanması gereken ilacın doz miktarlarına karşı uzmanca bir duyarlılığı varsa. Ucuz imalat türünde manzara resimleri ve ithal edilmiş röprodüksiyonların satıldığı bir yerde bile, işe birazcık sanat bulaştığı için, satıcı kendini sıradan bir dükkâncı olarak görmez. Böyle bir yerden arka arkaya iki resim çalınmış ve dükkânın sahibi polise başvuracağı yerde, her iki hırsızlık için ayrı ayrı yazıp vitrine astığı iki manzumeyle hırsızı kınayıp edebe davet etmekle yetinmiştir. Bu çok naif tutum içinde sıradan beğenilerin bile saygınlık ve onuru kanıtlanmıştır.

KARTPOSTALLARIN DİLİ

Karşılıklı haberleşmede belli mesajlar sunmaya yarayan kartpostallar, her görgü ve beğeni düzeyinden insanın, kendi seçme özgürlüğü de içeren bir tür tavır ortaya koymasına yararlar. Sadece normal bir mektup göndermek, bu mektup üstün bir edebi üslûp değeri taşısa bile,

seçilmiş bir kartpostalın kişinin iletişimdeki özel amacını yoğunlaştırması ölçüsünde bir işlev yapmayabilir. İletişim ortamında kartpostalın sayısız denilebilecek kadar değişik türde grafik ya da foto - grafik görsel mesaj iletimine kısaca değinmekle yetineceğimizden, bu sistemin mektup denen nesneyle ayrıntılı karşılaştırmasına girecek değiliz. Ancak şu kadarını vurgulamak amacındayız ki, kartpostal hangi beğeni düzeyinde seçilmiş olursa olsun, kitlenin mesaj iletmekte başvurduğu temel psiko-sosyal ölçütlerine uygun düşmektedir, hem de kendi cakasına uygun koşulları da içererek...

Değindiğimiz gibi, renk ayrımı ve basım teknikleriyle çoğaltılan kartpostalların alıcıya seçme olanağı sağlayan pek çok türleri vardır. Kartpostalın mesaj içeriğiyle kapsadığı görsel imge arasında bir bağ kurulmaya çalışılması da doğaldır. Toplum içinde herkes kendi beğeni düzeyine göre seçtiği kartpostalı, postane önlerindeki gezici satıcılarda, otellerde, kitapçı dükkânlarında ya da müzelerin satış yerlerinde bulabilir. Bir gül ya da tombul bebek resmi, mutluluğu simgeleyen güzel bir çift, kartpostalın satıldığı kentten görüntüler, ünlü tablo ya da heykellerin fotoğrafı niteliğinde olanlar, seçenin naif tutumuna, bilgiçliğine, kişiliğine, kayıtsızlığına, ilişkiyi pekiştirmek istemesine, kibar bir jest yapmış olmaya vb. kadar bir dizi değişkenlik gösterebilir. Daha çok sanatçı kişilerin başvurdukları bir yöntemse, tek tek çizim ve renklendirmeyle her biri diğerinden başka olan kartpostallar oluşturmak, bunları göndereceği kişiye göre seçerek postalamak ya da piyasa değerini normal kartpostallardan yüksek tutarak satış yerlerine vermektir.

Bir yandan yaygın kitle beğenisini yansıtan bu araç, haberleşmede de geniş bir yer tutarken, bir yandan da

kartpostallar ilk ortaya çıkışlarından bu yana tarihsel örneklerinin toplandığı kolleksiyoncu ilgileri de yaratmıştır. Kartpostal koleksiyonu tarihsel belge değeri çok yüksek olan bir görsel imge yığını oluşturabilir. Bu koleksiyonculuk biraz pul koleksiyonculuğuna da benzetilebilir; ancak yine görsel imge değerleri yönünden hayli zengin ve ilginç olan pul koleksiyonculuğu gibi yoğun bir sistematiği ve uluslararası filatelist ilişkiler oranında bir etkinliği yoktur. Ne var ki, kartpostal biriktirme merakı gittikçe artmaktadır ve dünyanın sayılı kartpostal koleksiyoncularından biri İstanbullu bir Ermenidir.

Herkesin eline şu ya da bu nedenle kartpostal geçer; bunun nedeni, yazılı haberleşmede bu aracın hem pratik, hem görsel simgesini de birlikte ileten bir mesaj içerebilmesidir. Benim elime geçen ve nedense eski kartpostal denince ilk aklıma gelen bir tanesi, 1908 yılında Harekât Ordusuyla birlikte Istanbul'a gelmiş olan silahlı bir Rumeli tarikat ehlinin silahlı müridiyle birlikte çekilip renklendirilmiş olan bir örneğidir.

Eski kartpostalların en önemli özelliği günlük olayları belgeleyen örnekler olmalarıdır. Giderek kartpostallarda aşk, mutluluk gibi romans simgeleri çoğalmış, kent anıtları ve manzaralarına daha çok yer verilir olmuştur. Bunun nedeni, belki de belgesel mesaj iletmede kartpostalların eski işlevini yitirmesine yol açan yeni araçlardır.

Bu arada kartpostalların özellikle dinsel bayramlar ve yılbaşlarında yoğun, ama klişeleşmiş bir haberleşmeye çok yaradığı görülür. Yılbaşlarında «Christmas card» da denebilecek olan ve özgün görsel simgeler taşımasına çalışılan örneklerse, yazılı mesaj bir klişe kalıp da olsa, resimsel değerleriyle kartı alana «fazladan mesajlar» iletir.

1960'lardan bu yana, pentür denen ve tuvalle yağlı bo-

ya malzemenin kullanımına dayanan sınırı aşmak isteyen sanatçılar, bir tür kolaj tekniğine yatkın malzeme olarak çeşitli kartpostal düzenlemeleri yapmakta, kartpostalları kişisel katkılarla değişimlere uğratıp özgün sanatsal deneyler gerçekleştirmektedirler. Giderek bu işin adı Posta Sanatı'na (Mail Art) varmıştır. Ancak bu alanda yapılan işleri bir arayış ve geçiş döneminin çabaları, ürünleri saymak yerinde olur.

SÜSLEMEYLE SÜSLENMENIN YAKIN İLİŞKİSİ

İnsanlar içinde yaşadıkları mekânı resimler ya da küçük hacimli, şu ya da bu sanatsal düzeyde birtakım nesnelerle süslemeye de pek düşkündürler. Yastık, konsol, raf ya da niş (duvarda özel olarak yaptırılmış küçük oyuk) süsleri, ya bir hacimle bütünleşir ya da kendisi hacimli bir nesne olur, bir biblo ya da ona benzeyen başka bir nesne gibi.

Duvara asılan resimler arasında ilgi çekici bir gelenek, çapraz kesilerek dilim haline getirilmiş bir kütük parçasının bir yüzüne yapılmış, çoğunlukla taşra beğenisini yansıtan resimlerdir. Diğer resimlerin türlü türlüsü evlerin salonlarında yer alır, berber dükkânlarını, kahvehaneleri, genelev salonlarını ve benzeri yerleri süsler. Bunların cinsine ve seçimine bakılarak bir düzey saptaması yapılabilir. Ancak bu düzey saptamasında «çok üstün olduğu savını taşıyan ölçütlerden» yola çıkmak doğru değildir. Bu saptamada mekân atmosferiyle kaynaştırılmış içten tercihler gözönüne alınmalıdır. Sözgelişi, bir dergiden kesilip çerçevelenen bir kaplan resmi duvara asılabilir. Aynı mekânda «Allahın Dediği Olur» ibaresini taşıyan hem eski, hem yeni harflerle yazılmış dinsel

levhadan başka, envai türlü cam, tahta, porselen taklidi biblolar bulunabilir. Bunlar arasında Venedik gondolu, İspanyol boğası ve küçük cam filler vb. olabilir. Bu tür zevk oldukça yaygındır ve eğitim düzeyi bakımından da çok sıradandır. Değersiz cam ya da plastik malzemeden yapılmış ıncık cıncık takılar kullanma eğilimine de paraleldir bu süsleme zevki. Mekân süsleme psikolojik iç dünyaların anlaşılmasına yarayabilir. Asılan resimler arasında, genellikle aileden birinin ya da birilerinin resimleri de duvarlardaki yerlerini alırlar ve bu gelenek, süslemenin sözkonusu obje simgeleriyle dengeli olarak mekânı «özelleştiren» bir anlam kazanır.

İç dünyanın değişik türde obje simgeleriyle vurgulanmasının yanı sıra, mekâna, onun içinde yaşayan kişinin kendi resmini koyması, mekânı kişiselleştirme yönünde oldukça güçlü bir narsist eğilimdir. Mekâna herhangi bir kişisel katkıda bulunmaktan kaçınmak da pek mümkün değildir. Ne var ki, bunda da değişik davranışlar sözkonusu olabilir. Örneğin, benim kendi resmimin seçimi özel biri tarafından çekilmiş bir fotoğraf olabilir. Oysa annem en şık tayyörüyle gülümseyen, renklendirilmiş fotoğrafının 18x24 boyutlarındakini koyardı. Büyük çoğunluk böyle yapar.

Kişinin kendi üstünde taşıdığı kendini belirlemeye yönelik yazı ya da resim işareti (kuşkusuz kimlik kartı değil), bazen kişi-dışı (empersonel) bir tercih ya da zorunlukla bağlı olabilir. Gençlerin çeşit çeşit baskı süsleriyle bezenmiş tişörtler, eşofmanlar giymeleri bu türdendir. Belirli meslek, firma ya da okulların rozetleri kişiye, dışa karşı kendi durumunu belirlediği bir ayrıcalık verebilir, ama bunlar da kişinin kesin işaret simgesi değildirler. İşaretin kişiyle kesin bütünleşme koşulu, insan kendi yakasında —ö-

zel kimlik belirtme zorunlukları dışında— normal olarak kendi resmini taşımayacağına göre, kişinin ismine ilişkin yazı ya da harf ideogramlarına bağlıdır.

Son yıllarda özellikle genç erkek ve kızlarda yaygın olan isim kazıtılmış gümüş künye bileziği modası tavsadı ve bunun yerine genç kızlarla kadınların yalnızca adlarının oyma yazıldığı altın kolyeleri boyunlarına takma modası yaygınlaştı. Kolyedeki isim pek öyle kolayca okunamadığından çekici bir öğe olmakta ve bu belirsizlik, isim sorunuyla garip bir bağlantı oluşturarak cinsel iştihayı uyarmaya yönelebilmektedir. Oldukça cüretkâr, hatta belli ölçüde müstehcen bile sayılabilecek bu beğeni, birden yaygınlaşan ve giderek tavsayan modalar üzerinde bir araştırmaya konu olabilir.

Sözü edilen kolye modasının 1940'larda bir benzeri, genç kızların bluzlarına ad ve soyadlarının başharflerini işlemeleriydi. Böylece her birinin iki harften oluşan ayırt edici bir simgesi oluyordu. Bu işaretin de dikkat çekme amacı taşıdığı belliydi. Nitekim bu iki harften esinlenerek sözcük çağrışımları yapan çapkınlar «harfendazlık» (laf atma) ederlerdi.

Bazı bilimsel çalışmalarda giyim kuşam sembolizminin evrimi şöyle gösterilmiştir:

- Soğuktan, sıcaktan, haşarat vb.den korunmak,
- Cinsel çekicilik amacıyla süslenmek,
- Kendini yüceltmek ve hayran olunmak,
- Tevazu ve utanç duygusunu belirlemek,
- Sosyal mevkiyi belirleyen işaretler, şeritler vb. takınmak.



Toplumsal ilişkiler çemberi, insan varlığını yaşadığı fiziksel çevreden kendi bedenine kadar uygulanan bir dizi biçim tercihlerine zorlamıştır. Bu yolda insan bazen aktif bir üretici, bazen de pasif bir kullanıcıdır. Bu yüzden insanın, dramatik yanı ağır basan ya da salt süsleyici nitelik taşıyan çeşitli düzeylerde biçim olgularının konuştuğu sessiz bir atmosfer içinde de yaşamını sürdürmekte olduğu söylenebilir.

İlkel kabilelerde zaman zaman simgesel bir biçim diline başvurulduğu, bu yolda anlam derinliklerine bile ulaşıldığı sosyal antropoloji bilginlerince gözlenmiştir. Ne var ki, bu yönde biçimsel dilin sanatsal beğeniyle bir ilişkisi olmayan kullanımı, uygar toplumların modern kentlerindeki orman yasalarına uygun biçimlerin sözde ya da gerçek sanatsal kullanımlarından farklıdır. Uygar toplumlarda oluşagelen iyi ya da kötü diye nitelenebilecek sanatsal beğeni ölçütleri, ilkellerin biçim soyutlamalarına dönüşmüş salt doğa kaynaklı sessiz çizgisel işaretlerinden çok daha yırtıcı da olabiliyor. Bir Amerikalı kent haydudunun kolundaki döğme, Pasifik Adalarında yaşayan bir vahşinin döğmelerinden daha ürkütücüdür.

Kuşkusuz modern kent toplumunu özellikle ilgilendiren biçimsel beğeni sorunlarının böyle tek bir boyuta indirgenmesi olanaksızdır. Öte yandan biçimsel değerlerin üretim süreci de teknik gelişmelere ayak uydurmak zorunda kalmıştır. Bu aşamada önümüze çıkansa, birtakım standart çeşitlerin egemenliği ve bunlar karşısında sıradan tercihler yapmak zorunluluğudur.

Sanatçı bireyin özgün biçim yaratışları peşinde koşmakta olduğu, ama bir yandan da teknolojiyle hem uyum, hem hesaplaşma yollarını aramak zorunda bulunduğu bir süreç de yaşanmaktadır kuşkusuz. Teknolojik standart-

larla ne kadar bireysel hesaplaşma ve uyum yolları aranırsa aransın, bunların kitle üzerinde egemen olduğu bu koşullarda, gelenekler ve geçmişteki biçimsel değerlerin önemi günden güne artmaktadır. Üzerinde biraz durulması gereken bu olgu, ileri teknolojik gelişmelerin vaat ettiği yeni biçimsel ürünler karşısında dayanıksız da değildir. Hatta kanımızca, daha şimdiden uzaya yönelik bilimsel araştırmalara parazit olanlar tarafından uzay safsataları bulaştırılan tarihsel sanat ve buna bağlı ulusal ve evrensel değer sistemleri, gelişen bilim ve teknolojinin hem yandaşı ve desteği, hem de rakibi olacak kadar güçlüdür.

VII

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE UZANAN SİMGESEL İŞARETLER

Kentte yaşayan insanla köyde yaşayan insan arasında, çevresel ortamı belirleyen özgün işaretleri algılama, bunların farkında ve bilincinde olma yönünde ayrımlar bulunduğu görülür. Herhangi bir köyde o belirli çevresel ortamın karakteristik işaretleri bilinmez değildir; ancak bunlara bilinçli bir önem verilmez ve sorulduğunda bunlar vurgulanmaz, hatta ortamın karakteristik konumu bile belirtilmeye çalışılmaz. Belli bir köy hakkında, her köyde geçerli anlamı bulunan genel özelliklerden, örneğin, dereden, korudan, tepeden, yamaçtan, kayalıktan, düzlükten söz edilmekle yetinilir.

Kentte yaşayanlara gelince, gerek eğitim düzeyleri yönünden bir dizi ayrımlar, gerekse kent ortamının karmaşık bir düzeni yansıtması, çevrenin özel bir biçimde tanımlanabileceği belirleyici vurgu işaretlerine dikkati gerektirir. Bazı büyük kentlerin geleneksel biçim işaretleri vardır. Sözgelişi, İstanbul'un minareli silueti, Paris'in Eiffel kulesi, New York'taki kolosal Özgürlük Anıtı, Moskova'nın Kremlin soğan kubbeleri, bazen yalnız kenti değil, o kentin yer aldığı ülkeyi de simgelerler. İstanbul'un bir simgesi Kızkulesi'yken bunun yerini daha sonraları

Boğaz köprüsü almıştır. Bu işaret simgelerinin önemli bir açmazı, o kent hakkında tasarımı kalıplaştıran birer standart olmalarıdır. Aslında kuşkusuz belli bir köy ortamından çok, belli bir kent ortamı, yapay öğelerle bütünlüğü kavranabilen bir çevresel karmaşık işaret dili oluşturur.

Kırsal yörelerde yaşayanlar, yaşamlarının düzenli olmasını sağlayan doğal biçimlerle sürekli bir ilinti halinde olabilir ve bir yerden başka bir yere gittiklerinde, yollarının bu biçimlerle belirlendiğini bilirler. Ancak kırsal çevrede bile, örneğin, kara ya da demiryollarının trafik işaretleri, enerji ileten yüksek gerilim kuleleri doğal biçimlerden çok daha güçlü algılanırlar ve giderek asıl işaret öğelerini bunlar oluşturmaya başlar.

Amerikalı ünlü belgesel film yönetmeni Flaherty'nin **Louisiana Öyküsü** (Louisiana Story) adlı belgesel filminde, nehir boyundaki sakin ve tekdüze yaşamın, timsah avıyla geçinen bir ailenin yerleştiği yöreye bir petrol sondaj aracının gelmesiyle büyük bir değişime uğradığı görülür. Filmdeki çocuğun bütün ilgileri giderek bu araç çevresinde yoğunlaşır. Aynı yönetmen **Kuzeyli Nanouk** adlı ünlü belgesel filminde, uygarlık nedir bilmeyen saf Eskimoların yaşamına teknolojik araçları sokarak ilginç gözlemlerini sergilemiştir. Böyle bir filmden seyircinin en çok anımsadığı bölümler, Eskimonun doğal yaşamı ya da avlanarak geçinip gitmesi değil, Nanouk'un ilk kez kendini aynada gördüğü zamanki şaşkınlığı ve sevinci ya da sözgelişi, ilk kez bir gramofon dinlemesidir.

İnsanların yazının bulunmasından önce ya da sonrasında birtakım biçimsel işaret simgeleri kullanmaları, bir arada örgütlenme zorunluluğundan kaynaklanmıştır. Çağdaş kent düzeni bu örgütlenmenin en karmaşık görünü-

müdür. Bu karmaşık düzen içinde o kadar çok ve çeşitli biçim işaretleri kullanılmaktadır ki, ortaya tümüyle özel bir dil olgusu çıkmaktadır. Kentin acemisi bu dili heceleye heceleye de olsa öğrenmek zorundadır, yoksa ıssız bir dağ başında kalmaktan daha büyük güçlüklerle karşılaşabilir. Kuşkusuz büyük bir kentin içerdiği yapay biçim öğelerini sistematik bir biçimde öğrenmek belli bir eğitim düzeyi işidir.

KENT ORTAMINDA KÖREBE

Bir kişinin yabancı bir ülkenin büyük bir kentinde o ülkenin dilini hiç konuşamadığı koşullarda yolunu bulabilmesi, dikkatini biçimsel işaretlere yoğunlaştırmasıyla mümkün olabilir. Yolunu kaybettiği takdirde el kol işaretleri de yetmiyorsa, çizgisel yoldan meram anlatması en doğrusudur. Çizgisi çok ustalıklı olan fakat hiçbir yabancı dili konuşamayan bir Türk karikatüristi, Paris'te yolunu kaybetmiş, ama yabancı dil bilmeyişini onuruna yedirememiş olacak, kentin göbeği yerine 20 km. dışına yürümüştü. Oysa değil yabancı dil bilmek, okuma yazması bile sınırlı olan annem vapurla çıktığı bir Akdeniz turunda, İtalya'nın Cenova kentinde nasıl kaybolduğunu anlatmıştı. İtalyanların bir çırpıda onu limana yetiştirmelerini sağladığı yol çok basitti. Bir kâğıda şematik bir gemi resmi çizmiş ve tabii Türk bayrağını da unutmamıştı. Keyifle ve gülerek anlatmıştı bunu. Usta karikatürist arkadaş da kayboluşunun mizahını yapıyor, ama olayı anlatırken bile çizgisini kullanarak Fransızlara meram anlatabileceği olasılığını düşünmüyordu.

Kentin geniş görsel ayrıntıları içinde yaşayan biri, yıllar yılı çalıştığı semtte bir yirmi, otuz yıl bakıp da görme-

miş olduğu ve tümüyle ilgi alanı içinde bulunan bir ayrıntı kendisine gösterildiği zaman şaşırabilir. Mimarlık tarihçisi bir profesöre hocalık ettiği kuruma çok yakın ve konusuyla çok ilgili olan bir ayrıntıyı gösterdiğimde, bunu ilk kez görmenin şaşkınlığını saklayamamıştı. Dikkat yetisi işlev yönünden yaratıcılıkla sıkı ilintilidir. Bu yüzden özellikle büyük kent ölçeğinde sanat eğitimi, çevrenin çok dikkatle algılamasına ilişkin uyarıları sürekli olarak gündeminde bulundurmalıdır. Öğrenciliğimiz sırasında İstanbul öncesi erken Osmanlı çağı anıtlarının bulunduğu bir kent gezisinde, bir mimari anıtın kentin hangi kesiminde bulunduğunu soran Alman hoca bizi hayli utandırmıştı. Çünkü sorulan mimari yapı içinde bulunduğumuz mekânın açık penceresinden görülüyordu ve ayrıca aramızdaki uzaklık 50 m.'den fazla da değildi. İstanbul'da sanat eğitimi gören öğrencilerin, okullarına çok yakın yerlerde bulunan anıtlardan habersiz bulunmaları, karşılık alınamayan sorular olarak her zaman can sıkıcı bir durumu karşımıza koyar.

Bir kent ortamı görsel işaret öğeleri yönünden çeşitli amaçlara yönelik yüzlerce ayrıntı kapsar. Kent dokusu yerleşim birimleriyle ulaşım ağı sistemlerinden oluşur. Bu doku içinde tümüyle çarşı pazardan oluşan ya da tümüyle küçük ve büyük sanayi birimleri halinde ayrı iş ve uğraş alanları olarak belirlenmiş bölgeler yer alır.

Kentler metropol adı verilen geniş bir coğrafi alan yaygınlığına ulaşırlarsa, bu tür kentleşme olguları geniş parklar, hayvanat bahçeleri, eğitim kurumlarıyla eğlence yerleri ve turistik bölgelerin yoğun işlevlerini sürdürdükleri bir niteliği yansıtırlar. Bu koşullarda kuşkusuz kent planlamacılığı, çeşitli işlev birimleri arasında rasyonel ve sağlıklı ilişkilerin kurulup, önü alınmaz bir yerleşim karga-

şasını önlemeye yöneliktir.

Çağdaş kentlerin en ilginç olgularından biri, metro adı verilen yeraltı ulaşım sistemleridir. Moskova metrosundaki istasyonların her birinde Sovyet Devrimiyle ilgili resim ve heykellerin yer aldığı ve halkın bu kapalı mekân atmosferi içinde dikkatini bu konulara yöneltmesini sağlamak amacı güdüldüğü bellidir. Metro istasyonları, ilginin belirli bir mekân çerçevesi dışına taşamadığı kapalı birimler olarak görsel mesaj ve uyarıya çok uygun yerlerdir. Paris metrosundaki afiş ve diğer görsel işaretlerin etkisi, aynı afişlerin dışarda olanlarından daha güçlüdür. Hatta aynı afiş dışarda görüldüğü zaman metro istasyonunda görülmüş olanı çağrıştırır. Paris metro istasyonları arasındaki Louvre istasyonunun Louvre müzesiyle bağıntısını belirlemek üzere, müzede yer alan bazı yapıtların kopyaları ya da küçük obje taklitleri konulan vitrinlerle donatıldığı görülür. Kötü beğeni (Kitch) sorunu üzerinde durulan yayınlarda, Louvre metro istasyonunun bu bayağı (banal) çerçeve içine girdiği dile getirilmektedir. Ancak Louvre metro istasyonunun Louvre müzesinden daha ilginç bir etkiye sahip olduğunun düşünülebileceği koşullardan da söz edilebilir.

RENKLİ HEYKELLER

Büyük kentlerin anıtlarla donatımında, kentin tarihsel oluşum niteliğine uygun olarak başta alanlar gelmek üzere, seçilmiş köşe ya da cephe yüzeyleri serbest ya da kabartma plastikle değerlendirilir. Kent yapılarının cephe süslemesinde modern bir eğilim bu yüzeyleri renklendirmektir. Ancak bu renklendirme, öteden beri tarihsel kentlerde olduğu gibi geleneksel düz bir boyama değil, bazı

cephelere çok renkli gözalıcı bir çarpıcılık kazandırmaya çalışmaktır. Batıda bazı kentler bu türden renkli cephe süslemeleriyle doludur ve bu zevkin, kentin kuru, renksiz denilebilecek gri metalik makine yaşamını renklendirmek amacından doğduğu söylenmektedir. Giderek eskiden beri kent alanlarına konulan gri mermer anıt heykellerinin yerini, çeşitli renklere boyanmış heykellerin almakta olduğu da görülmektedir. New York'ta ünlü Fransız modern resim sanatçısı Dubuffet'nin büyük boyutlu renkli heykelleri epeydir alanları süslemeye başlamıştır. Bu tür renklendirilmiş heykeller normal anatomiye bağlı natüralist figürler değil, ya stilize edilmiş, figürü andıran işler ya da serbest soyut biçimlerdir. Yapıtlarını genellikle renklendirme eğiliminde olan Amerikalı heykeltraş Alexander Calder sabit, yani bir yerde konulduğu gibi duran, hareketli (model) nitelikte olmayan işlerini Calder kırmızısı denen bir tür kendine özgü kırmızı renkle boyardı. Bu sanatçının başından şöyle bir olay geçmiştir. B. Amerika'nın bir kentinde tren istasyonu için yaptığı büyük bir heykelin renginin değiştirildiğini haber alır almaz, sanatçı iki kutu Calder kırmızısı alıp doğruca o kentin yolunu tutmuş ve heykelini asıl rengine kendi eliyle yeniden kavuşturmuştur. Bu örnek, çağımızda sanatçıların renk öğesini de bireyselleştirme isteklerini göstermektedir.

Heykel boyama âdeti antik çağlarda da vardı. İnsan anatomisinin çok iyi incelenmiş olduğu, hatta bu anatomik özelliklerin atletik bir biçimde idealize edildiği eski Yunan heykelleri de genel olarak mavi ve kırmızı renklere boyanırdı. Ancak boyalar zamanla dökülmüş olduğu için çok kimse eski Yunan heykellerinin boyalı olduğunu bilmez, hatta bu heykellerin zihninde bıraktığı etkiyi bozabileceğinden korkarak o heykellerin bir zamanlar bo-

yalı olduğunu düşünmek bile istemez.

Ortaçağlarda Isa, Madonna, havari ya da azizlerin çoğunlukla ağaç ya da mermerden yapılmış heykelleri boyanırdı. Isa'yı çarmıha gerilmiş olarak gösteren ağaç heykeller evlere ulaşacak kadar çoğaltılmış ve İsa'nın çarmıhta kanının aktığını belirten kırmızı boya kullanımına gereken önem verilmiştir.

İspanyol kökenli Amerikan toplumlarında «santos» adı verilen bir tür dinsel ağaç heykelleri çok yaygındır ve bunlar tapınma amacıyla yontulmuşlardır. Bu santos'ların boyanmasında ilginç olan yan, bu heykellere kırmızı boya yerine, insan kanının sürülmesidir. Ispanyol kökenlilerin dinsel tutkular yönünden ne denli ileri gittiklerini bu âdet çok iyi gösterir.

Hollandalı ünlü bir belgesel film yönetmeni olan Joris Ivens'in Şili'nin ikinci büyük kenti olan Valparaiso üzerine yaptığı filmde, kentin Ispanyollar tarafından ilk ele geçirilişi, o döneme ait bazı resim ve gravürlerle sinematografik zaman değişimi yöntemi kullanılarak çarpıcı nitelikte bir kanlı sahneyle simgelenmiştir. Bu sahne kentin günlük yaşamından bir meyhanedir ve meyhanede çıkan kavgada kırılan bir aynaya bulaşan kandan bu tarihsel olaya geçiş yapılmakta ve kentin yerlilerin elinden kanlı bir biçimde alındığı vurgulanmaktadır.

Bizde de kendilerine özgü bir heykel niteliği taşıyan mezartaşları zaman zaman boyanır. Bu âdet Anadolu'da oldukça yaygındır ve çoğunlukla yeşil ve biraz da kırmızı boya kullanılır.

RENK SIMGELERİ

Renk konusuna bu doğrultuda değinmekten amacımız, bu ögenin alışılmış, gelenekleşmiş kullanımlarıyla

kitle arasındaki doğrudan bağlantının belirlenmesidir. Kitleyi belli renk öğeleriyle yönlendirme, iletişim alanında da geçerlidir. Trafik işaretleri ya da sinyallerindeki renk kalıplarından, özel anlamda kullanılan renklendirmelere kadar renk çeşitleri, işaret kodları içindeki yerlerini alırlar. Anadolu'da aileden biri hacca gidip geldikten sonra ev kapısının yeşile boyanması, bu anlamda özel bir gelenek sayılabilir. Mavi renkse, bilindiği gibi, Yunan tutucu kesiminin simgesel rengidir ve Yunan bayrağında da eğemen olan tek renk budur. Yunanistan'da «mavi» ve «yeşil» renk simgeleriyle siyasal iktidar savaşımı sürdüren kesimler, Bizans'ta da geçerli olan ve aynı renk simgelerine bağlı bulunan bir geleneği sürdürmüş olmaktadırlar. Osmanlılardaysa klasik çağdan sonra, siyaset alanından çok lonca gruplaşmaları ya da takım tutmaya benzer biçimde lahana ve bamya simgeleri vardır. Oldukça fallik - erotik mizah çağrışımları yapan bu simgeleri belirleyen iki anıt, İstanbul'da Topkapı Sarayının Marmara'ya inen dış avlusu içindedir. Osmanlıların lonca armaları, bazı minyatürlerden anlaşıldığına göre, türlü kuş biçimleriydi. Çeşitli stilize hayvan ya da bitki motiflerinin siyasal grup, ulus, ırk vb. gibi pek çok kavramlara ilişkin simgesel işaretleme işlevleri vardır; sözgelişi Fransızların ulusal simgesi horozdur. Birçok ülkede olduğu gibi bizde de siyasal faaliyet gruplarının çok çeşitli simgesel tercihleri herkesçe bilinmektedir.

MARKADAN BAYRAĞA...

Yaşadığımız çevrede her biri simgesel anlam taşıyan yüzlerce marka, amblem, arma vb. gibi işaret öğeleriyle

karşılaşıyoruz. Bunlarda işaret edilen ya da belirtilmeye çalışılanı, belirten ya da işaret eden görsel imge, belli bir üslup ve dizayn modasını da yansıtır. Eskilere uzanırsak, sözgelişi mezhep ve tarikatleri simgeleyen biçim işaretlerine rastlayabiliriz. Van gölünün batısında bulunan Ahlat ilçesinin yanı başındaki ünlü Selçuklu nekropolü, üzerinde tarikat motifleri taşıyan mezar dikitleriyle doludur. Bu tür işaretler arasında, mevlevi kavuğu ya da on iki imamı simgeleyen on iki köşeli Bektaşi yıldızı en çok bilinenlerdir.

Tarihsel işaret simgelerinin dinsel -büyüsel kökenli oldukları konusunda araştırıcılar birleşirler. Svastika (gamalı haç) da bu tür bir simge olduğu halde, bilindiği gibi 1930'lu yıllardan 1945'lere dek dünyaya dehşet saçan Alman Nazileri tarafından benimsenmiş ve bayraktan kolluk işaretine kadar her yerde kullanılmıştır.

Tarihsel dönemlerde çeşitli kesimlerce benimsenmiş olan altı köşeli yıldız biçimindeki Mührü Süleyman'ın, sonunda Filistin'de kurulan Israil Yahudi devletinin simgesi olarak kullanıldığı göze çarpar, Museviliğin bir başka dinsel simgesi yedi kollu şamdan biçimidir.

Ortaçağlarda Avrupa'nın bazı yörelerinde, Bizans ve sonra Anadolu Selçuklularında da arma motifi olarak kullanılan tek ya da iki başlı kuş motifleri (kartal, doğan), daha eski inanç çağlarından bu yana değişerek simgesel değerlerini koruyagelmişlerdir. ABD armasında bulunan ve genellikle hava savaş güçlerinin simgesi olarak kartalın kullanılagelmesi, bu motifin güçlü bir gelenek duyuşuna hedef olduğunun belirtisidir. Leylek, tavus ve güvercin gibi kuşlar da yaygın bir duyuşla kutsaldırlar. Hemen bütün yaygın tek tanrıcı dinlerde kutsal sayılan bu kuşlar, giderek barış simgesi, polikromi (çok renklilik) simgesi

ya da herhangi bir özel kurumun simgesi olarak ele alınabilmekte ve bunlara çağın üslûp anlayışlarına uygun stilize biçimler verilebilmektedir.

Türklerin Anadolu'ya yerleşmesinden sonra, Asya kökenli olan Dede Korkut masallarındaki simgesel hayvan motiflerinin, Anadolu versiyonlarında yerlerini bitkisel simgelere bırakmış olduğuna değinen araştırmalar, bu değişimi Türklerin yoğun bir biçimde tarım üretimine geçişleriyle açıklamaktadırlar.

Bilindiği gibi, haç tüm Hıristiyanların ortak simgesidir. Fakat Batı soyluları hiçbir zaman salt haç motifiyle yetinmemişler ve ortaçağlardan bu yana çeşitli hayvan simgelerini özellikle geleneksel bir yaygınlığı olan aslan, boğa vb. gibi güçlülük simgelerini armalarında kullanmışlardır. Ortaçağ Avrupa'sında, özellikle kuzeyli göçebe ya da barbar diye belirlenen toplulukların toka ve silah süslemede kullandıkları hayvan motifleriyle bütünleştirdikleri karmaşık stilize bezeme, kabilelerin ayırt edici işaretleri olarak da algılanmış olsa gerek.

Müslüman toplulukların tarihsel çağlarda bayraklarında kulandıkarı işaretler de tümüyle dinsel kökenlidir. Hazreti Ali'nin iki ağızlı kılıcı olan zülfikar motifi, hilâl ve Kur'an'dan ayetler, koruyucu ve yüreklendirici birer tılsım işlevi de yapmışlardır.

Yeni ulusal bayrakların renk ve biçim özellikleri, dinsel inanç anılarının bazı izlerini taşımakla birlikte, farklılaşan bir içeriği de yansıtmaktadırlar. Bayrakların toplumun federe devletlerden oluştuğunu belirten vurguları ayrıca dikkat çekicidir. ABD bayrağının sol üst köşesine sıralanan yıldızlar, geçen süre içinde sayısal değişimler göstermişlerdir. Bir bayrak olgusunun niceliksel bir anlamda da olsa bu değişebilirliği ilginçtir. SSCB bayrağındaki orak-

çekiç birleşimi, tarımsal ve sinai üretimin emek simgesi olarak bilinir. Bunların yanı sıra, Japon bayrağında beyaz fon üzerine kırmızı bir yuvarlak leke halinde güneşi simgeleyen biçim sadeliği, yine beyaz fon üzerine bir çınar yaprağının stilizasyonuyla oluşturulmuş, ülkenin doğasını simgeleyen Kanada bayrağındaki sade görünüm, al renk üzerine beyaz bir hilâlle beş köşeli beyaz bir yıldız bileşiminden oluşan çarpıcı sadeliğiyle Türk bayrağı, ulusların değişik dünya görüşleri ve kavrayışlarını da yansıtan birer değer ölçütü olarak kabul edilirler.

Tarihsel simgelerin kendilerine özgü bir evrim geçirdikleri görülür. Osmanlı padişahlarının imza - mührü olan tuğralar bu evrimi, aynı zamanda hat sanatının da gelişme süreci içinde yansıtırlar. XIX. yüzyıl sonlarında karşımıza çıkan Osmanlı imparatorluk arması, top tüfek, borazan, terazi, kalem, kılıç, bayrak vb. gibi çeşitli motiflerin bileşimiyle oluşturulmuş ilginç bir simge olarak ayrıntılı incelemelere konu olabilecek değerdedir. Bu kadar çeşitli simgesel öğenin biraraya toplanmış bulunduğu başka bir armanın tarih boyunca başka hiçbir yerde görülebileceğini sanmıyoruz. Belki bu denli kozmopolit bir devlet yapısı da tarih sahnesinde görülmüş değildir.

İŞARETLERIN EVRENSEL DİLİ

Çeşitli modaları ve beğeni ölçütlerini yansıtan binlerce amblem ve işaret öğeleriyle çevrelenmiş bir ortamda yaşıyoruz. Dünya üzerinde bugün ayrı ayrı uluslara ait benzer işlevli yerlerde, sözgelişi tren istasyonları, havaalanları ya da otellerin çevresinde kitleyi benzer amaçlar doğrultusunda yönlendiren işaretlerin tek bir standart biçimi yansıtmayıp, ufak tefek ayrımlarla değişik biçimlerde olmaları

üzerinde durulmaya değer bir sorundur. Bu ayrım, zorunlu uluslararası trafik işaretleri dışında, her zaman ve her yerde geçerli olabilmektedir. Telefon kabini, kadınlar ya da erkekler için tuvalet, lokanta vb. yönlendirme işaretleri bunlar arasında sayılabilir. Amerikan Grafik Sanatları Enstitüsü (AIGA) bu konuda ayrıntılı incelemelere girişmiş bir kurumdur. Bu inceleme ve araştırmalar sonucunda, sitilize resimsel işaret simgelerinin dört kategoride toplandığı görülmüştür. Bu kategorilerden ilki, topluma verilen hizmetlerle ilgilidir; ikinci kategoride alışverişle ilgili simgeler vardır; üçüncü kategori yolculukla ilgili işaretleri kapsar, dördüncü kategorideyse, bazı yasaklayıcı mesajların verildiği kural koyma simgeleri bulunur (girilmez, sigara içilmez gibi.)

İlk kategoriden itibaren simgeler sıralanırsa, bunların her birinin belli bir sözel mesajı karşılamak üzere biçimsel bir düzine sokuldukları görülür. AIGA'nın yaptığı araştırmada telefon, posta, para bozdurma, ilkyardım, kayıp eşya, kilitli bagaj bırakma yeri, asansör, kadınlar ve erkekler için ayrı ayrı tuvaletler, enformasyon (genel), enformasyon (otel), taksi. otobüs, karayolu taşımacılığı, demiryolu taşımacılığı, havayolu taşımacılığı, heliport (helikopter taşıma servisi), deniz taşımacılığı, kiralık araba, lokanta, kahve, bar, kitapçı dükkânı, bilet alıp verme, bagaj muayenesi, bagaj servisi, gümrük, göçmenlik işleri, sigara içilmez, sigara içilir, park yapılmaz, park yapılır, girilmez gibi işaret simgeleriyle gösterilen hizmetler ve kuralların, çeşitli havayolu şirketlerinin, Tokyo, Meksika ve Münih gibi olimpiyatların, Montreal Expo ve Osaka Expo gibi uluslararası büyük sergi ya da fuarların her birinde, yukarda belirtilen katogoriler içinde temeldeki benzerliklere karşın, farklı dizayn uygulamalarına gidildiği saptanmıştır.

Gereksinme duyulan her yerde ve her alanda ayırt edici, yönlendirici, belli bir mesaj içeriği taşıyan simgeler alabildiğine yaygınlaştı. Ancak bu simgelerin AIGA'nın yaptığı araştırmadan da anlaşılabileceği gibi değişmez, katı biçim standartları olarak ele alınmadığını ve belki de hiçbir zaman alınmayacağını düşünebiliriz. Ancak belli kurumsal otoritelerin, belli bir işaret standardını gerekli olduğu her farklı çevrede kullandığı bir gerçektir. Sözgelişi, ormanda piknik yapılan özel yerleri gösteren bir işaret simgesi, yurdun her yöresinde kullanılabilir. Bu simgenin Amerika'da piknik yapılan yerleri gösteren biçime tıpı tıpına uyması gerekmez. Ne var ki, bu simgenin değişik bir görsel dil ayrımı bulunsa da, Türkiye'ye gelen bir Amerikalının anlayamayacağı kadar bir ayrım taşıması sözkonusu olamaz. Ormandaki piknik yerini gösteren işareti hangi özel biçim dili kendi mantığına ve zevkine göre düzenlerse düzenlesin, bu işaret herkes tarafından anlaşılabilir. Öte yandan bazı çok özel durumlar vardır ki, bu durumlarda «giriş», «çıkış» (entré-sortie, in-ent) gibi sözcüklerin yazılması gerekmektedir. Eğer giriş ve çıkış sözcükleri grafikerlerin fantezilerine bırakılırsa, akla hayale gelmeyen ve büyük karışıklığa yol açan isaretlemelerle karşılaşılabilir. Ama yine de giriş ve çıkış göstergelerini çok yalın bir biçim diline döken usta grafikerler vardır.

İstanbul Boğazından bir gemi ya da tanker geçtiği zaman, gemi ya da tankerin hangi ulus ya da şirkete ait olduğu merakla izlenir. Bu konuda ilk dikkati çeken yer geminin bacasıdır. Çünkü işaret simgesi bacaya yerleştirilir. Ancak bacadaki işaret bilinmiyorsa, geminin kıçındaki bayrağın hangi ülkeye ait olduğu anlaşılmaya çalışılır ya da yine geminin kıçında yer alan geminin ismi ve kayıtlı olduğu liman kenti okunur. Devlete ait Türk gemilerinin çap-

raz yerleştirilmiş üstü ayyıldızlı iki çapadan oluşan simgesi, kendi alanında dünyada büyük beğeni kazanmış olanlardan biridir ve hatta söylentiye göre, bu simge bazı özel firmalarca satın alınmak istenmiş, ama bu istekler reddedilmiştir. Çağdaş ulusal Türk gemiciliğinin gelişme yolunda önce simgesine özenle sahip çıkması yabana atılmayasak bir biiinç olgusudur. Eskiden Türkçede işaret simgelerine «alâmeti farika» denirdi. Ayırtedici gösterge anlamına gelen bu deyim çok da yaygındı. Ne var ki, aslı Arapça olan bu deyimin gündelik dilden uzak düşmesiyle, sorunun yeni sözcüklerle ele alınmasına kadar uzun bir süre yitirilmiş mi oldu, bunun üzerinde durulmaya değer.

MÜSLÜMANLIKTA «SURET»

İmge (imaj) kavramının bizdeki geleneksel karşılığı «suret» tir. İslâm düşünürlerinin suret kavramına özgün yaklaşımları vardır. Bu yaklaşımlarda suret Hıristiyanlıkta olduğu gibi etkili ve dayanıklı bir kavram olarak ele alınmaz. Mevlânâ'da suret konusuna pek çok değinme vardır ve bunların en önemlisi, suretin bir candan yoksun olduğu düşüncesidir. XVII. yüzyılda ünlü **Ruh-ül Beyan** risalesini yazan Bursalı Ismail Hakkı, Simavna kadısı Bedrettin'den söz ederken, bu ünlü isyancının Isa sureti hakkındaki anlayışına da sözü getirerek söyle der: «...Ezcümle Hazreti Isaya Ruh-u Mücessem demiştir. Yânı Cibril sureti-i a'rabiye dahil olduğu gibi el dahi sureti beşeriyeye duhul etmiş bir ruh idi diye zuum eyledi. Bununla beraber İsanın sabit sureti beşeriyesi vardır. Zira validesi Meryemden doğmuştur. Cibril ise mütervihdir, ki Suret-i a'rabiyesi gayri sabittir...» (*) Aynı Osmanlı düşünürü insan resmi hakkında belki bütün İslâm dünyasının en ilgi çekici tanımı sayılabile-

cek bir anlayışı şöylece belirlemiştir: «...Nitekim bir sahife üzerinde musavver olan şekli sultan resmen ayni ve aynen gayridir. Madem ki müsemmayi hakikasine rüyet taalluk etmeye kanaat gelmez.» (**)

İslâmi geçmişte suret (imge) sorununa bu tür bir yaklaşımın olması, soyut bir işaret dilinin oluşmasına elbette engel olmaz; tersine, böyle bir işaretleme yaklaşımını güçlendirir. İslâmi işaret simgelerinin daha önce de sözünü ettik. Bu tür bir işaretleme yaklaşımının, modern düşünceye olduğu kadar, çizim ve renklendirme yönünden modern işaretlemeye de özel bir nitelik kazandıracağı kuşkusuzdur. Sözgelişi, XVII. yüzyıl Osmanlı bilgini Kınalızade'nin yuvarlak bir çerçeve içinde Osmanlı toplum yapısındaki temel katmanları belirleyen ve «Daire i Adl» adını alan çizgisel görsel tanımlaması, bir sosyo-ekonomik yapı saptamasıdır. Müslüman Osmanlı dünyasında elbet surete tapınılmamıştır, ama çağdaş Batı dünyasının ancak belli bir evrede ulaşabildiği görsel-düşünsel anlatım birliği çoktan kurulmuştur. Bu konuda Osmanlı toplumunun Arap harf sistemine, kendi ana Türkçe dil kökenli yönünden bir direnme ve he-

---

(*) Bu arada Hazreti İsa'ya «cisim kazanmış bir ruh»tur demiştir. Yani Cebrail'in zihin imgesi alanında oluşu gibi, İsa da insan imgesi alanına girmiş bir ruhtu, diyerek aslı esası olmayan bir laf etmiştir. Oysa İsa'nın saptanmış bir insan imgesi vardır, çünkü anası Meryem'den doğmuştur. Cebrail'se ruhlar dünyasındandır, bir zihin imgesi oluşu yüzünden böyle bir saptamaya sığmaz.

(**) ...Nasıl ki, bir sayfa üzerinde tasvir edilen sultan, resim olarak sultanın tıpkı kendisine benzer, ama sultanın aynen kendisi olmaktan başka bir şeydir. Bu resimde onun gerçek varlığının görülebilir olduğuna dair bir kanı oluşmaz da ondan.

saplaşma olarak yaptığı üstün değerde kaligrafik sanatsal katkıdan söz edilebilir.

«AMENTÜ GEMİSİ NASIL YÜRÜDÜ?»

Önemli bir gelenek mirası olan Arap harfleriyle oluşturulmuş hat levhaları, günümüzde bile hâlâ evlerdeki kutsal yerlerini korumaya ve bir tür büyüsel işlevlerini yerine getirdiklerine inanılan bir görsel değer olmayı az çok sürdürüyorlar.

Bu eski hat örneklerine kişisel bir yaklaşımla, bunların yazı-resim niteliğinde olanlarından canlandırma filmleri çıkarmaksa, ancak bu harf sisteminin «terkedilmiş olduğu bir ortama özgü» sayılabilecek bir yaklaşımdır. Hazır görüntü kalıplarından yola çıkılıp bunların geleneksel içeriklerine de bağlı kalınarak sinematografik bir mesaj, iletimi gerçekleşebilir. Burada sinematoğrafik kanaldan iletilen mesaj aslında birbirinden bağımsız yazı-resim örnekleri arasında, tümünün bir bütünün parçalarını oluşturacakları yönde yeni bir düzene sokulmalarıyla gerçekleştirilir.

Buna **Amentü Gemisi Nasıl Yürüdü** adlı canlandırma filmimiz bir örnektir. Eski yazı-resim örneklerinin teknik çizim ve hareketlendirme işlemini, kendisine önerilen mesaj doğrultusunda bir karikatür sanatçısı arkadaşımız üstlenmiştir. Eski yazı resimler arasında sinematografik ilişkiler kurularak bir triloji (üçleme) oluşturmak üzere tasarlanan filmlerden ilk ikisi gerçekleştirilmiştir. Bu üç küçük filmin tekerleme komanterleri, birincisi mısra, ikincisi beyt, üçüncüsü dörtlük düzeninde olmak üzere şöyledir:

1. AMENTÜ GEMISI NASIL YÜRÜDÜ?

Bu ne amentü gemisiydi ki yürümezdi.
Vavlar soluya soluya kürek çekti
Hazret Alinin yüreği titredi
Ya hak okunu gerdi.
Ok aslana, deveye değmedi
Vardı da yüreği deldi
Ah Mine! aşk dedi
Gözlerinden yaşlar indi
Vardı geminin altına erişti
Amentü gemisi yürüdü gitti.

2. BAHAR NASIL TAMAM OLDU?

Ayrılık gecesi uzun soğuk bir kış
kuş Tanrı evinin konuğu imiş

Besmeleyle horoz ötmüş
gün ışımış bahar gelmiş

Leylek de besmeleyle göçmüş
kubbeden kubbeye uçmuş

Hak kapısı aralanmış
Muhammedin gülü açmış

Şavk Ali suretine düşmüş
kuş hakkın kapısından çıkmış

Muhammet gülünü koklamış
Alinin gözlerinden öpmüş

Tanrının rahmeti gökten inmiş
daha nice güller bitmiş

Ibrik abı hayatla dolmuş
mürüvvet bir tatlı armut olmuş

Ama kuş ne acıkmış ne de susamış
bir başka gül dahi koklamamış

Uçmuş da hakkın dalına konmuş
göğsü elife yaslamış

Hak uğruna feryad etmiş
gâh güvercin gâh bülbülmüş

Sedayı birlikte (vahdette) bulmuş
bahar böyle tamam olmuş.

3. AHDE NASIL VEFA ETTI?

Fazl adlı harf başta vavdan iki kulak
dinleyen iki dosttur duyduğu hak
dost dost diyen her dile kanmamak
kavuşup dost gerçeğine can gözüyle bak

Söyleyen hak dinleyen hak
Hak aşkıyla herşeye kadir olmak
Birliği dünyaya edip mihrak
hunkâr tacının vav doruğu pak

Vav vecittir, biattır, sadakattır elhak
vavdır sonsuza dek ahde vefa kılmak

vavdır dostlarla vedalaşarak
Haktan gayrisinden ayrı kalmak

Gemiyi yürüttü suda vavdan yedi halk
kuşçağızı vav kanadın havasında çoğaltmak
dizilip Ali tabutuna olmadan toprak
Ah edip aşk ateşinde yanmaya bak

Kendi cenazesin kendi taşımak
Yani ölmeden önce ölmeye bak
Seven yanındadır olsa da ırak
Sevmeyen uzak istersen boynuna tak

Vav sevgili Vedud adını almak
tek Allahı peş peşe ikisinde bulmak
on iki imamdır ikisi sarmaşarak
iki gönlün arasını cennet kılmak.

Kuşkusuz bu yönde bir sinema olayı gerçekleştirmek, sözkonusu yazı-resimler üzerine bir belge filmi yapmaktan farklıdır. Birincisi, özgün bir söz öğesinin katılmasını gerektirir. Bu malzemeyi tanıtıcı bir belge filmi içinde toplamaksa, öyle yaratıcı bir çaba gerektirmez, öğreticiliği ön plana alır ve her motif parçasını ayrı ayrı tanıtmakla yetinir.

Tek ya da toplu haldeki hareketsiz resim ya da heykel sanatı örnekleri üzerine yapılan belgesel filmlerin büyük bir çoğunluğu böyledir. Kamera hareketleri ya da filme alınan yapıtı hareketlendiren mekanik uygulamaların çekimiyle seyircinin dikkati yoğunlaştırılabilir, ama özel efektler kullanılarak ulaşılan bazı trükler yoksa, hareketsiz bir sanat yapıtını hareketlendirmek sözkonusu olamaz. Ancak bir belgeseli üst düzeyde bir sanat yapıtı ha-

line getiren özel kamera hareketleri, çerçeveleme, konuyu oluşturan örneklerin çok iyi okunup anlaşılmış olduğunu gösteren değerler, konuyu oluşturan yapıt ya da yapıtların mesajını yaratıcı bir sanatsal düzeyde sunma yeteneği, bu tür belgesellere bambaşka bir boyut sağlar. Sözgelişi Alain Resnais'nin **Guernica, Van Gogh** ya da **Dünyanın Tüm Belleği** (Toute La Memoire du Monde) gibi belgesel çalışmaları buna örnektir.

***

Türklerin İslâm dünyasına yaptığı katkılar sayılmakla bitmez. Türk hattatların kaligrafi alanında gösterdikleri üstün başarı da bunlardan sadece biridir. Gerçi Batı dünyasında Türklerin İslâm dünyası içindeki kültür etkinlikleri pek öyle kolay kolay benimsenmek istenmiyor, ama buna hiç de şaşmamak gerekir. Avrupalılar, Türklerin Latin alfabesini kullanmaya başlamaları gibi, her ulusun kolay kolay başaramayacağı hızlı bir değişim olgusu yaratmaları karşısında da bir hayli sessiz kalmışlardır. Türkiye'nin dış dünyayla kendi özellikleri arasındaki kültür ve benzeri ilişkiler açısından «maruz kalageldiği», öteden beri bir tür içtenpazarlılıktır. Türklerse Batı uygarlığı karşısında sözcüğün gerçek anlamıyla içtenlik göstermiş, hatta bunu saflık ölçüsüne vardıran romantik aydınlar bile çıkmıştır. Oysa Türk ulusunun çağdaş kültür değişimi içinde, Batı uygarlığını şimdilik nesnel bir duyarlılıkla ölçülü bir beğeni hedefi yapması ilerde bu uygarlığın ulusal Türk dili ve kavrayışıyla yorumlanabilmesi açısından önem taşımaktadır.

VIII

KİTLE İLETİŞİMİNDE OLAĞANÜSTÜ ARAÇLAR : TELEVİZYON VE SİNEMA

Kuramsal sanat bilgisinin iletiminde, kuşkusuz adamına göre, uygulama alanına dönük ve dolayısıyla güncel gözlem ve ilişkileri geliştirmek fırsatı bulunabilir. Ama anlatıcı tek yanlı akademik bilgi sıralamayı koyulaştırırsa, buna karşı dinleyen ya da okuyanda en azından karşılıklı iletişimde bulunma isteğinin iç tepkisi doğar. İletişim, yaygınlaştığı ve kitlelerin şu ya da bu alanda etki çemberleri içine alınması zorunluluğunu yansıttığı oranda, böylesi tepki ve benzeri sorunlar bilim ve eğitimin gündemine de hızla girmiştir.

Son on yıl içinde ülkemizde bu sorunlara ilgi arttı. İmgesel işaret dilini inceleyen araştırmalar da giderek yoğunlaştı. Kuşkusuz bu gelişmelerde en büyük pay, Türkiye'de özellikle televizyonun yaygınlaşmasındadır. Bizim kuramsal olarak sanat tarihi biliminin veriler ve ilkelerini öğrenmeye zorunlu olduğumuz 1950'li yıllarda, pek de bugünkü yoğun anlamda iletişim diye bir sorun var sayılmazdı. Hiç kuşkusuz, insanlar belli bir haberleşme ve etkileşim ortamının içinde bulunduklarının farkındaydılar, ama bu

konuda henüz pek aktif bir bilinçlenme aşamasına ulaşmış sayılmazlardı. Giderek bu yolda müthiş bir uyarıcı, sinemadan daha çok TV oldu. Özellikle televizyon reklamları, üretim-tüketim ilişkilerini yönlendirme ve ürün ya da mamulü ticari rekabet ortamında çekici kılacak çarelere ulaşma yolunda önemli çabalara girdi. Giderek reklam sloganları ve reklama yönelik görüntü düzenlemenin ilkeleri üzerinde bile araştırmalar başladı.

Televizyonun kapalı ev düzeni içinde reklamlar yönünden oynadığı rol, zaman zaman pek dramatik olmalı ki, giderek reklam filmlerinde yalnız gülücükler değil, abartılmış komik öğeler bile hayli çoğaldı. Anımsanmaya değer en ilginç sinema reklamıysa (o zaman henüz TV yoktu), taksitle eşya satan bir firmanın yaptırmış olduğu filmdi. Bu reklamın belli bir yerinde seyircinin belli bir kesimi perdeye en galizinden taksitin kime ödendiğini soruyor, reklam filminde oynayan bir düzineye yakın genç kız da reklamın sonunda bağıra bağıra tam üç kez firma sahibinin adını ve soyadını tekrarlıyorlardı. Böylece seyircinin katkısıyla ciddi ve edepli bir reklam hayasız denecek ölçüde grotesk bir mizah öğesine kavuşturulmuş oluyordu. O sıralarda hemen her gece sinemaya gidilebilir, şimdikinden değişik bir haz alınırdı. O zamanın genç kuşağı, sessiz sinema kuşaklarını salonlardan uzaklaştıran yeni bir dinamizmi temsil ediyor ve ilk kez bu kuşakta sinema dili konusunda bir bilinç uyanıyordu. İşin garibi, bu bilincin yoğunlaşma süreci içinde bir aşama sinemaların gerek film türleri gerekse seyirci kitlesi yönünden gidilemez olduğu bir dönemdir. Bunda da hem TV, hem de kentsel nüfus patlamasının bir rolü olduğu söylenebilir. Ancak şurası bir gerçektir ki, bu dönemde seks ve vur-kır filmlerini izleyen kentli mi, köylü mü olduğu belirsiz yığının yanında,

perdeye galiz soru soran gerçek İstanbullu kopuklar, bir bakıma zekâ, hatta inceliğin bile temsilcileridir.

«BİZE ÖZGU» SORUNLAR YABANCI BİR ORTAMDA GEÇERLİLİĞİNİ YİTİREBİLİR

Asıl ilgi çekici olay, televizyonun Türk toplumu üzerinde yarattığı ciddi etkilerdir. Kitle iletişim ortamında tartışılmaz bir yeri olan TV üzerine teknik ve program sorunlarını ele alan yayınların ortaya çıkışı 1970'den sonradır. Ne var ki, TV'nin sanatsal düzey etkinliği araştırması ve sanat programları konusuna pek fazla değinildi denemez. 1981'de yayınlanan ve toplumla iletişim tekniklerinin karşılıklı sorunlarını ele alan 257 sayfalık bir kitapta, yalnız bir tek paragrafın konuya dolaysız değinmiş olması, iletişim sorununa gerçek yaklaşım çabasının içyüzünü ele vermektedir. Bu paragrafta televizyon eleştirilirken, Türkiye'de bir sanat politikasının yokluğundan söz ediliyor, ki bu da dar görüşlülüğün bir kanıtını ortaya koyuyor. Bu çağdaş kılıklı «allameliğin» ötesinde, soruna ülkemiz insanı açısından gerçekçi yaklaşımlarda bulunmuş olan kitaplar da vardır. Bu kitaplardan birinde en ilginç ve haklı olduğu su götürmez değinme, yerel kültür ortamında geçerli olan «bize özgü» sorunların, yabancı bir ortamda geçerliliğini yitirdiğini saptayan gözlem ve deneyimlerdir. Standart bir kültür politikası ölçütünden yola çıkarak bizde bir kültür politikasının olmadığını ileri süren görüşe, dolaylı da olsa ilginç bir yanıt böylece verilmiş olmaktadır. 1982'de yayınlanan ve iletişim-iktidar ilişkilerinin başına sanat sözcüğünü yerleştiren bir başka kitapsa, geniş referans özentisini yansıtan bir entellektüel kaleminden çıkmışa benziyor.

Birçok sanat kuramcısı ve sanatçının da belirtmeye çalıştıkları gibi, geniş halk kitlesinin beğeni ölçütlerine ödün verilemez. Bu ölçütler hiçbir zaman yabana atılamasa da, görsel eğitimin büyük önem kazandığı çağımızda kitle beğenisi sorununa ancak nesnel ve tarafsız bir görüş açısından bakmak gerekir. Kitle beğenisi hangi alt düzeyde olursa olsun, irdelenmesi kaçınılmazdır, çünkü bu bir taban sorunudur. Insan gözü organik yapısı bakımından her insanda aynı olduğuna göre ve her sanat yapıtı şu ya da bu yoldan insan gözü önünde bulunduğu için, temelde bir ayrım gözetebilmek, yaklaşımların temel ilkesi bakımından zaten olanaksızdır. Kaldı ki, özellikle kitlenin hiçbir kayda bağlı olmadan, sinema gibi bir olayla büyük ölçüde demokratikleşen sanata katılımı, sanat kuramına ve sanatçıya yeni sorumluluklar getirmiştir.

Çağımızda kent kültürü, kentler çevresinde oluşan sanayinin etkisiyle büyük kitlelerin gelip gecekondu semtlerine yerleşmesi sonucunda büyük beğeni uçurumlarına sahne olagelmektedir. Soruna bu açıdan bakıldığında, kitleye yönelik olan ya da olmayan sanat konusundaki düşünceler, şirazenin tümüyle aşıldığı bir açmazla karşı karşıya kalabilir. Ama yine de sorun irdelenmek zorundadır. Çünkü iletişim araçlarının bilinçli olarak kullanılması kesinkes gündeme geldiğinde, toplumun içindeki beğeni ayrımları ortadan kalkmayacak, ama bu ayrımlar arasında biribirini pekiştiren ve yükselten ilişkiler kurulabilecektir.

ENTELLEKTÜEL FİYAKA

İletişim olgusu içinde sanatsal amaçların, şu ya da bu görüş doğrultusunda, dolaylı ya da dolaysız, az ya da çok gerçekleşmesini öngören bütün yaklaşımlar, uygula-

malı ve kuramsal eğitim sorunlarıyla iç içedirler. Eğitimin, bir bakıma toplumsal katmanlarda bilgi edinme ve algılama açısından homojenliğin sağlanmasının temel hedef olarak ele alındığı genel bir felsefesi vardır. Ancak eğitim gören kimselerin yetenek ve becerileri gözönüne alındığı zaman, bu idealin kolayca gerçekleşemeyeceği açıktır. Yetenek ve beceriler kişilerin ilgi alanlarına göre değişir; bu yüzden kuramsal ya da uygulamalı sanat eğitiminin her öğrencide eşdeğer bir yankısı olamayacağı gibi, toplumsal katmanların özel koşulları gereği bu alanlarda homojenlik sağlanamaz. Yaygın bir eğitim sadece katmanlar arasındaki uçurumların azalmasını sağlar, fakat büsbütün ortadan kaldıramaz. Özellikle meslek alanının seçiminde rastlantılar rol oynuyor, gerçek ilgi alanlarının uzağına düşülüyorsa, bundan özellikle sanat eğitimi olumsuz etkilenir ve dolayısıyla eğitimin sonuçları bu nedenle kitleye de yansıtılamaz. Sinema-televizyon eğitimi yapılan bir okulda, çekirdekten yetişme ve «sanatçı yeteneklerine», güvenen hocaların garip bir genel kültür kompleksi içinde bulunmaları olasıdır. Çelişkiyse şuradadır: Sözkonusu kişiler hem sanatsal sorunları pek önemser, hem de öte yandan bunlara yan çizebilirler.

Genellikle yüksek eğitimde güncel yaşamdan edinilmiş gözlemleri dersin gündemine getirmeyen hoca yok gibidir. Bunu herkes yapar. Fakat önemli olan, yoğun bir geçiş bunalımı yaşayan toplumun sorunlarını pasif gözlem boyutundan aşırıp, aktif bir kuramsal düzeyde özümleyebilmektir. Ekonomik refah düzeyi yüksek toplumlarda bu bütünleşme daha başarılıdır. Avrupa ve özellikle B. Amerika'da bilim ve kuram, toplum yaşamından edinilmiş gözlemleri kendi yapısının harcı gibi kullanabiliyor. Ekonomisini canlandırma isteğinde olan ülkemizde de bilim ve ku-

ram çevresi güncel yaşamla daha çok ilgileniyor. Fakat çağdaş bir Türk felsefecisinin güncel yaşamın sorunlarını irdeleyen denemeleri çoğunlukla yetersiz, hatta bazen gülünçtür. Türk toplumbilimcileri, psikologları da Türk yaşamını henüz etkin bir düzeyde bilim ve kuram disiplinlerine maledemiyorlar. Sanat bilimi ve kuramının bu alanlara göre biraz daha şanslı olması, malzemesini somut görsel verilerin oluşturmasına bağlıdır. Ancak burada geniş kitle beğenisine tutarlılık kazandırılabilecek bir etkinlik savı da ortaya atılamaz. Ne var ki, gelişmekte olan toplumlarda gelişmiş ekonomiye güvenen pek demokratik bir yaklaşım biçimi olmasa da, kitle beğenisine müdahale etmek, yasaklar koymak ve bu yasakları ekonomik gelişmeyle orantılayarak kitle üzerinde yoz beğeniyi kıran sert yollar izlemek mümkün, hatta zorunludur. Ancak bu sert yolların ekonomik gelişmeyle dengelenmesi ana koşuldur. Son günlerde özellikle trafik facialarını önlemek amacıyla ulaşım araçlarının «yoz beğeni aksesuarı» ve «fiyaka edebiyatı» sökülmeye ve yasaklanmaya başlamıştır. «Gözlerin güzel diye seni sevmeye mecbur muyum?» ibaresi gerçekten muazzam ve mahzun bir fiyakadır. Bu edebiyatın «çok ilginç» olduğu savındaki entellektüel fiyakaysa, bu fiyaka edebiyatından bin kat daha tehlikelidir.

Bu arada toplumumuz açısından bir başka sakıncaya daha dikkati çekmeliyiz. Bu da reklam alanında yaratıcı zihinsel yeteneği olan kimselerin harcanmasıdır. Ülkemizde giderek yaygınlaşan bir olgu, yaratıcı yeteneklerini farklı alanlarda sınama olanağı bulamayan «okumuş yazmış» kimselerin bu alanda çalışmak zorunda bulunmalarıdır. Kitleye söyleyecek bir şeyleri olan yazar çizer kişilerin reklam sloganlarıyla sınırlanmaları kanımızca önemli bir kayıptır.

AMANSIZ BİR KOŞMACA: REKLAMCILIK

Yazılı ya da sözlü görsel anlatımla yapılan hiçbir reklam, ürününe ya da mamule tüketicinin dikkatini çeken trükler dışında, hiçbir anlamda sanatsal değer taşımaz. Kısaca, reklamın güzeli ya da çirkini diye bir şey yoktur, başarılı olup olmadığı hakkındaki düşünceler de, hiçbir anlam ve değer taşımazlar. Reklamın başarı ölçütü yalnızca tüketiciyi geniş ölçüde ürüne yöneltmek biçiminde bile ele alınsa, bunun da hiçbir anlamı olamaz, çünkü tüketici ürüne doğru kendisini iten başarılı reklam ölçütünü her özel koşulda eli boş bırakmaya hazırdır. Bunun nedeni de, kitlenin dinamik, reklamınsa statik olmasıdır. Reklamcılığın sürekli olarak soluk soluğa bir araştırı içinde olması, birtakım slogan ve görüntü yenilikleri icat etmeye çalışması, meraklandırıcı yöntemlere başvurması, tepeden tırnağa dinamik kitleyi yakalamak için amansızca boşuna bir koşmacadır. Kuşkusuz bu koşmaca, ünlü sanat yapıtlarının reklamcı «tahrifatına» uğratılmasına kadar bile varır.

Reklamcı «bilinci» habire koşup durur ve müşterisi olan üreticiye meram anlatmak için ter döker, ama üretici -ki bunların arasında film yapımcılarını da saymak mümkündür- reklamcı «bilinci»yle hiçbir zaman yeterli bağı kuramayacak kadar umursamazdır; çünkü o ürettiği malın ne olacağını bilir, ancak finansman dilimleri arasına reklam harcamalarını da sokmak, kendi örgütleniş biçiminin zorunlu bir standardı olmuştur. Bu standart, reklamın belli bir işe yaradığı hakkında tümüyle kalıplaşmış bir düşünceyi içerir. Reklamcının her meram anlatma işinde sert ya da yumuşak bir biçimde kafasını çarptığı, işte bu kalıp-

laşmış içeriktir.

Reklamların basın, radyo, TV gibi kitle iletişim araçlarını kaplaması, özellikle «sinemasal» TV reklamları konusunda bazı düşünce yanılgılarına yol açar. Bazı reklamların ileri bir filmik anlatım düzeyini yansıttığı ileri sürülerek, sinema sanatı ürünlerinin düzey ölçütlerine bunlarla dikkat çekilmek istenir. Oysa bu büyük bir saçmalıktır, çünkü temelde reklam olgusuyla kitle iletişimindeki sanatsal öz ve mantığın arasında hiçbir ilişki yoktur. Reklam bu araçlara sırnaşmıştır, o kadar. Bu yönden bakıldığında, TV yönetiminin reklam saniyesinden büyük para alması son derece doğal ve haklıdır. Ancak bu haklılık, reklamın iletişim ortamına seslenmesini sağlamakta yardımcı olma yönünden değil, reklam olgusunun iletişim aracının özüne ters düşmesinden kaynaklanır. Tüketiciye yapılan çağrı hiçbir zaman gerçek bir mesaj anlam ve değeri taşımaz; iletişim ortamına yönelik TV gibi bir aracın temel niteliği, gerçek anlamda mesaj değeri taşıyan ve bu mesajın iletiminde sistemleşen kodların görsel değer taşıyan ölçütleriyle belirlenmiştir. Bu yüzden reklam, gerçekte kendi mantığıyla hiçbir ilişkisi bulunmayan bir sisteme, yani kısaca iletişim aracına, bu büyük «ters düşme» yanlışlığının bedelini büyük paralarla ödemektedir. İletişim aracı ve ortamının özüne reklamın verecek hiçbir değerinin bulunmadığı açık seçik ortaya çıkmadığı sürece, bu büyük çelişki gizli kalacaktır kuşkusuz.

TV İÇİNDE TV

Bir mesajı görsel işaretler aracılığıyla topluma sunan her olgunun, kitle iletişiminde bir değeri olduğunu söylemek, iletişim ortamını idealize etmektir. Oysa iletişim bir

gerçek olarak her işaretleme olgusunu kendi özüyle hesaplaştırarak benimseyebilir. Bir kodlama karmaşasından ibaret olan reklamlarsa, bu özün dışında kabul edilmelidir. Ancak bu, iletişimin doğruca kendi özünde bir karmaşıklık bulunmadığı, benimsediği her olgunun sıradan düz, saymaca bir değere sahip olması gerektiği anlamına da gelmez. Ne var ki, reklam olgusu ne denli düzensiz bir karmaşıklığa sahipse, iletişim o ölçüde düzeni ve mantığı olan bir karmaşıklığa sahiptir. Bu noktada bir sorunu daha vurgulayalım: Reklam görüntüleri çok sıradan bir etki için zirvaya varan düzensiz bir çeşitlilik içindedirler. Eninde sonunda söylemek istedikleri, «şu malı al, şu malı kullan ya da şu bankaya git» demektir. Buna karşılık iletişim araçlarıyla gerçek bir uyum sağlayan görüntülerse, en basitten en karmaşığa doğru bir yol izleyen ve her biriyle ayrı bir etki ya da ayrı bir mesaj ulaştıran, her birinden maddi ya da ruhsal içerik sorunlarını canlandırmayı amaçlayan değişik etki sferlerinin hizmetindedirler.

Reklamın görüntü mekanizmasını, iletişim aracına aykırı olarak belirleyen önemli bir etken rekabet sorunudur. Oysa iletişimin gerçek görüntüleme mekanizmasında rekabet diye bir sorun yoktur. Böyle bir sorun yok, ancak gerek mesaj içeriğinde, gerekse görüntü düzeninde seyirciyi uyaran ve geliştiren diyalektik karşıtlıklar vardır.

Henüz bizde yoksa da, ileri Batı ülkelerinde doğrudan doğruya özel istasyonlar kurarak mesajın her türlüsünü ileten büyük reklam ve rekabet amaçlı mali güçler vardır. Sanayi potansiyelinin çok yüksek olduğu bu ülkelerde, iletişim ağı bile rakip firmalarca kurulmakta, öteyandan yine bunların ürettiği TV alıcıları kitleye satılmaktadır. Alıcıların kitleye satılmasında başvurulan reklam yöntemleri, yani doğruca kitle iletişim araçlarının satış

reklamları, mesajın alındığı aynı araçtan izlendiğinde, iletişimin özü, mesaj ileten iletişim gerçek etkinliği yönünden çelişkinin en büyüğüyle karşı karşıya kalmaktadır. Ama kuşkusuz izleyici kitle, televizyonda TV aygıtının reklamını görmekle film içinde film görmek gibi ilginç bir olayla karşılaşmıyor. TV aygıtını reklamı yapılan herhangi bir nesne olarak algılıyor.

GÖRSEL-İŞİTSEL EŞLEME

Yaygın kitle iletişiminde sanatla bağlantısı kurulabilecek olgular göze ve kulağa aynı zamanda yöneltilebilirler. Ama bu görsel-işitsel (audio-visual) birliğin irdelenmesi ve sanatsal bir olgu sözkonusu olduğunda, sorunun bir eşleme (senkronizasyon) sürecinden ibaret bulunmadığının belirtilmesi gerekiyor. Eşlemenin teknik bir işlem, süreç ya da olgu biçiminde kavranması, görsel ya da işitsel değerlerden birinin diğeri üstündeki egemenliği konusuna açıklık getirebilir. Bir orkestranın çaldığı müzik, orkestranın görüntüsüyle izleniyorsa etkisi artabilir, ama bunda işitsel değer egemendir. Bir şiir görüntü eşliğinde okunuyorsa, durum yine aynıdır. Oysa resim, heykel ya da mimari yapı görüntülenmişse, bunlara eşlik eden komanter ya da müzik ikinci plandadır.

Bu sorun çok doğal ve yalın gözükebilir, ancak temelde karmaşıktır. Çünkü sorunun özü eşlemeye dayanmaz. Eşleme iletişimin sadece tekniğiyle ilgili bir olaydır. Eğer orkestranın canlısını izlersek, eşleme sorunu aklımıza gelmez; bir adam karşımızda şiir okusa böyle bir sorunu yine düşünmeyiz. Olayı TV gibi bir araç canlı yayın yoluyla aktarsa bile, sesi çıkaran insan ve araçların görüntüsü birdenbire bizi eşleme sorunuyla yüz yüze getirir. Bu-

nun bir nedeni de, bakışımızın müzik icra eden orkestra ya da şiir okuyan adama görüntüsel yoldan koşullandırılmasıdır. Bu ortamda kendi bakışımızı serbestçe yönlendirebileceğimiz doğal koşullar yoktur. Bu sözünü ettiklerimizin görüntülenişi ne denli ustalıklı olursa olsun, sonuç bir tür eşlemedir. Görsel değeri baskın olan resim, heykel, mimari yapı içinse, görüntüye eşlik eden söz düzeni ya da müzik ne denli uygun ve başarılı olursa olsun, sonuç yine doğal ve isteme bağlı koşulların bir bozulmasıdır.

Burada aynı zamanda olgunun aslıyla, aslının bir kopyası olan görüntüsü arasında beliren sorun da tekrar karşımıza çıkmakta ve bir bakıma, çözümsüz olarak, bizi etkinliğine boyun eğdirmiş olarak kalmaktadır. Buna karşılık hem aslını oluşturan gerçek dünya görüntüleriyle olan bağlantısı, hem de ses öğesini içermesi yönünden sinema, teknikle uyum sağlayan bir doğallıktadır. Bu yüzden bir filme bir aslın kopyası olarak değil, kendisi bir asıl olarak bakarız ve filmi ses düzeniyle de eşleme tekniğini sindirmiş olarak benimseriz.

GİŞE KANALIYLA FİNANSE EDİLEN HALK SİNEMASI

Türkiye'de televizyonun henüz kitlenin gündemine gelmediği 1970 öncesinde, toplumun çeşitli kesimleri arasında sinema, kuramsal çabaların da denendiği bir önem taşıyordu. Yerli sinemanın zor ve pek ağır ilerleyen koşulları sergileniyor, ulusal sinema çabalarında kaynakların neler olduğu ve neler olması gerektiği tartışılıyordu. İşe sinema dili açısından çok, bazı ideolojik yaklaşımlar açısından yanaşmaya kalkışmak da sözkonusuydu. Sinemanın gerçek bir haz vesilesi olduğu sıralarda her türden filmin merak-

lısı üzerine bir anket yapılmış olsaydı, bu sinema sanatı biliminden çok, sanatsal beğeni düzeyi ve konu seçme araştırmasını kendisine iş edinmesi gereken yerli film yapımcılarına yararlı olurdu. Sözgelişi, babam acıklı filme kesinlikle gitmez, aşk ve macera filmlerine boşverir, ama Lorel Hardi, Şarlo ya da benzerlerini kaçırmak istemezdi. 1970'lere doğru tanınmış bir yerli film yapımcısıysa, kendisiyle yapılan bir röportajda şuna benzer laflar ediyordu: «Şirketime ait filmin oynatıldığı sinemanın karşısındaki kahvede oturur ve her seanstan kaç kişinin gözyaşlarını silerek çıktığını sayarım.»

Bu alandaki profesyonel ilgililerce, seyircinin bilindiği, tanındığı, gereksinmelerinin neler olabileceğinin anlaşıldığı sık sık dile getirilmiş, hatta yerli sinemanın kitle tarafından gişe kanalıyla finanse edilen bir halk sinemasısı olduğu ileri sürülerek, bir tür ekonomik kültürel felsefe açmazına bile düşülmüştür.

Kuşkusuz Türk sinemasının ilginç yanları, kendine özgü birtakım değer standartları yok değildir. Fakat bunların gelecek için atılmış temeller olabileceğini düşünmek pek sınırlı ölçüde doğru olabilir. İçine düşülen durumda birtakım zorunlukların olmadığı da elbette söylenemez. Ona bakarsanız, dolmuş usulü taşımacılık da zorunlukların sonucudur, ama çok büyük ekonomik ve toplumsal zararlara yol açmasının yanı sıra, gelecek için atılmış bir temel de değildir. Yerli sinema da buna benzer. Bir gereksinmeyi karşılamış, ama bu büyük bir ekonomik ve toplumsal yıkım pahasına olmuştur. Sorun Türkiye'de ancak sinemanın bir eğitim disiplini düzlemine aktarılmasıyla çözüme kavuşabilir ve kitleyle gerçek anlamda bütünleşebilmesinin koşullarından biri de budur. Çünkü her eğitim disiplininin amacı gibi, bununki de birkaç sinema bilen yetiştirmek de-

ğil, kitleyi eğitmek, kitlenin beğeni düzeyini olabildiğince yükseltmektir.

KOPYA ETMENİN ÇETİN (!) KOŞULLARI

Yerli sinemanın eğitim düzlemine aktarılmasından öncesinde, kendisini var edebilme yolunda verdiği uğraşlar yabana atılamaz. (Hele bir Türk film yönetmeninin ileri sürdüğü gibi, yerli film yönetmenlerinin çoğunun sağlam, pehlivan yapılı, acar kişiler olduğuna inanılırsa hiç yabana atılmaz.) Çünkü koşullar gerçekten çetindir. Acaba sıradan, hatta kopya çekme kolaylığına kadar düşen standartların oluşum nedeni, bu çetin koşullar mıdır? Bu çetin koşulların neler olduğu dile getirilebilseydi, inandırıcı olunabilirdi. Ancak böyle bir zahmete de girilmedi. Bir yönetmen bir Amerikan kan davası filminden plan plan kopya çekerek sözümona Türk toplumuna uyarladığı bir senaryoyu filme almak için gittiği köyde, şu gerçekle karşılaşırsa ne yapar dersiniz? Köy yılda kan davası nedenli 52 cinayetle (yani haftada bir ceset) ülkede birinci sırayı alıyorsa, büyük bir olasılıkla bu filmin çekimi hemen başka bir köye aktarılarak gerçeklerden bir kez daha uzaklaşılmış olur. Oysa bir filmin yapımı çetin koşullarla boğuşmak olsaydı, köyde film çekimi sırasında patlak veren yeni bir olayın evrensel düzeyde ilginç atmosferinin görüntülenme çareleri araştırılır ve dünya sinema tarihine eşsiz bir katkıda bulunulabilirdi.

SİNEMADA ULUSAL - BİREYSEL DEHA DAMGASI GEREK

Bir filmin teknik ya da elverdiğince sinemasal anlatım ustalığının ürünü olarak, toplumsal kitlelerin sığ ya da de-

rin ilgisine hedef olması çok doğaldır, ancak beğeni ve anlayış ilişkileri bu ilgiyle aynı şey değillerdir. İlgi yalın bir sorundur, ama beğenme ya da beğenmeme son derece karmaşık bir olgudur. Bu bakımdan en doğrusu sinemayı kitle iletişiminde olağanüstü bir ilgi aracı olarak belirlemekle yetinmeye çalışmak, bu aracı günümüzün beğeni standartları karşısında birtakım spekülasyonlarla bozguna uğratmaktan sakınmak gerekir. Bu düşünce, sinemanın giderek salt görsel olan bir sanatsal düzeyde evrensel ortak bir beğeniye hedef olacağı umudununu da içerir. Çok kimse Atatürk'ün sinema hakkındaki ünlü deyişiyle, yapılagelmiş işler arasındaki bağlantısızlığı anlayamamaktadır. Bu konuda en haklı yorum, Atatürk'ün bu konudaki deyişinin çok uzak bir geleceğe yönelik oluşudur. Atatürk sinemanın diğer önemli icat ve keşiflerden daha üstün bir değeri olduğunu belirtmiş ve, «Sinema bir gün gelecek, insanlar arasındaki görüş ve görünüş farklarını ortadan kaldıracaktır,» demiştir. Bu deyiş sinema dilinin ulusal - evrensel özgünlük dengesi hakkında verilmiş ilk işarettir. Bunu söyleyen lider, ne sinemaya, ne de diğer sanatlara, bunların bir propaganda aracı olarak kullanılması yolunda hiçbir baskı da yapmamıştır. Sinemanın ilerde insanlar arasında görüş ve görünüş farklarını ortadan kaldıracağı görüşü, bu farkların gerçekten ortadan kalkacağı anlamına gelmez, ama sinemanın bu farklılıklara saygısı olan yüksek bir dil ve üstün bir anlatım olgusu haline geleceğini belirler. Sinemanın böylesine üstün sanatsal bir düzeye erişebilmesi de, kesinkes bireysel bir yaratışın ürünü olması ve ortaklaşa oluşturulan bir iş de olsa, ürüne kesinlikle ve bugün gördüğümüzden çok daha ileri bir düzeyde ulusal-bireysel deha damgasının vurulmasıyla gerçekleşebilir.

Sanat olgusunun kitleyle ilişkileri konusuna kuşkusuz çok çeşitli görüş açılarından bakılmıştır. Tolstoy sanatın kitlelerden kopuk, küçük bir zümreye seslenir olmasını büyük bir tehlike olarak tanımlar. Bize kalırsa, bu mistik Hıristiyan kaynaklı ortodoks bir görüştür ve böyle bir görüşün gerçekler dünyasında yeri yoktur; çünkü görüş ve anlayış sorununun evrensel denebilecek kategorileri yönünde bundan daha anlamsız bir söz olamaz. Nedeni, kitlenin de ilgisini çeken bir sanatın daima varolagelmesidir. Hıristiyan dünyasının ister Doğuda olsun, ister Batıda, kendi kaynak kökenlerini yüceltmekten caymaması, klasik antik dünyada yaratılmış olanların aşılmaz olduğunda direnmesi, dünya üzerinde yaşayan çeşitli insan topluluklarının sanat iradesi yönünden bu kesimlerce önemsenmediklerini gösterir. Bu, sorunun bir yanıdır. Öte yandaysa, gerekli teknik kapasiteye sahip olan büyük güçler, sinema sanatının hızla gelişmekte oluşunu çapraşık bir biçimde idealleştirmekte, bu olguyu diğer sanat dallarının aleyhine işleyen bir süreç olarak da ele almaktadırlar. Belli bir kesim, bu sanatın dışında kalan yüksek düzeydeki sanat yapıtlarının soyutlaşma sürecine karşı çıkmakta ve bu sanatlardan herhangi birinde (kitleye oranı bakımından) iletişim yollarının çok uzun olduğunu ve mesaj ileten kodların gizli kodlara dönüştüğünü ileri sürerek, toplumsal kademe ve denge ilişkisinin bozulduğu savını ortaya atmaktadır.

Eğer böyle bir sav sinema sanatını yüceltmekten öte bir amaç taşımasaydı, hoş karşılanması için birçok neden bulunabilirdi. Fakat asıl amacın, sinemanın en ileri düzeydeki örneklerini bile ideolojik propagandanın hizmet çemberi içinde değerlendirme isteğine dayanması, bu savın çürük olduğunu gösterir. Bazı önemli sanatsal değerleri

olan Sovyet sinema örneklerinin bile antik Homeros epikleriyle kıyaslanmış olması da ciddiye alınabilir bir çaba değildir doğrusu.

Bu çağdaş aşamanın gerçeklerine aykırı gibi görünse de, sinema kadar bireysel fantezi, duyarlılık ve yaratıcılık gerektiren başka hiçbir sanat yoktur denebilir. Çünkü bu sanatın malzemesi olan doğa, çevre ve insan fotoğrafları, hareketli çekim tekniğiyle sinemasal bir düzen ve içerik bütünlüğüne kavuşturulursa, çok kavi, çetin ve direnen bir malzeme türlü çarelere başvurularak dize getirilmiş olur. Sinemanın erken deney aşamalarında gerek montaj, gerekse kamera açıları ve kamera hareketleri konusunda bilinçlenme çabalarının tümü bu amaca yöneliktir. Filmin her biri bir hücre olarak tanımlanan planları, yani tek tek çekim birimleriyle sinemasal bir organizma, gerçek bir yapı oluşturmaksa, mucize yaratmaktan farksızdır.

KİTLEDE ORTAK OLAN BEĞENMEK Mİ, BEĞENMEMEK Mİ?

Ne var ki, bu aşamada sinema hâlâ kendine özgü anlatım diline yeterince kavuşmuş sayılmıyor. Bir zamanlar insanların müzikal olarak ifade ettikleri duyguları ve deneyimlerinin bu araçla görselleştiği savı da bu soruna bir çözüm getirmiş olmuyor.

Öte yandan sinema tam kendine özgü yazarını bulamamıştır, düşüncesi doğrudur. Buna karşılık, yazarlar sinemanın her alan ya da her düzeyinde çalışan kimseleri ve yapılan işleri gözönüne alarak yazmalıdırlar düşüncesiyse belki doğru, ama yeterli, hatta mümkün değildir. Yazarların bir bölümü roman ya da öykülerini, fil-

me çekileceğini önceden tasarlamış olarak, senaryo yazar gibi yazmaya kalkışıyorlar; böyle bir tutum sinemanın gelişmesine bir katkıda bulunmuş olmuyor, sadece roman ya da öykünün sıradan görüntülenmesine belli bir kolaylık sağlamaktan ibaret kalıyor.

Bir sinemacının elinden geldiğince filme ait işlerin tümünü yapmasına örnek olarak Şarlo gösterilir. Yine de Şarlo örneği bile sinemanın ulaşacağını tasarlayabileceğimiz, varacağını düşünebileceğimiz ileri noktaların epeyce gerisinde bulunuyor. Sinema, seyirlik alanındaki evrensel demokratikleşmenin bir aşaması olarak ele alınmakla yetiniliyor. XIX. yüzyılın bulvar tiyatrolarına ve operadan sonra operete gösterilen kitlesel ilgi, bu yüzyılda sinema gösterileriyle büsbütün kitleselleşiyor ve tüm dünyayı sarıyor. Fakat sinemanın kitleye bu ölçüde olanak tanıması, fazladan gündelik giysilerle günün her saatinde izlenebilir bir özgürlüğü beraberinde getirmesi, ilettiği mesajın ortak bir kitlesel - evrensel düzeyde algılanmasına olanak sağlamıyor. Bunun başlıca nedenlerinden biri, seyirci kitlesinin toplumdan topluma değişen özellikler göstermesidir. Yerel ya da ulusal sinema yapımlarının ortaya çıkma zorunluluklarından biri de belki budur. Ne var ki, «Film Çarı» diye adlandırılan Bil Hays'in «kitlelere yukarı tabakaların yaşamını gösterin» buyruğu, yerli yapımlarla ithal filmlerinin aykırı ya da uzlaşan türlü ilişkilerinde yansıyor. Bu ya da buna benzer ilkelerden yola çıkan filmler, ayrı ayrı toplumların kitlesel beğenilerindeki olumluluğa ortak beğeni damgası vurdurabilir, yani ayrı ayrı toplumlar beğenmekte ortaktırlar, ama beğenmemekte ortak değillerdir denir. (Bu sav karşıt yönlerde konmuş, yani beğenmemenin ortak, beğenmeninse

ortak olmadığı ileri sürülerek bir tür diyalektiğe başvurulmuştur.)

SİNEMADA KÖTÜ BEĞENİ VE BAYAĞILIK

Sinemada iyi ya da kötü beğeniye ilişkin sorunları belirlemeninse, diğer sanatlardan daha zor olduğu sık sık dile getirilir. Bunun nedeni sinemada resmin duran bir fotoğraf ya da resim olmaması, sürekli değişimler göstermesidir. Sinemanın tarihsel gelişmesi içinde bir kötü beğeni (Kitch) örneği olarak belirlenen olgular, önceleri öyle görülmemiş olabilir ya da sonraları böyle bir gözle görülmelerine olanak bulunmayabilir. 1920-30'lu filmlerin birçoğu bu türden değer ölçütlerini yansıtabilirler.

Fransız Sinemateki'nin kurucusu olan Henri Langlois, film toplarken önce bir seçme işine girişmiş, sonra hemen bundan vazgeçmiştir. Doğrusu da budur. Film arşivciliği normal olarak her ürünü değer farkı gözetmeden toplayıp sınıflandırarak en uygun koşullarda koruyup saklamaktır. Ama New York'taki Modern Sanat Müzesinin filmoteki farklı bir yaklaşımla ve bilinçli bir seçimle oluşturulmuştur. Bir modern sanat müzesi için de en doğru yaklaşım budur. Bu ileri görüşlü yaklaşımın sonucu olarak da, sinemaya ilk büyük sanatsal katkıyı yapmış olan Fransız sinemacı Georges Mèlies'in filmlerinden çoğu Fransız Sinemateki'nde değil, New York'taki Modern Sanatlar Müzesindedir. Fransızlar uzun bir süre tiyatro ve romanları sinemaya aktarma tutkusuna öylesine kapılmışlardır ki, kendi ülkelerinden çıkan asıl sanatsal sinema değerlerini gözleri görememiştir. Bunun yanı sıra, 1920'-

lerde Fransa'da önemli bir gelişme gösteren sinema estetiği çabalarının Amerikan sinemasının ürünlerine duyduğu derin ilgi boşuna değildir.

Kötü beğeninin, aşırı duygusal bir üslupçuluk çabasıyla bozulmuş motiflerin sözümona sanatsal planda gerçekleşme olgusu diye tanımlandığına değinmiştik. Kitleye yönelik bayağılık (mediocrité) örneklerini propaganda filmleri, düzmece folklor sahnelerini içerenler ve bazı dinsel konulu filmlerdeki gerçek özentisi sahneler oluşturur. Sözgelişi, Musa'nın yaşamını ele alan bir filmde, peygamber koltuğunun altında On Emrin yazılı olduğu koca koca kil tabletlerle yakın planda gösterilmişse, bu bir bayağılıktır. Buna karşılık, İtalyan şair ve sinema yönetmeni Pasolini'nin **Matta'ya Göre İncil** filminde özel ayrıntılara başvurulmamış, ebedi insan imgesiyle sanatsal değeri yüksek olan bir yalınlık elde edilmiştir. Sinemada kötü beğeni konusunda ilginç bir görüş, sanatçıların yaşamlarının perdeye aktarılmasına yöneliktir. Bilindiği gibi, ünlü ressamlar, heykeltraşlar, mimarlar bazı filmlere konu olmuşlardır. Bu filmlerden çoğunun birer kötü beğeni örneği olduğu, bu sanatçıların yapıtları üstüne yapılmış belgesel filmlerinse sinema sanatına gerçek bir katkı olduğu ileri sürülmüştür.

Kötü beğeni sorunları son yıllarda eleştirel göz etkinliğine ulaşabilme yönünden olacak, sıradan aydınları bile çok ilgilendirmektedir. Ne var ki, bu yaklaşımlarda züppece diye nitelenebilecek ölçütler bulunabilir. Anladığımız kadarınca, kötü beğeninin sırtından geçinilerek iyi beğeniye ulaşılamaz. Çünkü yaratmada bireysel güç etkinliği her şeyin üstündedir ve bunun kötü beğeniyle iyi beğeniyi ayırt etmeye çalışmak züppeliğiyle hiçbir ilgisi yoktur. Kötü beğeninin bir naiflikten doğmuş olduğundan yo-

la çıkarak, bu olguyu kendi içinde değerlendirmeyle karışık, kendi yüksek beğenisini ima eden aydın kuşkuyla karşılanmalıdır.

TOPLUMSAL KATMANLAR ARASINDAKİ SÜREKLİ HAREKET

Sanatların gelişme çizgisi üzerinde varılan ya da varılabilecek en ilginç nokta, belli bir öykü anlatmaya, belli bir hizmete koşulmaya ya da gerçeklere ve olaylara körü körüne bağlanmaya zorunlu olunmayan noktadır. Amacı salt duyguların ve içsel ritmin anlatımı olan müzik, son iki yüzyılda büyük gelişim göstermiş, resim doğanın benzetmeciliğinden ayırılıp bir iç duyarlığı biçimlendirmeye yönelerek kendine özgü değerlere kavuşmuştur. Orta sınıfların gelişmesiyle büyük bir paralelliği olan roman da Richardson'dan başlayıp Balzac, Flaubert, Dickens, Dostoyevsky, Proust, Joyce ve Kafka'ya doğru gelişiminde benzer çağdaş özelliklere kavuşmuştur. Richardson'un romanlarında gerçeklerin derinden derine araştırılmasından çok, töre ve ahlak vaazlarının verildiği bir çeşit ikiyüzlülüğün olduğu belirtilir. Bugün sinema alanında da henüz böyle bir aşamadan geçilmekte olduğu, ama sinemanın vaaz verme, koşullandırma ve propaganda yapma gibi amaçlar uğruna kullanılmasının, sanatsal anlatımı ve kendine özgü dili araştırması açısından olumsuz yanı açıkça görülmektedir. Bu vaaz ve koşullanmalara gereksinmesi olduğu ileri sürülen toplumsal kitlelerin gişe aracılığıyla filmleri finanse ettiği savı yalnızca bizdeki bazı sözde kuramcıların düşüncesi de değildir. Bu gereksinme karşısında pasif bir tutum alan Batılı kuramcılar da zaman zaman böyle düşünmüşlerdir. Kuşkusuz bizdekiler bu düşünceyi onlardan

kopya çekmiş olmalıdırlar.

Öte yandan film üreten kesimlerle seyirci kesimlerin sıkı bir alışveriş ortamı oluşturdukları elbet düşünülebllir, ama bu düşünce tüketici yığınların her üretim alanıyla olan ilişkilerine aktarılırsa, bunun sonucunda tüketicinin her alanda finansmanı sağlayan bir kesim oluşturduğu sanısına varılır. Hatta denebilir ki, alıcı kitle mide bozmaya birebir olan kötü bir besin maddesini de, sağlığının bozulmasına çok gereksinmesi olduğu için bayıla bayıla finanse etmektedir.

Toplumsal kitlelerin eğitimsizlik ve bilgisizlik gibi yoksunlukları üzerine keyifle kurulmuş olan bu tip düşüncelerin geçerli hiçbir yanı yoktur. Görsel bir olgu karşısında kitlesel algılama, aktif bir tutum ve görüş açısının dinamizmiyle karşılanırsa, toplumsal düzey kademeleri arasındaki hareket sürekliliği kavranmış olur. Bu demektir ki, toplum içinde belki oranı giderek azalsa da bir alt taban düzeyi her zaman bulunacak, fakat bu düzey olduğu yerde saymayacaktır. Kısaca, toplumda algılama düzeyinin yukarı doğru daralan ve birey sayısı yönünden azalan kademeleri arasında sürekli bir hareket yaratılmış olacaktır.

Refah düzeyi düşük olan geniş bir toplumsal kitlenin eğitim ve uygarlaşma olanaklarına kavuşturulması demek, aynı zamanda refah düzeyinin de yükseltilmesi demektir.

⁂

SONUÇ OLARAK DİYEBİLİRİZ KI...

Bu bölümde yer alan konular arasında folk ya da köylü sanatıyla ilgili sorunların ele alınmasındaki başlıca etkenlerden biri, bu olgunun modern kentleşme süreci karşısındaki konumudur. Gerek folk sanatı, gerekse kentlerde yaygın kitle beğenisini yansıtan popüler sanat, yer yer içli dışlı değerlendirilme zorunlukları ortaya koymuş, aralarında varolagelen doğru ya da aykırı bağlantıların iç içe ele alınması gerekmiştir. Öte yandan görece sınırlar içinde farklı değer ölçütleri ortaya koyan bu iki tür beğeni olgusunun, aydın kesimlerce benimsenen seçkin beğeni ölçütleriyle sınır komşusu olmadığı, genel anlamda beğeni düzeyi sorununun karşılıklı pek çok ilişkiler alışverişini içeren bir bütünlük ortaya koyduğu, yerine göre açık ya da üstü kapalı biçimde ifade edilmeye çalışılmıştır. Bu bütünlük belirlenmeye çalışılırken de olabildiğince özgün bir birey çabasıyla geniş ulusal kitlenin ona kendi ayırıcı niteliğini kazandıran labirentlerine girilmekten kaçınılmamıştır.

Kitlesel yığının labirentleri deyimi, bazılarına Meksikalı diplomat şair Octavio Paz'ın **Yalnızlığın Labirentleri** (Labyrinth of Solitude) adlı ünlü kitabını çağrıştırabilir, ama herhalde karşıt bir yaklaşım biçimi olarak. Yalnızlığın «erdemlerini» bilmiyor değiliz; ancak bireysel çabaların dramatik bir seçkinlik düzeyinde ortaya koyduğu örnekler bakımından ülkemiz aydını pek gizemli sayılabilecek labirentler oluşturamamıştır. Aydın kesimlerin folklorik ya da popüler kent kültürüne gösterdikleri yoğun ilgiler ve bu kültürün bazı göstergelerini oluşturan sözde sanatsal biçimler ve davranışlar karşısındaki tutumları, bize, öz-

günlüğü oldukça su götürür birtakım çabaların sonuçları gibi görünmektedir. Bunu bir yerde, «aydınlar, popüler kitle davranışları ve değerlerinde belirleyici yani en güçlü olan etkeni gözardı ediyorlar» biçiminde dile getirmeye çalıştık. Mizah ya da hüznün hoşgörüye en çok gereksinim duyan ılımlı değerleri, bize kalırsa, kitlesel şiddet eğilimlerinin boyunduruğu altına girmiştir. Burada şiddetten kasdettiğimiz, kuşkusuz örgütlenmiş ya da bireysel terör değildir. Geniş kitle beğenisinin ekonomik ve eğitimsel etkenlere bağlı olarak başıbozuk diye nitelediğimiz şiddet eğilimleri, kanımızca, devletin etkin bir ekonomik kalkınma programı yanı sıra, güçlü bir ulusal eğitim programını uygulamasıyla hafifletilebilecektir.

Sanatsal beğeniye ilişkin sorunların birçok boyutu, mümkün olduğunca okuyucuyu, kitlesel labirent içindeki gizemlere yaklaştırmanın amaçlandığı bir yönde irdelenmeye çalışıldı; sık sık yinelendiği gibi, ulusal kitlenin bu yolda günahı ve sevabıyla baştacı edildiği bir hedef izlendi.

Bunu izleyen bölümlerdeyse, Türkiye'de sanat eğitimi programlarının ya pek yabancısı olmadığı ya da az çok bir yabancılığın giderilmesi yolunda çabaların gündemde bulunduğu kuramsal sorunlara girilecektir. Uygar insanların yetişmesinde başlıca program hedeflerinden biri olan seçkin düzeyde sanat olgusu ve beğenisinin yaygınlaşması, belirli bazı bilgi birikimlerini gereksinir. Gönül isterdi ki, kuramsal düzeyde bilgi birikimi tümüyle ulusal kaynaklardan elde edilmiş ya da etkileşim alanı içine giren çeşitli kuramsal kaynaklarla yoğun bir hesaplaşma ve tartışma süreci sonunda kazanılmış olabilseydi. Bazı özgün araştırmalara dayanan istisnaların bile aralarındaki sistematik örgü bağının kurulmamış olduğu bir

aşamada, bu haklı özlemin üstüne çöken bir başka yük, dış dünyanın sürekli kuram ayrıntıları üreten moda mekanizmasına ısrarla rağbet edilmekte olması ve konuyla ilgili herkesin bu modalar çerçevesinde yarışmaktan vazgeçememesidir. Daha sonraki bölümlerde elimizden geldiği kadar ve yer yer yoğunluğundan da elbet kaçınamayacağımız bir biçimde, çoğunluğu dış kaynaklı olan kuramsal sanat sorunlarını, bir bilgi aktarma sistematiğine göre sunmaya çalışacağız. Ülkemizde özellikle teknik çerçevenin aşıldığı ve giderek özgün düşünce sentezlerine ulaşabileceğimiz kuram araştırmalarına, yazık ki, gereken önem verilmemektedir. Teknik araştırma ve sorunlara özel bir önem verilmesine karşın, temelinde özgün bir sanat kavrayışını da içeren yoğun düşünsel araştırmaların kaynak verilerinin gözardı edilmesi ya da ikinci planda tutulmasının hiç de içaçıcı olmadığını belirtmek görevimiz olmalıdır.

İKİNCİ BÖLÜM

Anlayan için Sanat: Seçkin ve Yüksek Sanat

I

SANATIN TEMEL SORUNLARINA YAKLAŞIM

Sanatın yüksek düzeyde seçkin bir nitelik taşıması da, yine sanat yapıtının üretildiği ortama bağlıdır. Böyle bir ortamı oluşturan ve genellikle eğitim düzeyi yüksek olan aydın toplulukları, tarihsel ve çağdaş gelişmelerin her alanda ortaya koyduğu veriler konusunda bilinçlenmişlerdir. Bu yüzden üretilen yapıtın nasıl olması gerektiği hakkında hazırlıklı sayılabilirler. Gerçi bu ortamın bir özelliği, folklorik ya da popüler alandan farklı olarak, ortak beğenileri paylaşmaya yanaşmayan bireysel tutum ve seçmecilik olabilir, fakat böyle bir ortamda bireysel sanatçı çabalarıyla aşağı yukarı her istek karşılanır. Özellikle sanatçı kesimlerinde kişisel üslup farkları açık bir belirginliğe kavuştukça, her dileyen aydının gözde bir sanatçısı bile olabilir.

Bireyselliğin modern çağdaki kadar keskin olmadığı tarihsel çağlar içinde de durum pek farklı değildir. Çünkü temalar dinsel ya da belgesel konularla sınırlanmış da olsa, atölye tipi ortak çalışan sanatçıların belli bir temaya

yorumlayıcı yaklaşımları değişiktir.

Sanat ürünleri hakkında toplumsal katmanları bilgilendirme, farklı düzeylere uygun program hedefleri ve belirli sistem ilkelerine göre konunun ele alınma zorunluluğunu içerir. Bu sistem uygulamalarının en yaygın olanlarından biri, sırasıyla tarih dönemlerinin, bir başka deyişle, kronolojik sıranın izlenmesi olabilir. Sanat bilgisini pasif ve betimleyici yöntemle iletmekte başvurulan yollardan biridir bu. Ancak sanat bilgisinin aktif alanlarda yalnızca betimlemekle yetinmeyi aşan yorumlar gereksindiği de bellidir.

Öte yandan sanat bilgisi, ya yeni ortaya çıkarılan eski ürünler ya da her gün yenisi üretilmekte olan yapıtlarla zenginleşir. Sanat bilgisine eklenen bu değerler her şeyden önce niceliksel birikim artışına işaret ederler. Ama bunun da ötesinde, ortaya çıkarılan eski veriler ya da yeni üretilen sanat yapıtları, özellikle yorumcu davranışı etkiler, bakış açılarının yenilenmesini gerektirebilirler.

Bu bölüm, çeşitli biçim sanatlarının genel yapısal nitelikleriyle bunların algılanma düzeylerine ilişkin bazı temel sorunları içermektedir. Sanatsal olgunun en dinamik öğesi durumunda bulunan hareket sorununun özellikle vurgulanmasıyla da, sinemasal yapının özüne ait bir başlangıç verilmiş olacaktır.

TANIM VE SINIFLAMAYI AŞAN SANAT OLGUSU

Soruna bu yönde bir yaklaşımı yeğlememizin belli nedenleri vardır. Her şeyden önce, çeşitli tanım kalıplarına sığdırılmaya çalışılmış ve resim, heykel, müzik, oyun, yazın, mimarlık vb. gibi türlerinin farklı sistem kurgularına göre sınıflandırılması yolunda çabalar harcanmış olan sa-

nat olgusuna, bu yönde özgün bir katkıda daha bulunma savının amacına ulaşacağından kuşkuluyuz. Bu yüzden tanım ve sınıflandırma formüllerinden çok, sanatın boyutlarını irdelemek, o arada bazı özel sorunlarını da farklı yaklaşımlarla ele almak yerinde olur kanısındayız.

Kaldı ki, sanatın geniş kitleyle ilişkisi konusundaki düşünceler ve gözlemlerden sonra, gerek kitle, gerekse birey yaklaşımları açısından yeterince karmaşık bir olgunun kesin bir formüle bağlanması, ayrıca anlamsız bir tablo bile oluşturabilir.

Kuşkusuz sanatın tarihsel ve güncel oluşumları yönünden bir iç mantığı, hatta şematik denebilecek bir iç düzeni, yüzyılları katedip gelen ritmik bir sürekliliği vardır. Bunun yanı sıra, merak ve ilgi uyandıran değişken bir kıpırtısı da sözkonusudur. Eğer sanat olgusuna bakış, dingin bir bilgeliğin «iç temaşasından» ibaret olsaydı, sanatı ırdeleme yönünden pek bir sorun olmazdı. Oysa bakış açılarının çeşitliliği, giderek sanat üsluplarının coğrafi dağılımı kadar bollaştı ve bununla da kalmadı, çeşitli görüşler karşı karşıya geldi; yaklaşımlar üsluplara oranla kamplaşmalara bile uğradı. Bu süreçte en önemli rolü oynayan etken, teknolojik gelişme ve dünyanın her köşe bucağında yapılan az ya da çok sanatsal nitelikte işlerin bilinebilme olanağının elde edilmesidir. Dünya üzerindeki sanatsal malzemenin geniş bilgisine sahip olmak, yine de yukarıda sözü edilen mantık, düzen ve süreklilik gibi kavramların evrensel anlamını bozmaz ya da değiştirmez; fakat doğal olarak irdeleme gereksinimini arttırır.

İnsan sanat yapıtı denen olgunun çevresinde dönüp dolaşmaktadır. Her kuşağın yapıta yeni bir gözle bakmasının nedeni de budur. Her defasında yeni bir gözle bakılan yapıt, eski görüş açılarını da özümsemiş olan yeni bir

bakışa hedef olmaktadır.

Günümüzün sosyolojik açıklama eğilimleri de kuşkusuz söylenmiş son söz değildir. İnsanlar eğilimleri, sosyal konumları, kültür düzeyleri bakımından sanat yapıtı karşısında zaman zaman yeterli doyum bulamazlarsa, bu onların sorunudur. Çünkü sanat yapıtı kendine özgü mantığı olan ve çeşitli düzeylerde organize olmuş motiflerin iç yapısal özelliklerine sahip bir üründür. Üstelik sanatçı bize öyle kolay kolay çözüm yolları da açmaz, işin nerden kalkmış nereye gelmiş olduğunu belirtmez. Sanat yapıtı gerçekten büyükse, nesnelerin karmaşık durumu içinde yaşamdan daha iyi, daha inandırıcı, daha uygun anlamlar çıkarmamıza yardımcı olabilir.

Sanatın saf biçimsel yasaları, bir futbol oyununun kurallarından pek farklı değildir. Oyunda kazanmanın dışında da benzerlikleri çoktur; oyundaki koşmalar, sıçramalar, itiş kakışlar biraz zevkli görünse de sıkıcıdırlar. Sanatçı kitleyle sanat arasında bir inandırıcılık bağı kurmak istiyorsa, yalnızca oyuncuların hareketlerindeki şıklığı beğenen kitle anlayışını aşmak zorundadır. Çünkü sanat bir iletişimdir; çekiciliği, hatasızlığı oranında ilettiği mesajın sorumluluğunu da taşır.

Sanat yapıtının kaynağı, karmaşık kişisel deneyimlerden ibaret sayılmamalıdır. Çünkü bunda en azından psikolojik, sosyolojik ve stilistik (üslupsal) koşullar da kaynak görevi üstlenmiştir. Bunun yanı sıra sanat, bilimde olduğu gibi «yanlış» ya da «doğru» olarak nitelendirilemeyeceğine göre, bir yapıtın sanatsal bir bilgi olarak algılanması da özneldir. Ancak sanat bilgisinin algılanma sürecinde nesnel zorunlulukların da bulunması, sanat yapıtının üretildiği ortam açısından doğaldır.

SANAT KENDİNE ÖZGÜ BİR GÜÇ SİSTEMİDİR

Sanatın temel sorunlarının başında, kanımızca sanat olgusunun bilim ya da tekniğe oranla gücünün sınırlı ya da daha az gibi görünmesi gelir. Bizler bir sanat biliminden, bu bilimin somut verilerinden, sanatın felsefesinden, estetik adı verilen değer ve yargı sistemi içine alınmasındaki zorunluluklardan söz ederiz; ama bilim ve tekniğin somut ve yoğun pratik yarar ölçütlerinin «kaba kuvvet» denebilecek değerlerine sanat alanında pek rastlayamayız. Burada sanat yarar sağlar mı, sağlamaz mı, tartışmasına yer verecek değiliz. Ancak sanat olgusunun kendine özgü bir güç sistemi oluşturduğunu, çevremizdeki tüm belirtiler bize kabul ettirir.

Bizce sanatın gerekliliği ya da gereksizliği tartışma konusu yapılamaz. Çünkü sanat insanı çevreleyen tüm ilişkiler karmaşasının doğal, kaçınılmaz bir sonucudur. İnsanı sanatsal biçimler üretmeye iten zorunlu nedenler, onun içinde mi, dışında mı yoğunlaşır, sorusu da yersizdir. Biz sanat olgusunu insan varlığıyla toplumsal ilişkilerin kesin bir sonucu olarak görmek zorundayız. Bu da sanatın bilim ve teknikten aşağı kalmayan gücüne inancımızdan gelir. Üstelik sanatlarla bilim ve teknikler arasındaki alışveriş ya da, başka bir deyişle, işbirliği çağımızda alabildiğine çoğalmış ve yoğunluk kazanmıştır. Ne var ki, sanatla sosyo-ekonomik gelişme koşulları arasındaki bağları aşırı bir duyarlılıkla belirlemeye, yorumlamaya çalışanlar, sanatsal oluşumları bu bağlardan soyutlayan birer «nazenin» haline de getirirler, yüceltirler, abartırlar, yüksek değerler katlarına çıkarırlar. Bunu yaparken de, bir bakmışsınız, sanatla sözkonusu koşulların bağları hakkında-

ki çıkış noktaları avuçlarından kayıp gitmiş... İpin ucunu bu denli elden kaçırmanın nedeni, kanımızca, sanatla toplumu yöneten iktidar çevreleri arasındaki ilişkiler konusunda fazlasıyla önyargılı olmaktır. Yani onlarca, sanat iktidarın bir aracıdır ya da onun karşısında bir yer almış olabilir.

SANAT SINIFSAL DEĞİLDİR KARŞITLIK DA ZİHİNSELDİR

Oysa sanat bir çeşit toplumsal denge göstergesidir ve sınıfsal nitelikte olan herhangi bir sanat da yoktur. Sanatın oluşturulduğu yaşam çevresi ya da algılanış düzlemlerine göre nitelik ayrımları bulunabilir; ama bunlar, ucuz ya da pahalı, malzeme ve tekniği şu ya da bu nitelik düzeyinde olan kadranlarda, sanat kutbunun yıldızını gösteren «aynı amaçlı ibrenin» ayrımlarıdır. Bu benzetmenin üstüne gidersek diyebiliriz ki, böyle bir pusula, insanlığın sanatsal bir yönde yol aradığı en erken dönemde icat edilmiştir. İnsanlığın şu ya da bu nitelikte böyle bir pusuladan hiç yoksun kalmamış olduğu ve kalmayacağı da söylenebilir. Hatta şu da söylenebilir: Hani şu gemicilerin yollarını belirledikleri gerçek pusulanın icadında bile, bu simgesel pusulanın en önemli rolü oynamış olması gereklidir. Çünkü herhangi bir işlevsel amaçlı pratik sistem, aynı zamanda bir biçim değerine sahip olmak zorundadır. Sanırım Galile'nin dürbünü de böyledir. Ama Galile'nin ünlü keşfinden çok önce Mevlevi dervişlerinin hem kendi, hem de bir ulu merkez çevresinde çoktan dönmeye başlamış oldukları da unutulmamalıdır.

Özellikle bu açıdan bakıldığında, sinema sanatı üzerinde durmak istememiz boşuna değildir. Bu sanatın sı-

nıfsal önyargılara zorlandığı ve bu amaçla kullanıldığı koşullar ve örnekler bulunabilir. Ancak bu yaklaşım sinemanın doğasına pek de uygun değildir. Sinemanın gerek nesnel dünya ve gerçeklerle ilintisi, gerekse seyircisinin bir «kitle bütünlüğü» göstermesi ve toplumsal katmanların toptan katıldığı çağdaş bir teknoloji seyirliği olması, bu işin doğasına ışık tutmaktadır.

Önyargılar tarih içinde marazi bir gelişme göstererek insanlığın bellibaşlı illetlerinden biri olmuştur. İnsanların kafalarında belli durumları açıklamaya yarayan formül reçetelerinin oluşması bu yüzdendir. İnsanlar arasındaki basit yakın ilişkilerde sık sık somutlaşan bu illet, kalıplaşmış din ve ahlak standartlarından kaynaklanan bir geçmişe sahiptir. Savaşların, soykırımların da ana kaynağı bunlardır. En somut belirtilerine inilirse, birinin gözünde bir başkası hakkında sürekli yenilenen ve değişen özel koşullar hesaba katılmaksızın oluşan önyargı, bir karar ve eylem mekanizmasına dönüşünce kızılca kıyamet kopar. Önyargılar genelde tutarsızca, uzun süreli belirsiz güç kaynaklarına dayanırlar. Buna karşı önyargının hedefi olan öğeler, kısa süreli, fakat son derece etkin ve tutarlı güç aşamaları oluşturarak önyargı yozlaşmasını ezer ve yeni bir dengenin kurulmasını sağlarlar. Kuşkusuz önyargılar tutarsız sürekliliklerini varetme yollarını arayacaklar, ama her zaman kısa süreli etkin darbelerle denge yoluna sokulacaklardır.

Kanımızca, sanatsal oluşumların bir karşıtlık serüveni varsa, bu da fanatizmden kaynaklanan yaklaşımlarla önyargısız yaklaşımların arasında olagelmektedir. Yani bu karşıtlık sınıfsal değil, zihinseldir. Ancak zihinsel olması somut koşulları daha çok temsil etmediği anlamına gelmez. Önyargısız yaklaşımlar bu yolda bir başka gücünü de,

somut koşulların tekdüze olmayan karmaşık ilişkiler düzenini, karşıtından daha iyi sezip kavramakta bulur.

Sanat eğitimi gibi sorunla ilintisi belirgin bir alanda, yaklaşım açısı dolaylı da olsa, önce sanatı yapan ya da algılayan insan kişilikleri hakkındaki önyargıların kırılmasıyla işe başlanması anlamlıdır.

SANAT-BILIM AYRIMINDA ÖNYARGILAR

Sanatla bilimin ayrımı gibi konuları da içeren bir yaklaşım, sanatın bilim karşısındaki değerini vurgulaması ve bu konudaki önyargıları ele alması yönünden hayli ilginçtir.

Amerikalı Harold Taylor sanat eğitimi konusundaki **Sanat ve Zekâ** (Art and Intellect) adlı kitabında şu soruna değinir: İnsanda zekânın heyecanlara karşıt olduğuna, heyecanların olguları ve fikirleri çarpıttığına, zekânınsa olgu ve fikirleri düzene koyduğuna inanılmaktadır. Entellektüel azınlıkla halkın da bu yönde birbirinden ayrıldığı düşünülür. Taylor ise, bir entellektüelin hiç de zeki ve kavrayışlı olamayabileceği gibi, halktan, entellektüel olmayan birinin daha zeki ve kavrayışlı olabileceğini savunur.

Bu düşünce bilimle sanat arasındaki ayrıma da uygulanır. Bilgin'in akılcı, nesnel, her şeyi formülleştiren biri, sanatçınınsa öznel, mantık dışı ve coşkulu anlatımlara düşkün biri olarak nitelenmesini de eleştirir Taylor. Nice coşkun bilgin olduğu gibi, soğukkanlı, akılcı, soyut eğilimli sanatçıların olabileceğini söyler. Sanatta da bir bilgi yığını vardır; sanatta da diğer alanlarda olduğu gibi birçok olgu ve düşünce toplanmıştır. Hatta kaç çeşit sanat varsa, o kadar çok düşünce eğilimi vardır. Soyut, somut, klasik, romantik, eklektik, ifadeci, sürrealist, akılcı, yüce,

gülünç, sıkıcı, tahrik edici vb. bunlar arasında sayılabilir.

Taylor'a göre, insan bilgisi, olgu ve düşüncelerin kendi içine kapalı bir birikimi olarak ele alınırsa, insanın kendisinden bağımsız bir şey oluverir. Oysa bilgi, biri onu bilmeden yoktur. Simgelere, sözcüklere, sayılara indirgenmiş olarak kalmıştır. Dans, müzik, resim, mimarlık, heykel, sinema gibi sanatlarsa öyle bilgi biçimleridir ki, kendilerini sözcüklerle ifade edemezler. Bu sorun, öğrenimde bu sanatların somut değerlerine bağlı olarak sadece olgular hakkında düşünmekle kalmayıp, işin içine insanın kendi maddi varlığı ve deneylerini sokmasını da zorunlu kılar. Çünkü zekânın belli bir süreç içinde deneyleri, düşünceleri, olguları kavramasına coşkular da katılır.

SANAT YAPITI DOĞAL BİR EĞİTİM ARACIDIR

İnsanın düşünce eylemi içine, duyarlılığını, değer ölçülerini ve davranışlarını sokması, zekâsını açar. Bu yüzden sanat öğrenimi duyarlığın gelişmesi yönünden her dalda öğrenimin bir tamamlayıcısıdır. Bu yolda öğrenimin doğruca kendisi de bir sanat olarak görülebilir. Öğrenci kendine özgü değerleri, deneyleri ve duyarlılığı sınadıkça, kendi bilgi yöntemini oluşturur ve kendi öğrenimine kendisi yön verir.

Öğreticiyse, bir sanatçı gibi, bilgiyi bir sanat yapıtı gibi somutlaştırarak, öğrenciye aktarır. Öğrencide bir öğrenim davranışı yaratmaktır bu. Yani bilgi verirken, akılcı, kuramcı, soyut, salt sözcüklere dökülmüş olan tavır, ancak öğrenci ona soluk verip hayata kavuşturdukça önem taşır. Din eğitiminin öğrencinin dindar olmasına kadar varan süreci, bu konuda bir örnek oluşturabilir.

Öğrencide kendine özgü bilgi edinme yolunun bir

amacı toplumsal işlev, diğeri de kendi iç yaşamını zenginleştirmektir. Taylor, Zen Budistlerinin geleneğine malolan «manzum kıssa»yı öğrencinin kendi yetenek ve olanaklarını keşfetmesi için bir uyarı niteliğinde göstermektedir.

Öylesine apaçık olunca gerçek, öylesine zordur ki
görmek
Bir adamın fener ışığıyla ateşi aradığı gibi
Ateşin ne olduğunu önceden bilebilse bir,
Pirincini çok daha tezinden pişirebilir.

Sanat yapıtının doğal bir eğitim aracı olarak kavranabilme kapsamı içinde, ünlü sanat tarihçisi ve eleştirmeci Herbert Read, «sanat yapıtı kişiliğin kurtuluşudur» derken, sanatsal olguların, mekanikleşen bir toplumda insana kişiliğini kazandıran araçlar olduğunu da hesaba katmaktadır.

Çağdaş uygarlık içinde en önemli olaylardan biri hızlı kentleşmedir. Büyük kentlerin birer sanat ve kültür merkezi olarak örgütlenmeleri, üretici emeğe en büyük duyarlılık katkısını yapar. Kentsel endüstri üretiminin temelinde, çağdaş sanatsal işlevlerin üretimi arttıran etkileri yer alır. Bu noktada sanat ve kültürün, sosyo-ekonomik etken karşısında, ona hız ve yön veren, bir anlamda onu karşılıklı olarak belirlemeye yönelik bulunan değeri de saptanabilir.

Yerel çevrenin özgün ayrıcalıkları sanat eğitimini çok ilgilendirir. Bu ayrıcalıkların kavranabilmesinde biçimsel karşılaştırma yöntemleri de yol gösterirler. Bu yöntemlerle yalnızca biçim olgularının sınırları içinde kalınmaz; sanatla diğer sosyo-ekonomik etkenler arasındaki benzerlik ve ayrımlar da irdelenmeye çalışılır.

GELENEKSEL-TARİHSEL VERİLERİMİZ

Türkiye'nin tarihsel açıdan mensup olduğu genel İslâm uygarlık çerçevesi içinde hangi ayrıcalıklara sahip bulunduğu da güncelliğini hâlâ koruyan bir sorundur. Güncel bir sorun olması, sanatsal çağdaş uzantılarının ayrıcalığına ilişkin düşünceleri de gündeme getirir.

Çağdaş biçim olguları bizde tarihsel biçim verilerinden tümüyle ayrılmış görünürler. Ancak bu dıştan bir görünümdür. Gerçekte çağdaş sanatın oluşumunda gerçek etkenler, geleneksel-tarihsel verilerdir. Çünkü biçim yaratışlarının duyarlılık ve ruh kaynakları onlardan başka hiçbir yerde bulunamaz.

Ancak bu konudaki önyargılar ve gözün gördüğüyle yetinen aydın inatçılığını yenmek kolay değildir. Geleneksel kültürümüzde bir temanın «nakil» yoluyla tekrarı konusu, gelişmeden yoksunluk sayılmıştır. Oysa coğrafi kültür bölgeleri arasındaki etkileşim, her bölgenin kendi tarihsel ve sosyo-ekonomik koşullarına uygun gelişmeleri sağlar ve bu gelişmenin nesnel gerçekler düzlemindeki oluşumu, her zaman zihinlerde buna uygun bir kavrayış düzlemi bulamayabilir. Bu sorunsalla kendi yerel kültür çevremizde çok sık karşılaşırız.

Bu sorunsalı yıllardan beri tartışıyor ve olabildiğince nesnel gerçeklerden kopmamaya çalışıyoruz. Ne var ki, durağan diye nitelenen Osmanlı sosyo-ekonomik yapısının özgün gelişmesinden söz edersek tepki görüyoruz. XV. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı sarayına giren İtalyan ressamlarını II. Beyazıd-ı Veli tam zamanında defetmiş dersek, kızıyorlar ve «Yazık, daha o zamandan Batılılaşabilirmişiz,» diye budalaca laflar ediyorlar. «XVIII. yüzyıldan

sonra Avrupa'yla sıkı etkileşim zorunluklarının yol açtığı biçimsel değişimlerde asıl etken olan yerel dinamiği farkedemiyorsunuz,» denildiğinde, en yavan biçimsel düzeyde bu savın kanıtlanmasını isteyecek kadar akıl ve izandan yoksunluklarını ortaya koyuyorlar. Düyunu Umumiye idaresinin Osmanlı temsilcisi Osman Hamdi'nin cami mihrabı önündeki rahleye model Ermeni kızını oturtup ayakları altına Kurân-ı Kerim'leri serdiği resmini anımsatıp, «Böyle bir densizliği yapmış herhangi bir Avrupalı oriantalist ressam gösterebilir misiniz?» diye sorulsa, kaçacak delik arıyorlar.

Folklorik ya da popüler düzeyde sanatsal beğeninin ulusal kitleyle ilintisine nasıl değinmek zorundaysak, seçkin düzeyde sanatsal beğeninin ülkemiz standartlarını da unutmamamız gerekir. Ve belki bu çok önemli sorunsaldır ki, özgün kuramlar geliştirmemiz ya da evrensel düzeyi etkileyecek sanat yapıtları üretmemizin de başlıca engelini oluşturuyor. Ancak karamsar değiliz, çünkü Türk uluşu tarihsel geleneklerinin temel programı çerçevesinde «uzun bir vadeye de girmiş» görünmektedir.

DUYARLILIĞI KİTLEYLE PAYLAŞMA HÜNERİ

Görsel yaratma alanında güçlü olabilmek için okul mezunu olmak gerekmediği gibi, görsel dil olgularını etkin bir biçimde algılamak da bu alanda okul bitirmeyi gerektirmez. Çağımızda her alanda eğitim disiplininin önemi vurgulanmak gerekir, ancak görsel biçim üretmek ya da bu tür olguları algılamak, kitlesel boyutları bakımından diğer birçok alandan ayrılır. İletişim teknikleri ya da sanat biliminin uzmanları elbet olabilir; ancak sorun geniş bir ulusal kitle açısından ele alındığında, toplumsal ya-

şamın gündelik gereksinimleriyle kaynaşmaktadır. Ancak bu geniş kitle boyutu, görsel dil eğitimi sorununun çağdaş çözümlere ulaşmak yolunda yoğunlaşma isteğini de engelleyemez.

İletişim ve sanat konularında eğitimin önemli bir yaygınlığa kavuşması boşuna değildir. Ülkemizde de «İletişim Bilimleri», «Gazetecilik ve Halkla İlişkiler», «Basın-Yayın», «Sinema-Televizyon» fakültesi, yüksek okulu ya da enstitüsü gibi eğitim ve araştırma kurumları vardır. Bu tür eğitim, uygulama için teknik bir alt yapıyı mutlaka gerektirir. Çünkü bu eğitim birimlerinde salt kuramsal bilgi vermekle yetinilmez. Ancak dikkat edilmesi gereken çok önemli bir sorun, alt yapıyı oluşturan donanımın (ekipmanın), eğitimin kuramsal disiplinini geri itecek kadar sağlıksız bir araç gereç tutkusu haline gelmemesidir.

Görsel dil eğitiminin sanatsal hedef ve amaçlarından en önde geleni, yaratıcı kitle iradesinin somutlaştığı bireyleri ortaya çıkarmaktır. Bu aynı zamanda ekonomik üretim temposunun etkinleşmesine de ışık tutan bir sorundur. Ancak işin önemli bir yanı, görsel dil eğitiminin toplumsal yaşamla güçlü bağlar kurup kuramayışıdır. Eğitim bazı durumlarda, konusu doğruca toplum ve yaşam olduğu halde, bu bağlar yönünden yetersiz kalır. Yüksek düzeyde görsel dil eğitimi, ister iletişim, isterse sanat biçimleri alanında yoğunlaşmış olsun, sonuçta bazen toplumsal yaşama katılmakta güçlük çeken bireyler oluşturabilir. Eski tip akademik sanat eğitimi bir yana bırakılırsa, modern teknolojiyle uyum sağlamaya çalışan yeni bir eğitimin tasarım ve dizayn ustası adayları, «Neo - (Yeni) Akademizm» diye olumsuz olarak nitelenen bir alan içine sıkışıp kalabilirler. Görsel dil eğitiminin çok önem kazan-

dığı ülkelerde, bu eğitimin yapıldığı okulları bitirenler, kendi alanlarında hemen etkin bir rol oynamaya başlayamazlar. İşi ustadan öğrenen, çekirdekten yetişme hayat adamları çoğu kez daha başarılıdır.

Görsel dil eğitimi yönünden hemen sinema alanına bakmak pek anlamsız değildir. Çünkü bu eğitim kitlenin sürekli olarak iç içe yaşadığı sanatsal bir olgunun uzmanlarını yetiştirme savındadır. Oysa kitleyi ilgilendiren bir alanda, bu tür savların gerçek yüzü hayli karmaşıktır. Genel olarak nasıl Hollywood, sinema okulu bitirenlere pek yüz vermezse, Türkiye'deki sinema sanayii ortamında bile bu eğilim görülmektedir. Çünkü bu sanayiin yaşadığı bazı talihsiz deneyler vardır. Yüksek savlarla ortaya atılan, üstelik Avrupa'daki sinema okullarını bitirmiş olanlar deneylerinde başarısız olmuşlardır.

Öyle anlaşılıyor ki, belli oranda başarının sırrı, ister iyi, isterse kötü eğitim görmüş olsunlar, görsel alanda yetenekli kişilerin, bu duyarlılığı kitleyle paylaşabilmekte gösterdikleri hünerdedir. Ama bu «hüner» kavramını yine de, bir kültür birikiminin görsel dil eğitiminden kaynaklandığı ya da farklı eğitim, görgü, beceri değerleri üzerinde temellendiği yönde ele almak gerekir.

II

HER ŞEY BİR «GÜZEL» UĞRUNA

Sanatçının, eğitim kurumları ya da bunların dışında, atölye ve film setlerinde ya da en basit usta-çırak ilişkileri içinde, öteden beri, hatta tarih öncesinden beri eğitiminin zorunlu ve geçerli olduğu anlaşılıyor. Kuşkusuz sanat ürünleriyle birlikte bunlar üzerinde düşünmeye başlamak, irdelemelere girişmek ve eleştirel görüşleri gündeme getirmek de başlamış olmalıdır. Ve her şey bir «güzel» uğrunadır. Bu kavrama iyi, hoş, yararlı vb. gibi başka kavramlar da eklenebilir; ama «güzel» başlı başına bir kavram, çözümü hiçbir zaman tek bir formüle indirgenemeyen alabildiğine karmaşık bir sorundur. Güzel kavramının bu denli karmaşık niteliğiyle görece (rölatif) olduğuna, şurdan şuraya, ondan buna değişebilirliğine bakılarak bir tür arıtılması yoluna gidilmiştir.

«Göreli» bir kavram olduğu artık herkesçe kabul edildiği için, güzel konusunu tartışmak da gereksiz gibidir. Ama bu konu bir türlü gündem dışı kalamamaktadır. Hem eğitimde yer almakta, hem de toplumun dilinden düşmemektedir. Geniş kitle işin kuramsal, felsefi yanına pek aldırmaz. Her kesim kendi özel koşullarına uygun bir güzel duyuşu taşır. Ancak göreli de olsa, «güzel değerlendirmelerinin» bir alan sınırı olmalıdır. Bu çok geniş alanda sınır

belirlemeninse güçlüğü ortadadır. Bu yüzden gözün erişemeyeceği bir alana kuşbakışı göz gezdirilebilecek olanaksız yükseklikler hayal edilmemelidir. Bu kavramın geniş alanı akıl gücüyle de kuşatılamaz.

Güzel kavramı göreli olduğuna göre, güzeli belirleyen niteliklerin de mutlak bir kesinliği olmasa gerektir. Ama kavramın göreli olduğuna ilişkin düşünceye mutlak «badiresi» aşılmadan da ulaşılmamıştır.

Güzel konusunda kesin ve değişmez yargılara da varılmamış değildir. Örneğin, bir sanat yapıtını «güzel» kılan nitelikleri uyum, denge, ritm, ölçü gibi değerlere bağlamak eski Yunan filozoflarına kadar dayanır. «Güzel» ölçütüyle «Altın Kesim» adı verilen geometrik orantı (*) arasındaki ilintinin çok eskilere uzandığı görülür. Bu orantıdan bir kitle karşısında söz ettiğiniz zaman, kitlenin pek büyük bir bölümü bu orantıyı doğal, «pekâlâ olabilir» diye karşılar, ama kitlenin içinden pek az kişi «olmaz öyle şey» der. Olmaz diyen ve bu orantının akıl dışı olduğunu ileri süren haklıdır, ama yine de bu haklılık Altın Kesim orantısının güzel kavramıyla ilintisini değiştirmez. Bu âdeta gizemli bir formüldür ve insan bedeninde bile bu garip orantının saptanabildiği ileri sürülür. Bu orantı konusunda daha da ileri gidilerek «Baba-Oğul-Ruhülkudüs» diye belirlenen Hıristiyan üçlemesinin (teslis) bu Altın Kesim formulüyle mistik bağlantısı bile kurulmaya çalışılmıştır.

Sözkonusu orantıyı doğal karşılayan büyük kitlenin güzel sorunu karşısında aktif olup olmadığı, «güzel»den

---

(*) Bu orantıya göre, güzel olan bir nesnede, o nesnenin (A-B-C-) diye bölünmüş düz bir çizgi olduğunu düşünelim, büyük parçasının küçük parçasına oranı, büyük parçasının bütününe oranına eşittir.

anlayıp anlamadığı gibi bir sonuca varılmamalıdır. «Öyle şey olmaz» diyen uyanıksa, belki sadece geometriye çok yatkın olan biridir. Kitle genel olarak kendince güzel, sanatsal nitelikte olana duyarlıdır. Ancak bu duyarlılık eşit düzeyde olmayabilir, bunun da eğitimle, özellikle günümüzde görsel anlatım dilinin eğitimiyle az ya da çok bir ilintisi vardır.

BİÇİM-İÇERİK BÜTÜNLÜĞÜ : HEM ÇATIŞMA, HEM UZLAŞMA VE UYUM DENGESİ

Biçim-içerik ilintisi bir sanat yapıtının oluşumunda ana koşuldur. Bu ana koşulu, sanat yapıtının naturalist ya da stilize soyut bir biçim ortaya koyması da değiştiremez.

Sanatta biçim-içerik (ya da öz) ilişkisinin ayrılmaz bir bütünlüğü yansıttığı sık sık ileri sürülür. Sanatın gelişim tarihi boyunca, biçim değişmelerinin, bu değişimlere bağlı bulunan içerik farklılaşmalarını ortaya koyduğu görüşü kabul edilebilir. Sanatta içerik sorununu kavramak, biçimsel dilin anlaşılmasına ya da başka bir deyişle «okunabilmesine» bağlıdır. İçeriği belirleyen sosyo-ekonomik, kültürel ve psikolojik etkenler varsa; bunlar temel sanatsal değerlerden koparılarak, biçimi belirleyen egemen öğeler olarak kabul edilemezler.

Sanat yapıtı, insanı çevreleyen gerçekler dünyasının âdeta süzgeçten geçirilmiş bir yansımasıdır denebilir. Fakat hiçbir zaman sanat yapıtı, yansıması olduğu gerçeklerin kendisi, hatta bazen benzeri bile olmaz. Böylece sanatsal içerik adına doğal ve toplumsal gerçeklerin tarihsel ya da güncel dökümüne girişmek olanaksızdır. Biçim-içerik ilişkisinin bütünlüğü saymaca sınıflandırmalara sığmaz.

Bir sanat yapıtının konusuyla içeriği arasındaki ayrım da belirlenmelidir. İçerik tözel (substancial) bir değer, yani biçimin taşıdığı cevherdir. Bir konu ele alınarak bir yapıt oluşturulabilir, ama içerik öyle bir hareket noktası değildir, biçimin oluşma süreci içinde gerçekleşir. Oysa içerikle konuyu biribirine karıştıranlar çoktur. Bu da sanat yapıtına yeterince dinamik bir yaklaşım yapamamanın ya da biçimsel dili okumayı bilmemenin bir sonucudur.

Sanat yapıtının mitolojik, dinsel-büyüsel, tarihsel, toplumsal, gündelik yaşama yönelik ya da doğadan uzaklaşmış soyut nitelikler ortaya koyması, salt kendi başlarına içerik sorununa bir karşılık oluşturmaz. İçeriği aydınlatan önemli etkenlerden biri, sanatçının toplumsal ve ruhsal varlığının karmaşık bütünlüğüdür. Sanatçı ortak bir yaratma iradesini temsil eden bir birey olarak karşımıza çıkar. Bu yönden sanatta ister belli kalıplara bağlı bir tutum geçerli olsun, isterse bireysel özgürlüğe alabildiğine haklar tanınmış bulunsun, sanatçı yapıta verdiği biçimde ruhsal ve duyarlıksal bir özün biçimden koparılamayan değerini birlikte oluşturmakla yükümlüdür. Böylece sanat yapıtının içeriği bir anlam yoğunluğuna ulaşır ve yapıtın biçimsel yönden etkinliği de ancak bu çerçeve içinde ortaya çıkar.

Sanata lirik, epik, dramatik vb. gibi tür ayrımları açısından yaklaşıldığı zaman da içerik sorunu açıklığa kavuşmuş olmaz. Bu tür kavramlar genel bir duyuş ve yöneliş tarzını belirlerler, oysa içerik daima tek bir biçim olgusuyla birliktedir; ne kadar biçim olgusu varsa, o ölçüde içerik ya da öz bağlantısı vardır.

Biçim-içerik ilişkisi aynı zamanda sanatsal gelişmede en önemli rolü oynayan etkendir. Çünkü bu ilişki her koşulda bir gerilim kaynağıdır. Bu gerilimin belli bir prog-

rama uygun ya da kendiliğinden (spontane) olabileceği hesaba katılabilir. Doğacı ya da soyutlayıcı stilize sanatlar bu gerilim amaçlarını farklı yönlerden uygulamaya koyabilirler. Bir sonuca ulaşmak gerektiğinde, biçim-içerik ilişkisinin bir çatışma dengesi olduğu kadar, bir uzlaşma ve uyum dengesi olduğu da söylenebilir. Ancak uzlaşma dengesi gerilimin yitirilmesi demek değil, tam tersine çatışma dengesinden daha ilerde bir gerilim potansiyelinin yapıta aktarılmasıdır.

Sinema sanatındaysa biçim-içerik ilişkisinin en geniş anlamıyla belli bir hareket duyarlılığına bağlı bulunduğunu, bu sanatın gelişmesinde rolü bulunan örnekler ortaya koymaktadır. Kuşkusuz sinemada da içerik sorunu filmin konusunu aşar, tek tek hareketli görüntüler, yani çekim planlarıyla oluşan sahne (sekans) birleşimleri, tüm görüntüsel sistemin iletmeyi başardığı mesajın dinamik izlenimleriyle daha sıkı bir ilişkiye girer. Sinemada bir görüntüsel dil olgusu ne kadar başarıyla gerçekleşmişse, filmik özün algılanabilme düzeyi o ölçüde artar. Sinemanın biçimsel başarıya ulaşma şansı da, hareket duyarlılığına özgün bir ritm uygulanabilmesine bağlıdır. Konusu çok önemli bir film bu yönden aksak ve tutarsızsa önemini yitirir, buna karşılık önemsiz bir konuyu üstün bir sinema yapıtı düzeyine ulaştıran başarıysa, her filmik öğenin ritmik hareket düzeni içinde tutarlı yerini alabilmesine bağlıdır.

Görüntüsel sistemin ulaştırdığı «mesaj» kavramına gelince, kavramla içeriğin anlaşılmasında ikinci bir aşama oluşur. Biçim nasıl bir yazı gibi okuma gerektiriyorsa, biçimsel bir sistemle ulaştırılan mesaj da algılamayı gerektirir. Gözle okuma içeriği kavramakta bir aşama, mesajı algılamaksa içeriğe karşı zihnin harekete geçtiği ikinci bir aşamadır.

SANATTA YÜCELTME VE SİMGELEŞTİRME

İnsan karşıtlıklar içinde yaşamını sürdüren bir varlıktır. Kişi varolmakla kalmaz, varolduğunun bilincini de taşır; üstelik bu bilinci değiştirme tutkusuna sahiptir. Tarih insanının, diyalektik karşıtlıkları yansıtan iç serüvenleriyle doludur. İşte bu karşıtlıklar tarihinin bireysel açıdan, yani insanın kendi kendisiyle çatışması bağlamında su yüzüne çıkması, ilk kez XIX. yüzyılın başlarında görülür.

Daha sonraları Jung'un da tanımladığı gibi, sanatçı içedönük (introvert) bir kişilik yapısına sahiptir; pratik gerçeklerle bağdaşamayınca, «fantastik» alanlarda doyum arar. Bunu başardığında da, yüceltme (süblimasyon) gücünü ortaya koymuş olur. Sanatçı ayrıca duygusal açıdan dengesiz (nörotik) ya da delinin tersine, her vesileyle gerçeğe dönüş yolunu bulabilen bir kişiliktir.

Yüceltme (süblimasyon) ile simgeleştirme (sembolleştirme) arasındaki önemli ayrımı belirtmeden geçmemiz olanaksızdır. Çünkü bu iki kavram sık sık birbiriyle karıştırılır. Dr. Ernest Jones, «Yalnızca bastırılmış düşünce ve duyuş simgeleştirilir, simgeleştirme gereksiniminin başlıca koşulu budur,» der. Yüceltmeye bu tanımın tersi uygulanabilir, yani yüceltme herhangi bir düşünce ve duyuşun bastırılmış olmaktan kurtulmasıdır.

Yüce (süblim) kavramı gündelik dilde simge (sembol) kavramına oranla çok yer bulamadığı halde, kanımızca bu az ve özenle kullanılma «soyluluğu», fazlaca bir önem ve değer taşımaz. Bilgiç ama düşüncesi gelişmemiş biri, bir sanatçının araştırıcı kıvranışını «kendini yücelteme-mek» diye aşağılayabilir. Sonradan sanatçı amaçladığı «simgeleri» ürettiği zaman da, bu beklemediği başarı kar-

şısında aşağılık duygusuna kapılır. Sanatçıyla çevresi arasındaki ilişkilerde oldukça sık rastlanan bir olgudur bu. Yüce ile simge'nin daha insan zihninde karıştırılmaya başlandığının da bir örneğidir. Sanatçıysa yüceltmeyle mi, yoksa simgeleştirmeyle mi uğraştığının ya bilincindedir ya da değildir. Kendisini yüce bir uğraşa adamış gibi gösteren bir sanatçıya budala gözüyle bakmak mümkündür.

Tarihsel sanat üsluplarından yalnızca bir tanesinin yoğun bir ısrarla yüce kavramına dayandırılmak istendiğini görürüz. Yunanlı mimar ve estetik bilgini Michelis, bu kavramı Bizans sanatına uygulamış ve bu uygulaması oldukça rağbet de görmüştür. Kanımızca, Bizans sanatına mistik, dinsel bir yaklaşımın ifadesi olan bu yakıştırma temelinden yanlıştır. Burada ayrıntıya girmek gereksizdir; ancak Bizans sanat biçimleri genelde karmaşık simge oluşumlarıdır ve yüce nitelikler yakıştırılan çeşitli biçimsel değerleri, dinsel mistisizmle kamufle edilmiş salt optik özellikler ortaya koyarlar ve asıl önemli yanları da budur. Bizans sanatını hünere ve tekniğe dayanan bir akıl bağlamı içinde görmek, dinsel programlara inananlara âdeta matematiksel yollardan doyum sağlandığını farketmek, bu sanatı yüce olarak nitelemekten daha belirgin bir gerçeğe işaret eder. Yunanlı mimar Michelis, Bizans sanatı karşısında sözkonusu yanılgıya düşerken, aynı zamanda bir estetik bilgini olan İngiliz rahip Gervais Mathew, Bizans sanatının sorunlarını çok daha doğru olarak kavramıştır. Yüce ve simge kavramlarından söz ederken, Bizans sanatı sorununa ilişkin bazı yaklaşımlara kısaca değinmemizin nedeni, bu sanat üslubuyla bizim sanat geleneklerimiz arasında doğrudan bağlantıların bulunmasıdır.

Gerçek anlam ve değerde bir yüceltmeyle zihinsel simgeleştirmenin dinamik işlevleri ne kadar birbirine ben-

zerse benzesin, biçimsel yönden etkin ayrım açıkça belirgindir. Psikanaliz de yüceltmeden çok simgeleştirmeyle ilgili ve bunun karşısında etkindir. Ruhsal çözümleme açısından simge üreten kaynak zihindir ve düşler de simgelerle belirlenmektedir. Dr. Jones, «Simgeler kendiliğinden, otomatik olarak ve geniş kapsamıyla bilinç dışı yoldan üretilirler,» der. Ne var ki, bu tanım sanatsal yaratış yönünden bir gizeme büründürmedir (mistifikasyon). Simgelerin bilinçli ve bilinç dışı üretimine ayrı ayrı ağırlık verilerek, sanatsal yaratışa bu yönden bir açıklık kazandırıldığını da göreceğiz.

SİMGELEMENİN YOLLARI

Sanatla simgecilik (sembolizm) arasındaki güçlü bağıntının kısaca gözden geçirilmesi, sorunların ve kavramların anlaşılmasına daha bir açıklık getirebilir.

Aslı Yunanca olan «sembol» sözcüğü «biraraya getirmek» anlamına gelir. Bu da nesnelerle fikirleri (ideaları) biraraya getirmek, birinin öbürünü, öbürünün birini ifade etmesi anlamındadır.

Piktogram (*) ve ideogram (**) simgeciliği, yazının kendine özgü işaretler dili oluşturması yönünden ve resim sanatına bir üslup kaynağı olduğu oranda bizi ilgilendirir.

Simgeciliğin bilinçli (conscious), bilinçsiz (unconcious)

(*) Piktogram: Hiyeroglif türünden resimsel karakterde yazı işareti.

(**) İdeogram: Resimsel karakterde birkaç yazı işaretinin birarada bir «fikir» belirtmesi.

ya da içgüdüsel (instinctive) oluşumlarını enine boyuna ele alan Carlyle, **Sartor Resartus** adlı yapıtında insanın simgelerle içli dışlı bağıntılar içinde yaşamını sürdürdüğü, çalıştığı ve varlığına sahip olduğu düşüncesini ortaya koymuştur. Burada uygarlığın simgecilikle sıkı bir bağıntı içinde bulunduğu dile getirilmiştir. Lewis Mumford da **Yaşamın Yönetilmesi** (The Conduct of Life) adlı kitabında, insanın görünmeyeni, fizikötesini, gözün göremeyeceği kadar uzak olanı, atalarını, torunlarını, yani sonsuzluk ve süreklilik hakkındaki tüm kavrayışını «simgeleştirme yetisi»ne borçlu olduğunu belirtmektedir.

Arnold Whittick'e göre de, simgeler aşağıdaki gibi sınıflandırılabilir:

1. Somut bir obje ya da objeler grubunun yaklaşık ya da kesin taklidiyle, objenin bir parçasının bütünlüğü ifade ettiği simgecilik (Bir film şeridinin kısa bir parçasıyla sinema yapıtlarının tümü simgelenebilir).
2. Bir fikir, bir eylem, bir uğraş ya da bir âdetin onunla bağlantılı olan bir objeyle simgelenmesi (Örneğin, palet ve fırça resim sanatını simgeler).
3. Bir fikrin, o fikrin işlev ve amacına uygun niteliği göz önüne alınarak analojik ya da benzer diyebileceğimiz bir objeyle simgelenmesi (Bektaşilerin 12 köşeli yıldızı 12 imamı simgeler).
4. Bir fikrin iki ya da daha çok objeyle bağıntısından doğan simgecilik (Kitap ve meşale eğitimi, gözleri bağlanmış, elinde terazi tutan kız figürü adaleti simgeler).
5. Bir fikir ya da nesnenin, o fikir ya da nesneye uygun bir dizaynla biçimlendirilmesi yolundan

varılan simgesi (Tüm yaygın işaret simgeleri bu alana girer. Çeşitli meslek simgeleri, belli amaçları olan dernek ya da birliklerin simgeleri, bir fabrikada üretilen nesnenin, bağlı olduğu firma ya da kurumun amblem simgesiyle değil, doğruca stilize edilmiş nesne dizaynıyla simgeleştirilmesi vb.).

BİLİNÇLİ YA DA BİLİNÇSİZ SİMGECİLİK

Sanatla simge arasındaki bağıntıların bazı ayrıntıları da şu şekilde belirlenebilir: Bilinçli bir simgecilik, bir ifade olgusu olarak, sanat eserinin yaratılışında dolaysız bir etken olmaz, ancak dolaylı bir etkendir. Ne var ki, bu durumda bilinçsiz simgecilik asla geçerli değildir. Bilinçli simgecilik bir anlatım (ifade) sorunudur ve bu ifade, ister sanatçının düzen anlayışına, isterse estetik niteliklere yatkın duyarlılığına bağlı olsun aynıdır. Bir sanatçı herhangi bir konudan çok güzel bir yapıt çıkarabilir. Örneğin, Rembrandt'ın çengele asılı sığır eti, Cezanne'ın bir şişeler grubu... Gerçekten de Roger Fry estetik kalitelere kıyasla konuyu önemsemez. Onca neyin yapıldığı, konunun ne olduğu değil, işin nasıl yapıldığı önemlidir. Ancak sanat eseriyle konu arasındaki ilişki de alabildiğine güçlüdür. Örneğin, dinsel konular.

Sanat eserlerinin içindeki anlatım araçlarının çoğu simgesel niteliktedir. Anlatımcı simgeciliği, bilinçsiz ya da kısmen bilinçli olan simgecilikten ayırt etmek gerekir. Salt ifade, sanatsal niteliklerle birleşmeden değerlenmez ve bu nitelikler simgesel anlatımcılığa doğrudan doğruya bağlı olmasalar da, simgesel anlatımcılığın onların yaratılmasındaki payı yadsınamaz.

Sürrealist (gerçeküstü) sanatta birtakım iç dürtüler simgeciliği yaratır, ama bu simgecilik, sürrealist bir yapıtın estetik değerler taşıdığı oranda geçerlidir, salt simgecilik olarak anlam ve değer taşımaz.

Sürrealizmde simgecilik ana öğedir. Bu tür simgecilik, psikanalize dayanan bilinçsiz ya da bilinçaltı tipidir, ama biçimsel açıdan geleneksel simgeciliğin bir devamı gibidir. Freud'un psikanalizi ve Jung'un çözümleyici psikolojisine dayanan içgüdüsel ve bilinçsiz simgecilik, üstben'in (super-ego) baskı altına aldığı bllinçaltının bir yansıması olarak da kavranır. Çok güçlü olan bu bilinçsiz simge eğilimi, tümüyle baskı altına alınmadığı için bu kez üstben'in sansüründen geçerek, kendilerini biçim olgularına dönüştüren simgesel görünümler ortaya koyar. Rüyada düşüncenin denetimsiz gevşemesinde, gündüz düşü'nde (day-dream) olduğu gibi, simgecilik belirir ve çoğu kez cinsel bir anlam taşır. Bu da toplumsal ve ahlaki standartlara bilinçaltının direnişidir.

Nietsche ve Jung bu tür simgelerin ilkelerde ortaya çıkan simgelere benzediğini de belirtirler. Çünkü rüyalar bizi nitelikçe ilkel geçmişe götürür ve kişisel bilinçsizliğin simgeciliği, evrensel bilinçsizliğin bir yansıması gibidir.

KİŞİSEL OLAN YA DA OLMAYAN SİMGECİLİK

Sanat eserinde simgecilik, dans, giyim, mimarlık, heykel ve resmin ya biçim ya da yapısında (stüröktür) kendini gösterir. Ama bu simgeciliği, kişisel olmayan (empersonel) ve kişisel olan (personel) diye ikiye ayırmak gerekir. Biçim ve yapısallık açısından dans ve özellikle dinsel olan mimarideki simgecilik kişisel değildir. Dansta belli bir işlev amacıyla hareketler yapılır, örneğin, ekinin gür bü-

yümesi simgelenir, yağmur duasının da belli simgesel hareketleri vardır. Mimaride dinsel «uhrevi» kavrayış, tanrının göklerde olduğu inancı, Gotik sanatın dikey atılımıyla simgelenebilir. Bir banka ya da resmi bir başka yapının masif nitelikleri, sosyo-ekonomik düzene uyumu ve tutarlılığı simgeler.

Haweloch Ellis'e göre, dans insanın kendi vücudunu kullanarak kendini ifadeye yöneldiği sanattır. Mimariyse, kişinin tümüyle dışında kaldığı bir biçim olarak bütün sanatların başlangıcıdır. Müzik, oyun, şiir dansı izler, heykel, resim vb. de mimariyi izlerler, ona bağlıdırlar.

Lipps'in «einfühlung» (duygu sezgisi) kuramı içinde belirlediği de, insanın bedensel duygu ve hareketlerinin dansta ortaya çıkan tek şekliyle tüm sanatları kapsadığıdır. Simgeciliğin heykelde de, figür ve grup olarak, bir dans ya da törenin donmuş bir ânı olarak belirlendiği ileri sürülmüştür.

Kişisel simgecilik sanatta daha karmaşık bir sorun olarak belirir. Bu noktada sanatçının kişiliğindeki bireysel güç ve coşkusal duyuş derinliği bir ölçüt olmaya başlar. Aynı konuyu resmeden iki kişinin üslup farkları açısından da bu sorun ele alınabilir. Ancak bu konuda kişisel üslup yanında, özel anlamda betimleme, resmetme üslubundaki fark da gözönüne alınmalıdır.

Resim sanatında simgecilik, mimari ve heykelde olduğu gibi, ya konunun içerdiği olgudur ya da biçimin kendisinde, onun öğelerindedir.

İmge (imaj) ile simge arasındaki ilişki, sanatta, özellikle modern akımların anlaşılmasında temeli oluşturur ve bunların ortak varlığı, sanat normları olarak, modern sanatın karmaşık ve birlikten yoksun niteliğini açıklar.

MODERN SANAT AKIMLARINDA SİMGESEL YOĞUNLAŞMA

Birçok sanat bilgininin modern sanatın üç ana akım çevresinde toplandığı görüşünde anlaşması, kanımızca, simgesel yoğunlaşma konusundaki temel ayrımların kavranmasıyla da ilintilidir. Bu üç ana akım sırasıyla şunlardır: Kübizm, ekspresyonizm (anlatımcılık) ve sürrealizm (gerçeküstücülük).

Sürrealizmin başlıca ilgisini simgesel biçim alanında yoğunlaştırdığına dikkati çektik. Kübist akımsa, gerçek temsilcileri açısından tümüyle dışadönük (extrovert), ancak biçim bozmayı (deformasyon) ön planda tutan bir imge üretme alanıdır. Modern sanatın bu üç ana akımına sıçrayabilmiş olan Picasso, kübist akıma öncülük etmiş olsa da, salt kübizm temsilcisi sayılmaz. Picasso'ya sürrealistlerin yeterince sahip çıkması doğaldır. Kübist akımı başka hiçbir akıma ödün vermeden sürdürmüş olan sanatçıysa Braque'dır. Fernand Légèr'yi de bir ölçüde bu akım çerçevesinden ayrılmamış bir usta olarak kabul edebiliriz.

Simgecilik sorunu üstünde duranlar, kübizmin aşırı biçim bozma içinde bile doğaya bağlı kalarak, yoğun simge düzeyine asla ulaşamadığını ima ederler. Başlangıçta kübizme yakın görünen Piet Mondrian gibi sanatçılar giderek ileri derecede bir geometrik şematizme yönelerek bu doğacılık «şaibe»sinden kurtulmuşlar, ancak ortaya kovdukları biçimsel değerlerde hiçbir zaman yoğun bir simgeciliği de amaçlamamışlardır. Kübizmle uzak yakın bağlantısı olan konstrüktivist, fütürist, süprematist, pürist vb. gibi van akımlar içinde üretilen biçimsel değerler de simgecliğin yoğun kapsamı içinde değildirler. Ancak biçim e-

ğilimleri simgecilikten daha düşük bir değer kategorisi içinde demek de değildir bu.

Ekspresyonizm öncüleri (1910'larda) Almanya'da ortaya çıkmış ve simge alanında oldukça yoğunlaşarak ruhsal yaşantıların dışavurumunu öngören bir anlatım sistemi olmuştur. Öte yandan sürrealizmin bilinçaltı karmaşasının çözümlemelerine yönelik savlarına karşın, İkinci Dünya Savaşı ertesinde ABD'de ortaya çıkan ve informel sanat akımlarının öncüsü sayılan soyut ekspresyonizme yön vermiş bulunan ekspresyonist akım, sürrealizmden daha az karmaşık ve daha az yoğun bir sistem sayılamaz. Buna karşılık 1905'lerde Fransa'da ortaya çıkan ve Almanya'daki ekspresyonizme oranla daha ılımlı ve saf biçimsel yanı daha belirgin olan «Fovist» anlatımcılıksa, bütün diğer anlatımcı sanat yaklaşımlarına yol açan Van Gogh, Ensor, Munch vb. gibi sanatçıların erken verilerine dayanır. Ne var ki, gerçek anlamda ekspresyonizm, simgesel yanı ağır basan bir sisteme dönüştüğü gibi, en azından sürrealist ve kübist-konstrüktivist nitelikte karşıt eğilimli akımlar kadar, sonraki sanatsal faaliyetler üzerinde etkisini duyurmuştur. Hatta ekspresyonizmin saf biçimsel kaygıları kadar simgesel alanda da yoğunlaşabilmesiyle bir bakıma çağın en tutarlı akımı olduğu ve günümüzde çok güçlü uzantılarının bulunduğu söylenebilir.

SANATIN İŞARETLER SÖZLÜĞÜ

Her çağda sanatı sanat yapan sanatçının kendini ifade özgürlüğüdür denebilir ama bu özgürlüğün ölçütü ne yazık ki yoktur.

Daima bir tarihsel temel üzerinde oluşan sanat, en «yeni» ve en «özgün» olduğu koşullarda bile belli bazı ge-

lenek ve kurallara uyar. Sanat insanlar arasında konuşulup anlaşılan bir dildir. Eğer bu koşullardan soyutlanırsa, bir iletişim olarak yararsız bir fenomen haline gelmiş olur.

Bir dil olduğuna göre sanat, nesneleri işaretlerle belirler, şemalaştırmadan, gelenek ve kural halini getirmekten de kaçınamaz. En kendiliğinden ve en gerçeğe bağlı sanat bile, bir fikir ya da bir izlenim için tek bir özel işaret kullanmaz, ama birçok farklı anlamı içeren işaret sözcüklerini kapsayan bir işaretler sözlüğüne başvurur. Her kuşak bu sözlüğe bir şeyler katar ya da onu yeni baştan yorumlayarak kullanır.

Her sanatın sözlüğünde, resimse iki boyutlu yüzeye, tiyatroysa sahneye, filmse her kullandığını dilbilimsel olmayan (non-lenguistik) yapıya uyguladığı işaretler vardır (bu yüzden filme ses ve söz egemen olamaz).

İşaretlemede ilginç bir yan, Nietzche'nin belirleyişiyle, anlaşılmamak yolunda olumlu (pozitif) bir değere ulaşmaktır. Gelenek ve kurallara karşı çıkmaksa, hiçbir zaman olumsuz yolda bir anlaşılmama isteğini içermez.

Sanatta yeniyle eski arasında bir savaştır sürüp gider. Ne varki, sanatçının dili, kattığı kendi ses yeniliğiyle bile önceden kurulmuş bir dildir.

Bu yüzden güçlü ve yetenekli bir sanatçı, geleneği en güçsüzcesine sürdüren bir sanatçıdan daha bağımsız da değildir. Sanat yapıtına özgün yaklaşımları olan Malraux, Wölfflin'e dayansa da, Wölfflin'in doğadan çok, geçmiş sanatı kaynak saymasını biraz geliştirmiş, onun bir çeşitlemesini yaratmıştır. Malraux'ya göre, sanat doğanın rakibi değildir, ama sanatsal esin ve sanatsal içerik yaratılan bir şeydir.

Sanatın bir dil oluşturması, salt yanıtlar koymaz ortaya, sorular da yaratır. En zor soru da, düşünürlerin

«Bergson, Marx, Freud, Kant vb.) soruna getirdikleri farklı boyutlardan doğar. Fakat sonuç bakımından, bir işaretin nesnenin kendisi olmadığı, ona ancak işaretin aracılığıyla ulaşmamızın mümkün olduğunu anlarız.

İşaretlemedeki farklar önemlidir. Bunların bazıları gerçekliği taklit eder, kimiyse simgeseldir. İlki benzerliğe, ikincisi gelenek ve kurallara dayanır. Uygulamadaysa bu ikisi birbiri içine girmişlerdir.

«BİLDİRİŞİM ESTETİĞİ»

Sanat yapıtları karşısında, estetik incelemelerin bir bilim dalı olarak konumuna gelince, sanayi çağının nedenselliğe dayanan temel yönelişi estetikle bağdaşmaz denebilir. Çünkü her şeyden önce estetik açıklama nedenselliğe dayanmaz. Oysa estetik obje, estetik süje, estetik değer ve estetik yargı, bu bilim dalını ilgilendiren asıl konunun, yani sanat yapıtının varlık tabakalarının bütünlüğüne yöneliktir. Bu da felsefi, psikolojik ve alt düzeyde mantıksal bir açıdan estetiğin karmaşık ilgilerini karşımıza çıkarır.

Estetiğin modern gelişmesi, kuşkusuz, Max Bense ve Roman Ingarden'in üzerinde durdukları «Bildirişim (Enformansyon) Estetiği» adı verilen bilimsel ve teknolojik estetiktir. Bildirişim estetiği, sanatsal mesajın kitleye ulaşım zorunluluğundan kaynaklanmakta ve iletişimde rol oynayan etkenlerin hangi olasılıklarla karşılaştığı sorununu çözümlemeye çalışmaktadır.

Sanatsal mesajın kitleye iletilmesi bir tür ölçüm sorunudur ve matematik olasılıklarla iç içedir. Bildirişim estetiği, iletilenle alınabilenin hesabına, ölçümüne yönelir. A. Moles, «Bugün biz sanat ve toplumsal kitle arasındaki iliş-

ki üzerine yeni bir öğreti gereksiniyoruz. Bu da bildirişim kuramının gerçekleştireceği bir amaçtır,» der. Geleneksel anlayışta üç öğe geçerliydi: Yaratıcı, estetikçi ve alıcı. Bildirişim estetiği bu öğeleri aşar, aracıyı teknolojiyle birleştirir.

İletişim, işaretler sözlüğünün belirli kod kurallarına göre düzenlenmesi, bunun da sanatsal türün gereği olan dil, renk, biçim, hareketli imge gibi çeşitli kanallardan akıp kitleye ulaşmasıdır. Burada önemli olan, alıcı kitlenin sözkonusu kodlar ve kanallar sistemine aşina olup olmamasıdır. Mesajda karmaşık öğelerden oluşan küme, öğeler toplamının olasılığıdır ve bildirişim de budur, yani nicelik bakımından gerçekleşen yenilik, öğe sayısı arttıkça artan, çoğalan bir yeniliktir. Kod ve kanal repertuarının zenginliği ya da yoksulluğu, alıcının sosyal çevresi ve eğitim düzeyine sıkı sıkıya bağlıdır.

Bildirişim kavramı estetik ve semantik (anlambilim) olarak ikiye bölünmüştür. Mesaj mantıksal ve bir amaca yönelikse, bu, semantik yanı ilgilendirir. Mesaj duygusal ve iç yaşantılara dönükse, bu da estetik yanı ilgilendirir. Ama bu iki yan kuşkusuz birarada da bulunabilir.

Bildirişimin semantik yanı, gönderilen işaretlerin önbilgisine dayansa da, estetik yanında böyle bir kesinlik yoktur. Bildirişim estetiğini çok belirleyen bir yan, niteliksel olana değil, yani yapıtın düzey üstünlüğü sorununa değil, niceliksel değerleri oluşturan sayısal kod kümelerinin karmaşık matematiksel çözümlerine dönük bulunmasıdır. Giderek niceliksel olasılıkların bilgisayar çözümlerini gerektirebileceği de düşünülebilir.

Bir başka düşünüre göre, yaygın iletişim ağı içinde iki temel kategori, işaretler ve simgelerdir. Simgeler oluşturmak insanda üstün bir yetidir. Ama aynı şey işaretler için

söylenemez.

Cassirer, simge ve işaret arasındaki bu düzey ayrımını özenle vurgular. Işaret fiziksel varlık dünyasının bir parçası (öğesi), simgeyse insansal anlam dünyasının bir öğesidir.

Arthur F. Bentley'se üç tür mesajdan söz eder ve işaret'ten (singn) türeyen sinyal sözcüğüyle en alt duyumsal algılama düzeyini gösterir. «Designation» sözcüğü, daha üst düzeyde dilbilimsel işaretleme işlevlerini içerir. Üçüncü en yüksek düzeye gelince, bu da simgelerden oluşan bir mesaj alanını kapsar.

Bu mesaj düzeylerinin her biri kitleden gerekli tepki karşılıklarını bulur.

*
**

Soruna bildirişim açısından uyarıcı nitelikte bir yaklaşımın, yüksek düzeyde sanatsal bir olgunun mesaj içeriğini belirlemek olduğu söylenebilir. Ancak bu belirleme düzlemine ulaşabilmek için ilk saptanması gereken, bir insanın bir olguyu kendi görüp bilmesiyle, bu olgunun bir başkasına gösterilip bildirilmesinin farklı şeyler oluşudur. Bu durumda:

- biri olguyu kendi başına dolaysızca kavrayıp algılar,
- olgu hakkında bir başkasına dolaylı olarak bilgi verilip, kavrayarak algılamasına aracı olunur.

Bildirişimin «niteliksel» temelini oluşturan bu dolaylı aracılığın «nitelikselliği» yönünden en dikkate değer yanı, birinin bir başkası üzerinde saf iletişimsel bir etki yapması, yani onun eylemine yol açmayıp, bilişsel (cognitif) kavrayışını uyaran bir aracı özelliği taşımasıdır. Bu durumda bir başka belirleme, dolaylı «niteliksel aracının» olgunun nesnesini göstermekten çok, olgunun referansını vermesi, onun hakkında bir tür «gönderme» yapmasıdır. Bu durumun bir diğer belirlenmesiyse, birine hiç görmediği, bilmediği bir şey hakkında, derin etki uyandırıcı bir bilgi aktarımıdır. Bu tür bir bilgi aktarımının resimsel işaretlerle gerçekleşmesi halinde, modern sanatın soyut bireysel ürünlerine dek ulaşılmaması için hiçbir neden yoktur.

Kuşkusuz bildirişimde bir olgunun nesnesini basitçe ve niceliksel bir yoldan bir başkasına aktarım, bilişsel kavrayış sınırının altında bir eylemi uyarabilir. Fakat her tür sanatsal düzey sorununun dışında kalınması demektir bu. Gerçi estetik bildirişim kuramı, kodlanmış işaret kümelerinin alıcı kitle açısından ölçüm hesapları ve formül araştırmalarına girişmekte, yani bir bakıma niceliksel düzeyde kalmaktadır, ama bu «zaafını» henüz pek erken bir aşamasında oluşuna bağlamak iyimserliği gösterilebilir. Niteliksel anlamda sanatsal düzey sorunuysa, kanımızca, bildirişim estetiğinin «ölçüm hesaplarından» daha karmaşık bir görünümdedir. Öte yandan bildirişim estetiğinin iletişim teknolojisinden hareket ettiğine, asıl dayanağını onda bulduğuna bakılırsa, sanatın kitleye olan oranını hesaplaması doğaldır. Ne var ki, biz sinemadan başka hiçbir aracın sanatsal yönden kitle hesabına vurulabileceğine inanmıyoruz. Sinemasal anlatımın bildirişim ölçütleriyse, iletişim teknolojisine dayanan bir estetik kuramın çok ötesinde oluşan bir sürece sahip çıkmıştır.

Öte yandan bu aşamada asıl belirlenmesi gereken, yaşadığımız çağ içinde üretilen sanat yapıtlarının bildirişimde gereksinilen mesaj içerikleri bakımından hayli güç bir tablo oluşturması ve karmaşık görünümleri altında yatan düzeninse «ölçüm fikrine» pek kolay sığmamasıdır.

III

ÇAĞDAŞ SANATA VE GELECEĞE YÖNELİK SERÜVENLER

Collingwood'un çağdaş sanatın sürekli olarak gelişmeleri izlenen, hakkında pek çok şey bilindiği gibi, pek bir şeyin de bilinemediği bir karmaşa (kaos) ortamı olduğuna dikkati çeken düşüncelerine en iyi örnek, bir bakıma Picasso'nun üslup serüvenini izlemenin balta girmemiş ormanda kılavuzluğa kalkışmak gibi bir iş olmasıdır. H. Read, Norbert Lynton gibi sanat bilginleri, inceleme güçlüklerine karşın, çağdaş sanatın dışında kalınamayacağını pek çok kitaplarında kanıtlarlar.

Ne var ki, çağdaş sanat, ardı arkası gelmeyen akım çeşitlilikleriyle de öyle pek içaçıcı değil, tersine sıkıcı bir tablo oluşturur. Çünkü böbürlenmeler, çabalanmalarla başlayan pek çok akım, kısa süre sonra fos diye sönüvermektedir. Yine de sanatçı bireylerin ya da gruplarının türlü akımlar peşinde koşmalarının, geleceği amaçlayan genel bir yöneliş olduğunu düşünebiliriz. Bu bakımdan çağdaş akımlar içinde, manifesto cakalarıyla başlayıp birkaç yıl içinde dağılmış da olsa, kendisine en anlamlı adı veren akımın fütürizm (gelecekçilik) olduğu bellidir. Sanatsal üslup gelişmesinin, açıktan açığa insan ve toplum gerçeklerinin sürekliliğini yansıtan bir değeri varsa, bunun daima gele-

ceğe doğru bir işaret verdiği ya da bir ışık tuttuğu düşünülebilir. Fakat yeni sanatçı kuşakları doğmadan ilerde neler yapılacağı pek bilinemez. Bilimin ileriye dönük, geleceği bugünden bilebilmeyi başarabilen bulguları, gelecekteki sanat biçimlerinin bilinebilmesine pek fazla yaramaz.

GÖRSEL ANLATIMIN SÖZEL ANLATIMLA BOY ÖLÇÜŞMESİ

XIX. yüzyıl sanayi devrimleri ortamında biçim sorunlarını yeni baştan çözümlemeye yönelen sanatlar arasında, özellikle resim sanatının lider sanat oluvermesi ilginçtir. XX. yüzyılda biçim sanatlarının estetik inceleme alanına, dilbiliminin (lenguistik) öncülük ettiği semiolojik çözümlemelerin girmesi daha o zamandan gündeme gelmiş sayılabilir. Giderek sözcük sorunuyla görsel imgeler ve biçim öğeleri arasındaki ilintiler yoğun bir biçimde araştırılmaya başlanmıştır. Sorun genel olarak bir anlatım, bir dil sorunu olduğuna göre, sözel (verbal) anlatımla görsel (visüel) anlatım arasında ilintiler aramak doğaldır. Ne var ki, sonuç görsel imge ya da biçim öğesinin sözcükle aynı şey olmadığını kavramaya varır. Daha XIX. yüzyıl ortalarında, Concourt kardeşler sözcük kullanma ustası olan yazar ve şairlerle sanatsal düzeyde boy ölçüşen ressamları şaşarak övmüşlerdir. Romanın Flaubert, Balzac, Stendhal'den başlayıp derin psikolojik ayrıntılara, Proust'lara, Dosyevsky'lere, Joyce'lara, Kafka'lara uzanan gelişmesi içinde, «yüzeysel, tiyatrovari edebiyatın» cansıkıcı olduğu da bir gerçektir.

XX. yüzyıl sonlarında bile hâlâ doğru dürüst belini doğrultamayan tiyatro, XX. yüzyılda yine aynı Concourt'-

larca alaylı bir küçümsemeyle karşılanmış, «tiyatronun yerini neşeli sirkler almalı, palyaçolar ortalığı çınlatmalı,» denmiştir. Bu dileği galiba sirklerden çok sinema karşıladı. Teknolojinin insan zihninin hizmetine girdiği bu büyük araç, fantastik, komik, dramatik, psikolojik vb. gibi her yönden gelişti ve kitleleri adamakıllı kuşattı. Hatta kitleleri teslim bile aldı. İşte böyle bir ortamda psikoloji, antropoloji, etnoloji, arkeoloji vb. gibi bilim dalları da, modern teknolojiyi kullanma ya da ondan esinlenme yolunu tutan sanatlara, kuşkusuz geleceğe dönük ya da başka bir deyişle, gelişmeyi canlı ve sürekli kılan yardımlar yapmak zorundaydılar. Çok etkin bir sinema düşünürü olan Christian Metz, kuramsal çabalarına, dilbilimi kabaca ele alarak sözcükle imge arasındaki ilintileri irdelemekle başlamıştı, giderek görsel biçim dünyasının gerçeklere çok yatkın gücü, onu sinemanın psikanalizle olan ilintilerini de araştırmaya yöneltmiştir.

İnsanlar aralarında anlaşmaya, mimler ve hareketlere bağlı seslerden oluşan fonetik dille başlamışlardır. Yani başlangıçta hareketin gözlemi ve taklidi vardı. Sonra çizgilerle, resimlerle gelişen bir görsel dil ve piktogramlar, ideogramlar oluştu ve hareket sorunu dıştan içe inmeye yüz tuttu, sonra da yüzyıllar boyunca, dinamik teknolojiyle hareketin çözümlenerek, gözde yeniden yaratılabileceği icatlar yapılana dek hep içte kaldı. Sadece alfabeyle somutlaşan bir sözcük dili, şiirli ya da şiirsiz bir edebiyat, hep görsel ve bilimsel sanatlarla çatışıp durdu denebilir. Sözün en çok uyum sağladığı ve egemen olduğu alan tiyatro sayılabilir. Resme, heykele, mimariye eşlik eden sözcük düzenleriyse bu alanlarda egemen olamadı. Elyazması kitap resimleri bile kendi başına buyruk bir anlatım pe-

şindeydi. Mimari yapılarsa, dinsel ya da olmayan tüm sözlü ifadeleri yüzeylerinde eritirler.

Teknolojinin söz dizilerine sağladığı radyo sistemi, görüntünün TV ekranına getirilmesiyle hayli darbe yemiştir. Ama bu darbe, yaygın sözlü iletişimin kendine çeki düzen vermesini ve TV'ye kafa tutmaya kalkışmasını bile engelleyemedi.

İşin bir de karşıt yönü vardır. Kanımızca, asıl önemlisi de budur: Sinemaya ses, sonra da rengin girmesi. Sinemayı asıl sessiz yanıyla görüntüsel değer açısından abartanlar yanılmışlardır. Sesin girişi kadar doğal hiçbir şey yoktur, çünkü ses ve söz, görüntüye egemen olacak güce hiçbir zaman sahip olamamış, görüntü düzeninin pek doğal ve tamamlayıcı bir parçası olarak erimiştir.

Bir anlatım aracı olarak görsel - biçimsel sistemlerin teknik araçlarla, birdenbire patlaması, resim, heykel mimari gibi biçim sanatlarının alışılagelmiş standartlarını da kırdı. Sorun fotoğrafın icadı da değildir. Çünkü resim sanatının XX. yüzyıl başlarında doğaya yan çizip kendine özgü bir yol araştırması, deformasyona, kavramsal alana yönelmesi, kendi mantığına uygun çılgınlıklar yapması, fotoğrafın icadına da yol açan kökenlere bağlıdır. «Fotoğraf yüzünden resim doğayı taklit etmeyi bıraktı,» diyenlere verilecek en iyi yanıt, «hayır resim öyle bir gelişme içine girmişti ki, fotoğraf icat edilmek zorundaydı,» biçiminde olabilir.

SANAYİ ÖTESİ TOPLUMA DOĞRU SANAT İBRAHİM HAKKI'DAN ALVIN TOFFLER'A

Sanat nesnesinin fiziksel ve ruhsal irdelemesini, arkeolojinin, sanat tarihinin ya da estetik bilim disiplininin za-

man zaman bir hayli kapalı ve kendi içine dönük kalan çerçevesi içinde görürüz. Bu bilim alanları bazen dar bir çevrenin ilgisine sunulan ayrıntılarla uğraşıp dururlar ve bu yüzden sorunun özünde yatanı gözden kaçırdıkları da olur. Sonuçta bu çalışmaların daha geniş çevrelere yansıtıldığı olanaklar doğabilir, ama bu olanaklar da her zaman heyecan verici, uyarıcı olmazlar, ansiklopedi bilgisi haline dönüşmekle kalabilirler.

Bu bakımdan sorunların gerek güncel, gerek geleceğe ilişkin boyutlarını, oldukça yoğun bir tartışma düzlemine oturtan katkılardan söz etmek pek de anlamsız olmaz. Özellikle program çerçevemiz, sanat olgusu, kitle, birey, iletişim gibi kavramlarda yoğunlaştığı için bu konularda en ileri teknolojik düzeye sahip toplumlardan türlü sesler geldiğine kulak verilmelidir.

İnsanın, kuşkusuz geçmişi gözden yitirmeksizin geleceğe dönük, gelecek konusunda alabildiğine uyanık olmayı amaçladığı bu çağda, sanatsal biçimleri gelecek açısından belirli olmayan genellemeler ötesinde açık seçik düşünebilmesi zordur. Daha şimdiden sanat uğraşılarında bilgisayarlar, elektronik birçok aygıt kullanılmaya başlandı. İnsanın doğal ve kentsel çevresini yeni baştan ve sanayileşme sürecinin getirdiklerinin de ötesinde düzenleme programlarında, müze duvarlarını çoktan aşan sanatsal işler de yer alıyor. Ne var ki, sanat uğraşlarının gelecekte nasıl biçimlere ulaşacağını kestirmek yine de kolay değildir. Hele sanat bilimiyle uğraşan birinin, gelecek spekülasyonları yapması anlamsızdır. Geleceğe kapalı olmasa da sanat eylemi ve sanat düşüncesi, pozitif bilimlerdekine benzemez. Belki de bunun nedeni, sanatsal biçimleri oluşturma görevinin, tüm bilimsel uğraşlar ve üretim çabalarının temelindeki yerini koruma zorunluğudur.

Bu açıdan bakılınca **Üçüncü Dalga** (The Third Wave) yazarı Alvin Toffler'in yeni doğan uygarlığın yüksek düzeyde anti-endüstriyel teknolojisiyle yeni baştan bireyselliğe yöneldiği hakkındaki düşüncesi ilginç bir genelleme bağlamında ele alınabillr. Toffler iyimserdir ve gelecekte daha insancıl bir uygarlığın doğacağına duyduğu inancı dile getirmektedir. Ama daha da ilginci, yeni uygarlıkta üretici - tüketici ayrılığının ortadan kalkacağı düşüncesidir.

Toffler, ikinci dalga uygarlığı dediği üç yüzyıllık sanayileşme sürecinde, sanatçının tarım uygarlığında olduğu gibi kişi ya da kurumun korunmasından yoksun olarak piyasanın insafına terkedildiğini ve sanat üretimindeki yapı değişikliğinde bunun etken olduğunu söyler. İkinci dalganın yoğun biçim standartlaştırmaları, insanın zamana tutsak olması sonucunu da doğurmuştur. Sürecin «devrî» (dairesel) mi, «hattî» (çizgisel) mi olduğu hakkındaki tarihsel çekişme, ikinci dalga uygarlığının zaman kavramını hattî olarak ele alma eğilimine varmıştır. Oysa eski XVII. yüzyıl Osmanlı düşünürü Bursalı İbrahim Hakkı'nın **Ruhûl Beyan** adlı risalesinde «dairenin sonu evveline birleşir, zira emri vücut devrîdir, hattî değil» sözünü de Toffler'in verdiği örneklere katmak gerekir. Kuşkusuz böyle bir anlayış insancıllığın bazı değerlerini de beraberinde getirmektedir. Oysa süper - devlet ve süper - birey kavramları ikinci dalganın eseridir. Zaten bu uygarlık aşamasının üç büyük ilkesi doğayla boğuşma, evrimin önemi ve gelişmeye inançtır.

Bir de Toffler'in saptadığı önemli bir başka sorun, sanayi uygarlığının üretimlerinde parça çokluğu olması, gelişmeninse parçaları azaltmak yönünde meydana gelmesidir. Birçok tuş parçalarıyla yapılan resmin yerine fotoğraf bir parça halinde şip şak görüntüyü veriyor. Resim sa-

natında fotoğrafla yaman bir savaşın içine giren modern hiperrealistler de tuş yerine kompresörlü püskürtme tekniğine başvurarak resim parçacılığını azaltıyorlar.

A. Hauser'in Sanat Tarihinin Felsefesi (The Philosophy of Art History) adlı yapıtında «klasik bir dogma» diye nitelediği olgu, sanat yapıtının tümüyle birlik yansıtan organik bir bütün oluşturması ve her parçanın aynı biçim ilkelerini yansıtmasıdır. Ve Hauser edebiyat alanından da verdiği örneklerle sanat yapıtının yekpare bir bütün (entegre) olmadığını, sanat yapıtından çıkarmalar, eklemeler olabileceğini savunur. Ancak sorunu bu ele alış tarzı, herhalde Toffler'e göre yine de parça çokluğu olarak nitelenebilir. Klasik dogma ise çokluk azlık sorununa ilişkin değildir. Ancak modern strüktüralistlerin (yapısalcıların) bu soruna yaklaşımlarında, Toffler'in tersine geniş bir parçalar sisteminin semiotik çözümlerine kadar ulaşmak istedikleri düşünülebilir.

Bu yönde bir kuşkuya da yol açarak, XX. yüzyıl bilim araştırmalarında çok önemli bir kaynak görevi üstlenmiş olan dilbilim uzmanı F. de Saussure de tipik bir ikinci dalga uygarlığının araştırma isterlerini mi karşılıyor? Aynı kuşku herhalde Marx, Freud ve diğerleri için de geçerli olmalıdır. XX. yüzyılın ilk yarısında sanat yaşamında çok etkili olan sürrealistlerin bir öncüsü olan, Maldoror'un Şarkısı (Chant de Maldoror) adlı kitabın yazarı Lautréamont'sa, «şiir bir tek kişi değil herkes tarafından yazılır ya da yazılmalıdır» biçimindeki görüşüyle, yeni uygarlığın üretici - tüketici ayrılığının kalkmasını öngören gelişmesini uygun bulmuyor değildir.

BİLGİSAYARLA SANAT MI?

Bir yandan sosyal ilişkilerin yeniden güçleneceği yolunda işaretlerin belirdiğini söyleyen Toffler, B. Amerika'da profesyonelliğin azalarak «kendin yap, kendin kullan» anlayışının yaygınlaşacağını ortaya koyuyor. Bir yandan da müşteri bilgisayarla siparişini programlayıp üretici durumuna geçecek (örneğin, mükemmel programlanmış bir gömlek kasetini makineye sokan beceriksiz biri, en iyisinden bir gömleği kendisi dikebilecek). İnsan düşünüyor, her düzeyde programlanmış her türlü sanat kaseti de hazırlanıp, isteyenin dilediğini alıp gerçekleştirmesine sunulamaz mı? Kuşkusuz sanat biçimleri konusunda gelecek spekülasyonu belli bir mizahla sınırlanıveriyor.

Çağdaş mimarlık alanındaysa, mekânın ve dış yapı standartlarının doğuşu, kentlerin dikine kesişen yollarla bir makine gibi oluşturulması, yine sanayi uygarlığının bir eseri olarak görünüyor. Birinci dalga diye tanımlanan tarım uygarlığının «vahdet» (birlik) kavramına olan derin bağlılığı, ikinci dalganın saldırı hedefiydi. Bu aşamada nedensellik kuramının egemenliği, tek tek bireylerin standart bir kitle oluşturduğu düşüncesine yol açıyordu. A. Whittick, sanayileşme sürecinin doruğuna vardığı 1950'lerde mimarlığın birtakım teknisyenlerin elinde olduğuna değinerek, daha insancıl bir uygarlığı yansıtan bir mimari için pek çok sanatçı bireyin işe el koyması gerektiğini söyler. Epeyce bir süre mimarlığın sanayiye koşullanmış aydınları şu formülü veriyorlardı:

Mimarlık = Malzeme + Teknik + Sanat

Bu formül şöylece değiştirilerek soruna farklı bir aydınlık getirildi:

Mimarlık = (Malzeme + Teknik) X Sanat

Sinemanın görsel iletişim alanında standart kitleye seslenme olayına karşı Toffler, video - kasetlerin yaygınlaşmasını gösteriyor ve özel kablo sistemine dayanan TV abonmanlığını da buna ekliyor. Japonya'da henüz pek yaygınlaşmamış olan karşılıklı TV iletişimi Hi - Ovis sisteminin tümüyle üçüncü dalga uygarlığına ait bir çözüm olduğunu belirtiyor.

Toffler yeni laser aygıtıyla standart kitle konfeksiyon üretiminin yıkıldığını, bu araçla ilerde herkesin bedenine uygun bilgisayar programlaması uygulanarak tek tek kesim yapılabileceğini ve ileri teknolojik düzeyde yeniden ısmarlama elbise çağına girilebileceğini söylüyor. Gerek bu sorun, gerekse kütüphane koleksiyonlarına malolan kitap ve dergilerde somutlaşan belleğin donup pasifleşmesine karşı, bilgisayarla toplumsal belleğin harekete geçirilebilmesi ve yeni kültür enerjilerinin serbest kalabilmesine ilişkin sorunlar, gelecek hakkında ilgi çekici ipuçlarıdır. Demek ki, Alain Resnais'nin Paris'teki Bibliotheque National'i ele alan o olağanüstü **Dünyanın Tüm Belleği** (Toute la Memoire du Monde) adlı belgesel filmi, ikinci dalga sanayi uygarlığının bellek dondurması olarak tarihe geçecek. Aslında anlatımındaki üslup özellikleriyle öyle garip bir mekanik geometrisi de yok değil.

AMERIKAN AYDINLARI YÜKSEK SANATIN POPÜLER KÜLTÜR İÇINDE ERİMESİNDEN KORKUYOR

ABD'de yayınlanan **Partisan** (*) dergisinin bir açık oturumunda popüler ve popüler olmayan sanat konusunda

(*) **Partisan Review,** III. 1977, Vol. XLIV.

düşüncelerini açıklayan ünlü eleştirmeci ve araştırmacılar, birleşen ve ayrılan görüş açıları sergiliyorlar. Kitle iletişiminin çok büyük boyutlara ulaştığı bu ülkenin aydınları, sözkonusu soruna çözüm getirmeye ya da en azından bu konuda yaşanan gerçeklerin neler olduğunu belirtmeye çalışıyorlar. William Phillips bu oturumda sorunun yeni bir sorun olmadığını, kültürel ortamın değişmesiyle soruna yeni formüller aranmak istendiğini söylüyor. Phillips, Ortega Y. Gasset'in **Sanatın İnsanlıktan Çıkarılması** (The Dehumanisation of Art) adlı kitabında, bu düşünürün, popüler olmayan sanatın kitlelerce anlaşılmayacağını ve ancak bir sanatçı zümresi için olduğuna değinişini belirtiyor. Ancak burada sanatçı sözcüğü, sanatı yapan kadar sanatla ilgilenen kesimi de kapsıyor. Phillips, Oscar Wild'in «sanat asla popüler olmaya çalışmamalı, halk sanatsal olmayı denemelidir» deyişini de ekliyor. Soruna Susan Sontag'ın ilginç yaklaşımını belirten Phillips, yüksek ve aşağı kültür ayrımının giderek anlamsızlaştığını ileri süren Sontag'ın bu savının ucuz ticari sanatın yüksek düzeye çıkabildiğini kastetmediğini de belirtiyor.

Oturumda konuşan Robert Brustein, kültürel çoğalmanın (pluralizmin) kültür eşitliğiyle karıştırılmaması gerektiğini söylüyor. Ingiliz TV programlarının karşılaştırmalı bir eleştirisine girişen Prustein, ABD'de kültürel çoğalmanın ırksal, cinsel, etnik nedenlere bağlı bulunduğunu, bu pluralizmde beğeni düzeyinin sözkonusu olmadığını dile getiriyor. Bu arada kültürel çoğalmada, cazdan Amerikan senfonik müziğinin etkilenmesi, Amerikan sinemasının popüler kurgu - bilim çizimlerinden, Western vb.'lerinden yararlanması gibi olumlu değer birleşimlerine değiniyor. Amerika'da yüksek düzeyde sanatların popülarize edilme baskısı altına alındığını, entellektüel ve eleştirel şaşkınlığın bu yol-

da tehlikeli bir noktaya geldiğini söylüyor. Brustein bu yaklaşımını, Kubrick'in **Uzay 2001** filmindeki gelişmiş ve HAL diye adlandırılmış olan bilgisayarın uzay gemisindeki insanlar üstünde kurduğu baskıyla örneklendiriyor. Filmden anımsanacağı gibi, bu çok çok gelişmiş bilgisayar, uzay adamları için korkunç bir tehlike halini alıyor ve ancak büyük çabalarla sistemi bozulduktan sonra, insanın kendi saf uygarlığına dönüş amacını simgeleyen başdöndürücü, kontrolsüz uzay yolculuğunu görüyoruz.

Brustein konuşmasında Marlon Brando'nun **İhtiras Tramvayı**'nda oynadığı mükemmel tiyatro rolünden sonra, Hollywood sisteminin çarkına düşerek yüzlerce kez kendini tekrarladığı bir baskı altına alınmış olduğuna da yer veriyor.

Burstein, HAL ile simgelediği baskı sisteminin nasıl üstesinden gelinebileceği sorusunu soruyor ve buna HAL'deki zekâ işlevlerinin bağlantılarının yöntemli bir biçimde kesilerek, bu aracın basite indirgenmesini bir yanıt olarak dile getiriyor. «Eğer yüksek sanatın popüler kültür içinde eriyip gitmesine direnilmezse, gelecekte yaşam işlevlerimizi de yitirebileceğimiz bir tekdüzeliğe hazırlıklı olmalıyız» diyor.

ENTELLEKTÜEL NARSİZM

Kitlesel standardizasyona tepki oluşturan bu sözler, teknolojinin bu standartları kıracak bir düzeye de ulaşabileceğini herhalde hesaba katmıyor. Oysa Rosalind Kraus konuşmasında, yüksek düzeydeki sanat akımları ve üsluplarını yaratma çabalarından söz etmesine karşın «avant-garde» deyiminin artık bu işlere uygulanamaz olduğunu, yüksek düzeyde işlerin kitlesel kültür biçimlerine çok şey borçlu bulunduğunu belirtiyor. R. Kraus bu arada Vito Ac-

conci'nin «Airtime» adlı video - sanatı çerçevesindeki işine de değiniyor. Bir ayna karşısında oturup 40 dakika kendi kendisiyle konuşmasının görüntü bandına kaydını tipik bir «narsizm» olarak tanımlıyor. Ancak üzerine eğildiği bir nokta, sanatçının her zaman «ben» demediği, zaman zaman «sen» diyerek kendisiyle konuşmayı sürdürmesidir.

Dilbilimsel birer işaret olarak kişiye ait «ben, sen» gibi sözcüklerin herhangi bir gösterge gerektirmediğine, ama «şu, bu» gibi işaret sözcüklerinin şu masa, bu kalem gibi gösterge referansları gerektirmesi yüzünden insanla nesne arasındaki ayrıma dikkati çekmekten de kendini alamıyor.

R. Kraus'un en ilginç değinmesi, modern entellektüel semioloji modasının arkasında koyu bir narsizmin yatmakta oluşuna ilişkindir ve kanımızca üzerinde dikkatle durulması gerekli bir sorundur.

Simge ve dizim (index) ayrımı üzerinde duran R. Kraus, dizimlerin fiziksel bir ilintiyi yansıttıklarını belirliyor. Bunlar, özel bir nedenin izleri ya da işaretleridir ve bu neden de işaretlerin gösterdiği nesnedir, şeydir. R. Kraus özellikle fotoğraf üzerinde durarak sözünü ettiği video sanatının da buna dayandığını ve Andre Bazin'in «Fotografik İmge Ontolojisi» (The Ontology of the Photographic İmage) adlı denemesinde, fotoğrafın aslına en yakın ve her türlü zaman ve mekân kaybından arınmış olarak kendisinin başlı başına bir nesne oluşturduğuna dair bir düşünce eğilimi ortaya koymuş olmasına yer veriyor. Bu konuşmasında Kraus, fotoğrafın ve buna ilişkin tekniklerin çağdaş sanat içinde tuttuğu çok önemli yere de değinmiştir.

Konuşmacılardan Michael Wood, kitle zevkinin sanata müdahalesinden yakınarak, Hawkes, N. Ray gibi film yönetmenlerinden, bazı tembel eleştirmenlerin, bunlar sinemanın Dickens'leri, Shakespeare'leriymiş gibi söz edişleri-

ni de kınıyor. «Sanatın aşağı yukarı her düzeyden olanına varız, ama sanatçıdan ne yapmaya çalıştığını sormak zorundayız,» diyor. Wood'a göre, popüler sanatla sadece bir tür boşluk içine girilir. «Sanatla eğlencenin ayrımına gelirsek, sanat rahatsız eder, eğlenceyse böyle bir rahatsızlığa yol açmaz,» diyor ve Chaplin, Hitckock örneklerinden hareket ederek bunların soruna çözüm getiren ve boşluğu doldurabilen standartları gözetebilmiş kişiler olduğu üzerinde duruyor.

Görülüyor ki, Amerikan toplumunda bile kitleye ait sanatsal standartların yokluğu karşısında aydınlar tedirgin görünüyor ve içi boş standartlaşmaya karşı çıkıyorlar.

*
**

Çağdaş sanat akımlarının verileri, kuşkusuz yüksek ve seçkin düzey ölçütlerine sahiptir; ama bunların kitlece anlaşılabilir olduğu savını ileri sürenler de vardır. Soyut sanat örneklerinin çoğunlukta olduğu bir resim - heykel sergisi 1954 yılında birçok sanatçının katılımıyla İstanbul'da açılmış ve halk bu sergiyi görmeye çağrılırken, «gelin, bunlara eski kilimlere, nakışlara, hatlara bakar gibi bakın; bu gözle bakarsanız bunlara aşina olduğunuzu görecek, bunları anlayacak ve seveceksiniz» yollu bir de bildiri yayınlanmıştı.

Bu çağrı ilgi çekici olmakla birlikte, amacına ulaşabilmiş olduğu kuşkuludur. Halka böyle bir çağrı çıkarmanın dayanağı, sanat geleneğimizde soyutlayıcı istemin güçlü olmasıdır. Fakat çağrı bildirisi ne kadar dokunaklı olursa olsun, halkın o sergideki yapıtlara kilim, nakış, hat gibi bakabilmesi de olanak dışıdır. 1950'lerden bu yana sanatçı bireyin yapmak istediğiyle popüler kültür örneklerinin ara-

sında beliren açıklık daha da büyümüştür. Avrupa ya da Amerika'daysa halkın bu nitelikte bir sergiye, buna benzer bir bildiriyle çağrılmış olduğunu sanmıyoruz, hem de hiçbir zaman.

Bizden bir örneğini verdiğimiz bu safyürekli (naif) tutum Batıda geçerli olmazdı. Fakat Batı ülkelerinde de teknolojik gelişmenin ürünü olan popüler kültür sorunları aydınları fazlaca ilgilendirmiş görünmektedir.

Bir grup tanınmış Amerikalı aydının popüler olan ve olmayan sanat üzerine yaptıkları şöyleşiyi çok ama çok özetledik, yine de dikkat çekici olan, bu söyleşinin teknolojik gelişmeler ve iletişimin yoğunlaşması hakkında bir duyarlılığı yansıtmasıdır. Seçkin ve kitlesel beğeni standartları üstünde tam bir anlaşmaya varılamayacağının bir örneğini de görüyoruz bu söyleşide. Sözkonusu standartların bir kesişme noktası bulabileceği umuduysa, ister istemez sinema örneklerine gelip bağlanmaktadır.

Popüler kültür sorunları gittikçe daha çok nüfusu barındırmak zorunda olan modern kentlerin çeşitli bunalımlarıyla iç içedir ve kitle yaşamına yansıma biçimi de ülkeden ülkeye değişmektedir. Bu değişimler gözönüne alınırsa, sözkonusu sorunların eğitim düzeyi yüksek kesimlerce irdelenişi de her ülkede farklı olmalıdır. Türkiye'de aydınlar Batı kültürü karşısında henüz önemli ölçüde aşağılık kompleksi içindedirler. Akademik tezlerden gündelik gazete yazılarına kadar popüler kültürün irdelenmeye çalışıldığı örneklerin çoğu, bu kompleksin birer ürünüdür. Bizim gözleyebildiğimiz kadarıyla, çağdaş popüler kültür sorunu aydınlarca spekülatif bir istismar konusudur.

Diğer kentsel çevre sorunlarının somut çözümlerine ulaşma güçlüğü bu alanda da vardır. Fakat bizim gibi ül-

kelerde popüler ve seçkin beğeni arasındaki uçurumlar, Batıda olduğundan çok daha büyüktür. Güç ekonomik koşullarda, yozlaşmanın yalnız engellenmesi değil, gündelik yaşamdan «yalıtılması» bile çok zordur. Yukarıda özeti verilen ABD'de yapılmış olduğu kapsamda bir tartışmanın Türk aydınları arasında olabilmesi de imkânsızdır.

Bu sorun kuşkusuz burada da tartışılabilir. Ancak kapsamı farklı, hatta bulanık kalmaya mahkûmdur.

IV

SANAT YAPITINA BAKAN GÖZLER

Sanat ve toplumsal kitle ilişkilerinde, «görüş açısının doğrusu yanlışı nasıl olur», «insanların sanat yapıtlarına değerlendirici yaklaşımlarını hangi koşullar belirler» gibi soruları irdelemekte yarar vardır. Ancak bu konuya ilişkin belirlemelerde daha çok plastik sanatlar gözönüne alınmış ve yaklaşımların tarihsel perspektifi üzerine de bazı ayrıntılar saptanmıştır. İtalyan G. Ballo, **Eleştirel Göz** (The Critical Eye) adlı yapıtında bu sorunu irdeler.

Bir resim, bir heykel ya da mimari bir yapı gördüğümüzde, bu yapıtın güzel mi, çirkin mi olduğu konusunda bir şeyler söylemek hakkına da sahip olduğumuzu düşünürüz. İşte o anda ne ölçüde tarafsız olacağımız sorusu karşımıza çıkar. Bu yolda özgürce yargı vermek olanağımız var mıdır, yoksa hâlâ birtakım ön yargılara mı tutsağız?

Gerçek anlamda eleştirel yargıya yönelik olan bir tavrı, olmayandan ayırt etmeliyiz. Bu da bir sanat yapıtına kayıtsızlığımız, bir başkasınaysa değerlendirici bir yaklaşımımız olup olmadığını belirlemek anlamına gelir. Bazen bizi çok etkilemiş olan bir şiir, bir müzik parçası ya da bir piyesin bir anda bizi sinirlendiren bir komşu gürültüsü, bir sinema salonunda oturan kimselerin anlamsız kıpır-

tıları haline dönüşebileceği olasılığı da karşımıza çıkabilir. Böyle durumlarda eleştirel yetilerimiz geçici bir etkiye uğrayabilir. Ancak bizi asıl ilgilendiren bu değil, gerçek bir eleştirel yaklaşım sürecinde, tüm yetilerimizin normal ve çalışır olduğu koşullardır.

SANAT YAPITI KARŞISINDA TÜMÜYLE TARAFSIZ OLAMAYIZ

Böyle bir süreç içinde yargımızın tarafsızlığı, dolaylı ya da dolaysız aldığımız eğitimle koşullanmışlığımız, görüş açımızın kendine özgü olup olmayışı, kurallar halinde benimsediğimiz olgular, eskiden gördüğümüz yapıtlardan aklımızda kalan izler, kısaca bireysel zevkimiz ne ölçüde işe karışmaktadır? Sözgelişi adi bir tablo satıcısının önünde her yönüyle bayağı olan bir manzarayı hayranlıkla seyreden birine rastlamak mümkündür. Döner de size, «Nasıl, olağanüstü değil mi?» diye sorarsa, ancak çaresiz kalırsınız. (Bir melodram filmi için de durum aynıdır.) Bir başka örnek de şu olabilir: İleri düzeyde eğitim gördüğü anlaşılan biri, sözgelişi bir klasik heykel karşısında, «Ne soğuk, tatsız bir şey değil mi?» diyebilir. Böyle biri, size gösteriş olsun diye değil, içtenlikle de bu yargıya varmış olabilir. Oysa bilgiç tipler vardır ki, sanat yapıtı hakkında hiçbir gerçek duyarlılık taşımadıkları halde, her müzeye girip çıkar, en son yenilikleri izler ve her moda değişmesinde, sözde eleştirilel kanılarını bile modaya uydurabilirler. Ancak klasik heykel hakkında içtenlikle olumsuz yargı veren adam için bu yapıt, önceden değerlendirilebildiği anlamını artık yitirmiş olabilir.

Bu iki tip de yanılgı içindedir. Çünkü ciddi ve nesnel yargılardan yoksundurlar. Ama yanlış neredediir? Her iki

yapıt onlarda izlenimlerini bırakmıştır. Birinci kişi sözkonusu kötü peysajı bir resim dehasının ürünü olarak görmektedir. İkinci kişi içinse, klasik bir heykel, sözgelişi arkaik bir rölyefteki canlılıktan yoksundur ve onca gerçek bir sanat yapıtının zorunlu etkisi, bir sanat yapıtı bile sayamayacağı bu örnekte bulunmamaktadır.

Bu iki kişinin hem birer istisna sayılacağı düşünülebilir, hem de dünyada onlar gibi pek çok insanın bulunduğu söylenebilir. Üstelik şu da düşünülebilir: Hepimize malolan yanılgının ölçütü nedir? Bir resmi, bir heykeli ya da herhangi bir sanat yapıtını içten belirleyen kurallar, o kadar nesnel ve her zaman herkesin etkilenmekte sınırlı kalacağı bir «mutfak»ı mı yapılarında taşıyagelirler? Sanat yapıtının niteliklerine göre yargılarımızın oluşmasında önyargılarımıza, düşüncelerimize, ne ölçüde rol oynama olanağı tanıyoruz?

Kesin bir olgu şudur: Hiçbirimiz bir sanat yapıtı karşısında tümüyle nesnel (tarafsız) olamayız. Yargının kesinliğiyse, hem kazanılmış bir eleştirel yetiden, hem de görüş açımızın ne ölçüde işe karışması gerektiği sorunundan doğar.

BAKIŞ AÇISININ ÖZGÜRLEŞMESİ

Gerçek anlamda eleştirel bir göz, farklı görüş açılarını benimser ve böylece sıradan ya da kategorik olmaz. Durumu belirlemek için toplumun görüş açılarıyla sanat yapıtı arasındaki alışverişi kavramaya elverişli simgesel bir biçim önerebiliriz. Bu bir sarmal merdivendir. Sanat yapıtını bu sarmal merdivenin merkezine koyarsak, gözlerin hep ayrı görüş noktalarından yapıta baktığını saptarız. Bu gözlerin sahipleri farklı kanılara ve değişik görüş açıları-

na sahip olmakla birlikte, yapıtı eşit olarak yargıladıklarına inanırlar. Aynı olgudan söz ederler, ama farklı kanılar ortaya koyarlar. Boşuna, sonu gelmez tartışmalar sürüp gider.

Herkesin eleştirel yargısına sahip çıkması ve bu yolda özgürlüğünü yansıtması sorununu bir açıklığa kavuşturmak gerekir. Ama bu özgürlük ancak zaman içinde kazanılabilir bir yetidir.

Sanat yapıtıyla ona bakan göz arasındaki alışverişi simgeleyen bir başka biçim, beğeninin gelişmesini belki daha iyi gösterebilir. Bir üçgen düşünüp bunun altında kitlenin varolduğunu, tepeden de birkaç öncünün bulunduğunu varsayalım. Üçgenin yavaş bir hareket içinde olduğunu düşünürsek, kitlesel yığın azala azala yukarı aşamalara çıkar, öncüler de daha yükseğe giderler. Buna karşın, iki gruplaşma arasındaki uzaklık hep aynı kalır. Örneğin, empresyonistler 1874'te yeni akıma hız verdikleri sırada, büyük kitle tarihsel, neo-klasik ve eklektik yapıtları seviyordu. Şimdi bizler empresyonizmi kabulleniyoruz, ama her yeni çıkan akıma, yerleşmiş bir beğeniye seslenen bir değer sistemi olarak bakmıyoruz, çünkü bunun günlük yaşamımızın bir parçası haline gelmesi için zaman gereklidir ve biz şimdiden, daha sonra ortaya çıkacak olan iyiyi, bayağıyı, kötüyü kesin bir şekilde ayıramayız.

Sürekli bir hareket içinde olan üçgen, bize tüm kitleyle bazı sanat yapıtları arasındaki ilişkinin ancak belli oranda açıklanışını sağlar. Yine de aslolan, sıradan ya da kategorik gözün, eleştirel bir göz haline dönüşmesi sorunudur. Bu dönüşüm, belli bir özgürleşme ve inceleme sürecini kapsar. Bu yolda insanlığı yargılamak zorunda da kalırız ve bu yargılananların içinde biz de bulunabiliriz. Bu noktada psikoloji ve estetik birleşirler; kanıların farklı o-

luşu, gerek psikolojik, gerekse estetik yaklaşımdan önce de vardır. Gözönüne almamız gereken, sıradan bir gözün yaptığı yanlışlar, diğerlerinin kanılarında bunun yankılanması, daha sonra kategorik yargılar ve en sonunda da gerçek eleştiridir.

ÖNCE KENDİ KENDİMİZİ YARGILAMALIYIZ

Eleştiride belli zaman süreleri içinde yargı değişmeleri nasıl, ne yönde, hangi ölçütlere göre oluşuyor? Gerçek bir sanat eserinin herkesçe değerlendirilebileceği kuşkusuz düşünülemez; insan nerede yetişmiş, kültürünü nerede edinmiş olursa olsun, bu olanaksızdır. Çünkü yüzyıllar boyunca sanat yapıtı aynı açıdan görülmez, değişir. Bu sadece yüzyılların tozu altında kalmış olmasından değil, aynı zamanda bu yüzyılların sanata değişimler getirmiş olmasındandır.

Ortalamanın altındaki bayağı bir peyzaja hayran kalan kişi, seçkin bir artistik kültüre sahip değildir; gözü «değerleri» ayırt etmeyi öğrenememiştir ve yargısı sezgisel de, tarafsız da değildir. Böyle «saf» biri görünce ona yanlışlığını anlatmayı aklınızdan geçirseniz bile bundan hemen vazgeçmelisiniz. Bunun bir nedeni, onun dokunaklı hayranlığı karşısındaki şaşkınlığınız olabilir. Ayrıca bu kişinin tümüyle yanılgı içinde bulunmadığı, ancak görüş açısının yanlış olduğu ve bunun da farkında olmadığı söylenebilir. Tutar da ona başka iyi resimler gösterir, onu resmin gerçek değerleri yönünde eğitmeye kalkarsanız düş kırıklığına uğrar, düşmanlığını kazanırsınız. Onun tüm kusuru sıradan bir göze sahip olmasıdır ki, bu gözü değiştirmek zordur.

Birinciden çok daha kültürlü olan ikincisine, yani klâ-

sik heykeli beğenmeyen kişiye gelince, onun yanılgısı ilişkiler içindeki ritmik akış ve hareketi farkedememesindendir. Onun değişik çıkış noktası, ilkel sanatı, arkaik heykeli ve en karışık simgelerin anlamını kavramakta işine yarayabilir, ama bireyselliğin ortaya koyduğu her değişik görünümü kavramakta işine yaramaz. Onunkisi de **kategorik** bir gözdür ve yanlıştır. Çünkü bir tek çıkış ve görüş noktası vardır ve onunla her çağın sanatını yargılamaya kalkışır. Gereksindiği, farklı görüş açılarına sahip olma zorunluğudur.

Bundan çıkarılması gereken sonuç, sanat yapıtını yargılamadan önce, kendi kendimizi yargılamaya alışmamızdır.

SANAT TARİHI ELEŞTİRİLERIN DE TARİHİDİR

Perikles çağındaki Atina Akropolü tüm renkleriyle gözönüne gelebilse, etkisi hiç kuşkusuz farklı olurdu ve belki de şimdikinden daha az hoşlanırdık, çünkü şimdiki görünümüne zamanın ona sağladığı değişimlerle alıştık. Kastettiğimiz yine de bu olgu değil, daha çok gözle yapıt arasında süregiden alışveriştir. Çağların ve zevklerin değişmesi, görüş açılarının da farklılaşmasına, değişmesine yol açar.

Yüzyıllar içinde yaratılmış yapıtların zaman zaman kayıtsızlık, hatta beğenisizlikle karşılaştığı da bir gerçektir. Cimabue, Giotto, Duccio, Simone Martini, Pietro ve Ambrogio Lorenzetti, Antelavi, Verona'da San Zeno'nun bronz yapıtlarına şekil veren kimliği bilinmeyen usta gibi «primitif» (ilkel) denen sanatçılar, çağlar boyu değerlendirilmelidir. Ama çağdaşlarının onlara hayranlık beslediği kuşkusuzdur. XIV. yüzyıl sonunda Cennino Cennini, Giotto

hakkında şunları söylüyor: «Yunan-Roma resmini dilimize çevirip modernleştiren odur, yapıtları herhangi bir çağın yapıtlarından daha mükemmeldir.» XVI. yüzyıl boyunca ve XVII. yüzyılın ortalarında Roma ve Gotik sanatlardan nefret edilirdi. Bu hata da,Vasari'nin sanatın dümdüz bir gelişme tablosuna sahip olduğu önyargısına dayanır. Sonuçta öncü ustalar, acemi, çocuksu, anatomiyi hakkıyla yansıtma becerisinden yoksun sanıldılar. Oysa primitifler öylesine zengin bir sanatsal mirasın sentezcileriydiler ki, bu gelenek içinde Bizans'tan, Fransız Karolenj ve Otto'lar döneminin etkilerine dek dayanan, çeşitli ülkelerde yaratılan minyatürlerden tutun, çeşitli kişisel sanat eğilimlerine kadar etkilenmeler vardı.

XVII. yüzyıl ruhu, bu sanatçıların üstün değerde bazı yapıtlarının üzerine bir badana tabakası çekmekten de kendini alamamıştır. Barok bir sanat eylemini gerçekleştirmek uğruna nice erken dönemlerin resimli duvarları yıktırılmıştır.

Salt Yunan sanatını sanat sayan eğilime karşı, primitifleri önce Nachenzoder, ve diğer romantik çağ gözlemcileri değerlendirdiler. Novalis, Schlegels ve başkaları... Avrupa dışının zengin sanat dünyası içinde esrarlı, ruhların yarattığı, ilginç yapıtlara rastlanınca, Medici Venüsü'ne kayıtsız kalınabilir. Onların sanatsal duyuşu, yalnız ve sessiz bir ışık demeti gibidir; duyarlılığımızın prizmasından geçince kırılır ve binlerce değişik renk olarak yansır.

Buna karşılık neo-realistik çağın bir yargıcısını ele alalım, Francesco Milizia'yı. Bugün değerinden kuşku duymadığımız Borromini gibi bir mimar ve Bernini gibi bir heykeltraşı öylesine yermiş ve öylesine de taraftar toplamıştır. Giderek bu yanlışlar düzeltilmiş ve Borromini'nin aklına gelen her biçimsel kaprisi uygulamış çılgın bir ma-

rangozdan farksız olduğunu ileri süren sözler geçersiz kalmıştır. Hatta Milizia'nın, Borromini hakkında verdiği «kendi tekniğinin gösterişini mimarisinde de yansıttığı» şeklindeki olumsuz yargı, Borromini'nin asıl üstünlüğü olarak görülmeye başlanmıştır.

Tüm bu yargı değişimlerine ve eleştirel bakış açılarının çağdan çağa farklılaşmasına bakarak, sanat tarihi yalnızca sanat yapıtlarının tarihi olarak değil, onlarla birlikte, onların karşılaştığı eleştirel bakışların tarihi olarak da tekrar tekrar yazılmalıdır denilebilir.

FELAKET CARAVAGGİO, ÇİZİMDE BECERİKSİZ TİZİANO

Başka bir örnek de, 1951'de Milano'da yapıtları sergilenen XVII. yüzyıl ustası Caravaggio'ya duyulan çağdaş hayranlığın, onun kendi çağı içindeki geçersizliğidir. 1951'de «işte sonunda gerçek bir resim sanatçısına rastladık» diyenler bile vardı. Oysa kendi çağında Caravaggio, yumuşak, süse ve keyfe düşkün o zevk ortamı için bir felaket sayılmış ve alabildiğine yerilmiştir. Resme şiddetli tonları, şaşırtıcı renk değişimlerini getiriyor, haşin figürlerini kanlı canlı gösteriyordu. Caravaggio belki çağının anlayışı içinde resim eğitimi kıt bir ressamdı, ama resimde yaptığı devrim büyüktür. Akademik kurallara rağbet eden neoklasistlerce de Caravaggio makbul bir kişi değildi. Örneğin, Anton Mengs «natüralistik» deyimiyle onu suçlamıştı. Ama Gericault'dan Courbet'ye, Manet ve empresiyonist sanatçılarına kadar ressamlar tümüyle eleştirmenlerle görüş birliği içinde halkın beğenisini değiştirdiler ve Caravaggio'ya, resmin etkin anlatımcı değerleri açısından bakılmasını sağladılar.

Br başka örneğin, Hollandalı XVII. yüzyıl sanatçısı Rembrant Van Rijn oluşu da ilginçtir. Onun da zamanında pek iyi anlaşılamadığını, özellikle İtalyan çevresinde pek yadırgandığını görürüz. Ünlü bir sanat tarihçisi olan Venturi'nin belirttiği gibi, XVII. yüzyılda yaşamış ama bir sanat tarihçisi olmaktan çok bir kronikçi sayılabilen Filippo Baldunicci, çağdaşlarının Rembrant'a ilişkin düşüncelerini aktarmıştır. Resimleri Floransa'ya geldiği zaman, bu kentteki sanatçıların Rembrandt hakkındaki düşüncelerini izlemek ilginçtir. Görüyoruz ki, Floransalı sanatçılar Rembrandt'ın o denli ün kazanmış bir usta sayılmasına şaşıyorlar, çünkü onun resimlerinde ne dış konturlar açıkça seçilebiliyor, ne de her şeyin bol bol, sert ve abartılmış koyu lekelerden oluştuğu, derin, sert gölge effeklerinin yoksunluğundan başka bir şey var. Rembrandt'ta asıl beğendikleri, onun «etching»leri, yani gravür tekniğinde çizgisel resim fantazisini yansıtan yapıtları oluyor. Bunun da nedeni, bu yerel bölgede «ressamca olan» resimden çok, çizgisel üslubu yansıtan yapıtların makbul sayılması. İşte bu da, farklı bir üslupçuluk anlayışıyla birleşen bir görüş açısının karşımıza koyduğu bir yargı sorunudur.

Venedikli ressam Tiziano örneğine gelince, bugün değerinden kimsenin kuşkulanmadığı bu sanatçının, her zaman aynı ölçüde değerlendirilmemiş olduğu yargılarla karşılaşırız. Bu arada bir de Giotto hatırlanırsa, onun tek bir nesneye uygulanan ve «foreshortening»denen perspektiften habersiz olduğunun sanılması Giotto'dan Michelangelo'ya uzanan gelişme sürecinde, dinamik ve sağlam bir biçim anlayışının, figürün atmosfer içinde eritilmediği bir anlayışa bağlı kalması yüzünden, Vasari dahil, birçok eleştirmen, yalnız Tiziano'nun değil, tüm Venedikli ressamların çizgicilikte beceriden yoksun olduklarını ileri süre-

bilmişlerdir. Titian'ın daha iyiye gidemeyecek bir iş yaptığı belirlenirken, diğer bazı Venedikli ressamların, örneğin, Tintoretto'nun daha iyi olabileceği de ifade edilmiştir.

Lombardiyalı bir ressam olan Gian Giraloma Savaldo'nun çırağı Paolo Pino, Tiziano'nun Flamanlardan çok daha usta peysajları olduğunu söyler. Buna karşılık, yine hem yazar hem ressam olan Giovanni Lamazzo, Tiziano'dan daha insancıl bir el ve yaratı beklemenin olanaksız olduğunu belirtir. Fransız şair ve ressam Charles de Fresnay'a gelince, onca da Tiziano'nun figürlerinde pek öyle olgun bir görünüm ortaya koymadığı, kumaş kıvrımlarını işlemekte de bayağılığa düştüğü ifade edilir.

XVII. yüzyıl yazarı Antonio Zanetti, Tiziano hakkında, eğer adale etüdlerini iyi yapmış, çizgilerine ideal güzelliğe erişebileceği bir çaba yüklemiş ve mesleğindeki olgular onu çizim bilgisinden yoksun kılmamış olsaydı, dünyanın en büyük ressamı olabilirdi, diye hayıflanır.

Bu sözler Tiziano'nun çizim becerisizliği üstüne yargıların epey sörüp gitmiş olduğunu gösteriyor. Buna karşılık, Michelangelo'nun yapıtlarında zengin renkler boşuna aranır ki, bu özelliğe Venedik Okulu sahiptir. Venedik Okulunun renk ustalıkları, Tizian'ın yalnız çizgici yanı gözönüne alınınca, görmezlikten gelinir ve hâlâ Tizian'ın bir Toskanalı ressam gibi çizgiye yönelmesi beklenir, ama bu arada unutulan nokta şudur: Onun atmosferle ilişkili olan tonları dış çizgileri gizler ve çizgisel gücün görünmesine de ancak bir okul üslubu engel oluşturur. Kendi özel üslup gerçekleri gözönüne alınmadan Tiziano için de, Michelangelo için de varılan yargılar yanlıştırlar. Anton Mengs gibi neo-klasist çağın bir yazarı büsbütün ileri gitmiş ve Tiziano'nun vasat bir sanatçı olduğunu ilan etmiştir. Demiştir ki: «Eski ustalar çok daha aşağı bir düzeydedir, eğer

çizimde ustalaşsaydı öyle olmazdı tabii, çünkü gözü doğayı kopya etmeyi ona sağlayacak kadar keskin bir gözdü.»

Daha sonrasında pozitivizmin etkisi kendini duyurdukça, Tiziano'nun son yapıtları, geniş ve derin bir anlatım gücüne sahip olan bu yapıtlar, birtakım ölçü bozulmaları (distortionlar) olarak göründü. Bu sanatçının ihtiyar yaşında gözünde katarakt belirmiş olmasına bağlandı ve hiç kimse resimlerin aydınlık, derin şiirsel tonlarındaki uyumu değerlendiremedi.

ASTİGMAT EL GRECO, ANATOMİYİ KULLANMASINI BILMEYEN MİCHELANGELO

XIX. yüzyıl pozitivizminin etki alanı içinde, El Greco'nun (Theotocopulos) resmindeki çarpıklıklar hakkında verilen yargılar da gözönüne alınmalı. XVII. yüzyıl manieristleriyle (*) kurduğu ilişkilerden sağladığı görsel sonuçlar, bu post-Bizanten kökenli sanatçının astigmat olduğu suçlamasına bile yol açmıştır. Oysa onun üslup eğilimleri, «uhrevi» bir ifadeye yönelmişti, içten bir duyarlığın yansımalarıydı.

Bugün hemen herkes El Greco'nun hayranı ve onun modern expresyonizmin de babalarından biri olduğu kanısında. Öte yandan El Greco, İspanyol ressam Francisco Pacheco del Rio tarafından Michelangelo ile kıyaslanarak, «iyi bir adamdı, ama resim yapmasını bilmiyordu»

(*) Manierizm : Rönesans dönemiyle Barok dönem arasındaki geçiş aşamasına verilmiş isimdir. Ancak bazen özel bir sanatsal bağlam içinde manier deyimi kullanılır ve sanat eleştirisine de girmiş bir terimdir.

diye alaya alınmıştır. Giritli ressamın Michelangelo'nun yüzeyin ardında gizlenen plastik değerlerine nüfuz edemediği bir gerçektir, ancak El Greco'nun amacı daha çok renk yönündeydi, Floransalı sanatçılardan onu ayıran da buydu. El Greco'nun sanatındaki ustalık, bir bakıma onun Bizans geleneklerini anımsatan eğilimleri ortaya koyarak renk uyuşmazlıklarını bir uyum haline getirmesine bağlanır. Bu yönden Michelangelo'nun görüş açısıyla onunki arasında bir bağ kurulamaz. Öte yandan eleştirel bakış açısı, El Greco'nun manierist yolda Michelangelo'nun etkisinde kalmış olduğunu da hesaba katmıyor. Oysa bu bakımdan El Greco ile Michelangelo arasında sıkı bir bağ vardır.

Bu örneklerden sonra, hemen hemen XX. yüzyıla kadar değeri anlaşılmamış olan Piero Della Francesco'nun sözü edilebilir. Jacopo da Bassano, Massacio gibi sanatçılarsa yüzyıllarca unutulmuş gibidirler. Bizanslı sanatçılar da öyle. Onların perspektiften habersiz olduğu sanılır, yüzeyci sanatların farklı bir gerçeklik kavrayışına ilişkin olabileceği düşünülmezdi. Empresyonistlerin Monet'den Cezanne'a dek hemen tümü, ancak uzun süreden sonra geniş halk yığınlarının ilgilenebildiği bir sanat anlayışının temsilcileridir. Zenci kabilelerin sanatları da öyledir. Hatta Rafaello ve Leonardo gibi çağlarında popüler bir ün kazananlar bile, zaman zaman yanlış anlayışlara ve haksız eleştirilere uğramışlardır.

Leonardo söz konusu olunca, onu anlayabilmek için uygun ve kesin bir görüş açısı bulmak pek kolay değildir. XVIII. yüzyılda Antoine d'Argenville, Leonardo'nun resimlerinde aşırı bir doğa ifadesine yöneldiğini, bu aşırılıklardan kurtulabileceğini, ama Leonardo'nun bunu hiç yapmadığı gibi, renk duyarlılığının iyi olmadığını, ten ve

vücut renklerinin grimsi bir kayba uğradığını bile yazmıştır.

Bu örnekler artırılabilir kuşkusuz. Ama bu arada bir de Michelangelo gibi popüler bir ustayı anımsamalı ve onun hakkında da ileri geri yargılara varılmış olduğunu düşünmeliyiz. Özellikle Barok sanata karşı çıkışın zirvede olduğu dönemlerde... Neo-klasist Milizia, Michelangelo'nun geniş bir anatomi bilgisine sahip olduğunu ve bu bilgiyi göstermekten başka bir şey yapmadığını yazarak şöyle demiştir: «Bunda da, yazık ki, gerçekten usta değildi. Anatomiyi haklı olarak belki sanatının başlıca amacı haline getirdi, ama bunu kötü bir üslup içinde, nasıl kullanılacağını bilmeden yaptı. Sonuçta katı, eksantrik, gereğinden çok yoğun, hatta manieristik kaldı. Bu yüzden her figürü birbirine benzer, birine bakınca tümünü görmüş gibi oluruz.» Milizia bu sözlerle eleştirel bir yargıdan çok, kendi çağının eğilimlerine bağlı bir karşı çıkışı ifade ediyordu, soğuk, akademik güzelliği amaçlayan bir çağın sözcüsü olarak. Bu da Michelangelo'nun sanatına doğru bir yaklaşım değildir, hele «Randonini Pietası» denen ve manierizmin başlangıç noktalarından biri olarak nitelenen son yapıtına doğru gelişen sanat serüveni gözönüne alınırsa.

Bu noktada bir görüş açısının diğerine göre değişimini belirtmek amacıyla eleştirel yargının derece ve sınırlarını belirlemek, sıradan gözle, eleştirel göz arasındaki farkı ortaya koymak zorundayız. Kaldı ki, sözü edilen görüş açısının değişmesi, Giorgione ya da P.D. Francesco resminin aynı yolda değerlendirilmesini gerektirmediği kadar, sanatın birtakım nesnel değerlerden yoksun olduğu anlamına da gelmez.

SIRADAN GÖZ, BEYLİK YARGILAR VE KATARSİS

Sıradan bir gözün Chrismas kartlarından adi manzara resimlerine kadar gösterdiği ilginin, beğeni oluşumunda önemli bir rol oynadığını kabul etmeliyiz. Bu yaygın beğeni sorunu, bizi ritm, orantı, anlatım, üslup gibi kavramlarla da karşı karşıya getirmez.

Sanat hakkındaki beylik yargılar, örneğin, «sanat doğayı yansıtmaya yöneliktir», «güzellik ideal bir güzellik olmak zorundadır», «sanatçı önce anatomi etüdleri yapmalıdır», «sanatçı perspektifi iyi uygulamalıdır» vb. eleştirel yargıya hazırlığın ilk aşamalarını oluşturur. Okul sıralarında geçerli olan bu yargılar, bunlara uymayan yapıtlar karşısında aşağılık duygusu ve itiraza yol açarlar. Bu yargılara bağlananlar, ne Klee'den hoşlanır, ne de S. Vitale mozaiklerini beğenirler. Hatta Giotto'yu yüzeyde kalmakla, perspektif derinliğini yeterince yansıtmamış olmakla suçlarlar.

Sıradan bir göz için primitifler kendilerini yeterince ifade edebilmeyi öğrenmemişlerdir. Sıradan bir göze göre, sanatta evrim efsanesi tartışma götürmez bir gerçektir. Sanatın gerçek sanatsa herkes tarafından kolayca anlaşılabilir olacağı hakkındaki yargı halkın genellikle dilinden düşmez. Sonuç olarak da, çok kimse kanısını oluşturmakta bir eleştirmeci kadar ehil olduğuna inanır. Sıradan bir göz için orijinalle kopyanın değeri de aynıdır. Genellikle sıradan birinde, kendisinin yoksun olduğu her tür yetenek karşısındaki aşağılık duygusu, önemli bir sorun olarak karşımıza çıkabilir.

Sıradan insanın eleştirmeciye güvenmesinin nedeni, duyarlılık, heyecan, sezgi, duygu gibi yetilere kendisinin

de sahip olduğu kanısıdır. Bu yetileri heyecanlı ve duygusal oluşundan kazanmış görünebilir. Ama asıl sorun, sanat eseri karşısında insanın gözünü nasıl ayarladığı ve belli sanat eserinin hangi koşullar altında yaratıldığının bilincinde olmasıdır. Böylece sanatsal kültürü tüm olarak kavramaya yönelmiş oluruz; çağlar ve sanatçı kişiler arasındaki farkları ve birinde olanın diğerinde olamayacağı gerçeğini böylece anlamaya başlarız.

Sanatı yanlış değerlendirmenin bir açıklaması daha vardır ve bu da öncelikle katarsis (catharsis) olgusuyla ilgilidir. Bir halk şarkısı dinleyen biri, belli bir estetik doyum sağladıkça, ki bu doyum yoğunluğu bakımından iyi yetişmiş birinin doyumu kadar saf ve yoğundur, artık daha çok eleştirel bilgi edinmenin gereksinmesini duymayabilir, kendi beğeni ve yargısının değerine inancı güçlenir. Bir çeşit estetik amacı olan katarsis, böylece ilk aşamada ortaya çıkmış ve dinlenen şarkı «fevkalade» diye nitelendirilmiştir. Ama bunda tek bir görüş açısı uygulamaktan cayılmamıştır. İşte bu yüzden Bach, Stravinsky, Hindemith aynı kişiye sıkıcı ve yapay gelebilir. Bu durumda ruh gerçek şiirsel kaliteleri anlamamakta ve bu kez katarsis gerçekleşmemektedir.

Sanatı, çağlararası yeri ve değeri bakımından yargılamadan önce, içinde bulunduğumuz çağın hızlı akımlarını, keskin karşıtlıklarını, birbiriyle uzlaşmaz değer yargılarını, modacı serüvenlerini gözönüne alırsak, genellikle geniş halk yığınının, bu çılgınca hıza ayak uydurmaya çalışmaktansa, geçmişe sığınmak eğiliminde olduğunu görürüz. Gerçekten de çağın içinde halkın tutarsızlıkla niteleyebileceği pek çok örnek vardır (sözgelişi, Picasso). Ritm ve orantıyı kavrama sorunu ve beğeninin salt benzerliklere, anatomiye vb.'ne dayanması bu aradadır. Sıradan göz

beğenisini, eserin asıl plastisitesi ya da dramatik esprisine değil, dekoratif oluşuna yöneltir ve Klee, Kandinsky, Miro ile bir akıl hastasının resmini ayırt edemez. Picasso'nun deformasyonunu samimiyetsizlikle suçlar. Her sınıf ve bilgi alanından insanın sıradan olabileceğini, Croce'nin Cezanne'ı anormal bulmuş olması kanıtlamaktadır. Oysa Croce büyük bir estetikçidir, ama bu, onun bile zaman zaman sıradan bir gözle sanat dünyasına bakmasını engelleyememiştir.

KATEGORİK GÖZ VE ÜSLUP OLUŞTURMA

Belli bir tarz üslup yenilenmesini getiren sanatçı kişilerin kendi özel sanat eğilimi kategorilerine bağlı olarak diğer yeni ve eski eğilimleri kendi görüş açılarının sınırlılığı içinde tek yanlı yargılamaları kategorik bakışı ortaya koyar. Örneğin, Medando Rossa gibi empresyonist bir heykelcinin, Mısır heykelinin tek tek anları belirleyen plastik tuşları değil de, ezeli bir sürekliliği yansıtan esprisini beğenmeyişi gibi.

Sanatçıların eleştiriye yönelmesi de, bu kategorik koşullanma yüzünden yararlıdır. Ola ki, eleştirici, kategorik bile olmayan bir sanat yeteneksizliğiyle yetersiz bir eleştiriye yönelmiş bulunmasın... Bu da ayrı bir sorun.

Kategorik gözün yararı sanatsal eğilim açısındandır. Sözgelişi, Brankuş'un Kiklat Adalarının sanatını örnek alması, empresyonistlerin Grünewald'ı değerlendirmesi, Carło Carra'nın fütürizmden sonra Giotto'yu, Picasso'nun Katalanya üslubunu yaşatması, A. Derain'in zenci sanatını, Gauguin'in primitifleri, Seurat'nın Piero della Francesca'yı keşfi vb. buna birer örnek oluşturur.

ELEŞTİREL GÖZ İÇİN NE GEREKLİDİR?

Doğruluğu şaşmaz bir yöntemle gözü belli kurallar ya da katı ilkeler içinde, bir sanat yapıtıyla ilişkiye sokmak nasıl mümkün olabilir? Kuşkusuz, öyle kesin ilke ve formüller verilemez bu yönde, çünkü bu alışveriş karmaşık bir iştir.

Bunun için sırasıyla,

- Sezgi gerekir. Önyargı ya da peşin kavrayışlardan arınmak zorunludur.
- Gözleri doğru bir görüş açısının bulunabileceği yönde özel bir odak noktasına uygulamak gereklidir.
- Eserin yaratıldığı ve sanatçının geliştiği kültür çevresi hakkında tarihsel bilgiler edinilmelidir.
- «Ressamca» (painterly) olan ve görsel-plastik bir anlam taşıyan yapıtın değerlendirilebileceği bir göz eğitimine gerek vardır. Bu aynı zamanda ritmin somutluğu ya da anlatımın eriştiği «değerler» dizisinin, yani çizgi, renk, tonlar, kütleler, ışık ve yüzeyler diye tanımladığımız öğelerin kavranmasıdır. Ölçü ve boyut kavramları üstüne ustalaşmak, hatta yaşamla sanat arasındaki bağıntıyı bilmek bile bu kapsam içindedir. Ne var ki, bu kavrayışı elde etmek için bir ön eğitim ve dolaysız, eğitici deneyim de gereklidir.

Sezgi denen yeti bazı insanda az, kimisinde çoktur. Bazısı basamakları tırmanmadan merdivenin tepesine sıçrayabilir. Ama her şeyden önce önyargı ya da kesinkes kavrayışlardan arınmak gerekir. Sıradan göz ya da kategorik göz, sezgiyi gölgeleyen davranışları belirler. Bu da çeşitli nedenlerle insanın düşünce özgürlüğünü kullanmaması demek olur.

V

PLASTİK SANATLAR VE SİNEMADA HAREKET KAVRAMI

Bir mesajın estetik bir düzey standardı gözetilerek iletilme olgusu, her şeyden önce çağdaş toplumun bu iletişimi şiddetle gereksinmekte oluşuna bağlıdır. Doğrudan doğruya hareketli imge ya da görüntü sorununa değinme zorunluluğuysa, çağdaş toplumlarla teknolojik gelişmelerin yarattığı olanaklar arasındaki bağın güçlülüğü yüzündendir. Tarihsel perspektif içinde doğal ya da yapay hareketin çözümü ve uygulamaya konması, tekniğin büyük bir gelişme gösterdiği XIX. yüzyıl içindeki aşamalardan önce ya mümkün olamamış ya da statik-mekanik uygulamalar düzeyinde kalmıştır. Sözgelişi, Karagöz hareketli bir gölge-resim oyunudur, ama bu oyunun arkasında bir projeksiyon makinesi değil, figürlere ilginç hareketler verebilen bir insan vardır. Kaldı ki, XVI. yüzyıldan beri bilinen «Camera Obscura» (*) ve «Lanterna Magica» (**) gibi tek-

---

(*) Camera Obscura (Karanlık Kutu) : Çekim aracı kameranın en ilkel örneği.

(**) Lanterna Magica (Büyülü Fener) : Gösterici projeksiyon aracının atası.

nik araçlar bile hareketin retinal ve ruhsal çözümünde bir rol oynamamışlar, sadece «fantasmagori» türünden bazı gölge-resimlerin dramatik-fantastik içerikli mekanik hareketlerini uygulamaya yaramışlardır.

Sanatsal birikime ilişkin sorunları, biçimsel sanat dallarındaki görsel değerlerin nicelik ve nitelik zenginlikleri yönünden irdelersek, mimarinin, resim ve heykel sanatlarının yanı sıra, çağın sanatı diyebileceğimiz sinemaya ayrıcalıklı bir yer vermek zorunluluğu belirir. Yaygın iletişim araçları olan basın, radyo, TV gibi belli teknik sistemler çerçevesinde işleyen ve büyük ölçüde evrenselleşmeyi doğuran alanlar da belli bir ölçüde ele alınmalıdır. Ancak özellikle sinemanın diğer tüm sanatlarla organik bağlılığı tiyatro, yazın, müzik gibi dallara dolaylı değinmeleri zorunlu kılabilir. Bu arada sinema giderek daha yaygınlaşan bir eğilimle Elie Faure'un «Cineplastigue» diye adlandırdığı bir biçim sanatı olarak da görülmektedir. Bu bakımdan sinemayı mimarlık, resim, heykel gibi alanlara paralel bir çerçeve içinde gözönüne almak ve bu sanatın hızlı bir artışla estetik araştırmaların konusu haline nasıl geldiğini belirtmek gerekir. Çünkü sinema yalnız çağın sanatı diye adlandırılmakla kalmaz, insanoğlunun ruhsal dünyasının gizemlerini ortaya çıkaran, aydınlatan bir ışık kaynağı olarak da nitelendirilebilir.

Sinemanın öncelikle plastik sanatlar çerçevesi içinde ele alınma zorunluluğu, öbür plastik sanat olguları hakkında da bazı bilgiler edinmeyi gerektirir. Gizli bir hareket potansiyeline sahip olan bu sanatların tipik niteliği, kütle ve yüzey sorunlarını birarada kapsamalarıdır. Dans ve tiyatro gibi hareket sorunuyla doğrudan bağlantısı olanlarsa, plastik olgu çerçevesi dışında bırakılabilir. Bunun bir nedeni, bu sanatların eğer teknik bir araçla saptanmamışlarsa, iz-

lerinin kalmaması, bellekte kaldığından fazlasının olamamasıdır. Aynı şey müzik için de söylenebilir. Dans, tiyatro ve müziğin koreografik bir şeması, bir piyes halinde yazılı metni ya da yazılı notaları olabilir. Ancak bunlar sözkonusu sanatların yeniden icra edilmemesi halinde bir anlam ifade etmezler. Üstelik bu icra karmaşık koşullar gerektirebilir. Oysa mimari, küçük el sanatları, resim, heykel gibi alanların verileri iyi korunma koşullarında kalıcıdırlar. Bir sinema filmi de böyledir. Belki sinema filmi de ancak teknik araçlarla gösterilince görülür denebilir; ama filmin doğruca kendisi, kendi sanatsal değeri dışında, herhangi bir olguyu görüntüleyip salt bir kayıt işlemi için kullanılmamışsa, teknik bir «icra» işlemine de bağlı olsa, plastik niteliğinden uzaklaşmaz. Sinemanın, plastik sanat olgularının çerçevesini genişleten bir anlam taşıdığı da düşünülebilir ve bu sanatın görsel plastik niteliğine ulaşabilmek için öncelikle sözkonusu plastik sanatlara bir göz atılmalıdır.

RESIM VE HEYKELDE DÜZEN ANLAYIŞI

Sanatın doğuş aşamalarındaki resim kompozisyonlarında figür ya da şema motiflerin büyüsel, simgesel bir içerik taşımalarının ötesinde, ana niteliklerinden biri de saydamlıktı (transparence). Figürlerden birinin öbürü üzerine çizilmesiyle birbiri ardından görülebilmeleri ilginç bir düzen fikri oluşturur. Bunun zaman ve mekân duygusuyla da ilintisi vardır. Aynı düzen modern çağ sanatçılarında, özellikle Picasso (Guernica tablosunda olduğu gibi) ve Braque, Klee gibi sanatçılarda yeniden belirir.

Resim sanatının erken aşamalarından beri, düzenin sürekli (successive) bir yöntemi aşarak eşzamanlılığa e-

rişme yolunda bir evrimi olmuştur. Özellikle gömüyle ilgili ya da başka dinsel anlamlı tasvirlerde, figürlerin peşpeşe bir geçit törenini yansıtan sürekli düzen bütünlükleri içinde toplanışı, Yunan çağlarından başlayarak Roma'da devam eden bir tempoyla, figürlerin belli temalar ve tek çerçeve içinde düzenlendikleri yönde eşzamanlık ilkesini yansıttıkları bir evrime dönüşmüştür. Ancak bu gerek Roma'daki savaş rölyeflerinde gerekse, Roma'yı izleyen ortaçağların içinde 'filmik' denebilecek sürekli hikâye düzenlerinin ayrı bir önem kazanmadığı anlamına gelmez. Ancak Gotik çağdan başlayarak Rönesans ve daha sonraki aşamalarda, düzende eşzamanlılık ilkesi Batı sanatı için ön planda geçerli olmuştur. Şu halde, resim ya da rölyef düzeninde süreklilikle eşzamanlılık iki karşıt eğilimin ifadesi olarak karşımıza çıkar. Süreklilik, bazen tek tek eşzamanlı düzenlerin episodlar halinde sıralanarak belli bir hikâye biçiminde özel bir görünüm de kazanabilir. Döngüsel (cyclie) düzen de denen bu özellik, İsa'nın, Meryem'in hayatı vb. gibi yaygın örneklerde görülür. Bu tür düzenler, belli üslup anlayışı içinde, bir Ortaçağ sanatı sorunu olarak karşımıza çıkar. Yani bu dönem üslubu, bu düzenlerin tek, bağımsız bir düzen olarak eşzamanlılık ilkesini yansıtmasına olanak vermez. Oysa bir Rönesans sanatçısı ya da daha sonraki dönemlerden biri, döngüsel programa uygun olan bu sahneleri tek tek eşzamanlı bir düzen anlayışı içinde resmettiği zaman, seyirci bu sahneyi bağımsız, kendine yeten bir eşzamanlı düzen olarak kavrayabilir ve o sahnedeki hikâyenin öncesi ya da sonrasını aramaz.

Düzen sorunlarıyla bir yüzey ya da kütlenin değerlenişi arasında ilintiler vardır. Resim bir yüzey üzerinde meydana getirilir; ancak gerçek anlamıyla heykel de, işlenen,

oyulan yoğrulan malzemenin kütlesel niteliğiyle bu malzemenin yüzeylerine yansıtılan duyarlılığın kütle ve yüzey arasındaki gerilimini taşır. Her sanat bölgesinde plastik kütleyle yüzey arasındaki bu ilişki sözkonusu gerilimi yansıtmayabilir. Örneğin, doğasal bir örnekten, sözgelişi bir insan bedeni ya da çehresinin organik özelliklerinden hareket eden bir heykelden çok, kütleyi şemalaştıran, doğanın organik özünden sıyrılan bir heykel bu duyarlı gerilimi yansıtabilmekte daha kesin olanaklara sahiptir. Buna örnek olarak Eski Mısır, Mezopotamya, Anadolu ve İran'da meydana getirilmiş şematik kütle çalışmaları gösterilebileceği gibi, Budist-Hint sanatı, Eski Orta Amerika uygarlıklarının heykel örnekleri, Bizans ve şematizmi ileri bir geometrikleşmeye götürebilmiş olan İslam, özellikle Osmanlı sanatının kütle plastiği gösterilebilir. Şunu unutmamak gerekir: Heykel bir insan figürünü ele almakla heykel olmaz, heykelin asıl anlamı, hangi biçim kaygısına bağlı olursa olsun, mutlaka kütleyle yüzeyleri arasındaki ilintileri ortaya çıkarmaktır. Klasik Batı heykeli ancak figürü idealize ederek ya da kütleyi Barok bir duyumsallıkla yorumlayarak başarısını kanıtlayabilmiştir.

ZAMAN İÇİNDE HAREKET MOTİFLERİ

Plastik sanatlar arasında, sözgelişi, heykelin bir hareket anını dondurulmuş olarak saptadığı, sanat bilginlerince ifade edilmiştir. Resim, heykel sanatçılarının tarih öncesi çağlardan beri türlü yaşamsal nedenlerle, doğadaki hareketi, özellikle avlamaları zorunlu olan hayvanların hareketlerini büyük bir dikkatle gözlemlemiş oldukları saptanmıştır. Ancak resim, bir nesne ya da canlının hareketini belli bir görme sistematiğine uygun olarak peşpeşe ha-

reket aşamalarına göre bölerek ve bu aşamaları (bir canlandırma filminde olduğu gibi) peşpeşe gözönünden geçirerek gözdeki retinanın bu yöndeki algılayıcı duyarlılığını sınamazsa, hareketi kinetik anlamda ortaya koymuş olmaz.

Hareket sorunuyla plastik biçim ilişkisinin tarihsel çağlar içinde bir çözüm şekli, kukla ya da daha geniş kapsamıyla hayal perdesi figür ve motiflerinin ortaya koyduğu olgudur. Tarihsel dönemlerde figür gerçek anlamda hareket olanağına böyle kavuşmuştur. Ancak daha sonraları, sözgelişi, Rönesans'tan sonra, mekanik araştırmaların sonucunda «biblo» denebilecek birtakım figüratif örneklerin «kurulma» yöntemiyle belli hareketlere kavuşması da bir başka örnek sayılabilir. Genellikle hayali birtakım makine hareketlerinin tasviri, İslam-Arap dünyasında da IX - XII. yüzyıl arasında vardı. Buna bir örnek, İstanbul Süleymaniye Yazma Kitaplığındaki **Kitab-ül Hiyel** (Hayaller Kitabı) adlı yazma eserdir. Doğu ortaçağında «otomata» adı verilen mekanik hünerleri plastik biçim olgularıyla birleştirmek bir modaydı. Bizans dünyasında da «tamotapoike» adı verilen bu otomata hünerciliği pek merak ve ilgi duyulan bir konu olmuştu.

Bilindiği gibi, XX. yüzyılda sinema, imgelerin hareketlenmesi sorununu, bazen gerçekten dramatik sanatsal bir içeriğe kavuşturarak karşımıza koymayı başardı. Öte yandan XX. yüzyıl, plastik sanatlarda hareket sorununu, doğruca plastik figür ya da nesnenin bir iç mekân ya da dışta «mobil» (hareketli) bir özellik taşıyabileceği örneklere kadar vardırdı. Bu örneklerde nesnenin fiziksel yapısı rol oynadığı kadar, teknik yöntemler ve elektrik enerjisinin kullanımı da hareket sorununun çağdaş bir dinamizme ulaşmasında geçerli olanaklar sağlayabildi.

Plastik sanatların tarihsel oluşum serüvenleri yönünden modern aşamanın hareket kavramına özel bir anlam getirdiği gerçektir. Ancak hareket, duran bir obje ya da figürün dinamik özü içinde kavranabilen tarihsel bir anlam da ortaya koyabilmiştir. Şu halde, figür ya da objelerin bir «hareket motifi» içinde ele alınarak resim ya da heykelde karşımıza çıkardığı bir «hareket» sorunu vardır. Örneğin, Eski Mısır, Mezopotamya ya da Eski Anadolu uygarlıklarının dinsel sanatında figürlerin peşpeşe, yürür bir biçimde geçit motifi (prosesyon) oluşturmaları böyledir. Antik Yunan'da arkaik bir hareket motifi, «dizkapağı koşusu» adı verilen ve koşan bir figürün bir dizini ayak seviyesinde tasvir eden örneklerde görülür. Klasik ve Helenistik Yunan çağlarında atletik hareketlerin saptanmış olması (örneğin, diskobol-disk atan atlet) yine belli gözlemlerin ürünü olan hareket motifleri oluşturur. Bunun yanı sıra, figürlerin belli bir duruş ya da oturuş motifi içinde hareketsiz olarak ele alınmaları, dinamik bir potansiyel hareket gücünden yoksun oldukları anlamına gelmez.

Eski kültürlerde çeşitli üslup özellikleri, saptanmış belli bir hareketin statik ya da dinamik planda kavranmış ya da kavranmamış olduğu hakkında bir fikir verir. Sözgelişi, M.Ö. 2000-1200 yılları arasındaki Girit sanatı hareket motiflerine büyük bir canlılık kazandırmış olduğu kadar, bir an sonra hareket haline geçebileceği izlenimini uyandıran «uyarılmış» (alert) duruş motifleri bile yaratabilmiştir. Buna karşılık, Girit sanatından etkilenen Güney Yunanistan'daki Miken sanatında (M.Ö. 1500-1200) hareket halindeki figürler bile, statik bir katılık ya da donukluk ortaya koymaktan pek öteye gidememişlerdir. Böylece hareketin dinamik ve statik bir kavram olarak belirmesinde, uslup fark-

larının da bir rolü bulunduğu görülmektedir.

Heykel, rölyef halinde belli olayların peşpeşe anlatıldığı sürekli düzen örnekleri dışında, eşzamanlı düzen fikrine daha yatkın bir sanattır. Belli bir ânı donmuş olarak, bir kütlede, bir duruş ya da hareket motifi halinde saptar.

Eşzamanlı ve sürekli düzen fikirlerinin bir sentez olarak bir bütünlük içinde toparlanışıysa, son derece ilginç bir olguyu karşımıza çıkarır. Bizans ve daha ileri bir derecede Osmanlı klasik sanatında görülen bu anlayış, dünya sanatının evrensel düzen kavrayışlarına yapılmış benzersiz bir katkı niteliği taşır. Bu sentezci düzen fikri, belli bir düzen ana şemasının eşzamanlı bir biçim olarak, içinde yer alan motiflerin daima değişerek çeşitlendiği bir kompozisyon sürekliliğiyle kaynaştırılmasıdır.

HAREKET VE RİTM DUYARLILIĞI

Hareket sorunlarıyla sıkı ilişkisi olan bir kavram da ritmdir. Ritmik bir düzen algılamasının sözkonusu olduğu koşullarda, mimari bir yapıdaki organların bile bir hareket duyarlılığına bağlı oldukları ifade edilebilir. Kuşkusuz bu konu, hareket kavramının bir resim, heykel ya da mimari yapıdaki parça-bütün ilişkileri açısından hangi değer ölçülerini karşımıza koyduğu sorununa dayanır. Genellikle sanat tarihi içinde bu plastik sanat yapılarının etkinlikleri yönünden bir ölçüt, hareketin tutarlı bir ritm grafiğine sahip kılınabilmiş olmasıdır. Eğer bu ritm duyarlılığında tutarsızlık ya da aksaklık varsa, hareket sorunu çözümlenememiş, dolayısıyla yapıt yeterli bir etkinliğe ulaşamamıştır.

Hareket duyarlılığını belirleyen bir etken, belli bir toplumda saklı bulunan ve onu ruhsal yönden frenleyen ve dengeleyen bir istek olabilir. İnsanın karmaşık iç yapısı, sürekli bir düzen ve üretken bir ritm gereksinir. Üretimsel biçimin tarzı, hareketin duyarlılığa malolmasında temel etkenlerden biridir. Insan erken üretim aşamalarında hareket kavramının ritmik ölçülerini, çalışma ve üretme tarzında dolaysız olarak bulur. Sanatında da bu kavrayışını, ister doğacı, ister şematik biçimler olsun, dolaysız bir biçimde yansıtır. İnsan oyunları ve danslarında da çalışma ve üretmeyi taklit etmeye yönelir. Giderek üretim araçlarının evrimi ve daha karmaşık üretim ilişkilerinin ortaya çıkmasıyla, sanat yapıtındaki hareket kavramı daha dolaylı bir yansıtılmaya uğramıştır. Zaten bu süreç içinde sanat yapıtlarının üretim ilişkileriyle ancak dolaylı bağıntısı olan konulara yöneldiğini görürüz.

İşte modern çağdaki makineleşmeyi gözönüne alarak, sanat biçimleriyle, teknik hareket dinamizmi arasında dolaysız ilişkiler kurma çabasını taşıyan modern akımların yaratılması da ilgi çekicidir. Ancak bu, kolay çözümlenebilir bir sorun değildir. Çünkü üslup değişiklikleri, bu dolaysız ilişki kurma çabalarına karşı bir inkâr süreci yaratır. Ne var ki, sanat kendi etkinliği yararına olabilecek potansiyel bir hareket fikrini benimser ve ritmik ölçütünü de bu çerçeve içinde arar.

Sanat yapıtıyla seyirci ilişkisi yönünden hareket kavramına yeni boyutlar getiren bir olgu, yapıtın insanların yaşadıkları çevre içine doğrudan doğruya girmesi ve kendisi duran bir nesne bile olsa, çevresindeki hareket, ışık, karanlık, gürültü ve sessizlik gibi çeşitli ilintilerle iç içe bulunmasıdır. Yapıt, bütün bu çevresel olaylar iyi gözlemlenerek yerine oturtulmuşsa, bu olaylarla bütünlenen hare-

ketsel bir anlam kazanmıştır. Zaten sanat yapıtının seyirciyle ilişkisinin ötesinde ne ölçüde tamamlanıp tamamlanmamış olduğu hakkındaki düşünceler her vesileyle gözönüne alınabilir.

Resim ya da heykel düzenlerinde figürlerin karşıt (kontrast) hareketleriyle meydana gelen biçimsel oluşumlar, hareketin kolayca belli bir dinamizme ulaşmasını sağlayan olanaklardır. Karşıt hareketler düzende bir gerilim sağlarlar ve düzenin çekiciliğine belli bir katkıda bulunurlar. Düzende «karşıtlık» fikri, Batı sanatında sık rastlanan bir olgudur. Işık-gölge, renk kontrastları da çizgisel hareket kontrastları kadar önemli bir rol oynayabilir.

Plastik düzende hareketin şematize edilmesi de sanat tarihinde, eski çağlar, doğu, İslam ülkeleri, primitifler ve modern Avrupa'da rastlanan bir olgudur. Sözgelişi, eski ortadoğu uygarlıklarında figür şematizmi, aynı zamanda figürün mekân içinde hareketinin yüzeye maledildiği bir üsluplaştırma (stilizasyon) sorunuyla eşanlamlıdır. Hareketin sürekli ve eşzamanlı düzen bütünlüğü sorunlarıyla da sıkı ilişkisi olduğunu görürüz. Sürekli düzende hareket sorunu daha belirgin ve açık, eşzamanlı düzende daha karmaşıktır.

Dünyada özel çevre farklarının en tipik ölçütlerinden biri, oyun ve danslardaki ritm ayrımlarında görülen hareket duyarlılığının çeşitliliğidir. Çağdaş sinematografi, yerel-ulusal üslupların oluşmasında hareket sorununa ilişkin ayrımlar bakımından önemli bir inceleme alanıdır. Bu ayrımları bilinçli olarak kendisine maledemeyen bir çevre yalnız sinematografide değil, tüm görsel-biçimsel sanatlar ve musiki alanında da yeterince başarılı olamaz.

«HAPPENING»LER VE HAREKETLİ HEYKELLER

Hareket, görsel algılamada biçiminin en uyarıcı işlevini oluşturur. Resim ya da heykel bu anlamda statik birer olgudurlar. Ama ritmik hareket eden figürler ya da görüntüsel imgelerin dikkat çekici etkileri daima daha fazladır.

Güncel sanat etkinliklerinden bazılarında seyircinin dikkatini çekmeye çok önem verildiği zaman, birtakım «happening»ler (sanatçının seyirci önünde sanatsal bir eylemi gerçekleştirme davranışları) doğar. Bunlar doğaçlamadan da yapılır, ama daha çok tasarlanmış bir projenin seyirciye sanatsal bir olay halinde yansıtılma hareketini kapsar. Happening'lerde olaya sanatçının kendisi de katılabilir. Ya da mekanik düzeni önceden belirlenmiş karmaşık bir düzenin biçimsel parçaları, seyircinin karşısında harekete geçirilir. Sözgelişi alışılmadık, görülmedik bir biçimsel tasarının ürünü olan acayip bir makine, harekete geçer geçmez, belli bir hareket programını gerçekleştirir ve sonunda mekanik heykel, parçaların birbirini izledikleri bir maden ve ağaç yığını haline gelebilir. Bu olay kuşkusuz seyirciye bir mesaj vermek amacındadır. Örneğin, sanayi çağının makine egemenliğine bir tepkiyi dile getirmiş olabilir.

Biçimsel tasarımları sanatsal nitelikte hareket işlevleriyle birleştirmenin çeşitli düzeyleri vardır. Çağımızda bazı soyut heykeller hareketlidirler. Bu alanda Türkiye'de bile deneyler yapılmıştır, ama bu işin ustası, (A. Calder başta olmak üzere) Amerikalı sanatçılardır. Çünkü bu ülkede teknolojinin sanatsal amaçların hizmetine kolayca girebileceği bir birikimi vardır. Bir heykelin hareket ritmi

seyirciyi büyüleyecek ölçülere ulaşabilir. Roma ve Bizans nympheum'larında (çeşmelerinde) hareketli bir öğe olan ya da hareket ettirilebilir bir öğe olan su, heykel plastiğiyle birleştirilmiştir. Bu anlamda yağmur sularının hayvan ağızlarından dışarı döküldüğü antik tapınak çörtenlerine kaaar geriye uzanmak mümkündür. Işlevi zaten bir sıvıyı kapsamak ve özel bir biçim (çoğunluk hayvan ya da kuş ağzı) verilen ağzından akıtmak olan seramik işler, akıp hareket edebilen sıvıyla biçimin oluşmasında, bu sıvının herhangi bir rolü bulunmayan pasif bir ilişkiyi yansıtırlar. Çörtenler ya da nympheum (çeşme) heykellerinde su, figürlerin genellikle ağzından akar. Bazı özel durumlarda suyu işer gibi penisinden akıtan örnekler de sözkonusu olabilir. Fakat bu ilişkilerde de heykel suyun hareket enerjisinden herhangi bir şey kazanmaz, suyun hareketine salt aracılık eder. A. Calder'in Los Angeles'deki modern sanat müzesinin bahçesi için yaptığı heykelse farklıdır. Bu heykel havuzdaki suyun hareketiyle doğal bir hareket bütünlüğü kazansın diye yapılmış, ama Calder havuzdaki suyun boşaltılmış olduğunu haber aldığı zaman müze yönetiminin anlayışsızlığına haklı olarak çok içerlemiştir.

Bazı bahçe gazinolarında havuz fıskiyelerine konulan renkli topların suyun düzenli hareketiyle düşmeden zıp zıp zıplamaları, bu arada popüler bir görsel sorun olarak anımsanabilir.

YÖNETİLEN HAREKET

Sinemada en güçlü algılama etkeni, kuşkusuz yönetilen harekettir. Perdenin bir yanındaki oyuncuya bakılıp hızlıca öbür yana bir göz atıldıktan sonra tekrar oyuncuya dönüldüğünde, «hareketli figür» bakımından öncekiyle

özdeşliği olmayan yeni bir figüre rastlanmış olur. Oyuncunun film içindeki rolünü belirleyen en güçlü etken, sürekli olarak hareket değişikliği içinde bulunmasıdır.

Hareket kavrayışının çocuktaki evrimini inceleyen Jean Piaget, ilginç sonuçlara varmış ve çocuğun görsel-biçimsel eğitiminde uygulanacak yöntemlere de böylece ışık tutulmuştur. Çocuğun sanat eğitiminde, objeyi ya da objeler topluluğunu, bunların arasında özgün hareket düzenlemeleri yapabilmesi yolunda yönlendirmek amacıyla birtakım oyuncak teknik araçlar bile icat edilmiştir.

Avrupa sanatında XX. yüzyılın ilk çeyreğinde doğan modern akımların hareket ve hız kavramlarıyla ilgileri çok geniş ve yaygındır. İlk kinetik heykellerin bile yapılmasına yol açan bu geniş ilgiler, endüstriyel dizaynın gelişmesinde de rol oynamışlardır. Modern sanat pek çok akımlara sahne olmuş olabilir, ama bunların ortak hedef ve amacı, hareket kavramında yoğunlaşmıştır denebilir. Sanat, bilim ve tekniğin verileri ve olanaklarından giderek daha çok yararlanmaya koyulmuştur, ama sanatın bilim ve teknikten farklılığını da unutmamak gereklidir.

*
* *

SONUÇ OLARAK DİYEBİLİRİZ Kİ...

Bu bölümde bir yandan sanat olgusunun bireysel seçkinlik ölçütlerine değinirken, bir yandan da sanat yapıtına yönelik yargıların değişkenliği üstünde duruldu; sorunun karmaşık yanları vurgulanmaya çalışıldı.

Dikkat edilmişse, sanat yapıtlarını oluştukları tarihsel çağlar ve çevresel koşullar açısından değerlendirmeyi amaçlayan yaklaşımlar kadar, çağdaş teknolojinin sa-

natsal sorunları kendi iletişim «sferi» içine alma çabalarına da yer verildiği görülebilir.

Birkaç «istisna» değinme dışında yerel sorunları fazlasıyla irdeleyen bir eleştiri çabasına girilmemiştir. Bir sanat tarihçisi-eleştirmen bakışıyla bunun yapılmamış olması, noksan bırakılmış bir iş gibi görülmemelidir.

Sinema sanatının estetik standartlarını irdeleyen çabalara yer verilen bundan sonraki bölüme kitabın başından beri hazırlık yapılageldiği okurların gözünden kaçmamıştır. Herhangi bir kuramsal sentez savı olmayan bu kitap, belki hareketli imge sorununa verdiği ağırlık yönünden bir ölçüde özgün sayılabilir. Standart tarih ve eleştiri ölçütlerinden sakınılarak sinema sanatının özüne ulaşma yönünde sanatsal düzey sorunlarının irdelenmeye çalışıldığı bir kitabın, henüz sinema sanatının gerçek dinamizmini yansıtan hiçbir örneğin bulunmadığı bir ortamda yapılmasının kusurları için de yeterli «mazeret» olduğu iyimserliğine sahibiz.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Uzman İçin Sanat: Sinema Estetiği

I

UZMANLAŞMA KAVRAMI

Sanatta uzmanlaşma, pozitif bilimler ve teknik alanlardaki uzmanlıklarla karşılaştırılırsa, bu uzmanlığın öbürleri kadar kesin ve belirgin ölçütleri bulunmadığı sonucuna varılabilir. Ama yine de kuram ya da uygulama alanlarında sanat dünyasına katkıda bulunan kişiler, belli dallarda uzmanlaşma diye nitelenen bir yolu seçebilirler. Örneğin, fresko ya da mozaik resim tekniğini hakkıyla uygulayan biri ya da en iyi çerçevelemeyi ve gerekli diğer koşulları iyi hesaplayıp sinemasal düzen açısından amaçlanan sonuçlara ulaşan bir görüntü yönetmeni işinin ehli sayılır. Uygulama alanlarında işinin ustası olanlar, hele bunlar zanaat sınırını da aşıyorlarsa, uzmandan çok sanatçı diye nitelenirler. Kuramsal planda da ilgilerini belirli sanat çağları, belli üslup dönemleri, hatta tek bir sanatçı ya da sanatçı topluluğu üzerinde yoğunlaştırmış olanlar bulunabilir.

Uzmanlık deyimi güncel yaşamda yaygın bir biçimde tıp alanına yakıştırılır. Bu da eğitimde en üst aşamadan

geçmiş olmak demektir. Uzman deyiminin halk dilindeki kullanımında da en yaygın olanı, «uzman (mütehassıs - alanında ihtisas yapmış) bir hekime başvurmak» biçimindedir. Bunun ötesinde halk uzman bir marangoz, lehimci hatta uzman televizyon tamircisinden söz etmez, aradığına uygun biri için «işinin uzmanıdır» diyebilir, ama bu uzmanlık halkın zihninde ustalık ve o işde «ehil» olmak anlamında bir yer bulur.

«TESCİL» EDİLEN UZMANLIK

Uzmanlık deyimi bilim alanlarında doktora, sanatçılıkta yeterli bir düzeyi tutturma diye de karşılanabilir. Sanata uygulamacı olarak değil de kuramsal açıdan yaklaşan bazı kimseler de yüksek öğretim kurumlarınca uzman olarak «tescil» edilirler ve uzmanlık düzeylerini belirleyen unvanlar taşırlar. Bu unvanlar sanatçılara verildiği zaman, bu sanatçılar çok güçlü ve etkin üsluplara sahip kişiler de olsalar, uzmanlık tescili anlamına gelen unvanları taşımaları yadırganabilir. Çünkü bir sanatçının yüksek düzeyde yaratıcı üretimine, uzman kavramından çok, usta kavramı açısından bakılır.

Uzmanlık kavramıyla araştırmacılık ve yeni, özgün bilimsel sonuçlara ulaşmak arasında yakın bir ilişki olduğu kuşkusuzdur. Bu kavramın en yerinde kullanıldığı alanlardan biri, birtakım ölü dillerin yüzyıllar boyu okunamamış yazılarının okunabilmesidir. Sözgelişi, Çek Hrozny, Hititçe alanında gerçek bir uzmandır ve bu dilin bir Hint-Avrupa dili olduğunu kanıtlayan uğraşları hayranlık uyandırmıştır. Uzmanlığın bu örnekte olduğu gibi dar ya da çok daha geniş, hatta yaşanan güncel alanları ve sorunları kapsayan uğraşlarla bağlantısı kurulabilen geniş bir çerçeve tanımı-

nın yapılması mümkündür. Ancak uzmanlığın «tescil» edildiği koşullar ötesinde belki buna gerek de yoktur. İster uygulamacı, ister kuramsal planda olsun, belli bir bilimsel, teknik ya da sanatsal alanın verileri, göstergeleri, kısaca tüm ayrıntıları üzerinde uğraş vererek, o alanda ustalaşmak saygıya değer bir tutumdur. Bu yolda uzmanlık sınırının çizilebileceği ölçütlerse, sürekli bir değişme ve gelişme sürecinin içinde bulunacaklarından, uzmanlaşma kavramını kalıplaştırmamak gereklidir. Bunun için de uzmanlığın sınırlı tanımına elverişli olan akademik tescil standartlarının dışında bir yol izlemek kanımızca yerinde olur. Nedeniyse, bu standartların genellikle statik oluşlarıdır. Özellikle ülkemiz, sanat alanlarındaki uzmanlık tescilleri açısından büyük ölçüde bu durumdadır.

UZMANLIK TOPLUMDAN SOYUTLANAMAZ

Bu bölümün konusunu oluşturan sinema alanına gelince, sinemanın teknik ve sanat adamları olduğu kadar, verilerini estetik açıdan inceleyen düşünürleri ve eleştirmenleri de vardır. Bu alanda özel anlamıyla uzmanlık kavramının trükaj ve laboratuvar işlemleriyle arşiv yöntemleri ve sistemlerinin içerdiği bazı teknik sorunlara bağlı tutulması mümkündür. Buna karşılık sinemada yönetmen, senaryocu, oyuncu ya da görüntü yönetmeni gibi elemanlar, diğer sanat alanlarından tümüyle farklı bir sanatsal olgu yaratmaya uğraşırlarken, bu olgunun estetik ve eleştirel değerlendirmesini yapanlarla birlikte kuşkusuz özel bir uzmanlık alanının kişileri olarak da düşünülebilirler. Ancak bu uzmanlık, yine de bu alandaki çeşitli dallarda incelikli ve ayrıntılı bir uğraş kapsamında görülmek gerekir. Bundan varılabilecek bir sonuç da,

sanat alanlarının herhangi birini kendilerine başlıca uğraş alanı seçmiş olanların, o alanın özelliklerini giderek daha çok yakından tanıyıp bilen bir uzmanlaşmaya yönelmeleridir. Bu anlamda uzmanlaşma gündelik dilde kullanıldığından farklı bir kavram oluşturmaz. Uzmanlığı belirleyen standart ölçütlerden daha değerli olan bir nokta, kuşkusuz toplumsal yaşamın verimliliğinde rol oynayan bilimsel, teknik ya da sanatsal alanlarda bilgi ve becerilerini arttıran, yani gündelik anlamıyla uzmanlaşma yolunda olan insanların sürekli bir etkileşimle biribirlerinden yararlar sağlama yolunda olmalarıdır.

Kısaca herhangi bir alanda uzmanlaşma, yaşam ve topluma ait gerçeklerin uzağına çekilmek değildir. Sinemanın bir uzmanlık alanı olduğu koşullarsa, bu sanatın kitlesel kavrayış, düşünce ve yorum boyutlarını genişleten nitelikli bir iletişim göreviyle yükümlü bulunması yüzünden, uzmanlaşmanın kesinkes kendisini toplumdan soyutlayamayacağı gerçeğine işaret ederler. Her alandan bilgilerin artan bir yoğunlukla biribirlerini besleyip güçlendirdiği ve tekniğin sürekli bir gelişme içinde bulunduğu koşullarda uzmanlık kavramı, kuşkusuz bir yandan ağırlık ve önem kazanmakta, fakat öte yandan her alandaki uzmanlığın kitleye karşı sorumluluğu da o ölçüde artmaktadır.

TÜRK SİNEMASI İÇİN NEDEN KURAM YA DA ESTETİK OLUŞTURAMIYORUZ?

Sinema çağımızın gittikçe daha özgün değerlere ulaşan bir sanatı olarak gerek örneklerinin üretildiği, gerekse bu örneklerin sanatsal işlevler yönünde irdelendiği her alanda uzmanlıklara sahne olmaktadır. Dünya sine-

masında sanatçıların belli temalarda uzmanlaşmaları gibi, sinema düşünürlerinin de bu sanata değişik görüş açılarından bakabildikleri uzmanca yaklaşımları sözkonusudur. Ülkemizdeyse henüz bu alanda uzmanca söz sahibi olabilen birilerinin bulunmadığını ve sinemasal örnek verilerin bugünkü üretim koşullarında buna olanak da bulunmadığını itiraf etmek gerekir. Yabancı düşünürlerin kuram çabaları üzerinde durmayı deneyeceğimiz bu alanda, sentez yolları araştıran bazı düşünce denemelerinden fazlasına girişemeyiz. Sinema kuramları ya da sinema estetiği alanında kendi ülkemiz film örneklerine dayanan birtakım «iddialı» kuramsal savlara kalkışmak gülünç olur. Türkiye'de sinema ortamı, bu sanatın popüler olmasından ötürü çok rağbet gördüğü halde, gerçek anlamda sinema eleştirisinden yoksundur. Bunu film eleştirmenlerini küçümsemek için söylemiyoruz; çünkü bu konuda fazlaca olanakları bulunduğunu da sanmıyoruz. Nedeni, özgün bir kuram ya da estetik oluşturmaya temel olabilecek hiçbir sanatsal filmlik veriye sahip bulunmayışımızdır. Buna karşın, yine de bazı kuram çabaları vardır. Bu çabaları üç başlık altında toplamak bile olasıdır.

Bu çabalar arasında, salt tarihsel belge araştırmaları ve saptamalar yapan ve bu yönde film örneklerinin sanatsal yorumu denemeyecek sıradan akademik açıklamalara girişen «iddiasızlara» bir öncelik tanımak gerekir. Bir başkası da, Türk sinemasının ulusal «mahiyetine» yönelik ve iddialı olandır ki, dayanakları ve örneklemelerinin tutarlı olduğunu kabul edebilmek olanaksızdır.

Türk sinema örneklerinden bazılarını geleneksel duyuş ve gerçeklik kavrayışı üzerinde temellendirme isteği gibi ilgi çekici bir çaba, sezgi yoksunluğu yüzünden tutarsız olabilmektedir. Her ülke sinemasının özel koşul-

lar gereği özgün sayılabilecek bir yanı kuşkusuz vardır, fakat örneklerin sanatsal yorumunu, özgün değerleri belirleyen etkenlere bağlayabilmek zordur. Böyle bir yorum inandırıcı bir üslup gerektirir. Inandırıcı bir üslup da gerçek bir birey çabasından doğar. Kuram alanında ileri gidebilmek, ancak bilgi ve sezgiyi doğrulayan örneklerin varlığına bağlıdır. «Varolan örnekleri» sözde estetik yorumları zorlamak tutarlı bir yol değildir; çünkü bu örneklerin en başarılı olanları bile sezgiyi doğrulamamakta, dolayısıyla bunlar hakkında yorumlar da inandırıcı olamamaktadır.

ULUSAL SINEMALARIN «YEREL ÇEŞNİSİ»

Ulusal sinema ölçütlerinin ilk belirti dönemi, sinematografinin doğuşundan Ikinci Dünya Savaşı öncesine kadar sürer. Ikinci Dünya Savaşının bitiminden bu yana sayısı artan ulusal sinemalar, kendilerini kanıtlama ve dünya piyasasına girebilme savaşımı vermektedirler. Bu süreç içinde, örneğin, Japonya gibi ileri bir teknoloji ülkesi bile «yerel» bir çeşni olarak işe koyulmuş, fakat yöresel temalarda bile yerelliğin çok aşıldığı teknolojik gücüyle kendisini kabul ettirmiştir. Dünyada hem bir etkileşim zorunluğu, hem de değişik çevreleri tanıma gereksinimi vardır. Ulusal sinemalar bundan yararlanma yolunu aramakta, sinema sanatının geniş evrensel çerçevesi içine yerleşmeyi denemektedirler, ama bu çerçevenin başkoşulu, tutarlı ve sürekli bir yenilenme olgusunu yansıtabilmektir. Bu da bir tür sistem disiplininin oluşmasına bağlıdır. Bunun koşuluysa, sinemanın bir sanayi dalı olarak Hollywood, Cinecitta, Lodz ve benzerleri gibi toplu

ve büyük üretim merkezlerine kavuşturulmasıdır. Geri kalmış ya da gelişmekte olan ülkelerde «mevzii» ya da «arızî» sinema başarıları hep olagelmekte, bunlarda «egzotik-lokal» görüntülerin yanı sıra, yerel davranış ve ilişkiler en önemli rolü oynamaktadır. Kısaca, bu örneklerin filmik değerleri evrensel sinematografik ölçülere vurulmaktan çok, bunlara yöresel belge değerleri açısından yapılan yaklaşımların daha yaygın olduğu görülmektedir.

Bununla birlikte çeşitli ulusların aydınları kendi çevrelerinde üretilen filmlerin hangi gelişim aşamalarından geçtiğini saptarlar. Ulusal sinema arşivleri ve bu sanatın öğretilmeye çalışıldığı okullar da olabilir. Ancak sinemanın gerçek anlamıyla sanatsal-estetik gelişimi, tekniğin bir araç olarak kabul edildiği ileri sanayi koşullarına bağlıdır. Türk sinemasının gelişmesi şematik olarak genellikle şöyle belirlenir:

- Tiyatrovari anlatım dönemi,
- Sinemasal anlatıma geçişle yarı tiyatrovari dönem,
- Sinemasal anlatım dönemi.

Sinemasal anlatım dönemi diye belirlenen süre son otuz yılın deneylerini kapsar ve bilindiği gibi, 1970'lerden bu yana ülkenin kırsal kesimlerle ilgili toplumsal gerçekleri bazı filmlere konu olmuştur. Bu örneklere düzensiz kentleşmeye ilişkin sorunları irdeleyen bazı komedi ya da dram türünden filmler de katılabilir.

Türk sinemasının bu tür örneklere dayalı sosyolojik yönden ayrıntılı sayılabilecek bir irdeleme denemesi ilginç olabilir. Ancak estetik yönden irdelenmesi değindiğimiz nedenlerden ötürü bu aşamada pek bir sonuç vermez, hayli boşuna bir çaba olur.

Sinema estetiğiyle yeterince bağlantısı olmayan eleştiri çabaları, Türk sinema örneklerini bazen abartarak değerlendirmiş olabilirler. Bazı Türk filmlerine yurt içi ve özellikle yurt dışında önemli ödüller de verilmiş olabilir. Bu işlerde bazı karmaşık hesapların bulunması olasıdır. Bizim görebildiğimiz kadarıncа, Türk sinema ortamı herhangi bir sistem disiplininden yoksundur. Böyle bir ortama «sanayi» deyimini yakıştırmak da güçtür. Çünkü bu ortam, genelde başıbozuk ilişkiler ve rastlantılarla belirlenmektedir.

SİNEMA KENDİ ÖZÜNE UYGUN BÜYÜK BİR HAYAL SİSTEMİYLE GELİŞİR

Dünyanın her yerinde sinema sanatına başlangıçta tiyatrovari pozcuların bulaştığı söylenebilir, ama veriler üstüne gerçek düşünce çabalarına daha başlangıçta girişilen ülkelerde, belge ve animasyon sinemaları da aynı zamanda ortaya çıkmıştır. Sinema sanatının gelişmesi ve anlatım dilinin ayrıntılı bir biçimde harf harf ve kare kare öğrenilmesinde büyük rolü bulunan bu dalların yanı sıra, bu alanın gerçek özüne çok uygun düşen büyük bir hayal sistemi de tüm ruhsal özüyle çeşit çeşit temalar tasarlanabilerek oluşmuştur.

Türkiye'de sinema sanatının gerçek filmik anlamda ancak başarı kırıntıları vardır. Atatürk'ün bu sanat üzerine herkesin bilmesi gereken ünlü deyişi düşünülünce, Türk sinema serüveninin tam bir talihsizlik ve fiyasko olduğu su götürmez. Bu bölümün sonlarında bu deyişin bir yorumu yapılarak geleceğe ilişkin kaçınılmaz umutlar dile getirilecektir. Bir de Türk sinema sanatına kendi özgün geleneksel sanat mirasımızın bazı ipuçları sağlayıp sağ-

layamayacağına dair bir deneme yer alacaktır. Bu yaklaşım da yukarıda sözü edilen çabaların bir üçüncüsü niteliğindedir diyebiliriz. Ancak bu çaba, kendi meslek alanımıza ilişkin verilerle çağdaş sinema olgusu arasındaki köprüleri araştırmaya yönelikse de, iddiası «kendi çapında» olmaktan öte değildir. Ne var ki, çok başlarda da belirttiğimiz gibi, modern teknolojinin belki her şeyden çok geçmişe ilgi duyduğu ve bu eğilimin çağdaş sanat alanları için de kaçınılmaz bir gereksinimden kaynaklandığı unutulmamalıdır. Çağdaş ulusal bağımsızlık idealleri nasıl tarihsel kökenlerde temellenmek zorundaysa, çağdaş sanatın her alanı da aynı değer sistemiyle pekişecek ve güçlenecektir.

II

KİTLESEL KÜLTÜR ÜRÜNÜ OLARAK SİNEMA

Sanat Tarihinin Felsefesi (The Philosophy of Art History) adlı kitabında Arnold Hauser, sinemanın «kitle üretimi» niteliğinde bir sanat olduğunu belirtir. Bu sanatın doğuşunda küçük burjuvayla çalışan kesimin önemli bir payı vardır. Bu kesimler arasında devingenliğini hem koruyan, hem de bu kesimlerden uzağa düşen sosyal evrim de elbet gözönüne alınmalıdır. Sinemaları dolduran, koca koca TV aygıtlarını satın alan, yeni çıkan şarkı plaklarına ve kötü renkli baskılara düşkün olan kitleyi bu kesimler oluşturur. Bütün sanatlar içinde özellikle film, böyle bir halk yığınının isteklerini hemen hemen tümüyle karşılar. Film üstelik kitlesel kültürün de en karakteristik ürünü niteliğindedir.

Film bir çeşit folk sanatının az ötesinde olan popüler bir sanat türü olarak gelişmiştir. Başlangıçta pek kitleye dönük değildi, daha çok herhangi bir yeni eğlence biçimi olarak küçük gruplarca destekleniyordu. Filmin sanatsal olma diye bir savı da yoktu. Bu yüzden ilk filmlerin yapımcılarıyla seyircileri, halk şarkıları dinler ya da evleri kullanımlık nesnelerle süsler gibi bir durumdaydılar. Öyle sanatsal bir etkinlik içinde bulunduklarının da bilincinde değillerdi.

İlk filmler gündelik yaşamdan bazı gerçek olayları eğlenceli bir biçimde perdeye yansıtan ve kısa kısa çekimlerden oluşan eskizler gibiydi. Bu filmlerde resimlenen olaylarsa basit, naif, güncel, folk sanatıymış gibi, yapımcılarından hemen hiç de profesyonel bir tavır beklemeyen biçimler halinde ortaya konuyordu.

Özgün olmak yerine salt anlaşılır olmak, bu filmlerin bir özelliğiydi. Ancak sonraları özgünlük ve ince anlatım arayışları belirdi. Bugün bile bir filmde iyi kaliteyle popüler tavır arasındaki gerilim, bazen diğer sanat biçimlerinde de olduğu gibi vurgulanmışsa, iyi bir filmin başarı şansı, iyi bir roman ya da iyi bir resimden daha büyüktür.

İŞİN ERBABIYLA SOKAKTAKİ ADAM AYRILIĞI SİNEMADA DA BAŞLAMIŞTIR

Filmlerden öte, günün gelişme halinde olan hangi sanatına baksak, onun kendine özgü bir dil kullandığını görürüz. Bu dil belli bir ölçüde ona ilgisi yoğun olanların anladığı bir dildir. Bu dilin öğrenimi uzun ve yoğun bir hazırlık gerektirir ve ilerlemiş bir yaş için bu sürenin kısaltılması ya da ilginin yoğunlaşmasını hızlandırmak kolay kolay gerçekleşemez. Sinema diliyse aksine öyle bir dildir ki, eski kuşak bu dili sıkı bir eğitim zahmetine girmeden öğrenebilir. Bugün hâlâ denebilir ki, «filmik» anlatımın yeni yeni tarzlarında, özellikle sesli filmin doğuşu ve gelişen tekniklerin de yardımıyla, bazı özel koşullar yaratılıp sözde sanatsal amaçlar da ortaya konulmuş olsa bile, bu ortak kavrayış olanağı yok olmamıştır. Ama gelecek kuşaklar sinemanın bu destansı çağında yaratılan yapıtların anlatım olgularının tümünü kavramakta güçlük çekebileceklerdir. Çünkü diğer sanat alanlarında

olduğu gibi, işin erbabıyla sokaktaki adamın ayrılığı, giderek film seyircisi için de sözkonusu olacaktır, hatta şimdiden olmaktadır.

Oldukça yeni olan bir sanat türü genellikle kolay kavranabilir. Daha gelişmiş düzeyde sanat biçimlerine ulaşılınca, o sanatın kavranması, erken aşamaları hakkında belirli bir bilgi birikimini gerektirir. Modern sanat tarihi, biribiriyle az çok bağlantılı aşamaların arasındaki ayrımlar konusunu geniş ölçüde ele almaktadır. Böylece yazın, şiir, salt gönül eğlendirmekten, saf müzik rasgele müzikten, gerçeğin yaratıcı görsel yorumu resimsel süslemeden ayrılabilmektedir. Tek sanat biçimi olarak sinema hâlâ bu türden bir ayrılmanın dışındadır. Eisenstein, Pudovkin ya da René Clair'in filmlerinin erişebildiği değerde ve sözkonusu ayrılmanın da geçerli olmadığı hiçbir sanat türü, onlarınki kadar büyük popüler başarılara ulaşabilmiş sayılamaz.

Sanatı kavramak demek, onun biçim ve malzeme öğeleri arasındaki yapısal bağı görebilmek ve bu bağın özündeki açıklığı yeterli bir olgunluk düzeyinde değerlendirebilmektir. Bir sanatın biçimsel öğeleri eğer içeriği ifade işlevinden yoksunsa, o sanat anlam kaybına uğrar. Bu işlev belirgin olmaz ve biçim keyfi ya da şaşırtıcı bir yoldan kişiyi çarpmaya yönelirse, anlaşılmaktan kaçınılıyor demektir. Bir sanat yeni ve görece olarak bir gelenek yoksunluğu taşıdıkça ve yetersiz bir alt yapıya dayanarak soğuk, kuru formüllerle çalıştıkça, ifadenin içerik ve anlamları hiç de problematik ve anlaşılması zor olmayan bir tarza bağlı kalır. Bu durumda biçim ilk aşamada içerikten doğar denebilir. En azından dolaysız ve açık bir yol izlenip, konudan geçilerek anlatımın gerektirdiği biçime ulaşılır. Fakat sanatta evrim sorunu açısından karakte-

ristik olan, önceden basit bir anlam taşıyan herhangi bir biçimin, giderek derin bir içerikle yüklenebilmesi ve sonuçta sadece işin ehli için kavranabilir olmasıdır. Filmde işte bu türden bir ayrılma süreci yeni başlamıştır. Bu kuşaktan pek çok sinema seyircisi, filmin bugün ulaştığı yeni biçimsel dilin deneyimine sahiptir. Bu tip seyirci açısından da filmin anlatım tarzları sadece sinema sanatına dönüktür. Fakat kopma süreci başlamıştır ve durdurulabilmesi de kolay değildir. Yani ilerde sinema seyircisinin düzey farklılıkları mutlaka oluşacaktır. Bir seyirci kesiminin kolay algıladığı sanatsal bir filmi, büyük bir kitle anlamak için zorlanacaktır.

HEM POPÜLER, HEM ÖNCÜ OLMA ÇABALARI

Film bir «folk sanatı» olmaktan çıkmıştır. Şimdiki durumuyla bir yandan kitlelere dönük popüler bir sanat olma doğrultusunda, öte yandan da estetik eğilimleri ağır basan eğitim görmüş kişileri ilgilendiren bir yol tutturmuştur. Sanatsal atmosferiyle bazı öncü biçimsel araştırmaların yeni yeni anlatım tarzlarını ortaya koymaya çalıştıkları bir yola bile girmiştir; ancak bu yolda henüz pek çok örneğe sahip değildir.

Sessiz filmin en parlak günlerinde bile, en başarılı Amerikan Rus, ve Fransız filmlerine, bir seyirci çoktan birtakım sanatsal biçim değerleri açısından bakabilirdi. Fakat bu filmlerin optik ve öyküsel motiflerine ilişkin filmik etkileme yolları kaybolup gitmiştir. Sanatçılar bu yeni sanatın biçimsel araştırmalarına yöneldikçe ve salt filmik amaca dönük uygulamalar yapmaya koyuldukça, çabuk avangard olup çıktılar ve genel sinema seyircisiyle bağlarının kopması pek zor olmadı. Eskiden çok bel bağla-

nan kamera açıları, uzaklıklar, hız frekansları, kesme ve basım teknikleri, karartmalar (fondüler) geçmeler, geriye dönüşler (flash backlar) giderek yapay ve sıkıcı bulunmaya başlandı. Senaristler, yönetmenler, kameramanlar şimdilerde bir öyküyü açık seçik, hızlı ve heyecan verici tarzda ele alıyorlar; bu sonuca ulaşmak içinse, kameranın ve perdenin özel tekniklerine, doğal ya da yapay film setinin olanak ve yöntemlerini yeğliyorlar ve bu yoldan seyirci kitlesiyle bağlarını güçlendiriyorlar. Seyirci düzeyinin ayrımları doğdukça, sinemanın bu türden süreçler içine girebileceği düşünülebilir. Ama herhalde her kitleye seslenme aşaması öncü ve seyri güç örneklere de yol açacaktır.

Sinema filmi, yığınlara sanat götürmeyi amaçlarken, bir yandan teknik ve ekonomik koşullarla kaderi daha öncesinden belirlenmiş olan bir türdür. Filmin hazırlık, yapım ve dağıtım yöntemi, bu sanatı kitlenin tüketim nesnesi haline getirmektedir ki, bu aynı zamanda eğlence sanayiinin tüm olanaklarını bu yolda seferber etmesi demektir. Bu da kendi ölçütleriyle hiçbir zihin uğraşısına yer vermeyen ve kitlenin gözünde salt hayal oluşturmaya yönelik filmler yapılması sonucunu veriyor. Bu filmler, görüntü ve söz, müzik ve renk, sınırsız zaman ve mekân, sınırsız sayıda insan ve nesneler yığınını kullanarak, sınırsız olguları ve tahmin edilebilir, düşünülebilir olandan da fazlasını bir düzen bütününde toplayabiliyorlar.

HAREKETLİ GÖRÜNTÜLERLE ROMAN YAZMAK...

Sanatların her biri dış gerçeği algılarken, kendine özgü bir ölçek de uygular. Bu arada bir görüntü çarçabuk dil olgusuna dönüştürülebilir. Sanatsal yönden dolaylı

bir yoldur bu. Bunun ardından sanatsal olan dolaysız yol etkisini gösterir ve bu etkiye uğrayandan filmin istediği ve beklediği, görülen ve algılananın daha zor bir dile çevrilebilmesidir.

Sanatsal olan, seyredenin seyrettiği filmden açık ya da üstü kapalı sezgiler elde edebilmesi ve sanatçıya ait ifadelerin kıvrak abartma mekanizmasının ustalığını kavrayabilmesiyle orantılıdır. Film bu bakımdan bir «koşturmaca»nın seyri olarak da diğer sanatlardan ayrılır. Peşpeşe hareketli görüntüler hızla görülür ve işitilir, bunların pasif olarak zihinsel bağlarının kurulmasından fazlasına fırsat doğmaz. Oysa genel olarak sanatsal olandan, düşünce ve simgelerin etkinliğini arttıracak bir hareketlilik kastolunur. Film bu isteğe henüz tam bir karşılık verememekte ve seyirciyi hayalden hayale koşturan bir edilgenlik içinde tutmaktadır. Böyle bir durum, okuma yazma bilmeyenler için hazırlanmış resimli kitap ya da **incil'e** benzetilebilir. Üstelik sinema bu yöndeki ilkelerini daha da belirginleştiriyor ve «hareketli görüntülerle roman yazmak» da işte bu anlama geliyor. Fakat bu durum sinemayı kendi temel ilkesi içinde tutsa da, sanatsal yönden verimini sınırlamayabiliyor.

Filmde aslolan düşünce, olaylar ve deneyimlerin hareketli görüntüler halinde ortaya konmasıdır. Bütün içinde genellikle rastlantısal olarak beliren bir buluşun, bu görüntü kaydında belli bir önemi vardır. Bazı kimseler «bir dizi enstantane fotoğrafın zincirleme düzenini» rastlantısal bulabilirler. Ne var ki, işin hüneri hareketleri kaydetmek ya da aynısını taklit etmenin teknik olanaklarına bağlıdır. Tekniğin özel niteliklerine bağlı olan sanatsal bir yoğunlaşma da bu açıdan görülebilir. Kuşkusuz sanatsal sorunların teknik yoldan çözümüne başvurulmasından

önce de teknik vardır; bu teknikle neler yapılabileceğinin düşünülmesinden önce de teknik gelişme sağlanmıştır. Sanat tarihi ve estetik genellikle sanatsal olandan hareket ederek tekniğin oynadığı önemli rolü gözönüne alır. Fakat sinema sanatı açısından bu bakış şimdilik yeterli görülmeyebilir. Çünkü sinemada teknik gelişmeler, sanatsal sorunlara canlılık ve dinamizm kazandırmaktadır.

YAKIŞIKLI ERKEK, GÜZEL KADIN

Filmin fotoğrafik niteliği, gerçeğin elden geldiğince olduğu gibi yansıtılmasını ve doğal sesin diğer sanatlardakinden daha dolaysız olarak duyulmasını sağlar. Öte yandan sanatta natüralist okul da, doğal olgularla zaman zaman dolaysız görülebilecek ilişkiler kurmuş, ancak onları taklit etmenin ötesinde fazla bir şey yapmamış, çığ bırakmış ya da özgün değişimlere uğratamamıştır. Bu arada natüralist okul, nesnel, doğal olgulardan yeni bir biçim üretiyor, nesneleri parçalayıp öğelerinden yeni bileşimler bile oluşturuyordu. Filmse gerçeğin parçalarını değiştirmeden ortaya koyabilen tek sanat dalıdır.

Filmik yorum, herhangi bir resimsel ya da yazınsal yorum değil, ancak fotoğrafik bir yorum olabilir. Fotoğrafı çekilen her gerçek ayrıntı, sonuçta yine kendisidir. Sözgelişi, bir manzara, ekranda tüm doğal nitelikleriyle sergilenebilir. Sorunu sahneye aktarırsak, örneğin, devamlı tik tak, tik tak diye işleyen bir saate tahammül edilemeyebilir. Oysa aynı saat bir filmde en az dikkat edilen bir öğe haline getirilme şansına sahiptir. Şu halde önemli bir sorun, filmik gerçeğin öyle basit bir doğallığa da indirgenemeyeceğidir.

Sinema temel haliyle natüralist olmasına karşın, belli tip ve biçimsel şema karakterleri ve benimsenmiş bazı ruhsal formüllerle çalışarak özgünleşir. Bazı sanatçıların, örneğin, Şarlo'nun, G. Garbo'nun, S. Tracy'nin vb. bazı rollerde uzmanlaştıkları anımsanabilir. Bu film sanatçılarının fizyonomileri, gövde yapıları, yürüyüş ve mimikleri, kendilerine düşen sinemasal görevler yönünden, herhangi bir karakter yaratmaktan çok daha önemlidir. Bu sanatçıları, karakter oyuncuları olarak ancak ender rastlanan hayvan türlerine benzetiyorlar ki, bu benzetme ilginçtir. Goethe tiyatroyla ilgili görüş belirtirken, «Önemli olan oyuncunun fiziğidir, yakışıklı erkek, güzel kadındır aslolan,» der.

III

SİNEMA SANAT MI, DEĞİL Mİ?

Sanayi devrimiyle fışkıran teknik dinamizm, sanat alanlarını büyük ölçüde etkilemiş ve yenilenen üretim ilişkilerinin mantığı sanat yapıtlarına da yansımıştır. Giderek makine üretimiyle sanat yapıtının meydana getiriliş olgusu arasındaki teknolojik açıklığın kapatılmaya, doldurulmaya çalışıldığı bir süreç çıkmıştır karşımıza. Böyle bir gelişme tablosu içinde, sanat olup olmadığı tartışması süregiden sinematografi de belli bir çözüm bekler elbet... Bizim kanımız, sözkonusu tartışmanın artık büyük bir anlam taşımadığı yolundadır. Sinema yapıtları özel bir sanat türünün verileri olarak çoktan sanat tarihinin kapsamı içine girmişlerdir.

Yakın yıllarda B. Amerika'da yayınlanan **Cinematics** adlı kitabında Paul Weiss, sinema yapıtının, klasik anlamda kavranıp algılanan resim, heykel vb. gibi türlere ait yapıtlarla kıyaslanmasının olanaksızlığından söz ediyor. Ama bu olanaksızlığın, sinema yapıtlarının karşımıza daha büyük bir önem kazanmış olarak çıkmasını engelleyemediğini de ekliyor. Kitapta bir filmin bazı özgün, çarpıcı planları ya da tek tek görüntüleri açısından etki gücü taşıyabileceği, ancak en önemli sinema yapıtının bile tüm olarak etkili olamayacağı savı dile getiriliyor.

Sinema sanatının genel sanat bilimi içinde değerlendirilmesinde haklı, haksız, doğru yanlış pek çok düşünce ve yaklaşımlardan biri de bu olabilir. Kaldı ki, sinema yapıtıyla diğer sanat yapıtları arasındaki özel bağıntıları irdelemesi bakımından ilginç olmaktan da uzak değildir. Sözü edilen kitaba bu düşüncelerle başlanmış olması, sorunun taşıdığı güncel önemi de ayrıca vurgulamakta.

Paul Weiss'ın, sinemanın hiçbir zaman sanat olmadığı ve gelecekte de sanat olamayacağı yargısı, sadece öznel değil, aynı zamanda da abartılmış bir yargı olsa gerek... Bu abartılmış, öznel yargıya karşılık, sinemanın yaşantımız içinde duyuş ve düşüncemizi biçimlendiren, politik ve dinsel koşullandırmayı bile aşan bir yeri olduğu yargısıysa, olağanüstü nesnel ve gerçekçi bir yaklaşımdır. Bu garip çelişkinin sırrı da, Hollywood standartlarıyla çağdaş sanatsal standartlar arasındaki uzlaşmazlıkta yatıyor olmalı... Kitapta, «Sinemanın tadına varılmalı, ama tedbirli olunmalıdır, sinema dinamitten farksızdır,» bile deniyor.

KARANLIK DÜNYADAN AYDINLIĞA

Paul Weiss'a göre, «Filmin dünyasına girdikçe, gerçek anlamda karanlıktayız demektir.» Yukarıda da belirtildiği gibi, sinemanın ancak bazı küçük, kısa bölümlerde yaratıcı bir yolda kullanılabilmiş olduğu ve yalnız bu fragmanların diğer sanatların en iyi ürünleriyle kıyaslanabilir nitelikler taşıyabileceği yolundaki düşünceler, sinema yapıtını filmik yapının bütünlük ilişkileri açısından çözüm kabul etmeyen bir karmaşıklığa götürüyor diyebi-

liriz. Bu düşünceler, sinema yapıtının sanatsal bütünlüğünü kavramaya yönelik çabalar açısından elbet itiraz götürür olacaktır. Ayrıca filmin dünyasına girmenin, salonun fiziksel karanlığa girme zorunluluğundan öte, gerçek anlamda bir karanlık dünyaya girmek olduğu savına da karşı çıkabiliriz. Tam tersine film, sanatsal etkisi de toplumsal etkisi kadar önemle ele alındıkça, karanlık değil, aydınlık bir dünya olarak düşünülebilir.

Sinema yapıtlarına, kalıplaşmaya yüz tutmuş bazı anlayış yollarından yaklaşım sürdürülürse, sinema sanatını sanat biliminin pek geniş boyutları olan kapsamı içine almakta güçlük çekilebilir. En basit anlamıyla, sanki sinema yapıtları yüzyıllardan beri meydana getiriliyormuşçasına, «bunlar da öbürleri gibi sanat yapıtlarıdır» deyip geçivermek kuşkusuz yeterli değildir. Ama bunun tersi bir bakışla, sinema sanayi çağının bir ucubesidir, makine kullanımına bağlı bir üründür; bu yüzden ressamın, heykelcinin, seramikçinin, grafikerin, mimarın ve diğerlerinin hâlâ yer yer eski tekniklere bağlılığı sürdüren yaratışlarıyla kıyaslanamaz, gerçek anlamda sanat bunlardadır denir ve sinemaysa büyük etki gücüne karşın safdışı edilirse, bu yalnızca yetersiz değil, aynı zamanda yanlış bir yaklaşım olabilir.

Sinemanın diğer sanatları içinde toplayan, filmik bir biçimde onların modern bir sentezi olduğunu ileri süren savlar ve görüşler de, kanımızca, sinema yapıtını sanat bilimi çerçevesi dışında bırakmaktan öteye gitmezler.

ÖNCE GÖRÜNTÜ DİLİ VARDI...

Sinema sanatı verilerinin genel sanat bilimleri kapsamı içinde geniş yorumlara ya da sentezlere olanak ve-

receği söylenebilir. Bu açıdan, sinema estetiği ,sinema psikolojisi alanında uğraşanlar, görüntü (imge) öğesiyle konuşma ya da yazı dilinin sözcük öğesi arasındaki bağıntı konusunu ısrarla irdelemekte haklı görünüyorlar. Gerçekten de insan topluluklarının üretim ilişkilerine dayanan sosyo-ekonomik gelişme tablosu içinde dil ve yazı olgularını sistemleştirmeleri, bu yaklaşımın temelini oluşturabilir. Dilin sözcük bileşimleri, resimsel nitelikte ya da bu nitelikte olmayan yazı (harf) işaretleriyle yazınsal anlatı türlerini oluşturagelirler.

Dil olgusu, sözcük öğeleri ve yazı-harf işaretlerinden hareket ederek biçim ve düzen oluşumlarına varır. Bunun tersi bir yöntem izlendiğinde, yani işaretler dili bilinerek, bir düşünce ya da durumu simgeleyen herhangi bir biçimsel düzen okunabilir. Bu durumda yazı ya da konuşma dili yerine, belli işaretleri olan bir görüntü dili sözkonusudur. Zaman ve mekân değişimlerine alabildiğine egemen, kurgu yöntemlerinin geliştirildiği hareketli imgeler sistemi olan sinema, bu özelliğiyle önemli bir konum kazanmış ve özellikle yazın dilinin gelişim kaygılarına büyük ölçüde katkıda bulunmuştur. Bir yazınsal türün kendisini görüntüsel bir mekanizmaya uygulama çabaları, bir tür somutlaşma, hayal ve zihnin soyut egemenliğinden sıyrılma isteği, kanımızca filmik görüntüsel alandaki büyük gelişmenin etkisinden doğmuştur. Ancak burada dikkat edilmesi gereken bir nokta vardır. Dilbilim ve yazın alanı, görüntüsel gelişmenin yalınlaşma yönünde yolunu kesen, karmaşık bir anlatıma yönelmesinde belli bir rol oynamak hevesindedir. Sinema yapıtı gerçek anlamda, yani yazınsal bir konuyu ele almanın ötesinde, kendi görüntüsel diliyle yazınsal dile ağır bir darbe indirmiş ve ona eksikliğini duyurmuştur. Yazın alanında ortaya atılan

yeni düşünce ve yöntemler, görüntü dilinin büyük etkisi karşısında birer savunma çaresi ve aynı zamanda birer görselleşme arayışı biçiminde ele alınabilirler. Yapısalcılık, semioloji ve benzeri dilbilim ve yazın alanlarında geliştirilen, ancak zaman zaman karmaşıklığa da yol açan yöntemleri bu açıdan özellikle gözlemlemek gerekir.

Soruna dil ve görüntü bağıntıları açısından bakarsak, bugün modern dilbilime, yazına vb. ilişkin yöntem arayışlarının tarihsel kökenlerini çeşitli kültür ve sanat alanlarında bulabiliriz. Zaman ve mekân duyarlılığının gerçekliği içindeki anlatım, sözcük ve görüntü düzenlerinin karşılıklı etkileşimiyle eski geçit (prosesyon) tasvirleri, sürekli resim düzenleri, episodlar halindeki tasvirler ve diğer birçok alanda karşımıza çıkar. Resmin sözcükleri belirleyen harf işaretleri tarzındaki eski geleneği hiçbir zaman yıkılıp gitmemiştir. Resmin ya başlı başına bir metin gibi ya da bir yazılı metni tamamlayan, illüstratif olmaktan öte, yazılı metinden kopmaz niteliği de süregelmiştir. Öyle sanıyoruz ki, modern çağda dil-görüntü etkileşimi konusunda ortaya çıkan sorunlarda da bu köklü geçmişin bir rolü vardır.

Kitlesel hareket ve ritmin kendine özgü bir mantığı da vardır. Ancak hareket ve ritmin görülebilir ve giderek bir zaman süresi içinde gözle izlenebilir bir nitelik kazanması, insanın çok daha köklü bir gereksinimidir. «İnsanoğlu yazmadan, hatta belki bir konuşma diline doğru dürüst sahip olmadan önce, yani belki sadece sözcüklere öncü olan birtakım sesler çıkardığı eski bir aşamada mükemmel resimler yapmasını biliyordu,» diyenler haklı olmalıdırlar. Üretim ve ona bağlı yaşam biçimiyle ilgili olan her aşamada insan hareket içgüdüsü ve duyarlılığını biçimlendirme yolunu tutmuştur. Mme. Prudhommeau'nun

deneyi ilginç: Paleolitik mağara duvarlarında çeşitli hareket gözlemleriyle resmedilmiş hayvan tasvirlerini tek kare çekim yöntemiyle filme aldığında, mükemmel bir animasyon olayıyla karşılaşılıyor. Bunu bir kez daha anımsamalıyız.

SİNEMANIN TARİHSEL KÖKENLERİ

Sanat tarihinde biçimlendirme olgusunun natüralizmden soyutlayıcı şematizme doğru gelişme gösterdiği, bunda da değişen sosyo-ekonomik koşulların rol oynadığı bilinir. Insan figürüne karşı uyanan biçimsel ilgiler, uzun bir gelişmenin başlangıcı olarak bu süreç içinde meydana geldi. Dinsel inanç sistemleri de yine bu gelişme tablosu içinde kendilerine düşen rolü üstlenmişlerdir.

Bu tarihsel gelişme sorunlarını sinematografik yaratışa öncülük eden bir süreç olarak kavramaya, o yönde düşünmeye çaba göstermeliyiz. Diğer sanat türleriyle sinema sanatı arasındaki ilintilere değinen pek çok yaklaşım vardır. Ama yukarda tanımladığımız şekilde, sanat tarihinin tüm tarihsel gelişim tablosunu, sinema sanatının meydana gelişi doğrultusunda bütünsel bir organik hedef olarak ele alan yaklaşım yeterince yaygın değildir.

Ceram, **Sinemanın Arkeolojisi** (Archeologie du Cinema) adlı kitabında, sinemanın tarihsel kökenlerini, insanlığın mekanik hareket duyarlılığı içinde yarattığı örneklerde bulabiliyor. Yine aynı kitapta otomatalar, mekanik hareket verilmiş figürler, sinema araçlarına öncülük eden camera obscura, lanterna magica vb. gibi birtakım ilkel araçların keşfi, hayalperdesindeki hareketli figürler, fantasmagorie, diaroma denen hareketli hayal oyunu gösterileri var. Bütün bu kaynaklar hareketin statik anlamda

bir mekaniğe bağlı bulunduğu koşulları açıklayabilir ve sinematografiyi tanımlayan teknik dinamizmin ansızın doğuşuna belli bir hız vermiş olabilirler.

Ancak sinemanın sanatsal oluşum ve gelişmesinde bu tarihsel mekanik kaynakların oynadığı rolü abartmakla yetinemeyiz. Daha çok tarihsel sanat gelişiminin tüm alanlarıyla, özellikle sanatta yapı (strüktür), sanatın gösterdiği imajla gösterilen nesne ya da düşünce ve kavram ilintisi, hareket ve ritm sorunları, düzende süreklilik ve eşzamanlılığın karşımıza çıkardığı değer ölçütleri vb. yönünden sinematografik yaratışın kökenlerini araştırabilecek bir veriler yığınından yola çıkılmalıdır.

Sanatsal gelişmede malzeme ve tekniğe ilişkin sorunların çözümündeki sonuçların da bizi amaçladığımızdan uzak bir yere düşüreceği kanısında değiliz. Pek iyi bilindiği gibi, sinematografik icatlar sürecinin başlı başına bir yer tuttuğu XIX. yüzyıl içinde tüm sanat alanları, bilimsel ve teknik gelişmenin eski malzeme ve teknik gelenekleri sarsan krizi içine girmişler ve giderek kendilerini varetmek, kanıtlamak zorunda oldukları modern teknik ve malzeme olanakları aramaya koyulmuşlardır.

Bu yüzden çağdaş sanatlar arasındaki özgün, ortak konumu bakımından sinemanın sanat mı, değil mi biçiminde ayrı bir yer tuttuğundan söz etmek doğru olmasa gerektir. Sinemanın, araç gereç ve bunları kullanan kişileriyle kollektif bir yaratış olma zorunluluğunun tarihsel atölye-ekip faaliyetinden de nitelikçe pek bir farkı yoktur.

SİNEMA TÜM ÖBÜR SANATLARIN SENTEZİ DEĞİLDİR

Sinema yapıtlarını yöneten ve onlara üsluplarının damgasını koyan ustalar, çağdaş sanatların, sanat alan-

ları arasındaki etkileşimin tarihsel anlamı yönünden çok daha büyük bir kesinlik kazandığını ortaya koymaktadırlar. Birilerinden diğerine yansıyan kişisel üslup belirginliğine karşı, bir başkasından diğerlerine yansıyan ve zamanın akışına uygun olan bir gerçeklik kavrayışı artık daha çok sözkonusu olabilmektedir. Sinema yapıtları böylelikle çağdaş sanatsal bütünlüğün en doğal etkileşim alanı içine tartışmasız bir biçimde girmişlerdir.

Sonuç olarak şunları vurgulamakta yarar var:

- Sinema yapıtı, diğer tüm sanatların sentezi olarak ele alınması gereken bir olgu değil, bağımsız, kendine özgü, kendi yapısı içinde gerekeni özümseyip kendine maletmiş bir sanat olgusudur.
- «Sinema ve diğer sanatlar ilişkisi» şeklinde bir yaklaşım, tümüyle yapay ve sinemanın kendine özgü sanatsal niteliğinin kavranamadığı bir yaklaşım biçimidir. Nasıl «resim ve diğer sanatlar», «yazın ve diğer sanatlar» şeklindeki yaklaşımlar zorlama ve yapaysa, «sinema ve diğer sanatlar» diye bir yaklaşıma girişmek de hem yapay, hem de sinema sanatının bağımsız sanatsal karakterini saptayamamak demektir.

IV

SİNEMASAL DİL

Tolstoy'un «grand muet» (koca dilsiz) diye adlandırdığı sinemanın sese kavuşunca bir dil olduğu düşüncesi yanlıştır, çünkü ses ve dil birbirinden farklı şeylerdir. Sinemanın estetik ve semiotik sorunlarına ilgiyle eğilmiş olan Ouri Lothman, Tolstoy'un deyimine değindikten sonra konuyu irdelemeye çalışmıştır. Lothman'a göre, insanlar çeşitli dillerle konuşurlar ve bunların arasında salt seslerden oluşanlar vardır; Afrika tamtamları böyledir ve bir haberleşme aracıdır. Bazı diller sadece görseldir. Yol işaretleri de bu türdendir ve bunların gündelik yaşam koşullarında ne denli önem taşıdığı bellidir. Ve bir de doğal diller vardır; semiotik anlamda doğal lisan, «dilin» alışılmış kullanımına karşılık oluşturur; Türkçe, Çekçe, Lehçe, Fransızca vb. Bu doğal dillerin genel kuralı, sesli ve görsel (grafik) bir biçimde olmasıdır. Okuduğumuz kitap ve gazetelerde dil, ses öğesi taşımaz, salt grafiktir. Bir de dilsizlerin parmak hareketlerinin işaretleriyle konuştukları dil vardır.

Bir dil gereken enformasyonun (bilgilendirmenin) hizmetinde bir iletişim olarak düzenlenmiş semiotik bir sistemdir. Bu tanımlamadan doğan sonuç, dilin sosyal işlevini de belirler. Dil semiotik bir sistem olarak belir-

lenmiş işaretlerle karakterize olmuştur. İletişim işlevini gerçekleştirmede dil bir işaretler sistemi durumuna geçmek zorundadır. Enformatif olarak ortak yaşamda işaret, nesneler, olgular ve işareti açıklayan kavrayışlara eşit niteliktedir. Böylece işaretin bir şeyin, bir olayın yerine geçen niteliği de anlaşılmış olur: Para nasıl değeri karşılar, harita nasıl coğrafi bir yeri gösterirse.

İnsan iki tür nesne ortamında yaşar: Bir bölümü dolaysız olarak kullanılır ve bunların yerini hiçbir şey alamaz. Solunan hava, yenen ekmek, yaşam, aşk, sağlık vb. herhangi bir şeyle «ikame» edilemezler.

Öbür gruba gelince: İşaret herhangi bir nesneye eşit oldukça, her işaret yerini aldığı nesneyle belirgin bir ilintiyi «zımnen» içerir. Buna da semantik (anlambilim) denir. Semantik, işaretin içeriğini tanımlayan bir kavram bağlantısıdır.

Bir dil biribirinden ayrı işaretlerin mekanik bir toplamı değildir. Her dil bir sistem bütünlüğüdür.

SİNEMA BİR İLETİŞİM SİSTEMİDİR

Dil konusunda yeterince geniş olan kavrayış, insan topluluklarının iletişim işlevlerindeki sistemlerin tümünü anlama olanağını verir. Burada sinemanın kendine özgü dili sorunu da karşımıza çıkar. «Sinema bir iletişim sistemi midir?» Öyle anlaşılıyor ki, bundan kimsenin kuşkusu yoktur. Bir filmi meydana getiren insanların yapıtlarıyla mutlaka bize söyleyecekleri bir şey vardır. Mektup gibidir seyirciye iletilen mesaj. Ne var ki, mesajı anlamak için de dili gerçekten bilmek gerekir. Sinemanın sanatsal özünü anlamak için zorunlu koşuldur bu .

Her şeyden önce bir dil anlaşılmak zorundadır. Bir

dili öğrenirken, çocukluk çağı bu öğrenimin çıraklık dönemidir. Ancak sinema dilini öğrenme konusunda bazı kitlesel sorunlar vardır. Dil bilginleri ya da çeşitli dilleri inceleyenler, yabancı bir dili öğrenmenin, belli ölçüde anadilinin incelenmesinden daha az güçlüğü olduğunu belirtirler. Bir yanda, eğer bir metin anlaşılmaz gibiyse sözcük yapısı ve grameri incelenmelidir; bir başka durumda hayalden bir anlama yoluna başvurulur. Bu durum, pek çok sözcüğün bilindiği, benzerlerinin metinde yer aldığı ve gramatikal biçimlere bir yabancılık duyulmadığı zaman mümkündür. Başka dillerdeki aynı kelimeler farklı anlama gelebilirler. Sinema gördüğümüz dünyada olan bitene benziyor, fakat bu benzerlik başka başka dillerin sırf fonetik benzerliği olarak görülebilir. Bu durumda hiçbir zaman tam bir anlama da olamaz. Ancak sinema diline yeterli düzeyde sahip olduktan sonra, görüntülerin yaşamdan mekanik bir şeyler aktarmakla kalmadığını görerek, benzerlik ve farklılıklar açısından yaşamı bazen dramatik yönde içeren yoğun bir anlama ve bilme sürecinin organize olabilmesi imkânı doğar.

SÖZCÜK VE ÇİZİM

Lothman'a göre, işaretler iki gruba ayrılır: Konvansiyonel ve figüratif (ikonik) olanlar.

Konvansiyonel olanlarda ifadeyle içerik arasında içten belirlenmiş, güdülenmiş (motive olmuş) bir nitelik vardır. Yeşil ışıkta geçilir, kırmızıdaysa durulur. Fakat bu ilişkiyi tersine çevirmek bizim elimizdedir.

Sözcükler, tarihsel ve güncel kullanım çeşitliliğine ilişkin yapılarıyla, gerçek anlamda konvansiyonel işaretlerdir.

Figüratif ya da ikonik işaret, benzersiz (ünik) bir ifade, salt kendine özgü anlamı olan bir işarettir.

Bir nesnenin çizimi bunun en bilinen örneğini oluşturur. Çizilen nesnenin karşılığı olan sözcük dilden dile değişse bile, masa resmi çizilmişse, her dilden insan onu masa olarak algılar.

İnsanlık tarihinde en eski çağlardan beri bağımsız ve eşit iki tür işaret vardır: Sözcük ve çizim. Her biri kendi tarihsel evrimini yaşar, fakat kültürün genel gelişim süreci bu iki işareti birlikte içerir.

Figüratif ve konvansiyonel işaretler birarada kullanıldığında, özel bir kod sistemi oluşturur ve bu sistem bir ön işaret bilgisine dayanmaz, ancak verdiği işaretten mesajının ne olduğu öğrenilir. Belli bir bilginin konvansiyonel işaretlerle oluşturulması, özel bir kod bilgisini gerektiren bir kodlamadır; oysa ikonik işaretler doğaldırlar ve hemen anlaşılabilirler. Hatta ikonik-figüratif işaretlerle dilini bilmediğimiz insanlarla da anlaşabiliriz.

İnsanda ikonik işaretleri algılama hızı çok fazladır ve trafik işaretlerinin resimli olması da bu yüzdendir. İkonik işaret konvansiyonel işaretin antitezi görünümündedir, oysa ikonik olan da bir anlamda konvansiyoneldir. Bunun tek zorunluluğu, resimli ikonik işaretin üç boyutlu bir nesneyi iki boyutlu yüzeye indirgeyen bir şema olmasıdır ve bu da çoktan beri konvansiyonun oluşmuş bulunduğunu ortaya koyar. Gösterilen objeyle o objeyi gösteren işaret eşit konvansiyonel kurallarda temellenir; sözgelişi yansıtılma kuralında. Bir lokomotifin fotoğrafı değil, şematik çizimiyle birleşen üç diyagonal çizgide aynı zamanda düzdeğişmeceli (metonymique) nitelikte bir konvansiyon da vardır. Çünkü burada lokomotif şeması, nesnesini değil demiryolunu işaret etmektedir ki, demiryolu işareti ay-

rıca bu işaret sisteminde yer almamıştır. Burada figüratif olan mutlak değil görece bir değerdedir. Sözcükle çizim zımnen biribirine karışmışlardır ve biri olmaksızın diğeri de olamaz.

«BİR KEZ GÖRMEK, BİN KEZ IŞİTMEKTEN YEĞDİR»

İkonik işaretin kolayca anlaşılmaz ve görece nitelikte olmasıysa konvansiyonelliğini gösterir; zaman, mekân ve sınır değişimleri de ikonik işaretin kolay anlaşılabilirliğine engeldir. Bir Çinli, empresyonist bir resmi hiçbir şeyi tasvir etmeyen bir renkler birleşimi olarak görebilir. Kültür farklılıkları, bazı görüş ayrımları doğurabilir. Uzaydaki olası uygarlıkları temsil edenlerle problematik bir temas sözkonusu olduğu durumdaysa çizimlerimiz sözcüklerimizle çakışmaz. Ancak matematik ilişkilerin grafik sunuluşuyla bir tür iletişim burada bir çıkış noktası olabilir. Dünya ötesindeki uygarlıklardan söz etmemizin nedeni, «anlaşılabilir» çizimle «anlaşılabilir» sözcüğün ayrımını yalnızca dünyamıza ait bir sorun olarak görmemizdir.

Fakat bu iki tür işaretin özel bir yanı daha vardır; bu da figüratif olanların sözcüklere oranla alt düzeyde olmalarıdır. Sözcüklerle yalan söylenebileceği, ama işaretlerle söylenemeyeceği bunu kanıtlamaz; buna karşılık «bir kez görmek bin kez işitmekten yeğdir» biçimindeki Doğu atasözü bunun tersini kanıtlar. Sözcük gerçek ya da sahte olabilir, çizimse bu bağlamda sözcüğe karşıttır; modern bilinç içinde fotoğrafın çizime karşıt olmasıysa, çizimde yanıltmaya başvurulabileceği, fakat fotoğrafta bunun yapılamayacağıdır.

Lothman'ın bu ilgi çekici diyalektik açıklaması, Gib-

son'un resimsel işaretlerin kavranışı üstüne geliştirdiği kuramda, bir işaretleme tekniğinin bir başkasının yerine geçişi biçiminde karşımıza çıkmaktadır. Gibson'a göre,

- Baskı, yazının,
- Ses kaydı, konuşma ve müziğin,
- Fotoğraf, çizim ya da elle yapılan benzer işlerin yerine geçer.

Ancak bu sıralama, bir tekniğin başka bir teknikle yapılan işi farklı bir düzen içine alma işleviyle tamamlanır.

- Sinema, resimsel işareti zaman ve mekân ilişkilerinin değişkenliği içine sokar.
- Televizyon, iletişim olgusunu hareketli bir resimsel düzen içine alır.
- Radar, işaret öğelerini simgesel biçimde kapsar.

SİNEMASAL İŞARETLEME

Konvansiyonel işaretler öyküye uygulanabilir, anlatımcı metinlere yarar. Oysa ikonik işaretler, bir isimle sıfatlandırma, yani nitelendirmeyle (denomination) sınırlanmışlardır.

Mısır hiyerogliflerinin çabuk aşılması, hem ikonik temele dayanmaları, hem de anlatım işlevi yapmak zorunda bulunuşlarına bağlıdır.

İkonik ve konvansiyonel işaretler tarih boyunca birarada yaşar ve zaman zaman aralarında sıkı ilişkiler de kurulur. Bu en net biçimde sanatta karşımıza çıkar.

Bu iki çeşit işaretten iki tür sanat doğmuştur. Figüra-

tif ve sözel (verbal) sanatlar. Ancak sözcük işaretleriyle (fonetik, gramatikal ya da grafik olarak) içinde ikonik imgenin ağırlık kazandığı şiirsel düzeye ulaşılabilir. Bunun tersine, çizimlerle de anlatım yoluna gidildiği olur. Hatta çizim semiotik niteliği bakımından öykü anlatmaya elverişli olmasa da. Grafik sanatlar ve resmin öykü anlatma eğilimi tümüyle paradoksaldır. Zaman zaman öyle uç noktalara varılır ki, resme özgü olan bir biçim, bir ifade ve içerik olarak nerdeyse sözcükleşir. Örneğin, eski Mısır resimlerinde firavun kadınsa, bir oğlan çocuk olarak tasvir edilir, ama cinsiyeti bir sözcükle yazılı olarak belirtilirdi. Bu durumda erkek çocuk, kız ifadesine bürünmüş olur ve figüratif işaretlerin kendi özünde köklü bir karşıtlık böylece ortaya çıkardı.

Figüratif işaretleri sözcük işaretlerine dönüştürme eğilimiyle metnin yapısal ilkesi olarak anlatım arasında dolaysız ve anlık bir bağ vardır.

Bu olguyu, ortada bir azizin büyük boyda yer aldığı ve onu çepeçevre saran küçük resim düzenlerinde azizin yaşam ve serüvenlerinin ele alındığı ortaçağ tasvirleri ve ikonlarda görebiliriz. Bu bir türlü sözlü anlatıma benzer ve bu anlatımda şunlar dikkati çeker:

- Azizin yaşı, saçı, sakalı, bulunduğu yer, ilişkileri değişse de, başının üzerindeki hâle hep durur ve bu da resmin imaj dizisindeki bütünlüğü sağlayan bir öğedir.
- Aziz çeşitli episodlarda tipik çizim özellikleri taşır.
- Resimsel imajlara yazılı metinlerle girilir. İmajların azizin yaşamını anlatan metne sokuluşunda asıl rolü oynayan etkenler, tipik çizimler ve giriş metinleridir.

Buradan bir filmde öykünün «planlarla» kuruluşu sorununa gelinebilir.

Sözkonusu iki tür işaretin mekanik değil, ama dramatik karşıtlardan doğan bir sentez halinde, bir işbirliği içinde bulunageldiklerini belirtmek gerekir. Popüler baskılar, resimli elyazmaları, resim şeritleri tarihsel gelenekleri ve sanatsal değerleriyle aynı sorunun farklı anlarını oluştururlar.

Sinema yeni bir teknolojiye bağlı olsa da, tarihsel kökleri bakımından iki karakteristik işaret sistemi arasındaki karşıtlıklardan doğmuştur.

Zaten insan topluluklarında her zaman iletişimi karakterize eden de bu iki tür işaretlemeden başka bir şey değildir. Lothman'ın sorunun özüne getirdiği bu temel çözüm, sinemanın ana işaret birimi olan planın ele alınış tarzında karşımıza çıkan ana tutumu da belirlemektedir.

«PLAN KURGUNUN HÜCRESİDİR»

Sinema görünen dünyaya sıkı sıkıya bağlıdır, ama plan çekimleriyle bu dünyayı sinema için görünebilir kılan ayrı bir yol izler ve bu parçaları kurgular. Her çekime bağımsız ve doğal sürekliliğin ötesinde bir anlam kazandırılır. Böyle bir duruma yaşanan dünyada rastlanamaz. Şu halde sinema bu yoldan filmi sanatsal bir görünüm haline getirir.

Plan çekimleri sözcükler gibi serbest kalıverince, semantik bir birlik içinde oluşturulan kurgu kurallarına uygulanır, figüratif anlamda düzdeğişmeceli (metonimik) ve iğretilemeli (metaforik) kavramlara bağlanırlar.

Plan iki yönlüdür: Biri kesikliği göstermesi, diğeri zamansal-mekânsal yerini almasıdır. Kişileri görüntüsel ola-

rak ele alan tüm sanatlar arasında yalnızca sinema, bu kişileri zaman içine yerleştirebilir. Resim ve heykeli algılamanın psikolojisi incelendiğinde, bir okuma gibi bakışın belli bir sıra izlediği saptanmıştır. Ne var ki, sinemada plan kesmeleri bu işe temelinden yeni olan bir anlam getirmiştir.

Sanatsal mekânın sınırsızlığı da plan sorununun başlıca özelliklerinden biridir, fakat seyirci filmi bir bütün olarak kavrar. Eisenstein «plan kurgunun hücresidir» diyerek bazı plan bağlama konusundaki yanılgıları önlemiştir.

Gerçekte olayların peşpeşe akışı, kurguda ara boşlukları halinde karşımıza çıkar. Yan yana plan sıralamanın sanatsal düzeyi, planların bir göstergeler zinciri oluşturmasıdır.

Burada tiyatronun sıra düzeniyle filmik düzen arasındaki farklar anımsanmalıdır. **Sinemada oyunlaşan yaşam, ritmik bölünmelerle gerçek yaşamdan farklılaştırılmıştır.**

Sinemada temel öğeyi oluşturan plan:

- Kurgunun en küçük birimidir.
- Sinematografik öykü düzeninin temel birimidir.
- Planın iç öğelerinin toplamıdır.
- Sinematografik işaretleme sisteminin birimidir.

Plan sinematografik dilin temel kavramını oluştururken, planın kesin bir tanımının yapılamaması bir sorunsal olarak görünebilir. Planı sözcükle kıyaslamak da yetmiyor; çünkü temel yapısal öğelerin doğası, statik maddilikleri açısından ele alınamaz, bütün içindeki işlevlerine bakmak gerekir.

Plan her şeyden önce bir işaret (gösterge) olarak işlev yapar. Dilde «fonem» denen fonolojik göstergeler,

«morfem» denen gramatikal göstergeler, lexical göstergeler olarak da sözcüklere özgü işaretlemeler vardır. Plan sinematografik işaretlemenin tek taşıyıcısı değildir. İşaretler çok daha küçük birimlere sahiptir: Plan detayları ya da planları içeren sekanslar. Fakat yine plan belli başlı gösterge birimidir.

GROS - PLANIN HİKMETİ

Plan sadece mekânsal değil, zamansal olarak da ele alınmalı, bu arada gros-planın uyandırdığı etkiler de hesaba katılmalıdır. Ekranın büyüklüğü aynı kaldığına göre, görüntünün seyirciye uzaklaşıp yakınlaşma ilişkileri de gerçek bir bakış mesafesi olayından farklıdır. Seyirci hareket etmiyor, fakat kamera hareketleri belli büyüklükte bir ekran alanı içinde nesneyi büyültüp küçültebiliyor.

Sinema dilini hiç bilmeyen biri, bu yöntemle parça parça olan bir dünyanın filmik mesajını alamaz. Bela Balazg'ın bir saptaması şudur: Sibirya'dan gelen hiç film görmemiş bir genç kızı ilk kez Moskova'da bir komedi filmine götürüp hoşlanıp hoşlanmadığını sormuşlar, «İğrenç,» demiş. «İnsanları niye böyle kafası, kolu, eli kopmuş parampar-ça gösteriyorlar?» Başka bir olay da New York'taki bir sinemada bir Griffith filminde gros-plan bir baş gören seyircilerin kesik kafa gördüklerini sanarak paniğe kapılmalarıdır. Bu örnekler kadar ilginç olan bir başkası, Afrika'da ilkel bir kabile topluluğuna, Hıristiyan misyonerlerin seyrettirdiği dinsel propaganda amaçlı bir filmle ilgilidir. Misyonerler amaçlarına uygun bir iş yaptıklarını sanarak, izlenimlerini sordukları yerlilerden, «Tavuk çok güzeldi,» yanıtını almışlardır. Filmde tavukla ilgili hiçbir şey olmadığını bilerek şaşkına dönen misyonerler, daha sonra filmi

kere kare inceledikleri zaman bir planda bir tavuğun sadece birkaç kere görünüp kaybolduğunu saptamışlardır. Yerlilerin doğa ve hayvanlarla haşır neşir olmuş keskin gözlerinden, filmdeki görüntüsü yarım saniyeye ancak ulaşan tavuk kaçmamış, bundan başka bir şey de yerlileri ilgilendirmemiştir.

Üç boyutlu dünyanın iki boyutlu dikdörtgen ekrana gelişi, başlı başına bir sorun oluşturur. Alan derinliğinin giderek gündeme daha çok gelişi, hareketin hızlanması, hatta Çek Mukrowsky'nin saptayışıyla «ses öğesinin filme girişinin hacim izlenimini güçlendirmesi» gibi sorunlar, sinemanın üçüncü boyut izlenimlerine duyduğu gereksinimleri ortaya koyarlar.

SINEMA DİLİNİN İÇ YAPISI VE ÖĞELERİ

Büyük dil bilgini F. de Saussure, yapısal dilbiliminin (lengüistik) kurucusudur. Saussure'e göre, lengüstik mekanızmayı tanımlamak için, dilin farklılıklar ve birleşimlerden (combination) oluştuğunun bilinmesi gerekir. Benzerlikler ve farklılıklar mekanizmasının ortaya konması, modern dilbilime, dil gibi karmaşık bir sosyal olgunun esaslarını göstermekle kalmamış, aynı zamanda iletişimin genel şemasını ve işaretler sisteminin genel kuramını oluşturmak imkânını vermiştir.

«Sinema bize bir şeyler söyler,» dediğimiz zaman, sinemanın kendine özgü bir dili olduğu sorunuyla karşı karşıya kalırız ve sinematografik dilin, sosyal bir olgu olarak bir dil çeşidi oluşturup, bize özgün bir benzerlikler ve farklılıklar sistemini keşfetmek olanağını sağladığını görürüz.

Bu farklılıklar ve birleşimler mekanizması sinema dilinin iç yapısını belirler. Ekrandaki her görüntü bir işarettir,

yani bir işaretleme ve bir enformasyon taşıyıcısıdır. Bununla birlikte, bu işaretleme çifte karakterli olabilir. Bir yanıyla gerçek dünyadaki nesnelerin ekrandaki salt röprodüksiyonlarıdır, ki ekrandaki bu görüntülerle nesneler arasında semantik bir anlam bağlılığı kurulur. Objeler ekranda görüntülenmiş olan imajların işaretlemesi (signification) olurlar. Diğer yanıyla, imaj-görüntüler ek işaretlemelerle doldurulabilir, bunlar zaman zaman hiç beklenmedik cinsten de olabilir. Aydınlatma, montaj, ani plan değişmeleri, hız değişmeleri vb. ekrandaki görüntüye tamamlayıcı işaretlemeler olarak katılabilir, böylece görüntü sembolik, metaforik, metonimik özellikler kazanabilir.

Bu sistemde ilk belirtilen işaretlemeler biribirinden ayrı ayrı olan planlarda görülebilir, ama ikinci türden işaretlemeler bir zincirleme sistem, biribirini izleyen planlar gerektirir.

Sadece bir dizi planlar halinde karşımıza çıkan görüntülerde farklılıklar ve birleşimler mekanizması belirgindir ve ikinci dereceden semiotik birimlerin kendilerini göstermesi böylece mümkün olur.

Sinema dilinin iki eğilimi vardır. Biri, öğelerin tekrarlanması, seyircinin sanatsal ya da gündelik deneyimlerinde temellenen bekleme sistemini yaratır. Diğeri, (tahrib etmeksizin) bazı noktalarda bu beklenti sistemini alabora eder ve metne semantik düğümler yerleştirir. Böylece sinematografik işaretlemenin temelindeki yer değiştirme, sürekliliğin kırılması ya da nesnelerin alışılmış görünümü bulunmuş olur.

Bununla birlikte, «işaret eden»le «biçim bozulmasına uğrayan» sadece sinema dilinin biçimlenme aşamasının başlarında eşanlamlı (synonim) niteliktedir. Seyirci sinematografik enformasyona belli bir alışkanlık sağladığı za-

man, sadece gerçek dünyayı ekranda görmüş olmakla kalmaz, aynı zamanda önceden görmüş olduğu filmlerden edindiği streotiplere öncelik tanır. Bu durumda, yer değiştirmeler, deformasyonlar, konuya bağlı hileler, kurguya bağlı karşıtlıklar ve genel olarak tamamlayıcı işaretler halindeki imajların bolluğuyla alışılmış, beklenen şeyler olurlar ve bilgi verici nitelikleri kaybolur. Bu koşullarda «basit» imaja dönüş, tüm birliğin kurtulup selamete kavuşması, objenin sadece kendine işaret ettiği hakkındaki olumluluk, deforme görüş açılarının reddi, fazlaca suçlanan kurgu yöntemleri, beklenmedik oluverirler, bu da tümünün işaretleyen olmaları anlamına gelir.

Sinema dilindeki öğelerin şu ya da bu biçimde karmaşık işlev mekanizması üzerine eğilmeden önce, gösterge öğelerinin tümüyle alışılmış tipte seyirciye yönelik karşılıklarını da göstermeye çalışalım.

Böyle bir seyirci için bir yanda sıralananlar işaretleyen öğelerdir. Ama belli bir sinema dili kavrayışına sahip, sinema tarihi bilen seyirci için öbür yanda sıralananlar işaretlemeye farklı bir boyut getirirler.

Sıradan öğeler	**Sıradan olmayan öğeler**
1. Olayların doğal sürekliliği. Planların görüş açılarının düzlemi içinde biribirlerini izlemesi.	1. Olayların yönetmen tarafından seçilmiş bir sıraya göre birbirlerini izlemesi. Planların kesilmiş ve yeniden eklenmiş olması.
2. Sürekli episodların mekanik bir sıra izlemesi	2. Sürekli episodların bir anlam oluşturmak üzere kurgulanmış olması.

3. Genel plan (uzaklığın nötr derecesinde)	3. Detay plan Gros-plan Çok uzak plan
4. Nötr kısaltma (görüş ekseni yere paralel ve ekrana asılmış olarak)	4. İfadeci kısaltma (vizyon ekseninin dikine ya da yatay konumlara geçirilmesi)
5. Hareketin nötr ritmi	5. Hızlandırılmış ritm. Ağırlaştırılmış ritm. Durdurma
6. Plan ufkunun doğal ufuk çizgisine paralel olması.	6. Farklı eğimler, ters plan
7. Sabit kamerayla çekilmiş görüntüler	7. Dikine ve yatay (panaromik) hareketli çekimler
8. Planların normal geçişi	8. Planların tersine duyumlu geçişi
9. Planın deforme edilmeden çekimi	9. Deforme eden objektiflerin kullanımı ve ölçü değişimlerini sağlayan diğer yöntemler
10. Film hilesi kapsamayan düz çekim	10. Trükaj denen film hileleri
11. Sesin görüntüyle senkron ve deforme edilmemiş birliği	11. Sesin yer ya da biçim değiştirerek görüntüye katılması ya da görüntüyle otomatikman belirlenmemiş olması
12. Görüntünün normal nötr netliği	12. Sanatsal flu görüntü
13. Siyah-beyaz görüntü	13. Renkli görüntü
14. Pozitif plan	14. Negatif plan

Yukarıda belirtilen düzeyler, konvansiyonel nitelikte olarak iyice ayrıntılı bir sınıflandırma sisteminin hiyerarşisi içinde yer alabilirler. Sözgelişi, siyah-beyaz ve renk düzeyinde pek çok ayrıntıya girmek ve bir arada sinemada renge ilişkin değerlerle grafik sanatlardaki değerler arasında benzer ilişkiler bulmak da mümkündür. Bu sıralanan olanaklardan birinin seçimi, aynı film içinde diğerleriyle birleşebilir ve bu da ya çeşitli pasajların içeriğine göre ya da yönetmenin üslubunun bir gereği olarak karşımıza çıkabilir.

Fakat bu olanaklar ne yolla birlikte kullanılırsa kullanılsın ve bu kullanımlardan ne güçte ifadeli sonuçlar elde edilirse edilsin, sinematografik dil düzeyleri, sıralanmış olan değerlere indirgenemez. Çünkü her şeyden önce bir işaret ve bir ritm sorunu başta gelir.

V

SİNEMAYA ÇOK YÖNLÜ BİR YAKLAŞIM

Sinema düşünürü Jean Mitry, felsefe ve bilimde olduğu gibi, sanatın da kaynağının dinsel olduğunu belirtir. İnsanın ritm duygusunu, özellikle eski çağların dinsel dans hareketleriyle kavradığına dikkat çeker. Sanatların görsel, işitsel vb. gibi çeşitliliği üzerine düşüncelere de yer veren Mitry, herhangi bir resmin «akıp giden bir hareketin statik bir ânı» olarak karşımıza çıktığına değinir. Mitry'e göre, resimdeki hareketin iki cephesi vardır: Biri, doğrudan doğruya resim olgusuna ait bir hareket olması, diğeriyse bir olayın hareket benzerliğini yansıtmasıdır.

Dinsel heyecan yaşantısının giderek estetik bir heyecan yaşantısı haline dönüşmesi fikri de Mitry'de yer almıştır. Ancak ruhsal yönden dinsel ve estetik duyuşun birbiriyle özdeş planda bir ikilemi sürdüregeldiği de söylenebilir. Gerçekten de dinsel bir resmin, hem estetik, hem dinsel planda algılanışı yüzyıllar sonra da dikkati çeker. Sanat yapıtıyla seyirci arasındaki ilişki bazen vecd, kendinden geçme ölçüsünde algılamaya varan bir görünüm de ortaya koyar. Estetik niteliklerle mistik nitelikler arasında, seyircinin belli bir yönde tatmin olanağını araştırdığı bir kaygı sürüp gider. Bunun nedeni de, sanatın do-

ğuşundan bu yana insanın bir bunalım (angoisse) halini aşabilmesi ve onu çevreleyen dünya üzerinde güvenliğinin kanıtlandığı bir imajın aldatıcılığına gereksinim duymasıdır. Böylece sanatın yalnızca toplumsal bir fenomen değil, ruhsal bir zorunluluk ve estetik bir gerçeklik de olduğu sonucuna varılabilir.

Böylece sanatın karşımıza çok yönlü bir sorun olarak çıktığı kesindir ve ikinci bölümde de değindiğimiz gibi, bu yüzden tanımlamalar ancak sorunun bir yanını belirlemekten öteye gidemezler. Her tanım bir gerçeği ifade edebilir, ama sanata ilişkin tüm gerçekleri değil.

«DÜNYAYI YAPMAK» VE GÜZEL KAVRAMI

Sanatın insanla dünya arasında aracı niteliğinde bir değer sistemi oluşturması, mitler ve efsaneyi kişiliklerle insan varlığı arasındaki ilintiyi de ortaya koyar. Nasıl sanat yapıtı insan dehasından doğuyorsa, mitler de öyle bir ruhsal ve toplumsal gereksinmenin sonucudurlar. Pratik yarar yönünden değil, ama psiko-sosyal yönden sanatın insan için gerekli olduğu sorunu, sanatın bir «temsili» (represantatif) değer olarak nasıl ele alınması gerektiğini karşımıza koyar. Bu temsili oluşum, sanatın mutlaka somut bir görüntü halinde karşımıza çıkmasını gerektirmez. Soyut resim, müzik temsili değillerdir; ama temsili olanla her zaman somut bir gerçekliğin taklidinden söz edilmiş olunmaz. Temsili olan öznel de olabilir. Gerçekten de insanla güzel olgusu arasındaki ruhsal bağıntıları inceleyen A. Malraux, bir plastik sanat yapıtının dünyayı görmek değil, dünyayı yapmak iradesinden doğduğunu belirler. Bu «yapmak» fiili de algılanan dünyayı temsil etmekten başka bir şey değildir. Soyut resimler yapan biri, ne yaparsa

yapsın, hangi biçim olayını gerçekleştirirse gerçekleştirsin, kendi dışında, kendinden bağımsız bir şey yapmış olmaz.

Hegel'in belirlediği gibi, sanatta duyumsal olan ruh-sallaşmıştır, çünkü ruh onda duyumsal bir biçim olarak görünür. Bergson, Malraux, Valery gibi düşünür ve şairlerin bazı açıklama ve tanımlarından yola çıkan Mitry, sanatın pratik değil, ruhsal yönden yararlılığı kavramını, Hegel'in idealist diyalektiğine bağlamaktadır.

J. Mitry güzel kavramının nasıl gelişip değiştiği konusundaki açıklamalarını Platon'dan çağdaş düşünürlere dek yaptığı alıntılarla çeşitli kaynaklarda temellendirir. Hiç kuşkusuz, bu arada güzel kavramının mutlak olmadığı yolundaki modern anlayışı da dile getirmiştir.

Platon'un «ideal güzellik» ilkesini **Phedon** ve **Kanunlar**'dan Aristoteles'in «güzelin gerçekliğe üstünlüğü» ilkesini de **Etika**'dan alıntılar yaparak vurgular. Mitry, Kant'ın «yargının değişkenliği» **(Modalité du Judgement)** ilkesine dayanarak bu filozofla birlikte güzel kavramının öznelleştiğini saptar. Schiller'in **Estetik Eğitim Üzerine Mektuplar** (Lettres sur l'Education Esthétique) adlı kitabından yapılan alıntı, gerçekte güzel olan bir sanat yapıtında içeriğin hiçbir anlamı olmadığı, her şeyin biçimde yoğunlaştığı düşüncesini içerir. Mitry, Schelling'in **Sanat Felsefesi** (Philosophie de L'Art) adlı eserinde yer alan «transendental estetik idealizmi»ne değinmektedir.

J. Mitry, Hegel estetiğine önemle yaklaşma gereğini duymuştur; bu da soruna diyalektik bakış açısından önemlidir. Schopenhauer'in yanı sıra, Taine, Fechner, Chevreul, H. Delacroix, Aloin, Charles Lalo, Raymonde Bayer, Joseph Segond, Victor Basch, Henri Focillon, Souriau'dan etkilenen Mitry, **Biçimin Yaşamı** (La Vie des Form) adlı yapıtında Focillon'un ortaya koyduğu «biçimle içeriğin öz-

deşliği» konusundaki fikrine de yer vermektedir.

Mitry'nin «bir yöntemin gerekliliği» konusunda benimsediği tutum, genellikle herhangi bir yapıtla insan arasındaki ilişkilerin öznelliğine yöneliktir. Mitry yöntem konusunda belli formüllerin uygulanmasını öneren bir katılık içinde değildir. Bu da özel koşullara, özel insan yapısı farklılıklarına dayanan bir yöntemin, özellikle kendi sanat alanımıza uygulanması gereken ilkelerinin araştırılmasında bize yol gösterici olabilmelidir.

YALNIZCA SİNEMA HEM ZAMAN, HEM DE MEKÂN SANATIDIR

Mitry «güzel sanatların sistemi» başlığıyla giriştiği açıklamalarda sanatın eski çağlardan beri «zaman ve mekân» sanatları olarak iki büyük sınıfa ayrıldığını belirtir. Ancak birçok estetikçinin sanatları sınıflandırma sorununa önemli bir eğilim taşıdıklarını da ekler. Örneğin, Lalo'nun sanatları «doğal» yapılarına göre sınıflamasına yer verir. Sözgelişi, sinema hareket (aksiyon) türleriyle bu sınıflamaya girer. Hatta bu yanıyla sinemanın görsel yanı bile hareket yanından daha az önem taşır.

P. Nedoncelle ise sanatları duyu temeline göre sınıflamıştır. Göze hitap eden ve kulağa hitap eden sanatlar diye... Bu iki ana duyuya hitap eden sanatların bir bireşimi olarak da tiyatro ve sinemayı göstermiştir.

Mitry diğer bütün sanatların zaman ve mekân kavramları açısından yer ve konumlarına değindikten sonra, sinemanın tek başına hem zaman, hem mekân sanatı olduğunu belirtmiştir. Bir filmin mekânsal yapı yönünden belirli hareketlerin tümünü kuşatan bir sabit mekân fikrinden ötede değişimler, sekans ve plan bölünmelerine uy-

gulanan niteliğini dile getirmeye çalışmıştır. Sinemanın yapısallaşmış (strüktürel) biçimi kadar yapısallaştıran (strüktürant) biçim olduğunu da göstermiştir.

Sinematografik ritmin, mekânsal ritme eklenen ya da yamanan zamansal bir ritm olmadığını, ama zaman ve mekânın ritmik koordinasyonlarının işlevine yönelmiş yepyeni bir ritm duyarlığı getirdiğini de Mitry belirtmiştir. Mitry'nin yaptığı açıklamalar, sinemanın diğer sanatlarla ilişkisi yönünden de önemlidir. Ancak mimariden, resim, müzik ve yazına dek tüm diğer sanatların kendi sanat dünyamızdaki nitelikleri irdelenerek ayrıntılı bir biçimde yeniden sinema sanatı açısından ele alınmalı ve bir yöntemin gerekliliği hakkındaki düşüncenin ancak bu irdelemede temellenebileceği de unutulmamalıdır.

KOLLEKTİF YARATICILIK VE STANDART YAPIM

Mitry sinemada yaratma sorununu işlerken kollektif ve çok yönlü bir sanat olan sinemanın çoğunlukla standart yapımlar yüzünden yaratıcı yanının geriye itildiği koşulları ele alır. Ancak Mitry, ister genel anlamda standart yapım, isterse ABD'de uygulanan standardizasyon koşullarına karşın, «sanatçı»yla «zanaatçı» arasındaki ayrımı saptayıp belirlemeye çalışarak, sinemada yaratıcı adına hak kazanan büyük ustalara önemle eğilir. Sinemanın gelecekte, bu yönde bir yaratıcı birey iradesine daha çok bağlı kalabileceği gerçeğine de ağırlık verir.

Mitry'nin açtığı tartışma alanı, bizim sinema dünyamıza da bazı atıflar yapılabilecek niteliktedir. Ne var ki, kanımızca Mitry bireysel sinema yaratıcısı kavramını belli bir ölçüde idealize etmektedir. Bizim sinemamızdaysa hiçbir sinema adamının bireysel yaratıcı üslup özelliğini tam

kanıtlayıcı bir yapıtı ortaya koyduğu kanısında değiliz. O zaman böyle bir sinema alanının kendine özgü ve biraz da dışa öykünen standard koşullarda bir önemi olmadığını mı ileri süreceğiz? Kanımızca, bu da olanaklı değildir. Ancak Avrupa dışı, bir yerel-ulusal sinema ortamı olarak Türk sineması ilerde kollektif yaratışın ağırlık kazanacağı bir yönde gelişebilir.

Burada standard yapımla kollektif yaratıcılık kavramını da birbirinden ayırmak gerekir. Standart yapım kavramı, evrensel ticari ilişkilerin sinema sanatına olumsuz bir yansımasıdır. Öyle sanıyoruz ki, bireysel yaratıcılığı benimsenen ustalar da bu standardizasyonun açtığı yolda yürümektedirler ve etkilerini, ticari şanslarını yine de ona borçludurlar.

Bu tartışma alanını şimdilik daha geniş boyutlara vardırmıyoruz. Ancak Türk sinema estetiği üzerine yapılan bazı spekülasyonların «Ulusal Sinema» sorunu üzerinde durmalarına ve bu alanda özgün bir estetik görüş açısı ortaya koymak istemelerine karşın, sinemamızın Türk geleneksel ve ulusal çağdaş sanat verileriyle bağlantılarını açıklamaktaki eksikleri de ortadadır.

SİNEMANIN DİYALEKTİK YÖNTEMİ

Jean Mitry sinemayı bir sanat kabul etmekle, bu sanatı oluşturan temel öğenin saptanması gereğine özellikle eğilmiştir. Victor Perrot da daha 1919'da, sinemayı yeni bir anlatım dili olarak ele aldığımız taktirde, şu soruyu kendi kendimize sormamızı zorunlu kılan nedenleri boş yere belirtmemişti: Yani sözcükler, renkler, notalar mı sanattırlar, yoksa sözcükler, renkler, notaların belli bir sanatsal hizmete girişindeki koşullar mı sanat olgusunu ya-

ratır? Aynı soruyu sinema için de sormak mümkündür: Hangi araç, hangi yoldan sinemanın sanat olmasına yarıyor?

Sinema bir ifade aracı mıdır, bir dil midir? Her ifade aracı duygu ve heyecanların ortaya konmasına yetmeyebilir. Fikir ve duygu arasındaki karşılıklı ilintilerin öbür sanatlarda olduğundan farklı bir görünümü de karşımıza çıkabilir sinemada. Bir ifade aracıyla bir «dil» arasındaki ayrım, ifade aracında heyecandan fikre, dilde fikirden heyecana ulaşan bir yol izlenmesidir. Sinemaysa, sözgelişi edebiyatın sözcük kullanımı gibi, «imaj» kullanımına başvururken, bir ifade aracıyla bir anlatım dilini mantıksal ve diyalektik bir yöntemle bağdaştırmış olur.

Gabriel Andisio, **L'Ecran Française**'deki yazısında bu anlayışa karşı çıkmış, ifade aracıyla dili birbirinden ayırmak gerektiğine değinmiş, bunu belirlerken de bir basım (imprimerie) işleminin bile bir ifade aracı olduğunu ileri sürmüştür.

İfade aracıyla röprodüksiyon arasındaki bağıntıya da dikkat çekilebilir. Kaldı ki, sinemanın da hareketli fotoğrafların gerçek ya da hayali çekimleriyle birbirini izlediği bir röprodüksiyon aracı olduğu bellidir. Ama sinemada hareket eden imaj, edebiyatta sözlü anlatım kavramının kullanıldığı gibi, diyalektik bir süreci de algılamaya bizi yöneltir. Canlandırılmış imaj sözlü anlatım yerine geçer ve filmik ya da sinematografik yapıt bir edebiyatı yapıtı gibi de düşünülebilir. Ve bu arada sinematografik olgu aynı zamanda bir basım işlemi olarak da ele alınabilir.

«Dil işaretlerden ve simgelerden oluşan bir sistemdir,» diyor Mitry. «Fikirleri anlatmaya, nesneleri isimlendirmeye vb. yarayan bir sistem...» Her dil diyalektik bir olmak ve mantıksal bir yapı sistemi demektir. Ancak dil ken-

di başına estetik bir nitelik taşımaz, estetik nitelikle yüklendiği taktirde sanat olur, yani özel bir ifadeyi ortaya koyma amacına yönelir.

Gabriel Andisio, «Her dil insanla birlikte doğmuştur,» der. Ancak dil, çeşitleri ve evrimleri yönünden şöylece sıralanabilir:

Fonetik dil: Otuz kırk bin yıl öncelerine inen ilkel dil, bir hareket dili olarak bu adı alır. Mimik hareketler, sesli hareketler fonetik dili oluşturmuştur. İnsanın karşılaştığı olay, durum ve nesneleri bir çeşit «sesli imaj» haline dönüştürmesidir bu... Kısaca bu sürece, somut nesne ve olguların bir dil halinde ilk soyutlaşma, kavramlaşma süreci denebilir.

İdeogramlar: Sözcüklerden önce birtakım çizili işaretler vardı. Bunlar olaylar ve nesneler arasındaki bağlantıları belirlemeye yarayan ve çizgisel olarak simgesel imajların biraraya toplandığı bir «ideogram yazısı» oluşturuyorlardı. İdeografik dil de diyebiliriz buna.

Başlangıçta bu çiziktirmelerle sesler arasında bir ilinti herhalde vardı ve hem görsel, hem işitsel bir içerik taşıyordu ideogram yazısı. Ama objeden fikre doğru olan soyutlayıcı evrim, görsel ve işitsel birliği bölmüştür.

NEDEN ARAP YAZISI ÖNEMLİ?

İnsanda yazının soyutlayıcı yeteneğinin evrim sürecinde, önce piktogramik hiyeroglif yazının düşünceyi belli kalıplara bağlı tuttuğunu, bunun «küneiform» yazıyla (çivi yazısı) belli oranda aşılması gerektiğini ve Finikelilerin başlattığı fonetik yazının (M.Ö. 1500) Batı alfabesinin temelini oluşturduğunu ortaya koyuyor Mitry. Ancak burada Mitry'nin küneiform yazının Ortadoğu çevresinde ve

özellikle Mezopotamya'daki ayrıntılarına değinmeden, Çin ve Japon yazısını «küneiform» yazı karakteriyle bağlantılı görmesi acaba bir yanlışlık değil midir? Çünkü Çin'de Chou adını alan piktogramik-ideogramik yazının evrimi sözkonusu edilmemiştir. Ayrıca Mitry'nin düştüğü en büyük yanılgı, kanımızca, hiyeroglifik piktogram yazısının düşünceyi belli kalıplar içinde tutmasına karşılık, yalnızca Arap yazısının düşünceye sonsuz bir soyutlayıcı özgürlük olanağı tanıyan niteliğinden hiç söz etmeyişidir. Mitry'nin Çin ve Japon yazısının soyutlayıcı bir evrim zorunluluğu yüzünden sayısız işaretler yığınını kapsaması olayını, Arap alfabesinin bu yöndeki gerçek zenginliğini hiç hesaba katmadan ortaya koyması da çok önemli bir eksikliktir. Sanıyoruz, Mitry eğer Arap yazısı sorununa özellikle önem vermek istemiyor, bundan kaçınıyorsa, sorunun niteliğini de bilmiyor demektir. Oysa başka bir Fransız düşünür ve tarihçi Massignon hiyeroglifle Arap yazısı arasındaki, yukarıda belirttiğimiz önemli ayrımı ilk saptayan kişidir.

Bu eleştirel açıdan hareket ederek, çağdaş estetik anlayışımıza kaynak olan geçmişimizde Arap harflerini ne türlü ve hangi anlayışla kullandığımız sorununu irdelemek görevimizdir. Ve bu görev yerine getirilmedikçe Mitry'nin açıklamalarına bağlı kalabilmek de olanaksızdır. Ayrıca Mitry'nin estetik anlayışının, temelde bu eksik kaldıkça, pek büyük bir yararı ve anlamı da olmayacaktır. Ne var ki, araştırmamız yalnızca bu olguyu saptamak değil, gerek Mitry, gerekse Metz ve diğer sinema düşünür ve eleştirmenlerinin yaklaşımlarını genel bir açıdan ortaya koymaktır. Bu bakımdan Mitry'nin dil ve yazı sınıflamaları sorununa yeniden döneceğiz. Ancak şunu belirtmekten de kaçınmayalım: Biz kendi sinema dili, estetiği ve psikolojisi

sorunumuza girebilmek için bu Batı kaynaklarını gözden geçiriyoruz ve bu gözden geçirme sürekli olmalıdır. Ancak kendi kültürel yapımız gereği, kendi özgün kavrayış ve yorum açımıza varmak, son derece karmaşık ve güç sorunların üstesinden gelmeye bağlıdır; bunu da kısaca anımsayalım.

FİLMİK İMAJ

Mitry sinemayla dil arasındaki bağlantının niteliğine şöyle dikkat çekiyor: İdeografik yazıda biçimler sabit kalmakta ve içlerinde şu ya da bu bağlantıya göre bir anlam bütünlüğünü korumaktadırlar. Belli bir ölçüde, sinema da bir ideografik dil olarak tanımlanabilir. Ancak pek önemli olan fark, simgelerin geleneksel, donmuş motifler olmayışı, görsel bağlamların nesne ya da olayların akışı içinde değişkenlik ortaya koymasıdır. Bu görsel bağlam, belirleyici imalar ya da işaretler yoluyla, nesne ya da olayları o andaki süreye ait bir göstergenin kapsamı içine alırlar. Böylece aynı fikirler birçok biçimde işaretlenebilirler, ama hiçbiri her defasında özdeş olan imajlarla işaretlenmiş olmazlar. İşaret eden imajla işaret edilen nesne arasında hiçbir bağ, hiçbir sabit nitelik bulunmayabilir.

Filmik imajın fonetik bir özelliği ya da bir sözcüğe ilişkin yönü olmadığından, film bir dil değil bir yazıdır denebilir. Örneğin, iskemle imajı iskemleyi gösterir, ama onu isimlendirmez. Yani böylece filmik imaj kendine özgü bir imaj-ekritür imge-yazı olur. Ancak bu, dil kavramını sınırlı, dar bir şekilde ele almaktır. Eğer dilden sadece konuşmaya elverişli, fikir alışverişine uygun bir kavram olarak söz edersek, bu doğrudur, çünkü filmik imaj bir karşılıklı konuşulan dil olgusunun öğesi değildir. Mitry böy-

le bir itiraza karşı yine de «dil» kavramı üzerinde ısrar ediyor ve «dil olayı sadece bu değildir» diyor. Her yazının içinde bir dil olgusunu taşıdığını belirtiyor.

Dil dış dünyayı yansıtan bir «ifade aracı» olarak, geleneksel soyut işaretlerden ibaret değil, somut gerçekliğin röprodüksiyonu niteliğinde bir araçtır. Üstelik gerçeklik herhangi bir grafik yoldan simgesel bir biçimde işaret edilen bir «temsil» sorunu da değildir. Gerçeklik ortaya konmuş, sunulmuş bir şeydir. Yeni bir diyalektik anlayışla gerçekliğin hem kendisi olduğu, hem de kendi biçimiyle kendi özel fabülasyonunun (gerçek yerine konulan hayali) öğesini oluşturduğu söylenebilir.

Filmik imajın, klasik «dil» kavramına uygun olarak, doğrudan kendisinin bir işaret olmayışı konusunda Mitry, Armand Cauliez'nin **Soyutlamanın Estetiği** (L'esthetique de Abstraction) adlı kitabından alıntılarla düşüncesini geliştirir. Cauliez, sanatın bir anti-dil olduğunu ileri sürmüştür. Cauliez'nin savı, dilin değişik kullanımlarda aynı anlamı sürdüren (univok), sanatınsa iki anlamlı (ekivok) olduğu yolundadır. Başka bir deyişle de, Mitry dilin sanatın bir tortusu, artığı olduğunu belirler ama «dil sanatı» olabilir mi, diye kuşkusunu açıklamaktan da geri kalmaz.

Cauliez, birçokları gibi dili belli bir simgesel sabitlik içinde görür. Sinemaysa kendine özgü bir dildir, çünkü sözlü dilin özelliklerine uymaz, yani filmdeki imaj bir cümlede kelimenin oynadığı rolü oynamaz.

Ancak bu görüş açısı, örneğin, resim sanatına uygulandığında katıdır. Bu mantıktan hareket edersek, sadece figüratif resmin «resim», soyut resminse «resim» olmadığı sonucuna varabiliriz. Bu görüş açısıyla konuşulan dile, «a priori» olarak dilin kendine özgü ayrıcalığı olan biçimlere dayandığı yargısı yüklenmiştir.

Filmik imaj bir sinema dili olgusu yaratırken, tümüyle farklı bir işaretleme sorunu koyar karşımıza. İmajlar soyut bir sözcük işareti değil, nesnenin, somut gerçekliğin işaretleridir, ki bu fark önemlidir.

Organik bir bütün olarak, sanat ve dil olgularının iç içe bulunduklarını kabul edersek, Croce'un estetikle dilbilimi tek ve aynı bilim dalı olarak göstermesiyle ilinti kurabiliriz. Croce sanat felsefesiyle dil felsefesinin aynı şey olduğunu savunur. Ancak Croce'da eksik olan yan şudur: İfade estetik bir olgu olabilir, ama estetiğin kendisi olamaz. Başka bir deyişle, her estetik olgu bir ifadedir, ama her ifade mutlaka estetik bir düzeye ulaşamaz. Bunu bir mektupla bir şiiri kıyaslayarak kanıtlayabiliriz. Gerçekten de Croce'nin yargısı kuşkusuz şiirsel düzey açısından doğrudur, ama mektupla ifade edilen duygular vb. açısından değildir.

Ne var ki, bu ayrım filmik dil bakımından bir önem taşımaz, çünkü düzey ister iyi, isterse kötü olsun dil sorunu burada bir nitelik sorunu değil, bir olgu (filmik dil olgusu) sorunudur. Yani filmik dil burada yine konuşulup yazılan dilden ayırt edilmektedir.

Bu konuda Marcel Martin, dilin bir sanat ürünü olmadığına ama «doğanın bir ürünü» olduğuna değinir. Dille insan arasında, ona göre, insanın kendi varlığı ya da sosyal bir varlık olması gibi bir bağıntı vardır.

Sözlü dille filmik dilin farklı organik sistemlere göre, farklı öğeler kullanarak kendilerini ifade etme olanağını yarattıkları düşüncesi, Mitry'nin bir tür sentez yargısı olarak yer almaktadır.

«FİLM PENCERE DEĞİL, VİTRİNDİR»

Sorunun bundan sonra irdelenişinde, filmik dilin sözlü dilden aktarılıp aktarılmadığı konusu ön plandadır. Simgesel görsel imajların eski kullanımında da ideografik alandan alfabetik alana geçiş sözkonusu edilmiştir.

Sinemada böyle bir gelişmenin sözü edilerek gerçek figürden düşünsel figüre geçiş ortaya konabilir. Mitry sinema öncesi (precinema) olarak gösterdiği dönemin âdeta ideografik nitelikte olduğunu, ancak filmik anlatımın gelişmesiyle ideografik dönemin aşılarak bir çeşit alfabetik döneme ulaşıldığını belirtmiştir.

Sözcük ve imaj kavramlarının sinema alanında bir kıyaslama sorunu olması, sinemanın «hareket eden sesli imaj» olarak tanımıyla belli bir çözümü de beraberinde getirmektedir. Düşünce ve dil, sözcük ve fikir, fikir ve imaj arasındaki bağıntılar dille mantık arasındaki ilintileri çağrıştırırlar. Sözle belirlenen mantıksal ifadeyi kavramaya doğru bir yol açılır. Sözlü dille görsel dili arasındaki açıklık azaldığı oranda, doğruca sözlü imaj sorunu karşımıza çıkar. İmaj herhangi bir nesne olabilir, zihinsel bir imaj da olabilir.

İmajın bir simge olarak değeriniyse, çok genel anlamıyla, filmin dış gerçeği kendi yapısal düzenine nasıl malettiği, gerçeği bir bakıma dış gerçekliğinden soyutlayarak filmik bir imaj gerçeği haline getirişi ortaya koymaktadır.

Mitry filmik imajla sözlü ifade arasındaki fark ve benzerlikleri de belirtmeye çalışmıştır. Ancak K. Metz'in, «Sinema bir dil mi, yoksa bir dil yeteneği midir?» sorusunu ortaya atmış olması dikkat çekicidir. 1964 Pesaro Film

Şenliğinde F. Knilli'nin, Werner Kleis'den naklen, «Sinema dilini bilmeyen, sinemanın ideolojik içeriğini kavrayamaz, böyle birl filmi pencere sanır, oysa film pencere değil, vitrindir,» sözüyle yaptığı saptamaysa, filmin «dil mi, dil yeteneği mi» olduğu sorusuna ancak dolaylı bir yanıt oluşturmaktadır.

Mitry sinema sanatının sosyolojik ve estetik ölçülerini enine boyuna araştırdığı halde, filmik anlatımın temel «işaretleme» olgularını sergileyebilmiş değildir. Bu yönden Metz, Lothman vb. gibi gösterge bilimcilerin sinematografiye yaklaşımları Mitry'den daha «bilimseldir».

Mitry sözcükle imaj (görüntü) arasındaki ilişkileri irdelerken, bu iki öğe arasındaki farklılık düzeyini ne kadar iyi vurgulamış olursa olsun, sinema dili konusunda bilinçlenmesi gereken birinin imaj öğesi üzerinde ısrarla yoğunlaşabileceği bir yaklaşımı birtakım ayrıntılara boğmuştur. Oysa sinema diline karşı duyarlılığın ilk maddesi, çok yalın bir deyişle, sözcük ve imajın birbirinden ayrı şeyler olmasıdır.

Öte yandan sinemanın bir imaj strüktürü olmasının yanı sıra, algılama bütünlüğünü uyarıcı baş etkenlerden biri de simgelerin ustaca kullanımıdır. Simge bir anlamda sinemasal imajı güçlendiren ve yalın, saf bir anlatım birimi olarak kavranmasında yardımcı olan bir değer taşımaktadır.

VI

SİNEMA VE TİYATRODA SEMBOLİZM

Arnold Whittick, «Dil simgeler aracılığıyla imgeleri zihne maleder; imgeler sesler halinde konuşmaya, görsel işaretlerle de yazı diline aktarılmış olur,» diyor. Benzetme (analoji) ya da bireşim (sentez) yoluyla ortaya konan simgecilikteyse, bir fikir ya da bir imge, bir başka fikrin, durumun yerini tutar. Bu da çoğunlukla ifadenin çok güçlü bir anlam kazanması sonucunu yaratır.

Bu türden bir sembolizm, tiyatro ve sinemada çok sayıda anlamı bir an süresi içinde yoğunlaştırabilir. Küçük bir biçim olgusu, oyunun tümünü ya da anlamını özetleyebilir. Yalın, basit, önemsiz görünen bir öğe, oyunun ifade etmeye yöneldiği olgunun anlaşılmasında kesin bir ipucu yerine geçer. Bu tür sembolizm, ikinci ve üçüncü tipten sembolizm sınıflaması içinde yer alır. Bu da, bireşim ve görsel işaretler yoluyla bir anlama ulaşmayı amaçlamak ya da benzetme yolundan oyunun tümü olsun, bir bölümü olsun mesajın «minyatür» bir anlam olarak kavranıvermesini sağlamaktır.

Tiyatro ve sinemada tam yerinde kullanılan bu tür sembolizm yapıta berraklık kazandırır ve fazladan güç katar. Bazı durumlarda sembolizmin karanlık ve belirsiz olması, ifadenin ana taşıyıcısı niteliğinde «anlaşılmazlık»

olarak tümüyle örtülü bir olgu ortaya koyabilir. Buna karşın belirsiz simge yine de oyunun dramatik düzeni içinde önemli bir öğedir. Birçok ünlü piyes yazarının yapıtlarında, simgeler dolaysız olarak yapıtı süsleyen bir nitelik taşımaktan öte, bir belirginlik ve etkileme öğesi olarak kullanılmıştır.

İbsen, Çehov ve birçok yazar sembolizmden alabildiğine yararlanmışlardır. Bu yazarlarda simge bazen oyunun adı haline gelmiştir. Örneğin, Çehov'un **Martı** (Seagull), İbsen'in **Bir Bebek Evi** (A Doll's House), **Yaban Ördeği** (The Wild Duck) adlı oyunları bu niteliktedirler. Bu yapıtlarda sembolizm anlamı çok güçlendiren bir yolda kullanılmıştır.

ALEXANDER KORDA: RAMBRANT

Pek açık ve yalın sembolizm büyük bir etki öğesi olarak sinema yapıtlarında da kullanılır. Buna bir örnek Sir Alexander Korda'nın **Rambrant** (1935) adlı filminde vardır. Rambrant karısı Saskia'nın ölümünden kısa bir süre sonra keder içinde, kullanılmayan bir odaya girer ve bir masa üzerini kaplayan toza parmağıyla Saskia yazar. O sırada kâhya kadın merdivenleri tırmanıp üst kata çıkmaktadır. Birdenbire açılan bir pencereden esen rüzgâr masanın üzerindeki tozu ve Saskia adını uçurup dağıtır... Bu yalın sembolizm **Josefin ve Erkekler** (Josephin and Man) (1935) adlı filmde de vardır. Zengin bir işadamıyla nişanlı olan bir genç kadın amcası tarafından bir barda, çocukluğundan beri düzenli, müşfik bir insan olarak tanıtılır. Bir gün kadınla zengin nişanlısı meteliksiz bir yazarı ziyaret ederler. Yazar yalnız yaşayan, şefkate muhtaç biridir. Kadının sevecenliği, yazarın çoraplarını yerden kaldırıp bir iskem-

lenin arkasına özenle yerleştirmesi simgesiyle gösterilir. Her iki adam da kadının bu davranışını farkederler. Kadın meteliksiz yazara âşık olur. Nişanlısına onun kendisine ihtiyacı olduğunu belirtir ve yazarla evlenir. Adam böylece başarıya ulaşma olanağını da elde etmiş olur. Daha sonra eski nişanlısı, kızın konforlu evinde yaşayan karı kocanın yanına sığınır. Çünkü ortağı yüzünden işleri karışmış, polis peşine düşmüştür. Perişan ıslak, kirli bir haldedir. Kadın hemen onu banyoya sokar, çamaşırlarını değiştirir ve onun da çoraplarını düzenli biçimde bir iskemlenin arkasına asar. Yine iki adam olayı seyrederler. Kadın bu kez de eski nişanlısıyla gider, ancak onun işleri düzeldikten sonra yine kocasına döner.

ORSON WELLES: YURTTAŞ KANE

Sembolizm, çoğunlukla bir işaret öğesinin katılmasıyla filmin temasını aydınlatan bir mesaj olarak kullanılır. Bunun en ilginç örneklerinden biri Orson Welles'in **Yurttaş Kane** (Citizien Kane) adlı filmindedir. Büyük bir gazete patronu olan Kane'in yaşamını ele alan film onun ölüm sahnesiyle başlar ve adam ölürken birçok kez «Rosebud» (gül goncası) deyiminin üstüne basar. Bir gazeteci bu deyimden hareket ederek Kane'in yaşam öyküsünü yeni baştan kurar, gizlerinden arıtıp açıklamaya çalışır. Büyük gazete patronu çok başarılı olmasına karşın mutsuzdur. Gazeteci bu araştırmasında tam bir başarı sağlayamıyor... Ancak «Rosebud» deyimiyle Kane'in yaşamı arasındaki bağlantıyı kuruyor. Filmin sonunda çabucak gelip geçen bir görüntüde, ölmüş adam birtakım hurda, acayip şeyler arasında alevler içinde ortaya çıkıyor ve acayip nesneler arasında adı «Rosebud» olan bir çocuk

kızağı farkediliyor. Kane daha önce yaşamına ait bir fotoğrafta karda kızakla kayan bir çocuk olarak gösterilmiştir. Böylece Kane'in yaşamı boyunca gerçekten mutlu olduğu çocukluk dönemini aradığını ve ölürken bu dönemi simgeleyen nesneyle, o bulamadığı mutluluğu simgeleştirdiği anlaşılıyor. Kuşkusuz **Yurttaş Kane**'in asıl dramatik gücü fotoğraf tekniğinin gelişmişliğine ve ışık-gölge kullanımındaki başarıya dayanır. Ama simgelerin kullanımı filmin mükemmelliğini sağlamak açısından daha az etkili değillerdir.

Sinemada ustaca sembolizme bir başka örnek de, **Atlıkarınca** (La Rond) (1950) adlı Fransız filmindedir. Ardı arkası gelmez aşk oyunları zincirini filmde dönüp duran bir atlıkarınca simgeler. Aslında film bir dizi aşk öyküsünden oluşur. İlk episodda A'nın B'ye, B'nin C'ye, C'nin D'ye aşkları ve devamı filmin konusunu oluşturur. Sembolizmin özellikle ifadeli ve eğlenceli bir yolda kullanıldığı sahne, genç bir adamın evli bir kadınla sevişirken, sevişmeyi kesip Stendhal'in bir sürü subayın aşklarına ilişkin görüşünden hareket ederek «acaba namuslu bir iş değil mi yaptığım anlamında» düşünceye dalışıdır... Bu kesiliş atlıkarıncada da bir arızanın ortaya çıkması ve onarılmasıyla birleşir ki, genç adam da «felsefi» düşüncelerinden sıyrılıp yeniden evli kadınla kucaklaşmaya başlar ve sürekli dönüş devam eder...

SAMUEL BECKETT: GODOT'YU BEKLERKEN

Buraya kadar sembolizm, anlamı güçlendirmek ve geliştirmek, ifadeyi taşıyan bir araç olmak ve bir olasılıkla çok kullanılan bir biçimi oluşturmak açısından ele alınmıştır. Buna karşılık bazı piyesler tümüyle semboliktir.

Örneğin, Karel ve Josef Çapek'in **Sinema Oyunu**'nda (Inseckt Play) olduğu gibi (1921). Bunda anlam yeterince açıktır, ama diğer bazılarında sembolizmin karanlık, gizli kalmış, belirsiz oluşu yüzünden yeterince açık değildir. Ancak bu, sembolik anlamların öncelikle belirgin olmak zorunda bulunduklarının tartışılması anlamına gelmemelidir. Sembolik anlamı kavramak yolunda biraz düşünce çabasına girmek, oyundaki mesajın zihinde yer etmesi bakımından bir yarar sağlayabilir. Ama sembolik anlam az benimsenerek, asıl yönelişi anlama karşı çıkmak olan bir tavrı belirleyen ilginç bir örnek Samuel Beckett'in **Godot'yu Beklerken** (Waiting for Godot) adlı oyunudur.

Bu oyun hakkında kesin bir yorum olası görünmüyor. Yapılan yorumlardan pek çoğu bu kesin olamayışı yansıtır, bu da başka başka yorumların mümkün olduğu anlamına gelir. Bir yorum, piyesin açıkça insan doğasına ilişkin olduğunu belirler. Bir yazar yapıtı, «modern ahlakçılığın Hıristiyan temellerine dayanışı» olarak tanımlamıştır. Oyunun yapısındaki Hıristiyan temeller açık olmasa da, Beckett bu temelleri simgesel davranış ve konuşmaların ima ettiği bir yoldan görüşümüze sunmuş demektir.

VAROLUŞÇU YAKLAŞIM VE ANLAM BELİRSİZLİĞİ

Başka bir yazar yapıtta düpedüz varoluşçu (existantialist) düşünceyi bulur. Bu iki yorum ve görüş açısı eşit olarak birleştirilebilir. Bir yanda modern Hıristiyan düşüncesinin hayata anlam verişiyle, öbür yanda Jean Paul Sartre'ın varoluşçu düşüncesi içinde (ateistik) tanrı tanımaz bir yaklaşımın yapıtta ortaya çıktığı söylenebilir. Bazıları yapıtta Hıristiyan amaçlı bir anlam bulabilir. Sözgelişi, Wladimir'in, «Birer aziz değiliz ama buluşma sözümüzü

tuttuk. Koç kişi bununla bu ölçüde övünebilir?» deyişine böylesi bir anlam yüklenebilir. Oyunun iki garip ve ilginç kahramanının (Wladimir ve Estragon'un) birçok konuşması, yapıtın belirsiz niteliğini iyice ortaya koyar. Her ikisi de hiçbir zaman gelmeyen ve gelmeyeceği ima edilen bir kavram kişiyi, Godot'yu bekleyip durmaktadırlar.

Godot'yu Beklerken'deki amaçsız konuşmalardan, Sartre varoluşçuluğunun insan yaşamını boşuna, saçma ve anlamsız olarak niteleyen düşüncesi çıkarılabilir. Mutlak değerlerin olmadığı ve insanın tümüyle özgür ve kendi yaşamından sorumlu olduğu görüşü üzerinde durulabilir. Ancak öbür varoluşçu kuramlar açısından bireysel özgürlük ve seçme, tanrı inancını da içeren bir anlam taşır. Danimarkalı filozof ve teolog Söven Kierkegaard yazılarında bir tür varoluşçuluğu, tanrıya karşı kollektif olmayan bireysel bir inanç sistemi olarak belirlemiş ve Katolik varoluşçu görüş açısı da Gabriel Marcel tarafından dile getirilmiştir. Sözü edilen Hıristiyan ve tanrı tanımaz görüş açıları orasındaki ayrımın pek belirgin olmadığı ve yapıtın «Hıristiyon-Varoluşçu» diye nitelendirilmesinin mümkün olduğu ileri sürülebilirse de, böyle bir yorum boş bir spekülasyon olarak kalabilir. Çünkü piyes açık seçik bir yoruma kesinlikle elvermez. Sözgelişi, Pozzo ezici egemen sınıfı simgeler ve ezilen, çalışan sınıfı simgeleyen ve daima Pozzo'nun valizini taşıyan Lucky'nin boynundaki ipin ucu da Pozzo'nun elindedir. Lucky'nin sessizliği bazen mekanik bir laf salatası olarak içini boşaltması biçiminde bozulur. Pozzo ve Lucky birbirine bağımlılığı simgeler. Estragon ve Wladimir ise onları aloyla izleyen, ama yaşamın boşuna oluşu yüzünden bu işde pek de eğlence bulamayan bir tavrı simgelerler. Godot'nun bulunduğu, görünmez bir dünyadan gelip oyuna giren haberci çocuk da

Godot hakkında pek bir şey bilmez. Oyun kahramanları olan iki serseri (Wladimir ve Estragon) umutsuz bekleyişlerini sürdürürler. Bu yorum da, oyundaki sembolizmin belirsizliğini yeterince dikkate almayan diğer bir yaklaşımdır. Ancak sembolizm ifadenin güçlü ve etkili anlamlarını yükleniyorsa, yabana atılacak bir yorum da sayılmaz.

Ne var ki, yazarın görüş açısının bu olduğu söylenemez; çünkü Sortre'ın eşi ve tilmizi Simone de Beavoir, «Bir Belirsizlik Ahlakı İçin» (Pour üne Morale de l'Ambiguité) adlı denemesinde belirsizliği ahlaksal bir nitelik olarak tanımlar.

Bu kanıtlar peşinde koşmak, H.B. Aeton'ın da tartışmasını yaptığı gibi, bizi sembolizm temasından uzağa düşürebilir. Ama işin karanlık görünen yanı, Samuel Becket'in belirsizliği varoluşçu oyununa maletme süreci gözönüne alınarak, sembolizmin burada ifadeden çok anlam karanlığının bir taşıyıcısı olarak kullanılmasıdır. Böylece sembolizm burada, içgüdüsel (instictiv) ve bilinçdışı (unconsious) sembolizm sorunuyla bir akrabalık ortaya koyar. Böyle bir sembolizmin amacı, anlamı belli bir baskı altında tutmaktır. Bu entellektüelizmden hareket edilerek, «varoluşçu düşüncenin içgüdüsel yaşama dönme yolunda bir entellektüel çabayı kapsadığı söylenebilir mi,» sorusu da ortaya atılmalıdır.

Mimari, resim, heykel, tiyatro ve sinema gibi sanatlarda simgesel ifadenin belirginleşmesi yolunda verilen örneklerde, **Godot'yu Beklerken** gibisinden konular için verilen örneklerin ortaya koyduğu olumsuzluk, simgesel ifadeciliğin değerini gözlemek açısından gereklidir. Bu bakımdan sembolizmin güçlü, yaşamsal, anımsanan, uyarıcı bir düşünce olarak değeri üzerinde yoğunlaşmak ve oyunun imge yapısını özetleyen simgesel motiflerin yer

aldığı **Martı, On Yedinci Bebeğin Yazı** gibi piyeslerdeki örnekleriyle, sinema alanında, **Rambrant** filmindeki, **Atlıkarınca, Yurttaş Kane** gibi filmlerdeki simge örneklerini asıl temaya ilişkin görmek gerekir.

⁂

Sinemada sembolik anlatımın değeri vurgulanan bu bölüme eklemek istediğim iki kişisel deneyimden biri, bir Amerikan, diğeri de bir Türk filmi üstündedir. Ancak bu deneyimler sözkonusu filmlerin yapısal düzen bütünleri açısından pek olumlu değerlendirmeler olamayacaktır. Grace Kelly'nin oynadığı **Yüksek Sosyete** (High Society) filminde boşanmış olduğu eşiyle eski mutluluğunu simgeleyen «True Love» (Gerçek Aşk) adlı oyuncak kotranın hediye edilişi ve kotranın aslına geçiş yapılarak balayı mutluluğuna «geri dönüş», «hapy end» (mutlu son) kaderi belirleyen ve filmi ikinci izleyişimde tek anımsadığım bir simge olarak sıradan bir değer olmayı aşmıyordu.

Bir de TRT için Reşat Nuri'den uyarlanan bir TV filminde, mutsuz bir evlilik yüzünden terkedilen mahzun koca, eşiyle baş başa çekilmiş fotoğrafı ocakta yakmaya karar verip sonra ateşten kurtarmaya çalıştığı sırada, eşinin onu terketmekten cayıp eve dönüş mutluluğuyla bu yarısı yanık fotoğraf «penstenkerâni» bir simge özelliğine kavuşuyordu...

VII

FİLM BİR HAREKET KOMPOZİSYONUDUR

XX. yüzyılda sinema sanatını geliştiren ünlü ustaların hangi estetik kural ve deneyimleri kendilerine iş edindikleri sorusu, yüzyılın özellikle resim alanında ortaya koyduğu karmaşık gelişmeyle de yakından bağıntılıdır.

Parker Tyler **Filmin Üç Yüzü** (The Three Faces of the Film) adlı kitabının «insan imajı»yla ilgili bölümünde, resmin doğa ve dolayısıyla insan figürünün temsilinden uzaklaştığı bir sırada, fotoğrafın ortaya çıkışını, âdeta klasik insan imajının yeniden temsili görevini yüklenen bir olay olarak niteliyor.

Doğanın organik görünümleri ve insanın organik nitelikleri taklit edilerek tasviri ve temsili Batıda bir gelenekti. Dünyaya gözlemci, nesnel bir bakışla, gerçeği akılcı ve deneyci bir yolda kavrayışın, sanayinin gelişmesine hız kazandırdığı bile söylenebilir. Ancak modern Batı resmi, klasik imajdan uzaklaşıyor mu, yoksa onu yeniden mi yorumluyor ve böylece kendi geleneğini sürdürmüş mü oluyor? Böyle düşünüldüğünde, fotoğraf ve sinemanın klasik imajı yeniden hayata kavuşturan bir işlev kazandığını söylemek doğru olmasa gerek. Ya da en azından «fotoğraf resmin bıraktığına yöneldi» demek yanlıştır.

Öte yandan Arnold Hauser, **Sanat Tarihinin Felsefesi** kitabının «Folk Sanatı ve Popüler Sanat» bölümünde, sinema sanatının kendi biçim dilini yeni yeni araştırma yolunda olduğunu, bu amaca ulaşmanın pek de kolay olmayacağını belirterek, bir bakıma uzun yıllar, yığınları «ilah ve ilahe starlar»la oyalayan, onlara ticari masallar okuyan (göstererek okutan) sinemanın, modern resmin gelişmesine benzer bir gelişme içine girebileceğini ima ediyor. Hauser «Film Çağı» diye belirlediği bölümde, sinemayı çağın derin insancıl sorunlarıyla iç içe gördüğü **Sanatın Toplumsal Tarihi** (The Social History of Art) adlı kitabındaki tutumuyla böylece çelişkiye düşmemiş de oluyor. Sinemayı yığınlara seslenen bir sanat olmaktan uzak düşünmediği Hauser'in her iki kitabındaki değinmelerinde de belirgindir.

Ancak sinemanın dış dünyayı taklide dayanan bir yöntemden öte, kendi aygıt ve olanaklarıyla, gerçek sanatsal anlamda yapay imaj ve etkilere ulaşabileceğine ve bu arada insan tipi olarak gerçek sanatsal sonuçların alınabileceği profesyonel olmayan tipleri kullanabilmesinin başlı başına bir değer taşıdığına da değiniyor.

ÜÇ BOYUTLU DÜNYANIN İKİ BOYUTA İNDİRGENMESİ

Parker Tyler adı geçen kitabında, sinema sanatına estetik açıdan çok değerli yaklaşımlarda bulunmakla birlikte, son tahlilde (kitaptaki son makale) sinema sanatının, klsik insan imajını yeniden canlandırdığı hakkındaki düşüncesiyle bir çelişkiyi karşımıza koyuyor.

Sinemasal duyuşla resimsel duyuş arasında, Parker Tyler özetle şu düşünceyi ortaya koymaktadır: Bilinçli ya da bilinçsiz olsun, sinemayla resim sanatı arasında öte-

den beri alışveriş vardı. Fotoğrafın icadı bile resmin estetik amaçları doğrultusundaydı. İşin içine hareket sorununun girmesi, sinemayı resimsel estetikten çok, bazı filmik serüvenlere itti. Sinemanın resimsel plastik efektler elde edebilmesi, kameranın çok bilinçli bir yolda kullanımına bağlıdır. Aksi halde sinema gerçek dış dünyanın ancak salt çerçeveleme yoluyla belli bir plastisite kazanabilmesinden öteye gitmez.

Kameranın bağımsız bir estetik amaca yönelmesi için bu aracın işlevlerini bir «animatör» gibi, yani resim be resim, kadr be kadr gözleme tabi tutmak gerekir. Kameranın niceliksel bir zamanlama içinde edebi bir öykücülüğe düşüvermesiyse, gerçek anlamda resimsel değerlerin kaybıdır. Plastik bir kompozisyonun hareket canlılığına kavuşturulmak istendiği örneklere bazı sinema yapıtlarında rastlanır. (**Moulin Rouge**'da, **October**'da) Eisenstein, filmsel kavrayışın, üç boyutlu plastik sanatlar (heykel ve kabartmadaki gibi) açısından değil, iki boyutlu resimsel açıdan ele alınabileceğine değinmiştir. Gerçekten de **Korkunç İvan**'ın birinci bölümü «statik» diye eleştirilmişse, bunun nedeni, bir tek plastik kompozisyonun film boyunca gözden çıkarılamayışıdır. Bu kompozisyon tahlil edildiğinde, Eisenstein'ın «soyut geometrik» bir anlayış içindeki dizayn deneyleri ortaya çıkar. Kandinsky'nin resimsel imajları da **Korkunç İvan**'da keşfedilebilir. **Que Viva Mexico**'da Eisenstein, resimsel anlamda dural bir plastisiteyi dikdörtgen çerçeve düzeni içinde alabildiğine denemiştir.

Eğer bir film, resmi canlandırma yolunu tutuyorsa, bir diğerinde yaşamı cansızlaştıran ve tek tek resim kompozisyonlarına indirgeyen, ama bunda filmin sanatsal bir zaman-mekân birimi olarak değerini iki boyutlu kompozisyonda araştırıp bulan bir yönteme bağlanabiliyor. Film,

«iki boyutlu plastik kompozisyonun birinden diğerine bir dizi halinde anime edilmesi» olarak da tanımlanabilir.

DEĞİŞİM ÖĞESİ VE ANİMASYON

Film tekniği bize bir hareketin devamını görme olanağını veriyor. Örneğin, **Farrebique** belgeselinde tohumun nasıl filizlenip çiçek ve meyvaya dönüştüğü kare kare saptanmıştır. Matisse üzerine yapılan bir belgeselde, sanatçının bir baş resminin birbirini izleyen eskizlerinin saydam Folio üzerinden çekimiyle tamamlayışını göstermesi başka bir örnektir. Mickey Mouse ya da T. Lautrec'in dansözlerindeki hareket, onların organik varlıklara dönüşmesi sorununu içerir. Buna karşılık Matisse'in çizdiği başa değişim (mutasyon) öğeleri eklenmiştir. Animasyon olayı bu öğeyle kesin anlamını bulabilmekte, yani organik olmayan asıl plastisiteye işaret etmektedir.

Sinemada hareketli soyut resim çoktan beri vardır. Öncülerden Amerikalı Oscar Fischinger salt soyut biçimlere hareket vermiş, baleyle müzik arasındaki ilintiye benzer bir yol izlemiştir. Norman Mc Laren ve Whitney kardeşler de deneysel film alanında onu izlemişlerdir. Thomas Bouchard'ın Fernand Leger üstüne yaptığı filmde ayrıştırma yoluyla resim kompozisyonu bizzat Leger tarafından kesilip çıkarılıyor ve kompozisyon yeni baştan filmik olarak kuruluyor. Leger'in önce doğrudan çalışması gösterilen filmde «collage» işlemi, özellikle üstten çekimle gerçekleştirilerek büyüsel bir atmosferin dinamizmi yaratılabilmiştir.

Animasyonda önde figürün hareket ettiği bir resim geri plan (back-ground) vardır genellikle. Fakat geri planda resim olmayan hallerde, bu boş bir alan değil, fiziksel bir

yüzeydir. Bir UPA (United Production of America) prodüksiyonu olan **Christopher Crumpit**'de geri plan bile gözlerimizin önünde yaratılmakta, yerine göre görünüp kaybolmaktadır. Bu durumda insanın yarattığı olgu, kent uygarlığı açısından görünen dünyanın algılanmasıdır. Oysa eski animasyonlarda bir palyaço mürekkep şişesinden çıkar ve mizah onun animasyonda kullanılan şeyleri yarattığı gibi kavranırdı. Bu da bir anlamda komik olarak ilahi yaratışı ve buna bağlı olan mitleri simgelerdi. UPA bu anlayışı değiştirmiş ve dünyayı, o dünyada yaşayanın yarattığı fikrini geliştirmiş oluyordu.

Cocteau'nun **Şairin Kanı** (Blood of Poet) adlı filmi, klasik bir avangard film olarak değişim (mutasyon) öğesinin ilginç bir biçimde kullanımını sergiler. Maya Deren bu örneği izlemiş sayılabilir. **Kamera İçin Koreografi Çalışması** (Study in Choreography for Camera) adlı deneyselinde bir dansözün hareketi bir ormanda başlar ve içerilere (interiörlere) girer, daha sonra bir müze, tekrar içerilere ve sonunda yine orman. Değişken bir çevre içinde bireysel bir hareket akışı... Dansözün adımlarını güvenlikle kullanmasını sağlayan, sanatçının zaman içinde plastik ve dinamik bir ritm kurarak kendi öz filmik mekânını yaratması ve bundan ilke olarak ayrılmamasıdır. M. Deren'in filmik fantezileri imgesel bir görsel dünyanın, içindeki tüm gerilim ve denge öğeleriyle birlikte yaratılmış olmasına bağlıdır. UPA'nın **Mr. Magoo**'su da biçim ve üslup bakımından eşsiz bir denge örneği olarak anımsanabilir.

John Huston'un **Moulin Rouge**'u ile Carl Dreyer'in **Gazap Günü** (Doy of Wroth), resimsel duyuştan çok yararlanılmış filmlerdir. Özellikle ikincisinde Rembrond'vari ışık-gölge efekleri çok belirgindir.

GÖRÜNTÜNÜN KADERİ ŞANSA BIRAKILMAZ

Bir yanıyla Hollywood sinemasının uzayı bir «kaos» haline getirdiği ticari yaklaşımlardan farklı olarak, sanatsal yaklaşım uzaydaki «kosmos» ilkelerini araştırır, görüntünün kaderini şansa bırakmaz ve biçimi, biçimsel değerlerden yoksunluğa karşı yüceltir. Anlamlı bir sanat düzeyinde film, kendine özgü değerleri yaratmanın ötesinde biçim kuralları olarak, çok şeyi resimle paylaşmak zorundadır. Haber ve belge filmleri bu yolda pasiftirler. Yaratıcı (kreatif) filmler görsel-biçimsel sanatlarda öteden beri varolan estetik ilkelerin sentezini gerçekleştirmek zorundadırlar. Bu yolda animasyon hünerlerinden de alınacak epeyce dersler vardır ve bu noktada sinemanın hareketli-sesli imaj sorunlarını bir kez daha vurgulamak yarardan uzak değildir.

Sinema yapıtı, sesli imajın zaman ve mekan ilişkilerinin serbest uyumu içinde ritmik hareket sürekliliğini yansıtır. Sinema, tiyatroya, romana ve kendi araç gereç kullanımının olanak tanıdığı trük fantezilerine, yani doğrudan kendisine öykünen yollar aramıştır. İmajın hareket özgürlüğü yönünden başvurulan yollar da çeşitlidir. Ancak sinemada hareket sorununu ya hareketin saptanması ya da doğruca sinemasal hareket ritminin elde edilmesi şeklinde ayırmak gerekir. Film bir hareket kompozisyonudur.

«Bu yolda sinema bir araç mı, yoksa bir amaç mıdır?» sorusunun da yanıtı verilmek gerekir. Sinemanın her iki doğrultuda da başarılı örnekler ortaya koyduğunu söylemek mümkündür. Ama gelişme, sinemanın özgün bir anlatım dili olarak bir amaç oluşturduğu doğrultusundadır. Aksi halde yapıt ne kadar başarılı olursa olsun, sinemanın bir araç olarak kullanımı, filmin kendisini oluşturan ay-

gıtlara yabancı kalması demektir. Sinemanın bu koşullarda kullanımı herhangi bir konunun ya da filmik bir sorunun pasif çözümünü karşımıza getirir. Özellikle dış hareketi ister komik, isterse dramatik biçimde değerlendirilmiş olsun, sinema bu koşullarda sessiz sinema aşamasında bile saf bir görüntü anlayışını yansıtmaz. Komik «gag»lor ya da çarpıcı anlatımcı dramatik imajlar, filmik ifade yönünden dış hareketin, ya edebi bir yapıttan ya da sözgelişi sirk palyaçosundan kaynaklanmış olduğu bir erken aşamaya işaret edebilir.

PLASTİK - RESİMSEL İMAJ SİNEMANIN ÖZÜDÜR

Plastik sanatları, sinematografik sessiz imajlar açısından değerlendirebilmiş ve böylece «klasikleşmiş» yapıtları, sadece tekniğe ve dış harekete sığınan filmlerden ayırmak gerekir. Sinemanın tarihsel ya da çağdaş görsel plastik biçim kaynaklarına yönelmesi, sinematografik bilince ulaşabilmek açısından kesinlikle zorunludur. Bir senaryo yazarının eğer tarihsel ya da çağdaş resim, heykel ve mimarlık biçimlerinin dünyasından haberi yoksa, görüntüsel tasarım daima eksik kalmaya mahkûmdur. Tiyatro ve edebiyattan kaynaklanma zorunluğuysa, daha çok sinemanın ticari alanda şans arama sorunuyla ilgilidir.

Hareketin bir potansiyel güç kaynağı olarak algılanması yönünden keşfedilmesi zorunlu olan değerleri, sadece biçimsel-görsel plastik sanatlarda vardır. XVIII. yüzyıl Avrupa'sının teknik alandaki devrimleri içinde sinematografinin icat süresiyle resim sanatının büyük bir değişim hamlesi içine girmesi arasında büyük ölçüde önemli ve kesin bağıntılar görülebilir. Resim sanatının tarihsel verileri anımsanırsa, daha önce sözü edilen düzeyde saydamcılık

(transparance) sorunu filmik anlatımda da karşımıza çıkar. Pelikül süperpoze (*) çekimde kullanılarak ve bu yöntemin plan ya da sekans bağlantılarında geçme tarzında kullanımıyla üst üste görünebilen saydam biçimsel imaj ilintileri, içeriği anlamlandırırlar.

Buraya dek, gerek doğruca sinemanın sanatsal sorunlarına ilişkin bazı konular, gerekse özel ve genel değinimlerle bu sanatın simgesel nitelikleri açısından özellikleri gibi diğer bazı konular yer aldı. Konunun ağırlık noktası, sinemanın daima plastik sanatlara ilişkin yanı gözönüne alınarak saptanmalıdır. Sinemanın bir resim dizisi olarak çerçeve düzeni, üç boyutlu nesneler ve figüratif imajların iki boyutlu bir ekran-yüzey üzerinde bir anlatım sorunu olarak değerlendirilmesi, sinemada hareket duyarlılığı kavramına bağlı olarak zaman-mekân ve hareket halindeki imaj ilişkilerinin belirlenmesi de bu açıdan ele alınmak zorundadır. Bir film hareket eden «sesli» ve üç boyutlu plastik imajların, iki boyutlu çerçeve düzenleri içinde sürekli bir dizi halinde kompoze edilmesidir. Ancak ses öğesi sinemada plastik görsel algılamanın yoğunlaşmasını sağlar ve başka bir deyimle plastik-resimsel görsel imaj öğesinin daha etkin bir yolda algılanmasında yardımcı olur. Bu bakımdan da «plastik-resimsel imaj» sinema için esastır kanısındayız. Ve şimdi sinemayla paralel sanatsal gelişmeleri gözönüne alarak bazı ayrıntılara girmeliyiz.

(*) Bir görüntünün bir başka görüntü üstüne çekimi

VIII

SİNEMADA GERÇEĞİN YANILSAMASI

Lothman'a göre de, her sanat, özellikle diğerlerinden daha çok sinema, kitlenin gerçeklik duygusuna seslenir. Sinema ilk kez Meliés'in filmleriyle bir sanat olma yoluna girmiştir. Burada sinemanın sanatsal düzeye yönelik yanını değil, «gerçeklik duygusu»nu ele alıyoruz, yani perdede hangi harika görüntü olursa olsun, seyircinin bildiği ya da katıldığı bir şeyi... Christian Metz'in de belirlediği gibi, seyirci perdedeki gerçek olmayan (irreel) ya da gerçek dışı bir şeyi de bilinç süzgecinden geçirir ve onu heyecansal olarak gerçek bir olaymış gibi kavrar. Bunun ortaya koyduğu güçlük, sinema araçlarıyla sinema öyküsü karşı karşıya gelince, geçmiş ve gelecek zaman hakkındaki belirsizliktir. Bu yüzden sinema için yalnız hal, yaşanan zaman vardır diyebiliriz. Seyircinin gördüğünün gerçekliğine olan heyecansal inancı, sinemayı kültür tarihinin de bir sorunsalı haline getirmiştir.

Kutsal kitaplarda, «önce kelâm vardı,» biçiminde belirlenen sözlü işaret öğesi, kendi iç karşıtlıklarıyla da belirgindir. Kelime kültür geçmişinde bilgeliğe, doğruya ve gerçeğe işaret ettiği gibi, yalan da hileyi, her türlü kötülüğü karşılık olarak getirir. Temel çatışma bu noktadadır.

Bir metnin doğru mu, yanlış mı olduğu kuşkusu, gi-

derek yazarların metin içine gerçek belgeleri sokmasına neden olmuştur. XIX. yüzyılın ikinci yarısındaysa gerçek belgeler gazete röportajları halinde hayali olayların antitezi olmuşlardır. Ancak gazete röportajları hızla gerçeklik değerini yitirmeye yüz tutmuş ve halk arasında «gazete muhabiri yalan söylüyor» deyimi gazeteciliğin profesyonel bir yalan mesleği olarak gözden düşmesine yol açmıştır. Ancak fotoğraf yaygınlaşınca, bir olayın doğruluğunu kanıtlayan belge değeri anlaşılarak, XX. yüzyılın başından beri belgesel metnin yerini bu görüntü sistemi tutmuştur. Ama bu arada (Gazetecilerin fotoğrafı bile maksatlı olarak yozlaştırdıkları anımsanabilir.)

Sinema başlangıçtaki teknik özellikleriyle hareketli fotoğraftan başka bir şey değildi. Hareketin durdurulma olanağıysa, gerçek belge değerine inancı arttırmıştır. Fakat fotoğrafın gerçeği tam yansıtmadığı ya da çarpıttığı çok örnek gösterilebilir. Bu bakımdan fotoğrafın tam bir belge olarak gerçeği doğru yansıtması her zaman dikkate alınan bir şeydir.

SİNEMATOGRAFİK SADAKAT

Sinematografik yoldan gerçeği sıradan bir belge olarak yansıtmanın diğer sanatlara kıyasla daha doyurucu olduğu söylenemez. Sinemada sanatlaşma sürecinin yavaş olması bu yüzdendir. Oysa gerçeğe bağlılık bir yandan halk kitlesine sanatsal bir iletişim sağlarken, öbür yandanda seyircinin alt beğeni düzeyinin «sahte-sportif», «sahte-estetik» heyecanlar amaçladığı koşullar sömürülerek kanlı sahneler ya da otomobil yarışları vb. tüm gerçekliğiyle ekrana getirilmiştir.

«Sinematografik sadakati» (aldatmazlığı) bir bilgi a-

racı haline getirmek için uzun ve zahmetli yollar boşuna katedilmedi. Sinematografik anlamda gerçeğe bağlılık estetik bir değere kavuşturulmak istenirken de, durum daha az karmaşık değildi. Sinematografik planların fotoğrafik kesinlikleri kolay olmasa da, sinemanın sanat olarak doğuşunda ilginç bir rol oynadı.

Sinema tarihçileri bu olayı bildirişim (enformasyon) kuramının genel ilkeleriyle belli ölçüde açıklamışlardır. Her iletişimin bir anlamı olması gerekmediği gibi, belli bir haber ulaştırması da gerekmez. Biri bir gerçeği zaten biliyorsa, ona o gerçeği iletmek bilgi aktarmak değildir. Niteliksel enformasyon, bilgilenme isteğinin sanatsal belirsizliğine dayanır.

Potansiyel bir enformasyonun büyüklüğü mümkün seçeneklerin varolmasına bağlıdır. Enformasyon otomatizme karşıttır. Eğer bir yerde bir olay otomatikman başka bir olaya dönüşmekteyse, orada enformasyon yoktur. Bu anlamda, desenden fotoğrafa geçişte, objenin aşırı bir kesinlikle yansıtılma ölçüsü ele alınabilir. Fotoğraf bir mekanik yöntem sonucu otomatikman belli bir objeye ulaşır. Oysa bir ressam objeyi yansıtma ölçütlerini seçer; bazen hiçbir sanatsal amacı olmayan fotoğrafınsa böyle bir seçimi sözkonusu olamaz. Sonuç tek ve otomatiktir.

Yer aşağıda gök yukardadır. Bunu herkes bilir, ancak bir filmde bu gerçek seçilmiş planların dramatik içeriğinden süzülüp geçerse iş değişir, bilinen gerçek sanatsal bir değer kazanır. Bu seçimin bir yerinde, göğün aşağıda yerin yukarda gösterildiği ve sonra yeniden normale dönüldüğü bir seçim yöntemi işlenebilir.

«Yer aşağıda, gök yukarda» mesajı sanatsal olmayan bir bağlamda **hiçbir şeyi göstermez (işaretlemez).** Fakat dramatik bir anlatımın tersine-yüzüne seçimlerinden geç-

mişse, o zaman işaret ettiği bir durum, **bir işaret edilen** vardır.

OTOMATİZMİ AŞMAK İÇİN...

Sanatın amacı kesinlikle bir objeyi salt yansıtmak değil, fakat bir işaretin taşıyıcısı yapmaktır. Mükemmel bir sanat yapma aracı olan, duran ya da hareket eden fotoğraf, teknik yönden geliştirilerek otomatik zorunluklardan kurtarılmalıdır. Renk öğesinin otonomisi henüz sağlanamadığı ve otomatizmden (yani bir rengi, salt peliküle yansıtmaktan) kurtulmadığı için yeterli bir sanatsal görevi yoktur, ancak bazı renk seçimleriyle bir şeyler yapılabilmektedir.

Ses öğesinin de sinemaya bazı güçlükler çıkardığı unutulmamalı. Bunda sözlü otomatizmi aşma zorunluğu vardır. Şarlo'nun **Asrî Zamanlar**'da dört dilin karışımından oluşan bir şarkı koymasının nedeni budur. 1928'de Rus sinemacıları imaj ve sesle fotoğraf ve söz arasında otomatizm ötesinde sanatsal bir motif elde etme yolunu aramışlardır.

Sonraları, örneğin, A. Resnais'nin **Hirochima Mon Amour**'unda söz öğesi plan ötesinde ya da geçmişte bir olay üzerinde sürer, ikincide karanlıkta parlayan bir çift kedi gözü, kadının sözleri biterken belirir.

Sinemanın gelişmesi içinde bir dizi otomatizmi aşan buluş vardır ve bu sanat salt hareket eden fotoğraf sorununu aşarak bunu gerçeğin aktif bilgisine ulaştırmış, hem objenin aslını, hem de modelini bir araya getirmiştir.

PERDEYE GÜVENDİRMEK

Buna karşın sinemadaki dışa benzerliğin seyircide yanlış heyecansal olgulara yol açmasına karşı konulması gerektiği gibi, bu heyecansal ilgiyi koruma zorunluluğu da vardır. Sıradan sinema seyircisi oynanmış bir sahneyle, aktüaliteyi ayırt edemeyebilir. Fakat izleyişini filmin nasıl hazırlanmış olduğunda yoğunlaştıran eleştirmen daha fazla seyircidir. Sinema sanatçısının, seyircide olayı yapay olarak kurduğu izlenimini yaratmayan, seyirciyi sürprizlerle karşılaştıran çabasıyla naif seyirci duyarlılığını canlı tutması gerektir. Gerçek bir olayı yansıtan bir TV programının ya da yaşanmış bir olaydan bir aktüalite çekiminin filme konması, buna bir katkı değeri taşır ve inandırıcılığı arttırır. Film içinde film gibi tercihler de bu yoldaki çabaların bir başka cephesidirler: Perdeye güvendirmek.

Bu çifte ilişki sinemanın sanatlaşmasında anlamsal bir gerilim sağlamıştır. Fakat bu sanatsal açıdan tek yanlı bir görüştür. Çünkü okuyucu ya da seyirci, okuduğu ya da seyrettiği olayın hem hayal, hem de sanatsal olarak canlandırılmış olduğunu kavramak zorundadır. Bir cinayeti çok iyi oynayan bir oyuncunun yalnızca işlediği cinayet hayaline bakılmaz, oyun gücüne ve sahne düzenine de bakılır. Çünkü sanat içinde karşıtları taşıyan bir olgudur.

Sinemanın sanatlaşmasında en önemli adımı Meliés atmış ve maximum benzerlikle maximum harikayı (fanteziyi) biraraya getirebilmiştir. Bu yolda montaj denemelerinin de rolü yabana atılamaz.

Benzerlikler konusu irdelendiğinde siyah-beyazın konvansiyonel değeri anlaşılır. Gökte uçan kuşun bulutlara

yükselişini gördüğümüzde, gerçek renkler gözümüzde renkli fotoğraftan daha iyi canlanır. Peter Ustinov'a neden **Billy Bud**'u siyah-beyaz çektiği sorulduğunda, filmin benzerlik düzeyinin yoğun olmasını istediğini söylemiştir. Gerçek de budur.

Bir filmde renkli ve siyah-beyaz çekimleri birarada kullanmanın da işaretlemeye ilişkin «seçimler» olarak sanatsal değeri anımsanmalıdır.

Sinemanın gerçekle kaynaşmış olmasıyla, kendini özel bir dil açısından sanatsal yönde arayışı arasında sürekli olarak biribirini gereksinen bir düşmanlık vardır. 1920'lerde Sovyet sineması, İkinci Dünya Savaşı ertesinde İtalyan neo-realizmi çevresinde yoğunlaşan tartışmalar, A. Bazin'in montaja karşı gerçekliğe inanç savaşı açması, Fransız Yeni Dalgası'nın temel felsefesine ilişkin değeri bu yönden ele alınabilir.

SİNEMA SANATINDA EVRİM

Neo-realizm tiyatrovari şişirmeye karşı extra-artistik gerçekliği olan toptan bir sanatsal özdeşleştirmeye yöneldi, sterotip-kahramanları ve tipik konuları attı, «star sistemine» karşı çıktı, montajı ve «güzel» senaryoyu reddetti, müzikal eşliğe de set çekti. Bu tavır sanatsal göstergeliğini yitiren sinema anlayışlarına bir tepkiydi. Her şey gerçek olmalı ve gerçeğe sığınmalıydı. Fakat bu tavır biraz kabaydı; nitekim Fellini'nin «Metafilm» denebilecek **Sekiz Buçuk**'unda film üzerine bir film yapılarak gerçeklik kavrayışı irdeleniyordu. Özellikle Visconti'nin tutumu ilgi çekiciydi. 1948'de **La Terra Trama**'yı neo-realizmin en şiirsel yapıtlarından biri olarak gerçekleştirmişti. Sicilya şivesi yönünden Italyan seyircisinin bile pek anlayamadığı di-

yaloglarına karşın, belge-gerçekliğiyle anlaşılır bir filmden çok daha sanatsal bir yapısı vardı.

Visconti'nin 1953'de yaptığı **Senso**'yla **La Terra Trema** arasında yaklaşımın genel yöntemi bakımından varolan fark, sanatın genel evrim çizgisi üzerinde açıklanabilir. Sanatsal kavrayış yönünden daha geniş bir kültür isteyen bir evrim... Hazırlıksız seyirci sıkılabilir, bunu önlemek için bile bile ilkel, ama seyirciye yakın bir anlatıma başvurulur. İtalya'da «Comedia dell'Arte» ve opera, iki geleneksel konvansiyondur ve sıradan seyirci bunları çekici bulur. Pietro Germi'nin filmlerinde örneğin, **İtalyan Usulü Boşanma** (Divorce à l'Italienne), kukla tiyatrosu ve Comedia dell'-Arte öğesine çok sığınılmış bu sinik tarz içinde ölüm bile komikleştirilmiştir. Popüler oyun fikrinden hareket edildiği zaman her dramatik öğe bir karnaval şenliği içindeki yerini alır.

Gerçeklik duygusu hayatla tıpıtıpına benzerliğin izlenimi olmadan sinematografik sanattan söz edilemez. Bir sanatsal bütünlüğün tamamlayıcısı olarak gerçeklik duygusu, ortak kültürel ve sanatsal deneyimlerle pek çok bağların kurulmasını sağlar.

Filmin sanatsal yönden değerlenişi, sözkonusu evrim düşüncesiyle uzaktan ilgilidir. Bu yönde çok daha iyi örnekler, konu açısından değil, yapı açısından kıyaslamaya olanak verenlerdir. Eski ve yeni Amerikan müzikal ya da komedi filmleri buna örnek oluşturabilir, Western filmleri için de aynı şey sözkonusudur. Müzikal, burlesk komedi, Western ya da gangster filmlerinin geleneği, örnek verilerle artık kurulmuştur. **Batı Yakasının Hikâyesi** (West Side Story), klasik bir aşk öyküsünün olağanüstü bir çağdaş müzikal sinema uyarlamasıdır. Fakat sinemanın bir başka evrimi, uyarlamaları aşan özgün temalara uzanma-

sıdır. Bu koşul altında konu karşılaştırması zaten yapılamaz. Biçimlerin yapılardan ayrılıp yeni yeni içeriklere uyum sağladığı ve yapım tarihleri bakımından biribirini izleyen pek çok Amerikan müzikali vardır. **Bir Yıldız Doğuyor** (A Star is Born) ya da **Newyork, Newyork** buna örnek olarak gösterilebilir. Western filmlerine bir örnekse, **Vadiler Aslanı** (Shayne) filminde belli özerk yapılardan ayrılan biçimlerin yeni ve eskilerden çok daha dokunaklı içeriklere uyum sağlamasıdır. Ayrıca bir Western filminin değişen koşullarda mutlaka atlı, çiftlik davalı olması gerekmez. Sam Peckinpah'ın **Konvoy** filmi kamyon sürücüleriyle dalaverali bir senatör seçimi arasındaki ilişkileri yansıtan, ama Western geleneğine bağlı bir film olarak gösterilebilir.

Görüldüğü gibi, sinema sanatında evrim yalın, dolaysız, konusal yönden kıyaslamaları aşıyor. Ancak sorun, sinema ustası sanatçıların farklı konuları da ele alsalar, bazı ortak eğiiimleri (buna yapısal yaklaşımları da denebilir) yansıtan ürünlerinin kıyaslanabileceği özellikler de gösterebiliyor. Sinema diline karşı duyarlılığı artan bir Türk seyirci kesimi, Moliére'nin yaşam öyküsü ve sanatının ele alındığı bir filmde, birbirinden habersiz bir Fellini etkisi seziyor ve bunu aralarında tartışabiliyorlardı. Varılan sonuç, genellikle şuydu: Bu konuyu Fellini ele almış olsaydı, yapılan işde görülen bazı ilginç grotesk vurgulara karşın, yapıt hiçbir planda donuklaşmaz, Moliére gibi bir komedi ustasının ruhsal yapısı çok daha çarpıcı vurgulara ulaşır, kısaca seyirci çok daha fazla coşar ve büyülenirdi. Kuşkusuz bu kıyaslamanın evrim sorunuyla pek ilgisi yoktur. Ancak Türk seyircinin İtalyan Comedia dell'Arte'sinden kaynaklanan bir İtalyan sanatçıyı evrensel ölçütlerden aşağı kalmayan bir değerlendirişi sözkonusudur.

IX

SİNEMA SANATINA ESTETİK YAKLAŞIMLAR

Sinemanın estetik açıdan irdelenmesine daha 1910'-larda başlanmıştır. Irdeleyici çabaların bir dökümü önce-likle Guido Aristarco'nun Film Kuramının Öyküsü (Storia delle Teoriche del Film) adlı kitabında ortaya konmuştur. (*) Aristarco yalnızca edilgen bir döküm yapmakla kal-mamış, ele aldığı kuramcıların eleştirel bir değerlendirme-sine de girişmiştir. Bu arada, «İntégrale Cinématografie» kuramcısı, Fransız Germaine Dulac'ın sorunlara yaklaşım biçimini de beş madde halinde özetlemiştir. Aristarco'nun özeti sinemaya özgü beş değer ölçütünü kapsamaktadır.

1 — Sinema tek bir ritme bağlı olan bir hare-ketin ifadesi olmalıdır.

2 — Ritm fiziksel bir öğeyle içsel bir öğeden oluşan hareketin gelişmesi olmalıdır.

3 — Sinematografik yapıt ona yabancı olan her estetiği reddetmeli ve tümüyle kendine özgü olanı

(*) Henri Agel, «Esthétique du Sinema», **Que Sais-Je,** No 751, Paris 1971. Aristarco'dan sık sık alıntı yapmaktadır.

aramalıdır.

4 — Sinematografik hareket yaşamın kendisi olmalıdır.

5 — Hareket sadece insanlarla sınırlanmamalı, doğayı ve düşsel alanı da kapsamalıdır.

Sinematografik hareketin yaşam olması gerektiği hakkındaki düşünce ilk kez, sinema estetiği sorunlarının irdelenmesi yolunda ilk büyük tutkuyu temsil eden Ricciotto Canudo tarafından dile getirilmiştir. Çevresine D'Annunzio, Cendrars, Apollinaire, Picasso, Léger, Ravel, Stravinski gibi sanat, müzik ve edebiyat adamlarını toplayan Canudo, sinemanın uygulama yönünden henüz belli bir aşamada bulunduğu ve kuramsal olarak da pek alt düzeyde olduğu koşullarda, bu aracın yepyeni bir lirizm için eşsiz bir değer taşıdığını belki de ilk farkeden kişiydi. Ne var ki, Canudo henüz sinematografinin gerçek niteliğiyle ilgili pek net bir görüş açısına sahip bulunmuyordu. Sinemada bazen yaşamdan görünümlerin değerini önemsiyor, bazen de bu sanatın temelinde mistik olana yönelişin değer taşıdığına inanıyordu.

Agel, **Sinema Estetiği**'nde (Esthétique du Cinema) öncelikle Etienne Souriau'nun **Revue İnternational de Filmologie** dergisinde yayınlanan düşüncelerini aktarır. Bu düşünüre göre, gerçek bir sinema adamı, her veriyi, ister tümüyle soyut, ister duygusal ya da saf moral türden her olguyu, filmoskopik olgular haline dönüştürebilen bir kişidir. Böyle biri Souriau'ya göre gölgeleri, ışıkları ve hareket eden biçimleri filmofanik bir kadr içinde ifadeye kavuşturur. «Sinemanın sıradan, kaba gerçeklikten gerçeküstü bir dünyaya geçişi mi gerçekleştirdiği» sorusuysa,

bu sanatın gerçekle düş arasında araştırdığı bağıntılar çerçevesi içinde başlıca sorun olarak karşımıza çıkar.

Sinemanın henüz ses olanağından yoksun olarak gelişmesini sürdürdüğü ve kısa zamanda büyük aşamalar yaptığı süre içinde, sinema alanındaki düşünceler de temsilcilerinin birbirinden biraz farklı yaklaşımlar yapmayı denedikleri ilginç bir süreci oluşturur.

Sinemayı olağanüstü bir sanat olarak gören Louis Delluc bu düşüncenin temsilcilerinden biridir. İnsancıl ideallerin makine aracıyla yansıtılabilmesi, Delluc'e göre, modern sanatın en önemli olgularından biridir. Öte yandan İtalyan fütüristlerinin, daha sonra Bauhaus Okulu hareketi içinde etkinlik gösteren sanatçıların, çağdaş biçim ve hareket sorunlarıyla endüstriyel-teknolojik gelişme arasında kurulması zorunlu bağları gündeme getirdikleri de anımsanmalıdır. Fakat sinema bu tür düşünce ve eğilimler arasında soruna en dolaysız yaklaşımın yapılabileceği bir tür oluşturmaktadır. Delluc bu yaklaşımın yanı sıra, sinemanın iç ve dış koşutlukları kurabilmesini, geçmişle hal arasındaki bağıntıyı kolaylıkla yansıtabilmesini, gerçekle düş ilişkisine açıklık getirmesini özellikle vurgulayan eğilimleri de temsil eder.

ARI SİNEMA VE GÖRSEL SENFONİ

Aynı dönemin irdeleyici çabaları arasında Germain Dulac'ın, sinemanın alışılmaya yüz tutan yargılardan, özellikle dramatik önyargılardan arınmasını isteyen eğilimini görürüz. Dulac'a göre, **eylem**'le (aksiyon) **durum** (situasyon) arasında bir belirsizlik, karmaşıklık vardır. Dulac'ın ileri sürdüğü ilkelerin yirmi yıl sonra İtalyan neo-realist-

lerinin senaryocusu olarak ün yapan Cesare Zavattini tarafından benimsendiği dikkati çekmektedir. Ancak İtalyan neo-realizmin acımasız yanına sevecen bir lirizm getiren sanatçı Federico Fellini'dir. (*)

Dulac'ın düşüncesinde çok önemli görünen bir yan, sinemanın ruhu ve esası olan hareketin, bir temanın basit bir illüstrasyonu, doğal imajların yapay bir akışı olarak kabul edilmeyişidir. Bu eğilimin saf, arı sinema (cinema pure) denilen kavramla yakın bir ilintisi vardır. Bu kavram aslında Germain Dulac'ın bir önerisidir ve Delluc'çe de benimsenmiştir.

Hareketin saflığı düşüncesine gelince, bu sorun, episod ve sahnelerin basit bir biçimde dramatik ya da romanesk nitelikte durumlarla çoğaltılmasına dayanan önyargılara karşı çıkmak biçiminde anlaşılabilir. Filmik hareketin tanımı, ritmin ve gelişme yoluyla heyecanların yaratılabildiği bir kaynağın oluşumudur. Dulac, hareketin genişleyerek dramı da yarattığı düşüncesini buna eklemektedir. Saf optik bir duyu ya da genelde bir algılamayla heyecansal uyuma (armoniye) ilişkin bulunan estetik görüşle de birleşmektedir. Daha çok Louis Delluc'de görülen bu görselci (vizualist) düşünceler giderek Elie Faure'ca da yeniden ele alınmıştır.

Dulac'a göre, hareketin küçük parçalara ayrılması ve bunlarda âdeta kozmik bir yaşam boyutunun kavranmaya çalışılması, sinema estetiği alanındaki araştırmalar için yaygın bir amaç oluşturmaktadır. Yukarda Guido Aristarco'nun Dulac'ı ele alışında belirlediği beş kategoriden bi-

(*) Pierre Leprohon, **The Italian Cinema**, Secker and Warburg Ed., London. 1972, s. 141.

rinin, sinemanın kendine özgü estetiği olduğunu belirtmiştik. Sinemanın kendi biçimsel değerleri bakımından yapılan bu estetik değerlendirmeler, o sıralarda Abel Gance'in **Tekerlek** (La Roue, 1917) filminde karşımıza çıkan bir görsel senfonide temellendiriliyordu. Raylar, lokomotif, ocak, tekerlekler, manometre, duman, tünel bu görsel senfoninin öğeleri olarak görülüyor ve «cinema pure» denen olguyu karşımıza koydukları ileri sürülüyordu.

Aynı dönem içinde sinema düşüncesi alanında etkinlik gösteren bir başkası Léon Moussinac'tır. Spritüalist ve soyutlamacı bir akımın temsilcisi sayılabilen Louis Delluc'le Germaine Dulac'ın formalizmi karşısında, Moussinac'ın onlardan ayrılan ve çakışan düşüncelere sahip bir kişilik olduğunu görürüz.

Moussinac sinemanın toplumsal düzeydeki somut sorunlarıyla daha çok ilgilenmiştir. Sovyet estetikçilerinden esinlenen Moussinac'ın sinemada ritme öncelik vermesi en belirgin yanlarından biridir.

Ona göre, temeldeki ritmik kombinezonlara, bunların öğeleri tahlil edilerek, zaman ve müzikal değer birliği üzerinden gidilerek grafik olarak somut bir değer kazandırılabilir. Ölçüt böylece ritmin ana taşıyıcısı olan çerçeveleme (kadr) sorununa gelip dayanmaktadır.

GERÇEKLIK TEMELDE HAREKETTİR...

Sinemanın «hareket halinde bir mimari» olduğu düşüncesi Elie Fauro'un «De la Cinéplastique» adlı incelemesinde ele alınıp işlenmiştir. Sinemanın plastik bir tür olarak değerlendirilişinde en büyük katkıyı Faure'un yapmış olduğu söylenebilir. Faure, Etna yanardağının 1906

patlamasını sinemayla karşılaştırarak, bir yapı içinde sürekli oluşan ve yeniden fışkıran hareketin iç güçlere bağlı bulunduğunu ileri sürmüştür. Sinemanın işlevi'nde (Function du Cinema) yer alan «Sinemada Mistik» adlı yazısındaysa, Faure, sinemanın müzikal duyumlarla, mekânsal - görsel duyumlar arasındaki zamansal anlamlarına dikkati çeker. Bu dikkat çekme bir çeşit paradoks olarak, sinemanın göz aracılığıyla bizlere ulaşan bir tür müzik olduğunu vurgulamaya, belirlemeye yönelir. Faure'ca da ele alınan **gerçekliğin temelde hareket olduğu** düşüncesi, bir yandan Milozs'un esoterik bilimine (*), öte yandan Jean Epstein'in sinemada lirizm kavrayışına bağlıdır.

Elie Faure, dünyadaki hareketler dizisinin kesik kesik algılandığına, bunun da yorucu ve karmaşık olduğuna değinerek, böyle bir durumun elverişli bir bakış yöntemiyle bir çeşit ruh haline dönüşmesi, yeterli bir sentezci sezgiyle bir ışık olgusu gibi kavranabilmesi, olanağı üstünde durur. Bu da sadece dinamik dengelerin bir tür şiiri olmakla kalmaz, aynı zamanda evrensel varlığın trajedisini de gözler önüne serer. Diderot maddeciliğindeki panteizmle birleşen, bütünleşen bu düşünce, ekranın giderek ruhsal davranışlarımızdan reflekslerimize kadar her şeyi belirleyen bir rol oynayabileceği yolundaki spekülasyona dek ulaşır. Faure, sinemada uzaydaki gizemin bile somutlaşabileceği tanrısal, mistik bir güç bulmaktadır. Bu panteist düşünce tarzının fazlasıyla Hıristiyan kaynaklı olduğunu ayrıca belirtmeye gerek bile yoktur.

Sinemada görüntü dizisi ardındaki görünmeyenin grafiğini algılayabilen Hıristiyanca bir kavrayışın «melodie silencieuse» (**) deyimini kullanması da bir rastlantı de-

(*) Ulûm-u gıyabiye : Anlaşılması güç olan şeylerin bilimi.

ğildir. Sinema düşüncesi alanında katkısı bulunan ve Hıristiyanlığı seçmiş bir Yahudi olan René Schwob, sinemanın insan varlığının derinlerine, gizli ve bilinmeyen yanlarına indirilebilecek bir güç olduğunu ileri sürmüş, özellikle ekspresyonist sessiz Alman sinemasının içimizde taşıdığımız sıkıntıları deşen, irdeleyen, açığa çıkaran büyük önemini vurgulamıştır.

Scwob yönünden sinemanın gerçek boyutu, metafizik özüdür. Schwob'a göre, sinema hareketin dekompozisyonuyla dünyanın gizli kalan çehresini karşımıza koyar ve yine sinema yaratılmış olan her şeyin temelinde bulunan sırrın «sadık bir grafiğini» çizer. Gerçek bir giysi gibidir. Sinemanın yarattığı mucize, gösterdiğinin ardında bulunan büyüsel anlam içinde belirgindir. Hareketli imajın ortaya koyduğu tüm güzellikler, konu ya da öyküden bağımsız olarak süreye ilişkin bir plastik olgu biçiminde kavranabilir.

Jean Epstein'in **Sinemanın Ruhu** (Esprit du Cinema, 1955) adlı kitabı, yaptığı bazı önemli filmlerinin düşünce sistemini de açıklayıcı niteliktedir. (***)

Epstein sinemada büyük konulardan yana biri değildir; ona göre, ancak böylece gerçeklik gizemli ve simgesel ağırlığından sıyrılıp kurtarılabilir. Epstein'in ortaya attığı tezlerin iki nedenden ötürü kuşkulu olduğuna değinilmektedir. Birincisi, Epstein'in trükaja dayanması, ağır ve hızlı çekimlere başvurarak zaman üzerinde bir oyuna gir-

---

(**) «Sessiz ezgi»

(***) Epstein'ın »Makinenin Aklı» (Intelligence du Machine) ve «Şeytanın Sineması» (Le Cinema du Diable) gibi sinema konusunda başka denemeleri de vardır.

mesidir. Ikincisi Epstein'in, «enerjinin saklanması ve boşalımı» gibi Tanrı ve Şeytan düşüncesiyle de bağıntısı kurulan bir mantığa dayanarak sinemanın özünü salt hareketin oluşturduğuna inanmasıdır. Epstein'in sürrealist eğilimlerle bağıntısının kurulduğu yönü de budur.

«SİNEMA IŞIĞIN MÜZİĞİDİR»

Buna karşılık Abel Gance'ın 1912'den bu yana ana eğilimini, sinemayla tiyatro yapmamak, fakat allegoriler ve simgelerle uğraşmak oluşturmuştur. «Sinema ışığın müziğidir,» diyen de Abel Gance'tır. Walter Ruttman, «Bu ışık müziği her zaman sinemanın özü olacaktır,» diyerek Gance'ın bu düşüncesini desteklemiş ve sürdürmüştür. 1927'de Abel Gance'ın sinema hakkında âdeta peygamberce diye nitelendirilen yazıları olduğunu görürüz. Bu arada Nelly Kaplan da sinemanın geniş ve zengin sanatsal boyutları hakkında yazılar yazıyordu. Bu yazılarında polivizyon (*) (Gance'ın **Napoleon** filmindeki türden) ve polimorf (**) deneylerin üzerinde durmaktaydı. Normal, ağır ve hızlandırılmış çekimlerin zamanın geleneksel kavranışını yıkacağını ileri sürerek Epstein'in düşüncelerini de paylaşıyordu. Öte yandan Gance sinemanın zihniyetleri değiştirecek bir dil, bir anlatım büyüsü olduğuna ilişkin inançlarını da dile getirmiştir.

Ünlü Fransız yönetmeni René Clair'in 1923-35 arasındaki görüşlerini içeren ve son biçimini 1950'de alan kitabı **Yapılmış Yansıma'dır.** (Reflexion Faite), Brunius **Fransız**

(*) Çok görüntülü

(**) Çok biçimli

Sineması Üstüne Notlar (En Marge du Cinema Français) adlı kitabında Clair'in şu ilginç düşüncesine yer vermiştir: «Bence imaj dünyasında kural ve mantık aranmaz. Ben bu sanatın harika barbarlığını seviyorum...» Clair 1950'de sinemanın doğaüstü doğasının etkisini vurgularken, Albert Valentin'in **Siyah Beyazın Büyüsüne Giriş** (Introduction à la Magie Blanche et Noire) adlı çalışmasını anmaktaydı.

Sinema alanında estetik düşüncenin oluşum süreci içinde büyük isimleri oluşturan kişiler Bela Balazs, Vsevolod Paudovkine, S.M. Eisenstein ve Rudolf Arnheim'dır. Bu isimleri daha sonraları André Bazin, Jean Mitry ve Kristian Metz gibi sinema düşünürlerinin izlediği söylenebilir. Kuşkusuz bunlara katılabilecek daha birçok isim vardır. Fakat son yıllarda Amerika'da yapılan araştırmalar sonucunda daha 1916 yılında psikolojik bir araştırma olan **The Photoplay** adlı kitabı yazarak bu alana ilk büyük düşünce katkısını yapan kişinin Hugo Munsterberg olduğu ortaya çıkmıştır. J. Dudley Andrew'un **Başlıca Film Kuramları,** (The Major Film Teories) (*) adlı kitabında, Hugo Munsterberg sorunlara yaklaşımıyla ilk büyük öncü olarak anlatılmakta ve onu R. Arnheim, Sergei Eisenstein, Bela Balazs izlemektedir. Kitabın ikinci bölümü «Gerçekçi Film Kuramları» adını taşımakta, bu bölümde Siegfried Kracauer, Andre Bazin ele alınmaktadır. Jean Mitry'ye kitabın «Çağdaş Fransız Film Kuramı» bölümünde yer verilmekte, alt başlığı «Sinema Semiolojisi» olarak belirlenen yerde Kristian Metz ele alınmaktadır. Bunların,

(*) Oxford Univ. Press, New York, 1976

«Fenomelojinin Meydan Okuyuşu» üst başlığıyla Amédée Ayfre ve Henri Agel'e ayrılarak tamamlandığı dikkati çekmektedir.

Dudley Andrew'un kitabında, ülkemizde sinema kuramcısı olarak en çok tanınan ve Koulechov'la birlikte kurgu alanında yaptığı çalışmalarla sinema estetiğine büyük katkısı olan Pudovkin'in bir büyük başlık altında ele alınmamış olması hayli ilgi çekicidir.

Biz, Dudley Andrew'un Hugo Munsterberg'le ilgili belirlemelerini gözden geçirdikten sonra, H. Agel'in **Sinema Estetiği** adlı kitabından kaynaklanarak diğer sinema düşünürleri üzerinde duracağız.

SİNEMALAŞTIRMA ZİHİNSEL BİR SÜREÇTİR

Dudley Andrew, **Başlıca Film Kuramları**'nın ilk bölümünü oluşturan «Sinema Düşüncesini Biçimlendiren Gelenek» te yukarda işaret ettiğimiz ilk sırayı Hugo Munsterberg'e veriyor. Doğrusu aranırsa, kronolojik açıdan da bu yerinde bir sıralamadır. Çünkü sık sık modern psikolojinin kurucularından biri olduğu belirtilen ve estetik alanda da önemli bir yeri olan Munsterberg, yukarıda adı geçen kitabını diğer sinema düşünürlerinin tümünden daha önce yayınlamıştır.

Amerikalı pragmatist filozof William James'in Almanya'dan Amerika'daki ünlü Harvard Üniversitesine transferini sağladığı Munsterberg'in en ilginç yanı, sinemada yönetmen ve senaryocuyu asla yaratıcı bir güç saymamasıdır. Teknolojinin ve toplumbilimin «kişisel olmayan» (impersonal) kudreti, film yapımında harekete getiren asıl büyük gücü oluşturur. Munsterberg her deneyin, parçayla bütün ve figürle bulunduğu zemin arasında varolan

ilişkilerden kaynaklandığını farketmiştir (Bütüncül Ruhbilim Öğretisi - Gestald Psychology). Bu bağlantıları çözümleyen de, onları bir kavrayış alanı içinde organize eden de sadece zihindir Munsterberg'e göre.

Munsterberg zihin hiyerarşisi üzerinde durarak, her düzeyde karmaşa (kaotik) olan görünümün farklı çözümlendiğine, ancak en üst zihin düzeyiyle en alt düzey arasında bir bağıntı bulunduğuna, üst düzeylerin alt düzeylerdeki işlemlere bağımlı olduğuna değinmiştir. Gözdeki retina duyarlığının pasif olduğunu, bunu aktif bir algılama biçimine dönüştüren yetinin zihinde toplandığını vurgulayan Munsterberg, böylece zihinsel eyleme verdiği önemi belirlemektedir.

Zihnin temel düzeyi, kendine özgü yasalara sahiptir ve onları uygulayarak dünyamızı oluşturup kurar. Film teknolojisi de bu yasaları açıkça tanır ve ancak zihne göre işler. Kamera, projektörler ve diğer tüm araçlar, zihnin hammaddesi üzerinde çalışan peşpeşe resimler oluşturup dururlar. Sonuç, bir sinema ürünüdür... Munsterberg tek ve temelde olan zihinsel yeteneğin, tüm sinemalaştırma olgusunun zihinsel bir süreç olduğunu anlamaya yeterli bulunduğunu vurgulamıştır.

Munsterberg'in bu arada dikkat çekici düşüncelerinden biri, sinema hareketi olgusundaki temel değerlerin, (örneğin, kamera açıları ya da çok yakın planlar olan close-up'ların) kamera ve objektiflerin teknik olarak onları mümkün kılmasından öte, zihinde özellikle «dikkat» sorunuyla bağlantılı olarak, yani zihnin belirgin bir işleyiş sistemine ait ürünler olduklarının ortaya konmasıdır. Bir başka deyişle, zihin hareket halinde bulunan bir dünya içinde yaşamakla kalmıyor, aynı zamanda algı ve dikkat yetisiyle bu dünyayı organize ediyor. Aynı şekilde bir

film, hareketin saptanmış olmasından ibaret değildir, fakat anlamlı bir gerçekliği yaratan zihin yoluyla organize olmuştur.

PSİKOLOJİDEN ESTETİĞE

Munsterberg sinema düşünürlerinin ilkiydi ve neo-kantçı idealist bir filozof olarak kaldı. **The Photoplay'in** ikinci bölümünde Munsterberg, Kant estetiğiyle yakın ilişkisini ortaya koyar. Sinemanın değer, işlev ve amaçları konusu, onun 1915 filmleriyle ilgilenmesini zorunlu kılıyordu. Ona göre, bir film öyküsünde yitirilen deneyim filmin bir sanat olduğunu kanıtladığı gibi, sanat olarak amacına ve filme duyduğu psikolojik ilginin bir estetik sorun haline gelmesini de sağlıyordu.

Kant'ın izinde biri olarak Munsterberg, psikolojiden estetiğe yönelişinde tümüyle farklı türden bir çözüm yolunu kullanır. Psikoloji bilimsel düşünce tarzının bir parçasıdır. Kant'ın fenomenler dediği durumları, şeylerin zaman, mekân ve nedensellik ilişkisiyle birbirlerine bağlandıkları duyumsal deneyimi açıklamayı dener. Munsterberg'in tarihsel giriş yönünden filme, doğa içinde bir nesne olarak baktığını görürüz. Kitabın birinci bölümü psikolojik açıdan yazılmıştır ve bu da düşünürün, filme zihinsel işlev ve deneyimler açısından bakışının sonucudur. Kısaca, objeyi tasvir eden öyküye film deriz ve psikoloji dış nesneden filmsel iç nesnenin nasıl yaratıldığını ortaya koymuştur. Bu tahlillerin tümü sinemanın fenomenal yönleridir. Kitabın ikinci bölümü, bilimden felsefeye yönelerek filmin biçim ve işlev sorunlarını, yani numenal (*)

(*) Numenal alan, fenomenal alanın aksine zihnin bir olgunun özüne yöneldiği alandır.

alanı ele alır. Bilim bir şeyin nasıl varlık kazandığını gösterse bile, bu objenin değerini ortaya koyamaz. Bu yüzden değer felsefesine başvurmak gerekir. Munsterberg'le neo-Kant'çı felsefe kırk yıl süren bu uygulanma olanağına da kavuşmuştur.

SANATSAL DÜŞLERİN DÜNYASI...

Kant duygu ve yargılarımızın haz ilkesinde temellendiğini de göstermiştir. Kant'ın ayrıca güzel kavramını «amaçsız bir amaçlılık» diye belirlemesi dikkat çekicidir.

Munsterberg filmin alt düzeyde bir sanat biçimi olduğu fikrini benimsememiştir. Filmin tiyatro ve resimden ayrılan özgün değeri dikkatinden kaçmamıştır.

Estetik deneyimin günlük yaşamamızdaki rutini kırıp etkilediğini biliyoruz. Bu deneyimin doğayı temaşa duykusuyla başlamasını Michel Dufrenne, «Biz bu dünya için yaratıldık, dünya da bizim için yaratıldı,» diye açıklar. Munsterberg sanatın yüksek düzeydeki niteliğini belirtmek üzere, işi önce olumsuz yönden ele alır, parça parça değerlendirir ve sonuçta bizi gerçeğin aslına çeken bir iletişim olduğunu saptar. Ardından filmi olumlu yönden ele alır ve filmin zihinsel etkenle olan sıkı ilişkisini vurgular. Film, gölgelerin ölü dizisi içinde ancak imgelemi, belleği, dikkati, hareketi organize eden zihnin gerçekleştirebileceği bir iştir. Buna karşılık ne sellüid, hatta ne de perdeye ait bir iş değildir. Psikolojik bir amaca bağlı ve içinde gerçekliği imgeleyen nesnenin yankılandığı estetik bir geçerlilik olgusudur.

Munsterberg bir filmin estetik düzeyini belirlerken, Kant'ın zaman, mekân ve nedenselliğin gerçekliğini karakterize eden üç ana etken olarak rol aynadığını ve gerçek-

liğin süreklilik halini de bu etkenlere borçlu olduğumuzu ortaya koyar. Film yapanın bu zamansal, mekânsal ve nedensel ilişkilerden hareket etmesi zorunludur. Munsterberg filmsel potansiyelin kişiyi bu sanatsal düşlerin dünyasına yakın düşürdüğünü açıkça söylemese bile, bir psikolog estetikçi olarak bu ilintiyi değerlendireceği doğaldır.

Film saf zihinsel dünyayı izlemek, görünümleri zihinsel ilişkilerle dünya içine yerleştirmek zorundadır. Bütünlüğü açısından düşten ayrıdır. Fantezi ve heyecanlar ancak özel bir yöntemle filmin dünyasına maledilirler. (*)

Bu pratik estetik, Munsterberg'i sansür üzerine de ileri düşüncelere yöneltmişti. Onca, filmde her malzeme mubahtır.

Hugo Munsterberg'in sinema düşünüsünü en anlamlı biçimde özetleyen cümleler sanırım şunlardır: «Film dünyanın değil, ama zihnin bir aracıdır (medium). Sinemanın temelini teknoloji değil, ama zihinsel yaşam oluşturur.»

LİRİK GROS - PLAN VE ŞİİRSEL MONTAJ

Dudley Andrew'un **Başlıca Film Kuramları**'nda Munsterberg'den sonra ikinci büyük sinema estetikçisi olarak ele aldığı Macar Bela Balazs (1884 - 1951), Henri Agel'in kitabında özel bir yer alan dört büyük kuramcının başında gelmektedir.

Balazs'ın sinema alanındaki düşünceleri yansıtan üç

(*) Filmin resimsel görünümlerin mükemmel birliği ve pratik dünya aracılığıyla tam bir soyutlamaya erişmemizi sağlayan bir araç olduğuysa Mazin'in de fikridir.

önemli kitabı vardır. Bunlar **Görünen İnsan ve Film Uygarlığı** (L'Homme Visible et la Civilisation du Film) 1924'te, **Filmlerin Ruhu** (L'Esprit des Films) 1930'da, **Filmin Kuramı** (Théorie du Film) 1952'de Balazs'ın ölümünden sonra Londra'da **The Theory of the Film** adıyla yayınlanmıştır.

Sinema estetikçilerinin etki alanı içinde yetiştikleri birer ünlü filozofun adı daima sözkonusu olabilir. Munsterberg'i Kant felsefesinin sınırları içinde görmek mümkün olduğu gibi, Balazs da Georgy Lukacs'ın etkisinde yetişen bir düşünürdür. Bu arada Lukacs'ın idealist felsefeden materyalist felsefeye yönelmiş biri olduğunu anımsamakta da yarar vardır.

Balazs, Sergei Eisenstein gibi, sinemanın tüm ifade araçlarını başarıyla kullanan bir sanat olduğuna inanmıştır. 1924'de yayınlanan ilk kitabı, Pudovkin'in geliştirip tanımladığı montaj kuramıyla yakın ilintilidir. Aristarco, **Film Kuramının Öyküsü** (Storia delle Teoriche del Film) adlı ana kitabında Balazs, Pudovkin ve Eisenstein'in aynı iklim ve araştırma koşulları içinde bulunduklarını ve kimin kimden etkilendiğini belirlemenin son derece güç olduğunu dile getirmektedir. Balazs'ın düşünce sistemini bütünleyen üç kitabında da montaj ve gros-plan sorunları üzerinde durulmuş olması ilgi ve dikkat çekicidir.

Balazs'a göre gros-plan:

- Sinemayı tiyatrodan ayıran en önemli değer ölçütlerinden biridir.
- Sinemaya gereksindiği lirizmi gros-planlar sağlar.
- Gros-plan küçük bir mimik ya da hareketle büyük trajik ifadenin elde edilmesini sağlayacak etkin bir yöntemdir.

Balazs, gros-planla bir tür mikrofizyonominin kavranır hale geldiğini, bunun da belli bir ruh halinin belirlendiği yeni bir boyut anlamı taşıdığını ileri sürmüştür. Gündelik yaşam süreci içinde çıplak gözle kavranamayan, fakat etten kemikten sıyrılıp, «ifade» haline gelmiş bir figürün içinde heyecanların, düşüncelerin ve eğilimlerin algılanabildiği gros-plan düşüncesi Balazs'ın bir vurgulamasıdır.

Balazs, gros-planla ilgili bu düşüncelerin en iyi örneğini Dreyer'in ünlü **Jean D'Arc'ın** Tutkusu adlı filmin oluşturduğunu, adı geçen kitabının «İnsanın Çehresi» başlığını taşıyan bölümde anlatmıştır. Gros-planın rasgele kullanılamıyacağını ve montajda hareketin bazen geniş ve hızlı, bazen şiddetten sükûnete doğru bir yol izlemesi gerektiğini, Balazs büyük bir özenle göstermiştir. Balazs'ın montajda hareketin geniş ve hızlı akışını eski şarkılardaki hekzametr «aleksendren» (*) nazım biçimine, şiddetten sükûnete doğru bir yol izleyişiniyse baladlardaki ölçü-kadans olarak kavradığı biçime benzetmesi, filmik hareket düzenini şiirsel olarak algıladığının bir tür ifadesidir.

Montajda eşzamanlılık ve refrain ilkeleri (tekrar, nakarat, bir çeşit süreklilik vurgusu), Balazs'ın özgün düşünceleri arasında yer alır. Eşzamanlılık konusundaki düşünceler bir bakıma Elie Faure'un düşüncelerini de anımsatmaktadır. Bu da, kozmik bir izlenimin, varlığın tüm görünümü olarak, bir anlamda dünyanın bir çeşit tüm vizyonu yerine geçtiği koşulları gözönünde bulundurmak anlamındadır. Bazı filmik öğelerin tekrarı ilkesine dayanan

(*) Antik Yunan çağından beri kullanılan ve Fransızcada Alexandrin denen altılı ölçü birimi sistemine dayalı nazım biçimi.

montajdaysa görsel leit-motiflerin kullanımı karşımıza çıkmaktadır.

Montajın sinema sanatına güç katan değeri üzerinde ısrarla duran Balazs, Eisenstein gibi, bu yöntemin birçok mecazi olanağı beraberinde getirebildiği konusunda kesindir. Pudovkin'in **Ana** filminde önemli bir yeri olan grev sahnesi üzerinde durur ve bu sahnede topluluğu oluşturan çehrelerle damla damla eriyip çözülerek bir sel deryası haline gelen kar arasındaki mecazi paralelliği gösterir.

Balazs'da gros-plan ve montajdan başka, sinemasal ifadede rol oynayan üçüncü olanak ya da özel anlatım tarzı, kameranın çeşitli pozisyonları olarak belirlenmiştir. Balazs'ın düşüncesine göre, ekran resimsel bir alan olarak nesnel gerçeklikle öznel kişiliğin belirli bir sentezi için varolmuştur. Kişilik, kadraj ve planların seçimiyle yakın ilintilidir. Çünkü her seçimde duygusal ya da düşünsel bir tercih sözkonusudur. Ne var ki, aynı sekans bir başka üslupla da verilebilir.

SİNEMANIN SANATSAL NİTELİĞİ NASIL DOĞAR?

1959 yılından beri Amerika'da bulunan Rudolf Arnheim, Guido Aristarco'nun da, Dudley Andrew gibi, bir sinema kuramcısı olarak büyük ölçüde değerlendirdiği bir kişilik oluşturmaktadır. Arnheim **Sanat Olarak Film** (Film als Kunst) adlı kitabını 1932 yılında yayınlamıştır. Arnheim sanatların yanı sıra, tekniklerle de yakından ilgilenmiş biridir. Düşüncesindeki en özgün yan, somut örneklerden yola çıkmak yerine soyut sonuçlardan hareket etmeyi yeğlemesi olarak gösterilir. Deneysel psikoloji öğrenimi görmüş olan Rudolf Arnheim şöyle söyleyebilmiş-

tir: «Sinema varolmasaydı, hareket eden fotoğrafik imajların bir ifade aracı olabileceği sonucu zihinsel olarak çıkarılabilirdi.» Görsel kavrayış ve algılama sorunu hakkında dünya çapında bir ünü olan Arnheim'ın **Sanat ve Görsel Algılama - Yaratıcı Gözün Psikolojisi** (Art and Visual Perception - A Psychology of the Creative Eye) adlı büyük eserinin 1967 yılında üçüncü kez basıldığını görüyoruz. (*)

«Sinemanın sanatsal niteliği nasıl doğar» sorusunun özgün bir yanıtını Arnheim'da bulmak olanağı vardır. Arnheim bu niteliğin, gerçek olgularla bunların röprodüksiyonu arasında varolan farklardan doğduğunu ifade etmiştir. Arnheim'in **Sanat Olarak Film**'in ilk bölümünü oluşturan «Dünya İmajı - Filmsel İmaj»da biçimlendirici araçlar dediği, farklılık öğelerinin bir envanterini yapmış ve bunların karşı karşıya geliş tarzlarını ortaya koymuştur. Tümü sessiz sinema örneklerinde temellendirilen sorunlardan bazıları şunlardır: Mekânsal derinliğin sınırı, renkten yoksunluk, aydınlatmanın yapaylığı, çerçeveleme, obje mesafesi, zamansal ve mekânsal sürekliliğin ortadan kalkması. Bütün bunlar, her birinin gerçek bir olgu olarak karşılığı bulunan, fakat bir röprodüksiyon olarak filmin sanatsal değerlenişini yaratan öğeler ve yaklaşımlardır. Gerçek olandan farklılaşan bu öğeler, sinemanın eksiği, kusuru olan birer öğe olarak, sinemaya sanatsal oluşum olanağını tanımaktadırlar. Kuşkusuz, üç boyuttan iki boyuta geçiş, objenin sadece karakteristik olan değerlerini gösterme ve çerçevelemeyle özel bir durumun belirtilmesi gibi ana sorunlar, asıl sanatsal ağırlık noktalarını oluş-

(*) Univ. of California Press-Berkley and Los Angeles

turmaktadırlar.

Arnheim, her planın montaj yapılmazdan önce bile sanatsal bir farklılaşma değeri taşıdığı üzerinde de durmuş ve böylece işin çok ilginç ve canalıcı bir noktasında Pudovkin'den ayrılmıştır. Buna karşılık, Renato May, **Bianco E Nero** dergisindeki bir yazısında, Arnheim'in montaj konusundaki ayrı tutumunu incelediğini ve onun filmde ritmik kompozisyon birliği düşüncesini pekiştirdiğini göstermiştir.

SESİN SİMGESEL ANLAMI

İşin çok ilginç bir yanı, Arnheim'in sesli sinema karşısında bir duraksamaya düşmesidir. Oysa ilk kitabını yayınladığı 1932'de sesli sinema gündeme gelmiş bulunuyordu. Yine de Arnheim'ın düşünce sistemi sesli sinemayla bağdaşmamış, hatta Arnheim 1938'de sesli sinemaya karşı cephe bile almıştır. Düşüncesini sesli sinemaya uyarlayamayan bu düşünürde, bir operanın librettosu'yla bir filmin diyalog sorununun eşanlamlı bir tartışma konusu haline geldiği de görülmektedir. Arnheim'in oldukça zayıf kaldığı yanı bu yönde olmuştur.

Buna karşılık, özellikle Bela Balazs'ın düşünce sistemi içinde sesli sinema olayına büyük bir uyum gösterdiği ve görüntüye bağlı olarak ortaya attığı mikrofizyonomi kavramının ses öğesiyle de ilintisini başarıyla kurabildiği anımsanmaya değer. Balazs sesli filmin kaotik gürültüleri tahlil edebilmemize olanak verdiğini, sesli filmin gürültüyü çeşitli öğelere ayırabildiğini, bireysel sesin bir gros-planda eşsiz bir anlam derinliğine kavuşturulabileceğini açıkça dile getirmiştir. Sesin gerçek alandan (espastan) sinemasal mitik alana geçişi olayı, Balazs'ça son derece ilgi

çekici bir olaydır. Sese simgesel bir anlamın nasıl verilebildiği hakkında gösterdiği örnekse Vergano'nun **Ora Pro Nobis** filmidir. Sesin imajı duble etmediği koşullarda, ses simgesel bir anlam kazanabilir. Seste de imajda olduğu gibi bir mikrofizyonomik algılama sözkonusudur. Kavranamayan titreşimler sorununun mikrofonla çözülmesi, gros-planın sese aynı zamanda dramatik bir anlam değeri yükleyebilmesi, montajda sesin yan be yan (juxtaposé) ya da karşı be karşı (antithetic) olarak kullanılabilmesi, sözgelişi gürültü ve sessizliğin biribirini izleme hali, sesin sinemanın sanatsal yapısına katkı payını belirleyen kullanım özellikleridir.

İNŞA MANTIĞI OLARAK SİNEMA

Sinemanın estetik açıdan algılanması alanında ortaya konulan çabalardan ilgi çekici bir diğerini Raymond J. Spottiswood temsil etmektedir: 1935'de yayınlanan **Filmin Grameri** (Une Grammaire du Film) adlı kitabında, Spottiswood bir analiz ve sentez tablosu oluşturur. Aristarco, bu tabloyla Spottiswood'un, Arnheim'ın biçimlendirici araçlar yöntemine bağlı bulunduğunu, bir anlamda onun bir izleyicisi olduğuna dikkat çekmektedir. Bu düşünür sinema dilinin kendine özgü öğelerini «optik» ve «optik olmayan» diye ikiye ayırır. Doğal optik etkenler de Spottiswood'da «Statik» ve «dinamik» diye nitelenerek ikiye ayrılırlar. Statik farklılaşma öğeleri, çekim açısı, çerçeveleme, aydınlatma, derinlik yoksunluğu gibi öğelerdir. Spottiswood da tıpkı Arnheim gibi, ses ve renk gibi heterojen öğelerden hoşlanmaz. Oysa Guido Aristarco, Pudovkin'in **Ana** filminde kovaya damlayan üç su damlasıyla quasi - sonor, yani hemen hemen

sesli bir etki elde edebildiğini, böylece sessiz bir filmde neredeyse sesi duyurabilecek ölçüde bir etkinlik gösterilebildiğini açıklamıştır. Spottiswood'da dinamik etkenler, kamera hareketleri olarak belirlenir. Ne var ki, **Filmin Grameri** yazarının kamera hareketlerinden daha çok montajı önemsediği, onca da montajın esas kabul edildiği dikkati çeker. Bu sorunu iki ayrı öğenin birarada kullanılarak bir tür şok etkisi yaratması planında değerlendirir ve bunu kamera hareketlerinden daha çok önemser.

Spottiswood ses öğesini de sistematik olarak sınıflamıştır:

- Gerçekçi ve gerçekçi olmayan öğeler,
- Gerçekçi öğeler sayısal yön ve yoğunluk bakımından iki kategoriye ayrılır,
- Bu iki kategoriden her birine yeni bir etkene göre işlev kazandırılır.

Sese ait olan bu çeşitli öğeler, görsel montaja katılarak filmin aralı, kesikli (discontenu) niteliği belirlenmiş olur. Spottiswood, montajla diyalektik düşünce mekanizması üzerinde yeterince durmakla, aynı zamanda Eisenstein'in da bir izleyicisi sayılır. Ritmik montaj üzerinde, grafik yöntemler uygulayarak özellikle durmuş olan Spottiswood, Arnheim'la Eisenstein'ın estetik görüşleri arasında bir noktada görülmekte ve kendisinin sinemaya sanatsal yönden çok, bir inşa mantığı olarak bakan bir düşünür olduğu belirtilmektedir.

«DUVARSIZ MÜZE»

Sinemanın sanatsal yanı üzerine bugüne dek yüzlerce spekülasyon yapılmış ve yapılmaktadır. **Filmin Üç Yüzü**

(The Three Faces of the Film) adlı kitabında Amerikalı Parker Tyler, «Sinema kültü, kendi tarihi içinde bir sanat olmaktan çok, insanın yönettiği teknik bir araçta temellenir» demektedir. Fakat bu, neyin yanı sıra böyledir?

Malraux'nun Fransız Sinematekini bir tür «duvarsız müze» olarak niteleyen düşüncesini de kapsayan bir çerçeve içinde bu görüşü bir ölçüde paylaşabiliriz. Malraux'nun duvarsız müze kavramı, çağdaş insanın klostrofobi (kapalı yer korkusu) ile agorafobi (kalabalık yer korkusu) arasında paranoid (nedensiz vehim) bunalımlara sürüklenişini de içermektedir. Bu iki bakış açısı birbirini çeken iki zıt kutba benzer. Bir bakıma sinema bu iki açıdan, «kapalı kalabalık ve açık ıssız» ikilemini içerir.

Öte yandan her şeyin bir geçmişi vardır ve bu sorun bağlamında geçmişle şimdinin eşzamanlı olduklarını görürüz. Ezra Pound'la T.S. Eliot da şiirlerinde estetik ve dinsel modaların yansıtıcılarıdırlar. Onların şiirleri de edebi bir anlam içinde bir bakıma duvarsız müze kavrayışına bağlanır. «Saf bir kültür nedir» diye sorulsa, buna «zamansızlığın yanı sıra mekânsal karmaşıklıktır» denebilir. Filmik mekânda olduğu gibi, bir tür duvarları yıkılmış, açıklığın girdapları da saf bir kültür kavramıyla özdeş sayılabilir.

Sergei Eisenstein'ın montaj eklemeciliği, zaman ve mekân kaygısı olmaksızın, parçaların yan yana getirildiği bir sisteme ilişkindir. Bu tavır Pound ve Eliot'un zaman ve mekân kavrayışlarında da göze çarpar. «Filmin bağımsız bir sanat olması,» diyor Tyler, «Böyle bir umut, **deneysel** teriminin, tüm kültürel bağlamı içinde neyi ima edebildiğine bağlıdır.» Bu belirsizliğin ortadan kalkmasıysa asıl amacı oluşturur. Tıpkı müzenin bir manastırdan çok, ya-

ni içinde gelişigüzel dolaşılan bir yer olmaktan çok, bir üniversite gibi içinde bir şeyler öğrenilen, bilgi alışverişinin egemen olduğu bir yer olmasına benzer bu. Bu yüzden gerçek bir sanat olarak sinemanın yalnız «güzel» olmakla kalmayıp, aynı zamanda «büyük» olma zorunluğu vardır. «Hollywood'un yöntemi yanlış, ama amacı doğrudur,» diyor Tyler. Çünkü büyüklüğü elde edebilmek için parçaların montajı yetmez, asıl önemi «vizyonun büyüklüğü» taşır.

TEKNİK BAŞARI MI, GERÇEKLİK Mİ?

Bu konunun gelişimi içinde kısaca Siegfried Kracauer'e değinmenin de belli bir yararı olacağına inanıyoruz. Kitabında bu sinema kuramcısına geniş bir yer ayıran Dudley Andrew, Kracauer'in Avrupa'da çok az bilindiğini, ancak Amerika ve İngiltere'de yeterince etkili olduğunu belirtiyor. Kracauer'in ana sorununu kendinden önceki sinema düşünürlerinden ayrılmak oluşturur. Onda estetik malzeme öncelikle içerik üzerinde temellenir; çünkü Kracauer tüm öbür kuramcıların öncelikle sanatsal biçimi başlıca ilgi alanı haline getirdiklerine inanmıştır. Kracauer kuramında film olgusu, konunun malzeme ve işlenişiyle sinemanın ham malzemesi ve tekniğinin bir karışımı olarak ele alınır. Estetiğin evreninde bu karışım benzersiz bir olgudur, çünkü bunda yeni bir «sanat dünyası» yaratılmak yerine, olgu kendi malzemesine doğru geri dönüş yapan bir süreç karşımıza koyar. Geleneksel sanatlar yaşamı kendi biçim olgularına dönüştürürler, oysa sinema yaşamı nasılsa öylece göstermek için önümüzdedir. Öbür sanatlar kendi konu malzemelerini, yaratma süreci içinde tüketirler. Si-

nemaysa tersine malzemesini alabildiğine gözler önüne serme eğilimindedir. Kracauer buna bir örnek olarak da kübist bir ressamın bir yapıyı ele aldığı zaman, belli bir sanatsal biçim uğruna yapıyı âdeta harcadığını, sinemanınsa aynı yapı üzerine, o yapının kendine özgü değerlerine ilgimizi çekmeyi başardığını ileri sürer. Kracauer estetiğinde sinemanın iki büyük alan sorununu kapsadığı, bunlardan birinin gerçeklik alanı, diğerininse filmin teknik olanaklarından oluşan bir alan olduğu görülür.

Film kuramlarının ele alındığı bir başka kitapta (*), Andrew Tudor, Kracauer'in kitabından (**) ilginç bir alıntı yapmaktadır. Özetle Kracauer, «Konusu ilginç olan, fakat teknik yönden başarılı olmayan bir film tasarlayın,» der. «Bu haliyle bile böyle bir film tüm sinema hünerini ve hilelerini başarıyla kullanan, fakat gerçekliği yeterince gözetmeyen bir filmden daha çok filmdir.»

Ne var ki, bu düşünce teknik değerler konusunda kimseyi kuşkuya düşürmemelidir. Çünkü bazı durumlarda teknik başarıyı çeşitli yollardan ortaya koymak, gerçekçi olmayan bir filme bile sinemasal bir çeşni katabilir. Bu düşünce teknik başarının değerinden kuşku duyulmamasını öngördüğü halde, Kracauer'in gerçekçi olmayan filmler karşısında küçümseyen bir tavra ima yoluyla da olsa sahip olduğunu göstermektedir.

Andrew Tudor'un kitabında Bazin'le Kracauer'in «Gerçekçiliğin Estetiği» başlığı altında ele alındıklarını görüyo-

---

(*) **Theories of Film,** Ed. Secker and Warburg in Association with the British Film Institute, London, 1974.

(**) **Theory of Film: The Redemption of Physical Reality,** Oxford Uni. Press, New York, 1965.

ruz. Dudley Andrew'da da aynı düşünürlerin «Gerçekçi Film Kuramı» başlığı altında birlikte ele alındıklarına değinmiştik. Henri Agel'se André Bazin'i, Jean Mitry ve Kristian Metz'le birlikte «Tersine Çevrilen Estetikler» bölümünde ele alıyor. Tersine çevrilen estetikler sorunu, I, D, H, E, C'nin bülteninde Pierre Morel-Melbourn'un Pudovkin, Spottiswood, Timochenko, Arnheim ve Lo Duca gibi sinema düşünürlerinden yola çıkarak, montaja ilişkin ilginç bir tablo oluşturmasına karşın, Guido Aristarco'nun montaj dogmacılığını çoktan vakti geçmiş olarak belirleyişine dayandırılabilir. Özellikle sinemaskopun ekranın boyutlarını değiştirmesi, önce Chris Marker ve hemen ardından Bazin'in montaj dogmalarına karşı tepkilerini yoğunlaştıran bir neden oluşturmuştu. Bazin, montajın haksız yere sinemanın esası sayıldığını yazmış ve sinemaskop sayesinde derinlik ve çerçeveleme sentezi yolunda «montaja karşı» denebilecek erken uğraşıların giderek etkinleştiğini belirtmişti.

1944'den bu yana IDHEC'de hocalık eden Jean Mitry'nin «Yapılar» ve «Biçimler» alt başlıklarını taşıyan iki ciltlik **Sinemanın Estetiği ve Psikolojisi** (Esthétique et Psychologie du Cinéma) adlı kitabını daha önce sözkonusu ettiğimiz anımsanacaktır. Bunun nedeni çok ilginç olmasından ötürü değil, ama çok geniş kapsamlı olmasından dolayıdır.

Henri Agel'in, önemi bütün dünyada Aristarco'nun kitabı kadar benimsenen **Sinema Estetiği**'nde Jean Mitry üzerinde fazla durulmamış, düşüncelerinin ancak sınırlı olarak birkaçına değinilmiştir. Bu arada Mitry'nin sinema semiolojisi alanında ilk adımı atanlardan biri olduğu ve hareketli imajlar sorunuyla dilbilimi arasında kurduğu bağıntılara kısaca yer verilmiştir.

SEMİOLOJİNİN SİNEMAYA UYGULANMASI

1964-67 arasında yayınladığı bir düzine makaleyle dikkatleri üzerine toplayan Kristian Metz, **Sinemada işaretleme Olgusu Üzerine Denemeler** (Essais Sur la Signification au Cinéma) adlı kitabın yazarı olarak modern sinema estetiğiyle ilgili çevrelerde ün kazanmıştır. Ferdinand de Saussure'ün dilbilim araştırmalarıyla, Kristian Metz'in sinema estetiği alanındaki düşünceleri arasındaki ilintilerin, ünlü Fransız düşünür Roland Barthes'ça da desteklendiğini görürüz.

Jean Mitry'nin 900 sayfa tutan eserini, ilk kuramlar döneminin tüm dökümünün yapıldığı ve bu dönemi sona erdiren bir yapıt olarak ele alan Kristian Metz, semiolojl yöntemini sinemaya başarıyla uygulamış bir kişi olma özelliği taşır. Mitry'nin adı geçen devasa kitabı, Metz'e göre, aslı geleneksel felsefe kuramlarında temellenen sinema estetiği kuramlarının zaman zaman birbirlerine karşıt tavır aldıkları, giderek birbirleriyle kıyasıya savştıkları alanların haritası gibidir. Felsefelerde temellenme denince, Munsterberg'in Kant'a, Bazin'in Bergson ve Sartre'a, Arnheim'ın Gestalt psikolojisine, bizzat Mitry'nin Russel ve Husserl'e, diğer bazılarının tarihsel maddeciliğe bağlantıları akla gelir. Sinema estetiği kuramcılarının birbirlerine karşıtlıklarına örnek olarak da Bazin'in Eisenstein'a, Kracauer'in Arnheim'a karşıtlıkları anılabilir.

Metz, Charles Peirce ve Ferdinand de Saussure'ü izleyen biri olarak kuramını bir tür felsefe disiplini değil, fakat bir bilim yöntemi olarak ortaya koymaktadır. Böyle bir yaklaşım içinde, eski estetik yaklaşımlardan farklı olarak, bir kuramın başkasıyla çatışması gibi bir so-

run da sözkonusu olamaz. Metz'in semioloji alanındaki denemeleri, iki ilintili bölümde ele alınabilir. Birincisi sinema biliminin temellerinin oluşturulması, ikincisi de bu bilim çerçevesi içinde film sorunlarının özel tahlillerine girişmektir. Fransız eski kuramcılarından Gilbert Cohen Seat'ın yıllar önce öngördüğü tutumu geliştirerek, Metz sinema alanını iki ayrı bölüm olarak ele alır ve «filmik» olanla «sinematik» olanı birbirinden ayırır. Filmik olan, filmin diğer faaliyetlerle bağıntılarını içeren, bir film yapımında rol oynayan bütün etkenleri ve sonuçlarını içeren bir alandır. Sinematografik alana gelince, bu alan olayın meydana gelişinde rol oynayan bütün etkenler ve bunların yarattığı karmaşık sorunlardan ayrı olarak düşünülmelidir.

Semioloji, filmik alanın incelenmesini bir yana koyar. Sosyolojiyle, ekonomiyle, sosyal psikolojiyle, sinemanın fizik bilimine ait olguları ve kimya bilimine bağlı sorunlarıyla ilgilenmez. Genel kavranışıyla semioloji bir anlambilimdir. Sinema alanına uygulanması da kuşkusuz filmin «anlamı» hangi yollarla elde ettiği ve onu seyirciye nasıl bir işaretlemeyle ilettiği sorununu irdelemek olmalıdır. Metz'e göre, film alanının kalbinde sinematografik olgu vardır. Sinematografik olgunun göbeğinde de işaretlemenin ya da göstermenin yöntemi bulunur. Soruna bu türlü yaklaşım içinde bu göbeğin tamı tamına ne olduğu araştırılmalıdır.

Bir sanat biçimi olarak sinema, özel bir ifade malzemesiyle resmin ya da konuşmanın ifade araçlarından ayrılır. Resimde çerçeve içine alınmış iki boyut üzerinde çizgi ve renklerin bir düzenlenmesi vardır, konuşmadaysa seslerin birbirini izleyen akışı duyulur. Bir ham malzeme sorunu olarak bu değerler, sinemada doğruca gerçeklik ya da montaj atraksiyonuyla elde edilen özel an-

lamlarda ifadesini bulamaz. Metz'e göre, daha basitinden sinemanın hammaddesi, bir film seyrettiğimiz zaman dikkatimize ulaşan bir haberin kanallar sistemidir.

Bu kanallar sırasıyla şunları kapsar:

- Fotografik olan, hareket eden ve çoğalan imajlar,
- Ekranda okuduğumuz tüm yazılı malzemenin içerdiği grafik izler,
- Konuşmalar,
- Müzik,
- Gürültü ya da diğer ses efektleri.

Semiotikçinin işi sadece bu malzemenin karışımından oluşan sonucu tahlil etmektir.

Sinema semiotiği diğer işaretleme sistemleri gibi dilbiliminden yola çıkar. Arnheim ve öğrencileri de bazı dilbilimi sorunlarını sinemaya uygulama çabasına girmişlerdi.

Christian Metz, «Sinemayla sözlü dil arasında ne yolda ve ne genişlikte benzerlik vardır?» diye sorarak başlar. Görüntü düzeyinde filmik işaretleme sözlü dile hiç benzemez. İşlev ve işaretleme sistemleri düzeyindeyse, benzerlik daha esnektir.

Dili kullanan, Lothman'ın açıklamalarına değinilen yerden de anımsanacağı gibi, iki düzeyde yani seslerin anlamlarını çıkarmak (fonemleri, yani işaret edenin birimlerini) ve bunları anlamlandırmakta (monemleri, yani işaret edilenin birimlerini) gerekli ilintileri kurmak zorundadır. Örneğin, «gülüş» sözcüğüyle «gülen» ve «gülünen» sözcüklerinin şekil değiştirmelerini kavramak gereklidir. Bu iki işlevsel düzendeki dil yeteneği, dilin çift eklem gücü olarak bilinir. Sinemadaysa böyle bir eklemleşme yoktur.

SİNEMANIN SÖZLÜĞÜ YOKTUR

Sinemada gösterenle gösterilen mafsalsız, eklemsiz olarak birbirine bağlıdır. Çünkü imajlarla sesler belirttikleri nesnenin salt röprodüksiyonlarıdır. Filmde işaret edenler, aynı zamanda işaret ettiklerinden bir bozulmaya uğratılmaksızın biribirinden koparılamaz ya da ayrı konulamazlar. Yani gülen bir adam resmi, gülüş sözcüğünde olabileceği gibi, diğer resimlerden farklı bir öğe olarak bir ic sürece bağlı kılınarak değiştirilemez. Bazı filmlerdeyse renk öğesi «hal», siyah beyaz öğesi «geçmiş» için ya da rüya vb. amaçlarla kullanılır; bu da sinemaya eklenmiş sofistike bir icattır, doğruca dil sorunu yönünden irdelenemez.

En temel düzeyde sinemanın sözlü dilin sesleri gibi küçük birimlerinin bulunmadığını görürüz. Oysa sözlü dil bir «rakam bilgisayarı» gibi birbiriyle bağlantılı sesler dizisine sahiptir. Metz bütün çabasına karşın sinemada fonemlerin karşılığını bulma başarısını gösterememiştir. Aynı şey monemler için de doğrudur, ancak bu noktada Metz'in atılımı çok özgündür. Metz der ki: Filmin en basit isimlerle bile kıyaslanması olanaksızdır. Bir tabanca resmi, bir film cümlesinin süjesi ya da objesi değil, kendi kendisine ait bir cümledir. Bu da bir tür «kendi hakkını kullanmadır.» Metz'e göre, sinema bir dizi cümlelerdir ve bir sözlüğü yoktur; bir sözcükler ve eşanlamlı sözcükler listesine de sahip değildir.

Başka bir resim, daima başka bir işaret hedefine yönelir, (Örneğin, aynı evin çeşitli açılarının görüntüleri böyledlr), işaretlenense sözlü eşanlamlılara olanak vermeyen bazı görüntüsel benzerliklerden öteye gitmez sinemasal anlatımda.

Kısaca, sinematik ifadenin bir sözlüğü yoktur. Metz sinemanın gramatikal yapı bakımından da bir kesinliği, belirginliği olmadığı kanısındadır.

Sinema dilinin işlevsel kullanımı sorununa gelince, «hitap etme» yönünden film, sessiz seyirci kitlesine sürekli mesaj ileten bir araçtır. Daha da ileri gidilirse, sinemanın «temel bir kullanım» çeşidinden yoksunluğu sözkonusu edilebilir.

Dilinse başlıca özelliği esnekliğe, her gereksinimi karşılaması mümkün temel bir kullanıma sahip olmasıdır. Oysa sinemada imajlar değiştirilemediğinden böyle bir «temel kullanım» da sözkonusu olmaz.

Dilin bu açıdan sinemadan daha güçlü bir iletişim olduğu yargısına da varılmaktadır. Ancak pratik kullanım yönünden varılmış bir yargıdır bu. İnsanlar çok güçlü bir iletişim etkinliği taşıyan gündelik anlaşmalarında elbette sözlü dili kullanırlar. İster ikonik, ister konvansiyonel nitelikte olsun, yönlendirici, bildirişsel görsel işaretler bir yana konursa, kuşkusuz sözlü dil pratik temel kullanım yönünden yeterince güçlü bir iletişimdir. Ne var ki, sinemanın güçsüz bir iletişim olarak nitelenmesi, yalnızca bu türden bir temel kullanım çeşidi olmayışındandır; bu da çok doğaldır. Ama bu tür bir kullanımdan yoksunluk, sinemanın sanatsal bir iletişim olarak gelişmesini engellemediği gibi, tersine bu yoldaki güçlenişine iyi bir gerekçe de olabilmektedir.

SONUÇ

EVRENSEL ORTAMA ULUSAL KATKI

Türkiye'de sinema sanatına karşı ilgi son yıllarda büyük ölçüde artmış ve üstün sanatsal nitelikli film örneklerinin irdelendiği bir süreç doğmuştur. Özellikle çeşitli ülkelerin ulusal sinemalarının özgün değerler taşıyan örnekleri, Türk sinema düşüncesi içinde özel bir yer tutagelmektedir. Bunun nedeni, Türkiye'de de özgün bir sinema anlatımını amaçlayan uğraşlara karakteristik ulusal çizgiyi verebilme çabalarıdır.

Türkiye coğrafi konumu ve kültürel ilişkileri yönünden, dünyanın tüm yöreleriyle ilgisini pekiştiren, çağdaş değişimler süreci içinde etki kaynaklarını değerlendirmeyi önemseyen bir duyuş ve düşünüş yapısına sahiptir. Ancak bu yoğun iletişim ve etkileşimden henüz heterli düzeyde bir sentez çıkarılamadığını belirtmekte yarar vardır. Hayıflanmak için bir neden değildir bu. Çünkü tarihsel geçmişten edinilen izlenimler, ülkenin içinde bulunduğu Akdeniz coğrafi bölgesinin koşullarıyla öteden beri halli hamur olunabilen sanatsal etkileşim süreçleri, ergeç bir sentez aşamasına ulaşılmasının kaçınılmaz olduğunu göstermektedir.

Ülkemizde sinema estetiğiyle ilgili her araştırmanın, yerel-geleneksel sanat iradesi ve duyarlılığını gözeten bir

yanı olmalıdır. Sinema sanatıyla diğer tüm sanat dalları arasında varolan bağıntıların incelenmesi de, bu görüş açısının geçerliliğini zorunlu kılan bir çıkış noktasıdır.

Belirlenen inceleme ve araştırma konuları, başvurulması kaçınılmaz olan yabancı kaynakların eleştirel bir gözle ele alınmasını da gerektirir. Çünkü bu kaynaklar, yöntemleri ve ele aldıkları sinematografik ya da sanatsal diğer veriler yönünden, bize ait olmayan sistem ve değerlere dayanırlar. Ne var ki, bu alanda eleştirel hesaplaşma kolay kolay ve zahmetsizce amacına ulaşamaz.

GELENEK ÖZGÜR YARATIŞA AÇIK TEMEL BİR KAVRAM OLMALIDIR

Sinemanın yerel sanat gelenekleriyle bağıntısına bazı yorum ve açıklamalar getirme çabası, ulusal Türk sinemasının evrenselleşme dileğine bağlıdır. Çağdaş çerçeve içinde gelenek kavramını eski biçimsel ilişkilere ve teknik sınırlamalara indirgemekten özellikle kaçınılmalıdır. Bu kavramı, temeldeki duyarlılık mekanizmasını harekete getiren ve bireyin bu yönde bilinçlenmesinde ona yardımcı olan dinamik bir kaynak olarak ele alma zorunluluğu vardır. Gelenekle bağıntı sorunu, bütün eski biçimsel değer ölçütlerinin dışında kalınarak, değişim ve yeni baştan oluşumun gizlerini çözen bir anahtar olarak kavranmalıdır. Geleneksel sanatlarla çağdaş sanat alanları arasındaki bağıntıları ortaya çıkarmak, tarihsel araştırma yöntemlerinin de etkinliğini artırır. Bu etkinlik artışıyla tarihsel verilerden edinilen sezgiler, çağdaş sanatlara ışık tutma yolunda güçlenirler. Gelenek böylece tutucu bir güç olarak kalmanın ötesinde, ilerisi için her türlü özgür yaratışa açık bir temel kavram niteliği kazanabilir. Gelenek kavramının aynı za-

manda çağdaş teknikle bir alışveriş süreci içinde olduğu ve bu yolda bilinçli araştırma ve deneylerin teknik uygulamaları da yeni baştan değerlendireceği söylenebilir.

Sinema tekniği Türkiye'ye, yerel duyuşa uyarlanması gereken bir görsel genelleme aracı olarak gelmiştir. Bugüne dek tekniğin sıradan uygulamasında bile birçok güçlükle karşılaşılmıştır. İnsancıl duyuşun etkin bir ifadesi olmak yönünden kesin ulusal ayrımları belirleyecek güçlü bir sinema henüz doğmamıştır. Bunun nedeni, tarihsel gelişmenin bütün yönlerini kapsayan bir kavrayış, seziş ve bilincin yeterince elde edilememiş ve tekniğin henüz bu yönde kullanılamamış olmasıdır. Bu yolda yardımcı olabilecek bilimler de henüz erken bir aşamadadır. Buna örnek olarak Türkiye'deki dilbilim araştırmaları gösterilebilir. Sinema alanında ulusal özgünlük amacına yönelmiş çabaların fikir ve bilim çevreleriyle yakın ilişki sorunluluğu hiçbir zaman gözden çıkarılamaz. Bugünkü sinema ortamının eleştirilmesinde de bu sinemayı yabancı sinemayla evrensel bazı standartlar açısından karşılaştıran ve çoğu kez yalnızca bununla yetinen göz, tarihsel anlatım ve vizyon bilgisine sahip olan gözden (bu tarihsel anlatım vizyon alanında bir sinema olayı bulunmamasına karşın), hiçbir zaman daha keskin olma şansına sahip değildir. Türk dilbilim araştırmaları gibi, Türk sanat tarihi araştırmalarının da pek uzun bir geçmişi olmamasına karşın, böyledir. Yine de Türkiye'de yaygın bir biçimde Avrupa dışı yerel bir farklılaşmanın nitelikleri konusunda derin bir kavrayış isteğinin uyandığını itiraftan kaçınmak haksızlık olur. Bu istekledir ki, sanat bilimlerinin yalnızca betimleyici olan yöntemlerini aşma çabasına girilmiş, gelişme dinamiklerinin yerel özünü ortaya çıkarma eğilimleri ağırlık kazanmıştır. Bütün bu sorunlar gözönüne alınınca, tarihsel

sanat araştırmasının kavrayıcı, yorumcu yöntemlerle çağdaş sanat alanlarının tümüne olduğu gibi sinemaya da katkıda bulunabileceği olasılığı düşünülebilir.

YAPININ NASIL KURULDUĞUNU KAVRAMAK...

Türk görsel sanat alanlarındaki tarihsel araştırmaların verdiği en ilginç ipuçları, özellikle bir «anlatım süresinin» yapısal parça ve bütün ilişkilerini çözümleme planındadır. Bir sanat yapıtının ilk planda ele alınması gereken yanı da zaten budur: Yapının nasıl kurulduğunu kavramak. Bu ilişkiler bizde genellikle sanatsal düzen içinde süreklilik ya da eşzamanlılık ilkelerinin ayrı ayrı ya da birlikte bulunduğu, ayrı ayrı ya da birarada denendiği bir sentez içinde belirgin olurlar. Türk sanatında genellikle karşıt ilkeleri biraraya getirme yoluyla sentezi gerçekleştirme çabası sözkonusudur. Özellikle Islâmi çağda görsel oluşumlar böyle bir sentez çabasının işaretlerini taşır. Bu oluşum karmaşık bir yapı sorunu ortaya çıkardığı halde, temel üslup eğilimleri bu sentez yolunda daima bir denge arandığını gösterirler.

Türk sinema sanatının gelişmesine yerel tarihsel sanat verilerinin inceleme sonuçlarından bazı yardımcı ipuçları sağlamak, bu alanda faaliyet gösteren sanatçıların sezişi güçlerini uyarmaktan öte bir işlev amaçlamaz. Çünkü sanatçıların özgün bir yapısal düzeni bu çağdaş alanda gerçekleştirebilmelerinin tarihsel formülü ya da reçeteleri yoktur. Ancak Türk sinema sanatçıları tarihsel sanat bilgisinin yanı sıra, özellikle tarihsel ilişkileri içinde çağdaş sanatlar üstüne yapılan yorumlara açık bulunmalıdırlar. Bu alanda geliştirilen bazı yorum çabaları, aralarından bazılarını derinden ilgilendirmiştir. Bu ilgi sanatçıların kendi

başlarına kuram geliştirme çabalarına da yol açmış, fakat sözkonusu alanlar hakkında amatörce bilgi edinme uğraşına girdikleri için bu kuramsal çabaları sağlam temellere oturmamıştır.

Tarihsel sanat yorumları, Türk sinemasına toplumcu ideolojiler düzleminde yön vermeye çalışan sanatçılar arasındaysa pek fazla ilgi görmemiştir. Ancak biz bu sorunu irdelemeye ve politik bir manzaraya dönüşebilecek tartışmalara girişmeyeceğiz. Belirtmeye çalışmamız gereken bir olgu, çağdaş sinema sanatı açısından tarihsel sanat verilerinin yorumuyla sağlanabilecek yararların, özgün sinema yapıtları ve özgün estetik kuram yaklaşımları için pek fazla bir iddiasının olamayacağıdır.

İMGELEM TEKNOLOJİSİ

Türkiye'de sinema estetiğine ilişkin çabalar, son yıllarda yabancı düşünür ve bilginlere dayanan, özellikle de (modaya uyularak) semioloji (göstergebilim) alanına kayan gelişmeler içindedir. Fakat bu uğraşların, zorlama bir iki deneme dışında, Türk sinema örnekleriyle herhangi bir bağlantısı yoktur. Batıda ve Sovyetler Birliği'ndeyse kuramlar 1915'lerden beri çeşitli ülkelerde yapılan sinema deneyleri üzerine kurulmuştur. Özet olarak estetik yaklaşımlarına değinmeye çalıştığımız yabancılar, ya ünlü filozofları bu özel alan içinde yeni baştan değerlendirebilen ya da ünlü bilginlerin araştırmalarını sağlam çıkış noktaları haline getirebilen kişilerdir. Olay bir bakıma, Batıda sinemanın daha başlangıçta konulusu, belgeseli ve animasyonuyla bir imgelem teknolojisi olarak sanatla bilimin el ele verdiği ilginç konumunu anımsatmaktadır.

Kuşkusuz sinema sanatının ülkemizdeki rahvan ve

temelsiz üretim temposu, tüm sanayi olanaklarının ithal yoluyla elde edilme zorunluluğuyla bağlantılıdır. Dünyanın çok boyutlu sanayi ortamı karşısında durumu bizimkine benzeyen ülkeler arasında önemli farklar da vardır. Bu ülkeler içinde kültürel değişim sürecini en köklü boyutlara ulaştırmış bulunanın Türkiye olduğu tereddütsüzce ifade edilir. Ancak Türkiye'nin hızla sanayi ortamına geçmesini engelleyen çok yönlü koşullar içinde bulunduğu da bir gerçektir. Bu koşullarda sinema alanını estetik yönden irdeleme çabası, ilk kez en tutarlı sayılabilecek yaklaşımını gelenek ve tarih ilgisine yöneltmiştir. Ancak bundan ne eski, ne de yakın tarihe ait temaların sinemaya başarıyla uygulanmış olduğu anlamı çıkarılamaz. Türk sinemasının en başlangıçtan beri «uzmanlaştığı» hiçbir tema alanı yoktur. Buna karşılık kuramsal estetik ilgilerin tarihsel sanat geleneklerine yönelmesi de, Türk sinema alanını tarihsel temalarda «uzmanlaştırma» isteğini kesinlikle içermez.

BİR «MONTAJ DEHA»MIZ YA DA «İLK» TÜRK FİLMİ

Ancak dinamik bir bireysel duyuş ve seziş bağlamında, geçmişteki sanatla çağdaş sinema olgusu arasında bağlantılar kurulması sözkonusudur. Öte yandan Türk sineması içinde «sinemasal anlatım» çabaları ön plana geçince, bir yandan insan davranışlarını gözlemleyen sıradan «romancı» tipi yavan psikolojik ilgilerle, özellikle montaja ilişkin teknik düzeyde ilgiler de belirmemiş değildir. Montaj kurallarına yönelen ilgilere kamerayı hareketlendirme kaygıları da eklenmiştir. Ne var ki, tüm bu ilgiler sinemasal anlatımın gerçek amaçlarına ulaşamamışlardır. Bu durumun simgesi niteliğinde olan birkaç olguya değinilebilir

Montaj dendiği zaman Türk sinemasında bugün hâlâ anlaşılan sıradan emirkulu bir teknisyenin film parçalarını bilinçsizce, hatta bazen hareket bağlantılarını bile doğru dürüst tutturamayan yapıştırma işlemidir. Türk sinemacılarından bazılarının tanımış oldukları bir «montaj dehası»ysa, bir odaya yığılan on binlerce metre filmi elde senaryolar olmadığı için, hatta plan sıralarını gösteren klaket çekimleri de bulunmadığı halde, büyük bir sabır ve titizlikle inceleyerek (herhalde film konularının ne olduğunu ilgili birilerinden dinlemiş olmalı) montaj işlemlerini tamamlayan usta bir teknisyendir. Yaşamına kendi eliyle son vermiş olan bu teknisyenin dünyada belki eşine rastlanamayacak bir sinema ustası olduğu ve Türk sinemasının bu montaj ustasının yaşam öyküsünü ele alarak ve içtenlikle özeleştirisini de yapmaktan kaçınmayarak belki de «ilk» filmi gerçekleştirmesi gerektiği söylenebilir.

KULLANMASINI BİLMEYEN ELLER

Hareketli çekimlerde kullanılmak üzere Amerika'dan getirilip de bir platoda paslanmaya terkedilen vinç'in (crane) durumuysa sinemasal harekete duyulan kof ilginin simgesi gibidir. Türk sinemasında travelling (*) hareketi gibi kullanımı üstün sinemasal bilinç gerektiren bir hareketin olur olmaz, gelişigüzel kullanıldığı sayısız örnek vardır. Bundan daha da ilginç olan bir başkası, «steady-cam» adı verilen ve bu tür bir kamerayı kullanan kişi yalpalayarak koşsa da görüntünün sallantısız olmasını sağlayan elektro-

(*) Kameranın konulduğu bir şaryonun (arabanın) ray üzerinde kaydırılması.

nik donanımlı, çok pahalı bir aygıtın (herhalde kullanma heveslilerine canı sıkılarak) en önemli parçasının aygıtın kurcalandığı bir sırada çat diye kırılıvermesidir.

Türk sinemasının bu türden serüvenleri kuşkusuz anlatmakla bitmez ve yakın zamanda Avrupa'daki festivallerde boy gösterilmekte oluşu da bu gerçeği değiştirmez.

Sinematografik kuram sorunu arasına işin bu acı yanları karıştırılmamalıydı da denemez. Çünkü tarihsel sanat geleneklerindeki irade ve duyarlılık kavramlarını problematik bir düzeyde «mevcut» Türk sinemasının temeline yerleştirmek gibi bir çaba asla sözkonusu değildir. Yukarda bu işin yavan düzeyde algılanıp uygulanmasından doğan yanlışlığı belirtmeye çalıştık. Zaten böyle bir yaklaşımın ta başından beri «mevcut» sinema örneklerinden yola çıkan bir yanı yoktu. Yanlışlık kötü ve kaba algılanarak uygulanma hırsından doğuyordu. Bilindiği gibi, sinematografinin mucidi sayılan Lumiére 1930'larda kendi icadına hayıflanmış, «Bu hale getirileceğini bilseydim, yapmazdım,» demiştir; bizimki de biraz buna benziyor. Fakat sinema olgusu bu tür «sorunlardan» bağımsızdır. Bütün dünya gibi bizim de anlatım ve teknik ölçülerine hayranlık duyduğumuz Amerikan sineması, bazı «Hollywood standartları» açısından elbet eleştirilebilmektedir. Ancak eleştiriler, bu sinemanın devleşen gelişimindeki hiçbir kökeni yadsıyamazlar.

EŞZAMANLI DÜZEN VE ENDÜSTRİYEL HIZ

Az önce yapısal düzenin parça - bütün ilişkileri sorununa eşzamanlılık ve sükreklilik ilkeleri açısından kısaca değinmiştik. Sanat tarihinde düzen (kompozisyon) gelişimi, sürekli ya da episodlardan oluşan anlatımın eşzamanı

lı düzen yönünden aşılması olarak belirlenir. Bu süreç özellikle Batı Hıristiyan sanatı açısından geçerlidir. Resim, heykel (ya da kabartma) gibi plastik sanatlarda süreli bir olgunun eşzamanlı bir düzen birimi içinde toplanması, Batıda Rönesans sanatından Barok sanata geçiş sürecini belirleyen kategorilerle de (Wölfflin) kesinlik kazanmıştır. Bu sürecin belirlenmesinde, Batı ve Doğu sanatlarını çok yönlü (Worringer) ya da iki ana eğilim yönüne indirgenmiş olarak (Panofsky) ele alan açıklamalar da önemli bir rol oynamış sayılabilirler. Fakat XIX. yüzyılda hareketin optik - retinal - zihinsel tahliliyle başlayan ve sinematografik icatlar sürecini içeren bilimsel - sanatsal çalışmalar, sonuçta karşımıza zaman - mekân değişimlerinin ritmik grafiğini çıkarmıştır: Bu da filmdir.

Bu tür bir süreklilik olgusu, kuşkusuz eski sürekli resimsel anlatım tarzlarından ayrılan endüstriyel hız kavramına bağlıdır. Sinemasal anlatımın, dinamik tekniklerin hız kavramını geliştirdiği öbür alanlardaki belirtilerle daha başlangıçtan bu yana paralel gidişi de gözden kaçırılamaz. Buna karşın, sinematografinin, tarihsel sanatlardaki hareket kavrayışı ve sürekli resimsel anlatım düzenleriyle bağlantısı ele alınmaktan ve filmik olguyu bunlarda temellendirmekten de kaçınılamamıştır.

Batıda plastik sanatların modernleşme süreci içinde eşzamanlı tek bir düzen biriminin hareket kavramına getirdiği yeni anlamlar, endüstriyel hareket ve hız kavramlarının bu tür düzen birimleri içine sokulmaya çalışılması, hatta doğruca kinetik hareketle bütünleştirilen plastik sanat yapıtları oluşturmanın ayrı bir önem kazanması, filmik süreklilikle modern sanatın eşzamanlı düzen geleneğini sürdürme zorunluluğu arasındaki bir tür gerilim olarak yorumlanabilir. Fakat öte yandan Batıda filmik düze-

nin kurulmasında karşımıza çıkan en ilginç olgu, zorunlu anlatım süresinin zaman ve mekân değişimlerini aşırı öyküsel gerilim ve aşırı hız öğelerini kullanarak kapalı eşzamanlı düzen biriminin temel izlenimine kavuşturma çabasıdır. Figürün değişim (mutasyon) yöntemiyle «zamanlanmış» mekân birimleri içine akışıysa, öyküsel gerilim ya da süspans gibi yapay bir öğenin de bu yolda aşıldığı ve endüstriyel hızın bilinçli bir denetim altında tutulduğu avangard bir yaklaşımdır. Gerçekten de belki Batı sinemasının eşzamanlı düzen geleneğiyle sözkonusu gerilim çelişkisinden kurtulmasının bir yolu, filmin bir bakıma salt «resimleşerek» öykü anlatmaktan sıyrılabildiği bir aşamada gerçekleşebilir. Öte yandan sinemanın ses öğesini de tümüyle görüntüsel yapısı içinde eriterek bu amaca ulaşma sürecini etkinleştirebileceği düşünülebilir.

ANA EĞİLİMLERİN GEÇERLİLİĞİNİ KORUYAN TEMELLERİ

Sinema estetiği alanındaki düşüncelerin özetlendiği bölümden de anımsanacağı gibi, birbirine karşıt görünen ve erken uygulamaları içeren her şey başlangıç aşamalarında temellendirilebilir. Bu yaklaşımlar, sinemasal anlatımdan edinilen haz ve doyumun yanı sıra, ideolojik - politik tercihleri de içerirler. Fakat gerçekte bunların, işin sanatsal özü ve gelişmenin etkin süreçleri bakımından ele alınmaları daha doğru olur. Başlangıçta sinema alanındaki estetik görüş karşıtlıkları, özellikle Amerikan ve Sovyet sinemalarının deneylerine yönelmiştir. Batı Avrupalı kuramcılar büyük bir çoğunlukla Amerikan sinemasının deneylerine, kendi ülkelerinde yapılanlardan daha çok bağlıdırlar. Sinema çok geniş dinamik boyutlara sa-

hip bir olgu niteliği taşıdığı ve üretim programları büyük ve çok yönlü bir canlılığı öngördüğü için bunda haklıdırlar. Gerçi başlangıçta her ülkede yapılan ve belli karakteristik çizgileri bulunan sinema deneylerinin her biri çok büyük bir önem taşır ve bu önemlilikte kocaman bir payı bulunan bir ülke de Sovyetler Birliği'dir. Alman sinemasının ekspresyonist, Fransız sinemasının poetik - realist, Iskandinav sinemasının mistik gibi kavramlarla belirlenen özelliklerine, bu eğilimler sonraları az çok devam etmiş olsa da, tarihsel bir anlam vermek daha yerinde bir tutum olur. Çünkü sinemasal düzen yöntemlerinin gelişmesinde her türlü anlatım eğilimi, yoğun bir teknik alışverişe geçmiş ve sinema düzenini oluşturan temel kurallar her yerde geçerliliklerini koruyup sürdürmüşlerdir.

Sinema alanında yapısal kuruluşa ilişkin olarak, parça birimlerle bütün arasındaki bağıntıların araştırılma ve uygulanma çabası, dünya sinemasında başlangıçta temelleri atılan ana eğilimler ortaya koymuştur. Bunlardan biri, sinemanın özellikle kamera hareketini geliştirmeye ve bu yoldan geleneksel eşzamanlı yapısal düzen eğilimini, bir yandan montajı da dinamik yöntemlere kavuşturarak gerçekleştirmeye çalışan yönüdür. Bu eğilim modern Batı sinemasının sayısız deneyleriyle bugün çok gelişmiş bir aşamayı karşımıza getirmektedir. Mekânı bölmekten kaçınmak, derinlik izlenimlerini artırmak, kamerayı dolaştırmak yoluyla mekân bölümleri arasındaki kesikliği gözden silmek, Batının görsel sanat geleneklerindeki kapalı eşzamanlı bir düzen birimini arayışına uygun düşmektedir.

Örneğini Sovyet sinema deneylerinde ve kuramlarında gördüğümüz montaj ilişkilerini geliştirme çabası, parça birimleriyle sürekliliği arayan farklı bir eşzamanlı viz-

yon geleneğine uygun düşer. Burada bütünün zaman - mekân birliğini sağlayan güç, montaj yoluyla biraraya getirilen plan çekimlerinden oluşan parçaların karşılıklı diyalektik bağıntılarla birbirini geliştiren anlamlara sahip olmaları ve buna bağlı olarak ritmik sürelerin vizyonu tamamlayan bir yolda uygulanmış olmasıdır. Bugün Sovyet balesinin Bizans ritmik - artistik mekanizmasının yaşayan bir yenilenişi olduğu ileri sürüldüğüne bakılırsa, matematik kuruluşa bağlı parçacı Bizans «optik duyarlılığının» yenilenen bir «Mistikle» Sovyet sinemasında yaşatıldığı düşüncesine varmak mümkündür. Gerçekten de Sovyet sineması yeni aziz ve martirlerin serüvenlerine sahne olmaktan da uzak kalamamıştır. Çoğu kez «epik» diye nitelenen Sovyet sineması, gerçekte zaman zaman duygusal ve melankolik yanı ağır basan bir tür mistisizme yöneliktir. Kısaca eski ortodoks Hıristiyan dinsel duyuştan ayrılmamıştır.

ÖZGÜN BİR SÜREKLİ - EŞZAMANLI DÜZEN KURAMI OLUŞTURMA ÇABASI

Sinemanın zaman - mekân değişimlerini içeren temel süreklilik niteliğiyle bağlantısı kurulması gereken başka bir tarihsel düzen yöntemi, klasik Osmanlı sanatı içinde gerçekleştirilmiş olandır. Bu sorun, bir kuram çekirdeği «iddiasının» sınırlarını aşma cüretini gösteremez. Ancak süreklilik ve eşzamanlılık ilkelerinin dengelendiği bu özgün düzen sorunu üstünde dünyanın başka hiçbir yerinde durulmuş değildir. Bunun nedeni, bu tür bir sürekli - eşzamanlı düzen çözümüne dünyanın başka hiçbir yerinde rastlanamayışıdır. Bu çözüm gerçekte erken Hıristiyan - Bizans kaynaklıdır. Ancak klasik Osmanlı döneminde

resimsel anlatıma, zengin bir duyuşla işlevsel olarak ya da başka bir deyişle, yapısal temel sorunun ana taşıyıcı ilkesi olarak maledilmiştir. Bu gelişmeyi anlayabilmenin bir başka yolu, Osmanlı mimarisinin Bizans'ta optik bir anlamda gerçekleşen mekân olgusunu «konstrüktif» bir işler mekanizmasına kavuşturarak aynı zamanda dinsel aşkınlığın gereklerini de sağlayabilmesidir. Bu tür bir sanatsal bağlamda aşkınlık, mekâna uhrevi ve dünyevi ikilemi, mimari organların yapısal ilişkileriyle kazandırmaktır. Mimaride yapısal işlevle mekânsal aşkınlığın biraraya gelişi, resimde nesnel gerçeklerin soyut şema öğeleri kullanılarak anlatımı gibi özgün bir yöntemdir.

Anlatımdaki gerçek - soyut şema ilişkisiyle düzendeki süreklilik - eşzamanlık ilişkisi arasında kesin bir bağ bulunduğunun ortaya çıkarılma sürecindeyse, bu özgün tarihsel yapı olgusunun ayrıntılarına inmek, hatta gerçeği gösteren şematik «ikonografi» öğelerinin, gösterilen nesneler ve olgularla sistemli ilintisini kavramak mümkündür.

Çıkış noktamızı oluşturan sürekli - eşzamanlı birliğini içeren özgün kompozisyon modeli, 1960'lardan bu yana ısrarla üstünde durduğumuz XVI. yüzyıl sonuna ait bir dizi kitap resmidir. **(Surname-i Muradiye,** 1583, T.S.H.K. No. 1344) (*) Bu model gerçekte son derece yalın bir re-

(*) Doktora tezi olarak çalışılmış (1953-56), akademik tescili yapılmamış, 1961 yılında **Şenlikname Düzeni** adıyla bir deneme kitapçığı olarak yayınlanmış, sözkonusu kompozisyon modelinin V. yüzyıla ait bir Bizans modelinde temellendiği kanıtlanmış, Türk sanat tarihi alanında yapılmış «tek 'özgün' doktora tezi olduğu» iddiasına hiçbir ilgili karşı çıkamamıştır.

simsel anlatımdır. Aynı mekân biriminin biçimsel öğelerini mimari şemalar, tezyini şemalar, figür şemaları ve doğal nesne şemaları oluşturur. Bunlar bütün eşzamanlı birimler içinde yer alırlar, ancak süreklilik ilkesine uygun olarak birbirlerini izleyen bu eşzamanlı birimler, yüzlerce değişim vurgusu da kapsarlar. Bu değişim vurguları eşzamanlı düzen biriminin şematik düzen iskeletini bozmadıkları gibi, bu birimin tekrarına dayanan sürekliliği yapısal bir zenginliğe ve güce kavuştururlar.

ÖNYARGILARI KIRABİLECEK BİR MODEL

Sinemayla eski sürekli tasvir ilişkisinin ele alındığı hiçbir yerde bu türden bir süreklilik sözkonusu edilmemiştir. Örnek Batıda bilinmediği için bu tür bir modelin irdelenmediği düşünülebilir. Ancak bilinse de bu türden bir kompozisyon modeli Hıristiyan dünyasının klasik antikite ve özellikle Roma'ya dayanan «sürekli resimsel kompozisyon mantığından» ayrılmakta ve yalın bir resimsel dil oluşturmasına karşın, ikilemsel (düal) niteliği yüzünden problematik bir görünüm de taşımaktadır.

Böyle bir modelin Hıristiyan dünyasının İslâmi değerler hakkındaki önyargılarını altüst ettiği ve ele aldığı şenlik geçidi temasının çok dünyevi olmasıyla organik kökenli mistisizme de aykırı düştüğü bellidir. Bir bakıma böyle bir model ne ortaçağ düzen standartlarına, ne de daha sonraki standartlara uymaktadır. Osmanlı sanatı hakkındaki yerli ve yabancı önyargılar gerçi hiçbir veriye sığınamazlar, ama bu model Osmanlı çağının en büyük övünç kaynağı olan mimari şaheser oluşumlarını da aşan bir «simgesel» önem taşımaktadır. Bu örnek model, tüm önyargıları tek başına kırar.

Sözkonusu resimsel kompozisyon modelinde süreklilik hareketi, ister resim dizisinin bütününde, ister parça birimler ya da ayrıntılarda olsun, gerçek hareket motiflerinin taklit edildiği bazı durumlarda bile şemalaşmış bir zihin olgusudur. Dışardaki olguların gözlenmesinden sonra resimleme işi bir atölyenin (nakışhane) zihin laboratuvarlarında gerçekleştirilmiştir.

Bu resimsel kompozisyon modelinin iç mantığıyla sinematografik soyutlama arasında bir bağ kuşkusuz vardır. Bu model bir tür montaj eklemliğini içerdiği ölçüde süreyi bütünleyen bir zaman ve mekân birliğini de içermektedir. Üstelik bunlardan biri diğerine ağır basmaktadır. Bundan ima edilmek istenense, sinemada deneysel zorunlukların dışında, hareketi kesikleştiren montaj ilkeleriyle hareketi kesiksizce tümleme amacına yönelen teknik ya da öyküsel dramatik trüklerin bir denge arama zorunluluğudur.

SONLUYLA SONSUZ ARASINDAKİ DENGE

Sinemanın eti ve kemiğiyle bağlı bulunduğu endüstriyel hız sorunu, zaman ve mekân değişimlerini kapsayan bir süreyi içeriyor ve sinema anlık bir olay olmadığı için, ister kapalı ister açık bir film kompozisyonunu amaçlasın, belli bir zaman süresiyle bağlı bulunuyor. Hız kavramıyla akrabalıkları belli olan süspans ve şiddet motifleriyse, sağlam bir filmik düzenin denetimi altında sinemasal anlatımı tümleyen ilgi çekici öğeler olarak kullanılabiliyorlar..

Teknolojik hız sorunu, kozmik hız sorunlarıyla karşı karşıya gelindiğinden beri zaman ve mekân kavramları da evrene, uzay boşluğunun sırları içine yuvarlanmıştır. Uzayın sonlu mu, sonsuz mu olduğu da tartışılıyor. Dünya

üzerinde varolan her şeyin uzay gözlemleri, hatta somut inceleme verileriyle ilintisi bulunması da çok doğal görünüyor. Eğer uzay hem sonlu, hem sonsuz olmak gibi bir özellik taşıyorsa, binlerce yıllık Doğu bilgeliğini çok somut ve nesnel bir düzeyde özümleyen Osmanlı Türklüğü, birtakım belirtilere dayanan bu varsayımı bile bir anlamda doğrulamış oluyor. Kuşkusuz engin sırları bulunan bir özellik taşıyorsa, binlerce yıllık Doğu bilgeliğini çok bilgelikle akılcılık arasındaki dengenin aranageldiği bir ortam.... Üstün oluşunun değil, farklı oluşunun bilincine varmak gerekiyor.

Ünlü sanat tarihçisi Worringer, hareket ve ritm duyarlılıklarına ulaşan farklılıkları, dünya sanatına zenginlik katan nitelikler olarak görmüştür. Klasik Batı dünyasının bir merkeze bağlı olan döngüsel hareketi, Kuzey Avrupa'nın sonsuzu amaç edinen dikey hareketinden farklıdır. Denge ve iç huzurunun işareti olan döngüsel hareketin mistik bir coşku kazanması da, klasik dünyaya erken Hıristiyan ve ortaçağda soyut eğilimlerin kapısını açmış olan bir farklılaşmadır. Alman ekpresyonizminin ve özellikle İskandinav mistiğinin karmaşa dünyasıysa bağlı olduğu hareket mekanizması yönünden, güneyin net ve akılcı çözüm yollarından ayrılmaktadır.

Her yerde ve her çağda, insan varlığının kavranış tarzıyla bu varlığın ritmik bir hareket düzeni içinde yerini alışı arasında bir bağıntı vardır. Dinsel - büyüsel dansların hareket mekanizması, insanın doğa ve toplumsal çevreyle ilişkisini belirler. Aynı şey sinema için de geçerlidir.

Bizde geleneksel hareket mekanizmasını özü bir merkezden doğan ve tekrar ona dönen klasik döngüsel hareketin, kendisine bağlı olan yeni bir döngüsel hare-

kete dönüşerek süreklilik kazanmasıdır. Yukarıda sözü edilen resimsel kompozisyon, bu ayrımın en tipik göstergesidir.

DÜNYEVİ HAYAT ANLAYIŞI İÇİNDE DİNAMİKLEŞEN DOĞU BİLGELİĞİ

Klasik döngüsel hareket sözkonusu olduğunda, bizi ilgilendirmesi gereken bir başka sorun, Türk sanatının Akdeniz çevresine nasıl yerleşmiş olduğudur. Bu sorunun çözümü, doğal olarak Akdeniz bölgesine özgü nitelikleri çağdaş sanatımızda da gerçekleştirme zorunluluğunu akla getirebilir.

Stilize soyut şemalar kullanan bir sanat her ne kadar nesnel olgu ve gerçeklerin, bir başka deyişle, organik doğanın resimsel temsilini kendine amaç edinmiş bir sanattan temelde ayrılıyorsa da, hayata bakış tarzında yine de bir noktada onunla birleşmekten geri kalmıyor. Bu yolda soyut şemacılığa katılan ilgi çekici bir özelliğin, Osmanlı sanatındaki belgecilik ve gerçekliğe gündelik açıdan yaklaşma çabası olduğu görülür. Bu durum bir Avrupalı için düşünülebilmesi oldukça güç bir şeydir. Organik doğanın temsilci taklidiyle değil, onun yüzeyci bir stilizasyona indirgenmiş, objenin kendisi değil, anısı bile olması kuşkulu olan şemalarla ifade edilme çabasıdır bu. Gerçeğin hizmetine verilen bu şema ve simge dünyası, kuşkusuz Doğu bilgeliğinin bir mirası olmalıdır. Türklerin Islâm dünyası içinde oynadıkları rol, bu mirası dünyevi bir hayat anlayışının içinde dinamikleştirmektedir. Türkler hem eski göçebe hayat tarzlarından, hem de Akdeniz çevresinden kazandıkları yeni bir dünya görüşüyle şemaları karşı karşıya getirmişlerdir. Koyu bir belgecilik ve bü-

yük bir gözlem çabasıyla şemaların çakışıvermesi, bu sanatın dinamik işlevsel gerilimine bağlı bulunan insancıl bir ifadeye yol açmıştır.

Türk sinemasının Akdeniz coğrafi bölgesi içinde bulunan diğer ülke sinemaları arasında zamanla önem kazanabilmesi, bir yandan sinema tekniğini kullanmayı öğrenmesi, öte yandan tarihsel vizyon deneyimlerinin ayrıntıları konusunda bilinçlenmesine bağlıdır. Türkiye'de Doğu Avrupa, Ortadoğu, Güney ve Uzakdoğu ülkelerinde yapılan işlere ilgi duyulmakta, ancak amaçlanan sanatsal idealler Batıda aranmaktadır. Bu yön seçimi bir rastlantı değildir, çünkü Batı dünyasının çağdaş deneyleri, Türkiye'nin kendini kanıtlama yolları aramasına olanak verebilecek hesaplaşma olgularıdır. Bunun da ötesinde, Türk sineması için dinamik bir gözlem kaynağı Amerikan sinemasıdır. Amerikan sineması yalnızca Türkiye için değil, dünyadaki tüm ülke sinemaları için büyük önem taşımaktadır.

VİZYON HEYBETİ

Sanatsal gelenekler ve bunların çağdaş yorumu, sanayi bilinciyle yüklü bir teknik kavrayışla kuşatılmadan sinema yapılamaz. Sinema ne bir köylü işidir, ne de başıbozuk ve endüstriyel alt yapısı bulunmayan düzensiz kentleşmenin gerçek anlamda sahip çıkabileceği bir iş.

Kısaca, sinemanın, Tyler'ın deyişiyle, bir vizyon heybetine kavuşma koşulları sözkonusudur. İnsan gücü ve yeteneği, büyük sanayi olanaklarına sahip olunan ülkelerde sistemin bir gereği olarak isabetli tercih ve seçimlerle kullanılıyor. Bu olanaklara sahip olunmayan koşullardaysa kaba kuvvet, şantaj, yaltaklanma, hırs ve benzeri düş-

künlükler faaliyet alanlarını ele geçiriyorlar. Böyle olduğu zaman da çıkış yolunu bulmak çok zorlaşıyor.

Türk sinemasının gerek üretim koşulları, gerekse varılan sonuçlar yönünden temellendiği özel sosyo - ekonomik ortamı irdelemiyoruz. Bu nedenle yukardaki soruna yine kısa bir değinmeden öte yaklaşmıyoruz. Gerçi işin sanatsal yanıyla bu yanı arasında yoğun bir ilişki olduğu söylenebilir ve varılan sonuçlar bu ortamın izlerini taşırlar. Hele sinema gibi kalabalık ekiplerle gerçekleştirilen işlerde çok karmaşık sosyal ve ekonomik ilişkiler bulunabilir. Ne var ki, bir sinema yapıtının sanatsal yapısı bu ilişkilerde temellenmez. Bir sanatsal yapının temellendiği ilişkiler doğruca kendine özgü olan değerlerdir.

ATATÜRK: «SİNEMA ÖYLE BİR KEŞİFTİR Kİ...»

«Sinema öyle bir keşiftir ki, bir gün
gelecek barutun, elektriğin ve kıtaların
keşfinden çok, dünya medeniyetinin
veçhesini değiştireceği görülecektir.
Sinema dünyanın en uzak uçlarında
oturan insanların birbirlerini tanımalarını,
sevmelerini temin edecektir.
Sinema, insanlar arasındaki görüş,
görünüş farklarını silecek, insanlık
idealinin tahakkukuna en büyük yardımı
yapacaktır. Sinemaya lâyık olduğu
ehemmiyeti vermeliyiz.»

ATATÜRK

Atatürk'ün sinema hakkındaki bu ünlü «deyişi»nin iki ana bölümden oluştuğu görülüyor. Dünyanın en uzak yer-

lerinde oturan insanların biribirlerini tanıyıp sevmelerini sağlayacak olan bu keşif, dünya «medeniyetinin veçhesini» değiştirecek güçte ve diğer büyük keşiflerin önemini aşan niteliğiyle yüksek bir sanayi çağı olgusu, yani kısaca üstün değerde teknik bir olgudur. Deyişin ikinci bölümünde, bu tekniğin «gereken ehemmiyet verilerek ele alınması suretiyle insanlık idealinin tahakkukuna hizmet edecek olan değeri,» yani kısaca sanatsal olan gücü ve niteliği vurgulanmaktadır.

Evrensel kültür etkileşiminin sağlanması yolunda hareketli görüntü sistemleri ya da kanallarıyla kitlelere ulaştırılan mesajın etki gücü, bugün tartışmasız olarak kabul edilmektedir. Kuşkusuz sinema alanındaki uğraşlarda hareketli görüntü düzeniyle mesaj iletme teknik ve becerisinin bugünkü aşamasında, toplumların birbirlerini tanımak ve anlamak yolundaki isteklerine önemli katkılarda bulunmaktadırlar. Ancak sinemanın bu yöndeki katkılarını, salt ticari amaçlara yönelik ürünlerden çok, sinematografik sanatsal hedeflerde yoğunlaşan ürünlerin ya da yapıtların gerçekleştirme yolunda olduğunu tereddütsüzce ifade edebiliriz. Çünkü bunlarla toplumların zihin ve ruh yapılarındaki farklı özellikler, bir başka topluma daha yoğun bir gerçeklikle yansıtılmış olmaktadır.

ENDÜSTRİYEL ÜRETİM RİTMİ

Salt sözlü iletişim ya da görüntünün hareketli olmadığı resim ve yazı birleşimlerinden oluşan herhangi bir mesaj, hareketli görüntünün dinamik iletişim uyarısı ya da işlevini aynı ölçüde yapamaz. Gerçi basın, radyo gibi kitle iletişim araçlarının işlevlerini oldukça dinamik boyutlara ulaştırmaya çalıştıklarına tanık oluyoruz. Fakat

XIX. yüzyıl boyunca sinematografinin icadına doğru gelişerek birbirini izleyen ve hareketin önce duyumsal, daha sonra psikolojik tahlilinin de gerçekleştirilebileceği bir dizi icat ve fotoğrafın keşfedilmesi, bu süreci yoğunlaştırmıştır.

Öte yandan mesajın kitle tarafından hızla algılanmasını zorunlu kılan sanayi çağı koşullarının sıkı bağlantılı olduğu simgesel işaretleme kodlarının hızla yaygınlaşması, giderek televizyonun da icat edilip etki alanının genişlediği oranda, ancak hareketli bir görüntü mekanizmasının toplumlararası kitle iletişiminde en etkin rolü oynama şansına sahip olduğunu açıkça ortaya koymuştur. Kitle ya kendisi hareket halindeyken belirli görsel işaretleme kodlarıyla uyarılıp yönlendirilmekte ya da hareketli bir görüntü sisteminin karşısında kendi iç hareket duyarlılığının bilincine ulaştırılmaktadır. Burada televizyonla sinema arasındaki önemli ayrıma yeniden dikkat çekmek istiyoruz. Çünkü hareket duyarlılığının bir bilinç düzeyine çıkabilmesi, ancak sinema sanatının yardımcı olabileceği temel bir sorundur. Bu duyarlılık sanayi üretiminin zorunlu kıldığı bir ritmi uygulama gereksinimiyle de yakından bağlantılıdır. Bu ritm eski tip üretim koşullarının ritminden tümüyle farklı olan endüstriyel bir üretim ritmi olarak belirgindir. Ayrıca bu üretim ritmiyle elde edilen ürünlerin biçimsel değerleri de eskilerinden farklıdır. İşte böyle bir yaratıcı hareket duyarlılığını televizyonun değil, ancak sinemanın uyarabileceğine tekrar değinmekte yarar vardır.

SİNEMA SANATININ BAĞIMSIZLIĞI

Atatürk'ün deyişinde birinci bölümü oluşturan ve sanayi teknolojisi içinde sinemanın büyük yerini belirleyen

saptamalar, kuşkusuz yapılan kıyaslamalar yönünden ilginç bir çarpıcılığa sahiptir. Fakat Atatürk «bir gün gelecek» ifadesini de ortaya koyarak ileri görüşlü dehasıyla sorunun üstüne gitmektedir. Deyişin bu ilk bölümü yeterince çarpıcıdır, fakat asıl mesaj deyişin sonunda verilmektedir; biraz önce üzerinde durduğumuz gibi, sanatsal yaratış ve beğeni düzeyi ölçütleriyle bağlantı da bu bölümle kurulabilir. Bu arada özellikle belirtmekte yarar gördüğümüz bir nokta şudur: Atatürk sinema sanatını böylesine üstün bir düzeyde kavramış olmasına karşın, bu alanda hiçbir zorlamaya gitmemiş, gelişmenin doğal akışına müdahale etmemiş ve sinemayı sıradan bir propaganda aracı olarak görmeye tenezzül etmeyip, bu deyişiyle sinemanın gerçek sanatsal yönden özünü vurgulayan bir tavrı belirlemekle yetinmiştir.

Atatürk'ün yaşadığı dönemde sinema, teknik ve sanatsal yönden henüz belli bir aşamada bulunuyordu. Burada sanatsal gelişmenin hangi yönde oluşageldiğine bazı bilimsel ve estetik yaklaşımlar açısından değinmekte yine yarar vardır. Sinemanın edebi bir düzenlemeden, düşünsel ya da zihinsel bir düzenlemeye geçtiği, bunun aynı zamanda bir bakıma tıpkı yazıda olduğu gibi sinemanın da önceleri piktogramik ya da ideogramik bir nitelik döneminde iken giderek alfabetik bir döneme ulaştığının belirtildiği anımsanacaktır. Tarihsel geçmişe göz atıldığı zaman gelişmede göze çarpan belirgin bir süreç budur, yani bu gelişme olgusunun sinemanın gelişmesine uygulanmasında önemli bir gerçek payı vardır. Ne var ki, bu tür bir gelişim sorununun sinemaya uygulanması, filmik anlatım ya da sinematografik görsel dilin, sözlü dilden aktarılıp aktarılmadığı konusundaki tereddüt ve kuşkudan da kaynaklanmaktadır. Bizim kanımızca bu kuşku yersizdir.

Çünkü tarih boyunca görsel imge biçimleri, hangi gelişme aşamasında olursa olsun, sözlü anlatım sorunlarından bağımsızdır. Dolayısıyla sözel değil, ancak görsel bir geçmişte temellenen filmik hareketli görüntü dili de temelde bu bağımsızlık üzerine kurulmuştur. Fakat yine de sinematografik dilin kendi içinde, yapay bir kıyaslamayla da olsa, piktogramik aşamadan alfabetik aşamaya doğru geliştiği, yani edebi dönemin aşılıp düşünsel döneme ulaşıldığı konusu dikkate alınabilir. Bu belirleme en azından bize sinemanın sanatsal özgünlüğüne ulaşma yönündeki gelişimini vurgulama olanağını verir. Sinemanın her yeni aşamada bağımsızlığını kanıtlayıp durduğu bir sanat dalı olarak geliştiği kesin bir gerçektir. Ne var ki, yakın zamanlara kadar, sinemanın bir dil olarak anlaşılması yönünden, seyircinin bir eğitim sorunu karşısında bulunduğu pek vurgulanmıyordu. Zamanla böyle özel bir dil sorunu karşısında birtakım eğitim zorunlulukları ortaya çıkmaya başladı. Sinema sanatının ortaklaşa bir yapım işi olduğu halde, tümüyle bireysel, kişisel bir ifade yoluna girmesi de, bu zorunluluğun ortaya çıkmasındaki etkenlerden birini oluşturdu. «Sinema dilini bilmeyen filmik içeriği kavrayamaz» görüşü giderek daha da önem kazanmaya başladı. Sinema bir eğitim sorunu olduğuna göre «alfabe» kavramıyla bile yakın ilintisi bulunan belli bir eğitim disiplininin bu alana uygulanma zorunluluğu ülkemizde de ortaya çıktı.

İNSANLIK İDEALİNİN GERÇEKLEŞMESİ

Atatürk'ün yaşadığı çağda sinema henüz büyük ölçüde edebi-ideogramik niteliğiyle toplumların birbirlerini yeterince tanıyıp sevebildikleri değil, fakat birbirlerini seyretme ilgisine açıldıkları bir dönemde bulunuyordu. Sine-

matografinin icadından 1940'lara dek sanatsal planda önemli aşamalar yapılmamış değildi. Bu süre içinde sinemanın teknik ve kuramsal sorunlarını araştırma çabaları da oldukça yoğundu. Fakat bu pratik ve kuramsal tüm uğraşların ortaya koyduğu değerler, kitlenin sinema dili eğitimini gözetmeden eski seyir alışkanlıklarını, alışılmış temaşa standartlarını bu alana aktarma çabalarından öteye gitmiyordu. Çarpıcı yeni anlatım yöntemleriyle, kurgu tekniklerini, kamera hareketleriyle çekim açılarını yeni boyutlara ulaştırma çabalarının bile belirli sınırlar içinde kaldığı; düşünsel alanda da sinema estetiğinin, tarihsel klasik estetik kuramların çerçevesi dışına çıkamadığı görülüyordu. Bütün bu pratik ve kuramsal uğraşlar içinde geleceğin bazı ipuçları yok değildi, ama bu belirtilerin yeni bir aşama sürecinde değerlendirilebilmesi için kuşkusuz İkinci Dünya Savaşı gibi insanlık idealinin gerçekleşmesine hiç de yararı dokunmayan ve içinde kendine özgü sinemasını da barındırmış olan korkunç bir badirenin aşılması gerekiyordu.

Sinemanın insanlık idealinin gerçekleşmesine yardımcı olabilecek değeriyle ulusal bağımsızlık ideallerinin gerçekleşmesi arasındaki kesin paralellik, kanımızca, bu alandaki sanatsal gelişmelerin biricik ölçütüdür.

Atatürk'ün deyişini, birtakım güçlerin diğerlerini ezmeye devam ettikleri kuru sıkı hümanizmacı bir evrensellik idealizasyonuyla bağdaştırmanın hiçbir olanağı yoktur. Sinemanın gelecekte ancak ulusal değerlerin eşit düzeylerde kanıtlandığı evrensel bir görüntü dili kullanarak, toplumların salt birbirlerini seyretmenin ötesinde aralarındaki «düşmanca» görüş ve görünüş farklarını silecek olan sanatsal anlatım farklarına ulaşabileceğini çok iyi bir biçimde gören ve kavrayan Atatürk olmuştur.

KAYNAKÇA

AGEL, Henr, **Esthétique du Cinéma,** Que Sais-Je, No. 751, Presse Universitaires de France, Paris, 1971

ANDREW, J. Dudley, **The Major Film Theories (An Introduction),** Oxford, University Press, London, Oxford, New York, 1976

ARNHEIM, R., **Film As Art,** University of California Press, Los Angeles, 1960

ARNHEIM, R., **Art and Visual Perception,** University of California Press, Los Angeles, 1967

BALLO, Guido, **The Critical Eye,** London, 1966

BERGER, John, **Görme Biçimleri** (Çev. Yurdanur Salman), Yankı Yayınları, İstanbul, 1975

BLANCKARD, Gérard, **Histoire de Band Dessinée,** Ed. Marabout Université, Verviers, 1975

CÜCELOĞLU, Doğan, **İnsan İnsana,** Altın Kitaplar, İstanbul, 1980

HAUSER, Arnold, **The Philosophy of Art History,** Routledge and Kegan Paul Ltd. London, 1968

HAUSER, Arnold, **The Social History of Art, Vol. IV, (Naturalism, Impressionism, The Film Age),** Routledge and Kegan Paul Ltd., London, 1968

LOTHMAN, Iouri, **Esthétique et Sémiotique du Cinéma,** Edition Social, Paris, 1977

MALRAUX, André, **Esquisse D'une Psychologie du Cinéma,** Ed. Gallimard, Paris, 1946

METZ, Christian, **Essais sur la Signification au Cinéma,** Vol. 1-2, Klineksieck, Paris, 1971-76

MITRY, Jean, **Esthétique et Psychologie du Cinéma,** Vol. 1-2, Ed. Universitaires, Paris, 1963-65

«Popular and Unpopular Art», **Partisan Review,** Vol. XLIV, New York, 1977

READ, Herbert, **Sanatın Anlamı,** (Çev. N. Asgarî ve G. Inal,) İş Bankası Yayınları, Istanbul, 1974

SAUSMAREZ, de Maurice, **Basic Design: The Dynamics of Visual Form,** Reinhold Pub. Corp. New York, 1964

Signs, Image and Symbol, Ed. Glorgy Kepes, Studio Vista, London, 1966

Symbol Signs, Prepared by the American Institute of Grafic Arts (AIGA), Tokyo, 1976

TAYLOR, Harold, **Art and the Intellect,** The Museum of Modern Art, New York, 1960

TOFFLER, Alvin, **Üçüncü Dalga,** (Çev. Ali Seden) Altın Kitaplar, İstanbul, 1981

TUDOR, A., **Theories of Film,** Ed. National Film Theater, London, 1976

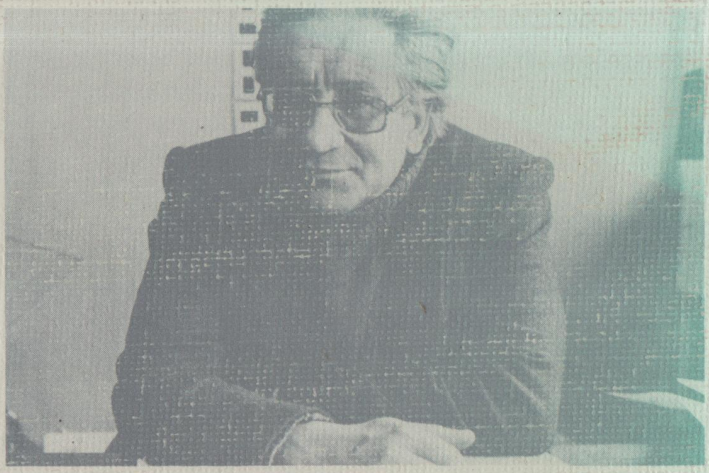
TUNALI, İsmail, **Estetik,** Cem Yayınları, İstanbul, 1979

TYLER, Parker, **The Three Faces of the Film,** Ed. A.S. Barnes and Io Inc., New York, 1967

WHITTOCK, Arnorld, **Symbols, Signs and Their Meaning and Uses in Design,** Leonard Hill, London, 1971

WOOLEN, P., **Signs and Meaning in the Cinema,** Ed. National Film Theater, London, 1976

BİLİMSEL SORUNLAR DİZİSİ



Sezer Tansuğ
İNSAN ve SANAT

Otuz yılı aşkın süredir sanat tarihi ve sanat eleştirisi alanında etkinlikleri olan Sezer Tansuğ, özgün görüş açısıyla güncel sanat tartışmalarına da yeni boyutlar getirmiş bir yazar ve araştırmacıdır.

Sayıları 10'u aşan kitapları arasında *Sanata Yaklaşım* (Eleştiride Duyarlık Çağı), *Şenlikname Düzeni* (Türk Minyatüründe Gerçekçi, Duyuş ve Gelişme), *Karşıtı Aramak*, *Beş Gerçekçi Türk Ressamı* vardır. "Çağdaş Türk Sanatı" Sezer Tansuğ'un en son yayınlanan yapıtıdır.