Sinema Kuramı

Bela Balázs

Sinema



doruk

Sinema Kuramı

DORUK / *Sinema*
Sinema Kuramı

Yazar:
Bela Balázs

Çeviren:
Gökhan Aydın

Editör:
Zahit Atam

Kapak Tasarımı:
Doruk Can Koçak

Sayfa Tasarımı:
Cafer Çakmak

© Doruk Yayımcılık 2019
Tüm hakları saklıdır. Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz.

ISBN: 978-975-553-741-2

Baskı: Mayıs 2019

Baskı-Cilt:
Ertem Basım
Sertifika no: 16031

doruk

e-posta: info@dorukyayinlari.com
www.dorukyayinlari.com
Sertifika no:13086

Sinema Kuramı

Yazan:

Bela Balázs

Çeviren:

Gökhan Aydın

doruk

İÇİNDEKİLER

Önsöz / Zahit Atam 13
Kavramlar ve Açıklamaları / Zahit Atam 25

1. **KURAMA ÖVGÜ** 43
Cehaletin tehlikeleri;
Filmleri nasıl değerlendireceğimiz bize neden öğretilmiyor?;
Genel kültür ihtiyacı;
Yaratıcı kültür;
Yeni bir kâşif olarak kuram;
Kaçırılmış büyük fırsat.

2. **ESKİ TARİH** 49
Filmler ve büyük ölçekli endüstri;
Filme alınan tiyatro;
Yeni konular;
Yeni karakterler;
Slapstick;
Örnekler.

3. **YENİ BİR BİÇİM-DİLİ** 57

4. **GÖRSEL KÜLTÜR** 61
Film kültürü;
Sömürgeci İngiliz;
Sibiryalı kız;
Görmeyi öğrendik;
Eski filmler neden komiktir?;
Sanat gelişmiyor.

5. **GÖRÜNEN İNSAN** 67

6. YARATICI KAMERA 75
Görüntünün içindeyiz;
Özdeşleşme;
Yeni bir sanat felsefesi;
Mikrokozmos ilkesi;
Öncülerin ideolojisi.

7. YAKIN PLAN 81
Görüntü parçalarını bir arada tutan nedir?;
Ses bölünmez;
Mekânda ses;
Şeylerin yüzü;
Görsel hayat;
Yakın planın lirik çekiciliği;
On üç.

8. İNSANIN YÜZÜ 89
Yeni bir boyut;
Melodi ve fizyonomi;
Sessiz Solilog;
Çoksesli yüz ifadeleri;
Mikrofizyonomi;
Aynadaki Asta;
Baltık Delegesi;
Konuşma ve yüz ifadeleri;
Sesli filmde konuşma: Asta konuşuyor;
Rusya'dan bir örnek;
Dilsiz gösteri;
Sessiz kalmak çözüm değil;
Mimiklerin temposu;
Sessiz diyaloglar;
Yakın planda yüzün detayları;
Görmediğimi görebilirim;
Sadeleşen oyunculuk;
Zevkte değişimler;
Sade yüzler;
Sade sesler;
Doğa, yapay görünür;
Doğa, Sanata dönüşen doğa;
Fizyonomi eğitimi;

Çocuklar ve vahşiler;
Grup fizyonomileri;
Sınıf yüzleri;
Bilinmeyen yüzlerimiz;
İkinci yüz;
Mikrodrama;
Dramatik durum;
Kamera ritmi;
Dramatikleştirilmiş sıradanlık;
Kader anı;
Hakikat yerine gerçek.

9. DEĞİŞKEN YERLEŞTİRME 119
Filme alınan görüntünün sentezi;
Nesnenin öznelliği;
Déjàvu;
Yine özdeşleşmeye dair;
Antropomorfik dünyalar;
Film hakkında Goethe;
Nesnel öznellik;
Çeşitleme;
Çevrenin fizyonomisi ve arka plan;
Manzaralar;
Gerçekliğin içerik haline gelmesi;
İşçi ve makinenin fizyonomisi;
Fizyonomi ve sembol;
Ritmi hızlandıran yerleştirme;
Biçimbozma;
Özgün;
İmkânsız anahatlar;
Özgün açılarla alışılmadık durumlar;
Film karikatürleri;
Filmde dışavurumculuk;
Dr. Caligari;
Dekoratif dekor;
Filmde empresyonizm;
Olayların izlenimi;
Öznel izlenimcilik;
Dolaylı yerleştirme;
Sembolik açılar;

Ayna olarak insan yüzü;
Yerleştirme metaforları;
Görüntülerde boş cümleler ve kitsch;
Tehlikeli güzellik;
Nesne olarak sanat eseri;
Tarz ve yerleştirme;
Tarz bilinçli filmler.

10. KURGU **149**
Kaçınılmaz yorumlama;
Makaslar yalan söylediğinde;
Görüntülerin zamanı yoktur;
Filmde zaman;
İçerik ve yaşantı olarak zaman;
Biçimin ve atmosferin devamlılığı;
Yaratıcı kurgu;
Çağrışımlı kurgu;
Geriye dönüşler;
Metaforik montaj;
Şiirsel montaj;
Alegorik montaj;
Edebi metaforlar;
Çağrışımlar;
Entelektüel montaj;
Montajda ritim;
Aksiyon hızı ve kesme hızı;
Ritardando sahneler, accelerando planlar;
Plan uzunluğu;
Sesli filmin ritmi;
Kesmede müzikal ve dekoratif ritim;
Öznel kesme;
Yürümek;
Filmde spor;
İfadesiz spor.

11. PANORAMA **187**
Zaman deneyimi;
Panoramanın dramatik niteliği.

12. KAMERANIN İFADE TEKNİĞİ **191**
Kararma;
Diyaframın sırrı;

Görünmez şeyleri gösteren kamera;
Zaman perspektifi;
Geçmenin psikolojisi;
Zaman ve dizilim;
Görüntü boyutu ve geçmeler;
Geçmeler ve basit hikâyeler;
Geçmeler ve mekânın bağlanması;
Narcosis;
Sahnenin hareket olmadan değişmesi;
Geçme ve zihinsel görüntü;
Filme alınan perdeler.

13. FİLMDE TARZ SORUNLARI 203
Saf sinematografi;
Hikayesiz veya kahramansız filmler;
Kahramansız film;
Yol filmleri;
Bir kahramanı olan belgesel filmler;
Bilinmeyen yakınlar;
Haber filmleri;
Emek destanları;
İnsanı göstermek;
Savaş filmleri;
Doğa filmleri.

14. AVANGARDIN BİÇİMCİLİĞİ.....223
Mutlak film;
Estetiğin epistemolojisi;
Dış dünyanın görünüşü;
İç konular;
Kavramsal filmler;
Mantık araç, psikoloji amaçtır;
Sürrealist filmler;
Soyut film;
Sesli soyutlama;
Altyazılar;
Yanlış bir benzetme.

15. OPTİK NUMARALAR, BİLEŞİMLER, ÇİZGİ FİLMLER 235
Kamera efektlerinin anlamı;
Maskeler;

Film komedisi;
Bir fotoğrafı öldüremezsiniz;
Psikoloji ve uzunluk;
Çizgi filmler.

16. SES **245**
Trajik bir kehanet;
Çıkmaz sokak;
Kehanet;
Ne istiyoruz? İşitsel dünya;
Gürültünün keşfi;
Sesin dramaturjisi;
Ses konuşuyor;
Dramatispersonae olarak ses;
Eşlik eden müziğin etkisi;
Seslerin savaşı;
Sesli oyunun sorunu;
Sesi biçimlendiren görüntüdür;
Sessizlik;
Sessizlik ve mekan;
Planda kullanılan sesin dramatik işlevi;
Sesi açıklayan görüntüler;
Eşzamansız sesler;
Sesin yakınlığı;
Ses yalıtılamaz;
Kulağı eğitmek;
Sesin gölgesi olmaz;
Sesin tarafları yoktur;
Sesin, yanıltıcı bir mekan görüntüsü vardır;
Sesin yeniden üretim sorunu;
Sesler görüntülerle temsil edilemez;
Ses montajı;
Ses geçmeleri;
Eşzamansız ses efektleri;
En etkili enstrüman;
Eşzamansız görüntü, eşzamanlı sahne.

17. DİYALOG **273**
Görülen konuşma ile duyulan konuşma;
Sessizlik de harekettir;
Konuşmanın duyulur jesti;

Dublajın imkânsızlığı;
Estetik geçirmezlik kuralı;
Film karesi ve sözcük;
Akıldışı bir ses efekti olarak konuşma.

18. SESLİ KOMEDİNİN SORUNU 285
Olanak-dışı sesler;
Konuşma groteskleri;
Müzikal groteskin sorunu;
Film müziği;
Charlie Chaplin'in sırrı;
Sesli filme dair öngörüler;
Sesin idareli kullanımı;
Sözcük kuralı;
Film anlatıcısı.

19. RENKLİ FİLM VE
STEREOSKOPİK FİLM ÜZERİNE NOTLAR 295
Hareketli renkler;
Renkli filmde kesim;
Stereoskopik filmler;
Renkli çizgi filmler.

20. SENARYO 299
Lessing ve film;
Paralel olaylar;
Teknik koşullar ve sanatsal ilkeler.

21. SANAT BİÇİMİ VE MALZEME 311

22. TARZ SORUNLARI 321
Destan;
Üslup ve üsluplaştırma;
Öznel ve geleneksel üsluplaştırma.

23. MÜZİKAL BİÇİMLER 331
Film opera.

24. KAHRAMANLAR, GÜZELLİK, YILDIZLAR
VE KAHRAMANLAR, GÜZELLİK, YILDIZLAR
VE GRETA GARBO DURUMU 339

ÖNSÖZ

Zahit Atam

Bela Balázs'a Göre Sinema Dilini Kim Kurmuştur: Teorik Bir Problematik...

Bela Balázs'ın kitabı enteresan bir kitaptır, bir kere kitabın kendisi hem tarihsel hem de teoriktir. Tarihsel olarak doğru olgulardan teorik sonuçlar çıkarır. Bu nedenle de doğal olarak kuramsal nitelikler gösterir. Olgulara karşı saygılıdır ve bu kitabı yazmadan önce filmleri açık bir zihinle ve nesnel bir gözle izlediği anlaşılmaktadır. Bu kitabın en sıra dışı tezi bir sosyalistin sinema tarihine baktığında teorik bir sorun olan "sinema dili"ni kimin kurduğu meselesine tarihsel ve olgusal olarak yanıt üretmesidir. Bu tez genel olarak Kıta Avrupa'sından gelen yazarların söylemine ve onların iddialarına karşıdır. Çünkü Avrupa Sanat Sineması geçmişte bir ön-kabul olarak sinema dilinin kıta içinde kurulduğunu iddia etmekteydi, oysaki Balázs'ın kendisi bir Macar, ideolojik olarak ise sosyalist olmasına karşın, olgulara dayanarak ulaştığı sonuç Sinema Dilinin Amerika'da kurulduğu, dahası ise yalnızca Amerika'da kurulmadığı, aynı zamanda Amerika'da kurulmak zorunda olduğudur. Bu kültürel ya da tarihsel bir sorun değil, büyük oranda kuramsal bir sorundur ve sorunun köklerine indiğimizde bunun köklerini anlamakta ve bulmaktayız; *Balázs* haklıdır.

Kitabı bir teori kitabı olarak alırsak, bir Macar ve Sosyalist olan Balázs çok enteresan bir şekilde ve büyük bir doğrulukla şu sonuca ulaşıyor:

Sinema dili ne Fransızların ne de herhangi bir Avrupalı sanatçının eseridir. Bir kere bir dil konvansiyonlara dayanıyorsa bu kolektif olarak kurulur. Konvansiyonlar ise seri üretimle ve aynı zamanda tüketicinin verdiği tepkilerle şekillenir. Bu anlamda biz yani büyük insanlık ailesi "sinema dilini" kurarken ne yönetmenler ne de seyirciler bilinçli ve kontrollü bir deney yapmıyoruz, dili de yapay biçimde tamamen kontrollü ve ideal normlara dayanarak şekillendirmiyor, kullanmıyor ve dile getirmiyoruz. Dil kendi yapısı gereği toplumun ve insanın bilinçdışı ile şekillenir ve aynı zamanda insanların bilinçdışının en etkili ifade araçlarına sahip olan bir araçtır.

Bu anlamda Bela Balázs'ın ürettiği tez gerçekten enteresandır:

Sinema Dili Avrupalılar tarafından değil, Amerikalılar tarafından kurulmuştur.

Peki niçin? Bu çok önemli bir teorik sorundur!

Sinema Dilini kim kurdu?

Balázs'ın bu konuda söylediklerini adım adım takip edelim;

1. "Bu bölüme "eski tarih" adını verdim; çünkü hareketli resimlerin henüz sanat değil, bir panayır gösterisinden ibaret olduğu dönemleri ele alıyor."

Fransa'da Lumière Kardeşler sinema kameralarının yapımını tamamladıklarında takvimler 1895 Mart'ını gösteriyordu. Ama film sanatının dili ve ifade araçları ancak yirmi yıl kadar sonra, Amerika Birleşik Devletleri'nde doğacaktı. Yüzyılın sonunda film yapmak için gerekli teknik olanaklar zaten bir grup kapitalistin elindeydi; yine de Fransız sineması yeni sanatın tek bir etkili örneğini bile üretemedi. Demek oluyor ki, film sanatı Fransız sinematografi kamerasından otomatikman ya da görme kanunlarının mekanik bir sonucu olarak gelişmedi. Yeni sanatın doğuşu için başka etmenler gerekliydi ve bunun Avrupa'da değil de Amerika'da bulunması tesadüf değildi." (Bela Balázs)

Balázs'ın kritik önermesinin çıkış noktası budur, bu önerme belirli bir biçimde olgulara dayanmakta ve hakikati keşfetmeye dürüstçe çalışmaktadır.

Neler ileri sürüyor Balázs?

i) Teknik olarak sinemayı Fransızlar icat ettiler.

ii) Buna karşın film sanatının dili ve ifade araçları ancak yirmi yıl kadar sonra Amerika Birleşik Devletlerinde geliştirildi.

iii) Fransız sineması yeni sanatın tek bir etkili örneğini bile üretemedi.

iv) Demek ki film sanatı;

a) Kameradan otomatik biçimde, kendiliğinden yada görme kanunlarından doğal olarak çıkan mekanik bir gelişmenin sonucunda ortaya çıkmadı.

b) Yeni Sanatın doğuşu için başka etmenler gerekliydi.

c) Bunun Avrupa'nın herhangi bir ülkesinde değil de, Amerika Birleşik Devletlerinde doğması tesadüf değildir.

Sonrasında kritik bir sorunla karşı karşıyayız. İlk yapmamız gereken öncüllerin yani felsefi anlamdaki "*premises*" denilen önermelerin doğruluğunu kontrol etmektir.

O zaman sinemada ilk gösterim, yani bir salonda, bir kameradan ve aynı zamanda salondakilerin hiçbir teknik cihaz kullanmadan, çıplak gözle gördükleri filmi Fransızlar üretti, burada tartışılacak hiçbir şey yok, bilimseldir ve olgusal olarak doğrudur.

İkinci öncülün ikinci ayağı bir yargıya dayanıyor: "Fransız Sineması yeni sanatın tek bir etkili örneğini bile üretemedi". Fransız sinemasına haksızlık sayılsa da önemli ölçüde doğrudur, bunun nedeni basittir.

Olgusal olarak incelediğimizde şunu görmekteyiz:

Kameranın konumunu ele alırsak:

İlk filmler –ki internette bulunabilir– şu esasa dayanıyor, kamera sabit duruyor, olaylar, kişiler, mekân gerçek ve karşımızda vuku buluyor, kamerada bunu kaydediyor.

Bu çalışmalardan sonra, kamerayı zorlukla alabilen Melies'in kendisi bir ilüzyonist, aslında kamera ile kaydedilen ilüzyonların çok daha albenili ve aynı zamanda çok daha fazla sayıda seyirciye ulaşabileceğini görüyor, kendisi için mesleği açısından bunun çok etkili bir araç olduğunu anlıyor.

Sonrasında aslında kameranın durumu değişmiyor, belki biraz bilimkurgu ve belki biraz yakın plan, belki ilüzyon numaraları, ama özünde eğlenceye ve ilüzyona dayanan şeyler, dramatik olarak anlatının kurulmasında çok etkili değil.

Peki, Amerika'da neler oluyor?

Amerika'da kuşkusuz dünyanın o dönemindeki en büyük iç pazarı var.

Aynı zamanda halkın kendisi için sanat olarak ortak alan, eğlence dünyasının parçası olarak "toplumsal güçlü bir eğilim halinde" sinema seçilmiş durumda. Bunun çeşitli nedenleri de var:

İlk önce Amerika o yıllarda Fransa'ya göre çok daha sanayileşmiş durumda.

İkinci olarak ise nüfus çok daha fazla.

Üçüncü olarak daha da etkili bir durum: ABD demek yeniye açıklık ve yeniye övgünün diyarıdır. Yeniye duyulan güçlü merak da kritik bir özelliktir.

Bu koşullar altında sessiz sinema döneminde bir başka felsefi gelenek daha devreye girmektedir. O da Amerikalıların pratik insanlar olmalarıdır. Bu onların ulusal özelliğidir. Yani gördükleri şeyi denemeleridir ve ellerinin işe yatkın olmasıdır. Bu anlamda Amerikan düşüncesinin ve insanlarının dışsal gerçekliğe tavrı, gördükleri üzerine, deneyimleri üzerine bilgiyi ve estetiği inşa etmeleridir.

Bir de buna kolektif bir halk durumu ekleniyor: Sinema doğduğunda sessizdi ve ABD dünyadan çok ciddi sayıda göç almaktaydı, bu göçlerin ana dalgası Avrupa'dan olmaktaydı, ama Avrupa ile sınırlı değildi, dünyanın pek çok kıtasından insanlar ABD'ye

gelmekteydi. Bu anlamda sessiz sinema ABD halkı için en az İngilizce kadar ve hatta ondan daha fazla o tarihsel koşullarda "ortak dil" anlamına gelmekteydi.

i) Kolektif tarih ve kolektif bilinçdışı, dahası ise kolektif bilinçaltı esas biçiminde kontrollü "sinema dilinden halka öğretildi, halk "ortak benliği" büyük oranda sinemadan öğrendi";

ii) Bunun dışında ise ABD'de sinema bir anlamda "milleti kurmanın önemli araçlarından birisi olarak" sinemayı kurumsallaştırdı, pratiğe döktü, sinemayı araçsallaştırdı ve eğitim kadar kolektiviteyi ve benliğin sınırlarını sinemadan öğrendi.

iii) Olumluyu, bilinci, ideali ve kötüyü ve bir anlamda toplumun normlarını büyük oranda sinema perdeye taşıdı.

Bu açıdan söyler isek, Amerikan Sineması tam anlamıyla pratik içinde doğmuştur ve kolektif deneyimle şekillenmiştir. Bu deneyimin bir parçası "film-maker"ların, yani filmi yapanların da, bir parçası da filmi seyredenlerindir. Çünkü konvansiyon denilen şey, sadece yapanlar tarafından kurulmaz, aynı zamanda seyredenler ve ona tepki gösterenler tarafındanda kurulur.

Bu anlamda olgucu veyahut da diğer bir deyişle factualist olarak Amerikan Sineması, sinemayı yapa yapa ve elbette seyrede seyrede kurmuşlardır. Bu sinemanın seyirlik açısından, eğlence açısından Avrupa Sinemasına olan üstünlüğü tartışılmazdır. Dolayısıyla sinema dilini kuran dediğimizde en yalın anlamıyla anlatmak istediğimiz şudur:

1. Sinemayı git gide daha fazla "dışsal gerçekliğe sadakat" ile kuran ve sinemaya güçlü bir olgucu, gerçekçi ve "gerçekliğin taklidine yakınlaştıran" Amerikan Sinemasıdır.
2. Dışsal gerçekliğin yanı sıra son derece "materyalist ve aynı zamanda deneyime, tecrübeye ve insanların 'normlarına" uygun olarak kişiyi ve kişiler arası çatışmaları" anlatan sinemada Amerikan Sineması olmuştur.

3. Aynı şekilde, Sinema Tarihinde "tarihsel hikâyeleri", Kadim Kültürün güçlü örneklerini başarıyla anlatan da Amerikan Sinemasıdır.
4. Benzeri şekilde, Amerikan Sineması büyük oranda çeşitli insanlık deneyimlerini, olgularını, hallerini, değişik tipleri, çok çeşitli olaylar zincirini büyük oranda inandırıcı bir şekilde, ama bütün bu eğilimleri de "bir eğlence" anlayışı içinde sinemaya taşıyabilen de Amerikan Sinemasıdır.
5. Sinemayı endüstrileştiren, sinemanın yapabildiklerini geliştiren ve aynı zamanda pratik olarak "dışsal gerçekliği inandırıcı şekilde perdeye taşıyan", kısaca diğer sanatlarda olmayan Dramatik Şahsiyetlerin içine sinema sanatı dolayısıyla karakter olarak "Dışsal Gerçekliği" sinemada etkileyici şekilde sinema diline ekleyen Amerikan Sinemasıdır.

Bu anlamda Sinema Dilini Amerikalılar kurdu demenin anlamı şudur:

i) Amerikan Sineması insanlık için "sinemadaki konvansiyonları kuran" sinemadır,

ii) Aynı zamanda sinema dilindeki arketipleri oluşturan sinemadır,

iii) Aynı zamanda sinema sanatında temel doğrularını uygulayan ve bunları "endüstriyel format içinde" sinemaya taşıyarak verimli bir sektörü kuran Amerikan Sinemasıdır,

iv) Bu kuruluş sürecinde konvansiyonları oluşturan ve bunu dünyaya ihraç ederek yaygınlaştıran ve insanlığa öğreten sinemadır.

Bu anlamda, Sinema dilini Amerikalıların kurması demek kadar Bela Balázs'ın çok önemli bir sözü ve tezi daha var.

Sinema Dilini Avrupalılar kuramazdılar, niçin? Bu sorunun kendisi de önemlidir.

Birinci ve temel yanıt aslında basittir: 20. Yüzyıl bir Amerikan Yüzyılıdır, yirminci yüzyıl içinde Amerikalılar gittikçe daha

çok öne çıktılar ve dünya genelinde etkili oldular, dünyadaki iletişim ve iktisat alanında başat ülke haline geldiler.

Bu tarihsel süreç içinde Amerika'nın siyaseten, kültürel olarak ve elbette iletişim ve eğlence dünyasında giderek "merkezi hale geldiklerini, merkezi temsil ettiklerini ve süreci başat bir biçimde yönettiklerini" kabul ettiğimizde;

Sinemanın Amerikan Sineması tarafından bir dile kavuştuğunu söyleyen önerme ile bunu birleştirdiğimizde;

Aslında 20. Yüzyılın sanatının sinema olduğunu da söylemiş oluyoruz.

Sonrasında ise olguyu yazmamız gerekiyor:

İnsanlık giderek daha fazla "okumaktan vazgeçmiştir, insanlık giderek daha fazla seyretmektedir".

Şimdi elbette bunlar teorik konular ve aynı zamanda sosyolojik konular.

Daha fazla girmeyelim, ama şunu belirtmekle yetinelim;

Hiçbir sanat dalında Konvansiyon olmadan eser vermek mümkün değildir.

Ama aynı şekilde hiçbir sanat dalında "konvansiyonlar üzerine inşa edilmiş bir eser" büyük sanat eseri de olamaz.

Bu açıdan, ne diyebiliriz?

"Sinematografi tekniği, 20. yüzyılın başlarında, diğer entelektüel ürünlerin de endüstriyel ölçekte üretilmeye başlamasıyla aynı zamanda şekil aldı. Aslında bu da tesadüf eseri değildir. Devasa yayınevleri, büyük tiyatrolar ve konser ajansları, gazeteler ve toptan resim alışverişi aynı dönemde doğmuştu. Sanatın ve edebiyatın endüstriyelleşmesi filmle başlamadı ama film tam da bu eğilimin hız kazandığı sırada ortaya çıktı." (Bela Balázs)

Sinemayı nasıl anlamlandırabiliriz sorusuna ilişkin sosyolojik taban tam anlamıyla bu gelişmeler ile bağlantılı incelenmelidir, sinema çağın sanatı oldu, çünkü çağın ruhu;

1. "Dinamizm ve değişim üzerine kuruluydu;
2. Çağın ruhu aynı zamanda insanların yeni ve modern yaşam koşullarında yaşam hızlandığı için;
   i) okumak gibi daha çok çaba gerektiren ve daha çok zaman gerektiren;
   ii) okurun gittikçe daha çok aktif şekilde katılmasını gerektiren bir edimden;
   iii) Seyretmek gibi pasif, hızlı ve aynı zamanda deneyimi çoğullaştıran bir sanata yönelmeleri olağandı;
   iv) aynı zamanda deneyim kaotikleşmekte ve tecrübe belirsizleşmekte ve dahası deneyim ve bundan çıkan kadim dersler yerlerini "hazza, hedonizme, arzu ve türevlerine bırakmaktaydı;
   v) Sinema aslında çağın ruhuna değil, pratik olarak yaşam biçimine uygundu;
   vi) Çağın ruhu, ruhun ölümsüzlüğüne değil, bedenin hazzına yönelmekteydi;
   vii) Bütün bir yirminci yüzyıl aslında kadim kültürün ve değerlerin adım adım geriletilmesi üzerine kuruluydu;
   viii) Sinema sanatın kendisini moderni kurmak ve moderni yansıtmak üzerinden şekillendirmişti.
   ix) Modernin zaferi sinemada karşımıza çıktı. Tine değil, bedene doğruydu eğilim.

Batılı ülkeler içinde Kıta Avrupa'sının yaptıkları neye karşılık gelir:

İki şeye, birincisi Fransızlar Avantgarde deneyciliğine götürmeye çalıştılar, bu ciddi bir başarısızlıktır; gerçekliğe sadakat karşısında yenilmiştir.

İkincisi Almanlar dışsal gerçekliği deforme etmeye ve "*irrasyonalist eğilimleri*" öne çıkarmaya çalıştılar, yenilgiye uğramıştır.

Rusların ya da Sovyetler Birliği döneminde yapılan sanat ise "benliği ve benliğin sorunlarını" arka planda bırakmaya, kolekti-

viteye ve ideolojiye doğru yönlendirdi, sanatın kendisi ise kişinin ruhuna ve açmazına yönelir, Sovyet sanatı bireyden uzaklaştığı ve formu tektipleştirmeye yöneldiği için başarısız olmuştur...

Dolayısıyla, Sinema Dili bugün tarihsel gelişmelerden anlamaktayız ki Amerikan Sineması tarafından kurulmuş ve yerleştirilmiş, aynı zamanda geliştirilmiştir, kısaca keşfedilmiştir.

Diller mekanik olarak kurulmaz, kişilere bağlı değildir, bilinçdışıyla kökten ilişkilidir, dolayısıyla Amerikan Sineması tarafından sinema dili kuruldu, çünkü Amerika Yirminci Yüzyılı temsil etmekteydi, Yirminci Yüzyıl bir Amerikan Yüzyılıydı.

II. Bela Balázs'ın Sinema Tarihine Getirdiği Yenilikler...

Bela Balázs'ın sinema tarihine getirdiği en büyük yenilik çok nettir, ilk önce kuramı masa başında ve ideal filmlerden yola çıkarak olgulardan türetmektedir, olguları soyutlamakta, bunlardan sonuçlar çıkarmakta, olguları bütünleştirip sınıflandırarak kuramsal sonuçlara ulaşmaktadır.

Bu açıdan Balázs'ın eseri materyalisttir ve teorisi de "factualist" nitelik göstermektedir.

İkinci olarak, Balázs şaşılacak denli nesnel bir dille sinema tarihini anlatmakta ve büyük oranda çok çeşitli, farklı filmleri seyretmekte ve aynı zamanda kuramsal çıkarımlarını bu filmlerin yaptığı iki şeye birden yöneltmektedir;

Bu film ne anlatmaktadır?

Bu film nasıl anlatmaktadır?

Dolayısıyla, Balázs'ın tarihçiliğinin en önemli niteliği karşımızda duruyor:

Diğer kuramcılar anlatılanın nasıl teorikleştirilebileceğini masa başında belirlerken ve ideali, ideal güzelliği ve en estetik olanı –mesela altın oran gibi– ararken, Balázs tersi bir yöne gider: olgular dünyasına, söylenilen tezleri, ileri sürülenleri de bizzat olgulardan, yani seyrettiği filmlerden yola çıkarak sınamaktadır.

Bu anlamda Balázs nesnelliği aramakta, tezi üretip sınamamaktadır, aksine başkalarının ve hatta kendi ürettiği tezleri, olgulara götürerek sınamakta ve bunlardan yola çıkarak filmleri incelemekte, sonuca da bu karşılıklı incelemenin ardından ulaşmaktadır.

Balázs'ın tarihçilik anlayışı öz olarak Marx'a yakındır ve özgündür, aynı zamanda materyalisttir, aynı zamanda da sorgulayıcıdır. Teorisinin gücü de büyük oranda sorgulamasından ve sınama süreçlerini nesnellikle yapmasından kaynaklanmaktadır. Kitabın özgün yanı içerdiği olguları nesnel bir dille nesnel bir gözle ve elbette ulaştığı yargılara güvenerek ve bu yargıları büyük oranda kendi arzularından bağımsızlaştırarak vermesindedir.

Balázs kritik bir kuramcı ve tarihçidir, bunun nedeni ise Balázs'ın sinema kuramı ve tarihçiliğini sosyolojik olarak çağın kendisine dair sorgulayıcı zihinle birleştirmesidir.

Balázs'ın anlayışının kritik soruları şu ön-kabuller üzerine oturmaktadır:

1. Estetik, hiçbir zaman sadece estetik değildir,
2. Sanat eserine çağın ruhu yansır,
3. Çağı anlayan çağın ruhunu da eserlerde görecektir.
4. Çağın ruhunu arayan olgular dünyasına girmelidir.
5. Olgular dünyasına girdiğinizde ilk önce ispat etmeye çalışmayın, sorgulayın, anlamaya çalışın, ancak ondan sonra tarihsel doğrulara ve bu doğrulardan üretilmiş kuramsal doğrulara erişebilirsiniz.

Sonuç olarak, Balázs;

Dudley Andrew'un söylediği gibi biçimci bir kuramcı değildir, tam aksine biçimi anlamı üretmek, sorgulamak ve kuramsallaştırmak için sorgulayan;

Aslında biçimi değil de "yeni bir sanatın doğuşunu araştıran",

Biçimsel doğrular üretip, bu biçimsel doğruları yasalaştıran, bu biçimsel doğrular ile sanatı yargılayan değil, –ki bunları Munsterberg ve Arnheim özellikle kaba biçimde yapmışlardır;

Tam aksine Biçim oluşturan çağın ruhunu araştıran ve Estetikçi ve kuramcıdır, aradığı net olarak biçim değil, anlam ve sanatın kendisidir. Sanatın saf hali ve anlam özünde elbette sanat eserlerine dönüşmek için, elbette somut bir biçime sahip olmalıdır, dolayısıyla, tersinden giderek biçimi araştıran değil, biçimi olgu olarak inceleyendir.

Peki, bir tarihçi olarak Balázs'ın üstünlüğü nedir?

Balázs'ın tarihçi kimliğinin en önemli tarafı şudur: Balázs olguları çok başarılı biçimde analiz etmekte ve olguları belirli bir kuramsal sonuca ulaşmak için ele almaktadır, bu açıdan ezberlenmiş klişeler üzerine değil, olguların analizi üzerine söylemini inşa etmektedir. İkinci olarak filmleri anlatırken, filmin dilinin kuruluşu üzerinden söylem üretilir ve bu açıdan çok net biçimde sosyalist olmasına rağmen, filmi çözümleyen mantık ideolojik olarak değil, analitik ve nesnel kalmaya devam eder.

Balázs'ın kritik bir başka özelliği de filmlerin arkasındaki şahsiyeti yani senaristi ve film yönetmenini iyi anlayacak kadar yapım süreçlerinde yer almış olmasıdır. Bir de filmleri ele alırken ve film dilini çözümlerken aslında anlama odaklanır, formu değil, formun anlamın inşasındaki rolüne yönelmektedir.

Elinizdeki kitap yalın, olgulara dayanan ve aynı zamanda kuramsal sonuçlar çıkaran bir eser ve sanıldığından daha kritik. Büyük oranda sessiz dönemin analizine odaklanmış olması bu kitabı eskitmiyor, çünkü aslında görsel dilin kuruluşu ve görsel dünya içinde anlamın üretilişi üzerine odaklanmış, çağımızda ise görsel olanın yazılı olana baskınlığı gittikçe azalmadı, arttı. Bu açıdan günceldir ve geçmişi anlamak geleceği öngörebilmenin en iyi yollarından birisi olduğu için, Balázs tarihe ve tarihin sonuçlarına bakan insanlar için vazgeçilmez bir kaynaktır.

KAVRAMLAR VE AÇIKLAMALARI

Zahit Atam

A Priori/A Posteriori (Lat.) (A Priori/A Posteriori; Önsel/Sonsal; Es. T. Kabli/Badi)

Bilginin temeline, kökenine yada kaynağına ilişkin temel bir ayrım yapılmaktadır, bu temel ayrıma göre;

"a priori": Doğruluğu deneyimlerimize, gözlemlerimize dayanmayan savlara, önermelere, düşüncelere, yargılara "a priori" diyoruz. Kavramın kökeni Latince'den gelmektedir, sözcük anlamı "önceden gelen" demektir. Birkaç düşünür dışında felsefe tarihinde büyük çoğunluk mantığın ve matematiğin doğrularının "a priori" niteliğe sahip olduğunu ileri sürer.

"a posteriori": terimi bunun tam tersidir, doğruluğu tecrübeden, gözlemlerden çıkan önermelere, düşüncelere, yargılara "a posteriori" nitelikte olduğu söylenmektedir. ***"A posteriori"*** terimi de Latince kökenlidir, sözcük anlamı ise "*sonradan gelen*" demektir.

Aristoteles her şeyden önce gelen bilgiyi tasvir etmek için "***a priori***" terimini kullanmaktaydı, ama aynı zamanda Aristoteles önce gelenin bilgisine belli bir nedensellik ilişkisinin bilgisiyle ulaşabileceğimizi savunmaktaydı.

"a priori" terimi her şeyden önce gelen şeyleri tasvir etmek için kullanılırken, "a posteriori" terimi deneyden türetilen bilgileri nitelemek için kullanılır.

"Aristoteles, önce gelenin bilgisine, belli bir nedensellik ilişkisinin bilgisiyle erişebileceğimizi savundu. Ona göre, şeyler arasındaki nedensel ilişkiyi tasımlar mantığıyla oluşturup açıklamak olanaklıydı."

"Descartes ise "a priori" terimini genel olarak bilginin temellerini araştırırken kullandı. Ona göre, kendi varlığımızın bilgisi "a priori"dir; çünkü hem bu durumun yadsınması çelişkiye yol açar hem de varlığımızın doğasını enine boyuna düşünmek için deneyimlerimize gereksinim duymayız."

(https://felsefeokulu.wordpress.com/2007/01/13/a-priori-a-posteriori/)

Aristoteles'in söylediği mantıklıdır, önce geleni anlamak mümkündür, ama Descartes'in bilginin temellerine ilişkin çalışmasında kendi varlığımızın bilgisini "a priori" olarak kabul etmesi doğrudur, buna karşın, varlığımızın doğası üzerine düşünmek için deneyimlerimize gerek duymayız kısmı esastan yanlıştır. Çünkü varlık kendi doğası üzerine düşünmek için en çok deneyimlerimize gerek duyarız.

"Günümüzdeki kullanımlarına önemli ölçüde damgasını vuran Kant'tan önce *"a priori/a posteriori"* terimleri mantıksal tanıtlamalarda izlenen yolları birbirinden ayırmak için kullanılırdı. Usavurma "nedenlerden sonuca" doğru yapılırsa, tanıtlama "*a priori*"; tanıtlama "sonuçtan nedenlere" doğru yapılırsa "*a posteriori*" sayılırdı."

Daha sonraki söylemde tümevarım ve tümdengelim yönetmelerinin çıkış noktası gibidir, aslında bir modern yapı her ikisini birden kullanmadan tutarlı ve analitik olamaz, a priori ve a posteriori felsefecilerin çok sık yanlış kullandıkları ve çoğunlukla kendi sistemlerinin arıza verdiği yerleri gösterir.

Der Sichbare Mensch: *Görünen İnsan anlamına gelir, gittikçe daha fazla imgenin insanın temsili için kullanıldığı ve dolayısıyla teknikle gerçekliğin yeniden üretildiği; dolayısıyla, artık modern*

toplumlarda bilginin dolaşımından insan ruhunun derinlerindeki gizemin çözülmesine kadar olan süreçlerde artık görüntünün önemini anlatan bir kitap. Çağına göre artık insanın ne kadar da görsellik ile kuşatılmış bir dünyada yaşadığını anlatıyor, çünkü insan denilen varlık artık kendi imgesini kendi suretinden daha önemli sayıyor.

Peranalogiam: *Analojinin tam Türkçesi teşbihtir, Peranalogiam kelimesinin tam Türkçesi ise "teşbih yaparak"tır. Buradan yola çıkarsak, bu terim Latinceden gelir ve aynı zamanda terimin kökeni Felsefe ve Hukukta ideal yerini bulur: Kıyaslama sözcüğünden türetilen "kıyaslayarak" tam sözcük anlamını verir.*

Burada Balázs'ın demek istediği nedir? Son derece kritik bir önermeden yola çıkarak "peranalogiam" yöntemiyle, yani kıyaslıyarak yapılabilecek olan Bir Sanatın= yani Sinema Sanatının doğuşunu inceleyelim. Bu sanatın doğuşu, gelişmesi ve evrimi bize diğer sanatların da evrimini, kökenini ve evrelerini anlamamızı sağlayacak rehber olabilir. Biz sinema sanatını en başından itibaren biliyoruz; ki öyleyse bu sanat dalının gizemlerini ortaya koyduğumuzda, ondan türetilmiş bilgiler ile daha önceki sanatların nasıl doğduklarını, nasıl geliştiklerini, nasıl evrim geçirdiklerini anlayabiliriz.

Sanatın Dalları:

1. Resim ve heykel
2. Müzik
3. Tiyatro
4. Dans
5. Edebiyat
6. Mimari
7. Sinema

Buradan yola çıkarak önermenin en basit hali şu, geçmişin bilinemez yönlerini keşfetmek için çağımızda ortaya çıkan

sinema sanatını inceleyerek onları da büyük oranda daha yakından keşfedebiliriz, bunu da kıyaslama yaparak başarabiliriz.

Pathé Frères ile ***Société des Auteurs Dramatiques:*** Pathe Freres Fransa'daki ilk büyük yapım şirketidir. Pathe Kardeşler anlamına gelir, özellikle 1900-1910 arasında dünyadaki en büyük yapım şirketlerinden birisiydi. Daha sonra da önemli olmaya devam etti ve Sinema tarihine geçen bir yapım şirketi oldu. Metinde sözü geçen anlaşma nedir?

Başarılı Dramatik Yazarlar Derneği ile bir sinema yapım şirketi olan Pathe Kardeşler arasında yapılan anlaşmanın nedeni ve kökeni, sinema filmleri art arda yapılmaya başlandığında bugünkü anlamda yetişmiş senaristler yoktu, bu nedenle yapım şirketlerinin en kolay kaynak olarak gördükleri şey büyük oranda teatral eserlerin, dramatik eserlerin perdeye taşınması olmuştur. Bunun içinde en büyük yapım şirketi kendi ülkesinin tiyatro metinleri üreten yazarların derneği ile genel olarak bir anlaşma yapmıştır. Ancak tiyatronun sinema üzerindeki böylesine besleyici etkisi büyük oranda Hollywood kurulmadan önce, dünyanın en büyük iç piyasası için üretim yapan ve hızla sermaye biriktiren Amerikan Sineması tarafından yıkıldı, çünkü Amerikan Sineması hızlı biçimde sinema dilini modernize ettiler, kurdular, özgün bir sanat haline getirdiler. Bu özgün sinema dili özgün metinlere ihtiyaç duydu, sinemaya ağır bir tiyatro havası veren ve seyirlik özelliğini azaltan ve gittikçe "peşrev niyetine söylev veren" filmler demode oldu ve hayatın akışı içindeki sinemada gittikçe daha fazla yaşamın içine girdi, modernleşti ve modern hayatın sözcüsü oldu.

Dramatis personae: Karakterlerin listesi anlamına gelir, ünvanları, akrabalıkları, görevi yazılır. Eski tip metinlerde, kritik bir özellik şudur, karakterlerin adları vardır, ama karakterleri sahneye taşıyan oyuncuları adları yoktur. Yeni tiplerde ise karakterleri canlandıran oyuncuların da adları yazılır ve onların performansının metnin anlamını ciddi olarak etkilediği kabul edilir.

Peki, Sinemanın karakter ve oyuncu listesine eklediği nedir? Metindeki anlamı nedir?

Buradaki anlam sinema sanatı ile tiyatro sanatı arasındaki temel farklardan birisidir, sinemada özellikle ilk kurulduğu çeyrek yüzyılda büyük oranda çekimler doğal mekanlarda, ama özellikle de dış mekanlarda yapılmaktaydı, böylelikle dışsal gerçeklik büyük oranda dekorun bir parçası olmaktaydı. Sinema dilinin evriminde bu olgu çok kritik oldu, sahnenin içine konamayacak olan dışsal gerçeklik artık dramatik yapının evriminde kritik bir nitelik kazandı ve sinema dili gittikçe daha fazla gerçekliği vermek için özel bir evrim geçirdi, gerçekliğe yaklaştı, doğallaştı ve sinema tiyatrodan esas farkını da bu ayrımın üzerinden giderek keşfetti.

Slapstick comedy: Türkçeye bir zamanlar başta Nijat Özön olmak üzere kimi eleştirmenler bu tip filmleri "Sopalama" olarak çevirdiler. Peki sözcük anlamı nedir?

Slap: avuç içiyle atılan tokat anlamına gelir. Slapstick ise genellikle performanslarda kullanılır ve aslında karşısındakini acıtmadan, ama çok şiddetli vurulmuş gibi ses çıkaran bir sopadır, bu nedenle de "miş gibi sopası" diyelim.

Ama peki Slapstick Komedi ne anlama gelir? Bu tip filmlerin özelliği en başarılı örneklerini yine Amerikan Sinemasının verdiği, özellikle de sessiz sinema döneminin son 10 yılında zirve yapmış ve aksiyon ile kovalamacanın özel bir yer tuttuğu, bu sırada pek çok sakarlığın meydana geldiği filmlerdir. Ayrıca bu tip filmlerde polis pek çok defa elinde bir sopa ile bekler ve "suçlu"yu sopa ile kovalar. Nasıl çevrilir sorusuna ilişkin şu söylenebilir, filmdeki polisin elinde sopa var diye, film türünü Sopalama olarak çevirmenin hiçbir anlamı yok, en iyisi *Slapstick Komedi* diye bırakmaktır.

Bu tip filmler bir zamanlar dünya sinemasının en önde gelen filmleri idi, sinemanın bir tür altın çağı gibiydi, sessiz sine-

mada bu kadar baskın olmasının ve dünya genelinde halkın ilgisini çekmesinin nedeni basittir: Diyalogun olmadığı yerde dramı üretmek zor olduğu için, hareket daha ön plana çıkar. Hareketin olduğu yerde ise kaçma kovalamaca, sakarlıklar ve aynı zamanda tesadüfler zinciri komiklik durumunu üretir, oyuncular bir tür akrobat gibidir. Oyunculuk belirli anlamlarda pandomim sanatından pek çok şey almıştır. Gerçekten komiktir ve gerçekten eğlencelidir, Amerikan Sinemasının bunun en iyi örneklerini vermesinin nedeni de basittir ve temeldir: Çünkü Amerikan Sineması o zamanlar dünyanın en büyük stüdyolarını üretmişti ve burada düzenli üretim yapmaktaydı, o nedenle bu büyük stüdyolarda pek çok mekanı ve durumu gerçekmiş gibi gösterebiliyor ve "sakarlıkları" ideal şekilde canlandırabiliyordu, ayrıca seri üretim şeklinde ürettikleri için gittikçe daha da ustalaşıyorlardı. Dünyada seyirci bu tip filmlere esastan ilgi gösterdikleri için de üretim uzun zamana yayıldı, bu film türü bir akım haline geldi ve bu akımın en temel özelliği ise sinema tarihindeki vasat örneklerinden başka Chaplin'in Şarlo'su ve Buster Keaton'un "Stoneface" karakterlerinde en başarılı ve yüksek sanat ürünleri olan örneklerini verir. Chaplin dramatik yapıyı bu tip filmlere başarıyla taşırken, Keaton genel olarak çok daha büyük anlatıları filme taşıyabilmiştir, her ikisi de belirli bir dönem bu komedi türünün bir versiyonunu üretmesine rağmen, tüm zamanları içinde şimdiye kadar sinemanın en büyük oyuncu-senarist-yönetmenlerinden ikisini oluşturur. Gerçek şu ki filmlerinin seyircisinin yaşı yoktu, yani her iki sanatçının da seyircisi çok küçük yaşlardan çok ileri yaşlara kadar geniş bir aralıkta seyirciyi çekmekteydi, anlam yönünden ise çok önemliydiler ve aynı zamanda dünyanın anlamlandırılmasından insanın iç dünyasının sırlarına kadar geniş bir aralıkta "ruhu ve gizemi" perdeye taşımışlardı. Chaplin konu olarak hümanizmi ve küçük insanın (vasat ve özel bir mesleği olmayan ama iyi yürekli insanın) anlatılarını hümanist değerler içinde anlattı.

Keaton ise büyük anlatılara ve Batılı dünyanın mitolojik dünyasına ve kadim değerlerin anlatısına yöneldi ve bu değerleri dünyevileştirerek bir anlatı içine yerleştirdi, filmleri kadim kültüre bir selam gibide okunabilir.

Jestoloji: Oloji bilim anlamına gelir, Jestoloji ise insan yüz ve ifadeleri ile vücut dili dediğimiz dışavurumların incelenmesi anlamına gelir. Oyuncular bu dili çok iyi bilirler, bu dilin temel özelliği de belirli duygu ve hisleri vermek için ne yapılabilir diye özellikle ayna karşısında çalışırlar ve filmlerinde bunu perdeye taşırlar. Daha da ilginci ise filmlerdeki bu jest ve mimiklerin incelenmesi ve büyük oyuncuların bunları geliştirmesi aynı zamanda siyasetin de giderek kalabalıklar önünde şov yapmaya başlaması ile siyasetçiler de sinemadan epey rol çalmışlardır.

Özne ile nesne arasındaki uzaklık: Sinema perdesi ile Tiyatro sahnesi arasındaki ilişkiye baktığımızda esastan ne görmekteyiz?

Tiyatro sahnesinde oyuncular canlandırır, canlandırırken de sahnededirler, ama Sinemada oyuncular sahne nerede çekiliyorsa oradadırlar, dahası mekanlar da aynı şekilde belirlenir, ayrıca sinemanın seyircisi potansiyel olarak çok daha fazla olduğu için mekanlara ve gerçekliğin temsillerine çok daha fazla para harcanabilir.

Sinema perdesinde seyircinin kendisi perdeye bakarken aynı zamanda kameranın yaptıklarına göre nereye bakacağı büyük oranda yönlendirilir, oysa tiyatroda başta yakın plan olmak üzere, panoramik bakış da yok gibidir, bu yüzden aslında tiyatroda insan çok daha aktif bir seyircidir. Sinemada seyirci kendisini daha teslim etmiş gibidir, çünkü teknoloji aynı zamanda seyircinin algısını yönlendirmek için çok daha uygundur. Burada gerek tiyatroda gerekse sinemada "özne" olarak neyi, "nesne" olarak neyi alacağız meselesi karşımıza çıkar. Aynı durum aslında düşüncenin de temel niteliklerinden birisidir, çünkü kendi hayatımızda dahi bakış açısı özne ile

nesnenin anlamlarını değiştirebilir, yorumu şekillendirebilir. Sinemanın gücü seyirciyi çok daha nesneleştirebilmesinde yatar, aynı nedenle seyirciyi tanık konumuna da getirebilir. Modernin ürettiği tartışmalı konulardan birisidir...

Özdeşleşme: Özdeşleşmenin ilk teorisyeni Aristoteles kabul edilmektedir, ama ondan önce Sokrates ve Platon'un yazdığı eserlerde özdeşleşmenin farkına varılmıştır, Plato bunun sakıncalı taraflarına, Aristoteles ise faydalı yönlerine eğilir. Plato'ya göre sahneden genellikle kötü huylar, yanlış bilgiler ve yanılgılı davranışlar edinilir. Aristoteles ise seyircileri düşünmez, onun derdi sahnedeki metnin ve oyunun yorumuna dayanmaktadır. Aristo kendisini seyirci yerine koyar ve kendisi de kuşkusuz ideal seyircilerden birisidir. Plato'nun aktardığı kadarıyla, Sokrates ise gençlerle özellikle temas halindedir, perdede anlatılanların ideal olmadığını bilir, aynı şekilde gençlerin bu sahneye taşınanlardan kötü etkilendiğini de deneyimleyerek ve şahit olarak görmüştür. Burada kritik durum, modern olan da öz olarak değişmez, çünkü Plato'nun dedikleri ve kaygıları da esastan doğrudur. Aynı şekilde belirli bir teorik bakışla Aristoteles'in dedikleri esastan kritiktir, çünkü Aristoteles soyutlamasını yalnızca ideal seyirci üzerinden değil, aynı zamanda ideal metin üzerinden de çıkarsayarak yapmaktadır. Bu anlamda metin de seyirci de ideal değilse ne olacak?

Ama modern dönem içinde burjuva sanatı olarak adlandırılan ki esasında yanlış bir soyutlamadır, Sanata karşı, devrimci sanat esas itibariyle "özdeşleşmeye karşı yadırgatmayı", kahraman anlatısına karşı kahraman-karşıtını merkeze koymayı anlatıyı çıkardı. Bütün bunların teorik düzlemdeki esas sonuçları pratikte karşılanamamış ve çoğunlukla eser ile seyirci arasındaki ilişkiler "seyircinin kuramın parçası haline getirilmesinden dolayı" kuram yeniden yapılandırılması gerekirken yapılandırılamamıştır.

Mutlak Sanatsal Yenilik: Sanatsal Yeniliğin kendisi avantgarde ile baş tacı edilirken, esasında getirilen yeniliklerin büyük bölümü yıkım habercisi ve geleneksel olan ile kadim olanın reddi üzerine kuruluydu. Mutlak Sanatsal Yenilik gibi kavramlar esas itibariyle kökleri kadimde olan kavramlardır ve bu tip şeyler, yapı-forma ve dil olarak bir yeniliği birleştirirse karşımıza çıkmaktaydı. Avantgardın yeniliği ise öz olarak form ve değerler karşısında yıkıcı nitelikleri açısından kendini göstermekteydi.

Neden bu yeni sanatın yeni ve özel ifade biçimlerini Paris değil de Hollywood keşfetti?: Bunun nedeni gerçekliğe sadakat ile "köklü formel ve klasik anlatının niteliklerini ve özelliklerini" esas açısından yeni sanat formuna dayatmak çabası vardır, Paris bunu yapmaya çalıştı. Hollywood'un yapmaya çalıştığı yeni sanat dalının olanaklarını ortaya çıkarmak ve bunu geliştirmek idi, biri gerçekliğe zorla şekil veriyordu, biri gerçekliği keşfediyordu, aradaki fark budur.

Sanat ve onun "ebedi kanunları": Sanatın ebedi kanunları yoktur, tam aksine sanatın ebedi değerleri vardır, bunların kökü de kadimde yatar. Yaratmanın, keşfetmenin ve ifade etmenin kendine özgü kuralları vardır, kurallar ise yenilenene ve yeni kurallara dönüştürülene kadar geçerlidir.

Fransız Akademisi: Fransız Akademisi adlı kurumun başlangıcı o dönem çok önemli bir tartışma haline gelen "gerçek bir tragedya" nasıl olmalıdır üzerine, bu tartışmayı sonlandırmak üzerine kurulu olmasıdır. "1634'te Kardinal Richelieu tarafından kurulan Akademi ilk oturumunu 13 Mart 1634'te yaptı. 25 Ocak 1635'te kraldan kuruluş belgesini aldı; böylece, 1629'dan beri Valentin Conrart'ın evinde toplanan aydınlar kulübü resmen tescil edildi."

(https://ipfs.io/ipfs/Qme2sLfe9ZMdiuWsEtajWMDzx6B7VbjzpSC2VWhtB6GoB1/wiki/Frans%C4%B1z_Akademisi.html)

Aslında akademinin kuruluşu büyük oranda denetleme ve edebi dünyaya standart getirme amaçlıdır, bu açıdan kuruluş amacı "despot nitelikli siyasal bir amaç için" tesis edilmiş gibi görünür. Bu tip bir anlayış esas açısından Fransa'da daha sonraki yıllarda tekrar tekrar ortaya çıktı: akademi bir yandan Fransızca eserleri dil açısından denetliyor, yayımlanan kitapları nitelendiriyor, bir tür denetleme kurulu gibi çalışıyordu. Fransız Akademisi daha sonra kral tarafından onanacak ve hatta Parlamento, kurumun kuruluş belgelerini (ancak Temmuz 1637'de) onaylayacaktı.

Akademinin koruyucusu ünvanı krala verildi, bugün ise bu işlev kral kalmadığı için devlet başkanı tarafından üstlenilmiştir, akademinin bir diğer önemli özelliği ise yazarların merkezde durmasına rağmen aynı zamanda devlet danışmanlarını ve mühürdarı içeriyor, bu açıdan kurum hem sivil toplumu hem de siyasi iktidarı birden içeriyor. Akademinin işlevleri zaman içinde farklılaştı: mesela sözlük hazırladı, ideal doğru dili kurmak için, yüzyıllar sonra dilbilgisi kitabı yayımladı, kurulduğu zaman ise Dinle ilgili büyük söylevleri, teolojik metinleri ve siyasal olarak yergi yazılarını hazırlamak da akademinin göreviydi. 18. Yüzyılın ikinci yarısına kadar krallığın en güçlü meşruiyet araçlarından birisi oldu, bu tarihten sonra ise Aydınlanma ve buna bağlı filozoflar sivil toplum içinde çok etkin olduklarından yavaş yavaş akademiyi belirlemeye başladılar. Bu gelişme esas açısından kurumun sürekliliğini de sağladı. Çünkü Fransız İhtilalinden sonra devamını sağlayan kurumun kraldan ve iktidardan bağımsız bir varlık kazanması olmuştur. Daha sonra yüzyıllar boyunca Akademi Fransızların büyük övünç kaynağı haline gelmiştir.

Fransız İhtilalinden sonra etkinliğini kaybetti, İhtilalin en radikal kesiminin iktidarında kapatıldı, ama 10 yıl sonra yeniden açıldı ve Bonaparte bu kurumun meşruiyetine ve toplum için önemine inandığı için kurumu yeniden biçimlendirdi. Kurumun temel amacı geçmişte kültürel kimliğin oluşması

ve beğeninin standartlarını oluşturmak gibi görevleri üstlendi, Küreselleşmenin ortaya çıkması ve kültürel etkileşimin önünün açılması sonrasında kurum giderek muhafazakarlaştı ve aslında kurumun kendisi dili korumak adına etkileşimi sınırlamaya çabaladı. Yabancı kelimelere karşı yerel karşılıklar üretti, standartları korumaya çalıştı, bugünkü Fransız kültürünün "öz-beğeni" saplantısının kökenlerinde bu kurumun özel ve özgün bir yeri olduğu anlaşılıyor.

Mikrokozmos İlkesi: Kameranın yakın çekim ve detay çekimleri ile aslında yoğunlaşıldığında yalnızca ayrıntı bir çekime değil, küçük olanın büyük olanı temsil edecek zenginliği içerdiği ve küçük olanın aynı zamanda büyük olanın kendisinin anahtarını taşıyacak gizemleri içerdiğini söyleyen bir yaklaşımdır. Aslında bazı şeylerin tam anlamıyla anlaşılması için detaya gerek vardır, çünkü ancak detaya girildiğinde büyük olanın sırrı ve gizemi çözülebilir.

Görgül (ampirik) dünyadan: Gözlem yapılan dünya, bilgiyi gözlem ve olgulara dayanarak türetmeye çalışılan alan. Bu dünyaya ampirik demek daha doğrudur, olgular dünyası da denilebilir.

Intolerance: Sanatçının hayal-kırıklığı ile sonuçlanan bu film esasında sinema tarihindeki ilk *auteur* ürünü olan filmdir. Bu filmin kendisi bir yönetmen-senaristin kendisinin dünya görüşünü tam anlamıyla ifade etmek için film çekmesi anlamına geldiği için auteur niteliği taşır.

Subjektivizm: Uç noktalara varmış öznelciliğin (subjektivizmin) edebiyatı bile, ortak kelime haznesini kullanmış ve böylece nihai yanlış anlaşılmanın yalnızlığından kurtulmuştur.

Subjektivizm sanat içinde özellikle Aydınlanma ve sonrasında ortaya çıkmış, ilk önce edebi alanın değişik türleri arasında öznelcilik yanılsama ile dolu, gerçeklerden habersiz

karakterlerin "komikleştirilmesi, gülünçleştirilmesi" üzerine kuruludur. Ancak daha sonra modern dünyada eksantrik bireylerin iç dünyasının çok güçlü biçimde verilmesi için güçlü bir sanatsal eğilim haline gelmiştir.

İki kısa ve çok başarılı ve tam anlamıyla itiraflarla dolu roman olarak: *Yeraltından Notlar* (Dostoyevski) ve *Düşüş* (Camus) bu öznelciliğin sanat içindeki doruklarıdır. Aynı şekilde *Uğultulu Tepeler* (Bronte) 19. Yüzyılın ilk döneminde yazılmış kritik subjektivist romanlardan biridir. Eğer bunun öncülü büyük kreatif ve pozitif bir örneği alacaksak başlangıç olarak *Faust*'u (Goethe) almalıyız, eğer olumsuz karakteri roman kişisi olarak ele alacaksak *Donkişot*'u (Cervantes) almalıyız: Subjektivizm felsefe alanında yanılsama, sanat alanında ise yanlışı ortaya koymak için mükemmel itiraflarla dolu protagonist anlamına gelir.

Antropomorfizm: Tam kelime anlamı insan-biçimcilik anlamına gelse de, estetik anlamında insan biçimcilikten daha ziyade anlatıya ve anlama "doğanın merkezi olarak insanı yerleştirmek" diyebiliriz. Çünkü felsefi olarak "doğayı ve tüm diğer canlı ve cansız varlıkları" insan üzerinden tanımlayan ve insanı temel anlam ve hareket noktası alan yaklaşımdır. Ne yazık ki çıkış noktasından itibaren insan ile Tanrıyı karşı karşıya getiren niteliği açısından tartışmalıdır.

Solilog: *"Derin, duygusal yaşantıların birçoğu kelimelerle asla tamı tamına ifade edilemez."*

Solilog klasik tiyatroda sıklıkla kullanılmaktaydı, örneğin Faust adlı eserde de hala kritik özellikler taşımaktaydı, ama 19. Yüzyılda terk edilmeye başlandı, buradaki temel söylem gerçekçiliğe ve doğalcılığa doğru kayıyordu ve sahne büyük oranda gerçekliği kopya edecek şekilde yapılandırılıyordu.

Peki, klasik anlatıda Solilogy denilen şey nedir? Sole yalnız ve tek başına anlamına gelir. Klasik tiyatroda kendi kendine ko-

nuşma biçiminde yapılan tirat, açıklama ya da insanın ruhundakini yansıtma isteğini dillendiren dizelere denir. Mesela bunların en ünlülerinden birisi *"to be or not to be"* repliğidir. Burada kritik nokta nedir? Oyuncu kimi zaman yalnızken ve tek başına sahneye çıkar, yada diğer oyuncular sahneden ayrılır protagonist tek başına sahnede kalır ve başlar seyirciye anlatmaya.

İkinci solilog şu şekilde yapılır, oyuncu diğerlerinin yanında kendi kendine konuşur gibi yapar. Ama aslında diyalog halindedir, ama bu sırada tepkilerini kontrol eder, içindekileri kendine saklar. Bu gibi durumlarda klasik tiyatro eğer oyuncunun iç dünyasındakileri ya da tepkilerini sıkı bir şekilde kontrol etmesine rağmen, tek başına olsa bunun hakkında ne söyleyeceğini yahut da içinden ne yapmak geçiyorsa bunu ifade etmek için sahne kalabalık olsa dahi diğer oyuncular yokmuş gibi "solilog tiradı" atar, diğer oyuncular da sanki bunu hiç duymuyormuş gibi yaparlar. Bunlara solilog deniyordu.

19. yüzyılda –ne yazık ki– gerçekçilik adına solilog kalkmaya başladı ve metinler de bunlara yer vermemeye başladı, bunun yerine sahne düzenlemesi kadar oyuncuların mimikleri ve sesleri de büyük oranda dramatik yapıya katıldı ve bunları ayrıntıları ile vermeye çabaladılar. Oysaki bu tip ayrıntıların tiyatro sahnesinde tümüyle verilmesi ve seyircilerin bunları kavraması "imkânsız gibidir", bu nedenle sinema bunları net olarak çok daha iyi bir şekilde tekniğin olanakları ile verebildiği için sinema hızlı bir şekilde tiyatroyu tacından etti. Klasik tiyatronun bugün en çok hatırlanan "tiratlarının" önemli bir bölümü aslında soliloglardan oluşur.

Mikrodrama: Mikrodrama aslında dramatik yapı içinde metnin belirli bölümlerinin son derece ayrıntılı dokunmasıdır, büyük drama metnin tümünden türetilir, mikrodrama bir sahneden daha çok plan içinde şekillenir, sinema ise bunu büyük oranda ayrıntılı planların kurgusuyla verir. Sessiz si-

nemada bu ustalıkla yapılmaktaydı, sesin gelmesiyle bu tip konvansiyonlar yavaş yavaş kayboldu ve gerçekçilik adına ayrıntılar üzerine kurulu anlatı konvansiyonlarını kaybettiği için mikrodramalar da kayboldu.

Deja Vu: Yaşanılan bir şeyi, yada daha önceden görülen bir şeyi daha sonra yeniden yaşamak yada ilk kez görülen bir şeyi daha önce de görmüş gibi bir sanıya, hisse ve hatta bilince kapılmaktır.

Sanıldığından daha sık yaşanır, kritiktir ve sanat için sık başvurulan anlatı biçimlerinden birisidir.

Deforme olmamış şey algılanamaz: Bu tipik bir Fransız avantgarde düşüncesine karşılık gelir, sanatın doğal olanı yapaylaştırılması ile üretilen anlatı olarak kabul eder ve sanatçı ele aldığı nesneyi sanatsal kılmak, dolayısıyla kendinden bir şeyler katmak için çaba gösterir.

Bu anlayış özünden yanlıştır, çünkü aslında doğadaki hiçbir şeyi aynen kopyalayamazsınız, ikinci olarak ise deforme etmek başkadır, onu yeniden üretmeye çabalamak başkadır, sanatın kendisinin yapıntı hissini vermek için gerçeklikten ve ideal formdan kopmaya çalışması "avantgarde" sanatın alametifarikası idi ve dolayısıyla da en büyük yanılsaması idi.

Yabancılaşmış faaliyet: Yabancılaşmış faaliyet özünde çıkış noktasından ya da ereğinden uzaklaşmak ve yapanın yaptığının kendi amaçları ile ters düşmesi anlamına gelir. Bir de bunun yanı sıra yabancılaşma zaten onu yapanların –mesela işçilerin– esas açısından o ürünle bağlarının kopması ve yapım sürecinde kişinin faaliyetlerinin mekanikleşmesi ve kişinin hareketlerinin kontrolsüz, periyodik ve bıktırıcı şekilde tekrara dayanması anlamına da gelir. Çünkü bir yerden sonra insan bu süreçte içi boşalmış ve tükenmiş gibi hisseder. Chaplin'in bunu eğretileme biçiminde mükemmel bir şekilde anlattığı filmi *Modern Zamanlar* filmine bakarsanız, filmin

mükemmel biçimde modern üretim sürecindeki yadırgatıcı üretimi ve tüketici çalışmayı anlattığını ve filmin içinde aslında kişinin yaptığı her şeye yabancılaştığını görürsünüz. Bu film modern dönemin yüzyıllık tarihindeki en büyük filmlerinden birisidir.

Kreşendo ya da bir diminuendo: Gittikçe yükselen bir ses ya da gittikçe azalan bir ses gibi bir kurguda ya da anlatıda gittikçe hızlanan bir ritim, yahut da gittikçe azalan ve hatta donuklaşan bir anlatı anlamına gelir.

Ekspresyonizm ve İmpresyonizm arasındaki fark: İmpresyonizm daha önce gelişmiştir, İmpresyonizm "izlenimcilik" anlamına gelir, modern çağın yaşamı hızlandırmasına karşın, insanın ruhundaki geçen anı tümden hissetmek doğaya ve anlama yakınlaşmak için genellikle açık havada ve sanatçının iç dünyasındaki hareketi ve duyumsamasının derinliğini bir arada veren ve zamanı/anlamı aynı anda ifade eden, bir yandan zaman akıyorken diğer yandan anlamın nasıl değiştiğini ve duyumsamanın buna nasıl bir karşılık verdiğini resmeden büyük hümanist resim anlayışının doruk noktasıdır.

Ekspresyonizm ise bunun tam tersidir, içte bastırılmış, ifade edilmemiş şeylerin olduğunu ön varsayar, bunları bilince çıkarmaz, tam tersine tepkiselleştirir, tepkiselleştirirken etrafındaki gerçekliği ve insanları ötekileştiriri, dünyayı anlamada hümanizm değil, deshümanize edilmiş bir anlayış kullanılır, sonuç olarak irrasyonalist dünyada kaybolmuş insan tepkilerini keskin, şiddet içeren ve anlayış değil şiddet yoluyla cezalandıran, inkarcı ve insanı katılaştıran bir sanat anlayışıdır.

Aynı ekspresyonizmin klasiği *Caligari* gibi, öznel izlenimcilik de kendi klasik (ya da "en iyi" diyelim) örneğine sahiptir. *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* gibi bunun da bir Alman filmi olması tesadüf değildir. Almanlar sanata diğer milletlere nazaran daha dogmatik yaklaşıyor, teorilerini pratiğe dökmeye çalışıyor ama içgüdüsel duyarlılık tarafından yönlendirilmiyorlardı.

"Ritardando" Sahneler, "Accelerando" Planlar:* Bu tip sahneler dramatik yapıda sık kullanılırdı, çünkü tempoyla oynamak ve seyircinin duygularının karmaşasından heyecan ve eğlence çıkacağı düşünülürde, genellikle dramatik yapıda ikisi birden kullanılır, hızlanan sahneler –mesela *Potemkin Zırhlısı*– sinema sanatında doruk olarak kabul edilir.

Legato-Staccato: Notaların birbirine yumuşak ve hissettirmeden bağlanarak süreklilik oluşturarak ezginin çalınmasına Legato, notaların kesikli kesikli ve aralarında boşluk bırakılarak çalınmasına Staccato denir. Legato-Staccato denilen kurgu, bir bölümünün net biçimde bütünlüklü ve birleştirmelerin sezdirilmeden, sanki bir bütünmüş gibi kurgulanması, bir bölümünün ise aralarında boşluk bırakılarak ve farklılıkları iyice sezdirilerek ve hatta bunların birbiriyle çatışmasından anlam doğacak şekilde anlatılması ifade edilir.

Avantgardın paradoksu: Avantgarde formu yenilerken, formun kurallarını yıktı, formun kurallarını yıkarken de anlamı yıktı, derinlik azaldı, form şaşırtıcı hale geldi, şiirsellik görsele doğru kaydı, anlam his ve akıl üçlüsü geriledi.

Avantgarde'ın tarihsel anlamı şudur: Çağın dinamizmi ile aklın ve ruhun gerilemesi ve hız ile yeniliğin ise baş tacı edilmesi...

(*) Yavaşlatılmış Sahneler ve Hızlandırılmış Planlar...

1. KISIM

BİRİNCİ BÖLÜM

KURAMA ÖVGÜ

CEHALETİN TEHLİKELERİ

Film sanatı toplumun aklı üzerinde diğer tüm sanatlarla karşılaştırıldığında daha büyük bir etkide bulunduğunu hepimiz biliyoruz. Kültürün resmî bekçileri, bu gerçeği belli bir teessüf ve endişeyle dile getiriyorlar. Ne var ki, pek azımız söz konusu gerçeğin yol açtığı tehlikeler karşısında yeterince uyanık duruyoruz. Eğer çağımızın bu belki en etkili zihinsel ve ruhsal kuvvetinin – kör ve karşı konulmaz bir doğa gücü misali– insafına kalmak istemiyorsak, çok azımız filmden anlamak zorunda olduğumuzun bilincine varmışızdır. İnsanoğlunun kültür tarihinde yaratılmış, muhtemelen en büyük kitle iletişim aracının yasaları ve olanakları üzerinde dikkatle çalışmadıkça, onu ne denetleyebiliriz ne de yönetebiliriz. Şu halde, film sanatıyla ilgili kuram doğal olarak günümüz sanat kuramının en önemli alanı olarak görüleceğini anlıyoruz. Bugün hiç kimse, hareketli resim sanatının (film sanatı) çağımızın halk sanatı olduğunu inkâr etmez. Fakat maalesef bu, sinemanın halkın ürünü olduğu anlamına gelmiyor; tam tersine, özellikle kentsel kesimde yaşayan insanların zihniyeti büyük ölçüde sinema sanatının etkisi altındadır ve sinema aynı zamanda dev bir endüstridir. Dolayısıyla, toplumun filmleri daha yetkin ve eleştirel beğeniyle değerlendirmesi için eğitmek meselesi, ulusların akıl sağlığını ilgilendiren bir meseledir. Bununla birlikte, ancak pek azımız, bu sorumluluğu yerine getirip

film sanatına yönelik doğru bir kavrayış geliştirmeyi başaramadığımızın farkında, dolayısıyla bilgisizlik tehlikeli bir şeydir.

FİLMLERİ NASIL DEĞERLENDİRECEĞİMİZ NEDEN BİZE ÖĞRETİLMİYOR?

Günümüzde toplumsal kaygılar diğer alanlarda olduğu kadar kültür alanında da dikkate alınıyorlar. Yine de film estetiği hiçbir yerde resmi sanat değerlendirmesi içinde öğretilmiyor. Akademilerimizde edebiyat ve diğer yerleşik sanatlar için bölümler var; buna karşın günümüzde film sanatı için özelleşmiş hiçbir bölüm bulunmuyor. Fransız Akademisi'ne ilk defa bir yönetmenin kabul edilişi 1947'den önce değildir. Üniversitelerimizde edebiyat ve diğer tüm yerleşik sanatlar için kürsüler var, film kürsüsü yok. Film kuramını müfredata ekleyen ilk sanat akademisi 1947'de, Prag'da kurulmuştur. Ortaöğrenimde ders kitaplarımız bütün diğer sanatlardan söz ederler, ama sinemaya hiç girilmiyor. Milyonlarca insanın durumuna baktığımızda, bu insanların büyük bölümü hiç kitap okumadıklarına ve resim sergilerini dolaşmadıklarına göre, işlerine yaramayacağı halde edebiyat ve resim estetiği üzerine pek çok şey derslerde gösteriliyor. Fakat Allah'ın günü film izleyen milyonlar rehbersiz bırakılıyor, kimse onlara film sanatı nasıl değerlendirilir öğretmiyor.

GENEL KÜLTÜR İHTİYACI

Dünyada pek çok film okulu var ve bunlardan hiçbiri uzmanlar için bir film kuramına ihtiyaç olabileceğini yadsımaz –ama ne hikmet ise yalnız uzmanlar için. Bir "bilim" olarak film üzerine çalışmak üzere Paris'te, Londra'da ve dünyanın pek çok başka yerlerinde film enstitüleri kurulmuştur. Ancak asıl ihtiyaç duyulan, uzmanlık seviyesinde bilgi değil, temel seviyede bir genel kültürdür. Azıcık olsun edebiyat ya da müzik bilgisi olmayan kimse kültürlü bir insan sayılmaz. Beethoven ya da *Michelangelo*'yu duymamış biri kültürsüzdür. Ama film sanatının temel fi-

kirlerinden habersiz olsa bile mesela ünlü bir oyuncu olan *Asta Nielsen* veya yönetmen *David Wark* Griffith adını duymamışsa bile yine de iyi eğitimli, hatta en üst seviyede kültürlü bir insan olarak görülebilir. Zamanımızın en önemli sanatı, hakkında bir şey bilme ihtiyacı duyulmayan film sanatıdır. Buna karşı, acilen, halkın beğenisini şekillendiren sinema sanatı üzerinde etkide bulunabilecek yeterli farkındalığı yaratmak durumundayız. Estetik ve sanat tarihi üzerine yazılan her kitapta, üniversite kürsülerinde ve ortaokul müfredatında sinema sanatı yer almadığı takdirde, bu yüzyılın en önemli sanatsal gelişimini neslimizin bilincinde sağlam temeller üzerine oturtamayız.

YARATICI KÜLTÜR

Üstelik tehlikede olan, filmin sadece doğru değerlendirilmesi değil, bizzat kaderidir; çünkü bizim takdirimize bağlıdır, yani ondan biz sorumluyuz. Sanat ve toplumun her zaman birbirine karşı sorumlu ve diyalektik bir etkileşim içinde olmaları, kültür ve sanat tarihinin değişmez kuralıdır. Sanat toplum beğenisini eğitir ve iyi bir toplum beğenisi sanatın daha yüksek seviyelere erişmesini ister ve mümkün kılar.

Film söz konusu olduğunda, bu durum, diğer sanatlara nazaran on kat daha geçerlidir. Bir yazar için zamanının önünde olmak ve kendi yalnızlığı içinde mükemmel bir kitap yazıp da o an takdir edilmemek mümkündür. Bir ressam, bir besteci ancak gelecek nesillerin yüksek kültür ve anlayışında değer bulacak resimler yapabilir veya böyle müzikler besteleyebilir. Bu şairler, ressamlar ya da besteciler dünyadan göçüp gitseler bile eserleri yaşamaya devam eder.

Ne var ki, film söz konusu olduğunda, yeteri kadar takdir görememe durumu ölümcüldür –ilk başta sanatçı için olmasa bile, sanat eserinin kendisi için; onu daha doğmadan öldürür. Film büyük ölçekli bir endüstrinin ürünü olmasından ötürü çok maliyetlidir ve herhangi bir bireysel dehanın, döneminin beğeni ve önyargılarına rağmen bir şaheser yaratmasına elvermeyecek öl-

çüde karmaşık bir kollektif yaratım sürecidir. Bu durum sadece yatırılan paranın bir an önce geri dönüşünü bekleyen kapitalist endüstri için değil, sosyalist bir film yapım endüstrisi için de geçerlidir; O da filmlerini belirsiz bir gelecek için üretemez. Belli bir başarı, başka deyişle takdir, bir filmin doğumunu sağlamak bakımından vazgeçilemez maddi esastır. Bu paradoksal bir durumdur: Filmcilik işinde seyirci film yapılmazdan önce kazanılmalıdır; çünkü filmin yapılması –yapımcılar onun takdirine güvenebilirlerse şayet– ancak seyircinin beğenisi sayesinde mümkündür. Bize gereken, zaten var olanın keyfini süren bir beğeni değil, ilham ve cesaret veren yaratıcı bir takdirdir: İhtiyacımız olan, mevcut sanat eserlerinden sonuçlar çıkaran değil, kuramsal öngörüler temelinde böyle eserler talep eden ve bekleyen bir anlayış ve sanat felsefesidir. İstenen, sorumlu bir toplum ve akıllı estetisyenlerdir.

Bu ihtiyaç, şimdi pek çok medeni ülkede türemekte olan film çevrelerinin varlık nedenini haklı çıkarmaktadır. Elbette daha az popüler ama daha değerli sanat ürünlerinden yararlanma imkânı bulmayı ve –varsa– iyi sanatçılara ve eserlere destek olmayı amaç edinmiş müziksever vb. topluluklar uzun zamandır varlığını sürdürüyorlar. Film topluluğunun kuramsal alanda uzman üyelerinin ise farklı bir görevi var: Yapımcıya hazır bir kamuoyu sunmak ve böylece onu yeni ve iyi bir şey denemesi için cesaretlendirmek. Sonuçta prensip olarak kötü filmler yapan ya da gişe hâsılatının iyi olacağı önceden garanti edilmişse ve tabi iyi bir filmi kötüsünden ayırt edebiliyorsa, iyi film yapmayacak çok az kapitalist vardır. Toplum film sanatının gelişiminden bir parça da olsa sorumluluk duymakta ve bu sorumluluk nihayet yavaş da olsa yaygınlaşmaktadır. "Film bilinci" lafını ilk kez bir İsviçreli seyirciden duydum; Aynı "sınıf bilinci" dendiğinde kastedilen anlamla kullanıyordu. Umulur ki, diğer film müdavimleri de zamanla bu anlamda bir "*film bilinci*"ne sahip olacaklardır.

Günümüz estetikçileri arasında filmin sanatsal imkânlarını ilkesel olarak reddeden pek kimse yok. Ama çoğu bu yeni sa-

natı embriyo halinde, henüz gelişmemiş, ilkel olarak görüyor. Böyle eleştirmenler, herhalde, sinemanın Shakespeare'ini bekleyip onun yaratacağı klasik eserlerden sonuçlar çıkarmayı tercih ederlerdi. O zaman şunu sormak lazım: filme ilişkin kuramsal, estetik bir anlayışları bulunmadığı sürece, böyle eserler ortaya çıktığında nasıl farkına varacaklar? Filmin niteliklerini açıklayacak değerlendirme ilkelerini ve standartlarını nerede bulacaklar?

Estetikçilerin önünde, yalnız yardımları olmadan oluşturulmuş estetik değerleri kaydetmek ve açıklamakla yetinmeyip bu değerlerin oluşum sürecine ve onları mümkün kılan ruhsal koşulların yaratımına bizzat katılmak için büyük bir fırsat yatmaktadır.

YENİ KEŞFEDİLECEK BİR ALAN OLARAK KURAM

İçsel gelişim kanunlarının yönünü ve amacını gösteren bir kuram, Hegel'in bahsettiği gibi kanat açıp uçmak için alacakaranlığı bekleyen *Minerva*'nın baykuşu olamaz. Bu yalnız beklenen sonuçları özetleyen ***a posteriori*** bir kuram değil, gelecek Kolomblar için bilinmeyen okyanusları haritaya kaydeden ve geleceği işaret eden başlangıca ait bir kuram olacaktır. İlham veren, geleceğin kâşiflerini ve yeni sanatların yaratıcılarını şevke getiren bir kuram olacaktır. Kendimizi, tümüyle yeni bir sanatın gelişimi için, diğer sanatlardan beslenmiş "genel" beğeninin yeterli yol gösterici etkide bulunabileceği zannıyla avutamayız. Bu kitabın amaçlarından biri de, eski sanatlardan beslenen sanatsal kültürün kökleşmiş eski anlayış ve değerlerinin Avrupa'da film sanatının gelişimi önündeki en büyük engel olduğunu kesin surette ortaya koymaktır. Yeni prensipleri doğmadan öldüren, yeniye uymayan eski prensiplerdir. Nitekim bir uçak otoyolda sürülemediği için kötü bir araba sayılamaz. Bin yıllık tecrübenin ivmesiyle kendini kanıtlamış geleneksel sanatlar, bugünün ufkunda yeni yeni beliren film sanatından daha az kuramsal desteğe ihtiyaç duyarlar.

KAÇIRILMIŞ BÜYÜK BİR FIRSAT

Film sanatının tam olarak gelişimini tamamlamamış olması, estetikçilere oluşum aşamasındaki bir sanatın evrimini yönlendiren yasaları incelemek gibi emsalsiz bir fırsat tanımaktadır. 25 yıl önce yazdığım ***Der Sichbare Mensch***'te daha o zamandan uyarmıştım; görülen o ki fayda etmemiş. Estetikçiler, sanat tarihçileri, psikologlar için gözleri önünde doğan bir sanatı inceleme şansı belirmişti. Çünkü film sanatı, doğumgününü bildiğimiz tek sanattır; diğer bütün sanatların doğum tarihi eski çağların sisi içinde kaybolmuştur. Bunların doğumlarına dair anlatılan sembolik mitler, onların neden ve nasıl doğup da başka sanatların doğmadığına, neden ve nasıl bugünkü biçimini aldıklarına, neden ve nasıl insanoğlunun en büyük alametleri olduklarına dair hiçbir şey söylemez. Hiçbir kazı çalışması ve arkeoloji de bu neden-ve-nasıl sorularına cevap veremez ve başlangıç aşamasındaki sanatların ilkel topluluklarda oynadığı rolü açıklayamaz. Bu sanatların doğduğu ekonomik ve sosyal koşulları ya da bu sanatlara hayat veren insanların bilinç durumunu bilmiyoruz. Araştırmacılar yalnızca varsayımlar ve az çok başvurdukları cüretkâr kanılar ile idare ediyorlar. Ama elli ya da daha doğrusu otuz yıl önce tamamen yeni bir sanat doğdu. Akademiler araştırma grupları kurdular mı? Sıkı kayıtlar tutarak, bu embriyonun nasıl geliştiğini ve gelişiminin onu yönlendiren hayati süreçleri açığa vuruşunu an be an gözlemlediler mi?

Araştırmacılar ve akademisyenler bu fırsatıngeçip gitmesine seyirci kaldılar: Kültür tarihinin en ender olgusunu, sanatsal ifadenin yeni bir biçiminin doğuşunu, –deyim yerindeyse– çıplak gözle inceleyebilmek için yüzyıllar içinde ele geçen tek fırsattı. Bizim zamanımızda ve toplumumuzda doğan ve dolayısıyla da madden, zihnen ve ruhen tüm etkenlerine aşina olduğumuz tek sanattır Sinema Sanatı. Bu fırsat gerçekten değerlendirmeye değerdi; çünkü hiç değilse bu yeni sanatsal ifadenin gelişim sürecinin bilgisi ***peranalogiam*** eski sanatların pek çok sırrının kapısını açacak bir anahtar olabilirdi.

İKİNCİ BÖLÜM

ESKİ TARİH

FİLMLER VE BÜYÜK ÖLÇEKLİ ENDÜSTRİ

Bu bölüme "eski tarih" adını verdim; çünkü hareketli resimlerin henüz sanat değil, bir panayır gösterisinden ibaret olduğu dönemleri ele alıyor.

Fransa'da Lumière Kardeşler sinema kameralarının yapımını tamamladıklarında takvimler 1895 Mart'ını gösteriyordu. Ama film sanatının dili ve ifade araçları ancak yirmi yıl kadar sonra, Amerika Birleşik Devletleri'nde doğacaktı. Yüzyılın sonunda film yapmak için gerekli teknik olanaklar zaten bir grup kapitalistin elindeydi; yine de Fransız sineması yeni sanatın tek bir etkili örneğini bile üretemedi. Demek oluyor ki, film sanatı Fransız sinematografi kamerasından otomatikman ya da görme kanunlarının mekanik bir sonucu olarak gelişmedi. Yeni sanatın doğuşu için başka etmenler gerekliydi ve bunun Avrupa'da değil de Amerika'da bulunması tesadüf değildi.

Sinematografi tekniği, 20. yüzyılın başlarında, diğer entelektüel ürünlerin de endüstriyel ölçekte üretilmeye başlamasıyla aynı zamanda şekil aldı. Aslında bu da tesadüf eseri değildir. Devasa yayınevleri, büyük tiyatrolar ve konser ajansları, gazeteler ve toptan resim alışverişi aynı dönemde doğmuştu. Sanatın ve edebiyatın endüstriyelleşmesi filmle başlamadı ama film tam da bu eğilimin hız kazandığı sırada ortaya çıktı.

FİLME ALINAN TİYATRO

Bu yeni icat hiç vakit kaybetmeden dramatik sanatın geniş çapta kullanımı için yeni şekiller almaya başladı. Sinema kamerası, kanlı canlı, "el yapımı" sahne performansının yerine "makine yapımı" –endüstriyel de denebilir– üretimin geçmesine olanak tanıdı. Sınırsız sayıda çoğaltılabilen ve düşük maliyetle dağıtılan bir metaya dönüştü. Bu endüstride yapılmış ilk büyük genel sözleşme, ***Pathé Frères*** ile ***Société des Auteurs Dramatiques*** arasında, sahne performanslarının çekimleri ve bu çekimlerden elde edilmiş filmlerin dağıtımı üzerine imzalandı.

Bu yıllarda sinema, bir panayır gösterisi, bazı sansasyonel olayların hareketli resimleri ve sahne performansının seri reprodüksiyonu olmaktan öteye gidemedi. Kendi yasalarıyla idare edilen özerk bir sanat değildi. Film her ne kadar fotoğraflanmış tiyatro olarak kalsa da, engin teknik olanakları sayesinde, kısa sürede, bildiğimiz kapalı ya da açık sahnelerde gösterilmesi mümkün olmayan şeyleri filme almaya yönlendirecek, film sahnesi kısa sürede tüm dünyayı kapsayacaktı. Filme alınan tiyatro bile, hem de en başından itibaren, sadece muhteşem efektlerle değil, ancak doğal ortamda bulunan bazı nesne ve olayların gösterilmesine ve dolayısıyla sahnelenmesine olanak verdiği için dramatik kapalı sahne sanatını açarak güçlendirdi.

YENİ KONULAR

Meşhur Danimarkalı yönetmen Urban Gad, daha 1918'de film üzerine bir kitap yazmıştı. Ne var ki, bu bilge ve derin kitap, yeni sanata ait özel bir dilden bahsetmiyordu; o zamanlar Urban Gad bu konuda hiçbir şey bilmiyordu. Dolayısıyla, daha çok, film sunumu için uygun olan, yeni ve özel öğeleri ele almaktaydı. Ona göre her film, içinde yaşayan karakterleri etkileyen ve onların hayatları ve kaderleri üzerinde doğrudan rol oynayan özel bir doğal ortam içine yerleştirilmeliydi. Böylece, filme alınan oyuna bir ***dramatis personae*** daha eklenmiş oldu: doğanın kendisi –sıradan sahnede yer alamayacak bir karakter. Ancak bu

yeni *dramatis personae*, alışılmış eski sahne karakterleri ve dekorlarının tâbi olduğu kuralları aynen izliyordu. Sahne genişlemişti ama oyun belli dramatik öğelerin –ruh halleri ve duygular üzerinde dolaysız etkisi sonucu bazen insanın kaderini belirleyen doğanın– katılımıyla zenginleştirilmişse bile temel prensipleri aynı kalmıştı.

Bu yenilik, yani konunun zenginleşmesi, filme alınan tiyatronun ayırt edici bir özelliği haline geldi. Eski tiyatronun, rekabet baskısı altında doğal olarak peşinden gelemeyeceği yönlere doğru gitti. Filmin ilk yıllarında vurgu esas itibarıyla hareketteydi. Bu çağ, film hikâyesinin en önemli elemanları dörtnala koşan atlar, sıçramalar, süratli yolculuklar, koşuşmalar, tırmanmalar, yüzmeler olan Western çağıydı. Film her yerde görülemeyecek şeyleri gösteriyordu.

YENİ KARAKTERLER

Ne var ki, kısa zaman içinde, filmlerde yeni karakterler belirecekti –gerçek sahnede çok nadir ve büyük zorluklarla görülen karakterler. Filme alınan eski tiyatro sanatında yeni karakterler, çocuklar ve hayvanlar sahne aldılar. Meşhur panter Pathé, meşhurlukta ondan geri kalmayan çoban köpeği Rin-Tin-Tin ve yetenekli, büyüleyici çocuk dâhi Kid, yani Charlie Chaplin'in ahbabı, en üst düzeyde bir çocuk oyuncu olan unutulmaz Jackie Coogan, ilk film yıldızlarından bazılarıydı. Bu yeni türden karakterler, yeni teknolojik olanaklar sayesinde eski tiyatro sanatına dâhil edildiler. Böylece film, kendi ifade biçimini ve araçlarını oluşturmadan çok önce, daha çocukluk devrinde, dünyaya yeni hikâyeler, konular ve karakterler armağan ediyordu.

SLAPSTICK COMEDY

Bu sırada yeni bir sanat biçimi doğdu: ***Slapstick***. Kahramanı çocuklar ve hayvanlar kadar yeni ve orijinal karakterler değildi; sadece eski dostumuz palyaçonun dirilmiş hali ve yanında onu

tamamlayan yardakçısı. Sirk meydanlarından gelme bu ikili tüm tiyatro tarihinin en eski figürleriydi. Fakat palyaço ile komedyene özgü bu sanat müzikholler ve sirklerde daha fazla gelişme olanağı bulamazdı. Tarzlarının gelişmesi için gereken daha geniş alan, fotografik bir görüntü olarak filmin sağladığı açık hava sahnesi idi.

Bu tarz filmlerin ilk örneklerinin bitiş biçimi, mutlu-son filmlerinin öpüşmeyle bitmesinden daha az basmakalıp olmayan "sonlar (the end)" şeklini aldı. Eski *slapstick* komedinin bu basmakalıp sonları oldukça rağbet görüyordu. Başını belaya sokan kahraman, kaçak olsun olmasın, koşmaya başlar. Önce bir, sonra iki, sonra otuz kişi tarafından, filmdeki ilgili ilgisiz her bir karakter tarafından kovalanır. Bir insan çığı salıverilmiştir, anlamsız ve amaçsız koşuşturmaların sırasında karşılarına çıkan her şeyi önlerine katıp götürürler. Hikâyeden kopuk bu hareketlilik insanları eğlendiriyordu: Bu hareketlilikte, hareketli resmin özünü ve aslında insan hayatının esasını görüyorlardı.

Slapstick, film sanatının sonraki gelişimi içinde de sağlam ve kalıcı oldu; aynı çocuklar ve hayvanlar gibi, popülerliğini kaybetmedi. Böylece, film sanatı, kendine özgü farkları bulunan belli bir çeşitlilik, yeni bir yöntem ve yeni bir dil geliştirmeden *önce* var oldu. Peki, bu nasıl açıklanabilir?

Filme alınan oyunun, kendisini canlı sahneden ayıran bir özelliği vardı: Sessizdi. Sessiz filmin sonraki gelişim aşamalarında diyalogların yerini, yakın plan gösterilen mimik ve jestlerin detaylı ve etkileyici devinimi aldı. Başlangıçta hareketli resim, sahne tiyatrodaki gibi bir bütün halinde ve geniş planda çekildiğinden yüz ifadeleri bakımından da sessizdi. O nedenle, pandomim gibi, uzaktan dahi görülecek, abartılı ve grotesk tavırlarla oynamak gerekiyordu, bunlar izleyiciler üzerinde karşı konulmaz bir güldürücü etki yaratıyordu. Böylece ilkel hareketli resmin bir eksikliği, yani sessizliği, pandomim niteliğinde komediden bir tarz yaratmaya yaradı. Tam anlamıyla pandomimvari komik durum-

lardan yeni bir dramaturji doğdu: Ne sözcüklerle izaha ne de bireyselleşmiş yüz ifadelerinin devinimine ihtiyaç duymayan bir durum komedisi.

ÖRNEKLER

Gelin size bu hatırlaması zor sanat biçiminden güzel bir örnek vereyim: ilk film komedyenlerinden Max Linder küvet satın almaya gider. Aldığı küveti eve kendi taşımak ister. Ancak küvet çok büyüktür; onu kaldırmaya ve taşımaya çalışması pek çok kahkahaya yol açar. Bir sürü grotesk, akrobatik hareketin ardından, küveti devasa bir şapkaymışçasına kafasına oturtur. Ama küvet oldukça ağırdır ve onu yavaş yavaş çökmeye zorlar. Sonunda Linder dört ayak emekler hale gelir, küvet tarafından tamamen yutulmuştur. Bu şekilde küvet kalabalık caddede kendi kendine yürüyor gibidir; yayaları ürkütür, köpekler yolunu kesip havlarlar. Nihayet küvet Linder'ın evine ulaşır, merdivenleri çıkar ve Linder'ın dairesine girmek ister. Ancak kapıya sığmaz. Linder, emekleyerek küvetin altından çıkar ve onu kapının önündeki boş koridora bırakır. Canı fena halde banyo yapmak istediğinden, dairesinden kova kova su taşıyıp küveti doldurur. Sakince soyunup suya girer. Merdivenden inen kadınlar onu görür ve kızarak bekçiyi çağırırlar. Bekçi zor kullanarak Linder'ı küvetten çıkarmaya uğraşır ama Linder en etkili silahıyla direnmektedir: bekçiye su sıçratmakla! İşte bu kaba güldürünün, tüm absürtlükleriyle ve saçmalıklarıyla birlikte en büyük komik etkisine sahip oluşundaki psikolojik gerçekliktir. Gerçek ve inandırıcı tek bir özellik, diğer her şeye yapay bir gerçeklik katar. Dev gibi bekçi sudan, sopadan korktuğundan daha çok korkar. Ve bu durum herkese akla yatkın gelmektedir. Sonra bekçi polis çağırmaya gider. Linder bir kahraman edasıyla su sıçratmaya devam eder ve polisleri sindirir. Bu da artık inandırıcı gelmektedir. Sonunda, Linder'ı kendi silahıyla vurmak üzere, yangın hortumlarıyla itfaiyeciler gelir.

Bu sadece gerçek sahnede gösterilemeyecek olanı gösterdiği için değil, yeni motifleri, geçmişte gösterilemeyen bir takım grotesk psikolojik tepkileri temsil ettiği için filmsel bir eğlencedir.

Charlie Chaplin tarafından yapılan hayranlık uyandırıcı ilk kısa filmler de aynı tarzdadır. Chaplin bir kere oturdu mu bir daha kalkamadığı şeytani sallanan sandalyeyle mücadele eder. Ya da onu sürekli gerisin geri sokağa atan hain döner kapıyla kapışır. Bir de paten kaymayı öğrenmesi vardır; patenler başkaldırıp ayaklarını ele geçirir ve bağımsızlıklarını ilan ederler. Chaplin'in "sarsaklığı" ardında yatan anlam şudur: nesnelerle mücadelesi sadece onların şeytani yanını ortaya çıkarmakla kalmaz, onları eşit, hatta kendinden üstün rakipler haline getirir. Chaplin her defasında yenilir; çünkü yabancılaşmamış insanlığıyla, onların mekanik doğasına adapte olamaz. Bu sanat, sessiz filmin ve sessizliğin özünden doğmuştur – ancak uzak, farklılaşmamış, dolayısıyla *tiyatrovari* görüntüden doğmuştur. O zamanlar hareket yalnız yakın planda gözlenebilecek duygusal ifadeye henüz ulaşamamıştı. Aksine, komedi etkisini sağlayan, hareketin bütünü, kahramanın güldürücü mücadelesi ve yaptığı taklitler idi.

Sesli, konuşmalı filmin doğuşu, bize Max Linder, Prince, Cretinetti ve Charlie Chaplin gibi dünyaca ünlü yıldızları tanıştıran Slapstick komedinin sonunu getirmiştir. Harold Lloyd ve Buster Keaton gibi ikinci nesil büyük komedyenler, sessiz film çoktan olgunlaştığı zaman, yeni sanat artık kamera açılarını ve yakın planları kullandığı sırada ortaya çıktılar. Bu nedenle yeni başkarakterler, komedi performanslarında bile daha bireysel, psikolojik karakter-oyuncuları olabildiler. Yine de sanatlarını sesli filmin gereklerine uyduramadılar; ne de olsa mizahları, filme alınan sessiz sahne ruhundan doğmuştu. Büyük Charlie Chaplin'in bile sesli filme dönüşü önemi ilerleyen sayfalarda tartışılacak derin bir bunalıma yol açtı.

İlk yıllarından itibaren filmin başka bir özelliği daha olmuştu. Film herhangi bir büyücüden daha iyi bir *illüzyonistti*. Kendisi

de aslında profesyonel bir illüzyonist olan George Meliès, kısa zamanda film tekniğinin yardımıyla ne mucizeler yaratabileceğini keşfetti: İnsanlar ve nesneler kaybolabilir, uçabilir ve birbirlerine dönüşebilirlerdi. Meliès'in sinemanın ilk yıllarında kullanmadığı teknik numara kalmadı. Ama yaptığı, sonuçta tiyatroyu filme almaktan başka bir şey değildi. Bazı kurnaz sahne numaraları, gerçek sahnede karakteri kaybedebilse, uçurabilse ya da birbirlerine dönüştürebilse bile tiyatronun temel prensiplerini ve ebedi biçimini değiştiremedi.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YENİ BİR BİÇİM-DİLİ

Eğer film başından beri yeni konular, karakterler, yeni bir tarz, hatta yeni bir sanat biçimi ürettiyse, niçin onu hâlâ yeni bir sanat olarak değil de sadece sahne performansının fotografik kopyalanması olarak adlandırıyorum? Filmin ne zaman yöntemleri tiyatrodan kesin çizgilerle ayrılmıştır? Tamamen farklı bir dili olan, bağımsız, özel bir sanat haline gelmiştir? Filme alınan tiyatro ile film sanatı arasındaki fark nedir? Her ikisi de perdeye yansıtılan görüntüler olduğu halde neden birine teknik reprodüksiyon derken diğerine bağımsız, yaratıcı sanat diyorum?

Tiyatronun en temel biçim ilkesi, seyircinin, canlandırılan sahneyi daima mekânla aynı bütünlük içinde ve yine mekânı da daima bir bütün halinde görmesidir. Bazen sahne büyük bir salonun yalnız bir köşesinde oynanır ama bu köşe her zaman tümüyle görünür haldedir, oynanan sahnenin tümü ve onun içinde olan biten her şey tek ve aynı çerçevenin içinde görülür.

Tiyatronun ikinci biçim ilkesi, seyircinin sahneyi daima değişmez sabit bir uzaklıktan görmesidir. Gerçi filme alınan tiyatro zaten değişik uzaklıklardan çekilmeye başlanmıştı ancak aynı sahne içinde uzaklık asla değişmezdi.

Tiyatronun üçüncü temel biçim ilkesi, seyircinin görüş açısının hiç değişmemesidir. Filme alınan tiyatroda, bir sahneden

öbürüne perspektif değişse bile tek ve aynı sahne içinde uzaklık gibi perspektif de değişmezdi.

Bu üç temel biçim ilkesi elbette birbirleriyle bağlantılıdır; Dramatik tarz ve ifade yollarının zeminini oluştururlar. Bu bağlamda, sahneyi canlı ya da fotografik reprodüksiyonundan izlemek arasında bir fark yoktur. Söz konusu görüntünün sahnede canlandırılamayacak nitelikte veya yalnız fotoğraf tekniğiyle gösterilebilecek olması bunu değiştirmez.

Tiyatronun film sanatı tarafından dışarıda bırakılan üç temel ilkesi bunlardır. Film sanatı artık bunların uygulanmadığı ve yerlerini yeni yöntemlere bıraktığı yerde başlar. Bu yeni yöntemler şunlardır:

1. Aynı sahne içinde seyirci ile fiziksel sahne arasında değişen uzaklıklar, dolayısıyla çerçeveye ve resmin kompozisyonu içine oturtulabilecek sahnelerin farklı boyutlarda olması;
2. Bir sahne oluşturan bütün görüntünün bölümlere ya da "planlara" ayrılması;
3. Aynı sahne içinde, "çekim" açısının, perspektif ve odağın değişmesi;
4. Kurgu, ki bu da "çekimlerin" belli bir düzen içinde birleştirilmesidir, ancak bütün bir sahnenin (ne kadar kısa olursa olsun) bütün bir sahne tarafından takip edilmesi değil, en ince detayların gösterilmesidir, yani bütün sahne kronolojik olarak sıralanmışçasına bir araya getirilmiş planlardan oluşmaktadır.

Görsel-sanatsal ifadedeki bu devrimsel yenilik I. Dünya Savaşı sırasında, ***Hollywood***'da ortaya çıktı. Onu borçlu olduğumuz dâhinin adı ***David Griffith***'dir. O sadece bir sanatın başyapıtlarını üretmekle kalmadı, aynı zamanda yepyeni bir sanat yarattı.

Film sanatının en belirleyici özelliklerinden birisi şudur:

Bir sahnenin birbirinden yalıtılmış ve ayrı çekimlerini görmeyiz, tam aksine yaşamın en küçük parçaları ve onların en içte

kalan sırları en yakın plandan bölümler halinde açığa çıkar, ama bunu yaparken hiçbir özel ya da şahsi sır kaybolmadan ve gizlenmeden perdeye aktarılır, oysaki bunlar bir sahne performansında ya da bir resimde kaybolup giderler. Film sanatına özgü yeni ifade yollarının açığa çıkarttığı yeni tema bir hortum ya da volkan patlaması değildi; belki de insan gözünün kenarından süzülen bir damla gözyaşıydı.

İyi bir film yönetmeni, seyircinin sahneye gelişigüzel bakmasına izin vermez. Kurgu boyunca gözlerimizi, kaçınılmaz şekilde bir ayrıntıdan diğerine yönlendirir. Bu dizilim vasıtasıyla yönetmen vurguyu uygun gördüğü noktaya koyabilir ve böylece resmi sadece göstermemiş, aynı zamanda yorumlamış olur. Bu bireysel yaratıcılık, sinemacının kendini en çok gösterdiği yerdir. Aynı nitelikte bir hikâyeye ve oyunculuğa sahip ama farklı şekilde çekilmiş iki ayrı film, tamamen farklı kişiliklerin ifadesi olabilir ve dünyayı tamamen farklı şekillerde yansıtabilir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

GÖRSEL KÜLTÜR

Film sanatının doğuşu yalnızca yeni sanat eserlerinin yaratılmasını değil, bu yeni sanatı algılayacak ve anlayacak yeni insani yeteneklerin ortaya çıkmasını da sağladı.

Ne yazık ki, şimdiye kadar sanatla iştigal eden araştırmacılar, daha çok zaten hazırda var olan sanat eserleriyle ilgilendiler; yeni filizlenen güzellikleri görmemize ve değerlendirmemize imkân tanıyan, diyalektik bir etkileşimle yaratılmış öznel yeteneklere hiç yüz vermediler. Her ne kadar nesnel gerçeklik, özneden ve onun öznel bilincinden bağımsızsa da, güzellik yalnız nesnel bir gerçeklik olmadığından, nesnenin seyirciden tamamen bağımsız bir özelliği ya da karşısında bir özne olmadığından, dünya üzerinde insanlar olmasa bile nesnel olarak var olabilen bir şey değildir. Güzellik bizim beğendiğimizdir –başka bir güzellik bilmiyoruz– ve bu insan deneyiminden bağımsız değildir; ırklara, dönemlere ve kültürlere göre değişen bir işlevdir. Güzellik insan bilincinin nesnel gerçekliğe yönelik öznel bir yaşantısıdır. Kendi yasaları vardır, ancak bu yasalar bilincin evrensel yasalarıdır ve böyle oldukça, kuşkusuz, salt öznel de değildir.

Sanat felsefesi, geçmişte, sanatsal kültürün taşıyıcısıyla, duyarlılığı ve algılaması sanatların etkisiyle yalnızca gelişmeyip belki de bizzat onlar tarafından yaratılan özneyle pek az ilgilendi. Bize lâzım olan yalnızca bir sanat tarihi değil, insanlık tarihine giden, insanlık tarihiyle birlikte yürüyen bir sanat tarihidir.

Bu kitabın amacı, film sanatının evrimiyle karşılıklı etkileşim içinde gelişen insan duyarlılığının alanını incelemek ve onun anahatlarını çizmektir.

FİLM KÜLTÜRÜ

Film sanatının getirdiklerini anlama kapasitemizin gelişimi kültür tarihinde yeni bir sayfa açtı. Tıpkı müzikal duyum ve anlayışın müzik etkisinde gelişmesi gibi, film sanatının malzeme zenginliği de film görüşünün ve değerlendirmesinin gelişimini sağladı. Sessiz filmin ifade biçimleri kademeli olarak gelişti ama yine de bu yeterince hızlıydı ve toplum da onunla birlikte yeni sanat dilini anlama kabiliyeti geliştirdi. Bizler sadece yeni bir sanatın evrimine değil, toplumda yeni bir duyarlılığın, yeni bir anlayışın ve yeni bir kültürün gelişimine de tanık olduk.

SÖMÜRGECİ İNGİLİZ

I. Dünya Savaşı ve sonrasında ilkel bir topluluk içinde yaşamış İngiliz sömürge yöneticisiyle ilgili bir hikâye vardır. Evinden düzenli olarak gazete ve dergiler gönderildiği için filmlerden haberdarmış ve film yıldızlarının isimlerini biliyormuş, film eleştirilerini ve öykülerini okumuş, ancak hiç hareketli resim görmemiş. Sinema olan bir yere gittiği anda hemen film izlemeye koşmuş. Çevresinde oturan çocuklar çok eğleniyorlarmış ama o gördüklerinden şaşkına dönmüş ve film nihayet bittiğinde epey bitkin bir haldeymiş.

"Nasıl, hoşuna gitti mi?" diye sormuş arkadaşı.

"Çok ilginçti. Ama neyin nesiydi bu?"

Olan biteni anlamamış; çünkü film hikâyesinin anlatıldığı ve o zamanlar şehirde yaşayan herkesin çoktandır kavramış bulunduğu yeni biçimin dilini anlayamamış.

SİBİRYALI KIZ

Bu hikâyeyi, Moskovalı bir arkadaşımdan duydum. Kuzeni ziyaretine gelmiş. Sibirya'da, bir kolhozda yaşayan zeki, iyi eğitimli bir kızmış fakat daha önce hiç hareketli resim görmemiş. (Tabii bu dediğim yıllar önce oluyor). Moskova'daki kuzeni onu sinemaya götürmüş ve yapacak başka işleri olduğundan kızı yalnız bırakmış. Film bir vodvilmiş. Sibiryalı kuzen, eve asık bir suratla ve beti benzi atmış bir halde geri dönmüş. Kuzeni, "filmi beğendin mi" diye sormuş. Gördüklerinin etkisiyle zar zor cevap verebilmiş:

"Ah korkunçtu, korkunç! Böyle korkunç şeylerin Moskova'da gösterilmesine nasıl izin veriyorlar anlamıyorum!"

"Neden? Neymiş korkunç olan?"

"Paramparça edilmiş kafalar, bedenler, hatta elleri oraya buraya atılmış insanlar..."

Hollywood sinemasında Griffith ilk kez büyük yakın planlar gösterdiğinde ve kocaman "kopmuş" bir kafa halka ilk kez gülümsediğinde, sinemada panik yaşandığını hatırlıyoruz. Bilincimizin nasıl karmaşık bir gelişimle fikirlerin ortak görselliğini öğrendiğini artık kendimiz de bilmiyoruz. Karışık düzen tek tek resimleri, uyumlu bir sahne olarak birleştirmeyi öğrendik, hem de işin içindeki karmaşık psikolojik süreçlerin farkına bile varmadan. Birkaç yılda resmin perspektifini, metaforunu ve sembollerini görmeyi öğrenişimiz ve görsel kültürümüz ile duyarlılığımızın bu derece gelişimi hayret vericidir.

GÖRMEYİ ÖĞRENDİK

Film kamerasının yeni tekniği, yeni bir sunum ve öykü anlatma yolu öğretti. Yirmi yıl içinde yeni bir görüntü dili gelişti, inceldi ve inanılmaz derecede çeşitlendi. Söz konusu gelişimi yirmi yıl önceye dönerek ölçebiliriz. Biz bile, büyük ihtimalle, bugünün seyircisi için gayet açık olan filmleri anlamazdık. İşte bir örnek:

Adamın biri sevgilisini uğurlamak için aceleyle tren istasyonuna gitmektedir. Şimdi bir platform üzerindedir. Treni göremeyiz, fakat adamın aranan gözleri, bize, sevgilisinin çoktan trendeki yerine oturduğunu anlatır. Sadece yakın planda adamın şaşkınlıkla seğiren yüzünü ve ardından üzerinde hızlı bir ritimle akan ışık-gölge şeritlerini görürüz. Sonra gözlerinde yaşlar birikir ve sahne biter. Ne olduğunu anlamamız beklenmektedir ve bugün bunu gerçekten anlayabiliyoruz. Ancak filmi Berlin'de ilk gördüğüm zaman sahnenin sonunu hemen anlayamamıştım. Her nasılsa herkes kısa sürede anlar hale geldi: tren hareket etmeye başlar; adamın yüzünden akıp giden, giderek hızlanan kompartıman ışıklarıydı.

Başka bir örnek: Adam karanlık bir odada, kasvetli düşüncelere dalmış oturmaktadır. Seyirci önceki sahneden, yan odada bir kadın olduğunu bilir. Adamın yüzünü yakın planda görürüz. Aniden üstüne ışık düşer. Adam kafasını kaldırır ve umut dolu bakışlarını ışığa doğru çevirir. Işık sönerken adamın yüzündeki umut da söner. Hayal kırıklığıyla başını öne eğer. Yavaş yavaş bir karanlık çöker. Bu, trajik bir sahnenin son planıdır. Daha fazlasına gerek yoktur. Peki, ne oldu burada? Artık her film müdavimi bu dili biliyor ve anlıyor. Olan, kadının ışıklı odanın eşiğinde beklemesi, kararsız kalıp duraksaması ve sonra arkasını dönerek "sonsuza dek" kapıyı kapatmasıdır. Bu "sonsuza dek" hissi bile sahnenin yavaş yavaş kararmasıyla verilmiştir. Daha fazlasının gösterilmemesi hayal gücümüzü tetiklemiş ve bizi kesinlikle istenilen ruh haline sokmuştur. İşin inceliği buradadır.

ESKİ FİLMLER NEDEN KOMİKTİR?

Bugün yalnızca sahnede gösterilen durumu değil, tüm anlam nüanslarını ve sembolik imaları anlıyoruz. Bu yeni anlayışa evrimimizin hızını eski filmlere bakarak anlayabiliriz. Özellikle en derin trajedilere kahkahalarla güleriz ve böyle antikalıkların yal-

nızca 20-30 yıl önce ciddiye alındığına pek inanmayız. Peki, ama neden? Diğer eski sanat eserleri bize komik gelmezler ve en naif, en ilkel sanat bile çok nadir gülme hissi uyandırır.

Bunun nedeni, eski sanatın, genellikle geçmişte kalan bir çağın zihniyetini, ona denk düşen bir biçimle ifade etmesidir. Ne var ki, filmde gördüğümüz şeyleri kendimizle ilişkilendiririz; o henüz "tarih" olmamıştır; yakın geçmişteki kendimize güleriz. Henüz güzel ve değerli bir eski kostüm değildir, ne kadar tuhaf olursa olsun, o bize komik gelen, geçen yılın modasıdır.

İlkel sanat, ilkel zevk ve yeteneğin uygun biçimde ifadesidir. Eski filmlerin ilkelliği ise abartılı bir acizlik izlenimi verir. Mızrak, bir vahşinin elinde, modern bir askerin elindeki gibi komik durmaz. 15. yüzyılda kullanılan yelkenli gemiler hoşumuza giderken, motorlu ve buharlı araçların eski modelleri bize komik görünürler; çünkü onları değişik ve artık var olmayan bir şey gibi değil, bugün hala kullandıklarımızın kusurlu ve komik biçimleri olarak görürüz. Maymunların maskaralıklarına gülmemiz, bize benzemelerindendir.

Film kültürü bu denli hızlı geliştiği için onun sarsak ilkelliğinde kendimizi tanıyabiliyoruz. Milyonlarca sıradan insana ulaşan bu sanat, bu kültür, işte bu nedenle bizim için böyle büyük bir önem arz ediyor.

SANAT GELİŞMİYOR

Sanatın da bir tarihi olmakla beraber, bunun, estetik değerlerin büyümesi veya artması şeklinde bir gelişme olmadığını anlamalıyız. *Renoir* ve *Monet*'nin eserlerini, *Cimabue* ve *Giotto*'nunkilerden daha değerli ve daha mükemmel bulmuyoruz. Sanatın nesnel tarafında bir gelişme yoktur, ancak onun alıcıları ve meraklıları açısından vardır. Sanatsal *kültürün* yalnızca bir tarihi değil, belli bir yönde evrimi de söz konusudur. Öznel insan duyarlılığı, sanatı anlama ve yorumlama yeteneği, devamlılık arz eden kültürlerde görülür şekilde gelişmiştir. Ancak öznel insan

yeteneklerinin gelişimi dediğimizde, estetik değerlerin gelişimini kastetmiyoruz. Mesela, sanatta perspektifin bulunuşu ve uygulanışı tek başına estetik değerlerin arttığı anlamına gelmez.

Bugün, okullarda, her yeteneksiz ressam perspektif kurallarını öğreniyor ama bu, onları bahsi geçen kurallardan habersiz yaşamış *Giotto*'dan daha büyük bir sanatçı yapmıyor. Bunlar daha büyük bir sanatçı olmayacaklar belki ama görsel duyarlılıkları ve kültürleri daha yüksek seviyede olacak. Perspektif kurallarının keşfi, genel insan kültürünün gelişiminde, sanat evriminden daha büyük bir rol oynamıştır. Görme kültürünü zenginleştirmiştir. Resim kaidelerinin içine işlemiştir. Ama bundan daha önemlisi, modern insanın günlük yaşamının vazgeçilmez bir parçası olmuştur.

BEŞİNCİ BÖLÜM

GÖRÜNEN İNSAN

Görsel kültürün sessiz film ile gelişmesi üzerine olan bu bölüm, ***Der Sichtbare Mensch*** (*Görünen İnsan*) adlı kitabımdan alınmıştır. Kitapta, sessiz filmi –sesli filmin yakında gelip onu yerinden edeceği hiç aklıma gelmeden– kültür tarihimizde bir dönüm noktası olarak tanımlamıştım. Bu, o zamanın koşulları içinde doğruydu ama gerçeklik deli bir tay gibi yerinden fırlayıp başka yönlere koştu; yeni gözlem ve yorumları zorunlu kıldı. Bu bölümün ilginçliği, yalnız film kuramı tarihinin bir parçası olmasından kaynaklanmıyor. Görüntünün, hâlâ film ve onun görsel içeriğinin esası olmasından da değil. Gelişim çizgileri asla dimdik uzamaz. Genellikle diyalektik bir etkileşimle, eski bilginin ışığını yeni yollara tutarak, dolambaçlı yollardan ilerler. Sessiz film sona ermiş bulunmaktayken, onun kayıp zenginlikleri yeniden değerlendirilip restore ediliyor olduğu için, şu an geldiğimiz yoldan geri döndüğümüze inanıyorum. Burada 1923'te sessiz film üzerine yazdıklarımı aktarmak istiyorum:

* * *

Matbaanın bulunuşu, insan yüzünü giderek okunaksız kıldı. Kâğıttan o kadar çok şey okunabiliyordu ki, anlamı yüz ifadeleriyle aktarma yöntemi yürürlükten kalktı.

Victor Hugo, basılı kitapların, Ortaçağ'da katedralin oynadığı rolü üstlendiklerini ve halk ruhunun taşıyıcısı olduğunu yaz-

mıştı. Ancak binlerce kitap, katedralde vücut bulan o ***tek*** ruhu binlerce fikre böldü. Söz, taşı binlerce parçaya, katedrali binlerce kitaba böldü.

Böylelikle görsel ruh okunabilir ruha ve görsel kültür de kavramlar kültürüne dönüştü. Tabi bu durum ekonomik ve sosyal getirileriyle yaşamın genel yüzünü değiştirdi. Ancak insan yüzünün, alnının, gözlerinin, dudaklarının da değişmesi gerektiği ve neredeyse somut şekilde değişime uğradığı gerçeğini pek önemsemedik.

Günümüzde yeni bir kâşif, yeni bir makine, insanların ilgisini yeniden görsel kültüre döndürüyor ve onlara yeni yüzler veriyor. Bu makine, sinema kamerasıdır. Aynı matbaa gibi, insan ruhunun ürünlerini çoğaltmak ve dağıtmak için yapılmış teknik bir alettir ve insan kültürü üzerindeki etkisi matbaadan aşağı kalmayacaktır.

Konuşmamak, söyleyecek sözü olmamak anlamına gelmez. Belki de konuşmayanlar sadece şekil ve görüntülerle, mimik ve yüz ifadeleriyle anlatılabilecek duygularla dolup taşıyorlardır. Görsel kültür insanı, bunları sağır ve dilsiz bir insanın parmaklarını kullandığı gibi kelimelerin yerine kullanmaz. Kelimelerle düşünmez; havaya çizdiği heceler Mors alfabesindeki nokta ve çizgiler değildir. Görsel insanın hareketleri, sözlerle ifade edilen kavramları değil, söylenecek her söz söylense dahi ifade edilemeyecek içsel yaşantıları, bu türden akıldışı duyguları aktarmayı amaçlar. Böyle duygular ruhun en derin katmanında yatar ki kavramların yansımalarından ibaret sözcükler onlara yaklaşamaz – tıpkı müzik deneyimlerimizin rasyonalize edilmiş kavramlarla ifade edilemeyeceği gibi. Yüzde, yüz ifadelerinde görülen şey, sözlerin aracılığına gerek duymayan ruhsal yaşantıdır.

Eski görsel sanatlarımızın altın çağında, ressamlar ve heykeltıraşlar yalnızca soyut şekil ve biçimlerle boş alanları doldurmadılar ve insan, sanatçı için yalnızca bir biçim sorunu değildi. Ressamlar "edebi" olmadan zihni ve ruhu resmedebilirlerdi çünkü

zihin ve ruh henüz sadece sözcüklerle ifade edilebilen kavramlara hapsolmamıştı. Tortusuz canlandırılabiliyorlardı.

Bunlar, resimlerin hâlâ bir "konu"ya ve "fikir"e sahip olabildiği güzel zamanlardı; çünkü fikir kavrama, kavram da onu isimlendiren sözcüklere bağlanmamıştı. Sanatçı, zihni, jestler ve mimiklerde vücut bulmuş halde gösterebilirdi. Ancak matbaa insanlar arasındaki alış verişin ana köprüsü olduğundan bu yana, zihin en çok sözlerde yoğunlaşır, kristalize edilir oldu. Bedenle sağlanan kapalı ifade biçimlerine daha fazla gerek kalmadı. Bu nedenle bedenlerimiz ruhsuz ve boş şekilde gelişti –çünkü kullanılmayan organ körelir.

Bedenimizin ifade alanı yalnız yüze indirgendi. Yalnız geri kalanı giysilerle örtülü olması sebebiyle de değil. Bedensel ifadeden bize kalan yüzün küçük yüzeyi, ruhun şaşkın bir semaforu olarak dik duruyor ve elinden geldiğince iyi işaret vermeye yetiyordu. Bazen bir elin hareketi, sakat bir bedenin melankolisini çağrıştırırcasına buna ekleniyordu. Sözlü kültür döneminde zihin konuşmayı öğrendi, ancak neredeyse görünmez hale geldi. İşte, matbaa böyle bir etkide bulunmuştu.

Şimdi sinema sanatı, kültürümüze yeni bir yön vermeye başlamak üzeredir. Milyonlarca insan her akşam sinemalara gidip sözcüklere ihtiyaç duymadan, saf görüntü vasıtasıyla mutluluğu, karakterleri, duyguları, ruh hallerini, hatta düşünceleri tecrübe ediyor. Çünkü sözcükler görüntünün ruhsal içeriğine dokunmuyor ve sanatın henüz gelişmemiş, geçici enstrümanları olarak kalıyor. İnsanlık şimdiden jestlerin, hareketin ve yüz ifadelerinin renkli ve zengin dilini öğreniyor. Bu, sağır ve dilsizlerin işaret dili gibi sözcüklerin yerine işaretlerin geçtiği bir dil değil, ete kemiğe bürünmüş zihnin aracılığı bulunmayan görsel iletişim biçimidir.

Dilbilimsel araştırmalar, dilin kökeninin ifade hareketlerinde olduğunu keşfetti, bu da insanın konuşmaya,–tıpkı bir bebeğin yaptığı gibi– dilini ve dudaklarını ancak yüzündeki ve bedenindeki diğer kaslar kadar hareket ettirerek başlamış olması demektir. Asıl amaç ses çıkarmak değildi. Dil ve dudakların hareketi de,

başlangıçta, tıpkı bedenin diğer ifade hareketleri gibi, spontane jestlerden ibaretti. Demek ki, dilin çıkardığı sesler ancak daha sonra pratik amaçlar için kullanılacak tesadüfî, ikincil bir olguydu. Böylece, doğrudan görünür mesaj, doğrudan duyulur mesaja dönüştü. Bu süreç boyunca, her dönüşümde olduğu gibi, büyük miktarlar yok oldu. İnsan ırkının orijinal anadili ifade hareketleri, yani jestlerdi.

Şimdi bu dili hatırlamaya ve yeniden öğrenmeye başladık. Henüz söz sanatının ustalıklarına erişmekten çok uzak olan bu dil acemi ve ilkeldir. Ancak şimdiden, bazen söz sanatlarının yakalayamadığı şeyleri ifade edebilmeye başlamıştır. Müzik olmasaydı, kim bilir insan düşüncesinin ne kadar büyük bir kısmı ifade edilemeyecekti! Yeni gelişen bu jest ve mimik sanatı pek çok kaybolmuş içeriği su yüzüne çıkaracaktır. Söz konusu insan deneyimleri rasyonel, kavramsal içerikler olmasalar bile, ne belirsiz ne de bulanıktır; bilakis müzik kadar açık ve dolambaçsızdırlar. Böylece insan ruhu da görünür olacaktır.

Ancak eski görünen insan bugün yoktur ve yeni görünen insan da henüz doğmamıştır. Daha önce söylediğim gibi, kullanılmayan organların geriye yalnız işlevini yitirmiş biçimler bırakarak körelip yok olmaları bir doğa kanunudur. Çiğnemeyen hayvanlar dişlerini kaybeder. Söz kültürü döneminde, bedenimizin ifade gücünü çok az kullandık ve bu nedenle, bu gücü kısmen yitirdik. İlkel insanların jestleri genellikle kelime bilgisi sınırsız zengin, eğitimli bir Avrupalıdan daha çeşitli ve anlamlıdır. Film sanatıyla birlikte birkaç yıl içinde bilimciler sinematografinin, onlara aynı uzun zamandır kelimeleri sözlüklerde topladıkları gibi yüz ifadeleri ve mimikler için ansiklopediler derleme fırsatı sağladığını keşfedeceklerdir. Ne var ki, toplum, akademisyenlerin hazırlayacağı jest ansiklopedisini ve dilbilgisi kurallarını beklemeye gerek duymaz; bunları film izleyerek öğrenebilir.

Bedeni ifade aracı olarak ihmal ettiğimiz sırada, sadece bedensel ifade gücümüzü kaybetmekle kalmadık, ifade edilenler de bu ihmal sonucu giderek daraldı; çünkü sözlerle anlatılanla-

rın ruhu da zihni de jestlerle anlatılanlarınkinden değişiktir. Müzik, şiirin anlattığını farklı şekilde anlatmaz –o çok başka şeyler anlatır. Sözcük kovamızı derinlere daldırdığımızda, aynısını jestlerle yaptığımızdan daha farklı şeyler çekeriz. Yalnız, kimse söz kültürü yerine hareket ve jest kültürünü geçirmeyi istediğimi düşünmesin; çünkü hiçbiri diğerinin yerini tutamaz. Akılcı, kavramsal kültür ve onunla birlikte seyreden bilimsel gelişmeler olmasa, ne toplumsal ne insani ilerlemeden söz edilebilir. Modern toplumu bağlayan doku onlarsız hiçbir örgütlenmenin ve planlamanın mümkün olmadığı yazılı ve sözlü kelimelerdir. Dahası faşizm, insan kültürünü açık kavramlar yerine bilinçaltı duygulara indirgemenin insanlığı nerelere götüreceğini de göstermiştir.

Ben yalnız sanattan bahsediyorum ve burada dünyanın daha akılcı sanatlarını ortadan kaldırmak söz konusu değildir. Birinin iyiliği adına, başka bir insan başarısından feragat etmek için hiçbir neden bulunmuyor. En gelişmiş müzik kültürü bile kültürün daha akılcı biçimlerini yerinden edemez.

Ama kova metaforuna dönersek, kurumuş kuyuların, su çekilmeyen kuyular olduğunu da biliyoruz. Psikoloji ve filoloji, düşünce ve duygularımızın ***a priori*** onları ifade etme olasılığıyla belirlendiğini göstermiştir. Ayrıca filoloji, sözcüklerin yalnızca kavram ve duygulardan yaratılmadığının, bunun tersinin, yani sözcüklerin de duygu ve kavramlara yol açtığının farkındadır. Bu, zihinsel yapımızın, aynı bedenimiz gibi, kullanılmayanı en az düzeyde üretmeyi amaçlayan tasarruf biçimlerinden biridir. Psikolojik ve mantıksal analiz sözcüklerin sadece düşünce ve duygularımızı ifade eden görüntüler değil, çoğunlukla onların *a priori* sınırlayıcı biçimleri olduğunu göstermiştir. Eğitimli insanları sıkça tehdit eden basmakalıp bayağılık tehlikesinin kökleri burada yatar. İnsan ruhunun evrimi diyalektik bir süreçtir. Gelişimi ifade araçlarını artırır, ifade araçlarının artmasıyla da gelişimi kolaylaşır ve hızlanır. Demek ki, film, ifade olanaklarını genişlettiğine göre, ifade edebildiği zihni de genişletecektir.

Bu yeni gelişen anlamlı jest ve yüz ifadeleri dili, insanları birbirine yakınlaştıracak mı yoksa tam tersine onları birbirlerinden uzaklaştıracak mı? Babil Kulesi'ne rağmen, herkesçe müşterek kavramlar vardı ve kişi diğerlerinin dilini öğrenebiliyordu. Diğer taraftan uygar topluluklarda kavramlar, uzlaşmayla belirlenmiş bir içeriğe sahiptir. Evrensel geçerli bir gramer, burjuva toplumunun birbirine yabancılaşmaya ve yalıtık halde kalmaya eğilimli bireylerini bir arada tutmak için daha elverişlidir. Uç noktalara varmış öznelciliğin (subjektivizmin) edebiyatı bile, ortak kelime haznesini kullanmış ve böylece nihai yanlış anlaşılmanın yalnızlığından kurtulmuştur.

Jest dili, sözcük dilinden çok daha bireysel ve kişisel olmakla birlikte, yüz ifadeleri de kendi alışılmış biçimlerine ve geleneksel yorumlara sahiptir; aynı karşılaştırmalı dil çalışması gibi karşılaştırmalı "***jestoloji***" de yapılabilir ve yapılmalıdır. Kabul görmüş bir geleneğe sahip olmasına rağmen yüz ifadelerinin ve jestlerin bu dili, dilbilgisinin –akademilerimiz sağ olsunlar– hepimiz için zorunlu olan katı kurallarından muaftır. Hiçbir okul neşenizi şu şekilde gülerek, sıkıntınızı kaşınızı şöyle çatarak belirteceksiniz diye öğretmez. Çocuklar, geleneksel yüz ifadelerini ve jestleri şüphesiz taklit etmelerine rağmen şu ya da bu yüz ifadesi yüzünden cezalandırılmaz. Öte yandan bunlar sözcüklerden çok, içgüdülerimiz tarafından tetiklenen anlık hareketlerdir. İnsanları ve ulusları biraraya getirecek, birbirlerine alıştıracak ve onları ortak bir anlayışa yönlendirecek şey nihayet film sanatı olabilir. Sessiz film yalıtkan dil farklılıkları duvarını yıkar. Eğer birbirimizin yüzüne bakar ve birbirimizin yüzünü ve jestlerini anlayabilirsek, sadece anlamakla kalmaz, bir başkasının duygularını hissetmeyi de öğreniriz. Jestler yalnızca duyguların dışa vurumu değil, aynı zamanda tetikleyicileridirler.

Filmin evrenselliği temelde ekonomik nedenlere dayanır ki bunlar her zaman en zorlayıcı nedenler olmuştur. Film yapımı bir hayli masraflı olduğundan, ancak birkaç ülkenin film yapımını karşılayabilecek kendi pazarları vardır. Fakat evrensel anlaşılır-

lıkta yüz ifadeleri ve jestler, bir filmin uluslararası popülerliğe sahip olmasının önkoşullarından biridir. Kendine özgü ulusal özellikler, zamanla ancak merak uyandıran öğeler olarak filmde yer bulabilecek ve mutlaka belli bir "*jestoloji*" düzlemi oluşacaktır. Film piyasasının kuralları ancak her bir nüansı, San Francisco'da da İzmir'de de, bir prenses ya da bir işçi kız tarafından da evrensel düzeyde anlaşılan yüz ifadeleri ve jestlere izin verir. Film şimdidenbir evrensel, ortak dünya dili konuşmaktadır. Etnik farlılıklar ve ulusal özellikler, bazen filme rengini ve tarzını verebilir ancak asla hikâyenin ana taşıyıcı unsurları olamazlar; çünkü anlamı taşıyan ve olaylar zincirini tayin eden jestler, her yerde, her izleyici için düzgün bir anlaşılırlıkta olmalıdır, aksi takdirde yapımcı filmden para kaybeder.

Sessiz film insanların birbirlerine alışmalarını sağlıyor ve neredeyse evrensel bir insan tipi yaratmak üzere. Nasıl ortak bir amaç insanları kendi ırk ve uluslarının sınırları içinde birleştirdi ise, görünür insanı herkese görünür kılan film de değişik ırk ve uluslar arasındaki fiziksel farkları eşitlemeye yardım edecek, böylelikle evrensel uluslararası insanlığın gelişimi için en yararlı öncülerden biri olacaktır.

ALTINCI BÖLÜM

YARATICI KAMERA

Perdede gördüğümüz şey, bir fotoğraftır. Demek ki, bir resmin tuval üzerinde yaratıldığı gibi yaratılmamıştır; Aslında ve gerçekte zaten mevcut ve görünür haldedir. Oyunun kamera önünde sergilenmesi gerekir; aksi halde filme alınamazdı. Öyleyse asıl sanatsal yaratı, orijinal yaratıcı eylem, bir stüdyoda ya da mekânda gerçekleştirilir; yani tüm olaylar kamera önünde, mekânda, çekim esnasında oldukları yerde. O zaman ve o yerde oyuncular oyunlarını oynar, teknisyenler de işlerini yaparlar. Her şey bir resim olmadan önce gerçek olmalıdır. Bundan dolayı, perdede görülen film sadece fotografik bir reprodüksiyondur ya da daha doğrusu, tiyatro performansının yeniden üretilmesidir.

Yoksa perdede, film çekilirken orada bulunsak bile göremeyeceğimiz şeyleri mi görüyoruz? Film şeridinden ya da filmin perdeye yansıtılmasından doğan etkiler nelerdir? Filmin yalnızca yeniden üretmekle kalmayıp yarattığı ve onunla bağımsızlaştığı şey, yani yeni sanat nedir?

Bunu çoktan yanıtladık: Değişen uzaklık, bütünden alınmış ayrıntı, yakın plan, değişen açı, kesme ve en önemlisi bahsettiğimiz araçlarla sağlanan filmin yeni psikolojik etkisi.

Her çekimde orada olsam, stüdyoda oynanan her sahneyi izlesem de, kamera uzaklığı ve açılarının sonucu yaratılan görüntü etkisini yakalayamam ya da ritmin farkına varamamam; çünkü

stüdyoda her sahneyi ve figürü bütün olarak görürüm ve kendi gözüm ayrıntıları seçmekte yetersiz kalır.

Gerçekte, çekim yapılırken kameranın yanında dursak bile, yakın planın mikroskobik detaylarını göremeyiz. Kesme ve yakın plan, resimdeki kompozisyona benzer bir işlev görür. Dışarıda kalanlar ve içeri alınanların kendi anlamları vardır ve bu anlam yalnız kamera aracılığıyla sağlanır ve bize yalnız perdeye yansıtılan görüntüyle nakledilir.

Her şeye şeklini veren açıdır; farklı açılardan çekilen şeyler çoğunlukla tamamen değişik görüntüler verir. Bu, filmin sahip olduğu en güçlü tanımlama aracıdır ve bir yeniden üretim değil, hakiki bir üretimdir. Kameramanın görüşü, sanatsal yaratıcı çalışması, kişiliğinin ifadesi, yalnız perdedeki yansımasında görülebilir.

Nihayet, çekimden çok farklı bir birleştirme aşaması olan, ritmi ve yeniden üretim olamayacak fikirleri yaratan montaj vardır; çünkü ressamın bile bir modeli varken, film yaratımının hiç değilse bu safhasında yeniden üretilebilecek bir orijinal nesne bulunması söz konusu değildir.

Film sanatının temel, yeni öğeleri bunlardır. *Bu öğeler Fransa'da kameranın icadıyla otomatik olarak ortaya çıkmamış, yıllar sonra Hollywood'da yaratılmıştır.*

GÖRÜNTÜNÜN İÇİNDEYİZ

Bazı insanlar kameranın sağladığı yeni ifade biçimlerinin, yalnız onun hareketine bağlı olduğunu düşünürler. Bu yeni ifade biçimi bize her zaman yeni şeyler göstermekle kalmaz, bunu sürekli değişen açı ve mesafelerle yaparki bu da filmin tarihsel yeniliğini oluşturur.

Doğru, film kamerası o zamana kadar gizli kalmış yeni dünyaları gözler önüne sermiştir: Nesnelerin ruhu, kalabalığın ritmi, sessiz şeylerin dili gibi.

Ancak tüm bunlar sadece yeni bilgiler, yeni temalar ve yeni konular ile yeni malzemeler sağladı. Daha önemli, daha belirleyici ve daha tarihsel yenilik ise, filmin farklı şeyleri değil, aynı şeyleri başka yoldan göstermesiydi. Bu, filmde, şimdiye kadar sanatsal deneyimin bir parçası olagelmiş ***özne*** ile ***nesne*** arasındaki sabit uzaklığın ve onunla birlikte seyircinin bilincinde bulunan içsel uzaklığın kaybolmasıdır.

ÖZDEŞLEŞME

Sinemada kamera, izleyiciyi film karesinin içine taşır. Her şeyi içeriden, film karakterleriyle çevriliymiş gibi görürüz. Bize nasıl hissettiklerini söylemezler, zaten onlar ne görüyorsa bizde aynısını, onların gördüğü gibi görürüz.

Bir sinema koltuğunda oturuyor olmamıza rağmen, Romeo ve Juliet'i oradan görmeyiz. Juliet'in balkonuna aşağıdan, Romeo'nun gözlerinden ve Romeo'ya da yukarıdan, Juliet'in gözlerinden bakarız. Gözlerimiz ve onlarla birlikte bilincimiz de filmdeki karakterlerle özdeşleşir. Dünyayı onların gözünden görürüz, kendimize ait bir görüş açımız kalmaz. Kalabalıkların arasından yürür, kahramanla bisiklete biner, uçar ya da düşeriz ve bir karakter, ekrandan diğerinin gözlerine bakıyorsa, gözlerimiz kameranın içinde olduğundan bakışımız karakterinkiyle özdeşleşir. Psikolojik "***özdeşleşme***" eylemi burada yatmaktadır.

Başka hiçbir sanat sisteminin etkisi altında, böylesi bir "özdeşleşme" yaşanmamıştır ve film tam da bu noktada ***mutlak sanatsal yeniliğini*** ilan eder.

YENİ BİR SANAT FELSEFESİ

Film kamerası, Amerika'ya Avrupa'dan gitmişti. Pekiyi, neden film sanatı Avrupa'ya Amerika'dan geldi? ***Neden bu yeni sanatın yeni ve özel ifade biçimlerini Paris değil de Hollywood keşfetti?***

Bu tarihte ilk kez Avrupa'nın Amerika'dan bir sanat öğrenişiydi. Nedeni, filmin kapitalizm çağında doğan tek sanat olmasıdır. Diğerlerinin kökleri çok eskiye dayanır ve hepsi az çok eski ideolojilerin damgasını taşırlar. Buna, burjuva estetiğinin gelenekleri ile başta antik sanat olmak üzere, kapitalizm-öncesi ***sanat ve onun "ebedi kanunları"***nın mutlak otoritesini vazeden bir sanat felsefesi de eklenmelidir. Burjuvazi diğer toplum ve ideolojilerden doğmuş antik sanatı, tüm sanatların mutlak standardı ve biricik örneği yaptı. Sanatla ilgilenen her akademi, her resmi kurum bu tutumu benimsedi. Sanata yönelik bu tutum, modern Avrupa'yı, 20. yüzyılın geleneksiz ve tarafsız Amerikalılar tarafından kolayca kabul edilebilir yeni sanatı için uygunsuz bir yer yapıyordu.

Böyle bir yeniliğin, muhafazakâr ***Fransız Akademisi***'nin gölgesinde, Louvre'da istiflenmiş hazinelerin yanı başında, tıpkı iki yüzyıl önce olduğu gibi hâlâ Racine ve Corneille'in Alexandrine'lerinin konuşulduğu Comédi Française'de ortaya çıkması, Hollywood'un yepyeni kültürel boşluğunda ortaya çıkmasından çok daha güç olurdu. Amerikan toplumunun ideolojisi, eski estetik ve kültürel gelenekler tarafından zapt edilmemişti. Şimdi geleneksel Avrupa sanat anlayışının Amerika'dakinden nasıl farklılaştığını görelim.

MİKROKOZMOS İLKESİ

Antik Yunan'dan günümüze, Avrupa sanat felsefesinin temel ilkelerinden biri, izleyici ile sanat eseri arasında bir iç ve dış uzaklık bulunmasıdır, yani izleyici ile sanat eseri ikilik oluştururlar, özdeşlik değil. Bu ilke, bir sanat eserinin kompozisyonunun kendine yeten, kendi kuralları olan bir ***mikrokozmos*** olduğunu varsayar. Sanat eseri gerçekliği *tasvir ediyor* olabilir, ancak onunla doğrudan bağlantısı ve iletişimi yoktur. Onu çevreleyen ***görgül (ampirik) dünyadan*** sadece resmin çerçevesi, heykelin kaidesi ya da sahne ışıklarıyla ayrılmaz. Esas doğası gereği, kendine ye-

tebilen kompozisyonu ve kurallarıyla doğal gerçeklikten ayrılır ve bu doğal gerçekliği betimlediğinden*, kesinlikle onun devamı olamaz. Bir resmi elimde tutsam bile orada resmedilmiş mekâna giremem. Fiziksel olarak bunu yapamamam bir yana, bilincim de yapamaz. Yalnız bu aşılmaz uzaklık hissinin her ulusta, her zaman görülmediğini de belirtmek gerekiyor. Örneğin, Eski Çinliler, sanata başka gözle bakarlarmış ki bu tutumları masallarda şöyle yer bulmuştur:

Ressamın biri bir manzara resmi yapmış. Harikulade ağaçları ve dağlara uzanan kıvrımlı patikasıyla güzel bir vadi. Kendi resminden o kadar etkilenmiş ki, gönlü, çizdiği kıvrımlı yoldan uzak dağlara doğru yürüme isteğiyle dolmuş. Resme girmiş, dağlara doğru uzanan yolu izlemiş ve bir daha onu gören olmamış.

Bir başka masalda da güzel bakirelerin eğlendikleri, çiçekli bir çayırın resmini gören gençten bahsedilir. Kızlardan biriyle göz göze geliyor ve ona âşık oluyor. O da resme giriyor ve kızla evleniyor. Bir yıl sonra resimde küçük bir çocuk beliriyor.

Böyle masalların, Avrupa sanat düşüncesiyle yetişmiş birinin aklından doğması mümkün değildi. Avrupalı izleyici, resmin iç mekânını erişilmez, kendi kendine yeten kompozisyon tarafından korunmuş olarak görür.

Çin masalları gibi tuhaf öyküler kolaylıkla bir Hollywood çalışanının aklında belirebilir. Hollywood'da doğan film sanatının yeni biçimleri, eski Çin'deki gibi, dünyanın bu kısmında da seyircinin resmin iç dünyasına uzak ve erişilmez olarak nitelemediğini ve algılamadığını gösterir. Hollywood, kendi kendine yeten kompozisyon ilkesini hiçe sayarak, sadece sanat eseriyle seyirci arasındaki uzaklıktan kurtulmakla kalmayıp bilinçli olarak seyircinin filmin kurgusal mekânında yeniden üretilmiş oyunun ortasında bulunduğu illüzyonunu da yaratan bir sanat keşfetmiştir.

(*) Sanat eserini doğal dünyaya benzetmeye çalıştığından. (e.n.)

ÖNCÜLERİN İDEOLOJİSİ

Böylesine gelenek dışı, yeni bir sanat, ilerici ideolojilerden doğmamış olsaydı bu şimdiye kadarki tüm deneyimlere ve olasılıklara ters düşer ve özel bir açıklama gerektirirdi. Sinematografide devrimin başlatıcısı David Griffith'in sadece biçim bakımından değil, içerik bakımından da halkçı ve ilerici filmler yapması kesinlikle tesadüf değildir. I. Dünya Savaşı sonrasında yapılmış dört bölümlük dizisi ***Intolerance*** zamanının en cesur barışçı manifestosudur ve büyük pazarlama yöntemlerini şu şekilde göstererek emperyalist şovenizmi karşısına almıştır:

Bir Amerikan sanayicisinin işleri iyi gitmemektedir. İşleri yoluna koymak için bir çeşit reklama ihtiyacı vardır. Bu amaçla bir yetimhane kurması için kız-kardeşine para verir. Aslında yetimhaneye ihtiyaç yoktur ancak yardımseverlik her zaman iyi bir reklamdır. Yetimhaneye büyük miktarda para harcanır ancak ortada yetim filan olmadığından bomboş durmaktadır. Yetimhanenin masrafları, sanayicinin fabrikasından gelen parayla karşılandığı için, işçi ücretlerinden kesinti yapar. İşçiler ücret kesintisine karşı greve giderler. Sanayici, grev kırıcıları getirtir. Grev yapan işçiler, grev kırıcıların fabrikaya girmelerini engeller. Sanayicinin fabrika polisleri, grevcilerin üzerine ateş açar. İşçilerin birçoğu öldürülür. Fabrika yeniden çalışmaya başlar ve artık yetimhanede pek çok çocuk bulunmaktadır. Her şey yolunda. Mutlu son.

Burjuva sinemasının destansı bir örneği olan bu film, 1916 yılında yapılmıştır.

Film sanatını yaratan ilk kuşağa mensup Charlie Chaplin, her zaman fakir ve ezilmiş insanları canlandırmıştır. Kuşkusuz Charlie'nin ölümsüz figürü, sömürülen fabrika ya da tarım işçilerinin devrimci bir resmedilişi değildir. Zekâsı ve çekiciliğiyle kendini kalpsiz zenginlerden koruyan ve küçük eylemlerle intikamını alan "lümpen-proleter" görüntüsüdür. Yine de, filmin yeni dilini yaratan Hollywood'un ilk büyük nesli, bütün olarak bakıldığında, filmlerindeki içerik, ruh ve ideoloji bakımından ilerici ve halkçıydılar. İlk ve tek burjuva sanatı, işte bu özden doğmaydı.

YEDİNCİ BÖLÜM

YAKIN PLAN

Daha önce belirttiğimiz gibi, yeni sanat dilinin temeli, sık sık değişen görüş açısı ile hareketli sinema kamerasıdır. Nesneden uzaklık ve onunla birlikte karede yer alan nesnelerin büyüklüğü ve sayıları, açı ve perspektif sürekli değişir. Bu hareket, kamera önündeki nesneyi, hareketli ya da hareketsiz olmasına bakmaksızın *görüntü parçalarına* ya da *"planlara"* ayırır. Bu görüntü parçaları, filmin bütününden ayrıntılar değildir. Kaldı ki amaç da hazırda çekilmiş veya canlandırılmış görüntüyü kendi bileşenlerine ayırmak değildir. Bunun sonucu detay olurdu; bu durumda da bir kalabalık sahnesindeki her grubu ve her bireyi aynı açıdan, bütün resimde göründükleri açıdan göstermek gerekirdi. Hiç kimse ya da hiçbir şey kıpırdayamazdı – kıpırdarlarsa, bütünün ayrıntıları olarak kalamazlardı. Yapılan, zaten mevcut ve şekillenmiş bir resmi detaylarına ayırmak değil, görüntü parçaları sentezi olarak yaşayan, hareket eden bir sahne ya da manzara göstermektir. Bunlar hareketsiz bir mozaiğin parçaları olmasalar ve tek ve bütün bir resim içine konamasalar da, bilincimizde birleşerek bütün bir *sahne* oluştururlar.

GÖRÜNTÜ PARÇALARINI BİRARADA TUTAN NEDİR?

Bu sorunun cevabı, kurgu ve montajdır. Filmin hareketli kompozisyonu ve mekân değil de zaman mimarisi hakkında ileride

çok şey söyleyeceğiz. Şimdilik, parçalara ayrılmış görüntünün nasıl olup da dağılmadığı, uyumlu bir şeklide kaldığı ve izleyicinin bilincinde tutarlı bir zamansal ve mekânsal birlik oluşturduğu sorusuna odaklanacağız. Görüntüleri bir zaman sıralamasıyla izlerken ve gerçek zamanın geçişini görürken, olayların aynı zaman ve mekân içinde geçtiğini nasıl anlıyoruz?

Zamanda ilerleyen görüntülerin bu birliği ve eşzamanlılığı otomatikman üretilmez. Seyirciler, film izleyenlerin önceden eğitilmiş olması gereken çağrışımlar, bilinç sentezi ve hayal gücüyle katkıda bulunmalıdır. Bu, önceki bölümde bahsettiğimiz görsel kültürdür.

Ancak görüntü parçaları (ya da "planlar") doğru şekilde düzenlenmeli ve sıralanmalıdır. Bütünden ayrılan ve o bakımdan artık önceki planlarla aynı mekânda olmadığımızı, aynı sahneye bakmadığımızı hissettiğimiz planlar olabilir. Bu, seyirciye –sahnenin tümünü bir bütün halinde göstermemiş de olsa– devamlılığını, zamanda ve mekânda birliğini hissettirebilen yönetmenin tasarrufundadır.

Her kareye, bir hareket, bir jest, bir şekil, öncesine gönderme yapan bir şey eklemekle yapılır. Tıpkı bir topun bir kareden diğerine yuvarlanışı, bir kuşun uçuşu, birbirini takip eden iki karedede kıvrılıp yükselen sigara dumanı; Bir bakışın, bir jestin cevabının diğer karede gelmesi gibi, bir kareden diğerine doğru bir ağaç dalı ya da çit gibi uzanır. Ancak yönetmen, hareketin yönüyle birlikte açı değiştirmemeye dikkat etmelidir; aksi halde görüntüdeki bütünlüğü bozacak kadar büyük bir değişim meydana gelir. Sesli film bu ayak uydurma işini kolaylaştırmıştır; çünkü ses, daima, tüm mekânlarda, her planda duyulabilir. Diyelim ki gece kulübünde bir sahne çekiliyor. Planda sadece elde tutulan bir çiçek ya da bu tarz başka bir şey görsek bile, eğer aynı müziği duyuyorsak gece kulübünde olduğumuzu biliriz. Ancak bu el sahnesinde aniden farklı sesler duyarsak, görmesek bile, çiçek tutan elin artık başka bir mekânda olduğunu farz ederiz. Örneğin, çiçek tutan el görüntüsünden devam edecek olur-

sak, dans müziği yerine kuş cıvıltıları duyduğumuzda, geniş plana geçildiğinde bir bahçe ve çiçek tutan ellerin sahibini görmek bizi şaşırtmaz. Bu tür değişiklikler, iyi etkiler yakalamak için iyi fırsatlardır.

SES BÖLÜNMEZ

Sesin bu tamamen değişik doğası, sesli filmin kompozisyonu, kurgusu ve dramaturjisi üzerinde hatırı sayılır bir etkide bulunur. Ses kamerası, sinematografik kameranın nesneleri ayırdığı gibi sesi parçalara ya da karelere ayıramaz. Mekânda ses her zaman bölünmez ve homojendir ki bu da, mekânın diğer parçalarıyla aynı özelliklere sahip demektir; yüksek ya da kısık, yakın ya da uzak ve çeşitli şekillerde başka seslerle karışmış olabilir. Örneğin, gece kulübünde önce sadece dans müziğini, sonra masalardan birinden gelen yüksek sesli konuşma ve gülüşlerin onu bastırdığını duyabiliriz.

MEKÂNDA SES

Her sesin mekânı tanıtan bir tınısı vardır. Sesin perdesinden bir odada mı, hücrede mi, geniş bir salonda mı, yoksa açık havada mı olduğunu söyleyebiliriz. Bu ses yerleştirme imkânı, aynı mekânda geçen çekimlerin bir arada tutulmasına yardım eder. Sesli film, kulaklarımızı sesin tınısını ayırt edebilmemiz için eğitmiştir – ya da eğitmiş olmalıdır. Ancak işitsel eğitimimizde, görsel eğitimimiz kadar ilerleme kaydedemedik. Her halükârda, sesi, sessiz filmin görsel etkiyi kullandığı gibi sanatsal bir malzeme olarak kullanan sesli film, yerini yakında konuşmalara bırakacaktır ki bu da fotoğrafı-andıran tiyatroya doğru atılmış bir geri adımdır.

ŞEYLERİN YÜZÜ

Sessiz filmin ilk günlerinde film kamerası tarafından keşfedilen ilk dünya, çok yakın mesafelerden görülebilecek küçük şeylerin dünyası, onların gizli hayatlarıydı. Böylece kamera bize, yal-

nız o güne kadar bilinmeyen nesne ve olayları değil, yabani yapraklardaki böceklerin maceralarını, yaşlı tavukların kümesin köşesinde yaşadıkları trajedileri, çiçeklerin erotik kavgalarını ve minyatür mekânların şiirselliğini de gösterdi. Bize yalnız yeni temalar getirmedi. Sessiz film döneminde, yakın çekim araçlarıyla kamera, hayatın çok iyi bildiğimizi sandığımız gizli kalmış dişlilerini gözler önüne serdi. Bulanık çizgiler, çoğunlukla duyarsız bir dar görüşlülüğün ve yüzeyselliğin sonucudur ve hayatın bereketli özünü gözden kaçırmamıza sebep olur. Öte yandan, kamera, ustaca tasarlanmış müthiş olaylar barındıran hayatî fenomenlerin hücre-yaşamı üzerindeki perdeyi kaldırır. En büyük toprak kayması bile tek tek parçaların hareketleri toplamıdır. Birçok yakın planlar, bize, genelin özele dönüştüğü anı gösterir. Yakın plan sadece hayata bakışımızı genişletmez, aynı zamanda derinleştirir. Sessiz film, kendi zamanında, sadece yeni şeyleri ortaya çıkarmakla kalmadı, eskinin anlamını da göz önüne serdi.

GÖRSEL HAYAT

Yakın plan, –genellikle diğer herhangi bir jestten daha anlamlı olan– el hareketlerinin daha önce hiç fark etmediğimiz bir niteliğini gösterebilir. Yakın plan, tüm hayatınız boyunca size eşlik eden ama pek az tanıdığınız gölgenizi gösterir; konuşmasız yüzü, sizinle aynı odada yaşayan sessiz nesnelerin sizinkiyle bağlı kaderini gösterir. Bundan önce, hayata, konser müdavimi müzik cahillerinin senfoni çalan bir orkestrayı dinlemesi gibi bakıyordunuz. Tüm duyduğunuz, ana melodiydi ve gerisi genel mırıltı içinde kaynayıp gidiyordu. Sadece eserin her parçasında kontrpuan mimariyi duyabilenler müziği gerçekten anlayıp ondan haz alabilirler. Hayatı da böyle görüyoruz: Yalnız ana melodi gözle buluşuyor. Fakat iyi bir film, çoksesli hayatımızın gizli yanını açığa çıkarabilir ve hayatın karmaşık görsel detaylarını, nota okumayı öğretir gibi bize öğretebilir.

YAKIN PLANIN LİRİK ÇEKİCİLİĞİ

Yakın plan kimi zaman natüralist bir detaycılık gibi görünebilir. Ancak iyi yakın planlar, saklı şeylere dair bir merak, ince bir özen ve minyatürdeki hayatın ayrıntılarına karşı sıcak bir duyarlılıkla ışıldarlar. İyi yakın planlar şiir gibidir; onları kalbinizle algılarsınız, gözünüzle değil.

Yakın planlar, genellikle, görünenin altında neler yattığının dramatik bir şekilde ortaya çıkarılmasıdır. Bel planda, bir kişinin oturarak soğukkanlılıkla yaptığı bir konuşmayı görebilirsiniz. Yakın plan ise, sinirden titreyen parmakların düşürdüğü küçük bir nesneyi –karakterin içinde kopan fırtınanın işaretini– gösterecektir. Güvenli, sıcak, aydınlık bir evin görüntüleri arasında, birdenbire, şömine rafına oyulmuş, sert bir suratın şeytani sırıtışını ya da karanlığa açılan bir kapının tehditkâr hareketini görebiliriz. Tıpkı operada yaklaşan kader anı gibi elikulağında bir felaketin gölgesi, neşeli sahnenin ortasına düşebilir.

Yakın planlar, yönetmenin şiirsel duyarlılığını ifade eden görüntülerdir. Şeylerin yüzlerini, bunların bilinçaltı duygularımızın ifadelerini yansıttıkları için önem arz eden ifadelerini gösterirler. Hakiki kameraman buradan belli olur.

Çok eski bir Amerikan filminde şu dramatik sahneyi görmüştüm:

i) *Sunaktaki gelin, birdenbire, kendisine zorla dayatılmış, nefret ettiği zengin damattan kaçmaya başlar.*

ii) *Kaçarken düğün hediyeleriyle dolu, geniş bir salondan geçmek zorundadır. Güzel şeyler, iyi şeyler, yararlı şeyler, bolluk ve güvenlik saçan şeyler ona gülümser ve anlamlı yüzlerini ona doğru çevirirler.*

iii) *Ve işte orada, damadın verdiği hediyeler: Duyarlı bir dikkat, düşünme, incelik, sevgi saçan şeylerin yüzü...*

iv) *Hepsi de kaçan geline bakar gibidir; Çünkü o da onlara bakar. Hepsi ellerini ona doğru uzatmış gibidir; Çünkü öyle yaptıklarını duyumsar.*

iv) *Böyle daha birçok eşya vardır, odayı doldurup yolunu tıkamışlardır. Kaçışı gitgide yavaşlar, sonra durur ve gelin en sonunda geri döner.*

On-üç

Yakın planın nesnelere verdiği anlamlı, dramatik canlılık, sessiz filmin sanatsal tekelinde değildir. *Mikail Romm* bunu, sesli film çoktan gelişmiş olduğu sırada, kendi filmi *Ön üç* adlı filminde kullanmıştır. Küçük bir grup asker çöl haydutları tarafından sarılmıştır. İçlerinden biri, bir atlı, yardım çağırması için yollanır. Geride kalan 12 adamın çok da uzun sürmeyecek mücadelesi ile çölün kumları arasında ilerleyen yalnız atlının uzun ve tehlikeli yolculuğunu, birbirlerine koşut şekilde seyrederiz. Geride kalanların hayatı onun ellerinde olduğu için, atlının mücadelesi ve kaderi –kum tepeleri arkasında sürüp giden savaşı pek bir varyete arz etmese bile– daha çok ilgi çeker. Yalnız adamın boy ölçüştüğü düşman önündeki yolun *uzunluğudur.* Peki, yönetmen bunu nasıl vermiş? Atlıyı tekrar ve tekrar yolda giderken göstererek mi? Böyle yapmış olsaydı, seyirci kısa sürede atlının kendisinden de çok yorulurdu. Bu nedenle Romm, bize atlıyı değil, sadece onun kumda bıraktığı izleri gösterir. Bu bize herhangi bir sürüşten, hatta atlının yüzünden bile daha çok şey anlatır; çünkü bu izler, en korkunç olanı, yolun dehşetli uzunluğunu gösterir. Çölün büyük bir panoramasını ve onun düz yüzeyinde, uzak bir ufka doğru sonsuzca uzanan mekânın büyüklüğü içinde yalnız, tek ayak izlerinin perişan çizgisini görürüz. Yönetmenin bir tek panoramik görüntüyle elde ettiği etkiyi, at sürmeyle yakalaması kim bilir ne kadar zamana ve film şeridine mal olacaktı...

İzlerin yakın planları, heyecan verici bir dramın başlangıcını işaret ediyor; çünkü izler şekil değiştirdikçe bir fizyonomi kazanıyorlar, bize yorgunluğu ve giderek kararsızlaşan ayakların tükenişini göstermek suretiyle, göremediğimiz şeyi, yani ada-

mın durumunu yalnızca ayak izlerinden çıkararak ya da tahmin ederek hayal gücümüzle görmemizi sağlıyorlar. Ardından, uzak ufukta yüzükoyun yere serilmiş bir şey görülüyor; ilk başta, adam mı yoksa at mı olduğunu anlayamıyoruz. Bu bekleyiş heyecan verici. Sonra kumun üstünde insana ait ayak izlerini görüyoruz. Ölü atın yakın planını görmemiş olmamız, yakın planın önemini her şeyden daha çok anlatıyor. İzleyici için için korkuyor; Aslında orada yatan şeyi görmek istemiyor ve hayal gücünde pusuya yatmış yakın planı hiç olmadığı kadar yoğun bir şekilde kuruveriyor.

Sonra, dizlerine kadar kuma gömülmüş birinin izleri görülüyor. Ayak izlerinden adamın yalpaladığı anlaşılıyor. Düzensiz izler ufkun uzağında yitip gidiyor, fakat hedef hala çok uzaklarda.

Daha sonra kumun üzerinde bir tüfek görüyoruz. Bir yakın plan, bize bu değerli silahı gösteriyor –kimse, hala taşıyacak gücü varken, böyle değerli bir şeyi yere atmaz. Ve kumda yatan bir kılıç... Yakın planlar adamın ekipmanını nasıl tek tek bıraktığını gösteriyor; Çabalarını, acı çekişini, bitmek bilmez isteğini, ileriye doğru inatçı yürüyüşünü. Adamın kendisi bir kere bile gösterilmez, ancak hayal gücümüzün resmettiği görüntüsü çok daha acıklıdır. Bitimsiz yolun acı türküsünü görürüz; her yeni işaret, her yeni nesne, bu türkünün yeni bir dizesidir.

Yönetmen bize, adamın kendisini gösterseydi hangi sıklıkla aynı görüntüyü tekrar tekrar vermek durumunda kalacaktı? İnsan yüzü, her defasında çaba ve tükenmişlikten başka bir şey yansıtmazken ayak izleri kadar çeşitlilik gösteremez. Adamın kendisini ancak yolun sonunda, dramatik mücadelenin doruğunda görürüz. Şimdi yüz ifadesi kalplerimizdeki yerini bulur; çünkü yönetmen bu etkiyi vaktinden evvel göstermemiştir. İşte yakın planın nasıl kullanılması gerektiğine dair klasik bir örnek.

Sahnede, canlı ve konuşan insan, sessiz nesnelerden çok daha büyük bir önem arz eder. Aynı seviyede değildirler ve yoğun-

lukları da farklıdır. Sessiz filmde ise, insan da nesne de görüntü ve fotoğraftır; homojen malzemeleri aynı resimdeki boya izleri gibi aynı perdeye yansıtılır. Anlam, yoğunluk ve değer bakımından insan ve nesneler böylece aynı seviyeye getirilmiş olurlar.

Diyaloglu filmlerde bile, konuşan insan hala bir görüntü, bir fotoğraftır. Söz onu ortak malzemenin birliğinden çıkarmaz. Dolayısıyla sesli film bile tutarlı bir tarz olanağı sunar; şeytan yüzlü, kaba, grotesk bir sima, karakterin kaba grotesk kötü niyetliliğini, saklı kalmış irsi bir özellikmişçesine üstüne alabilir. Ya da çekici, gülümseyen bir kızın etrafındaki nesneler onunla birlikte gülümseyip zarif görünebilirler.

Sessiz film, yakın planda şeylerin ruhunu keşfederek bunların önemini inkâr edilemez biçimde artırdı ve bazen de insan kaderlerinden ayrı, kendi kendine yetermiş gibi bir "gizli, küçük hayatı" göstermenin cazibesine yenik düştü, dramatik konudan uzaklaştı ve insanların yerine "***şeylerin şiirselliği***"ni gösterdi. Ancak Lessing'in *Laokoon*'da Homeros için söyledikleri bugüne kadar insan anlatısını merkeze aldıkları müddetçe tüm epik ve dramatik sanatlara örnek olmalıdır:

"O, insan hareketlerinden başka hiçbir şey tasvir etmedi ve nesneleri ancak bir olayda yer aldığı kadarıyla anlattı."

SEKİZİNCİ BÖLÜM

İNSANIN YÜZÜ

Film sanatının varlık koşulu ve temeli,
herkesin ve her şeyin olduğu gibi görünmesidir

Bütün sanatlar insanı ele alır, bir insan tezahürüdür ve insanı gösterir. Marx'ı yorumlayacak olursak: ***"Tüm sanatların kökünde insan vardır."*** Film, yakın planlar vasıtasıyla, algısızlığımızın ve duyarsızlığımızın önündeki perdeyi kaldırarak bize gizli küçük şeyleri ve nesnelerin yüzünü gösterirken aslında hala insanı göstermektedir; Çünkü nesneleri anlamlı kılan onlara yansıyan insan ifadeleridir. Nesneler yalnızca bizim kendimizi yansıtır, ki sanatın bilimden ayrıldığı yer burasıdır (*Bilim de büyük ölçüde öznel olarak belirleniyor olsa bile).* Şeylerin yüzünü gördüğümüzde, atalarımızın insan suretinde *tanrılar* yarattığı ve onlara insan ruhu üfledikleri gibi yaparız. Filmdeki yakın planlar bu yüce görsel ***antropomorfizmin*** yaratıcı enstrümanlarıdır.

Ne var ki, şeylerin fizyonomisinden daha önemli olan, insan yüzünün keşfidir. Yüz ifadeleri insanın en öznel tezahürüdür. Konuşmadan bile daha özneldir; çünkü kelime haznesi ve gramer az çok evrensel kural ve geleneklere bağlıdır. Oysa yüz oyunları –büyük ölçüde taklit söz konusu ise de– daha önce bahsettiğimiz gibi nesnel kanunlarla yönetilemeyen bir tezahürdür. Bu en öznel ve bireysel insan tezahürü yakın planda nesnelleştirilir.

YENİ BİR BOYUT

Yakın plan, bir nesneyi ya da onun bir kısmını çevresinden ayırsa bile, yine de onu mekânın içinde algılarız. Mesela, yakın planda gösterilen elin bir insana ait olduğunu unutmayız. Bu bağlantı her harekete kesinlikle anlam kazandırır. Griffith'in zekâsı ve cüreti, sinema salonunda ilk defa kocaman "kopmuş" kafalar gösterince, yalnız insan yüzünü mekânda yakınımıza getirmekle kalmadı, aynı zamanda onu mekândan başka bir boyuta da taşıdı. Burada sadece sinema perdesinden ve mekânda algılanan görülebilir ışık ve gölge lekelerinden bahsetmiyoruz; Yakın çekimle ortaya çıkan, yüzdeki ifadeden de bahsediyoruz. Dedik ki, yalıtılan el, biz onun bir insanla bağlantısını bilmez ve hayal etmezsek anlamını ve ifadesini yitirir. Yüz ifadeleri kendi içlerinde anlaşılır ve bütündür, bu nedenle varlıklarını zaman ve mekân içinde düşünmemize gerek kalmaz. Aynı suratı, önce bir kalabalığın içinde, ardından yakın planda diğerlerinden ayrı görseydik, dünyanın geri kalanını dışarıda bırakarak bu tek yüzle aniden baş başa kalmış hissederdik. Yüzün sahibini bir saniye önce geniş planda görmüş olsak da, yakın plan gözlerinin içine baktığımızda artık geniş planı düşünemeyiz; çünkü ifadenin ve yüzün anlamının mekânla hiçbir ilgi ve bağlantısı yoktur. Yalıtılmış bir yüz görmek bizi mekânın dışına çıkarır, mekân bilincimizi keser ve kendimizi başka bir boyutta buluruz: *fizyonomi boyutunda.* Yüz ifadelerinin yan yana görülebileceği gerçeği, yani gözlerin üstte, kulakların yanında ve ağzın aşağıda bulunduğu mekân içinde gördüğümüz anda mekânla tüm bağını yitirir; kanlı canlı bir figür olmaktan çıkıp bir ifadeye dönüşür; başka bir deyişle, duygular, ruh halleri, niyetler ve düşünceler, onları gözlerimizle görsek bile mekânda bulunmazlar. Hisler, duygular, ruh halleri, niyetler ve düşünceler, bir şekilde görünür kılınmalarına rağmen, bildiğimiz mekân içinde değildirler.

MELODİ VE FİZYONOMİ

Bu özel boyutu anlamak için Henri Bergson'un zaman ve süre üzerine analizlerinden yardım alacağız. Bergson, melodinin birbirlerini belli bir sırayla, mesela zaman sıralamasıyla takip eden tek tek notalardan oluştuğunu söyler. Yine de, melodinin zaman boyutu yoktur; çünkü ilk notanın melodinin öğesi olması, yalnızca başka bir notaya dayanmasından ve sonuna kadar tüm notalarla belli bir ilişkisi içinde bulunmasından ileri gelir. Demek ki, belli bir zamana kadar çalınmayacak olan son nota, melodi yaratan bir unsur olarak daha ilk notada bulunmaktadır ve son notanın melodiyi tamamlaması ancak ondan önce ilk notayı duymuş olduğumuz içindir. Notalar bir zaman dizisinde birbiri ardından duyulur, dolayısıyla gerçek bir süreleri vardır. Ama ahenkli melodi çizgisinin zaman boyutu yoktur. Notaların birbirleriyle ilişkisi zamanda gerçekleşen bir oluğu değildir. Melodi, belli bir süre içerisinde yavaş yavaş doğmaz, zaten ilk notanın çalınmasıyla beraber bütün bir varlık olarak mevcuttur. Aksi halde melodinin başladığını bilemezdik. Tek tek notaların zamanda bir süreleri vardır, fakat tek tek seslere anlamını veren birbirleriyle olan ilişkileri zamanın dışındadır. Mantıksal bir çıkarım da kendi dizisinde sahiptir, ancak önermelerin nedeni ve sonucu birbirlerini zamanda takip etmezler. Psikolojik bir süreç olarak düşünmenin bir süresi olabilir, ne var ki mantıksal formlar da melodiler gibi zaman boyutuna ait değildirler.

Demek ki, yüz ifadesinin, fizyonominin mekânla ilişkisi, melodinin zamanla ilişkisine benzer. Tek tek yüz ifadeleri tabii ki mekânda gerçekleşir ancak birbirleriyle olan ilişkilerinin anlamı, yüz ifadeleriyle gösterilen duygular, düşünceler ve fikirler gibi mekâna ait bir olgu değildir. Resim gibidirler ama mekânın dışında görünürler: yüz ifadelerinin psikolojik etkisi böyledir.

SESSİZ SOLİLOG

Modern sahne ya da diğer deyişle tiyatro sesli soliloğu artık kullanmıyor: Oysaki Karakterler solilog yaptıklarında en samimi ve

gelenekçe en az engellenmiş durumdaydılar. Günümüz toplumu, sesli soliloğu kaldırmaz; Çağımızda insanlara bu "Doğal ya da tabii" gelmez. Yüzün en zarif gölgeleriyle, yapay görünmeyen ve seyircide nahoş tatlar bırakmayan sessiz soliloğu şimdi film bize getiriyor. Yalnız insanın ruhu, bu sessiz monolog içgüdüsel ve bilinçaltından konuştuğu için, onda tüm sesli kendi kendine konuşmalardan daha samimi ve teklifsiz bir dil bulabilir. Yüzün dili ne baskılanabilir ne de kontrol edilebilir. Yakın planda, eğitilmiş ve çalışmayla ikiyüzlüleştirilmiş bir yüzün bile bir şeyler sakladığını görebiliriz; bu yalan olarak algılanır. Çünkü böyle şeylerin sahte olanın üstüne çıkan özel ifadeleri vardır. Sözlerle yalan söylemek, yüzle söylemekten çok daha kolaydır ve film şüpheye yer bırakmaksızın bunu kanıtlamıştır.

Filmde, yüzün sessiz soliloğu kahraman yalnız değilken bile gerçekleşir ve burada, insanın tasviri bakımından büyük imkânlar yatmaktadır. Kendi kendine konuşmanın şiirsel anlamı, fiziksel değil, zihinsel bir yalnızlığın tezahürü olmasından ileri gelir. Sahneye çıkmış bir karakter, –kalabalık içinde yalnızken bu duyguyu bin kat daha derin hissedebilse bile–yalnızca ortada başka bir kimse bulunmuyorsa bir solilog söyleyebilir. Yalnızlığın monoloğu, biriyle duyulabilir olarak konuşurken bile onunla sesini katbekat yükseltebilir. Demek ki, en derinden hissedilen kendi kendine konuşmalar, sahnede ifade bulamazlar. Sadece film, böyle bir ifade olanağı verebilir; Çünkü yakın çekim, karakteri kalabalığın ortasından çekip çıkarır ve aslında ne kadar yalnız olduğunu ve bu kalabalık yalnızlıkta ne hissettiğini gösterir.

Film, özellikle de sesli film, bir karakterin diğerlerine söylediklerini, yüz ifadelerinin sessiz oyunundan ayırabilir. Böyle bir konuşmanın ortasında, biz, sessiz soliloğa kulak misafiri olabilir ve onunla duyulan konuşma arasındaki farkı anlayabiliriz. Canlı oyuncunun gerçek sahnede gösterebileceği, en fazla sözlerinin samimiyetsiz olduğudur ve böyle bir konuşmada, sahne arkadaşının izleyicilerin gördüğü her şeye kör kalması, izleyici-

nin de öyle kabul etmesi gerekir. Fakat yalıtık bir yakın planda, sahne arkadaşının bile asla algılayamayacağı küçük yüz hareketleri aracılığıyla ruhunun derinliklerini görebiliriz.

Kuşkusuz, bir romancı, karakterlerinin konuşmasına, karakterlerin kendileri hakkında ne düşündüklerini de katabilir. Ancak bunu yapmakla, bazen komik, bazen trajik, ama daima büyüleyici olan seslikonuşmaile gizli düşüncenin birliğini, insan yüzünde görünür kılınan ve bize ilk kez filmin tüm göz kamaştırıcı çeşitliliğiyle gösterdiği bu çelişkiyi parçalarına ayırır.

"ÇOKSESLİ" YÜZ İFADELERİ

Film, önce, daha iyi bir tanım bulamadığımdan "çoksesli" diyeceğim yüz ifadeleri oyununu mümkün kıldı. Birbiriyle çelişen ifadelerin aynı yüzde görünmesini kastediyorum. Çeşitli duygular, tutkular ve düşünceler yüz ifadesi oyununda, insan ruhunun çok katlılığına denk düşen ifadeler şeklinde ve fizyonomik bir uyum içinde sentezlenirler.

Asta Nielsen, filmin birinde zengin adamı ayartmak için tutulmuş kadını oynamıştı. Onu bu iş için kiralayan adam, olayı bir perdenin arkasından gözetliyordu. Asta Nielsen, gözetlendiğini bilerek aşkı taklit ediyordu. İkna ediciydi: Uygun düşen tüm duygu yelpazesini yüzüne yansıtıyordu. Tabii biz tüm bunların bir oyun olduğunun farkındaydık. Fakat aynı sahne içinde Asta Nielsen, genç adama gerçekten âşık oluyordu. Yüz ifadelerinde küçük bir değişiklik belirmişti; Hep aşkı "onaylatır ve kabul ettirir" gibi yapıyordu ve bunu iyi beceriyordu. Yoksa şimdi gerçekten âşık olduğunu nasıl anlardık? İfadesi zar zor algılanır ama yine de hemen fark edilebilen nüanslarla değişiyordu. Birkaç dakika önce hile olan şey, artık derin bir duygunun en samimi ifadesiydi. Sonra, Asta Nielsen bir anda gözlendiğini hatırlıyordu. Perdenin arkasında duran adamın yüzünü okumasına, artık taklit etmeyip gerçekten âşık olduğunu öğrenmesine izin vermemeliydi. Artık aşkı taklit ediyormuş gibi yapıyordu. Yüzü yeniden,

üçüncü kez değişmişti; Önce âşık taklidi yapıyordu, sonra gerçekten âşık olduğunu gösterdi ve bu yasak olduğu için yüzü tekrar hileye, aşkın taklidine büründü. Ancak bu taklit artık bir yalandı. Şimdi, yalandan aşık olduğunu hissettirmek zorunda olan, oysa gerçekte aşık, şimdi de aşkını belli etmemeye çalışan ve bunun için gözetlenen bir kadındı artık. Üstelik hepimiz bunu, üst üste iki maske taktığı yüzünde açıkça görebiliyorduk. Böyle zamanlarda, görünmez bir yüz gerçeğin karşısına çıkar, gerçekliğin kendisi olur, tıpkı sözcüklerin konuşulmayan ve görünmeyen şeyleri arada fikir birliği oluşmasından dolayı anlaşılır, bilinir hale getirebildiği durumlardaki gibi.

Sessiz filmin ilk zamanlarında Griffith şöyle bir sahne çekmişti. Filmin kahramanı, Çinli bir tüccardır. Dilenci kız rolünde oynayan *Lilian Gish*, düşmanları tarafından kovalanırken onun kapısının önünde düşüp bayılır. Kız yavaş yavaş iyileşir ancak yüzü üzüntüden taş kesilmiş gibidir. Çinli tüccar kendisine yeni yeni güvenmeye başlayan korkmuş kıza "Gülümseyemez misin?" diye sorar. "Denerim" der Lilian Gish. Bir ayna alır ve parmaklarıyla yüz kaslarına yardım ederek gülümseme hareketleri yaptırır. Kızın Çinli tüccara doğru çevirdiği yüz, acılı ve hatta korkutucu bir maskedir. Ancak zarif ve arkadaşça gözleri kızın yüzüne gerçek bir gülümseme getirir. Yüzün kendisi değişmez ama sıcak bir duygu onu içten içe ısıtır ve elle tutulamayacak bir ayrıntı yüzünün konuşmasını sahici bir ifadeye çevirir.

Sessiz film günlerinde bütün bir sahne bu tür yakın planlarla kurulabilirdi. Yönetmenin iyi bir fikri ve oyuncu tarafında iyi bir performans böyle enteresan, hareketli ve seyirci için yeni bir deneyimle sonuçlanırdı.

MİKROFİZYONOMİ

Sessiz filmde yüz ifadesi, çevresinden yalıtılmak suretiyle, ruhun yabancı bir boyutuna sızmış gibiydi. Bu, bizim için yeni bir dünya ortaya çıkardı: Günlük hayatın çıplak gözle görülemeyecek mikrofizyonomik dünyası. Sesli filmde "mikrofizyonomi"

tarafından oynanan bu rol büyük oranda küçülmüştür; Çünkü artık yüz ifadesinin gösterdiğini sözlerle ifade etmek mümkündür. Fakat bu ikisi asla aynı şey değil; *Derin, duygusal yaşantıların birçoğu kelimelerle asla tamı tamına ifade edilemez.*

En büyük yazar, en iyi kalem ustası bile, Asta Nielsen'in on yıl sonra hapisten çıkacak –ve hayat ona dokunamadığı için genç kalmış– sevgilisini beklediği sırada aynada son kez makyaj yaparken yoksulluk, ıstırap, hastalık ve fuhuştan yıpranmış, yaşlanmış ve kırışmış yüzüyle söylediklerini kelimelere dökemez.

AYNADAKİ ASTA

Asta aynaya bakmaktadır; yüzü solgun ve son derece ciddidir. Tedirginlik ve tarifsiz korkuyu ifade eder. Tıpkı amansızca, tüm ordusuyla birlikte kuşatılmış, son kez haritası üzerine eğilip bir çıkış noktası arayan fakat hiçbir yol bulamayan bir general gibidir. Hararetle işe koyulur, titreyen ellerle, tiksinç derecede yıpranmış yüzüne saldırır. Keskisini son kez eline almış bir *Michelangelo* misali, rujunu kavrar. Bu bir ölüm kalım savaşıdır. Kadın aynada yüzünü boyarken seyirci nefesini tutarak izler. Ayna çatlak ve donuktur, işkence edilmiş bir ruhun son çırpınışları oradan bize bakmaktadır. Bir parça rujla hayatını kurtarmaya çalışır. Ama fayda etmez. Kirli bir bezle yüzünü siler. Tekrar dener. Ve tekrar. Sonra omuzlarını silker ve o an sanki tüm hayatını sildiğini anlatan bir hareketle makyajını tamamen temizler. Bezi bir kenara atar. Yakın plan, kirli bezin yere düşüp olduğu yerde biraz daha sönüşünü gösterir. Bezin bu görüntüsünün, kadınınkiyle aynı can çekişme olduğunu anlamak zor değildir.

Bu yakın plan "mikrofizyonomi" çok dokunaklı bir insan trajedisini, müthiş bir ifade tutumluluğuyla göstermiştir. Yeni, büyük bir sanatsal biçim söz konusudur. Sesli film bu tarz şeyler için çok daha kısıtlı imkânlar sağlamakla birlikte hiçbir şekilde onu dışlamaz, böyle imkânların ihmal edilmesi bizi boşu boşuna yoksullaştırsaydı yazık olurdu.

Baltık Delegesi

Bu filmde, ihtiyar bir profesörün yakın plan yüzünde, sözsüz, güzel, uzun bir monolog okuruz. Profesör Polezhayew Bolşeviklere katılmıştır. Sırf bu yüzden, davet ettiği konuklardan hiçbiri doğum gününe gelmez. Kalabalık için hazırlanmış bir masada yalnız oturmaktadır. Masanın görüntüsü iç karartıcıdır, profesörün karısı ağlamaktadır. İhtiyar birden kalkar ve laboratuvarına gider. Burada, boş bir şölen masasında değil, imbikler, test tüpleri ve başka aparatlarla dolu bir tezgâhta hayatını adadığı çalışmanın ışıldayan araçlarına, her daim sadık dostlarına bakmaktadır. Tek başına bu bile iyi bir yakın plan olurdu. Ancak profesörün yüzündeki ifade daha da iyiydi. Burada, dile getirilmemiş bir iç seste, her şeye rağmen acı dolu bir meydan okuma, gururlu bir inanç, devrime sadakat için edilmiş sessiz bir yemin vardı. Rus seyirciler bu sahneyi gördüklerinde salonda aniden büyük bir alkış kopmuştu.

Yakın planda sadece psikolojik ayrıntılar ve etkileyici duygular değil, daha büyük şeyler, insan muhteşemliğini tüm dokunaklılığıyla gösterilebilir. İnsan yüzünde basit, hemen ikna eden bir ifade, fazlaca süslenmiş cümlelerden ve retoriğin tehlikelerinden kaçınmayı sağlar. (Tabii ancak söz konusu ifade ikna edici olduğunda. Yoksa yüz hareketleri de samimiyetsiz bir retorik içerebilir.) *Ekimde Lenin* filminde, Lenin'i oynayan Şukin'i, bilhassa küçük bir çocukla konuştuğu sahneyi hatırlıyorum. Babacan sıcaklığı, yakın arkadaşı ve yoldaşı Uritski'nin suikast haberini aldığında hâlâ yüzünde durmaktadır. Tek kelime etmez, yalnızca kafasını uzaklara çevirir. Uzun süre sessiz kalır ama mikrofizyonomik yakın planda görünen yüzü her şeyden daha ifadelidir. Sevgi ve yumuşaklık yüzünden uçup gitmemiştir, fakat yavaş yavaş üzerini başka bir duygu kaplar: *Acı*. Ardından üçüncü bir katman gelir: Acının amansız, korkutucu bir nefret halinde sertleştiğini görürüz. Bu dört duygunun tamamı Şukin'in yüzünde dörtlü bir akort misali uyum içinde aynı anda görünmektedir.

Yönetmen bu sahnenin hemen ardından çocukla olan sahneyi vermiştir; çünkü bu duygular senteziyle büyük bir devrimcinin hakikî ruhunu göstermek istemiştir. En önemlisi de sertlik yalnızca yumuşaklığın diğer yüzüdür, devrimci yalnız o denli nazikçe sevebildiği için böylesi büyük bir nefret duyabilir.

KONUŞMA VE YÜZ İFADELERİ

Sessiz filmde oyuncu aynı sesli filmde olduğu gibi konuşur. Ancak sessiz filmin yakın planında oyuncuyu konuşurken *görürüz* ve bu da anlamlı yüz ifadeleri oyunudur. Konuşanı dinlerken görebilenler, sadece dinleyenlerden daha farklı şeyler duyar ve görürler.

Sessiz filmde oyuncunun konuşurken ağzını oynatması da bir çeşit yüz ifadesi aracıydı. Bu nedenledir ki biz, her ulustan oyuncuyu çok iyi anladık. Bir adamın sıkılmış dişleri arasından tıslayarak sarf ettiği ya da zehirli bir yılan misali savrulan diliyle fırlattığı kelimelerde neler ifade ettiğini anlıyorduk. Bu, kelimenin tam anlamıyla, oyunculuktu. Bir sarhoşun, ağırlaşmış diliyle gevşek dudaklarından dökülen kelimelerin ne anlama geldiği biliyorduk. Kahramanın, sözcüklerin birbiri ardına ağzının köşesinden dökülmesine izin verdiğini anlardık. Bu yakın planın en ilginç özelliklerinden biriydi; Çünkü sözcükler seyirci tarafından duyulmayıp yalnızca göründüklerinde konuşmanın binlerce değişik yolu vardır.

SESLİ FİLMDE KONUŞMA

Sessiz filmde oyuncu, izleyicinin kulaklarına değil, gözüne konuşurdu. Bunu kesinlikle yapabiliyordu; Çünkü kulağa anlaşılır gelmesi gerekmiyordu. Seslerin telaffuzu için ağzını biçimlendirmesi, geniş "a" için ağzını açması yahut "u" için büzmesi gerekmiyordu. Ağzın her hareketi bir duyguyu ifade etmek içindi –tane tane, anlaşılır bir konuşmanın gereklerini sağlayan akılcı bir jest değildi. Bu ifade sanatı, konuşma tarafından adeta öldü-

rüldü. Çünkü artık kulağa konuşan ağız, göze hitap edemezdi. Artık yüzün diğer oyunları gibi spontane ifade aracı değil, ses üreten bir enstrüman olmuştur.

Bu nedenledir ki sesli film, konuşma esnasında insan yüzlerini yakın planda göstermekten mümkün olduğunca kaçınır; Çünkü böyle zamanlarda yüzün bir kısmı, yani ağız ifadeden yoksundur fakat yine hareket halindedir ve çoğunlukla da grotesk görünmektedir. Bu dezavantaj yüzünden, insan kalbinin mikrofizyonomik derinliklerine ışık tutan yakın planlardan vazgeçmek durumunda kaldık – hiç değilse, perdede bir karakter konuşurken.

Buna rağmen, perdede konuşan her yüzde, orijinalinden başka bir dile çevrilirken ancak nahoş şekilde senkronize edilmesine yetecek kadar ifade kalmıştır. Sadece dublaj metnindeki her sözcüğün konuşan ağza uydurulması gereğinden ötürü genellikle komik ve gayri tabii bir söyleyişle sonuçlanmasından değil, aynı zamanda her senkronizasyonda kaçınılmaz bir gayri sanatsal, sahte nitelik bulunduğundan; çünkü her dil ayrılmaz bir şekilde onu konuşan insanların karakteristik yüz ifadeleriyle bağlıdır. İngilizce konuşmak fakat bunu İtalyan jestleriyle yapmak bir canavarlıktır ve seyirci de bunu hissetmiştir. Bu nedenle dublaj yerini giderek altyazılara bırakmaktadır.

ASTA KONUŞUYOR

Eski bir sessiz filminde *(Vanniaya da Darağacında Düğün)* Asta Nielsen, ölüm mahkûmu sevgilisini hapisten kurtarmaya çalışır. Anahtarları ele geçirmiştir, hücrededir ve özgürlüğe giden yol açıktır. Sevgilisi, samanların üstünde hissiz bir umutsuzlukla yatmakta ve kıpırdamayı reddetmektedir. O an Asta tüm enerjisini ve kararlılığını sözcüklere dökerek konuşmaya başlar. Hızla, umutsuzca, kızgın bir gayretle konuşur. Ne dediğini duyamayız. Hiçbir yazı da bize söylemez. Gerek yoktur. Durumun kendisi konuşur. Çok açıktır ki onun için kalbini açmakta ve tekrar tekrar şunları söylemektedir:

"Gel, kaybedecek vakit yok, gel yoksa ikimiz de burada mahvoluruz!"

Asta'nın bu görünen muazzam dil dökmeleri gerçek bir metne dayanmaz – esas metin, aşkla korku arasında, hiçbir sözcüğün ifade edemeyeceği ateşli bir mücadeledir. Onu konuşurken görmek, umutsuzluktan saçını başını yolarken görmekten daha derin bir etki bırakır. Bu şekilde uzun zaman konuşur; Gerçekte bu uzunlukta duyulabilir bir konuşmaya katlanmak imkânsızdır.

RUSYA'DAN BİR ÖRNEK

Mikail Romm'in *Tombalak* filmi de pek öğreticidir. Romm bu filmi, sesli film tamamen gelişmiş olmasına rağmen sessiz çekmiştir. Filmin sessizliği ve bundan kaynaklanan şeyler teknolojik bir gereklilik değildi, mahsus ve kasten benimsenmiş bir tarzdı – daha çok bir oyma ustasının renkleri kullanmaması gibi. Romm bu sessiz filmde, sesli filmde yapılması mümkün olmayan birçok görsel ve dramatik etki yakaladı.

Pek bilindik bir öykü ama tekrarı kaldır: Parisli küçük bir fahişe, birçok başka yolcuyla birlikte Prusyalılardan kaçarken yol arkadaşları tarafından açıkça hor görülerek göz hapsine alınır. Ki bunlar kızın cömertçe sunduğu yiyecekleri iştahla yerken öte yandan kızla aralarına her bakımdan bir mesafe koymuşlardır. Araba, Prusyalı devriyeler tarafından ele geçirilir ve kumandan, küçük fahişe geceyi onunla geçirmediği takdirde yolcuları serbest bırakmayı reddeder. Yolcular arasında, gönülsüz fahişeyi Prusyalı memurun isteklerine boyun eğmeye ikna etmek için en çok gayret sarf edenler ise, iki iffet kumkuması rahibedir. Söz yağmuru karşısında küçük fahişe boyun eğer. Rahibelerin ağızlarının isterik bir hızla oynadığını görürüz. Bir iki dakika önce onları heykel katılığında duruşlarıyla gören kimse, bu denli tutkulu olabileceklerini aklına getirmezdi. Rahibelerin kızı ikna etmek için kullandıkları savlar, izleyiciye sadece iki başlık ha-

linde verilmiştir ve özünde, kızın fahişe olduğunu söylerler –ha bir eksik ha bir fazla fark etmez. Bir diğer savları, Almanla yatmasının Tanrıyı memnun edecek bir davranış olduğudur. Sözlerden daha etkili ve ikna edici olan ise, konuşma tarzıdır ve bu da ancak görsel olarak yansıtılabilmiştir. Hızlı ve kesintisiz dudak hareketiyle *görünür* hale getirilen kesilmez, karşı konulmaz söz çağlayanı, zalim, kararlı, dayanılmaz şiddette ısrarları, tekrar tekrar yinelenen lafların aynısını ya da bir parça değiştiğini duyurmakla yapılabilecek olandan çok daha ikna edici şekilde gösterilmiştir. Başka türlüsü ancak riyakârlığı gösterecekti; Buradaysa, aynı zamanda şiddetli bir tutkuyu da yansıtmaktadır. Laf kalabalığının kendisi başlı başına bir nitelik olabilir ancak tümünü dinlemek hem yorucu hem de sıkıcı olurdu. Sesli filmde sözlerin akışı asla bu şekilde hızlandırılamaz; Böyle bir tempoda sözcükler anlaşılmaz olur. Burada konuşmanın hareketleri, söylenebilecek tüm sözcüklerden daha anlamlı ve ikna edicidir, bu nedenle yalnızca sessiz filmde gösterilebilir.

DİLSİZ GÖSTERİ

Sessiz filmin karakterleri konuşurdu ama konuşmaları sadece görülür, duyulmazdı. Yalnız pandomimde gerçekten dilsiz karakterler bulunur ve bundan dolayı tamamen başka bir sanattır. Pandomim sadece kulağa değil göze karşı da dilsizdir; çünkü pandomim yalnızca sessiz sanat değildir; sessiz olma, sessizliğin derinliklerinden yükselenleri ifade etme sanatıdır. Pandomim jest ve mimikleri, söylenen ama duyulamayan sözlerin değil; jestlerle, müziğin derin deneyiminin, sessizliğin derinliklerinde yaşayan müziğin ifadesidirler. Dansçıları dans ederken izleyenlerin görüldüğü bir filmde hareketsiz kitlenin bize hareket halindeki dansçılardan daha gerçekçi görünmesi ilginçtir. Bunun nedeni, dansı izleyenlere ait hareketsizliğin seyircilerin davranışına benzemesidir. Oysa dansçıların hareketleri uzak, egzotik, günlük hayatın dışında bir deneyimi ifade eder.

SESSİZ KALMAK ÇÖZÜM DEĞİL

İleride bu konuya yeniden döneceğimizden, sessizlik sorununa biraz ara verelim. Sesli filmin çözülmemiş iç çelişkileri başka yerlerde de kendini gösterir; öyle ki, hemen her yönetmen fazla konuşmadan kaçınır ve mümkün olduğunca az diyalog içeren senaryolar ister. Bu, sesli filmi kendi içinde itibarsızlaştırır ve doğal olmayan bir sanat olduğunu gösterir – bir ressamın, renksiz resimler yapmak istediğini düşünün.

Sorun, karakterleri az konuşturmakla ya da hiç konuşturmamakla çözülemez. Pandomim karakterlerinin sessizliği, bu *sanatın* içsel bir niteliğidir. Filmde ise, film kahramanlarının bir özelliği, bir karakteristiğidir, sanat biçiminin değil. Eğer bir insan konuşabilmesine rağmen (gerek sesli filmde duyulur, gerekse sessiz filmde görünür olsun) sessizse, biz bu sessizliği oyuncunun karakterine ya da dramatik duruma yorarız. Bu güçlü karakterizasyon aracını sadece diyalogdan kaçınmak amacıyla kullanamayız; Bu durum, filmlerimizdeki tüm karakterlerin ortada bir neden olmaksızın, tuhaf bir şekilde haşin ve suskun olmasıyla sonuçlanır.

MİMİKLERİN TEMPOSU

Fizyonominin dilsiz Soliloğu, yüz ifadelerinin sözsüz dizeleri, diğer sanatların hiçbir araç sunmadığı şeyleri iletebilir. Yüz ifadesi, bize kelimelerin kifayetsiz kaldığı şeyleri anlatmakla kalmaz, ifadelerin değişen temposu ve ritmiyle ruh hallerinin salınımlarını da gösterir. Bir yüz kasının seğirmesi, anlatmak için uzun bir cümle gerektirecek bir tutkuyu ifade edebilir. Karakter, böyle bir cümleyi söyleyene kadar ruh hali birkaç kere değişmiş olabilir ve söylediği sözcükler ağzından çıktıklarında artık doğru olmayabilir. En hızlı konuşma temposu, duyguların nabzı ve akışının gerisinde kalır; Ancak yüz ifadeleri, hepsi için daima sadık ve anlaşılır ifadeler sağlayarak onlara ayak uydurabilir.

Lilian Gish'in vicdansız, kötü biri tarafından iğfal edilen naif, güvenilir kızı oynadığı bir Griffith filmi vardı. Adam alaylı bir

gülümsemeyle onu kandırdığını söyler. Lilian Gish, seven, güvenen kız, kulaklarına inanamaz ya da tüm hayatının yıkıldığını anlamaktan acizdir. Adamın söylediğinin doğru olduğunu bilir ama yine de şaka yaptığına inanmak ister; o kadarda kötü olamaz. Bu umutsuz, nefes kesici mücadelede Lilian Gish, adama bir kelime etmeksizin gözlerini dikip baktığı sırada, kâh ağlayıp kâh gülerek inanç ve umutsuzluk arasında belki 12 kez gidip gelir. Yakın planda görülebilen bu iki dakikalık dilsiz gösteri, "mikrofizyonominin" müthiş sanatsal başarılarından biridir. Tek başına sessiz film sanatını –artık ölmüş bulunan film sanatını– ölümsüzleştirmeye yeter.

Böyle bir duygu salınımını konuşmayla kendi orijinal ritminde ifade etmek imkânsızdır. Romanda tasviri sayfalar doldurur; okuması canlandırılan sahneyi izlemekten çok daha uzun sürer. İşte, yine sadece film tarafından hakkıyla gösterilebilecek duygusal bir gerçeklik karşısındayız. Yalnız sessiz film de değil. Böyle sahnelerin sesli filmde de olmaması için hiçbir teknolojik engel bulunmamaktadır. Ancak günümüz sesli filmleri, sanki kendi çalgılarının tellerini koparıyorlar. İlkel bayağılıklarında kendi iletişim kanallarını ne biliyor ne de bilmek istiyor ve sessiz filmin zengin mirasını çarçur ediyorlar.

SESSİZ DİYALOGLAR

Sessiz filmin son zamanlarında insan yüzü, giderek daha görünür, giderek daha anlamlı hale geldi. "Mikrofizyonomi" ile beraber onu anlama yeteneği de gelişti. Sessiz filmin son yıllarında sadece sessiz monoloğun değil, dilsiz diyaloğun başyapıtlarını da gördük. Birbirlerini, sözcüklerinden çok yüzlerinden anlayan insanlar arasındaki diyalogları gördük ve sözlerle aktarılabilmek için fazla ince olan anlam ayrıntılarını kavrayabiliyorduk.

Bunun doğal bir sonucu –daha sonra film dramaturjisiyle bağlantılı analiz ederek detaylı şekilde göstereceğim– "mikrofizyonomik" yakın-planlarda açığa çıkan iç dramaya daha fazla

mekân ve zaman ayrıldıkça, 8.000 fit tahsis edilmiş filmde, tüm dış olaylara daha az yer kalmıştı. Böylece sessiz film derinlere dalabiliyordu – neredeyse yalnızca yakın çekimlerle tutkulu bir ölüm kalım savaşını gösterebilme imkânına sahipti.

Dreyer'in *Jeanned'Arc* filminde bakirenin güçlü, uzun, hareketli sorgulanma sahnesi, bunun ikna edici bir örneğidir. Tüm sahne boyunca elli adam aynı yerde otürur. Birkaç yüz fit film şeridi, yüzlerin ve kafaların yakın planlarından başka bir şey göstermez. Yalnız yüz ifadelerinin ruhsal boyutunda hareket ederiz. Sahnenin gerçekte canlandırıldığı mekânı ne görür ne de hissederiz. Ne atlıların dörtnala sürüşleri ne de boksörlerin darbeleri vardır. Burada savaşan yoğun tutkular, duygular ve inançlardır; Yalnız mücadeleleri mekânın içinde değildir. Buna rağmen, kılıçların yerine gözlerin savaştığı, karşılıklı bakışlar ve kaş çatmalar içinde geçen bu düello dizisi, seyircinin dikkatini 90 dakika boyunca dağılmaksızın ayakta tutabilir. Bu düellolarda, savaşanların yüzlerindeki her hamleyi ve karşılığı takip edebiliriz. Yüz ifadelerinin oyunu, her kurnazlığı, her şiddetli hücumu gösterir. Sessiz film, bir ruh dramını, diğer tüm sahne oyunlarının yapıp yapabileceğinden daha gerçeğe yakın sunmayı başarmıştır.

YAKIN PLANDA YÜZÜN DETAYLARI

Şu ana kadar yüz ifadeleri ve oyunlarıyla ilgili söylediğim her şey, yüzün *bütününe* dairdi. Bu türden yüz ifadeleri az çok kontrol altındadır –insan isterse duygularının yüzüne yansımasını engelleyebilir– hatta yüz ifadeleriyle duyguları taklit edebilir, saklayabilir, yalan söyleyebilir.

Ama kamera yüze o kadar yaklaşabilir ki, bedenin bu ayrıntısının "mikrofizyonomik" detayları bile görünür hale gelir ve insan yüzünde, yüzün geri kalanında görülen genel ifadeyle tezat halindeki duyguları açık eden, iradi kuvvetle pek az kontrol edilebilen ya da hiç edilemeyen belli bölümler, istemli ve de bilinçsiz ifadeler bulunduğunu keşfederiz.

Bunun büyük bir sanatsal değeri ve önemi vardır; Çünkü konuşma, erişkin ve ayık bir insanın konuşması, istem-dışı ve bilinçsiz öğeler taşımaz. Eğer biri yalan söylemek istiyorsa ve bunu becerebiliyorsa, ağzından çıkan kelimeler ona pek mükemmel hizmet eder. Ama yüzünün kontrol altına alamadığı bölgeleri vardır. İstediği kadar kaşlarını çatsın, alnını kırıştırsın, kamera daha yakına sokulur ve denetlenemez mimikleriyle çenesinin – yüzün geri kalanının tüm babayiğitliğine karşın– zayıf ve korkmuş olduğunu gösterir. Öyle tatlı tatlı gülümsemesi boşunadır; kulak memesi, burun deliği, bir yakınlaştırmada gizli kabalık ve zalimliğini ortaya çıkarır.

Eisenstein'ın bir filminde çok yakışıklı, iyilik timsali bir rahip vardır. Asil ifadelerine, ilhamlı gözlerinin ışığına muhteşem bir ses eşlik etmektedir. Yüce bir aziz resmi gibidir. Sonra, kamera aniden yakın planda rahibin gözlerinden birini gösterir ve kurnaz, tetik, sinsi bir bakış, güzel, ipeksi kirpiklerinin altından tıpkı narin bir çiçekten fırlayan bir tırtıl gibi beliriverir. Sonra yakışıklı rahip, kafasını çevirir ve bir yakın plan ensesini ve kulak memesinin arkasını gösterir ve orada kaba bir köylünün zalim, insafsız ifadesini görürüz. Ense ve kulak memesinin bu ifadesi o kadar açık, o kadar ikna edici ve tiksindiricidir ki asil suratını yeniden gördüğümüzde, bu artık tehlikeli bir düşmanı gizleyen maskedir. Detaylar daha derin ve farklı bir gerçeğe işaret ediyorsa, yüzün bütünü bunların ifade ettiklerini gizleyemez. Grafoloji, yazılanlar doğru olmasa bile, kişinin yazısından karakterini keşfedebileceğini öne sürer, ancak el-yazısını bu şekilde okuyabilmek nadir bulunan bir yetenektir. Sessiz film sayesinde ise, yüz okuma sanatı kitlelerin elinde çok yararlı bir araç olma yolundadır.

GÖREMEDİĞİMİ GÖREBİLİRİM

"Mikrofizyonomi" henüz sessiz filmin ilk zamanlarında, yüzün yakın planında, açıkça görünenden daha fazlasının okunabileceğini göstermiştir. Bir insan yüzünün de "satır araları" okunabilir.

Japon aktör *Sessue Hayakava*, ilk dönem sessiz film oyuncularındandı. Özelliği, ifadelerinin olağanüstü hareketsizliği sayesinde yüzünde duyguları ve tutkularının görünmemesiydi. Oyunculuğu, kendini zapt etmesi bakımından dikkate değerdi. Peki, buna rağmen nasıl oluyordu da duygularını, bizim filmde neler olup bittiğini anlayıp canlandırdığı karakterin kaderine ilgi duyacağımız kadar iyi ifade edebiliyordu?

Bir keresinde şöyle bir sahne oynamıştı: Soyguncular tarafından kaçırılıp bağlanmıştır. Sonra, hiç beklenmedik şekilde, güvende zannettiği ama şimdi kendisi gibi tutsak olduğunu anladığı karısıyla karşılaşır. Bu kadını tanıdığını belli etmemelidir; Zira ikisinin de hayatı bu sırrın saklanmasına bağlıdır. Haydutlar silahlarını ona doğrultur ve dikkatle yüzüne bakarlar. Bir kasın oynaması, herhangi bir sevgi, şefkat, tedirginlik, şaşkınlık veya korku belirtisi, içinde neler olduğuna dair en ufak bir işaret her ikisini de açığa çıkaracak ve sonları olacaktır. Ama Hayakawa'nın katı Japon yüzü, adeta taştan bir maskedir. Kalbini paramparça ettiğini bildiğimiz hiçbir şey onun kayıtsız yüzüne yansımaz. Karısının korku dolu gözlerine sert bir bakış atar ve hakkında hiçbir şey bilmediğini söylediğinde haydutların ona inandıklarına ikna oluruz.

Fakat yine de gözlerinde gördüğümüz, ne olduğunu bilmediğimiz bir şey vardır. Orada bizim görmediğimiz bir şey olduğunu biliriz. Taşlaşmış yüz ifadelerinin satır aralarını okuyabiliriz. Sadece heyecan ya da derin bir sevgi değil, karısına dikilmiş gözleriyle teselli edici bir cesaretlendirme şöyle demektedir:

"Konuşma, kıpırdama, beni tanıma. Korkma, her şey düzelecek!"

Neredeyse algılanamaz ama yine de ikna edici olan bu en incelikli yüz ifadelerini veren, yakın planın "mikrofizyonomisidir." Görünenin arkasındaki görünmeyen yüz, sadece hitap ettiği kişi –ve seyirci– için görünür olmuştur.

SADELEŞEN OYUNCULUK

Küçük bir hareketin derin bir tutkuyu ifade edebildiği, ruhun trajedisinin kendini bir kaş çatışıyla dışa vurabildiği filmlerde büyük jest ve yüz oyunları işe yaramaz. "Mikrofizyonomi" tarz ve tekniği, oyuncuların hareketlerini büyük ölçüde sadeleştirmiştir. Yüz ifadeleri ve jestlerin tonu, canlı sahne tekniğine kıyasla yumuşamıştır. Bu, eski filmlerdeki oyunculuğun günümüzde komik ve abartılı görünmesinin nedenlerinden biridir. Mikroskobik yakın plan, külyutmaz bir "doğallık" müfettişidir; spontane tepki ile kastî, doğal olmayan, zoraki jest arasındaki farkı anında gösteriverir. Sadece doğa, –insan doğası da içinde– doğal bir biçimde hareket edebilir ve sadece ruhun bilinçdışı, reflekse dayanan tepkileri izleyicide doğal bir jest izlenimi yaratır.

En iyi oyuncular bile, bir yakın plan çekileceği zaman, yönetmen tarafından nasihat edilirler:

"Ne yaparsan yap, sakın rol yapma. Hatta hiçbir şey yapma, sadece içinde bulunduğun durumu hisset; kendiliğinden yüzünde belirenler ve kasların şekillenişi yeterli olacaktır."

Yakın plan, en ince ayrıntıları vurgular.

Yakın çekimde yapay gözyaşları kullanılmaz. İnsanı etkileyen, yanaklardan aşağı süzülen büyük bir damla gözyaşı değildir. Bakışın bulanıklaşması ve ardından göz pınarlarında biriken ıslaklığı, henüz tam gözyaşı diyemeyeceğimiz bir ıslaklığı görmek bize dokunur. Bu gerçekten dokunaklıdır; Çünkü taklit edilemez.

ZEVKTE DEĞİŞİMLER

Yakın planın oyunculuğa getirdiği sadeleşme, yalnız oyunculuk tarzını değiştirmedi. Batı Avrupa sahnesinde Rostand ve Materlinck'in yeni-romantizminin yerini alan yeni-natüralist eğilim değişimine eşlik eden bir zevk değişimi de vardı. I. Dünya Savaşı ve ekspresyonizmin isterik, duygusal fantezilerinden sonra, diğer sanatlar gibi filmde de "belgeselvari" kuru, anti-romantik ve anti-duygusal tarz moda oldu.

Sadeleşmiş oyunculuk, romantik-olmayan, nesnel zevke uyuyordu ve bu durum Amerikan tarzı oyunculuğun Avrupa'da popülerleşmesine büyük katkı sağladı.

SADE YÜZLER

Yalnız romantik oyunculuğun değil, romantik yüzlerin de modası geçmişti. Özellikle erkek yıldızlar arasında halkın ilgisi sıradan yüzlü olanlara kaydı. Conrad Veidt'in I. Dünya Savaşı'nı takip eden ilk yıllarda dünyaca ün getiren romantik, coşkulu, hatta ekspresyonist yüzü artık halka hitap etmiyordu. Sıradan, alışılmış yüzler tarafından dışarı atılmakla kalmayıp kendisi de eksantrik görünümünü yumuşatmak, olabildiğince sıradan gözükmek ve rakip yıldızlarla yarışabilmek için elinden geleni yaptı. Süslü, sıra-dışı yüzler artık bir maske gibi algılanıyor ve çekici bulunmuyorlardı. Güzellik de gitgide daha az önemli oldu; çünkü yakın planın samimiyetinde yüzün kişisel detayları önem kazanmıştı ve böyle detaylar, kamera –ve seyirci– tarafından çirkin yüzlerde de en az güzel yüzlerde olduğu kadar görülebiliyordu.

SADE SESLER

Bununla ilgili bir olgu da yönetmenin çok güzel ve çok iyi eğitilmiş seslere sahip oyuncular karşındaki hoşnutsuzluğudur –tabii profesyonel bir şarkıcı veya benzerinin hikâyesini oynamıyorlarsa. Çok iyi bir ses "doğal" değildir ve gerçek hayatın canlandırılmasından ziyade sanatsal bir performans izlenimi verir. Eğitilmemiş bir sesin söylediği şarkı daha samimi ve insancıl bir etki bırakır.

DOĞA YAPAY GÖRÜNÜR

Doğal olabilmeye verilen değer öyle bir boyuta ulaştı ki yönetmenler çoğu kez profesyonel oyuncuları tamamen bir kenara bırakıp karakterlerini "sokaktan" toplamaya yöneldiler. Figüranlar

söz konusu olduğunda, hele oyunculuk içermeyen, yalnız bedenen hazır bulunmanın yeteceği bölümler için sokaktaki kalabalık arasından doğru tipleri bulmak kesinlikle kolaydı. Fakat role tam olarak uygun olan kimse, oynamak ve özellikle de konuşmak durumunda kaldığında, fizyonomi genellikle kötü ve amatör oyunculuk karşısında kâr etmiyordu.

SANATA DÖNÜŞEN DOĞA

Ham doğayı filmin içine almak tehlikeli iştir. "Doğallık" fanatikleri (Eisenstein ve Pudovkin'in bir dönem oldukları gibi) figüranları öylece sokaktan toplayıp, bunlar oyuncu olmadıkları için sette doğal davranmalarını beklediler. Ancak bu yabancılar kesinlikle doğal olamazlardı; çünkü oyuncu olmadıklarından stüdyo onlar için doğal bir şey değildi, bu da onları yapaylaştırıyordu. Ama doğallık taraftarları bundan fazlasını da yaptılar: Sokakta filme alınan gerçek, doğal yüz ifadelerini, filmlerinin sanatsal kısımları içine yerleştirmeyi denediler. Doğal kareleri montaj yoluyla birleştirerek sanat yapmaya çalıştılar. Kendisine doğrultulmuş bir silaha korkuyla bakan bir kadın çekmek istediklerinde, aktristin oyunculuğu da istedikleri kadar doğal değilse eğer, sokağa çıkıp daha gerçeğini sokakta aradılar. Bir kaza sonucu, içinde bebeğiyle birlikte bebek arabası devrilen bir kadın korkuyla bağırıyordu. Haberi yokken kameraya aldılar ve bu hakikaten kendini bilmeyen, doğal olarak korkmuş suratı, silahla burun buruna gelen yüz sahnesine koydular.

Bu örneği sadece yöntemi tarif etmek bakımından verdim. Bu her zaman bir aldatmacadır; yalnızca fizyonomik kültürümüzün farklı sebeplerden kaynaklanan korkuları ayıracak kadar duyarlı olmaması nedeniyle yapılabilir –aynısı, gülüşler için de geçerlidir. Yüz ifadesinin doğallığına bu kadar duyarlı olmamızı sağlayan yakın plan, er ya da geç bu duyarlılığımızı daha da geliştirecektir. Böylece bir yüz ifadesinin doğallığı gibi nedenini de ayırt edebileceğiz. Şimdi bile, sıklıkla, iyi bir oyuncu iyi rol

yaparak mükemmel şekilde doğal görünmesine rağmen, asıl gerçeğin fotoğrafta yeniden üretiminin hiç de doğal görünmemesi paradoksuyla karşılaşıyoruz –mesela, koşan bir adamın ya da atın karelerini düşünün.

Bazen yönetmenler, hikâye dışı araçlarla yüz ifadeleri üretmeye mecbur kalırlar, mesela çocuklar ve egzotik ilkel karakterler durumunda olduğu gibi. Yüz ifadeleri ne kadar egzotik ve yabancıysa, o kadar inandırıcı olacaktır; zira Zulular ve eski Çinlileri, ifadelerinin sahte olup olmadıklarını anlayamayacak kadar az tanıyoruz.

FİZYONOMİ EĞİTİMİ

Pudovkin, film yapımı üzerine kitabında, bilinçsiz ve doğal tepkiler uyandırıp bunları kullanmak yoluyla bilinçli, sanatsal bir etki yaratma yöntemini ayrıntılarıyla anlatmış. Yine aynı kitapta, bilinçsiz doğayı bu şekilde kullanıp onu bir sanat biçimine sokmak için ne kadar büyük ve bilinçli bir sanatçı olmak lazım geldiğini de yazıyor. Bilinçsiz yüz ifadelerini doğru değerlendirmek ve kullanmak, çeşitli durumlardan ve sahnelerden devşirilmiş yüzlerdeki ifadeleri bir diyaloğun cümleleri gibi birbirine karşılık gelecek şekilde birbiriyle ilişkilendirmek müthiş bir fizyonomik duyarlılık gerektirir. Sessiz filmin bu büyük yönetmeninin bir sahne için gereken en uygun ifadeyi, tesadüfen sokaktan alınmış bir yüzde bulacak kadar emin ve duyarlı gözleri vardı. Fakat sesli filmde bu yöntem ancak sessiz kalabalık sahnelerindeki detay planları için uygulanabilirdi.

ÇOCUKLAR VE VAHŞİLER

Çocukların oyunculuğu daima doğaldır; Çünkü kendini inandırmak onlar için doğal bir şeydir. Bir oyuncu gibi şu ya da bu role girmeye çalışmazlar; Sadece olduklarından başkalarmış ve bulundukları durumdan farklı bir durumdaymış gibi yaparlar. Bu oyunculuk değildir, genç dimağların tabii bir tezahürüdür ve

sadece insan yavrularında değil, diğer türlerde de gözlemlenebilir. Rüyalarda ya da trans halinde gerçekleşen bir yer değiştirmedir. Sahnede veya filmlerde çocuklarla çalışmış herkes, çocukların "yönetilmemesi" gerektiğini bilir; onlarla oynanmalıdır. Çocukların oyunculuğu doğal değildir ama doğaları oyunculuktur.

Aynısı, vahşiler ve ilkellerde de gözlemlenebilir. Yakın plan genelde alışılmadık mimik ve jestleri ortaya çıkarır – yani, beyaz adam açısından alışılmadık. Onları anlayabildiğimiz takdirde, apayrı bir canlılıkları ve kesinlikle güçlü etkileri vardır. Ama çoğu zaman bunu başaramayız.

Mesela Kızılderililer ve Çinlilerde acının ve derin üzüntünün ifadesi bizim bildiğimiz gülümsemeye benzer. O an ne iletmek istediğini her zaman anlamayız. Ama niçin olduğunu kavrayabilirsek, bir acı ifadesi mutlaka bizi derinden sarsar; çünkü değişiktir.

GRUP FİZYONOMİLERİ

Zenci, Çinli, Eskimo vs. olarak bilinen grup fizyonomilerinin, başlıca renkli ırkların tipik *ortak özelliklerini* bize göstermesi için yakın plana ihtiyaç yoktu. Bilakis bu egzotik yüzler, onları ancak yüzeysel olarak tanıdığımızdan bize hep birbirine benzer geliyordu. Bu noktada yakın plana, bir Çinliyle diğer Çinli, bir zenciyle diğer zenci arasındaki bireysel farklılıkları göstermek için gerek duyulmaktaydı.

Yakın plan, filmlerdeki karakteristik İngiliz, Fransız, İtalyan ya da Alman tiplerini göstermek için yapılmış bir buluş da değildi. En fazla şu söylenebilir; Film, yeni çeşitler göstererek, tiple ilgili bilgimizi pekiştirebilirdi.

Her hâlükârda, hangi yüz tipinin hangi ırk ve ulusu gerçekten temsil ettiğini söylemek zordur. Tartışmasız genel kabul gören bir İngiliz tipi var mıdır? Varsa, neye benzer? Ve neden özellikle bu yüz de, bir başkası değildir? Karşılaştırmalı dil bilimi

olduğu gibi, jest ve mimikler için de karşılaştırmalı bir bilim olmalı ve ifade hareketlerinin genel, temel biçimlerini bulmak için çalışmalıdır. Film, bu bilimi kurmak için gereken olanakları sunmaktadır.

SINIF YÜZLERİ

Filmin getirdiği önemli bir yenilik de sınıf yüzlerinin ve yüz ifadelerinin "tipleştirilmesi" idi. Fakat bu tipleştirme, "aşırı kibar, yozlaşmış aristokrat"a karşı "kaba saba, kuvvetli işçi" gibi basmakalıp figürler anlamına gelmiyordu. Söz konusu tiplerin kaba genellemeler olduklarını ve yakın planın bu ilkel maskeleri parçaladığını biliyoruz. Yakın plan dışsal, geleneksel karakteristiklerin ardında, bireysel yüzlerde gizli ama bireysel olmayan sınıfsal özellikleri ortaya çıkardı. Bu sınıf karakteristikleri genelde doğal ya da ırksal özelliklerden daha görünürdür ki mesela bir Fransız madencinin yüzü, bir Alman ya da İngiliz madenciye, Fransız aristokrata benzediğinden daha çok benzer. Ulusal, ırksal, sınıfsal özelliklerin karışımı, pek çok ilginç bileşim ve çeşitlemeyi ama hepsi de insanları ve insan tiplerini gösterir.

Zengin sınıf fizyonomileri galerisinin keşfi ve sunumunda Sovyet sinemasının öne çıkması tesadüf değildir. Devrimci sınıf mücadeleleriyle keskinleşmiş gözler, "zengin" ile "fakir" arasındaki farktan daha ötesini de görür. Hiçbir teorik tip çözümlemesi sosyal tabakalaşmaları belli Sovyet filmlerinin "tipleştirmesinden" daha mükemmel gösteremezdi. Eisenstein'ın *Ekim*'ini kim unutabilir? Onda birbiriyle açık bir kavgada karşı karşıya gelen sadece işçi ve aristokratların yüzleri değildir. Burjuva liberaller ve ılımlı sosyalist aydınların da ayırt edici işaretleri vardır; Denizciler köprüde bunların önünü kestiğinde yüzler karşı karşıya gelir ve iki farklı dünya görüşü, iki farklı açık fizyonomide çarpışırlar.

Bunun klasik bir örneği, Dovçenko'nun iç savaş filmi *Arsenal*'deki muhteşem sahnedir. Sahne Kiev'deki fırtına öncesi ses-

sizliği betimler. Başlık "İlk Ateşi Beklerken" olarak verilir. Şehir, gecede nefesini tutmuş, hareketsiz bir şekilde beklemektedir. Herkes uyanıktır. Herkes ilk ateşi bekler.

Kim bekler? Nasıl bekler? Şimdi film, kısa sahnelerle tüm şehrin sosyal yapısının bir kesitini göstermektedir. İşçi kulak kesilir. Asker bakar. Zanaatkâr dinler. Tüccar kulaklarını diker. Fabrika sahibi diken üstündedir. Öğretmen, memur, toprak sahibi, sanatçı, sınıfsal niteliği olmayan serseri, bohem –hepsi beklenti içinde bakmaktadırlar. Bunların kim olduklarını nasıl anlarız? Yazılar bize söylemez. Fakat yüzlerinde yazılıdır; Hatasız şekilde sınıflarını bireysel fizyonomilerinde; İnsanı sosyal sınıfında değil, sosyal sınıfı insanda gösterir. Bu sahnenin ardından sokak çatışmaları başladığında, artık savaşanlar sadece makineli tüfekler ve süngüler değil, canlı insan yüzleridir.

BİLİNMEYEN YÜZLERİMİZ

İnsan yüzü henüz tamamen keşfedilmedi, haritasında daha pek çok boşluk bulunuyor. Filmin görevlerinden biri de "mikrofizyonomi" araçlarıyla bize yüzümüzdekilerin ne kadarının bizim, ne kadarının ailemizin, ulusumuzun veya sınıfımızın ortak mahsulü olduğunu göstermektir. Film, bireysel özelliklerin, birbirlerinin nüanslarıymışçasına ayrılmaz bir bütün oluşturana kadar genelle nasıl bitiştiğini gösterebilir. Teorik psikoloji bireyi genelden ayıran çizgileri analiz yoluyla bulmaya çalışmıştır. Filmin "mikrofizyonomisi" en doğru kelimelerden daha incelikli ve isabetli ayrımlar yapabilir ve bundan dolayı sanatsal öneminin yanı sıra antropoloji ve psikoloji için de paha biçilmez bir malzeme sunar.

İKİNCİ YÜZ

Bireysel ve ırksal karakterler birbirine karışırken, iki ifade yarı saydam maskeler gibi üst üste biner. Mesela sık sık eski, uzun zaman önce medenileşmiş, saf bir ırktan çıkma yozlaşmış örnekler görürüz. Bir İngiliz aristokratın yüz anatomisi, eski bir

ırksal kültürün fizyonomisini, yani asil ve yakışıklı bir ifade taşıyabilir. Ama yakın plan, bunun altında gizlenen bireyin kaba ve bozulmuş ifadesini gösterecektir. Ya da film, tam tersi bir durumu, kültürsüz bir ırkın tipik çirkin ve kaba özelliklerinin arasında gizlenen ince, güzel fizyonomiyi de gösterebilir.

"Mikrofizyonomi" kontrol edebildiğimiz yüzlerin arkasında çoktan anatomiye işlemiş olduklarından etkileyemediğimiz diğer yüzleri su yüzüne çıkarır.

MİKRODRAMA

Bu, *mikromimiğin* ayrı bir sonucudur. Yakın plan görüntünün ayrıntılı psikolojisi filmde o kadar fazla yer kapladı ki, epizotlar içerik bakımından zengin oldukları ölçüde uzunluğu önceden belirlenmiş filmde daha az yer bulmaya başladılar.

Artık olay üstüne olay istiflenen bir sürü maceralı bölüme gerek yoktu. Eski *gezici kitapçılık* tarzı anlatım, yerini yoğunluğa bıraktı; Hikâye içe döndü, derinleşti, ruha işledi. Yakın planın gelişimi, filmin tüm hikâye ve senaryo tarzını değiştirdi. Artık hikâyeler, ruhun gizli kalmış, müphem maceralarıyla uğraşıyordu.

Olay yönünden zengin büyük romanlar artık film için uygun bulunmuyorlardı. İstenen, karmaşık ve maceralı değil, düz ve sade hikâyelerdi. Film yapanların kendine özgü hayal güçleri ve yaratıcılıkları, kendini heyecanlı sahnelerin görsel hareketliliğinde değil, detayların resimsel biçimlenişinde belli ediyordu. Şimdi sinemacıların göstermekten hoşlandıkları, söz ile zar zor anlatılabilen ve ancak görüldüğünde anlaşılan sahnelerdi. Sessiz film, böylelikle, o zamanlar resim sanatına da egemen olan trendi izleyerek gitgide daha az "edebî" hale geldi.

DRAMATİK DURUM

Film hikâyesini sadeleştiren, derinleştiren ve onun en küçük detaylarını dramatik hayata taşıyan yakın plan tekniği, dışsal bir olay olmaksızın, sadece bir durum ya da koşula dramatik geri-

lim yüklemeyi başarıyordu. Yüzeysel sakinliğin altında duran sinir bozucu, boğucu gerilimi hissetmemizi sağladı; Yüzeyin altında şiddetli fırtınaların koptuğu, sadece mikroskobik hareketlerle, bir kol hareketiyle gözle görülür hale getirildi. Böyle filmler, dar alanlara sıkıştırılan insanların düşmanca sessizliklerindeki Strindbergvari ruh hallerini göstermek bakımından emsalsizdi. Sıradan ailelerin huzur ve sükûnetleri içindeki mikro-trajediler tıpkı mikroskobun bir su damlasında yaşayan mikroorganizmaların ateşli mücadelesini gösterdiği gibi, ölümcül savaşlar şeklinde gösterildi.

KAMERA RİTMİ

Kameranın hareketi veya montajın titreşimleri böyle durağan koşulların fiziksel hareketsizliğini bile hareketlendirip dramatikleştirebilmişti. Bu tamamen filme özgü bir ifade yoluydu. Eğer şu ya da bu sebepten tiyatroda veya stüdyoda oynanan bir sahnede hareket durduruluyorsa, artık hiçbir şey kımıldamaz ve tempoyla ritmin varlığı söz konusu olmaz. Ne var ki, film, çekilen sahne tamamen donmuş ya da hareketsizken bile ekrana yansıyan görüntülerin vahşi ve çeşitli hareketlilikte olabildiği kendine özgü bir imkâna sahiptir. Karakterler hareket etmeseler bile, kamerayla taşınan bakışımız birinden diğerine sıçrayabilir. İnsanlar ve nesneler kımıldamasa da, kamera hızla ve coşkuyla birinden diğerine kayar ve durağan resimlerin montajla düzenlenmiş hareketi dışsal hareketsizliğe rağmen bize, sahnenin içsel hareketini hissettiren hızlı ve vahşi bir ritme sahip olabilir. Kendi bütünlüğü içinde sahne, devasa, sabit bir makine gibi, ölümcül bir uyuşuklukla hareketsiz olabilir. Ancak hızlı yakın planlar, saat düzeneğinin minik bir dişlisinin çarpıntısını andırır. Hareketsiz görüntüde bir göz kapanının seğirişini, bir dudağın kıvrılışını görürüz ki hareketsizlikleri azami gerginlikle doludur.

Sessiz filmin büyük yönetmenlerinden Alman *Lupu Pieçk*, bir polisiye film çekmişti. Filmde kasa açıcı hırsızlar, bir banka soy-

maya çalışırlarken kendilerini kazara zemin kattaki kasa dairesine kilitlerler. Bu kapandan çıkış yoktur ve tuzaklı kasa on dakika içinde patlayacaktır. Duvardaki saat geçen dakikaları gösterir. Dokuz adam deli gibi oradan oraya koşturur, bir çıkış yolu ararlar. Tüm çabaları boşunadır. Üç dakika kalmıştır. Hepsi olduğu yerde durur saate bakarlar. Beklerler. Saatin kollarını durdurmak isteğiyle kasada hiçbir şey kıpırdamaz. Bu en üst düzeyde gerilim, karakterlerin en çılgınca hareketleriyle bile verilemezdi. Nefeslerini bile tutmuşturlar, o derece hareketsizdirler.

Böyle bir hareketsizlik, sahnede ancak çok kısa bir süreliğine mümkün olabilir. Bir süre sonra sahne ölü ve boş gözükecektir; çünkü hiçbir şey olmamaktadır. Ancak filmde karakterler hareketsiz olsalar dahi çok şey yaşanabilir. Çünkü onlar hareket etmeseler bile, kamera edebilir. Yakın planın hızlı kesmeleri hareket edebilir. Bahsi geçen banka kasasında kamera oradan oraya koşturur ve görüntüler oyuncuların yapabileceğinden çok daha hızlı ve şiddetli hareket eder. Oyuncular hareketsiz ve sessizdir. Ancak hareketli yakın planla "mikrofizyonomiler" konuşmaktadır. Korkunun genel bir görüntüsünü değil, dokuz farklı ölüm korkusunun her aşamasını, dehşetli bir senfoni halinde gösterirler. Korkunun kreşendosu, en kısa yakın planların ritmi giderek hızlanan kesmeleriyle gösterilmiştir.

Bir karınca yuvası uzaktan bakıldığında ıssız görünebilir, ancak yakınına gelindiğinde hayat dolu bir yer olduğu görülür. Günlük hayatın gri, sıkıcı dokusu, yakın planda yeterince dikkatli bakacak olursak, kendi mikrodramasının derinliklerinde hareket eden pek çok olay gösterir.

DRAMATİKLEŞTİRİLMİŞ SIRADANLIK

Sessiz filmin altın çağında, sıradanlığı gösteren ve genellikle önemsemediğimiz şeyleri dramatize eden gerçekçi filmler modaydı. *King Vidor*'un sokaktaki Amerikalının sıradan bir gününü gösterdiği filmi de bunlardandır. Oldukça monoton olmasına

rağmen, içinde tek sesteki gizli melodiler misali, pek çok hareketli, korkutucu, mutlu küçük olay gerçekleşir.

Kuşkusuz, bu teknik en kuvvetli etkisini, bir aksiyon filminin detaylı yakın planlarla geciktirdiği kritik anında, her şey daha dengedeyken, terazinin ibresi hala titremekteyken ve sonunda hangi kefenin ağır basacağı hala belirsizken ortaya koyar.

KADER ANI

Raizman'ın şaheserinin final sahnesine bakalım: *Dün Gece*. Bir askerî tren, Petrograd'da devrimciler tarafından tutulmuş istasyona girer. Bu gizemli bir trendir. Getirdikleri dost mudur, düşman mıdır? Bilmiyoruz. Trenin tüm pencerelerinden süngüler fırlamıştır, ancak tek bir yüz bile gözükmez. İstasyon binasının kapı ve pencerelerindeki silahlar da trene doğru çevrilmiştir. Dost mu, düşman mı? Kimse ıssız platforma adım atacak ilk kişi olmak istemez. Beklenti ve sessizlik... Tüm aksiyon durmuştur. Yalnızca tren buharının ıslığı duyulmaktadır. Ancak tüm istasyonun, tüm kasabanın, belki de tüm devrimin kaderi, birkaç dakika içinde olacaklara bağlıdır. Gerilim, şüphe ve beklentinin bu donmuş hali, aslında tamamen hareketsiz değildir. Öğeleri gergin bir sabırsızlık içindedir. Köpüren heyecanı gösteren küçük küçük jestler, hareketli yakın planların paralel kurgusunda cızırdayıp köpürmektedir. Sonunda ihtiyar bir köylü kadın tek başına ve silahsız vaziyette platforma çıkar, askerî trene yönelir ve konuşur, sorular sorar...

Elbette tüm film böyle bir hareketsizlikle geçiyor olsaydı, bu sahne böylesine güçlü bir gerilim sağlayamazdı; Bu etki, müziğin dinamit gibi patladığı sırada aniden gelen bir duraklamaya benzer.

HAKİKAT YERİNE GERÇEK

Yakın plan mikrodramasının, sadece dramatik aksiyonu bulunmamakla kalmayıp merkezi bir drama kahramanından da yok-

sun filmler üretmek için deneyler yapılırken sahneye evrilmesi, ileriki bölümlerde diğer gelişmelerle birlikte anlatılacak. Ancak şimdiden bir şeyi belirtmek lazım: Ana konusu ve olayı olmayan, "edebî" yaklaşımdan kaçan tek durumlu öykülerin avantajları kadar dezavantajları da vardır; Çünkü tüm öykü aşırı basit ve önemsizken yalnız detayları ilginç olan filmler yapmak yönünde giden bir eğilim söz konusudur.

Tıpkı diğer tüm sanat biçimlerinde olduğu gibi, bunun da ideolojik bir nedeni bulunuyor. Neredeyse başından beri var olan kaçışçılık, burada yeniden yönlendirilmiş burjuva filminde de hâkim eğilimdi. Öncelikle egzotik maceraların romantizmine kaçan film, şimdi de yeni natüralist tarzın küçük ayrıntılarına kaçıyordu. Hakikatin bütününden duyduğu korku nedeniyle, kafasını devekuşu misali gerçekliğin ufak tefek kırıntıları içine gömüyordu.

DOKUZUNCU BÖLÜM

DEĞİŞKEN YERLEŞTİRME

Değişken yerleştirme, film sanatının ikinci büyük yaratıcı yöntemidir. Burada da diğer sanatların hepsinden ilke ve yöntem olarak ayrılır. Tiyatroda her şeyi aynı bakış açısından görürüz, aynı açıdan, yani aynı perspektiften. Filme alınan tiyatro bu durumu pek etkilemedi. Bazen bir sahneden ötekine açı veya perspektif değiştiriyordu, ama bunu asla aynı sahne içinde yapmadı. Oysa farklı resimlerin farklı perspektifleri vardır ve bu onların esas sanatsal yaratıcı öğesi, sanatsal karakteristiğidir. Ama her resmin perspektifi tek ve sabittir. Bundan dolayı, resimde gösterilen her nesnenin ana-hatları sonludur; tek ve belli bir şekli vardır. İfadeli bir fizyonomisi olabilir ama asla değişken kurulumun filmdeki şeylere verdiği cinsten, mesela ana-hatların hareketi gibi değişen bir ifadeye sahip olamaz. Kamera açısına göre aynı zamanda bakış açısı da değişmekte, anlatıcı ve özdeşleşme noktası farklılaşmaktadır.

Sinemanın bir sanat haline gelmesi, ancak değişken yerleştirme sayesinde oldu. Kamera, nesnelere nazaran hareket ettirilmeseydi, bunun yapabileceğini başaramazdı. Sinema da mekanik bir yeniden üretim olarak kalırdı.

FİLME ALINAN GÖRÜNTÜNÜN SENTEZİ

Yerleştirmenin özgür, bireysel olanakları, görüntüye tüm sanatların temel koşulu olan özne ve nesne sentezini kazandırır. Her

sanat eseri sadece nesnel gerçekliği değil, sanatçının öznel kişiliğini ve bu kişiliğe ait bakış açısını, ideolojiyi ve dönemin sınırlamalarını da içermek durumundadır. Tüm bunlar, görüntüye yansır. Her görüntü sadece gerçeğin bir parçasını değil, aynı zamanda bir bakış açısını da gösterir. Kameranın yerleştirilmesi, kamera arkasındaki insanın tutumunu açığa çıkarır.

En aslına sadık portreler, en kuvvetli benzerlikler bile eğer sanat yapıtları iseler sadece nesnesini değil, sanatçıyı da yeniden üretirler. Bir ressamın, kendi kendini resmetmesinin pek çok yolu vardır. Kompozisyon, renk ve fırça darbelerinin hepsi betimlediği nesnel gerçeklik kadar onun kendisini de gösterirler. Öte yandan, sinemacının kişiliği kendini tek bir şeyde ortaya koyabilir: çekimin kompozisyonunu da tayin eden kameranın yerleştirilmesinde.

NESNENİN ÖZNELLİĞİ

İnsan olsun hayvan olsun, her nesnenin, doğal ya da yapay olgunun, baktığımız ve ana-hatlarını gördüğümüz açıya bağlı yüzlerce farklı şekli vardır. Hepsi ortak modellerine benzeseler dahi birbirlerine benzemedikleri için yüzlerce değişik ana-hatla belirlenmiş her bir şekilde tek ve aynı nesneyi tanıyabiliriz. Ancak her biri farklı bir bakış açısı, farklı bir yorum, farklı bir ruh hali ifade eder. Nesnelden daha öznel bir şey yoktur.

Yerleştirme tekniği, film tekniğinin en özgün unsuru olduğunu bildiğimiz özdeşleşmeyi mümkün kılar. Kamera, diğer karakterlere ve ortama, karakterlerden birinin gözünden bakar. Her an, bir diğer karakterin gözünden bakabilir. Böyle yerleştirmeler sayesinde, olay sahnesini içeriden, *dramatispersonae*'nin gözünden görebilir ve neler hissettiklerini bilebiliriz. Kahramanın içine düştüğü boşluk, *bizim* ayaklarımız altına serilir ve tırmanmak zorunda olduğu tepeler *bizim* gözümüz önündeki gökte belirir. Filmdeki manzara değiştiğinde, *biz de* yer değiştirmiş gibi hissederiz. Bundan dolayı, sürekli değişen yerleştir-

meler izleyiciye kendisi hareket ediyormuş hissi verir –tıpkı öteki platformdaki tren hareket ettiğinde kişinin kendi hareket ediyormuş zannettiği gibi. Film sanatının asıl görevi, sanatsal etkileri sinematografi tekniğinin mümkün kıldığı olanaklarla derinleştirmektir.

"DEJA VU"

Görüntü ile (gözünden bakılan karakterin bakış açısını içerdiğinden) seyircinin bu özdeşleşmesi, filmin, belli yerleştirmelerin tekrarıyla, belli bir görüntüyü önceden görmüş gibi hissettirmesini mümkün kılar. Diğer taraftan, yerleştirmenin tekrarı, geçmişte kalmış bir yaşantıya dair hafızayı canlandırıp tanıdık "daha önce görmüş olma" psikolojik etkisi uyandırabilir.

Alfred Abel ile uzun zaman önce Berlin'de yaptığımız *Narkosis* filminde, kahraman, değiştiği için tanıyamadığı bir kızla karşılaşır. Kız ona kim olduğunu söylemez ama geçmişteki kader anıyla tıpatıp benzeyen bir sahne düzenler. Aynı sandalyeye oturur, aynı ateşin karşısında, yüzü aynı şekilde aydınlanır. Adamı eski günlerdeki gibi ona baktığı aynı sandalyeye oturtur. Adamın ondan ilk izlenimini edindiği setin aynısını yeniden kurar. Filmde eski görüntü verilir ve seyircinin, kahramanın eski tecrübesini hatırlayacağından hiç şüphesi kalmaz.

YİNE ÖZDEŞLEŞMEYE DAİR

Film görüntüsündeki her nesnenin fizyonomisi, iki fizyonominin bileşiminden oluşur. Birincisi, seyirciden oldukça bağımsız haldeki nesnenin kendisidir; Diğeriyse, seyircinin bakış açısı ve resmin perspektifiyle belirlenen fizyonomidir. Çekimde ikisi o kadar yakın bir şekilde kaynaşırlar ki ancak çok deneyimli bir göz görüntünün bu iki bileşenini birbirinden ayırabilir. Kameraman açısını seçerken değişik amaçlar izler. Gösterilen nesnenin gerçek, nesnel yüzünü vurgulamayı isteyebilir; Bu durumda, nesnenin karakterini en iyi ifade eden ana-hatları arayacaktır.

Ya da seyircinin ruh halini göstermekle daha çok ilgilenebilir; Bu durumda ise, eğer korkmuş bir insanın izlenimlerini aktarmak isterse nesneyi korkutucu duruma sokan bozulmuş bir açıyla gösterecektir. Ya da dünyayı, mutlu bir insanın gözünden göstermek istiyorsa, nesneyi en uygun, en göz okşayıcı açıyla gösterir. Böylelikle filmdeki karakterler ile seyircinin duygusal özdeşleşmesi sadece mekândaki konumlarıyla değil, ruh halleri ile de sağlanabilir. Açı ve yerleştirme, şeyleri istenildiği gibi nefret edilebilir, sevilebilir, korkutucu ya da komik yapabilir.

Açı ve yerleştirme, filmdeki görüntülere acılık veya cazibe, soğuk nesnellik ya da fantastik romantik nitelikler verebilir. Hikâyeci için tarz neyse, yönetmen ve kameraman için açı ve yerleştirme sanatı odur; Yaratıcı sanatçının kişiliği önce buradan yansır.

ANTROPOMORFİK DÜNYALAR

İnsanın gördüğü her şeyin tanıdık bir yüzü vardır –bu algımızın zorunlu bir niteliğidir. Şeyleri zaman ve mekânın dışında algılayamadığımız gibi, onları fizyonomiler olmaksızın göremeyiz. Her şekil, üstümüzde genelde bilinçsiz bir duygusal etki bırakır; hoş ya da nahoş, uyarıcı ya da güven verici olabilir. Zira ne kadar uzaktan da olsa, kendimizi yansıttığımız bazı insan yüzlerini hatırlatır. Antropomorfik dünya görüşümüz her olguda insan fizyonomisini görmemize neden olur. Çocukken karanlık bir odada gıcırdayan eşyalardan ya da karanlık bir bahçede sallanan ağaçlardan korkmamızın sebebi budur. Yetişkinlikte, bize arkadaşça ve mantıklı algıyla bakan, bize sanki adımızla seslenen manzaranın bizi neşelendirmesinin nedeni de budur. Bu *antropomorf* dünya, tüm sanatların tek olası koşuludur; şairin dizesi veya ressamın fırçası ancak insanlaştırılmış bir gerçekliğe hayat verebilir.

Film her nesnede bu antropomorf fizyonomiyi ortaya çıkaran açı ve yerleştirme sanatıdır ve bir karenin bir santiminin bile ta-

rafsız olamayacağı film sanatının ön kabullerinden biridir: Anlamlı olmalı, jest ve fizyonomi olmalıdır.

FİLM HAKKINDA GOETHE

Bilge Goethe, *Contributions to Lavater's Physionomic Fragment* kitabında, sanki yıllar öncesinden filmin bu büyük görevinden bahseder:

> *"İnsanı çevreleyen şeyler, sadece onun üzerinde etkide bulunmaz. İnsan da kendi çevresine tepki verir ve şeylerin onu değiştirmesine izin vermesi karşılığında, o da şeyleri değiştirir. Bir insanın giysileri ve ev eşyalarından, karakterine kadar kesin bir sonuç çıkartılabilir. Doğa insanı, insan doğayı şekillendirir ve bu doğal bir süreçtir. İnsan uçsuz bucaksız dünyanın ortasına iner, buradan kendisi için biraz dünya kesip çıkarır ve bu boşluğun yerini de kendi görüntüleriyle doldurur."*

"Kendi görüntüleriyle doldurur": Büyük akılcı düşünür Goethe'nin bu düşüncesi, film dışında hiçbir sanatta tam anlamıyla gerçekleştirilemez. Açı ve yerleştirmeyle film, kendisine yaşayan bir karakteristik fizyonomi veren her nesnenin ana-hatlarını seçer ve öne çıkarır.

Bu türden, hayrete düşürecek derecede canlı ana-hatlar, genelde alışılmadık olurlar. Günlük hayatta nesneleri böyle görmeyiz. Alışmışlık gözlerimizin önüne perde çeker. ***Baudelaire***, günlüğüne şöyle yazmıştır:

"Deforme olmamış şey algılanamaz."

Yalnızca çarpıcı yerleştirmelerle üretilmiş, görülmedik ve beklenmedik ana-hatlarla, eski, bilindik ve bu nedenle hiç görülmemiş olan şeyler yeni etkilerle gözümüze çarpar.

Tabii ki nesneler, algılanamayacak kadar deforme olmuş da olabilir. Bu gibi durumlarda, nesne ve öznenin sentezinden meydana gelen sanat yapıtı, öznel öğeden yana fazla ağır basmaktadır; öyle ki, gerçeğin bir yeniden üretimi olmaktan çıkarak

değersizleşir. Böylesi keyfi bir öznelliğin tehlikelerini *"avangart"* ve *"mutlak" film* başlığı altında daha sonra tartışacağız.

NESNEL ÖZNELLİK

Yine de, film, sık sık bir karakterin aşırı öznelliğini –dünyayı onun bakış açısı ve ruh halinden, tamamen deforme olmuş şekilde göstermek suretiyle– kesin olarak ispat etmeyi amaçlar. Film sadece sokakta yıkıla yıkıla yürüyen sarhoşu değil, sarhoşun gözüyle görülüp fırıl fırıl dönen evleri de gösterebilir. Onun öznel görüşü, nesnel bir gerçeklik halinde film tarafından yeniden üretilir.

Aynı sokağı dört kere, oradan geçen dört farklı insanın bakış açısından, tamamen farklı yönlerden gösteren bir film vardı. Aynı evleri, mağaza vitrinlerini, sokak lambalarını, ilan panolarını şişmanca ve halinden memnun bir dükkân sahibinin gözünden; İşsiz ve aç bir kadının gözünden; Bir mutlu, bir de mutsuz aşığın gözünden görmüştük... – nesneler aynıydı ama görüntüler bir hayli farklıydı: Değişen tek şey kameranın yerleştirildiği yer ve kameranın açısı idi, sonuç ise şaşırtıcı derecede izleyici üzerinde farklı bir etki yaratmaktaydı.

ÇEŞİTLEME

Müzikteki çeşitleme (varyasyon) ile kıyaslanabilecek bu şeyin muhteşem örneklerinden biri Dovçenko'nun *İvan* filminde görülebilir. Bu film Dinyeprostoy barajının inşasını dört ayrı şekilde gösterir. İlki, bu büyük projede çalışmak üzere yurdunu terk edip gelen bir köy delikanlısı İvan'ın gözündendir. Bu bir gece resmidir ve dehşetengiz, cehennemî bir kargaşayı göz önüne sermektedir. Duman ve ateş püskürten ocaklar; Anlaşılmaz, mitolojik canavarlar. Dişli içinde dişlilerin ve devasa demir silindirlerin karışık, girilmez, dev gibi ormanı. Endüstriyel inşaat alanının köylü genç tarafından görünüşüdür bu ve kameraman, onun bu dehşetli ana-hatlarını yerleştirme yardımıyla çizmiştir.

İnşaat alanını bir sonraki görüşümüz, şimdi tam bir endüstri işçisine dönüşmüş olan İvan'ın gözlerinden verilir. Artık düzen ve aklın görüntüsüdür. Mantığın tekerleri üzerinde giden aklın çelikten bir aracıdır. Yaratıcı bir beynin iç mekanizmasını görüyormuşçasına açık, kesin ve saydamdır. *İvan* burada çalışmakta ve neyin nasıl yapıldığını bilmektedir.

Ardından devasa hidroelektrik santralini yine görürüz. Ama bu kez *İvan*'ın değil, oğlu makineler tarafından ezilip ölmüş bir kadının gözlerinden. Oğlunu öldüren makinelerin çevrelediği alanda, bir o yana bir bu yana çaresizce koşturmaktadır. Yerleştirmeyle birlikte yüzler ne kadar da değişmiştir! Artık mantıklı bir akla hizmet eden duyarlı mekanizmalar değil, eline geçirdiği zavallı insanlara battal kollarıyla saldıran Nuh nebiden kalma ateş kusan canavarlardır. İlkel bir ormanın korkunç, vahşi yaratıkları, inanın ölümcül düşmanları olmuşlardır. Yine de Dovçenko hâlâ aynı inşaat alanını göstermektedir. Yalnız farklı yerleştirme, oğlunu yitirmiş mutsuz annenin acısını yansıtmaktadır.

Temanın dördüncü bir çeşidi daha bulunur. Anne şikâyet ve suçlamalar için inşaat ofisine koşar. O sırada kazayı yetkililere rapor etmekte olan baş-mühendisin odasına dalar. Beklerken onun neler söylediğine kulak misafiri olur. Komsomol üyesi oğlu, projenin selameti ve anayurt uğruna, tehlikeli bir kurtarma görevi için gönüllü olmuştur. Telefon konuşmasının geri kalanını beklemez. Duyacağını duymuştur: Oğlu bir kahramandır. Ofisten çıkar ve gerisin geri işinin başına döner. Aynı devasa kepçe ve vinçleri görür. Ama artık başka bir gözle bakmaktadır. Başı diktir, her hareketinden gurur okunur. Aynı makineler şimdi yüce bir mabedin çelikten sütunları gibi görünmektedir. Azamet ve güzelliğin arasında yürür ve emeğin bereketli, yükselen ilahisini, gururlu marşını duyarız; sanki görüntülerin kendisi şarkı söylüyor gibidir.

Aynı görüntünün çeşitlemeleri, yazarın öznel ruh hallerinin yansımaları değil, karakterlerin öznel duygularının nesnel gösterimleridir. Sonuçta, filmlerde hayalî görüntüler gösteririz. Ha-

yalî görüntüler o kadar özneldirler ki, dışsal bir gerçekliğin resmi değildirler; Onlar hafızanın içindeki resimlerden doğmuşlardır. Yine de hayal görmek, doğal, nesnel bir olgu ve film sanatının özel bir malzemesidir.

ÇEVRENİN FİZYONOMİSİ VE ARKAPLAN

En iyisinden tiyatro sahneleri bile tarafsız dekoru, yani önünde canlandırılan sahnenin kanıyla ıslanmamış arka-planları hoş görülür hale getirmez, buna izin vermez. Dekor ressamı da sahnenin ruh halini, görsel bir yankı şeklinde sete yansıtmak ister. Ancak sinemacı gibi, ruh halindeki aynı sahne içerisinde gerçekleşen değişimleri gösteremez.

Yaşayan oyuncu ile ölü dekor, kanlı canlı figür ile arka-planın resmedilmiş perspektifi arasındaki ebedi ve çözümsüz çelişki arka-planı bir şekilde oyunun dışına iter; Onu tamamen arka-plana gönderir. Filmde böyle olmaz. Burada insan ve arkaplan aynı kayıktadır; Her ikisi de sadece görüntüdür ve bu nedenle de nesne ile insanın gerçekliği arasında bir fark yoktur. Böylece film, bir tablo gibi, arka-plana, ortama karakterlerin yüzlerinden daha az yoğun olmayan bir fizyonomi verme imkânı sunar –ya da Van Gogh'un son dönem resimleri gibi, nesnelerin, şiddetli ifade gücü insan karakterlerinkini geride bırakacak derecede yoğun fizyonomilerini perdeye taşır.

Tabii, genelde karakterlerin yüz ifadeleriyle onu çevreleyen şeylerin fizyonomisi arasında bir çelişki yoktur. İnsan yüzünün ifadesi, yüzün ana-hatları ötesinde yansıma bulur ve eşyaların, ağaçların ya da bulutların görüntülerinde yinelenir. Bir oda ya da manzaranın ruh hali, bizi onun içinde oynanılacak sahneye hazırlar. Sinemacı, tüm bunları seçmiş olduğu yerleştirme sayesinde başarır.

MANZARALAR

Kır nasıl manzaraya dönüştü? Doğanın her ufak parçası kendi başına manzara değildir. Kırsal kesim, yalnızca askerî haritada tı-

patıp yansıtılabilecek bir topoğrafiye sahiptir. Ancak manzara kuru kuruya nesnel şekilde verilemeyecek bir ruh halini de ifade eder; Var olmadan önce öznel etkenlerin işbirliğine ihtiyaç duyar. Tabiri caizse, bu "manzaranın ruh hali"dir ancak herkes bir ruh hali duyacak diye bir şey yoktur. Mesela bir çiftçi, muhtemelen orada herhangi bir "ruh hali" hissedecek son kişidir. "Ruh hali" ressamın, sanatçının duyusudur; işi doğanın ruhuyla değil bedeniyle, sanatsal değil pratik bir etkinlik olan çiftçi, çoban, oduncunun duyusu değildir.

Manzara, onu tuvale yansıtabilen ressamın, bir de onu uygun yerleştirmeyle çekebilen kameramanın gördüğü şekliyle kırın fizyonomisidir. Böylelikle kır, üstündeki perdeyi birden kaldırmış ve yüzünü göstermiştir ve yüzünde adını koyamadığımız fakat tanıdık bir ifade algılarız. Bugüne kadar filmde de birkaç dâhi manzara sanatçısına rastlandığı olmuştur; Sadece bir fizyonomisi değil, aynı zamanda jestleri ve mimikleri de olan hareketli manzaranın sanatçılarına. Bu manzaralarda bulutlar toplanır, sisler dağılır, sazlar rüzgârla titrer ve ürperir, ağaç dalları ileri geri eğilir ve gölgeler saklambaç oynar... Bu film manzaraları, şafakla uyanır ve günbatımında bir trajediye doğru kararırlar. Hareketsiz resimleri, bu deneyimle âşık atabilecek bir ressam henüz anasının karnından doğmamıştır.

GERÇEKLİĞİN İÇERİK HALİNE GELMESİ

"Doğanın ruhu," kameramanın, kır manzarasının nesnel şekilleri içinden çekip çıkardığı kendi ruhumuzdur. Doğa her zaman sanatın doğal bir öznesi ve malzemesi değildi. Öncelikle insan, doğaya kendi insanlığıyla nüfuz etmeli, onu insanî bir şeye dönüştürmeliydi. Ortaçağ Hristiyanlığının büyük sanatı, bu "doğanın ruhu" ve manzaranın kendine yeten anlamlı güzelliğiyle ilgili bir şey bilmezdi. Doğa, sadece insan olay ve sahnelerinin oynandığı bir mekân, bir arka-plandı. Cansız doğayı ilk defa canlı manzaraya dönüştüren Rönesans sanatı olmuştur. *Petrarch*'ın sırf kırın güzelliğine yukarıdan bakma zevkini duymak

için bir dağın tepesine çıkmayı akıl eden ilk insan olduğu sanılır. Turistik seyahatse tamamen modern bir olgudur. Sanat tarihi bize gerçekliğin yeni alanlarının nasıl ve ne zaman sanata açıldığını, oldukları gibi yansıtılabildiklerini göstermiştir. Mesela, insanın her etkinliği tarım kadar eski bir sanat konusu değildir. Toprağın işlenmesinde insan, kendisi ile uğraşı arasındaki nesnel bağı çok eski zamanlardan bu yana seziyordu. Bu daima doğal ve mantıklı olagelmişti – tıpkı bir bebeğin süt emmesi gibi, insan da tarımla yaşıyordu. Ancak fabrika işi, uzun zaman şiir ve sanat alanının dışında kaldı ve sanatsal saygınlık konumuna yükselmesi zor oldu; Çünkü uzun zaman insan fizyonomisine sahip olup ve insan ruhuyla dolmadı. Gayri insani, mekanik, zorlama, yapay bir iş olarak görüldü. Marx'ın klasik ifadesini kullanmak gerekirse, ***yabancılaşmış faaliyetti***; Çünkü insan sadece makinenin bir parçasıydı ve insan bireyselliğinin kendini ifade etme olanağı yoktu. Bu nedenle, insanın insanlığı makinede yansıma bulmadığı ve dolayısıyla güzellikten nasibini alamadığı için sanata konu olmadı.

İŞÇİ VE MAKİNENİN FİZYONOMİSİ

Makinelere yönelik bu tutumla sanat, yalnız olumsuz yönüyle olmakla birlikte, gerçek bir durumu da ifade ediyordu. İşçi sınıfının devrimci bilincinin gelişmesiyle, sınaî emeğin yüceliği ve insanlık için önemi tanınır oldu. Meunier'in, Frank Bragwyn'in eserlerinde ve büyük sanatçıların diğer pek çok yapıtında sanayi işçisi ve onun çalışması sanatsal bir içerik halinde belirdi.

Peki, ne olmuştu? Çirkin sanayi işi, bir anda güzel mi oluverdi? Hayır. Ancak işçilerin giderek devrimcileşen bilinci ışığında, bizzat işçiler cüretkâr bir haysiyet ve farklı bir fizyonomi kazandılar. İşkenceli, sömürgen, insanlık-dışı makineye menfur, şeytanî bir çehre atfeden onların bu isyankâr öfkeleriydi. Yani fabrikanın sanatsal sunumunun özellikle de filmde yer bulamamasının nedeni buydu. Çobanın veya çiftçinin hayatına benzer pastoral nitelikler taşımıyordu. Modern, devrimci, gerçekçi bir

sanat artan bir sıklıkla insanın insanı sömürme aracı olmuş, insan yutan mekanik canavarları gösteriyordu. Devrimci yönetmen ve kameramanların geliştirdikleri yerleştirmeler makinenin gerçek yüzünü ortaya çıkardı. *Joris Ivens*'in Phillips radyo fabrikası üzerine yaptığı unutulmaz belgesel buna örnektir. Taşıma bandı ve orada çalışan kızlar o kadar etkileyici gösterilmiştir ki izleyiciler kızların üzerlerine sel gibi sürüklenen parçalarla başa çıkamayacaklarından korkarak nefeslerini tutmuşlardır.

Sovyet filmlerinde sıklıkla gösterilen endüstriyel tesis ve makinelerin ise, bunun aksine gayet dostça ve umut verici olmaları tesadüf değildir. Yerleştirme farklıdır. Kameramanın yerleştirmesi farklıdır; çünkü işçilerin makinelere yönelik tutumu farklıdır: Artık işçileri sömüren ve azap veren şeyler değil, işçilerin kendi hayatlarını kurmalarında yardımcı olan araçlar ve iş arkadaşları olarak algılanmaktadırlar. Bu, tamamen yerleştirme meselesidir ve bu nedenle de filme has bir özelliktir.

Karl Grune, madencilikle ilgili ilginç bir film çekmişti. Hikâyede devrimci bir eğilim göze çarpıyordu, ama bundan çok daha devrimci olan yönü çekimlerin kendisi ve yerleştirmenin ruhuydu. Konu madenin kendisi; ana karakterler ise galeriler, makineler ve çalışmaydı. Gösterilen, bir belgesel halinde kömür çıkarmanın gerçekleri değildi. Bu aynı gerçeklerin fizyonomisi, özel yerleştirmelerle nesnel değil, duygusal olarak gösteriliyordu. Madencileri kömür yatağına taşıyan kafes asansörün katı bir ifadeye bürünmüş, zalim bir yüzü vardı. Tüm kapılar kapanıp derinlere inmeye başladığında, madenciler parmaklıkların arkasından bakarken tüyler ürpertici bir hapishane hücresine benziyordu. Grune, madenin tehlikelerine doğru inişi madencilerin gözünden görmüş ve onların görüş açısıyla filme almıştı.

FİZYONOMİ VE SEMBOL

Bu filmin bir sahnesi, madencilerin üstlerini değiştirdikleri soyunma odasını gösteriyordu. İş kıyafetlerini giyerken, günlük kıyafetlerini çıkarıp bunun için yapılmış çengellere asıyorlardı.

Çengellere asılı bu kıyafetlerin bir yakın planı vardı ve darağacında sallanan bir sıra insana benziyorlardı. Yürek burkan bir görüntüydü. Bu fizyonominin sembolik anlamını herkes anlayabilirdi. Görüntü şunu diyordu:

"Bak, işte madencinin ıskartaya çıkarmak zorunda kaldığı insan buraya asılıdır. Bu adamı geride bırakmak zorundadır. Kafesle madene inen yalnız bir makine, başka bir şey değil."

Bacalardan tütüp yere çöken ağır, kara dumanlar, kim bilir ne kadar umutsuz, sinir bozucu ve özlem doluydu. Sessiz bir filmdi, bağıran sirenlerle alarm vermiyordu; Bunu buhar düdüklerinden püsküren koyu dumanlar vasıtasıyla gösteriyordu. Ama insan, bunlarda yüzlerce kişinin umutsuz çığlıklarını duyabilirdi.

Bir başka karede ise kahramanı, üstüne kapanan kafesin kapısında gösteriyordu, ki kahraman tam o anda birinin karısına sarkıntılık etmek üzere yaklaştığını görüyordu. Koca, tıpkı kafese konmuş vahşi bir hayvan gibi, kapının parmaklıkları ardından ters ters bakmaktaydı; Umutsuz mahkûm demir parmaklıklı hücre içinde çaresiz aşağı iniyordu. Yerleştirme herkesin anlayacağı açık ve derin bir sembolizm göstermişti.

RİTMİ HIZLANDIRAN YERLEŞTİRME

Bunun klasik bir örneği Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* filminde görülür. Bir isyan patlak vermiştir ve subaylar ile gemi personeli birbiriyle dövüşmektedir. Bu organize, disiplinli, uyumlu grupların taktik savaşı değildir. Güvertede, halatlar, direkler arasında vahşi, ateşli bir mücadele merdivenlerde ve basamaklarda kamara ve tuvalette koşuşmalar ve devrilmeler, düşmeler, güreş, dövüşe tutulmuş bedenlerin debelenmesi, sallanan kollar ve bacaklarla amansız düşmanların kaotik bir çarpışmasıdır. Bu muhteşem fırtınalı ritim daha fazla hızlandırılamaz. Fakat hızlandırılmak zorundadır; Çünkü tamamen aynı kalmasından ötürü, ıssız manzaranın monoton hüznü ağırlaşmıştır. Bir kasırganın ritmi, iki dakika boyunca aynı kaldığında seyirciyi yorar. Doğada ha-

reketsiz olan, sonsuza dek hareketsiz kalabilir. Ancak sanatta hareket ya bir ***kreşendo*** ya da bir ***diminuendo*** gerektirir, yoksa sıkıcı olmaya başlar.

Eisenstein, yönetmenlik ve oyunculuğun artık daha yüksek bir hıza imkân vermediği sahnenin hareket ve hızını yükseltme göreviyle karşı karşıyaydı. Çareyi sahnenin değil, sahnedeki görüntülerin şiddetini yükseltmekte buldu. Mücadele eskisinden daha hararetli değildi, ama ekranda göründüğü açı gitgide daha hareketli hale gelmişti. Şiddetli kavgayı düz, geniş plandan görürüz. Tam sıkılmaya başladığımızda, dövüşenler alttan, üstten, en garip açılardan gösterilmeye başlanır. Öyle ki, yalnız adamlar değil, görüntüler de baş aşağı dururlar ve uçarlar. Çehreleriyse, mücadele eden insanların yüzlerinden bile daha vahşi ve bozulmuş haldedir. Ama dövüş devam etmektedir ve planların şiddeti biraz daha artırılmalıdır. Artık dövüş yalnız abartılı ve yamuk açılarla gösterilmekle kalmaz, kamera da gergin halatların arasından, parmaklıkların ardından, merdiven basamaklarından ve güverteye açılan kapıların demir eşiğinden çekimler yapmaya başlar. Dövüşenlerin jestleri daha fazla hareketlendirilemez ama halatlar, basamaklar, parmaklıkların kestiği görüntüler hareket kazanmıştır. İnsanlar en fazla birbirlerinin boğazına sarılabilir fakat çekimler daha fazlasını yapar; yerleştirme ve açılarla onları paramparça edebilir.

BİÇİM BOZMA

Gerçekçi sanatın sınırları şöyle çizilebilir: Sanatçı, nesnesinde alışılmamış ve garip herhangi bir fizyonomi görebilir; ancak onu nesnesinde gördüğü ve tıpkı Michelangelo'nun kendi zihnindeki figürleri mermer kalıptan kesip çıkardığı gibi nesnesinden çıkardığı, sanat eserinin fizyonomisini nesnesine yansıtmayıp nesnesinden aldığı sürece gerçekçidir. Nesnenin yapısını ve anlamını öznel olarak çizilmiş ana-hatlarla değiştirmediği sürece gerçekçidir. Bir karikatür, yeter ki biçimi bozulan yüz hala tanınabilsin, istenildiği kadar deforme edilebilir. Fakat yüzü tanıya-

maz olmuşsak, onun karikatürü de artık komik değildir; Çünkü komedi niteliği, benzerlik ve anlaşılırlıktan kaynaklanır. Eğer nesneyi tanıyamıyorsak artık bildiğimiz bir şeyin bozulmuş halinden söz edemeyiz; Bu ancak alakasız bir çarpıtmadan ibarettir. Biçim bozma ciddi psikolojik analizler amacıyla bile yapılsa her zaman belli bir şeyin bozulmuş hali olmalıdır. Eğer o şey artık görüntüde yoksa bozmanın anlamı da önemi de yitip gitmiş demektir; Çünkü bir şeyi abarttığımızda kimse neyi abarttığımızı bilmiyorsa, o zaman kimse bunun abartı olduğunu anlayamaz.

ÖZGÜN

Söylediklerim, ana-hatların nerede ve nasıl çizileceği kararının tamamen sanatçının elinde olduğu resim ve heykel için geçerlidir. Ancak kamera açısıyla üretilen ana-hatlar ne kadar şaşırtıcı olurlarsa olsunlar nesnenin temel şekli değişmez. O halde, gerçekçiliğin sınırlarını aşmak mümkün müdür?

Evet, mümkündür. Nesnenin görüntüsü, onun tam olarak fotoğrafına dayanan bir yeniden üretimi olsa bile gerçekdışı olabilir. Bu, nesne tanınmaz halde olduğunda gerçekleşir. Bazı perspektif ve açıların, sunulan nesne tanınmaz hale gelecek derecede abartıldığı takdirde ilginçliği, ayırt edici niteliği ve özgünlüğü kaybolabilir. Bir nesnenin reprodüksiyonu ancak farklı açıdan görülen nesneye aşinaysak, onu farklı şekilde görmeye alışıksak, yani ne gördüğümüzü biliyorsak hem alışılmamış hem de şaşırtıcı olabilir. Bir zamanlar resimli dergilerde bulmaca fotoğraflar modaydı. Okuyucu, fotoğrafın neyi gösterdiğini bulmak zorundaydı. Çekimin alışılmamış açısı, nesneyi tanınmaz hale sokardı. Film bu çeşit bulmacalardan uzak durmalıdır.

İMKÂNSIZ ANAHATLAR

Sanatsal bakımdan gerçek-dışı başka bir fotoğraf yöntemi daha vardır. Bu, nesneleri insan gözünün normal koşullarda göremeyeceği açılar ve yerleştirmelerle göstermektedir. Otomatik ka-

mera canlı bir insanın asla giremeyeceği yerlere girebilir; Böylece doğrudan insan görüşünün sınırları ötesinde gözlem yapmak mümkündür. Ancak böyle görüntüler sanatsal açıdan değersizdir. Eğer sanatın konusu *her şeyden önce;*

İçsel deneyimse (nesnenin bilimsel kavranışı değil, nesnel dünyanın bizim duygusal algımızda yansıması ise);

Sanatta birleşmiş özne ve nesne ilişkisi sağlıklı insanın dış dünyayla ilişkisini ifade ediyorsa;

O halde insan tarafından yalnızca mekanik teçhizatla görülebilen ve asla tipik, doğal, doğrudan bir deneyim olarak görülemeyen hiçbir görüntü gerçekçi bir sanat eseri olamaz.

ÖZGÜN AÇILARLA ALIŞILMADIK DURUMLAR

Özgün açılar, gözlerinden baktığımız karakterin koşullarıyla motive edilmelidir. Bir görüntü, ateşli bir hasta tarafından görülüyorsa ya da miyop bir gözle bakılırmış gibi gösteriliyorsa özgündür. Ancak çekimin özgün karakterine, garipliğe sadece mantıksal bir açıklama getirmek yetmez; Böyle özgün yerleştirmelere sanatsal bir motivasyon da vermek lazımdır. Çünkü özgün açılar, özgün fizyonomiler yaratır ve bunlar da karşılığında özgün ruh halleri yaratırlar. Ama bu ruh halleri, her zaman sinemacı tarafında istenilen bir amacın ürünü olmalıdır, her zaman sahnenin içeriğinden, karakterlerin ruh hallerinden meydana çıkmalıdır, aksi halde sadece biçim hileleri olarak kalırlar.

Şeyleri, ateşli ya da sarhoş bir adamın düzgün şekilde gördüğünü göstermek gerçekçi olmaz. Ama şeylerin yüzü, yüksek ateş ya da aşırı alkolün ötesinde başka nedenlerle de değişir: Tutku, nefret, aşk ya da korku aynı sonucu verir. Öte yandan bir yönetmen, sahnenin egzotik doğasını ya da sahnenin canlandırıldığı yeri vurgulamayı isteyebilir ve bu amaç için özgün bir açı kullanabilir. Mesela bir esrar tekkesi, oldukça sıradan bir oda olabilir ancak orada yaşanan şeylerin fantastik niteliği, odayı değişik bir açıdan göstererek görsel olarak iletilebilir.

FİLM KARİKATÜRLERİ

Foto-karikatür daha etkilidir; çünkü fotoğraf, gerçekleri –biçimin gerçeklerini bile– tamamen bastırmadığından karikatürden daha ikna edici olabilir. Kamera sadece belli bir açıdan, belli bir şekilde baktığımız takdirde, gerçekten görünür olanı çekebilir. Fotoğrafa dayanan karikatür daha tehlikelidir; çünkü çok daha otantiktir.

Eisenstein ve yetenekli kameramanı *Tisse*, bize bir devlet dairesinin mükemmel karikatürünü gösterirler. Daktilo ve mürekkep hokkasının, tükenmez kalem ve damga mührünün, kurşunkalem ve kalemtıraşın yakın çekimlerinin açıları, bu nesnelere grotesk bir heybet, önemli, hatta görkemli bir çehre kazandırır ve içine şeytani bir canlılık üfler. Dairenin içindeki insanlardan daha önemli görülen teknolojik aletleri, bürokrasiye yönelik iğneleyici bir hiciv içermektedir.

Böylesini olağanüstü büyütme gücü, sadece kamera kurulumlarıyla değil, belli foto-teknik "efektlerle" sağlanır ki doğru söylemek gerekirse, bunlar "doğal" etkiler değildir. Bu gibi durumlarda seyirciye önceden, görüntülerin kasten hicvi karikatürler olmasının amaçlandığı söylenmelidir. Zira eğer seyirci böyle görüntülerde nesnel gerçekliği bulmayı beklerse, ona gerçekdışı görünürler; İçlerindeki derin gerçekliği yalnız onlara resimsel fanteziler olarak baktığı takdirde keşfedebilir.

FİLMDE DIŞAVURUMCULUK (EKSPRESYONİZM)

Yüzde görülen her duygu yüzün normal ifadelerini az çok değiştirir veya daha ziyade onları yerinden oynatır. Duygu güçlendikçe, yüzdeki bozulma artar. Mükemmel bir şekilde "normal" bir yüz –tabi böyle bir şey varsa– ifadesiz ve boş olur ve hiçbir çehresi de olmazdı.

Ekspresyonistler yalnız ifadenin (ruhun bedensel tezahürü olan ifade) en önemli olduğunu savunurlar –yüzün fizik malzemesi sadece bir engeldir ve ruhu ortaya çıkaran fizyonomi, etin

ham, nursuz malzemesinden kurtarılmalıdır. Hakiki ekspresyonistler bir fizyonomiyi gören ve yeniden üreten sanatçının kendini yüzündeki doğal ana-hatlarla sınırlamaması gerektiğini öne sürdüler. Neden yüzün anlamlı çizgileri, anatominin çizdiği sınırlara hapsolsun ki? Neden bir gülümseme, doğal ağızdan daha geniş olmasın? İnsan duyguları her zaman bedenin zavallı sınırları içerisinde kalan jestlerin ifade edebileceğinden daha büyük olmuştur. Kolumuzun hareketi daima zihnimizin iç hamlesinden sonra gelir. "Doğal" ifade ve hareketlerimiz her zaman gelişmemiş ve eksiktir; çünkü sınırsız duygularımız bedensel sınırlarımız tarafından bastırılmıştır.

Film ekspresyonist bozmanın otantikliğini garanti eder; çünkü seyirci görüntünün bir fotoğraf olduğunu ve dolayısıyla nesnesinin şeklini keyfi olarak değiştiremediğini bilir. Bu sebepten, ekspresyonist tarz, hiçbir yerde, filmde olduğu kadar etkili ve ikna edici olamaz; Çünkü filmde açı ve yerleştirmenin nesnenin *içinde* bulunan ifadeleri olduğu gibi *dışarı* çıkarıp çıkarmadığını kontrol etmek imkânsızdır.

Doktor Caligari'nin Muayenehanesi

Filmde ekspresyonizmin birçok dereceleri vardır: tarzın yalnız enteresan motifler, ortamlar, arka planlarda belirdiği maddi dışavurumculuktan tutun da, film sanatı tarihinde ayrı bir bölümü hak eden ve içinde nesnelerin mimik ve fizyonomilerinin insan karakterlerinin jest ve yüzleriyle aynı şeytani canlılığı yakaladığı *Doktor Caligari'nin Muayenehanesi*'nde cisimleşen tam ve saf dışavurumculuğa kadar. Sessiz film gelişiminin doruğunda, nötr, cansız arka-planları kabul eden ve setin biçimleri içinde karakterlerin jest ve yüzlerindeki anlamlı çizgiye paralel bir akış ortaya koymaya çalışmayan, dolayısıyla insan duygularını görsel araçlarla tüm resme yaymaya çalışmayan bir yönetmen yoktu diyebiliriz. Fizyonomik yankının bu dışavurumu çoktan film tekniğinin zorunlu öğesi haline gelmişti. Ancak *Caligari* fil-

minde bundan fazlası da vardı: insan karakterleri çevreleyen tüm nesneler, onların aktif ve eşit partnerlerine dönüşmüştü. Evler, eşyalar ve diğer şeylerin hepsi canlı kişiler gibi acıyla yüzlerini buruşturuyor ve hatta insan oyunculara kendi gözleriyle bakıyorlardı. Yönetmen Robert Wiene, takip edilme sanrısısın filme özgü çeşitlerini sunduğu için bir şekilde özür dilemesi gerektiğini hissetmiş ve filmine şu alt başlığı eklemişti: "Deli bir adam dünyayı nasıl görür?"

Filmde gerçekten delileri ve bir tımarhaneyi görürüz fakat onlar da hayaletvari şekillerle gösterilirler. *Onları* bu denli garip gözlerle gören kimdir? Algılayanın hikâyenin dışında olduğu ve dünyayı garip bir tarzda gören deli adamın yazarın, yönetmenin kendisi olduğu açıktır.

Bu hayli ilgi çekici ve esinlendirici filmin problematik karakteri, burada filmin büyük ölçüde yaratıcı sanat olmaktan çekilmesi gerçeğinde yatar; Zira ilginç fizyonomik etkileri, gerçek dünyanın gerçek nesnelerini, tutkuyla çarpıtılmış ana-hatlara dönüştüren kamera açıları ve yerleştirmelerle ortaya çıkarılmamışlardır. Bu filmde kamera, tamamlanmış ekspresyonist resimlerin fotoğrafik reprodüksiyonlarını göstermiştir –eğik ve bozulmuş ana-hatları veren kamera değildir. Evler stüdyoda deforme olmuş biçimde inşa edilmiş, stüdyo ışıkları çılgın açılarla kurulmuştur ve ağaçlar da dekor ressamlarının elinden çıkmadır. Kamera fotoğraflamak dışında bir şey yapmamış ve bireysel ruh hallerinin, şeylerin normal görünüşlerini nasıl deforme ettiğini göstermemiştir. *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* ilk değil ikinci elden bir film-resimdir, görüntünün görüntüsüdür.

DEKORATİF DEKOR

Filmde stilize dekorların umulan sonuçları daima vermemesi bu yüzdendir. Kişi, doğadaki herhangi bir şeyi film stüdyosunda da üretebilir ama doğanın aslına sadık bir kopyası olmalı ve aynı teknik nedenler, ışık vs. nedenlerle stüdyoda yaratılsa da doğal bir şey gibi gözükmelidir. Stüdyoda bile yalnız kameranın yara-

tıcı sanatçılığı için var olan bir nesnedir. Yaratıcı stilleştirme çalışması, ışığa, kuruluma, başka bir deyişle çekime bırakılmalıdır. Ancak bu şekilde elde edilen şey ilk elden film sanatı olur.

FİLMDE EMPRESYONİZM (İZLENİMCİLİK)

Filmi canlı sahneyle karşılaştırırsak, kalabalık sahneleri gösterme avantajının çoğunlukla filme ait olduğunu görürüz. En geniş sahne bile nispeten az sayıda insan alacaktır; Oysa film, gerekirse on binlerce figüran kullanabilir. Yine de kalabalık etkisini ancak çok sayıda insan göstererek elde edebilen film yönetmeni pek yönetmenden sayılmaz. Örneğin, bir sis perdesi arkasında gösterilmesi filmin açıkta gösterebileceğinden çok daha geniş kalabalık etkisi yaratır. Kalabalık izlenimini veren şey, gerçek sayısal çokluk değildir. Uçsuz bucaksız bir çöl perspektifinde yüz bin insan bile bir avuç gibi gözükebilir. Gereken yanılsamayı yaratmak, yerleştirme ve perspektifin işidir ve bu tür efektlerde böyle izlenimci yöntemlerin kullanımı büyük yer kaplar. Tek planda gösterilen dar bir mekânda toplanıp havaya kaldırılmış yüz yumruk, kitle tutkusunun şiddetini, yüz bin göstericinin disiplinli yürüyüşünden daha çok hissettirir.

Kameraman şu veya bu nedenden ötürü gerçekte gösterilemeyecek şeyleri de gösterebilir. Kurulum ve açı, hayal gücünü harekete geçirmeli ve onu belli kanallara yönlendirmelidir. Bir şehrin isabetli ve özenli fotoğrafik manzarası sıklıkla kendi çehresinden hiçbir şey içermez. Bir köprünün karanlık silueti, altında fener ışığının vurduğu su üzerinde giden bir gondol, kirli suya doğru batmış mermer merdivenler Venedik atmosferini, Büyük Kanal boyunca sıralanmış müthiş sarayların en otantik ve mükemmel fotoğraflarından daha iyi yansıtır.

OLAYLARIN İZLENİMLERİ

Olayların genelde iyi açılı detay planda tüm sahnenin nesnel fotoğrafından daha yoğun bir şekilde gösterilebilen kendi duygu-

sal renkleri vardır. Ani bir kesmeyle gösterilen sirenlerin buharı, camı tıklatan parmaklar, bir tehlike çanının yan yatmış görüntüsü, bozuk perspektifle gösterilen korku dolu gözler ve çığlık atan ağızlar, panik hissini, korkmuş bir kalabalığın geniş planından çok daha ürkütücü şekilde verebilir.

Bu hayal gücünü harekete geçiren, tamamlayıcı izlenimcilik en çok filme yakışır; Çünkü hareketli ve hızla değişen yakın planlar seyirciyi sürekli uyarır ve onu, gitgide hareketin dış çizgisinden merkezine doğru taşır. Seyirci bütünü görebilmek için yükselen bir gerilimle bekleyecektir ve üstelik onu görmesi de gerekmez –artık görüntü sadece kendisinden ibaret değildir. Seyirci, onda, gösterilenden daha fazlasını, önceki tüm görüntüleri de görecektir.

ÖZNEL İZLENİMCİLİK

Çekimler, bazı nesnel gerçeklikleri değil de belli izlenimleri aktarmayı amaçladığında ise durum epey farklıdır. Bu gibi hallerde önemli olan öznel deneyimlerdir; Çünkü görüntü gerçekliği değil, yalnızca geçici bir ruh halini ifade eder. Bu, yüz ifadelerini yüzden ve çehreyi nesneden soyup atarak artık hiçbir şey ifade etmeyen soyut, uçuşan "ifadeler" yaratan kuru gazeteci dışavurumculuğuna benzer burjuva sanatına has bir yozlaştırıcı olgudur.

Aynı ekspresyonizmin klasiği *Caligari* gibi, öznel izlenimcilik de kendi klasik (ya da "en iyi" diyelim) örneğine sahiptir. *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* gibi bunun da bir Alman filmi olması tesadüf değildir. ***Almanlar sanata diğer milletlere nazaran daha dogmatik yaklaşıyor, teorilerini pratiğe dökmeye çalışıyor ama içgüdüsel duyarlılık tarafından yönlendirilmiyorlardı.***

Gerhart Hauptmann'ın yazdığı bir kitaptan uyarlanma bu Alman filmi *Hayalet* adını taşıyordu. Dünyayı nesnel gerçekliğiyle kabul etmeyen hayal gücü aşırı gelişmiş, heyecanlı bir kişinin gözünden göstermeyi amaçlıyordu. Fanteziler, takıntılı fikirler ve takip edilme sanrısının yanılsamaları, günlük haya-

tın sıradan görüntüleriyle aynı düzlemde yansıtılmıştı ve fantastik olan gerçekten daha gerçeğe benziyordu. İkisinin arasındaki sınırlar silinmiş ve nihayetinde gerçeklik de gölgeli bir hayal haline gelmişti.

Hayalet'in izlenimci tarzı öylesine aralıksız ve öylesine tutarlıydı ki filmdeki olaylar hiçbir mantıksal yapıya dayanmıyordu. Ruh halleri, kareler, seyircinin gözü önünden sanki esrik kahramanın gözünde süzülüyormuş gibi uyumsuz parlamalar halinde geçiyordu. Bir bölümün başlığı, *"Sendeleyen Güneş"* idi. İçeriğini, akılcı terimlerle açıklamaya imkân yok. Hareketsiz kahramanın gözünden sallanan evler ve sokaklar geçiyordu. Önünde sürüyle basamak yükseliyor ve o kılını kıpırdatmadan batıp gidiyorlardı. Çünkü önemli olan meydana gelenler değil, yalnız izlenimlerdi. Bir dükkânın vitrininde elmas bir kolye ışıldamaktadır... Bir buket çiçeğin arkasında bir yüz belirir... Bir el ortaya çıkar ve bir diğer eli sıkar... Geniş bir salonun sütunları sarhoş gibi bir o yana bir bu yana sallanırlar... Araba farları yanar, söner... Bir tabanca yerde durmaktadır... Böyle detayların "anlamsız" sıralanması kurguyla mümkündür; Çünkü açı ve yerleştirme, onların gerçek şeylerin görüntüleri olmasının amaçlanmadığını gösterir, dolayısıyla onların nesnel gerçekliğini yeniden üretmelerini bekleyemeyiz, anı ve hayal gücü kırıntıları olarak kabul ederiz ki böylece bir görüntüler dizisi şeklinde sıralanmaları önünde hiçbir engel kalmaz.

Film, *sadece* kahramanda bir izlenim bırakmış şeyleri gösterir. Yalnız bölük pörçük anıların yakın planlarından başka bir şey gösterilmez ve gerçek bir zaman geçişi hissettirmez, gördüğümüz şeyin yılların mı yoksa günlerin mi tarihi olduğunu söyleyemeyiz.

DOLAYLI YERLEŞTİRME

Kameranın, bazen kişiyi ya da sahnenin kendisini değil de sadece aynadaki görüntüsünü ya da duvardaki gölgesini gösterdiği olur. Bu, sonraki sahnenin etkisini artırmak amaçlı bir hazırlık

olabilir. Özellikle önceden gölgesini göstermek yoluyla, bu gölgenin kime ait olduğunu merak ve hayal ettirmek suretiyle önceden uygun bir atmosfer yaratılır. Birazdan gelecek olana dair böyle dolaylı göstergeler, tehditkâr, ümitlendirici ya da merak uyandırıcı bir gizem barındırırlar. Gerçekten görülen hiçbir korku gölgesi kadar korkunç, hiçbir güzellik gölgesi kadar çekici olamaz.

Bu tarz dolaylı çekimler daha çok ham gözükebilecek etkilerden kaçınmak isteyen yönetmenlerce kullanılır. Eğer hikâye bir cinayet ya da şiddet içeren başka bir hareket gerektiriyor, tüyler ürpertici felaketler ya da tiksinti verecek görüntüler içeriyorsa, genellikle bunun çaresi dolaylı bir yerleştirmedir. Yönetmenler de doğrudan görüntünün yanılsamayı dağıtan gerçekliğindeki büyük acı figürlerini göstermekten hoşlanmazlar. Mesela, Hz. İsa figürü dinî bir filmde görülecekse, zevk sahibi yönetmenler onu kanlı canlı göstermekten genellikle kaçınmışlar, etkisi ve faaliyetleriyle göstermeyi tercih etmişlerdir. Şahsen görünmesi gerektiğindeyse, genellikle duvara yansıyan bir gölge şeklinde gösterilir.

Doğrudan görüntülerde pek eften püften görünecek ve trajik özelliklerini kaybedecek pek çok trajik sahne vardır. Eğer bir yönetmen, bu dolaylı çekimleri gösterirse, bunu ham etkilerden kaçmak için değil, bilakis nesnesi bayağılık tehlikesi taşıyan bazı sahnelerin etkisini artırmak için yapar. Çünkü doğrudan bir çekimde sadece sahnenin kendisini görürüz. Mesela, elinde tabanca olan bir adam kendini vurmak üzeredir ve eli ateş etmek üzere havaya kalkar. Ekranda görünen başka bir şey olsaydı bile sahnenin kendi parlak niteliği karşısında sönük kalırdı. Ama yalnız sahnenin gölgesini duvarda görürsek, olaya tanıklık eden şeylerin çehresini ve odanın parçası olan duvarı da görmüş oluruz. Aynada bir şey görseydik yansıdıkları görüntüde aynayı ve karakteri birlikte görürdük. Canlandırdığı insan ve sahne, önümüzde çıplak vaziyette, atmosfersiz bir şekilde durmaz. Arkaplanın canlılığı, sahnenin canlılığını artırır.

Bir filmde kumsalı, ayı, bulutları ve gecenin başka gölgelerini yansıtan çarşaf gibi bir su görmüştüm. Sonra üstüne başka bir görüntü daha vurdu. Bir kadın suyun üstüne eğildi ve aşağıda suda yansıtılan görüntü yüzeye, seyirciye doğru, yani *yukarı* düştü. Sonra bir su sesi duyuldu ve suda bir hareket meydana geldi. Kadının bedenini göremedik, ama yine de ne olduğunu anladık. Böyle dolaylı çekimlerin çoğu zaman ince şiirsel etkileri vardır, aynı söylenmemiş kelime gibi; çünkü çağrışımlar uyandırır ve eğriyi reddeden sarsak ve kusurlu mantıksallıktan kaçınırlar.

SEMBOLİK AÇILAR

Pudovkin'in en iyi sessiz filmlerinden *St. Petersburg'un Sonu*'nda bize şehrin iki ayrı görüntüsünü verir. Her ikisi de Neva kıyılarını gösterir: ilki, kıyıdaki sıra sıra sarayların nehirdeki yansımasıdır. Evler, saraylar, bahçeler çekingen, rahatsız bir görüntüde baş aşağı, tıpkı rüyadaki gibi gerçekdışı dururlar. Bu bir Venedik rüyası, bir yanılsama, bir seraptır. Filmin sonunda şehir artık St. Petersburg değildir. Adı Leningrad olmuştur. Film karesi, bu sefer farklı bir açıyla aynı evleri gösterir. Bu, önden çekilmiş bir plandır. Her şey toprağın üstünde dümdüz durmaktadır. Ağır taşlar ağır gölgeler bırakmıştır ve sapasağlam durmaktadır. Bu rüya değil, geçici bir illüzyon değil, bir serap değil, katı gerçekliktir. Bu evler sonsuza dek sarsılmadan kalacaktır. Görüntünün kendinden gayet emin gösterdiği, yerleştirmenin söylediği budur.

AYNA OLARAK İNSAN YÜZÜ

Mikrodramanın en çok kullanılan araçlarından biri de, nesneleri yalnız etkileriyle göstermek, etkiyi değil, tepkiyi göstermektir. Bu yolla, yalnız ne olduğunu anlamakla kalmaz, nasıl tepki gördüğünü de öğrenmiş oluruz. Denenmiş bir diyalog yöntemi, daima dinleyiciyi göstermek, konuşanı hiç göstermemektir. Sesli filmde konuşan –ya da sesi– zaten daima mevcuttur ve plan

onun sözleri ile birlikte uyandırdığı yüz ifadelerinin ikiz melodisini gösterir.

YERLEŞTİRME METAFORLARI

Sovyet filmlerinden biri bir köylü isyanını anlatır. Volga'nın uzak kıyılarını, günbatımının ışıklarına karşı görürüz. Sazların, çalıların iğneli ve dikenli ana-hatları, karşı kıyının uzaklarında göğü delmektedir. Aniden sazlar ve çalılar daha yoğunlaşmış görünürler. Çok sayıda iğneli ve dikenli yeni siluetler korkunç bir şekilde yerden fırlayıverirler. Bir araya gelirler ve uzaklaşırlar, asi köylü ordusunun kaldırdığı tırpanları gördüğümüzü anlarız. Onların, saz ve çalılar gibi "topraktan bittiğini" görürüz. Onları bu şekilde görmemizin nedeni yerleştirmedir. Böyle bir metafor yazıyla verilseydi etkisiz kalacaktı ama görüldüğünde muazzam bir güç haline gelmişti.

Bir Amerikan filminde iki polis, fakir bir kızı hâkim karşısına çıkarırlar. Açı, polisleri ekranın tüm çerçevesini kaplayan ürkütücü, devasa heykeller gibi gösterir. Bu ikisinin arasında kızın zayıf, narin, küçük figürünü gördüğümüz dar bir aralık bulunmaktadır. Tek başına bu görüntü, hükmü ve kızın kaderini önceden hissettirir.

Açıların gizli dokusu, yerleştirmelerin çehresi, tıpkı şiirdeki metaforlar gibi, bizde bir takım fikirler çağrıştırır, düşünceler, ruh halleri, duygular uyandırır. *Potemkin Zırhlısı*'nın ölüler ve yaralıların merdivenlerde yattığı ölümsüz sahnesinde yerleştirme, kana ve gözyaşına bulanmış insan yüzlerini gösterir. Sonra kalabalığın üzerine ateş açan Kazakları –fakat yalnız çizmelerini– gösterir. Yüzleri çiğneyen insanlar değil, çizmelerdir. Çizmelerin öylesine kaba, aptal, ilkel bir çehresi vardır ki, seyirciler öfkeyle yumruklarını sıkarlar. Görüntü-metaforların kuvveti buradadır.

Böyle görüntü-metaforların genelde hicvi yönleri vardır. Mesela, Pudovkin bir filminde, burjuva generallerince yönetilen savaş konseyini, generallerin kafalarını çerçeve dışında bırakan

bir açıyla çekmiştir; ancak askeri kıyafetler içinde, madalyalarla dolu göğüslerin kafasız dizisi görülmektedir.

Bu türden metaforlara güzel bir örnek de, Eisenstein'ın St. Petersburg'u devrimin ilk günlerinde gösterdiği *Ekim* adlı filmidir. Kışlık saray kuşatılmıştır. Fakat fazla savaş sahnesi görmeyiz. *Aurora* zırhlısından yapılan ilk top atışının hemen ardından hazine odasındaki muhteşem avizenin titrediğini görürüz. Yerleştirme, avizeyi şahane parlaklığında binlerce ışıltı, parıltıyla sarkan kristalleriyle bir tacı andırır şekilde göstermiştir: Çar'ın parlak ihtişamının açık bir sembolüdür. Ama sallanmaktadır! Başta neredeyse algılanamayacak kadar az. Artık titremenin nedenini göstermeye gerek yoktur; Bu Aurora'dan açılan ateştir. Heybetli avize önce hafifçe titremeye başlar. Yüzlerce kristal sallanır, titrer ve ışıldar; tüm Rus aristokrasisi ve burjuvazisinin paniğini anlatır gibi devasa sarsıntıyı gösterirler. Kameraman *Tisse*'nin parlak yerleştirmesi öylesine etkilidir ki detaylı savaş sahnelerine gerek kalmamıştır. Avize ileri geri sallanmaya başlar. Nefes kesen gerilimi hiçbir şey bu kadar iyi ifade edemez. Giderek daha çok sallanır. Tavanda bir yarık oluşur, avizeyi tutan tek kanca gevşemiştir, yarık genişler ve sonra bu muhteşem, parıltılı eşya yere düşerek parça parça olur.

Potemkin Zırhlısı'nda küçük yelkenliler kıyıdan gemiye yemek taşımaktadır. Özel bir durum yoktur ve sahne oldukça basittir. Ancak savaş gemisinin güvertesinden aşağı doğru bakan açı öyle tasarlanmıştır ki tüm çerçeve, gidip gelen küçük yelkenlilerle tıka basa doludur ve kabaran yelkenlerin hepsi de aynı cesaret verici jesti, aynı eylem çağrısını tekrar eder gibi görünürler.

Sonra küçük yelkenliler, büyük gemiye ulaşır ve doğal olarak yelkenlerini indirirler. Yalnız bunu hepsi aynı anda yapar ve hareketin bu zamanlaması, bir jeste, bir selamlama merasimine dönüşür. Sanki küçük yelkenliler, büyük gemiye şapka çıkarmaktadır.

Böyle metaforik bölümlerde filme alınan nesneler gerçektir: Kazak çizmeleri, Kışlık Saray'daki avize, küçük yelkenliler...

Bunların hepsi gerçektir. Yerleştirme onları kendi gerçek, normal anlamlarından ayırmayıp yalnızca daha derin bir anlam ve sembolik bir ikinci anlam vermiştir. Plan, bu ikinci anlamı kavrayamayanlar için bile sıradan bir film sahnesi kadar anlaşılır olacaktır.

Böyle yerleştirmelerin sanatsal değeri buradadır. Bunlar perdede görünenin kendi başlarına anlam taşımadığı salt sembolik bir anlamı olan alegoriler değildir. Eğer geleneksel anlamından, dinle ve Hristiyanlıkla olan bağlantısından bihaber olsak bir haç bize ne ifade edebilirdi ki? Eğer okulda öğrenmemiş olsaydık, soru işareti bize hiçbir şey ifade etmezdi. Bir şeyi, asıl söylediğinden farklı anlamlandırmak amacıyla kurulmuş alegoriler de daha az anlamsız değildir; kendilerinde gerçeklik yoktur.

GÖRÜNTÜLERDE BOŞ CÜMLELER VE "KITSCH"

Kurulum ve açı, yalnızca sahnede veya nesnede zaten var olan ruh halini ortaya çıkarmalı ya da vurgulamalıdır, ama buna kendi içinde bulunmayan bir şey koymamalıdır –bu yalan olur. Eğer görüntünün fizyonomik atmosferi, sahneye uygun olandan ayrılıyorsa ya da onu abartıyorsa, ortaya çıkan şey filmsel bir abartı, yani ***kitsch***'tir. Bu, büyük bir sıradanlıkla okunan basmakalıp bir dizeyi ya da sulu zırtlak bir müziğin eşlik ettiği bayalığı andırır. Kamera, nesnede var olan gizli anlamları vurgulayabilir ama ona içinde olmayan bir şeyi veremez. Yoksa görüntü, duygunun en üst tonlarında, gözyaşlarıyla ıslanmış kuru bir rapora benzer.

Görüntü, yönetmen, sete duygusal bir atmosfer yansıtmak için önceden hazırlık yaptığında hatta daha az hakiki, daha az samimi olacaktır. Kamera yaratması gereken "güzellik" önceden temin edilip lensin önüne konduğunda sanatsal bir iletişim kanalı olmaktan çıkar. Aynısı genellikle ışıklandırma için de geçerlidir. Açı ve yerleştirme, otantik film enstrümanlarıdır; Çünkü şu ya da bu şekilde gerçeği gösterirler ve ürünleri nihayet bir fotoğraftan ibarettir. Ancak nesneleri değiştiren ve çekilmeden önce

gerçekliğe çekidüzen veren bir yönetmen, filmin otantiklik iddiasını boşa çıkarır.

TEHLİKELİ GÜZELLİK

Aşırı güzel, pitoresk çekimler, yalnız iyi bir kamera kullanımıyla meydana gelseler bile bazen tehlikeli olurlar. Aşırı mükemmel kompozisyonları, kendine yeten kapalı ahenkleri onlara durağan, resimvari bir karakter verebilir ve bu nedenle onları hareketin dinamik akışının dışına çeker. Böyle bir güzelliğin kendi çekim merkezi, kendi çerçevesi vardır ve kendinin ötesine, öncekine ve sonrakine erişmez.

"Je hais le mouvement quidé place les lignes" diye yazmış Baudelaire güzellik üstüne bir sonesinde. Amma velâkin film, hareketi resimle yazma sanatıdır.*

NESNE OLARAK SANAT ESERİ

Film doğayı değil de zaten var olan bir sanat eserini, resmi, heykeli, kukla oyununu vs. yeniden üretmeye, yani kamera bir ressamın, heykeltıraşın ya da oymacının zaten yarattığı sanat eserini sadece kopyalamaya kalktığında özel bir sorunla karşılaşır. Üstelik bu sanat eserleri filmde, hem iç hem de dış karakterin gördüğü açıdan, görsel bir deneyim olarak sunuluyorsa, kameraman oldukça karmaşık ve enteresan bir görevle karşı karşıyadır.

Eisenstein'ın *Korkunç İvan* filminde kameraya alınan ortaçağ ikonalarının Asya'nın dehşete düşüren gotiği yalnız hazırda var olan sanat eserleri değil acı çekmiş bir halkın vahşi batıl inançları ve hayalleri olarak gösterilmiştir. Alexander Korda'nın *Lady Hamilton*'ında müstakbel koca, zavallı cahil kızı, evinde biriktirdiği tüm sanat eserlerinin arasında yürütürken, kamera sadece sanat eserlerini değil, kadın kahramanın üstünde belirgin

(*) *"Nefret ederim çizgileri yerinden eden hareketten"* – *Kötülük Çiçekleri*'nde geçiyor ama Adam yayınları baskısında bu dize yanlış çevrilmiş!

bir etki bırakan ve dolayısıyla dramatik işlevi bulunan üst düzey zevki ve yüksek sosyal çevrenin kültürünü göstermiştir.

Sanat eserleri böylece, yeniden bir malzeme haline dönerek, verili ifadeye daha da ileri giderek açılar ve yerleştirme vasıtasıyla ikinci bir ifade katmak gibi bir zor görevi açılar ve kurulum vasıtasıyla kameraya bırakırlar. Bu ikincil ifade, seyircinin üstündeki etkidir. Yetenekli bir kameraman, aynı bir orkestra şefinin müzik notasına sesini verdiği gibi bir resmi ya da heykeli gösterebilir. Bu tür üretimlerde iki sanatsal kişilik iç içe geçer.

TARZ VE YERLEŞTİRME

Hazırda var olan bir sanat eserinin yeniden yaratımından doğan bu ikilik, bir tarzdan diğerine geçerken belirgin bir şekilde gözükür. Mesela, nesne odada bulunan direktuvar tarzı bir eşya iken çekim baroksa, nesnenin tüm sadeliği boşa düşer. Belirleyici olan nesnenin değil, çekimin tarzıdır. Tema bir Yunan Tapınağı olabilir ama kameraman isterse açı vasıtasıyla ona gotik bir karakter verebilir.

Benzer şeyler, diğer sanatlarda da görülür. Paris *Guimet Müzesi*'nde, Fransa kralının *Versailles Sarayı* için çini atölyesinde yapılmış bir çay servis takımı vardır. Dekorasyonun halis rokoko tasarımı, Fransız marki ve markizleri arasında geçen pastoral sahneleri itinayla porselen çay takımlarına kopyalayan Çin'e gönderilmiştir. Yine de sonuç Versailles bey ve hanımlarına birkaç yarda mesafeden bakmakla o kadar kuvvetli bir Çin karakteri taşır ki, kişi rahatlıkla onları Çin'in mandarinleri ya da imparatoriçesi zannedebilir. Çinli boyama tarzı ve yöntem, Fransız rokoko tasarımlarının tarzını değiştirmiştir.

Dresden çinilerine dair tam tersi bir örnek bilinir. Geleneksel eski Çin tasarımları rahat, şişman, şehirli karakter edinmiştir. Claude Monet'nin yaşlılığındaki son mucizesi, gözlerine mal olan Günışığında Notre Dame ortaçağın gotik Notre-Dame'ını,

bolca çiçek açmış bir ormanın ışıklı demetine çevirir. Gotik katedrali, amaca, hayatı kendi gördüğünü gibi betimlemek olan Fransız izlenimciye böyle gözükmüştür.

TARZ BİLİNÇLİ FİLMLER

Bir atölye ya da stüdyoda peyda olmayıp ideolojilerden, zevklerden ve çağların, toplumların hayat ritimlerinden, bilinçsiz ve yavaş yavaş türemiş büyük tarihi tarzlar, asla kendi dönemlerinde değil, yalnız tarihsel bir perspektif mesafesinde bakıldığında bütüncül ve akla uygun görünürler. 14. yüzyılın İtalyan sanatçıları Rönesans'ın yeni büyük bir tarzı başlattıklarına dair bir fikirleri yoktu, sade ve alçakgönüllülükle sadece Eski Yunan ve Roma sanatlarını taklit etmeye çalışıyorlardı. Tarz bilinci, tarzın kendisinden daha yavaş oluşur ve çoğunlukla ancak geçmişe doğru bakıldığında anlaşılır.

Bugünlerde sık sık çağımızda *Gotik* veya *Biedermeier* gibi başı sonu belli tarzlar olmadığına dair şikâyetleri sık sık duyuyoruz. Bunun pek çok nedeni vardır. Ancak biliyoruz ki, bu tarzların yaratıcıları kendi dönemlerinde sadece bazı usullerden haberdarlardı, tarzlardan değil. Tarz, kendi zamanında öyle bilinçli olarak fark edilemez. Şüphesiz ki, bizim dönemimizin de kendi zevklerimizde, yaşam biçimimizde, kıyafet ve davranışlarımızda gösteren bir tarzı vardır. Görsel birliğini ve ahengini gerçek hayatta göremediğimiz yine de eğer kafaya koyarsak filmde görebileceğimiz bir tarz. Çünkü film, hayatımızın görsel çehresini fotoğrafa dayalı bir sadakatle yeniden üretmekle, onun birçok biçimini, açı ve yerleştirmeyle yeterince vurgu yapıldığı takdirde bir tarzı oluşturan ortak özelliklerin görünür kılındığı tek bir resimde yoğunlaştırabilir. Eğer kameraman zamanımızın tarzını hissederse, filmleri onun bilincine varmamıza yardımcı olur ve dolayısıyla böyle bir tarzın oluşmasına esaslı bir katkıda bulunur.

Zamanın ruhu, sanatımızın ve hayatımızın görsel biçimlerinde yansıtılacaksa, bunu yapacak olan filmdir. Film ilk elden

biçimler yaratmaz, ancak yerleştirme ve açıyla gerçekliğin verili biçimlerine canlı yorumlar getirir. Bu nedenle ortak özelliklerini ve onları yönlendiren yasaları görünür kılar. Filmler çok çabuk eskir. Beş yıllık bir film çoktan eskimiş sayılır; çünkü muhtemelen diğer sanatlara göre daha yerel ve zamana bağlıdır.

ONUNCU BÖLÜM

KURGU

Bu sözcükten hoşlanmıyorum, Fransızca kökenli "montaj"ın çok daha uygun ve anlamlı olduğunu düşünüyorum; Çünkü "birleştirme" demek ve kurguda gerçekten olan şey de bu. Çekimler kurgucu tarafından daha önceden belirlenmiş bir düzende, tasarlanmış etkiyi yaratacak diziyi oluşturacak şekilde birleştirilirler –tıpkı bir montörün makine parçalarını en uygun şekilde birleştirerek bu ayrı ayrı parçaları güç üreten, iş yapan bir makineye çevirmesi gibi.

En ifadeci yerleştirme bile nesnenin tüm anlamını ekrana taşıyamaz. Bu ancak son anda, planların birleşimiyle, sıraya dizilmeleriyle, daha yüksek bir organik birlik içindeki uyumlarıyla gerçekleşir. Yaratıcı film yapımının son süreci, kurguyla taçlanır.

Resimdeki renk lekelerinin anlamı ancak resmin bütününe bakılarak çıkartılabilir. Ezgideki tek bir notanın, cümledeki tek bir sözcüğün anlamı kendini ancak bütünde gösterebilir. Aynısı, tek bir planın filmin bütünündeki konumu ve rolü için de geçerlidir.

Tek tek-planlar, sonraki karenin eklenmesiyle elektrik atlaması gibi bir etki gösteren potansiyel anlamın gerilimiyle doymuş haldedir. Tabii tek bir planın da, başka bir tanesiyle birleşmese de kendi anlamı ve kendi önemi olabilir. Bir gülümseme ayrık bir

planda bile olsa bir gülümsemedir. Ancak bu gülümsemenin manası, onu uyandıran şey ve dramatik önemi, tüm bunlar yalnızca önceki ve sonraki planlarla birlikte ortaya çıkabilir.

KAÇINILMAZ YORUMLAMA

Montaj görselleştirilen fikirlerin birleşimidir. Tek tek çekimlere nihai anlamını verir. Hiç değilse, seyirci, gözlerinin önünden geçen görüntüler dizisinde kasıtlı bir müdahale ve yorumlama sezdiği için. Rastgele ortaya atılmış ve şans eseri bir araya gelmiş resimler değil de yaratıcı bir niyet ve amacın ürününü gördüğümüze dair bu bilinç ve güven film izlemenin psikolojik önkoşuludur. Her izlediğimiz filmde daima bir anlam bekler, umar ve ararız.

Bu seyircinin sahip olması gereken temel, olmazsa olmaz zihinsel işlevdir ve film yalnız şans eseri, plansız ve amaçsız bir araya gelmiş karelerden oluşsa bile işler. *Anlam aramak, insan bilincinin temel fonksiyonlarından biridir ve hiçbir şey anlamsız, tamamen tesadüfî bir olayı tam bir edilgenlikle kabul etmekten daha zor değildir.* Fikir birleştirme mekanizmamız ve hayal-gücümüz anlamsız kümelere, belki yalnız oyun için bile olsa daima anlam yüklemeye eğilimlidir.

Bu nedenle, montaj yalnızca şiir üretmez; aynı zamanda şeyleri insanın diğer tüm ifade araçlarından daha iyi taklit eder ve saptırır. İşte eğlenceli bir örnek:

MAKASLAR YALAN SÖYLEDİĞİNDE

Uzun zaman önce, Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* dünya çapında başarı elde ettiği zamanlarda, bir İskandinav dağıtımcı da onu satın almak istemiş. Sansür filmin çok devrimci olduğunu düşünüyormuş, ancak dağıtımcı elde edeceğine kesin gözüyle baktığı kazançtan yoksun kalmak istemiyormuş. O yüzden filmi hafifçe yeniden kurgulamak için izin istemiş. Satışın tek şartı,

herhangi bir şeyin eklenip çıkarılmamasıymış ve İskandinav dağıtımcının buna hiçbir itirazı yokmuş, sadece tek bir sahnenin yerini değiştirmek istiyormuş. Eisenstein, hangi sahnenin nereden alınıp nereye konacağını öğrenmek istemiş. Filmi izlemiş olanlar bilirler: subayların denizcilere nasıl kötü davrandıklarını ve verilen etin kurtlarla dolu olduğunu göstermekle başlar. Askerler saygıda kusur etmeden protesto ettikleri halde sözcüleri tutuklanır ve askeri mahkemenin başyargıcı tarafından ölüme mahkûm edilir. Herkesin güvertedeki infazı izlemesi emredilmiştir. Hükümlü getirilir, idam mangası uygun adım girer ama son anda silahlarını subaylara doğrultur. İsyan patlak verir. Gemide ve karada çarpışmalar yaşanır. Filonun geri kalanına isyanı bastırmaları emredilir, ancak diğer savaş gemilerindeki denizciler isyancıların gemileriyle birlikte kaçmalarına yardım ederler. Orijinal filmdeki sıralama budur.

İskandinav'ın yapmak istediği tek şey, gemicileri, askeri mahkeme ve infaz sahnesini aradan çıkararak arkadaşları ölüme mahkûm edildikleri için değil de yemeklerde kurt olduğu için isyan etmişler, subayları vurmuşlar veya suya atmışlar gibi göstermektir. Bundan gayrı film hiç dokunulmadan kaçışın sonuna kadar ilerleyecektir. İnfaz sahnesi de bu noktaya eklenecektir. Böylece isyancılar, yenilmeden Romanya'ya kaçmış gibi değil (ki olayın aslı budur) vurulmuş gibi gösterileceklerdir. Zalimce intikam almaya dönük idam kararı ile isyan arasındaki bağlantı idam mangasındakilerin kendi arkadaşlarına ateş etmeyi reddetmeleri, hepsi kaybolacak, –aslında filmden atılmamakla birlikte– şöyle bir sonuç ortaya çıkacaktır: gemide nedensiz bir isyan vardır, subaylar hemen duruma el koyarlar, isyancılara hak ettikleri cezayı verirler –elleri dert görmesin! Bu sadece tek bir sahnenin yerini değiştirerek olmuştur. Ne bir karenin atlanması ne de başlığın değişmesi söz konusu değildir, sadece bir sahne yer değiştirecektir. İşte, makasın gücü!

GÖRÜNTÜLERİN ZAMANI YOKTUR

Tabii, böyle şeyler görüntüler zaman belirtmediklerinden yalnız sessiz filmlerde olabilir. Sadece şimdiki zamanı gösterirler – ne geçmişi ne de geleceği ifade edemezler. Bir görüntünün kendiliğinden ikna edici ve kesin biçimde hangi nedenlerle doğduğunu gösterecek bir şey yoktur. Şeylerin niçin oldukları gibi olduklarına, neyin sonucu olduklarına – sessiz filmde bu sorulara yüzlerce değişik yanıt vermek mümkündür.

Aksine, sesli filmin ise, sözcükleri vardır. Sözcükler, geçmiş ve geleceğe işaret eder ve zaman akışında her sahnenin yerini belirleyen bir mantık içerirler.

FİLMDE ZAMAN

Filmin sahneleri, tıpkı tiyatro sahneleri gibi, gözlerimizin önünde, yani gerçek zamanda canlandırılır. Bir sahnenin kameraya alınan görüntüsü ekrana yansıtıldığında, sahnenin gerçek süresinden daha uzun ya da daha kısa sürer. Tiyatroda perde inikken, iki perde arasında, yazarın istediği kadar zaman geçebilir. İki perde arasında yüz yılın geçtiği oyunlar vardır. Ama film sahneleri birbirlerinden perdeler ve aralar ile ayrılmaz. Yine de bir zaman duygusu, zaman perspektifi verilmelidir. Bu nasıl yapılır?

Film, iki sahne arasında bir zaman atlaması hissetmemizi istediğinde, bu iki sahne arasına başka mekânda canlandırılan başka bir sahne koyar. Eski mekâna geri döndüğümüzde, belli bir zaman geçmiştir. Ancak karakterlerden biri bize söylemediği sürece tam olarak ne kadar zaman geçtiğinden asla emin olamayız.

İÇERİK VE YAŞANTI OLARAK ZAMAN

Bir epik, drama ya da filmde zaman, tıpkı aksiyon, kişileştirme, psikolojik çözümleme gibi sanat eserinin içeriklerinden biridir. Bunun nedeni, zamanın organik bir bileşen olarak bunların tümüne birden ait olmasıdır. Yaşandığı sürenin uzunluğuna bağlı bir akışı, önemi ve etkisi olmayan hikâye yoktur. Bir olay, ilkinde

yavaş, ikincisinde daha hızlı gerçekleşiyorsa, o artık aynı olay değildir. Bir patlama, sessiz bir kimyasal reaksiyondan yalnız daha süratli bir süreç olmasıyla ayrılır. Bir hız can alırken, diğeri hayat verir. Yavaşça olgunlaşan aksiyon ile aniden tetiklenen aksiyonun birbirinden çok farklı psikolojik anlamları vardır. Başka bir ifadeyle, zaman tüm insani yaşantıların olmazsa olmazıdır. Bundan başka, bizzat zamanın akışı, ölümlü insanın en derin tecrübelerinden ve şiirinin ölümsüz temalarından biridir.

Ancak epik ve dramatik sanat eserlerinde, tecrübe edilen zaman günler, saatler veya dakikalarla ölçülemez. Kendileri de gerçek mekânda hareket eden karakterlerle aynı şekilde perspektife yerleştirilerek gösterilmelidir. Zaman etkisi de en az mekân etkisi derecesinde bir yanılsamadır.

Film, zaman etkisi ile mekân etkisi arasındaki çok enteresan bir bağ üretir; o kadar ki, aslında, daha derin bir incelemeyi hak eder. Burada tecrübeyle sabit bir gerçek yatmaktadır: Daha önce söylendiği gibi, film sahneyi kesip başka bir mekânda açmak suretiyle, iki sahne arasına bir zaman atlaması yerleştirir. Hissedilen şey, iki sahne arasına yerleştirilen kısımdaki mekân ne kadar uzaksa, arada geçen zamanın o kadar uzun olduğu hissidir. Diyelim, bir odada bir şey oluyor, sonra bu odaya açılan antrede başka bir olay ve sonra yine aynı odaya dönüyoruz: yalnız birkaç dakika geçmiş gibi hissederiz ve odadaki sahne kaldığı yerden devam edebilir. Bir zaman atlaması hissetmeyiz. Ancak yerleştirilen sahne bizi Afrika'ya veya Avustralya'ya götürürse, aynı sahne aynı odada öylece devam ettirilemez; zira seyirci, görülen gerçek zaman yukarıda andığımız oda-antre-oda sahnelerinden uzun olmasa bile, araya yerleştirilmiş uzak sahneyi izlediği için aradan çok uzun bir zaman geçtiğini hissedecektir.

BİÇİMİN VE ATMOSFERİN DEVAMLILIĞI

Birbirleri arasına sokulmuş sahneler kullanmaktan kaçınmak zordur ve birkaç hareket dizisini birbirine paralel götürebilmek için gereklidir. Bazen bir film iki ya da üç paralel olayı gösterir,

bunlar her birini diğerinde "araya eklenmiş sahneler" olarak gösterecek görsel bir füg gibi bir araya getirilmişlerdir. Ancak – ileride bahsedeceğiz– zaman atlamasını göstermek için filmin elinde bulunan tek araç bu değildir.

Yönetmen, planların dizilimini ayarlar ve uzunluklarını belirlerken tüm olaylarda yalnız içerikleri değil, komşu planların atmosferini ve çehresini de hesaba katmalıdır. Bir planda başlamış fiziksel bir jestin değişik bir yerleştirmeyle diğer planda da devam etmesi gerektiğini görmekle yetinmemelidir, zihinsel hareketler de eğer devam ediyorlarsa bir plandan diğerine yumuşak bir şekilde akmak zorundadır.

YARATICI KURGU

Planları, hikâyeyi anlaşılır kılmak için bir araya getirmekten başka amacı olmayan, onları sadece mantıksal düzende sıralamakla yapılan en basit anlatıcı kurgu bile zaten bir ölçüde sanatsal yaratımdır. Eğer sinemacıların bilmemizi istedikleri her şey ayrı ayrı planlarda görünür olsaydı, böyle basit sıralama yeter, anlatıcı kurgunun kendisinden bir şey katmasına gerek olmazdı. Bu durumda kurgucunun makasındaki, fikir birliği çıkaran ve filmin hikâyesini anlamamıza yardım eden büyük güç hiçbir işe yaramayacaktı. Ama kurgu gerçekten yaratıcı olabilir ve bize planların hiçbirinde göremeyeceğimiz şeyleri aktarır.

Basit bir örnek: Birinin odayı terk ettiğini ve ardından da odayı dağılmış, bir mücadelenin izlerini taşır halde görürüz. Sonra bir yakın planda, sandalyenin arkasından damlayan kanı. Bu kadarı yeter. Kurbanı ya da mücadeleyi görmemize gerek yoktur. Her şeyi tahmin edebiliriz. Kurgu bize gerekli kanıtı vermiştir.

ÇAĞRIŞIMLI KURGU

Çağrışımlı montaj tekniği, sessiz film günlerinde çok yüksek bir seviyeye ulaşmıştır. Yüksek bir görsel kültür ve duyarlılığa sahip izleyici kitlesi için hayli incelikli filmler yapmıştır. En ince de-

tayları fark edip yorumlamayı ve birbirleriyle bağlantılandırmayı öğrendik. Gösterilmemiş, ancak sezdirilmiş nesnelerin, söylenmemiş sözler gibi derin etkileri vardır. İyi kurgu sadece görsel imajları yan yana sıralayarak bir sahneyi yorumlamaz, aynı zamanda bizde fikir dizileri başlatır ve onlara belli bir yön verir. Bu durumda film, seyircide uyanacak çağrışımlar dizisini yalnızca önerir, göstermez. Ancak film aynı zamanda zihinde birbirini takip eden görüntüleri göstermek ve bir düşünceden diğerine yönlendirmek suretiyle böyle bir fikirler dizisini –çağrışımları– da ekrana yansıtabilir. Bu tür filmlerde, insan bilincinde akan çağrışımlara dair bir iç-film görürüz.

GERİYE DÖNÜŞLER (FLASHBACK)

En eski sessiz filmler de bu tekniği kullandılar. Genelde görüntüler, durumun gerçeklik olmadığını, sadece karakterin hafızasından gelip geçen şeyler olduğunu ve onun iç gözüyle görüldüklerini belirtmek için görüntüyü bulanıklaştırılmıştır (flulaştırmıştır). Genellikle, bu naif teknik vasıtasıyla eski filmler, gösterilmemiş ama hikâyeyi anlamak adına bilinmesi gereken geçmiş zaman kesitlerini seyirciye sundular. Kuşkusuz, böylesi ilkel geriye dönüşler asla psikolojik bir süreç yaratamazlardı.

Ermler'ın *Bir İmparatorluğun Kalıntıları* filminde kullandığı geriye dönüşlerse epey farklı bir yapıdaydı. Kahraman, Birinci Dünya Savaşı sırasında hafızasını kaybetmiş ve kendisini dahi hatırlamayan bir askerdir. Film, hafızasını, kendine ve dünyaya ait bilgisini onaracak fikirler zincirini gösteriyordu. Seyirciye benzer bir durumda psikanalizin aydınlatabileceği türden fikir zincirleri takip ettiriliyordu. Ancak hiçbir kelime, bu fikirler zincirini görüntüler kadar yerinde ifade edemezdi; çünkü kelimelerin akılcı, kavramsal doğası onların bu tür içsel görüntülerin akıldışı bağlarını iletmesini engeller. Daha da ötesi, filmde görüntülerin birbirini takip etme hızları, çağrışım sürecinin orijinal hızını yakalayabilir. Yazılı ya da sözlü kelime her zaman çağrışımın iç ritminden daha yavaştır.

Ermler'in askeri, bir dikiş makinesi görür ve tıkırtısını duyar. Tıkırtı aniden hızlanır ve sesi yükselir. Artık bir makineli tüfek tıkırtısıdır. Garip görüntü parçacıkları, biri diğerini biçimsel ve tonal benzerlikler kuvvetiyle getirerek bir kırıntılar mozaiği ekranı kaplar. Yine de çağrışımlar dizisi belli bir yöne doğru akmaktadır. Savaş anılarının enkazı – bir topun tekerlekleri... dikiş makinesinin iğnesi... süngü... titrek ellerle tutulan silah kabzası... Dizi karşı konulamaz biçimde askerin bilinçsizliğini taşır ve kendini tekrar bulsun ve yaralı varlığına devam edebilsin diye onu kırılma noktasına yakınlaştırır ki bu korkunç manzara hafızasını ve bilincini kaybetmesine neden olmuştur.

Bu, filmin çağrışımların içsel görüntü dizisini nasıl gösterebileceğine, zihinsel bir süreci nasıl yeniden üretebileceğine dair bir örnekti. Şimdi filmde gösterilen dizinin çağrışımlar zincirini görüntülerde canlandırmıyarak sezdirdiği, başlattığı ve belli bir kanala yönlendirdiği zıt sürecin bir örneğini vermek istiyorum. Bu vasıtayla film, seyircide, açık şekilde ifade etmeye gerek duymadığı duygu ve düşünceleri uyandırır.

METAFORİK (MECAZİ) MONTAJ

Griffith bu yöntemi evvelce kullanmıştı. Mesela bir filminde magazin basınının bir kadının saygınlığını yerle bir edebileceğini göstermişti. Dünya çapında dağıtılan gazetenin devasa teknik tesisini gösterdi. Dev makineler, tıpkı saldırıya geçmiş tanklar gibi karelerin içine girerler. Bu dikkat çekici benzerlik bir mecaza, bir çağrışımlar zincirine dönüşür. Rotatifler gazeteleri, mermilerini ateşleyen otomatik silahlar gibi atarlar. Bu mecaz, araya giren sahnede, dehşete düşmüş bir kadının yüzünde belirir. Fikirler zincirimiz çoktan yoldadır ve montajla sezdirilen çağrışımlar, makinelere nefret dolu ve kötücül yüzler bahşeder. Bantlar üzerinde bize doğru akan gazete tomarları, sonunda çaresiz kurbanı gömecek karşı konulmaz bir çığa benzer ki bu arada kurbanı tekrar tekrar görürüz, kudurmuş makinelerin ara-

sına kesilir ta ki sonunda rotatifin silindirleri altında hamur gibi ezilene dek. İşte burada montaj bir metafor yaratmıştır.

Potemkin Zırhlısı son savaşına giderken gördüğümüz, köpüren suları yararak ilerleyen büyük bir gemi değil –geminin içinde, kalbinde gerçekleşenlerdir. Motorlarının, çarklarının ve kolların yakın planları denizci yüzlerinin yakın planlarıyla kesilir. Böyle tekrarlanan dizmeler, karşılaştırma yapmaya zorlarlar. Görsel paralellik, kaçınılmaz olarak zihinde de bir paralellik canlandırır. Gemicilerin kızgın, kararlı yüzleri, ifadelerini çarklara ve kollara aktarırlar. Evet, omuz omuza ortak bir kavgada dövüşmektedirler. Son hızla çalışan makinelerin zonklama ve titremelerinde neredeyse insani bir bilinç ifade bulur ve valflerin soluyuşunda, çarkların dönüşünde "yoldaş Makine"nin kararlı jestleri görülür.

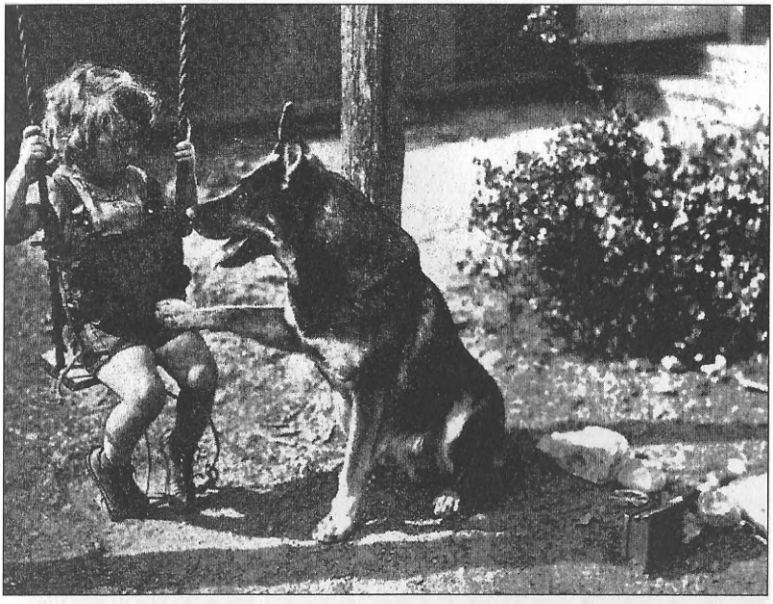
ŞİİRSEL MONTAJ

Bu tür kurguyla çok derin bilinçaltı çağrışımlar ortaya çıkabilir ve patlayabilir. Bazen bir manzara görüntüsü, bir yüzü anımsatmak ya da bir durumu karakterize etmek için yeterlidir. Böyle etkiler kesinlikle "edebi" değildir; çünkü hiç bir kelime, bilinçaltı aklımızda gerçekleşen bu akıldışı şekiller ve görüntüler bağlantısını aktaramaz.

Pudovkin'in *Ana* filminde, işçilerin sokaklardan geçen ilk devrimci yürüyüşleri, erimekte olan karların önce sadece bir damla, sonra bir çay, bir sel ve azgın bir su baskınına dönüşen paralel dizisi baharın gelişini anlatmak için kullanılır. Suyun akışı zamandır ve yine yürüyüş görüntülerinin içine eklenmiştir ve paralel görüntüler, seyirci tarafından kaçınılmaz biçimde birbiriyle ilişkilendirilir. Su, güneş altında canlı bir umut gibi parlar ve aynı umut işçilerin gözlerinde ışıldar. İnanç ve umutla parlayan işçi yüzleri güneşin aydınlattığı su birikintisinde yansımaktadır. Görüntülerin böylece ilişkilendirilmeleri zaruri, otomatik bir süreçtir. Elektrik yüklü nesnelerin kıvılcım çıkarmaları



Kuzeyli Nanook: bir sosyal deneyim olarak ileri düzeyde toplumsal buzla kaplı bir dünyanın görüntüleri.



Rin Tin Tin adlı köpek "Çelikten Çene" adlı filmde.
Filmin yeni kazandığı teknik olanaklar sayesinde yeni türde karakterleri filmlerde kullanmak mümkün hale geldi.

Chaplin ve Jackie Coogan 'Yumurcak' filminde.

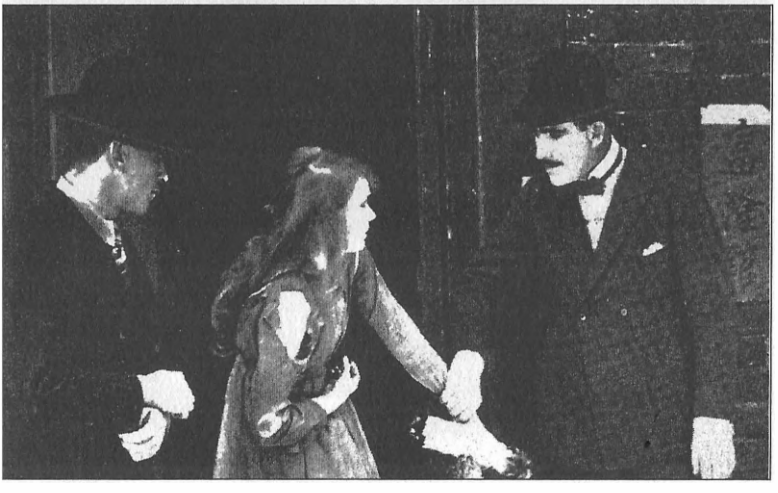


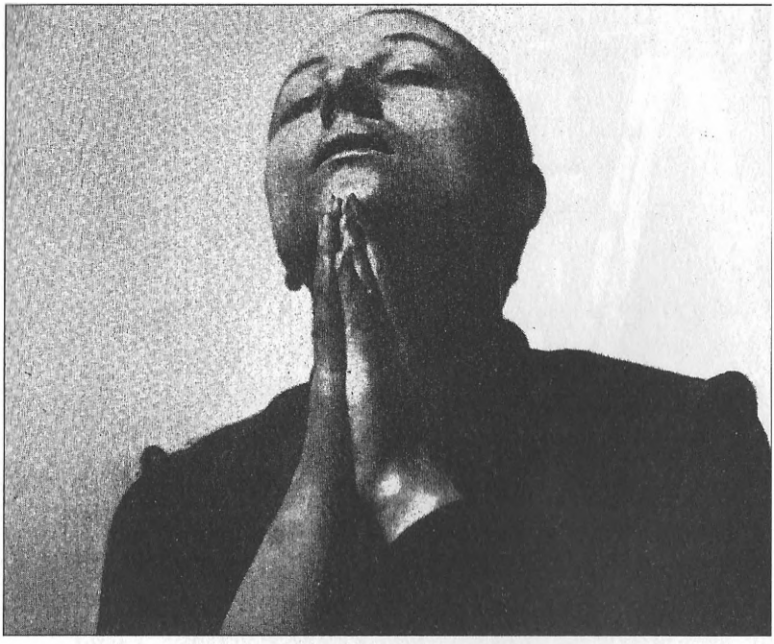


Asta Nielsen 'Die Ewege Natt' adlı filmde.

Senaryo yazarları gittikçe büyüyen bir sanatı yıktılar, sessiz film büyük sessizliklerin içerdiği tinsel anlara diyalogları görüntülerle yazabilmekteydi.

Lilian Gish 'Kırık Çiçekler" filminde.



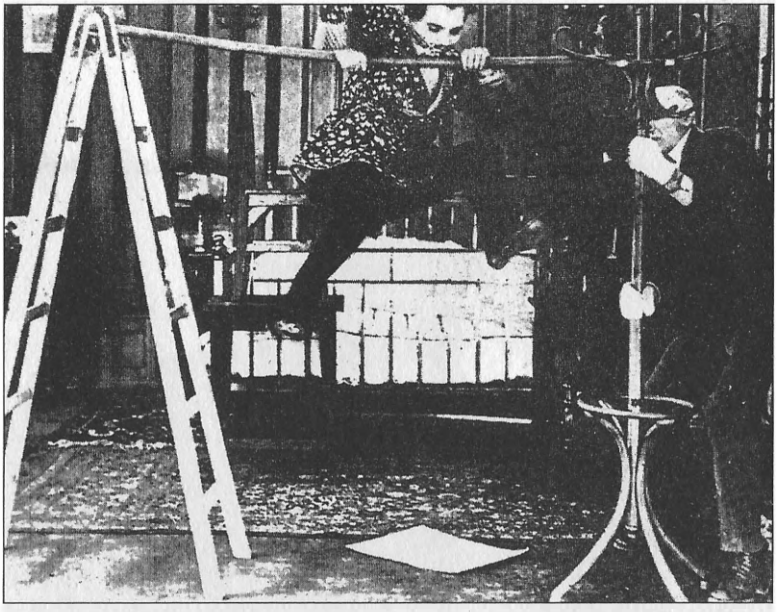


'Jean D'ark'ın Çilesi' filminde Falconetti.

Yakın plan içinde mekanın bilincini ve vicdanını bu filmde görebilirsiniz.

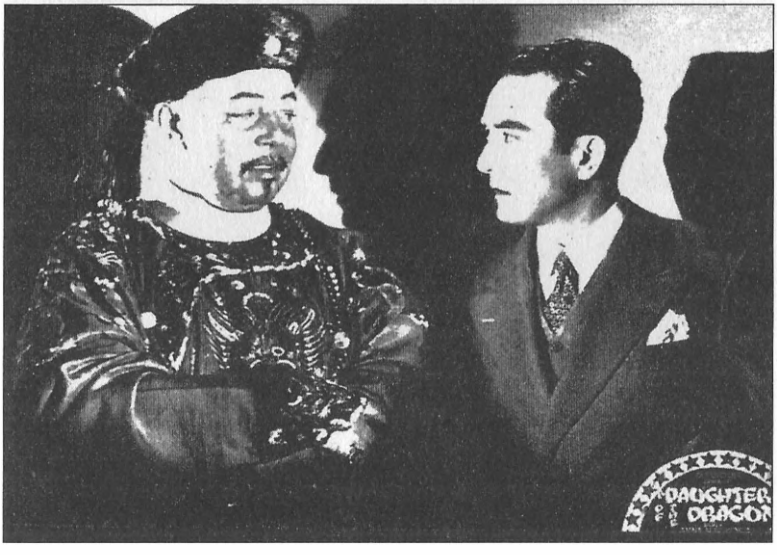
'Potemkin Zırhlısı.'





Max Linder: Sinema Sanatındaki yeni Teknik Gelişmeler yeni türde Slapstick filmler yapılmasını olanaklı hale getirdi.

Sessue Hayakawa: hiçbir his ya da tutku göstermeyen 'ölü pan' çekimleri yapılarak geçmiş ile gelecek dengeleniyor.





'Il Sole Sorge Ancora.'

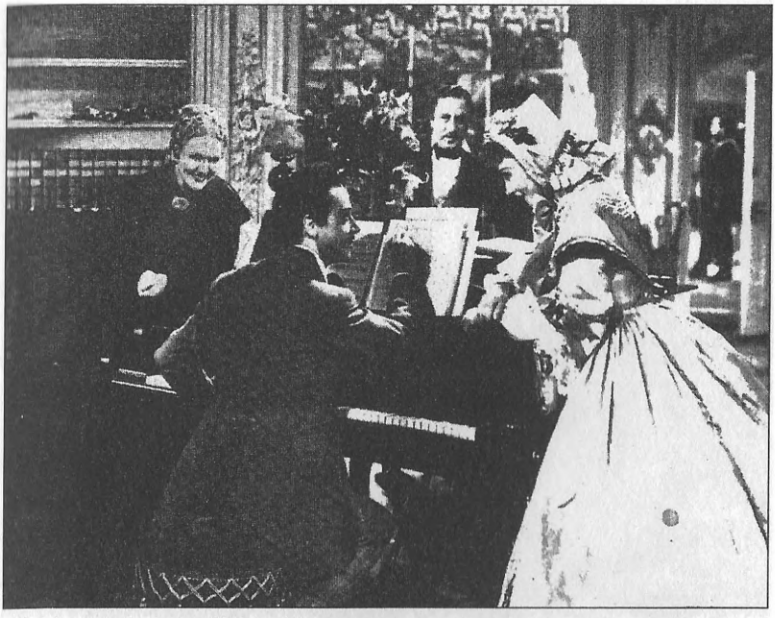
Hollywood filmlerinin duygusallığı ve hassasiyetine karşı yeni-doğalcılığın yer almasıyla eğilimlerde yeni filmler karşımıza çıkmaya başladı İtalya'da.

'Vivere in Pace.'





'Anna Karenina' filminde Greta Garbo: Onun güzelliği keder ve yalnızlığın ifadesine damgasını vurmuştu.

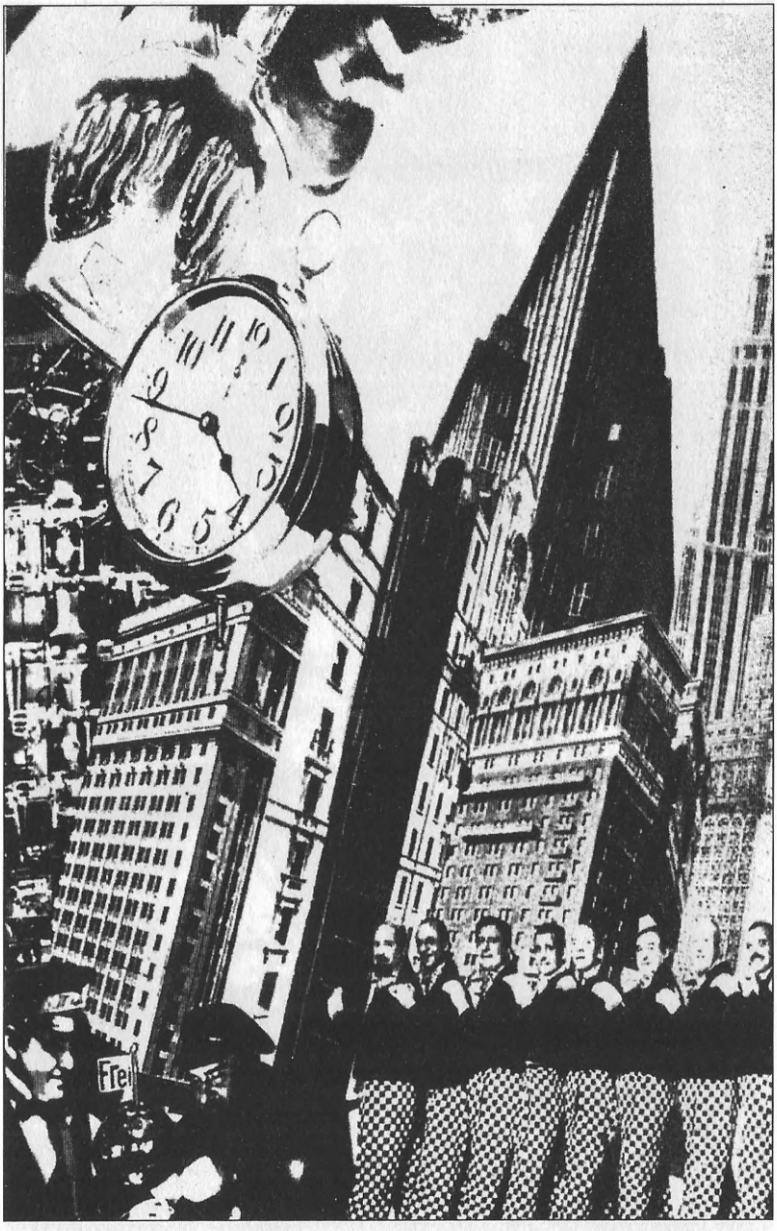


'The Great Waltz = Büyük Vals'

Kamera yoluyla seyirciler daha önceki tarihi dönemlerin kültürüne ve özel hayatına girebilir, başta toplumsa çevreleri tanıyabilir.

Lady Hamilton.





'Berlin': Montaj ve ritim yoluyla bir kentin karakter haline getirilmesi ve kentin ruhunun filme yansıtılışı.

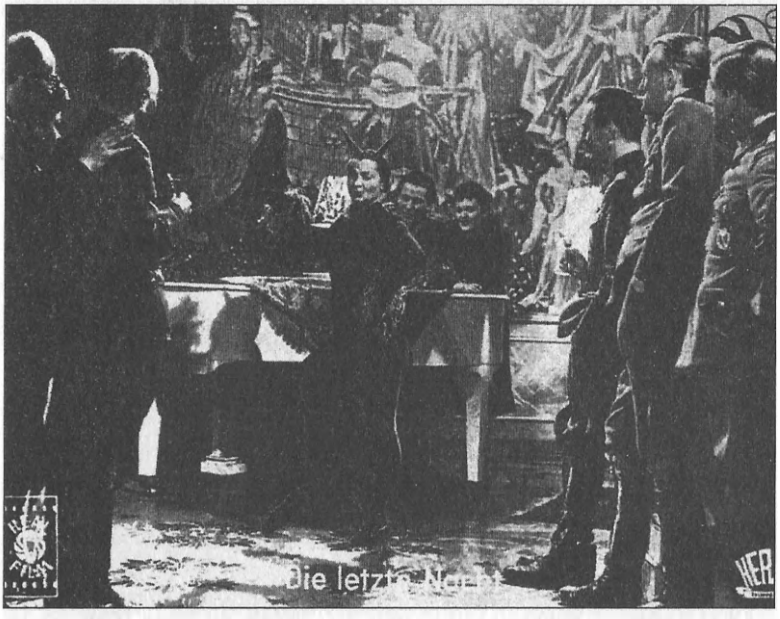


Ana.'

Gözler devrimci mücadele ile keskinleştiriliyor, insanlar artık 'zengin ile fakir' arasındaki farklardan çok daha ötesini, yoksulun bilincini görmektedir.

'Arsenal.'





'Die Letzte Nacht'

Alman Operetleri, aynı zamanda propaganda filmine dönüştürülmüştü.
Her bir çekim uygun bir şekilde görüntüleri kompozisyonlara dönüştürüyor, uyumlu bir atmosfer kuruluyor ve bu atmosfer içinde siyasi nutuklar atılıyordu.

'Usher'lerin Malikanesinin Düşüşü.'





Ekim Filminde Lenin.

Gerilim ve savaş içinde insanların birbirlerine yönelik tavırlarındaki zıtlıklar.

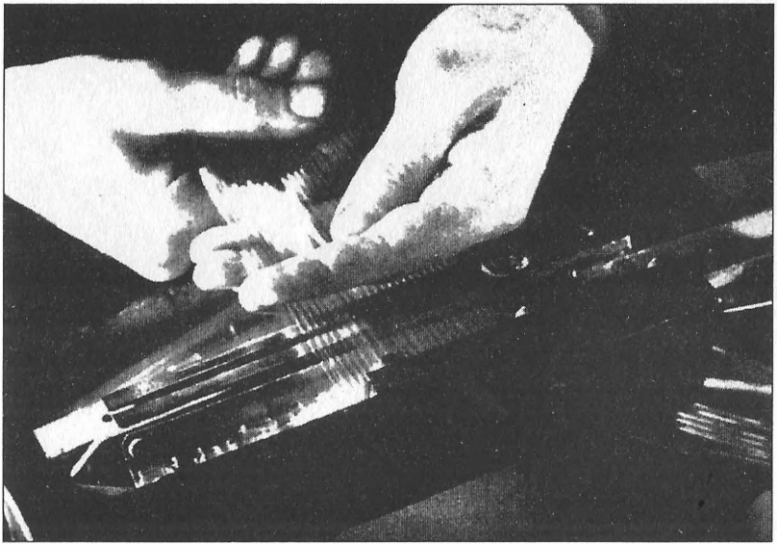
'Onüç.'

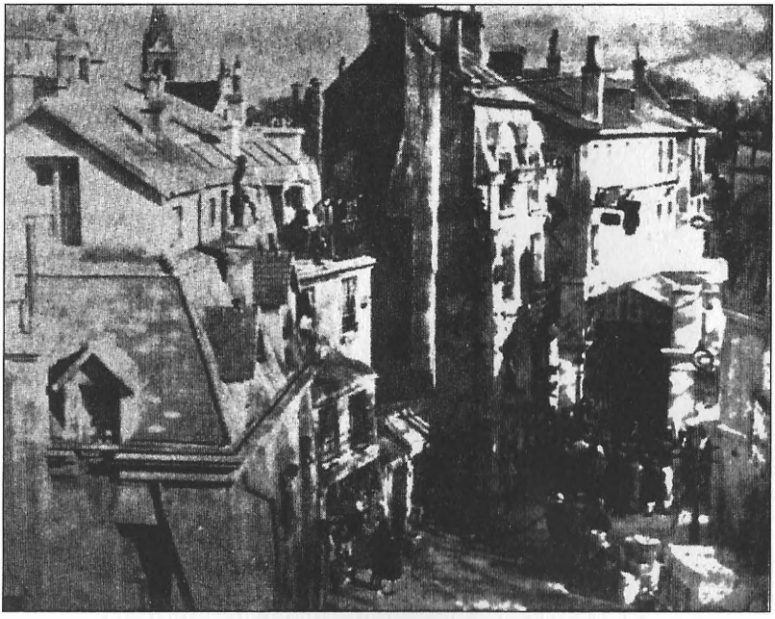




'Mösyö Verdoux': Son süreçlerde gözden düştükten sonra Charlie gag ve mimiklerle konuşan Chaplin'i gizliyor, öne çıkan bilinç ve siyasal hiciv haline geliyor.

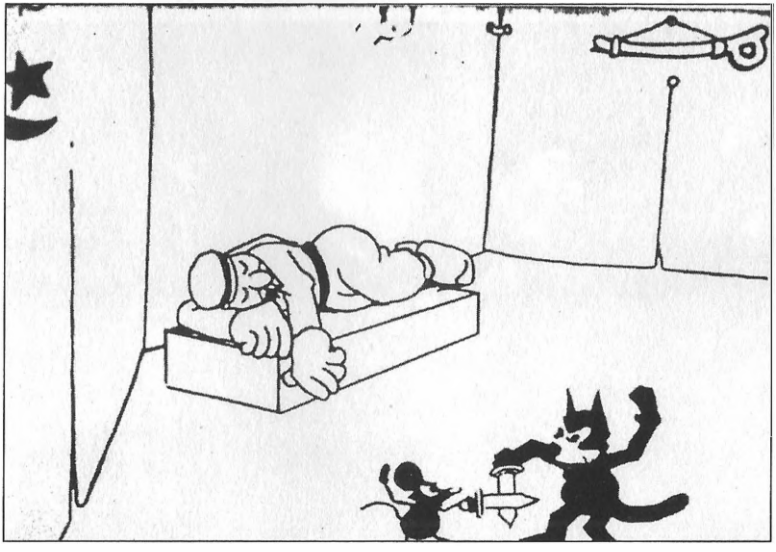
'Philips Radyo': endüstriyel çağın mekanik devleri kendi yüzlerini beyazperdede gösteriyor.





'Sous Les Toits de Paris': Avantgarde filmlerin görsel kültürü ticari filmlere yansımaya ve Avantgarde yerleşiklik kazanmaya başlıyor.

'Feliks Yardım Ediyor': burada grafik sanatını yöneten ve geliştiren yasalar ve sınırlara sinema ulaşmaktaydı.

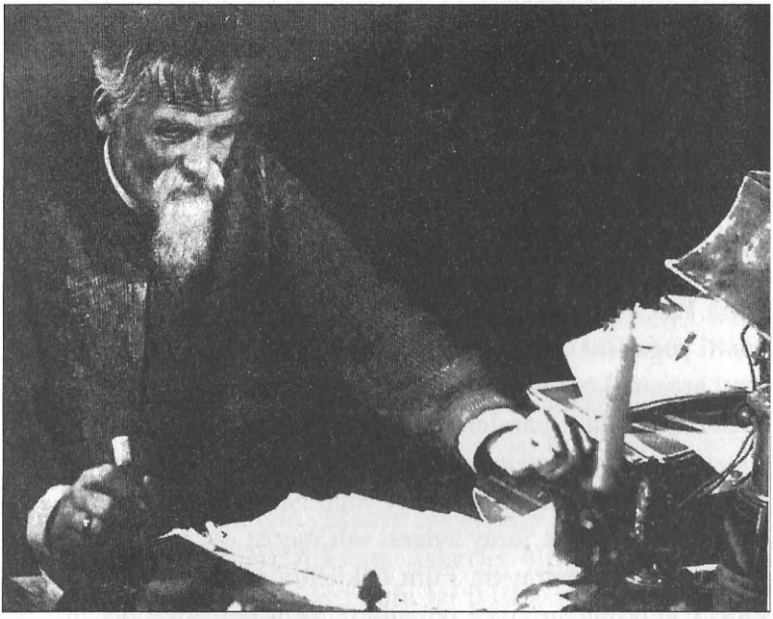




'Boule de Suif': bu filmin sessizliği amaçlı olarak yapılmıştı ve kasıtlı olarak böyle olması istenmişti, sessizlik dilin anlatımında için dışa yansımasını olanaklı hale getirir.

'Sokaklar': bir kentin resmedilişi genç bir adamın içsel dünyasında yansıyarak bir kültürün anlatımına dönüşmüş.





'Baltık Görevlisi': söze dökülmemiş kendine anlatılan büyük tiratların gösterimi.

'Göldeki Kadın': Film birinci kişi olarak anlatılıyor, protagonistin birinci kişi olduğu anlatıların mantığın son aşamasına kadar bu filmde götürülmektedir.



gibi, bir filmdeki görüntüler arasındaki temas da yönetmen istese de istemese de karşılıklı yorumlayıcı bir çağrışım süreci uyandırır. Bu yaratılıştan gelme güç, eğer sinemacı gerçek bir sanatçıysa, yönetmen sıkıca sarılmalı, ihtiyaçlarına göre yönetmeli ve sanat için bunları uyun bir şekil vermesi gereken bir güçtür.

ALEGORİK MONTAJ

Lupu Pieck'in, zamanında çığır açmış *Yılbaşı Gecesi* filminde, çeşitli yoğunlukta çalkalanan fırtınalı deniz görüntüleri sahnelerin arasına konulmuştur. Dramatik fırtınalar ve okyanus fırtınaları arasındaki paralellikle sahnelerinin ritmik ve duygusal etkisini arttırmak istemiştir. Burada, alegorik yerleştirmeyle ilgili paragrafta bahsettiğimiz hatayı yapmıştır. Eisenstein'ın Kazak çizmeleri ile Kışlık Saray avizesi salt mecaz olsun diye uydurulup filme sokulmamıştır. Film öyküsünün hakiki öğeleridir ve sadece kendilerine özgü temsilleri, kendilerinden öte bir duruma işaret etmelerini sağlamış ve böylece onları sembollere dönüştürmüştür. Pudovkin'in *Ana*'sında sular, gösteri yapan işçilerin ayakları etrafında gerçekten çağlamakta ve sıçramaktadır ve metaforik anlamları yalnızca montaj marifetiyle verilmiştir. Ancak Lupu Pieck'in film öyküsünün denizle ilgisi oktur. Fırtınalı deniz karelerini, şehir sahnelerinin arasına salt paralellik adına, mecaz yapmak için koymuştur; sembolik anlama yükselen, film öyküsünün organik parçası değildir; olduğu gibi dışarıdan getirilip filme sokulmuş bir alegoriden ibarettir.

EDEBİ METAFORLAR

Diğer taraftan, bazen yönetmen sadece montaj vasıtasıyla edebi bir metafor tasvir etmeye çalışabilir. Eisenstein'ın filmlerinden birinde eski kafalı iki Rus köylüsü, kendilerine miras kalan kulübeyi bölüşmek ister ve onu testereyle ikiye bölerler. İçlerinden birinin karısı üzgünce, testerenin katliamını izler. Testerenin yakın planı ile kadının yüzünün yakın planı, tekrarlanan kısa

planlarla hızlı hızlı yer değiştirir ki sonunda seyirci –neredeyse görebildiği için– testere sanki kadının kalbini kesiyormuş gibi hisseder. Burada açıkça görülmektedir ki kurulmuş, edebi görüntü, görsel bir imaja dönüşmüştür.

ÇAĞRIŞIMLAR

Montajla tetiklenen çağrışım sadece duyguları uyandırmanın ve atmosfer yaratmanın ötesinde, bizde belirgin düşünceler, mantıksal çıkarımlar ve vargılarda üretebilir.

Pudovkin'in *St. Petersburg'un Sonu* filminde paralel kurguyla savaş alanlarını ve borsayı görürüz. Borsa, savaş alanı, borsa, savaş alanı, borsa, savaş alanı... Borsada karatahta, piyasa fiyatlarının nasıl yükseldiğini gösterir. Savaş alanı ise, askerlerin ölümünü. Hisse senetleri yükselir. Askerler ölür. Hisse senetleri yükselir. Askerler ölür. Seyircinin bu ikisi arasındaki nedensel ilişkiyi görmemesi imkânsızdır ve şüphesiz yönetmenin istediği de budur. İki görüntü dizisi arasındaki bağı gören seyirci, bu bağın anlamını da öğrenecektir: görsel izlenimi, politik anlayışa dönüşecektir.

ENTELEKTÜEL MONTAJ

Ne var ki, birbirine paralel gösterilen bu planlar hâlâ fiili hakikatin gerçek görüntüleri ve filmin öyküsüne uyan gerçek sahnelerdir. Ancak onları bu şekilde yan yana koyarak onlara açığa vurulmamış bir anlam, politik bir değer verir. Sanatsal gerekçelerini ve hissi gerçekçiliklerini ancak böyle verebilir.

Bazense yönetmenler, filmin sekanslarını, resimlerin bir anlam ifade ettikleri fakat içeriklerinin bulunmadığı bir tür hiyeroglif misali düşünceleri iletmek için kullanırlar. Bunlar resimli bulmacalardaki imajlar gibidir; bir anlamları vardır ve seyirci bunun ne olduğunu tahmin etmek zorundadır ama kendi içlerinde görüntüler olarak hiçbir anlamları yoktur.

Eisenstein'ın *Ekim* filminde bir heykel kaidesi üzerinden devrildiğinde, bu, Çarın devrildiğine işaret etmektedir. Eğer parçaları tekrar birleşseydi, bu da söz konusu iktidarın yeniden tesis edildiği anlamına gelirdi. Bunlar görüntü bulmacalarıdır, sanatsal efektler değildir. Mantık alanını aşan duyumsal görüntü efektlerinin muhtemelen en büyük ustası Eisenstein, maalesef sıklıkla saf kavramsal düşüncenin de film sanatı tarafından fethedilebileceği fikrine kapılmıştır.

Bu, film sanatı düşünceleri iletemez veya düşünce yoluyla etkide bulunamaz demek değildir. Ancak bunu sadece sezdirmemeli, açıkça ifade etmelidir – tabii film dilinde. Film, seyircide düşünceler uyandırabilir ama perdeye soru işareti ya da ünlem, haç, gamalı haç gibi belirli, kesin geleneksel anlamlara sahip hazır yapım düşünce sembolleri, ideogramlar yansıtmamalıdır; Çünkü böylesi sadece ilkel bir resim-yazısı, hatta alfabemizden daha kullanışsız bir hiyeroglif olacaktır ama kesinlikle sanat değildir.

MONTAJDA RİTİM

Kurgu, film anlatısına tarzını, hızını ve ritmini verir. Baştan sona oynatılan uzun sahnelerde, sadece görüntü için verilen manzaralar ve dekorlarda, ağır, yavaş hareket eden görüntülerde sakince akabilir. Öte yandan kısa-kesimli detay planların çevik atılımlarında hızla akabilir. Hikâyenin dramatik ritmi, görsel görüntü ritme aktarılır ve dışsal, biçimsel ritim, içsel dramanın hızını artırır. Planların hareketi, anlatıcının jestleriyle aynı görsel etkiye sahiptir.

Bu kısa-kesim seri montaj, eski Sovyet sessiz filmlerinde ifade ritmi olarak sıkça kullanılmıştır. Devrim olaylarının ateşli temposunu çoğu zaman etkileyici biçimde aktarmıştır. Planların gözlerimiz önünden yıldırım hızıyla, saniyeler içinde geçip gittiği bu tür hızlandırılmış kesmeler ancak gösterilen nesneleri algılayabiliyor ve tanıyabiliyorsak yapılabilir. Bunu tamamen,

gelişmiş yeni film kültürümüze ve filmsel olana çabuk tepki veren duyarlılığımıza borçluyuz. Fakat böyle hızlı-kesmelerin kendi tehlikeleri de vardır: Eğer hızla akan bir iç ritmin ifadesi değillerse kolayca boş bir formaliteye, bayağı bir teknik hileye dönüşebilirler.

AKSİYON HIZI VE KESME HIZI

Bunlar birbirinden hayli bağımsızdır ve çeşitli hareket hızları ve kesme hızları kombinasyonlarıyla gayet ustalıklı etkiler elde edilebilir. Mesela, bir yarış görüntüsü. Uzun süreli geniş planlar alanın tümünü gösterir. Yarış atları yada arabalar son hızda ilerler ama kesmeler yavaştır. Fakat işinin ehli bir yönetmen, bitişin son saniyelerini hızlandırılmış kesmeyle canlandıracaktır. Yarışçıların alandaki gerçek hızları değişmez ama bu son anlarda görüntü durmuş gibi gözükür ki olayın her ayrıntısı olduğu gibi incelenebilsin. Bu, gerilimi arttırır. Film, bin yardlık bir yarışı beş saniye süren kısa bir görüntü dizisiyle gösterip son 100 yardda, yarışmacıların son çizgiye ulaşana dek burun buruna, soluk soluğa, birkaç inç kazanıp sonra kaybettiklerini hızla değişen yirmi yakın planla verebilir. Bu yirmi plan –diyelim– 40 saniye sürer ki gerçek zamanda yarışın ilk gösterilen dokuz yüz yardından daha uzundur. Yine de daha kısa olduğunu zannederiz, zaman algımız bize, sanki bir zaman-mikroskobu altında büyütülmüşçesine yalnızca kısa bir dakika gördüğümüzü söyleyecektir.

Sahne, yönetmen tarafından kısaltılmış gibi gözükecektir. Çünkü tüm zaman boyunca gördüğümüz yarışın sadece son elli yardıdır. Ancak kesmenin hızı artırılmıştır. Böylece söz konusu filmde üç çeşit zaman görülmektedir: Yarışın gerçek süresi, canlandırılmış zaman ve filmde gösterilen sahnenin zaman-illüzyonu; akan film şeridinin kesmelerle sıralanmış yakın planları içeren gerçek zamanı. Bu tür filmler, zaman duyusunu incelemek isteyen psikologlar için zengin bir malzeme sunarlar.

"RİTARDANDO" SAHNELER, "ACCELERANDO" PLANLAR*

Dramatik sahnelerin gerilimi, doruk noktasında, geleneksel *ritardando* vasıtasıyla tırmandırılabilir. Ancak sadece sahne yavaşlatılır ve hatta bir anlığına hepten durdurulur. Öte yandan, sahnenin yakın planları, görüntü hareketinin dış ritminin, iç fırtınaları, içsel gerilimin titreyişini iletebilmesi adına dörtnala hızlandırılabilir. Bu bağlamda, Lupu Pieck'in bankanın mayınlı kasasında kilitli kalan gangsterleri hatırlanabilir. Sahne durgundur, adamlar donmuş bir halde gerçekleşecek patlamayı beklemektedirler. Ancak hızla değişen yakın çekimlerin dörtnala art arda gelişi bize, hareketsiz adamların içinde kopan fırtınayı hissettirir. Böylece kesme, görünmeyen ve bundan dolayı da filme alınamayan şeyleri aktarır.

Son anı, neredeyse tüm perde boyunca sürecek kadar yaymak, pek çok film ustasının tutkusu olmuştur. Balta havaya kaldırılmış, fitil ateşlenmiştir ve sonra... bu kısacık anda ne yaşanır? Hızla koşuşturan plan dizileri insan bilincinin hummalı çalışmasını gösterir.

PLAN UZUNLUĞU

Kesme sanatı ilkönce her planın uzunluğunu belirlemekle başlar. Eğer bir plan çok uzun ya da çok kısaysa, bu kesinlikle görüntünün etkisini değiştirir – tıpkı yarım perde yukarı ya da aşağıdan çalınan notanın tüm ezgiyi değiştirmesi gibi.

Bir planın "uzunluğu" kuşkusuz sadece film şeridi üzerinde ölçülebilir. Ekranda sadece süreyi ölçebiliriz. Uzunluk ya da kısalığı salt görsel ritim sorunu değildir; çünkü ekranda görülen sahnenin anlamı ve içeriği, süresi tarafından belirlenir. Mesela bir filmin çekim uzunluğunu kısaltabilir ama buna rağmen ağır tempoda görünmesini sağlayabiliriz. Bir planın iç hızı, film şeridindeki uzunluğundan, perdede görünme süresinden bağımsız-

(*) Yavaşlatılmış Sahneler ve Hızlandırılmış Planlar...

dır. Genellikle iç hareket, sadece filme konulmadıkları takdirde sahnenin fiziksel uzunluğunu azaltacak ama yine de onu daha uzun hale getirecek detay planlarla verilir. Eğer bir karınca yuvasını altı fit uzunluğunda film şeridiyle geniş planda gösterirsem, bu uzun ve sıkıcı olur ama yakın planlarla karınca yuvasının iç dünyasının ayrıntılarını gösterirsem, 50 fit film şeridi bile kullansam sıkıcı olmaz.

Filmde her olay, biraz bu küçük karınca yuvası örneğine benzer: Ayrıntıların yakın planları ve kesme ritmiyle ilgi çekici ve heyecan verici kılınır. İyi bir romanın özeti her zaman romanın kendisinden daha az ilgi çekicidir ve iki iyi silahşorun düellosu, ani bir hançer vuruşundan daha heyecan vericidir.

Olayların sinemasal sunumuna, yalnız küçücük parçacıklarının görsel hareketi canlı bir tempo verebilir. Anlatımın cümleleri, tüm hikâyeyi anlatırken aynı anda binlerce detaya değinebilir. Ancak görüntü ya detayları arka plana itip bütünü gösterir ya da bütünün hiç görünmeyip yalnız kesmelerle bir araya getirildiği yakın planları gösterir.

Daha önce bahsettiğimiz, Asta Nielsen'in sessiz konuşmanın klasik bir örneğini verdiği eski sessiz film *Vanina*'da, kayda değer bir sahne daha vardır. Asta, sevgilisini ölüm hücresinden kurtarmıştır ama kaçaklar hala hapishanenin dolambaçlı geçitlerinde koşmaktadırlar. Kaçışları hiç bitmeyecek gibidir. Ancak bu monoton uzunluk sıkıcı değildir, aksine çok heyecanlıdır; çünkü tehditkâr fizyonomilerini veren kesinlikle bu monoton uzunluktur. Biliyoruz ki kaçakların kurtulmaları için sadece saniyeleri vardır ve açılan her kapı aynı yıkılan bir umut gibi özgürlüğe değil, başka bir uzun, korkunç bir koridora açılır. Zamanın geçişini tükenen kum taneleri gibi hissederiz. Her yeni koridor, onları merhametsiz, amansız kaderleriyle yüz yüze getirir. Zaten kaybolduklarını biliriz. Ama koşmaya devam ederler, henüz yakalanmamışlardır. Belki de sonunda... Ölüm peşlerinde. Sahneler uzadıkça sinir bozucu o gerilim de artar.

SESLİ FİLMİN RİTMİ

Sesli film kendisiyle beraber yeni ritim kuralları getirmiştir. Sözlerin, herhangi bir yanılsama tekniği ile anlamlarını veya dramatik önemlerini değiştirmeksizin hızlandırılıp yavaşlatılamayan gerçek akustik ritimleri vardır. Ayrıca sesli filmlerin kendi ritim kurallarına sahip sessiz sahneleri de bulunur.

KESMEDE MÜZİKAL VE DEKORATİF RİTM

Film içeriklerinin dramatik yanıyla pek de alakası olmayan bir kurgu önemli bir sanatsal rol üstlenebilir. Görüntülerin gerilimini arttıramaz, içsel duygusal fırtınaları ifade etmez. Yalnız biçimsel, müzikal, dekoratif bir anlamı vardır. Ancak bu çok mühim bir iştir.

Kesme vasıtasıyla manzara, bina ve iç mekân çekimlerine, iyi bir senfonik yapıda olduğu gibi belli bir akıldışı ilişki verilebilir. Bu tür müzikal veya dekoratif ritim, dramatik içerikle birleştirilirse önemli bir rol oynayabilir. Ancak ayrılmaya ve bağımsız bir hayat verilmeye kalkışıldığında hiçliğe indirgenir. *Avangartlar* ve *Fütüristler,* böyle ritimlerin bağımsız, özel bir tür sanatsal ifade aracı olabileceklerini düşünmekle hata etmişlerdi. Bu yöndeki denemeler, sembolik açılar ve kesmeler örneğinde bahsettiğimiz türden bir soyutluğa vardılar.

Planlar haddi zatında ritmik efektlere malzeme edildikleri takdirde asıl anlamlarını kaybederler. Walter Ruttmann'ın *Berlin* filmindeki ritmin ustalıklı değişimleri ve biçimleriyle filmde gösterilen tramvayların ne alakası vardı? Cavalcanti'nin *Sadece Zaman* filmindeki Montmartre sokaklarının planları ile kesmelerin ***legato-staccato**** olmasının alakası neydi? Ritmin bakış açı-

(*) *Legato-Staccato:* notaların birbirine yumuşak ve hissettirmeden bağlanarak süreklilik oluşturarak ezginin çalınmasına Legato, notaların kesikli kesikli ve aralarında boşluk bırakılarak çalınmasına Staccato denir. Legato-Staccato denilen kurgu, bir bölümünün net biçimde bütünlüklü ve birleştirmelerin sezdirilmeden, sanki bir bütünmüş gibi kurgulanması, bir bölümünün ise aralarında boşluk bırakılarak ve farklılıkları iyice sezdirilerek ve hatta bunların birbiriyle çatışmasından anlam doğacak şekilde anlatılması ifade edilir.

sından bu nitelikler yalnız ışık ve gölgelerin, biçim ve hareketlerin taşıyıcılarıdırlar. Artık nesne değildirler. Montajın görsel müziği, içeriğe paralel ayrı bir alanda çalınır.

Planlar sadece ritimle değil, aynı zamanda betimlediklerinin bir sonucu olarak da uzun ya da kısa gösterilebilir. Kurguda, planların yalnız içerikleri değil, şekilleri de sıklıkla hesaba katılmalıdır. Yön çizgileri ve hareket çoğunlukla birbirleriyle ilişkilendirilirler. Kurguda kullanılan bir diğer teknik, ayrıntılarının şekil zıtlığına ya da benzemesine göre bir araya getirilmesidir. Dar, dik kuleler ve fabrika bacaları, geniş, ağır imajlarla kesilebilir veyahut biçim benzerliği, yuvarlak şekilleri ve kıvrımlı çizgileri eşleştirilmek suretiyle daha fazla vurgulanabilir. İçerikler her zaman böyle kombinasyonlara elvermez. "Mutlak" film biçimcileri içerikle hiç ilgilenmediler; Eisenstein bile *Eski ve Yeni (Genel Çizgi)* filminde, bir çekirge ile biçerdöver kesmesini "*aynı çizgiye sahipler*" diye ardı ardına dört kez kullandı. Bu tarz bir kurgu sisteminin derdi dekoratif kaygılardan başka bir şey değildir; dünyayı hareketli bir aksesuar gibi gösterir.

ÖZNEL KESME

Kesme, bir öyküyü anlatmaya benzer. Yazar bize kendi gördüğü gibi gösterir. Ama bazen öyküyü kendi bakışından, kendi görüş açısından göstermek istemez ve sonuç öznel, "özdeşleşmiş" kesmedir. Tüm görüntü dizisindeki yerleştirme ve açılar filmdeki bir karakterin göreceği gibi gösterilmekle kalmaz. Kahraman yürür, kamera takip eder. Olay akışını, karakterlerden birinin gözüyle görürüz. Tıpkı bazı romanların birinci tekil şahısta anlatıldığı gibi, film de öyküyü birinci tekil şahıstan gösterir. Bu teknik *Göldeki Kadın* filminde mantıksal sonucuna ulaştırılmıştır. Nesneler seyircinin önünden geçmez– betimlenen karakterle birlikte seyirci nesnelerin önünden geçer; bu gibi durumlarda kurgu, kahramanın yolunu da gösterir. Eğer film bir manzara gösteriyorsa, diyelim, yolcu onu görür, böylece, manzara insanın

öznel deneyimi gibi aynı sıra ve ritimle görünecektir. Böyle bir film nesnel, "belgesel" malzeme sunsa bile son derece şiirsel olabilir.

YÜRÜMEK

Böyle filmlerde manzaraya bakan yolcunun yürüyüş ritmi çok önemli bir rol oynayıp sahnenin tüm atmosferini belirleyebileceğinden, yürümeyi, hayli anlamlı ve özel bir sinemasal jest olması itibariyle inceleyelim.

Yürümekten daha karakteristik ve anlamlı bir jest yok desek yeridir; hiç değilse bilinçli bir ifade hareketi olmadığı için. Şüphesiz, bilinçli de yapılabilir ve insanlar çoğunlukla bilerek yürüyüş tarzlarında bir asalet, kararlılık, alçakgönüllülük ya da işve gösterirler. Yürüyüş tarzı yalan söyleyebilir ve hatta rol yapabilir. Eğer kişi gözlenmekten utanıyorsa her şeyden önce yürüyüşünde belli eder. Deyim yerindeyse, "*eli ayağı birbirine dolanır.*" Ayaklar çok şeyi açığa vurur.

Sahnedeki aktörler mekân sıkıntısı sebebiyle nadiren yürüyüşü karakteristik bir jest olarak kullanma şansı bulurlar. *Erwin Piscator* da bu nedenle sahneye yürüyen bir bant koymayı düşünmüştür, böylece oyuncu aynı yerde durmasına rağmen yürüyüşü bir kişileştirme olarak kullanabilecekti. Yine de sadece film yürüyüşün tüm ifade olanaklarını gerçekten mümkün kılabilir; çünkü filmde, Piscator'ın garip ve yapay yürüyorum-vehala-aynı-yerde-duruyorum aracının verdiği rahatsız edici unsurlardan hiçbiri bulunmaz.

Belirleyici sahne için atmosfer hazırlanırken iyi bir yönetmen, kahramanın, doruk noktasındaki sahneye, ne yaşanacağının farkında olarak mı yoksa tam tersine "alın yazısından bihaber" şekilde mi yaklaştığını gösterecektir. Çoğunlukla ne olduğunu göstermeye bile gerek yoktur; gösterilmesi gereken, kahramanın doruk noktasındaki olaydan dönüşüdür. Kahramanın yürüyüşü ne yaşandığını anlatacaktır; yürüyüşü bir itiraf ve henüz

yaşanmış sahneye verdiği tepkiyi yerinde gösterseydi olacağından daha içten ve bütünlüklü ifade eden bir *solilog* olacaktır.

Belli bir yönde, belli bir amaca yönelik olmayan yürüyüşler de vardır. Bu gibi durumlarda, kişi bir yere gitmez, bacakları nakil araçları değil, fakat belli bir ruh halini açığa vuran bilinçaltı ifade biçimleridir. Sessiz filmde, bu tarz yürüyüşleri bir çeşit görsel solilog olarak çoğu kez kullanılmıştır. Buna "geçiş" denilir ve pek çoğu bunun lüzumsuz bir dolgu malzemesi olduğunu düşünür. Bazen öyledir de ama genellikle tersi söz konusudur. Hareketin özünde sevgiyle veya dövüşle veya başka şeylerle ilgili olsun, oyuncular, sadece amaca yönelik pek çok jestler yapmak zorunda kalır: Yumruk atarlar, bir yumruğu savururlar, bir şeyi kaldırır ya da bırakırlar, bir şeyi fırlatıp atar ya da sıkıca kavrarlar. Tüm bu hareketlerin bir *amacı* vardır ve *sebepleri* bu yüzden daha az görünür. Ama bu sahneden sonra karakterin tek başına yürümesinde ya da koşmasında hareketin yalnız iç duygusal nedenleri açığa vurulur ve bundan dolayı bu tarz hareketler son derece anlamlı olabilirler.

Vaktiyle *Lilian Gish*, iş arayan fakir bir kızı oynamıştı. Seyirci ona, mekân mekân, sokak sokak, merdiven merdiven eşlik etmişti. Yürüyüşünde ne çok umut ne de hayal kırıklığı vardı, ne kendine çok güveniyordu ne de çok tedirgindi, aksine kendini kandırdığını ve hatta umutsuzluk içinde boğulduğunu hissettirmekteydi! Kendi içinde, trajik bir şiirdi.

Charlie Chaplin'in *Circus* filmini görüp de Charlie'nin arkasını dönüp gittiği son planı unutabilen var mıdır? Bir kez daha yalnız terk edilmiş, hayat tarafından aldatılmıştır; Her şeyini kaybetmiştir ve yine tek başına sıfırdan başlar. Ama önünde gepgeniş, özgür bir dünya durmaktadır ve her şey hâlâ mümkündür ve güneş ışıkları ile uzak hayaller onu kendine çekmektedir. Charlie'nin ufka doğru paytak paytak yürüyüşü güzel, iyimser bir görsel şiirdir.

Alexandrov'un müzikal komedisi olan *Caz Komedisi* olan adındaki filminde kahramanın yürüyüşü ya da daha doğrusu rit-

mik yürüyüşü, mutlu bir zindelik sembolü olarak sık sık araya girer. Hem kim *Conrad Veidt*'in pek çok filmin üzerine kurulduğu o romantik, pantere benzer yürüyüşünü hatırlamaz ki?

Filmlerinden birinde, Berlinli işsizler arasında ki şiddetli rekabeti göstermek isteyen Pyriev, onları, iş ilanında verilen adrese ilk gidecek kişi olmak için delice yarışırken gösterir. Zayıflar ve yaşlılar düşerken, ayakta kalanların yerdekileri ezdiği koşuşturma trajik bir semboldür.

Fakat bu tür sunumların belli tehlikeleri de bulunmaktadır. Mesela önceki paragrafta bahsedilen örnekteki gibi, dikkat esas olandan kayabilir. Pyriev işsizlerin yarışını ekranda o kadar uzun süre tutar ki seyircinin ilgisi sportmence bir ilgiye dönüşür. Seyirci, işsiz kalabalıktan çok yarış alanı görür olmuştur, öyle ki sonunda yüzleri fiziksel çabaya benzer bir hal almıştır. Nihayetinde seyircinin yarışı kimin kazanacağının ötesinde başka bir şeye ilgisi kalmamıştır!

FİLMDE SPOR

Film görünenin, –başka bir deyişle– bedensel hareketin sanatı olduğu için, sportif, atletik ya da akrobatik performanslar, diğer sanatlara oranla filmde daha büyük yer tutarlar. Ama yine de, şayet film bir haber şeridi değilse, akrobatik bir performans bile ancak dramatik bir rol oynadığı, filmin insan öyküsünde bir olay, kader, ruh ifade ettiği takdirde ilgi çeker. Film, sergilenen her şeye ağzımız açık bakakaldığımız bir dikiz şovu olmadığından sadece insanın kaderini gösteren şeyler ilgi alanımıza girer.

Kaçağın biri hendekten atlarken kovalamaca ilgimizi çeker ve önündeki engel bizi heyecanlandırır. Ama eğer bu hendek, Olimpiyat rekoru kırılmasını gerektirecek kadar genişse, izleyici kovalamacayla veya kaçağın kaderiyle değil de bu atlama edimiyle filmin sanatsal içeriğiyle alakasız sportif bir olay olarak ilgilenir.

Başkahramanı sporcular olan sanatsal filmlerde bile sanatsal planda ilgi çeken performansın sportif tarafı değildir. Mesela *Anna Karenina*'da (GretaGarbo'lu orijinal yapımda) at yarışı sahnesi, ancak Wronski, Anna'nın bakışına takılıp atlayışı beceremediği ve engelden düştüğü zaman ilginç ve heyecan verici olmaya başlamıştır.

İFADESİZ SPOR

Bir spor performansı için doğru kabul edilebilecek hareketler, içten gelen ifadesel hareketler değildir ve bu yüzden hiçbir anlam ifade etmezler. Güç, sağlık ve yararlı bir esneklik belirtmelerinden ötürü güzel olabilirler. Ama arzu ya da duygu gösteremez, ruhu gözler önüne seremezler. Fiziksel güç ve çeviklik gerektiren sahnelerde, filmde dövüşen kahraman profesyonel bir boksörden ya da kaçmakta olan biri yarışa hazırlanan bir koşucudan ancak kıl payı ayrılır. İfadeye anlam katan içgüdüsel jestlerin sadece *nedeni*, spor performanslarının sadece *amacı* vardır. Günlük hayatta yaptığımız hareketler de bu ikisi arasında bir yerde dururlar.

ONBİRİNCİ BÖLÜM

PANORAMA

Panoramik çekimler, kurgu gerekmeksizin değişiklikler yaratır. Yönetmen, ayrı ayrı çekilmiş nesnelerin görüntülerini birleştirmez ama kamerayı, nesnelerin önünden kayarak geçerken onları gerçekte –bu gerçeklik bir stüdyo gerçekliği olsa bile– dizildikleri aynı sırayla görüntüleyecek şekilde oynatır. Böylece sıralanma kurguyla oluşmamıştır; Zaten doğada ya da stüdyoda vardır; değişimin ritmi ve hızı, kurgu makasının işi değil, bazen filme alınan nesneler dizisine paralel giden, bazen hareketli, birine eşlik edip onun gördüklerini gösteren, bazen de olduğu yerde dönerek etraftaki nesneleri dairesel biçimde çeken kameranın işidir. Bu tip değişken çekim "*panoramik*" olarak adlandırılır ve modern sinematografinin giderek daha sık başvurduğu bir araçtır.

Tüm bu nedenlerin dışında, artık daha sık kullanılması kaydırma plan tekniğinin son zamanlarda mükemmele erişmesinden dolayıdır. Yüksek hızda hareket eden nesneler gerektiği gibi "kaymakla" kalmaz, açı ve yerleştirme de çekim esnasında değiştirilebilir. Sürekliliği bozmadan yakınlaşabilir ya da uzaklaşabilir, kamerayı yükseltebilir ya da alçaltabiliriz.

Film bu büyük sinematik imkânı kullanmaktan hoşlanır; Çünkü görüntünün otantikliğini artırır, kaydırılan kamerayla birlikte hareket eden seyirci olayların geçtiği asıl mekânda kal-

masını sağlayarak seyircinin gözü her şeye tanık olabilir, hiçbir şey atlanmaz, ayrıca kaydırma plan kurgunun yapabildiği gibi "kandıramaz".

Bu tür planlar, modern sinemacılar tarafından kullanılmaktadır; çünkü böylece bize tek ve aynı kare içinde bir mekânda hareket eden insanı ve onun gözüyle gördüklerini gösterir. Panorama, montajdan daha öznel ve daha şiirsel olabilir.

Ne yazık ki modern film panoramayı başka bir nedenle de kullanmaktadır: Karakterler gerçek mekânda hareket ettirildiklerinden, film kolayca fotoğrafa dayalı tiyatroya dönüşebilmektedir. *Hitchcock*'un *Ölüm Kararı* buna örnek olarak verilebilir.

ZAMAN DENEYİMİ

Panoramanın, mekânın gerçekliğini montajdan daha farklı aktardığını söylemiştik. Bağlanmış karelerden, bunların aynı mekân diliminde bulunup bulunmadıklarından öte bir sonuç çıkaramayız. Sahnenin canlandırıldığı mekân bize bir bütün halinde gösterilmiş bile olsa, çekimlerin içeriklerine, olayların mantık ve ilişkilerine ve kendi hafızamıza dayanarak devam etmekten başka yapacak bir şey yoktur.

Ancak panorama, asla bu mekânı terk etmemize izin vermez. Özdeşleşmenin itkisiyle, kamera eşliğinde onu keşfederiz ve zaman hissimiz çeşitli nesneler arasında bulunan gerçek mesafeyi ölçer. Burada tecrübe ettiğimiz perspektif sunumdaki mekânın görüntüsü değil, mekânın bizzat kendisidir.

Dreyer'in *Jean D'arc* adlı filminde, yargılamanın yapıldığı mekânı hiçbir zaman bir bütün halinde görmeyiz. Kürsülerin önünden geçen kamera, yargıçların kafalarını çarpıcı açılarla yakın planda alır ve bu kesintisiz panoramik çekimle görmediğimiz mekânın boyutlarını bizim için ölçer. Sonuç olarak, yakın planların akışına baktığımız süre boyunca, mekânın bilincine varırız. Bireysel fizyonomiler dışında bir şey görmeyiz. Olağanüstü kişiliklerin yüzlerine bakar ancak burada bir kalabalık bulundu-

ğunu yine de unutmayız; çünkü biz kamerayla beraber gösterilen insanların arasındayızdır.

Yoshiwara'nın Gölgeleri adlı filmin Japon yönetmeni kamerayı bir nesneden diğerine o kadar hızlı çevirir ki arada ne olduğu zar zor görülür. Boşluğun ve mesafenin bilincine varmamızı isteyen yönetmen için aradaki nesneler hiçbir önem taşımazlar. Böyle bir filmde mekân sadece içinde insanların ve şeylerin gösterildiği bir yer değildir; Kendi gerçekliğini kazanır ve içini dolduran nesnelerden bağımsız kendi anlamı vardır.

Asphalt filminde *Joe May*, bir Alman polis memurunun odasını gösterir. Kamera kılı kırk yaran bir titizlikle nesneden nesneye çevrilir. Gardırop, masa, kuş kafesi, saat, ebeveynlerin büyütülmüş fotoğrafları. Her şeyi görür ve her şeyi biliriz; küçük burjuva hayatının boğucu darlıklarını görür ve anlarız. Kamera ancak bundan sonra adama döner. Önce çevresini, sadece nesneleri değil, daha da önemlisi, boğucu iç içeliklerini görürüz. Bu dünyanın dar hapishanesini. Panoramanın gerçekliği bunu geniş plan perspektifinden daha iyi aktarır.

PANORAMANIN DRAMATİK NİTELİĞİ

Bir nesnenin, ona bakmakta olan karakterin ifadesiyle gösterilmesine sinemada sıkça rastlanır. Ne olduğunu bilmeyiz; Henüz yalnız uyandırdığı tepkiyi görmüşüzdür; Bir gülümseme, bir korku ifadesi ya da başka bir tepki. Bu tepkinin nedenini merak ederiz. O zaman yönetmen başka bir plana atlamaz fakat kamerayı çevirir ve bunu akıllı bir hikâyecinin merakı yükseltmek için yaptığı gibi yavaşça, *ritardando* yapar –ta ki, sonunda perdede görünen tepkinin sebebi ve açıklaması görününceye dek.

Ya da bir diyalog sahnesinde kamera bir yüzden diğer yüze çevrilir. Sonra bu ikisinden biri, beklenmedik bir şey söyler ya da yapar. Kamera aniden *pan*'ın* hızını azaltarak bunu vurgular,

(*) Kameranın görüntüsünü aldığı mekânda bir başın etrafına bakınması gibi çevrinme hareketine denir.

diğer kişinin yüzündeki ifadeyi göstermesi zaman alır ve kazandığı bu zaman süresince bizi merakta bırakır. Bu gibi durumlarda *pan* sadece atlanan zamanı ölçmez, aynı zamanda dramatik etkiyi yükseltmek için uzatır. *Pan,* sahne gerçek hayatta gerçekleşse kafamızı çevireceğimizden daha yavaştır.

Bu vasıtayla ulaşılacak etkiye iyi bir örnek *Charlie Chaplin*'in kısa vodvili *Tüfek Omuza*'da bulunabilir. Charlie, Birinci Dünya Savaşı'na katılmış bir askeri oynar. Pek çok trajikomik sahneden sonra şu trajikomik sahneyle karşılaşırız: Asker arkadaşlarıyla siperin dibinde hazır bir halde gelecek emri beklemektedir. Diğerleri katı suratlı ve hareketsizdirler. Charlie o kadar korkmuştur ve öyle bir titremektedir ki şaşkın bir beceriksizlikle küçük cep aynasını düşürür ve yere düşen ayna kırılır. Yanındaki asker bunu görür ve batıl inançtan kaynaklı bir korkuyla, sanki kaderin ölümle damgaladığı birinden kaçar gibi ondan uzaklaşır. Fakat dar siperlerde balık istifi dizilmiş askerler için geri çekilecek fazladan bir yer yoktur, ancak bir iki adım. Ama Charlie, yanındakilerin niçin geri çekildiklerini anlar ve arkalarından, arkadaşları tarafından tehlike anında terk edilmiş gibi bakar. Kamera onun üzgün ve dehşete düşmüş bakışlarını takip ederek *pan* yapar ve Charlie ile arkadaşları arasında epeyce artmış olan mesafeyi gösterir. *Pan* bir hayli yavaştır, öyle ki kamera bu bir iki adımı sonsuz ve bomboş bir çöle çevirecek kadar çok zaman harcar. Charlie onu talihsizliğiyle baş başa, yetim bırakan arkadaşları ile kendisi arasında korkunç bir ıssızlık görür.

Mekâna dalan uzak ufukların çöllerin ve okyanusların sonsuzluğunu başka filmlerde de pek çok defa görmüşüzdür, ama daha önce ne filmde ne de diğer sanat dallarında bu kadar dar bir alanda böylesine bir yalnızlık hiç görmedik. Bu panoramik çekimin lirizmidir.

ONİKİNCİ BÖLÜM

KAMERANIN İFADE TEKNİĞİ

Kamerayla fotoğraf çekmekten öte bir sürü şey yapılabilir. Görüntü almadan, herhangi bir nesneyi göstermeden ya da bir şekli veya biçimi yeniden-üretmeden de perdede pek çok görsel efekt üretilebilir. Böyle durumlarda kamera kendini nesneden ayırır ve perdeye kendi tekniğini yansıtır. Böylesi çabalar en belirgin öznel şiirsel göstergelerdir ve yönetmen, kendini onların içine katarak filmdeki belli kısımlara üstü kapalı bir kişisel yorum yerleştirebilir.

KARARMA

Bu efektlerden biri kararmadır (fade-out); Sahnenin diyafram yavaşça kısılarak karartılmasıdır. Bu bir plan değildir, Bir görüntü hiç değildir ve yine de çok etkili bir atmosfer yaratabilir. Görüntünün yavaşça kararması melankoliyi andırır, anlatıcının sesinin yavaş yavaş azalması ve ardından gelen dalgın sessizlik. Bu tamamen teknik efekt bizde vedaların ve bitmiş şeylerin hüznünü uyandırır. Bazen etkisi yazılı metindeki tire gibidir, bazen cümlenin sonunu açık bırakan üç nokta, bazen de bir vedalaşma gibi sonsuza dek ayrılan bir şeyin ardından atılan yaslı bir bakış gibidir. Ama her seferinde zamanın geçişini vurgular.

Çapayev'de *Komiser Furmanov*, partizan liderine ve birliğine elveda der. Onlardan ayrılmak zorundadır. Askerlikte ayrılış kısa

ve duygusuz bir iştir. Ancak gidiş, son derece uzun şekilde aktarılmıştır; Çünkü Furmanov'u partizan birliğinden alıp götüren motorlu araç dümdüz bir yolda uzaklaşmakta ve hala görünür durumdayken gitgide küçülmektedir. Partizanlar, gözlerini ondan ayırmadan oldukları yerde dikilirler. Kalpleri de gözleri de ondadır. Neredeyse ufukta kaybolacak kadar uzaklaştığında görüntü çok yavaş bir şekilde kararır – ve bu optik, teknik numarayla arabanın uzaklaşırken yavaşça küçülmesinin yarattığı hava sürdürülür. Bu ana kadar veda eden dost uzaklaşırken, artık görüntünün kendisi uzaklaşmaktadır. Ayrılışın hüznü burada bir kötü alamet şeklinde derinleşmiştir; sanki yalnız iyi bir arkadaş değil, talih de *Çapayev* ve birliğinden ayrılmıştır. Diyafram kapandığında dünya onlar için karanlık ve anlaşılmazdır ama yine de ölümün gölgesinin üstlerine düşmüş olduğunu açıkça anlarız. Sadece kamera mekanizmasının bir özelliğinden ileri gelen teknik, burada bazen en büyük şairlerin şiirlerinde rastlanan türden derin bir duygu uyandırmaktadır.

DİYAFRAMIN SIRRI

Diyafram başka teknik numaralarla derinlikte bundan aşağı kalmayan başka psikolojik etkiler üretebilir. Açılma (fade-in) ve geçmeler (dissolve) de şiirsel denilebilecek efektler yaratabilir. Bu imkânlar uzun zamandır bilinmekte ve kullanılmaktadır. Fakat bu etkileri nasıl açıklanabilir?

Film, görüntülerde sadece nesnel gerçekliği gösterdiği sürece deneyimsiz seyirci, yönetmenin yaptığı öznel katkıyı algılayamaz. Bu katkı büyük ölçüde şeyleri gösterme tarzında gizli olabilir ama tıpkı tiyatro yazarının birinci ağızdan konuşmadığı gibi yönetmen de kendini göstermez.

Perdede sadece nesnelerin asıl görüntülerini değil, erime ve geçmeler, yani foto-teknik efektler gördüğümüzdeyse, artık yalnızca şeylerin nesnel yeniden-üretimlerini görmeyiz --burada anlatıcının, yazarın, filimi yapan kişinin kendisi konuşmaktadır.

GÖRÜNMEZ ŞEYLERİ GÖSTEREN KAMERA

Tüm bunların garipliği, perdeye yansıtılan erimeler ve geçmelerle kameranın aslında bize görünmez şeyleri göstermesidir. Mesela Çapayev'de Furmanov'un ayrılışını gösteren planın derin bir şiirsel içeriği bulunmaktadır: Çapayev'in ruh halinin trajik biçimde kararması, felakete dair karanlık önsezisi. Nihayet bu tarz şeyle fotoğraflanabilen nesneler değildir; görünmez duygulardır, ancak görüntünün yavaşça kararmasıyla görsel biçimde ifade edilmiş görünmez bir atmosferdir.

Düşünme ve hatırlama süreci de görünür bir şey değildir. Ama bir görüntünün yavaşça açılmasıyla kamera, ona hayali ve görsel bir karakter verebilir ve seyirciye, gösterilenlerin gerçek nesnelere değil, zihne ait görüntüler olduğunu aktarabilir.

ZAMAN PERSPEKTİFİ

Bir görüntüyü karartmak zamanın geçişini de aktarabilir. Eğer bir geminin ufukta kaybolduğunu görüyorsak, belli bir zaman dilimi görüntünün ritmiyle ifade edilmiş demektir. Ama buna ek olarak görüntü aynı zamanda kararıyorsa, bu takdirde geminin kayboluşuyla hissedilen zaman geçişi hissine, daha büyük ve daha zor ölçülebilir bir his de eklenir. Artık plan iki hareket birden göstermektedir: Geminin hareketi ve kamera diyaframının hareketi. Burada iki zaman bulunmaktadır: geminin gerçek kayboluş zamanı ve kararmayla yaratılmış filmsel zaman.

"Filmsel zaman" olarak adlandırdığımız şey, mekân babında perspektifle karşılaştırabileceğimiz bir zaman efektidir. Resimdeki ana-hatlar mekânı perspektifle gösterir: plandaki belli hareket modları ise zamanı perspektife konmuş gibi gösterir. Bu efektlerin analizi, gerek film yönetmeni gerekse psikolog için epey öğreticidir.

Eğer film geçen zamanı bağlayıcı çekim (cut-in shot) ile gösteriyorsa, demek ki, hareketsiz görüntünün kesilmesi, o an harekette olan görüntüden daha fazla zaman geçtiğini sezdirir.

Eğer dramatik bir sahneden sonra hareketli bir plan –başka bir yeri gösteriyor olsa bile– kesmeyle veriliyorsa ve sonra görüntü önceki sahneye dönüyorsa, izleyici aradan yılların geçtiği hissini duyamaz. Bunun nedeni görünen hareketin, gerçek zaman izlenimi veren gerçek bir süresinin olmasıdır. Ama eğer hareketsiz bir nesne, bir taş, bir gölün yüzeyi ya da ona benzer bir şey hareketli sahnelerin arasına konularak verilmişse, seyirci, süresi belirsiz bir zamanın geçtiğini hissedecektir. Bundan dolayı herhangi bir zaman dilimi ifade edebilirler. Dağlar, deniz vs muazzam bir zaman atlaması gösterdiklerinden değil, hiç göstermediklerinden "ebediyet" çağrışımı uyandırırlar.

GEÇMENİN PSİKOLOJİSİ

Eğer bir plan, çok genç bir yüzü ve hemen ardından aynı yüzün yaşlanmış halini gösterirse, muhtemelen yüzün sahibinin aynı kişi olduğunu bile algılayamaz ve ani bir atlama hissi duyarız. Ama genç yüz yavaşça çözülüp yaşlı olana dönüşürse, bu optik teknik araç bize zamanın geçtiğini sezdirir. Geçen zamanı göstermez ya da yeniden-üretmez, yalnızca sezdirir. Burada yine anlatıcı, yönetmen, seyirciye, kamera mekanizması vasıtasıyla birinci ağızdan konuşmaktadır.

İki kare arasındaki geçme, aralarında derin bir bağ olduğu anlamına gelir. Bu kabul edilmiş bir uzlaşımdır; film dilinde konuşma sırasının devredilmesidir: Eğer iki görüntü yavaşça birbirine geçiyorsa, ikisi dramatik önemi gerçek nesneleri gösteren bir dizi planda ifade edilemeyebilecek kadar derin bir bağ ile birbirlerine bağlı demektir. Geçme tekniği, şiirsel ve entelektüel vurgunun filmde gerekli olan yere konulmasını sağlar.

ZAMAN VE DİZİLİM

Joe May Eve Dönüş adlı filmde iki kaçak savaş esirinin başıboş dolaşmalarını göstermiştir. Peki, Sibirya'nın engin düzlükleri içinden, Rusya'nın bitmek bilmez yolları boyunca süren bu yol-

culuğun, insanı yutan sonsuzluğunu nasıl göstermiştir? Eğer seyirciye sonu olmayan mesafe ve yılların işaretleri verilmek zorunda olsaydı, kim bilir kaç manzara, kaç şehir ve kasaba göstermek zorunda kalınırdı. Ancak *Joe May* bundan daha bilgeydi ve hiç birini göstermedi. Ne söz konusu manzaraları ne de kaçakları görürüz; sadece yakın planda yürüyen ayaklar... Bir tane bile manzara görmediğimiz için onlardan binlercesi olabilirdi.

Ayakların durmadan yürüdüğünü ve sağlam asker çizmelerinin paramparça oldukları görüntüye doğru geçişi, daha yavaş bir geçme ile köylü sandallarının da parçalanmasını; Sonra ayakların sarılı olduğu sefil bezler, paçavraya dönüşmesini ve sonunda sadece kanayan çıplak ayakları görürüz. Eğer bu kareler, geçişler olmaksızın sıralansaydı, dört durağan durumun sembolik sunumları olan bu dört gerçekçi karede şiddetli bir atlama hissederdik. Zaman atlamasının ve değişimin yavaşlığı ancak planların iç içe çözülmesiyle aktarılmıştır; Perdeye düşen yansıma hiçbir gerçekliği temsil etmez. Yürüyen ayakların görüntüsüne ait yansıtılan gerçek zaman yaklaşık üç dakikadır ama bilincimiz bu sürede günler, hatta aylar geçtiği önermesini kabul eder.

GÖRÜNTÜ BOYUTU VE GEÇMELER

Bu tür ardışık geçmeler sadece yakın planda ikna edicidir. Geniş bir alana yerleştirilmiş bütün bir insan figürü bedensel ve uzamsal gerçekliğiyle birlikte üzerimizde çok güçlü bir etki yaratır. Bu, çözülmenin hayali, fikri hafifliğini daha az kabul edilir hale getirilir. Önceki paragrafta bahsettiğimiz dört değişim süresince büyük dağların, ormanların, nehirlerin ya da evlerin birbirlerine geçtiklerini görseydik geçmenin teknik numarası çok belli olurdu.

Manzarada görünür bir değişim, kolayca bir rüya ya da büyü etkisi yaratır. Ama görmediğimiz şeylerdeki değişimler sorun çıkarmaz. Görülmeyen manzaralar sayısız, ölçülemeyen zaman sonsuz olabilir. Yakın plan sadece nesneleri mekândan ayırmakla

kalmaz, onları mekândan tamamen kaldırır ve farklı kanunların hüküm sürdüğü kavramsal bir mekâna aktarır gibi olur.

Optik geçme tekniği, çoğu zaman (mesela paralel olaylar için) dramatik bağlayıcı sahne tekniğini gereksiz kılar.

GEÇMELER VE BASİT HİKÂYELER

Eğer bir sahnede görmüş olduğumuz bir figür ara görüntüler olmadan başka bir sahnede sadece birbirini takip edecek şekilde montajlanmak suretiyle belirirse, seyirci bilinçli veya bilinçsiz oraya nasıl geldiğini merak eder. Böyle ilkel dizilimler bizde şapşalca ve kötü bir teknik intibaı bırakmaya müsaittir. Ama ilk sahneyi, ikinciye geçmeyle bağlarsak, muhtemelen kimse aynı figürü başka bir yerde görmeyi yadsımayacaktır. Çünkü bu durumda artık olaya edilgen halde bakmamaktayızdır. Hikâye boyunca filmi yapanın görsel müdahalesine tanık oluruz; filmi çeken bizi, sahneyi değiştiren ve zamanın geçmesine neden olan müdahaleye katılmaya çağırır.

Bu yolla paralel olayların gerekliliğinden kurtulmak pek çok bakımdan avantajlıdır. Hikâye akışını sadeleştirir ve böylece daha çok başkarakteri ilgilendiren ana olaya konsantre olabilecek modern psikolojik filmler için bir gereklilik haline gelir.

Yönetmen sıralamalarının yumuşak, epik bir tarzda akmasını istediğinde çözülme tekniğini kullanabilir. Ayrıca bu teknik, ani dramatik vurgular, almaşık kurgular ve paralel olaylar gerektiren hikâyeler için de uygundur.

GEÇMELER VE MEKÂNIN BAĞLANMASI

Geçmenin iki plan arasında ister istemez köklü bir bağ bulunduğu hissini yaratacağını belirtmiştik. Eğer bir sahne, bir başkasına geçiyorsa, ikisinde de görünen figür görsel bağlantıyı oluşturur. Böyle durumlarda söz konusu figürün görsel olarak çarpıcı olması tavsiye edilir ki böylece çevresinde bulunan nes-

neler, sanki bir adamın ceketini değiştirmesi gibi çevresini değiştiren figürden daha az maddiymişler gibi solabilsinler.

Buna ulaşmak için denenmiş ve sıkça kullanılan bir numara, çevre dekoru yavaşça solarken ön plandaki figüre keskince odaklanmaktır. Görüntü figürün etrafında daralır ve diyafram başka bir sahnede yeniden açılmadan önce onu mekândan çekip alır.

Narcosis

Benim filmlerimden biri olan *Narcossis*'te hiç kesme yoktu; çünkü filmin tarzı, birbirinin içine yumuşak bir şekilde karışan planların ritmini gerektiriyordu. Bu filmin kahramanı bir yolculuğa çıkmak üzeredir. Önce yakın planda odasında hazırlanmış durumda bekleyen valizini ve ardından oda yok olurken yalnız bu valizi görürüz. Valiz yavaşça sarsılmaya başlar. Sonra diyafram tekrar açılır ve bir an için bile görüşümüzden çıkmayan valiz bagajların üstünde sarsılırken görürüz. Hareket halinde bir trendeyizdir. Kamera valizden koltuklara doğru döner. Kameramanımız onlardan birinde oturmuş, yolculuk etmektedir.

Kadın kahraman bir sokakta yapayalnız beklemektedir. Diyafram, gözyaşından sırılsıklam olmuş bir mendille oynayan elleri üzerinde daralır. Yavaş bir geçmeyle mendil, beyaz bir güle dönüşür. Eller aynı kalmıştır. Diyafram biraz daha açıldığında ellerin gülleri buket haline getirdiğini ve tamamen açıldığındaysa bir orta planda çiçekçide çalışan bir kızı müşteriye hizmet ederken görürüz. Bu tarz geçmeler sadece iki ayrı durumu göstermekle kalmaz bir insan hayatının, kaderinin geniş, epik akışını da aktarabilir. Yine de bu yöntem dikkatli kullanılmalıdır, aksi halde kolayca yersiz anlamsız bir biçimciliğe dönüşebilir.

SAHNENİN HAREKET OLMADAN DEĞİŞMESİ

Bu tip çözülmenin en sık kullanılan biçimi, sahnenin son planının sadece bir yüzü, bir eli veya çerçevede kalan bir nesnenin yakın planının gösterilerek böylece mekândan dışarı çekilmesi-

dir. Sahnenin bu son planı aynı zamanda, diyaframın tekrar açılmasıyla oluşan diğer sahnenin ilk planı olur. Yakın planda gösterilen eşya kaldırılmamıştır, gözümüzün önünde kalmış fakat arkasında olduğu gibi yeni bir ortam belirmiştir. Bu bağlamda böyle bir değişim izleyicinin kendi içinde yaşanır. Fiziksel bir hareket veya herhangi bir kıpırtı görmeyiz ve böylece zamanın gerçekliğinin yokluğu filmin maddesel olmayan niteliğini muazzam şekilde artırır.

Bu teknik aynı zamanda izleyicinin merakını da tahrik eder; kahramanın orada olacağını bildiği sahne açıldığında belirecek sürprizi iştahla bekler. Daralan diyafram henüz onu seyirciden gizlerken kahramanın hatta yüzünde çevrenin yansımalarını bile görebilir.

Sesli filmde daha önce belirtildiği gibi bu etki, yaklaşan yeni sahnenin seslerini eski, değişmemiş yakın planlar üzerinde bırakmak yoluyla yaratılabilir. Böylece yeni çevreyi görmeden önce *duyarız*.

GEÇME VE ZİHİNSEL GÖRÜNTÜ

Sahneyi değiştirebilen, zaman ve mekân yanılsaması yaratabilen çözülme tekniği, çağrışım ve hafızanın, rüyaların veya hayal gücümüzdeki zihinsel görüntülerin aktarılması için son derece uygundur.

Narcosis'te bir kızın hayatı, onun gözlerinden, uyuşturucu etkisi altında gördüğü rüyada gösterilmiştir. Bunun nedeni, sahnelere ve planlara onsuz günlük gerçekliğini anlamayacağımız hayatın önemsiz ve kayıtsız detaylarını göstermeksizin sadece duygusal gerçekliği vermektir.

Narcosis'in kadın kahramanı okullu bir kızdır. Bir gün sınıftan çıkar. (Tüm bunlar uyuşturucu etkisindeki hayallerdir.) Ayağa kalkar, kamera takip ederken sınıfı terk eder. Daima gözümüzün önündedir ve işte şimdi kapıyı açtığını veya merdivenleri indiğini görmesek de sokaktadır. Bu geçişler, pek önem

arz etmese bile gerçekliği sunarken dışarıda bırakılamazlar. *Narcosis*'te çevre, olay akışını bozmadan değişir. Sokaktayız. Sokak sadece bir dizi sokak lambasından ibaret gösterilmektedir. Uzaktan bir ışık yaklaşır. Kız kımıldamaz. Bir kitapçı dükkânının parlak ışıklarla aydınlatılmış vitrini. Kızın görüntüsü vitrinin görüntüsüne geçme yapar ve artık dükkânın içindedir. Çevre kız duruşunu değiştirmeden değişir; çünkü gerçekte değişmemiştir, hayal görüyordur. Şimdi de bir tiyatro gişesinin önünde durmaktadır. Bir bilet almak ister, alamaz. Tiyatro fuayesinde hanımefendi ve beyefendiler yanından geçip giderler. Gitmek için döner ama sadece bir adım sonra karda yürümektedir. Bir adım daha atar ve karla kaplı ağaçlarla dolu bir ormanda yürür. Kızı hep izleriz ama tiyatrodan "gerçekten" nasıl ve ne zaman çıkıp ormana geldiğini görmeyiz. Mekânı ve zamanı kendi hayallerimizde böyle görürüz; bir sahne diğerine olmayacak bir hızla değil de, çeşitli sahnelerin devamlı bir mekân karakteri bulunmaksızın değişir. Mesela bir odadayken yine aynı anda bir ormanda da olabiliriz. Böyle şeyler sahnede ya da edebiyatta, filmdeki gibi gösterilemez ve sunulamaz. O zaman niçin filmlerimizde bu türden psikolojik öyküleri bu kadar nadir görüyoruz?

FİLME ALINAN PERDELER

Başka bir aracı da pek sık görmekteyiz. Eğer yönetmen sahneyi ara sahneler kullanmadan değiştirmek isterse genelde teknik olarak "silme" (wipe) denilen gölge perdeleri kullanırlar. Başka bir deyişle, yeni sahneye tiyatro sahnesinden ödünç aldığı bir araçla başlar. Acizliğin bu kabulü, bu tembellik alameti film sanatının ruhuna terstir. Savunmak için söylenebilecek tek şey, yine de dramatik motivasyon gütmeden kesilerek konulmuş görüntüye oranla tercih edilir olmasıdır.

2. KISIM

ONÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FİLMDE TARZ SORUNLARI

Kitabın birinci kısmında, sinemanın, bir teknikten sanata; sadece sahne performanslarını filme alan hareketli resim endüstrisinden, kendi ifade ortamını geliştirirken aynı zamanda yeni sanatı anlamak için gereken yeni duyarlılık ve görsel kültürü de yaratmış özerk, bağımsız, tamamen yeni bir sanat-üreticisine dönüşmesini ele aldık. Söz konusu dönüşüm içinde, film sanatının dilini yöneten kurallarda, özellikle sessiz filmin parlak yükseliş döneminde, hala sessiz ve renksiz olduğu zamanlardaki görüntü dilinin teorisini ortaya koymaya çalıştım. Bunu ayrı bir bölümde işledim; çünkü sessiz filmin son zamanlarında yaratılan görsel kültürün büyük bölümü teknik gelişmeler içerisinde kaybolmuştur ve inanıyorum ki, daha önce ulaşılmış bulunan bu kültür seviyesinin anısı, filmin tarihinde yeni bir evre başladığı zaman, yeni bir biçimle ona dönmek mümkün olabileceğinden ötürü muhafaza edilmelidir.

Filmin sağladığı yeni ifade yöntemlerini şu şekilde sıralamıştık:

Sahnelerin planlara bölünmesi, örneğin detay görüntüleri;

Aynı sahnede açı ve yerleştirmenin değişmesi;

Seyirci ile kamera arasında "özdeşleşme";

Yakın plan;

Montaj (kurgu, kesim)

Bu tabii ki film sanatının kendine özgü başka özellikleri bulunmadığı ya da herhangi bir filmin sadece bu noktalara bağlı olduğu anlamına gelmez. Ne var ki, bu tür eserlerin her öğe veya içeriği kendini bu temel görsel ve akustik biçimlerde gösterebilir. Resmin değerini tek başına renk vermese bile, böyle bir değer de renge başvurmadan kendini belli edemez; zira renk resimdeki söz konusu değerin algılanabildiği yegâne ortamdır.

Diyalog, sesli filme has bir özellik değildir; çok daha eskidir ve dramanın da epiğin de esas bileşenlerinden biridir. Ama film sanatının bahsettiğimiz temel biçimleri, diyalogların onlara göre kullanılabildiği ve film diyaloğuna yeni özel bir karakter veren ve özel etkiler üreten diğer, kendine has yasaları belirler.

SAF SİNEMATOGRAFİ

Sesli filmin icadından yıllar önce, sessiz filmin ifade araçları öyle bir zenginliğe ve ustalığa ulaşmıştı ki diğer tüm ifade araçlarını – özellikle hikâyeyi– tümüyle çöpe atmayı savunan bir eğilim ortaya çıkmıştı. O zamanlar, diğer sanat dallarındaki sanatçılar da "saf" bir tarz arıyorlar ve bu yönde ısrar ediyorlardı. Ama bu arayışlar, hiçbir alanda film sanatındaki kadar savunulmadı.

Mikrofizyonomi, mikrodrama, açı, yerleştirme ve kesmenin hayatın merkezine öylesine derin işleyip gerçeğin ham malzemesini onda yeterli anlamlı dramatik öğeler bulacak derecede kurucu bir "olay örgüsü" *(plot)* hazırlayıcı bir edebi işleme, bir hikâyeye, senaryoya gereksinim duymadan çok canlı olarak yeniden ürettiğini gördük.

Bu eğilim, kameranın önceden yazılmış romanları ya da oyunları (özellikle çekilmesi düşünülen film için bile yazılmış olsalar) gerçekleştirmemesi, eserlerini kamerayı hayatın ham malzemesine doğrudan tutmak yoluyla yaratması gerektiği sanatsal ilkesini benimsemiştir. Öznelerini, dramatik ya da epik olaylarda değil, sade görünürlükte, görsel varlıkta aramalıdır.

Birkaç yıl önce resimden "temayı" kaldıran da buna çok benzer bir ispatsız formüldür.

Bu "saf tarz" isteğinin, film alanında bazı sanatsal gerekçeleri bulunduğu ve takipçilerinin de şüphesiz sinema sanatını, çeşitli tarz ve biçimlerle zenginleştirdiği inkâr edilemez. Yine de Avrupa sinema sanatında avangart adıyla bilinen bu ekol kısa sürede, sadece biçimle oynayan, kendi çapında belgeseller ve "*kahramansız filmler*" yapan ayrılıkçı bir *sanat-için-sanat* akımına dönüştü ve bir zamanlar sahip olduğu ve kendini gösterdiği yapıcı ilhamı yitirdi. Şimdiye kadar gerçeklikten kopuk gelişen dışavurumculuğun dekadan biçimciliğinin akıntısıyla uzaklara sürüklendi ve kendini "öznesiz" bir "mutlak film" çıkmazında buldu. Aracın sağladığı olanaklar artık amacı, biçimsel hedefleri ve içerikleri belirlemekteydi. Bu akım, ısrarla izlendiğinde, kendi içeriğini veren biçim, sözcüklerin şeyleri değil de yalnız diğer sözcükleri anlatmak için kullanıldığı mantıksal sonucuna götürür; sonu hüsran ve boşluktur.

Bu akımlara, henüz egemenlikleri tasdik edilmeden önce, çok dikkat gösterdim; çünkü film endüstrisi çok az avangart "mutlak film" üretti ve aslında Paris, Londra veya Berlin perdeleriyle sınırlı ilginçlikler olarak kaldı ve sadece uzmanlar, kuramcılar ve entelektüel züppelerden mürekkep küçük bir zümre tarafından takdir gördü.

Yine de, önemleri hafife alınmamalıdır. Birincisi, sanatsal biçim arayışında son derece üretken deneysel aşamalar oldukları için. İkinci olarak da, dönemin yönetmenleri avangart saf tarz filmler yapma eğiliminde olmasalar bile sıklıkla bunu yapanların geliştirdiği yenilikleri kullandıklarından. Sessiz filmin nihaî gelişimini, içindeki avangart etkiye işaret edilmeden açıklamak zordur. Sonradan çok başarılı ve popüler olan birçok yönetmen avangart ekolden geçtiler ve orada geliştirdikleri görsel kültürü ticari filmlerine taşıdılar. Söz konusu yönetmenlerin filmlerini bu denli çekici ve popüler yapan kesinlikle bu görsel eğitimdi. Bunun bir örneği *René Clair*'dir.

Ne var ki, bu noktada başka bir bakış açısından da bahsetmek gerekir. Bu kitap, yeni sanata şeklini veren yasaların araştırılmasını amaçlamaktadır. *Baedeker*'in yaptığı gibi bir sınıflandırma ya da sanat eseri değerlendirmesi değildir. Öncelikle önemli olan, sanat eserinin bir sanat eseri olarak ne derece mükemmel olabileceği değil, sanata hükmeden yasalar açısından ne kadar açıklayıcı olduğudur. Bu noktada, dekadan denilen sanatın dekadanlığına bağlı olgu, çoğu kez sanatsal yaratıya yön veren estetik ve psikolojik yasalarca mükemmel bir başyapıtın eşsiz yumuşak, bozulmaz yüzeylerinin yapamayacağı kadar derine işleyen bir ışık tutmaktadır. Metaller ve taşlar en kolay bozuk yüzeylerine bakmak yoluyla tanınırlar. Kimya yasaları bozulma ve çürüme süreçlerinde de geçerlidir, hatta burada sağlıklı bir organizmadan daha kolay görülebilirler. Daha derin bir sanat kimyası arayışında, dekadan olarak tarif edilen olguya daha fazla dikkat vermemizin nedenlerinden biri budur.

Nihayet *Alois Riegl*'in, sanat tarihi boyunca yaşanmış tarz değişimlerini incelerken birçok kez karşılaştığı olguyu hatırlayalım: Belli bir olgu, bir çağın ya da sınıfın sanatının çürüme belirtisi iken aynı zamanda yeni bir çağın ya da sınıfın sanatının ilk dışavurumu olabilir. Ben avangart filmin geliştirdiği çağrışım yönteminin meyvesini gelecek zamanda, sesli ve konuşmalı film, yeni ve hakiki bir filmsel yön alana kadar vermeyeceğine inanıyorum. Sanat tarihi bazen tutumlu bir ev kadını misali, artıkları bir kenara ayırır ve bunları değişik şekillerde yeniden kullanır.

Filmde avangart hareket Fransa'da, farklı sanatları"*mutlaklaştırma*"ya meyleden farklı hareketlerle birlikte doğmuştur. Diğer sanatlar, edebiyatın alanlarına el uzatmasına karşı ayaklandılar ve sonunda edebiyat da aynısını yaptı. Herkes, "*sade ve saf olguyu*" yeniden üretmek istiyordu ve kimse kendini olguda gösteren gerçeklikle özel olarak ilgilenmiyordu. Bu da yine I. Dünya Savaşı'nın ardından gelen psikotik koşullardan kalma bir etkiydi; ***Burjuva bilincinin gerçeklikten kaçmak için denediği yollardan biri.***

HİKÂYESİZ VEYA KAHRAMANSIZ FİLMLER

Bu kaçışçılık genelde dolaylı yollardan gerçekleşir. Psikologlar iyi bilirler. Mesela, önceden kurulmuş film hikâyelerinden kaçış, amacının gerçeğe daha çok yaklaşmak olduğunu öne sürüyordu. Hayatın anlık gerçekliğinin fotoğrafik "tespiti" entrikalı konulara sahip uzun-metraj filmlerden daha gerçek görünüyordu. Başka bir deyişle, film hikâyesinden kaçışın yönlerinden biri gerçekliğe doğruydu.

Fakat aynı zamanda ondan daha zayıf olmayan başka bir akım da başka bir yönde gelişti. Burada da yine filmin edebî, epik ya da dramatik içeriğinden kaçma isteği söz konusuydu ama seçtiği yol, ***"soyut" resim*** örneğini izleyerek soyut şekillere ve "saf görselliğin" biçimsel yapılarına doğru gidiyordu. Böylece film iki ayrı yönde, epik veya dramatik içerikten kaçmayı denedi: ***bir tarafta saf röportaj ve belgesel filme doğru; diğer tarafta mutlak görsellik, optik izlenimler dürbünü ve "mutlak" filmin tamamen biçimsel muzipliklerine doğru.***

KAHRAMANSIZ FİLM

Tüm bunların ilk adımı, kahramansız filmdi. Hala önceden ayarlanmış, belirlenmiş olay sahneleri ve bunların arasında belli bir bağlantı bulunuyordu. Hâlâ bir hikâyesi vardı ancak bu hikâye, merkezi bir karakterle sınırlı değildi; dolayısıyla böyle filmler, iki ya da daha fazla kişinin verdiği mücadeleden doğan tema ve çatışmadan yoksundular.

Bu akımın taraftarları, hayatın karakteristik olaylarını, tek bir insan kaderinin yetersiz çizgisinde anlatmak istemiyorlardı. Hayatın tek bir insanın bakış açısından görülen yalnızca ince bir dilimini tek bir insanın kapasite sınırları içine sıkıştırılmış halde değil, herhangi bir adamın rastgele hayatı değil, olduğu gibi hayat, tipik hayat göz önüne serilmeliydi. Böyle bir filmin, sadece bir senaristin uydurması ve yapay bir şey olmayacağı, doğal ve akılcı olacağı düşünülüyordu. Teori buydu.

Böyle bir filmi ilk yapanlardan biri benim. Adı *On Marklık Banknotun Maceraları*'ydı.* Fox'un Berlin'de bulunan Avrupa şubesi için yapılmış ve yönetmenliğini Berthold Viertel üstlenmişti; kamerada Karl Freud vardı. Göz önündeki başkarakter, elde ele geçtikçe filme alınan tüm maceraların sebebi durumundaki on marklık bir banknottu. Diğer karakterler her sahnede değişiyordu. Olaylar, gündelik bağlantılarla birleşiyordu, ama insan karakterler birbirlerinden habersiz, bir sis içinde ve kararlarının diğerlerinin kaderine yön vereceğinden habersiz yer değiştiriyorlardı. Sahneleri birbirine bağlayan tek şey on marklık banknottu.

Bu tür yatay kesit filmleri sağlam yazılmış herhangi bir drama sahnesi kadar dikkatlice düşünülür, hatta sıralanma ve bağlantıları daha bile çapraşıktır; çünkü pek çok romanın edebîliğinden daha ustaca kurulmuştur. Ancak böyle bir filmin sahne dizilerinin önceden belirlenmiş yönleri, dramatik zirveleri, belli bir sona giden hareketleri yoktur. Tek ve aynı düzlemde hareket ederler ve sayıları isteğe göre artırılıp azaltılabilir. Şüphesiz, böyle bir kompozisyon, olayların rastlantısal karakterinin değişmesi bakımından gerçeğe natüralist bir benzerlik arz etmektedir; ancak sanatsal gerekliliğin ikna edici gücünden yoksundur.

Bu "edebî-olmayan" film için ilhamımı tanınmış bir edebiyat klasiğinden, Tolstoy'un Sahte Kupon'undan aldığım açıkça belli oluyordu; bu benim on marklık banknotum gibi elden ele dolaşan bir kuponun hikâyesiydi.

"Kahramansız" filmlerin en iyi örneklerinin Sovyetler Birliği'nde, 1917 Ekim Devrimi'nden hemen sonra, romantik spontane "***kitle ruhu***" kavramı hâlâ modayken yapılmış olması şaşırtıcı değil. Eisenstein'ın *Ekim* (ya da *Dünyayı Sarsan On Gün*) filmi, Lenin'den bile bir başkarakter yaratmaksızın Leningrad'daki ayaklanmayı göstermiştir. Sadece kitlelerin kitlelerle karşı kar-

(*) *Die Abenteuer eines Zehn mark scheines:* 1926'da gösterilen filmin kayıp olduğu düşünülüyor.

şıya gelmesi gösterilmiştir; kuşkusuz bu bireysel karakterler ve karakteristik fizyonomilerle ustaca çizilmiştir.

Bu tip filmlere özgü tehlikelerin iki ayağı vardır:

Birincisi, kitleler yalnız özel nitelikleri ve karakteri sadece dışsal görünümüyle değil, hatta daha çok davranışları ve hareketleriyle gösterildiklerinden böyle filmlerin içinde mutlaka bir şeyler olup bitmeli ve bu olayların da sıklıkla karışık, tesadüfî olup asla tek bir kahramanın kaderi gibi açıkça çizilememelidir.

Bundan türeyen ikinci tehlikeyse, böyle kesit ya da kitle-aksiyonu filmlerini çekenlerin ana kahraman olmadan böylesine devasa bir resmi çizebileceklerini hayal etmeleri ve bu nedenle de bireysel kaderin rastlantısallığından kaçınmalarıdır.

Sorun, sanatçının bireyselleşmeyi reddettiğinde ulaştığı şeyin evrensel geçerlilikte bir şey olmayıp, bilakis tamamen bir çözülme olmasıydı. Bilinçle şekillenmiş her şey, kendi bireysel fizyonomisine sahiptir ve sadece küçük parçacıklar tamamen aynı olabilir. Yamaçtaki bir taşla, Michelangelo'nun heykellerindeki aynı taştır. Taş olmak bakımından maddeleri az – çok aynıdır. Aradaki farklılık özlerinde değil, biçimlerindedir. Biçimi değil de malzemenin ham halini göstermek isteyen sanatçı eserini paramparça etse yeridir. Ama sanatın eski bir kuralı, malzemenin ruhunun ve yasasının kendini en mükemmel sanat eserinin mamul biçiminde gösterdiğini söyler, hammaddede değil.

Fabl, hikâye bir insan portresi gibidir; yalnızca kapalı bir varlık olarak içinde bulunan sanatsal şekillendirmeyle kazanır ve böylece malzemesine de en iyi anlamı verir. Ama eğer malzemeyi, biçimi hesaba katmadan göstermek istiyorsak böyle malzemelerin dokuları bulunmaz, bu bir resim olmaz. Bir mobilya ancak onu parçaladığımız zaman tekrardan odun parçası olur.

YOL FİLMLERİ

Yol filmleri, film sanatının ilginç ve önemli bir türü haline geldi. Burada gerçekliğin edebi tema ve senaryolar, edebi yönlendir-

meler olmadan, doğrudan sinemanın gelişmiş kanalı ile elde edilen sanatsal temsilleri bulunur. Bunlar kurmaca yolculukların görüntüleri değildir, gerçekten yapılmış yolculuklardır ve yine de sanat eseridirler. Burada sanat icattan değil, keşiften doğar. Deneyimlenen gerçekliğin uçsuz bucaksız ormanında sanatçı, en karakteristik, en ilginç, en estetik ve en anlamlı olanı bulmak ve ondan gerçekliği betimleyen her filmde bilinçli ya da bilinçsiz mutlaka bulunan eğilim ve ideolojik amacı en canlı şekilde çıkarmak zorundadır.

Bu tarz filmlerin sanatsal kompozisyonları, yolculuğun planlanmasıyla başlar; önceden çekilmiş planların gruplandırılması ya da montajıyla değil. Yolculuğu, sözlerle veya görüntüyle betimlemek için onu yaşayan kimsenin deneyimlerine dair bir ön düşüncesi olması gerekir. Aynısı günlük yazanlar için de geçerlidir. Burada ilginç bir geçişken sanat biçimi var, sadece gerçeği kaydetmek ile film yönetmeninin yorumlama isteği arasında duran bir biçim. Böyle istekler genelde bilinçsiz veya bilinç-altıdır ve enteresan psikolojik çalışmalar için fırsatlar sunar.

Bir serseri yalnızca şansın gösterdiği yoldan gider. Ama gezginin, aynı iyi bir yazar gibi belli bir hedefi vardır. Yolculuk filmin biçimini belirler ve güzergâh da zaten kurgu planında hazır bulunmaktadır. Asıl kesme, sadece fazlalıkları elemek için yapılır.

Haber filmleri, sanatsal yaratım biçimleri midir? Eğer gerçekliğin samimi bir görüntüsünü vermek istiyorsa, ilk kaygısı bu olmalı, sanat değil. Ancak kısa sürede, katı bir biçimde hazırlanmış bir bilimsel eğitim filminin bile sanatsal noktaları hesaba katmadan ve sanatsal ifade yollarını kullanmadan çekilemeyeceği anlaşılmıştır. Bu, gerçekliğin ampirik sisi dışında –gerçekliğin anlamı ve yasası olan– doğrunun, gören ve deneyimleyen filmcinin yorumundan geçtiği içindir, ki böyle bir yapımcı film sanatının imkan tanıdığı tüm ifade biçimlerini oyuna sokmalıdır.

BİR KAHRAMANI OLAN BELGESEL FİLMLER

En son bahsedilen ara biçimin dışında pek çok ilginç, değerli ve popüler film türü gelişmiştir. Bunların en ilginçlerinden biri, bir ana figürü, kahramanı bulunan belgesel filmlerdir. Bu tür filmlerde gerçekliğin sadece tarafsız unsurlarını görmeyiz, odak noktalarında günlük hayatını ve kaderin yarattıkları bir insan vardır ve gerçekliğe anlamını ve işlevini veren de bu insandır. Bu "canlandırılmış" öğretici filmler, gerçekliği bilimsel bütünlükte, ancak yine de bir insan tarafından yaşandığı gibi gösterir. Bu sayede film sadece daha canlı ve ilginç değil, çoğu zaman daha doğru kılınır. Çünkü doğanın gerçeklikleri, sosyal bir deneyim halinde sunulursa, en derin anlamlarını insana verir; balta girmemiş ormanın ya da arktik buz kütlesinin toplum-dışı doğası bile son tahlilde sosyal deneyimdir; yalnızlık kesinlikle bağıntılı bir kavramdır ve entelektüel ve duygusal içeriğini ancak karşıtının, yalnız-olmamanın bilincindeysek kazanır.

Dünyanın bir bölümündeki gerçekliği bir insanın kaderi biçiminde gösteren sessiz filmin bu türdeki ilk belgeselleri *Kuzeyli Nanook; Balta girmemiş bir yağmur ormanının resmini çizen Chang; ve Moana adlı belgesellerdi, bu sonuncusu da Güney Pasifik'i anlatan bir filmdi.*

Chang belgeselinde fakir bir Hintli ailenin ormanla mücadelesi, Hint köyünün vahşi bir fil sürüsüyle giriştikleri şiddetli savaşa doğru gelişir. Bir belgeseldir ancak draması tüm estetik ve dramaturgi kurallarına uymaktadır. Hatta antik tragedyalardaki koroya karşılık, insanlar ile filler arasındaki dövüşü hindistancevizi ağaçlarının tepesinden endişeyle seyreden maymun topluluğu bile bulunmaktadır. Seyirci maymunlar zeki yönetmenlerin spor sahnelerinde yer verdikleri heyecanlı taraftar misali sahnelerin arasına konulmuştur. Bu muhteşem maymun pantomim korosu, insanların mücadelesini destekler ve her aşamasını vurgular.

Chang'da "kurmaca" olan tek bir sahne yoktur. Fakat her sahne "yönetilmiştir". Öğretmenlerin ders ve açıklamalarını gör-

sel araçlarla ikna edici kılması gibi, sanatsal yönelim de öğretici olanla eşit düzeyde kendini göstermiştir. Evcil fillerin eğitilerek kamera önünde vahşi filler yerine düzgün, doğal bir vahşilikle oynamış olmaları da hayli olasıdır. Gerçeklik bile bu oyunculukla daha ikna edici biçimde gösterilir.

Başka bir ara film türü, hatta belgeselden daha ziyade uzun metrajlı filme benzeyen bir tür, son zamanlarda popüler olan biyografik filmlerdir. Bunlarda tabii ki pek çok romantik, kurulu sahneler vardır, tıpkı çok da katı bir şekilde bilimsel olmayan biyografik romanlar gibi. *Edison, Pasteur, Madam Curie*'nin hayatından iyi filmler yapılmıştır. Rusların *Lenin ve Gorki* filmleri de bu kategoride yer alır. Burada tayin edici olaylar kurmaca olmamasına rağmen, tek tek sahneler kesinlikle yönetilmiş ya da en azından düzenlenmiştir. Yine de gerçek hayat hikâyesine ait otantik bilgi edebi kurgulara bir sınır çeker.

BİLİNMEYEN YAKINLAR

Edebiyatsız "*saf film tarzı*" arayışları, yönetmenleri sadece kamerayla bilinmeyen uzak diyarlara yolculuk etmeye değil, henüz keşfedilmemiş bilinmeyen yakınlara da el atmaya itmiştir. Yakınları keşfetmeye çıkan ilk gezgin Rus yönetmen Dziga Vertov'du. Bunu "Sine-Göz" olarak adlandırdı ve maksadı kamerasıyla gündelik hayatımızın daima gördüğümüz ama hiç fark etmediğimiz küçük olaylarına göz atmaktı. Hayatın molekülleri, onları yakın çekimde yalıtır ve ana-hatlarını bu yalıtılmış halde çizerek böylece onlara biçim verirsek önem kazanırlar.

Bu olaylar yaratılmamış fakat gerçekten yakalanmışlardır; sanki bir anahtar deliğinden kayda alındılar. Oyun oynayan bir çocuk, öpüşen âşıklar, homurdanan arabacı, parktaki bankın üzerinde şekerleme yapan adam. Onlar "çekildiklerini" asla bilmediler. Bu görüntülerin önemi otantikliklerinde yatmaktadır. Hem çoğunlukla gizil bir heyecan yaratırlar; yasak bölgelere adım atmanın ve görmememiz gerekeni gözetlemekten doğan

bir heyecan. Bu gerçeklik parçaları yönetmenin onları kullanarak göstermeyi seçtiği "*hakikat*" neyse onda harmanlanırlar. Burada makas, ağırbaşlı şairi oynar ve der ki: "*Bakın! İşte hayat*!"

Gerçekliğin bu tamamen otantik kareleri hepsinden daha özneldir. Hikâyeleri yoktur ama ana figürleri, kahramanları vardır. Bu kahraman görünmezdir; çünkü o "sine-göz"ünden her şeyi görendir. Ancak gördüğü her şey onun kendi kişiliğini ifade eder; gördüğü gerçeklik ne kadar el değmemiş görünürse görünsün, yansıtılan ve karakterize edilen kendisidir. Sadece onun öznel hisleri seçimi, dizilimi, bize gösterdiği şeylerin kesme ritmini belirler. Aralarında bağlantı aramaksızın nesnel izlenimlerle kendini açığa vurmak isteyen bir sanatçı gibi görünür. Ama söz konusu bağlantıyı kendisi sağlar ve filmin üstüne kurulduğu yapıcı ilke kendi öznel varlığıdır. Ne kadar inanarak da filme alsa, buraya kasıtlı bir tercih, seçilmiş bir dünya bulunmaktadır ve bu dünya onun dünyasıdır. Böyle "gerçeklere dayanan" filmler tüm filmler içinde en öznel olanlardır. Bunlar henüz doğmamış lirik film-şiirinin en anlamlı, en zengin, en sinematik sanatsal biçimini oluşturacaklardır.

HABER FİLMLERİ

Bunları film gösterimlerinin başında, ana film başlamadan hemen önce görmeye alışığız. Seyirciler için onlar resimli haberlerin masumane bir çeşididirler. Oysa en tehlikeli propaganda araçlarıdır. "***Sine-gözün***" gerçeklik kesitleri gibi şiirsel, sanatsal bir öznellikle bir araya getirilmemişlerdir –parasını ödeyen güç odaklarının çıkarlarını ifade ederler. Nesnel ve otantik fotoğrafik kayıtlar dönemin bir çeşit resimli günlüğü gibi gözüktüklerinden, yalancı, saptırıcı gazetelerden bile daha küstahça yalan söylerler. Birbirine düşman olan grupların aynı olaylar için yaptıkları haber filmlerini yan yana, daha iyisi yüz yüze görme fırsatımız olursa, gerçekten ilginç ve öğretici olurlar. Birbirine hiç mi hiç benzemezler; aynı şeyleri gösterdiklerini iddia etmelerine

karşın ve asıl karakteristik ve anlamlı özellikleri ne *göstermedikleridir.*

Tamamen farklı bir şeye dönüşmeleri için, üzerine bir parça oynamak yeterlidir. Hitlerin iktidara el koymasından önce, ***Weimar Cumhuriyeti*** son demlerini yaşarken, Berlin'de bir işçi film topluluğu kuruldu. Film gösterimlerini düzenlediler ve kendi haber bantlarını gösterdiler ama sansür bunları yasakladı. Onlar da zamanında sansür kurulundan geçmiş olan UFA'nın gösterimi sona ermiş eski haber bantlarını satın aldılar. Bunları keserek yeni bantlar elde ettik. Mesela "***Köpek Güzellik Yarışması***" kucaklarında pahalı finolarıyla aşırı cazibeli hanımefendileri; bunun ardından da "yarışmamaya katılmamış" kör bir dilenci ve onun gören gözü, sefil sahibine kış soğuğunda rehberlik eden köpek. Ardından "St Moritz": Buz pistleri ve lüks bir otelin terasındaki davetliler. "*Burası da St. Moritz*" paçavralar içinde ve karınları aç kar küreyicilerin ve saha temizlikçilerinin melankolik geçidi. "Görkemli askeri geçit töreni" ise, "Sakat Gazi Sokaklarda Dileniyor" ile devam ediyordu. Başka bir başlık yoktu. Polis bu haber bantlarını yasaklamak için çok uğraştı ama yapamazdı çünkü hepsi de saygıdeğer UFA haber bantlarıydı ve her biri sansürün onayından geçmişti. Sadece gösterim sıralarıyla oynanmıştı, o kadar.

Tek tek görüntüler saf gerçekliktir. Yalnız montaj, onları hakikate ya da sahteliğe çevirebilir. Haber bantlarının üzerine düşen büyük sorumluluk burada yatmaktadır. İkna etme güçleri seyircinin kendisini görgü tanığı olarak hissetmesinden kaynaklanır. Görüntü, bir gerçek, kat'i bir kanıt olarak kabul edilse de kameranın bir başkasının değil de belli bir nesnenin önünde durması tesadüf değildir.

EMEK DESTANLARI

"Kültürel" film olarak adlandırılmayı hak eden filmler varsa, bunlar insan çabası adına yapılmış, insan bu dünyayı cennete çevirmek için ter döken ve ustalık gösteren emeğin zaferini ilan

eden filmlerdir. Öncelikle bu tür belgesellerin en iyi örneklerinden birinden bahsetmek istiyorum: Bu, Turin'in ***Turksib*** adlı filmidir. Bu filmin gösterdiği tek şey Sibirya'dan Türkmenistan'a demiryolu döşenmesidir. Bundan önce pek çok demiryolu döşendi; daha uzunları, daha çetin teknik zorlukları aşmayı gerektirenler, yine de bu film öyle müthiş bir başarıydı ve öyle büyüleyici, ileri götüren bir filmdi ki çok az uzun metraj film onunla rekabet edebilirdi. Sovyet kuruluşunun bu muhteşem, insanlık için önemli anlatısını bir Sovyet bir yönetmeni tarafından tutkulu ve heybetli bir resimli destan halinde anlatılmış, dayanılmaz cazibesi Sovyet sınırlarının çok çok ötesine geçmiştir.

Sibirya'yı Türkmenistan'a bağlayacak ilk rayın döşenmesi, filmde uzun metrajda bile nadiren görülen bir gerilim ve tutkulu bir heyecanla gösterilmiştir. İlkin, iki bölge nüfusunun karşılıklı ekonomik bağımlılığının ortaya konulmasıyla demiryolunun önemi ve gerekliliği bizlere gösterilir. İnsanlar kuzeyde ve güneyde acı çekmektedir. Çölün ölümcül kum fırtınaları kervanları yok eder. Bunlar adeta yardım çağrıları gibidir. Demiryolunun döşenmesini, bir hayat kurtarma harekâtı gibi gösterirler. Artık bir demiryolu değil, tam anlamıyla iki halkın hayatı söz konusudur. Seyirci işin ilerlemesini sempati ve tedirginlikle izler.

Sonra film zorlukları ve engelleri gösterir. Kuzeyde sıfırın altında 42 derece soğuk. Güneyde kavurucu çöl. Aşılmaz engeller. En büyük engel de cahil, geri kalmış göçebelerin dik kafalılıkları. Önce bunun üstesinden gelinmesi gerekmektedir. Tıpkı eski bir destan gibi, insan azmi, doğanın dehşetli güçleriyle savaşa girer. Her plan bir muharebe gibi kurulur; her sahne bir mücadele gibi yönetilir. Mücadele zorlu, sürekli ve amansızdır –insanoğlunun iyiliği uğruna verilmektedir. Filmin karşı konulmaz cazibesi bundan kaynaklanır, bu nedenle filmin sonu, sadece çiçeklerle süslenmiş mütevazı bir lokomotifin tek raylı bir yolda ilerlemesinden ibaret de olsa, böylesine muzaffer bir yüceliğe çıkar. Ama Sibirya ve Türkmenistan'da yeni bir çağ başlatan demiryolu boyunca el sallayan, gülümseyen, dans eden,

sevinçten ağlayan ve at, eşek, deve, öküz sırtında dörtnala buharlı motorla yarışan insanlar vardır.

Bu film, demiryolunun inşası sırasında çekildi. Sonunda, motor buharları içinde bitirme planında öngörülen tarih yazılıydı: 1930. *Turksib*, 1930'da bitirilmeliydi.

Fakat 1930'da bu filmi Avrupa seyircisi için kurgularken söz konusu tarihi 1929 olarak değiştirmem gerekti; çünkü demiryolu altı ay önce tamamlandı ve 1930 yılında çalışır durumdaydı. Nasıl mı?

1928'de çekilen film, tabii ki önce *Turksib* demiryolu işçilerine gösterildi ve yaptıkları işin önemini kavrayan işçiler, o kadar şevke geldiler ki *Turksib*'i planlanan tarihten altı ay önce bitirmeyi kararlaştırdılar. Sözlerini de tuttular. Böylece, sanat ile hayatın diyalektik etkileşiminin bu filmin hikâyesinde kendini gösteriyordu. *Turksib* bir belgeseldi ve onda inşa gerçeği sanata dönüşmüştü. Sonra filmin etkisi, inşayı bu denli hızlandırınca, yani gerçekliği etkileyince sanat yeniden gerçekliğe dönüştü. Bu yeni gerçeklik öte yandan yine bir sanat konusudur ve yeni sanat eserleri gerçekliği yine etkileyecektir. Bu nedenle hayat ve sanat birbirlerinin çabalarını etkileyerek, hızlandırarak, yönlendirerek birbirlerine koşut olarak işlemektedir.

Bir başka olağanüstü film *Joris Ivens*'ın *Zuiderzee* adlı filmidir: insan, denizi fethediyor. Bu filmde görünmez bir güç görünür kılınmıştır: insanın yönetici zekâsı, tıpkı rüzgârın ağaç tepelerinin eğilmesiyle gösterildiği gibi gösterilmiştir.

İNSANI GÖSTERMEK

Böylece belgesel film görevini insanlığın resimli kronolojisi olmakla yerine getirir. Olan biten her şey nihayet insanda ve insan eliyle gerçekleşir. Muhteşem uygarlıkları mı, büyük teknik gelişmeleri mi göstermek istiyorsunuz? Onları çalışan insanda gösterin; yüzlerini, gözlerini gösterin ki biz bu uygarlığın ne demek olduğunu ve nelere değer olduğunu bilelim. Bir tarlanın hasa-

dını mı göstermek istiyorsunuz? Yalnızca bir çiftçinin yüzü dünyanın yüzüne anlamını verecektir. Tüm belgesel görüntüler içinde en etkileyicisi budur. Okyanus fırtınalarının trajedileri, ancak denizci yüzlerinin mikrodramasında canlı bir yaşantıya dönüşebilir.

SAVAŞ FİLMLERİ

Belgesel filmlerin değer ve önemi doğal olarak ilk başta ne tür bir gerçekliği aydınlattıklarına göre değişir. Fakat bu kitap gerçekliği incelemiyor, konusu gerçekliğin sinemasal sunumu; bu nedenle, bir filmin teması ne kadar hissî olursa olsun ancak verildiği kanalın kendine has özelliklerini taşıyorsa ele alınacak. Savaşla ilgili haber bantları da film dışında hiçbir iletişim kanalıyla gösterilemeyecek bir şey gösterdikleri takdirde ilgi alanımıza giriyor. Burada bizi ilgilendiren, binlerce silahın, donanmaların ya da patlayan bomba ve mermilerin açık hava fotoğrafları değil, tüm bunların merkezinde duran, yalnızca kamera tarafından bu kadar derinlemesine yaklaşılabilen insan yüzüdür.

Genelde savaş filmleri, savaşın kendisi kadar ilkel ve kabadır. Bu nedenle burada sadece bir tanesinden bahsedeceğiz ki o, sanatsal ve ahlâkî mesajıyla sonsuza dek en büyük insan belgeleri panteonunda saklanmayı hak ediyor.

Bu film I. Dünya Savaşı sonrasında yapılmıştır ve ***Pour la Paix du Monde*** *(Dünya Barışı Adına)* adını taşır. "*Les Gueules Cassés*" *(Dağılmış Suratlar)*, savaşta en ağır şekilde yaralanmış kimselerin kurduğu bir Fransız örgütüdür. Filmi askeri arşivlerdeki parçalardan bir araya getiren yönetmen Albay Picot bu "Dağılmış Suratlar" örgütünün başıydı. Bunlar cüzamlı gibi yalıtılmış, kendi gizli topluluklarında yaşayan insanlardı; çünkü görünüşleri hemcinsleri için dayanılacak gibi değildi. Film, bu dağılmış suratları, sakatlıkları maskelerle gizlenmiş halde yakın planda göstermekle başlar. Ardından bu nazik maskelerini ve onunla birlikte savaşın maskesini de indirirler.

Savaşın yüzlerinden ettiği insanlar, onun gerçek yüzünü, hiç bilmeyenlere gösterirler. Bu savaş fizyonomisi hiçbir sanatsal uzun metraj savaş filminin ulaşamadığı öyle bir duygusal yüze, öyle bir ***pathosa3*** sahiptir ki burada savaş, kurbanlarıyla; korku, korkanla; işkence, işkence görenle; ölümcül tehlike, tehlikeye atılanla gösterilmekte –ve bu şeyleri görenler onları gerçek yüzleriyle görmektedir.

Sessiz, yatışmış bir savaş alanından kayarak geçen bir plan. Ay yüzeyine benzeyen bir manzaranın ıssızlığı. Yerde bir tutam ot bile yok. Toplar dağların yamaçlarında toprağı çıplak kayalardan sıyırmış. Ölü bedenlerle dolu siperler, daha fazla siper, daha fazla ve daha... Koskoca alanda hareket eden hiçbir şey yok. Cesetler, cesetler, sadece cesetler... Panorama. Sizi ele geçiren ve bırakmayan bu duyarsız monotonluk sanki uzun, ümitsiz bir uluma gibi.

İşte başka bir görüntü: Zehirli gaz saldırısıyla kör olmuş bütün bir alay, Bruges'ün yanan sokaklarına doğru sürülmektedir. Evet, kör asker sürüsü yanmakta olan harabelere sapmasınlar diye tıpkı bir koyun sürüsü gibi, süngüler ve dipçiklerle sürülmektedir. *Dante*'nin cehenneminden bir başka kare...

Ancak ortada hiçbir insan gözükmemesine rağmen daha korkunç olan şeyler de vardır. Almanlar çekildikten sonra *Champagne bahçeleri*. (Almanlar tüm yöntemlerini II. Dünya Savaşı sırasında icat etmemişlerdi.) Eski ve güzel bahçe kültürüne ait bir mezarlık. Birbirinden değerli binlerce meyve ağacı, motorlu testereyle hepsi de tam olarak aynı boyda, tertemiz kesilmiş. Yüzlerce yıllık ustalık ve emeğin ürünleri, makinevari bir kesinlikle yok edilmiş. Bu görüntülerin de bir fizyonomisi var; ağaç-cesetlerinin bozulmuş yüzleri, korkunçlukta ölü insanların yüzlerinden aşağı kalmıyor. Ama bunun tabii ki sessiz başlığı: "İşte, Alman barbarlar!" değil, *"C'est la guerre!" (İşte, savaş!)*. Fransız barışseverlerin asil inancı burada bile Almanları değil, savaşı suçlamaktaydı. Buna rağmen Weimar Cumhuriyeti'nde bu filmin gösterimi yasaklanmıştı.

Bu Fransız yapımı I. Dünya Savaşı belgeseli, filmi çekerken görevi başında ölen altı kameramana ithaf edilmiştir. Berlin'in işgalini gösteren Sovyet savaş filminin jeneriğinde, çekim sırasında ölen on dört kameramanın ismi yazılıdır. Yaratıcı sanatçıya düşen böyle bir kader kültür tarihinde yeni bir olgudur ve film sanatına özgü bir durumdur. Bu sadece ahlâk ya da politika için değil, sanat psikolojisi için de anlamlıdır.

Gerçeğin hareketli resimlerle verilen bu temsili, sunulan gerçeğin henüz tamamlanmamış olduğu diğer tüm yöntemlerden temelde ayrılır: Bizzat gösterime hazırlandığı sırada gerçekleşmektedir. Yaratıcı sanatçının hafızasının derinlerine dalmaya ve neler olduğunu hatırlamaya ihtiyacı yoktur – o anda oradadır ve zaten olaya dâhil olmuştur.

Kamera görüntüsü farklıdır. Olaydan sonra yapılmamıştır. Kameramanın kendisi gördüğümüz gibi tehlikeli durumun içindedir ve eserinin doğuşuna kadar sağ kalacağının garantisi yoktur. Şerit bitene dek filmin tamamlanıp tamamlanmayacağını da bilemeyiz. Belgesele özel gerilimi başka hiçbir sanatın yapamayacağı şekilde veren işte bu somut hazır bulunma durumudur.

Sahra telefonuyla verilen bir raporu dinleyen herkes savaşın gürültüsünü, mermi seslerini ve yaralıların çığlıkları mikrofona söylenen kelimelerle birlikte duyabildiği için bu gerilimi akustik planda yaşamış olacaktır. Böyle telefon raporları bazen cümlenin ortasında kesilir ve onu takip eden sessizlik, bir can çekişme çığlığı kadar dokunaklıdır.

Bahsettiğimiz Fransız filminde, planlardan biri aniden kesilir. Ortalık kararır ve kamera sendeler. Ölüm anında feri kaçan gözler gibi. Yönetmen bu "bozuk" parçayı kesip atmamıştır –kameranın devrildiğini ve kameramanın öldürüldüğünü gösterir, o sırada otomatik mekanizma çalışmaktayken. Başka bir görüntüde kameramanı, filmi uğruna ölürken görürüz.

Böyle karelerin önemi, ölümü hor gören cesarete tanık olmakta yatmaz. Ölümle karşı karşıya gelmiş insanları sık sık du-

yarız. Hatta onları bizzat görmüş de olabiliriz. Burada yeni ve farklı olan bu kameramanların, ölümün yüzüne, film kamerasının merceğinden bakmalarıdır. Bu yalnız savaş alanlarında olmaz.

Sanki kendi ölümünü çekmiş de, son nefesini mikrofona vermiş Kaptan Scott'ın filmini kim unutabilir?

Sir Ernest Shackleton'ın Antarktika yolculuğunun muhteşem görüntülerini ya da Sovyet kutup kâşiflerinin *Chelyuskin Buzkıranı*'nın enkazı yanında kamp yaptıkları filmi kim unutabilir?

Evet, bu, insan bilincinin, kamerayla insanın birliğinden doğan yeni bir biçimidir. Bu insanlar bilinçlerini kaybetmedikleri sürece gözleri mercekten bakar ve durumlarını rapor eder ve durumlarını bilince çıkarır. Buz, gemilerini parçalamış ve son umutlarını yok mu etmiştir? Filme alırlar. Ayaklarının altındaki buz eriyor mu? Filme alırlar. Kamerayı kurmak için bile zar zor yer bulabildikleri gerçeğini filme alırlar.

Bir kaptanın köprüde, bir telsiz operatörünün santralinde durduğu gibi kameraman da son ana kadar yerinde kalır. Burada aklın hazır bulunuşunun iç süreci ve gözlem, işleyen kameranın fiziksel hareketiyle dışa vurulur. Operatör bu şekilde çekim yaptığı sürece açıkça ve sakince görür; başka koşullarda aklındaki görüntü dizilerinden oluşacak bilincini mekanik biçimde korumasına yardımcı olan budur. Yalnız artık dışarı yansıtılmaktadır ve kameranın içinde bir film şeridi halinde akmaktadır ki bu yararınadır çünkü kameranın sinirleri yoktur ve bundan dolayı kolayca endişeye kapılmaz. Psikolojik süreç tersine dönmüştür: kameraman, bilinçli olduğu sürece çekim yapmaz, çekim yaptığı sürece bilinçli kalır.

DOĞA FİLMLERİ

Bir film insan hareketlerini gösteriyorsa, her zaman kurulmuş, hayal edilmiş veya düzenlenmiş bir sahneyle karşılaşabilir. Eğer ekranda gerçek olayların görüntüleri gösteriliyorsa, seyirci bu hususta önceden uyarılmalıdır; zira insanların gösterildiği gö-

rüntülerde, perdede görünenin yapay olarak düzenlenmiş bir görüntü olmadığını doğrulayacak hiçbir kanıt yoktur. Film tekniği o derece kurmaca, düzenlenmiş yapay görüntüler üretebilir ki en nesnel gerçekliğin görüntüsünün bile stüdyoda hazırlanmış olmadığını kimse garanti edemez.

Sadece insansız doğa görüntüleri gerçekliğin otantik, sorgulanamaz, ikna edici izini taşıyabilir. Bitkiler ve hayvanlar, hatta eğitilmiş hayvanlar bile kamera önünde poz veremez ve oynayamazlar.

Ne gariptir ki, bu mutlak otantik doğa filmleri genelde pek fantastik görünürler. Hiçbir şey kristallerin büyümesini veya bir damla suyun içinde yaşayan mikropların savaşını gösteren filmlerden daha masalsı olamaz. Bunun açıklaması, bizzat otantik gerçekliklerin seyircinin insan dünyası ile onlar arasındaki farkı çok canlı biçimde hissettirmesidir. Çünkü filmde gösterilen varlık insan müdahalesinin erebileceğinden ne kadar uzaksa, yapay, sahte, oynanmış olma ihtimali o kadar azdır. Ulaşılmaz doğa görüntüleri ile ulaşılmaz masallar ülkesinin garip atmosfer benzerliği bundan kaynaklanmaktadır. Gördüklerimiz doğal olgular olmasına rağmen onları görüyor olmamız gerçeği bize yapay gelir. Kirpilerin veya balıkların aşk şiirlerine ya da iki yılanın korku dolu, heyecanlı savaşlarına en yakından tanıklık etmemiz, yasak elmanın yenmesi kadar heyecanlıdır. Böyle şeylere bakarken insan kendini kapalı bir alana giriyormuş gibi hisseder. Normal şartlarda insanın göremeyeceği şeyler gösterildiği zaman görebilmemize rağmen görünmez olduğumuz hissine kapılırız; bu doğa görüntülerinin fantastik atmosferidir.

ON DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

AVANGARDIN BİÇİMCİLİĞİ

Filmin kendini edebi içerikten, hikâyeden özgürleştirme çabalarını anlatan bir önceki bölüm, kurmaca edebi öykülerden kaçışın iki ters yönde geliştiğini ortaya koymakla başladı: Çıplak gerçeklerin sunumuna doğru ve saf olgunun sunumuna doğru ilerledi. Bir yanda nesneleri biçimsiz göstermek, diğer yanda biçimleri nesnesiz göstermek isteği iki karşıt kutba doğru ilerler. Bu eğilim bir yandan belgesel film kültüne, diğer yandan nesnesiz biçim oyunlarına götürmüştür.

Önce, edebi içerik taşımayan görsel biçimlerle oynamayı değerlendirelim. Bu akım ilk başlarda yalnızca hareketli ***natürmortları,*** kendi ötesinde bir anlam ve izleyiciye yeni bir şey aktarma içermeyen kuru görsel izlenimleri ekrana taşıdığı zamanda bile, sadece fenomeni=görüngüyü, çıplak gösteriyi biricik içeriği yapmayı görev edindi.

Belgesel filmlerdeki en nesnel gerçeklik sunumunun aslında ne kadar öznel ve bireysel ruh haline, felsefeye ve onu çekenin ideolojik amaçlarına bağımlı olduğunu göstermiştik. Bir belgeselin gerçekliğinin, isteğe göre yalan ya da doğru yapılabileceğini de anlattık.

Gelgelelim avangartların filmlerinde bazı kural, anlam ya da hakikatler halinde gerçekliğe rastlansa bile gösterdikleri şey o değildir. Tüm bağlamından koparılmış görsel olgunun görüntü-

leri, artık hiçbir gerçeklik içermez.* Rüzgârla bir araya toplanan bulutları ve sallanan çiçekleri gördüğümüzde, bu bize rüzgârın gerçekliğiyle ilgili bir şey söyler mi? Hayır, söylemez. Böylece hiçbir edebi yapı olmadan gerçeği bu yolla sunmak aslında niyetlendiği şeyin tam aksini yapmaktadır. Herhangi bir masaldan daha gerçek değildir; Çünkü çıplak gerçeklik, saf bir görüngüye dönüşmüştür ve sadece bir izlenime indirgenmiştir. Çıplak gerçekleri gösteren filmler, "mutlak" filmlerin en gerçekdışı, en soyutu olmak üzere bükülmez bir mantık kuşanırlar. Her nesne kendi başına nesnel gerçeklikten bir vazgeçiştir; Çünkü şeyler, sadece kendileri değil ama aynı zamanda olay zincirlerindeki ve nedensellikteki bağlar olduklarından gerçekliğin diğer şeylerine açıklayıcı göndermeler olmadığı takdirde gerçek olamazlar.

Böyle ustaca yapılmış realite filmleri vardır: Basset'nin *Wittenbergplatz Pazarı* örneğin. Pek çok gerçeklik görürüz. Kulübe inşaatı. Meyve sepetleri. Alıp satan insanlar. Hayvanlar, çiçekler, mallar, çöpler. Münferit resimlerin ne anlamı, ne göndermesi, ne de gerçekliği vardır. Yaşlı bir kadın saçlarını tarar. Bir at kafasını yalağa sokar. Bir salkım üzüm güneşte parıldar. Tanıdık şeyler görmek hoşumuza gider ve şöyle dememizi sağlar:

"Evet, tam da olduğu gibi!"

Ama bu pazar görüntüsü, hâlâ nesnel şekilde verilmiş bir şeyin görüntüsü, zaman ve mekânda mevcut bir gerçekliğin sunumu, görüntünün dışında kendi bağımsızlığına sahip bir gerçekliktir. Filmin sadece var olan bazı şeyleri göstermektedir. Fakat görüntü, nesneyi özümsememiştir.

MUTLAK FİLM

Hollandalı film yapımcısı, görsel şiir sanatçılarının en büyüklerinden *Joris Ivens*, seyirciye artık nesnel gerçeklikleri göstermek istiyordu. Meşhur izlenimci filmi *Yağmur,* asıllarını daha önce

(*) Film D'art akımı ya da sanat için sanat akımı.

görmüş olduğumuz gerçekleri ya da nesneleri temsil etmez. Seyirci prensipte kendisi de Wittenbergplatz pazarına gidebilir ve orada Basset'nin filme aldığı her şeyi görebilir, tabii belki filmdeki kadar çekici olmaz, fakat Ivens'ın yağmur görüntülerini hiç kimse, hiçbir yağmurda göremez; En fazla, Ivens'ın görüntülerini gördükten ve gözleri yeterince eğitildikten sonra tanıyabilir. Ivens'in ruh halleri ve izlenimleri, temalarını tinselleştirir. *Monet*'nin tablolarının atmosferini gerçek doğada kim bulabilir? Bu resimlerin, *Monet*'nin eserine işlediği deneyimlerinin dışında var olmazlar. Kimse *Ivens*'ın film görüntülerinin dışında nesnelerin görüntülerden bağımsız bir halde bulunduğunu hayal edemez. Bu "mutlak film"dir.

Ivens'ın filminde gördüğümüz, belli bir yere, belli bir zamanda yağan özel bir yağmur değildir. Bu görsel izlenimler herhangi bir zaman ve mekân algısıyla bağlanmamıştır. Ustaca bir hassasiyetle yakaladığı şey, yağmurun gerçekte ne olduğu değil, yumuşak bir bahar yağmurunun yapraklardan süzülüşü, bir gölcüğün yüzeyinin yağmurdan ürpermesi, tek bir yağmur damlasının pencere camında çekinerek yolunu bulması ya da şehrin hayatını yansıtan ıslak kaldırımlarda nasıl göründüğüdür. Yüzlerce görsel izlenim ama asla şeylerin kendisi değil ki zaten öyle filmler bizi ilgilendirmiyor. Tek görmek istediğimiz, şahsî, samimî, şaşırtıcı optik efektlerdir. Deneyimimizi oluşturan şeyler değil, onların bu görüntüleridir ve hiçbir nesneyi izlenimleri dışında düşünmeyiz. Yeniden-üretim olmayan böyle görüntülerin arkasında aslında hiçbir somut nesne yoktur.

Ivens bize bir köprü gösterip bunun Rotterdam'da büyük bir demiryolu köprüsü olduğunu söylediği zaman bile devasa demir yapı, yüzlerce açının tinsel görüntüsüne dağılır. Kişinin bu bir tek Rotterdam köprüsünü böyle bir görüntü çokluğunda görebilmesi onu neredeyse tüm gerçekliğinden arındırır. Pratik bir mühendislik eseri değil de, bir dizi garip optik efekt, temanın görsel çeşitlemeleri gibidir ve kişi bir yük treninin üzerinden geçebileceğine inanması pek zordur. Her yerleştirmenin farklı bir

fizyonomisi, farklı bir karakteri vardır, ama hiçbirinin köprünün mimari özellikleri ya da amacıyla alakası yoktur.

Kuşkusuz, bu "mutlak" tarzın dekadan sanatsal kültürlere özgü ideolojik gerçeklerden kaçma biçimi olan aşırı öznelliğin bir sonucu olduğu çok açıktır. Gerçi bunu yalnız kültürel tarih alanıyla ilgili söylüyoruz, kesinlikle sanatsal değerler anlamında değil.

ESTETİĞİN EPİSTEMOLOJİSİ

Sanat eserinin epistemolojisini yaratmanın zamanı geldi de geçiyor bile. Şimdiye kadar estetik, sanat eserinin doğuşunda, sırasıyla nesnenin ve sunumun payının ne boyutta olduğunu anlamak yolunda pek ilerleme kaydedemedi. Böyle bir incelemenin sonuçları epey ilginçtir. Öyle görünüyor ki, sunulan görüntü tarafından tümüyle yutulan ve mutlak bir görsel fenomene dönüştürülen şey, yalnız kendi içinde hareketsiz nesne ya da varlıktır. Her olay dizisinde, resmi aşan, tümüyle görsel sunuma dönüşmeyen bir şey vardır. Bu şey, nedenselliktir. Her olayın her aşamasını ayrı bir varlık olarak görebiliriz, ama birinin diğerine sebebiyet vermesini yalnızca *bilebiliriz*; Bu, planda görsel bir resim halinde gözükmez. Kendi içinde bütün izole bir nesne, ne sebep ne de sonuç fakat yalnız bir manzara – böyle bir nesne, nedensellikten ayrıldığı gibi zaman ve mekândan da ayrılmıştır. Bir nesne olarak herhangi bir Kantçı kategoriye girmez, yalnız bir görüntü olarak girebilir. Bu görüntü bir manzara ya da sıra-dışı bir görüntü olabilir ve bu ikisinden hangisi olduğuyla ilgilenmenin neredeyse hiç gereği yoktur. Bu, mutlak filmin maddi-olmayan içeriğidir.

DIŞ DÜNYANIN GÖRÜNTÜSÜ

Basset veya *Ivens*'ın perdeye yansıttığı türden izlenimler artık somut bir gerçekliğin sunumları değildir; yine de görsel izlenimler olarak gerçek bir mevcudiyetleri vardır. Bunlar salt görüntüdür ama çoğu zaman dış dünyada görülebilirler. Serap bir

yanılsamadan ibarettir, ama yine de görülebilir. Böyle görsel izlenimler, zihnin bilinçaltında birbirine karışan hayal ürünleri olan rüyalar ya da hafızada uyanan imajlara benzemez. *Ivens*'ın görüntüleri sadece görüntüdür ama *Ivens* onları görmüştür, bir başkası da görebilirdi, dolayısıyla filme alınmaya elverişli optik şeylerdi.

İÇ KONULAR

Walter Rattmann'ın filmi *Berlin* hayli değişik bir hikâyedir. Gerçekten görünür manzaraları aktarmaz. Onda görüntülerin somut şekilleri çözülür ve titreşen, birbirine karışan, bulanıklaşan şekil ve ana-hatlar ekrana içsel bir görüntü yansıtır.

Tramvaylar ve caz bandoları, süt arabaları ve kadın bacakları, itişip kakışan kalabalıklar ve fırıldak gibi dönen tekerlekler yarı uykuda bilinçaltının sisi içinde görülen hayaller misali fışkırır. Artık vurgu müstakil manzara değil, bütünün oynak montajı tarafından verilen total izlenim üzerindedir. Kamera olduğu gibi içe dönmüştür ve amacı dış dünyanın izlenimini sürdürmek değil, onun bilinçteki yansımasını dışarıya yansıtmaktır. Bu artık izlenimcilik değil, dışavurumculuktur. İzlenimciler ne kadar öznel olarak havai ve ince olsalar da her zaman aslen gerçeklikten aldıkları izlenimleri dürüstçe yeniden-üretmek isterler. Dışavurumcular ise, ruhun iç manzaralarını dışarı yansıtmak isterler. Ruttmann'ın filmi, Berlin'e ilk defa ayak basmış bir yabancıya rehberlik etmek için pek kullanışlı değildi. Daha ziyade şehri terk eden bir gezginin anılarını ve arta kalan ruh hallerini özetliyordu. Film buna rağmen şehrin kişileştirilmesini içeriyorsa, bu planların kendilerinde değil ama onların montajında ve ritminde bulunabilirdi.

Karl Grune, filmi *Sokak*'ta bir şehrin görüntüsünü ilk kez, hayata susamış genç bir adamın iç görüsünden yansıtmıştır. *Yoshiwara'nın Gölgeleri* filminde biri kör olur ve gözünde parlayan son görüntü, bir festivalin renkli telaşıdır. Bu görüntüler per-

deye ana-hatları ya da şekilleri olmadan, yaralı bir gözün kanaması gibi akar.

İlk defa mutlak filmde kullanılan bu temsil yöntemi, gerçeklikleri yeniden üretmek gibi bir amaçları olmayan bazı uzun metraj sanatsal filmlerde hayalî görüntülerin yüksek bir ifade gücüne ulaşmıştır. Mutlak film, insan psikolojisine sadece fiziksel, mesela, yüz ifadelerindeki dışavurumlar olarak yaklaşmaz, zihnin iç kavrayışlarını doğrudan perdeye yansıtmayı amaçlar. Tabii böyle şeyleri filme almak basit bir iş değildir. Öncelikle filmi çeken kimse tarafından "***filme alınabilir***" bir nesne olarak kamera önüne yerleştirilebileceğine yeterli açıklıkla ikna olmalıdır.

Öte yandan, mutlak filmin kendini sadece normalde gerçekçi uzun metraj filmlerin zihinsel imajlarının yeniden-üretmesini mümkün kılan bir yöntem gibi kullandırmaya niyeti yoktu; Bağımsız bir film türüne dönüşmeye soyunmuştu. Dünyadaki ruhu değil, ruhtaki dünyayı yeniden üretmek istiyordu. Ruhu, ete kemiğe bürünmüş gerçekliğin yüzeyindeki yabancı bir ortamda jest, yüz buruşturma, söz ya da hareket şeklinde görülen, eksik bir çeviriye benzer haliyle göstermeye değil; Aksine, dış dünyanın görüntülerini içe bakışla göstermeye uğraşmıştır. Yüzdeki ruhu değil, ruhun yüzünü![*] Nasıl ki, belgeselin gerçeğe bağlı filmlerin kurmaca edebî hikâyelere ihtiyaçları yoksa içsel gerçekliğin de bu zihinsel belgesellerinin de öyle bir ihtiyaçları yoktu.

Cavalcanti'nin *Montmartre*'ında, Man Ray, Renoir, Cocteau ve diğer avangart ressamların sevimli, uçuşan manzaraları tıpkı kapalı gözle görülen hayaller gibiydi. Ne mekân, ne zaman ne de nedensellik; burada artık hiçbir gerçeklik geçerli değildir. Mutlak filmde sunulan zihinsel süreç tek kanun tanıyordu: çağrışım kanunu ve kesilen, kurgulanan ve bir araya getirilen buydu.

(*) Büyük Eser nedir? Yüzdeki ruhu değil, ruhun yüzünü ifadesi en yalın anlamıyla şudur: somuttaki soyutluğu değil, soyut olanı, içte olanı, manevi olanı, ruhun derinliklerinde yatanı bulup ifade etmek ve onu somutun, görüntünün ve dilin içinde anlatabilmek, kavratabilmek ve ruhu keşfetmek. Kısaca somuttaki soyutluğu değil, soyutun görsel ifadelerini somuta büründürebilmek ve soyutu hissettirerek kavratabilmek bir eseri büyük yapar. Bu önemli bir tartışma konusudur.

KAVRAMSAL FİLMLER

Hans Richter'in *Enflasyon*'u bir kâbusu andırır. Destelerce para, yığınla ıvır zıvır, boş dükkân rafları, aç ve korkulu yüzler, borsada panik, bir ayyaş, bir intihar, hisse senetleri ve para, para, para... Hepsi karman çorman diğerinin tepesine yığılmıştır ve kurgunun karmaşası içinde birbirini takip eden olaylar, kamera önünden geçen, hatta psikolojik olarak zihnin somut durumlarını yansıtan sahneler bile yoktu. İçsel görüntüler burada kavramlara, düşüncelere yedirilmişti.

Yine de bu filmin bile bir teması bulunuyordu. Planlar arasındaki bağlantı tamamen psikolojik olmasına, mekâna, zamana ya da nedenselliğe bağlı olmamasına rağmen, filmin dışında var olan bir şeyi –Berlin'de enflasyonun etkilerini– işliyordu.

MANTIK ARAÇ, PSİKOLOJİ AMAÇTIR

Mantık genelde sanat eserlerinin yapımında kullanılan araçtır, ama bu sunulan içerik için hiç de geçerli değildir. Mantık, eserin yaratılmasında yapı malzemesidir, asla amacın kendisi değildir.

Ama psikolojik sunumda sanat eseri, aynı zamanda bizzat psikolojiyi temsil eder. Hikâyede sadece neler olup bittiğiyle değil, hatta daha çok bunların psikolojik arka-planda neden ve nasıl olduklarıyla ilgileniriz. Harekete geçiren çağrışımın içsel süreciyle ilgileniriz. Bu iç hareketler, iç aksiyonlar, çoğunlukla dışsal olanlardan daha önemlidir.

Film, böyle çağrışımları sözlü sanatlara kıyasla daha mükemmel aktarır; Çünkü sözler çok fazla kavramsal öğeyle yüklüyken görüntü saf sezgisel imajdır. Böyle bir imajlar dizisi, sözlerin bağlantı dokusuna ihtiyaç duymaz. Ama eğer akılcı ve bilinçli sözleri akıldışı iç imajlar dizisine paralel ve onunla aynı anda kontrpuanda *duyabiliyorsak*; eğer elimizde yan yana akan iki bağımsız dışavurum varsa, filme, imkânlarını muhteşem derecede genişletecek bir derinlik boyutu verilmiş olur. Burada film evriminde yeni, üçüncü bir dönemin başlama şansını gö-

rüyorum. Mutlak filmin sorunlarına bu kadar önem vermemin nedeni budur.

SÜRREALİST FİLMLER

Avangartların sürrealist filmleri, mizacı ve ruh hallerini bir tür resimli halüsinasyon yoluyla göstermek istiyorlardı. *Epstein*'ın heyecan verici filmi *Usher Hanesinin Düşüşü*'nün gösterdiği nedir? Edgar Allen Poe'nun öyküsü değil, fakat onun lanetli atmosferinin okuyucularda uyandırdığı psikoloji ve çağrışımlardır. Çizgisiz salonlar, tekinsiz adımlar, içinde trajik gölgelerin amaçsızca dolandığı karanlık ve sonsuz koridorlar. Açılıp kapanan kapılar, dalgalanan perdeler, uzanan eller, sisli sular üzerinde yüzen peçeler... Bunlar bir hikâyenin anlaşılabilir canlandırmaları değil, netameli bir öykünün karanlık izlenimlerinden doğma bulanık çağrışımlardır.

Man Ray'in filmleri psikanalitik bir incelemenin görüntü dizilerini yüzeye çıkarır. Çağrışımlara dâhil olan süreçleri sadece betimlemekle kalmaz, onları tetikler, sebep olur. Film, perdedeki görüntülerden yönlendirici bir ilk itki ötesinde bir şey almayan seyircinin zihninde devam eder.

Bu tarz sürrealizm, öznelciliğin abartılı bir biçimidir. Günümüzde moda olan varoluşçuluk akımı bunun bir nüansından ibarettir. Gerçeklikten korkan ya da usanan sanatçılar, devekuşunun kafasını kuma gömmesi gibi kafalarını bizzat kendilerine gömerler. Şüphesiz tüm bunlar, yozlaşan bir kültürün çözülüşüne dair emareler. Yine kendi içinde estetik değerlendirme değil, gerçeğin dile getirilmesinden ibaret.

Kuşkusuz, böyle sınıflandırıcı bir tanım, gelişmiş ve incelikli sanatsal yöntemin tüm imkânlarını kapsamaz. Mesela, müzik teorisi estetlerinin, atonalliğin burjuva dekadanlığının belirtisi olduğunu söylemeleri boşunaydı; Zira bunlar Béla Bartók'a yeni, hareketli, genç bir sanatın aracı olarak hizmet ettiler. Yeni saraylar genellikle eski harabelerin taşlarından inşa edilir. Dekadan

Fransız avangartların sanatçı duyarlılıkları ve zengin biçim-yaratıcı üretkenlikleri, zamanı gelince yeni bir sanatın yeni ruhuna ve aklına hizmet edecektir.

Şimdi, bir zamanlar hayli çeşitlenmiş sessiz film günlerinde çoktan erişilen becerilerin diriltilmesiyle zenginleşecek film sanatının üçüncü devresinde, avangartların mutlak ve sürrealist filmlerinin incelenmesinden epey fayda görebiliriz. Burada, ilgili sorunlara böylesi büyük yer ayırmamızın nedeni budur.

SOYUT FİLM

"Saf tarz" arayışı, nihai sonuçlarına götürülen mantığın sonunda tüm insan düşüncesini saçmalık derekesine indirmesine benzer bir şekilde, filmi, hayatın tüm izlerinden arındırmıştır. İsveçli ressam *Eggeling* ***soyut filmi*** daha 1917'de keşfetmişti. Soyut şekiller, daireler, kareler, dalgalar, çubuklar, hareket eden ve değişen ana-hatlar gerçekte var olan hiçbir nesneyi temsil etmeksizin ve hiçbir doğal nesneye benzemeksizin birbirlerine geçerler. Kendilerinde ve kendileri için var olurlar ve kendilerinden başka hiçbir anlam ifade etmezler.

Gördüğümüz şey, hayata dair biçimler değil, biçimlerin özgürleştirilmiş hayatı, çizgilerin, düzlemlerin ve üç boyutlu cisimlerin dansı, ritmi, hareketli dekoratifliğiydi. Taraftarlarının görsel müzik dedikleri bu şekiller dansı, kolayca müzikal ritimlerle ilişkilendirilebilirdi. Daireler ve kareler, bir müzik parçası eşliğinde mükemmel şekilde hareket ettirildiler mi, yaşayan gerçekliğin yasalarının direnişiyle karşılaşmıyorlardı.

Bunlar yönetmenin yarattığı varlıklardı ve onlarla ne istiyorsa onu yapabilirdi. Bu büyük rahatlık ve özellikle onun yol açtığı tamamlanmış, artıksız, kesin çözümler, böyle bir biçim oyununun tüm sanatsal saygınlığını yok etmeye kendiliğinden yeterli olacaktı. Burada mücadele vererek onu şekle sokmak yoluyla sonucunda en mükemmel biçimin bile hala hayatın ham kokusunu barındırdığı hayatın kaotik malzemesinden kurtulmak adına bir şey söz konusu değildi.

SESLİ SOYUTLAMA

Soyut sesli filmlerin yapımı açıkça görülebilir bir gelişmeydi. Viyanalı *Schiffer, Strauss*'un ritimlerine, çizgilerin dansıyla zekice eşlik ediyordu. Bir çeşit çizgi film koreografisiydi ve gerçekten inandırıcıydı. Görsel vurgularıyla müziğin dışa kapalı ince ayrıntılarını çoğu zaman daha duyulabilir kılıyordu.

Estetik epistemolojimizi bu yeni sanat formuna uyguladığımızda sessiz soyut film kadar nesneden yoksun olmadığını görürüz. Onun nesnesi, tıpkı bir dansçının hareket ve jestleriyle ifade edip görünür kıldığı bir müzik parçası, notalarını grafik koreografiyle betimlediği müziktir. Büyük bir estetik değer içerebilecek, hareketli bir bezemedir. Neden film sanatının böyle bir biçimi olmasın? Pek çok film müdavimi bundan büyük zevk duyardı.

FİLM ALTYAZILARI

Soyut film efektleri, aslında sessiz filmin başlangıcından beri başlıklarda kullanılıyordu. Film yapımcıları kısa sürede, söylenen kelimelerde vurgulamayla üretilen duygusal etkinin, yazı şekli ve boyutuyla yazılı kelimelerde de belirtilebileceğini keşfetti. Sessiz filmlerin başlıklarını hatırlayanlar aynı zamanda yazı biçimlerinde, başlıkların ifadeli siyah-beyazında görünür kılınan heyecanı, gerilimi, bezginliği, umutsuzluğu ya da tutkuyu hatırlayacaktır. Sessiz film çağında, bu alanda, özel, takdir gören, sayılan bir sanat gelişmişti. Başlıkların yazarları film takımının önemli üyeleriydi ve onların kalem ya da fırçalarının oynadığı rol bugün radyoda iyi bir spiker ya da anlatıcının rolüne benziyordu. Bu kabul görmüş bir gelenekti: Mesela, perdeden bize doğru koşan tehlike sinyallerine boyutu hızla büyüyen yazılar eşlik ederdi. Adeta üzerimize atılır, bir çığlığın kulağımıza saldırdığı gibi gözümüze saldırırdı. Başka zamanlarda, yavaşça kararan başlık, anlamın bütününde bir duraksama ya da melankolik bir dalıp gitme anlamına gelirdi. Bazı bakışlar bir cümlenin sonuna nokta yerine tire koymak gibiydi. Sessiz filmin son zamanlarında, kaliteli filmlerden hiçbiri, başlıkları için nötr baskı ya da

el yazısı harfler kullanmakla yetinmiyordu. Görüntülerin fizyonomisi, yazıların fizyonomisinde de sürmeliydi ki atmosferin görsel devamlılığı korunsun. Bu zaten bir tür soyut filmdi; Çünkü nesneleri değil duyguları betimliyordu. Algılanabilir, dışsal şeyleri filme almıyor ya da çizmiyor, nesne görüntülerini işe karıştırmadan doğrudan ruh hallerini ifade ediyordu.

YANLIŞ BİR BENZETME

Epistemolojik analizin bütünlüğü adına, sadece bir temsil değil, duygunun dolaysız ifadesi olduğu için bu tarz soyut sanatları "*görsel müzik*" olarak tanımlayan kuramcıların hayli hatalı olduklarını belirtmek gerekir.

Hatalıydılar; çünkü "soyut" bağıntılı bir kavramdır. Yalnızca somutun biçimiyle –ki bu soyutlamadır- karşılaştırıldığı zaman anlamı ve içeriği olur. Mesela, elma küre biçimindedir. Bu doğal şeklin soyutlaması bir dairedir. Pekiyi, ya müzik hangi doğal şeyin soyutlamasıdır?

Bir ezgi, ifadeli bir el hareketinden daha soyut değildir. Sesin ifadeli bir jestidir. Mimariden daha soyut değildir. Gam notaları müzikal yapıların kurulduğu somut malzemeyi temin eder.

Müziğin de soyutlaması vardır; bu yazılı müzik, notadır. Bu soyut, zar zor görünür ve düşünülebilir müzik, somut bir karşılık, yani duyulabilen bir müziğin var olduğunu gösterir.

Soyut sembollerin, burada anılması gereken kayda değer başka bir özelliği daha bulunur. Everest dağının ya da bir okyanusun minyatürü bile bu nesnelerin devasalığını gösterebilir. Bu temsilin doğal heybetiyle ilgili bir durumdur. Ama soyut biçimler kendi içlerinde böyle doğal bir heybete sahip olamazlar, kendilerinden daha büyük boyutları aktaramazlar. Bir daire ya da üçgen sadece kendi gerçek boyutunun izlenimini iletir, daha büyük olanın değil. Eğer bir görüntü bir şeyi betimliyorsa, betimlenen nesne, görüntünün kendisinden bin kat daha büyük olabilir. Eğer hiçbir şey göstermiyor, sadece var oluyorsa, görüntü sadece kendini, kendi büyüklüğünü gösterebilir.

ONBEŞİNCİ BÖLÜM

OPTİK NUMARALAR, BİLEŞİMLER, ÇİZGİ FİLMLER

Kameranın, nesnenin görüntüsüne kameramanın öznel bakış açısını ve ruh halini katan pek çok teknik imkâna sahip olduğundan bahsettik. Kararmalar, geçmeler, ağır çekimler, zaman atlamaları, bulanıklaştırma, biçim-bozma, ikizleme (double exposure) ve başka pek çok şey – bu kamera efektleri birçok şeyi ifade edebilir ama gerçek bir olguyu gösteremez. Onlar, filmi çekenin düşünceleri ve duygularının görsel belirtileridir ve dolayısıyla "mutlak" film efektleri şeklinde sınıflandırılabilirler.

KAMERA EFEKTLERİNİN ANLAMI

Bu nedenle aynı optik numara, birbirinden farklı bir sürü şey anlatabilir. Mesela, perdede bir insan görüntüsü bir ağaç görüntüsüne geçme yaptığında, bu bir masal sahnesi olabilir ki bu durumda bir mucize anlamına gelir ya da bir büyü anlamına. Ama çoğu zaman geçmeler genelde basit bir yer değişimini göstermek amacıyla kullanılır. Bir an, birini bir odada görmüşüzdür ve bir sonraki an hikâye ormanda devam eder. Bu gibi durumlarda geçmeler, ağaç ve insan, iki nesne arasında daha derin bir bağ olduğu anlamına gelir. Ama insandan ağaca geçişi, eğer bir rüya sahnesine ya da çağrışım zincirini belirten bir sıralamada

görüyorsak, bunu sadece çağrışım sürecinin bir temsili olarak görürüz. Nihayet bir geçme, basit bir şakadan başka bir şey olmayabilir.

İlk durum olan büyüde, değişim gerçek bir olaydır, tabii masalsı bir gerçektir, doğal bir gerçek değil. Geçmenin amacının bir zihinsel süreci, bilinçaltı bir çağrışımı aktarmak olduğu ikinci durumda, değişim doğal bir süreçtir ama nesnel, gerçek bir olay değildir. Eğer yine, bu üçüncü durum gerçekçi bir filmde böyle bir geçme görürsek, ne masalsı bir olayı ne de zihinsel süreci göstermekte, yalnızca iki nesne arasında bir bağlantı olduğu anlamına gelmektedir. Son olarak dördüncü durum, ***Burlesk***te bir öncekinin tam tersini belirtir: absürt ve anlamsızdır.

Her optik numaranın birden fazla anlamı olabilir. Bu pek çok anlamdan hangisinin kastedildiği, film şeridinin ona atadığı ilişkiye bağlıdır. Detaylara kesin anlamını veren, daima bütündür. Komşu planlar, bir plandaki gizli anlamların muhtemel yükleri arasından birini ya da öbürünü seçer. Görüntünün nihaî anlamı ancak kurguyla verilir.

MASKELER

Yine de bir ayna, yüzü ne kadar bozarsa bozsun, bu bozulma hala doğal bir olgu olarak kalır; çünkü bilinen optik yasalarla uyum içerisinde doğmuştur. Bu bozulmuş yansıma "ruh" olarak adlandırıldığında bile doğrudur.

Ama bir maske, bozulmuş bir yüz değildir. Normal kabul edilen yüzle karşı karşıya konulamaz, farklı da olsa gördüğümüz yüzün bozulmuş bir çeşididir. Bir maske ile bizim içinde olduğumuz bir ortamda, bir biçimden diğerine dönüşümün nedeni olan gerilimi ifade eden bir farklılık olması zorunlu değildir. Eğer görüntüsü yamultulmuş bir sopa gücün hareketini ve kuvvetini gösteriyorsa, gücün ne kadar etkili olduğunu gösterir, ancak bir yarım dairenin normal çizimi aynı şeyi ifade etmez. Nesnenin biçimini bozanı anlatmakla nesnenin biçimini algısal

olarak bozmak arasında fark vardır: hareket ve kuvvetin nesneye etkisini sessiz sinema net olarak anlatmak için biçimle yetenekli ve güzel şekillerde gösterebiliyordu. Nesnenin biçimi ile maske aynı şey değildir, maske bilinçli olarak şekli değiştirmez, tam aksini şekli örter, bilinemez hale getirir.

Kamera nesneleri olarak kuklalar ve siluetler zaten kendileri sanat eseridir, onları sanat eseri yapan kamera değildir. Pek çok durumda, kamera sadece onları yeniden-üretir. "Pek çok durum" diyorum; çünkü kamera kuşkusuz kuklanın yüzüne işlenmiş ifadeye kat be kat büyütebilir. Ama siluetler veya çizimler, kamera açıları veya yerleştirme ile daha fazla geliştirilemezler. Burada film, sadece hareket ederek orada olanı gösterme tekniğidir; kesmenin ritmi, gerçek kukla gösterisinin elverdiğinden daha mükemmel olsa bile. Böyle filmler hayata şekil vermezler, şekillere hayat verirler.

Karakterleri oyuncak bebekler ya da çizimlerden oluşan iyi görsel hikâyeler "edebi" değildir; çünkü hikâye, konunun belirlenmesiyle değil, filmde oynayacak görsel varlıkların tasarlanmasıyla başlar. Görünüşleri zaten bir hikâye anlatır. Bu tür filmlerin masalsı niteliği ilk anda, karakterlerin neye benzedikleriyle belirlenir, ne olduklarıyla değil. Bu hikâyelere ilham veren ve onları işleyen, görsel hayal gücüdür. Bize açtıkları görsel masal dünyası, en başta bizim dünyamızdakinden farklı olan bir şekiller dünyasıdır. Burada, dünyamızda canlandırılan mucizeler, dünyamızın kurallarını ihlal eden mucizeler yoktur. Daha ziyade başka bir dünya bize göz kırpmaktadır, başka yasaların işlediği ve başka şekillerin normal olduğu, her şeyin bir yasaya, yalnız bizim dünyamızla aynı olmayan yasalara göre olup bittiği kapalı bir dünyanın göz kırpışı.

Bu nedenle, böyle kukla hikâyeleri, oyuncuların şekil ve doğalarının mantığıyla meydana gelmelidir. Oyuncak bebeklerin, insan taraflarını oynamaları uygun düşmezdi. Oyuncakların, oyuncak kaderleri vardır: Porselen bebek şömine rafından düş-

tüğünde parçalara ayrılmalı ve kurşun askerin bacağı ateşe düştüğünde erimelidir. Bu, hikâyenin malzemesine uymasını sağlar.

Aynısı figürler için de geçerlidir. Kaderlerini yöneten güç psikoloji, hatta optik de değil, fakat bir makastır. Eğer hikâye, biçimlerinden kolayca gelişiyorsa, demek ki "edebi" değildirler ve doğrusu bu hakikî bir "mutlak" film olur. Hayat verilen şekillerin maceralarının kendilerine özgü, katı bir mantıkları vardır, çizgi kendisi tasarımcı ve yaratıcı anlamını kazanır, varlık üretir. Neden ve sonuçlar, şekil yasalarıyla belirlenir, doğa yasalarıyla değil. Eğer bir karakter ötekine fırçayla saldırır ve sırtına bir kambur çizerse, öteki karakter –ne yazık ki– bir kambur olacak ve öyle kalacaktır. Eğer makas tutan bir adam figürü bir taş figüründen bir başka insan figürü kesip çıkarıyorsa, bu figürler dünyasında bir mucize değildir; çünkü figürler dünyasında bir makasla çıkarılarak dünyaya gelmek normaldir. Her şey biçimsel dünyanın biçimsel mantık ve kurallarıyla uyum içerisinde gerçekleşmiştir.

İçinde insan figürleriyle kuklaları birleştiren Rus *Gulliver* filmi gibi filmler ise daha sorunludur. *A. Ptushko* tarafından çekilen bu film, *Swift*'in ölümsüz hikâyesi gibi bir alegoridir. Sanatta ve edebiyatta alegori, *Ezop'tan La Fontaine'e* ve *Swift*'e kadar bin yıllık bir gelenektir: Dünya edebiyatının klasik hazinesinin parçasıdır. Ama bu fabllar, insan karakterlerini, hayvan ve sair maskelerin altına gizlenen insan psikolojisini betimler. Yazılı hikâyede karakterler kuzgun, tilki, kaplumbağa veya tavşan olarak adlandırılsa da bu evvelemirde görsel fikirler uyandırmaz, dolayısıyla insan psikolojisi ve hayvanlar arasındaki zıtlıklar kabul edilemez değildir.

Eğer söz konusu hayvanlar, gerçek hayvanların gerçekçi görüntüleri gibi görünebilir olsalardı o zaman bu kendi halinde yaşayan canlılar ile hikâyede onlara söyletilen ve yaptırılan şeyler arasındaki tam uyuşmazlık acı acı göze batardı. Öte yandan, eğer daha az gerçekçi, sadece tanıtıcı çizimler olarak sunulsa-

lardı, o zaman da olduklarından başka şeyleri gösteren sembollere, amblemlere, boş resim-yazılarına dönüşürlerdi.

Bir alegori, duyumsal sanata (ki tüm sanatlar duyumsaldır) ancak halk hikâyelerinin naif realizmine yaklaştığı derecede dönüşebilir. Hakiki bir masalın karakterleri gerçek bir hayat yaşarlar, yalnız bu bizim dünyevi yasalarımıza göre değil, peri masalları dünyasının *sui generis* yasalarına göre de gerçekleşirler. Bir alegori ise, hiçbir şekilde gerçekçi değildir. Bir hakikati ifade edebilir ama bir gerçekliği betimleyemez; ne doğal gerçekliği ne masal gerçekliğini, hiçbir gerçekliği gösteremez Alegorilerin en sağlam hakikatlerin bile hayat veremeyeceği cansız, boş klişeler şeklinde görünmeleri bu nedenledir. Bu özellikle duyumsal sanatlardaki alegoriler için geçerlidir.

FİLM KOMEDİSİ

Film komedisinin sırrı, içinde olgusal parçalarının nesneye eşlik etmesi ve tüm anlam ve içerikten bağımsız bir tür hayaletvari yaşam sürmesidir. İnsan oyuncular tarafından oynanan komedi filmlerinin kendilerine özgü, kendiliğinden komik olan tam bir mantık eksikliğine bağlı iç yasaları vardır. En gerçekçi biçimde filme alınmış doğa bile, bazı optik numaralarla birden bire komik hale getirilebilir. *Hans Richter*'in *Lanetli Sabah (Ghosts Before Breakfast)* filminde, şapkalarını rüzgârın uçurduğu altı centilmen vardır. Şapkalar havada kuş sürüleri gibi daireler çizer ve yakalanmazlar. Aynı altı centilmen sessizce uzaklaşırlar ve ince bir lamba direğinin arkasına saklanırlar ve lamba direği bir duvarmışçasına onun arkasında kaybolurlar. Ardından, bir bahçenin uzak perspektif çekimini görürüz; Aniden bahçe kâğıtla kaplı bir duvarmışçasına ortasında bir kapı açılır ve centilmenlerimiz içinden çıkarak geri dönerler. Tüm bunların bir anlamı yoktur ve anlamsız olmak yoluyla komik olmak dışında bir amacı yoktur.

Bir başka filmde, kavga eden adamlar hortuma yakalanırlar ve artık ayaklarının yere basmadığını fark etmeksizin havada

kavga etmeye devam ederler. Tüm bunlar kameranın değil, hortumun işiymiş gibi gözükür. Kamera çekmekten başka bir şey yapmaz. Çalışması sessiz ve görünmezdir. Film fantastik bir olayı bize göstermek için teknik imkânlarını pek az kullanır.

BİR FOTOĞRAFI ÖLDÜREMEZSİNİZ

Görüntü artık bir şeyin kopyası olmadığı ve imaj ondan bağımsız olduğu için, temsil ettiği ve başka türlü de temsil edilebilecek bir nesneye atıfta bulunmadığı zaman; dolayısıyla kendi kendine yeten özerk bir varoluş, nihaî bir gerçeklik olarak görülüyorsa, o zaman tümüyle zararsız görünmesine karşın en korkunç olayları bile gerçek kılan gülünç şekilde tinsel hafifliği edinir. Böyle bir film komedisinin kahramanı, ekspres trenin önünde raylara uzanabilir ama bundan korkmayız; zira başka bir görüntünün çiğnediği görüntüye en fazla ne olabilir ki? En fazla, kâğıttan kesilmiş bir figür misali dümdüz olabilir. Üzülmeyin; bir arkadaşı gelip onu panayırlardaki oyuncak balonlar gibi yine şişirecektir. Fakat bu biraz fazla hevesli arkadaşı, biraz fazla sert üflediği için dostunu öncekinden iki kat daha şişman yapacaktır.

Bu ağırlığı ve maddesi bulunmayan tehlikeden bağımsızlık, eski tarz film komedilerinin esasıydı. En komik yazılı hikâyede bile bir adamın ölme olasılığı bulunduğundan bir şey yok edilebilir. Ama bir resim sadece yırtılabilir, üstü boyanabilir, dağılabilir veya silinebilir ama asla öldürülemez.

PSİKOLOJİ VE UZUNLUK

Eski Amerikan kaba komedisinin psikolojik-olmayan, mekanik hır güründe, kamera numaralarının tuhaf, zeki şakacılığı büyük rol oynamıştır. Kamera tümüyle kamera yaratısı olan, kendilerine ait bir ağırlıkları, yasaları bulunmayan bu figürlerle, ne istiyorsa onu yapabiliyordu. Öte yandan, eski Amerikan kaba komedisinde psikolojinin olmaması, böyle filmlerin nadirén tek bir film şeridinden uzun çekilmesi gerçeğinin hem nedeni hem

de açıklamasıdır. Mekanik hareket, çeşitleme yapmak için uygun değildir. İtiş kakışta ya da takipte gösterilen hareket ne kadar hızlı olursa olsun, onlarda en ufak bir içsel hareke sahip değildir; dövüşün ya da takibin nedeni ne olursa olsun sonuna kadar değişmeden aynı kalır ve dolayısıyla değişmemiş iç durumun dışavurumudur.

Bu filmlerde komik olan, görünüşte çaresiz olan durumlara, aniden ve beklenmedik şekilde her zaman mekanik bir çare bulabilmeleriydi. Ama böylesi grotesk ve şaşırtıcı bir anilik, yavaşça gelişen gerilime fırsat tanımaz. Hakkında hiçbir şey bilmediğimiz beklenmedik olaylar dizisi gerilim üretemezler. Sadece beklenti ve önsezi olayları, dramatik bir hareket halinde bağlayabilir, kendini yavaşça gözler önüne sermesi ilgimizi bir film şeridinden daha uzun süre cezbeder. Öte yandan beklenti ve önsezi, seyirciyi sadece, tanık olduğu sahnelerin arasında bir nedensellik bağı hissettirebilirse uyarabilir. Çünkü seyirci, şeylerin yalnızca daha önceden görülmüş şeyleri takip ederek yaşanmasını/akmasını bekler. Sadece şimdiki zaman nedensel olarak geleceğe dair bir önsezi uyandırabilir. Ancak sürpriz, kademe kademe gelişen bir şey değildir. Bir masalda bile, insan ya da canavara hikâye boyunca neler olacağı önceden belli bir dereceye kadar söylenebilir. Ama sadece ışık ve gölgeden oluşan çizgi ve lekelere neler olacağını kimse öngöremez.

ÇİZGİ FİLMLER

Kitabın başında Çin efsanesindeki, kendi resminin içine doğru yürüyüp bir daha geri gelmeyen ressamın öyküsünü anlatmıştım. Bu oldukça basit bir durumdu. Olan şey, eski Çinlinin gerçekliği öylece fırçayla yaratmasıydı, sanatla değil. Çinlinin inanışı şuydu ki: her şey göründüğü gibidir, görüntü ve gerçeklik arasında hiçbir fark yoktur. İyi çizilmiş bir ejderha uçabilir de.

Çizgi filmin doğa tarihi bu kadar basit değildir. Bu durum kendini ilk kez, bu hayranlık uyandırıcı sanat biçiminin atası *Felix the Cat*'te göstermiştir. İtici gücü ve her şeye kadir hü-

kümdarı kalem veya fırça olan bu şaşırtıcı dünyanın yaratıcısı Pat Sullivan'dı. Bu dünyanın esasını çizgiler oluşturuyor ve grafik sanatlarının sınırları içerisinde uzanıyordu. Bunun gibi çizimler kendilerini, yaratıcılarının Çinli ressam gibi manzaranın içine girebileceği doğal bir gerçekliğe dönüştürmezler. Çünkü bu dünyanın halkı sadece kalem ya da fırçayla çizilmiştir. Anahatları, bu dünyanın dışında bağımsız şekilde var olan bir şekli göstermez, onların var olan bedenlerini biçimlendirir. Burada görünüm, Çin öyküsünde olduğu gibi gerçekliğe dönüşmemiştir. Görünüm buradaki yegâne gerçekliktir ve sanat gerçeklik haline gelmemiştir. Aslında Sullivan çizgi filmleri, bu ikilikten tümüyle habersizdir. Kedi Felix kuyruğunu tekerlek şekline soktuğunda, zaten üstünde yol alabilir. Kuyruğunu gerçek bir tekerleğe dönüştürmesi gerekmez. Bir çizgi kediye, çizgi tekerlek yeter. Sullivan'ın çizim dünyasında mucizeler yoktur; içinde sadece çizgiler bulunur ve bunlar aldıkları şekle göre işlev kazanırlar.

Kedi Felix bir defasında kuyruğunu kaybeder. Ne yapacağını şaşırır. Bu endişesi, kafasında büyük bir soru işareti şeklinde büyür; Grafik olarak gösterilen bu soru işareti, kuşku içerisinde olduğu anlamına gelir. Felix şimdi dalgın dalgın güzelce kıvrılmış soru işaretine bakmaktadır. Aklına parlak bir fikir gelir, soru işaretini tutar ve yeni bir kuyruk olarak takar. Sorun çözülmüştür. Bazıları soru işareti sadece soyut bir sembol olduğundan böyle olmayacak şeylere itiraz edebilir! Ama çizgi filmde bir çizgi olarak belirmiştir ve başka bir yasaya değil, çizerlik yasalarına tabidir. Soru işareti de tıpkı Felix'in bedeni gibi bir çizgiydi, özleri aynıydı. Sadece çizgilerden mürekkep yaratıklar dünyasında imkânsız olan tek şey, çizilemeyen şeydir.

Çizim söz konusu olduğunda, yerleştirme ve açının yaratıcı gücü, kuklalar örneğinden bile daha az rol oynar. Farklı açılardan bakıldığında bir maske bile farklı fizyonomileri varmış gibi gözükebilir. Ama çizimler iki boyutludur ve film onları yeniden üretmek dışında bir şey yapamaz. Peki, o halde, bir çizgi filmde kameranın üretken rolü nedir?

Çizgi film sadece tamamlanmış çizimleri değil, gelişim aşamasındaki çizimleri de bir olay olarak gösterebilir. Çizgiler gözümüzün önünde birbirlerine karışırlar, oluşurlar. Onlar grafik olgular değil, grafik olaylardır.

Bu çizgi-filmlerin doğal tarzları karikatürdür, grotesktir. Ama çizilmiş film, gerçek nesnelerin gerçekçi fotoğraflanmasından bile daha amirane bir tarz birliği ister. Tüm figürlerin eşit ölçüde absürt ya da komik olması için çizerin her figürü, bir ideolojinin bakış açısından görmesi gerekir –bu da bahsettiğim birlik durumudur. Böyle bir film, mesela politik bir yergi olabilir ama bu durumda sadece çizer tarafının politik karşıtlarını gösterebilir. Zira çizer kendi tarafındaki figürleri aynı şekilde karikatürleştiremez ve onları farklı çizdiği takdirde ise bir tutarsızlık, bir tarz ihlali meydana gelir.

Büyük devrimci Alman çizeri *George Grosz* bu ikilemle zorlu bir mücadele vermiştir. *Hakim Sınıfın Yüzü4* isimli karikatür portre sergisi, son derece korkunç ve mide bulandırıcıdır. Eğer bu çizimlerin arasına bir proleter portresi koymak durumunda kalsaydı ne yapacağını bilemezdi. Çalışan insanı öyle görmediği ve öyle göstermek istemediği için, onun satirik bir karikatürünü çizmek istemezdi. Zaten bu son derece kinayeli çizilmiş ucubeler ile nazik, şefkatle çizilmiş figürleri yan yana koyabilir miydi?

Burada tek bir çözüm olası gözüküyor: Pek çok yetişkin çizerin de seçtiği bir araç olan, çocuk çizim tarzını kullanmak. Böyle çizimlerde bozukluk çocuğun acemiliğinden ileri gelir ve bu, diğerleri kadar eğlenceli biçimde sempati uyandırması istenen figürler için bir bahane olarak kullanılır.

Sesin gelmesiyle birlikte, çizgi filmin önünde yeni, sesli mizah ve yeni olağanüstü müzikal sanatçılık imkânları açılmıştır. Walt Disney'in tartışmasız kralı olduğu bu yeni sanat biçimi, daha sonra sesli filme özel problemlerle bağlantılı olarak ele alınacaktır.

ONALTINCI BÖLÜM

SES

TRAJİK BİR KEHANET

Kâhin olmak kötü bir kaderdir. Bazen bir kâhin ancak kendi kehanetlerine inanmadığı sürece yaşamaya ve çalışmaya devam edebilir. Sesli film tekniği, sessiz film sanatına ilk darbeyi vurduğunda, onun o zamana dek hayli gelişmiş bulunan sessiz film kültürünü mahvedeceğini söylemiştim. Ta ki sesle ifade daha yüksek bir seviyeye erişinceye dek bunun geçici bir durum olacağını da eklemiştim. Bunun daha önce sanat tarihinde görülmemiş bir felaket olduğunu söyledim. Ama sessiz filme geri dönmenin mümkün olmadığını da söyledim; çünkü tekniğin evrimi, insanoğlunun üretken güçlerinin de evrimidir ve beraberinde getirdiği tehlikeler gelişimi engellenerek tersine çevrilemez. Bu anlamsız bir makine-kırıcılık olurdu. İnsanları, onları bekleyen acılardan öldürerek kurtaramayız.

Yaklaşık 20 yıl önce sesli filme dair ilk denemeler gösterildiğindi, kitabım *Filmlerin Ruhu*'nda, ses filmin henüz bir kazanım olmadığını, ancak üstesinde gelindiğinde büyük bir kazanç sağlayacak bir görev olduğunu yazmıştım. Bu da sesli film ancak sessiz film kadar uysal ve uyarlanabilir; ses şeridi, tıpkı görüntü şeridinin önceden yaptığı gibi teknik bir yeniden-üretiminden yaratıcı sanata dönüştüğünde olacaktı.

Şimdi, 20 yıl sonra tekrar, Filmlerin Ruhu'ndaki ilgili bölümü kelimesi kelimesine tekrarlamak durumundayım. O zamanlar bir tehdit olarak gördüğüm şey çoktan bir gerçeğe dönüştü. Diğer taraftan, sesli filmden umduğumuz ve beklediğimiz şey gerçekleşmedi. Sessiz film sanatı öldü; ama yerini sadece yirmi yıldır çıkıp bir sanat olmayı beceremeyen sesli film tekniği aldı. Bütüne bakıldığında film tekrar konuşan, filme alınan tiyatroya tekrar geri dönmüştür. Genelde çok iyi filme alınmış, çok iyi bir tiyatro olduğuna şüphe yok. Yeni tekniğin gelişimi eski sanata da yaradı. Ama bu yeni teknik, sessiz filmin insan yaşantılarının yeni alanlarını ortaya çıkaran ve yeni prensiplere dayanan bir sanata dönüşmesine benzemedi. "Bütüne baktığımızda" dedim, "Sesli filmin bağımsız akustik dışavurumunun daha ölmediğine dair bazı kesin işaretler eskiden beri var olduğuna göre ve insan kültürünün akim kalan büyük fırsatı hala elimizde olduğuna göre, bu potansiyel hala kendi ifade biçimlerini arıyor ve ara sıra da olsa son filmlerin gözeneklerinden fırlıyor."

ÇIKMAZ SOKAK

Bu tahminin doğruluğunu esaslı bir tecrübeyle kanıtlamak için gerçekten yararsız, yaklaşık 20 yıllık bir duraklama gerekli miydi? Kendimizi onun bir çıkmaz sokak olduğuna ikna etmek için bu çıkmaza girmek zorunda mıydık? Ben, gelişimin devamlılığına inanırım. Bunun bile bir zaman kaybı olmadığını düşünüyorum. Duraklamanın sadece görünüşte olup olmadığını keşfetmek kuramcının işidir. Ama sadece kaldığı yerden devam eden bir gelişim, geçmişe ne borçlu olduğunu söyleyebilir.

II. Dünya Savaşı'nın yaralarını saran Avrupa'nın yeniden canlanan film kültüründe, sesli filmin mevcut durumundan duyulan memnuniyetsizlik öyle evrensel bir hal aldı ki, kuramcının sesi artık daha iyi yanıt bulabilir. Sesli film sanatının zamanı gelmiştir ve bu nedenle bugün sadece içgüdüsel bir arzu olanı bilinçli kılmaya, iradeye ve amaca dönüştürmeye uğraşan güncel bir teorinin de zamanı gelmiştir.

KEHANET

20 yıl önce şunu yazmıştım: "Son zamanlarda Alman filmi gerçekten çok hızlı gelişmeye başladı. Ama yolun yarısını geçmeden, başka bir başlangıç, sesli film onu durdurdu. Görüntü kamerası duyarlı sinirler ve kendine ait bir hayal gücü kazanmaya yeni yeni başlamıştı. Yerleştirme, bakış açısı, açı ve kurgu sanatı yeni yeni ilkel nesnelliğin maddi direncinin üstesinden gelebilecek bir aşamaya ulaşmıştı. Sessiz film, diğer tüm sanatlarda görülmedik türden, rakipsiz bir psikolojik incelik ve yaratıcı güç geliştirmek üzereydi. Sonra sesli filmin icadı, bir heyelan gibi gelip onun üzerine çöktü. Önceki bölümde tarif ettiğim zengin sessiz film kültürü artık tehlikededir. Yüksektekine kanca atan gelişmemiş bir iletişim kanalı, onu yeniden ilkel bir konuma çekecektir. Anlatım seviyesinin düşmesiyle birlikte içerik seviyesinin de eşit oranda gerilemesi kaçınılmazdır."

"Ama tarihte ölümcül trajediler bulunmaz; yalnız tüm insan ırkını ilgilendiren krizler vardır. Bu da eskisinin önünü tıkayan yeni bir yoldur. Ekonomik alanda da her büyük teknik icat beraberinde krizler ve felaketler getirmiştir ama yine de insanlığın ilerlemesine hizmet etmiştir."

"Sanatta her teknik yenilik bir esin kaynağıdır. İmkân gerçek bir ilham perisidir. Resim yapmayı ressamlar keşfetmedi; balta ve keski insanoğlu heykel yapmaya başlamazdan önce ortaya çıktı. Bu araç uyandırdığı sanatsal amaçtan önce var olmalıdır. Ancak böyle bir uyanıştan sonra, bilinçli amacı ifadenin yeni teknik anlatım olanaklarını aramak olan, diyalektik gelişim süreci başlar. Bu noktadan itibaren, artık sanat ihtiyaçları doğrultusunda teknik gelişimin görevlerini ve yönünü belirler. Neden ilk sesli filmler bize, "*kitsch*" gibi komik ve sıkıcı geliyor? Çünkü onları, o anki performanslarıyla değil, imkânları ve vaatleriyle değerlendiriyoruz. Bu hoşnutsuzluk, reddetmenin değil, sabırsızlığın işaretidir."

NE İSTİYORUZ?

"Sesli filme yeni bir sanat algısı kazandıran bu istektir. Beklenti, sesli filmin sessiz filme tek katkısının sesle sınırlı kalıp onu doğaya daha çok benzetmesi değil, hayatın gerçekliğine tamamen farklı bir açıdan yaklaşması ve insan deneyiminin yeni hazinelerini keşfetmesi, açması yönündedir. Başlangıç aşamasında olan sesli filmden teknik bir mükemmellik değil, fakat yeni temalar istiyoruz. Bizi öncelikle ilgilendiren, sesli ifadenin kulağa nasıl geldiği değil, gücüyle ne bahşettiğidir."

"Sesli film sadece konuşmadan ibaret olacaksa, tiyatronun zaten binlerce yıldır yapageldiği gibi müzik yapmak ve sesleri taklit etmekle kalacaksa ya da yetinecekse, teknik mükemmelliğinin zirvesinde bile yalnızca bir kayıt aracı olarak kalacaktır. Ama sanatta yalnızca bugüne kadar gözlerimizden –ya da kulaklarımızdan– saklanan şeyi keşfetmek, gün yüzüne çıkarmak esastır."

"Sessiz film bir sanat haline geldiğinde, bizim için bilinmeyen bir görsel dünya keşfetti. Bize şeylerin yüzünü, doğanın mimiklerini ve fizyonomilerinin mikrodramalarını gösterdi. Kurguyla üretilmiş planlar dizisinde, figür ve karakterlerin o güne dek gizli kalmış bağlantılarını ve hareketlerini bize gösterdi ve görüntülerin bağlanması, yeni ve güçlü çağrışım zincirleri uyandırdı."

İŞİTSEL DÜNYA

Sesli filmin işi, içinde yaşadığımız işitsel çevreyi, işitsel manzarayı, şeylerin konuşmasını ve doğanın yürekten fısıltılarını ortaya çıkarmaktır. İnsan konuşmasının ötesinde, denizin fısıltılarından şehrin gürültüsüne, makinenin homurtusundan sonbahar yağmurunun camdaki tıkırtısına kadar, hepsinin kendi konuşması vardır ve bizimle hayatın engin konuşma gücüyle konuşur, durmaksızın düşünce ve duygularımıza ilham verir, yönlendirirler. Ahşap parkenin gıcırdayışı, kulağımızın dibinden geçen merminin vızıltısı, bir böceğin ötüşü ve taşlarda şırıldayan su... Du-

yarlı lirik şairler hayatın bu anlamlı seslerini her zaman duyabilir ve onları sözcüklerle betimleyebilirler. Onların bizimle daha dolaysız konuşmasını sağlamak ise sesli filmin görevidir.

GÜRÜLTÜNÜN KEŞFİ

"Günlük yaşamın seslerini şimdiye kadar daha ziyade müzik bilmeyen bir kimsenin senfoni dinlediğinde en fazla ana melodiyi ayırt edebilmesi ve geri kalanın kaotik bir yaygara içinde eriyip gitmesi gibi, sadece karmaşık gürültüler, biçimsiz bir karmaşa olarak algıladık. Sesli film bize, kaotik bir gürültüyü bile kulaklarımızla analiz etmeyi ve hayat senfonisini okumayı öğretecektir. Kulaklarımız genel karmaşa içindeki değişik sesleri duyacak ve karakterlerini bireysel hayatın görünümleri olarak ayırt edecektir. Eski bir özdeyiş, bizi kaostan sanatın kurtardığını söyler. Sanat dalları, karşısında savaştıkları kaos türüne göre birbirlerinden ayrılır. Sesli filmin görevi, bizi biçimsiz gürültünün kaosundan, onu bir ifade, önem ve anlam halinde işleyerek kurtarmaktır."

Bu koşulları sıralayıp yazmamın üzerinden yirmi yıl geçti. Sesli film bugüne kadar hiçbirini yerine getiremedi. Sanatlar, benim teorik dileklerimi gerçekleştirmediler. Evrimi boyunca insan ruhunun önünde, o zaman için es geçip geride bıraktığı kayda değer pek çok olasılık çıkmıştır. Hiçbir sanat tüm imkânlarını değerlendiremez ve diğer pek çok olasılığa karşın seçilen yolu belirleyen sadece estetik faktörler değildir. Eğer sesli film farklı bir yolda ilerlemiş olsaydı bu eski taleplerimi tekrarlamayacaktım. Ama hiçbir yere ilerlemedi. Yirmi yıl önce fırsat ve öngörü olan, bugün hala bir fırsat ve öngörüdür. Alıntı yapıyorum:

"Sesli film ancak ayrı tutulmuş bireysel, kişisel sesleri öğeleri arasına kattığında ve onları bizimle ayrı ayrı sözlü ve sesli yakın planlarla konuşturduğunda, bu izole edilmiş detay sesler tekrar amaca yönelik bir ses montajıyla birleştirildiğinde, yeni bir sanat haline gelebilir. Yönetmen, bir zamanlar sessiz filmin gözlerimizi yönlendirdiği gibi kulaklarımızı yönetebildiğinde ve yakın plan dizileri boyunca böyle bir rehberlik vasıtasıyla, yö-

netmenin görüntüleriyle yaptığı gibi hayatın diğer seslerini birbirlerinden ayırıp, birbirine bağlayıp vurgulayabildiğinde hayatın gürültü patırtısı bizi artık sesin cansız kaosunda boğamayacaktır. Ses alıcısı, sesin kaosuna müdahale eder, onu biçimlendirir, yorumlar ve sona sesli perdeden bize konuşan tekrar insanın kendisi olur."

SESİN DRAMATURGİSİ

"Kendi tarzına sahip hakiki sesli film, ne insanların eskiden sadece görünür olan konuşmasına ses vermekle yetinir ne de içeriği olayların sesli sunumu olarak bırakır. Ses, görüntünün sadece eşlikçisi değil öznesi, kaynağı ve harekete geçiricisi olacaktır. Başka bir deyişle, filmin dramatik bir unsuru haline gelecektir. Mesela ses, bir düellonun sadece eşlikçisi değil, muhtemelen nedeni de olacaktır. Kılıçların sesli çarpışması –dramatik işlevi bulunmadığından– belki de hasımların dinlediği ve bir ağız dalaşına neden olan bahçeden duyulan bir şarkıdan daha önemsiz olabilir. Böyle sesler hikâyenin esas unsurları olabilir. Niçin bir ses, aksiyonu tetiklemek için daha yatkın olmasın ki?

İlk sesli filmler, hala sesin bu özel imkânlarından yararlanma eğilimindeydi. Bu dönemde *Berlin*'de bir film, *Operetta* çekildi. Filmde, bir bestecinin, ertesi gün bitmeden mutlaka yeni bir vals bestelemesi lâzımdır. Bu konuda kafa patlatır ama uygun bir şey bulamaz. Sonra tanımadığı bir kız yanlışlıkla odasına girer. Bu ani ve beklenmedik macera, bir valsın doğuşuyla sonuçlanır. Besteci piyanoda çalar, kız da şarkı söyleyerek eşlik eder. Ama meçhul ilham perisi geldiği gibi birdenbire gitmiştir ve besteci yazmaya fırsat bulamadığı melodiyi unutur. Onu hatırlatacak kişi muhtemelen o meçhul kızdan başkası değildir. Bu nedenle besteci gazeteye ilan verir: "Genç bayan, ..." Besteyle ilgili birkaç naif, hatta saçma karmaşadan sonra vals sonunda âşıkları tekrar bir araya getirir. İşte, tam bir sesli film konusu. Bulunan, kaybedilen ve geri kazanılan valsın dramatik harekete geçirici rolü vardır.

SES KONUŞUYOR

Önceki paragrafta kaybedilip bulunduğu anlatılan melodi başka bir nesne tarafından da oynanabilecek bir role atanmıştı. Dramatik olay örgüsünde, bir zil ya da kaybolup bulunan bir doküman da pekâlâ iş görebileceğinden, bunlardan pek farklı olmayan bir "destek"ten ibaretti. Bu durumda vals sadece bir veri olarak sunulmuştur; akustik özelliği ve etkisi hiçbir önem arz etmez. Bu nedenle hikâyede sese verilecek dramatik işlevin en yüzeysel biçimidir.

Sesin dramatik rolü olay akışını belirlediğinde; Ses hikâye akışında sadece işitilmek için değil, akışa müdahale etmek için kullanıldığında daha derin ve daha organiktir. Eski bir sessiz filmden örnek veriyorum ya da daha doğrusu aynı alanda başka bir soruna ışık tutar diye kendim bir örnek uyduruyorum:

Sessiz filmin ilk zamanlarında, *Paganini* hakkında, *Conrad Veidt*'in başrol oynadığı bir film yapılmıştır. Sihirbaz kemancı hapse atılmıştır ve kemanını kendisini buradan kurtarmak için kullanır. Keman çalışı büyülüdür –büyülenen gardiyanlar yolundan çekilir ve kemanı, kaçış yolunda önüne çıkan her engeli alt eder. Kalabalık büyülenmiş halde kemancı ile kemanına yol açar.

Bu filmde kemanın sessiz çalışının dramatik bir işlevi vardı; çünkü kahramanın kaderini etkiliyor, onu hapisten kurtarıyordu. Görüntü olarak iyi ve ikna edici bir sahneydi. Çünkü sessizdi! Büyük bir oyuncunun sessiz gösterisi, onun sert gardiyanlara silah bıraktıracak kadar büyüleyici keman çaldığını hayal etmemizi sağlıyordu. Sesli filmde bunu başarabilmek için ne kadar büyük bir virtüöz gerekirdi, düşünün! Sadece görünen ama duyulmayan, yalnızca hayal gücünde var olan müzik bu büyüleyici etkiye sahip olabilir. Gerçekten duyulan müziğin etkisi, toplumun –sayısız çeşitlilikte olabilecek– müzikal duyarlılık ve zevkine bağlıdır. Ama gardiyanların müzikten etkilenmelerini inandırıcı kılmak için tüm seyircide benzer bir etki yaratması gerekiyordu. Sesli filmin henüz *Paganini*'ye el atmamış olması tesadüf değildir.

Rus *Grigori Roshal*'ın çektiği *Petersburg Gecesi* filminin de müzisyen bir kahramanı vardı. Burada seyircide çeşitlenen etki, çalışın kalitesine değil, çalınan müziğin doğasına bağlıydı. Rus kemancı halk şarkıları çalar, güzel koltuklarında oturan sosyete hanım ve beyefendileri bunu beğenmez ve yuhalarken salondaki daha yoksul kimseler balkondan coşkuyla dinlemektedir. *Paganini* filmiyle ilgili sahnenin yalnız sessiz filmde mümkün olabilmesi gibi, Rus filminin sahnesi de sadece sesli filmde mümkündür; çünkü şarkıları duymamız ve niçin dinleyenlerin bir kısmını büyülerken diğerlerini çileden çıkardığını anlamamız gerekir. Sahne sadece müziğe kişilik vermekle kalmaz, dinleyen seyirciyi de kişileştirir ve dramatik işlevine ek olarak derin bir ideolojik anlama da sahiptir.

DRAMATİS PERSONAE OLARAK SES

Ancak sesli filmde dramatik bir işleve sahip olan tek şey müzik değildir. Mesela, ailesine veda eden bir denizciyi ele alalım. Karısı bir beşiği sallarken evde kalması için yalvarır. Ama aşkının büyük rakibi, deniz pencereden görünmektedir. Denizci tereddüt eder. Derken iki farklı ses duyulur, ayartmaya çalışan iki rakip gibi: Kadının söylediği yumuşak bir ninni ve denizin çağrısı. Perdede sadece denizci vardır ve onun da sadece yüzü, ama zihnindeki mücadeleyi; iki sesin, iki çağrının yarattığı ve kendisiyle giriştiği zorlu mücadeleyi gösterir. Bu, içinde tek kelime bile geçmeyen dramatik bir kader anı sahnesidir. Kadının ninnisi ile denizin sesi, bir ruhu kandırmak uğruna düello etmektedir.

EŞLİK EDEN MÜZİĞİN ETKİSİ

Sesin dramatik rolü bazen dolaylıdır. Bir asker, kız arkadaşından ayrılmaktadır. Savaş alanı yakındadır ve patlayan bombaların gürültüsü duyulabilir. Ayrılma sahnesi, sesin eşliği olmadan da çekilebilirdi. Ama kesinlikle farklı bir şekil alırdı: Zira kız patlayan her bombayla konforlu, rahat, sıcacık bir odada kesin-

likle yapamayacağı, hatta bilincinde bile olamayacağı itiraflarda bulunuyordu.

SESLERİN SAVAŞI

İtalya'nın geç film endüstrisi gayet ustaca ve enteresan dramatik ses efektleri kullanarak bir kez daha filmi bir sanat olarak tazelemeye çalışanların ön safında bulunduğunu gösteriyor. *Luigi Zampa*'nın faşizm karşıtı filmi *Barış İçinde Yaşamak* filminde büyük ana sahne, sadece ses efektleri üzerine kurulmuştur. Bir Alman onbaşısı, yaralı bir zenci Amerikan askerini saklayan İtalyan köylüsünün evine gelir. Zenci bir an önce saklanmalıdır. O telaşla şarap mahzeninden daha iyi bir yer bulamazlar. Alman çok rahattır, ancak içeride oturmaya devam eder, gideceği yoktur. Yemek ve içki ister. Eğlenmek ister. İtalyan köylü ve ailesi sıkıntıdan esneyerek otururlar ve Almanı sıkarak başlarından savmayı denerler. Fakat aniden, şarap mahzeninden acayip sesler duyulur. Karanlık ve soğukta kapalı kalmaktan bıkan zenci, bir şişe şarabı kafaya dikmiş ve sarhoş olmuştur. Alman o tarafa doğru kulak kabartır. İtalyan köylüler, bu tehlikeli sesi bastırabilmek derdine bir anda gürültülü bir neşeye bürünürler. Sarhoş zenci mahzende ne varsa kırıp döker. Kibar, ayık. İhtiyar köylüler şarkılar söylemeye, bağırıp çağırmaya, dans etmeye başlarlar ve Almanı bu gürültülü eğlencenin içine çekerler. Canla başla mahzenden gelen gürültüyle yarışırlar. Bir gürültüler savaşı başlamıştır. Sıkıntıdan patlayan zenci mahzende koşturup buradan çıkmak için kapıyı yumruklarken heyecanın doruğuna ulaştığı şeytani bir sahne. Nefes kesen, ateşli eğlencenin üstüne ölümün gölgesi düşmüştür. Sonunda zenci kapıyı kırar ve cümbüş bıçakla kesilmiş gibi aniden durup sessiz, ölü bir hareketsizliğe dönüşür.

Protesto filmindeki *Vergano*'nun sesli sahnesi daha da hareketlidir. Ölüm cezasına çarptırılmış direniş üyesi bir rahip, Almanlar tarafından infaz meydanına götürülmektedir. Yol boyunca

bir kalabalık toplanmıştır. Kalabalık gittikçe büyür, rahibin etrafındaki halka yoğunlaşır. Rahip yürüdükçe, önce daha hafif ama giderek yükselen bir sesle dua eder. Kamera *pan* yaparak onu takip eder. Rahip her daim görünür ama kalabalıktan iki üç kişi dışında kimse, kamera ve rahip önlerinden geçmediği sürece görünmez. Rahip ezberden ayin duaları okumaktadır. Kalabalıktan iki üç kişi karşılık verir: "***Ora pronobis***."*

Rahip yürümeye devam ettikçe kalabalığın sesi daha da yükselir. İki üç kişiden fazlasını görmeyiz ama kaygı verici bir kreşendoda gitgide daha fazlasını duyarız. Plan hep yakın çekimdedir, kalabalığı göstermez ama sürekli artan sesler "*Ora pronobis*" demeye devam eder. Bir ses sağanağının gürlemesi gibi yükseldiğini duyarız. Bu halkın sesli isyanıdır; tehditkâr gücü ve duygusu muhteşem bir ses simgesine döner; Çünkü kalabalığı kesinlikle göremeyiz. Şayet kalabalığı görseydik, o zaman seslerin fırtınası açıklanmış olurdu; Çünkü o kadar çok insan sesi daha alçak olamazdı. Ama o zaman ses, özel anlamını kaybederdi; Çünkü film gerçek bir alana sığdırılmamış, bu izole edilmiş, sembolik sesiyle bize varlığını hissettirdiği boyutta bir kalabalığı asla gösteremezdi. Bu, ulusun sesiydi ve yine de onu yüz ifadelerinin sessiz oyununa bir cevap olarak şehit rahibin yakın çekiminde duyuyorduk.

Sesin böylesine tayin edici bir rolünün her sesli filmde illa olması gerektiğini söylemiyorum. Sessiz film artık var olmadığına göre, sesli film pek çok değişik hikâyeyi işlemek zorundadır. Bugünün sesli filmi, filmin özel bir türü değil, film adına ne varsa odur ve bundan dolayı özel bir film türüne has bir tarz onun için mecburi değildir. Olan biten her şeyi göstermek zorundadır. Buna rağmen sesli filmin, ses efektlerini işlemeyi neredeyse tamamen elden bırakması çok kötü olmuştur.

(*) Latince *"bizim için dua et"* anlamına gelir.

SESLİ OYUNUN SORUNU

Sesli oyunun genel biçim sorununu tartışmak için bu iyi bir fırsat. Radyo oyunları sahnenin sesli açıklamaları ve tasvirleri olmadan yapamaz. Konuşanın yüz ifadelerini ve jestlerini görmeden kelimelerin en temel anlamlarını bile anlayamayız; Çünkü söylenen sözler insan ifadesinin yalnızca bir kısmıdır. İnsanlar yalnız ağızlarıyla konuşmazlar. Göz kırpma, bir yüz kasının gerilmesi, el hareketleri de aynı anda konuşur ve kastedilen anlam yalnızca hepsi bir araya toplanarak tümüyle iletilebilir. Sözcük, zengin bir akordun seslerinden sadece bir tanesidir, yani eğer söyleyeni, ne zaman, hangi şartlar altında ve hangi bağlamda söylediğini görmüyorsak sözcüğü kendi açık anlamıyla bile anlayamayız. Doğanın seslerini pek az tanıdığımız için o sesleri çıkaranı görmeden ne olduğunu bilemeyiz. Bir çiftliği betimlemek için hayvan sesleri kullanılabilir. Ama o zaman bile dinleyen kişi, ineğin möö'lemesinin, atın kişnemesinin, horozun ötüşünün, tavuğun gıdaklamasının, köpeğin havlamasının bir çiftlikten mi, yoksa hayvan pazarından mı geldiğini söyleyemez. Tanınabilen sesler bile sadece oldukları şeylerin genelliğini belirtirler. Ama tüm görüntü sanatlarındaki hayat, şeylerin bireyselliğinin somut, tam sunumudur.

Bir ormanın hışırtısı ile denizin gürültüsü her zaman birbirlerinden ayırt edilemez – aslında kâğıdın hışırtısı ile taşın üstünde sürüklenen çuval sesi aldatıcı biçimde birbirine benzer. Kulaklarımız henüz o kadar duyarlı değil. Onları sesli film eğitecek, tıpkı sessiz filmin gözlerimizi eğittiği gibi. Bir avcı ormandaki sesleri bir şehirliden daha iyi tanıyacaktır. Ama çoğumuz sadece kulaklarımıza güvenmek zorunda kalsak evimizin yolunu bile bulamayız.

Bu nedenle radyo oyunları görmemiz gerekenleri şu veya bu şekilde anlatır ki oradaki ses, anlatılan ya da sözcüklerle somutlaştırılan bir sahnenin sadece sesli canlandırmasıdır.

SESİ BİÇİMLENDİREN GÖRÜNTÜDÜR

Sesli filmde, sesleri açıklamaya gerek yoktur. Sözcükle birlikte sırıtışı, gülümsemeyi, jesti, tüm ifade korosunu tüm ayrıntıyı görürüz. Şeylerin sesleri ve konuşmalarıyla birlikte fizyonomilerini de görürüz. Makinenin sadece sesini duymak ile onu hem duyup hem de aynı zamanda çalışırken görmek farklı şeylerdir. Hareketini gördüğümüzde bir dalganın sesi farklıdır. Resimde rengin tonlarının yanındaki renge göre değişmesi gibi, *ses rengi* de akustik ve optik izlenimlerin dengeli bir biçimde tek görüntüde bir araya getirildiği sesli filmdeki sesin kendisiyle, sesin görünür kaynağının fizyonomisi ya da jestlerine göre değişir.

Radyo oyununda sahne sözcüklerle tasvir edilmelidir; Çünkü ses tek başına mekân yaratamaz.

SESSİZLİK

Sessizlik de bir ses efektidir ama yalnızca sesin duyulabildiği yerde. Sessizliğin sunumu, sesli filmin en özel dramatik efektlerinden biridir. Başka hiçbir sanat sessizliği yeniden üretemez, ne resim ne heykel ne edebiyat ne de sessiz film bunu yapabilir. Tiyatro sahnesinde bile sessizlik nadiren bir dramatik efekt olarak görülür ve öyle olduğunda da çok kısa sürer. Radyo oyunları bize, sessizliğin derinliğini hissettiremez; çünkü radyodan ses gelmediği an, oyunun sessiz devam edişini göremeyiz. Radyo oyununun biricik malzemesi sestir. Sesin kesilmesi sessizlik değildir ve hiçbir anlama gelmez.

SESSİZLİK VE MEKÂN

Birbirlerinden farklı olduğunu gördüğümüz şeyler, ses çıkardıklarında daha da farklılaşırlar. Böylelikle hepsi farklı sesler çıkarırlar ama aynı şekilde hepsi de sessizdir. Binlerce değişik ses vardır ama sessizliğin özü herkese aynı gözükür. Bu ilk duyuştur. Ses görünen şeyleri farklılaştırır; Sessizlikse onları birbirine yaklaştırır ve daha az farklı kılar. Her resim bu mutlu uyumu

gösterir; Hepsi için ortak bir kompozisyonda, sessiz şeylerin, birbirlerinin şekillerini tanıyarak ve birbirleriyle iletişime geçerek konuştukları gizli ortak dil. Bu sessiz filmin sesli filme karşı büyük bir avantajıydı. Çünkü sessizliği dilsiz değildi; Arka-plana müzik verilirdi ve manzaralar, insanlar ve onları çevreleyen nesneler ekranda bu ortak müzikal arka-plana karşı gösterilirdi. Bu, onların ortak bir sessizlik dili konuşmasını sağlıyordu ve hepsinde ortak olan müziğin içinde akıldışı konuşmalarını hissedebiliyorduk.

Ama sessiz film, sessizliği ancak dolaylı yollarla gösterebiliyordu. Tiyatro sahnesinde diyaloğun kesilmesi, sessizliğin büyük duygusal deneyimine yol açmaz; Çünkü sahnenin mekânı bunun için çok küçüktür ve aslında sessizlik deneyimi bir mekân deneyimidir.

Sessizliği nasıl algılarız? Hiçbir şey duymadan mı? Bu sadece bir olumsuzluktur. Yine de insanın sessizlikten daha olumlu pek az deneyimi vardır. Sağır insanlar sessizliğin ne olduğunu bilmezler. Ama bir sabah meltemi, komşu köyde öten horozun sesini getiriyorsa, yüksek bir dağın tepesindeyken vadide ağaç kesen oduncunun balta seslerini, bir mil öteden bir kamçının şaklamasını duyuyorsak, o zaman çevremizdeki sessizliği duyuyoruz demektir. Sessizliği ancak en uzaktaki sesi ya da yanı başımızdaki en küçük tıkırtıyı duyduğumuzda hissederiz. Camdaki bir sineğin vızıltısının tüm odayı sesle doldurduğu ya da saatin tik-taklarının zamanı balyozla parçalara ayırdığı anda sessizlik mevcuttur. Çok büyük bir mekândan en uzaktaki sesleri duyduğumuz anda sessizlik en üst noktadadır. En geniş mekân, karşısından gelen sesleri duyduğumuzda ve sınırlarının ötesinde, yabancı dünyanın sesleri bize ulaştığında bizim olur. Aksine tamamen sessiz bir mekân, algımıza asla yeteri kadar somut ve gerçek görünmez; Gördüğümüz sadece bir hayal olduğundan, onu ağırlıksız ve gerçekdışı gibi hissederiz. Görünen mekânı ancak ona derinlik boyutu katan sesler barındırdığı takdirde gerçek kabul ederiz.

Tiyatro sahnesinde, konuşmanın tersi olan sessizliğin dramatik bir işlevi olabilir. Mesela, gürültücü bir arkadaşın yeni bir karakter sahnede belirdiğinde sessizliğe bürünmesi gibidir durum. Ama böyle bir sessizlik birkaç saniyeden daha uzun sürmez, yoksa kendiliğinden donuklaşır ve oyunun durduğu hissini verir. Sahnede sessizlik devam ettirilemez.

Filmde ses olmadığı halde pek çok ifade ve jest bulunduğu için sessizlik son derece canlı ve çeşitli olabilir. Sessiz bir bakış yüksek sesle konuşabilir, sessizliği onu daha etkili yapar; Çünkü sessiz bir figürün yüz hareketleri sessizliğin nedenini açıklar, bize ağırlığını, tehdidini, gerilimini hissettirir. Filmde sessizlik, aksiyonu bir an bile duraksatmaz ve böyle sessiz olaylar, sessizliğe bile yaşayan bir yüz verir.

İnsan fizyonomisi, sessizken daha yoğundur. Dahası, sessizlikte nesneler bile maskelerini düşürür ve sanki bize açık gözlerle bakarlar. Eğer bir sesli film bize günlük hayatın gürültüleriyle çevrili herhangi bir nesne gösteriyor ve sonra birdenbire tüm sesleri kesip onu bize yakın planda gösteriyorsa, o zaman bu nesnenin fizyonomisi bunu takip eden sahneyi çağırır, kışkırtır gibi görünen bir gerilim ve önem kazanır.

PLANDA KULLANILAN SESİN DRAMATİK İŞLEVİ

Eğer dramaturji, dramatik olayın yasalarını öğretiyorsa, tek bir plan için dramaturjiden söz edebilir miyiz? En enerjik aksiyon kendini sadece birbirini izleyen çeşitli durumların karşılıklı ilişkilerinde göstermez mi? Aslında filmin, Eski Yunan filozoflarının hareketin belirgin koşullar dizisinden mi oluştuğu, yoksa durağan koşulların mı harekete dönüştüğünü tartışan klasik sorunlarıyla ilgisi yoktur. Filmin her karesi, ayrı ayrı hareketsiz durumların enstantanesi olsa da gözlerimiz öyle algılamaz. Gördüğümüz harekettir. Hareketli görüntü ne ise odur; çünkü en kısa planda bile hareket gösterir. Aksiyonun en ufak parçası ister içsel ister dışsal olsun, optik dışavurumu daima hareket olan ak-

siyondur –aynı ve tek planda bile. Duyumlarımıza ve bilincimize böyle etkide bulunur ki sanatta asıl önemli olan budur. Filmin özel görevi, olaya aldatıcı, amaçlı ya da yön değiştiren güdüler girdiğinde en küçük anları yakın çekimle yakalamak ve tespit etmektir.

Bir olay ne kadar uzatılmış olursa olsun, ne kadar büyük boyutlu olursa olsun, bir yerlerde patlamanın sebebi olan küçük bir kıvılcım vardır: Bir yerlerde bir çakıl taşı sökülmüş ve toprak kaymasını başlatmış olmalıdır. Bu aldatıcı dramatik zaman parçaları, filmde tek bir planda sunulabilir. Tamamen üstüne çevrildiği tek bir adamın önemli olan tek anda: Bir bakıştaki tereddüdün son saniyesinde, son kararın kendini gösterdiği tek jestte. Film tüm bunları, bütün sürecin nedenselliğinin başından sonuna gösterildiği bir sahnenin daha genel görüntüsünden yakın planla ayırabilir. Kaderin belirleyici olduğu bir yakın planda ses de önemli bir dramatik rol oynayabilir.

Birinin hafif bir sesle uyarıldığı ya da bir sözcük duyduğu anlar son derece önemli olabilir. Yakın plan yüzü gösterecek ve sesi de duymamızı sağlayacaktır. Yüzde canlandırılan dramayı gösterecek ve aynı zamanda onun nedenini ve açıklamasını da duymamıza izin verecektir. Bu, iki düzlemde, kontrpuan efektleriyle yapılır.

SESİ AÇIKLAYAN GÖRÜNTÜLER

Yüzün mikrofizyonomisinde ifade edilen mikrodramalar, sadece buna sebep olan ses vasıtasıyla ifade edilmezler. Bu şekilde bir yakın plan artı ses, ters bir etki de yapabilir. Dinleyenin yüzünün yakın planı, onun duyduğu sesi açıklayabilir. Bir ses ya da gürültünün önemini, insan yüzünün aynasında görmediğimizde belki de fark etmeyiz. Diyelim ki, bir siren sesi duyduk. Bu sesin insan yüzlerinde bir tehlike sinyali mi, yoksa isyana çağrı mı olduğunu görmüyorsak, hiçbir dramatik önemi yoktur. Hıçkıra hıçkıra ağlayan birini duyabiliriz, ama anlamının derinliği ancak

bir insanın yüzünde görünen sempati ve anlayış ifadesiyle açıkça ortaya çıkar. Dahası, algıladığımız sesin akustik karakteri de farklıdır. Eğer çalan sirenin, gelmek üzere olan ölümcül bir tehlike uyarısı olduğunu biliyorsak, onu farklı bir şekilde duyarız.

Müzik dinleyen insan yüzü de iki tür şey gösterebilir. Müzikten yansıyan etki, insan ruhuna ya da müziğin kendisine ışık tutabilir ve müzik etkisinin yarattığı deneyimleri dinleyenin yüz ifadesi vasıtasıyla sezdirebilir. Eğer yönetmen görünmeyen bir orkestranın şefini yakın planda gösteriyorsa, dilsiz-şovuyla sadece müziğin karakterini açık kılmakla kalmaz, şefin yüz ifadeleriyle seslerin yorumunu da verebilir. Müziğin insanda uyandırdığı ve yüzün yakın çekimiyle gösterilen duygu, bir müzik parçasının gücünü, sesini yükseltmekle yapılabileceğinden çok daha fazla artırır.

SENKRONSUZ SES

Çevrenin görünür olmadığı bir yakın plana sızan ses yalnız kaynağını göremediğimiz için bazen gizem uyandırır. Merak ve beklentiden doğan bir gerilim üretir. Bazen seyirciler duydukları sesin ne olduğunu bilmezler ama filmdeki karakterler onu duyabilir, kafasını o yönde çevirir ve sesin kaynağını, seyirciden önce görür. Görüntü ve sesin bu kullanımı, gerilim ve sürpriz etkisi yaratmak için birçok imkân sunar.

Senkronlu olmayan ses (filmde görülenler ile duyulanlar arasındaki uyumsuzluk) hayli anlamlı olabilir. Ses ya da konuşma kaynağın görüntüsüne bağlı değilse, görüntünün boyutlarından daha çok büyüyebilir. O zaman artık sıradan bir şeyin sesi ya da konuşması değil, evrensel geçerliliğin beyanıdır. Yakın planlarda bir halkın öfkesine ve isyanına dönüşen, İtalyan filmindeki "*ora pronobis*" ilahisinden bahsetmiştim, en geniş kalabalık görüntüsü bile ancak bu etkinin azalmasına sebep olabilirdi. Bir yönetmenin pathos'u, sesin sembolik önemini ya da konuşmayı en emin şekilde iletmesinin yolu, kesinlikle senkronlu olmayan bir biçimde sesi kullanmaktır.

SESİN SAMİMİYETİ VE MAHREMİYETİ

İşitsel yakın-planlar günlük hayatın alıştığımız görüntülerine dahi ama genel şamataya karıştıklarından dolayı hiçbir zaman ayrı bir ses olarak duymadığımız sesleri algılamamızı sağlar. Muhtemelen üzerimizde bir etkileri zaten vardır, ancak bu etki asla bilinçli hale gelmez. Bir yakın plan, böyle bir sesi alır ve etkisinin farkına varmamızı sağlarsa, o zaman olay üstündeki etkisi de açığa çıkmış olacaktır.

Tiyatro sahnesinde bu tür şeyler mümkün değildir. Eğer bir tiyatro yönetmeni, olayın dönüm noktası olduğu için seyircinin dikkatini zar zor duyulan bir iç çekişle vermek isterse, o sahnedeki tüm aktörler çok sessiz olmalı ya da içini çeken oyuncu, ön plana çıkarılmalıdır. Tüm bunlar, yine de, iç çekişin utangaç, çekingen ve zor duyulur kalması gereken asıl karakterini kaybetmesine neden olacaktır. Sessiz film gibi sesli filmde de zar zor algılanan, görünmez şeyler, fark edilmemiş bir kulak misafirinin olanca gizliliğiyle aktarılabilir. Herkes bu sesleri duyabilsin diye hiçbir şey sessiz kalmak sorunda değildir, yine de görünmezliklerini koruyabilirler. Şamata devam edebilir, hatta sivrisineğin vızıltısı gibi bir sesi tamamen boğabilir ama biz mikrofonla ve kulaklarımızla, sesin kaynağının oldukça yakınına gidebilir ve buna rağmen onu işitebiliriz.

Düşüncelerin ve duyguların ince çağrışımla ve bağlantıları, çok kısık, yumuşak ses efektleriyle de aktarılabilir. Böyle duygusal ya da entelektüel bağlantılar, belirleyici bir dramatik rol üstlenebilir. Her şey olabilir: Boş odadaki saatin tik takları, patlamış bir borudan yavaşça damlayan su ya da küçük bir çocuğun uykuda inlemesi.

SES YALITILAMAZ

Ne var ki, sesin bu tür yakın planlarında yalıtılmasına sesin kendine özgü doğasının bir yakın-planın çerçevesinden yalıtıldığı gibi yalıtılmasına asla izin vermeyeceğini akıldan çıkarmamaya

dikkat etmeliyiz. Çünkü film karesinde, karenin dışındakileri gördüklerimizin kesinlikle yanında olduklarını bilsek de görmeyiz. Işık ya da gölge, görüntüye dışarıdan düşebilir ve bir gölgenin ana-hatları seyirciye karenin dışına ne olduğunu ele verebilir ama yine de görüntü sadece bir gölgeyi gösterse bile aynı mekân dilimi içindedir. Ses söz konusu olduğunda durum farklıdır. İşitsel bir ortam ister istemez yakın planın alanını işgal eder ve bu durumda duyduklarımız sadece bir gölge ya da ışık huzmesi değil, görüntüsünün geçtiği mekân içinde daima duyulabilen seslerin kendisidir, yakın çekimle bu mekânın ne kadar küçük olursa olsun dâhil edilen parçası. Sesler bloke edilemez.

Yakın planda, diyelim bir köşede oturup sessizce birbirleriyle konuşan iki kişi gösterilecek diye restoranda çalan müzik kesilip atılamaz. Müzisyenler her zaman perdede görünmeseler bile, her zaman duyulurlar. İki konuğun fısıldaşmalarını, sanki yanlarındaymış gibi duyalım diye müziği tamamen durdurmaya da gerek yoktur. Yakın plan mekânın tüm akustik atmosferini içerecektir. Böylece sadece konuşan insanları değil, konuşmalarının bağlantısını da duymuş oluruz. Onu işitsel çevrenin içine yerleştirebiliriz.

Böyle sesli filmler, çoğu zaman filmde bir atmosfer yaratmak amacıyla kullanılır. Film, görsel manzaralar gösterebildiği gibi işitsel manzaralar, işitsel çevreler de gösterebilir.

KULAĞI EĞİTMEK

Gözlerimiz bir şeyi önceden bir iki kez bile görmüş olsa tanır, seslerin tanınması ise daha zordur. Ses biçimlerinden çok daha fazla görsel biçim biliriz. Dünyada, duymanın bilinçli desteği olmadan yaşamanın bir yolunu bulmaya alışkınız. Ama görüş olmazsa, kayboluruz. Buna rağmen, kulaklarımız daha duyarsız değildir, sadece gözümüzden daha az eğitilmiştir. Bilim, kulağın daha ince detayları gözden çok daha iyi ayırabildiğini söylüyor. Kulak binlerce sesi ayırt edebilir ki bu, gözümüzle ayırabileceği-

miz renk tonlarından ve ışık derecelerinden çok daha fazlasıdır. Ne var ki, bir sesi algılamakla kaynağını belirlemek arasında hatırı sayılır bir fark bulunmaktadır. Daha önce duyduğumuzdan farklı bir ses duyduğumuzun, sesin kaynağı olan kişi ya da şeyi bilmeden de farkına varabiliriz. Şeyleri görsel olarak tanımakta daha çok zorlanırız ama bir kere algıladık mı, onları tanıma kolaylaşır. *Erdmann*'ın deneyleri kulağın geniş bir kalabalığın çıkardığı gürültü içinden sayısız ses tonu ve derecesini ayırt edebildiğini ama yine de sesin neşeli bir kalabalığa mı, yoksa sinirli bir kalabalığa mı ait olduğunu söyleyemediğini de gösterdi.

Görsel ve işitsel eğitimimiz arasında büyük farklar var. Bunun bir nedeni de çoğu zaman duymadan görüyor olmamız. Pencereden, resimden ya da fotoğraftan uzaktaki şeyleri görürüz. Ama nadiren bir şey görmeksizin doğanın ve hayatın seslerini duyarız. O nedenle sesini duyduğumuz şeyler hakkında görsel sonuçlara varmaya alışık değiliz. Bu işitme eğitimi eksikliği, sesli filmde pek çok sürpriz etkisi yaratmak yolunda kullanılabilir. Karanlıkta bir tıslama duyarız. Yoksa bir yılan mı? Perdede bir insan yüzü bu sese doğru korku içinde döner ve seyirciler koltuklarında gerilirler. Kamera da sese doğru döner ve –bak sen!– fokurdayan bir çaydanlık...

Böyle sürprizli hayal kırıklıkları trajik de olabilir. Bu gibi durumlarda, yavaşça yaklaşma ve sesin yavaşça tanınması, görülen ve anında algılanan bir şeyin yaklaşmasından daha müthiş bir gerilim yaratabilir. Yaklaşan bir sel ya da toprak kaymasının, fark ettiğimiz ama sadece kademeli olarak ayırt ettiğimiz gümbürtüsü, acı ya da korkunun yaklaşan çığlıkları, yaklaşan bir felaketin kaçınılmazlığını neredeyse karşı konulmaz bir yoğunlukla hissettirir. Dramatik efektlerin bu geniş imkânları, böyle yavaş ve kademeli bir farkına varma sürecinin zaten duyulur olan ama kabul etmeye yanaşmadığı bir gerçekliğe karşı bilincin çaresizce direnişi sayesinde oluşur.

SESİN GÖLGESİ OLMAZ

İşitsel kültür, diğerleri gibi geliştirilebilir ve sesli film kulakları eğitmek bakımında hayli uygundur. Yine de sadece sesle, hiçbir görsel izlenim olmaksızın dünyada yolumuzu bulma olasılığımız hayli sınırlıdır. Bunun sebebi, sesin mekânda hiç gölge yapmamasıdır –başka bir deyişle sesler mekânda şekil üretemezler. Gördüğümüz şeyleri ancak yan yana duruyorsalar görebiliriz, eğer görmüyorsak biri diğerinin önünü görünmeyecek şekilde kapatmış demektir. Görsel izlenimler birbirleri içinde erimezler. Sesler ise farklıdır; eğer birkaç tanesi aynı anda var oluyorsa, tek, ortak bir seste birbirlerine karışırlar. Mekânın boyutunu ve içindeki yönü görebiliriz. Ama ne yönünü ne de boyutunu *duyamayız*. Kaynaşmış bir gürültü halini almış pek çok sesi birbirinden ayırabilmek için hayli sıra dışı, nadir, mutlak diye adlandırılabilecek bir duyarlılıkta bir kulağa sahip olmak gerekir. Ama mekândaki yerleri, kaynaklarının yönü en mükemmel kulakla bile, eğer yardım edecek bir görsel izlenim bulunmuyorsa fark edilemez.

Bu radyo oyunlarının temel problemlerinden biridir; ses tek başına mekânı ve dolayısıyla da bir sahneyi sunamaz.

SESİN TARAFLARI YOKTUR

Sesin yerini tespit etmek zordur ve yönetmen bu gerçeği hesaba katmak durumundadır. Bir filmde yüz kişi birlikte konuşuyor ve ağızlarının hareketlerini göremeyeceğimiz şekilde oturuyor, üstelik de sözcüklerine jestlerle eşlik etmiyorlarsa, içlerinden hangisinin konuştuğunu bilmek neredeyse imkânsızdır –tabii kişilerin sesleri birbirinden çok farklı olmadıkça. Çünkü ses, bir reflektörden yansıyan ışık gibi keskin sinyal veremez. Işık huzmeleri kadar düz ve yoğun sinyal verebilen bir ses söz konusu değildir.

Görünen şeylerin şekillerinin birkaç tarafı vardır: sağ, sol, ön ve arka tarafları. Sesin böyle bir yönü yoktur; bir ses şeridi bize, çekimin ne tarafta yapıldığını söyleyemez.

SESİN BİR MEKÂNI VARDIR, SES MEKÂNIN RENGİNİ TAŞIR

Tiyatro sahnesinde ya da podyumda sanatla üretilen her doğal ses, canlandırması gereken mekânı göz ardı edip seyirciye sunulduğu mekânın yanıltıcı görünüşünü takındığından her zaman yanıltıcı bir ses rengi alır. Sahnede bir fırtına, rüzgârın uğultusu, şimşeğin çakması vs. duyduğumuzda, onu ormana, okyanusa ya da sahne neyi temsil etmesi gerekiyorsa ona uygun olarak değil, daima sahneye uygun ses renginde duyarız. Diyelim ki bir kilise korosu kilisede şarkı söylüyor; bire bir Gotik kemerlerin rezonansının aynısını duyamayız; çünkü her ses, aslen içinde üretildiği mekânın damgasını taşır.

Her sesin, mekânla sınırlı kendi karakteri vardır. Aynı ses, küçük bir odada, bir kilerde, boş ve büyük bir salonda, sokakta, ormanda ya da denizde farklı tınlar.

Bir yerde gerçekten üretilmiş her ses, söz konusu mekânsal niteliği bağrında taşımalı ve eğer sesin duygusal canlandırma gücüyle yapılmış ise mekanın niteliklerini ve sese kattıklarını hissettirmelidir! Tiyatro sahnesinde sahte duran, sesin bu *lokal* tınısıdır. Mikrofonun en değerli sanatsal yeteneklerinden biri, yerinde alınmış seslerin ölümsüzleştirilmesi ve orijinal ses rengini koruyabilmesidir. Tıpkı film karesinin, seyircinin bakış açısı ne olursa olsun kameranın açısını koruduğu gibi. Eğer görüntü yukarıdan alınmışsa, perdeye aşağıdan değil, yukarıdan bakmak zorunda olmalarına rağmen, seyirciler de nesneyi yukarıdan göreceklerdir. Gözlerimizin kamera merceğiyle özdeşleştiği gibi kulaklarımız da mikrofonla özdeşleşir ve sesleri, sesli filmin gösterildiği ve sesin yeniden üretildiği yerden bağımsız bir şeklide, mikrofon onları nasıl duyduysa öyle duyarız. Bu şeklide, sesli filmde seyirci ile oyuncu arasındaki sabit, durağan, kalıcı mesafe sadece görsel olarak değil, daha önce bu kitapta belirtildiği gibi işitsel olarak da ortadan kalkar. Sadece seyirciler değil, dinleyiciler olarak da koltuklarımızdan perdede gösterilen olayların yaşandığı mekâna nakledilir.

SESİN YENİDEN ÜRETİMİNE DAİR TEMEL SORUN

Ses cihazlarımız sesi isabetli şekilde kaydeder ve tolere edilebilir bir sadakatle yeniden-üretirler. Ama ne mikrofonlarımız ne de hoparlörlerimiz sesi öznel bir şekilde, sıradan bir kameranın şeylerin görsel şekillerini etkileyebildiği gibi biçimlendiremez. Farklı sanatsal kişiliklere sahip iki farklı kameraman, aynı fırtınalı denizi filme aldığında görsel sonuç tamamen farklı olabilir. Ama aynı fırtınalı denizin işitsel yeniden-üretimi, özünde aynı olacaktır, yalnızca teknik nedenlerden ötürü farklılıklar ortaya çıkabilir. Ses mühendisinin, kendi sanatsal kişiliğine göre, aynı sesi farklı şekillerde sunmasının yolu yoktur. Eğer iki kameraman aynı sahneyi çekerlerse, gösterdikleri nesnelerin her ikisinde de eşit biçimde tanınır olmasına rağmen, görüntüleri birbirine çok az benzerlik gösterir. Ama iki farklı ses mühendisi tarafından, aynı teknik şartlarda çekilen iki ses bandı, böyle şahsî farklılıklar gösteremez.

Neden? Bunun tek sebebi, günümüz kayıt cihazlarının teknik yetersizliği midir, yoksa sesin özünde ya da işitmenin doğasında bulunan daha derin sebepler mi söz konusudur?

Bir kameraman, bir aktörün oyunculuğunu görsel bir şey olarak çektiğinde, iki sanatsal performansın sentezi oluşur: Aktörün oyunculuğuna, binlerce olasılığın içinden en karakteristik ana-hatları ve ışıkları seçen kameramanın sunumu eklenmiştir. İfadesi ve atmosferi, oyuncunun yüz ifadesini geliştirir, ona beden ve yoğunluk ekler. Bu nedenle, sinemasal çekim sadece yeniden-üretmez, aynı zamanda yaratır.

Ama bir ses kaydında, bir ses alıcısıyla, oyuncunun sesiyle oluşmuş ve aslına sadık canlandırılmış ifadeden ne eksik ne fazlası vardır. Ses mühendisi, kaydetmek ve yeniden-üretmek dışında bir şey yapmaz. Kendi öznelliğini bakış açısı ya da yerleştirmeyle ses görüntüsünün içine koyamaz. Yalnızca böyle bir öznel etki imkânı, ses mühendisinin kendi sanatsal planda ifadesine elverebilirdi. Seslerin şekilleri ve ana-hatları, görünen şeylerin fizyo-

nomisi gibi çeşitli perspektiflerle değiştirilemez. Seslerin "açıları" yoktur. Aynı noktadan gelen aynı ses, değişik şekillerde kaydedilemez. Ama ses mühendisinin pek çok olasılık arasından seçme özgürlüğü yoksa kaydı mekanik bir yeniden-üretimden başka bir şey olamaz.

SESLER, GÖRÜNTÜLERLE TEMSİL EDİLEMEZ

Perdede duyduğumuz şey, sadece sesin görüntüsü değil, kameranın kaydedip yeniden-ürettiği sesin tam da kendisidir. Perdeye aktarılan da bu aynı sestir. Perdeden yansıdığında sesin kendisi orijinal boyutunda, tüm orijinal fizikî özellikleriyle tekrarlanır. Orijinal sesle kaydedilip yeniden üretilmiş ses arasında, gerçek nesneler ve onların fotoğrafik görüntüleri arasındaki gibi bir boyut ve gerçeklik farklı bulunmaz.

SES MONTAJI

Ses montajının biçim sorunları sesin etkisini yöneten akustik ve müzik yasalarının yalnız işitsel ve müzikal sorunlar olmasından kaynaklanır, ama burada onları tartışmayacağız. Ses montajının bizi ilgilendiren kısmı film dramaturjisinde alabileceği rol kadardır.

Mesela, bazı sesler arasındaki benzerlik, karşılaştırmalara sebebiyet verebilir ve çağrışımlar uyandırabilir. *Strauss* hakkında yapılan *Büyük Vals*'ta tırıs giden atın çıkardığı ritmik nal sesleri, *Wienerwald*'ın ilk seslerinin melodiyi sağladığı valsin ritmini oluşturur. *Ermler*'in bir filminde dikiş makinesinin tıkırtısı, hafızasını kaybetmiş bir askerin zihninde makineli tüfek sesini çağrıştırır ve böylelikle unutulan tüm geçmiş bir anda geri gelir.

Sıralanmış kontrastın bağlanması, görsel kontrastların bir arada kesilmesinden daha etkili olabilir. Binlerce etkileyici efekt, sadece ağlama ve gülme, inleme ve dans müziği vs. seslerin almaşık kurgusuyla elde edilebilir.

Sessizlik de sesin bir öncülü olarak, ses montajında işitsel bir efekt şeklinde belirir. Bunun nedeni, senin bilincimizden kaybolan görüntü kadar çabuk bilincimizden çıkmamasıdır. Kulaklarımızda bir süre yankılanır, böylece sustuğu halde sonraki görüntüleri kontrpuan biçiminde düzenler. Bir süre verilen hareketli dans müziği ardından bir hasta odasının durgunluğu gelirse, bizi, bir önceki sahnenin de sessiz olacağı durumdakinden daha farklı etkiler. Tabiri caizse "hala kulaklarımızda çınlayan" sesler, onları takip eden sessizlikleri derinleştirebilir ve anlamlandırabilirler.

SESLERİN BİRBİRİNE GEÇMESİ

Seslerin benzerlikleri, görüntü geçmelerine benzer ses geçmelerini mümkün kılar. Bu sadece biçimsel bir bağlantı değildir – sahneler arasında köklü ve yorumlayıcı bir bağ oluşturabilir. "*Paydos! Herkes dışarı!*" bağırışları, bir fabrika düdüğünün büyük gürlemesine doğru geçme yaparsa etkisi metaforik olacaktır; Siren bize, fabrikanın kızgın sesi gibi gelecektir. Bu türden geçmeler, mecazlara dönüşebilir: telgraf tıkırtısının sesi, askeri bir üste önce yükselir ve silahların tıkırtısına geçme yaptığında, iki ses arasında nedensel ve anlamlı bir bağ oluşur. Telgrafın tıkırtısı, silahlanıp patlamasıyla yerine getirilmiş bir emrin retrospektifine benzer. Böyle ses mecazları ve işitsel semboller, çoğu zaman gayet fazla açıktır ve kolayca boş bir biçimciliğe dönüşebilir.

SENKRONİK OLMAYAN SES EFEKTLERİ

İyi bir geleneksel efekt, bir sahnenin sesleri, diğer sahnede hala duyulduğunda elde edilir. Birkaç örnek verelim: Yeni gördüğümüz gece kulübünde çalan caz müziği ölü bir adamın yattığı odada halen duyulmaya devam edebilir; Açık denizin uğultusu, büyük bir şehirdeki küf kokan bodrum katının boğucu sessizliği üzerine vurabilir. Ya da tersine, tarlada çalışan bir çiftçiyi görürüz ama bir sonraki sahnede göreceğimiz, komşu plandan gelen

fabrikanın makine vızıltıları ve gümbürtülerini duyabiliriz. Aslında bu gerçek bir komşuluk değil, filmin sanatsal kompozisyonuyla belirlenmiş, filmsel bir komşuluktur. İleriye yönelik bu hazırlıklar gerilimi artırır ve bir atmosfer yaratırlar.

İFADESİ EN GÜÇLÜ ENSTRÜMAN

Sesin eşzamansız kullanımı, sesli filmin elindeki en etkili araçtır. Eşzamanlı kaydedilmemiş olsaydı, doğruyu söylemek gerekirse, ses sadece görüntünün natüralist bir tamamlayıcısı olurdu. Yalnızca daha çok gerçekçi yapardı. Ama eşzamansız kayıtta, ses, görüntüden bağımsız olarak gelişir ve sahnelere koşut bir anlam, bir tür sürekli yorumlama verir.

Sovyet savaş filmlerinden birinde, ilk kez ateş altında kaldığı an sinirleri bozulan genç bir asker vardır. Arkadaşlarını terk edip bir bomba çukuru içine saklanır. Bir yakın plan yüzünü gösterir ve ağzı kapalı olduğundan konuşmadığını görürüz. Fakat onun konuştuğunu işitiriz. Duyduğumuz monolog, onun zihnindedir ve gerginlikle sessizce kendi kendine söylediklerini dinleriz. Eğer gerçekten konuşsaydı ve aynı sözcükleri sesli bir monologda söyleseydi, bu sahne çekilmez olurdu; çünkü bugünlerde sahnede bile "doğal olmayan" bir monoloğu kabul etmeye katlanamıyoruz. Ama bir insanın yolun karşısına bir araba hızıyla geçmesi daha yapay değil midir? Gördüklerimiz, gerçeğe yakın kaldıkları sürece, gerçeklik abartılı gözükür. Ama gördüğümüz şeyler, gerçeklikten bir parça ayrılıyorsa, bir masal ya da sembol halini alırlar. Bir adamın uçmak için kanatları varsa, bir uçakla bile yarışabilir; artık "doğal" standartları umursamayız. Senkronik olmayan sesin de artık doğal olması gerekmez. Etkisi semboliktir ve gerçekliğiyle değil, anlamıyla zihinde eşlik ettiği şeylere bağlanmıştır. Sanatsal ifadenin bu en zengin ve en derin imkânı sesli filmde şimdiye dek pek az kullanılmıştır. Gelecekteki gelişimi de hala bu yol üzerinde bulunmaktadır. Görüntü ve sesin bu özgür ve kontrpuan şeklinde kullanımı, sesli filmi ilkel

natüralizmin kösteklerinden kurtarabilir ve film sanatımızın, geçmişte sessiz filmde yakalanmış ve sisli filmin icadıyla kaybedilmiş olan inceliğini yeniden yakalamasını sağlayabilir.

Sesi eşzamansız bir filmde aksiyon, işitsel ve görsel alanda aynı anda iki paralel yönde ilerleyebilir. Örneğin, görünürde ne olduğunu görebilir, aynı zamanda olaya karışan kişilerin içlerinden neler söylediğini ve hissettiğini de duyabiliriz. Ya da daha iyisi, bir anlatıcı bize neler olduğunu anlatır; görmemize bile gerek yoktur. Gördüğümüz bir düşünceler dizisi, akıldışı çağrışımlar zinciridir. Yeni sanat biçimleri şarkı-filmi ve lirik şiir-filmi biçimleri muhtemelen bu çizgide gelişebilirler. Bir resim çağlayanının eşlik ettiği şiiri duyabiliriz, görsel planda müziğin eşlik etmesiyle anlamın değişmesi gibi; duyguyla harekete geçen bir ruhun hayallerini birleştiren illüstrasyonlar halinde.

SENKRONİK OLMAYAN GÖRÜNTÜLER, SENKRONİK OLAN SESLER

Ayrık bir planda, dinleyen bir insan yüzünü yakın planda görür ve bir başkasının da konuştuğunu duyarsak, sahne doğal olarak eşzamanlı olsa bile, plan eşzamanlı olmayacaktır. Sesler aynı odadadırlar ama aynı planda değildirler. Böyle bir bölünme de kontrpuan etkisi yaratabilir. Seyircinin dikkati, sessiz yüze odaklanmıştır ve onun gözüyle film karesinin dışındaki bir yerden duyanlardan hayli farklı şeyler görür. Bu da yine, sahnede de sessiz filmde de imkânsız olan kontrpuan etkileri yaratabilir.

Kendisinin hiç konuşmadığı ilk sesli filminde, *Charlie Chaplin* bize senkronik olmayan efektlerin çok iyi bir örneğini sunmuştur. Sevgilisi bir salonda şarkı söylemekte ama seyirciyi memnun edememektedir. Geniş salondaki kalabalık soğuk bir sessizliğe bürünmüştür. Sadece tek bir çift elin alkışlaması duyulur. Kamera döner, kalabalığı tarayarak bu yalnız alkışçıyı bulmak ister. Zalimce kayıtsız bakan yüzlerin arasında, onu uzun zaman arar. Ama alkışın sesi yükselmekte, yani kamera yaklaş-

maktadır. Nihayet salonun bir köşesinde, tek başına kadere ve kalabalığın kayıtsızlığına karşı tek başına alkışlayan Charlie'nin üzerinde durur.

Sovyet yönetmen *Pyriev* tarafından yapılan *Parti Toplantısı* filminde bu efektin başka bir iyi örneği vardır. Kadın kahramanın bir kurul toplantısında partiden atılması için oylama yapılır. Oy vermek üzere kalkan elleri görmeyiz ve bu nedenle ilk bakışta çoğunluğun ona karşı mı yoksa ondan yana mı olduğunu bilemeyiz. Ama oy sayımını duyarız: "Bir, iki, üç..." Kahraman başını giderek öne eğer. "Dört, beş, altı..." Sayılar, eğik başına çekiç darbeleri gibi inmektedir. Ama eğer çekim yakın plandan daha geniş olsaydı, hemen göreceğimiz sonucu göremeyiz. Sadece sayımı duymak, hala umut etmemizi sağlar; çünkü sayanı göremeyiz; sesi kimliksiz ve acımasız bir kaderin sesi gibi büyütülmüştür.

ONYEDİNCİ BÖLÜM

DİYALOG

Sesli film ortaya çıktığında yapımcılar, yönetmenler, oyuncular ve senaristler arasında bir panik yaşandı. Burada sanat tarihinde daha önce hiç yaşanmamış bir şey oluyordu; İfade aracının teknik gelişimi, sanatı icra eden sanatçıları mahcup bırakmış olmalıydı.

Tedirginlik ve belirsizliğin pek çok nedeni vardı. Konuşmalı film, uluslararası geçerliliği olan sessiz filmi tehdit eder görünüyordu ve ihracatı çok daha zor hale getirdiğinden yatırım yapan finans ve iş çevrelerinin kârlarını tehlikeye soktu. Pek çok oyuncu ve yönetmen, konuşmayla baş edebilme yeteneğinden yoksundu. Filme sesin dâhil olmasına kimsenin itiraz etmemiş olması ilginçtir. *Charlie Chaplin* en çılgın ses efektlerini kullanmak için hazırdı. İlk sesli filminde, kazara bir düdük yutuyor ve düdük en olmadık anlarda ötüyordu. Neredeyse herkesin karşı çıktığı şey konuşmaydı. ***Sanatçı ve kuramcılar konuşmalı filme karşı, sanatın geleneksel kurallarını, felsefeyi ve estetiği seferber ettiler. Tıpkı sessiz filme karşı olduğu gibi – ve aynı başarısızlıkla.***

Konuşmalı filme karşı direnişin ne kadar saçma olduğu, Lumière biraderlerin sessiz kamerayla aynı zamanda bir ses alıcısı da icat ettiklerini hayal edersek, –prensipte imkânsız olmayan bir varsayım– anlaşılacaktır. Böyle olsaydı, kimse dramatik sahneleri dilsiz-oyunu şeklinde sunmaya razı olmazdı. Herkes böyle

bir fikri sanat-dışı, yapay ve saçma bulurdu. Konuşan insanları sessiz, sözcükleri söylemeden kıpırdayan ağızlar göstermek! Sonra da yok olurlar ve başlıklarda ne söylediklerini okuruz. Sonra aynı insanı tekrar sessiz biçimde konuşurken görürüz! Saçma!

Pekiyi, kabul edelim ki bu tekniğimizin kusurlarına çare bulmaya çalıştığımız yöntem oldukça naif ve ilkeldi. Yine de ona, bir estetik ilke statüsü verdik. Bu, gerekli ve çok verimli bir tezdi. Sonuçta, görüntülerin sessizliği değiştirilemiyordu; Onu beğenelim beğenmeyelim kullanacağımız bir malzeme olarak aldık ve onun tüm sanatsal olasılıkları sonuna kadar kullanılmalıydı.

Başlangıçta herkes konuşmadaki sadece rahatsız edici yanı gördü ve en iyi yönetmenler hayal güçlerini, yeteneklerini, karakterlerini konuşturmaktan kaçınmak yönünde zorladılar. Ne pahasına olursa olsun, yeni tekniği kullanmaktan kaçındılar. Sesli filmin bugünkü durumunun bir suçlusu varsa, o da kesinlikle bu durumun bugüne kadar değişmemiş olması ve diyaloğa hala katlanılması gereken bir durum olarak bakılmasıdır. *Diğer bir deyişle, sesli film, kendi esas ifade araçlarına bela olarak bakan bir sanattır. Sanki bir ressamın mümkün olduğunca renk kullanmamak niyetiyle resmine başlaması kadar beladır. Yani sesin olanaklarını idrak edemeyen eski tip insanların tekniğe ve tekniğin gelişmesine, olanak olarak değil sorun olarak yaklaşması esasında sanatçı muhafazakarlığının ve ifadesi-güçsüz insanın reaksiyoner tavrıdır.*

Stroheim ilk sesli filminde bir vantrilog kullanmak suretiyle, sorunun etrafından dolaşmıştı. *René Clair* bile *Paris Damları Altında* filminde, karakterlerini bir pencerenin ardından ya da öyle bir gürültünün içinde konuşturur ki ancak ağız hareketlerini görülür ama ne söyledikleri anlaşılmaz.

Diyaloğa karşı bu direniş, sesli filmin tarihsel gerçeğini reddetme, bu verimsiz, tutucu davranış yine de sesli filmin saf Amerikan sesli film tarzına teslim olduğu ve bundan dolayı da sessiz

filmin çoktan geride bıraktığı fotografik tiyatro durumuna saplandığı için son on yıl içerisinde çöküşünden daha sanatsal ve üretkendi. Bu bozgundan hala bir şeyler kurtarmaya çalışanlar, sessiz filmle gelişen görsel kültürü kurtarmaya çalışıyorlardı; Konuşulan sözlerin sıfıra indirgediği bir kültürü korumaya çalıştıkları için de reaksiyonerdi. Ama yeni Amerikan film endüstrisi ve film ticaretinin böyle bir kaygısı yoktu. Hollywood'da doğup şimdi ölmüş bulunan muhteşem sanatı neredeyse unuttular. Kaygısızca karakterlerini başından sonuna kadar yakın planda konuşturdular. Böylesi daha ucuz ve daha hızlıdır. Fakat bu en başında da olduğu gibi, tekrar fotografik tiyatrodur. Esasında bunun teknik nedeni de vardı, sesi kaydetme cihazları yeterince hassas değildi ve sesi kaydetmek için stüdyoya mahkumdular.

Ama şimdi, Avrupa'nın filmi, sesli-konuşmalı filmi, renkli filmi ve stereoskopik filmi, yine tiyatronun kopyası olmayacak ve her bir ifade ortamını teatral yöntemlerden farklı bir yolla kullanacak özerk, yeni bir sanatı tekrar keşfedeceği film sanatının ikinci döneminin eşiğine geldik. Bu sanat, diyaloğa bir bela gözüyle bakmayacak, onu kendi yeni ve özerk yöntemlerine göre kullanacaktır.

Görünen İnsan'da, film sanatına sessizliğin estetiğinin anahatlarını çizdim. Sesli film, sessiz filmin organik bir devamı değil de, başka bir sanat olduğu için, benden kaynaklanan bir hata değildi. Sessiz günlerin sessiz filmlerinde, sessizlik gerçekten esas unsurdu.

Bununla beraber, sesli film, sesli kamera bildiğimiz sinema kamerasıyla aynı zamanda icat edilseydi çok daha farklı bir biçimde de ortaya çıkabilirdi. Tarihteki her olayın kendi oluş nedeni vardır, ama sırf bu yüzden her şey gerekli değildir. *Görünen İnsan*'da bahsettiğim görsel kültür ile entelektüel sözlü kültür arasında temel fark gerçekten mevcuttur ama sonsuza dek üzerinde köprü kurulamayan bir uçurum gibi var olacağı anlamına gelmez.

Sesli filmin gelişmiş bir resimli, görsel kültürü ilkel bir aşamaya gerilettiği de doğrudur. Ama teknik bir krizden, görsel ve sözel sunum arasında aşılamaz, esaslı bir uçurum yaratmak da dogmatik ve ukalaca olur.

Aslında sessiz filmde de görüntü ve yazılı sözcükler arasında bir zıtlık vardı; Çünkü görüntü, görsel sahne, seyirciler başlıkları okuyabilsinler diye kesintiye uğrardı. Görüntü ve yazı, zihnin bu iki farklı boyutu sürekli birbirleriyle yer değiştirirdi. Kesimin ritmi sürekli duraksatılırdı. Bugün ona bakmak, kaldırılamaz bir yavanlık gibi görünmektedir.

Sesli filmde görüntü dizisi asla bu şekilde kesintiye uğramaz. Görsel montaj asla sadece okunacak yazılı bir başlık için durmaz. Konuşma, görüntünün içindedir, vurguyu okuyanının bulması gereken ifadesiz yazılı sözcüklerde vurgulanmamıştır. Görüntüyle birlikte duyduğumuz sadece dile getirilen sözcükler değildir –ses ve görüntü ifadesinin, karakterlerin duygularını ve ruh hallerini gösterdiği doğal birleşimlerdir.

Bu nedenle sessiz filmde sözcüklere karşı çıkmak meşru idi; Çünkü yazılı başlıklar her zaman görüntü dizisi içinde yabancı öğeler olmuştur. Sessiz filmin mutlak amacı, tamamen başlıksız bir film olabilirdi ki böyle filmler yapmak da sık sık denenmiştir. Bu denemeler aslında konuşmayı değil, okumanın gerekliliğine karşı çıkıyordu –ki bu da optik bir süreçtir ama bakma süreçleriyle aynı doğaya sahip değildir. Dramatik sahnelerde insanların konuştuklarını görmek asla istenmeyen bir şey olarak görülmedi. Görüntü kesilmediği müddetçe konuşmanın duyulması da rahatsız edici olmayacaktı. Görüntü dizilerini, yazılı açıklamalarla bölmeye zorlanmasaydık ne iyi olurdu. Ama sessiz film ancak sessiz film olarak mükemmelliğe ulaşabilirdi.

GÖRÜLEN KONUŞMA İLE DUYULAN KONUŞMA

Tüm bu mantıklı sebeplerin varlığına karşın, konuşmalı filme ilk yüksek sesle karşı çıkanlar kesinlikle zevk sahibi insanlardı. Üstelik başlangıçta sesli film, sessiz filmin şeylerin yüzünü ve

oyuncuların mikrofizyonomilerini, manzaraların canlı ruhunu, kesimin ritmini, değişen bakış açısını ve yerleştirmeyi ortaya çıkaran yakın plan gibi başarıları koruyabilecek gibi gözükmesine rağmen. Peki, o zaman pek çok kişiye daha en başından ters gelen şey neydi?

Bunca zaman film yıldızlarını perdede sadece konuşurken gördükten sonra, ilk defa ne dediklerini duymanın ve anlamanın getirdiği aslında acı veren bir durum ve şiddetli bir hayal kırıklığıydı. Konuşuyor olmaları gerçeği değil, söyledikleri şok ediciydi. Söyledikleri şeyler o kadar basmakalıp, o kadar anlamsızdı ki, üstün zevk sahibi toplum kesimi, sessiz filme geri dönüş özlemi hissetti. Böylece diyaloğun saçmalığı ve basmakalıp tarzına karşı çıkış, diyaloğa yönelik bir önyargıya dönüştü.

Sessiz film yaratıcıları nadiren büyük yazarlardı ve diyalogların kalitesi, kendi yazarlıklarıyla aynı seviyedeydi. Büyük oyuncuların mimik diyalogları, çoğu zaman günün en iyi film yazarlarının bile yazdıklarından daha anlamlı, derin ve hareketliydi. Sessiz filmde gözlerin konuşmasını söze ihtiyaç bile duymadan anlardık. *Asta Nielsen* ya da *Lilian Gish*'in bir bakışı veya *Charlie Chaplin*'in yüzü pek çok iyi yazarın sözcüklerinden daha fazla konuşurdu. Böyle oyuncuların sessiz diyalogları, bizi, filmin hikâyesi ne kadar saçma bile olsa, alıp götürürdü.

Ama ne zaman ki bu büyük sessiz konuşmacılar gerçekten konuşmaya başladılar, işte o zaman korkunç bir şey oldu. Duyulan sözlerinin inanılmaz abesliği, bakış ve jestlerin insanî derinliğini silip süpürdü; çünkü artık bizimle konuşanlar, el ve göz diliyle bizimle konuşan büyük sanatçılar değil, senaristlerdi! Büyük bir illüzyon yok edildi.

Tuhaf olan şu ki, bugün seyirci ve eleştirmenlerin sesli filmdeki diyaloğa, sahnedeki diyalogdan çok daha hoşgörülü davranmaktadır. Ama kimse o eski günlerde filmin ciddi edebiyatla bir işi olacağı fikrine ve sesli film diyaloğunun sahne diyaloğundan daha derin imkânlar, görevler ve sorunlar içerebileceği

ve dahası söz konusu sorunların tamamen yeni ve tamamen bizim çağımıza ait olacağı fikrine ikna edilemezdi.

SESSİZLİK DE HAREKETTİR

Marifet, bugün bile hala "mümkün olduğunca az konuşmak"tır. Yine de filmlerdeki karakterleri ne pahasına olursa olsun, tiyatrodaki oyunculardan her zaman daha az konuşkan sunmak yanlıştır. Sonuçta, sessiz filmdeki karakterler de konuşurdu ama biz ne dediklerini duymazdık. Elbette başlıklar sessiz diyalogdan bize neler olduğunu anlamak için kesinlikle zorunlu olandan öte bir şey söylemezdi.

Ama sesli filmde hiçbir konuşma duyulmuyorsa, hiçbir konuşma görülemez. Seyircinin yalnız insan konuşmalarını değil, bunların dışındaki her şeyi duymaları gerektiğini söylemek elbette mümkün değildir; Aynı şekilde, sadece iki "önemli" cümleyi duyurup geri kalanının sessiz film günlerindeki gibi sessiz ağız hareketlerine bırakmak da olmaz. O halde, sesli filmde hiçbir konuşma duyulmak için değilse, o zaman karakter gerçekten konuşmamalıdır.

Ama insanların sessizliği sadece pasif bir olumsuzluk değildir. Sessiz kalma eylemi genelde kasıtlı, dramatik olarak anlamlı bir eylemdir ve her zaman oldukça kesin bir haleti ruhiyenin ifadesidir.

Sessiz filmde her çekim sessizdir ama sessizlik nadiren betimlenirdi. Sessizlik ya bir karakterin tipik bir özelliğidir ya da dramatik bir motivasyona sahip olmalıdır. Filmde tiyatro sahnesinden fazla olmamakla beraber, karakter sadece "daha az konuşma olsun diye" sessiz kalabilirler; bu eğer iç motivasyon olmaksızın yapıldığıysa anlamsız bir boşluk yaratılmış olur.

Çok ya da az konuşma sadece bir nicelik meselesi değildir. Burada nicelik, kısa sürede niteliğe döner ve biçimsel akustik etki, kendisinin ötesinde dramatik bir işleve doğru gelişir. Çok ya da az konuşmak, bir karakterizasyon farklılığıdır.

Ostrovski'nin ünlü oyunu *Fırtına*'da, kadın kahraman *Katerina* susmak bilmeyen bir gevezedir. Durup nefes almaksızın konuşması, pırpır eden bir kuşu andırır, onun kararsız, değişken, havaî karakterinin ana-hatlarını çizer. Ancak bu denli geveze ve şaşkın bir çocuk *Katerina*'nın başına gelen türden bir trajediyle karşı karşıya kalabilirdi. Ama çok konuşmadan hazzetmeyen bir yapımcı, *Petrov*, kendi isteksizliği nedeniyle *Katerina*'yı sessiz bir kadın olarak göstermeyi seçerek onun karakterini değiştirdi; Artık ağırbaşlı, sessiz ve kararlı bir kadın olarak *Ostrovski*'nin orijinal *Katerina*'sı için doğal ve gerekli kaderi yaşama şansı yoktu.

İnsanların konuşması, seyircilere okunan bir ilerleme raporu değildir –duygularının içgüdüsel bir ifadesidir ve gülmek, ağlamak kadar akılcı güdülerden bağımsızdır. Yaşayan erkek ve kadınlar, sadece nedeni ve amacı olan şeyleri söylemezler ve en özgün özellikleri de akılcı sözleri değildir. Sesli filmde bile, bu konuşmanın, her şeyden öte, görünür bir yüz ifadeleri uyumu olduğunu unutmamalıyız.

KONUŞMANIN DUYULUR JESTİ

Son yılların Amerikan filmlerinde fazla konuşuyorlar, gerçekten çok fazla. Bu, Amerikan filminin fotografik tiyatro durumuna gerilemesinin belirtilerinden biridir. Çoğunlukla sadece yapım maliyetlerini azaltmak adına yapılan teknik sebeplerden ötürüdür. Yine de kesinlikle bu diyalog sahnelerinde özel olarak filmsel bir şey vardır.

Sessiz filmi tartışırken konuşmayı ne söylendiğini anlamasak da duygunun en samimi detaylarını gösterebilen anlamlı bir hareket olarak çözümlemiştik zaten. Şimdi, günümüz sesli filminde, sözcüklerin ve genelde anlamlarının da önemsiz olduğunu biliyoruz. Önemli olan, söylendikleri ses tonudur: Kasıtsız ve bilinçsizce sesin alçalması, vurgu, ses rengi ve kısık sesin titremesi. Sesin titreşimleri, kelimenin anlamı içerisindekilerle sınırlı kal-

mamak üzere pek çok anlama gelebilir –kelimelerin bir tür eşlikçisi, sözel bir jesttir.

Ağız kalabalığı genelde akıldışı ifadeler için sadece bir araçtır, modern filmin kolay ve akıcı konuşma şekli, böyle sesli dışavurumlar için gayet uygundur. Bu şekilde sözcükler, gözlerdeki uçucu, zayıf veya zar zor fark edilir bir acı ifadesiyle dudaktan dökülür. Yakın planın mikromimikleri, konuşmayı duyulan yüz ifadelerine dönüştürür.

Modern sahnelerdeki modern oyuncular da retorik vurgular yapmadan konuşur. Ama sahne düzeninin stilize çerçevesi, sahne ışıklarının konumu ve izleyiciyle aradaki mesafe böyle ağırlıksız konuşmalara olanak vermez. Öyleyse, bizim bile içgüdüsel bir olay olarak değil, ten veya saçların kokusu gibi insanın işitsel bir aurası olarak algıladığımız, sadece nefes almayla bağlantılı ses vardır. Burada sesli filme özgü bir imkân yatar. Tiyatro sahnesinin tamamen açık bütünlüğü, söylenen sözün vurgusunu söndürür; Yakın plan ise, böyle vurguları şiddetli yüz buruşturmalar, korkunç makyajlar ya da ağlama hareketleri gibi gereksiz kılar.

DUBLAJIN İMKÂNSIZLIĞI

Bugün film yapımının en büyük sorunu, filmi yabancı dil konuşulan bölgelere satmaktır. Bu sorun özellikle küçük ulusları ciddi şekilde etkiler. İç pazar, yapım maliyetini karşılamakla yetersizdir ve kendi iç pazarının ihtiyacını kendi yapımlarıyla karşılayabilen büyük ülkeler altyazıyla sunulacak yabancı dilde bir filmi nadiren satın alırlar. Filmin etkisinin yarısının bu şekilde kaybolduğu iyi bilinmektedir.

Bir diyalog neden değişik dillerde seslendirilemez? Sesli filmin ilk yıllarında bu çok yapılıyordu ve o zamandan beri teknik olarak da epey gelişti. Film endüstrisinin yabancı ülkelerde kâr etme olasılığı varken, bu tekniği tercih etmiyor olmasının iyi bir nedeni olmalı.

Bunun nedeni, sesli filmde diyaloğun dublajı şimdiden imkânsız hale getirmiş olmasıdır. Bu, film kültürünün bir üst seviyeye ulaşmasının sonucudur. Sesli film seyirciyi yüz ifadeleri ile konuşma arasındaki derin bağı görüp duyması yönünde eğitti. Günümüz seyircisi, sadece söylenen sözcüklerin anlamını değil, onlarla birlikte bir önceki bölümde bahsedilen ses jestlerini de anlamakta ve onları, jestler ve yüz ifadeleri eşliğinde duyabilmektedir. Böylesi eğitilmiş bir seyirci diyelim ki bir Fransız yüz ifadesi ile sonradan üzerine dublajlanmış *İngilizce* konuşma arasındaki zıtlığı anında hisseder. Diyaloğun sadece kavramsal anlamına dikkat ettiğimiz eski günlerde, bir filmde İngilizce ve İngilizlerin sakin, soğuk vurgulamasıyla "I love you" demesi ve bu sözlere İtalyan jestleriyle eşlik edilmesi akla uygun gelirdi. Bugünkü seyirci ise, eğer sözler ile davranışlar arasında bir mizaç uyumsuzluğu fark ederse –ki eder– bu durumu ister istemez komik bulur. Teselli edici bir düşünce; çünkü seyircinin sesli film kültürünün dublaj günlerinden beri ne kadar çok geliştiğini kanıtlar – bu gelişim dublajı imkânsız hale getirse bile.

ESTETİK GEÇİRMEZLİK KURALI

Shakespeare sahnesinde dekor olmadığını biliyoruz. Hiçbir görsel etki, izleyicinin dikkatini oyunun sözlerinden alamazdı. Shakespeare'in renkli dili, sahneyi zengin barok tasvirlerle doldururdu. Ama estetiğin, fizikte bilinen geçirmezlik kuralına benzer bir kuralı vardır. Buna göre, sesli film görsellerle o kadar doludur ki sözcüklere pek az yer kalır. Sesli film, bir dizi görüntü içerir ve sözcükler görüntüde çınlar –sözcükler de herhangi bir çizgi ya da gölge kadar görüntü unsurlarıdır. Her zaman yalnızca görüntünün yarattığı etkiyi ya tamamlayacak ya da vurgulayacaktır. Bu nedenle sözcükler çok fazla göze batmamalıdır. Sesli film, bir hafif sözcükler tarzı gerektirir.

FİLM KARESİ VE SÖZCÜK

Her karenin, düzgünce kompoze edilmiş bir resim olması gerekliliği sanatsal bir ön kabuldür. Sözcüklerin, kompozisyonun sınırlarından taşmamasına izin verilmemelidir. Sözcükler, sözlerle de yeterince anlatılabilecek ve görsel olarak göstermeye değmeyecek, sadece olayların anlaşılmasını kolaylaştırmak için ihtiyaç duyulan pek çok geçiş sahnesini kaldırarak filmin görselliğini destekleyebilir. Sesli film, can alıcı bir cümleyi kuran karakteri yakın plana alıp böylece diğerlerinden üstün tutarak sözcüklere görsel bir ağırlık bile verebilir. Başka bir yöntem de, geniş plan kameranın konuşan kişiye hızla yaklaşmasıyla konuşmanın o kısmının aniden büyütülmesidir. Böylece kamera tekniği, işi oyuncuya bırakmadan bir sözcük ya da cümleyi vurgulamayı sağlar. Tiyatro sahnesinde bir sözcüğü sadece oyuncu vurgulayabilir. Eğer onu öne çıkarmayı isterse bu, başka halde istenen ya da kastedilen bir şey olmasa da, o sözcüğü diğerlerinden farklı bir tonda söylemek zorundadır. Sesli filmdeyse, bir oyuncu değişmeyen, tek tip bir vurgu eksikliğiyle konuşabilir ve oyuncunun yerine değişen açı (ki bu yönetmenin işidir) insanların belli bir sözcüğün önemini fark etmesini sağlar. Bu sözleri söyleyen oyuncu bile onların anahtar kelimeler olduğunu bilmeyebilir. Önemleri, oyuncu tarafından değil, yerleştirme tarafından sağlanmıştır. Bu nedenle, sesli film diyaloğu, bir sahne oyunundaki diyalog kadar iyi kurulmuş, mantıklı ve tamamen aydınlatıcı olmalıdır. Çünkü görüntü –sadece gösterilen şeyler de değil, onun tüm atmosferi– sözlerin söylemediği pek çok şey anlatır.

Diğer taraftan, sözcükler, görseli etkisizleştirmeden işitseli yükseltebilecek şekilde görüntü kompozisyonuna uymalıdır. Mesela, tam da görsellik önemli bir şey anlattığı sırada sözcükler ilgimizi çalmamalıdır.

Sesin gücü ve ışığın tonu da birbirleriyle uyum içerisinde olmalıdır. Dahası eğer söylenen sözcüklerin sesli bir arka-planı

(arka-plan müziği veya gürültüsü) varsa, görsel arka-plan da görünür haldeyse, konuşan kişi *işitsel* planda *görsel* planda öne çıktığından daha fazla öne çıkmamalıdır.

AKILDIŞI BİR SES EFEKTİ OLARAK KONUŞMA

Söylenen sözcüğün sadece bir kavramın yansıması olmadığını söylemiştik –tonlaması, *ses rengi* de aynı zamanda duygunun akıldışı bir ifadesini oluşturur. Sesli film yakın planlarla, konuşanın sadece akılcı düşüncelerini değil, aynı zamanda yüz ifadeleriyle de yansıttığı bilinçsiz ruh hallerini de ifade eden vurgulanmış işitsel rengi yakalamak için tiyatro sahnesinden daha uygundur. Sözcüklerin arasında gezinen ruh hallerini yakalamak şairlerin işidir. Ama akıldışı ifadenin paradokslarından biri de sadece akılla okunabilecek satırların bulunduğu yerde "satır aralarının da okunabilmesidir". Söylenmeyen söz, ancak söylenen sözün bir sessiz harfi olarak ses bulabilir. İki açıkça anlaşılır sözcük arasında söze dökülememiş olan şeyi, hassas bir pensle tutar gibi yakalayabiliriz. Ama akılcı içeriği olmayan sözcükler asla akıldışı ruh hallerinin *aurasını* yaratamazlar. Sadece bir çığlık, hıçkırık veya kahkaha gibi, hissedilenin ince nüanslarını ifade edemeyen, anlaşılmaz sesler olabilirler. Bu tür seslerin akıl dışılığı sözcüklere daha derin anlamlar vermez, aksine onları tüm anlamlarından yoksun bırakır.

ONSEKİZİNCİ BÖLÜM

SESLİ KOMEDİNİN SORUNU

Sesli film komedisi, sözcüğün kavramsal, akılcı niteliği dolayısıyla oldukça özel bir sorundur. Görsel biçimlerin bozulması ancak bozulmanın orijinal biçimini hatırlıyor ve onu karikatürde tanıyorsak bir bozulmadır. Böyle olmadığı zaman, gördüğümüz, yaşayan hiçbir şeyle ilgisi olmayan başka bir biçimdir. Karikatür aslına ne kadar benziyorsa o kadar etkili olur. Ama bir ses, daha önce de belirttiğimiz gibi, değişken açılarla verilemez. Sesteki herhangi bir değişim öncekiyle ilgisi olmayan farklı bir ses yaratır.

Tabii ki şeklin analojisi sadece tek bir ses değil, bir ses-resmi veya ezgidir ve ezgi karikatürleri de olabilir. Ama yaşayan bir varlığın sesi ya da doğanın gürültüleri hala tanınır şekilde nasıl bozulabilir?

Olanak-dışı sesler, fantastik ya da grotesk gürültüler mümkün olabilir mi? Periler, cadılar, devler, ejderhalar ya da başka masalsı karakterleri hayal edebilir ve onları çizebiliriz –ama peri masalı sesleri, gürültüleri... Bunlar neye benzer? Her türlü var olmayan ve olanak-dışı şeyi uydurabiliriz, uydurmak istiyorsak üretmemiz gerektiği için gerçekte duyulamayan, olanak-dışı sesleri üretemeyiz. Bir resim, sadece bir resim, sadece bir yanılsama olmakla var olmayan ve sadece hayal ürünü bir şeyin görüntüsü olabilir. Filmdeki bir ses ise, bilakis, gerçek bir sesin *görüntüsü* değil, o sesin tekrarıdır; Gerçek sesin tekrardan ses bulmasıdır. Başka bir deyişle, imkânsız bir sesi uydurmak imkânsızdır.

OLANAK-DIŞI SESLER

Bir ses kendiliğinden olanak-dışı olamaz. Fakat bir sesin kaynağı, olanak-dışı ya da yetersiz olabilir. Bir aslanın gürlemesi, kendiliğinden grotesk değildir ama bir farenin ağzından çıktığında öyle olur. Kendinde bir ses, ona uygun olmayan bir görüntüyle birlikte görmezsek, bozulmuş görünmez. Öte yandan, sese uygun düşmeyen kaynağını görmek pek komik olabilir ve bu yöntem Amerikan çizgi filmlerinde sıkça kullanılmaktadır. *Mickey Mouse* tükürdüğünde yere düşen tükürüğü davul gibi ses çıkarır.

Normalde dilsiz olan şeylerin aniden konuşmaya başlaması da az olanak-dışı ve masalsı değildir. Ya da örneğin, bir örümcek, ağının iplikleri arp çalar ve ses gerçekten bir arpın çıkardığı sestir. Örümcek ağının iplikleri bir müzik enstrümanının tellerini andırabilir ve bu görsel benzerlik ses çağrışımına temel oluşturur. Bir iskeleti dans ederken görüyor ve biri çıkıp onun kaburgalarına ksilofon çalar gibi uyluk kemiğiyle vuruyorsa ve duyulan ses de aynı ksilofon sesiyse, bu dinleyiciyi ikna edebilir.

Bazı görsel efektlerin, işitsel çağrışımlar doğurduğu bilinir. Şairler sık sık böyle şeylerden bahsederler. Ay ışığının gümüş tınısını ya da çançiçeğinin çıngırdamasından bahsedildiğini duymayan kalmamıştır. Çizgi filmin tam anlamıyla komik ama mükemmel biçimde ikna edici ses-görüntüleri elde etmek için yalnızca en entipüften metaforları alması yetmiştir.

KONUŞMA GROTESKLERİ

Bu alandaki imkânlar, sözcüklerin akılcı ve kavramsal bir doğaya sahip olmalarından ötürü çok daha kısıtlıdır. Bir konuşma üslubunu, örneğin komik bir etki yaratmak için bozabilir ya da abartabiliriz. Bunun için vurgulama ve tempo anlaşılır sözcükler olmadan bile abartılabilir. Ancak sözcüklerin ne derece bozulabileceği, anlaşılırlık sınırlarıyla bağlıdır. Açıkça anlaşılır sözcükler ve cümleler ise komik değildirler.

Belki karanlıkta ya da bir rüyada anlaşılmayan bir şey gördüğümüzde, böyle bir şeyi esrarengiz ve korkutucu bulabiliriz. Ama sözcükler anlaşılmazlarsa, korkunç olmak için hiç şansları kalmaz. Hiçbir şey iletmeyen ve bizde hiçbir çağrışım uyandırmayan boş ses kümelerine dönerler.

Konuşmalı komedinin büyük güçlüğüne dair ikna edici tarihî kanıt, iyice gelişmiş Amerikan kaba komedisinin sesli filmin ortaya çıkışıyla neredeyse tamamen ortadan kaybolduğu gerçeğidir. Bu türün dünyaca ünlü büyük ustalarından hiçbiri, ses dünyasında popülerliklerini sürdüremediler. Ne *Buster Keaton* ne de *Harold Lloyd* ayakta kalabildi; çünkü seslerini ve konuşmalarını görsel tezahürün komikliğiyle uyumlulaştıracak şekilde bozamadılar. *Charlie Chaplin* bir istisnadır ve bu bağlamda onu daha sonra ele alacağız.

MÜZİKAL GROTESKİN SORUNU

Müzikal ***groteski***n temel ilkesi de, bir sesin onu üreten enstrümanın doğasıyla uyumsuz nitelikte olmasıdır. *Alexandrov*'un müzikal kaba komedisi *Jazz Comedy* filminde çoban, çömleğine vurarak onu müzikal bir enstrümanmışçasına çalar. Ama bu şekilde ürettiği ezgi hiç de grotesk değildir. Grotesk olan, böyle hiç de bozulmamış hatta hoş bir ezgiyi toprak çömleklere vurarak çalmasıydı. Eğer sesin komik kaynağı bize gösterilmemiş olsaydı, burada gülünecek bir şey bulamayacaktık. Demek ki, onu üretmeye uygun bir nesneden çıkmıyorsa, güzel bir ezgi bize komik gelebilir. Sirklerin müzikal palyaçoları, bu etkiyi çok eski zamanlardan beri kullanmaktadır. Palyaço bir süpürge, domuz mesanesi ve bir parça ip alır ve onlardan bir çellonun yumuşak sesini çıkaran bir telli enstrüman yapar. Burada komik olan çellonun sesi değil, bu sesin bir süpürge ve idrar kesesinden çıkıyor olmasıdır.

Ses bozulmasının bir diğer temel ilkesi de, bozulmanın gerçeğinin ve amacının dışa vurulmasıdır. Bu sadece orijinali bo-

zularak gösterilecek olan sesin herkesçe bilinmesiyle ya da bozulmuş haliyle aynı anda duyulabilmesiyle mümkündür. Mesela çok yaygın bir muziplik, müzik aletlerinin insan ya da hayvan seslerini taklit etmesidir –bu en çok cazda kullanılır. Saksafon güler, klarnet horoz gibi öter ve bu, grubun bir üyesi gerçekten gülmediği ya da gerçek bir horoz gibi ötmediği sürece eğlencelidir.

FİLM MÜZİĞİ

Bugün en ciddi besteciler bile film müzikleri yazmakta ve buna opera gibi ayrı bir sanat dalı gözüyle bakmaktadır. Bu durumu mümkün kılan sesli film oldu. Sessiz film, baştan sona müzik eşliğinde sunulmasına rağmen, bestecilere pek ilham vermemiştir. Bunun başlıca nedeni, çok az sinema salonunun kendi orkestrasına sahip olması ve gösterilen filmlerin ve dolayısıyla müziğin de çok kısa sürmesidir. Sesli film ise, sessizin aksine, bir müzik parçasını gramofon kaydı kadar iyi bir performansla kalıcı olarak saklar.

Öte yandan, sessiz filmin son yıllarında, bazı yapımlar için ciddi müzikler bestelenmiştir. Bu müzikler sessiz görüntülere eşlik ettiklerinden, eksik olan sesleri belirtmek için kullanılmaz ve tabii dolayısıyla az çok program müziğine benzerler. Denizin kükremesi makinelerin gümbürtüsü ve başka doğal sesler, kompozisyonun müzikal bileşenleri olarak notaya dökülür ve şefin yönetimiyle sanki yeni, ses üreten enstrümanlardan çıkıyormuş hissi uyandırırlar.

Sesli film müzikle yapılan natüralist ses taklitlerini gereksiz kılmıştır. Sesli filmde denizin kendisi dilediği gibi kükrer, artık orkestranın desteğine gerek yoktur; Makineler gümbürdeyebilir, horozlar ötebilir... Müzik hiçbir şeyi taklit etmek zorunda değildir, saf müzik halinde kalabilir. Tabii ki besteci, mikrofon doğal hayatın seslerini de kaydettiğinden sesin tonunu hesaba katmalı ve müziğini son işitsel etki tek parça bir bütün oluşturacak şekilde bestelemelidir.

Böylece sesli film bugün ulaştığı seviyede görülen tutkuları canlandırma arayışına değil, onlara koşut, değişik bir müzikal anlam verme arayışına gitmiştir. Aynı insan deneyiminin görüntüdeki görsel yansıması ve müzikte duyulan dışavurumu birbirlerine bağımlı olmadan yan yana akar. Müziğin filmdeki olayın dönüm noktalarına eşlik etmesi doğaldır ama her hareketi ritme çevirmesi gerekmez –hareketin böyle köle gibi izlenmesi, filmi balevari ya da pandomimvari bir niteliğe sokardı.

Sesli film için çalışan bir besteci gerektiğinde sessiz kalmasını da bilmelidir; Çünkü sessizlik, sesli film için önemli bir ifade kanalıdır. Tıpkı birinin yoğun bir gerilim anında nefesini tutması gibidir. Ama sıklıkla, sessizliği, sakinliği en iyi ifade eden kesinlikle müziktir. Sessizliğin büyük tinsel deneyimi yalnız sesin negatif manada yokluğuyla yeteri kadar ifade edilemez; Sessiz olan kişinin yüzünde, bir jestinde ya da sessizliğin sesi olan bir müzikte de ifade edilir. Belki de bunun en mükemmel örneği, Wagner'in *Uçan Hollandalı*'sında Hollandalı'nın Senta'yla ilk buluşma sahnesidir. Uzun süre sessizlik içerisinde birbirlerinin karşısında dururlar. Sessizdirler ama müzik çalmaya devam eder. Bu denli uzun ve donmuş bir sessizlik sahnede, eğer tam bir sessizlikse, müzik de sessiz karakterlerin yüreklerini kasıp kavuran tutkuları ifade etmediği takdirde çekilmez olurdu.

CHARLIE CHAPLIN'İN SIRRI

Charlie Chaplin ilk andan itibaren konuşmalı filme karşıydı. Ses ve gürültülere bir diyeceği yoktu ve onları başından beri kullandı. Hatta kendi sessiz kalabildiği sürece, filmlerindeki diğer karakterlerin konuşmasında bir sakınca görmedi. Bu tutucu davranış, insanlar ne söylediğini duymak durumunda kalacaklarından dramatik sahnelerde karakterini yakın plana almaması, filmlerinin görüntü tekniği bakımından çağdışı kalmasına neden olmuştu. Chaplin'in *Modern Zamanlar*'ında kameranın çıkardığı işin son sessiz filmlerinden daha ilkel, daha çağdışı olmasının sebebi budur.

Charlie'nin yüzünü artık yakın çekimde görmemekle ne kaybettiğimizi ancak eski filmlerinin yürek parçalayan yakın planlarını, o bilge çocuksu gözlerini, afacan ve sevimli gülümsemesini, iyilikle dolup taşan gözlerindeki hayal kırıklığına uğramış niyetin trajik ifadesini hatırlayanlarca ölçülebilir.

Chaplin'in son filmleri buna rağmen büyük sanatsal başarılar kaydettiyse bu, sessizliklerinden değil, sessizliklerine rağmendir. Bu filmlerde, sessizliklerini sanatsal bir gereklilik olarak haklı çıkaracak hiçbir şey yoktu. Böylece Charlie'nin sessizliği, kaybettiği dilini nihayet ancak *Modern Zamanlar*'da –ama sadece şarkı söylemek için– buluncaya kadar bir gizem olarak kaldı. Ve o şarkı da Charlie'nin daha önce neden konuşmak istemediğini açıkça gösterdi.

Sesi güzel olmadığı için değil, bilakis gayet hoş bir sesi vardır. Ama Charlie'nin nasıl konuşması gerekirdi? Kafasının üstüne iliştirilmiş küçük bir şapka giyen, kırışık ve bol pantolonlu, elinde tuttuğu küçük bastonuyla gemi gibi ayakkabılarının içinde paytak paytak, yürüyen küçük, komik bir adamın nasıl konuşması gerekirdi? Böyle komik bir figürün ona denk komik bir sesi ve konuşma tarzı olmalıydı. Ama böyle bir ses ve tarz neye benzerdi? Bir karikatür nasıl konuşur? Bir maske nasıl konuşur? Sesi neye benzer? Hangi konuşma tarzı Charlie'nin görsel imajı kadar komik ve dokunaklı, şaşkın ve atak, iyi huylu ve kurnaz olabilir? Bu olanaksız ama yine de ikna edici, bu hakiki ama doğal olmayan varlık yapmacık olmadan doğal bir şekilde konuşabilir mi?

Komik, küçük adam Charlie, öyle bir konuşma tarzı bulmalıydı ki diğerlerinden görünüş olarak ayrıldığı kadar bu konuşma tarzıyla da ayrılsın. Eski Yunan tiyatrosunda oyuncular doğal bir şekilde konuşmazlar, dizelerini okumak için bir çeşit megafon kullanırlardı. Dilleri ve sesleri doğal değildi. Eski Japon tiyatrosunun maskeli piyeslerinin de doğal olmayan bir konuşma tarzları vardı. Charlie imajının da yapay bir ses ve dile, görsel makyajına uyacak işitsel bir maskeye sahip olması gere-

kirdi. Charlie, kendi grotesk maskesinde kilitli kaldığı için sessiz olmalıydı. Kendisi için icat ettiği grotesk maske başarı ve popülerliğiyle bir demir kafes gibi onu esir almış, ilerlemesine izin vermiyordu.

O halde Chaplin sessizliğini neden bozdu? Çünkü orada şarkı söyledi, ki şarkı sözleri doğal değildi ve komik bir bozulmayı görsel imajı kadar kaldırabilirdi. Bu şarkı söyleme sahnesinde Charlie, üzerinde söyleyeceği şarkının sözlerinin yazılı olduğu kolluğunu kaybeder. Neden? Duygusal, doğal sözler söylemek zorunda kalmasın diye. Anlamsız sesler çıkarmaya başlar, anlamsız, olmayan sözlerle şarkı söyler ve sonuç, ses alanında aynı ölçüde doğal olmayan görünüşü ve tarzıyla uyumlu grotesk bir karikatürdür.

Bu, her ne kadar sorundan ustaca bir kaçış da olsa, asla bir çözüm değildir. Ama Chaplin'in, eski Charlie maskesinin esaretinden kurtulmak için epey gayret gösterdiği açıktır. Figürü gelişip hem psikolojik bir derinlik ve hem de sosyal bir kişilik kazanmıştır. Grotesk maskenin kaçınılmaz biçimde tek tip karakteri artık onu tatmin etmiyordu. Dünya çapında eşi benzeri görülmemiş popülerliğe sahip bir figür –Charlie maskesi– büyük sanatçı, büyük insan Charlie Chaplin'i ne zamandır boğan bu maske, nihayet *Mösyö Verdoux*'da tamamen kaldırıldı.

Modern Zamanlar, bu yöndeki ilk adımdı. Charlie artık küçük şapkasını nadiren takıyor, bastonunu almıyor ve ayaklarına büyük gelen ayakkabılar giymiyordu. Filmin son karesini dikkatle izleyenler, Chaplin'in bir su yolunda, bir kızın yanında, artık eski maskesini giymeden ve komik olmadan, temiz, iyi yüzlü bir adam kılığında oturduğunu hatırlarlar. Charlie'nin bir sonraki filminde konuşacağı o zamandan bellidir.

Büyük Diktatör'de Chaplin zaten konuşmaktaydı. Hatta Hitler'e daha az benzemek için küçük bıyığını bile tıraş etmişti.

Yeni Chaplin ile eski Chaplin, eski grotesk figür ile yeni çok yönlü kişilik arasında bir başka ilginç fark daha vardır. *Modern*

Zamanlar'ın son planında, Chaplin ilk defa yoluna tek tabanca değil, bir kız arkadaşla devam etmiştir. Sessiz Charlie sadece sessiz değil, aynı zamanda her zaman bir başına ve yalnızdı.

SESLİ FİLME DAİR ÖNGÖRÜLER

Resmin, siyah-beyaz grafik sanatının daha gelişmişi değil de tümden başka bir sanat olması gibi, sesli filmin de sessiz filmin organik bir devamı olmadığını, müstakilen başka bir sanat olduğunu daha önce söylemiştik. Ters bir sırayla ortaya çıktıklarını da hayal edebiliriz. Önce sesli film icat edilseydi, biri hala sessiz-şovun sessiz görüntülerini ayrı bir sanat filmi yaratmak için kullanmayı düşünebilirdi. Ama çok daha fazlası da olabilirdi. Sesli filmde kendine yer bulamayan en özel görsel deneyimleri sunan yeni bir sessiz film türü başlatmaya cesaret ettiğimi (sesli filmin zirvesinde olduğu şu sıralarda) hayal edebilirim. Yine gayet somut şekilde hayal edebilir ve sesli filmle sessiz filmin bugüne kadar görülmemiş bir senfoni olacak bir tür film liriği başlatmayı hayal edebilirim. İçeriği bir hikâye değil de lirik bir şiir olur. Kişi, şiirin sözlerini duyarken paralel bir akışta film görüntüleri bu sözlere sessizce eşlik edebilir; canlandırma değil ama çağrışım halinde birbirlerine zıt noktalara yorum katarlar –tıpkı bir alman *lied*inde* melodi ve eşliğin sözlerin tamamlayıcısı olması gibi. Sessiz görüntülerin müziği, film şiirini, sözlerin, müzik ve görüntünün organik bir bütün halinde birbirlerine karıştığı üç sesli bir sanat eserine yükseltebilirdi.

SESİN İDARELİ KULLANIMI

Daha önce belirttiğim gibi, sesli film beklentimizin aksine başlangıçta yaptığı gibi, işitsel deneyimin yeni dünyalarını keşfetmek yolunda ilerlemedi. Tam tersi, sese kavuştuğu anda, içindeki bir parça sesini kaybetti. Önce akan her suyun foş sesini ve dalgalanmasını duyduk, her adımın tıkırtısını, her kapının gıcırtı-

(*) Alman halk türküsünde.

sını, her camın çınlamasını duyduk. Sesli film, gürültülü hayatın kendisinden de gürültülü görünüyordu. Günümüz sesli filmi, sesi çok daha idareli ve hakkıyla kullanır; çünkü sesin sadece doğal bir tamamlayıcı olduğu yerde, onu abartmak, bir heykeli daha canlı göstermek için boyamak gibi bir görgüsüzlüktür. Ses ancak sanatsal bir anlamı olduğunda haklı çıkarılabilir; yani oynayacak dramatik bir rolü bulunması ya da bir atmosfer yaratması gerektiğinde.

SÖZCÜK KURALI

Ses kaydı tekniği, bu etki ve deneyimleri yeniden üretmek için en uygun araç olmasına rağmen, görüntüler dünyasının, hem de bir içerik gibi işitsel ortamın arka planına yığılmasının sebebi ve açıklaması nedir? Gelişim süreci boyunca Sesli Film sessiz filmin ulaştığından daha ilkel bir aşamaya geri dönmüş ve tekrar tiyatro tarzına yakınlaşmıştır. Sesli film olgunlaştığında ise bu gerilemeyi tekrar kapatacak, üstelik bu kez daha ileri bir seviyeye ulaşacaktır.

Bunun sebebi de açıklaması da sözcüklerdir. Çünkü sesli film aynı zamanda konuşan filmdir. Sesin yapıcı bir rol oynayamadığı sessiz film, duygusal, akılcı olmayan deneyimlerin görsel bir dilde anlatılmasını sağlamıştır. İşitsel dil yapısıyla sesli film, duygusal deneyimin akılcı olmayan yönünü aynı derecede geliştiremedi. Çünkü onda akılcı sözcükler tam yerine yerleştirilmelidir; aksi halde, sesin eşlik ettiği bir sessiz filme ya da sağırlar için bir filme dönüşür. Kavramsal yorumlayıcı güç ve sözcüğün içeriği, geçmişi hatırlatma ve geleceği öngörme yeteneği, sessiz film tarafından bu amaçla geliştirilen pek çok dolaylı görsel ve işitsel aracı gereksiz kılmakla kalmamış, bahsettiğimiz estetik geçirmezlik kanunu gereği filmin tamamen dışına çıkmıştır.

Tüm bunlar, film tarihinin karşı çıkılamaz gerçekleridir. Hiçbir teori bu pratiği değiştiremez. Ama güdüsel olanı bilinçli kılan teorinin gücünün maddi bir güce dönüşebileceği ve kendisi de

bir evrimin sonucuyken diyalektik olarak gelişim üzerinde etki edebileceğini unutmamalıyız. Sesli filmin önceki bir aşamaya dönüşü kaçınılmaz bir son değildir. İşitsel deneyimlerin ifadesi ve sanatsal biçimlenişi, yeniden daha yüksek bir aşamaya gelebilir ki ben böyle olacağından kuşku duymuyorum. Eminim yapımcılarımız, yakında, sesli-filmde sözcüklerin tiyatro sahnesindeki diyalogdan çok farklı olanakları bulunduğunu ve dolayısıyla farklı görevler üstlenmesi gerektiğinin farkına varacaklardır.

FİLM ANLATICISI

Hikâyenin görünmez bir yazar-anlatıcı tarafından anlatıldığı filmlerin büyük bir geleceği olduğuna inanıyorum. Bu yöntem, görsel sunumu, sadece hikâyeyi anlaşılır kılmak için kullanılan önemsiz detayları göstermekten –anlatıcının sözcüklerinden neler yaşandığını öğrenebileceğimiz için– kurtarabiliriz. Anlatıcı bunu yaparken görüntüler de kontrpuan bir çağrışımla iç olayları gösterir ve böylece filme daha önce sahip olmadığı derin bir boyut katar.

Doğması yakın bu tür sesli filmler, böylece sessiz filmin zaten bir kere ulaşmış bulunduğu görsel kültürün yüksek seviyesini yeniden kullanabilecek ve bizim için koruyabilecektir.

ONDOKUZUNCU BÖLÜM

RENKLİ FİLM VE STEREOSKOPİK FİLM ÜZERİNE NOTLAR

Renkli filmin teknik sorunları bizi ilgilendirmiyor. Filmde renk, sadece filme özgü bir deneyimi ifade ettiği takdirde sanatsal öneme sahiptir. Sırf resmin etkisiyle rekabet etmek istiyorsa, daha baştan yenilmeye mahkûmdur ve en eski, en müthiş sanatın ilkel ve basmakalıp bir parodisi olmaktan öte gidemez. Renkli sinemanın sanatsal mantığı yalnızca hareket halindeki rengin ifadesi ile yaşattığı deneyimde yatar.

HAREKETLİ RENKLER

Renkli filmin tehlikelerinden biri, kareleri resimdeki gibi durağan resimsel bir etkiyle birleştirme eğilimi ve böylelikle filmin akışını, kesik kesik ani hareketlere bölmesidir. Diğer taraftan, tekniğimizin onları kaydedecek kadar hassas ve duyarlılığımızın onları özümsemeye yetecek kadar gelişkin olduğunu düşünürsek, renkleri hareket halinde filme almak –en az resim olmak üzere– hiçbir sanatta ifade edilemeyen insan deneyimi için büyük bir alan açabilir. Çünkü bir ressam kızarmış bir yüz çizebilir ama asla soluk bir yüzün utançtan yavaşça kızarmasını çizemez; soluk bir yüz çizebilir ama asla dramatik beti benzi atma olgusunu çizemez.

Doğada günbatımı, bize her zaman heyecan verici ve ilginç gelmesine rağmen, resmedilmiş bir günbatımının güzelliğini niçin sıradan buluruz? Çünkü gerçekte günbatımı bir olaydır, statik bir durum değildir; renk değişimidir.

Rus yönetmen *Ekk*'in ilk renkli filminde, kaba saba bir ustabaşının, kızı iyi niyetli olmayan bir ilgiyle takip ettiğini görürüz. Kız adamı sinirlenerek tersler ve uysal mavi gözlerinin karardığını, içlerinde bir kıvılcım parladığını görürüz. Renkler, renk olmadan, yalnız yüz ifadeleriyle anlatılamayacak hızla değişen duygu ve tutkuları iletebilir. Renk değişimleri, yüz ifadeleri oyununa nüans ve incelik katarlar. Çünkü bir renk değişimi, yüzde bir kas bile oynamasa son derece anlamlı olabilir.

Rengin hareketi bazen o kadar incedir ki, neredeyse algılanamaz ama yine de bir atmosfer değişimi yaratır. Yazın öğle vakti gösterilen bir manzara, hareketsiz gözükse bile, renkli filmde en iyi resimdekinden daha farklı bir etki yaratır. Çünkü bir ressam dalgalanan sıcak havanın etkisini ne kadar ustaca yansıtırsa yansıtsın, koyu mavi gökyüzünün gerçekten dalgalandığı ve bu nedenle manzaranın üzerimizdeki etkisini biz fark etmeden değiştiren renkli filmin etkisiyle yarışamaz.

RENKLİ FİLMDE KESİM

Renkli filmlerin kesimi de yeni sorunlar ve görevler önümüze koymuştur. Birbirini takip eden renklerin uyum içinde olmaları gerekir. Siyah beyaz görüntü, tek bir malzemeden oluştuğu için daha homojendir. Renklinin farkı, şeyleri ve figürleri eski renksiz-filmden çok daha keskin bir şekilde ayırmasıdır. Geçme kuralları, bundan çok etkilenmiştir. Renkli şekiller daha ağır görünür ve ortak hâkim renge geçmedikleri sürece, daha hafif siyah-beyaz ışık ve gölge fotoğrafları kadar kolay birbirine karışmazlar. Sessiz filmde sıkça kullanılan, biçimlerin benzerliği üzerine kurulu geçmeler renkli filmde daha nadir kullanılırlar; çünkü burada figürün en karakteristik özelliği şekli değil, rengidir.

Demek ki, rengin benzerliği ya da zıtlığı, renkli filmin kurgulanmasında çok önemli bir rol oynar ve bu sadece biçimsel nedenlerden ötürü değil, renklerin sıra dışı sembolik etkileri, yoğun bir çağrışım ve duygular uyandırma gücü bulunmasındandır.

STEREOSKOPİK FİLMLER

Stereoskopik film doğal olarak kurgu problemini daha da zorlaştıracaktır. Eski filmin en temel etkilerinden biri siyah-beyaz filmin derinliği olmayan gölgelerin mümkün kıldığı değişim kolaylığıdır. Bize üç boyutlu gerçekliğin elle tutulur tam bir illüzyonunu verecek olan renkli, stereoskopik sesli-filmde, karelerin birbirlerini, düşünce-çağrışım hızına denk bir hızla izleyebileceklerini hayal etmek zordur. Ayrıca figürlerin ekranda üçboyutlu olduğu ve izleyiciye uzandığı yanılsamasını yaratan stereoskopik filmin, yeni sanatın doğuştan kendine has bir özelliği, geleneksel kapalı kompozisyondan kopuşu daha da hızlandıracağını unutmamamız gerekir. Bu bakımdan stereoskopik film, iki boyutlu filmden daha "filmsel" olacaktır. Ama kesimin ritmi düşünüldüğünde, çok farklı, çok yeni kurallar gerektirecektir.

Renk ve bilhassa renk değişimi dramatik bir rol oynayabilir, olay akışını etkileyebilir, hatta sembolik bir anlama bile sahip olabilir. Daha önce bahsedilen *Ekk*'in filmindeki son planı, kızı bir kuleden beyaz bir giysiyi işaret olarak sallarken gösterir. Ama yaralıdır ve kana bulanan beyaz giysiyi kızıl bir bayrağa dönüşür. Bu, olaylar üzerinde belirleyici bir etkidir. Fabrikadaki işçiler, kuleden sallanan kızıl bayrağı görürler.

Bununla beraber, renk, ifade bakımından daha belirleyici olan sözcüğün aksine, filmin dramatik yapısını temelden değiştiremez; sadece bazı sahnelerin anlamını genişletir.

RENKLİ ÇİZGİ FİLMLER

Rengin en hızlı ve nihai zaferi, çizgi film dünyasını fethetmesidir. Sadece daha az teknik güçlükler arz ettiğinden değil, renk-

lerin seçilip boyanabildiği ve fotoğraflanmak zorunda olmadığından o zamanın şartlarında sanatsal efektler yaratmak daha kolay olduğu için. Renk hareketinin sanatsal sunumu doğal deneyimlere o derece yaklaşabilir ki, iyi fotoğraflanmış bir günbatımı veya gündoğumu, ne kadar ustalıkla çizilmiş olursa olsun herhangi bir çizgi filmden daha zengin tonlar içerir.

YİRMİNCİ BÖLÜM

SENARYO

Yakın zamana kadar, yontulmamış kimseleri filmin kendi yasaları bulunan yeni ve özerk bir sanat olduğuna ikna etmek pek zordu. Bugünse, bu neredeyse hiç sorgulanmıyor ve yeni sanatın edebi kaynağı senaryonun, tiyatro oyunları kadar özel ve bağımsız bir edebi tür olduğu herkesçe kabul ediliyor. Senaryo artık teknik bir aksesuar, bina yapıldıktan sonra sökülen bir iskele değildir; hatta olduğu gibi basılıp okunabilecek, şairlerin kalemine layık bir edebi türdür. Tabii, senaryolar, diğer edebi eserler gibi, iyi ya da kötü olabilirler ve onları edebi şaheserler olmaktan alıkoyacak hiçbir engel de yoktur. Henüz film senaryosunun bir *Shakespeare*'i, bir *Calderon*'u, bir *Moliere*'i ya da *İbsen*'i çıkmamış önemli değil, – bir gün olacaktır. Üstelik dikkatimizi çekmeyip kaybolmuş binlerce film senaryosu içinde şaheserler var mıydı yok muydu, onu da bilemeyiz. Onların içinde böyle bir şey aramadık, hatta böyle uygunsuz bir yerde bulunabileceğini bile düşünmedik.

Pek çok sinema müdavimi, tıpkı bir tiyatro oyunu gibi, sinemada izledikleri filmin de bir senaryonun sahnelenmesi olduğunu fark etmezler. Tiyatroda bile kaç kişi bunu aklına getiriyordur? Gazete eleştirileri oyunun kendisini ve performansını iki ayrı konu halinde tartışmasa, her sahne performansından önce bir edebi eser geldiğini çok az tiyatrosever düşünürdü.

Bu genel düşünce, oyun ile sahne performansını, senaryo ile perdede gösterilen filmden daha kolay ayırır. Çünkü bir oyun pek çok tiyatroda, pek çok tarzda sahnelenebilir ve bu da oyunun performanstan ayrı olarak var olduğunu gösterir. Film ise, tersine, çoğunlukla senaryoyu başka bir yapımda tekrar kullanılacak bağımsız bir nesne kalmayacak şekilde tamamen özümser. Senaryoların okunmak için basılması henüz kabul görmüş bir adet değildir.

Film senaryosu tamamen yeni bir edebi türdür, hatta filmin kendisinden de yenidir ve dolayısıyla edebiyat estetiği üzerine hiçbir kitabın ondan bahsetmemiş olması şaşırtıcı değildir. Film elli yaşında, edebi bir tür olarak senaryo ise olsa olsa yirmi beş. Almanya'da özellikle ilginç senaryolar ilk kez 1920'lerde basılmaya başlandı.

Burada da film, tiyatronun gelişimini körü körüne kopyalıyordu. Oyunlar yazılıp tiyatro dışında okunmaya elverişli hale gelmeden yüzyıllar önce, çok gelişmiş ve popüler bir tiyatro ve büyük oyun yazarları vardı. Eski Yunan'da, Ortaçağ'da ve Rönesans'ta yazılı oyun, sonradan türemişti. Drama, ritüelle ya da doğaçlamayla başlardı ya da sahnede, *commedia dell'arte*'nin kalıcı karakterlerinden doğardı. Sahne, oyundan çok daha eskidir. Shakespeare'in oyunlarının, oyuncular için yazılmış parçalardan bir araya getirildiği bilinmektedir.

Aynı şekilde film de senaryodan daha eskidir. Burada "daha" yaklaşık yirmi yıl anlamına geliyor – ve bu, neredeyse film tarihinin yarısıdır.

Film başladığında senaryo yoktu. Yönetmen her sahneyi sette, her oyuncuya bir sonraki çekimde ne yapacağını söyleyerek doğaçlama yapıyordu. Alt yazılar daha sonra yazılıp aralara konuluyordu.

Film senaryosu, film yeni bir sanat haline geldikten ve gelişmiş görsel efektlerinin artık kamera önünde doğaçlama yapmayı imkânsız hale getirdiği zaman ortaya çıktı. Bunlar önceden, dik-

katlice planlanmalıydı. Film senaryosu, film edebi etkiler amaçlamayı bırakıp da kendi ayakları üstünde sağlamca duracak görsel kavramlar düşünmeye başladığı zaman edebi bir tür haline geldi. Fotoğrafik tiyatronun görüntü dizileri, tek tip sahne oyunu biçiminde de yazılabilirdi ama özel görsel efektler kullanan bir film artık ne roman ne de drama biçimine hapsedilemezdi. Yeni bir türe ihtiyaç vardı. Var oluş koşulları ve yeniliği, üstesinden gelmek zorunda olduğu paradoksal bir görev tarafından belirlendi ki bu sesli filmin sözcükler aracılığıyla layıkıyla ifade edilemeyecek görsel deneyimlerini yine sözcüklerle anlatmaktı.

İlk senaryolar aslında yalnız yardımcı teknik materyallerdi, yönetmenin rahat çalışması için oluşturulmuş çekim ve sahne listesinden başka bir şey değildiler. Görüntüde nelerin, hangi sırayla olacağını gösterirler ama nasıl sunulacakları hakkında bir şey söylemezlerdi.

Sessiz film günlerinde maceralı film hikâyelerinin basitleşmesi ve filmlerin daha derin bir anlam kazanmalarıyla aynı ölçüde edebi senaryonun önemi de gelişmiştir. Macera yazarlarının hayalgücü artık uygun düşmüyordu, özel bir filmsel hayalgücü, entrikalı konuların bulunmadığı, incelikli görsel fikirler gerekliydi. Yakın planın yoğunluğu, karmaşık hikâyeleri dışlayarak yeni bir edebi tür dünyaya getirdi.

Hikâyenin bu denli basitleşmesi filmi de tamamen basitleştirmedi. Daha az macera ama daha çok psikoloji vardı. Gelişim içe döndü ve o zaman senaryo en iyi yazarlarını kalemini çağırmaya başladı.

Macera öykülerinin düşüşünün sessiz filmin gelişimindeki tek eğilim olmadığını burada belirtmek lazım. Aynı zamanda en egzotik romantizme doğru bir yöneliş de mevcuttu – ve bu iki eğilim aynı kökene dayanmaktaydı. Her ikisi de kaçışçı eğilimler olmalarına rağmen iki ayrı yönde gidiyorlardı. Film bir yanda egzotik, romantik maceraya, bir yandan da gerçekliğin geri kalandan tamamen soyutlanmış bazı parçalarına doğru kaçış sağladı.

Konuşmalı filmin doğuşuyla, senaryo otomatik olarak çok büyük bir önem kazandı. Tıpkı bir tiyatro oyunu gibi diyaloğa ihtiyacı vardı, ama ondan çok daha fazlasına, çünkü bir tiyatro oyunu sadece diyalogdan ibarettir, sanki boşlukta söylenen sözlermiş gibi. Yazarın yönlendirmeleriyle belirlenmiş olsa bile sahne edebi bir biçimde sunulmaz. Dramanın soyut tinsel mekânında *dramatis personae*'nin görsel ortamı, ruh halini etkilemeyen bir arka-plandır ve bundan dolayı aksiyonda yer alamaz. Ama filmde görülen ve duyulan şeyler, insan karakterlerle aynı düzleme yansıtılır ve hepsi için ortak bu görsel kompozisyonda her biri olayın eşdeğerli katılımcılarıdır. Bu nedenle senaryo yazarı, az sayıda sahne yönetimi vasıtasıyla olay sahnesinin hakkından gelemez. Geri kalanlar gibi görsel yanı da sunmalı, karakterize etmeli, göstermeli, edebi şekilde ifade etmelidir ama bunun mesela okuyucularının hayalgücüne büyük iş bırakan bir roman yazarından çok daha ayrıntılı yapmalıdır. Senaryo yazarı, senaryoda, insan karakterlerin kaderi onlar üzerinden tamamlandığından diğer unsurlar kadar nesnelerin oynadığı rolü de belirlemek zorundadır.

Böylece artık tamamen gelişmiş, olgun film sanatı yeni bir meyve, yeni bir edebi tür olan film senaryosuna hayat vermiştir. Şimdi pek çok film senaryosunun basılı hali mevcuttur ve yakında daha soyut tiyatro oyunlarını okumaktan daha popüler hale gelebilir. Edebiyat eleştirmenlerimizin gözleri önünde doğan bu yeni olguyu sonunda fark etmeleri için daha ne kadar zaman geçmesi gerektiğini söylemek zor. Bu nedenle bu yeni edebi türün yasalarını biz kendimiz tanımlamaya çalışalım.

Sorun film senaryosunun, tiyatro oyunu ya da romandan hangi bağlamda ayrıldığıdır. Sorunu bu şekilde ortaya koyuyorum; Çünkü senaryoya özgü ilke ve yasaları, ilgili biçimlerle ayrılıkları üzerinden tanımlamak kolay olacaktır.

Günümüz senaryosu, bitirilmemiş bir taslak, bir proje, bir sanat eserinin ana-hatları filan değil, başlı başına bir sanat ese-

ridir. Senaryo gerçekliği sunabilir, diğer herhangi bir sanat gibi gerçekliğin bağımsız ve anlaşılır görüntüsünü verebilir. Doğru, senaryo daha sonra filme dönüşecek sahneleri ve diyalogları kâğıda döker ama tiyatro da sahne performansını kâğıda döker. Buna rağmen ikincisi hala ilkine göre daha üstün bir edebi tür olarak görülmektedir.

Yazılı müzik sadece, enstrümanlarla yapılan müziğin sembolüdür. Yine de kimse bu yüzden bir Beethoven sonatına "bitmemiş" ya da "taslak" demez. Şu anda bile filme alınamayacak, sadece okunmak için yazılmış senaryolar bulunmaktadır – tıpkı asla sahnelenemeyecek tiyatro oyunları bulunduğu gibi. Fakat bu senaryolar, roman, kısa öykü ya da tiyatro oyunu değiller – onlar film senaryoları. Yeni bir edebi türe aitler.

Her bir film türünü belirginleştiren ve senaryo kurallarını belirleyen en temel olgu, filmin duyulabilir bir gösteri, hareketli bir resim, yani gözlerimizin önünde ve şimdiki zamanda oynanan bir olay oluşudur.

Bu temel olgudan ileri gelen şeylerden biri de aynı tiyatro gibi senaryonun da sadece "*gerçek zamanı*" sunmasıdır. Yazar senaryoda kendi adına konuşamaz, tıpkı tiyatro oyununda konuşamayacağı gibi. Yazar, "*şu kadar zaman geçti...*", "*şu kadar yıl sonra...*" ya da "*...şundan sonra...*" diyemez. Senaryo geçmişe gönderme yapamaz, çok uzun zaman önce veya başka yerde olmuş bir şey hakkında konuşamaz, epik türlerin yaptığı gibi olayları özetleyemez. Senaryo yalnızca gözümüzün önünde canlandırılacakları, şimdiki zamanda, duyularımıza hitap eden bir mekân ve zamanda sunar; bu yönüyle tiyatro oyununa benzer.

Pekiyi, tiyatro oyunundan nerede ayrılır?

Filmde, aynı sahnedeki gibi, aksiyon duyulur ve görülür durumdadır ama sahnede gerçek mekânda (sahnenin mekânı), canlı insanlar (oyuncular) tarafından oynanır. Öte yandan, film ise, sadece bu mekânın ve insanların görüntülerini gösterir. Film, bir şairin hayalinde oynanan olayları değil, stüdyoda veya

doğada gerçek mekânda gerçek insanlarca canlandırılan olayların ancak görüntü ve fotoğraflarını sunar. Bu ne bir hayal ürünüdür ne de dolaysız gerçeklik.

Bu sebepten, edebi bir tür olarak senaryo, sadece perdede görünür ve duyulur olanları içerir. Bu kural tarafından konulan sınırları incelemediğimiz takdirde, herkesin bildiğini söylemekten öte bir şey yapmamış olacağız. Fakat her şey bunun üzerinde dönmektedir.

En iyi Sovyet filmlerinden *Çapayev*'de, Çapayev'in partizan birliğine iliştirilmiş siyasi komiser, partizan liderlerinden birini domuz çalmak suçlamasıyla tutuklar. Ama neden onu kaldıkları çiftliğe kapatır? Burası kapısı kırık olduğundan kilitlenemeyen döküntü bir ahırdan ibarettir. Bunu anlarız; Çünkü devasa partizan, kaplana benzeyen kafasını kapıdan defalarca çıkarır. İstese, kolayca dışarı çıkabilecektir. Onu, bu köhne kafesi yıkıp geçmekten alıkoyan nedir? Yoksa Furmanov'un girişe yerleştirdiği nöbetçi mi? Hâlbuki bu, ahırdan da zavallıdır; çöküк göğüslü, miyop, acınası bir figür, silahın namlusunu kabzasından zor ayıran bir yazman. Devasa, vahşi partizan, güçlü ciğerleriyle üfleyeceği bir nefeste bu küçük adamı yerinden uçurabilir. Ama öyle yapmaz. Dolayısıyla, devasa tutsağı yerinde tutan şeyin fiziksel güç değil, manevi bir etki olduğu açıktır. Bu ahlaki etkiyi *görürüz,* görsel planda şüphe götürmez biçimde ortaya konulmuştur.

Sonra *Çapayev* arkadaşını kurtarmaya gelir. Ama tutukluyu gözetim altında tutan komik, sefil ve küçük er yoluna çıkar. Hem de kimin?! Köpüren, kılıcını savuran, inanılmaz güçlü, sert, tehlikeli kumandan Çapayev'in. Ama Çapayev, komik küçük askeri bir kenara itip geçemez. Neden? Burada Çapayev'i durduran yine fiziksel değil, görsel bir temsille ortaya konulmuş manevi güçtür: Tahta göğüslü, miyop, sarsak küçük adamı o kapının önüne diken Parti'dir. Disiplinsiz, kural tanımaz, sert partizanlar tarafından bile saygı duyulan Komünist Partisi'nin otoritesi komik, küçük nöbetçiye bilinçli bir saygınlık kazandırır.

Burada parti otoritesi soyut bir figür gibi gözükse de, dramatik bir sahnede görünür kılınmış ve böylece fotoğraflanabilecek bir şey halini almıştır. Bu örnekte, sembolik ya da "metaforik" planlar bulunmadığını, hepsinin gayet gerçek, sıradan, olanaksız hiçbir şey içermeyen görüntüler olduğunu ve buna rağmen "daha derin bir anlam" barındırdığını özellikle belirtmek gerekir.

LESSİNG VE FİLM

Drama ve sahnede sunumu arasındaki temel farkları analiz ederken *Lessing*, onların ortaya çıkışından 150 yıl önce film senaryosu ile film arasındaki farkların ana-hatlarını çizmiştir. Sahnenin doğası ve yasalarını o kadar zekice tarif etmiş ki, 150 yıl sonra tamamen bağlantısız olmasa bile farklı bir sanatın doğasını ve yasalarını tanımlamamıza yardım ediyorlar.

Hamburgerische Dramaturgie adlı eserinin başında, romanlardan uyarlanmış oyunlardan bahsediyor ve diyor ki:

> *"Tek tek duyguları sahneler halinde genişletmek... çok da zor değil... Ama kişinin, kendini, anlatıcının bakış açısından her bir karakterin hakiki bakış açısına taşıyabiliyor olması ve tutkularını tasvir etmek yerine bunları ve yanıltıcı devamlılığı seyircinin gözleri önünde var etmesi, bölmeden geliştirmesi – işte aslolan budur."*

Bu pasajda, drama ile epik arasındaki temel fark hakkında söylenebilecek her şey söylenmiştir. Aynı fark, film senaryosu ile epik arasında da vardır. Drama gibi, senaryo da tutkuları tasvir etmez, onları ete kemiğe büründürür ve izleyicinin gözü önünde geliştirir. Ancak aynı pasajda *Lessing*, drama ile film senaryosu arasındaki farkı da tanımlamakta ve film sanatının en temel ilkelerinden birini anlamamıza yardım etmektedir. Dramanın, tutkuları ara vermeden, yanıltıcı bir devamlılık ile sunduğunu söyler. Gerçekten de bu dramanın kendine özgü niteliklerinden biridir; böyle bir devamlılık, dramanın sahne için

yazılmasının zorunlu sonucudur. Çünkü sahneye çıkan karakter, sahneden inene kadar kesintisiz bir devamlılıkla ara vermeden gözümüzün önündedir.

PARALEL OLAYLAR

Bir roman yazarı, okurlarını büyük bir topluluğun içine sokabilir ve sonra bu topluluktan sadece bir kişiyle ilgilenebilir. Okuyucuyu orada bulunan diğerlerinin tüm bu zaman boyunca ne yaptıkları hakkında bilgilendirmeden bu bir kişinin tüm hayat hikâyesini anlatabilir. Okuyucu hepsinin orada olduğunu kolaylıkla unutur. Epik biçimde bu tarz *"atlamalar"* mümkündür ve tiyatro sahnesinin bölünmemiş devamlılık yanılgısı gibi bir şartı yoktur. Bu, epik ve dramatik biçimler arasındaki temel farktır.

Ne var ki, bu bağlamda film senaryosu dramatik biçimden ziyade epik biçime yakındır. Epik gibi film de bölünmeyen devamlılığa tabi değildir – hatta böyle bir devamlılık mümkün bile değildir. Bir film sahnesinde, aynı mekândaki tüm kişilerin sadece hep birlikte görünür olmalarını bırakalım, hepsini her daim göstermek film tarzına da tekniğine de ters bir durumdur. Seyircide, sahneye katılanların tümü daima görünür olmasalar da, orada bulundukları yanılgısı hâkimdir. Kesintisiz değişen kısa çekimler ve yakın planlarda sadece o an gereken kimsenin yüzünü veya sözlerini görürüz. Film böyle bir figürü kalabalıktan ayırabilir ve tüm ilgiyi onda yoğunlaştırıp duygularına ve psikolojisine derinlemesine işleyebilir. Bu bakımdan film ve film senaryosu epikle bağlantılıdır.

Film, bir sahnenin devamlılığına sadece tüm kişileri sürekli göstererek müdahale etmeyebilir – tüm sahneye müdahale edebilir, film hayli değişik bir yerde canlandırılmış, değişik bir sahneyi gösterir ve sonra bir önceki, yarıda kesilmiş sahne devam edebilir. Bu tiyatro sahnesinde ikna edici olmaz. Aynı anda gelişen birden çok olayın paralel akışlarını gösterme imkânı yalnızca filme ait bir özelliktir ve dolayısıyla bir tür olarak film senaryosuna özgüdür.

Böylece mekân bütünlüğü filmi dramanın asgari biçim sınırından daha az bağlar. Çünkü drama, bir sahnenin ortasında, başka bir mekânda çekilmiş bir sahneyi gösterip önceki sahneye kaldığı yerden devam etmek üzere dönemez. Mekân bütünlüğü kuralı, filme asla uygulanamaz. Kaldı ki, zaman bütünlüğü de uygulanamaz; bir sahneye müdahale eder ve *başka bir yerde* çekilmiş bir sahneyi araya koyarsak, sahne başka bir *zamanda* canlandırılmış olmamalıdır. Ne sonra ne de önce, aynı anda yaşanmalıdır, yoksa seyirci gördüklerini ne anlar ne de bunlara inanır.

TEKNİK KOŞULLAR VE SANATSAL İLKELER

Şimdi şu soru akla geliyor: Sahnede pek çok karakter varsa, ama bunlardan yalnızca biri veya ikisi gerçekten konuşma ya da olayla ilgiliyse, diğerleri arka plana karışıp cansız sahne dekorlarına dönüşmezler mi? (Bu film tekniğinin kaçınmamızı sağladığı şeydir.) İyi bir oyunda bu olamaz; çünkü iyi bir oyunun daima tüm *dramatispersonaeyi* doğal olarak bir arada tutan merkez bir sorunu vardır. Sahnede kim tarafından ne söylenirse söylensin, daima tüm karakterler kendileri için hayati önem taşıyan bu sorunla ilgilidir ve bundan dolayı daima canlı ve ilgi çekici kalırlar. Demek ki, sahnenin teknik gereklilikleri dramanın edebi yapısını belirlemektedir.

Gördüğümüz gibi, filmin teknik gereklilikleri daha farklıdır ve bu nedenle senaryonun yapısı da değişiktir. Dramanın yapısını belirleyen tek merkez sorun, her şeyin etrafında döndüğü tek merkez çatışma, teknik koşulları farklı olan filmin doğasına aykırıdır. Filmin görsel doğası, az sayıda uzun sahneden oluşan bir yapıyı kaldıramaz. Çünkü yerleştirme değiştirilmeden uzun süre çekilen sahnelerin tamamen içsel hareketlerle dolu olması gerekir. İnsanların bir odada saatlerce konuşmaları, ancak sözleri, iç hareket ya da çelişki içeriyorsa mümkün olabilir. Belirleyici öğelerin her zaman görsel olduğu film, böyle uzatılmış sadece içsel –bundan dolayı da görünmez– olaylarla yetinemez.

Filmdeki her iç olay için bir "filme alınabilir" görüntü gereklidir. Bu nedenle film senaryosu –tıpkı roman gibi– çatışmaları değil, hikâye boyunca karşılaştıkları bir dizi sorunla birlikte karakterlerin yüzlerini merkeze koyar.

Film senaryosunun biçim kaidelerinden biri de uzunluğunun sınırlı olmasıdır. Bu bakımdan, uzunluğu sahnede geçirilebilecek makul süreyle belirlenen dramaya benzer. Tabii ki, oynanmayı amaçlamayan ve önemsemeyen dramalar da vardır. Aynı şeklide, çekilmek amacıyla değil, sadece okunmaya yönelik iyi film senaryoları yazmak da mümkündür.

Film de, kısmen ticari sebeplerle, sinemalar günde birçok seans gösterebilsinler diye, artık standart bir uzunluk edinmiştir ama filmlerin uzunluğunu sınırlayan psikolojik nedenler de vardır. Şimdilik 10.000 fitten uzun filmlerin gözü yorduğu biliniyor.

Bunlar sadece dışsal, teknik sebepler. Fakat sanatta, dışsal teknik sorunlar çoğu durumda eserin iç sanatsal kompozisyon kurallarına dönüşürler. Kısa öykü, gazetenin önceden belirlenmiş uzunluğuna göre yaratılmıştır ve bu sanat türü daha sonra *Maupassant* ya da *Çehov*'un kısa öyküleri gibi pek çok klasik ürün vermiştir. Mimari biçimler çoğu sanatçıya belli bir heykel kompozisyonunu dayatmıştır.

Önceden belirlenmiş uzunluk, içeriği de belirleyebilir. Sonenin belirlenmiş uzunluğu, tarzını belirler. Kimse sone ya da film senaryosu yazmak mecburiyetinde değil ama eğer yazıyorsa, belirlenmiş uzunluk gerekli içeriği kısaltan ya da çıkaran bir işlev görür, çünkü fazlalıkları çıkarmazsanız perdeden sarkar: bunun için ya yapımcı ya da yönetmen atacaktır, ya da bunlar atmazlar ise sonuçta hep birlikte senaristle birlikte batacaklardır. Film senaryosunun tema, içerik ve tarzı, kendisine ayrılmış zamandan etkilenir. Bu belirlenmiş uzunluk kendi içinde senaristin ustalaşması gereken tarzdır.

Artık senaryo bağımsız bir edebi tür haline geldi. Dramanın sahne oyunundan doğduğu gibi, o da filmden doğdu. Zamanla

drama sahne oyunundan öncelikli hale geldi ve şimdi sahnenin görevlerini ve tarzını belirleyen odur ve sahnenin tarihi uzun zamandır drama tarihinin bir uzantısından ibarettir.

Henüz filmde benzer bir gelişimin izleri görülmüyor. Ama zamanla olacaktır. Şimdiye kadar senaryo, film tarihinde sadece bir bölümden ibaretti. Ama yakında film tarihini belirleme sırası gelecektir, Şu anki gelişmeler kesinlikle bu doğrultuyu gösteriyor.

Bununla beraber, film senaryosunun özel kurallarını, edebi bir tür olarak tartışırken, birkaç hatırlatmaya daha ihtiyacımız var. Hiçbir sanat ve sanat türü, sadece kendine özgü öğelerden oluşmaz; çünkü gerçekliğin yeniden üretiminin her sanat türü için evrensel geçerli belli temel ilkeleri vardır. Bu ilkeler estetik üzerine yazılmış her kitapta hazır şekilde bulunabilir. Her sanatta ifadenin çeşitli biçimlerini, temelde hepsinde ortak öğelerle belirleyen bu kendine özgü özelliklerdir. Mesela resim "saf" ve "mutlak" biçimde sadece resim sanatına ait deneyimleri değil, edebiyat, felsefe, psikolojiden alınmış motifler de dâhil her çeşit duygu ve düşünceyi ifade eder. Ama ifade ettiği içerik ne olursa olsun, resmin kendine özgü malzemesinde, yani görsel izlenimde görünür hale getirilmelidir – yoksa hiçbir şekilde ifade edilemez. Demek ki, resimden bahsetmek için önce onun kendine özgü malzemesini belirlememiz gerekir.

Film sanatı, sadece filme özgü film efektleri ihtiva etmez – tıpkı resmin sadece renklerden ibaret olmaması gibi. Hâlbuki mutlak filmin ateşli taraftarları böyle bir sınırlamayı savunmuşlardı. Diğer sanat türlerinde olduğu gibi burada da dramatik sunumun ve psikolojik kişileştirmenin öğelerini bulabiliriz. Ama kesin olan bir şey var: Filmde bu öğeler sadece hareketli ve sesli görüntüler biçiminde verilebilir, yani film sanatının özel yasalarına uymak zorundadır.

İçeriğin biçimi belirlediği söylenir. Ancak her şey o kadar basit değildir ve bu yasanın varlığı, asırlardır yazarların roman ve sahne oyununda sunulamayacak film temalarını, hikâyelerini

ve karakterlerini hazırladıklarını, karakterin karakterden, tipin tipten doğduğunu biliyoruz. Buna karşın formun değişimi şaşılacak derece fazladır. Yoksa bu zavallı yazarlar görsel ifade olasılığını on yıllar boyu, ta ki *Lumiere Kardeşler*'e gidip bir film makinesi, yani içeriğe uygun yeni bir biçim sipariş edene kadar beklemek zorunda kaldıkları anlamına gelmez.

Tarih bize, yaşananın bunun tam tersi olduğunu söylüyor. Lumière, gerçekten filme ait film hikâyesi doğana kadar sahne performanslarını filme almıştı. Çekiç ve keski heykeltıraşların kendi amaçları için icat edilmedi. Film tekniği de bir süredir biliniyordu. Ama yeni bir dile, ta ki yeni bir içerik, yeni ve farklı bir mesaj eklenene kadar kavuşamadı. Çekiç ve keski, kimse onlarla taşı yontarak en iyi şekilde ifade edilecek deneyimlere sahip olmasaydı, sonsuza dek yalnız taş ustasının elinde kalabilirdi. Ama bir sanat biçimi bir kere ortaya çıktı mı, kendine özgü kuralları, uygun, özel içerik ve temaların diyalektik ve karşılıklı ilişkileriyle belirlenir. Senaryo yazarları, içeriklerini, gelişmiş film sanatını belirleyen yasalara uydurmak durumundadır.

Yeni içerikler de eskisini yıkıp yenisini yaratana dek belli bir zaman, hatta uzun bir zaman, gerilimler başlatan küçük değişiklikler yaparak eski biçimler içinde verilebilir. Ama bu da eldeki sanat türünün sınırları içinde gerçekleşir. Drama yine drama, roman yine roman, film yine filmdir. Tarihimizde sadece bir kez tamamen yeni bir sanatın doğumunu deneyimledik, o da film sanatıdır.

Biçim ile içeriğin diyalektik ilişkisi, bir nehir ile nehir yatağının ilişkisine benzetilebilir. Su içerik, nehir yatağıysa biçimdir. Şüphesiz bir zamanlar kendisi için bu yatağı kazan sudur – içerik biçimi yaratmıştır. Ama nehir yatağı bir kere oluştuktan sonra çevre yörelerin sularını toplar ve onlara şekil verir. Bu da biçimin içeriği belirlemesidir. Eski yatağı dolduran sular, kendilerine tamamen yeni bir yatak oluşturmaları içinse, kuvvetli bir taşkın lazımdır.

YİRMİ BİRİNCİ BÖLÜM

SANAT BİÇİMİ VE MALZEME

Roman ve oyunların filme uyarlanması kabul görmüş bir uygulamadır; Bazen hikâyelerinin "filmsel" olduğunu düşündüğümüz için, bazen de roman ya da oyun olarak kazandıkları popülerlikten film piyasasında yararlanmak için. Orijinal film hikâyelerine pek nadir rastlanır. Bu şüphesiz, yazımının kusurlarını ve gelişmemiş durumunu gösteren bir durumdur.

Bu sorunun pratik yönlerini tartışmanın pek anlamı yok. Tüm uyarlamalar bir araya getirilse bile talebi karşılamakta yetersiz kalıyorsa, orijinal film hikâyeleri istemeli mi? Pratikte konuyu arz talep kanunu belirler. Eğer daha geniş bir orijinal film hikâyesi tedariki olsaydı, diğer biçimlerden muhtemelen daha az uyarlama yapılacaktı.

Ne var ki, şu anda arz-talep kanunlarıyla değil, sanat kanunlarıyla ilgileniyoruz. Roman ve tiyatro oyunlarını uyarlama yöntemi ikinci kanuna uyabilir –ama bu, sanat kanunlarını çiğnemek olmaz mı? Pratik talebe boyun eğmek, ister istemez sanatın çıkarlarına ve toplumun estetik kültürüne zarar vermek zorunda mıdır?

"İster istemez" buradaki anahtar kelimedir; Çünkü sorunun ilkesel bir mesele olup olmaması ona bağlıdır. Böyle uyarlamalar *prensipte* iyi olabilecekleri için, bunların her durumda iyi ya da kötü yapıldığına karar vermek film eleştirmenlerinin işidir; ortada teorik bir sorun yoktur.

Öte yandan, tüm uyarlamaları bunları ister istemez sanatsal olmayacakları gerekçesiyle prensipte reddeden eski, hatta klasik denilebilecek bir estetik görüş mevcuttur. Burada sanat teorisi için son derece faydalı bir sorun söz konusudur; çünkü uyarlama karşıtları şüphesiz doğru bir tezi temel almakla birlikte esastan yanılmaktadırlar. Edebiyat tarihi, başka eserlerin uyarlaması olan klasik başyapıtlarla doludur.

Uyarlama karşıtlığının temelindeki kuramsal gerekçe, her sanat türünde içerik ile biçim arasında organik bir ilişki bulunması ve belli bir sanat biçiminin daima belli bir içerik için en uygun ifadeyi sunmasıdır. Bu sebepten, içeriğin başka bir sanat türüne uyarlanması, söz konusu sanat eseri iyiyse ona zarar verir. Başka bir deyişle, kötü bir romandan belki iyi bir film yapılabilir ama iyi bir romandan asla.

Teoride kusursuz olan bu tez, şu gerçekliklerle çelişir: Shakespeare, iyi oyunlarından pek çoğunun hikâyesini bazı seçkin İtalyan hikâyelerinden almıştır ve klasik Yunan dramasındaki konular da daha eski efsanelerden türetilmiştir.

Klasik dramların pek çoğu, malzemelerini eski efsanelerden temin etmişlerdir. Lessing'in *Hamburgische Dramaturgie*'sine bakacak olursak, romanlardan uyarlanan oyunlar hakkında ilk üç eleştiriyi buluruz. Her sanat biçimini yöneten özel kanunları ele alan *Laokoon*'da yer alan ölümsüz sanat felsefesinin yazarı, incelediği oyunlarda eleştirilecek çok şey bulmuş ama bunların romanlardan uyarlanmış olmasına karşı bir şey dememiştir. Aksine, bu uyarlamaların nasıl daha ustaca yapılabileceklerine dair iyi önerilerde bulunmuştur.

Çelişki o kadar açıktır ki, okumuş estetikçilerin bu sorunu gidermek için neden hiç çaba sarf etmedikleri merak konusudur. Uyarlamalara prensipte karşı çıkış sadece teorik bir hata olsaydı, mesele basitti ama bu bir hata değil, biçim ile içerik arasındaki bağlantıyla alakalı şüphesiz doğru bir tezi temel alan, mantıklı bir vargı.

Buradaki çelişkinin sadece görünürde kısmi doğruların metafizik bir tespiti olduğu açıktır. Araştırmayı, hatanın kaynağına doğru götürmek faydalı olabilir.

İçerik veya malzemenin biçimi ve onunla birlikte sanat türünü tayin ettiği tezini kabul edebiliriz. Buna rağmen malzemeyi başka bir biçime sokma olasılığını kabul etmek ancak kullanılan terimler gevşetildiğinde düşünülebilir hale gelir. Bunun anlamı ise şudur: "İçerik" ve "biçim" terimleri bir elde toplanır; Malzeme, olay, konu vesaire ise diğer elde toplanır; bu anlamda "Sanat türü" içeriğin tümünü kapsamaz, türler arası geçiş "emir" ile sınırlandırılamaz. Bir romandan özneyi, hikâyeyi konuyu almak, onu bir oyun ya da filme dönüştürmek ve yine de her durumda –biçimin daima içeriğe uygun düştüğü– mükemmel sanat eserleri üretmek şüphesiz mümkündür. Peki nasıl? Mümkündür; Çünkü konu veya hikâye her iki eserde de aynıyken, *içerikleri* farklıdır. Uyarlama sonucunda doğan değişmiş biçimde yeterli düzeyde ifade edilen şey bu farklı *içeriktir.*

Drama ve romanların hayat tarafından yazara hazır halde verildiğine ancak aptallar ve tecrübesiz kimseler inanır. Buna göre, her olayın belli bir sanat biçimine *a priori* özsel bir yakınlığı vardır; bir oyun, roman ya da film için uygun olan olayları hayatın kendisi belirler; yalnızca bir şekilde, yalnız bir sanat biçimiyle kullanılmaya elverişli belli bir konu olarak önceden belirlenmiş bir malzeme yazara olduğu gibi verilmiştir. Belli bir konu canının istediği sanat biçimini kullanamaz – bu zaten gerçekliğin kendi içinde var olan sanatsal belirlenim tarafından kararlaştırılmıştır.

Bununla beraber, dışımızdaki dünyanın bilincimizden ve dolayısıyla sanatsal fikirlerimizden bağımsız nesnel bir gerçekliği vardır. Gerçekliğin renkleri, şekilleri ve sesleri vardır ama bunlar özellikle insan etkinlikleri olduklarından resim, heykel ya da müzikle hazır bir bağı yoktur. Gerçeklik kendiliğinden bir sanat biçimine, hatta belirli sanat biçimine uygun konulara bile dö-

nüşmez ve bazı sanatçılar gelip onları toplasın diye olgunlaşmış elmalar misali beklemez. Sanat ve sanat türleri gerçekliğin doğasında *a priori* bulunmaz; insanın ona yaklaşım yöntemleridir, gerçi bu yaklaşım ve yöntemleri de bir bütün olarak gerçekliğin öğeleridir.

Bu yaklaşım yöntemleri, doğal olarak ne isteğe bağlıdır ne de sonsuz sayıdadır. Uygar insanlığın kültür alanında bu tarz yaklaşım yöntemlerinden (ya da sanat türlerinden) bazıları kültürün nesnel tarihsel biçimleri olarak gelişmiştir ve sadece insan bilincinin gerçekliğe baktığı öznel biçimler olmalarına rağmen, insana nesnel varlıklar olarak gözükürler. Nehir ve nehir yatağının diyalektik etkileşimi burada malzeme ve sanat biçiminin karşılıklı ilişkisine model olarak tekrar anılabilir.

Demek ki, dramatik sanat biçiminin kendine özgü özelliklerini gösterdiği için özel gözüken "dramatik" bir tema ya da konu varsa, o zaman zaten (alabileceği biçimi gerçekten belirleyen) *içerik*tir; artık yalnızca "malzeme" yani henüz sanat biçimini belirleyemeyen ve kendi başına bunlardan birinin içeriği olamayan ham gerçeklik değildir.

Böyle özel temalar (ya da içerikler) artık gerçekliğin parçalarından ibaret değildir. gerçekliğe – belli bir sanat biçiminin bakış açısından yaklaşmadır. Onlara "yarı-şekillendirilmiş" denilebilir; çünkü zaten belli bir sanat biçimine uysunlar diye hazırlanmışlardır. Onları "temalar", "konular" ya da "hikâyeler" olarak adlandırırsak, zaten kendi içinde kavranamayacak, göreceli bir terim kullanmış oluruz. Bu da ancak zaten sanat biçimlerinden birinin ya da diğerinin bakışından verilmiş bir gerçeklikte bulunabilir.

Bundan çıkan sonuç nedir?

Gerçekliğin hammaddesinin, pek çok sanat türüne içinde biçimlendirilebileceğidir. Ama biçimi belirleyen bir "içerik" artık böyle ham bir malzeme değildir.

Oyun ya da roman dışında herhangi bir şey yazmayan yazarlar yok mu? Onlar da hayatın tüm gerçekliğine bakarlar ama sadece yaklaşımlarının doğal bir parçası haline gelmiş kendi sanat türlerinin bakış açısından. Birden çok sanat türüyle uğraşanlar da vardır; hayata bir an romancı, bir an dramaturg gözüyle bakan yazarlar. Böylece hayatın aynı parçasını birçok kez görüyor olabilirler. Belki bir kez drama, bir kez de film olarak. Ama böyle olsaydı, kendi dramlarını perdeye uyarlayamazlardı. Temel deneyimlerine dönmek ve aynı ham malzemeyi, bir oyun bir de film olarak biçimlendirmek zorunda olurlardı. Tarihte şarkı, oyun, epik ya da roman malzemesi olarak kullanılmamış kayda değer çok az olay olduğu kesindir. Ama tarihi bir olay, kendi başına sadece malzemedir, tema değil. Malzemeye hala çeşitli sanat türleri açısından bakılabilir. Ama bir tema zaten sanat türlerinden biri ya da diğeriyle bakılmış bir şeydir, çok biçimli gerçeklikten çıkarılarak baskın bir *motife* dönüştürülmüştür. Böyle temalar, sadece bir sanat biçiminde yeterli derecede ifade edilebilir; kendi sanat biçimlerini belirlerler; çünkü onlar da onun tarafından belirlenmişlerdir. Böyle bir tema, böyle bir gerçeklik, böyle bir malzeme zaten "içerik"tir ve kendi biçimini belirler.

Bir portreyi ele alalım. Modelin gerçekliği henüz sadece ham malzemedir; Resmedilebilir, karakalem çizilebilir ya da kilden modellenebilir. Ama gerçek bir ressam, modeline baktığında en başta renkleri görecektir, renkler dominant özellik olacaktır ve bu bir kere gerçekleşti mi renkler artık ham malzeme değildir – ressam için bir tema, sanat türü resim olan biçimi belirleyen içerik olacaktır. Bir karakalem sanatçısı, aynı modelin çizgilerini görecektir. Burada aynı malzeme, farklı bir sanatsal tema sağlayacak ve bu tema sanat biçimini belirleyen içerik olacaktır; kara kalem, gravür ya da başka bir çizgi tekniği olabilir. Bir heykeltıraş, aynı modeli farklı şekilde görebilir ve bu durumda o bir heykel modeli olacaktır. Aynı malzeme, ona bir plastik şekiller teması sağlayacak ve böylece uygun sanat formunu, heykeli belirleyecektir.

Aynısı edebi türler için de geçerlidir. Bir yazar öznedeki atmosferi, geçici ruh hallerini hissedebilir ve bunu ana-teması yapabilir; muhtemelen onu kısa bir öykü haline getirecektir. Bir diğeri aynı öznede dramatik yaklaşım gerektiren merkez çatışmayı, amansız sorunu görebilir. Hayatın ham malzemesi aynıysa da, iki yazarın temaları farklı olacaktır. Ve farklı temalar da farklı içeriklerin doğmasını sağlayıp farklı sanat türlerini gerekli kılacaktır. Üçüncü bir yazar da aynı olayla karşılaşabilir ve onda olayın kendisini değil de birbirleriyle iletişim kuran insanların kader ağlarını hayatın renkli bir dokuması gibi gösteren iç maceraları görebilir. Bu üçüncü yazar muhtemelen bir roman yazacaktır. Böylece ham malzeme olarak üç değişik açıdan bakılan aynı olay, üç ayrı tema, üç ayrı içerik, üç ayrı sanat biçimi olarak ortaya çıkabilir. Gerçi çoğunlukla olan, zaten bir sanat biçiminde kullanılmış bir konunun başka bir sanat biçimine uyarlanmasıdır. Başka bir deyişle, belki üç farklı sanatçının önünde duran aynı model değildir de, daha çok bir resimden sonra yapılan çizim ya da bir çizimden sonra yapılan bir heykeldir. Bu, diğer duruma göre çok daha sorunludur.

Eğer yine de sanatçı, gerçek bir sanatçıysa, uydurukçunun biri değilse, oyun yazarı bir romanı dramatize ederken veya senarist bir oyunu uyarlarken, elde bulunan sanat eserini sadece ham malzeme olarak kullanır, ona kendi bakış açısından ham gerçeklikmiş gibi bakabilir ve ona önceden verilmiş biçimi dikkate almaz. Oyun yazarı *Shakespeare*, Bandello'nun bir hikâyesini okurken, onda öykü türünün bir başyapıtının sanatsal biçimini değil, sadece anlatılan çıplak olayı görmüştür. Onu hikâye biçiminden yalıtılmış şekilde, tüm dramatik imkânlarıyla, yani Bandello'nun *novellasında* hiç ifade edemeyeceği bir ham malzeme olarak görmüştür.

Demek ki, bir *Bandello* hikâyesinin malzemesi olmasına rağmen, *Shakespeare* oyunda yeni bir biçim kazanmıştır. *Bandello*'nun hikâyesinde, oyunun ana içeriğinin izi bile yoktur.

Shakespeare tamamen farklı bir tema görmüş ve bundan dolayı oyunun sanat biçimini belirleyen içerik de tamamen farklı kurulmuştur.

Burada daha az bilinen bir uyarlamadan bahsetmek istiyorum; Çünkü bunu yazan şair, aynı zamanda uyarlamanın nasıl ve neden yapıldığını açıklayabilecek usta bir teorisyendir. Alman oyun yazarı *Friedrich Hebbel*, *Nibelungen* destanının epik malzemesini temel alan oyunlar yazmıştır. *Hebbel*"i Alman epiğinin ölümsüz muhteşemliğine ve eşsiz biçimsel mükemmelliğine yeterince saygı göstermemekle suçlamak mümkün değildir. *Hebbel*'in ne *Nibelungen*'den nemalanmak ya da onu bu ciddi yazara atfedildiği gibi para kazanmak uğruna popülerleştirmek gibi bir niyeti yoktu. Pekiyi, böyle bir uyarlamaya girişmesinin ardında hangi nedenler ve amaçlar yatıyordu?

Günlüğünde bu soruyu şöyle yanıtlıyor:

"*Nibelungen* destanının temeli üzerinde motivasyon bakımından hayli doğal, tamamen saf bir insan trajedisi kurulabilir gibime geliyor."

Peki, *Hebbel* sonra ne yaptı? Hikâyenin belkemiği olan mitolojik temeli korudu. Ama ona değişik bir yorum kattı. Olay ve eylemler büyük ölçüde aynı kaldılar ancak onlara farklı güdülenmeler ve açıklamalar kazandırıldı.

Böylece aynı olay, farklı bir vurguyla sunularak farklı bir temaya dönüştü. *Hebbel*'in *Nibelungen* üçlemesinin tema ve içeriği *Nibelungen* destanıyla aynı değildi. Hebbel'in dramasında *Hagen'in* Siegfried'i öldürmesine rağmen bunu destandakinden tamamen farklı güdülerle yapıyordu. Ayrıca *Kriemhild*'in *Hebbel* dramasında gösterilen intikamı Alman epiğindeki aynı olaydan hayli farklı bir trajediydi.

Ciddi ve akıllıca sanatsal uyarlamaların hemen hepsi böyle yeniden yorumlamalardır. Aynı olayın epey farklı içsel nedenleri vardır ve bu içsel nedenler karakterlerin kalplerine ışık tutup

biçimi belirleyen içeriği tayin ederler. Malzeme, yani dışsal olaylar, sadece ipuçları olarak hizmet görür ve ipuçları –dedektif hikâyelerinden bildiğimiz üzere– pek çok şekilde yorumlanabilir.

Bir yazarın, daha önce başka bir sanat biçiminde kullanmış olduğu malzemeyi ikinci kez farklı bir sanat biçiminde kullanması da sıkça karşılaşılan bir durumdur. Biliyoruz ki, bugünlerde, özellikle roman veya oyunların filme uyarlanmaları daha çok maddi nedenlere dayanıyor. Başarılı bir roman önce tiyatro oyununa, sonra da filme uyarlanabilir ve böylelikle yazarına birçok kez para kazandırabilir. Ama bazen bu tür uyarlamalar hayli ciddi sanatsal amaçlarla da yapılmaktadır.

Hiçbir maddi nedenin bulunmadığı şüphe götürmeyen bir durumu ele alalım. *Goethe*'nin, *Wilhelm Meister*'ının kısımlarından biri olan hayli ilginç "*Ellilik Adam*" hikâyesinden bir oyun çıkarmak istediğini biliyoruz. Bu oyunun planı korunmuştur – çoktan sahne ve perdelere bölünmüş vaziyette olan oyun taslağının içeriği, aynı zamanda hikâyenin içeriği sadece farklı bir yolla anlatılmıştır. Bu farklı yolla, gayet öğretici biçimde, *Goethe*'nin zaten bir kez kullanmış bulunduğu hikâyede zar zor algılanan, hatta hiç algılanmayan yönleri nasıl vurguladığını, gerçekliğin farklı bir katmanını nasıl gün yüzüne çıkarmaya çalıştığını ayrıntılarıyla görürüz. Olayların seyri aynıdır ama anlamları farklıdır ve hayli farklı içsel deneyimler içerirler. Malzemesini aldığı gerçeklik, bu içsel deneyimi barındırıyordu ama malzemesini, kısa öykü olarak şekillendirdiğinde bu içsel deneyimi atlamak zorundaydı; işte bu nedenle aynı malzemenin derinlerine, tekrardan ve başka bir sanat biçimiyle dalma ihtiyacı hissetti.

"*Haklı, hatta gerekli uyarlamalar yapan sanatçıları çeşitli sanat türlerini sevk eden şey, çoğu zaman tarz kurallarına karşı duyulan bir saygıdır*" demek başta kulağa paradoksal gelebilir. Mesela dramanın katı tarzı, hayatın çok renkliliğini ve değişen ruh hallerini atlamayı gerektirir. Drama büyük çatışmalara uygun sanat biçimidir. Ama bazen yazarın, ruh halleri zenginliği ve de-

tayların boşa gitmesine gönlü razı olmaz ve dramanın saf tarzını bozmaktansa onu bir romanın içine yerleştirir. Yazar, hayatın, dramanın katı tarzı tarafından engellenmiş renklerini bir filme yedirmek isterse, bunu çeşitli sanat türlerinin tarzlarına saygı duymadığından değil, aksine kesinlikle saygı duyduğundan yapar.

YİRMİ İKİNCİ BÖLÜM

TARZ SORUNLARI

Film sanatının dili, biçimden çok içeriğe önem vermiş geçtiğimiz yirmi yılda olağanüstü bir ifade gücü kazanmasına rağmen, neredeyse olduğu yerde saymıştır. Şimdi, II. Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle birlikte, sesli filmin henüz kullanıma sokulmamış biçimsel imkânları yeni bir gelişim gösteriyor.

Film dilinin ilk ortaya çıkışından sonra, film sanatı çatısı altında farklı tarz ve sanatsal biçimler gelişmiştir. Film tarzlarıyla alakalı sorunlar özellikle ilgi çekici ve önemlidirler; Çünkü toplumsal kökenleri ve anlamları diğer herhangi bir sanat dalında olduğundan daha açık bir şekilde görünmektedir.

EPİK

Bu sorun, en bilinçli şekilde, genel prensip sorunlarının daima büyük ilgi gördüğü Sovyet filminde öne çıkmıştır. Epik sorunu, ateşli tartışma konularından biriydi. Bazıları Sovyet filminin, sosyalist ruhla uyum göstermek adına bireysel özel konuları göstermemesi, sadece tüm toplumu ilgilendiren, başka bir deyişle epik boyutlarda sorunları sunmasını istiyordu. Bu haksız sayılmayacak talep, pek yakında Sovyet senaryolarında görülecek olan tehlikeleri içinde barındırıyordu; Bireyin psikolojisine pek az önem verilmişti ve filmler bazen insan üzerine çalışmalardan daha çok genellemelerle sınırlı ve belli bir sosyolojik bilgiçlikle çizilmiş tarihi panoramalar şeklinde ortaya çıkıyorlardı.

Bu yolla epik ve kişisel olanı karşı karşıya koymak soruyu yanlış sormaktır. 19. yüzyıl başlarında kadar bu dışlayıcı tercih hiç düşünülmedi. Birbirlerinin kollarına atılmış iki aşığın aşkından daha özel, daha samimi bir şey olabilir mi? Durumun kendisi izolasyon, mahremiyet ve gizlilik gerektirir. Buna rağmen *Romeo ve Juliette*'in âşıkane diyalogları dramatik edebiyatın en epik sahneleri arasındadır; Çünkü bu en samimi, özel diyalogda tarihi bir dönüm noktasına ulaşılmıştır: Bireysel, kişisel aşkın feodal, ataerkil aileye ve kavim hukukunun koyduğu engellere karşı isyanı.

Antigone'nin erkek kardeşine duyduğu sevgi ve saygı, özel bir aile meselesidir ama *Sofokles*'in trajedisinde epik bir hal alır; Çünkü egemen sosyal düzenin etkisiyle bir sorun haline gelmiştir.

Daha önceleri sanat, epik ve kişisel, büyük ve küçük, evrensel geçerli ve sadece özel arasındaki karşıtlıktan habersizdi. Kişisel deneyim ile toplumsal önem taşıyan olay arasındaki bu sunum farklılığı burjuva sanatına özgü bir olgudur. Bu, bir yandan tüm sosyal bağlardan kopuk, saf iç-gözleme dayanan "oda" sanatına, bir yandan da tüm bireysel izlerin üzerini örten epik biçimin süslü genellemelerine yol açmıştı. Bu nedenle Sovyet sanatında ve filminde bu sorunun çok uzun yaşayamayacağı açıktı ve Sovyet filmiyle yeni Sovyet film tarzları, kesinlikle özel, bireysel insan kaderlerinde yansıtılmış tarihsel perspektifi ele almaya başladı.

Sanatta anıtsallık, bir nicelik sorunu değildir. Ne sayılar ne de boyutlar buna karar verebilir. Defoe'nun ıssız adada yalnız kalan *Crusoe*'su şüphesiz dünya edebiyatındaki en epik öykülerden biridir. Bir tablonun ya da bir heykelin boyutlarını fotoğrafına bakarak tespit etmenin mümkün olmadığı bilinmektedir. Bunlardan bazıları küçük olsalar da heybetliymiş gibi görünürler ya da tam tersi de olabilir. Belirleyici olan, sanatta sadece insanın büyük ya da küçük olabileceği ilkesidir. Bir filin ya da

dağın büyüklüğü dışsal, doğal bir özellik olduğundan sanatsal bir anlam taşımaz; hiçbir içsel büyüklük ifade etmeyen tesadüfî bir meseledir. Sadece canlı insanın görüntüsü gerçek epik niteliği taşır ve bu izlenim daha bireysel, hatta daha kişisel oldukça, daha da güçlenir. Bunun nedeni, normal insanın boyutlarını iyi bilmemiz ve dolayısıyla alışılmadık bir büyüklüğün gözümüze çarpmasıdır. Eski Mısır'ın devasa heykelleri bizde anıtsallık izlenimi bırakırlar; Çünkü yüzlerinde, gözlerinin kenarında ve dudaklarında bireysel, neredeyse samimi bir insan ifadesi vardır. Aksi halde sadece insana benzeyen taşlar olurlardı ki taşlar her boyutta olabilir. Bu halleriyle onlar devasa taşları andıran insanlardır ve bizde insanüstü izlenimi bırakırlar; Çünkü onlarda insanı ve insan oranlarını seçebiliriz. Bir dağın çizgileri, insan vücudunun bir parçasına benziyorsa, o dağ gerçek boyutundan daha küçük görünür. Ama bir insan heykeli, biçiminin ağırlığından dolayı bir dağı andırdığında gerçek boyutundan daha büyük gözükecektir –ya da başka bir deyişle, anıtsallaşacaktır. *Ravenna* mozaiklerinin anıtsallığının sırrı gerçekte taştan yapılmış dev mimari şekiller olmalarına rağmen bireysel portreler halinde görünmeleridir.

Bir film, asla oynayan figüran sayısıyla ya da setin boyutlarıyla "anıtsal" hale getirilemez; sadece temanın ağırlığı ya da kahramanın kişiliğiyle getirilir. En samimi insan deneyimleri, büyük tarihsel olayların sebebi ve yansıması olabilir. Sorun yazarın bilgiççe bir açıklama yapmadan onları görüp görmediği, gösterip göstermediğidir.

ÜSLUPLAŞTIRMA (STİLİZASYON)

Filmde üsluplaştırma sorunu son derece karmaşık bir meseledir; Çünkü fotoğraf tekniği başından beri üsluplaştırılmamış doğallığı filmsel sunumun temel ilkesi olarak tayin etmiştir. Ama üsluplaştırma olmadan kendi üslubunu geliştirebilen bir sanat yoktur. Yine de üslup (tarz) ile üsluplaştırma arasında fark vardır.

Sanatın biçimsel özelliklerini üslup olarak tanımlarız. Sanatçının kişiliğinin, içinde yaşadığı toplumun, üyesi olduğu sınıfın ve zamanının özelliklerinin hepsi sanat eserinin biçimsel üslubunda yansıma bulur. Sanatçının kişiliğini, ait olduğu sınıfın ideolojisini, halkının geleneklerini ve zamanının zevkini şu ya da bu ölçüde yansıtmayan bir sanat eseri olmadığı gibi, bilinçsiz veya silik de olsa üslubu bulunmayan sanat eseri de yoktur.

Buna rağmen sanat eserinin tüm bu etkilerin sentezini bütünleşmiş bir üslupta ifade etmesi önemlidir. Başka bir deyişle, sanatçının kişisel üslubu ile zamanının, sınıfının ve ulusunun üslubu, hep birlikte tek bir üslubun biçimlerinde tezahür eder. Buna ek olarak, sanat eseri diye anılmaya layık her eser, kendi içeriğini ve eğilimini ifade eden kendi *ad hoc** üslubuna sahiptir. Büyük tarihsel üslupların, bilinçsiz olarak ve teorik niyetlerden bağımsız hayat bulduğunu unutmamak gerekir; Hemen hiç fark edilmeden pratikten –önce yalnız bir üslup olarak– doğmuşlar, sonraları, çoktan sönüp gittiklerinde, geniş kapsamlı, çığır açan "üsluplar" olduklarını anlamak mümkün olmuştur. Bazen üsluplar, bir yanlış bilinçten doğarlar; Yanlış teorilerin üstüne inşa edilirler, tıpkı Eski Yunan üslubunun sadece mütevazı bir taklidi olmayı amaçlayan ve kendini böyle gören Rönesans üslubu gibi. Ya da bir üslup, estetik fikirlerden yoksun ahlaki akımlar üstüne de kurulabilir; Mesela, *aristokrat rokokoya* karşı devrimci burjuvazinin püriten ruhunun ifadesi olarak direktuvar üslubunun katı sadeliği gibi. Üsluba, sanatsal biçimlerin genel karakteri olarak bakarsak, o zaman tamamen üsluplaştırılmamış doğalcılık bile bir üsluptur; Hatta eklektik bir karışım bile bir üslup olabilir. Üslup sözcüğü kendiliğinden hiçbir değer hükmü içermez.

Üslup hakkında yazdığımız yeter. Üsluplaştırma ise, hayli farklı bir şeydir. Üslup ile üsluplaştırma arasındaki fark, en iyi

(*) *Ad hoc:* bir defaya mahsus, özel olarak kurulmuş ve sonrasında bırakılacak bir uygulama, teknik ya da yöntem.

edebiyat alanından verilecek bir örnekle açıklanabilir. Her edebi eserin –sanat eseri olmak zorunda bile değil– karakteristik olarak söylemesi gerekenleri formüle edişi anlamında bir üslubu vardır. Ama her edebi eser de üsluplaştırılmış değildir. Mesela, doğal, günlük konuşma diliyle yazılmış oyunlar üsluplaştırılmamıştır ama şiirler ve nazımlar öyledir.

Demek ki, "doğal" eserler ile doğallıktan kasten uzak duran ve kasten biçimlenmiş ve bağlanmış ya da başka bir deyişle üsluplaştırılmış eserlerin arasında birbirlerini karşılıklı dışlayan bir zıtlık bulunmaktadır. Kafiyeyle yazan şairler arasında büyük gerçekçiler vardır; Çünkü doğanın özünde bulunan hakikat ve kanunlar sadece doğanın kölece bir taklidi şeklinde değil, bazı noktaları vurgulayan ve abartan üsluplaştırmayla hatta aslına daha sadık bir şekilde yeniden üretilir. Doğal sunum, belki gerçekliği yeniden üretebilir, üsluplaştırılmış görüntü ise, hakikati ifade eder.

Bu üslup sorunu şimdilik bizi sadece filmle alakalı olduğu ölçüde ilgilendiriyor. Filmde üsluplaştırma mümkün müdür?

Fotoğraf mesela hayatın kafiyeli yazılmış bir hikâyeye uygun olacak bir görüntüsünü verebilir mi?

Başka bir deyişle film, biçimsel ilkesi sadece doğaya benzemek olmayıp ritmin ve biçimin soyut yasalarını gösteren bir sunumu kaldırabilir mi?

Filmde üsluplaştırılmış konuşma ve görüntü ile üsluplaştırılmamış doğallığı arasında rahatsız edici bir zıtlığa neden olmaksızın kişileri şiir gibi konuşturabilir miyiz?

Filmin en baştan beri fotoğraf tekniğine rağmen üsluplaştırma arayışında olduğunu biliyoruz. Yönetmenler kompozisyon, ışık efektleri, yakın çekimler, görüntü netliğini azaltma (flulaştırma), biçim-bozma ve özellikle açı ve yerleştirme araçlarıyla pitoreske ulaşmaya çabaladılar. Özellikle İsveç filmleri, şiirsel pitoresk efektler peşinde koştu. Dışavurumcu *Dr. Caligari*'nin yaratıcısı *Fritz Lang, Murnau ve Robert Wiene,* sessiz film

günlerinde bu yönde çok iyi işler çıkardılar. Rusya'da en büyük resimselci Moskvin, *Korkunç İvan*'da (sanatsal ilkesi kesinlikle üsluplaştırma olan) *Eisenstein*'la birlikte en ilginç ve değerli üsluplaştırılmış filmi yarattı. Şeytani bir anıtsallık taşıyan bu müzikal-görsel senfoninin gerçek içeriği, *Korkunç İvan*'ın hikâyesi değil, ortaçağa özgü korkunç ***Pravoslav-Ortodoks-Gotik*** ruhun ve batıl inançların, tıpkı eski ikonaların dirilişi gibi, görüntülerde can bulmasıdır.

Buna rağmen filmde *her zaman* doğal olması gereken ve üsluplaştırmayı kaldırmayan bir şey vardır. Bu sıklıkla başarılı bir şekilde üsluplaştırılan biçimler için olmasa da hareket için geçerlidir. Sahnede, çoğu zaman oyuncuların doğal olmayan jestlerini doğal karşılarız, hatta bunları fark etmeyiz bile. Figürleri sahnedelermiş gibi geri planda, uzak bir mesafeden gördüğümüzde bu film için de geçerlidir. Fakat ne gariptir ki, yakın planda çevresinden yalıtılmış halde gördüğümüz bir insan, doğal olmayan bir biçimde hareket ederse, garipseriz. Bu kuralın bir istisnası, gayri-tabii hareketlerin beklendiği danstır. Geniş planda figür görünür dekora uymuştur ve üsluplaştırılmış hareketleri, bütün görüntünün tarzıyla uyum içerisindedir. Doğal olmayan bir çizgiyi ancak çerçevenin diğer tarafında bir benzeriyle dengelendiği takdirde doğal karşılarız. Ama bize çok yakın bir figür ya da yüz, artık sadece büyük kompozisyonun bir parçası değildir ve yüz ifadelerinin en küçük detaylarını, dudak bükmeyi, gözün kısılmasını, üsluplaştırmaya bağlı olmayan mikrofizyonominin tüm doğal görüntüsünü görürüz. Şu halde, kafa duruşunun, ellerin, ayak hareketlerinin doğal olmayan bir üsluplaştırma seyircide ya hoşnutsuzluk yaratır ya da komik gelir. Ana-hatların üsluplaştırılması içsel detayların doğal hakikatiyle çelişir.

Bu, filmin üsluplaştırılmasının niçin zor olduğunu açıklar. Yakın planın mikrofizyonomisi, samimi yüz ifadeleri üsluplaştırmaya uygun değildir ama gel gör ki, filmin özü de budur. En güzel şekilde üsluplaştırılmış geniş planların maskeleri yakın planın samimiyeti tarafından indirilir. Maske düşerken de arka-

sındaki insan ortaya çıkıverir. Bu nedenle kafiyeli filmler yoktur. Belli kurallara bağlanmış konuşma, film üsluplaştırılmış bile olsa, doğal harekete ters düşer.

Bu sorun, kuşkusuz çizgi-film için geçerli değildir. Burada tersine, tam doğallık neredeyse ulaşılmazdır ve animasyon tekniğinin doğal sonucu olan üsluplaştırma filmin tüm tarzını belirler. Çizimler şiir gibi konuşsalar, kimse şaşırmaz.

Pekiyi, nasıl oluyor da şarkılı filmi, kesinlikle doğal olmayan film operet ve operasını doğal kabul ediyoruz? Bunun nedeni şarkı söylemenin insanların doğal bir eylemi olmasıdır. Şükürler olsun, her yerde şarkı söyleyen insanları görüyor ve duyuyoruz, üstelik pek nadiren de olsa, ezbere şiir okuyan birini de görebiliriz. Ama insanların günlük hayatlarını ilgilendiren konuları birbirleriyle kafiyeli ya da ritmik diyaloglarla konuşmaları hayli beklenmedik bir şeydir. Bir film opera izleyip dinlediğimizde onun sanatsal bir sunum olduğunu ve doğal olması gerekmediğini biliriz. Bu noktayı, başka bir bölümde daha detaylı bir şekilde tartışacağız.

ÖZNEL VE GELENEKSEL ÜSLUPLAŞTIRMA

Her sanatsal yaratının temel süreci olan nesnel izlenim ile öznel yorumlamanın sentezinde, üslup ve üsluplaştırma şüphesiz daima öznel taraftan gelir. Çünkü üsluplaştırma daima otantikten, nesnel gerçeklikten bir sapmadır. Aynı nesne, öznel yorumlamalara göre, üslup, bireysel değil de ulusal ya da sınıfsal bir üslup olsa bile – çok çeşitli tarzlarda sunulabilir. Çünkü bunlar bile kendilerini bir bireysel yaratıcı sanatçının sanatı vasıtasıyla dışa vururlar. Sanat eserlerini üreten insan topluluğu değil, bu topluluğa ait tekil bireylerdir.

Ama burada paradoksal bir sorunla karşı karşıya geliriz. Eğer üslup, sunumun öznel bir öğesiyse, geleneksel halk üslupları, sanatın nasıl en gayrişahsî, en genel geçer öğeleri oluyorlar? Keyfi üsluplaştırma, aşırı öznelliğin gerçeklik-bozucu biçimciliği

ile halk sanatının, genelde soyut süslemeyle sonuçlanan naif üslubu arasındaki bağlantı nedir? Neden biri keyfi öznelliktir de, diğeri gayri-şahsi, evrensel geçerli ve nesnel olarak değerlidir?

En orijinal ve eski halk sanatının kendini ancak belli bir bireyin kişisel beğeni ve sanatsal eğiliminde dışa vurabileceğini söylemiştik. Yine de bu kişisel beğeni ve sanatsal çaba yalnızca bireysel olmayacaktır. İçinde yaşadığı topluma canlı bağlarla bağlı her sanatçı, bilinçli ya da bilinçsiz kendi ideolojisinde ve duygularında halkın naif bir şekilde kendine ait gördüğü kişiler – üstü geleneksel üslubu temsil edecektir.

Geleneksel halk üslupları, üsluplaştırma süreci özünde kişisel de olsa, nesnel tarihsel olgulardır. Eğer sanatçı, kendi öznel deneyimini, kendi tarihsel geleneğinin nesnel bir olguya dönüşmesi olarak eserlerinde ifade edip kendi öznel, kişisel dışavurumlarından nesnel, tarihsel geçerliliğe sahip eserler yaratabilirse, bu gayet mutlu bir tesadüftür. Sanatın son derece üsluplaştırılabildiği, ama yine de keyfi olarak öznel olmadığı nadir durumlardan biridir.

Batı kültüründe böyle bir ihtimal bugün neredeyse hayal bile edilemez; çünkü eski ve ilkel üsluplar modern sanayileşmiş hayatın sunumu için uygun değildir. Herhangi bir yerde ilkel ve eski olmayan, bu sayede günümüz deneyimlerini ifade edebilecek geleneksel bir halk üslubu kalmış mıdır?

Batı Avrupa ya da Amerika Birleşik Devletleri vatandaşları, *Homeros* ya da *Kalavela* şarkıcılarından biri aniden bir Fransız edebiyat kafesinde belirse kesinlikle şaşırırlardı ve bunlar, modern hava savaşını, rapsodilerin eski ritim ve melodisinde şarkı söyleyerek anlatsalar bundan daha az garip olmazdı. Ne var ki, Sovyetler Birliği'ndeki ulusal azınlıklar arasında böyle garip şeyler hala görülmektedir. Bunun en şaşırtıcı ve etkileyici kanıtı Orta Asya halk şiirinin ürünleridir. Aynısı Sovyet Asya halkları tarafından yapılan filmlerde, Kazakistan, Taşkent, Özbekistan ve Türkmenistan film stüdyolarının ilginç yapımlarında da gözlemlenebilir.

Bilindiği üzere Orta Asya halkları kendi ulusal kültürlerinin bilincine ancak Sovyet hükümetinin kültür politikası sayesinde varmışlardır. O zamana kadar, giderek kaybolan bir gelenek, yaşlı insanların hafızalarındaki bir anıydı. Ama Sovyet yönetiminde, unutulmaya yüz tutmuş bir gelenek yeniden hayat bulmakla kalmadı, onun canlanması ve yaşaması da desteklendi. Ora Asya halkları arasında eski ozanlık geleneği hala hayattaydı; Çünkü ozanlar bizzat hala yaşamaktaydılar. Ak saçlı ozanlar iki telli *dombra*larıyla ağızdan ağza dolaşan ve yazıya hiç dökülmemiş eski destanları söyleyerek ilden ile gezerlerdi. Sovyet hükümeti sadece bu eski büyük destanların yazılı hale getirilmesini sağlamakla kalmadı aynı zamanda son (Kazak dilinde dendiği gibi) birbiriyle bağlantı kuran *(akinler)* neslinin dikkatlerini Sovyetler Birliği'nin güncel hayatına çevirmesini ve sadece eski kahramanlar hakkında değil, eski halk tarz ve dilini koruyarak Kızıl Ordu'nun yeni kahramanlıkları hakkında söylemelerini sağladı. Böylelikle *akinler*, Sovyetler Birliği'nin bu kısımlarındaki genç yazar neslinin tarzını da etkilediler.

Günümüzde Sovyet Asya'da neredeyse mucizevî bir olay gelecekte Batı sanatında belirleyici bir etkide bulunabilecek bir şey gerçekleşiyor: modern hayat, eski bir geleneğe sahip ve yine de bugün hala yaşayan halk sanatı üslubuyla sunuluyor. Bu, edebiyat alanıyla sınırlı değildir. Modern, iyi donatılmış film stüdyolarında çalışan ve film yapımıyla ilgili son teknik gelişmeleri beceriyle kullanan ve yaşayan halk sanatının gelenekleri içinde yetişmiş Kazak ve Tatar, Özbek ve Türkmen, Kırgız ve Yakut yönetmenler, oyuncular ve senaristler var. Bu sanatçılar, büyük halk sanatı onlara rehberlik ettiği için, zorlu bir çaba pahasına kendi bireysel tarzlarını icat etmek yerine bu eşsiz ve gıpta edilesi şansın keyfini sürüyorlar.

YİRMİ ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MÜZİKAL BİÇİMLER

Bir operanın filmi ile film operasının farklı sanat türlerine ait oldukları açıktır. Bu bir kelime oyunu değil. *Bizet*'nin *Carmen*'i ya da *Verdi*'nin *Rigoletto*'su ve her opera klasiği, sesli film olarak çekilebilir ve dolayısıyla mükemmel bir performansla ölümsüzleştirilip popüler hale getirilebilir. Böyle filmler, gerekli ve değerli yeniden-üretimlerdir ve halkın müzik zevkini geliştirmek bakımından epey yararlıdır. Ama bunun, filmin sorunları ve görevleriyle pek ilgisi yoktur. Diğer taraftan, başından beri filme yönelik amaçlanmış, yönetilmiş ve bestelenmiş film opera, yeni sorunları ve görevleriyle yeni bir müzikal sanat türüdür.

Amaç zaten var olan bir operayı filme uyarlamaksa, bu iş iki güdüyle motive edilebilir. Bunlardan biri, katkısız, orijinal ve klasik yüksek kaliteli müziği popüler hale getirmektir. İkinci motivasyon, operanın konu ve müzikal motiflerinin, film sunumu için malzeme sağlıyor görünmesi olabilir. İlk durumda operaya roman ya da oyunların filme uyarlanmaları gibi bakamayız, yani ona ham malzeme olarak bakamayız ve filmsel tarzda yeniden modelleyemeyiz. Neden? Çünkü filme alınacak ve hiçbir şekilde değiştirilemeyecek müziğin uyarlamayı mevcut sahne ve perde sırasıyla kısıtlamasıdır. Olay etrafında kristalize olmuş müzik, ister istemez olayı değiştirmeden filme aktarmak zorundadır. Bunun sonucu da böyle bir olayın filmde,

opera sahnesine göre sahte ve yapay gözükmesidir. Opera sahnesinde bu duruma zamanla alışmış olduğumuzdan geleneksel sahnenin "gayri-tabii" üsluplaştırması sahne dekoru ve görünür orkestrayla uyumlu hale gelmiştir.

Filmin üsluplaştırılmamış, fotoğraflanmış "doğal" dünyasında (her halükarda müzikle belirlenen) opera tarzı oyunculuk çoğu zaman izleyicide olmayacak komik bir tezat izlenimi bırakır. Bu nedenle, bir opera klasiğini filme alırken onu sıradan bir opera performansı halinde sunmak en akla uygunudur. Bu durumda, operaya en çok benzeyen üsluplaştırılmış performans hala gerçekçi bir görüntü verecektir; çünkü tanıdık bir gerçekliğin sadık bir yeniden-üretimi olur ve sokakta görsek bize komik gelecek jest ve tavırlar, gülünç gözükmeden sahnedeki gibi tümüyle kabul edilebilir.

Kuşkusuz, opera-filmlerde teknik bugünkü sahnede bile pek istenmeyen eski moda katılığı gevşetmek bakımından çok işe yarayabilir. Çünkü filme alınan doğa değil, sahne performansı olsa da, yakın planlar, değişen yerleştirme ve açılar ve iyi bir kurgu, operayı dramatik yönden canlandırmak için epey yararlı olup onu günümüz seyircisinin gözünde daha makbul bir hale getirebilir.

Başından beri, filmler genelde sahnede ya da platformda canlandırılmış kısımlar içerirdi, özellikle filmin kahramanı bir aktörse. Bunlar herhangi bir sokak sahnesi kadar gerçek hayat sahneleriydi. Üstelik doğal-olmayan tarzları da doğaldı; çünkü herkes burada bir sahne olduğunu ve sahnelerin nasıl göründüğünü bilirdi. Yine de böyle sahneler, her türden mesleki numaralar kullanılarak çekilirler ve iyi bir yönetmen, genelde alaylı bir tarzda, filmin özel ortam ve tekniğini kullanarak sahnenin teatral kalitesini öne çıkarırdı. *René Clair*'in, filmlerinde sahnenin gülünç derecede gayri tabii karakterini parodileştirmesi her zamankinden daha filmseldi.

Fakat bir film, opera performansını tam olarak orijinal tazından sunmak ve klasik niteliklerini korumak istiyor ise, bunu

yine modern film dilinde yapmalıdır. Öncelikle, orijinal tarz korunmalıdır; Çünkü daha önce belirtildiği gibi müzik bunu gerektirir. Klasik müzik gerekirse kesilebilir ama değiştirilemez. Klasik operalar eski, arkaik dramatik yapıları değişmez biçimde korunması gereken, hayli stilize librettolar biçiminde yazılmışlardır. Opera sahnesinde kanlı bıçaklı iki kişi kılıçlar çekilmiş durup birbirlerine karşı ve yarım saat boyunca karşılıklı nefretleri hakkında olanca güçleriyle bağırarak şarkı söyledikleri zaman, bunu ancak, eski ve soylu bir kültürel geleneğin onları komik duruma düşmekten koruduğu opera sahnesi kaldırabilir. Zaten bahsedilen sahnedeki en değerli öğe de bu şarkı söylemelerdir. Ama bundan bir sahne mutlaka dekor önünde filme alınmalıdır sonucu çıkmaz. Sonuçta operalar genelde açık hava tiyatrolarında, doğal dekor önünde sahnelenirler. Ama set doğal olsa bile yine de sahne dekoru olmalı ve insanlar, performans gerçek bir ormanda gerçekleştirilse bile, bunun bir sahne olduğunu, izlediklerinin bir opera performansı olduğunu bilmelidir. Bu temin edildiği takdirde, olayın ve oyunculuğun (müziğin illa ki gerektirdiği) modası geçmiş üsluplaştırma çevreyle ters düşmeyecektir.

Böylelikle, operalar, filmde en iyi opera sahnelerinden daha geniş bir dekoratif serbestlikle gösterilebilirler. Açık havada tüm doğa sahne dekoru olarak kullanılabilir.

Bununla beraber, opera filmde doğal ve doğal olmayan sunum sorunu sadece bir set ve dekor sorunu değil, aynı zamanda yönetme ve oyunculuk sorunudur. Klasik müzikle işlenmiş bir diyalog ancak çok az değiştirilebilir. Bizim zevkimize göre ne kadar süslü ve uzun gözükürse gözüksün, ne tek tek cümleler ne de tüm diyalog klasik müziğe zarar vermeden kesilebilir. Gerçek hayatı betimleyen bir filmde böyle bir diyalog olamazdı. Operadan sahneler gösteren bir filmdeyse, bu doğaldır.

Çözülmesi gereken bir başka sorun da, şarkı söyleyenlerin yüzlerinin aldığı şekildir. Şarkı söyleyenler öncelikle kulağa hitap ederler, göze değil. Sesli film, oyuncuları zaten göze değil

de kulağa anlaşılır gelecek şekilde konuşmak zorunda bırakarak zorlu bir sorun ortaya çıkarmıştı. Şarkıcının yakın plandaki ağız hareketleri ise, çözümü çok daha zor olan bir sorun. Sesli ve sessiz harflerin doğru telaffuzu, dudak hareketlerini boş ve grotesk bir hale getirdi – hele şarkı söylerken! Tüm bunlar, sahnenin uzaklığı düşünüldüğünde daha az tartışılır şeylerdir ama yakın planın yakınlığı durumu çok tatsız kılabilir. Bu zorluğun üstesinden en azından kısmen "*playback*" tekniği kullanılarak gelinebilir, yani oyuncular yalnızca ağızlarını oynatırlarken filme alınıp şarkı sonradan filme eklenebilir.

Ayrıca film tekniği bize, sadece şarkı söyleyenin ağzına bakmak zorunda kalmadan uzun süre *arya* dinletebilir. Bu arada kamera etrafta gezinip, mesela, aryanın bahsettiği şeyleri gösterebilir: sevgi nesnesi, manzara, ev ya da bir tehlike. Sahneler sahne olarak kalmalı ve insanlar her daim bunun bilincinde olmalıdır ama sürekli gözümüzün önünde yakın plan durmak zorunda değildir. Eğer düzgünce yapılırsa, büsbütün hareketsiz dekor ve figüran grubu bizi sıkmaz. Onlar hareketsiz olabilirler ama kamera değildir; o ve onunla birlikte planların ritmi de hareket eder ve bu ritim kendini müziğin ritmine uydurarak onu kuvvetlendirebilir veya yorumlayabilir.

Film tekniği ve özellikle renkli film, klasik operayı popüler hale getirmekle önemli bir iş başaracaktır. Bununla birlikte, pek çok durumda operalar iki saatten uzun filmlerin seyirci önüne konması zor olduğundan yine de kesilmek zorunda kalacak fakat zamanla bu zorluk ortadan kalkacaktır. Bu kesmeler müzikal kaygılarla yapılmalıdır. Demek ki, önce müzik kesilmeli, dramatik kesim onu izlemelidir. Bu dediğimiz, sade kesme ile ancak nadiren yapılabilir; Zira münferit sahneler ve genelde olay akışı yeniden düzenlenmelidir. Tüm bunlar müziğin rehberliği altında gerçekleştiği sürece operanın ruhunu etkilemeyecektir. Ama bu zor bir iştir; Opera filmi çekmek, yönetmen, oyuncular ve teknik ekip açısından orijinal film çekiminden daha az risk barındırmaz.

FİLM-OPERA

Film operadan kasıt, film için amaçlanmış ve bestelenmiş opera demektir. Maalesef henüz gerçekleşmemiş bir sanat biçimini tartışmak zorundayız. Bazı denemeler yapıldı ama pek başarılı olamadılar. Bunun sebeplerine baktığımızda enteresan bir sorula karşılaşıyoruz; Çünkü teori ve prensipte film operası olasılığı gayet kolay ispatlanabiliyor.

Operetler, müzikal komediler, revüler ve diğer tüm müzikal sahne yapımlarında (ve dolayısıyla bu sanat türlerinin film çeşitlemelerinde) oyuncular şarkı söylerler. Belli dramatik durumlarda karakterler duygularını şarkı vasıtasıyla ifade ederler. Bunda doğal-olmayan ya da üsluplaştırılmış hiçbir şey yoktur; Çünkü günlük hayatta da insanlar, belli bir ruh halinde oldukları zaman şarkı söylerler. Bu nedenle, kendi içinde olanaksız değildir. Ama film operada, diğer tüm operalarda olduğu gibi karakterler sadece şarkı söylemezler, aynı zamanda birbirleriyle şarkı söyleyerek konuşurlar ki gayritabiî, üsluplaştırılmış ve imkânsız olan da budur.

Operet veya herhangi bir müzikal dramada bir ek şarkı dramatik bir rol oynayabilir. Mesela şarkı, bir olay yaşanacağının işareti olabilir, karakterler birbirlerini şarkı vasıtasıyla hatırlayabilir, tüm umudunu yitirmiş biri bir şarkıyla neşesini bulup dinçleşebilir. Fakat bu gibi durumlarda, şarkı, bitmiş, kapalı bir müzik parçasıdır ve neredeyse bir sahne eşyası gibi kullanılır. Aynı dramatik rol, örneğin bir ışık sinyali tarafından da oynanabilirdi. Böyle bir şarkı, dramatik bir duruma neden olabilir ama şarkının kendisi bu durumun sonucu olmayacak, doğrudan durumun kendisinden doğmayacaktır. Şarkı zaten tamamlanmış bir şey olarak vardır; Söz konusu durumda sadece kullanılır ya da uygulanır. Demek ki, şarkı böylece bir olay zinciri başlatabilir ama aynı şarkı olayı sürükleyemez. Şarkı, belli bir ruh halini ifade eder ama ruhun değişimi kendini müzikte göstermez. Şarkı hikâyede bir safhayı ifade edebilir ama hikâye, operada olduğu gibi, müziğin içinde devam etmez.

Başından beri, müzik, film ile sahneye oranla daha yakından bağlıdır. Gölge ve ışık kadar, film görüntüsünün doğal ve yapısal bir unsurudur. Müzik sessiz filmin olmazsa olmaz bir parçasıydı ki sesli film için de bir o kadar vazgeçilmezdir.

Sessiz filme eşlik eden müzik, normal şartlarda, uygun ruh hallerini ifade eden görüntülerle verilmediği zaman özel hiçbir törensel, lirik etkide bulunmaz. Ama sessiz filmde, en objektif, öğretici veya bilgilendirici filmde bile her zaman müziğe ihtiyaç duyarız.

Müzik eşliği olmadan izlenen sessiz film, seyirciyi rahatsız eder ki bunun psiko-fiziksel açıklaması da vardır. Şöyle ki: Sessiz film için müzik yalnızca ruh hallerini ifade eden bir araç değil, aslında ekranın iki boyutluluğuna eklenmiş bir nevi üçüncü boyuttur.

Seyirci müziği duyduğu sürece, siyah beyaz film görüntülerinin sadece iki boyutlu, dolayısıyla gerçek derinlikten yoksun olduğunun bilincine varmaz; Ekrandaki görüntüyü, yaşayan gerçekliğin hakiki görüntüsü olarak kabul eder. Ama hareketli resimler, sessizleştikleri anda, birden bire cansızlaşan gölgelerin titremesi gibi yavanlaşmış görünürler. Seyircinin büyük kesiminin sinemada çalan müziğin bilincinde olmadığı tecrübeyle sabittir. Fakat müzik kesildiği anda hemen fark ederler. Bunun psikolojik nedeni, gerçekliği asla tek bir duyumuzla algılamıyor oluşumuzdur. Sadece gördüğümüz ya da duyduğumuz vs. şeylerin bizim için üç boyutlu bir gerçekliği yoktur.

Buradan çıkarılacak sonuç, filmde müziğin sadece sanatsal bir rol oynamadığı – görüntülerin doğallık ve canlılık izlenimi vermesi için gerekli olup atmosfer kazandırdığı ve filme üçüncü bir boyut getirdiğidir. Müzik, işitsel bir arka-plan ve perspektif sağlar. Asla müzik için müzik çalınır duruma gelmemelidir – bu olduğu anda, müzik kendini görüntüden ayırır ve onun canlılığını mahveder.

Film operasıyla ilgili tüm sorunların kökeni, film müziğinin doğasında aranmalıdır.

Daha önce dediğimiz gibi "şarkı halinde söylenen" diyalog ve "şarkı halinde söylenen" dramatik olay doğal değildir; fazlasıyla üsluplaştırılmış biçimlerdir. En gerçek duygular en gerçekçi biçimde "şarkı halinde söylenen" diyaloglarda ifade edilebilir. Ama ifade aracı doğal olmayacaktır, üsluplaştırılmış ve dolayısıyla da filmin özüyle uyumsuz olacaktır. Benzer nedenlerle, kafiyeli ya da ritmik diyaloglu filmler de başarı gösterememişlerdir. Bu kitapta, doğallık yanılsamasının niçin filmde sahneye oranla daha vazgeçilmez olduğu pek çok kez anlatıldı. Film bize masal diyarlarının gerçek doğasını gösterebilir ama günlük yaşamımızı asla yapay bir dekorla tasvir etmemelidir. Benzer bir yanılsamanın oyunculuğu daha gerçekçi göstermek için gerekli olduğundan da bahsetmiştik.

Üsluplaştırmayı kaldırmayan film operasında da çözülmesi gereken en büyük problem, yönetmenlik ve sahne dekoru değil, müziğin kendisi olacaktır. Bunun nedeni müzikal ifade, sözlü ifade ile yüz ifadeleri ve jestlerle ifadenin eşit süreli olmamalarıdır. En derin ve karmaşık duygular, bir jest ya da yüz kaslarının bir hareketiyle sadece bir iki saniyede – ya da film dilinde söylemek gerekirse, birkaç metre film şeridi içinde– belirebilir. Aynı duygu ya da ruh halini sözlerle ifade etmek daha çok zaman ve daha çok film şeridi gerektirir. Ne var ki, bir karakter duyguları hakkında konuşurken, bu duyguları, tam da onlardan konuşarak yaşamaya devam eder ve buna eşlik eden yüz ifadeleri, aynı duygudan konuştuğu sürece yüzünde kalabilir.

Aynı duyguyu ezgiyle ifade etmek daha da uzun sürer. Kısa bir kalıp bile çok fazla zaman ve film şeridi gerektirir. Ayrıca film zamanla akarken, karakter doğal bir hızda hareket etmeyi sürdürürse, çoktan farklı yüz ifadesi ve jestlerle, farklı bir ruh halini ifade ediyor olacaktır. Wagner'in, operalarını yönetirken, şarkıcıları doğal olandan daha yavaş hareket ettirmesi boşuna değildi. Antik drama tarzının bir hayli stilize edilmiş cümleleri, hareketi yavaşlatan ince tabanlı sandaletler giymiş oyuncular tarafından söylenir; Operanın 16. yüzyılda antik trajedilerin sah-

nelenmesi için uygun bir tarz ve yöntem arayışlarından doğduğunu ve konuşur gibi şarkı söylemenin aksiyonu yavaşlatmak için en uygun araç olarak görüldüğü bilinmektedir.

Böyle üsluplaştırılmış bir yavaşlatmanın sahnede mümkün ama filmde imkânsız olmasının daha derinde yatan başka bir sebebi vardır.

Senta ve *Uçan Hollandalı, Wagner*'in *Uçan Hallandalı*'sında ilk kez karşılaştıklarında, hareketsiz bir sessizlikle birbirlerine bakarlar. Neredeyse yirmi dakika süren hareketsiz sessizliğin büyüsü, sahnede cansız bir yama olmaktan kurtarılmıştır; Çünkü orkestranın müziği onların duygu ve düşüncelerinin dramatik hareketini ifade eder. Bu sahnede mümkündür ama filmde müzikal hareket görsel hareketin yerini alamaz. Detay planların ritmi ve almaşık kurgu görüntü dizisindeki bir duraklamanın daima zarar verici olan etkisini bir süre için durdurabilir. Ama bu uzun sürmez. Sahnede hareketsiz figürler canlılıklarını kaybetmezler; Çünkü insanlar onların canlı olduklarını bilir, bundan dolayı ne kadar katı biçimde hareketsiz gözükseler de kalplerinde bir şeylerin yaşandığını tahmin ve kabul ederler. Ama bir fotoğrafın katılığı, benzerlik değil gerçekliktir. İyi bir resmin hareketsizliği hareketin özüdür ve hiç ölmez ama film ancak tek bir kareyi fotoğraf gibi göstermek suretiyle durabilir ve fakat o anda ölüdür.

Bu, film-operanın imkânsız olduğu anlamına gelmez –sadece çekimler mümkün olduğunca üsluplaştırılmış olmalıdır. Bildiğimiz üzere bu, elimizdeki teknik imkânlar sayesinde büyük ölçüde mümkündür. Bu tür bir üsluplaştırma, içeriği başlangıç noktası olarak alırsa epey ikna edici olacaktır. Çünkü kimse masal, efsane ya da fantastik hikâyeler izlerken sunumun biçimsel tarafının doğal değil de üsluplaştırılmış olduğuna şaşırmaz. Bir mucizenin mucizevîliği insanı şaşırtmaz –asıl, mucize mucizevî olmasa şaşırırdık. Masal diyarından manzaralar, gösterildikleri fotoğraflar daha isabetli oldukça daha da garipleşirler; şarkı söyleyerek konuşmaya, şarkı söyleme jestleri eşlik etmelidir.

YİRMİ DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KAHRAMANLAR, GÜZELLİK, YILDIZLAR VE GRETA GARBO

Kahraman, emsal, model ve örnek, eski destanlardan modern filme kadar tüm milletlerin ve halkların şiirinde bulunan vazgeçilemez bir öğedir. Bu en iyinin seçilmesi, gelişime yönelik içgüdüsel hareketin dışavurumu estetik değil, biyolojik bir varsayımdır. İnsanın kültürel tarihi boyunca değişen, giderek incelen beğeniler, kahramanın niteliklerini ve güzelliğini tayin eden hayali, kahramanın ideal güzelliğini sınıfsal çıkarlara göre biçimlendirmiştir.

Kahramanın fiziksel varlığı, güzellik ideali, biyolojik seçilim ve evrimin ötesine de işaret eder. Başından beri, edebiyat ve sanatta, tinsel ve etik değerlerin fizyonomik ifadesi şeklinde yüceltilmiş olarak görülmektedir. Matbaanın icadıyla başlayan kavramsal kültür çağında (daha önce bahsetmiştik) insani değerlerin bedensel görünürlüğü önemini kaybetti. Güzellik artık bir hayal veya geniş kitlelerin tecrübesi değildi. Filmin icadıyla görsel kültürün dirilişi, fizik güzelliği yeniden kitlelere ait bir tecrübe haline getirdi. Bugün tüm dünyada resimli gazetelerin güzel kadın fotoğraflarıyla dolu olması insanoğlunun ciddiyetini kaybettiği anlamına gelmiyor. Resimli gazeteler filmden çok önce de varlardı, ama o zaman fizik güzellik galerileri değillerdi. Öte yandan resimli gazetelerin bulunmadığı eski Atina'da sokaklar ve meydanlar tanrılar ve tanrıçalar görünümü altında

insan bedenlerinin ideal imajlarıyla doluydu ve hamile kadınlar gelip rahimlerinin meyvesi bu imajlar kadar güzel olsun diye onları seyrederlerdi. Çünkü güzellik imajları ilkel bir gelişim arzusunun dışavurumlarıydı.

Şu film kültürü çağında insan yeniden görünür hale gelince, güzellik bilincini yeniden fark etti, görsel güzellik propagandası yeniden derinde bulunan biyolojik ve sosyal dürtülerin ifadesi haline geldi.

Erkek ya da kadın kahramanın fiziksel canlandırılışı tam olarak ondan hoşlananların ideoloji ve özlemlerini ifade eden bir güzelliktir. Yüzü okumayı öğrendiğimiz gibi, güzelliği okumayı da öğrenmek zorundayız. Bugün cinsel çekim olarak adlandırdığımız şeyin bilimsel analizi, örneğin, sosyal psikolojiye dair bilgimizi büyük ölçüde geliştirecektir.

Hiçbir epiği, hiçbir güzellik ideali bulunmayan dönem ve sınıflar daima dekadan dönemler ya da sınıflardır. Yeni bir insanlık fikrini yüksek sesle duyuran bir toplum daima bu yeni insanın diğer nitelikleri kadar ideal fiziksel tipini de arayacaktır. Bununla kastedilen ne ruhun yüze yansıyan iç güzellikleri ne de bir sanat eserinin ifade gücü anlamında hatalı biçimde kullanılan güzelliktir. Burada güzellikten kasıt, basitçe ve kelimenin tam anlamıyla beden güzelliğidir ki film sanatında çok büyük bir rol oynamaktadır.

Sanat züppeleri çoğu zaman film yıldızlarının güzelliğini küçümsemeye bayılırlar ve güzelliği, temel içgüdüleri kandıran ve sanatla ilgisi olmayan ikincil, saptırıcı bir etki olarak görme eğilimindedirler. Fakat film gibi evrensel bir kültürel olgu yalnız saf sanatsal yaratım standartlarıyla ölçülemez. Çünkü insanoğlunun hayati dürtüleri ve sosyal eğilimleri filmde öyle anlamlı bir biçimde dışa vurur ki görmezden gelinemezler.

En başarılı film yıldızları, her ne kadar mükemmel oyuncular olsalar da popülerliklerini oyunculuk yeteneklerine borçlu değildirler. En popülerleri ya hiç rol yapmaz ya da yalnız ken-

dilerini oynarlar. *Charlie Chaplin* her filminde maskesi, kostümü veya tavrı değişmeyen aynı Chaplin olarak kaldı. *Douglas Fairbanks*, *Asta Nielsen*, *Lilian Gish*, *Rudolph Valentino* ve diğer büyük oyuncular da öyle. Onlar karakter yaratıcıları değildi. Adları, kostümleri, toplumsal konumları çeşitli bakımlardan değişebiliyordu ama daima aynı kişiliği gösteriyorlardı ve bu kişilik onların kendi kişiliğiydi. Yarattıkları etkinin baskın unsuru kişisel görünümleriydi. Her yeni filmde eski bir tanıdık olarak çıkageliyorlardı ve oynadıkları karakterin maskesini takmıyorlar aksine rolleri önceden onlar için, –öyle denebilirse– onlara göre yazılıyordu. Zira seyirci onların oyunculuk kabiliyetlerini değil, şahsi cazibelerini seviyordu. Tabii ki böyle bir cazibeye sahip olmak da büyük bir şeydir. Ama bu sanat bakımından en çok dış şeyleri değil, şairin kalbini ifade eden lirik şiire benzer. Bu büyük film yıldızları sözcükleri değil, bedeni, yüz ifadelerini ve jestleri araç edinen büyük lirik şairlerdi; Oynadıkları roller bu sanatlarını ortaya koymak bakımından pek bir şey değiştirmiyordu.

Bu efsanevi yıldızları çevreleyen dünya çapında hayranlık tek başına en parlak sahne performansı tarafından bile uyandırılamaz. Dünyada pek çok mükemmel büyük oyuncu vardır. Birçoğu da milyonlarca hayranın kendi rüyalarının canlandırıldığını gördüğü ve sanatları yalnız kendi kişiliklerini tüm bir yoğunlukla ifade etmekten ibaret olan film tanrılarından çok daha iyi oyunculardır. Ama böyle bir kişilik yalnız enteresan ve çekici olmanın çok ötesinde olsa gerek. Dünyada pek çok enteresan ve çekici insan vardır. Şayet *Charlie Chaplin* insan ırkının yarısının sevgilisi olduysa, o halde milyonlarca erkek ve kadın onun kişiliğinde kendileri için çok anlamlı bir şey görmüş olmalı; Sanatsal performansın ötesinde *Charlie Chaplin*'in kişiliği hepsinin içinde, gizli bir his, dürtü ve istek, bilinçsiz bir düşünce şeklinde yaşayan bir şeyi ifade etmiş olmalıdır. Altın kalpli, haylaz, dobra, açıkgöz küçük soytarı, mekanizasyon ve kapitalizmin kurbanı ve son derece acayip, uyanıkça, küçük iğneleriyle

karşılık veren *Charlie*, melankolik iyimserliğiyle hepimizin insanlık-dışı toplum düzenine düşmanlığımızı ifade eder.

Bugüne kadar *Greta Garbo* dünyadaki en popüler film yıldızıydı. Bunu estetik bakımlardan söylemiyoruz. Daha iyi, daha kesin, gerçekten kesinlikle isabetli bir standart vardır. Bu standart, popülaritesinin karşılığı olan dolar miktarıdır.

Dünyanın kalbini kazanan *Garbo*, aktris *Garbo* değildi. Garbo kötü bir aktris değildir ama popülaritesini güzelliğine borçludur. Ki bu da o kadar basit değil. Sadece güzellik bir zevk, bir cinsel cazibe meselesidir ve tek başına bu sebep tüm dünyadaki milyonlarca insan üzerinde aynı derecede, aynı etkide bulunamaz. Hem sonra, mükemmel güzelliğe sahip o kadar çok kadın vardır ki, Garbo'nun hatlarındaki uyum tek başına böyle eşsiz bir konumu garantileyemez. Garbo'nun güzelliği yalnız hatlarının ahenginden ileri gelmez, yalnız süs değildir. *Onun güzelliği gayet kesin bir ruh halini ifade eden bir fizyonomiyi içerir.*

Diğer tüm oyuncularınki gibi, *Greta Garbo*'nun yüzü de sahne içerisinde değişikliğe uğrar. O da rolünün emrettiği gibi güler ve ağlar, şaşırır ya da kızar. Yüzü de hangi karakteri oynadığına göre, kâh bir kraliçenin kâh pis bir fahişenin yüzü olur. Ancak tüm bu çeşitli yüz ifadelerinin ardında, daima Garbo'nun değişmeyen yüzünü, gönülleri fetheden sabit ifadeyi görebiliriz. Dünyanın yarısının gönüllerini fetheden, kuru kuruya bir güzellik değil, kendine özgü, anlamlı bir güzellik, özel bir şey ifade eden bir güzelliktir. Peki, ya bu şey nedir?

Greta Garbo hüzünlüdür. Ama sadece belli durumlarda, belli sebeplerden ötürü değil. *Greta Garbo*'nun *güzelliği, hüzünlü bir güzelliktir; hayattan ve onu çevreleyen dünyadan acı duyar. Ki bu hüzün, bu acı gayet açık bir hüzündür: Diğer insanlarla hiçbir bağ hissetmeyen bir yalnızlığın, yabancılaşmanın hüznü.* Sefil bir sokak kızını oynarken bile, bu güzellikte, kaba bir dokunuşla solan çiçeğin suskun masumiyeti vardır. O zaman bile, içinde yatan bakış da uzaktan gelir ve sonsuz boşluğa bakar. O zaman bile,

uzak bir diyarda sürgündedir ve olduğu yere nasıl olup da geldiğini bilemez.

Fakat bu garip güzellik, milyonları niçin parıltılı ve neşeli bir takvim güzelinden daha derin etkiliyor? *Garbo* ifadesinin anlamı ne?

Greta Garbo'nun güzelliğini, tam da hüzün ve yalnızlığın damgasını taşıdığı için daha ince ve soylu buluruz. Bir yüzün hatları ne kadar uyumlu olursa olsun, eğer halinden memnun gülümsüyorsa, aydınlık ve mutluysa, şu dünyamızda aydınlık ve mutlu olabiliyorsa, o halde mutlaka bayağı bir insana ait olmalıdır. Genellikle duyarsız bir kişi bile, gülümsemeler ve neşeden ziyade hüzünlü ve acılı bir güzelliğin, kirli bir dünyayla temastan duyulan dehşeti ifade eden jestlerin, seçkin bir insanın temiz ve soylu bir ruhunu gösterdiğini anlayabilir. *Greta Garbo*'nun güzelliği bugünün dünyasına karşı bir güzelliktir.

Milyonlar, onun yüzünde, bu dünyaya yönelik bir protesto görüyorlar; Belki henüz kendi protestolarının bilincinde değiller ama *Garbo*'ya bu nedenle hayranlık duyuyor ve bu nedenle onun güzelliğini takdir ediyorlar.

Sinema Kuramı

Bela Balázs

Sinema Kuramı, yalın, olgulara dayanan aynı zamanda kuramsal sonuçlar çıkaran bir eser ve sanıldığından çok daha önemli. Büyük oranda sessiz sinema döneminin analizine odaklanmış olması önemini azaltmıyor. Çünkü görsel dilin kuruluşu ve görsel dünya içinde anlamın üretilişine odaklanmış bir çalışma. Günümüzde de görsel olanın yazılı olana baskınlığı giderek artmaktadır. Bu açıdan çalışma günceldir. Geçmişi anlamak geleceği öngörebilmenin en iyi yollarından birisi olduğu için, Balázs tarihe ve tarihin sonuçlarına bakan insanlar için vazgeçilmez bir kaynaktır.



DORUK SİNEMA
9 789755 537412

doruk