SİNEMA KURAMLARI 1

BEYAZPERDEYİ AYDINLATAN KURAMCILAR



HUGO MÜNSTERBERG // RUDOLF J. ARNHEIM
VSEVOLOD I. PUDOVKIN // SERGEI M. EISENSTEIN
DZIGA VERTOV // SIEGFRIED KRACAUER
ANDRE BAZIN // JEAN LUC GODARD

EDİTÖR: ZEYNEP ÖZARSLAN

SU YAYINEVİ

2. BASKI

Kitabın adı: **Sinema Kuramları – I**
Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar
Editör: Zeynep Özarslan
Yayına Hazırlayan: Su Yayınevi
Kapak Tasarımı: Hayalgücü Tasarımevi
Baskı: Kayhan Matbaası Merkez Efendi Mah. Fazılpaşa Cad. No:8/2
Topkapı/İST **Tel:** 0 212 612 31 85 - 576 00 66

I. Baskı: 15. 09. 2013
II. Baskı: Ağustos 2015
ISBN: 978-605-4554-12-6

Yayıncı Sertifika No:10539
Matbaa Sertifika No:12156

Telif Eserleri Kanunu gereğince bu eserin bütün hakları
Su Yayınevi'ne aittir.

Su Yayınevi

Cağaloğlu Yokuşu Evren Han No: 29 Kat: 3/53
Cağaloğlu-İSTANBUL
Telefax: 0212 512 16 68
e-mail: admin@suyayinevi.com
www.suyayinevi.com

SİNEMA KURAMLARI-I

BEYAZFERDEYİ AYDINLATAN KURAMCILAR

Editör: Zeynep Özarslan

Yazarlar:
Prof. Dr. Bülent KÜÇÜKERDOĞAN
Prof. Dr. Mutlu PARKAN
Prof. Dr. Selahattin YILDIZ
Prof. Dr. Ertan YILMAZ
Doç. Burak BUYAN
Doç. Dr. Battal ODABAŞ
Yrd. Doç. Dr. Nihan GİDER IŞIKMAN
Yrd. Doç. Dr. Zeynep ÖZARSLAN
Yrd. Doç. Dr. Deniz YENGİN
Öğr. Gör. Arda ERDİKMEN

SU YAYINLARI

Sinema Kuramları kitabı, iki yıllık bir çalışmanın ürünü ve bu süreçte kitabın ortaya çıkmasında emeği geçenleri anmak isterim. Öncelikle makaleleri ve fikirleri ile bu çalışmaya katkıda bulunan ve de bugünlere gelmemde emeği geçen tüm değerli hocalarıma teşekkür borçluyum. Kitaptaki birçok akademisyene ulaşmamda yardımcı olan Meral Özçınar Eşli'ye ve kitabın içeriğiyle ilgili olarak fikirleriyle yol gösteren Hakan Erkılıç'a da ayrıca teşekkür ederim. İki yıl önce bu fikirle bana gelen ve benimle birlikte birçok sıkıntıya katlanan ve bana bu olanağı veren, Su Yayınları Sahibi, Recep Tatar'a, teşekkür ederim. Son olarak her zaman yanımda olan ve beni bu günlere getiren sevgili anne ve babama, Arif'e ve Özlem'e ve her daim biricik dostum Birgül Kasap ile güleryüzlü sevgili dostum Türker Vatansever'e bu iki yıllık süreçte gösterdikleri sabır ve verdikleri destek için teşekkürü bir borç bilirim.

Bu kitabın, sinemaya gönül veren tüm sinemaseverlere faydalı olmasını umut ederiz.

Zeynep Özarslan/ İstanbul, 2013

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ: .....Prof. Dr. Şükran Kuyucak Esen 9

İLK FİLM KURAMCILARI.....13

HUGO MÜNSTERBERG 19
Doç. Burak BUYAN
Hugo Münsterberg'in Yaşamı.....19
Zaman Mekân Nedensellik.....20
Bir Sanat Dalı Olarak Sinema.....25
Sinema: Psikolojik Bir Çalışma.....27
Derinlik ve Hareket.....29
Dikkat.....30
Hafıza ve Hayal Gücü.....31
Duygular.....32
Son Söz.....33

RUDOLF JULIUS ARNHEIM.....35
Öğr. Gör. Arda Erdikmen
Hayatı ve Eserleri.....35
Materyal Olarak Sinemanın Olanakları.....38
Film ve Gerçeklik.....39
Teknoloji ve Sinema.....43
Kusursuz Film.....45
Sinemanın İki Gerçeği.....46

BİÇİMCİ FİLM KURAMCILARI.....51
Sovyet Montaj Kuramı

VSEVOLOD ILLARIONOVICH PUDOVKIN.....59
Prof. Dr. Selahattin YILDIZ
V. İ. Pudovkin'in Yaşamı.....59
Filmografi.....60
Sinema Sanatındaki Yeri.....61
Pudovkin'de Gerçek-Sinematografik Gerçek.....63
Kurgu Kuramı ve Uygulamaları.....73

Planların Kurgusu 78
Kurucu Kurgu 86
Yapısal Kurgu 88
1. Sahne Kurgusu 89
2. Sekans Kurgusu 91
3. Senaryonun Kurgusu 92
Bağlantısal Kurgu 93
1. Karşıtlık (Zıtlık) 94
2. Koşutluk (Paralellik 95
3. Sembolizm (Çağrışımsal) 96
4. Birlikte Oluş (Eşzamanlılık) 96
5. Kılavuz Kavram (Leitmotif, temanın tekrarı) 97
Pudovkin Kurgusu Açısından "*Ana*" Filmi 98

SERGEI MIKHAILOVICH EISENSTEIN 107
Prof. Dr. Bülent KÜÇÜKERDOĞAN
Yrd. Doç. Dr. Deniz YENGİN
Sergei Mikhailovich Eisenstein'ın Yaşamı 107
Eisenstein'ın Kurgu Sanatına Bir Bakış 113
Atraksiyon Kurgusu 122
Entellektüel Atraksiyon 122
Ses-Görüntü Vertikal (Dikey) Kurgusu 123
Eisenstein'ın Film Kuramı 125
Eisenstein'ın Kurgu Kuramı 126
Sonuç Olarak 130

DZİGA VERTOV 133
Yrd. Doç. Dr. Nihan GİDER IŞIKMAN
Dziga Vertov'un Yaşamı 133
Biz: Bir Çeşit Manifesto 135
Kino-Pravda'dan Sine-Göz'e 136
Müdahalesiz Yakalanan Hayat Senaryo Yok Oyuncu Yok 139
Özgür Kamera ve Belgesel Ses Kaydı 142
Film Kameralı Adam 147
Sonuç olarak 148

GERÇEKÇİ FİLM KURAMCILARI.....151

ANDRE BAZİN 155
Doç. Dr. Battal ODABAŞ
Andre Bazin'in Yaşamı.....155
Kuramcı Olarak André Bazin 158
Sinema Nedir? *Kitap Dizisindeki Bölümler*.....159
Toplam Sinema Miti 164
Bindirmenin Yaşamı ve Ölümü.....165
Sovyet sinemasında Stalin Miti.....166
Taklit ve Sahte ya da Bir Bıyık İçin Hiçlik.....167
Sinema Dilinin Evrimi 167
Sesli Sinemada Dekupajın Gelişimi.....173
Saf Olmayan Bir Sinema İçin 177
Tiyatro ve Sineına 179
Resim ve Sinema.....180

SIEGFRIED KRACAUER.....185
Yrd. Doç. Dr. Zeynep ÖZARSLAN
Siegfried Kracauer'nın Yaşamı ve Eserleri 185
Kracauer'nın Erken Dönem Eserlerinde Sinemaya Bakışı 187
Kitle Süsü.....187
Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi 193
Film Kuramı: Fizik Gerçekliğin Kurtarılması.....201
Fizik Gerçekliğin Kurtuluşunu Sağlayan Araç: Sinema 216
Kracauer'nın Film Kuramına Genel Bir Bakış.....218

BİÇİMCİLİĞİN VE GERÇEKÇİLİĞİN SENTEZİ...221
Auteur Kuramı ve Yeni Dalga Sinema Akımı

JEAN LUC GODARD 235
Prof. Dr. Mutlu Parkan
Prof. Dr. Ertan Yılmaz

GENEL KAYNAKÇA.....263

ÖNSÖZ

Sinematografın bulunup film çekimlerinin ve gösterimlerinin yaygınlaşmasıyla, sinema üzerine düşünceler de üretilmeye başlar. İlk yıllarda kitleler için bir eğlence aracı olarak görülen sinemanın, kısa zamanda, farklı özellikleriyle kendine özgü bir "sanat" olabileceğinin de farkına varılır. İşte bu farkedişle ortaya çıkan "sinema kuramları", yıllar içinde sinemanın dilsel ve teknolojik gelişimiyle etkileşimli biçimde, çoğalır. Bugün artık, sinema üzerine üretilen düşünceler, ortaya konan sinema kuramları, oldukça büyük bir birikim oluşturmuş durumdadır. Sinemanın "ne?" olduğu, "nasıl?" olduğu, "nasıl olması ya da ona nasıl bakılması gerektiği?", diğer sanatlarla farklı ve benzer yönleri üzerine düşünceler açıklayan kuramlar, öylesine çoğalmıştır ki, artık onları öğrenebilmek ve üzerinde düşünebilmek için de belli bir sistem oluşturmak gerekmektedir.

İşte bu birikimi, sinemayla ilgilenen gençler için derlemek ve onlara aktarmak isteyen Dr. Zeynep Özarslan, editörlüğünü üstlendiği, iki ciltlik bu çalışmayı ortaya çıkarmıştır. Sinema alanında çalışan diğer akademisyenlerle işbirliği yapan editör, genel kabul doğrultusunda, kuramcıları yaklaşımlarına göre "Biçimci", "Gerçekçi" ve "Biçimciliğin ve Gerçekçiliğin Sentezi" başlıkları altında gruplamış ve onların kuramlarını da kronolojik sıralamayı gözeterek ele almıştır. Uyguladığı bu sistemle, sinema üzerine düşünmenin gelişim çizgisini, anlaşılır biçimde okuyucuya aktarmayı başarmıştır. Çalışmada iki kuramın yazarlığını da üstlenen editör Zeynep Özarslan, bölümler arasındaki bağlantı yazılarıyla da, kitabın bütünlüğüne ve anlaşılırlığına önemli katkıda bulunmaktadır.

"Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar" altbaşlığı ile yayınlanan **Sinema Kuramları** kitabının birinci cildi, **İlk Film Kuramcıları** başlığı altında, Burak Buyan'ın ele aldığı **Münsterberg** ve Arda Erdikmen'in anlattığı **Arnheim** ile başlar. Her ikisi de psikolojik yaklaşımla, izleyici algısı açısından sinemayı inceleyen ve onun bir sanat olduğunu kanıtlamaya çalışan ilk kuramcılardandır. **Biçimci Kuramcılar** kapsamında, Selahattin Yıldız'ın incelediği ve diğer Rus biçimcilerle karşılaştırdığı **Pudovkin**; Bülent Küçükerdoğan ve Deniz Yengin'in birlikte kaleme aldıkları, mon-

taj kullanımının sinema diline katkılarını kuramlaştıran **Eisenstein** ve Nihan Gider Işıkman'ın incelediği, sine-göz manifestosuyla öne çıkan **Vertov**, bulunmaktadır. **Gerçekçi Film Kuramcıları** başlığında, Battal Odabaş'ın anlatımından, "Sinema Nedir?" adıyla kitaplaşan makaleleri açımlanan **Bazin** ile Zeynep Özarslan'ın kaleminden, gerçekçilik yaklaşımıyla **Kracauer,** irdelenmektedir. Birinci cildin son bölümünde de **Biçimciliğin ve Gerçekçiliğin Sentezi** başlığı ile sinemaya çoklu bakışla yaklaşan kuramcılara bir geçiş yapılarak, bu senteze uygun düşünceler ve filmler üreten, yönetmen Jean Luc Godard üzerine, Mutlu Parkan ile Ertan Yılmaz'ın söyleşisine yer verilmektedir.

Sinema Kuramları kitabının **"Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar"** altbaşlığı ile yayınlanan ikinci cildinin tümünde ise, çoklu bakışla üretilmiş çağdaş kuramlar ele alınmaktadır. 1950'lerden sonra ortaya çıkmış olan bu kuramlar, yaşamın, bilimin ve sanatın diğer alanlarına ait inceleme yöntemlerini sinemaya uyarlamakta ve çok yönlü yaklaşımı kullanmaktadırlar. Böylece sinemayı daha iyi açıklamayı ummaktadırlar. Kitabın bu cildinde, çağdaş kuramlardan, dilbilimin yöntemlerini sinemada kullanan **"Göstergebilimsel Film Kuramı"**, Oğuz Adanır tarafından ele alınmaktadır. Adanır bu yazısında, sinema göstergebiliminin temel kavramlarını açıklayarak, Jean Mitry ve Christian Metz'i karşılaştırmaktadır. Şükran Kuyucak Esen ise, François Truffaut'dan Peter Wollen'a **"Auteur Kuramı"**nın gelişimini inceleyerek, günümüzdeki durumunu ortaya koymakta ve kurama kendi yaklaşımını açıklamaktadır. Zeynep Özarslan **"Tür Kuramı"**nı, farklı yaklaşımların ışığında analiz edip, yeni bir sınıflamasını yapmaktadır. Celâl Oktay Yalın ile Aslı Güngör birlikte, belgesel sinemayı , **"Sinema-Gerçek"** açısından incelemektedirler. **"Üçüncü Sinema Kuramı"** Zeynep Çetin Erus tarafından, beslendiği sinema akımlarına ve içinden çıktığı dönemin özelliklerine de vurgu yapılarak anlatılmaktadır. Freud ve Lacan'ın psikolojide kullandıkları psikanaliz yöntemlerinden yararlanan **"Psikanalitik Film Kuramı"**, Burak Bakır anlatımıyla ele alınmaktadır. Feryal Saygılıgil, feminist hareketlerden yola çıkarak **"Feminist Film Kuramı"**nı ve sinemada kadın yaklaşımını açıklamaktadır. Edebiyat bağlantısıyla sinemada **"Anlatı Kuramı"** ise, Özgür Yaren'in yazısının konusu-

dur. Manifestosuyla tartışma yaratan **"Dogma 95",** bu ciltte Y. Gürhan Topçu incelemesiyle yer almaktadır. **"Queer Sinema Kuramı"**, Senem Duruel Erkılıç, **"Yeni - Biçimci Kuram"** Hakan Erkılıç tarafından değerlendirilmektedir. Son olarak da, Meral Özçınar Eşli, **"Deleuze Felsefesi"**ni tanıtarak, onun sinematografik düşünme modelini analiz etmektedir.

Öğrencim ve meslektaşım Dr. Zeynep Özarslan'ın çabalarıyla ortaya çıkan iki ciltlik bu ortak çalışma, bugüne dek sinema üzerine söylenmiş düşünceleri derleyerek yeni düşüncelere ufuk açmayı amaçlamaktadır. Aralarında yer almaktan gurur duyduğum genç akademisyen arkadaşlarla birlikte, sinemayı ve düşünmeyi seven gençlere seslenmekten çok mutluyum. Kitabımızın daha nice yeni basımlarında buluşmak dileğiyle...

Prof. Dr. Şükran Kuyucak Esen

İLK FİLM KURAMCILARI

Yüzyıllardan beri insanlar optik oyuncaklar, gölge oyunları ve büyülü fener gibi görsel hileler ile resimlere hareket katmaya çalışmıştır. Örneğin, 1671'de Athanasius Kircher'in yaptığı büyülü fener (magic lantern) gösterileri vardır. Ama sinematografin (cinematographe) icadında 19. yüzyılın başında yapılan keşif ve icatların rolü büyüktür. 1826'da John A. Paris'in Thaumatrope'u bulması, 1832'de Joseph Antoine Ferdinand Plateau'nun Phenakistoscope'u, yine aynı yıl Simon Ritter Von Stampfer'in Stroboscope'u icadı, 1834'te William George Horner'ın Hayat Çarkı'nı bulması (Daedalum/Zoetrope), 1839'da Louis Jacques Mande Daguerre'un Daguerreotype Camera'yı (fotoğraf makinesi) keşfi sinemanın ortaya çıkmasına katkıda bulunan önemli icatlardır. Ancak, 1879'da Edward Muybridge'in Amerika'nın Palo Alto bölgesinde dörtnala giden bir atın dört ayağının birden yerden kesilip kesilmediği iddiasını kanıtlamaya çalışması önemli bir başlangıç olur. Muybridge, Palo Alto'daki çiftlikte atın gideceği yola yatay olarak ipler gerer ve her bir ipin ucunu bir fotoğraf makinesine bağlar. Bu 24 fotoğraf makinesi, önlerinde paravan olduğu halde düzenlenmiştir ve atın ayağı ipe değdiğinde ve ip koptuğu anda fotoğrafı çekilir, paravan kapanır. Bu fotoğrafları arka arkaya dizen ve hareketlendiren Muybridge, bir yandan atın dört ayağının birden yerden kesildiğini kanıtlar, diğer yandan da resimleri hareketlendirmeye yeni bir boyut katar. Ardından, 1882'de Fransız Etienne-Jules Marey, Chronophotography'i ya da Fusil Photographique'i (fotoğrafik tabanca) icat eder. Bir tabanca düzeneğinde mermi yerine film şeridinin koyulduğu bu mekanizma ile bir kuşun uçuşunu çeker.[1] Bir kaç yıl sonra 1888'de İngiltere'de yaşayan bir başka Fransız mucit, Louis Aime Augustin Le Prince, *Roundhay Bahçesi* ve *Leeds Köprüsü'ndeki Trafik* adlı filmleri çeker, ancak Le Prince film gösterimi için Paris'e giderken, tren yolculuğu sırasında esrarengiz bir şekilde kaybolur, icadı için New York'a patent başvurusu yapmayı planlayan Le Prince'ın ne cesedi ne de bavulu bulunur, bunun üzerine ailesi

[1] İngilizce'de film çekmek anlamında kullanılan kelimelerden biri de "*shoot a film*"dir. "*Shoot*" aynı zamanda bir silahla ateş etmek anlamına da gelir. Bu ifadede Marey'in icadının da katkısı olabilir.

bu durumdan, *Patent Savaşı*'nı kazanan T. A. Edison'ı suçlar ancak bir sonuç elde edemezler. Le Prince'ın icadı da sinema tarihinin önemli icatlarındandır. ABD'de sinemanın doğuşu, Thomas Alva Edison ve yardımcısı William K. L. Dickson sayesinde olur. Dickson, 1890'da motor ile çalışan ve hareketli resimleri kaydedebilen bir kamera geliştirir, buna k*inetograph* adı verilir. "*Kine*" hareket, *"graph"* yazmak demektir, yani sinema kelimesi aslında hareketin yazılması anlamındaki bu icattan gelir. 1891'de, Dickson, ayrıca hareketli görüntüleri izlemeyi sağlayan bir projektör yapar, bu projektör fikrinde Zoetrope'dan esinlenir ve buna *kinetoscope* (*scope*: bakmak) adı verilir. Ortalama boydaki bir insanın göğüs hizasına gelen bir yükseklikteki bir dolabı andıran bu alet sayesinde, bir kişi gözünü aletteki bakaça yerleştirerek film izleyebilmektedir. Kısa sürede Amerika'nın birçok yerinde, içinde yaklaşık 20 tane kinetoscope olan salonlar açılır, ancak burada film izleme etkinliği kitlesel değil, bireyseldir. 1893'te, dünyanın ilk film stüdyosu, the *Black Maria*, ya da *The Kinetographic Theater* (Edison tarafından "*The Doghouse*"[2] olarak adlandırıldı), New Jersey'de inşa edilir. Amerika'da bu gelişmeler yaşanırken, Almanya'da 1895'te Maximillian Skladanowsky, Bioscop'u bulur, yine aynı yıl İngiltere'de Birt Acres, *Dover'da Dalgalı Deniz*'i çeker. Çok yakın tarihlerde ya da aynı yıllarda, dünyanın farklı bölgelerinde, farklı mucitler sinematograf gibi aygıtlar icat etmiş olsalar da, sinemanın babası olarak adlandırılanlar 1895'te *Cinématographe*'ı (kamera ve projektörün birleşimi) icat eden Fransız Auguste (1862-1954) ve Louis (1864-1948) Lumiere Kardeşler olur. Çünkü onlar sadece hareketli resmi kaydedebilen bir icat yapmakla kalmazlar, 28 Aralık 1895'de Paris'te des Capucines Bulvarındaki Grand Café'de ilk ticari kitlesel film gösterimini de gerçekleştirirler. Yani aslında ilk kitlesel film gösteriminin yapıldığı tarih, sinemanın başlangıcı olarak kabul edilir. Lumiere Kardeşler, fabrikadan çıkan işçiler, trenin gara girişi, bebeğin mama yemesi gibi gündelik hayatı olduğu haliyle kaydederler. Yaklaşık 1-2 dakikalık bu görüntülerin 10 tanesinin bir araya getirildiği yaklaşık 20 dakikalık programların günde 20 defa gösterildiği günlerdir o günler.

[2] O yıllarda polis arabalarına verilen isim, stüdyo bu arabalara benzediği için Edison öyle adlandırır.

Sinema ile ilk defa tanışan izleyiciler için, perdedeki görüntünün hareket ediyor olması zaten yeterince ilginçtir ve izleyici henüz hakkında bir şey bilmediği bu icattan doğal olarak bir şey de talep etmemektedir. 1900'lerin başında, hareketli resimlere artık herkes alışmıştır ve kısa sürede sinema, işçi sınıfı için bir kaçış ve eğlence haline gelir. Küçük bir ücret karşılığı, işçiler bütün akşamlarını eğlenerek geçirebilmektedir. Amerika'da Kinetoscope salonları ya da konferans salonları hızla *nickelodeon'a* dönüştürülür, yani ilk sinema salonlarına. Giriş ücreti bir nickel olduğu için bu salonlara *nickelodeon* adı verilir. Genellikle sabahın erken saatlerinden gece yarısına kadar açık olan bu salonlar en ucuzundan eğlence sağlamaktadır. Fransa'da ise, artık, tam da bebeğin mama yemesi gibi gerçek hayatın olduğu gibi kaydedildiği görüntülerden oluşan bu filmleri izlemekten sıkılan izleyicilerin imdadına yetişen kişi George Melies (1861-1938) olur. Sihirbazlık geçmişinden yararlanan Melies, birçok sinemasal hile icat eder, 1902'de *Aya Seyahat* gibi fantastik bir film çeker. Herkes, bir öykü anlatan bu kurmaca filmlerdeki hileleri çözmeye çalışır. Böylece sinema tarihindeki ve de kuramlarındaki o temel ayrım ortaya çıkar; *gerçekçi eğilim* ve *biçimci eğilim*.

İlk ortaya çıktığında bir sanat olarak değerlendirilmeyen sinemaya ilk ciddi yaklaşımlar ise kuramcılar sayesinde olur. Sinemayı ciddiyetle ele alıp psikolojik, sosyolojik ve estetik yönlerini analiz eden bu ilk film kuramcıları sinemanın bir sanat olduğunu kanıtlama iddiasındadırlar ve öncelikle sinemanın tiyatrodan ve de fotoğraftan ayrı bir sanat olduğunu göstermeye çalışırlar. O, gerçekliği gösterdiği ya da en azından gerçeklik yanılsaması yarattığı için diğer sanatlardan ayrı bir yerde olmalıdır. Sinemanın temel kavramlarını açıklarlar. "Neden film izleriz", "film izlemek insanın hangi ihtiyacına karşılık gelir" gibi soruların cevabını bulmaya çalışırlar. İşte tam da bu sorular ve cevapları neden sinema kuramlarına ihtiyacımız olduğunu ortaya koyar.

Küreselleşen dünyanın post-Fordist mantığına göre şekillenen eğitim sistemi içerisinde bütün disiplinlerde ve dolayısıyla sinema eğitiminde de bir "kuram-uygulama" çatışması varmış gibi görünmektedir. Eğitimciler "kuramcı" ya da "uygulamacı" olmalarına göre değerlendirilmekte ve hatta sinemayı bir bütün olarak kavramak yerine bir an önce "sinemacı" olup "film yapmak" derdinde

olan öğrenciler, "iyi film yapmak için sinema tarihi ya da kuramı bilmeye gerek yok" gibi yanlış bir argümandan yola çıkarak "film kuramı"nı bir hayli gereksiz bulmaktadır. Oysaki iyi bir film yapmak için ya da mesela iyi bir kurgucu veya görüntü yönetmeni vb. olmak için sinema tarihine de kuramına da şiddetle ihtiyaç vardır. Çünkü kuram, "belirli bir konuyu daha iyi açıklamaya yarayan bir varsayımlar bütünüdür," sinemanın kültürel, politik ve estetik süreçlerini daha iyi anlamamızı sağlar. Eleştirel düşünceyi geliştirdiği gibi, yaratıcılığı da arttırır. Hatta mesela neden o filmde, o sahnede, çekimlerin o biçimde ard arda dizildiğini ya da neden yönetmenin o belirli sahnede alan derinliğini tercih ettiğini, yani kısacası o filmi neden "çok beğendiğimizi" anlamamızı sağlar. Yani, kuram ve uygulama sanıldığı gibi birbirine zıt, çatışan alanlar değildir, aksine birbirini tamamlayan süreçlerdir, biri olmazsa diğeri de olamaz.

İşte bu amaçlarla, sinemanın daha ilk ortaya çıktığı yıllarda, sinemayı ciddiye alan ve bilimsel, sanatsal bir inceleme alanı olarak gören birçok kuramcı da ortaya çıkar. Biz de bu bölümde ilk film kuramcılarından ikisini ele alıyoruz: İlk olarak 1916'da yayımladığı "*The Photoplay*[3]*: A Psychologic Study*" (*Sinema: Psikolojik Bir Çalışma*) adlı kitabıyla sinemanın hâlâ kullanılan temel ilkelerini ve kavramlarını keşfeden Hugo Münsterberg ve yine benzer bir eğitimden gelen Rudolf Arnheim.

Psikoloji alanındaki birçok eserinin yanında felsefe ile de ilgilenen Münsterberg; özellikle duyular aracılığıyla deneyimlediğimiz dünyayı *fenomenal gerçeklik* ve duyusal olmayan yani hakkında bilgi sahibi olamayacağımız dünyayı *numenal gerçeklik* olarak adlandıran ve düşünmeyi duyusallık yeteneğiyle ilişkilendiren idealist felsefenin önemli temsilcilerinden I. Kant'ın felsefesinden etkilenir. Kant'a göre zaman, uzam ve nedensellik fenomenal gerçekliğe aittir. Münsterberg de buradan yola çıkarak film kuramını geliştirir. Ona göre, filmde, dış dünyadan alınan imgeleri zihin algılar ve izleyici iç dünyada bir yolculuk yapar, böylece görünen alandan görünmeyen alana geçiş yaparız. Sinema gerçeklikten soyutlanan görüntülerden oluşur ve bu görüntüler insan zihninde

[3] Filme alınan tiyatro anlamına gelen *Photoplay* kavramını ilk başlarda sadece bir eğlence aracı olarak değerlendirilen sinemayı tarif etmek için kullanır.

algılanır ve bu algılama sürecinde zihin bunlardan yeni bir gerçeklik yaratır, burada ruh halimiz yani psikoloji de önemlidir. Başka bir ifadeyle, zihin sayesinde filmde aslında durağan görüntüleri hareketli gibi algılarız (fi olgusu), yani film izlerken zihnimiz boşlukları doldurur ve gerçeklik yanılsamasını algılar, bu nedenle de sinema zihinsel bir süreçtir. Dönemindeki diğer film kuramcıları gibi sinema ile tiyatroyu karşılaştırma eğiliminde olan Münsterberg'e göre tiyatro fizik gerçeğe daha yakındır. Film ise, gerçek mekanlarda çekilmesine rağmen, üç boyutlu değil, iki boyutludur, fakat zihin bu iki boyutlu görüntüleri yeniden düzenler ve hacim kazandırır, yani derinlik hissi verir, bu nedenle film, zihin gerçekliğe daha yakındır. Yine filmde *flashback* (zamanda geri gitme) ya da *flashforward* (zamanda ileri gitme) gibi teknikler sayesinde zaman ve uzamda sıçramalar yapabiliriz, bu teknikler insan zihninin çalışma ilkelerine uygun olduğu için, tüm bunları çok katmanlı zihin sayesinde algılarız, üstelik bu teknikler hafıza ve hayal gücünü de geliştirir. Sinema, öykü sayesinde izleyicilerde merak uyandırır, yani Münsterberg, öyküyü önemser. Yine sinemanın temel prensiplerinden olan hareketi yorumlar ve hareket eden cisimlerin daha fazla dikkat çektiğini vurgular. Ayrıca izleyicinin dikkati sürekli canlı tutulmalıdır, bu nedenle de filmdeki olay örgüsü önemlidir. Ona göre, sinemanın asıl amacı duyguları resmetmektir. Filmde oyuncunun verdiği duygular önemlidir, ama izleyici de kendi yaşantısından yola çıkarak bunları farklı yorumlayabilir. Kısacası, Münsterberg, yakın plan, flashback, flashforward, kurgu gibi imkânlarla sinemsal dili nasıl algıladığımız üzerinde durur ve tüm bunları zihnin çalışma prensipleriyle ilişkilendirir, buradan da sinemanın bir sanat dalı olarak tiyatrodan nasıl ayrıldığını açıklar. Görüldüğü gibi sinemasal oluşumu zihinsel bir oluşum olarak değerlendiren Münsterberg'in film kuramında, bütünün onu oluşturan parçalardan daha fazlasını ifade ettiğini öne süren Gestalt psikolojisinin ve de Kant'ın felsefesinin izlerini sürmek mümkündür.

Münsterberg'den etkilenen Rudolf Arnheim da, 1932'de yayımlanan *Sanat Olarak Sinema* adlı kitabında da ortaya koyduğu gibi sinemanın sanat yönüyle ilgilenir. Gestalt psikolojisini izleyen Arnheim, filmde görüntüyü algılarken zihnimizin de sürece dahil olduğunu savunur. Ona göre film, görüntülerden oluştuğu için gerçekçi değildir, yani film gerçekliğe değil, gerçekdışılığa dayanır.

Filmde görüntünün kaydedilmesi değil, kullanılması, yani nesnelerin düzenlenme biçimleri önemlidir. Film, dünyayı simgeleyebildiği, gerçeklikten soyutlama yapabildiği ölçüde sanat olur. Kameranın sınırlılıkları vardır, kamera gözümüzün algıladığı gibi algılamaz dünyayı, ama tam da bu sınırlılıklar yönetmenin yaratıcılığını olanaklı kılar ve böylelikle film bir sanat ürününe dönüşür.

Münsterberg ve Arnheim gibi ilk film kuramcıları sinemanın tiyatro, fotoğraf gibi diğer sanatlardan ayrı bir sanat olduğunu kanıtlamışlar, sinemanın psikolojik ve zihinsel süreçlerini açıklayarak film kuramına önemli katkılar yapmışlardır.

Editör Zeynep Özarslan

HUGO MÜNSTERBERG

*Doç. Burak BUYAN**



Hugo Münsterberg'in Yaşamı

1 Haziran 1863 yılında Prusya Krallığı (günümüzde Polonya) sınırları içinde olan Danzig (günümüzde Gdansk) şehrinde doğan Münsterberg, kereste tüccarı bir baba (Moritz) ile onun ikinci eşi olan müzisyen bir annenin (Minna Anna) iki erkek evladından biridir. 1883 yılında gittiği Leipzig Üniversitesi'nde ders aldığı Wilhelm Wundt'tan etkilenerek psikoloji laboratuarında çalışmaya başlamış, 1885 yılında Wundt'un danışmanlığında bu alanda doktora derecesini elde etmiştir. 1887 yılında da Heidelberg Üniversitesi'nden tıp diplomasını alarak, aynı yıl Freiburg Üniversitesi'nde özel eğitimci olarak ders verme konumuna gelmiştir. Ağustos ayının 7'sinde uzaktan kuzeni olan Strasbourg'lu Selma Oppler ile hayatını birleştirmiştir. 1891 yılında Paris'te katıldığı ilk uluslararası psikoloji kongresinde William James ile tanışmış ve James'in 1892 yılında Harvard Üniversitesi psikoloji laboratuarının sorumluluğunu alması için yaptığı daveti kabul ederek 3 yıllığına ABD'ye geçmiştir. 1895 yılında Freisbourg Üniversitesi'ne geri gittiyse de 1897 yılında James'in acil çağrısıyla Harvard Üniversitesi'ne dönmüş ve 1898 yılında APA (Amerikan Psikoloji Derneği) başkanlığına seçilmiştir. Hayatının geri kalanını ABD'ndeki çalışmaları ile geçiren Münsterberg, 16 Aralık 1916'da ders verdiği kürsüde fenalaşıp düşerek beyin kanaması sonucu hayatını kaybetmiştir.

---

* **Doç. Burak BUYAN**: Beykent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema TV (İngilizce) Bölümü Öğretim Üyesi.

Münsterberg, çalışmalarını, uygulamalı, klinik, endüstriyel, adli ve deneysel psikoloji üzerinde yoğunlaştırmıştır. 1888-1916 yılları arasında birçok makale ve kitap yayınlamıştır. Bunların başlıcaları;

- Die Willenshandlung (1888).
- Beiträge zur experimentellen Psychologie (1889).
- Psychology and Life (1899).
- Grundzüge der Psychologie (1900).
- American Traits from the point of view of A German (1901).
- Die Amerikaner (1904).
- The principles of Art Education (1905).
- Science and Idealism (1906).
- On the witness Stand (1908).
- Aus Deutsch-Amerika (1908).
- Psychology and Crime (1908).
- The Eternal Values (1909).
- Psychology and the Teacher (1909).
- Psychotherapy (1909).
- PsychologyandIndustrial fficiency (1913).
- Psychology and Social Sanity (1914).
- Grundzüge der Psychotechnic (1914).
- Psychology, General and Applied (1914, textbook).
- The War and America (1914).
- Tomorrow (1916) ve sinema üzerine eğilen ilk kapsamlı kuramsal eser olarak kabul edilen Photoplay (1916)'dir.

Zaman, Mekân, Nedensellik

1913 yılında çıkan "Psikoloji ve Endüstriyel Verimlilik" başlıklı yayını ile endüstriyel psikolojinin kurucusu konumuna gelen Münsterberg "Yeni Kant'çılar" olarak bilinen grubun üyelerindendir. Kant'ın biçimci kuramını esas alarak kendi film teorisini geliştirmiş, temel olarak zaman, mekân ve nedensellik üzerinde durmuştur. Bunu yaparken de genelde sinemaya en yakın dramatik sanat olan tiyatro ile karşılaştırma yoluna gitmiştir. Münsterberg, sinemanın yaşamın gerçeklerinden soyutlanan görüntülerle insan zihninde algıya dayalı olarak yeniden şekillendiğini ve apayrı bir dünyaya dönüştüğünü ifade eder.

Sanatta biçimcilik, bir sanatsal yapıtta anlatılan, işlenen konu yerine onun işleniş, anlatılış biçiminin sanatı oluşturduğu şeklinde ifade edilebilir. Bu da sanatın içeriği ile ilgilenen klasik eleştiri ile

çakışır. Biçimci anlayış ahlaki felsefeden ortaya çıkmaktadır. Buna göre bir olay, doğru ya da yanlış oluşu ile değil oluş biçimi ile değerlendirilir. Bu görüşte ahlaki değerler yasa ve kurallardan bağımsız tutulmaktadır. Kant'm bu ahlaki felsefesi biçimci etik anlayışı oluşturur. Münsterberg, Rudolf Arnheim, Sergei Eisenstein ve Bela Balazs ile birlikte biçimci kuramı oluşturanlardandır.[4]

Münsterberg'in teknolojik gelişme ile psikolojik olarak gerçeğe yakınlığının sinemayı özgün bir sanat dalı yaptığını kavraması uzun sürmemiştir. Aynı zamanda bu yeni ve popüler sanat dalının ayırdına vararak özgürleştirici ve ayartıcı potansiyelini de kısa sürede fark etmiştir. Deneysel psikoloji eğitimi almış ve uygulamalı psikolojideki saygın isimlerden biri olan Münsterberg, tiyatro ile bir tutulması nedeniyle yeni sanat şekli sinemaya göreceli olarak geç eğilmiştir.[5]

Münsterberg'e göre resim göze, müzik kulağa, sinema da zihne hitap etmektedir. Gözün görüntüyü bir süre hafızada tutması her kare arasındaki çizgileri görmemizi engellemektedir. Projeksiyon cihazında her kare değişiminde ekran kararmakta ve bu sırada değişen görüntü perdeye yansıtılmaktadır. Bu, saniyede 24 kez tekrarlanır. Münsterberg bu olguyu 1916 yılında analiz eder. Kareler arasında kurulan zihinsel bir köprü sayesinde bir seri durağan görüntünün hareketli olarak algılandığını belirtir.[6] Bu fenomen, Yunan alfabesindeki Φ (fi) harfi ile adlandırılarak "fi olgusu" olarak kabul edilmiştir. 1912'de Max Wertheimer'ın çalışmasında bahsettiği "fi olgusu" resimlerin arka arkaya gösterilerek hareket yanılsaması sağlaması anlamına gelmektedir ve sinemanın ilk adımı olarak görülmektedir.[7]

Sinema tiyatro ile karşılaştırılacak olursa, dramatizasyon açısından olaylar tamamen kafamızın içinde şekillenir. Sinemada ise olaylar gerçek mekânda ve derinliklidir. Ama izleyici dış dünyanın üç boyutlu olarak sunulmadığını hisseder. İki boyutlu görüntüler

---

[4] Aylan, T. (2005). "Göstergebilim ve Bir Söylem Biçimi Olarak Sinema", Ankara Üniv. Sosyal Bilimler Enst. Yüksek Lisans Tezi, s.1

[5] Langdale, A. (2002). "Hügo Münsterberg on Film: The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings", Routledge Yayınları, s.8

[6] Parkinson, D. (1995). "History of Film", Thames&Hudson Inc., s.7

[7] Okudan, A. (2003). "Mekansal İmge ve Görüntü", Yıldız Teknik Üniv.Fen Bilimleri Enst.Yüksek Lisans Tezi, s.15

ancak beyin tarafından şekillendirilerek hacimsel nesnelere çevrilirler.[8]

Münsterberg filmdeki derinlik etkisinin psikolojik ya da bilişsel olarak seyircinin zihninde oluşturulduğunu kendisinin de dahil olduğu birçok deney ile ispatlamıştır. *"Perdedeki derinlik ve hareket, nesnel algı ile bu algının öznel çıkarımlarının karışımıdır. Ancak sinemanın karmaşık, psikolojik dünyasına bir kez daldığımızda bunu farketmeyiz bile."* [9]

Diğer yandan film, seyircinin zihinsel olarak farklı mekânlara gidip gelmesini sağlayabilmekte, aynı anda farklı mekânlarda geçen olayları da takip edebilme şansı tanımaktadır. Elbette genç sinema sanatı bunu teknolojisine borçludur. Münsterberg sinemanın kısa tarihini iç ve dış gelişmeler olarak adlandırdığı iki başlıkta yapılandırmıştır. Bir tarafta teknolojik gelişimin eseri olan sinema ve sunduğu imkânlar, diğer tarafta ise toplumun bu teknolojik fenomene olan gereksinimi yer almaktadır. Diğer bir deyişle halkın eğlenme ve öğrenme ihtiyacı bu teknolojik sanatın şekillenmesini sağlamıştır. Belgesel sinemanın önemli toplumsal görevler yerine getirebileceğini belirtmekle birlikte konulu filmlerin ifade gücüne ulaşmasının hiçbir zaman mümkün olmayacağını savunur. Hatta 1915 senesinin teknolojik imkânlarını sinemanın sanatsal görevi için yeterli bulmuş ve ses ile rengi gereksiz bir gelişim olarak görmüştür. Ona göre film mutlaka bir olay anlatmalı ve anlatılan konu özelinde şekillenmelidir. Aksi halde sinema seyirlik teknolojik bir oyuncak olmaktan öteye gidemeyecektir.

Münsterberg, sinemanın sahne oyununun kaydedilmesine yarayan teknolojik bir imkân olduğu görüşüne karşı çıkmıştır. Bunu, Rönesans resmi gören birinin, resmin aslını görme arzusu duyacağı, iyi bir film gören kişinin ise seyirden tatmin olacağı ve oyunu tekrar sahnede görmek istemeyeceği örneği ile açıklar.[10] Ayrıca tiyatro ile karşılaştırıldığında sinemanın sahnede oynanan oyunun

---

[8] Mast, G. (1992). Marshall Cohen, Leo Braudy, "Film Theory and Criticism", Oxford Üniv. Yayım, s.355

[9] Sinnerbrink, R. (2009). "The Key Thinkers", Felicity Colman (Ed.), "Film, Theory and Philosophy", McGill-Queens Üniversitesi Yayınları, s.25

[10] Andrew, D. J. (1995). "Büyük Film Kuramları" (The Major Film Theories), Ibrahim Şener (Çev.), Sistem Yayıncılık, s.33

gerçekliğinden uzak, ancak insan zihninin gerçekliğine daha yakın olduğu görüşündedir.[11]

Münsterberg, psikolojik ilkeleri sinemaya uygulayarak bu yeni sanatın kuramının oluşmasına önemli ölçüde katkı sağlamıştır. Seyirciyi pasif konuma oturtarak, düş görür gibi bilinç dışı bir aktivitede bulunduğunu kabul eden Freudien yaklaşımın aksine, izleyiciyi ile izlenenin karşılıklı etkileşim içinde olduğunu savunur. Bu düşünce, beynin algı sürecinde gördüğü imgeleri düzenleme yeteneğini öne çıkaran Gestalt prensibine dayanır. [12]

Gestalt teorisi, 20. yüzyılın başlarında Alman psikologlarca geliştirilmiştir. Temelde bütünün, onu oluşturan parçalardan daha fazlasını ifade ettiği prensibine dayanır. Kompozisyon halinde bulunan imgelerin benzerlik, yakınlık, süreklilik, bütünleme, zemin ve şekil ilişkisine bağlı olarak insan zihni tarafından yeniden düzenlenerek algının oluştuğunu savunur ve bunu görsel örneklerle ispat yoluna gider.



Fotoğraf: (Edgar Rubin Vazosu)

Zira bu karmaşık algı sürecinde insan psikolojisinin belirleyici rolü bulunmaktadır. Münsterberg, seyircilerin filmin senaristi ve yönetmeni ile zihinsel yönden bağlantıda olduğunu kabul eden sinema psikolojisi vasıtasıyla etkileşime dayanan sinema kuramını

[11] Butler, A. M. "Film Çalışmaları"(Film Studies), Ali Toprak (Çev.), Kalkedon Yay., s.17
[12] Monaco, J. (2001). "Bir Film Nasıl Okunur"(How To Read A Film), Ertan Yılmaz (Çev.), Oğlak Yayıncılık, s.371

geliştirmiş ve uzunca yıllar sözü edilecek kuralları belirlemiştir. Aklın farklı seviyeleri olduğu görüşüyle her seviyeye farklı görevler düştüğünü savunur. Zihinde alt seviyelerde yaratılan algının üst seviyedekileri etkileyerek yeni karmaşık duyumlara sebebiyet verdiğini açıklar. Duyguları en üst zihinsel seviye olarak görür. Alınan verileri anlamlı kılmak için insan beyninin hafıza ve hayal gücünden faydalandığını savunur. Bu da bir ritim yaratarak bizim filmsel zamanı kurgulamamıza yardımcı olur. Böylece flashback (önceki zamana geri sıçrama) ve rüya sahneleri aracılığıyla seyircinin zihninde mekân değiştirebilme olanağı sağlanmış olur. Bu haliyle sinema teknolojik bir fenomen olmak yerine zihinsel olguların yansıtıcısı durumundadır. Sinema, insan zihnindekilerin somutlaştırılması, görselleştirilmesi, dış dünyanın bilgi ve birikime göre şekillendirilmesi olgusuna olanak sağlar.[13] Diğer taraftan, insan zihninde olayları hayal etme imkânını verirken hayal edilenlerin görselleştirilmesini mümkün kılar.

Bir filmde oyuncunun yaşadıklarını ya da yaşamak için hayal ettiği eylemleri seyredebiliriz. Seyirci, farklı olaylar arasındaki bağlantıyı kendi birikiminde var olan değerler ile kıyaslayarak, zamansal, mekânsal yahut nedensel olarak çözümler.[14] Münsterberg'in yararlandığı Kant'ın felsefesine göre; zaman, mekân ve nedenselliğe dayalı algı ile oluşan bilgi birikimi, "phenomenal realm" olarak adlandırılan görünen varlık alanını oluşturmaktadır. Mantık, estetik ve etik ise "noumenal realm" olarak adlandırılarak görünmeyen varlık alanını belirler. Sinemasal estetik, dış dünyaya ait imgeler ile zihinsel yorumlamayla yeniden şekillenerek insanın iç dünyasına olan yolculuğuna sebep olur. Böylece görünen alandan görünmeyen alana geçiş söz konusu olabilmektedir.

Sinema kuramının estetik yönü kadar psikolojik ve sosyolojik yönünü de önemseyen Münsterberg, bu iki alanı sinemanın içsel ve dışsal gelişimleri olarak görmüş ve çalışmalarına bu noktadan hareket ederek başlamıştır.[15]

---

[13] Münsterberg, H. (2005). "The Photoplay: A Psychologic Study", The Project Gutenberg EBook #15383, s.41

[14] Özcan, M. (2004). "Bilişsel Bilim Çerçevesinde Filmsel Anlatı ve Görsel Algılama", Ankara Üniv. Yüksek Lisans Tezi, s.30

[15] Monaco, J. (2001). A.g.e. s.371

Psikolji, dışsal nesnelerin film duyumu yaratmada içsel olanları ne şekilde harekete geçirdiğini açıklamaya yardımcı olur. Bir nesnenin varlığının nasıl oluştuğunu ve hayatın içinde ne şekilde yer aldığını tarif edebilen bilim, söz konusu nesnenin değerini ifade etmekte yetersiz kalmaktadır. Bu noktada felsefe devreye girerek Yeni Kant'çı estetik anlayış ile çözüm sunabilmektedir. Kant felsefesinde önemli yere sahip olan estetik, Münsterberg'in geliştirdiği anlayışa büyük destek sağlamıştır. Söz konusu tabiat olduğunda bilim, yaşam ve bilinç dünyasından bağımsız düşünülemez. Zira bilim bir nedensellik sarmalı içinde yer almaktadır.[16] Estetik ile film psikolojisinin içiçe geçtiği teorisinde Münsterberg, filmin estetik yönünün, onun psikolojik yansımasından yahut pelikül (film şeridi) üzerindeki varlığından çok, akan görüntülere dikkatini vererek hayal gücü sayesinde gördüklerini anlamlandırıp heyecan duyabilen, insan zihninde bulunduğunu söylemektedir. Gerçeklik ise zaman, mekân ve nedensellik sırasına göre şekillendirilmelidir. Çünkü bu üç durum gerçekliğin devamlılığını garanti edebilmektedir. Bu düşünceler ile Münsterberg hayal âlemine daha yakın bir konuma gelir.[17]

Bir Sanat Dalı Olarak Sinema

Bu yeni sanat dalı, üzerinde çalışan kuramcılar sayesinde fotoğraf, tiyatro, müzik ve edebiyatı sentezleme kabiliyetine sahip olarak hak ettiği konuma oturtulmuştu. Hatta teknolojinin sunduğu imkân ve kendi dil yapısından kaynaklanan anlatım tarzı sayesinde diğer sanat dallarından ayrıcalıklı bir yere sahipti.

Genç sanatın ilk konulu örnekleri olarak kabul edilen "*Bir Milletin Doğuşu*" ile "*Kabiria*" filmleri 1915 ile 1916 yıllarına aittir. Sinemayı sanat kategorisinde gören ilk kuramsal çalışmalar olan Vachel Lindsay'e ait "*The Art of the Moving Picture*" ile Hugo Münsterberg tarafından kaleme alınan "*The Photoplay: A Psychological Study*"nin de yayın tarihleri aynı yıllara denk gelmektedir. Buradan sinemanın sanat olarak konumlandırılmasıyla sinema için eleştirel düşüncelerin ve kuramsal çalışmaların da hiç zaman kaybetmeden aynı dönemde başlamış olduğu sonucuna varılabilmektedir. [18]

---

[16] Andrew, J. D. (1995). A.g.e. s.31

[17] Andrew, J. D. (1995). A.g.e. s.34

[18] Kalkan, F. (1988) "Türk Sineması", Toplum Bilimi Dergisi, Mart 1988, s.144

İnsanların hayatına henüz girme aşamasında olan bu yeni fenomene 20. yüzyılın başlarında halk "eğlencelik" gözüyle bakmaktaydı. Son derece sıradan sayılabilecek bu etkinlik içerisinde bir bilim adamının varlığı kolay kabul edilebilir cinsten değildi. Münsterberg sinemanın insanı gerçek hayattan tamamen izole edebileceğini ve dolayısıyla duyularını yitirmesine sebep olabileceğini düşünmüştü. Seyretmenin izleyiciyi pasifleştirebileceği savından hareketle, filmlerde sunulan yaşamın geçekle olan farkını sosyolojik açıdan endişe verici buluyordu. Dış dünyada gerçekleşmesi pek mümkün olmayan olayların sinemada kolay yaşanabiliyor olması bu farkı bariz bir şekilde ortaya koyuyordu.[19] 1914 yılında bir arkadaşı ile seyrettiği "*Neptune's Daughter*" (*Neptün'ün Kızı*) filmi, sinemanın sunduğu hayret verici imkânları bizzat deneyimleyerek görmesine sebep olmuştur.[20] Bunun üzerine sinemanın teknolojik tarihinin içine girerek film yönetmenleri ve oyuncularla sık sık biraraya gelmiş, stüdyolara girmiş ve incelemelerini bu yönde yoğunlaştırmıştır. *Cosmopolitan* isimli dergide yayınlanan makalesi ile araştırmalarını duyurmuştur.[21] 1915 senesini ağırlıklı olarak ilginç konulu güncel filmleri seyrederek, film araştırmaları ve sinema tarihi incelemeleri yaparak geçirmiştir. Sinemanın sanatsal değerini ortaya çıkarmak için tiyatro ile mukayese yoluna gitmiş ve dil olarak getirdiği yenilikler nedeniyle hiçbir zaman tiyatroya indirgenemeyeceğini savunmuştur. Sinemasal anlatım yöntemleri arasında sayabileceğimiz yakın çekim (ayrıntı), flashback (geri dönüş), flashforward (ileri sıçrama) gibi unsurların dikkat, hatırlama, hayal etme, duygusal durumların ifadesi gibi insan zihninin çalışma prensipleri ile olan benzerliğini fark ederek sinemanın psikolojik alanına büyük önem vermiştir.[22]

İlk kuramcılar bu yeni olguyu toplum için saygın bir konuma taşımak ve sanat olarak değerlendirilmesini sağlamak için yoğun çaba sarfetmişlerdir.[23] Rudolf Arnheim, Bela Balázs ve Siegfried Kracauer gibi teorisyenler de sinemanın gerçeklikten nasıl ayrıştığı ve meşru bir sanat dalı sayılmasının gerekliliği üzerinde durmuş-

[19] Sennett, R. (2011). "Ten ve Taş", Tuncay Birkan (Çev.), Metis Yayınları, s.11
[20] Langdale, A. (2002). A.g.e. s.8
[21] Andrew, J. D. (1995). A.g.e. s.17
[22] Sinnerbrink, R. (2009). A.g.e. s.20
[23] Monaco, J. (2001). A.g.e. s.370

lardır. Zira estetik üzerine yapılan tartışmalar sanatın amacının "deneyimlerimizin önemli bir bölümünü gerçek yaşamdan ayırarak tam bir uyum içerisinde soyutlamak" olduğuna işaret etmiştir. Sinema gerçeğin üstesinden gelmekteki başarısını, anlamlı bir dramatik öyküyü soyutlayabilmesine ve gösterim esnasında seyirciyi gerçek hayattan uzak tutarak, sunduğu imgelerin uyumundan haz almasını sağlayabilmesine borçludur. Film sanatı, kişinin duygularına seslendiği için nesnel dünyadan bağımsız nitelenmektedir.

Gestalt psikoloji okulundan mezun olan ve Münsterberg'in fikirlerinden etkilenen diğer bir kuramcı da Rudolf Arnheim'dir. Psikolog ve sanat eleştirmeni olan Arnheim'a göre sinema, sanatsal sonuçları olabilen bir olgudur. Ancak bu olgunun sanatla sonuçlanma zorunluluğu bulunmamaktadır.[24]

Sinema: Psikolojik Bir Çalışma

Münsterberg, ismi henüz tam konamamış bu yeni fenomen ile ilgili yaptığı araştırmalarını ve sonuçlarını 1916 yılında ölümünden altı ay kadar önce "*The Photoplay: A Psychologic Study*" (*Sinema: psikolojik bir çalışma*) adlı kitabında yayınlamıştır. Bu kitap, her ne kadar döneminin önemli şairlerinden olan Vachel Lindsay'in 1915 senesinde sinemayı yücelttiği ve sanat olarak savunduğu "*The Art of Moving Picture*" (*Film Sanatı*) başlıklı değerli eserinden bir yıl kadar sonra ortaya çıkmış olsa da, sinema kuramının temellerini oluşturan ilk kapsamlı çalışma olarak kabul edilmektedir. Ancak baskısı tükenen kitap 1970 yılına kadar gözden uzak kalmıştır. "Hareketli resimler" anlamına gelen "*moving pictures*" sözcüğü gibi "filme alınan tiyatro oyunu" anlamına gelen "*photoplay*" sözcüğü de emekleme aşamasında olan sinemayı tarif etmek için kullanılmıştır.

Münsterberg çalışmasının giriş bölümünde sinemanın iç ve dış gelişmelerine değinir. Dış gelişmeler kısmında, teknolojik açıdan sinemanın geçirdiği evreleri kronolojik olarak anlatır. Hareketli görüntü sunan düzeneklerin keşfi ile başlayarak toplu gösterimlere ulaşır. Yeni ve eski dünyanın bilimsel ve sanatsal çalışmalarının birleşimi ile sinemanın kazanımlarını tarih sıralaması içerisinde

[24] Aylan, T. (2005). "Göstergebilim ve Bir Söylem Biçimi Olarak Sinema", Ankara Üniv. Sosyal Bilimler Enst. Yüksek Lisans Tezi, s.2.

sunar. Sıralamaya doctor Roget'in 1825 yılında "*Philosophical Transactions*"da *(felsefî hususlar)* bahsettiği "hareketin optik yanılsaması" ile başlar. İzlencenin ticari açıdan karlı olabilmesi için aynı anda birden fazla kişinin seyretmesi gerekliliği neticesinde geniş kitlelere hitap edebilen sinema, sosyolojik bir önem kazanır. Diğer taraftan teknolojik iyileştirmelerle kamera stüdyo dışına çıkmış, fon perdesindeki yapay resimlerin yerini deniz kenarında, dağlarda, hatta Afrika ormanlarında çekilen, heyecan uyandıran gerçek görüntüler almıştır. Tarihi anlatmak söz konusu olduğunda, savaş sahnelerinde binlerce insan kullamlabilmiştir. Münsterberg, kinetoskop günlerinde kimsenin hayal dahi edemeyeceği bu dış gelişmelerin henüz ortalarında olunduğu görüşü ile bu bölümü kapatır.[25]

Sinemanın iç gelişimlerini ele aldığı ikinci bölümde insanların film izleme gereksinimini belirleyen unsurlar üzerinde durur. İlerlemeyi her şeyden önce estetik anlamda içsel kısımda görür. Bu, iç gelişim hikâyesini tamamen anlatmamakla birlikte sinemanın ilerleyişine işaret eder ve filmin sadece hayal gücüne hitap etmeyip aynı zamanda zihne mesaj gönderdiği gerçeğini hesaba katmaz. Öğrenme ve bilgi edinme gereksinimi temel amaç olsa da. Filmi, her bakımdan gerçeğin sinemasal geri yansıması olarak görür. Doğaya yahut sosyal hayata dair konu ne olursa olsun, izleyicinin dikkatini perdede cansız bir fotoğrafın değil hareketli görüntülerin çekebileceğinden bahseder. Sinema, anlattığı hikâye ve olaylarla dünyanın her köşesinde insanlarda merak ve heyecan uyandırabilecek bir yapıya bürünmüştür. Birçok kaşif artık yolculuklarında kamerayı kullanmaya başlamıştır. Afrika'daki vahşi yaşam, filler, zürafalar, maymunlar, dünyanın uçaktan görünüşü, yuvalarındaki kuşlar, rüzgarda sallanan çiçeklerin cazibesi yeni sanatın gelişimi ile göze hoş gelecek şekilde uzaklara ulaştırılabilmiştir. Ayrıca diğer bir kazanım da bilim adamlarının görüntüyü yüzlerce, binlerce kez büyüten mikroskobik kamerayı geliştirebilme becerisi olmuştur. Böylelikle görsel açısından çıplak gözün takip edebileceğinden çok daha fazlasına erişilmiştir. Hastalıklı bir hayvanın kanındaki bakterileri görebilen insanoğlu, aynı zamanda günler, haftalar süren olayları birkaç saniyede gözlemleyebilmiş, tırtılın koza-

[25] Münsterberg, H. (2005). A.g.e. s.9

sındaki hareketlerini ve kelebeğin kanatlanışını kısa sürede izleyebilmiştir.[26]

Münsterberg çalışmasını "Sinemanın Psikolojisi" ve "Sinemanın Estetiği" olmak üzere iki genel başlık altında toplar. Sinemanın psikolojisi, bu yeni sanat dalının tiyatrodan farklı olarak kendine has kuralları ile varoluşunun ele alındığı başlık dört bölüme ayrılmıştır. "Derinlik ve Hareket", "Dikkat", "Hafıza ve Hayal Gücü", "Duygular." Sinemanın estetik yönden ele alındığı diğer başlıktaki konular ise, "Sanatın Amacı", "Çeşitli Sanatların Anlamı", "Sinemanın Anlamı", "Sinemanın Gereksinimleri" ve "Sinemanın İşlevleri" bölümlerinde toplanmıştır.

Derinlik ve Hareket

Sinemanın seyircinin algısını etkilemesiyle, bu estetik algı anlama dönüşür. Müziğin kullandığı güçlü etkiler anlaşılmaya ve açıklanmaya çalıştığında, piyano ile kemanın yapısını yahut sesin fizik kurallarını ele alarak amaca ulaşmak mümkün değildir. Psikoloji üzerinden ilerlenmeli ve işitilen seslerin, harmoniklerin, ritmin, akortların zihindeki işlemi sorgulanarak bu unsurların melodide ve bestede nasıl biraraya getirildiğinin izinin sürülmesi gerekir. Sinemada da ilk önce safiyane ilgi ile hareketli görüntü deneyimine dâhil olan zihnin basit heyecanları üzerinde durulmalıdır. Bu sanatsal çabanın insan üzerinde yaptığı özel düzen, zihinsel işlemler yönünden analiz edilmelidir. Gerçek hayatta çevremizi saran üç boyutlu nesnelerin aksine, sinema bir seri fotoğrafik düz görüntüden oluşmaktadır. Bakılan görüntü iki boyutlu olmasına rağmen görünen nesnelerin üç boyutlu olmadığını kimse iddia edemez. Sinemada derinlik algısı; perspektif ilişkisi, gölgeler, objenin büyüklüğü, küçüklüğü ve mekândaki hareketleri ile sağlanmaktadır. Münsterberg, önceden bilinen üç boyutlu nesneler ile perdede izlenen nesneler arasındaki boyut farkını stereoskopik fotoğraf deneyimi ile açıklar. Sinemada da bunun olabilmesi için insan gözünde olduğu gibi, farklı açılarda konumlandırılmış iki kamera kullanılması ve farklı renklere sahip gözlükle seyredilmesi gerektiğini teknolojik olarak henüz ses ve renkten bahsedilmeyen yıllarda

[26] Münsterberg, H. (2005). A.g.e. s.11

söyler.[27] Zira üç boyutlu görme farklı perspektife sahip iki görüntünün beyinde işlenmesiyle mümkün olabilmektedir. Bir tiyatro sahnesine tek gözle bakıldığında derinlik algısının yitirilmesi de sinemadaki ile aynı etkiyi yapacaktır. Söz konusu film olduğunda, perdede hareket halindeki oyuncular birbirlerinin önünde ve arkasında konumlandırılarak derinlik hissi alınabilmektedir. Oyuncular sahnede sağa sola gidebildikleri gibi kameraya doğru yaklaşıp uzaklaşırlar. Aynı şekilde, ön planda yer alan objeler yakında, fonda yer alan duvar da izleyiciden uzakta algılanır. Diğer taraftan perde, algı açısından göz için bir obje gibidir. Derinlik hissi gözün uyum sağlamasına gereksinim duyar. Genişçe bir aynaya 3 metre mesafede duran bir kişi kendi görüntüsünü 6 metre mesafede algılar. İki boyutlu sinema perdesindeki derinlik algısı da bu şekilde gerçekleşmektedir. [28]

Hareket eden cisimler daha fazla dikkat çekmektedir. Farklı yönlerde hareket eden cisimler ise bir yanılgıya yol açabilir. Örneğin yan yana duran iki trenden biri hareket ettiğinde, duran trenden diğerini gören yolcu kendi treninin gitmekte olduğunu sanabilir.

Dikkat

Perdede görülen oyuncuların hareketleri ve derinlik duygusu, tek başına basit bir görsel malzeme olmaktan öteye gidemez. Seyircinin ilgisini ayakta tutabilecek zengin fikirlerle donatılmaları gerekir. Seyirci için anlamı olan, hayal gücünü harekete geçirebilecek, daha önceki deneyimlerini uyandırabilecek, karışık duygular içine sokabilecek, düşünceye sevk edecek, süreklilik yaratan senaryo örgüsü ile zihinde işlenebilecek fikirlerle donatılmış bir film, seyircinin dikkatini çekebilir.[29] İçsel olarak yaşanan bu karmaşık işlemler izlenimlerin dünyası ile buluşmalıdır. Münsterberg bunu hiç bilmediğimiz bir dildeki konuşmaları dinlemeye benzetir. *"Sesleri duyarız ancak bizde karşılığı olmadığından hiçbir anlam taşımazlar. Aynı düşünceleri anadilimizde dinlediğimizde ise her bir hece anlam ve mesaj taşır."* Bizi sarmalayan dünyayı anlamlı kılan içsel işlevlerin merkezine dikkati yerleştirir. Geçek hayatta olduğu

[27] Münsterberg, H. (2005). A.g.e. s.18
[28] Münterberg, H. (2005). A.g.e. s.24
[29] Münsterberg, H. (2005). A.g.e. s.28

gibi sinemada da dikkat sürekli bir yerden diğerine yönlendirilmelidir. Günlük yaşantıda dikkat, istemli ve istemsiz olmak üzere iki türlü sarfedilmektedir. Bilinçli olarak, program dahilinde ve kendi gereksinimlerine göre bir insan bir işe yahut bir olaya odaklanabilir. Dikkatin istem dışı yönlendirilmesinde ise dürtü dışarıdan gelmektedir. Yanıp sönen yazılar, bir patlama, parıldayan nesneler, yüksek tondaki sesin geldiği yer ve sıradışı olan her şey dikkatin yönlendirilmesinde etkili olmaktadır. Elbette yaşam içinde dikkatin istemli ve istemsiz olarak yönlenişi iç içe geçmiştir. Tiyatro ile karşılaştırıldığında sinemanın dikkati yönlendirmedeki en büyük avantajı, yakın plan yahut ayrıntı olarak adlandırılan çekim ölçeği olan detay görüntü kullanımıdır. Çoğu kez tiyatroda oyuncunun el hareketi seyircilerin dikkatini yönlendirebilirken bu el, görülen tüm sahnenin çok küçük bir parçasını oluşturmaktadır. Sinemada ise o elin yakın plan görüntüsü izleyici dikkatinin merkezine oturmaktadır. Bu noktada seyircinin verilen detay görüntünün dışında başka bir yere odaklanması ya da gösterilen ayrıntıyı görmemesi imkânsız bir hal alır. Sinemada görsel dünyanın yakın görüntüsü, nesnelerin, ifadelerin ve sübjektif bakış açısının anlatımında kullanılabilir.

Hafıza ve Hayal Gücü

Münsterberg, sinemanın hafızayı nasıl kullandığını tiyatro ile karşılaştırarak anlatır. Tiyatroda sahne değiştiğinde önceki sahnelerde yaşanan tüm olayların akılda tutulması gerekir ve dramatizasyon bir öncekinin üzerine inşa edilir. Ancak her şey olup bitmiş ve geride kalmıştır. Birinci sahne ile desteklenmeyen ikinci sahnenin anlaşılması kolay olmaz. İlk sahneye tekrar dönüş söz konusu değildir. Sinemasal anlatımda ise zamansal ya da mekânsal sıçramalarla birkaç sahne geri ve ileri gitmek mümkün olabilmektedir. Tiyatroda oyuncunun hatıraları diyalog metni içinde verilirken sinemada bir anda yıllar öncesine dönmek, bambaşka bir mekâna gitmek söz konusudur.

Münsterberg'in eserini yorumlayan Allan Langdale'e göre, sinemada zaman ve mekânın yanıltıcı şekilde değiştirilebilmesi kendi hikâye anlatma tarzını oluşturmaktadır. Sinemasal anlatım izleyiciyi geçmişe (hafıza) ve geleceğe (hayal gücü) götürebilir, özgür ve yaratıcı olarak zaman-mekân sürekliliğini ortadan kaldırabilir.[30]

[30] Langdale, A. (2002). A.g.e. s.22

Donald Laurence Fredericksen ise "*The Aesthetic of Isolation in Film Theory*" isimli kitabında Münsterberg'in sadece flashback ve flashforwardlarla izleyicinin hatırlama yahut beklentilerinin nesnelleştirilmesi üzerinde durduğuna, ancak sinemanın aynı zamanda film içindeki karakterlerin de hatırladıklarını ve beklentilerini yansıtabildiğine değinir.[31] Münsterberg sinemasal anlatıma sahip görüntüleri, kullanılan geçiş efektine göre seyirci ve karakterler için ayrı ayrı sınıflandırmıştır. İzleyiciyi yönlendirmek amacı taşıyan planlar genelde düz kesmelerle diğerine geçerken karakterlere ait olanlar fade (açılma-kararma) ya da dissolve (zincirleme) ile resmedilir. Düz kesme sosyal ve genele ait bir görüntü sunarken, dissolve yahut fade bireysel ve özel görüntüyü temsil etmektedir.[32]

Duygular

Münsterberg kitabının "Duygular" başlıklı kısmında sinemanın asıl amacının duyguları resmetmek olduğunu savunur. Tiyatroda özenle seçilmiş kelimelerin kullanıldığını ve seyircinin bu konuşmaları, duygusal olmayan entelektüel bir karakterden ilgiyle dinleyebileceğinden söz eder. Ancak perdede görünen oyuncu, sadece yaptığı eylemlerle izleyicinin dikkatini çekebilmektedir. Elbette bu eylemler, onları kontrol eden duygu ve hisler dolayısıyla anlam ve bütünlüğe kavuşabilmektedirler. Karakterler sinemada duygusal deneyimlerin nesnesi olarak tiyatroya göre daha ön planda yer almaktadırlar. Münsterberg'e göre, karakterin neşe ve hüznü, umut ve korkuları, aşkı ve nefreti, minnet ve hasetliği, sempatikliği ve fesatlığı senaryoya anlam ve değer katmaktadır.[33] Özellikle yakın plan çekimlerde oyuncunun yüzü, neredeyse tüm perdeyi kaplayarak mimiklerle duyguların aktarılmasına izin vermektedir.

Sinemadaki oyuncuların tiyatroculara göre avantajı sadece rolünü en iyisini bulana kadar prova etmesi değil, aynı zamanda istediği ilhamı alana kadar tekrar yapabilmesidir. Sinema oyuncusu, en doğru hareketi sahneye çıkıp bir kerede icra etmek durumunda

---

[31] Fredericksen, D. L. (1977) "The Aesthetic of Isolation in Film Theory-Hugo Münsterberg", Arno Yayınları Sinema Programı, s.151

[32] Fredericksen, D. L. (1977). A.g.e. s.152

[33] Münsterberg, H. (2005). A.g.e.s.43

değildir. Bu konuda sinemanın bir diğer teknik artısı da oyuncuların gerçek aktör olma zorunluluğunun bulunmayışıdır. Tiyatroda sahneye çıkacak kişilerin mutlaka profesyonel aktör/aktrist olması gerekirken sinemada özel bir rol için sıradan, uygun bir insan kullanılabilmektedir.[34]

Münsterberg iki farklı durumun gruplanarak birbirinden ayrılması gerektiğini söyler. İlk gurupta filmdeki karakterlerin izleyiciye ilettiği duygular yer almaktadır. Çoğunlukla karşılaşılan bu durumda seyirci, oyuncu ile empati kurarak onun duygularını hisseder. İkinci gurupta izleyici tarafından filmdeki sahnelerin anlatımına göre tamamen farklı, bazen de oyuncunun vermek istediğinin tam tersi olarak algılanan duygular yer alır. Bu guruba dâhil olanlar, izleyicinin hür duygusal yaşamı ile değerlendirilenlerdir. Perdedeki kendini beğenmiş, küstah bir karakteri, son derece ağır başlı, ciddi duygular ifade etmeye çalışırken gören izleyicide espri algısı oluşacaktır. Seyirci bu sahneyi, alaycı yaklaşımla değerlendirecek ve oyuncunun iletmek istediği duygulara inanmayacaktır.[35]

Son Söz

Thomas Wertenberg'in tespitlerine göre; Münsterberg temelde yakın plan, flashback, flashforward, kurgu gibi imkânlarla sinemanın bir sanat dalı olarak tiyatrodan nasıl ayrıldığını anlatır ve üstün yönlerini ortaya koyar. Daha sonra "seyircinin bu araçları kullanarak oluşturulan sinemasal anlatım dilini nasıl anlayabildiği" sorusu üzerine gider. Cevabı bu anlatım araçlarının tümünün zihinsel işlemlerin nesnelleştirilmesi olduğu yönündedir. Yakın plan görüntülerin, zihinsel olarak dikkatin bir noktaya odaklanmasını temsil ettiğini örnek gösterir. Seyirci sinemasal anlatım araçlarının nasıl işlediğini doğal olarak anlamaktadır. Kendi aklının işleyiş mekanizmasından aşina olduğu için gördüğü nesnelleştirilmiş zihinsel işlemleri algılayabilmektedir. Münsterberg'in bu kuramsal yaklaşımı, onu çağdaş bilişsel filozoflarla ilişkilendirse de seyircinin gördüklerinin nesnelleştirilmiş zihinsel işlevler olduğunu nasıl bildiklerini açıklamamıştır.[36]

---

[34] Münsterberg, H. (2005). A.g.e. s.45

[35] Münsterberg, H. (2005). A.g.e. s.48

[36] Wertenberg, T. (2011) "Philosophy of Film", Edward N. Zalta (Ed.), Stanford Encyclopedia of Philosophy, s.4, URL= http://plato.stanford.edu/archives/win2011/entries/film/ (07.11.2012)

Mesleği gereği sinemaya ağırlıklı olarak psikolojik açıdan yaklaşan Münsterberg, teknolojik yönden de sinemanın sahip olduğu imkânlara değinerek senarist ve yönetmeni önemsemiş, hikâye anlatım tekniği üzerinde de durmuştur.

Genel bir bakış ile başlangıçta ortaya çıkan bu yeni fenomenin sanat olarak görülebilmesi için çaba sarfeden Münsterberg'in, sinemasal anlatım araçlarının algı açısından insan beyninin işleyişine sahip olduğu noktasından hareket ettiğini, genç sanat dalı sinemanın kuramına ilişkin temellerini titizlikle atmış olduğunu söyleyebiliriz.

RUDOLF JULIUS ARNHEIM

*Öğr. Gör. Arda Erdikmen**

Sinemanın ilk yıllarında yarattığı film kuramıyla, sinemanın sanat olarak kabul edilmesine önemli katkılar yapan ilk film kuramcılarından biri de Rudolf Julius Arnheim'dır. Önceli Hugo Munsterberg gibi psikoloji kökenli olan Arnheim, 1932 tarihli *Sanat Olarak Sinema* adlı ilk kitabında sinemanın sadece sanat yönüyle ilgilendiğini belirterek, sinemanın estetik özelliklerini ortaya koyar. Sinema perdesindeki görselliğin estetik değerini överken, filmde senkronize ses ve diyalog kullanımını yeren, renkli filme ve sinemanın sürekli kendini teknolojik gelişmelere adapte etmeye çalışmasına karşı çıkan Arnheim, uzun yıllar yazılarıyla sinemaya katkı yapmış ve fikirleri halen tartışılmakta olan önemli kuramcılardan biridir. Erken dönem yazılarındaki görüşleri sonraki yıllarda değişse bile, sinemanın ilk yıllarındaki yazıları sinemanın sanat yönünü aydınlatan önemli görüşler içerdiğinden bu çalışmada Arnheim'ın özellikle erken dönem yazıları üzerinde durulacak ve geliştirdiği film kuramı bu bağlamda tartışılacaktır. Başlangıçta "gerçek, yaşamın sadece bir yeniden üretimi olsaydı, sinema bir sanat olamazdı" görüşünden hareket eden Arnheim, son dönem yazılarında *kusursuz film* ve *ikinci tür gerçeklik* gibi kavramlarla gerçekçilik karşıtı kuramını dijital sinema döneminde de devam ettirerek kararlılığını ortaya koymuştur. Diğer kuramcılar gibi Arnheim'ın da hayatındaki önemli dönüm noktaları, onun sinema kuramı üzerinde etkili olmuştur, bu nedenle ilk olarak Arnheim'ın hayatındaki bu dönemler ele alınacaktır.

Hayatı ve Eserleri

Rudolf Julius Arnheim, Birinci Dünya Savaşı öncesi, henüz yıkılmamış olan Alman İmparatorluğunun başkenti Berlin'in en merkezi bölgesi olan Alexanderplatz'da, dört kardeşli bir Yahudi ailesinin en küçük üyesi olarak 1904'de doğmuştur. Annesi Fransızca ve İtalyanca konuşabilen, görsel sanatlara ilgi duyan eğitimli bir kadındır. Ablası, sanat tarihçi Kurt Badt ile evlenmiştir. Badt,

* **Öğr. Gör. Arda Erdikmen**: Beykent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-TV Bölümü (İng.) Öğretim Görevlisi.

Arnheim'ın profesyonel hayatını başlatan ve yön veren bir öğretmen olmuştur.[37] Babası, Georg Arnheim, küçük bir piyano fabrikası sahibidir, oğlunun da kendisi gibi bir iş adamı olmasını istediğinden Rudolf Arnheim genç yaşta fabrikada yönetici olarak çalışmaya başlar. Fakat Arnheim zamanla fabrikaya gitmemeye başlar, ayrıca meraklı sorularla ustaları meşgul etmektedir. Sonunda babası pes eder ve Arnheim fabrikadan ayrılır.

Rudolf Arnheim, 1923'de Gestalt psikolojisinin doğum yeri kabul edilen Berlin Üniversitesi'nde psikoloji eğitimine başlar. Orada, özellikle şeklin algısı ile duyusal psikoloji üzerine çalışan ve *Gestalt psikolojisi*nin temellerini oluşturdukları kabul edilen Max Wertheimer ve Wolfgang Köhler tarafından sanat ve psikoloji alanına yönlendirilir. 1928 yılında yüz ifadeleri ve el yazısı üzerine görsel ifade teorisi doktorasını tamamlar. Arnheim, üniversitedeki çalışmalarının, sanat psikolojisi hakkındaki bilgilerinin temelini oluşturduğunu ifade etmiştir.[38]

Üniversite yıllarında yerel dergilere yazdığı film eleştirileri, dönemin önemli haftalık yayınlarından olan *Die Weltbühne* isimli dergide sinema ve kültürel olaylar yardımcı editörü olarak işe başlamasını sağlar. Bu dergideki 1933'e kadar süren görevi süresince Sergei Eisenstein'le röportaj yapar, Bertolt Brecht'in ilk provokatif performanslarına katılarak Alman Dışavurumculuğunun ilk adımlarına tanık olur.[39] Arnheim'ın sinema ve sanat ile olan yakın bağı, Gestalt psikolojisini sinemaya uyguladığı ve kendisinin ilk kitabı olan *Film als Kunst*'u (*Sanat olarak Sinema*) ortaya çıkarır. Kitap yayınlandıktan bir ay sonra, 1933'de Nazi Almanya'sının Yahudilerin yazdığı kitaplara getirdiği yasak sonucunda raflardan kaldırılır. Arnheim, hiçbir zaman politika ile ilgilenmediğini söylemesine karşın, 1932 sonbaharında *Berliner Tagesblatt* gazetesinde Hitler ile dalga geçen bir yazı kaleme alır. Fakat Nazi'lerin bu yazıya tepki vermesi üzerine 1933 yazında İtalya'ya gider. Burada 6 yıl boyunca sinema üzerine yazılar yazmaya devam eder. 1936'da filme yaklaşımına benzer

---

[37] Arnheim, R. (1981). *Rudolf Arnheim: Lebenslauf*. http://www.sozpaed.fh-dortmund.de/diederichs/arnforum/arnheiml.htm (20.07.2013)

[38] Grundmann, U. (2001). The Intelligence of Vision: An Interview with Rudolf Arnheim. *Cabinet* Sayı 2, Bahar 2001.

[39] Behrens, R. R. (1998). Rudolf Arnheim: The Little Owl on the Shoulder of Athene, *Leonardo* Vol.31 No. 3, The MIT Press. s.231

bir yaklaşımla *"Radyo: Sesin Sanatı"* adlı kitabını yayımlar. Bu yıllarda İtalyan diktatör Mussolini, Milletler Ligi'nden çekilerek Hitler'in ayrımcı politikalarını benimser. Arnheim, Yahudi bir aileden geldiği için İtalya'yı da terk ederek İngiltere'ye gider. Amerika vizesini beklerken üç yıl boyunca BBC radyosunda simultane çevirmenlik yapar ve sonrasında 1940'da New York'a ulaşır. Arnheim, Amerika kıtasına ulaşmasını "sürgünün sonu" diye nitelendirir. Kendi sözleriyle, "Göçmenlerin ülkesinde, kişi yeni yabancı değil, yeni katılım olarak nitelendirilir. Eski geleneklerini yeni ülkeye adapte olması için terk etmesi beklenmez, aksine Amerikan yaşamını zenginleştirebilmesi için o yabancı yetenekleri yanında taşıması beklenir."[40]

Berlin'deki öğretmenleri New York'a Arnheim'dan önce ulaşmıştır. Gestalt'ın kurucuları Wertheimer, Koffka, Köhler ve Lewin Amerikan üniversitelerinde dersler vermektedirler. Birkaç yıl içinde Arnheim'da Sarah Lawrence Collage'de ders vermeye başlar. Bu yıllarda *Algı psikolojisi* üzerine çalışmalarına devam eder.

1954'de isminin daha fazla duyulmasını sağlayan, yazdığı en önemli kitap olarak kabul edilen *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye* (*Sanat ve Görsel Algı: Yaratıcı Gözün Psikolojisi*) yayımlanır. 14 dile çevrilen kitap, yayımlandığı günden günümüze dek dünyada en çok okunan sanat kitaplarının başında gelmektedir. Diğer önemli eserlerinden bazıları şunlardır: *Visual Thinking* (*Görsel Düşünme*-1969) ve *The Power of the Center: A study of Composition in the Visual Arts* (*Merkezin Gücü: Görsel Sanatlarda Kompozisyon Üzerine Bir Çalışma*- 1982).

Arnheim 80 yıllık akademik yaşamı boyunca sanat, mimari, radyo ve sinemada algı psikolojisi üzerine 15 kitap ve sayısız makale yayımlamıştır. Bu kitaplarda modern psikolojinin kavramlarını görsel sanatlara taşımıştır. Çalışmalarının hep sanatçıların yaptıkları işlere doğrudan katkıda bulunabilecek yönde olmasına çaba göstermiştir. Rudolf Arnheim, 2007 yılında, Michigan'da emekliliğini geçirdiği evinde 102 yaşında vefat etmiştir.

---

[40] Arnheim, R. (1971). *Radio: An Art of Sound.* (Margaret Ludwig ve Herbert Read) New York: Arno Press. s.241

Materyal Olarak Sinemanın Olanakları

1888'de Kodak Eastman'ın ilk amatör fotoğraf makinesini piyasaya sürmesinin ardından başlayan "fotoğraf sanat değildir" tartışmaları, önemli müzelerin bazı fotoğrafçıların eserlerini koleksiyonlarına katmaları ile alevlenmiştir. Fotoğrafta *resimsellik* akımını tetikleyen bu tartışma[41], Birinci Dünya Savaşı öncesinde sinema sanatına da sıçramış ve savaştan sonraki yıllarda da devam etmiştir.

Arnheim'ın Gestalt psikolojisi üzerine çalıştığı yıllar sinema sanatının da savunulmaya ihtiyaç duyulduğu yıllardır. Tıpkı fotoğraf alanındaki tartışmalar gibi, sinemanın bir sanat formundan çok, gerçeğin optik bir yansıması olduğu iddia edilmektedir. Bu iddiaya göre sanatçılar, eserlerini yaratmadan önce doğayı algılar ve bu algılanan doğa sanatçının süzgecinden geçerken yeni bir şekil alarak resim olarak tuale ya da heykel olarak taşa yansır. Fakat sinemada, doğa, sanatçının zihninden geçmeden mekanik olarak doğrudan peliküle kaydedildiği için burada sanatçının katılımı söz konusu olamaz. Dolayısı ile "sinema, bir sanat olamaz."[42] Bu tartışmaların olduğu yıllarda Arnheim *Das Stachelschwein* ve *Die Weltbühne* dergilerinde sinema üzerine 100'den fazla makale yazmakla meşguldür.[43] Bu makaleler, görsel algıda Gestalt teorisini test ettiği birer laboratuar görevi görmüştür.

Gestalt, Almanca'da "bütün" anlamına gelir. Parçalar bir bütün olacak şekilde birleştiğinde, parçaların her birinin toplamından daha büyük bir anlam oluşturduğu ifadesine dayanan bir kuramdır. Dolayısı ile insanın algıladığı gerçeklik, dış dünyadaki yalın mekanik gerçeklikten ziyade, bütüne giden ve bütünün yorumlandığı bir gerçekliktir. Arnheim, bir yandan Gestalt kuramını deneyimlerken, bir yandan da her sanat dalının kendine has ifade yöntemleri olduğuna ilişkin çalışmalar yapıyordu.

"O yaşlarda *Materialtheorie* olarak adlandırdığım kurama ilişkin bolca notlar almaya başladım. Bu, gerçeğin sanatsal ve bilimsel betimlemelerinin konunun kendisinden daha çok, aracın (ya da

---

[41]Daum, P. (Ed.) (2006). *Impressionist Camera: Pictorial Photography in Europe, 1888-1918*. s.3

[42]Arnheim, R. (2002). *Sanat Olarak Sinema*, Rabia Ünal (çev.), Öteki Yay. Evi. s.14

[43]Vancour, S. (2011). Arnheim and Radio. Higgins Scott (ed.) *Arnheim for Film and Media Studies*. Routledge. s.178

Materyal'in) donanımlarından elde edilen kalıplarda biçimlendiğini göstermeyi amaçlayan bir kuramdı."[44]

Bu kuramı Gestalt ile birleştirdiğinde Arnheim'm sanat teorisi ortaya çıkmıştır. Buna göre sanat yapıtı "gerçeğin seçilmiş bir kopyası ya da taklidi değil, gözlemlenen niteliklerinin belirli bir aracın biçimlerine dönüştürülmesidir."[45] Bu teorinin ispatı için gerçeklikle sanat yapıtı arasında aracın türüne özgü farklılıklar olması gerekir. Bu düşünceden hareketle Arnheim, sinemanın kusursuz bir yeniden üretimde yetersiz kalan esas özelliklerinin, yani "materyal"in, sinema sanatının gerekli kalıpları olarak rol oynayabileceğini göstermeyi görev edinmiştir.

Film ve Gerçeklik

Sinemanın sanat olmadığı yönündeki iddialara ilk karşı çıkan Hugo Münsterberg'dir. Münsterberg ve Arnheim, her ikisi de Gestalt okulundan gelmiş olduğundan, içerikten arınmış bir şekilde perdedeki görüntülerin algı süreci ile ilgilenmişlerdir. Fakat bu noktadan sonra ayrılırlar. Münsterberg'e göre sinema zihne hitap etmektedir. Arnheim ise sinemaya çok daha temel bir noktadan yaklaşır. Filmin teknik limitlerinin kayıt sırasında gerçekliği yeniden düzenlemeye zorladığını, bu sebepten sanat olabileceğini savunur. Diğer taraftan Arnheim'a göre filme alınan her eser sanat olamaz. "Film; resim, müzik, yazın ve dansa şu yönden benzer: sanatsal sonuçlar üretmek için kullanılabilecek, ama bu amaçla kullanılmak zorunlu olmayan bir araçtır."[46] Buna göre nasıl ki resimli kartpostallar ya da striptiz dans sanat olarak kabul edilmiyor ise, filme alınmış her görüntü de sanat olmak zorunda değildir.

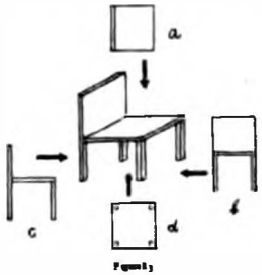
Arnheim, film sanatını tarif ederken, onu gözlerimizle algıladığımız gerçeklik ile karşılaştırır. Zira filme sanatsal kaynaklarını sağlayan şey, algıladığımız gerçeklikle olan farklılıklarıdır. Bu farklılıkları 6 temel prensipte sıralamıştır: "*Cisimlerin düz bir yüzeye yansıtılması*", "*azalan derinlik hissi*", "*renklerin yokluğu ve ışıklandırma*", "*görme dışındaki duyuların yokluğu*", "*zaman-uzam devamlılığının yokluğu*", "*görüntünün sınırlanması ve nesneye olan uzaklık*".

---

[44] Arnheim, R. (2002). A.g.e.s.8
[45] Arnheim, R. (2002). A.g.e. s.9
[46] Arnheim, R. (2002). A.g.e. s.14

Bu farklılıkların tamamı sinema üretimine biçimci bir yaklaşım sergiler.[47] Bu başlıkların her birine tek tek bakarak Arnheim'ın teorisini ne kadar yalın bir şekilde ortaya koyduğunu görebiliriz:

Cisimlerin düz bir yüzeye yansıtılması prensibinde, pelikülde-ki görüntünün aslında gerçeğin iki boyutlu izdüşümünden ibaret olduğu gerçeğinden hareketle, gerçekte üç boyutlu olan cisimlerin iki boyutlu bir yüzeye yansıtılması sırasında kaybedilen derinlik bilgisi vurgulanmaktadır. Buna göre bir cismi doğru tanımlayabilmek için onun "*ayırıcı niteliğini*" görüyor olmak gerekir. Bu da kamerayı özel bir konuma yerleştirerek olur. Örneğin bir sandalyeyi tanımlayabilmek için ideal bir açı vardır. Eğer üstten ya da alttan görürsek bir kare görürüz. İzleyici istese de nesnenin diğer yönünü göremez ve ona uygun bir açı sunana kadar onu tanımlayamaz.



Şekil 1. Nesnenin "ayırıcı niteliğinin" seçilmesi[48]

Charlie Chaplin'in *Göçmen* (1915) filminde, şiddetle sallanan bir gemideki tüm yolcuları deniz tutmuştur. Bu sırada Chaplin seyirciye arkası dönük şekilde, bacakları geriye tekmeler savurarak bordadan sarkmaktadır. İzleyici onu da deniz tuttuğunu düşünürken birden Charlie kendini yukarı çeker ve bastonuyla bir balık yakaladığını görürüz. Son derece sağlıklıdır. Bu sahne sadece belirli bir noktadan çekildiğinde anlamlıdır. Eğer çekim teknenin dışından gerçekleştirilseydi bu durumda izleyici ilk görüşte Chaplin'i deniz tutmadığını anlayacaktı. Yani çekimin yapıldığı açı izleyicinin algısını yönlendirmektedir.[49]

---

[47] Arnheim, R. (1957). *Film as Art*. University of California Press. s.8-34

[48] Arnheim, R. (1974). *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. University of California Press. s.110

[49] Arnheim, R. A.g.e. s.10

Azalan derinlik hissi prensibi, filmde üç boyut hissinin azalmasına karşın tamamen yok olmamasına dayanmaktadır. Buna göre stereoskopik (üç boyutlu) görüntü henüz tam olarak gelişmemiştir ve sinemalarda sadece gözlükler yardımı ile izlenebilmektedir. Arnheim'a göre stereoskopik olmayan film ise iki boyutlu değildir. Aksine, filmin sanatsal tekniği üç boyutlu dünya ile iki boyutlu dünya arasında bir yerdedir. Örneğin, perdede farklı yöne giden iki trenden birinin bize doğru, diğerinin aksi yöne gittiğini anlayabiliriz. Fakat perdede üst üste binen nesneleri birbirinden ayıramayabiliriz. Gerçek hayatta boyutlandırmakta sorun yaşamadığımız uzak ve yakınımızdaki nesneleri perdede gördüğümüzde boyutlarını kestiremeyebiliriz.[50]

Renklerin yokluğu ve ışıklandırma prensibine göre siyah-beyaz film otomatik olarak gerçekliği stilize eder. Her bir renk, gri yelpazedeki yerini alır. Bu durumda örneğin açık maviler beyaza, kırmızılar siyaha doğru yaklaşırlar ve karşıtlık artar. Arnheim, Pudovkin'in *St. Petersburg'un Sonu* (1927) adlı filmindeki "beyaz ten üzerine düşen siyah kan lekesinin" ve "gökyüzüne bir nakışçının iğnesiyle işlenmiş gibi görünen beyaz telgraf tellerinin" sadece siyah-beyaz filmde tadılabilecek zevkler olduğunu söyler. Buna ek olarak Arnheim, siyah-beyaz filmlerde gerçekliğin stilize edilmesini Fritz Lang'ın *Nibelungen Destanı* (1924) filmindeki bir sahne üzerinden şu sözlerle örneklemiştir: "Bir yemek masasının filmde ne kadar garip göründüğü genellikle [izleyici tarafından] fark edilir. İnsanlar ne garip siyah şeyler yiyorlar, küçük lekeler, kaygan parlak topaklar ve her çeşit yavan şey. Onları keserler ve neşeyle ağızlarına götürürler; ama ne yedikleri anlaşılmaz."[51]

Arnheim'ın bir diğer prensibi, görüntünün sınırlanması ve nesneye olan uzaklık, yani kadrajın sınırlayıcı etkisi, yönetmenleri gerçekliğin sınırsızlığından seçmeler yapmaya zorlar. Arnheim'a göre bu sınırlama tıpkı perspektif gibi biçimsel bir araçtır. Çünkü seyircinin dikkati bu şekilde yönlendirilebilir. Ayrıca kameranın çekilen nesneye uzaklığı da bu etkiyi arttırır. Arnheim bu etkiyi örneklemek için Sternberg'in *Deniz Şeytanları* (1928) filmini kullanır. Filmde bir denizcinin, üzerinde kötü bir dövme bulunan om-

[50] Arnheim, R. A.g.e. s.12
[51] Arnheim, R. A.g.e. s.71

zu görüntüyü kaplar. Bir fahişe adamın dövmesini istekle okşar iken adam eğlenmek için dövmenin altındaki kaslarını oynatır. Eğer bu sahne uzak bir noktadan, genel çekimle gerçekleştirilseydi etkisi tamamen farklı olacaktı.[52]

Filminin oluşturulması sırasında farklı zaman ve mekânlarda çekilen görüntülerin montajlanabilme imkanı, Arnheim'ın zaman-uzam devamlılığının yokluğu prensibini geliştirmesine sebep olmuştur. Arnheim, montajın film sanatının yapı taşlarından olduğunu kabul eder. Hatta peş peşe görüntülenen fakat birbirinden bağımsız görüntülerin ince anlamlar yarattığını da hatırlatır. Fakat Pudovkin ya da Esenstein gibi, filmin içeriksel kurgusunun sinema sanatının temelinde yattığını kabul etmez. Film şeridinin durağan görüntülerin peş peşe gelmesiyle oluştuğunu, temelde filmin bu karelerin montajı olduğunu söyler. Arnheim bunu *ayrımsanamaz montaj* olarak adlandırır. Montajlanan farklı görüntülerin oluşturduğu görsel etki, hareketli filmi oluşturan durağan karelerin peş peşe gelmesinden farklı değildir. İnsan algısı her durumda görüntüleri birbirine bağlamayı deneyecektir. Örneğin, yuvarlak kafalı birinin görüntüsünden aniden uzun yüzlü biri görüntülenirse, ilk algı görüntüdeki adamın kafasının uzaması olarak algılanabilir. Bu etkinin Max Wertheimer'ın 1912'de yaptığı "yanıltıcı hareket" deneyindeki etkiden[53] dolayı gerçekleştiğini ileri sürer. Bu durumu, Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* (1925) filminde kullandığı aslan heykeli sahnesi üzerinden örnekler. Eisenstein filmde peş peşe üç aslan heykeli görüntüsünü kullanır. Birinci heykelde aslan yatmaktadır, ikincisinde ayağa kalkmakta, üçüncüsünde ise kükremektedir. Bu, heykelin kurgu yardımıyla hayat kazanması şeklinde yorumlanabilir. Fakat Arnheim'a göre böyle bir kurgu, filmin kökeninde yatan durağan karelerin peş peşe gösterilmesi prensibinden farklı değildir. Arnheim bu şekilde gerçekliğin doğasının değiştirilebileceğini, yeni gerçekliğin yaratılabileceğini gösterir. Örneğin Wilfried Basse'nın *Berlin Pazarı* (1929) filminde pazarın kurulmasını kapsayan yarım saatlik sürede aralıklı olarak yapılmış çekimlerin peş peşe bağlanması ile pazar birkaç saniye içinde kurulmuş gibi görülmektedir.[54]

---

[52] Arnheim, R. A.g.e. s.85

[53] Wertheimer, M. (1961). Experimental Studies on the Seeing of Motion. Shipley, Thorne (ed.) *Classics in Psychology* içinde. Philosophical Library.

[54] Arnheim, R. A.g.e. s.101

Son olarak, Arnheim'a göre bir resme bakmak ile gerçeğe bakmak arasındaki farklardan biri de *kinestetik deneyimler*dir. İzleyicinin kameranın pozisyonu hakkındaki bilgisi sadece görerek edindiği bir bilgidir. Görme dışındaki hiçbir duyu algılanamadığı için kameranın yukarı bakması ya da belirli bir açıyla eğilmiş olması, perdede gerekli görsel ipuçları olmadığında seyirci tarafından anlaşılamaz. Örneğin görüntü baş aşağı dursa bile izleyici için yer çekiminin yönü değişmez, bu sebepten eğer izleyici görüntüyü baş aşağı olarak yorumlayamıyorsa onun düz durduğunu kabul eder. Aynı durum kamera hareketleri için de geçerlidir. Görüntüde hareket eden bir nesne varsa izleyici kameranın durağan bir nesnenin önünden geçtiğini değil, hareketli bir nesnenin kameranın önünden geçtiğini varsayacaktır. Bu duruma bir örnek olarak Arnheim, Murnau'nun *Dört Şeytan* (1928) isimli filmindeki sirk sahnesini gösterir. Bir gösteri atı, arena içerisinde dolanırken kamera da onunla birlikte döner. Bu şekilde at hep kadrajın aynı yerinde kalmıştır. Atın ayakları gösterilmediği için sanki at yerinde durmakta, arka plan adeta kayarak geçmektedir. İzleyici kameranın hareketi ile ilgili yeterli bilgi sahibi olmadığı durumlarda kamerayı hep sabit olarak kabul edecektir.[55]

Arnheim ses duyusunun yokluğu ile özellikle ilgilenmiştir. Ancak Arnheim, sesin sinemaya çok az şey kattığını, hatta sinema görselini zedeleyebileceğini ileri sürer. Arnheim'a göre sinema, görsel bir sanattır.

Teknoloji ve Sinema

Sinemanın ortaya çıkışından beri ses ile ilgili çalışmalar yapılmasına rağmen, senkron sesin sinemada yaygınlaşması 1920'leri bulmuştur. Başlangıçta sadece müzik ve efekt ile başlayan uzun metrajlı sesli sinema, 1927'de *The Jazz Singer* (Alan Crosland) isimli filmle senkron diyaloglar içermeye başlamıştır. Ne var ki *konuşan filmi* herkes aynı coşkuyla karşılamamıştır. Dönemin en ciddi film eleştirmenlerinden Viktor Shklovsky, "Konuşan filmlere ancak şarkı söyleyen kitaplar kadar ihtiyacımız var"[56] açıklamasını yaparken,

---

[55] Arnheim, R. A.g.e. s.104

[56] Kenez, P. (2001). *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin*. Tauris.

bazı araştırmacılar sesli sinemanın, işitme engelli insanları ayrımsadığını vurgulamışlardır.[57] Bu görüşlere paralel bir düşüncede olan Arnheim, konuşan filmlere tepkisini şu sözlerle dile getirmiştir:

"Sinema sanatından hiçbir şey anlamayan insanlar, sessizliği onun en önemli dezavantajlarından biri olarak gösterirlerdi. Bu insanlar sesin oraya çıkmasına bir ilerleme ya da sessiz sinemanın sonunun gelmesi gözüyle baktılar. Bu düşünce üç boyutlu yağlıboya resimlerin, resim sanatının köklü ilkelerinde bir ilerleme gibi karşılanması kadar anlamsız olacaktır.[58]

Mühendisler sanatçı değildirler. Bu nedenle çabalarını sanatçıya daha etkili araçlar sağlamaya değil, film görüntüsünün doğallığını arttırmaya yöneltirler. [...] Sanatsal eğitimi olmayan halk da onun gibi hisseder. Bir izleyici filmden gerçeğe mümkün olduğunca benzemesini bekler ve bu yüzden üç boyutlu filmi iki boyutluya, renkliyi siyah-beyaza, sesliyi sessize tercih eder. Filmi gerçek yaşama yakınlaştıran her adım bir dalgalanma yaratır. Her yeni dalgalanma dolu salonlar demektir. Dolayısıyla film endüstrisinin çıkarları bu teknolojik gelişmelere bağlıdır.[59]"

Bunlara ek olarak Arnheim'a göre ses, kadrajın içindeki dikkat noktasını da değiştirebilir. Çerçeveleme, yerleşim, hareket, kurgu ya da görsel düzenlemenin tümünü ezerek duyusal bir spot ışığı yaratır.[60] "Sesin yokluğunda aynı temelde ve uyum içinde beraber akan birçok [görsel] öğe, sesin eklenmesi ile birbirinden kopuk şekilde, yan yana dizilmiş olarak görünürler."[61]

1928 tarihli *Sesli Film* başlıklı makalesinde, görüntüdeki bir viyolanın sesinin de duyulması, o görüntünün tamamlanarak üç boyutlu bir alana taşınmasına ve çerçevenin şekil değiştirip orkestranın bulunduğu sahneye açılan bir deliğe dönüşmesine yol açacağını anlatır.[62]

---

[57]Hamilton, E. C. (2004). Deafening Sound and Troubling Silence in Volker Schlöndorff's Die Blechtrommel. Nora Alter ve Lutz Koepnick (ed.) *Sound Matters: Essays on the Acoustics of German Culture.* Berghahn Books. s.130

[58] Arnheim, R. (2002). A.g.e. s.93

[59] Arnheim R. A.g.e. s.60

[60]Alter, N. M. (2011). Arnheim and Cinema's Silence. Higgins Scott (ed.) *Arnheim for Film and Media Studies* içinde. Routledge. s.81

[61] Arnheim, R. (1934a). Asynchronism. *Film Essays and Criticism* içinde. University of Wisconsin Press. s.31

[62] Arnheim, R. (1934b). Sound Film. *Film Essays and Criticism* içinde. University of Wisconsin Press. s.30

Tüm bunlar Arnheim'ın, sinemayı tıpkı fotoğraf sanatındaki resimsellik akımında öne çıkarıldığı gibi, resimsel (piktoryal) bir sanat olarak kabul ettiğini göstermektedir. Siyah-beyaz ve sessiz sinemanın zirvede olduğu yılların, sinemanın sanat olmaya en yakın olduğu yıllar olduğunu savunur. Ona göre filme senkronize sesin eklenmesi sinemaya çok az şey katmıştır, hatta bazı durumlarda ses görselin gücünü bile azaltabilir. Tembel ya da acemi bir film yönetmeni imgelerle aktarması gereken mesajını kolaya kaçarak bir diyalogla çevirebilir. Arnheim teknoloji karşıtlığını daha da ileri taşıyarak, film yönetmenlerinin sinemanın sunduğu araçları etkili kullanmayı çok yavaş öğrendiklerini iddia eder, sinemaya eklenen her yeni teknolojinin bu öğrenme sürecini yavaşlatacağı ve sinemanın bir sanat dalı olacak yetkinliğe asla ulaşamayabileceğini ileri sürer. Sinemanın sanat olabilmesi için doğayı mükemmel kopyalamanın peşinde koşmaması gerektiğini "mekanik yeniden üretimin bittiği, anlatım koşullarının nesneyi biçimlendirmeye hizmet ettiği yerde sanat başlar"[63] sözleriyle anlatır. Ancak, Arnheim'ın bu görüşlerinin üzerinden uzun yıllar geçmiştir ve günümüz sinemasına baktığımızda Arnheim'ın aksine, sinemaya sesin ve rengin eklenmesinin, sinemanın anlatım araçlarına yeni olanaklar kattığını, sinemayı zenginleştirdiğini görmek mümkündür. Sesli, renkli ya da renkli sesli filmin anlatım pratikleri, Arnheim'ın yalın sinema anlayışından oldukça farklıdır.

Ayrıca, Arnheim'ın sese karşı başlangıçta takındığı sert tonu, sesli filmin iyice kabul görmesinin ve belki de müziği savunmasının da etkisiyle zaman içerisinde yumuşamıştır.

Kusursuz Film

Arnheim sinemanın geleceğini tahmin ettiği ve doğayı tamamen kopyalamayı başardığı haline *Kusursuz Film* demeyi uygun görmüştür. Fakat bunu yaparken karamsar bir tablo çizer. Sinemanın daima teknolojinin peşinde giderek, önce renk, sonra stereoskopi (üç boyutlu görüntü) ve mükemmel sesi arayacağını ve de bu teknolojik gelişmelerin gittikçe hızlanacağını öngörür. Bu gelişmeler sinemayı yok oluşa sürükleyecektir. Örneğin, gelişen stereoskopi perdenin düzlemsel yapısını yok edecektir. Böyle bir yüzeyin

[63] Arnheim, R. (2002). A.g.e. s.54

kompozisyonu olamayacağı için geriye tiyatro sahnesine benzer bir düzenleme imkânı kalacaktır.[64] Ayrıca Kusursuz Film sayesinde gerçeklik yanılsaması güçleneceği için bu durum kesmeleri de elimine edecektir ve tüm olaylar gerçek zamanlı olarak kayıt edilmek zorunda kalacaktır. Sonunda sinema en başa dönecek, sabit kamera ve kesintisiz bir şerite mahkûm olacaktır. Arnheim'a göre bu da, kaydedilmiş tiyatrodan başka bir şey değildir.[65]

Tüm bunlara rağmen, Arnheim bu durumun bazı avantajlar oluşturabileceğini de ileri sürer. Örneğin Kusursuz Film, tiyatro ve opera gibi sahne sanatlarının aynı anda uzak yerlerde sahnelenmesine yardımcı olabilir. Ayrıca varlığı, sinemanın sanatsal formları olan sessiz film, renkli film gibi gerçeklikten uzaktaki formlarını saflaştırmaya yarayacaktır. Sessiz film artık araya yazılı metinleri sıkıştırmayacaktır çünkü teknolojik olarak artık mümkün olan sesin yerine yazıyı görüntülemek anlamsız kalacaktır.

Arnheim, kusursuz filme doğru olan tüm gelişmelere karşın sinema sanatından da ümidini kesmemektedir. Gestalt eğitimi gereği, her olgunun saflığa ulaşma eğiliminde olduğunu düşünmektedir, bu doğal bir süreçtir. Sanatçılar sanat formunu keşfettikçe, daha önce anlatım için ihtiyaç duydukları kirletici öğeleri kullanmamaya başlarlar. Örneğin müzik, aslında edebiyat alanında kalan lirikleri içinden çıkarmaya çalışır.[66] Diyalog olmadan da aynı mesajı iletebilecek güçtedir. Arnheim'a göre, sessiz sinema ve siyahbeyaz filmde müzik, kendi saf haline ulaşmaya yaklaşmıştır, ses ve rengin eklenmesi ile bu saflığa gidiş durdurulmuş olsa dahi geri dönüşün her zaman mümkün olduğunu şu sözlerle anlatır: "Melez formların çok değişken olmasının verdiği bir teselli vardır. Geçmişe dönmek anlamına gelse bile kendi gerçekdışı formlarından daha saf formlara dönüşme eğilimindedirler."[67]

Sinemanın İki Gerçeği

Bordwell'e göre Arnheim, sadece sinema sanatında bir kuram geliştirmekle yetinmemiş E.H. Gombrich ile birlikte modern bir

---

[64] Arnheim, R. (1957). A.g.e. s.156.
[65] Arnheim, R. (1957). A.g.e. s.157.
[66] Andrew, D. (1976). *Major Film Theories.* Oxford University Press. s.34
[67] Arnheim, R. (2002). A.g.e. s.191.

sanat kuramı da yaratmıştır.[68] Arnheim, genellikle karşıt görüşte olduğu Gombrich hakkında "bilimin herhangi bir alanındaki ilerleme genellikle tek taraflı tezler sayesinde olmuştur"[69] derken, 70 yıldan fazla bir süre boyunca, sesin sinema sanatına fayda sağlamadığını tek taraflı olarak savunmuştur.

Öyle ki Arnheim, sinemanın ilk birkaç on yılı içinde yazdığı kitabı *Sanat Olarak Sinema*'yı 1957'de yenilerken, fikirlerinde değişiklikler olmasına karşın neredeyse hiç güncellemeyerek sinemanın kendini kanıtlamaya çalıştığı ilk otuz yılının ruhunu yansıtmayı tercih etmiştir.

Fakat 1960'lara gelindiğinde sinemada modernist bir hareket vardır ve Kracauer ile sürekli temas halinde olan Arnheim, Kracauer'in olasılık (tesadüfilik) teorisine sıcak bakmaktadır.

Bu tarihe kadar Arnheim, sinemanın gerçekliğin mekanik taklidinden ibaret olmadığını çünkü anlaşılabilir görüntülerin üretiminin otomatik olamayacağını, bu şekilde üretilen görüntülerin başarısız olabileceğini söylemektedir.[70] Üretilen görüntülerin karakteristik ve iyi algılanabilir olabilmesi için yetenek, karar ve hayal gücü gerekir. Bu yetileri bir makineye kazandırmak kolay değildir. Bir objenin en iyi hangi açıdan görüntülenebileceği formüle edilemeyecek kadar karmaşıktır.

Kracauer bu teoride bir boşluğa işaret etmiştir. Buna göre kameranın kaydettiği her şeyi kontrol edebilmek mümkün değildir. Doğanın kaotik yapısı buna engel olur. Yönetmen ne kadar istese de, yağmurlu bir havada su damlacıklarının hareketini kestiremez ya da kontrol edemez. Kameranızı yağan yağmura çevirdiğinizde istediğinizi alamama ihtimali her zaman vardır.

Arnheim, yıllar boyu eleştirilmiş olan radikal görüşlerinin yorgunluğu ile bu görüşe sıcak yaklaşmıştır. *Fotografik Ortamın İki Gerçeği* isimli makalesinde şunu savunur: "Bu yenidünya görüşünün temelleri Sigfried Kracauer'in 1960 tarihli *Film Kuramı* isimli kitabında formüle edilmiştir. Fotoğrafik ortamın geçişken,

---

[68] Bordwell, D. (2011). Clarity, Simplicity, Balance. Higgins Scott (ed.) *Arnheim for Film and Media Studies* içinde. Routledge. s.19

[69] Arnheim, R. (1966). Art History and the Partial God. *Toward a Psychology of Art* içinde. Berkeley: University of California Press. s.161

[70] Carroll, N. (1988). *Philosophical Problems of Classical Film Theory*. Princeton University Press. s.32

kesin olmayan, rastlantısal ve kestirilemez olduğunu vurgulamıştır [...] Fakat bu iddia tek taraflı ve yorumlayıcı formun yok sayılamaz katkısını ihmal etmişti. [...] Bunu tam tersi şekilde, 1932 tarihli kendi kitabım olan *Sanat Olarak Sinema*'da [...] Kracauer'in altını çizdiği sinemanın aynı zamanda 'belge' olma yönünü ihmal etmiştim"[71] itirafıyla başlar.

Fakat bu noktada dijital sinema Arnheim'ın yardımına koşmuştur. 1990'larda Arnheim, dijital sinemanın altını çizdiği sonradan düzenleme sorununa dikkat çekmiştir. Buna göre resimsel yöntemlerin kullanıldığı görüntüler ikincil bir gerçeklik oluşturur ve içeriğin geçerliliğinin sorgulanmasına sebep olur. Uelsmann'ın fotoğraflarında gökyüzünde asılı duran dağlar, bulutların üzerindeki göller aşırı inandırıcı görünür ve fotografik ortamın ışık, gölge, perspektif kuralları çiğnenmemiştir. Sinemada ise kamera ile çerçeveleme ve montajdan gelen benzer bir sorun vardır. Akıllıca seçilmiş iki farklı görüntüyü peş peşe koyarak zamanda bir anda ileriye atlayabilirsiniz fakat izleyici tarafından bir kopukluk hissedilmeyebilir. İşte bu tür görüntüler ikinci tür bir gerçeklik oluşturur. Görüntü tamamen gerçek olabilecek kadar inandırıcıdır, fakat gerçek olmadığını tahmin edebilirsiniz. Arnheim, ikinci tür gerçekliğin izleyici tarafından algılanmış içeriğin geçerliliğine bağlı olduğunu söyler. Renk ve parlaklığına kolaylıkla müdahale edilebilen piksel denilen küçük noktacıklardan oluşan dijital görüntünün bu ayrımı güçlendirdiğini ve artık perdedeki her görüntünün gerçekliğinden kuşku duyulabileceğini, bu endişenin fotografik medyanın malzemesinden kaynaklandığını öngörür. Yani dijital görüntü sayesinde sinemanın biçimselliği daha da artmıştır.

Rudolf Arnheim, sinema üzerinde başladığı yaklaşık 80 yıl süren algı psikolojisi çalışmalarını görsel ve işitsel sanatların birçok alanına taşımıştır. Dudley Andrew 1975'de ona, siyah-beyaz sessiz sinema hakkındaki radikal fikirlerini koruyup korumadığını sorduğunda "Sinema alanının [sinemacılar] tarafından yetiştirilmesi gerektiğini, kendisinin ise artık başka bir alanda çalıştığını"[72]

---

[71] Arnheim, R.(1993). The Two Authenticities of the Photographic Media. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 51 No.4. s.539.

[72] Andrew, D. (2011). Rudolf Arnheim in Retrospect. Higgins Scott (ed.) *Arnheim for Film and Media Studies* içinde. Routledge.

söylemiştir. Bahsettiği alan görsel algı psikolojisidir. Arnheim'ın, yıllar boyunca yaptığı çalışmalar sinema alanının çok ötesine geçmiştir. Uzun aralıklarla sinemaya tekrar bakmış olmasının sebebi, 1932'de yazdığı kitabın günümüze kadar geçerliliğini koruyor ve tartışılmaya devam ediyor olmasıdır.

Arnheim, sinemanın sanat olabilmesinin tek yolunun kendini gelişmelere kapatarak tek bir ortak malzemede anlaşmak olduğunu, o malzeme üzerinde ustalaşarak sinema sanatına bir şekil vermek gerektiğini söyler. Yıllardan beri sinemaya sürekli eklenen gelişmeler, tıpkı Arnheim'ın 80 yıl önce öngördüğü gibi her seferinde yeni bir dil oluşturmak zorunda bırakmıştır. İşte bu sebepten Arnheim'ın sinemanın malzemesini ortaya koymaya çalıştığı kuramı bugün bile geçerliliğini korumaktadır.

Herhangi bir sanat dalının, neden sanat olduğunu ayrıştırmanın son derece zor ve yoruma dayalı olduğu inancına karşın, Arnheim, Gestalt psikolojisinin kendisine kazandırdıklarını arkasına alarak, sinemanın bir sanat olduğunu, onu özgün bir sanat yapan teknik özellikleri işaret ederek savunmuştur. Arnheim'm 1932'de film sanatının temellerini kazıp ortaya çıkardığı kitabı *Sanat Olarak Sinema*, ilk basıldığı yıllarda olduğu gibi günümüzde de hala etkindir. Etkinin kalıcı olmasının ve bu gün bile tartışılmaya devam edilmesinin sebebi, günümüzde yapılan filmlerin dahi başarı sağlayabilmek için Arnheim'ın tespit edip sıraladığı kalıpları etkili kullanmak zorunda kalmalarıdır. Sinema sanatının bütün teknolojik dönüşümleri sırasında tehlikelerden sıyrılarak kendini tanıma yolculuğunu çok önceden özetlemiş, bir falcı gibi değil, bir bilim adamı olarak gelecekte önüne çıkacak problemleri sıralamıştır. Arnheim'ın kuramına iyice bakarsak görürüz ki, sinema halen gençtir ve öğrenmeye devam etmektedir. Sonunda sanat formu olarak Arnheim'ın tercih ettiği sessiz ve siyah-beyaz filmi tercih edip etmeyeceği bize pek olası görünmese de, sinemanın kendine her zaman yeni biçimler aradığı gerçeği önümüzde durmaktadır.

Sovyet Montaj Kuramı

1917 Ekim Devrimi'nden sonra ülkeyi yöneten Vladimir Ilyich U. Lenin, 1922'de "sinema tüm sanatların en önemlisidir" ve "film programları eğlence ve eğitimi dengelemelidir" ifadeleriyle 1924'deki ölümünden sonra da uzun yıllar etkisini hissettirecek olan Sovyet film yapımının temel ilkelerini ve kaderini belirlemiştir.[73] Lenin sayesinde devrimde etkin olan işçi ve köylülerin eğitimi için bir propaganda aracı olarak değerlendirilen sinemanın Sovyet coğrafyasının merkezden uzak bölgelerine ulaşması ajitasyon trenleri, gemileri, vb. yardımıyla gerçekleştirilmiştir. 1925-1930 arasında ve bu bölümde incelenen film kuramcıları Vsevolod Illarionovich Pudovkin, Sergei Mikhailovich Eisenstein ve Dziga Vertov gibi 1920'den sonra yetişen Sovyet yönetmenlerin yarısından fazlasının hocası olan, Devlet Film Okulu'nda ders veren Lev Kuleshov'un atölyesi Sovyet sineması üzerinde önemli bir rol oynar.

Yine 1920'lerdeki Sovyet sinemasını etkileyen bir başka faktör de konstrüktivizmdir (***inşacılık***). "Konstrüktivistler, sanatçıyı, aktif olarak yeni bir toplumun inşasına katılırken, tıpkı bir fabrika işçisi gibi, ödevi 'yararlı nesneler' yapmak olan bir 'mühendis' gibi gördüler"[74] ifadeleri, o dönemdeki sanatın ve sanatçının işlevini ortaya koymaktadır. Konstrüktivist sanatçılar için "insanları eğitmeye yarayacak en güçlü araç olarak" görülen film "ikili bir amaca hizmet etmelidir: Sosyalist bilinci burjuva mantığıyla değiştirme yoluyla, teknolojik devrim ve bu topyekun dönüşüme yardımcı olmak ve çalışan sınıfın acil sorumlulukları ve gereksinimlerine odaklanarak sanatı özgürleştirmek." Öncelikle Vsevolod Meyerhold ile birlikte tiyatroda başlayan bu akım için Vertov, "bizim sanatsal vizyonumuz işçi sınıfından hareket etmektedir ve mükemmel bir 'elektrik insanına' doğru yönelen makine şiirselliği ile birlikte ilerlemektir" ifadeleriyle akımın makinelere hayranlığını ve makinenin estetiğini vurgulamaktadır ve kendisiyle birlikte Eisenstein, Pudovkin

---

[73] Thompson, K. & Bordwell, D. (2010). *Film History: An Introduction.* Third Edition. McGraw-Hill P. New York. s.109-111.

[74] Petric, V. (2000). *Dziga Vertov: Sinemada Konstrüktivizm.* Çev. Güzin Yamaner. Öteki Y. Ankara. s.21.

ve birçok başka yönetmenin makinelere hayranlığı yakın plan makine parçalarının çekimleriyle filmlerde yer bulur. Bu estetik anlayış, o dönemdeki sanatın toplumsal işlevini de açıklar. Devrimden sonra endüstrinin gelişmesiyle birlikte makineler, fabrikalar sembol haline gelir ve nasıl bir fabrikadaki işçi parçaları bir araya getiriyorsa aynı şekilde sanatçı da yararlı parçaları biraraya getiren ve toplumun inşasına katkıda bulunan bir işçi olarak değerlendirilir. Bu parçaların bir araya getirilmesi düşüncesi, sinemada, Fransızca kökenli "makine parçalarının ve boru parçalarının bir araya getirilmesini anlatan" *kurgu*'dur[75] (*montage*).[76]

Kuleshov[77], kendisini montaja yönelten iki faktör olduğunu belirtir. "Birincisi Griffith'in filmleri ile Çarlık devrinin Rus sinemasından bambaşka özellikleri olan o dönemin Amerikan sinemasıdır". Seyircilerin Amerikan sinemasına kendilerini nasıl da kaptırdıkları üzerine epeyce kafa yoran Kuleshov, "sonunda Amerikan sinemasının gücünün montajda, yakın çekimlerden ve Rus sinemacıların asla kullanmadıkları yöntemlerden yararlanmasında" olduğunu keşfeder. Kuleshov'u etkileyen ikinci faktör ise Rus edebiyatıdır. Özellikle Tolstoy'un sinemanın keşfinden çok önce yazdığı yapıtlarının bütün kurgusunun "montajcı" olduğuna inanır. Benzer şekilde Puşkin'in şiirlerinin de "sinema *decoupage*"ına sahip olduğunu ileri sürer. Bunlara ek olarak Hemingway'in de "her zaman montaj ilkelerine uygun biçimde yazdığını" savunur.

O dönemdeki montaj ilkelerini uygulayan yönetmenler biçimci kuramı savunur. Eisenstein[78], sinema kuramlarının çok tartışılan kavramlarından biri olan biçimciliği şöyle açıklar: "*form* (biçim) sözcüğünün Yunanca (sazdan örülmüş sepet demek olan) *phormos* ve bu kapsamda bu sözcükten türetilmiş diğer 'örgütsel çıkarımlar' üzerinde inatla direnmek yüzünden ne kadar kanlı mürekkep dö-

---

[75] Eisenstein, M. S. (1984). *Film Duyumu*. Çev: Nijat Özön. Birinci Basım. Payel Y. İstanbul. s.227.

[76] Kurgu kavramı için Amerikan sinemasında "edit" kelimesi tercih edilirken, Sovyet sineması için yukarıda açıklanan anlam gereğince "montage" kavramı tercih edilmektedir.

[77] Kuleşov, V. L. (1993). Montajın Kökenleri. J. L. Schnitzer & M. Martin (ed.) *Devrim Sineması* içinde (s.85-101) Çev. Osman Akınhay. Öteki Y. Ank. s.93.

[78] Eisenstein, M. S. (1993). *Sinema Sanatı*. Çev: Nilgün Şarman. Birinci Basım. Payel Y. İstanbul. s.39-41.

külmüştür." Aynı sözcük "Rusça'da *obraz* (imge) olarak" karşılanır. Eisenstein, bu sözcüğün de *obrez* (sınır) ve *obnaruzhenye* (herkese duyurma) sözcüklerinin türevi olduğunu belirtir ve "*ideolojiyi* oluşturan biçim ve içeriğin üretime dayalı ayrılmazlığıdır" diyerek biçimciliğe bakışını ortaya koyar. Daha sonra bunlara *algılama* kavramını ekler ve "yaşamı algılama -birbirinden çözülmez biçimde- yaşamın yapılaşmasıdır, onu *yeniden kurmaktır*" der. Kısacası Sovyet biçimcilerine göre sinema ideolojiktir ve dönemin ideolojisi sosyalizm bu yönetmenlerin filmlerinin her parçasında ve dolayısıyla film kuramlarında kendini hissettirir. Örneğin, Eisenstein'a göre bir filmdeki ışık, kostüm, diyalog gibi tüm öğeler bir hiyerarşi içinde değil, demokratik bir uyum içinde bir arada olmalıdır. Diğer bir deyişle bir öğe tek başına değil, bağlamında anlamlı hale gelir, yani parçaların tümü bir bütün içinde algılandığında anlamlı olur, örneğin renk, diğer renklerle ve kodlarla ilişkisine göre anlamlı hale gelir. Her parça bir diğerini kuvvetlendirir ve diğerinin etkisini yükseltir.

Eisenstein, erken dönem eserlerinde "tek çekim"in filmin temel parçası olduğuna inanırken, sonraki eserlerinde bu fikrini değiştirmiştir ve çekime ruhsal ve zihinsel boyutları eklemiştir, buna karşın Pudovkin, her zaman tek çekimi savunmuştur. Bu nedenle Pudovkin'in kurgu anlayışı çekimlerin arka arkaya dizilerek birbirine bağlanmasına dayanırken, Eisenstein'ın kuramında çekimlerin birbiriyle ***çatışması*** önemliydi, filmdeki anlam ve katılımcı aktif izleyici ancak çekimlerin çatışmasıyla yaratılabilirdi. Eisenstein, grafik yönü[79], hacim, derinlik, parlaklık gibi farklı çatışma türlerini de ortaya koyar. Yani ona göre kurgu, aktraksiyonların basitçe birbirine bağlanması değil, parçaların tümünün belli bir amaca hizmet etmesi için düzenlenmesidir, bu ise filmin biçimidir. Eisenstein için çatışma hem çekimlerde olur hem de bu sayısız çatışmalar filmin ana çatışmasını verir, örneğin *Grev* filminin ana çatışması sermaye ve işçi sınıfı arasındaki çatışmadır ve tüm sahneler buna hizmet eder. Bu düşünce Eisenstein'ın, sinema sanatını hem konstrüktivist hem de diyalektik bir mantıkla kavradığını göstermektedir, ona göre yönetmen filmde tez ve anti tezi çatıştırır ve

[79] Örneğin *Potemkin Zırhlısı* filminde Odesa merdivenleri sahnesinde yatay merdiven basamaklarına karşıt dikey askerlerin gölgelerinin olduğu çekim gibi.

sonucunda hem yönetmenin hem de izleyicinin ortak katılımıyla senteze ulaşılır, ayrıca bu süreç durağan değildir, ilerlemecidir ve bu anlamda da sanat dünyayı dönüştürmeye hizmet eder.

Bu bağlamda Sovyet biçimcilerine göre sinemada kurgu, yönetmenin dünya görüşünü yansıtır. Eisenstein, Sovyet sinemasında nadiren kullanılan ama "her zaman bir liberal olan ve toplumsal adaletsizliğe karşı bir protesto sesi yükseltmeyen" David Wark Griffith'in sıklıkla kullandığı koşut (***paralel***) kurgunun Griffith'in ikici dünya görüşüne çok da uyduğunu ileri sürer: "Bu ikici görüşte, birbirine koşut iki çizgi, 'yoksullar' ile 'varsıllar' varsayımsal bir 'uzlaşma'ya doğru koşarlar... Nereye mi? İki koşut çizginin birleştiği yere, yani sonsuza... 'Uzlaşma'nın kendisi denli ulaşılması olanaksız olan sonsuza!"[80] O dönemin Sovyet yönetmenleri Amerikan sinemasını özellikle de Griffith'in sinemasını dikkatle incelemiş ve diyalektik materyalizme uygun bir şekilde kendi sinemalarını yaratmışlardır. Örneğin Griffith'in etkili bir şekilde kullandığı neden-sonuç ilişkisine dayalı ***devamlılık kurgusu*** yerine görüntülerin birbiri ile çarpıştırıldığı *çatışma* kavramını içeren diyalektik kurgu. Zaman zaman neden-sonuç ilişkisinin de tersine çevrildiği görülür. Örneğin *Potemkin Zırhlısı* filminin Odesa merdivenleri sahnesinde önce bir kadının acıdan kıvranan, bağıran yüzünü ve sonra kadının vurulduğunu görürüz, yani Eisenstein, önce sonucu, sonra nedeni gösterir ve izleyiciyi şok eden, *neden* sorusunu sorduran ve izleyicinin zihinsel katılımını gerektiren bu sahne aynı zamanda Amerikan sinemasındaki edilgen izleyici anlayışına da bir karşı çıkıştır. Sovyet yönetmenlerini özellikle Amerikan sinemasından farklı kılan bir dikkate değer özellik ise oyunculuktur. Yıldız sistemi ile ünlü olan ve böylelikle liberal düşünceyi yansıtan Amerikan sinemasına karşın, Sovyet sinemasında tek bir yıldız oyuncu yoktur, kitleler yıldızdır. Oyuncu seçiminde önemli olan belirli bir toplumsal sınıfı temsil etmesidir ve sıradan insanlar gündelik kıyafetleriyle oynarlar. Yani filmdeki diğer öğeler gibi oyuncu, kostüm vb. de sosyalist ideolojiyi yansıtır.

Kuleshov,[81] çalışmalarını "müthiş etkilediğini" ileri sürdüğü Eisenstein'ı "bütün yönetmenlerin en büyüğü" sayar ve öğrencisi

---

[80] Eisenstein, M. S. (1985). *Film Biçimi*. Çev: Nijat Özön. Payel Y. İst. s.313.
[81] Kuleshov, V. L. (1993). A.g.e. s.98-99.

olmasından gurur duyduğunu belirtir. "Ayzenştayn'ın bir dahi olduğuna kuşku yoktu; benim sinemada ancak keşfedebildiğim şeyleri, Ayzenştayn dehasıyla olağanüstü bir güçle, hakikaten Sovyet ve devrimci damgası taşıyan bir şeye dönüştürebilmiştir" diyerek Eisenstein'ın sinema tarihindeki yerini vurgular. Eisenstein tarafından "yeni bir film formuna doğru ilk adım" olarak değerlendirilen *Ekim*[82] filmi, Eisenstein'ın kuramındaki *çatışma* kavramını yani diyalektik materyalist düşünceyi ve de bu bölümde incelenen Sovyet biçimciliğini de yansıtan bir yapıt olduğu için özellikle ayrıca incelenmeyi hak etmektedir. Eisenstein, kurgu kuramında önemli bir yere sahip olan diyalektik kurgu anlayışını öncelikle *Potemkin Zırhlısı*'nda ve daha sonra da *Ekim*'de uygulamıştır. Filmde beş ana bölüm vardır ve Eisenstein, her bölüme bir tezle başlar, antitezini kurar ve bölümün sonunda çatışmayı bir sentezle çözer ve bu sentez bir sonraki bölümün tezini oluşturur.[83] Örneğin filmin açılış sekansında alt açı çekimiyle, tacıyla, tahtıyla ekranı kaplayan devasa bir Çar heykeli vardır, fonda kilise görülür ve *tez:eski düzen*'dir. Daha sonra merdivenlerden çıkan işçi ve köylülerden oluşan kalabalık bir insan topluluğu görülür, bu da *anti-tez:işçiler ve köylüler*. Merdiven, Eisenstein tarafından sıklıkla kullanılan bir metafordur, merdiven çıkmak iktidara gidişi, inmek ise düşüşü sembolize eder. Ara yazı ile "Şubat" kelimesi belirir. Çarın heykeli yıkılır ve *sentez: burjuva iktidarı*. Şubat Devrimi gerçekleşmiştir. Sonraki sahnede; *tez:*Kerensky başkanlığında kurulan Geçici Hükümet'in savaşı kıtlık ve açlık getirir, *anti-tez:* Lenin görünür ve bir tekerlek görünür, "tarihin tekerleği Bolşeviklerden yana dönüyor" ve *sentez*: "İktidar Sovyetlere, Yaşasın Sosyalist Devrim" ara yazıları belirir ve böylelikle sonraki sahnenin tezi de ortaya çıkar.[84] Filmdeki unutulmaz sahnelerden biri de ikinci bölümdeki köprü sahnesidir. Kerensky Hükümetini devirmek isteyen işçilerle burjuvalar

---

[82] Eisenstein'ın her zaman *Ekim* olarak adlandırdığı filmi, Avrupa'da Eisenstein'ın film çekerken kullandığı kaynaklardan da biri olan John Reed'in *Dünyayı Sarsan On Gün* adlı romanından dolayı *Ekim* yerine bu adla gösterilmiştir. [Bkz. Sperber, M. (1977). Eisenstein's *October*. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, no:14, ss. 15-22. http://www. ejumpcut. org/archive/ onlinessays/ JC14folder/October.html (16.11.2012)]

[83] Sperber, 1977. A.g.e.

[84] Sperber, 1977. A.g.e.

arasında çıkan kargaşayı bastırmak ve burjuvalarla işçileri ayırmak için Ticaret ve Endüstri Bakanı Konavalov'un talimatıyla köprünün kaldırıldığı sahne aynı zamanda köprünün mekanizmasını gösteren çekimlerle makinelerin insanlık dışı yıkıcı yapılara dönüştüğünü de gösterir. Köprü kaldırılırken tam ortada olan tüketim ve lüksü sembolize eden beyaz atlı araba ve saçları, havaya kaldırılan köprünün kenarından sarkan kadın, iç savaştaki insanlık trajedisini sembolize eder, köprü gibi ülke de ikiye bölünmüştür.[85] Bu sahne Şubat devriminin başarısızlığını da ortaya koyar ve böylelikle bir sonraki sahnenin tezi ortaya çıkar. Yukarıdaki sahnelerden de görüldüğü gibi Eisenstein tez, anti-tez ve sentez anlayışını sadece çekimlerle sınırlamaz, hem tek çekimler ve sahneler hem de böylelikle tüm film bu düşünceye göre kurgulanır. Amerikan sinemasındaki hissedilmeyen ***devamlılık kurgusu***nun tersine, Sovyet Montaj Okulu'nun kullandığı kurgu yöntemlerinden biri de, aynı hareketin farklı açılardan çekilerek üst üste bindirildiği ve böylelikle hareketin zamanının uzatıldığı kurgu tekniğidir. Örneğin *Potemkin Zırhlısı* filminde bulaşık yıkayan askerin sinirlenip tabağı kırdığı sahnede, tabak kırma eylemi farklı açılardan bir kaç kez tekrarlanır ve böylelikle gemide ilk isyanın başladığı vurgulanır. Yine benzer şekilde *Ekim* filminde Şubat Devrimini yapan Kerensky'nin Kışlık Saray'da merdivenlerden çıktığı sahnede, Kerensky'nin merdivenden çıkma hareketi farklı açılardan tekrarlanır ve böylelikle izleyici Kerensky sanki hep merdivende dolanıyormuş gibi bir hisse kapılır, yani Kerensky hiç bir zaman gerçek iktidara ulaşamayacak mesajı verilir. Kısacası Sovyet Montaj Okulu temsilcilerinin kurgu yöntemlerindeki amaç, izleyiciyi şok etmek, soru sordurtmak ve böylelikle izleyicinin filme entelektüel katılımını sağlamaktır.

Sonuç olarak, Rus biçimci edebiyatından doğan biçimci gelenekte edebiyatçılar edebiyattaki temel biçimsel öğeleri araştırırken, biçimci yönetmenler de sinemanın temel değişmez biçimsel öğelerini bulmayı amaçlarlar. Sovyet Montaj Okulu'nun temsilcisi olan biçimci kuramcılara göre, sinema sanat olacaksa gerçekle olan bağını koparmak zorundadır ve bunu sağlayan da montajdır, yani sinemayı sanat yapan montajdır. Doğal mekânlarda profesyonel

[85] Sperber, 1977. A.g.e.

oyuncu olmayan kişilerle yaptıkları çekimler, filmlerinin belgeselvari bir havada olmasına olanak verir ama bu filmler belgesel değildir. Çünkü onlara göre yönetmen gerçeklikten belirli parçaları seçer ve bu seçim nesnel değil, özneldir, yani yönetmenin gerçekliğidir. Montajla gerçeğin ötesine geçmeyi amaçlarlar. Sinemanın da bir dil olduğunu ortaya koymaya çalışan biçimcilere göre montaj, filmdeki en güçlü öykü anlatma aracıdır aynı zamanda ve bu nedenle de filmde çekimlerin içeriğinden ziyade düzenlenişine odaklanırlar. Kuleshov'dan başlayarak Eisenstein dışındaki diğer Rus biçimcileri, montajda parçaların ard arda dizilmesini kastederken, Eisenstein bu çekimleri çarpıştırmayı tercih eder ve montaja *çatışma* boyutunu ekler ve böylece izleyicinin sadece perdede olup biteni anlamasını değil, onun üzerine *yorum* yapmasını talep eder.

Editör

VSEVOLOD ILLARIONOVICH PUDOVKIN

"Kurgu, film sanatının temelidir"
V. İ. Pudovkin

*Prof. Dr. Selahattin YILDIZ**



V. İ. Pudovkin'in Yaşamı

Sovyet Devrim Sineması'nın önde gelen kuramcı ve yönetmenlerinden olan Pudovkin, Lumiere Kardeşler'in sinematografın patentini alıp, ilk kayıt ve gösterimleri yaptıkları 1893 yılında, Rusya'da doğdu. Moskova'ya yerleştikten sonra fizik ve kimya eğitimi gördü. Moskova Üniversitesi'nde mühendislik öğrencisi iken çıkan I. Dünya Savaşı'nda aktif görev aldı. Bu sırada Almanlar tarafından esir alınan Pudovkin, kamp tiyatrolarında oyuncu ve dekorcu olarak çalıştı. 1918 yılında kamptan kaçarak Rusya'ya dönen Pudovkin'in sinemayla tanışması, David Wark Griffith'in "*Hoşgörüsüzlük*" (1916) filmiyle oldu. O dönemde sinemanın, tiyatronun kötü bir kopyası olduğunu ve asla bir sanat sayılamayacağını düşünen Pudovkin'in hayatı ve sinemaya bakış açısı, yakın çevresinde yer alan sinema öğretmeni Vladimir Gardin'in yönlendirmesiyle, Lev Kuleşov'un da öğretmenlik yaptığı Devlet Sinema Okulu'na girmesiyle tamamıyla değişti. Okulun ilk döneminde oyuncu olarak yer aldığı filmlerle sinemanın bir parçası olan Pudovkin, ilerleyen

* **Prof. Dr. Selahattin YILDIZ**: Maltepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi Öğretim Üyesi.

dönemlerde sanat yönetmeni ve senarist olarak çalışmalar yaptı. Kısa sürede yönetmenliğe yönelen Pudovkin, Kuleşov'un da desteğiyle, Pavlov ile anlaşarak, ilk filmlerinden biri olan *Beyin Mekanizması*'nı (1926) çekti.

Bu dönemde senarist ve yönetmen olarak bir kaç filmde yer almasına rağmen bunlar çok ses getirmedi. Ama Gorki'nin aynı adlı eserinden uyarlayıp yönetmenliğini yaptığı, sessiz sinemanın başyapıtlarından biri sayılan, geliştirdiği montaj teorileri ile ünlü olmasını sağlayan *Ana* (1926) filmi, isminin sinema tarihine altın harflerle yazılmasını sağladı. Bu başyapıtı *The End of St. Petersburg* (1927) ve *The Heir of Genghis Khan* (1928) olarak da bilinen *Storm Over Asia* izledi. Sağlık sebepleri ile ara verdiği sinemaya 1938'de geri dönen Pudovkin, eski çalışmaları kadar başarıya erişemeyen *Mother and Sons* (1939), *Minin and Pozharsky* (1939) ve *General Suvorov* (1941) filmlerini yönetti.

II. Dünya Savaşı'nın ardından, partinin eleştirileri nedeniyle, ilk dönem konularına geri dönmesine rağmen gerek sesli sinemanın farklı dokusu, gerekse devrimin artık oturmuş bir yapıya sahip olmasıyla eski başarısını yakalayamadı. Son çalışması *The Return of Vasili Bortnikov* (1952) oldu. Pudovkin 1 Temmuz 1953 'deki ölümüne kadar geçen dönemde çevirdiği sesli filmlerinde, sessiz filmlerin başarısına ulaşamadı. Bir zamanlar öğrencisi olduğu devlet sinema okulundaki öğretmenliği bu zamanda daha ağır basıyordu.

Yönetmenliğin yanında kuramsal ve akademik yanıyla da sinemaya çok şey kazandırmış olan Pudovkin'in kitapları arasında en önemlileri; "*Sinemanın Tekniği*" (1926) ve "*Sinemada Oyuncu*" (1935) gelmektedir.

Filmografi

- *Days of Struggle*, (1920-Oyuncu)
- *Sickle and Hammer* (1921-Oyuncu, Senarist, Yardımcı Yönetmen)
- *Hunger... Hunger... Hunger* (1921- Senarist, Yardımcı Yönetmen)
- *Locksmith and Chancellor* (1923-Senarist)
- *The Extraordinary Adventures of Mr. West in the Land of the Bolsheviks* (1924 - Oyuncu, Sanat Yönetmeni)
- *The Death Ray* (1925-Oyuncu, Senarist, Yardımcı Yönetmen, Sanat Yönetmeni)
- *Chess Fever* (1925-Yönetmen- Nikolai Shpikovsky'la birlikte)
- *Mechanics of the Brain* (1926-Yönetmen, Senarist)

• *Mother* (1926-Yönetmen, Oyuncu)
• *The End of St. Petersburg* (1927-Yönetmen, Oyuncu)
• *Storm Over Asia* (1928-Yönetmen)
• *The New Babylon* (1929-Oyuncu)
• *The Living Corpse* (1929-Oyuncu)
• *The Gay Canary* (1929-Oyuncu)
• *A Simple Case* (1932- Yönetmen - Mikhail Doller'la birlikte)
• *The Deserter* (1933- Yönetmen)
• *Victory - Mother and Sons* (1939-Yönetmen - Mikhail Doller'la birlikte)
• *Minin and Pozharsky* (1939- Yönetmen- Mikhail Doller'la birlikte)
• *Film in XX years* (1940- Yönetmen)
• *General Suvorov* (1941-Yönetmen - Mikhail Doller'la birlikte)
• *Feast in Zhirmunka* (1941- Yönetmen- Mikhail Doller'la birlikte)
• *The Murderers are Coming* (1942-Yönetmen-Yuri Tarich'le birlikte, Senarist)
• *In the Name of the Fatherland* (1943- Yönetmen- Dmitri Vasilyev'le birlikte, Senarist, Oyuncu)
• *The Young Fritz* (1943-Oyuncu)
• *Ivan the Terrible* (1944-Oyuncu)
• *Admiral Nakhimov* (1947-Yönetmen, Oyuncu)
• *Three Encounters* (1948-Yönetmen)
• *Zhukovsky* (1950-Yönetmen)
• *The Return of Vasili Bortnikov* (1952-Yönetmen-Dmitri Vasilyev'le birlikte)

Sinema Sanatındaki Yeri

"1917'de Rusya'da yaşanan Sosyalist Devrim birçok köklü değişikliklere neden oldu. Savaş cephelerin kesinlikle belirlenmesine yol açtı. Sinemacıların büyük çoğunluğu sonradan dönmek üzere değişik ülkelere göç ettiler. Bazıları bekle ve gör siyasetini seçtiler, bazıları da devrimin yanında yer aldılar. Yerleşmeye başlayan devrimin sinemaya verdiği önem 27 Ağustos 1919'da sinemanın devletleştirilmesini öngören bir kararnameyle elle tutulur bir kılığa büründü. Bu kararname Sovyet sinemasının resmi doğum belgesiydi. Ancak o dönem hemen hemen kâğıt üzerinde kalmaya mahkûm gibiydi. Kararname yalnız bir endüstri kolunu devletleştirip düzenleme amacını değil, aynı zamanda yeni seyirciler için yeni bir sanat kolu yaratıp ortaya yeni yapıtlar koymayı amaçlıyordu. Oysa bunları gerçekleştirmek olanağı yok gibiydi. Çünkü ortada bir sinema endüstrisi kalmamıştı. Stüdyolar yıkılmış, yıkılmayanlarda kapanmıştı. Yabancı ülkelere giden sanatçılar sinema araçla-

rını ve hammaddelerini alıp götürmüşlerdi. Geri kalanda karaborsacıların elinde idi. Bütün bunlara rağmen Devrim Hükümeti sinemaya verdiği önemi yukarıda da belirttiğimiz kararnameyi yayınlayarak dünyanın ilk devlet sinema okulunu açtı ve yeni sinemacılar yetişmeye başladı.

1921-1924 yılları arası Sovyet sinemasında başlıca üç akım ağırlığını duyuruyordu. Bir yanda Deziga Vertov'un ön ayak olduğu "Kino-Glaz" (Sinema-Göz) akımı vardı. Vertov, sinemayı kendine yabancı bütün öğelerden, özellikle sinemaya en yakın sayılıp o tarihlerde bu genç sanatı egemenliğine alan tiyatro öğelerinden temizlemek istiyordu. Bundan dolayı stüdyo, dekor, makyaj, oyuncu ve sahne düzenlemesi gibi öğelere amansız bir savaş açmıştı. Vertov'a göre sinemacının başlıca görevi gerçeği olduğu gibi, meydana geldiği anda yakalamaktı. Sinemacı bu gerçeği film parçalarına aktarmalı, sonra bu parçaları kurgu masasında hammadde olarak işleyip yapıtını meydana getirmeliydi. "Sinema- Göz" özellikle belge filmciliğinde ve bütün sinema okullarında günümüze kadar ağırlığını duyurdu. Fransa'da başlayıp diğer ülkelere de yayılan "Sinema-Gerçek" akımıyla yeniden bir dirilişe uğradı.

Vertov'un tam karşısında Grigori Koşintzev ve Leonid Terauberk ile arkadaşlarının meydana getirdiği FEKS (Eksantrik Oyuncu Fabrikası) yer alıyordu. FEKS "Sinema-Göz"ün tersine tiyatronun tüm öğelerini benimsemekle kalmıyor, bu öğeleri en aşırı yolda kullanıyordu. Zaten FEKS hem sinema, hem tiyatro topluluğuydu. Ağırlık noktası olarak oyuncuyu ele alan FEKS, giderek Alman dışavurumculuk akımının bir çeşidini de Sovyet sinemasına uygulamaya çalışıyordu.

Üçüncü olarak da bu iki aşırı ucun arasında Kuleşov'un Devlet Sinema Okulundaki atölyesi yer alıyordu. Aynı zamanda Pudovkin'in de öğretmeni olan Lev Vladimiroviç Kuleşov sinemanın öbür sanatlardan bambaşka özellikleri olduğuna, yepyeni bir sanat olarak ayrı kural ve kanunlara sahip olduğuna inanıyordu. Bu kural ve kanunları ortaya çıkarmak amacıyla atölyesini "sinema laboratuarı" kılığına soktu ve asi öğrencileri de etrafına toparlayarak sinema alanında laboratuar deneyleri denebilecek çalışmalara girişti. Bu çalışmaların çoğunu hammadde yokluğundan dolayı filmsiz olarak yapıyordu. Böylelikle bir dizi "filmsiz film" çalışmalarıyla, kurgu, filmsel uzay ve zaman, filmsel gerçek gibi alanlarda yepyeni buluşlar ortaya koydu. 1920'de sinema okuluna giren Pudovkin 1922'de

Kuleşov'un atölyesine girince onun en iyi öğrencisi ve daha sonra da en yakın çalışma arkadaşı oldu.[86]

Dönemin önde gelen Sovyet kuramcılarının ortak çabalarıyla uygulama alanı bulan ve sinemaya sanat işlevi yükleyen kurgu çalışmalarında, adeta bir bilim alanı gibi, laboratuara taşınan, üzerine görüntü kaydedilmiş film parçaları cansız, ölü birer nesne olarak bir anlam taşımazlar. Onlara ruh katacak, onları anlamlandıracak ve onlara hayat verecek olan kurgudur. Sovyet biçimci geleneğinin önde gelen isimlerinden olan Pudovkin, sinema anlayışını, kurgu temeli üzerine dayandırmıştır.



Pudovkin, kamera arkasında

Pudovkin'de Gerçek-Sinematografik Gerçek

Sinematografinin başlangıç dönemlerinde, yaklaşan bir tren, yukarıdan çekimler, ya da sallanan bir kamerayla yapılan çekimler benzeri perdedeki hareketli fotoğraflar, seyircilerde korkuya ya da mide bulantısına ilişkin fizyolojik duyumların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Seyirci, görüntüyle gerçeklik arasında duygusal yönden hiçbir ayrım yapmamıştır. Ancak, sinema ilk kez Mellies'in birleşik görüntüleri en uzak olasılıklara ilişkin konular arasına en aşırı gerçekdışılığı katmaya izin verdikten ve kurguda çekimlerin sıralanmasındaki saymacılığı meydana çıkarma olanağı sağladıktan sonra bir sanat türü olabilmiştir.[87]

Film başlangıçta, yapısından ötürü sadece bir canlı fotoğraftı, filme sanat girmemişti. Sinemayı sanat dünyasına bağlamak için yapılan ilk denemeler tiyatroyla sınırlıdır. Filmin kendine özgü bir

---

[86] Özön, N. (1995). ss.8-10.

[87] Lotman, Y. M (1986). *Sinema Estetiğinin Sorunları.* Çev. Oğuz Özügül, De Yay, s.28.

dili olduğunu, filmin kendine özgü nitelikleri bulunduğunu yönetmenin filmi çevirme tekniğinde kendine özgü yöntem gerektiği henüz kimsenin aklına gelmiyordu. Yönetmen bu şekilde oynanan sahneyi sürekli bir bütün olarak alıyor, alıcı yönetmeni de alıcısını sürekli olarak çalıştırıp bunu bir bütün olarak selüloit üzerine geçiriyordu. Yönetmenin malzemesi, tiyatroda da kullanılan aynı gerçek kişiler olduğu için çevirinin işlemi başka türlü düşünülemiyordu. Alıcı yalnızca, daha önceden baştan sona düzenlenmiş ve kesinlikle planlanmış sahneleri kaydetmekten öteye geçemiyordu. Film yönetmenin çalışması, tiyatro yönetmeninin çalışmasından hiçbir bakımdan ayrılmıyordu.

Sinema, kısa zamanda kendine özgü nitelikleri olduğunu keşfetti. Kamera hareket kazandı, peş peşe sinemada türler ortaya çıkmaya başladı, çekim ölçekleri keşfedildi ve belki de en önemlisi olan kurgu sinema için önemli bir yöntem olarak devreye girdi.

Sinematografi büyük bir inandırıcılığa sahipti. İzleyicileri gerçek bir olayla, gerçek bir objeyle karşı karşıyaymış duygusuna sürüklüyor, bu yüzden de insanlar kâh korkuyor, kâh gülüyor, kâh ağlıyordu. Büyük bir duygu boşalması yaşayan insan ancak böylesi bir tepkiyi gerçek bir olayla karşılaştığında vermeliydi. Oysa yapay olarak yeniden sunulan gerçeklik, seyirciyi aynı duygulara sevk ediyordu.

"Sanatta yansıtmaya karşı çıkanlar çıplak gerçekliğin yeterli olmadığını düşünüyorlardı. Bu yüzden ressamın doğayı taklit etmesinin sanatsal bir değeri olamazdı. Önemli olan bu gerçekliğin işlenmesiydi. Bu tartışma ve karşı çıkışlar fotoğraf ve sinemanın ortaya çıkışıyla çok daha şiddetlendi. Sinema dış gerçekliğin aynısının tıpkısını sunduğuna göre salt bir kopya, fotokopi olmaktan ileri gitmesi olanaksızdı. Gerçekliğin aynısını aygıt yardımıyla aynen sunmak sanat olamazdı. Günümüze kadar gelen ve halen süre giden bu tartışmalarda Arnheim'in yaklaşımıyla aygıtın arkasındaki göz ve aygıtın durması gereken noktayı seçen beyin unsurunun unutulmaması gerekir. Gerçekliğin böylesine mükemmel bir kopyasını sunan sinematografinin başlangıçta benzer kaygılar doğurması doğaldır.[88]"

"Doğal bir olay ile bunun perdedeki görünüşü arasında göze çarpan bir başkalık vardır. İşte filmi sanat yapan da bu başkalığın ta kendisidir. Alıcı, yönetmenin kılavuzluğuyla bütün fazlalıkları atmak ve seyircinin

[88] Yıldız, S. (1997). *Sinematografik Anlatım*, Ekin Yayınevi, s.57.

dikkatini ancak önemli ve bir değer taşıyan şeyi görebilecek yolda yönetmek görevini yüklenir. Alıcı tarafından yaratılarak, yönetmenin isteğine boyun eğerek ayrı ayrı selüloit parçalarının kesilmesi ve birleştirilmesinden sonra yeni bir filmsel zaman doğmaktadır. Bu, alıcının önünde meydana gelen olayın içinde geçtiği gerçek zaman değil, sadece algının hızıyla belirlenen, olgunun filmsel anlatımı için seçilmiş ayrı ayrı öğelerin sayı ve süresiyle sınırlanan yeni bir filmsel zamandır. Her olgu, yalnız zamanda değil aynı zamanda uzayda meydana gelir. Filmsel zaman, gerçek zamandan sadece film yönetmeninin birleştirdiği ayrı ayrı selüloit parçalarının uzunluğuna bağlı olmasıyla ayrılır. Zaman gibi filmsel uzay da film yapımının başlıca işlemine; yani kurguya bağlıdır. Yönetmen bu ayrı ayrı parçaları birleştirmekle doğrudan doğruya kendine özgü bir filmsel uzay kurar. Yönetmen belki de kendisi tarafından gerçek uzayın ayrı ayrı noktalarında çevrilmiş başka başka öğeleri birleştirip yoğunlaştırarak, tek bir filmsel uzay haline getirir. Daha önce çözümlediğimiz ve bütün film çalışmalarında yapılan şey, yani geçiş ve ara noktalarının atılması olanağı sayesinde filmsel uzay, alıcının toparladığı gerçek öğelerin bir bireşimi olarak ortaya çıkar.[89]"

Film yönetmeninin malzemesi, gerçek uzay ve gerçek zamanda meydana gelen gerçek süreçler değil, fakat bu süreçlerin üzerine kaydedildiği selüloit parçalarından meydana gelir. Bu selüloit, kurguyu yapan yönetmenin isteğine boyun eğer. Film yönetmeni, herhangi bir görünüşün filmsel biçimini meydana getirirken, bütün ana noktaları atabilir, böylelikle zaman içindeki olguyu gereken en yüksek derecede yoğunlaştırabilir.[90]

Sinematografinin malzemesi diğer sanatlara göre çok farklıdır. Resim, heykel, tiyatroda insan gerçek objelerle karşı karşıyadır. Karşımızda duran sanat eseri gerçeğin ne denli farklı ya da benzer kopyası olursa olsun sonuçta ona dokunabilir, onu bir bütün olarak algılayabiliriz. Oysa sinematografide plastik bir hammadde üzerindeki duyarlı tabakaya alıcı aracılığı ile kaydedilen cansız görüntüler tek başına bir şey ifade etmezler. Onların kaydedilmesinde ışık gerekli olduğu gibi, gösterilmesinde de yansıtıcı bir ışık huzmesi gereklidir.

Önümüzde makara halinde duran selüloit sanatsal olarak hiçbir şey ifade etmez. Bu cansız malzemeye hayat veren gümüş bromür

---

[89] Pudovkin, V. I. (1968). "Kinorejissör i kinomateriel", Çev. Nijat Özön, *Türk Dili Sinema Özel Sayısı*, Sayı 196, Ankara, s.313.

[90] Pudovkin, V. I. (1968). A.g.e. s.312.

taneciklerinden süzülen ışık huzmeleridir. Işıkla yaratılan bir gerçektir karşımızda duran. Bu gerçek ışıklı ve karanlık noktalardan oluşur. Kaldı ki rastgele emisyon üzerine aktarılmış görüntüler tüm aşamaları geçip perdede gösterilse bile Pudovkin'in deyimiyle bunlar ölü birer nesnedir. İşte yansıtmaya karşı çıkanların da öne sürdüğü budur. Bu görüntüleri makine otomatik olarak kaydetmiştir. Bunun sanat olması olanaksızdır. Bu perdedeki hareketli nesneler tek başlarına bir şey ifade etmez. Onların sanatsal bir bütünlük kazanabilmeleri için kendinden önceki ve sonraki görüntülerle birlikte düzenlenmesi gerekir. Bu bütünlük onlara bir sanat misyonu katacaktır.[91]

Selüloit parçaları üzerine kaydedilmiş cansız fotoğrafların gerçeklik görüntüsünü veren sinemadaki kurgu işlemidir. Kurgu yardımıyla birleştirilen görüntüler bütünde bir anlatıma ulaşmanın olanaklarını sinema sanatçılarının önüne sunmuştur. Başlangıçta mekanik bir zorunluluk olarak kendini hissettiren kurgu giderek sinemanın bir anlatım dili olmasını sağlayan bir işlem haline dönüşmüştür. Kurgu sinemanın temelidir. Sinema dilini ortaya koyan, sinematografiye anlam katan kurgudur. Sinemanın sanat olarak kabul görmesini sağlayan da kurgu olmuştur. Çünkü kurgu yalnızca bir hammadde olarak görülen kaba gerçekliği işleyerek, yoğurarak ona sanatsal misyon kazandırmıştır.[92]

"Sözcükler ozan için ne işe yararsa, tamamlanmış bir filmin her çekimi (planı) de, film yönetmeni için aynı işe yarar. Film yönetmeni duraksayarak, seçerek, atarak, yeniden ele alarak ayrı ayrı çekimler önünde durur ve bu aşamada ancak bilinçli, sanatçı düzenlemeyle yavaş yavaş "kurgu cümlelerini", olayları ve ayrımları bir araya getirir, bundan da adım adım tamamlanmış olan yaratma, yani film ortaya çıkar. (...) Benim savıma göre, belirli bir görüş noktasından alınan ve perdede seyircilere gösterilen her nesne, alıcı önünde hareket etmiş olsa bile, bir "ölü nesne"dir. Herhangi bir nesnenin alıcı önünde kendine özgü hareketi henüz perdedeki hareketi sayılmaz. Böyle bir hareket, çeşitli film parçalarının bir araya getirilmesiyle sağlanan hareketin, kurgu yardımıyla gelecekteki kuruluşunun ham maddesinden başka bir şey değildir. Bu nesne ancak bir sürü öbür nesnelerle birlikte düzenlenirse, ancak çeşitli başka başka görsel görüntülerin bireşiminin bir parçası olarak sunulursa filmsel yaşama kavuşur.[93]"

---

[91] Yıldız, S. (1997). A.g.e. s.58.
[92] Yıldız S. (1997). A.g.e. s.60.
[93] Pudovkin, V. I. (1968) A.g.e. s.309.

Her nesne perde üzerine öylesine getirilmelidir ki, artık "fotoğraflık öz" değil "sinemalık öz" taşımalıdır. Böylelikle insan, kurgunun anlamının ve bunun yönetmenin karşısına çıkardığı sorunların, çekimlerde kendiliğinden bulunan mantıki zaman dizisiyle ya da bir tartım düzenlemesiyle hiçbir vakit tükenmeyeceğini kavrar. Kurgu temel, yaratıcı güçtür, bu gücün yardımıyla ruhsuz fotoğraflar canlı, sinemalık biçime sokulur. Kurgu filmsel gerçeğin yaratıcı gücüdür ve doğa ancak kurgunun üzerinde çalıştığı hammaddeyi verir. İşte gerçek ile film arasındaki ilişki de tam budur.[94]

Sinemadaki kurgu işlemi aslında insan algısının dış gerçekliği kavrama, çözme ve yorumlama ilişkileriyle çok yakın bir benzerlik gösterir. Tıpkı insan algısındaki süreçler gibi film yönetmeni de önündeki karenin öncesini ve sonrasını düşünmek, olayın bütünsel boyuttaki neden-sonuç ilişkilerini ortaya koymak ve buradan bir sonuca ulaşmak için aynı süreçlere yaşamak durumundadır. Üzerinde çalışılan konu bir film olarak seyirciye sunulduğu durumlarda da seyirci aynı süreçleri yaşayacaktır.[95]

"Kurgu kavramının anlaşılmasıyla durum temelli bir değişikliğe uğradı. Film sanatının gerçek malzemesinin, alıcı merceğinin yöneldiği gerçek sahneler olmadığı ortaya çıktı. Tiyatro yönetmeni daima gerçek süreçlerle çalışmak zorundadır, onun malzemesi bunlardır. Tiyatro yönetmeninin en sonunda düzenlediği ve yarattığı çalışma da -sahne üzerinde kurulan ve oynanan sahne- aynı şekilde gerçek uzay ve gerçek zaman'ın kanunlarına boyun eğerek yer alan gerçek süreçtir. Bir sahne oyuncusu kendisini sahnenin bir ucunda bulduğu vakit, gerekli sayıdaki adımları atmadan, sahnenin öbür ucuna gidemez. Bu çeşit yol alışlar ve aralar, gerçek uzay ve gerçek zaman kanunlarına bağlı kaçınılmaz şeylerdir. Tiyatro yönetmeni bu kanunlara daima boyun eğer ve hiç bir vakit bunları çiğneyebilecek durumda değildir. Gerçekten de, gerçek süreçlerde çalışılırken, olgunun tek tek önemli noktalarını birbirine bağlayan bir dizi ara'dan kaçınmak elde değildir. Öte yandan, film yönetmeninin çalışmasını ele alırsak, ham malzemenin, üzerine çeşitli görüş noktalarının, olgunun ayrı ayrı hareketlerinin saptandığı bu selüloit parçalarından başka bir şey olmadığı ortaya çıkar. Çevrilmiş olan olgunun filmsel anlatımını meydana getirmek üzere perdedeki bu görünüşleri yaratan, bu parçalardan başka bir şey değildir.[96]"

---

[94] Pudovkin, V. I. (1968). A.g.e. s.310.
[95] Yıldız, S. (1997). A.g.e. s.61.
[96] Pudovkin, V.I. (1968). A.g.e. s.312.

"Gereksiz ara noktalarının atılışıyla olgunun yoğunlaştırılmasından meydana gelen bu derişik zaman yöntemi; çok daha basit bir şekilde tiyatroda da ortaya çıkar. Bu yöntem kendisini, bir sahne oyununun perdelerden meydana gelmesinde gösterir. Birinci ve ikinci perdeler arasında birçok yılın geçmiş olmasını sağlayan oyun yapısı öğesi de, olgunun zamanındaki bir derişikliktir. Filmde ise bu yöntem en aşırı dereceye kadar izlenmekle kalmaz, filmsel anlatımın temel'ini de meydana getirir. Her ne kadar tiyatro yönetmeni için iki komşu perdeyi zaman bakımından yakınlaştırmak eldeyse de, yine de bunu tek bir sahne içindeki ayrı ayrı olaylarda uygulayamaz. Film yönetmeniyse, tersine, yalnız ayrı ayrı olayları değil, hatta aynı insanın hareketlerini bile zaman içinde yoğunlaştırabilir.[97]"

"Herkes bilir ki, belli bir cisme ne kadar yaklaşırsak görüş alanımıza o kadar az malzeme girer; araştırıcı bakışımız bir cismi ne kadar yakından incelerse o kadar çok ayrıntı görürüz, görüşümüz o kadar sınırlanmış ve belli bir kesime yönelmiş olur. Artık cismi bir bütün olarak algılayamayız. Buna karşılık ayrıntıları bakışımızla öyle bir sıraya toparlarız ki, bunları birleştirince, cisme uzaktan bakıp bütününü genel bir görünüş içinde seyrettiğimiz, tabiatıyla bu durumda ister istemez ayrıntıları gözden kaçırdığımız zamankinden çok daha canlı, derinlemesine ve kesin bir bütünlük izlenimine varırız. Herhangi bir şeyi kavramaya çalıştığımız vakit daima genel çizgilerden işe başlarız, sonra incelememizi en ileri derecede yoğunlaştırarak bu kavramayı gittikçe artan sayıdaki ayrıntılarla zenginleştiririz. Tikel, ayrıntı hep yoğunlaşmayla eşanlamlıdır. Filmin gücü buna dayanır; yani filmin başlıca niteliği ayrıntının açık, çok canlı olarak sunulması olanağını taşımasıdır. Filmsel anlatımın gücü, bu anlatımın alıcı yardımıyla daima her görüntünün içine, can alacak noktasına elden geldiği kadar girmeye çalışmasındadır. Böylece alıcı kendisini her zamankinden çok hayatın daha derin köşelerine girmeye zorlar; ortalama seyircinin bakışı çevresinde rastgele dolaştığı için nereye asla erişemiyorsa, alıcı oraya girmeye uğraşır. Alıcı alabildiğine derine gider, yaklaştığı her şeyi görebilir ve gördüğünü selüloit üzerinde sonsuzlaştırır. Belirli, gerçek bir görüntüye yaklaştığımız vakit genelden tikele gitmek, ayrıntıları seçip kavramaya başladığımız noktaya dikkatimizi toparlamak için belirli bir çaba ve zaman harcamamız gerekir. Film, kurgu işlemiyle bu çabayı ortadan kaldırır. Film seyircisi ülküsel anlayışlı bir gözlemcidir ve onu böyle kılan yönetmendir. Ortaya çıkarılan, derine kök salmış ayrıntıda bir algılama öğesi bulunmaktadır, insanın çalışmasını sanat haline getiren, gösterilen olaya kesin değerini veren tek öğe budur.[98]"

---

[97] Pudovkin, V. I. (1968). A.g.e. s.313.
[98] Pudovkin, V. I. (1968). A.g.e. s.314.

"Herhangi bir şeyi, herkesin gördüğü şekilde göstermek hiç bir şey başarmamak demektir. Gerekli olan, ilk, rastgele, salt genel ve yüzeyde kalan bakışla sağlanmış olan malzeme değil, fakat kendisini dikkatli ve araştıran, daha derini görebilen ve görecek olan bakışa gizemini açan malzemedir. Büyük sanatçıların, filmi en iyi şekilde duyan bu teknisyenlerin ayrıntılar üzerindeki çalışmalarını derinleştirmelerinin nedeni budur. Bu sanatçılar bunu yapmak için, görüntünün genel görünüşünü ve her doğal olayın kaçınılmaz tamamlayıcısı olan ara noktalarını ıskartaya çıkarırlar. Tiyatro yönetmeni kendi malzemesiyle çalışırken, seyircinin gözünden sahnenin dibini, genel ve kaçınılmaz ana çizgiler kütlesini, dikkati çekici, özel ayrıntıları kaçırabilecek durumda değildir. Tiyatro yönetmeni ancak en önemli olanın altını çizebilir, bu altını çizdiği şeye dikkatini toparlamakta seyirciyi kendi başına bırakır. Alıcıyla silahlanmış olan film teknisyeni bununla karşılaştırılamayacak kadar güçlüdür. Seyircinin dikkati tamamıyla yönetmenin ellerindedir. Alıcının merceği seyircinin gözüdür. Seyirci ancak yönetmen kendisine neyi göstermek istiyorsa onu görür ve fark eder, ya da daha doğru bir deyişle, yönetmen ilgili olguda kendisi neyi görüyorsa seyirci de onu görür. Ancak, her parçanın tam uzunluğu bulunduğu, dehşete düşmüş bir gözlemcinin şuraya buraya atlayan ürkek bakışına benzeyen hızlı, hemen hemen ihtilaçlı bir tartım sağlandığı vakit, ancak o vakit perde yönetmenin kazandırdığı yaşam soluğuyla canlanacaktır. Bunun nedeni, yönetmenin yarattığı görünüşün yalnız filmsel uzayda değil, aynı zamanda alıcının doğadaki gerçek zamandan topladığı, gelen filmsel zamanda yer alışıdır. Kurgu, film yönetmeninin dilidir. Kullandığımız dilde olduğu gibi kurguda da şöyle söylenebilir: İşte bir sözcük -dolu film parçası, görüntü-, işte bir cümle -bu parçaların birleşimi-. Bir yönetmenin kişiliği ancak kurgu yöntemleriyle değerlendirilebilir. Nasıl her yazarın kendine özgü bir deyişi varsa, her film yönetmeninin de kendine özgü bir anlatım yöntemi vardır. Film parçalarının yaratıcı güçle bulunmuş bir sıraya göre birleştirilmesi, zaten son ve tamamlayıcı bir işlemdir ki, bunun sonucu kesin yaratmaya, yani filme varıştır. İşte film yönetmeni bu en basit parçaların - bunlar dildeki sözcüklerin karşılığıdır - kuruluşuna da bu işlemi aklında tutarak girişmelidir. Daha sonraki kurgu cümleleri - olaylar ve ayrımlar- bunlardan meydana getirilecektir. Çevirim sırasında alıcının durumunu belirlediği ve her çekimin uzunluğunu belirttiği için yönetmen, bakışlarını hareketin bir öğesinden öbürüne çeviren bir gözlemciyle karşılaştırılabilir; tabiatıyla bu gözlemcinin, duygusal yönden uyuşuk olmaması gerekir. Gözlemci önündeki sahneyle ne kadar derinden heyecanlanırsa, dikkati bir noktadan ötekine o kadar hızlı ve ani atlayacaktır. Hareketi ne kadar ilgisiz ve uyuşuk gözetlerse, dikkat noktalarının değişmesi, dolayısıyla alıcı yerleştiril-

mesi o kadar sakin ve yavaş olacaktır. Heyecanın, kurgunun özel ritmiyle verilebileceği söz götürmez.[99]"

"Amerikan yönetmeni Griffith, filmlerinin büyük bir kısmında bu yöntemi bol bol kullanır. Seyirciyi oyuncunun derisine girmeye ve onu oyuncunun gözleriyle dışarıyı seyretmeye zorlayan özel yönetim işlemi de yine burada yer alır. Kahramanın bir şeye bakan yüzünden sonra, bakılan şeyin kahramanın görüş noktasından verilişi sık sık kullanılır. Bir filmin kurgusuyla ilgili yöntemlerin büyük çoğunluğu, alıcının bir gözlemci olarak bu şekilde çalışmasına bağlanabilir. Bakışın değişmesini belirleyen düşüncelerle yerli yerinde bir kurguyu belirleyen düşüncelerle harfi harfine uygunluk gösterir. Ancak bu karşılaştırmanın alabildiğine geniş olduğu ileri sürülemez. Filmsel biçimin kurguyla meydana getirilmesinin çok çeşitli yolları vardır. Çünkü önünde sonunda, film yönetmeninin yaratıcı çalışmasını belirleyen kurgudur. Kaldı ki, filmin öbür büyük sanatlar arasında önemli bir yer kazanmasını sağlayacak olan da, filme alınmış malzemenin kurgusunda kullanılan yöntemlerin bulunmasından başka bir şey değildir. Film sanatı henüz doğuş dönemindedir. Uzun zamandır öbür yerleşmiş sanatların organik hazırlığında kullanılan yakınlaştırma, karşılaştırma, örnek gibi yöntemler filmde ancak şimdi beceriksizce denenmektedir.[100]"

Perde ya da perdelerin değişik bölümleri üzerinde yan yana yerleştirilmiş çeşitli görüntülerin ilişkileri, diğer sanatsal eylemlerden çok daha güçlü bir gerçeklik duygusu yaratır. Perde mekânı, gerçek mekânı andıran bir nitelik kazanır.[101]

Filmin oluşmasında yönetsel kararların hedefi bir öykü anlatmaya yöneliktir. Bu, öykü anlatmayan filmler için bile doğrudur. Ayrıca bir nitelik olarak, perdedeki görüntülerin her bir dizisi yaklaşık olarak bir öykü düşüncesi uyandırabilir. Pek çok soyut düşünce sav ya da yargı sadece bir aksiyonlar dizisi olan öykü yardımıyla somutlaştırılabilir. Ancak gerçek yaşam filme aktarıldığında bu bütüncül ilişki kaybolur. Yaşama küçük bir pencereden bakılır. Buradan görülen her şey yaşamın parçalarıdır, ancak tek başlarına bütün ile ilişkileri yok olmuştur. Gerçek yaşamdaki süreklilikten de söz edilemez. Film bir öykü anlatma aracı olduğuna göre, yönet-

---

[99] Pudovkin, V. I. (1968). A.g.e. s.315.
[100] Pudovkin, V. I. (1968). A.g.e. s.316.
[101] Demir, Y. (1994). *Filmde Zaman ve Mekan*, Turkuaz Yayıncılık, 1. Baskı, Eskişehir, s.46.

menin görevi seçtiği yaşam parçalarından içinde her şeyin kesintisizce akıp gittiği izlenimi verecek, seyircinin bilişsel düzeyinde parçaların bir araya getirilmesiyle oluşturulan öykü mekânı, aslında gerçekle oynamanın bir ürünüdür. Gerçek parçalara bölünür ve filme özgü kurallarla yeniden yapılandırılır.[102]

"Temayı kuran senaryocu bundan sonra malzemeyi toparlayarak olgunun kişilerini tanıtır, birbirleriyle ilişkilerini kurar bu ilişkilerin konunun gelişimindeki anlamım belirler. Tema tanımı bakımından nasıl sanat üstü bir öğe ise buna karşılık olgu üzerindeki çalışma belli bir sanata özgü bir dizi koşula bağlıdır. Bir yazar herhangi bir yapıtı tasarladığında daima temanın aydınlanması için önemli olan, kilit taşları alır ve bunları hazırlanmakta olan bir yapıt boyunca yerleştirir. Bu kilit taşları genel taslağı belirler. Kilit taşlarının içinde çeşitli kişilerin kendilerine özgü öğeleri ve bu kişilerin bir araya getiren olayların niteliği hızla ve yavaşlama öğelerinin anlam ve gücünü belirleyen ayrıntılar hatta çok vakit güçleri ve taşıdığı anlamın zenginliği yüzünden seçilmiş ayrı ayrı sahneler bulunur. Olguyu soyut olarak düşünmek imkânsızdır. Yalnız ne olduğu değil nasıl olduğunu ve nasıl geliştiğini tasarlamak gerekir. Olgu üzerindeki çalışmanın daha başlangıcında biçim kendini hissettirir.[103]"

Sinema yönetmeninin gerçeğe yaklaşımı, diğer sanat dallarındaki yaratıcılardan farklıdır. Film yönetmeni bir peteği sinematografik bir malzemeye dönüştürmek için önce peteğin hücresini ortaya çıkarır. Her bir hücrenin petek içerisindeki işlevi ortaya konduktan sonra petek bütününe ulaşılır. Parçalar bütünü ortaya çıkarmak için bir araya getirilir. Bütünün bünyesinde ayrıntılar gizlidir. Ayrıntılar bütünün anlamını oluşturan gizli bir potansiyele sahiptir. Aslında insanın çıplak gerçekliğe yaklaşımı da böyledir.

Çıplak gerçekliğin yönetmen tarafından yeniden yaratılarak perdeye aktarılmasında kurguya önemli görevler düşer. Kurgu bir yönetmenin üslubunu, tarzını, biçimini ve anlatımını ortaya koyan önemli bir işleve sahiptir. Parçaların kendi aralarında ve bütünle aralarındaki ilişkiyi ortaya koyan kurgudur. İnsan algısında önemli bir yere sahip olan bilinç akışı ile kurguyu karşılaştırmak olasıdır. İnsan duyu organları aracılığı ile dış gerçeklikten topladığı duyumları beyne taşır. Beyindeki şifreler bankasında yer alan bilgiler

[102] Demir, Y. (1994). A.g.e. ss.131-135.
[103] Pudovkin, V. I. (1995) A.g.e. s.37.

devreye girerek gelen duyumları karşılaştırmaya onlarla neden-sonuç ilişkisi kurmaya çalışır. Beyindeki bu karmaşık ilişkiler arasındaki bağlantılar sonucu algıya ulaşır. Bazen herhangi bir duyum alınmaksızın da düşünme yoluyla bilinç akışının yoğun olarak yaşandığı görülür, ancak burada da yine o düşünce idesini harekete geçirecek bir itici duyumsal etkileşim yaşanmıştır. Aynı şeyi planların kurgulanmasında yönetmen yaşar. Yönetmen önceden kafasında kurduğu akışı senaryo olarak kâğıda döker. Çekim işleminden sonra da bu akışı kurgu aracılığıyla oluşturmaya çalışır.

Yönetmen kafasında, düşüncesinde bir prototip hazırlamıştır. Masa başı çalışmasıyla detayları oluşturulan bu prototip artık tam anlamıyla filmsel bir malzemedir. Bu malzemenin birleştirilmesinde yönetmen çok farklı kriterleri göz önünde bulundurabilir. Bazen çok ilgisiz gibi görünen planlar yan yana gelebilir (Pudovkin, Alain Resnais ve S. Eisenstein örneklerinde olduğu gibi), bazen de planlar kronolojik seyrinde gider. İster karmaşık olsun, ister sade, planlar arasındaki bağlantılar; tıpkı insan beynindeki bilinç akışı gibi mutlaka bir anlama ve neden-sonuç ilişkisine yöneliktir. Beynimiz nedensiz olarak olaylar arasında gidip gelmez. Yönetmenin de planlar arasında kurduğu bağlantılar nedensiz değildir.

Yönetmen tarafından perdeye aktarılan görüntünün seyirci tarafından algılanması aşamasında bu görüntülerin insan algısının dış görüngüleri algılamasında izlediği yöntemden farkı yoktur. Hareketsiz, cansız fotoğraflar olarak kaydedilen görüntüler perdede normal bir hareket kazanınca seyirci tarafından olağan görüntüler olarak kabul görür. Seyirci her ne kadar görüntülerin yapay olarak canlandırıldığının bilincinde olsa da film akışı içerisinde kendini kaptırıp, üzülür, heyecanlanır, sever, nefret eder, çok yoğun bir duygusallık yaşar. Sanki perdedeki olaylar gerçekmiş, kahramanlar gerçek birer insanmış gibi onlarla özdeşleşir, taraf tutar, karşı cephede yer alır. Seyirci çevresinde gördüğü dış görüngülere ne tepki veriyorsa, perdedeki görüntüye de o tepkileri vermektedir. Değişen planlar ve sahneler seyircinin dikkatini tekrar yoğunlaştırmasına neden olur. Tanı konduktan sonra da dikkat giderek dağılmaya başlar. Bu dış gerçekliğin algılanmasında da böyledir. Ancak bir filmsel anlatıda seyirci gerçekte asla bir arada yaşayamayacağı duygu yoğunluğunu aynı anda yaşama durumundadır. Yönetmen sahnede yapacağı ışık oyunları ve dekor düzenlemeleriyle, planlar-

da yapacağı alıcı hareketleriyle ses ve efektlerin özel etkileme güçleri ile kurguda izleyeceği özel yöntemlerle, seyirciyi çok farklı mekân ve zamanlara aynı anda götürerek, onun dikkatini sürekli uyanık tutabilme olanağına sahiptir.

Kurgu Kuramı ve Uygulamaları

"Bir kez daha tekrar ediyorum, kurgu film gerçeğinin yaratıcı gücüdür ve doğa sadece onun çalıştığı işlenmemiş, ham maddeleri sağlar. Bu tam olarak, kurgu ve film arasındaki ilişkidir."[104] Sessiz sinemanın en önemli yönetmenlerinden birinin kaleminden çıkan bu özgüvenli ifade, 1928'de yazılmıştır. Sinema tarihinin ilk 30 yılında üretilen filmleri inceleyerek ve Kuleşov'la birlikte yaptığı laboratuar çalışmalarıyla önemli bir deneyim kazanan Pudovkin, sinemada çekilen planların, devamlılığını sağlamak amacıyla seçimi, zamanlaması ve düzenlenmesini içeren kurgu sürecinin, film üretiminde yaşamsal bir öneme sahip olduğu sonucuna varır. Günümüzde bu yaklaşımı benzer şekilde sürdürmek kolay olmayacaktır. Çağdaş film yapımcıları, özellikle dikkat çekecek ölçüde oyunculuk ve diyalog benzeri film üretiminin diğer elemanlarını, Pudovkin'in görüşüyle hiç bağdaşmayan bir önem düzeyine yükseltmişlerdir. Sinema tarihinde önemli bir yere sahip sessiz filmlerin karakteristik özelliği olan etkileyici, duygu belirtici, görsel bütünlük geleneği, sesin kullanımından bu yana büyük ölçüde ihmal edilmiştir. Bu ihmal, sinema dilinin gelişiminde önemli bir aksamaya neden olacaktır.

Sessiz sinema tarihi Pudovkin'in inancını gereğinden fazla destekleyen bilgiler sunar. Lumiere Kardeşler'in basit ilk film kayıtlarından başlayarak, 1920'lerin sonlarına doğru sinema üstüne yazılmış kaynakların bolluğu ve sinemanın sanat olarak genel kabul görmesi, kurgu tekniğindeki uygulamalardan kaynaklanan bir gelişmenin sonucudur. 1928'lerde kurgu yöntemlerini mükemmelleştiren Pudovkin, filmlerinde daha karmaşık duygu ve düşünceleri 30 yıl öncesinin Lumiere kardeşlerine göre muazzam bir şekilde aktarabilmiştir.[105]

---

[104] Pudovkin, V. I. (1929). *Film Technique*, Newnes, s.16.

[105] Reisz, K. ve Millar, G. (1975). *The Technique of Film Editing*, Focal Press, London –New York, s.15.

Rus yönetmenlerin kuramsal yazıları, iki farklı sınıfa ayrılır. Biri, kısaca Pudovkin'in Film Technique (Film Tekniği) kitabında da ifade ettiği kendi ve Kuleshov'un bakış açıları; diğeri de Eisenstein'ın düzensiz ve sistematik olmayan yazılarında belirtilmiştir. Pudovkin'in sinema kuramı; büyük ölçüde Griffith'in çalışmalarında uyguladığı yönteme benzemektedir. Griffith, problemler ortaya çıktığında çözmeye hazırken, Pudovkin ilk prensiplerden başlayarak, genel yönetme sistemi olarak kullanılabilecek yapım teorisini formülleştirdi.[106]

Pudovkin, ilk prensip olarak adlandırdığı ve Griffith tarafından da kullanılmakta olan, ***kurucu kurgu (constructive editing)*** kavramını ortaya atarak, bunun film anlatımında nasıl uygulanacağını göstermeye başladı. Pudovkin, beş katlı bir binanın penceresinden düşen bir adamın görüntüsünü göstermek için, planları aşağıdaki şekilde kurguladı:

Birinci planda bir adam, pencereden ekranda görünmeyen bir ağın üzerine düşer.

İkinci planda aynı adam, çok daha yüksekten atlar.

İki planın kurgu yoluyla birleştirilmesiyle, gösterimde istenen etki elde edilir. İki planın birleştirilmesiyle elde edilen ve seyircide gerçekmiş duygusu uyandıran hızla düşen adam görüntüsü, sadece perdede gördüğümüz, ancak gerçekte olmayan bir durumdur. Gerçekçi bir açıdan bakılacak olursa, perdedeki adamın yüksek bir yerden atlayışında iki nokta vardır: düşüşün başlangıcı ve sonu. İki plan arasındaki boşluk atılır. Bu yöntemi hile olarak tanımlamak doğru değildir. İlk çekimi ikinci çekimden ayıran yöntem sinematografik bir uyumdur.[107]

Bu noktaya kadar, Pudovkin'in düşünceleri, Griffith'in uygulamada yaptıklarının yalnızca kuramsal açıklaması olabiliyordu. Ama bu noktadan sonra, Pudovkin'in teorisi, Griffith'in çalışmasından ayrılmaya başlar. Griffith, uzun plan çekimlerinin arasına dramatik yapıyı güçlendirmek için yakın çekim planlarını kullanırken; Pudovkin, daha etkili bir sürekliliğin, bu önemli detayların yoğun bir şekilde yapılandırılmasıyla elde edilebileceğini ileri sürdü. Pudovkin'in çalışmalarında görülen bu yaklaşım farkı, verilen bir metodun tümüyle daha farklı olarak açıklanmasından geliyordu,

---

[106] Reisz, K. ve Millar, G. (1975). A.g.e. s.28.

[107] Pudovkin, V. I. (1929). A.g.e. s.56.

çünkü senaryo yazarı seyircinin algısında oluşan durumu göz önünde bulundurmak durumundadır.

Pudovkin'e göre eğer film anlatıcısı ilgiyi sürekli tutmak istiyorsa, her sahnede yeni ve özel bir noktayı yakalamalıdır. Pudovkin, hikâyelerini aktörün oynadığı bir sahneyi uzun süreli çekimlerle ve yalnızca arada sırada yapılan yakın çekim detaylarıyla ikide bir keserek anlatan yazarları hor görmektedir.[108]

Bu yaratıcı yapımla hiçbir ilgisi olmayan ara çekimler aslında kullanılmamalıdır. Araçekim (interpolation) ve detaya kesme (cut-in) gibi terimler aslında absürd tanımlardır. Eski olan film yapım tekniklerinin yanlış anlaşılmasının kalıntılarıdır. Detaylar organik olarak görüntülere bağlı olmalıdır. Görüntünün arasına giriş yapılmamalıdır. İstendiği takdirde bunlardan biri sonrasında geliştirilebilir.[109]

Pudovkin, bu sonuçların bir bölümüne tecrübeli iş arkadaşı Kuleshov'un denemeleriyle, bir bölümüne de yönetmen olarak kendi deneyimleriyle ulaşmıştır. Kuleshov'un denemeleri ona perdede sunulan gösterinin algılanmasında akan bir hikâyeyi anlatma yönteminden daha fazlası olduğunu görmesini sağladı. Uygun sıralamayla sahnelere gerçekte sahip olduklarından daha fazla anlam verileceğini buldu. Eğer Pudovkin'in ileri sürdüğü gibi, gülen bir adam, yakın çekim bir tabancayla birleştirilirse ve sonrasında korkan bir adam sahnesiyle devam edilirse, bu kurgunun seyircideki etkisi adamın korkak bir tavırla davrandığını şeklinde olacaktır. Fakat diğer yandan aktörün bu iki sahnesi (korkan adam + tabanca + gülen adam) şeklinde yer değiştirirse, izleyici aktörün kahramanca davrandığını düşünecektir. Böylece, bu iki sahne iki farklı durumda kullanılmasına rağmen, yalnızca sıraları değiştirilerek çok daha farklı duygusal bir etki elde edilir.

Başka bir denemede, Pudovkın ve Kuleshov, aktör Mosjukhin'i yakın çekim alıp, bunu üç deneysel sırada kurgulayarak kullanmıştır. İlkinde; nötr bir ifadesi olan aktörün çekimlerini, masanın üzerinde duran çorba tabağıyla; ikincisinde, ölü bir kadının yattığı tabutla; üçüncüsünde de oyuncağıyla oynayan küçük bir kızın sahnesiyle birleştirildiler.[110]

---

[108] Reisz, K. ve Millar, G. (1975). A.g.e. s. 29.
[109] Pudovkin, V. I. (1929). A.g.e. s.23.
[110] Reisz, K. ve Millar, G. (1975). A.g.e. s. 29.

Sonuç birbirinden oldukça farklıydı. Bu farklı kurgular seyirci üzerinde üç farklı duygu oluşmasına neden oldu. Seyirciler, oyuncunun saçmaladığını düşündüler. Unutulmuş çorba tabağıyla olan kurguda, onun derin düşüncelere dalmış ruh haline dikkat çektiler, ölü kadına bakışıyla yapılan kurguda, büyük bir üzüntü yaşadığı etkisine kapıldıklarını, onun hafif ve mutlu bir gülümsemeyle oynayan kıza bakışından nasıl etkilendiklerini söylemişlerdir. Ama biz biliyoruz ki bu üç durumda da yüz aynıydı.[111]

Pudovkin ve Kuleshov çekim sıralamasıyla yarattıkları etkinin gücünden öylesine etkilenmişlerdi ki bu metodu estetik bir inanca dönüştürdüler.

Çağdaş bakış açısına göre, Kuleshov'un fikirleri oldukça basitti. Tüm söylediği: "*Her sanatta öncelikle bir malzeme olmalıdır, ikinci olarak bu malzemeyi sanata adapte edilebilecek şekilde düzenlemek için bir yöntem gereklidir.*" Müzisyenin malzemesi notalardır ve notalar zamanla besteye dönüşür. Ressamın malzemesi renktir ve renklerin tuvalinin üzerinde birleşmesiyle resim oluşur. Kuleshov, film işinde de malzemenin filmin parçalarından oluştuğunu savundu ve sinemadaki yöntem de bunları uygunca birleştirmek ve yaratıcı şekilde sırasını keşfetmektir dedi.[112]

Bugün bu kurgu metodunun önemi nerdeyse saçma, abartılmış bir durum olarak görülse de, Pudovkin bunu pratiğe döktüğünde, kayda değer sonuçlar elde etti. Onun sessiz filmlerini Griffith'in filmleriyle karşılaştıracak olursak, Pudovkin'in kuramsal yazıları, bakış açılarındaki farklılıkların görülmesini sağlar. Griffith'in filmlerdeki anlatımı seyircilere aktörlerin davranış ve hareketleriyle ulaşırken, Pudovkin sahnelerini dikkatlice planlanmış detaylar serisiyle oluşturur ve sıralamanın etkisiyle de başarıya ulaşır. Sonuç olarak onun öykü geçişleri etki açısından daha yoğun ama çekicilik açısından daha az kişiseldir.

Bu kurgulama yöntemlerindeki farklılıklar ve bunun sonucu oluşan duygusal etki, iki yönetmenin farklı dramatik amaçları yansıtmalarından kaynaklanıyor. Griffith, genellikle kişilik çatışmalarına yoğunlaşırken, Pudovkin çatışmalardan çok hikâyenin yan bilgileri ve ipuçlarıyla ilgilenir. Pudovkin'in olay örgüleri, genel-

[111] Pudovkin, V. I. (1929). A.g.e. s.140.
[112] Pudovkin, V. I. (1929). A.g.e. s.140.

likle Griffith'inkinden daha basit ve yalnız olayların niceliğindedir ve anlam ve önemi keşfetmek için filmsel zamana daha fazla önem verir.[113]

Pudovkin, bu kurgulama yöntemini, 1914-1918 I. Dünya Savaşı'nın anlatıldığı *The End of St. Petersburg* (*St. Petersburg'un Sonu*) filminde, askerlerin çamurlu siperlerde savaşarak öldüğü anlarda kullanmıştır. Pudovkin buradaki trajedinin etkisini artırmak için, yükselen borsa fiyatlarını paraya çevirmek isteyen ve çılgınca borsaya hücum eden şehir maliyecilerini gösteren çekim kesitlerini ve savaş sahnelerini sırayla çapraz kurgular. Seyirci, Pudovkin'in sahneyi bu şekilde kurgulamadaki amacının, politik bir açı yakalamaktan çok, sahne kesitinde yaratılan duygusal etkiyi uzatmak istediğini görebilir. Bunlar aslında tümüyle iki olayın art arda sıralanmasıyla verilen etkiye dayalıdır. Mesela ön safta duran askerlerin tümüyle uzun çekimle görüntülenmesi ama kişisel olarak hiçbirinin belirtilmek istenmemesi.

Pudovkin'in filmlerinde, öykünün yapısında yer alan bir fikir veya duyguyu belirtmek amacıyla bu tür çekimler arası kesitler çok sayıda bulunmaktadır. Pudovkin, öykü akışındaki sürekliliğin bir parçası olarak nehir, kuş vb. görüntülerini "ve dışarıda bahar yaşanıyordu" gibi bir düşüncenin oluşması için kullanmaktaydı. Bu açıdan, onun filmlerinin, Eisenstein'ın kullandığı süreklilik çeşitlerinin ipuçlarını içerdiğini ve giderek Griffith'in direk anlatım tarzından uzaklaştığını söyleyebiliriz.[114]

Pudovkin'in sessiz filmlerinde, izleyicinin aklında en çok kalan her zaman dramatik sahnelerdir. Hikâyeyle ilgili dolaylı yorumlar asla kendi içlerinde bir sonuca ulaşmaz, yalnızca dramının gücünü arttırmayı sağlar. Eisenstein'ın sessiz filmlerinde ise, özellikle *October* ve *Old and New* (*Ekim*, *Eski ve Yeni*) de, olay örgüsü ve yorum arasındaki denge, önceden de olduğu gibi, diğer yöne çevrildi. Eisenstein'a göre hikâye yalnızca fikirlerin açıklanmasına dayalı uygun bir yapı sunar. Bu ilk olarak ilgi alanımıza giren gerçek olaylardan çıkarılan sonuç ve soyutlamalardan ibarettir.[115]

---

[113] Reisz, K. ve Millar, G. (1975). A.g.e. s. 31.
[114] Reisz, K. ve Millar, G. (1975). A.g.e. s.32.
[115] Reisz, K. ve Millar, G. (1975). A.g.e. s.33.

Film sanatının temeli kurgu'dur. Sovyetler Birliği'nin genç sineması bu parolayla silahlanarak ilerlemesine başladı ve bu özdeyiş bugüne kadar anlamından da gücünden de hiç bir şey yitirmedi.

Sinema büyük ve hızlı adımlarla ilerliyor. Sinemanın tükenmez olanakları var. Yalnız unutulmamalıdır ki, sinemanın gerçek sanata giden yolu ancak, kendisine yabancı olan bir sanat biçiminin, yani tiyatronun buyruklarından kurtulduğu vakit bulunacaktır. Sinema şimdi kendi yöntemlerinin eşiğinde bulunuyor. Seyircinin duygu ve düşüncelerini kurgu yardımıyla perdeden etkilemek çabası çok büyük bir önem taşır, çünkü bu, tiyatronun yöntemini reddeden bir çabadır. Ben kesinlikle inanıyorum ki, uluslararası büyük sinema sanatı, bundan sonraki ilerleyişini bu yoldan sağlayacaktır.[116]

Planların Kurgusu

Sessiz sinemada, yönetmen ve kurgucu, ki genelde ikisi de aynı kişi oluyordu, oldukça özgür bir şekilde çalışırdı. Çekimlerin sırasına karar verecek tek etken, en yeterli görsel devamlılığı sağlama isteğiydi.[117]

Gerçek sesin kullanılması film yapımcılarına sessiz sinemada olduğundan daha karmaşık hikâyeler anlatma fırsatı vermiştir. Sonuç olarak sesli sinemada vurgu, dolaylı yorum yapma yolları ve tasvirden olaylara ve anlatıma kaymıştır.

Sessiz film yönetmenleri basit hikâyelerle çalışıp, onları değişik kişisel semboller, yorumlar aracılığıyla aktarmaya çalışırken, sesli film yönetmenleri şimdiye kadar daha düz anlatımlar uygulamışlardır. Günümüzün film yapım teknikleri, sunumlarında daha direk, ortalama seyircinin zevkine daha uygundur. Hızlı, dramatik hikâye anlatımı, yüksek gişe başarısı elde etmenin yolu haline geldi ve bu yüzden çoğu yönetmenin temel amacı oldu. Mesela, Dovzhenko'nun "*Earth*"ünün (1930) duygusal boyutuna veya "*October*" (Eisenstein, 1928) ve hatta "*Hoşgörüsüzlük*"ün entelektüel boyutuna hitap edecek bir projenin bugün ticari destek bulacağını düşünmek oldukça zordur. Aslında bu filmlerin hiçbiri ticari destek bulmamıştı. Griffith "*Hoşgörüsüzlük*"ü büyük ölçüde kendi finanse etmişti ve Sovyet Film endüstrisi kar amaçlı çalışmıyordu. Günümüzde film ya-

[116] Pudovkin, V. I. (1968) A.g.e. s.310.
[117] Reisz, K. ve Millar, G. (1975). A.g.e. s.46.

pım maliyeti sessiz günlerdekinden oldukça yüksektir. Ve bu tip projelerin ekrana yansıması için ticari destek şart olacaktır.

Direkt hikâye anlatma araçlarının çoğunun kullanılmamaya başlanmasının açıkça ortada olan ticari nedeninden başka, ses kullanımıyla ilgili olan teknik bir problem de vardır. Gerçek sesin kullanımı, sesli filmlerin kurgu aşamasını herhangi bir şekilde daha az karmaşık hale getirmemiştir. Bu sadece her çekimin bir öncekindeki hareketi takip ettiği, düz anlatımı olan sekanslar için geçerlidir. Daha az direk bir görsel devamlılık gösteren, yani çekimlerin fiziksel yerine daha çok duygusal veya entelektüel bir birleştirilmesi varsa, gerçek ses aşılmaz bir engel haline gelebilir. İki örnek aradaki farkları açıklığa kavuşturacaktır.[118]

Benzer türde hızlı kesmelere (cross-cutting) ihtiyaç duyan araba kovalamaca sahnelerine genelde devamlı ve giderek artan polis sireni sesleri eşlik eder. Diğer yönetmenler benzer türdeki sahneler için doğal sese başvurmaz, ama görüntüyle birlikte aynı anda doruğa ulaşan "arka plan" müzikleri ile anlatımı desteklerler.

Griffith'in ve Rusların büyük ölçüde kullandığı, Pudovkin'in ***bağlantısal kurgu*** "***relational editing***" olarak adlandırdığı ve "*The End of St. Petersburg*" filminin hisse senedi sekansında uyguladığı, gerçek ses ile kullanılamayacak, tamamen farklı bir kurgu efekti daha vardır. Yöntem, birbirleriyle fiziksel olarak bağlantılı olmayan bir dizi görüntüyü, belirli bazı duygusal ve entelektüel izlenimler yaratmak amacıyla, belirli bir düzen içinde kurgulamayı içermektedir.

Sesli dönemin ilk film yapımcılarından bazıları, hikayelerinin olay örgüsü içerisine bazı sembolik efektler koymaya çalışmışlar ve böylece efekt elde etmek için araya yabancı görüntüleri kesme gereğini ortadan kaldırmışlardır.[119]

Mamoulian'ın efektlerini, sırf bugün kullanılmıyorlar diye klasik olarak nitelemek pek adil değil. Bugünün modası hızlı, dramatik hikâye anlatımlarına dayanıyor ve Mamoulian'ın kullandığı sembolik araçlar artık tercih edilmiyor. Hiçbiri "hikâyenin devam etmesine yardımcı olmuyor" ve bu yüzden çoğu yapımcı tarafından devamlılığı karmaşıklaştıran gereksiz parçalar olarak görülüyor.

---

[118] Reisz, K. ve Millar, G. (1975). A.g.e. s.61.
[119] Reisz, K. ve Millar, G. (1975). A.g.e. s. 63.

Jacob'a göre "bugün bu gibi dokunuşlar çok klasik olsa da" günümüz seyircisinin bakış açısıyla yazılmıştır ki yıllarca basit anlatıma dayalı filmler görmeye alıştıklarından, illüzyonlara, sembollere ve diğer öznel eklemelere artık açık değiller.

Öyleyse, sesin gelişi, film yapımcılarının gerçekçi anlatıma önem vermesine ve sessiz filmin dolaylı görsel illüzyon yöntemlerini kullanmamaya başlamasına büyük ölçüde neden olmuştur. Bunu söylerken, bakış açısındaki bu değişikliğin bir tercih meselesi olduğunu, ses aracının getirdiği bir kısıtlamadan doğan gereklilik olmadığını belirtmek gerekir.

Sesli bir filmin, Mamouolain'in "*City Streets*" (1931) filminde kullandığı türden, görsel ifade araçlarından yararlanmaması için hiçbir neden yoktur. Gerçekçilik, sesli sinemanın gelişebileceği tek yol değildir. Bütün film, sembolleri ve imgeleri doğal devamlılık içinde kullanmaya elverişli bir biçimde düşünülmesi koşuluyla, birçok sesli filmde kişisel ve esas olarak dramatik olmayan araçların oldukça etkili bir şekilde kullanılabileceğine dair önemli belirtiler olmuştur. "*City Streets*" filminde araya kesilen ince biblo kedileri, kadının kıskançlığını göstermek için bir benzetme olarak kullanmak, tam anlamıyla başarılı olamamışsa, bu, aracın kendisinde hata olduğunu göstermez. Tersine, başarısızlığın nedeni bu efektin düpedüz gerçekçi bir anlatım içerisinde sunulmasındandır. Gerçekçilikten oldukça uzak, doğal olmayan, sembolist ve karmaşık, aniden yapılan geçişleri seyircinin kabul etmesi olanaksızdır. Çünkü seyircinin aniden perdeye gelen, farklı bir bakış açsından oluşan hareketi algılaması beklenmektedir. Jacob'ın da dediği gibi, Mamoulian'ın efektleri "dokunuşlar" olarak kalır, hiçbir zaman anlatımın bir parçası olamazlar. Esas olan stilistik bütünlük eksik olur.[120]

Şu ana kadar bahsettiğim efektlerin hepsi hikâyenin geçtiği mekânlardan esinleniyor. Kişisel yorumlar, doğal olarak, arka planın seçici gözlemine dayanıyor. Ernest Lindgren, görsel benzetme veya kullanılan sembolün, hikâyenin doğal mekânına uygun olursa daha etkili olacağını söyler. Ancak şu da unutulmamalıdır ki, Ruslar en gösterişli görsel zıtlıkları, hikâyenin doğal mekânını tamamen göz ardı ederek, filmin geri kalanıyla fiziksel herhangi bir bağı olmayan kesmeler yaparak gerçekleştirdiler. Eisenstein'ın

[120] Reisz, K. ve Millar, G. (1975). A.g.e. s. 64.

"*October*" filminin bir sekansında; dini törenlerin saçmalıklarını yermek isterken, başlık görüntülerinden, ikonlara, kiliselere, Mısır, Çin ve ilkel Afrika resimlerine kesmeler yapılır. Görüntü sekansları fiziksel bir bağ ile değil de, soyut bir kavram ile birbirine bağlıdır. Bu tür bir devamlılığın gerçek sesle gerçekleştirilemeyeceği açıkça ortadadır. Sekans zaman ile mekân içinde heterojen olan görüntülerden oluşmaktadır ve herhangi bir doğal ses sadece zıtlıklarına dikkat çekecektir.[121]

1926 yılında dünya yeni bir sinema dilinin yaratıldığını gördü: Ayzenştayn "*Potemkin Zırhlısı*"nı, Pudovkin "*Ana*"yı çekti. Bu yeni dili betimlemek için başka bir alandan alınan bir sözcük sinemaya aktarıldı. Bu sözcük tek tek çekimlerin istenilen biçimde düzenlenmesi anlamına gelen "montaj" sözcüğüydü. Pudovkin "*Ana*" filminde, etkiyi, oyuncunun ruhbilimsel durumunu göstererek değil, montajın plastik bileşimiyle sağladığını söyler. Pudovkin'e göre nesneler ancak kurgu yoluyla perdeye aktarıldığında fotoğrafik olmaktan kurtularak sinematografik olurlar. Bu, sinemada yeni bir anlatımdı, Ayzenştayn'nın da çok önem verdiği montaj olgusuydu.[122]

1917 yılındaki Ekim devrimi Sovyetler Birliği'nde yoğun bir sanatsal açılımı beraberinde getirdi. Kuleshov'un sinemayı laboratuar büyütecinin altına yatırması ve Vertov'un kuramsal çalışmaları bu döneme rastlar. Devrim Sinemasının en önemli örneği Pudovkin'in 1926 yılında çektiği "*Mat*", (*Ana*) filmi oldu. Pudovkin 1921 yılında ise "*Golod...Golod.....Golod*", (*Açlık.....Açlık.....Açlık*) filmini çekti. Kuleshov 1924 yılında "*Bay Batı'nın Bolşevikler Diyarındaki Akla Durgunluk Veren Serüveni*" filmini, Vertov 1926'da "*Dünyanın Altıda Biri*" filmini çekti. Devrim sineması içerisinde en önemlisi Pudovkin'in "*Ana*" filmi olmuştur. "*Ana*" filmi betimsel ve çağrışımsal kurgunun ilk ve en etkin uygulaması oldu. Oğulun yargılanması sahnesi başlangıcında yüksek bir duvar gibi izleyicinin karşısına çıkan mermer merdivenler, izleyicinin üstüne gelecekmiş gibi duran mermer sütunlar, revaklar ve mahkemenin logosu mükemmel bir mekân betimlemesi oluşturduğu gibi birazdan olacaklara izleyiciyi psikolojik olarak hazırlanmaktaydı da. Yine "*Ana*" filminde sabah esintisiyle ağaç yapraklarının kıpırtısı, sis ve

---

[121] Reisz, K. ve Millar, G. (1975). A.g.e. s. 65.

[122] Büker, S. (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazılar*, Dost Kitabevi, Ankara. ss.11-12.

horozun ötüşüyle filmsel zaman kurgulanmıştır. "*Ana*" filminde çağrışımsal kurgu ya da montaj sekansa örnek olarak ta; oğulun özgürlük umudunun belirmesiyle birlikte bağlanan baharda çözülen buz kütleleri, verilebilir.[123]

Pudovkin'in montaj yöntemi, Griffith, Kuleshov ve Eisenstein'dan etkiler taşır. Yazdığı "Film Tekniği ve Film Oyunculuğu" kitabı, İngilizceye çevrildiği 1929 yılından itibaren, bir kuşak boyunca pek çok yönetmeni eğitmiş ve etkilemiştir. Pudovkin montajında, farklı içeriklere sahip çekimleri, hızlı kesmelerle birbirleriyle bağlantılı olarak sıralıyor ve böylece yoğun duygusal etkiler yaratmayı amaçlıyordu. Kullandığı ayrıntı çekimleri, onun sinemasına yoğun bir görsellik kazandırıyordu. 1925'te "*Satranç Humması*" adlı iki makaralık güldürüyü yaptı.[124]

Pudovkin, oyuncuların yanı sıra, oyuncu olmayan kişilere de yer verme eğiliminin ve montajla gerçekte var olmayan bir dünya yaratabilmenin ilk örneğini bu filmiyle sergiledi. Ünlü bir satranç oyuncusunun bir müsabakasını filme almış, daha sonra satranççıyı filmin karakterlerinden biri haline getirebilmişti. Pudovkin, "*film çekilmez, hammadde olan ayrı ayrı selüloid parçalardan inşa edilir*" diyordu. Bu film, Amerikan komedilerinin tersine tam anlamıyla bir montaj komedisiydi. "Grag"lar montajla elde edilmişti. Örneğin sinirlenen bir kızın fırlattığı satranç taşı aniden şampiyonun elinde beliriveriyordu. Gerçekte birbiriyle hiç ilişkisi olmayan iki çekim montajla bir araya getirildiğinde. Kızın taşı şampiyona fırlattığı izlenimi doğuyordu. "*St. Petersburg'un Sonu*" filminde, dış mekânların gerçekliğiyle, kurmaca öykünün bağdaştırılması dikkat çekicidir. "*Bir Ulusun Doğuşu*"nu (Griffith, 1915) anımsatacak denli başarılı savaş sahneleri ve Pudovkin'in "plastik malzeme' adını verdiği toz bulutu, üniforma, bayrak, vb. görüntüsel malzemeler filmin etkisini güçlendirmiştir. Sonraki filmi "*Cengiz Han'ın Varisi*" (1928)dir. Propaganda niteliği ağır basan filmde, paralel kurguyla çeşitli 'plastik malzemeler' kullanılmış ve bu yolla karakterlerle kurumların metaforik eleştirisi yapılmıştır. Pudovkin bu filmleriyle, Eisenstein ve Dovzhenko'yla birlikte, Sovyet sinemasının zirvesindeki yerini aldı. 1928'de, bu üçlü, sesin filmlerde

---

[123] Özön, N. (1964). *Sinema El Kitabı*, Elif Yayınları, İstanbul, s.32.

[124] Abisel, N. (2003). *Sesiz Sinema*, De Ki Yayınları, 2. Baskı, s.229.

asenkronize kullanılması gerektiğini öne sürdükleri manifestolarını yayınladılar.[125]

Ayzenştayn'ın montaj konusundaki düşünceleri Kuleshov ile Pudovkin'den farklıdır. Onlar tek tek çekimleri tuğlalar gibi birbiri ardından sıralar, bu tuğla çekimlerdeki devinimi ve birleşen öğelerin uzunluğunu ritim sayarlar. Ayzenştayn, onların ilk bilinçli sinemacılar olduklarına inanır, ama onların montaj anlayışlarına katılmaz. Ayzenştayn'a göre mekanik bir ekleme işlemi, sinemada temel ilke olmuştur. Pudovkin'e göre montaj bir düşüncenin tek tek çekimleri aracılığıyla ortaya konmasıdır. Ayzenştayn bu tür bir "epik" ilkeyi yadsır. Ona göre montaj birbirinden bağımsız çekimlerin, dahası birbirine karşıt çekimlerin çatışmasından doğan bir düşüncedir. O "dramatik" ilkeyi yeğler. Ayzenştayn'a göre çatışma her tür sanat biçiminin varoluşunda temel ilkedir. Bireşim sav ile karşı sav arasındaki karşıtlıktan doğar. Ayzenştayn'ın felsefesinin temelinde şeylerin devinimsel kavranışı yatar. Devinim, nesnenin ilk izlenimi üzerine nesnenin yeni durumunun bindirilmesinden doğar. Bu bindirmeden ötürü ortaya derinlik de çıkar. Aynı boyuttaki iki öğenin bindirilmesinden, her zaman, yeni ve daha yüksek bir boyut doğar.[126]

Pudovkin gibi bir kuramcı, film yaratımı ile ilgili sorunlarla çok ilgilidir. O, sinema sanatçısının bakış açısıyla teknik sorunlarla yoğun olarak ilgilenmiştir. Perde, ne tür bir kurgulama ile en iyi şekilde düzenlenir? Tarihi, destansı bir film için en iyi oyunculuk türü nedir? Yeni buluş olan ses ile ne yapılabilir?[127]

1925 yılında Alman Dışavurumcu hareket gücünü yitirdi ve Fransız Avan-Garde akımı parçalandı. Film üzerine düşünce merkezi Moskova'ya kaydı. Rusya ünlü film okulu'nu (VİGİK) 1920 yılında kurmuştu. Bu okulun çevresinde gelişime açık, verimli tartışmalar yapılıyordu. Lev Kuleşhov, Dziga Vertov, V.I. Pudovkin ve özellikle Sergei Eisenstein bu dönemin önemli isimleri arasında yer almaktadır. Sinema ile ilgili neredeyse tüm sorular kurgulama sorunları üzerine yoğunlaşıyordu. Eisenstein'ın fikirlerinin daha ön

---

[125] Abisel, N. (2003). A.g.e. ss.230-231.

[126] Büker, S. (1985). A.g.e. ss.11-12.

[127] Andrew, J. D. (2000). *Sinema Kuramları*, Çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları,1. Basım, ss.12-13.

plana çıkmış olmasına karşın onun yazılarının dönemin ateşli tartışma ortamının sonucu olarak ortay çıktığının unutulmaması gerekir.[128]

Klasik film kuramı, biçimlendirmenin nesneleri yorumlamasıyla aynı şekilde, olayların yorumlanması yeterliliğinin kurgusu üzerinde fikir yürütmektedir. Malraux, Pudovkin ve Eisenstein, kurgu olmadan sinemanın sanat olamayacağını iddia ederler. Bazin, sessiz sinema döneminde kurguyu, görüntünün yorumlanması açısından değerlendirir. Burada görüntüler tartışmanın soyut prensibine göre ortaya konacaktır. Pudovkin, bunun en iyi örneklerini verir. O, filmin birkaç parçasının kurgulanması ile bir keşif yaratımının heyecanını yaşamaktadır. Bunların hiçbiri beraber olarak kaydedilmemiş olan film parçalarıdır. Hiçbir keşif meydana gelmezse Pudovkin gerçekliğin parçalarından bir tane yaratır. Onun ünlü soyut keşiflerinden biri; gülen bir bebek, bir çiçek ve yakında serbest bırakılacak bir mahkûmun çekimlerini beraber kurgulayarak bir "oyun" yaratmasıdır. Pudovkin, açık bir şekilde kurgulamadaki amacını, izleyicinin basamak basamak, o yalın dramatik anlayışını kabul etmesine yönlendirmek olduğunu söyler. *Storm Over Asia* (*Asya Üzerinde Fırtına*, 1928) filmindeki basit bir sahnede, yaralanmış olan Moğol kahraman, odadaki kavanoz biçimindeki balık akvaryumuna doğru sendeleyerek bir hamle yapar ve yere düşer. Akvaryum üzerine devrilmiştir. Genel olarak, böyle bir sahne görüş açısına göre, iki ya da üç değişik planda çekilir. Bunun kesintisiz yapılması gerekir. Pudovkin, olayın dramatik şiddetini arttırmak için bu sahneyi on dokuz plana bölmüştür. Olay, bir önsel mantık içermektedir. Buradaki örnekte, olayların hiç biri doğada meydana gelmemiştir; hiçbir keşif, hiçbir oyun veya Moğol'un düşmesi doğada yoktur. Her bir durumda planlar bize böyle olayların "duyumu'nu daha güçlü olarak verir. Pudovkin'in Moğol'u yalnızca sembolik bir şekilde, izleyicinin zihnine düşmüştür ve bunu yalnızca Pudovkin'in isteğine uygun yapmıştır. Pudovkin, sürekli olarak çekimden çekime geçerek harekete doğru bir görüş vermektedir. (...) tüm film, böylesine yüksek noktaların bir dizisidir. Yüzden fazla çekimin kolajı ile bir fırtına finali oluşturulacaktır.[129]

---

[128] Andrew, J. D. (2000). A.g.e. s.19.

[129] Andrew, J. D. (2000). A.g.e. ss. 180-231.



Pudovkin'in Asya Üzerinde Fırtına adlı filminden bir kare

Pudovkin, çıplak olayların kendi kendilerine meydana gelebileceğine inanmamaktadır. Burada olay, hayal gücü düzeyinde kalmaktadır. Yönetmen tarafından izleyicinin zihninde bu şekilde oluşturulur. Pudovkin'in filmlerinde bu uygulama yalnızca biçimseldir. Film bir hayali öyküdür ve kurgunun hayali kaynakları, kurallara uygundur.[130]

Pudovkin'in montaj anlayışı Kuleshov'inkine oldukça yakındır. Yönetmen montaj yoluyla seyircinin zihinsel bütünleştirme işlemini yönlendirir, dolayısıyla seyircinin görmesini istediğini görmesini sağlar. Montaj süreci, çekimden önce başlar. Bu aşamada yönetmen, dikkatle seçtiği malzemeler arasında en uygununu bulduğunda bu malzemenin en etkileyici görüntülerini yakalamaya çalışır. Bu, malzemenin parçalanma sürecidir ve bundan sonra da bütünleştirme süreci gündeme gelir. Yönetmen, yalnız gerçekliğin yazımlayıcısı değil, gerçekliğin parçaları olan çekimleri düzenleyerek, zamanın ve mekânın yeniden örgütleyicisidir de. Zaman ve mekândan bağımsızlaşan yönetmen, küçük bir ayrıntıyı geniş bir anlamın elde edilmesinde araç olarak kullanabilir. Ayrıntıdan evrensele ulaşılabilir. Kamera sıradan seyircinin gözünden kaçacak ayrıntılara sızarak gerçekliğin her öğesini film şeridi üzerinde sonsuzlaştırır. Pudovkin'e göre, montaj üç farklı boyutta gerçekleştirilebilir. "İnşacı", "Yapısal" ve "Bağlantısal" montajlar.[131]

---

[130] Andrew,J. D. (2000). A.g.e. ss.176-188.

[131] Abisel, N. (2003) A.g.e. s.232.

Kurucu Kurgu

Çekimlerin ya da parçaların gerekli sırasını ve bunların birleştirilmesi için gerekli ritmi bulabilmek... İşte yönetmenin sanatının başlıca görevi budur. Bu sanata kurgu, ya da ***kurucu kurgu*** diyoruz.[132]

Kurucu kurgu, tümüyle kurgunun işlevine dönük bir tanımlamayı kapsar. Seyirci yönetmenin iki planı nasıl bağladığı ile ilgilidir. Bu iki plan arasındaki ilişkiyi entelektüel olarak oluşturacaktır. ***Film çevrilmez kurulur*** ifadesi, kurucu kurgunun kapsamını belirler. Sinematografik zaman, sinematografik mekân ve sinematografik gerçek, kurgu yoluyla inşa edilir. Kurgu adeta sihirli bir değnek gibi, sinema sanatının temel belirleyici estetik unsuru haline dönüşmüştür. Pudovkin, Kuloşov'la birlikte yaptığı deneylerde filmin gelişen öyküsünün üstünde, plan ve sahnelerin kurgu sıralarını değiştirerek, öykünün taşıdığı anlamın çok daha fazlasının kurgu yoluyla aktarılabileceği sonucuna vardı. Pudovkin'in daha önce değinilen denemeleri, mesela beş katlı bir binanın penceresinden düşen bir adamın sahnesi ve aktör Mosjukhin'in sabit yakın plan çekimleri ya da gülen-ağlayan adam ve silah sahneleri buna örnek olarak gösterilebilir.

"*Satranç Humması*" adlı komedi filminde, daha önceki yarışmalarda filme alınan ünlü bir satranç oyuncusunun stok görüntüleri, çekilen film içinde kurgulanarak, gerçekte filmde olmayan bir oyuncu, film karakterlerinden biri haline getirilir. Film içerisinde oluşturulan gülmece unsuru bu şekilde inşa edilir. Kurgu yoluyla kurulan yeni bir sinematografik gerçekliktir.

Yine Kuleşov'la yaptıkları deneylerden birinde sahnenin kurgusu şöyledir:

1. Bir adam soldan sağa yürür.
2. Bir kadın sağdan sola yürür.
3. Adam ve kadın buluşup el sıkışırlar ve adam eliyle bir yeri tarif eder.
4. Uzaktan Beyaz Saray görüntüsü.
5. Adam ve kadın mermer merdivenlerden içeri girer.

Görünüşte bu buluşma sahnesinin kurgusu sıradandır ve olağanüstü bir durum görünmez. Bir kadın ve adam daha önceden

---

[132] Pudovkin, V. I. (1995). A.g.e. s.183.

sözleştikleri yerde buluşurlar ve adamın gösterdiği binaya girerler. Buluşma sahnesi içerisinde yer alan planların bu şekilde ard arda kurgulanmasıyla hayali bir mekân ve zaman duygusu yaratılmıştır. Bu seyircinin algıladığı sinematografik gerçektir. Aslında durum hiç de göründüğü gibi değildir. Sahneyi meydana getiren planlardan her biri farklı farklı yerlerde çekilmiştir. Hatta dördüncü plan; bir Amerikan filminden alınmış, Amerikan başkanlık sarayı olan, "Beyaz Saray" görüntüsüdür. Birbiriyle hiçbir fiziki yakınlığı olmayan, farklı farklı bölgelerde, hatta farklı kıtalarda çekilen planlar, kurgu yoluyla birleştirilip seyirciye sunulduğunda, algılanan bir bütündür. Seyirci farklı bölge ve kıtalarda çekilen planları birbirinden kopuk ve bağımsız olarak değil bir bütün olarak algılamaktadır. Bu kurgulama yoluyla yaratılan sinematografik uzam, aslında var olmayan kurgulanmış sinematografik bir gerçeklik olarak seyirci karşısına çıkar.

Makyaj yapan kadın deneyleri de benzer özellikler taşımaktadır. Perdede bir kadın makyaj yapmaktadır. Dudaklarına ruj, yanaklarına allık, gözlerine far sürer, saçlarını tarar ve giyinir. Seyircinin algıladığı makyaj yapan kadın imgesidir. Oysa her planda farklı bir kadının makyaj yapması çekilmiş ve bu farklı planlar kurgu yardımıyla birleştirilip ekrana taşındığında, perdede gerçekte olmayan ancak seyircinin gerçek olarak yorumladığı makyaj yapan tek bir kadın imgesi yaratılmıştır.

St. Petersburg'un Sonu filminde yer alan savaş sahnesine girişi; korkunç bir patlamayla yapmak isteyen Pudovkin, toprağa çok sayıda dinamit koyarak patlatır ve bu patlamayı genel planda çeker. Patlama çok gürültülü ancak seyirciyi etkileme açısından yetersizdir. Bunun üzerine sahneyi, hem de daha önceki patlama çekimlerini kullanmadan, yeniden ***kurmaya*** girişir. Kısa planlardan oluşan magnezyum parlamaları arasına daha önceden çekilmiş ve ışık dengeleri iyi planlanmış ırmak görüntüsü yerleştirilir. Sonuç seyirci üzerinde müthiş bir etki bırakır. Oysa patlamayı meydana getiren planların gerçekle hiçbir ilgisi yoktur.

Böylece, iki sahne ya da iki planın, aynı durumda kullanılmasına rağmen, kurgu masasında sıraları değiştirilerek birbirinden farklı duygusal algı elde edilebileceği sonucuna varılmıştır.

Kötü adam tipinin sinematografik inşası ise şu şekilde verilmektedir:

1. Sakallı, kaba saba adam bir eve girmek üzereyken aniden durup bir yere bakar.

2. Serserinin yakın plan bakışı.

3. Uyuklayan bir kedi yavrusu.

4. Serseri eline büyük bir taş alır.

Burada oluşturulan sinematografik gerçekte, seyirci algısında oluşacak olan kötü adam tipini, masumiyeti temsil eden uyuyan yavru kedi planlarını, serseri planları ile kurgulayarak inşa etmiştir.

Bir duvarcı ustasının tuğlaları özenle üst üste dizerek duvarını inşa etmesinde olduğu gibi yönetmende planlarını belirli bir bütün oluşturacak şekilde özenle yerleştirir. Tuğlalardan herhangi biri çekildiği zaman duvar çöker. Bu film içinde böyledir. Yönetmen tarafından kullanılan planların herhangi birinin çıkarılması sahneyi anlamsız kılar. Her plan bütünü meydana getiren, bizi bütüne ulaştıracak olan vazgeçilmez bir film malzemesidir. Böylelikle tek tek çekimlerin bir araya getirilmesiyle bir düşünce, bir kavram ortaya çıkar.

Henüz konu seçimi aşamasında başlayan film yapısı, öykünün geliştirilmesi, senaryonun yazılması ve filmin çekim süreçleri ile devam eder. Ancak Pudovkin'in yaklaşımında film tüm bu süreçlerden meydana gelmez. Film görüntülerinin üzerine kaydedildiği hammadde olan selüloit parçalarının kurgu masasında bir araya getirilmesiyle sinematografik yapı inşa edilir. ***Ölü nesneler*** olarak tanımladığı üzerine görüntü kaydedilmiş olan planlar kurgu yoluyla perdede yaşam bulur.

Aslında her sanatın kendine özgü bir malzemesi vardır. Müzisyenin malzemesi notalar, ressamın malzemesi renktir. Her sanatın kendine özgü olan malzemesi sanatsal bir biçim meydana getirecek şekilde düzenlenmelidir. Sinemanın malzemesi de planlardır. Planların filme dönüşmesini sağlayacak olan ise kurgudur.

Yapısal Kurgu

Bir film çok sayıda planlara bölünmüştür. Çekim senaryosu; sekanslara, sekanslar sahnelere, sahneler de çeşitli açılardan çekilmiş bir dizi plandan meydana gelir. Senaryo yazarı görsel metni oluştururken, tıpkı perdede görüleceği gibi tasarlamalı, her planın içeriğini ve sekans içindeki yerini tam olarak vermelidir. İşte bu sıralama kurgudur. Yapısal kurgu üç başlık altında incelenebilir.

1. Sahne Kurgusu

Sahne ayrı ayrı parçalardan kurulur. Bu parçaların her biri seyircinin dikkatini sadece olgu için önemli olan öğeye toplamaktadır. Bu parçaların sırası gelişi güzel olmamalı, hayali bir gözlemcinin dikkatinin doğal değişimlerine uygun düşmelidir. Bu gözlemci de sonunda seyirci tarafından temsil edilir. Bu parçaların sıralanışında özel bir mantık kendini göstermelidir. Bu da ancak her çekim dikkatinin kendinden sonraki çekime yöneltecek bir güç taşıdığı vakit kendini belli edebilir. Örneğin adamın biri başını çevirir ve bakar iki adamın baktığı şey gösterilir.[133]

Örnek olarak bir sokak gösterisini ele alalım; bu gösterinin gözlemcisi olduğumuzu varsayalım. Bu gösteriyi açık ve belirli bir şekilde izleyebilmek için gözlemci bazı hareketler yapmak zorundadır. Önce, bu gösteriyi bütünüyle görebilmek ve gösterinin çapını anlayabilmek için bir evin damına çıkmak zorundadır. Ondan sonra, aşağıya inip birinci katın penceresinden bakarak gösteriye katılanların taşıdıkları dövizleri okumalıdır. Nihayet, gösteriye katılanların dış görünüşlerini anlayabilmek için kalabalığın arasına karışması gerekir. Gözlemci üç kez görüş noktasını değiştirmiştir; gözlediği olayın elden geldiği kadar tam ve eksiksiz bir görünüşünü sağlayabilmek için bu olaya bazen yakından, bazen uzaktan bakmıştır. Bu çeşit etkin bir gözlemcinin yerine alıcı'yı geçirmeye ilk çalışanlar Amerikalılar olmuştur. Amerikalılar film çalışmalarında, sahnenin sadece film üzerine geçirilmesinin değil, fakat doğrudan doğruya alıcıyı da hareket ettirerek filme alınan nesnenin değişikliklerine göre alıcının durumunu da değiştirerek aynı sahneyi, koltuğuna çivili bir tiyatro seyircisinin yerini tutan merceğinkinden daha açık ve daha etkileyici olarak verebilmenin mümkün olduğunu göstermişlerdir. O zamana kadar hareketsiz bir seyirci olan alıcı, sonunda bir yaşam kazanmıştır. Alıcı, doğrudan doğruya harekete özgü yetiyi kazanmış ve kendisini bir 'seyirci'den etkin bir 'gözlemci'ye çevirmiştir. Bundan böyle, yönetmenin denetimindeki alıcı, seyircinin sadece filme alınan nesneyi görmesini sağlamakla kalmıyor, seyirciyi bu nesneyi kavramaya da zorluyordu.

İnsan yeni bir mekâna girdiğinde, ortamın genel bir analizini yapmak üzere bakışları, ilk önce tüm uzama yönelir. Genel bir bilgi

---

[133] Pudovkin, V. I. (1995). A.g.e. s.70.

edinildikten sonra mekânın içerisinde yer alan detaylar taranmaya başlanır. Böylece genel mekân bilgisi ve o mekânın içinde yer alan genelle bağlantılı diğer unsurlar bütün algısını oluşturmak üzere zihinsel düzlemde birleştirilir. Aslında yönetmenin yaptığı da benzer bir eylemdir. Sahnenin başlangıç planlarının genel çekim olması seyirciye verilmek istenen zaman ve mekân duygusunun sonucudur. Genel çekimden sonra detaylara geçilir ve detaylarla birlikte öyküyü sürükleyecek olan oyuncuların sahne içindeki konumları saptanır. Sonraki sıralamalar, anlatımı oluşturacak olan parçaların kendi içlerinde ya da aralarındaki ilişkiden kaynaklanan kavramları; heyecan, üzüntü, coşku vb. duygusal tepkimeleri ortaya çıkarmayı hedefler. Yönetmen oyuncunun eylemi ya da planların ilişkisiyle sağladığı akış aracılığıyla; seyirciyi istediği ana, istediği yöne, zamana, mekâna ve anlama taşır. Planların sıralanış biçimi sahneyi meydana getirdiği gibi aynı zamanda filmin ritmini de belirler. Vurgu, planların taşıdıkları potansiyel kapsamında yapılır. Film adım adım inşa edilir.

Tek tek planların belirli bir mantık çerçevesinde bir araya gelmesinden sahne meydana gelir. Tıpkı bir puzzle gibi, parçaların bütün ile olan ilişkisi gözetilerek birleştirilmesi sonucu önce büyük fotoğrafın bölümleri, sonra da fotoğrafın kendisi ortaya çıkarılır.

Sahneyi oluşturacak olan planların sırası, belirli bir duygu ve düşünceyi meydana getirecek şekilde yapılmalıdır. Sıralama yapılırken planlar arası ilişki göz önünde bulundurulmalı, gelecek her yeni plan anlatıma güçlü bir katkı sağlamalı ve seyirciye yeni bir şey sunmalıdır.

Yönetmen, sahneyi meydana getirecek planların çekimlerini yaparken sıralı bir uygulama yapmaz. Böylesi bir uygulama büyük zaman kaybı yaratır ve filmin maliyeti artar. Aynı zaman ve mekânda geçen planlar çekim senaryosundaki sırası ile değil parça parça çekilir. Çekilen planların birleştirilmesi sonucunda seyircinin dikkati istenilen noktalara çekilir. Amaç; sinema seyircisinin, tiyatro seyircisi gibi sahnede gelişen olayları genel hatlarıyla görmesinin yerine, etkin bir konuma taşınarak, eylemin çekildiği noktalardaki aktif gözlemci durumuna getirilmesidir.

2. Sekans Kurgusu

Seyircinin dikkatinin, gelişen olgu içindeki çeşitli öğelere yöneltmesi, genellikle, filmin niteliğidir, filmin temel yöntemidir. Sahneleri meydana getirmek için bir araya getirilen parçaların belli bir olgusu olduğu gibi, tam bir ayrım meydana getirmek üzere kümelenen ayrı ayrı sahnelerin de belli bir olgusu vardır. Bu ayrım sahnelerden kurulur. Bir örnek verecek olursak; iki casus cephaneliği havaya uçurmak için sürüne sürüne ilerlemektedirler. Bu sırada casuslardan biri kendilerine verilen talimatın yazılı olduğu mektubu kaybeder. Mektup bir başkasının eline geçer, o da muhafıza durumu bildirir. Muhafız tam zamanında ortaya çıkıp casusları yakalar ve cephaneliği kurtarır. Burada senaryocu başka birçok yerde geçen olguları aynı zamanda ele almak zorundadır. Casuslar cephaneliğe doğru sürünürlerken, bir başkası mektubu ele geçirir, muhafıza durumu bildirmek için koşar. Casuslar hedeflerine neredeyse ulaşmak üzeredirler; muhafızlar durumu haber alıp cephaneliğe koşarlar. Casuslar hazırlıklarını tamamlamışlardır; muhafızlar tam zamanında yetişirler. Alıcı ve gözlemci arasında daha önce yapılan benzetmeye uyarsak şimdi artık alıcıyı sağdan sola döndürmekle kalmayıp aynı zamanda bir yerden başka bir yere taşımamız da gerekmektedir. Gözlemci (alıcı) şimdi casusların gizlice ilerledikleri yolun üstündedir. Şimdi muhafızların odasında meydana gelen şaşkınlığı saptamaktadır. Casusları iş başında göstermek için cephaneliğe dönmüştür. Fakat bu ayrı sahnelerin birleştirilmesinde sıralı izleme kanunu yürürlüktedir. Ancak seyircinin dikkati bir sahneden diğerine doğru olarak yöneltildiği vakit perdede düzenli bir ayrım verilmiş olacaktır. Bu doğrulukta şöyle elde edilir. Seyirci sürünen casusların mektubu kaybedişini ve nihayet mektubu bulan adamı görür. Mektubu ele geçiren adam yardıma koşar. Seyirci ister istemez heyecanlanmıştır. Mektubu bulan adam cephaneliğin havaya uçurulmasını önleyebilecek midir? Senaryocu buna hemen cephanenin yanındaki casusları göstererek cevap verir. Senaryocunun bu cevabı bir ihtar yerine de geçer. Senaryocu yola çıkan muhafızları gösterir vakit çok azdır. Casusların harekete geçtikleri gösterilir. Böylelikle dikkati bir casuslara, bir muhafızlara çekerek senaryocu seyircinin ilgisini arttırma yolunu tutar ve ayrımın kuruluşu (kurgu) doğru bir şekilde gösterilir.

Bir heyecan belli bir hareketi doğuruyorsa, bu hareketi taklit ederek buna bağlı bir heyecan oluşabilir. Senaryocu düzgün bir ritimde dikkatli bir izleyicinin ilgisinin yön değiştirmesini sağlarsa artan ilginin öğelerini öbür tarafta neler oluyor sorusuna yol açacak biçimde sorarsa aynı zamanda seyirci onun istediği yöne giderse o vakit bu yolda yaratılan bir kurgu seyirciyi gerçekten heyecanlandırır. Kurgu çeşitli parçaların düzensiz olarak birleştirilmesinden ibaret olursa seyirci bundan hiçbir şey anlamayacaktır. Fakat bu parçalar olayların belirli akışına ya da belli bir kavrama göre birleştirilmişlerse ister hareketli ister sakin olsun seyirciyi yatıştıracaktır.[134]

Sahne planlardan, sekans ise sahnelerden meydana gelir. Filmin temasını ortaya çıkaracak olan ana öykü içerisinde anlatımı oluşturmak, öyküyü geliştirmek ve ilerletmek amacıyla filmin yapısına bir dizi sekans yerleştirilir. Bu sekansların bir kısmı film ambiansı ile organik bir bağ içerisinde de olmayabilir. Çünkü bu sekanslar yönetmenin seyircide uyandırmak istediği üst anlamlara dikkat çekmek için tasarlanmıştır. Ancak genelde, sekansların film içerisindeki kurgusu, bütünü meydana çıkartacak olan parçaları bir araya getirmeyi hedefler.

3. Senaryonun Kurgusu

Senaryo bir dizi ayrımlardan (sekanstan) meydana gelmiştir. Senaryonun ayrımlardan (sekans) kuruluşunu (kurgu) söz konusu ederken senaryocunun çalışmasına yeni bir öğe getiriyoruz: Olgunun dramatik akıcılığı. Başka başka ayrımların bir araya getirildikleri zaman ortaya çıkan akıcılıkları dikkatin sadece bir yerden başka bir yere aktarılmasına değil, olgunun senaryonun temelini meydana getirecek yolda geliştirilmesine bağlıdır. Bir senaryonun geliştirilmesinde daima gerilimin en şiddetli olduğu nokta vardır, bu nokta hemen her vakit filmin sonunda yer alır. Seyirciyi bu son gerilime hazırlamak, daha doğrusu bu son gerilime kadar korumak için, filmin yürüyüşünde gereksiz bir yorgunluğa düşmemesini sağlamak özellikle önemlidir. Senaryo yazarının bu amaçla kullanabileceği yöntem, seyircinin dikkatini daima çelen ara yazıları dikkatlice dağıtmak, bunların çoğunu ilk makaralara toplamak, son makarayı kesiksiz bir olguya ayırmaktır. Böylelikle önce senaryo-

[134] Pudovkin, V. I. (1995). A.g.e. ss.72-73.

nun olgusu üzerinde çalışılmıştır, sonra bu olgu ayrımlara (Sekans), ayrımlar sahnelere bölünmüştür ve bu sahneler her biri bir alıcı açısına bağlı olarak kurgu yoluyla meydana getirilmiştir.[135]

Sahne, planlardan; sekans, sahnelerden; film, sekanslardan meydana gelir. En küçük parça olan plandan başlayan yönetmenin çalışması, sekansların kurgusu ile tamamlanır. Parçalar sırası ile bir araya getirilerek bütün meydana getirilir. Parça bütün ilişkisi; yönetmenin hedeflediği anlatımı meydana getirmek üzere kurgulanır. Betimlemelerle başlayan filmin durağan öyküsü, karakterlerin film içerisinde üstlendikleri işlevler saptanarak geliştirilir. Gelişen öykü içerisinde dengeyi bozacak bir çatışma unsurunun devreye girmesi ile heyecan ve gerilim yaşanır. Filimin sonunda bu çatışmayı çözüme kavuşturacak bir eylem devreye girer ve böylece yönetmen seyirci üzerinde oluşturmak istediği etkiyi sağlayarak anlatımını tamamlar.

Bağlantısal Kurgu

Planlar arası karşılıklı ilişki üzerine kurulu olan bağlantısal kurguda, birbirleriyle organik bağı olmayan planlar, seyircinin zihninde entelektüel olarak bir üst anlam oluşturmak ve bazı duygusal izlenimler yaratmak amacıyla, belirli bir düzen içinde bir araya getirilir. "*October*" filminin St. Petersburg sekansında, öykü ile organik bağlantısı bulunmayan Çinli dini resim görüntüleri araya yerleştirilmesinde olduğu gibi. Film içerisinde yabancı gibi duran bu kurgu, yönetmen tarafından seyircinin ilgisini istenilen yönde belirlemek amacıyla düzenlenmiş etkili bir yöntemdir.

Pudovkin, Kuleşov ile yaptıkları denemelerden gelen ve "***bağlantısal kurgu***" adını verdiği farklı bir anlayışa dayanan sinema kuramını geliştirdi. Pudovkin'e göre "*kurgu izleyicinin psikolojik rehberliğini kontrol eden bir yöntemdi.*" Bu açıdan onun kuramı tamamen dışavurumcudur: Yani ağırlıklı olarak yönetmenin izleyiciyi nasıl etkileyebileceği ile ilgilidir. Burada biçimci sinemanın temel öncülüne sahibiz: Pudovkin biçimin kategorilerini keşfetti ve onları çözümledi. Daha da önemlisi o büyük ölçüde çekimin (mizansenin çekiminin) önemiyle ilgilendi ve aslında bu nedenle onu gerçekçi olarak değerlendirme noktasına geldiğimiz bir tutum takındı. Kurguyu karmaşık bir olgu, filmin yüreği olarak gördü ama

[135] Pudovkin, V. I. (1995). A.g.e. ss. 73-74.

kurgunu amacının anlatıyı değiştirmekten çok desteklemek olduğunu düşündü. İzleyicilerin kurgunun içsel anlamını anlamaya çalışması gerekiyordu. Düşünceleri gerçekliğin ilkelerine yakın görünen Pudovkin, paradoksal olarak izleyicinin "psikolojik rehberliğini" üstlenen bir anlatı stili önermişti.[136]

Pudovkin'den türemiş ve Hollywood'un en iyilerini etkilemiş olan psikolojik gerçeklik sinemasında; bir bakışa kesme hemen her zaman kurgu tanımlamasıdır. Kurgu bu nedenle mizansen tarafından özellikle belirlenir. Bir oyuncu bir nesneye bakmak için dönerken kurgu bize derhal onu gösterir. Klasik kurgu olarak bilinen bu türden bir inşada, çekimin uzunluğu, çekimin işlevine ve çekim içindeki malzemenin-mizansenin- kontrol ettiği çekimler arası ilişkiye bağlıdır.[137]

Pudovkin, bağlantısal kurgu kuramı kapsamında, beş ayrı kurgu yöntemini belirledi: Karşıtlık, koşutluk, sembolizm, birlikte oluş ve klavuz kavram.

1. Karşıtlık (Zıtlık)

Açlıktan ölmekte olan bir insanın zavallı durumunu anlatmak istediğimizi düşünelim. Bu sahne, zengin bir adamın manasız oburluğu ile birleştirilirse çok daha canlı bir izlenim yaratacaktır. Sadece bu kadar basit bir karşıtlık ilişkisi bile, buna uygun düşen kurgu yöntemine dayanır. Açlıktan ölüm ayrımını oburluk ayrımına bağlamak olanağı bir yana, ayrıca başka başka sahneleri hatta sahnelerin başka başka çekimlerini birbirine bağlamak, böylelikle de seyirciyi biri öbürüne kuvvetlendiren iki olguyu daima karşılaştırmaya zorlamak da mümkün olduğundan perdede bu karşıtlık izlenimi daha da artar. Karşıtlık kurgusu en etkili ve aynı zamanda en beylik ve en yaygın yöntemlerden biridir. Bundan dolayı aşırılığa kaçmamak için dikkatli davranmak gerekir.[138]

Anlamı oluşturmada, seyircinin ilgisini keskin bir şekilde bir noktadan, başka bir noktaya taşımada en etkili yöntem, karşıtlıktır. Burada kullanılan planların öykü ile zaman ve mekân açısından

---

[136] Monaco, J. (2003). *Bir Film Nasıl Okunur*. Çev. Ertan Yılmaz, Oğlak Yayıncılık, ss.380-381.
[137] Monaco, J. (2003). A.g.e. s.389.
[138] Pudovkin, V. I. (1995). A.g.e. s.75.

organik bir bağı yoktur. Pudovkin, I. Dünya Savaşı'nın anlatıldığı *"St. Petersburg'un Sonu"* filminde, savaş trajedisinin etkisini artırmak için askerlerin çamurlu siperlerde savaşarak öldüğü anlarda, savaş sahnesi ile hiçbir ilgisi olmayan, yükselen borsa senetlerini paraya çevirmek için çılgınca borsaya hücum eden şehir maliyecilerini gösteren sahneyi, savaş sahnesi içerisine yerleştirerek kurgular. Bu oldukça çarpıcıdır. Savaş sahnesinde; milyonlarca masum insanın acımasızca canından olduğu bir sırada, kapitalizmin piyasaları manipüle ederek oluşturduğu, sanal fiyatlandırmalar üzerine kurulu borsa kumarı görüntülerini perdeye aktararak, seyirciyi savaşın yıkımının ardındaki nedenler konusunda etkili bir şekilde yönlendirmektedir.

2. Koşutluk (Paralellik)

Bu yöntem, karşıtlık'ı andırır, fakat ondan daha geniş anlamlıdır. Bu yöntemin temeli bir örnekle daha iyi açıklanabilir. Henüz yayımlanmamış bir senaryoda şöyle bir bölüm yer almaktadır: Bir grevin yöneticilerinden olan bir işçi ölüme mahkûm edilmiştir; ceza sabahın beşinde infaz edilecektir. Ayrımın kurgusu şöyledir:

1. Ölüme mahkum edilen adamın çalıştığı fabrikanın patronu sarhoş bir halde bir lokantadan çıkar, saatine bakar: 04:00.

2. Bunun ardından sanık gösterilir: darağacına götürülmek üzere hazırlanmaktadır.

3. Hapishane arabası sıkı bir güvenlik altında sokaklardan geçer.

4. Kapıyı açan kadın -ölüme mahkûm edilen adamın eşi- birden sebepsiz bir saldırıya uğrar.

5. Sarhoş fabrikatör yatakta horlamaktadır, pantolonun paçaları yukarıya sıvanmış, eli aşağıya doğru sarkmıştır, kol saati görünmektedir,

6. Saatin kolları yavaş yavaş saat beşe doğru ilerlemektedir.

7. İşçi asılmak üzeredir.

Bu örnek, tema bakımından birbiriyle bağıntısı olmayan iki olay, yaklaşan infazı haber veren bir saatin yardımıyla koşutluk içinde geliştirilmektedir. Duygusuz adamın bileğindeki saat, onu yaklaşmakta olan trajik çözümün başkahramanına bağladığı için, seyircinin bilincinde yer eder. Bu hiç şüphesiz büyük bir gelişmeye yatkın, ilgi çekici bir yöntemdir.[139]

---

[139] Pudovkin, V. I. (1995) A.g.e. s.75.

Koşut kurgu yöntemini, Amerikan sinemacılardan Griffith "*Hoşgörüsüzlük*" filminde yetkin bir şekilde kullanmıştır. Birbirinden bağımsız olarak gelişen birden fazla sahne ya da sekans kendi içerisinde ilerlerken, eylemin belirli bir aşamasında sıra ile iç içe dizilerek ve belirli bir noktada bir araya gelerek yeni bir yapı oluştururlar. Böylece A ve B olayları nöbetleşe bir şekilde ilerleyerek C olgusunu meydana getirirler.

Griffith'in çağdaşı olan Pudovkin koşut kurgu yöntemini kendi kurgulama yöntemleri içerisinde kullanarak çarpıcı sonuçlar elde etmiştir.

3. Sembolizm (Çağrışımsal)

"*Staçka*" (*Grev*) filminin son sahnelerinde işçilerin kurşunlanması, bir mezbahada bir boğanın öldürülmesini gösteren çekimlerle desteklenmektedir. Senaryocu bununla şunu söylemek istemektedir: Tıpkı kasabın bir topuz darbesiyle bir boğayı öldürmesi gibi, işçiler de bu kadar vahşice ve soğukkanlılıkla kurşunlanmaktadır. Bu yöntem özellikle ilgi çekicidir. Çünkü kurgu yardımıyla bir soyut kavramı, ara yazı kullanmaksızın seyircinin bilincine sokmaktadır.[140]

Çağrışımlara dayanan simgesel kurgu, karşıtlık üstüne kurulu kurgu yöntemi ile benzer özellikler taşımaktadır. Pudovkin'in bir başka çağdaşı olan Sovyet yönetmen Eisenstein'ın çarpıcı kurgu olarak tanımladığı ve tez anti tez çatışmasından oluşan sentez kuramı ile de benzer özellikler göstermektedir. Bu yapının en önemli avantajı; ancak sayfalar dolusu edebi metin ya da sayısız sahnenin bir araya gelişi ile verilebilecek olan ve perdede gösterilmeyen, uyandırılmak istenen düşünce ya da duygunun, seyircinin zihninde entelektüel olarak oluşturulmasıdır. Verilmek istenen, en kestirme yoldan, son derece çarpıcı bir şekilde seyirciye ulaştırılmaktadır.

4. Birlikte Oluş (Eşzamanlılık)

Amerikan filmlerinde son bölüm, iki olgunun aynı zamanda hızlı gelişmesiyle kurulmakta, bu durumda birinin sonu öbürünün sonuna bağlı olmaktadır. Daha önce sözü edilen "*Hoşgörüsüzlük*" ün çağdaş bölümünün sonu bu yolda kurulmuştur. Bu yöntemin bütün amacı, seyircide, bir soruyu sürekli olarak sormaya zorlaya-

[140] Pudovkin, V. I. (1995) A.g.e. s.76.

rak, son dereceye varmış bir heyecan gerilimi yaratmaktadır. Örneğin "*Hoşgörüsüzlük*"te sorulan soru şudur. Zamanında yetişecekler mi? Bu yöntem salt duygusal bir yöntemdir ve günümüzde hemen hemen kabak tadı verecek kadar aşırı kullanılmaktadır; ancak film sonunun kuruluşu için bugüne kadar bulunan yöntemlerin en etkilisi olduğu da inkâr edilemez.[141]

Eş zamanlı olarak gelişen iki olayın iç içe dizilmesi yöntemi, Hollywood sineması tarafından günümüzde de kullanılan yegâne kurgulama yöntemidir. Bu yapıdan beslenen Televizyon dizileri de aynı yöntemi etkin bir şekilde kullanmakta ve bu yöntem ile seyircinin ekranlara bağımlı kalması sağlanmaya çalışılmaktadır.

5. Kılavuz Kavram (Leitmotif, temanın tekrarı)

Senaryonun temel temasını özellikle abartmak, çok kez senaryocu için ilgi çekici bir olaydır. Bu amaçla, tekrarlama yöntemi kullanılır. Bu yöntemin niteliği bir örnekle kolayca belirtilebilir: Çar'ın hizmetindeki Kilisenin zulüm ve ikiyüzlülüğünü göstermeyi amaç edinen din aleyhtarı bir filmde aynı çekim defalarca tekrarlanmaktadır. Çekim şudur: Bir kilise çanı ağır ağır çalmakta ve bindirmeyle şu yazı görülmektedir. "Çanların sesi dünyaya sabır ve sevgi çağrısı yolluyor." Senaryocu bu yolda öne sürülen sabrın budalalığını ve sevginin ikiyüzlülüğünü ne zaman abartmak istese bu çekim görünmektedir.[142]

Klavuz kavram kurgu yapısı temanın yinelenmesi üstüne kuruludur. Bu yönteme bir başka örnek "*Sabırlı David*" filminde tekrar tekrar kullanılan silah planlarının yerleştirildiği sekanslardır. Filmde, abisine haince saldıran serseri onun felç olmasına neden olmuştur. Babası da kalp krizi sonrası ölen küçük kardeş başlarına gelen felaketin sorumlusu olarak gördüğü serseriyi silahla öldürmeyi planlar. Ve silah ile denemeler yapar. Film içerisinde ne zaman silah planı kullanılsa seyirci küçük çocuğun nefretle karışık intikam duygusunu algılar.

---

[141] Pudovkin, V. I. (1995) A.g.e. s.77.
[142] Pudovkin, V. I. (1995) A.g.e. s.78.

Pudovkin Kurgusu Açısından "*Ana*" Filmi

Pudovkin'in yerleşen Devrim ile birlikte gelişen Sovyet Sineması içerisinde eğitmen ve yönetmen olarak tanıklık ettiği, geliştirdiği ve deneyler yaparak uygulama şansı bulduğu sinema kuramlarının yoğun izlerini taşıyan "*Ana*" filmi önemli bir örnek oluşturmaktadır.

Pudovkin tarafından sınıflanan tüm kurgu örnekleri, Ana filminin kurgulama yapısı içerisinde görülmektedir.

"Ana filminde seyircileri, oyuncunun psikolojik davranışlarıyla değil, kurgu yardımıyla sağladığım plastik bireşimlerle etkilemeye çalıştım. Oğul hapistedir. Birden el çabukluğuyla verilen bir notu alır. Kâğıtta ertesi gün kurtulacağı yazılıdır. Burada başlıca sorun, oğlun sevincini filmsel olarak vermekti. Sevinçle aydınlanmış bir yüzü göstermek yavan ve etkisiz olacaktı. Bundan dolayı, parmaklarının sinirli oynayışını, yüzünün alt kısmının bir gülümseme ile beliren yerini baş çekimiyle verdim. Bu çekimlere başkalarını ve değişik malzemeyi ekledim: Baharda eriyen karların etkisiyle kabarmış bir derenin, suda kırılan güneş ışınlarının, köyün havuzunda suyla oynayan kuşların, nihayet gülen bir çocuğun çekimleri. Bu parçaların birleştirilmesiyle "mahpusun sevincini" anlatışımız yavaş yavaş ortaya çıktı.[143]"

Ernest Lindgren'in In The Art of the Film (Filmin Sanatı) yapıtında bu bölümün detaylı ve çok aydınlatıcı olan bir analizi yer almaktadır. O, diğer şeylerin dışında, Pudovkin'in kurgulama tanımlamasının eksik ve nerdeyse haksız olduğunu belirtir. Fakat bizim açımızdan yönetmenin tanımı yeterli bir şekilde ana noktayı gösterir: aktörün yüzünü çeken sahneyi kullanmak yerine, karışık montaj sırasının kullanımı daha duygusal ifade taşır.

Kurucu kurgu'da; sahnelerin sinematografik olarak oluşturulmasında sekansların kurgulanmasında, sinematografik gerçeğin saptanmasında bir yöntem olarak kullanılmaktadır. ***Yapısal kurgu'da***; bir bütün olarak filmin yapısını oluşturulmaktadır. ***Bağlantısal kurgu; Karşıtlık***, ***Sembolizm***, ***Koşutluk*** ve ***Birlikte oluş*** yapılarının *Ana* filminde genel bir kurgulama yöntemi olarak benimsenmesiyle birlikte, bu uygulamalar filmin anlatı yapısını ortaya koyan ana unsurlar olarak, film yapısı içerisinde yer almaktadır.

---

[143] Pudovkin, V. I. (1995) A.g.e. s.20.



Ana Filminde Baba Karekteri

Ana filminin başlangıç sekansında; alacakaranlık gökyüzü, meyhanenin dıştan görünümü ile birleştirilip, akşam zaman dilimi betimlemesi yapılarak, filmsel zaman oluşturulmaktadır. Mekân betimlemesi olarak ise meyhane sahnesinde; çalgıcılar, meyhaneci, ayyaşlar, yemek artıklarıyla dolu kirli masalar, muhbirler ve patronun adamları arka arkaya kurgulanarak yaratılmıştır. Başlangıç sahnesinde girişin hemen ardından karakterler izleyiciye tanıtılır. Karakterlerin içlerinde bulundukları durum ve çevrelerindeki kişilerle ilgili ilişkileri gözler önüne serilir. Baba sürekli evde sorun çıkartan, ayyaş, işsiz bir adamdır. Ana ise fedakâr bazen kocasından dayak yiyen bir ev kadınıdır. Filmde oğul karakterini oynayan Pavel ise uyuyan masum oğul vurgusu ile yirmili yaşlarda babasının evdeki tavırlarına karşı çıkan asi bir genç tiplemesi ile verilerek, film içerisinde yer alan ana karakterlerin betimlemesi tamamlanır. Pavel'in kız arkadaşından aldığı bildiri ve silahları evinde saklaması ile birlikte politik mücadele içerisinde yer alması ***sembolize*** edilmektedir. Başlangıç sahnesinde dikkat çeken kurgu yapılarından bir diğeri de; kirli paranın, yemek artıklarıyla dolu, kirli masalarla ***sembolize*** edilmesidir. Örneklerde görüldüğü gibi, başlangıç sekansında birden fazla kurgulama yapısı iç içe geçmiştir.



Pudovkin'in Ana Filminden, ANA Karekteri

Filmin Grev sekansında uygulanan sabah zamanı betimlemesi ile sinematografik zaman etkili bir şekilde verilmiştir. Sabah esintisi, rüzgârda savrulan ağaç, nehirden yükselen yoğun sis, horozun ötüşü, uyanan doğa, uyanan mahalle, iş başı sireni, uyanan işçiler ve sislerden arınmış nehir planları ***birlikte oluş*** yöntemiyle iç içe kurgulanmış ve bir üst kavram olarak ***sabah zaman*** dilimi yaratılmıştır.



Ana fikminden; Ananın oğlu Pavel Vlasov karekteri

Grev sekansının devamında sabah betimlemesi verilmeye devam ederken, eşzamanlı olarak ***karşıtlık kurgusu*** da oluşturularak;

alt açıyla camdan bakan fabrikatörler, fabrika bekçisi, üst açıdan işe gelen işçi önderleri, patronun adamları ve güvenlik kuvvetleri ***koşut kurgu*** yöntemiyle iç içe dizilerek verilmektedir.

Grev sekansının sonraki sahnelerinde babanın öldürülmesi; çağrışımsal yöntemlerle verilmektedir. Babanın grevci işçi tarafından öldürülmesi, grevcinin dövülerek öldürülmesi, rüzgârda savrulan ağaç dalları, gökyüzünde kabaran bulutlar, öldürülen grevci, ağacın rüzgârda yıkılırcasına savrulması, İsa'dan merhamet dileyen Ana, saklanan örgüt silahlar ve babanın cenazesinin gelmesi sahnesi kurgulanarak ***sembolik kurgu*** oluşturulmuştur.

Fabrikatörlerin çağrısı sonrası fabrikaya gelen askerler, ikinci kattaki camdan fabrika bahçesinde olanları izleyen patronlar alt açıyla, tabutta baba ve başında Ana, annenin örgüt silahlarına bakışı, güvenlik kuvvetlerinin hazırlık yapması ve tabutta baba planları iç içe kurgulanarak ***sembolik kurgu*** oluşturulmuştur.

Tabutta babanın uzun uzun gösterildiği sahne ile birlikte musluktan damlayan su, Pavel, tabut başında bekleyen Ana, tekrarla musluktan damlayan su, Ana, saklanan örgüt silahları ve Pavel, ***koşut kurgu*** ve çağrışımsal yöntemlerle kurgulanarak s***embolik kurgu*** oluşturulmuştur. Yine önceki sahnelerde verilmeye başlayan örgüt silahları, bu sahnede de verilerek, Ana'nın öfke nesnesi, tekrarlanan damlayan su planlarıyla da Ana'nın kabaran öfkesi birlikte iç içe dizilerek ***kılavuz kurgu*** oluşturulmaktadır.

Mahkeme sekansında yapılan mekân betimlemeleri, sinematografik mekân için tipik bir örnek olarak verilebilir. Alt açı ve üst açı dengesiyle oluşturulan karşıtlıklar; Çarlık rejimini sembolize eden atlı askerler, gösterişli mermer sütunlar, Çarlık arması, Çar'ın heykeli, mermer merdivenler, adalet dağıtmaktan uzak yargılama sırasında at resmi çizen yargıçlar ve karşı tarafta halkı temsil eden Ana ve Pavel planlarının eşzamanlı olarak kurgulanmasıyla, verilmektedir. Mahkûmiyet sonrası Pavel'in parlayan güneşle kurgulanması ***sembolik kurgu*** açısından değerlendirilebilir. Bu sekans içerisinde ***koşut***, ***sembolik*** ve ***karşıtlık*** kurgu yapıları birlikte kullanılmıştır. İktidar nesnelerinin altı çizilerek alt açılarla Çarlık rejiminin ihtişamı ve gücü verilirken, karşısında yer alan, baskı altındaki Ana ve Pavel ile sembolize edilen, ezilen halk yığınları üst açılarla verilerek, üzerlerinde kurulan baskı anlatılmaya çalışılmıştır. Oğulun yargılanması sahnesi başlangıcında yüksek bir duvar

gibi izleyicinin karşısına çıkan mermer merdivenler, izleyicinin üstüne gelecekmiş gibi duran mermer sütunlar, revaklar ve mahkemenin logosu mükemmel bir mekân betimlemesi oluşturduğu gibi birazdan olacaklara izleyiciyi psikolojik olarak hazırlanmaktaydı da.

Hapishane sekansında yer alan, Ana ve Pavel görüşmesi sırasında gardiyanın yemek tabağındaki hamam böceğini ezmesi; ***karşıtlık*** yöntemiyle bağlanarak, ***sembolik kurgu*** yoluyla oluşturulmuş bir ***sadist gardiyan*** üst kavramıdır. Aynı zamanda Pavel'in hücre koşullarını da aynı yapı içerisinde vermektedir.

Hapishane sekansı içerisine yerleştirilen; nehirin giderek coşkulu akması planları, kadının nehirde çamaşır yıkaması, nehirde koşuşturan kazlar ve neşeyle oynayan çocukların planları ile yapılan ilkbahar betimlemesiyle ***sinematografik zaman*** yaratılmıştır.



Ana Filminde Köprü Sahnesi

Hapishane sekansında Pavel'in Ana'dan aldığı mesaj sonucu özgürlük umudunun doğmasıyla Pavel'in sevinci, Pudovkin'in dile getirdiği gibi, oyuncunun düz oyunu ile verilmekle yetinilmemiş, nehirin coşkulu akışı, Pavel'in sabırsız eli, kalp atışı ve neşeli küçük çocuk planları ile birlikte ***sembolik kurgu*** yöntemiyle bir üst kavram olarak verilmiştir. Pavel'in hapishanede aldığı habere se-

vinmesi; işçilerin yürüyüşü ve baharın coşkusuyla vurgulanmıştır. Buzlar çözülüyor. Nehirde hiçbir engel tanımadan ilerliyor. İşçiler de bu esnada yığınlar halinde köprüye doğru ilerliyor ve Pavel'in coşkusu gittikçe artıyor. Bu anlatım yaklaşık yirmi beş dakika sürüyor. Böylelikle gerçek, kurgu açısından yeniden yaratılarak, filmin yapısı belirleniyor.

Hapishane sekansı içerisinde yer alan koğuş sahnesinde; çaresiz, mutsuz mahkûmların arasına dışarıda bahar, çayırda at, biçilmiş otlar, verimsiz tarlayı süren köylüler, çiçek açan ağaç, 1 Mayıs haberi, askerler ve fonda fabrika bacası planları çağrışım yaratarak ***sembolik kurgu*** yöntemi ile üst anlam olarak verilmiştir.

Filmin sonunda yer alan isyan sekansı kapsamında, ***koşut kurgu***, çağrışımsal yöntemlerle oluşturulan ***sembolik kurgu***, ***kılavuz kavram*** üzerine kurulan kurgu, iç içe kullanılmıştır. İşçilerin başkaldırıya geçerek, marşlar eşliğinde nehir kıyısında, köprüye doğru yürüyüşleri arasına, başlangıçta donmuş buz kütleleri, iktidar muhbirleri, umudu simgeleyen çocuğunu emziren anne, buz kütlelerinin parçalanmaya başlaması planları ile başkaldırının başlangıcı sembolize edilmiştir. Donmuş nehir; hareketsiz işçileri, çocuğunu emziren anne; umudu, parçalanmaya başlayan buz kütleleri; işçilerin uyanışını ***simgelemektedir***.



Ana Filminden bir kare

Ana da işçiler arasındadır ve katılan işçilerin sayısı artarak başkaldırıya katılırlar. Buz kütleleri hızla parçalanmaya başlar.

Pavel hücrededir. Hapishanedeki mahkûmlar havalandırma sırasında isyana kalkışır. Askerlerin ateş etmesiyle birlikte kıyım başlar. Ana'nın da içlerinde bulunduğu işçiler Kızıl bayrak altında birleşmişlerdir. İsyan giderek büyür ve buzlar hızla parçalanmaya başlar. Pavel hapishaneden kaçar ve parçalanan buz kitlelerin üzerlerinden atlayarak işçilerin arasına katılır. Atlı askerlerin şiddetli saldırısı sonucunda işçi kıyımı artarak devam eder ve Pavel vurulur. Oğlunun elinden düşen Kızıl bayrağı Ana alır. Başlangıçta hiçbir politik bilinci olmayan ezilen Ana'nın, oğlundan bayrağı devralmasıyla yaşadığı uyanış vurgulanmaktadır. Kızıl bayrak tekrarlarıyla başkaldırı nesnesi olarak verilen bayrak planları ile ***kılavuz kavram*** oluşturulmaktadır. Askerlerin şiddetli saldırıları karşısında Ana da vurulur ancak baştaki donmuş tabakaya göre buz kütleleri paramparça olmuştur. Bütün kent, fabrikalar, evler, meydanlar ve okullar Kızıl bayrak altında birleşerek ayaklanırlar. Bu sekans içerisinde baştan sona kurgulanan, parçalanan buz kütleleri adeta film öyküsünün ayrılmaz bir parçası olarak kullanılmıştır. ***Koşut kurgu*** yöntemiyle verilen; parçalanan buzlar, ayaklanan işçiler ve kıyım yapan asker planları ile aynı zamanda karşıtlık oluşturulurken, ***sembolik kurgu*** yapısı kullanılmaktadır.



Ana filmi, hapishane avlusu sahnesi

Ana filminin temel kurgulama yapısı içerisinde; eylemin düz akışı ile yetinilmemiş, öykünün gelişen olay örgüsü içerisine yer-

leştirilen kurgu yapıları ile gerçekte olmayan, filmde de yer almayan, üst kavramlar yaratılmıştır. Planlar ve sahneler tıpkı bir halıcının oluşturduğu motifler gibi, adım adım ilerleyerek, ***kurucu kurgu*** yaklaşımı içerisinde, bütünsel bir yapı oluşturulmuş ve böylece yönetmenin seyircilere vermeye çalıştığı anlatının vurgusu çok daha etkili hale getirilmiştir.

Ana filmi dönemi itibariyle dramatik yapısı ve kurgusu açısından önemli bir başyapıttır. Öykünün işlenişi ve olay örgüsü açısından sağlam bir dramatik yapısı vardır. Film bir bilinçlenme öyküsüdür. Eşitlikçi, özgür, paylaşımcı ve sömürüsüz yeni bir dünyanın umudunu, sanatsal bir form içerisinde kitlelere sunarak, dönemin ruhunu yansıtmıştır. "*Ana*" filmi betimsel ve çağrışımsal kurgunun ilk ve en etkin uygulaması olmuştur.

Pavel, işçilerle birlikte hareket eden, eylemci gençler arasında yer alan kız arkadaşının, örgütün silah ve bildirilerini evinde saklaması için kendisine verdiği zamana kadar, toplumsal olayların dışında, kendi halinde yaşayan asi bir gençtir. İşsiz, ayyaş babasının annesine şiddet uygulaması ve patronlar tarafından kandırılarak, işçilerin üzerine sürülmesi, onun yaşamında bir dönüm noktası olur. Gençlik grubu içerisinde yer alması, onun bilinçlenme sürecinin başlangıcıdır. İşçi grevlerine katılması ile gelişen bu süreç, tutuklanması ve hapishaneden kaçışıyla birlikte onun kimliğinin gelişiminde önemli bir aşamayı temsil eder. İşçi ve gençlik grubuyla birlikte taşıdığı kızıl bayrakla başkaldırıya katılan ve askerler tarafından vurulmasıyla Pavel'in yaşamı sona ermesine karşın, o çoktan devrimin, umudun, yeni bir yaşamın simgelerinden biri haline gelmiştir.

Ana, gelişen toplumsa olayların dışında, sınıf bilinci olmayan ve yoksul bir hayat yaşayan ev kadınıdır. Oğlunu kurtarmak adına, oğlu tarafından saklanan silahların yerini, devlet babanın şefkatli eline güvenerek, devlet babayı temsil eden Çar polisine ihbar etmesi ne yazık ki onun derdine derman olmaz ve oğlunun sakladığı silahları ihbar etmesi, onun kurtuluşuna değil, esaretine dönüşür. Çar polisinin onu kandırarak silahların yerini ihbar etmesini sağlaması ve sonunda oğlunu tutuklaması, devlete olan güvenini yok eder. Bu olay da Ana'nın yaşamının dönüm noktası olur. O da artık oğlunun işçi sınıfı ile birlikte Çarlık rejimine karşı verdiği kurtuluş mücadelesi içerisinde yerini almıştır. Filmin sonunda, oğlunun

vurulmasıyla birlikte yere düşen kızıl bayrağı devralacak kadar sınıfsal bir bilinç kazanmıştır.

Aristo'dan günümüze anlatı sanatlarının temelini oluşturan dramatik yapı, Pavel ve Ana'nın yaşam öyküsüyle örtüşmektedir. Filmin dramatik yapısı içerisinde iyi kötü dengesi çok güçlü bir şekilde oluşturulmuş, gelişen olaylar, yaşanan çatışmanın çözümü ile sonuçlandırılmış ve tüm yapı kurgu uygulamaları ile desteklenerek, dramatik yapı döngüsü tamamlanmıştır.

Eisenstein'ın öyküyü, kitlelerin üzerine kurmasına karşın, Pudovkin kişilerin serüvenlerini öykü içerisine yerleştirerek devrimin dinamiklerini sinemaya aktarıyordu. Ancak öykü, batının ticari sinemasında olduğu gibi yalnızca kahramanların serüvenleri üzerine gelişen bir yapı olmak yerine, kitlelerin ve hatta yer yer doğanın dinamiklerinin olay örgüsünün gelişimini şekillendirdiği, ortak öykülere dönüşüyordu.

Pudovkin, yönetmenin gerçek malzemesi olan selüloit üzerine kaydedilmiş görüntüleri, ölü birer nesne olarak görmüş, onların ne bir ifade yeteneği ne de bir sanatsal niteliği olabileceği ileri sürmüştür. Onlara hayat verecek olan; yönetmenin yaptığı düzenleme ve masa başında adım adım yaratılan anlatım biçimleri olmuştur. Gerçek; sanatçının inisiyatifiyle etkili bir anlatım oluşturtmak üzere yeniden yaratılmıştır.

Pudovkin'in de içinde yer aldığı Rus Biçimci geleneğinde kurgu öylesine güçlü bir anlatım yöntemi olarak kullanıldı ki, görüntüyü bu denli yetkin bir şekilde kullanan yönetmenler sinemaya sesin girmesine karşı çıktılar ve Eisenstein, Griffith, Kuleşov'la birlikte ortak bir karşı manifesto yayınladılar. Onlar sinema anlatısını sesle değil, görüntünün diliyle oluşturma yoluna gitmişler ve bunu da en yetkin hale getirmişlerdir. Sese karşı çıkmalarının altında yatan başlıca etken, öykünün akışının görüntüler ile değil, diyaloglar tarafından belirlenecek olması kaygısıdır.

SERGEI MIKHAILOVICH EISENSTEIN

*Prof. Dr. Bülent KÜÇÜKERDOĞAN**
*Yrd. Doç. Dr. Deniz YENGİN**

Dzigo Vertov "sinema-göze" inanır. Ben sinema-yumruğa inanırım!
S. Eisenstein[144]

Sergei Mikhailovich Eisenstein'ın Yaşamı

23 Ocak 1898 yılında Riga'da doğan Sergei Mikhailovich Eisenstein Yahudi kökenli bir gemi inşaat işçisinin oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Aile, 1910 yılında St. Petersburg'a taşınmıştır. Sergei Eisenstein burada mimari ve mühendislik eğitimi almıştır. Bu eğitimin onun gelecekteki sinema kariyerinde çok önemli yerlere gelmesinde etkili olduğu şüphesizdir. 1925 tarihli *Potemkin Zırhlısı* filmiyle dünya çapında ün kazanmıştır. 1948 yılından ölene kadar sadece altı film yapmış olmasına rağmen[145], zamanımızın en etkileyici film yapımcılarından ve film kuramcılarından birisi olarak kabul görmektedir. Eisenstein'ın, içindeki mimar ruhu, Renaissance'ın mekan anlayışı ile beslenmiş ve ona ilham kaynağı olmuştur. Leonardo da Vinci'nin çalışmalarını incelemiş, özellikle de Freud'un Da Vinci yorumunun etkisi altında kalmıştır. Teknoloji'nin çarpıttığı ve yine onun sayesinde ortaya çıkan bozulmuş mekân konseptinin sınırlarını Eisenstein, sinemacılığıyla zorlamıştır. Makinalaşmış bir dönemin yarattığı duyguları Renaissance tarzına nasıl eklemli- yebileceğini anlamaya çalışmış, Marksizm'in "hümanizma" anlayışının Quattrocento[146]'nun ruhuna dayandığını kanıtlamak istemiştir.

---

* **Prof. Dr. Bülent KÜÇÜKERDOĞAN**: İstanbul Kültür Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, İletişim Tasarımı Bölümü Öğretim Üyesi.
* **Yrd. Doç. Dr. Deniz YENGİN**: İstanbul Kültür Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, İletişim Tasarımı Bölümü Öğretim Üyesi.

[144] Robert, K. (2011). *Film, Biçim ve Kültür*, deKi yayınları, Ankara, s.130

[145] Eisenstein birçok film projesine başlamış olmasına rağmen çeşitli nedenlerle yarım bırakmak zorunda kalmıştır, belgesel ve kısa film dışında tamamlanmış uzun metraj kurmaca film sayısı altıdır. [Editör notu]

[146] On beşinci yüzyıl (özellikle o devrin İtalyan sanat ve edebiyatı)
http://www.nedirnedemek.com/quattrocento-nedir-quattrocento-ne-demek

1917 Ekim devriminde yaşadıkları, Eisenstein'in geleceği net bir şekilde algılayabilmesini sağlamıştır. Kızıl Ordu'ya kaydını yaptırmış, cephe gerisinde askerlerin eğlencelerinden sorumlu olmuştur. Ancak askeri yaşamın kendisine uygun olmadığını anlayınca, 1920 yılında, Moskova'daki "Proletkult[147]" Tiyatrosu'nda set tasarımcısı olarak işe girmiştir. Kısa zamanda, yönetmenlik derecesine yükselmeyi başarmıştır. Ama ne yapıyor olursa olsun siyasi kimliğini asla unutmamış ve kısa zamanda komünist rejimin en kayda değer yönetmeni olarak tarihe geçmiştir.

Eisentein'ın ilk filmi "*Stachka*" yani "*Grev*", 1924 tarihinde ortaya çıkmıştır. Bunun ardından, kurgu kuramı üzerine ilk yazısı da büyük şair Mayakovsky'nin editörlüğündeki *Lef* dergisinde yayınlanmıştır. Eisenstein burada yeni bir kurgu biçimi öne sürmüştür ve buna "çekim kurgusu" adını koymuştur. Bu anlayış doğrultusunda, birbiriyle ilgisi olmayan iki görüntünün yanyana getirilerek, aralarında psikolojik bağ kurulması ve bu bağın duygusal bir tepkiye yol açması sonucu "çekim kurgusu" gerçekleştirilmektedir. Böylece, sinemacı, seyircisinin bilincini, göndermek istediği mesaj doğrultusunda yönlendirmektedir. Eisentein'a göre sinema, sanat ve bilimin bileşimidir. Bu prensip Eisenstein'ın tüm kariyerini yönlendirmiş, ayrıca ondan sonra gelen yönetmenleri etkilemiş, var olan Amerikan anlatı tarzına alternatif bir dil olarak ortaya çıkmıştır.

Eisenstein'a göre "bir sinema yapıtının etkili bütünü belirli öğelerin bastırılmasına ve diğerleri yararına 'tarafsızlaştırılmasına' değil, verili koşullarda filmin içeriğini, anlamına, temasına ve ideasına maksimum netlikle açığa vurma kapasitesi olan o öğenin belirli bir anda tüm özelliklerini verebilecek o anlatımsal araçların zekice kullanımına bağlıdır"[148], işte burada kurgunun sihirli eli devreye girer. Peki

---

[147] Proletkult, "proletarskaya kultura" sözünden (пролетарская культура, Rusça "proletarya kültürü") oluşturulmuş birleşik sözcük. Sovyetler Birliği'nde 1917-1925 arasında, burjuva etkilerine karşı tamamen proleteryaya ait bir sanat oluşturmak amacıyla aktif olmuş bir harekettir. Ana teorisyeni Proletkult'ün devrimci sosyalizm kutsal üçlemesinin üçüncü kısmı olduğunu söyleyen Alexander Bogdanov'dur (1873–1928). Bu üçlemenin diğer iki kısmı ekonomik yaşamla ilgili ayak olan sendikalar ve politik yaşamla ilgili ayak olan Komünist Parti'dir; Proletkult ise kültürel ve ruhsal hayatla ilgili ayağı oluşturmaktadır.
(http://www.frmartuklu.net/frmartuklu-tatli-sozluk/245166-proletkult-nedir-proletkult-ne-demek-proletkult-hakkinda-bilgi.html)

[148] Yılmaz, E. (2011). *Filmde Yöntem ve Eleştiri*, deKi yayınları, Ankara, s.10

o zaman nedir kurgunun ana işlevi? "Kurgulanmış görüntülerin kesintisiz bir şekilde gösterilmesiyle, konu, zaman ve mekan perdede yeniden canlandırılır. Perdede izlenen olayların oluşumu ve gelişimi, sinemaya özgü yöntemlere yani kurgusal işlemlere bağlı olarak gerçekleşir. Bu yöntemler, sinemacıya, gerçek zaman ve gerçek mekân unsurları üzerinde rahatça oynaması için geniş olanaklar sağlar; ayrıca, betimlemelerin anlatım gücünü de artırabilir."[149]

"Sinematografik kurgu öncesi kurgu örnekleri verebilmek amacıyla koskoca bir resim ve edebiyat tarihi Eisenstein'a yetmemiştir. Dickens, Leonardo da Vinci ya da başkalarının iki tema ya da düşünceyi, iki rengi yan yana getirmesi Eisenstein'ın kurgu diye bağırması için yeterli olmaktadır. Bir resimde çok doğal bir şekilde yan yana gelen şeyler ve edebiyattaki en sıradan kompozisyon oyunları, bir kâhin edasıyla konuşan Eisenstein'ı dinlediğinizde sinema daha ortaya çıkmadan önceki döneme ait olmaktadırlar. Her şey kurgulanmıştır."[150]

"Ekim Devrimi'yle ilgili filmler, yıllar boyu Sovyet sinemasının gurur kaynağı olmuştur. Tiyatro, sınırsız olanaklarını çok canlı bir biçimde sergileyerek, Sovyet sanatı için gelenekselleşmiş olan devrim konusunu işlemesine karşın, sinema son yıllarda ulus tarihinde dönüm noktası sayılan yeni belgesel kanıtları kullanmakta isteksiz kalmıştır. Bunun yerine, bilinen görkemli ve destansı biçimleri yüceltmeyi seçmiştir."[151] *Grev* filmi Çarlık rejimi esnasında bastırılan bir işçi ayaklanmasını anlatmaktadır. Eisenstein, makineli tüfek ile taranan işçilerin görüntülerini mezbahada katledilen boğa görüntüleriyle yan yana getirmiştir. Bunun yarattığı etki oldukça çarpıcı olmuştur.

"Sergei Eisenstein için "sanat daima çatışmadır", ve bu çelişki sinemada kurguyla sağlanır. Çekimin çekime "bağlanması ile oluşan kurgu kavramına karşı çıkarken, Eisenstein şu soruyu sorar ve yanıtlar: Peki montaj ve sonuç olarak onun hücresi -çekim- ne ile tanımlanabilir? Çatışmayla. Birbirine zıt iki parça arasındaki çelişkiyle. Çatışmayla. Çelişkiyle. Açık bir biçimde yaratımın bu dinamik kavramı Eisenstein'ın devrimci Sovyet politikasına olan bağlılığıyla ilgiliydi.

---

[149] Mükerrem, Z. (2012). *Sinematografi Üzerine Düşünceler Kuram ve Uygulamalar*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, s.29

[150] Metz, C. (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*, Çev. Oğuz Adanır, Hayalperest Yayınları, İstanbul, s.44

[151] Plakhov, A. (1989). *Sovyet Sineması*,Cem Ofset, İstanbul, s.56

Eisenstein şöyle der: Marx ve Engels'e göre diyalektik sistem, yalnızca dünyadaki dış olayların akışının bilinçli yeniden üretimidir."[152]

1925 yılında, 1905 devriminin kutlamaları çerçevesinde, Komünist Parti Eisentein'a bir film siparişi vermiştir; bu film *Potemkin Zırhlısı*'dır. Filmin çekimleri Karadeniz'in liman kentlerinden Odessa'da gerçekleştirilmiştir. 1958 yılında, uluslararası alanda yapılan bir anket *Potemkin Zırhlısı*'nı çekilmiş en iyi film olarak göstermiştir. Eisentein'in bir sonraki filmi 2 saatlik *October* yani *Ekim* (1927) filmidir. Bu filmin konusu 1917 Şubat ve Ekim devrimlerindeki güç değişimlerini konu almaktadır; Lenin'in gelişi ve genel olarak Bolşeviklerin düşmanlarına karşı çatışmaları ön plandadır.

Old and New (1929), *Romance Sentimentale* (1930) ve *Thunder over Mexico* (1933) gibi tartışma yaratan diğer çalışmalarından sonra Eisenstein, ortaçağ destanı *Alexander Nevsky* (1938) adlı yapıtını ortaya koymuştur. Bu filmi, Stalin'in Rus kahramanlarına övgüsünü anlatır. 1938 yılında çekilen bu film, kolektivizmin büyük başarısıdır. Ünlü Rus besteci Prokofiev filmin müziğini yapmıştır. Görüntüler ve müzik tek bir ritmik birlik yaratmıştır. Eisenstein, "dış dünya gerçekliğinin yansıtıldığı çekimlerin sanat özelliği taşıyamayacağını savunur"[153], doğalcılığın ya da gerçekçiliğin sinema alanında hiç bir önemi yoktur. Ona göre sinemacının görevi "varlıkların ve nesnelerin, bunlar arasındaki eşyanın doğası gereği bitmeyen ilişkinin derininde yatan gerçekliğe ulaşabilmekti."[154]



"*Potemkin Zırhlısı*'nın o devirde basılmış 7 adet posteri"

[152] Fischer, L. (2008). *Sinema İdeoloji Politika*, Orient Yayıncılık, Ankara, s.25
[153] Yağmur, M. (2012). Dziga Vertov (1895-1954), (*Broadcaster İnfo,* Aylık televizyon, radyo, sinema teknolojileri dergisi içinde), İstanbul sayı:101, Kasım 2012, s.118
[154] Yağmur, M. (2012). A.g.e. s.118

Sergei Eisenstein'ın yazmış olduğu *The Film Sense*[155] ve *Film Form*[156] adlı eserler, film yapımcılığının estetikleri ile ilgili klasik yorumlar olarak görülmektedir. *Film Form* 1928 ve 1945 yılları arasında yazılmış, Eisenstein'ın film kuramının gelişimindeki kilit noktaları gösteren ve özellikle de sesli film ortamı üzerine yaptığı analizleri içeren on iki makaleden oluşmaktadır. Makaleler arasında klasik Japon dans-drama tiyatrosu *Kabuki* üzerine birçok tartışma-eleştiri, "Methods of Montage" (Montaj Yöntemleri), "A Dialectic Approach To Film Form" (Film Biçimine Diyalektik Yaklaşım), "The Filmic Fourth Dimension" (Filmsel Dördüncü Boyut), "Film Language" (Film Dili), "Dickens, Griffith and The Film Today" (Dickens, Griffith ve Günümüzde Film) bulunmaktadır. Kitap ayrıca Pudovkin ve Alexandrov tarafından *Ivan The Terrible* (*Korkunç Ivan*) (1944) üzerine yazılmış film yorumunu ve "Bir Yönetmenin Laboratuarından Notlar" yazısını da içermektedir.





"1920-1930 yılları arasında değişik "egemen kurgu" ve "sinedil" kuramları sinemayı kurgudan ibaret bir şeye indirgemişlerdi. Eisenstein kimi metinlerinde yalnızca kurgunun yalın bir açıkla-

[155] Türkçesi için bkz: Eisenstein, S. M. (1984). *Film Duyumu.* Çev: Nijat Özön. Payel Yay. İstanbul. (Editör notu)

[156] Türkçesi için bkz: Eisenstein, S. M. (1985). *Film Biçimi.* Çev: Nijat Özön. Payel Yay. İstanbul. (Editör notu)

manın, tamamıyla bilgilendirici bir metinden, sıradan bir doğalcılıktan ayrılmasını sağlayabildiğini ve organik bütünlük ilkesine göre oluşturulan duygusal anlatımın yani gerçek sinemanın olaylarla birlikte yönetmenin onlarla ilgili "ideolojik bakış açısını" da sunarak seyirciyi yapıta özgü duygusal oluşum sürecinin içine çektiğini söylemektedir."[157]

Eisenstein, iktidardaki devlet büyüklerinin yozlaşmasını anlattığı[158] 1927 yapımı *Ekim* adlı filminde kurgu sanatını, duygusal ve anlatısal akışın gelişimini gösterebilmek için örnek olabilecek bir şekilde kullanmıştır. "O günden sonra devingen kurgunun bu biçimi pek çok sinemacı tarafından kullanıldı. Belki en kayda değer olanı ve hakkında konuşulanı Alfred Hitchcock'un *Sapık* (*Psycho*) (1960)'daki meşhur duş sahnesi sekansıdır."[159]

II. Dünya Savaşı esnasında, Eisenstein, 16. yüzyıl Tsar Ivan IV filmi üzerinde çalışmaya başlamıştır. Filmin üçüncü bölümünü bitiremeden Eisenstein ölmüştür. 50. doğum gününden bir kaç gün sonra, 11 Şubat 1948 tarihinde yaşama veda etmiştir. Politik amaçlarını gerçekleştirmiş olmasa da, sinema kuramındaki devrimci ilerlemeleri asla unutulmayacaktır.

Sık sık karşımıza sanatsal yeniliklerle çıkan sinema yüksek bir olgunluk seviyesine ulaşmıştır. Bu dönemde yepyeni akımlar ve okullar karşımıza çıkmaktadır.

"Sovyet film yapımcıları farklı dönemlerin görüş açılarıyla savaş ve barışın tükenmeyen sorunlarını işlerler. Bu sorunun getirdiği yeni evrensel düşünce düzeyi olmadan, ne geçmişten aldığımız dersleri, ne de geleceğin tehlike canlarını anlayabiliriz ve de onları yokedebiliriz."[160]

"İnsanın öncelikle duygularına seslenen bir sinemanın onun entelektüel açıdan gelişmesine hizmet etmekten çok mevcut rejime hizmet ettiği söylenebilir. Sovyet sineması, insanın ilkel toplumdan miras kalmış bu duygusal yönünü sömürmüştür. Ancak zaman

---

[157] Metz, C. (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*, Çev. Oğuz Adanır, Hayalperest Yayınları, İstanbul, s.84

[158] "Devlet büyüklerinin yozlaşması" ifadesi ile Şubat devrimi sonrasında kurulan Geçici Hükümet'in lideri Kerensky'ye gönderme yapılmaktadır. (Bkz."Biçimci Film Kuramcıları" başlıklı editör bölümü.) [Editörün notu]

[159] Edgar-Hunt, R. (2012). *Kurmaca Yönetmenliği*, Literatür, İstanbul, s.135

[160] Plakhov, A. (1989). A.g.e. s.69

içinde eğitim aracılığıyla gerçek anlamda bilinçlenen Sovyet toplumunun sinemayı bir eğlence aracı olarak görmeye başladığı söylenbilir. Bu bağlamda Eisenstein'ın sözlerinin cahil, eğitimsiz insanlardan çok entelektüelleri etkilemiş olması anlaşılır bir şeydir. Çünkü henüz sırrını çözmedikleri bir teknolojinin mucizevi sonuçlar üretebileceği gibi naif düşüncelere doğru sürüklenmişlerdir."[161]

Eisenstein'ın Kurgu Sanatına Bir Bakış

Kurgu'nun keşfedilişi ve sinema alanında kullanılmaya başlanması tamamen şans eseri gerçekleşen bir olaylar zincir sonucudur. Méliès, 1896 yapımı *Place de L'Opera* adlı filminin çekimleri sırasında kamera bir anlığına arızalanır bir süre sonra da düzelir. Bu süreç içerisinde ise olaylar kesilmeden devam etmiştir. Teknik işlemden geçen görüntüleri inceleyen Méliès, erkeğe dönüşen bir kadının ve cenaze aracı görüntüsüne bürünen bir otobüsün farkına varır. Bu da Méliès'de, hareketli görüntünün kesilip birbirine eklenebileceği fikrinin doğmasına yol açar. Kurgunun uzun serüveni böylece başlar.

1920'li yıllarda Sovyet Sinemacılar, ülkelerindeki siyasal ve toplumsal devrime koşut olarak sanat alanında da bir devrimi ilan ettiler. Birçok avant-garde hareket, futurist akımın babası olarak bilinen şair Maiakovski'nin etrafında gelişmekteydi. Bu genç devrimciler için çağcıllığın en üst düzeyi, makinalaşmanın hızı, çılgın ritmi, komik filmleri ve kendini aktarmanın en yeni biçimi olan kurgu ile Amerikan modeliydi. "Eisenstein'e göre kurgu, filmin yaratıcı bir gücüdür. Bireysel "hücreler" yaşayan sinemasal bir bütün olmaktadır: kurgu, ham çekimlere anlam veren bir yaşam prensibidir. Yine Eisenstein, filmlerdeki ana olaylardan bağımsız olarak belirli bir düzen ya da sıra olmaksızın rastlantısal seçilmiş görüntülerin izleyiciler üzerinde en güçlü psikolojik etkinin yaratılmasına dayalı "çarpıcı kurgu" anlayışını ortaya atmıştır. Yine Eisenstein'a göre sinema bir kurgu sanatıdır."[162]

---

[161] Adanır, O. (2012). *İlkel Toplumdan Melodramlar Evrenine,* Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2012, s.36

[162] Küçükerdoğan, B., Yavuz, T. & Zengin, İ. (2005). *Video ve Film Kurgusuna Giriş,* Es Yayınları, İstanbul, s.34

"Sinema diğer bütün sanat akımlarından büyük ölçüde ayrılmaktadır. Ama böyle olmakla birlikte onlarla birçok ortak yönü vardır. Edebiyatla, tiyatroyla, resimle, müzikle, hatta va hatta dansla... Bütün sanat türlerini aralarında birleştiren bir yöntem vardır. Bu yöntem, enformasyonun bağlı olduğu yapılarda toplanmasına ve toplanmış haliyle yazardan okuyucuya, uygulayıcıdan izleyiciye iletilmesine olanak sağlamaktadır. Sinema alanında bu yöntemin adı tek kelimeyle "kurgu"dur."[163] Ona göre bir sinemacının en önemli görevi elinde bulundurduğu konuyu kurallarına uygun bir biçimde filme dönüştürebilmesidir. Bu süreç içerisinde malzemenin niteliğini çok iyi analiz etmeli, düzenlemesini iyi yapmalı, ayrıntıların ayırdına varmalı ve kurguya uygun bir şekilde sıralamalıdır.

"Eisenstein da Goethe gibi her şeyi önündeki, ardındaki, altındaki, üstündeki bir başka şeyle bağlantılı olarak gördüğümüzü vurgular. Montajın en güçlü anlatım aracı olduğunu vurgular, düzenlemenin ne olduğunu bilmeyenler için montajın film parçalarını birleştirmeye yarayan bir tür sözdizimi olduğunu söyler."[164] Moskova'da kurgu üzerine yayınlanan bir yazısında, Eiseinstein, "*Oyuncunun rolünü oynaması, müzik ve dış seslerin uyumu, boyut ve renklerin ahengi, görüntü ve düşüncelerin örtüşmesi. Bütün bunlar görsel bir sanat olan sinemanın ortaya çıkmasında kullanılan temel öğelerdir. Aralarında benzerlik aranmaz. Bu olayları bir araya getiren, filmin ortaya çıkmasında son noktayı koyan ise, kurgudur*" diye yazarak konuyla ilgili düşüncelerini ortaya sermiştir.

Klasik Rus kurgusu'nda, her çekimin kendi anlamı önemli değildi. Çekimleri birleştirerek filmi çekilen gerçek diliminde bulunmayan anlamlar yaratılırdı. O takdirde "gerçeğin kendini anlatması" diye bir şey sözkonusu olmazdı. Yapılan şey, yönetmenin, kendi yorumlarını yapabilmek için filme çektiği görüntülerin bazılarını kullanmasıydı. Bu nedenle, "görünmeyen" devamlılık kesmeleri yapmak için bir çaba harcanmazdı. Gereksinim duyulan, Eisenstein'ın çekimler arasında "çarpışma" olarak adlandırdığı olgudan amaçlanan anlamların çıkmasıydı. Çekimler kısa ve kamera genellikle hareketsizdi."[165]

---

[163] Sokolov, A.G. *Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu*, Agora Kitaplığı, İst, s.133

[164] Büker, S. (2012). *Sinemada Anlam Yaratma*, Hayalperest Yay, İst, s.102

[165] Foss, B. (2009). *Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, s.122

Eisenstein'ın üzerinde çalıştığı bu kurgu tekniği için oldukça fazla sayıda yakın çekim gerekmektedir. "Bu da şaşırtıcı değildir, çünkü, yakın çekim tüm bir fizik durumun özetidir, bu yapısıyla fizik durumdan tam anlamıyla soyutlanabilir ve yeni bir anlamın yapılandırılmasında bir öge olarak kullanılabilir."[166] Eiseinstein'in kurgu kuramı, uzun ve çelişkili arayışların sonucunda ortaya çıkmıştır. 1920'lerde Eiseinstein ve Pudovkin'in ortak anlayışlarına göre, düşüncelerin soyutlanması, gerçekçiliğin anlamının farkına varılması, sanat örneklerinin seçilmesi ve oluşturulması için en uygun araç olan kurgu, sinema sanatına özgü bir özelliktir.

"Kurgu" kelimesi ilk olarak Lev Kuleşov tarafından *Vestnik Kinematografi* (*Sinema Haberleri*) dergisinde, "Sinemada Sanatçının Görevleri" adlı makalesinde kullanılmıştır: "Üzerine harfler yazılarak dağıtılmış ayrı küpleri bir araya getirerek, kelime veya cümle kuran çocukların yaptığı gibi, yönetmen de filmi yapmak için ayrı, birbirleriyle ilgisi olmayan, farklı an ve günlerde çekilmiş parçaları bir araya getirerek, dağınık pozları en uygun, anlamlı, eksiksiz ve düzenli bir şekilde sıralamalıdır. Bu da filmin kurgusunu anlatan en basit, en ilkel şemadır..."[167]

Kurgu, görüntülerin bir bütün halinde anlam inşa etmesini sağlamak, bu görüntüleri art arda sıralayıp bir öykü anlatmakla kalmayıp, yeni anlamlar yaratmayı amaçlar. Örnek olarak, 1910'larda Lev Kulesov'un "Kulesov Efekti" deneyinden söz etmek gerekmektedir. Kulesov, bu deneyimi şöyle anlatır: "Ben çektiğim sahneyi, aktör Mosjoukine'in ön planı olan sahneyle ve diğer değişik sahnelerle yer değiştirdim (çorba tabağı, kız, çocuk tabutu vb.), arkasından ve önünden gelen sahneye göre, bu bölümlerin değişik anlamlara geldiğini gördüm. Aynı karedeki insan yüzü farklı ifadelere bürünüyordu. İki ayrı sahnenin birleşmesinden yeni bir mana, yeni bir temsil, bu sahnelerin hiç de ifade etmediği, üçüncü bir anlam ortaya çıkıyordu. Bu keşfim, beni hayrete düşürdü. Bundan sonra kurgunun ne kadar büyük bir güce sahip olduğunu kavrayabildim."

Dolayısıyla Kulesov'a göre kurgu sadece görüntüleri birbirine yapıştırmak değil, sanatsal bir düşünceyi ortaya çıkarmak için bir yöntemdir. Kulesov'dan sonra başka Rus sinemacıları da bu yön-

---

[166] Foss, B. (2009). A.g.e. s123

[167] http://www.kameraarkasi.org/kurgu/makaleler/montajindogusu.html 07.11.2012

temden yararlandı; Einsenstein gibi. Onun için gerçeği birebir çekip aktarmanın hiç bir ilginç tarafı yoktu. Ona göre, kurgunun gücü bu gerçeğe bir yorum katmak, bir bakış açısı sunmak için vazgeçilmez bir unsurdur. Bu durum "montaj kuramının temelini oluşturur: Planların dizilimi algımızı yönlendirir. Beynimiz gördüğü nesneler arasında bağlantılar kurar ve içinde bulunduğu bağlama göre bir planın anlamı değişebilir."[168]

Eisenstein'in birçok filmi bu nedenle propaganda aleti olarak Stalin tarafından kullanılmıştır; inanılmaz bir ikna gücüne yapılan kurguyla sahip olan ve istenilen ideolojik mesajı halka aktarabildiği için Stalin, komünist düşünceyi halka benimsetmek için Eisenstein'dan film yapmasını istemiştir.[169]

"Eisenstein, kuramsal olarak herhangi bir yerde saptanmış olan görüntülerle anlamlar yaratmaktadır. Onun için önemli olan simgesel anlatımdır. Eisenstein gerçeklikle herhangi bir bağlantı kurularak engellenemeyen özgür simgesel görüntü dilinden yanadır."[170] Eisenstein filmlerinin önemli bir noktası daha bulunmaktadır, bu da "çatışma" ile ilgilidir. İki görüntünün birbirleriyle veya aynı görüntünün içerisinde oluşan bir çatışma; bu çatışmanın kurguyla ön plana getirilmesi filmin mesajını daha güçlü bir şekilde hissettirir ve filme dinamizm katar. Bu görüntü çatışması o görüntülere de yeni anlamlarla bağdaşmalarını sağlar ve filmin bütününü yeni bir düzleme yükseltir.

"Sergei Eisenstein izleyiciyi biraz daha zorlayarak görünür bir ilişkisi olmayan planları, 'çağrışımlar' adını verdiği anlamları ortaya çıkarmak için birbirine bağlamıştır. Montaj tekniğinde genellikle aksiyonda açıkça belirtilmemiş bir eylem çağrışımlarla ima edilir."[171] Örneğin ateş eden bir kişinin ardından bir diğerinin yere düşmesi gösterilir böylelikle o kişinin vurulduğu izleyici tarafından algılanır. "Kesmeyle birleşen çekimlerin anlamını, izleyici anlıksal çağrışımla çıkartır. Anlıksal çağrışım soyutlamaya yol açar. Çünkü nesnel anlatımlı iki çekim birleşerek bir kavramın oluşmasını sağlar: *Grev*de (1923) işçilerin öldürülmesinden sonra kesimevinde

---

[168] Barnwell, J. (2011). *Film Yapımının Temelleri*, Literatür Yay. İst, s.180

[169] Örneğin, *Ekim* filmi, Ekim Devrimi'nin 10. yıl kutlamaları için yapılmıştır. [E.N]

[170] Foss, B. (2009). A.g.e. s.124-25

[171] Barnwell, J. (2011). A.g.e. s.180

boğazlanan bir boğa gösterilir. İki çekimin konuları ayrı, çağrışımları aynıdır; "boğazlama"nın yol açtığı çağrışımla iki olay arasında bağıntı kurulur. Çekimler tek başlarına taşımadıkları anlamı birleşerek oluştururlar."[172]

Klasik sinemadan bahsedildiği zaman, 1917'den 1960lara kadar Hollywood'a egemen olan film tarzından söz edilmektedir. Bu sinemada, seyirci "uyuşturulur"; seyirci habersiz bir şekilde, fazla düşünmeye gerek duymadan, anlatılan öyküyü seyreder, ve ana karakter ile özdeşleşir, o üzüldüğünde üzülür, mutlu olduğunda sevinir. Bu da zaten, tecimsel filmlerin yapmaya çalıştığıdır. Bu filmlerin kurgusu da "şeffaf"tır. Göze batmadan, düz bir çizgi halinde, olayları kronolojik bir şekilde aktarırlar. Devamlılık bozulmaz ve böylece seyirci filmin dünyasına girer ve film seyrettiğini unutarak karşısındaki hayali dünyanın içinde varsayar kendisini. Zaten halkın ilgisini ancak böyle filmler çeker, düşündüren ve gözü yoran "mesajlı" ve "politik" filmler daha küçük bir kitleye hitap eder. Eisenstein filmleri "hakkında yazdığı metinlerde montajdan daha fazlası olan bir film yapım yapısı formule etti; bu, izleyicilerinde devrim tarihinin şokunu oluşturmaya yönelik bir girişimdi. Eisenstein film yapısının temel biriminin çekim değil, kurgulanmış en az iki çekim olduğuna inanıyordu. Çekimlerin kurgulanması, devamlılık adına olan bitenin görünürlüğünü bastıran bir işlem olmamalıydı. Aksine montaj, izleyiciye fırlatılan biçimdi. Bu, izleyiciyi olduğu yerde doğrultacak ve dikkatini çekecek şekilde görünür, anlaşılır ve güçlü olmalıydı."[173]

Kurguda devamlılığın bozulmaması için, dikkat edilmesi gereken kilit noktalar bulunmaktadır. Bakışın devamlılığının sağlanabilmesi için karakterin baktığı görüntünün ardından o baktığı yerin/kişinin/nesnenin görüntüye gelmesi gerekir. Hareketin devamlılığında ise hareketin eksiksiz art arda gelen görüntülerle tamamlanması gerekir. Diyaloğun, gürültülerin ve müziklerin her kesimden sonra bile devamlılığını koruması ve o kesim yok sayılarak anlaşılır bir biçimde devam etmesi ise ses devamlılığını sağlar. Bir hareket art arda gelen iki görüntüye konulup bölünüyorsa, ikinci görüntünün ilk görüntünün çekildiği eksenden, ya daha uzak ya da

[172] Büker, S. (2012). A.g.e. s.103
[173] Kolker, R. (2011). A.g.e. s.129

daha yakın bir planından alınması gerekir bu hareket eksen devamlılığını sağlar.

"Kurgunun düzgün ve estetik değerlere bağlı kalarak gerçekleşmesi sonucunda Eisenstein'ın belirttiği gibi çekimlerin kesme işlemiyle kurgulanması ne denli düzenli olursa film birbiriyle o kadar bağlantılı olabilir, aksi durumda birbiriyle ilişkisi olmayan eşyanın yığıldığı bir vitrini andırır etkili çalışmalara ulaşılmaktadır. Temel üç kuralın düzgün kullanımı, bir film içerisinde görsel mekanın ve alanın saptanıp tanınmasını sağlamaktadır. Görsel alanı belirlerken dikkat edilmesi gereken 180 derece kuralının temelinde yatan mantık, aynı sahnede var olan iki karakterin sağ-sol ilişkisinin de aynı olmasıdır. Yani bunu açacak olursak, bir diyalog çekimi esnasında, kamera karakterler arasında bulunan hayali 180 derecelik çizgiyi geçmemelidir. Kamera; bir karakterin sağından, diğer karakterin de solundan çekimleri sürdürmektedir ve alanı ikiye bölen 180 derece çizginin diğer tarafına geçmemektedir. Bu çizginin diğer tarafına geçildiği anda seyircinin aklı karışmaktadır çünkü karakterlerin artık birbirleriyle olan "alansal bağlantısı" sarsılmaktadır."[174]

"Eisenstein kurguyu yaratıcı bir dil gibi kullanırken, mühendislik eğitiminin de etkisiyle, matematiksel bir yaklaşımı benimser. Adeta matematik formülü gibi kurgu ile belli bir formül yakalar. Farklı bir ifadeyle Eisenstein diyalektik bakış açısının kurgudaki karşılığını formüle eder. Ona göre birbirinden bağımsız a ve b çekimleri ard arda getirilip, çarpıştırılarak sonucunda yeni bir şey olan c anlamı ortaya çıkar. Oysa o güne kadar kurgu denilince a ve b'nin ard arda gelmesiyle ab'nin ortaya çıktığı ifade edilirdi. Yani hem ilk hem de ikinci görüntünün anlamlarının yoğrulmasından oluşan ve iki görüntünün de etkilerini içeren ab anlamından söz edilmekteydi. Eisenstein'a göre ortaya çıkan c yeni bir anlam olarak, a ve b'nin birleşme noktası değil, a ve b'den farklı bir anlamdır."[175]

Eisenstein, kurgu anlayışı ile edebiyat dünyasında Brecht ile özdeşleştirilmektedir. Temel hedefi anlatı problemini çözmek ve

---

[174] Küçükerdoğan, B., Yengin, D. (2012). *Kurgu ve Mekan 3 Boyutlu Mekan İllüzyonunun Yaratılması,* İfsak Fotoğraf ve Sinema Dergisi, İstanbul.

[175] Yrd.Doç.Dr. Küçükcan, U., Prof.Dr. Kesim, M., Uzm. Altunay M. Cemiloğlu, Yrd.Doç.Dr. Altunay D. Alper, (2011). *Hareketli Görüntünün Tarihi*, Anadolu Üniversitesi Yay., Eskişehir. s.102

sinema dünyasında yeni bir ufuk açmaktır. Eisenstein şiirsel bir anlatı dili yaratır, bunu da kurgu sayesinde başardığını söyler ve filmlerinde bunu gösterir. Öykünmekten kaçınmaz, bunun sosyal ve psikolojik bir güç olduğunu savunur. Öykünmenin gücü seyirci üzerinde pozitif bir etki yaratmaktadır; yani bir nevi manipülasyon şeklidir. Dünya hakkında fikri olan yönetmen yine dünyayı ekrana getirir. Eisenstein, dünyevi bir fikri ekrana getirmek istemekte ve bunu sanatın öykünme gücünü kullanarak yapmaktadır.

Eisenstein için sanat hem fikir hem de içerikten oluşur. Eisenstein'ın amacı estetiğin zevki, görüntüyü, fikri, sinemayı çekici kılması ve içeriğin beğenilmesi olmuştur. Bunu da görüntünün diyalektik bileşimiyle sağlamaktadır. Bir fikir doğrudan görüntüye çevrilebilmektedir. Sinema birçok sanatın birleşimidir. Sinema bütün sanat dalları arasında ortak bir nokta aramakta ya da başka bir deyişle ortak bir birleşme noktasıdır. "Eisenstein'ın sanat anlayışında tipik ve ekstrem ölçülerde bireyselleştirilmiş karakterlere pek yer yoktur; bunun yerine kapsamlı ve ilişkisel bir kavramsal çerçeve içinde ilerler. Bunun toplumu tipik ve karikatürize bir karakter gibi yansıtmaya imkân vereceği inancındadır. Montajın patlayan ve canlı ifadeler yaratma imkânı vermesine karşın dönemin yönetimi bunun oldukça soyut kaldığı ve izleyici kitlesi üzerinde yabancılaştırıcı bir etki bıraktığına inanmaktadırlar. Onlara göre montaj fazla seçkinci ve ezoteriktir."[176]

Eisenstein anlatı ve simge'den oluşan iki sistemi bir araya getirmektedir. Bu sistemde görüntüler ardı ardına eklenerek hareketi ve düşünceyi oluştururlar. Zıtlıklar diyalektiğinde bu iki sistem birbirine karışır ve yeni bir estetik formül yaratırlar. Anlatı simgesel hale gelir. Deleuze'a göre Eisenstein diyalektiğe uygun bir sinematografik şekil verir. Diyalektiğin gerçekliği durmadan kendini gerçekleştirir. *Grev* filmi, grev yapmanın genel fikrini verir belirli bir greve odaklanmaz. Bu genel fikir komünizmi öne sürmektedir, Eisenstein, öyküleri dönüştürüp, insanları komünizm altında bir araya getirmeye çalışmıştır.

Eisenstein için kurgu, filmde yeni bir gerçeklik yaratmak anlamına geliyordu. Ünlü Amerikalı yazar ve film eleştirmeni James

---

[176] Clarke, J. (2012). *Sinema Akımları Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler*, Kalkedon Yayınları, İstanbul, s.146

Monaco'ya göre, Eisenstein'in kurgu kuramındaki hedefi, kurguda dolaysız anlatımlar kullanmak yerine örgüyü yeniden inşa etmek ve bir yandan izleyiciyi bu "düşüncenin" içine çekebilmek öte yandan izleyicinin duygularını önceden tasarlanmış kurgularla coşturmak yerine onu diyalektik bir süreç içine sokabilmektir.

"Eisenstein'ın kurgu kuramı 'Goethe'nin doğadaki şeylerin tek başlarına görünemeyeceği' teziyle çakışır. Her varlık kendine göre başka varlığın önünde, ardında, altında, üstündedir. Marks ve Engels'e göre de diyalektik öğreti dünyanın dışsal olaylarının diyalektik akışının, yani özünün bilinçli bir yeniden üretimidir yalnızca..."[177]

Bu kuramın esin kaynağı, en önemli ögesi seyircisi olan tiyatrodur. Eisenstein'a göre birbirlerinden bağımsız iki ayrı olaydan yeni bir düşünce üretilebilmektedir. Ona göre, göz ve su ağlamayı, kapı ve kulak gizlice dinlemeyi, çocuk ve ağız çığlığı, ağız ve köpek havlamayı, bıçak ve kalp keder ya da tasayı çağrıştırmaktadır.

Eisenstein kurgunun birçok kez tanımını yapmıştır, bu yorumların birisine göre de "kurgu bir çarpışma ve çatışma'dır ve iki parçanın çarpışmasından yeni bir kavram doğar. Kurgulama anındaki filmleştirilmiş bu içerik, bazen yazar ya da yönetmenden daha akıllı olabilir. Sinemada montajı yok etmek mümkün değildir ve renk dahil her şey montajdır."[178] "Eisenstein, 1924'ten yurt dışına geziye çıkmak için Rusya'dan ayrıldığı 1929 yılına kadar meslek yaşamının öteki dönemlerinden çok daha yoğun bir biçimde çalışmış, başta montaj kuramı olmak üzere estetik kuramlarını geliştirmek için büyük çaba harcamıştır. Eisenstein'ın montajı, çoğunlukla film dilinin temeli olarak, sözel kodlar yerine kendine göre, kendine özgü bir sözdizimine (sentaks) sahip sinemasal bir kod olarak kavramış olduğuna inanılır."[179]

Ünlü Rus yazar, eleştirmen ve yönetmen Oksana Bulgakova'ya göre; "Kurgu ve Eisenstein" iki eşanlamlı kavramdır. Bulgakova, kurgu için "filmin en önemli yapıtaşı ve sanat ögesi, aynı zamanda en kuvvetli etkileme aracıdır" der. Kurguda, sürekli olarak görsel

---

[177] Asiltürk, C. T. (2008). *Sinemada Diyalektik Kurgu*, Beykent Üniversitesi Yayınları, İstanbul, s.53

[178] Toprak, M. (2012). *Filmin Dili Kurgu*, Kalkedon Yayıncılık, İstanbul, s.8

[179] Wollen, P. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, Metis Yay. İst. ss.42-43

hafızanın yardımına başvurulmaktadır. Alegoriler yani mecaz anlamlar yaratılır ya da önceden yaratılmış olanlar yok edilir. Bulgakova 1993 yılında yazdığı kitabında buna *Hareketlerin Anlamına Giriş* demektedir. Sovyet Rusya'da, fotoğraf, film ve görüntülerin toplu dağıtımı gibi yeni teknolojilerin 20. yüzyılda toplumsal ve kültürel alışkanlıkları böldüğü bir gerçektir. Rusya'da sanatsal deneyler büyük toplumsal afetlerle aynı ana denk gelmiştir ve yeni bir anlatım arayışı bazen eşsiz ve benzersiz sonuçlara yol açmıştır.[180]

İhtilalın toplumsal gelenekleri altüst etmesiyle Sovyet toplumu hareket kodlamalarında radikal değişime uğramıştır. Hareketlerdeki kısıtlamanın kaldırılması, insanoğlunun özgürlüğüne kavuşması olarak algılanmıştır. Eskiden kötü olarak nitelendirilen bazı davranışlar yeniden gözden geçirilmiş ve toplum tarafından kabul edilir davranışlar olarak yeniden değerlendirilmiştir. Eskiden özel alanlarda uygulanan yıkanmak ve beden eğitimi gibi bedensel eylemler şimdi herkesin önünde gerçekleştirilebilen eylemler haline dönüşmüş, ayrıca eskiden herkese açık olan eylemler de özel alana aktarılmıştır. Sovyet sinemasının yeni bir toplumsal kalıbı şekillendirmesi gerekiyordu. Bunu gerçekleştirmek için, sıra dışı ve seçmeli yöntemlerden yararlanmıştır. Bu duruma örnek olarak politik liderlerin abartılı hareketleri, imparatorların görkemli ve simgesel hareketleri, tiyatroda melodramların dokunaklı hareketleri verilebilir.

Sinema, yeni beden davranışlarının hayali, bazen de çelişkili kalıplarını yaratmıştır ve bunlara da gerçek yaşamda öykünmek gerekliliğini öne sürmüştür. Kendini eski geleneklerinden arındırmaya çalışan yeni bir toplum, kendine özgü kıyafet tasarımları ve yaşam alanları, yeni algılama standartları ve yeni bir antropolojik tür için yeni bir beden dili geliştirmiştir. Bu yeni insan türü "homo soveticus", çağdaş adamın özgün bir sürümü olarak algılanmıştır. İşte burada "Filmin Dili" tartışması başlamaktadır. Eisenstein'ın kurgu mantığının temel taşlarını film yapımı, yapımın incelenmesi ve kuramsal genellemeler oluşturur. Onun kurgu kavramı ise "atraksiyon kurgusu" ve "entellektüel atraksiyon" düşüncesi ile gelişir.

---

[180] bkz. http://cdclv.unlv.edu/archives/nc2/bulgakova_cinema.html

Atraksiyon Kurgusu

Sanatın yapılanmaya başladığı 1920'li yıllarda, Eisenstein'ın kuramları "Eisenstein Kurgu Kavramının Temel İlkeleri" adı altında yayınlanır. Eisenstein bu bildiride, ilk kez kurguda "atraksiyon"un anlamını açıklar. Ona göre "atraksiyon, gösterinin sonuçlandırılmış bir numarasıdır" ve bundan bir monolog, bir şiir, bir sahne ya da tek bir gösteri anlaşılmalıdır. Atraksiyon kurgu izleyicinin harekete geçen heyecanının bir sonucudur. Böylelikle film, insan yaşamına yön verir, onu manipüle eder. Atraksiyon kurgusunda başarı tek tek ögelere bağlı değildir. Burada tüm öğeler birbirlerine bağlanırlar böylelikle filmin anlamı oluşur.

Eisenstein "Atraksiyon Kurgusu" yani çarpıcı kurgu düşüncesini 1925 yapımı ve ilk filmi olan *Grev*'i çekerken geliştirmiş, aynı zamanda "Filmde Atraksiyon Kurgusu" başlıklı makalesini yazmıştır. *Potemkin Zırhlısı*'nda en bilinen ve tanınan denemelerinden "hareket yanılsaması"nı gerçekleştirilmiş ve uyku, uyanma ve kükreme durumunda gösterilen hareketsiz üç aslan heykelinin peş peşe gösterilmesi bu yanılsamayı oluşturmuştur.[181]



Uyku



Uyanma



Kükreme

Entellektüel Atraksiyon

Film yapımcıları, kuramcıları ve bilim adamları Eisenstein'ın film kuramlarını ve entellektüel kurgusunu sıklıkla ve günümüze dek tartışmışlardır. Kurgu kuramını başlatan tartışma, *Potemkin Zırhlısı*'nda Odessa Merdivenleri sahnesindeki üç aslan heykeli çekimleriyle ortaya çıkar. Burada tiyatronun "atraksiyon ilkesi" filmdekinden keskin bir biçimde ayrılır. Oksana Bulgakova'ya göre, tiyatroda hedef duygulardır; oysa filmde hedef bilinçdir. En-

[181] Bu sahne ile uyuyan Sovyet halkının ayağa kalkıp, isyan etmesi sembolize edilmektedir. [Editör notu]

telektüel atraksiyon kurguda metaforlar soyuttur. Film karelerine, cisimlerin ve canlıların soyut benzerliklerini "kavramlaştırma" görevi verilir. Eisenstein, filmdeki ilk fenomenin "hareket yanılsaması" olduğunu söyler. Günümüzde algı psikologları bunu "phi olgusu"[182] olarak adlandırmaktadırlar.

Hareket yanılsaması, hareketli bir cismin iki hareketsiz görüntüsünden oluşur. Görüntüler hızlı bir şekilde ard arda gösterilir böylece bir hareket elde edilir. Filmde hareket "kurgu olgusu" olarak kabul edilir. Eisenstein burada radikal bir sonuca varmıştır. Aslında görüntülerin anlamsız olarak birbirlerini izlemesi diye bir şey yoktur. Görüntülerin isteğe göre çeşitli şekillerde birleşmeleri sonucu yeni bir önem ve anlam kazandıkları tartışılmaz bir gerçektir.

Film, izleyici fantazisinin bir ürünü olarak ortaya çıkar. Eisenstein, çalışmalarının bu ikinci aşamasında iki hareketsiz fotogramdan "hareket yanılsaması"nın oluşumunu iki gösterinin çatışma görüntüleri ile birleştirmeyi denemiştir.

Ses – Görüntü Vertikal (Dikey) Kurgusu

"1928 Ağustos ayında Eisenstein'ın öncü olmasıyla Eisenstein, Pudovkin ve Aleksandrov'un imzalarıyla sesli filmin geleceği konusundaki bir ortak bildiri yayınlanır. Bu üç sinemacı bildirilerinde, sesli sinemanın Batı'daki yanlış ve ters uygulamaları karşısındaki görüşlerini açıklarlar. Bildiride sesin görüntüyle yüzde yüz eşlemeli olarak kullanılmasıyla kurgunun sinemaya getirdiği sanatsal anlatım gücünün yok olabileceği görüşü savunulmaktadır. Bununla birlikte, görme ve işitme duyularına ait öğelerin birbirinden farklı nitelikler taşıması nedeniyle görüntü gibi sesi de ayrı ayrı etken olarak ele almayı ve sinema sanatının anlatım gücünü geliştirmek amacıyla yepyeni bir yapıya yöneltmeyi önermişler ve görme ile ses, görülen dünya ile işitilen dünya arasındaki engelleri kaldırmak ve bu iki karşıt alan arasında bir birlik ve uyumlu bir ilişki kurmanın gerekliliğini ifade etmişlerdir."[183]

---

[182] Phi Olgusu: Saf hareket de denir. İki ya da daha fazla sabit ışık kaynağının, sırasıyla ve yeterli zaman aralığıyla açılıp kapatılmasının yol açtığı hareket yanılsaması. Sıklıkla ışıklı reklam panolarında kullanılır.

[183] Sözen, M. (2003). *Sinemada Ses Kullanımı*, Detay yayıncılık, Ank, s.149

Bu kurgu kuramı Eisenstein'in çalışmalarının üçüncü döneminde, sesli filmin ilk örnekleri sırasında oluşmuştur. Ses, görüntüyle birlikte olduğunda algılamanın daha kuvvetli olmasına yardımcı olmaktadır. Sesin filme katılmasıyla beraber kurgu çalışmaları daha da karmaşık bir hal almıştır. Ses ve görüntü beraberliği o zamana kadar varolan "düş gücü"nü değişikliğe uğratır. "İçsel monolog" deyimi ile Eisenstein bilinçli ve bilinçsiz, mantıklı ve kurmaca olanı ses-görüntü kurgusunda beraber göstermeyi dener. Onun "içsel monolog"a verdiği önem günümüzde de aynı derecede benimsenmektedir. Bir filmin kurgusunda yönetmen, ses ve görüntü ilişkilerini analitik olarak belirler. Bu birleşme durumu izleyicinin sürekli bir şekilde hedefe yönelmesini desteklemektedir. Yönetmen bu gelişmeyi doğru bir şekilde önceden planlayıp uygulayabilirse ideal durum ortaya çıkar. Bu tür kurguda görüntünün odak noktasını önceden belirlenen düşünce oluşturmaktadır. Böylelikle Eisenstein 1920'lerdeki kurgu kuramından uzaklaşmıştır.

Bu bağlamda, Eisenstein'ın çalışmalarının üç dönemde yoğunlaştığı gözlemlenmektedir:

1. Dönem; gösteri için nesnenin görüntülenmesi, görüntünün gücü, aydınlatma ve nesnenin dış hatlarının belirtilmesinden oluşur.

2. Dönem; kurgunun metaforik ve düşsel görüntüleri üretmesini içerir.

3. Dönemde ise; kurgunun işlevi ses, müzik, sözcükler ve renk gibi düşsel görüntülerin bileşenlerinden oluşmaktadır.

Eisenstein, 1930'lu yılların sonunda kurgunun filozofik ve estetik bir kavram olarak ilkelerini belirlemiştir. Eisenstein'ın kurgu kuramı devamlı bir süreç ve değişimi içermektedir. Bu nedenden, kurgu onun için 30'ların sonuna kadar gereğinden fazla bir değer yüklenmeyen bir öğedir. Kurgu yalnızca filmin bir anlatım biçiminden başka bir şey değildir. Eisenstein, daha önceki katı, şekilsel kurgu sorunları nedeniyle değişiklikler yaptığı kuramından dolayı oldukça saldırıya uğramıştır.

Çağımızda bile onun kuramı tartışmalara yol açmaktadır. Bununla birlikte günümüz film yapımcıları, kuramcıları, dilbilimciler, antropologlar, kanaat önderleri ve eleştirmenler Eisenstein'ın yaptığı çalışmaları kendileri için heyecan verici bulmaktadırlar.

"Eisenstein filmde, gerçeğin yeniden yapılandırılmasındaki görsel ve işitsel uyarıların, izleyici zihninde eşit derecede rol oynadığını belirtir bu konuda Kabuki tiyatrosu'nu örnek gösterir. Ona göre; set, kostüm, renk ve ses gibi farklı ögeler bir bütünlük içerisinde yapılandırılmazlar (deconstruction). Çünkü her öge kendi içerisinde bir anlam bütünlüğüne sahiptir."[184] Kurgu tüm yönetmenler için sihirli bir film tekniği değildir. Eisenstein'i eleştiren Andrei Tarkovski onun kuramını filmde bir "günah" olarak tanımlamaktadır. Ona göre, Eisenstein izleyicinin perdede gördüğünü kendilerine göre algılamalarına engel olmaktadır.

Eisenstein film kurgusunda semantik (anlambilimsel/anlamsal) ve sentagmatik (sözdizimsel/dizimsel) süreçlerle de ilgilenmiştir. 1925 yılında gerçekleştirdiği *Grev* filminde polis karakolunda devrilen bir mürekkep hokkası işçi yerleşim bölgesine akar, bu durum "çatışmanın" başladığını bildirmektedir.



Grev[185]



Grev[186]

Entelektüel film, film dilinin önemli bir sorunu olan gerçek nesne ile düşsel görüntü arasındaki bağı çözmeyi dener. Eisenstein çıkış yolu olarak entelektüel kurguyu göstermiştir. Ona göre kurgu, düşünce mekanizmasının yeniden yapılanması olarak kabul edilir.

Eisenstein'ın Film Kuramı

"Eisenstein'ın kendi kendini eğitmiş, ciddi bir akademik eğitimden yoksun -ya da yanlış dalda eğitim görmüş- olduğunu öne

---

[184] Sözen, M. (2003). A.g.e. s.145

[185] http://1001moviez.files.wordpress.com/2009/07/photo-113.jpg03.12.2009; 15.15

[186] http://www.elcine.ws/sitio/images/stories/peliculas/rusia/stachka.jpg 03.12.2009; 15.15

sürüp onu küçümsemek ve önemini görmezlikten gelmek mümkündür, fakat bugün pek az kişi böyle bir riski göze alabilir. Çalıştığı koşulların zorluğu ve bilgisinin eksikliğine rağmen Eisenstein sinemanın ilk ve muhtemelen hâlâ en önemli kuramcısıdır."[187] Eisenstein'ın ortaya koyduğu film kuramına göre, yapımcı ve izleyicilerin film dilini olumlu kullanışları film diline gösterilen ilgiyi arttırır. Yönetmenler film dilinin temel nesnesi olarak, filmin en küçük birimi "çerçeve" yani "resim"i kabul etmektedirler. Eisenstein'ın bu kuramı şimdiye kadar geçerli olan tüm tezleri çürütmüştür.

Sergei Eisenstein, "Film Dilinin Grameri" kuramını şu şekilde açıklamıştır:

1-***Temel öğe***: Film dilinde en sevilen ve mekân açısından en basit olan bir çizgi ya da yüzeyden oluşan semboldür.

2- ***Film Dili***: Çizgi ya da yüzey ve benzeri birçok birimin bileşiminden oluşur.

3- ***Film Cümlesi***. Birçok hecenin bileşiminden oluşan resim ya da çerçeve içindeki bir ayrıntıdan oluşur.

4-***Film-Çerçeve***: Birbirini izleyen çerçevelerin bağlantılarından oluşur. İzleyicinin algılamasında resimden ya da çerçeveden çıkarılan sonuç değil, birbirini tamamlayan resimler önem kazanır.

5-***Birbirine Komşu İki Çerçeve***: Şekiller birbirinden ayrılır. Perdede birbirine benzemeyen iki resim değil, hareketli bir resim görülür.

6- ***Büyük Farklılık Gösteren İki Çerçevenin Üst Üste Binmesi***: İki resmi birbiri ile uzlaşan bir "iç içindelik"le, içsel uyumla algılamak gözü oldukça yorar. Öyle ki, koşan bir insanın yan yana duran iki resmi ayakta duran bir insanın resminden daha az "iç içindelik" aktarır.

7- ***Sinema Gösteriminin Ritmi***: Algılamanın yoğunluğundan oluşur. İnsan gözünün tepkilerine göre değişiklik gösterebilir. İki çerçevenin üst üste gelmesinin kabul edilebilen doğal bir olgu mu, yoksa bilinçaltına bir tepki mi olduğuna Eisenstein bir açıklık getirmemiştir.

---

[187] Wollen, P. (2004). A.g.e. s.12

8- ***Hareket***: Perdedeki resim hareketi, kendi içindeki karmaşanın bir gelişimi ve aynı zamanda "üst üstelik çatışması"nın çerçevelerin üst üste binmesinin bir çözümüdür.

9- ***Film Gösteriminin Ana Hatları***: "Üst üstelik çatışması"nın gelişimi ve çözümünden oluşur.

10- ***Çerçeve Bir Öğe Değildir***: Ancak filmin gösteriminin bir parçasıdır. Çerçeve resmi için ayırdedici olan, çatışma ve çatışmanın türüdür.

11- ***Çerçeve İçinde Çatışma***: Her şeyden önce gösterilenin içinde belirtilmeye çalışılır ve film şeridi içindeki parçalarla olur.

12- ***Kendi İçinde Çerçeve***: Gösterinin tamamlanmış birimi değildir.

13- ***Sekans İçeriği***: Çerçeve tek tek çatışma birimlerinin içeriğinden oluşur ve bütün filmin çatışmalarına hakim olur. Her görüntü kendi başına kurgulanır.

14- ***Kurgu***: Ayrı ayrı görüntülerin bir film halinde birleştirilmesi işleminin adıdır. Kurgu bir "film anlatım" biçimidir. Çekim ve kurgu, Eisenstein tarafından keşfedilen bir şey değildir. Eisenstein'in belirttiği temel ilkeleri ve saymaya çalışılan yine kendisi tarafından ciddi bir şekilde uygulama alanına yerleştirilen "film dilinin grameri"nden dolayı, filmleri kendisinden önceki yönetmenlerin filmlerinden ayrı bir yerdedir.

Eisenstein'ın Kurgu Kuramı

Eisenstein, sonuçta aşağıdaki gibi sınıflandırılabilen ***beş türlü kurgu şeklinin*** olduğu düşüncesine varmıştır:

Ölçümlü (metric) kurgu: Resimlerin yan yana getirilmesinin en basit yöntemidir. Bu tür kurguda bir görüntünün hareketliliği peşinden gelen görüntünün içinde devam ettirilir. Önceki görüntü ve bunu izleyen görüntü arasındaki fark uzunluktan başka bir şey değildir. İzleyici görüntüleri eşit ağırlıkta algılar. Kullanılan çerçevenin özdeş görüntüsü nedeniyle "metrik"tir. Çatışma oluşur, bu çatışma basit orantılı bir çatışma tarafından frenlenir.

Tartımlı (Ritmik-Rythmic) kurgu: Metrik kurgunun tersine görüntünün metrik uzunluğu üstüne değil potansiyel, diğer bir deyişle gücül uzunluğu üstüne oturtulur. Bu kurgu tekniğinde zamanın niteliği çerçevenin ritmi tarafından belirlenir. Çeşitli karakterle-

rin ve farklı çerçevelerin kullanılması bu kurgu için kolaylık sağlamaktadır. Temelde çeşitli ritmik duygu algılamalarından oluşur. Görüntülerin uzunluğu ve içerikte gösterilen hareketlilik ritmik kompozisyonun öğelerini oluşturur. Ritmin değiştirilmesi önemli bir canlandırma yöntemidir. *Potemkin Zırhlısı*'nda askerlerin yürüyüşü ve çocuk arabasının merdiven başında sarsılmasıyla birlikte annenin yüz ifadesi örnek olarak verilebilir.

"*Potemkin Zırhlısı* ndaki 'Odessa Merdivenleri' sekansı ritmik kurgu üzerine yapılmış bir deneydir. Eisenstein kurgunun temposunu hareketin giderek yükselmesini göstermek üzere kullanır. Aynı zamanda kurguyu şiddeti hissettirmek için de kullanır; şiddet eyleminin kendisini görmeyiz ama kesmelerde kendini belli eder."[188]

Titremsel (tonal) kurgu: İki çerçevenin yani görüntünün değişik renkleri nedeniyle bir "üst üstelik" olası değilse önem kazanır. Oyun, görsel tonlamadaki çeşitlemeler üzerine kurulur. Diğer kurgu yöntemleriyle de birleştirilebilir. İki farklı çerçevenin "üst üste"liğine olanak sağlamak için görüntülerde temel bir ton benimsenir. Eisenstein, "*Potemkin Zırhlısı*"nda bu tür kurguya örnek olarak, yas ve matem sahnelerinde gri ve sis kullanmıştır. Tonal kurgu aynı zamanda görüntülerin fizyolojik niteliğinin önemli olduğu kurgudur. Eisenstein bunu *resimlerin titreşimi* diye adlandırmaktadır. Aydınlatma, optik, çerçeve, yüzeysel yapılandırma, nesnelerin metinleri, tüm bileşkeler görüntülerin kurgulanmasında fizyolojik yaşam serüvenini şekillendirmektedir.

Üsttitremli (overtonal) – Çoksesli kurgu: Müzik, yoğunluğu olan bir kavramdır. Temel frekansla birlikte çok sayıda yüksek ton yaratılabilir. Eisenstein bu durumu "en güçlülerin toplamı" diye adlandırmıştır. Gösteri ya da şölen, film içindeki yüksek tonların toplamının ardından gelen parçalardaki yüksek tonlarla çatışma içerisinde bulunabileceği biçimde kurgulanmalıdır. Bu kurgu tekniği oldukça karmaşıktır.

Anlıksal (Entelektüel) kurgu: Belirtiler doğrultusundaki gösterimlerin bileşimidir. Bu bileşimde çerçeve'nin resim içeriği bulunmamaktadır. Film resimlerindeki entelektüellik resimlerin için-

---

[188] Edgar-Hunt, R., Marland, J., Rawle, S. (2012). *Film Dili,* Literatür Yay, İst., s.165

de saklı bulunan entelektüel çekiciliğin ortaya çıkartılmasıyla elde edilir. Böylece izleyicinin bilincinde soyut bir genelleme etkisi elde edilir. Entelektüel kurgunun en belirgin özelliği izleyicinin bilincinde özel duygusal etkiler uyandıran düşünceler çağrıştırmaktır. Eisenstein'ın *Ekim* adlı filmindeki "tanrı" bölümü bu durum için önemli bir örnektir.

Öte yandan kullanılan Film-Sembol'de ise söz edilen sembol tam olarak belirli değildir. Filmlerdeki görseller konuşulan sözcüklerin görevini üstlenir. Film, izleyicide belirli kavram ve duyguları uyandıran resimlerle adeta konuşur. Tekrarlar, giderek yükseltmek ya da pekiştirmek en önemli biçimlendirme tekniklerindendir. Eisenstein'ın 1929 yılında çektiği *The General Line* adlı filminde açık griden kurşun rengine giden ışık değişiklikleri, klasik bir örnek olarak verilebilir.



The General Line, Yön: S.Eisenstein - 1929[189] [190]

Bir filmin tüm görsel malzemelerinin birbirleriyle olan etkileşimlerini oluşturan araçlar kurgu niteliğini oluşturur. Eisenstein'a göre ikinci derecedeki etkiler birleşerek bir filmin en can alıcı etkisini oluşturur. Ona göre *film alfabenin harfleri değildir bununla birlikte bir hiyeroglif yazısının karmaşıklığını içinde barındırır.* Film, olguların tek tek resimlerle görüntülenmesi değildir. Bu düşünce, günümüzde de belgesel filmin gelişmesinde ve sayısal kurgu yöntemlerinde desteklenmektedir. Kurgu yöntemlerinin Metz ve Möller tarafından yapılan sistemizasyonu bir genelleme olarak benimsenmiştir. Burada birçok kurgu tipinin tanımı yapılmaya çalışılmıştır. Kurgu tipinin daha önceden belirlenmiş olması gere-

---

[189] http://www.dvdbeaver.com/film/DVDReviews8/generalline/1.jpg 11.12.2009; 17.05
[190] http://www.dvdbeaver.com/film/DVDReviews8/generalline/6.jpg 11.12.2009; 17.05

kir. Kullanılan farklı görüntüler ve içeriklerine göre özel bir anlam taşır. Çekim çalışmalarının sonunda yönetmen ve kurgucunun karar vermeleri gereken sorun şudur: belirli bir sahne bir sekans mıdır? Yoksa burada alternatif bir söz dizimi mi gerçekleştirilmeye çalışılmaktadır? Filmin belirli bir sıralama sonunda meydana gelmiş, kuramlara göre şekillendirilmiş sözdizimsel kavramlarla belirtilemeyeceği görülmüştür. Bu nedenle kurgu kuramcıları, kurgu ve görüntü akışını düzenleyen sınıflandırmaların hiyerarşik olmayan, birbirleriyle birleşebilen durumlarda belirlenmesini önermektedir. Böylece film çözümleme çalışmaları "film sekans"ını yakalar ve ona kurgu anlatımı hakkında çeşitli betimlemeler sunar. Kategoriler, kronolojik, zaman, mekân devamlılıkları ve anlatı tekniği açısından görüntülerin düzenlenmesini betimler.

Eisenstein, kuramlarını öğrencilerine aktarmaya çalıştığı derslerinde öğrencilerine şu şekilde seslenmiştir; "Biz her şeyden önce düşüncelerimizi görüntülerle organik olarak anlatmaya, üstün bir teknik ustalığa ulaşmaya, düşünceleri yaşayan malzeme içinde yansıtmaya çalışmalıyız. Bu, düzenlemeye yaklaşmanın en doğru yoludur. *Yaratıcıyı* biçimci keyfilikten, önyargılı soyutlamadan korur, yapıtın yaşayan malzemesine her seferinde yeni bir biçimde yaklaşmasını sağlar, onu günlük olandan, basitlikten, genel-geçerlikten kurtarır."[191]

Sonuç Olarak

"Kurgunun, yaratıcı yönetmenlere sanıldığından çok daha zengin olanaklar sunduğunu fark eden Sovyet Biçimcileri'nin geliştirdiği düşünceler daha sonra dünyanın birçok ülkesinde yönetmenlere yol göstermiştir. Bu görüşleri ve kuramları, tartışıldığı her dönemde kendine taraftar buldu ya da ancak bu kurama karşı çıkılacak görüş geliştirilebildi. Dolayısıyla kurgu taraftarlarının ve kurgu karşıtlarının çıkış noktası hep Sovyet Biçimcileri, özellikle de Eisenstein olmuştur. Kurgu konusunda düşünce geliştiren sinemacılar arasında, ona karşı çıkmayan, onu desteklediğini öne sürmeyen düşünce adamı yok gibidir."[192] Ortaya attığı kuramsal veriler geçmişten günümüze hala geçerliliğini korumaktadır.

---

[191] Eisenstein, S.M. (1999). *Eisenstein Sinema Dersleri*. Öteki Yayınevi, Ank., s.214

[192] Asiltürk, C. T. (2008). A.g.e. s.109

Eisenstein'in belirttiği gibi; varlıkların ve nesnelerin, bunlar arasındaki eşyanın doğası gereği bitmeyen ilişkisinin derininde yatan gerçekliğe ulaşmak sinema için vazgeçilmezdir. Buradaki amaç düşüncenin aktarılmasından çok kurguyla yorumlamak ve yorum katmaktır. Anlatımsal araçların zekice kullanımının kurgu için vazgeçilmez olduğunu vurgulayan Eisenstein için raslantısal seçilmiş görüntülerin izleyiciler üzerinde en güçlü psikolojik etkinin yaratılması hedeflenmektedir.

Kurgunun kullanılmasıyla burada vurgulanmak istenen izleyicinin duygu ve düşüncelerine kalıcı etkiler yaratmasıdır. Özellikle Aristo'nun temel iletişim modeli, Eisenstein'ın altını çizerek belirttiği sinemada konunun aktarılmasında kullanılan kurgu yöntemi bıraktığı etki bakımından birbiriyle örtüşmektedir. Konuşmacının etkili sunumuyla anlattıkları dinleyiciler tarafından takip edilmektedir. Burada bıraktığı etki Eisenstein'ın belirttiği kurgu etkisiyle benzerlik göstermektedir.

Sinemada kurgu kullanımıyla birlikte izleyicilere ikinci bir uzam yaratılmaktadır. Bu uzam farklı bir biçimde anlam bulmakta ve bu anlam içerisinde kendini temsil etmektedir. Bu bağlamda kurguyla verilen etki sonucunda türetilen anlamlar kendini yenilemektedir. Böylelikle kurgu bireylere farklı bakış açıları sunmakta ve bunları yorumlayabilecek olanakları sağlamaktadır.

Sonuç olarak sinema kurgu olmadan anlamsızdır ve kurguyla birlikte duygular, durumlar, hatıralar, konular, geçmişte ve günümüzde yaşananlar, gelecekte yaşanmasını beklediğimiz olaylar tekrardan hazırlanarak canlandırılmaktadır. Sinemada kurgunun kullanımıyla yaşamlar yeniden üretilmekte ve bu üretimde kurgu vazgeçilmez bir öğedir. Kurgu; gördüklerimizi çoğaltmakta ve yeniden anlamlandırmamıza olanak sağlayarak yoluna devam etmektedir.

DZİGA VERTOV

*Yrd. Doç. Dr. Nihan GİDER IŞIKMAN**

"O bir avcı. Bir film sahnesi avcısı. Gerçek sahneleri. Sinemasal gerçek.

Kendini bir ofise kapatmıyor. Odasını, kafesini terk ediyor. Doğadan hareketle resim yapıyor. Gözlemliyor. Deney yapıyor. Kendini kamufle ediyor, doğal kaynaklardan faydalanıyor. Ve o hayati anda, tam hedefe nişan alıyor. Bir film-keskin nişancısı. Soğukkanlılık, cesaret, sakinlik, inisiyatif, oto-kontrol. Bürokratik ya da başka bir prosedür yok. Eş zamanlı karar ve uygulama.

O bir izci. Bir gözlemci. Bir nişancı. Bir yol bulucu. Bir kaşif.

Ama aynı zamanda bir şair. Hayata sanatsal amaçlarla nüfuz ediyor. Gözlemlerini orijinal sanat eserlerinde bir araya topluyor. Sanatsal keşifler yapıyor. Değerli gerçek parçalarını gerçek şarkılarına, gerçek destanlarına, bir nesnel gerçeklik senfonisine dönüştürüyor.[193]"

Dziga Vertov'un Yaşamı

Bir sinemacı olarak kendisini bu sözlerle tanımlayan, Polonya, Bialystok'dan gelen Yahudi kökenli genç Denis Arkadievich Kaufman daha üniversite öğrencisi iken adım Dziga Vertov olarak değiştirmişti. Vertov, Yahudi öğrencilerin kabul edildiği sayılı yerlerden biri olan Petrograd'da bir tıp öğrencisiydi ve modernizmin sanatsal yapısını edinmeye bu yıllarda başlamıştı. Yeniyi, moderni ve makineyi coşkuyla karşılayan avant-garde bir hareket, Fütürizmle tanışmıştı.[194] Genç Vertov, 1918 baharında Moskova Film Komitesi'nin haber filmi departmanına katıldı. İşte Dziga Vertov'un kendinden sonra gelen pek çok sinemacı için ilham kaynağı olacak çalışmalarla dolu film yolculuğu da burada başlamış oldu. İlk olarak haftalık haber filmlerinin yapımında görev alan Vertov, takip eden üç yıl boyunca pek çok farklı belgesel projenin içinde yer aldı. Moskova Film Komitesi'nde kurgucu olarak çalışan Elizaveta Svilova ile tanıştığında ise yıl 1919'du. Bu tarihten itibaren Svilova onun filmlerinin kurgusunu yaptı ve böylelikle ömür boyu süren

---

* **Yrd. Doç. Dr. Nihan GİDER IŞIKMAN**: Başkent Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon Sinema Bölümü Öğretim Üyesi.

[193] Vertov, D. (2007). *Sine-Göz,* Çev. A. Ergenç, İstanbul: Agora Kitaplığı, s.246-5.

[194] Aufderheide, P. (2007). *Documentary Film, A Very Short Introduction*, New York: Oxford University Press, s.39.

yaratıcı bir ortaklık da başlamış oldu. 1923 yılında evlenen ikiliye, Vertov'un Kızıl Ordu'dan gelen kardeşi Mikhail Kaufman da katıldı.[195] Çekirdeğini Kaufman, Vertov ve Svilova'nın oluşturduğu "kinoki"(sine-göz) grubu, kendilerini sürekli haber filmi akışı sağlayan yerel sine-amatörlerden oluşan ulusal bir ağın Moskova birimi olarak görüyordu.[196] Böylelikle bu üçlü *Kino-Pravda* olarak bilinen haber filmi serilerinin üzerinde yoğun bir şekilde çalışmaya başladılar.

Vertov'un, sinemanın görsel gücünü keşfetmesinde *Kino-Pravda*'nın etkisi büyüktür. 1 Numaralı *Kino-Pravda* (Haziran 1922) Vertov'un, haber filmlerindeki, olayların sadece kaydedilmesindense bir argüman oluşturmak üzere farklı zaman ve yerlerde çekilmiş görüntülerin montajlanması şeklindeki keskin anlatım üslubunun temellerini taşımaktadır. 1920'lerde Avrupa ve Rusya'da ortaya çıkan avant-garde akım tüm sanatçılar için olduğu gibi yönetmenler için de son derece özgürleştirici bir potansiyel taşımaktaydı. Sinemayı kameranın önünde olan şeyleri kaydetmekten kurtarıp, bu kayıtların, şiirsel bir sinema anlatısının malzemesi olarak görülmesini sağladı. Bu ana akım sinemadan farklılaşan, kurmacanın dilini kullanmayan yeni sinema dillerinin gelişimini doğurdu.[197] İşte bu atmosferde, Almanların yapay dekor ve mizansenin dışavurumcu etkilerini araştırdığı, Sovyet devrimci sinemacıların da kurgunun güçlü dışavurumcu doğasını keşfettikleri yıllarda Dziga Vertov da *Sinema-Gerçek* (*Kino-Pravda,* 1922-25), *Sine-Göz* (*Kino-Glaz,* 1924) ve *Film Kameralı Adam* (*Man With a Movie Camera / Chelovek s Kinoapparatom*, 1929) gibi filmlerinde "sinema-gerçek" kuramını geliştiriyordu.[198] Dolayısıyla, bu çalışmalarından ötürü belgesel filmin öncüleri arasında Robert Flaherty ve John Grierson'la birlikte Dziga Vertov'un da adı anılmaktadır. Digital çağdan Vertov'un çalışmalarına bakıldığında onu farklı ve bir anlamda da öncü kılan filmlerinde film yapım süreçlerinin varlığını bizzat göstererek ya da sinematografik araçların zengin kullanımıyla hissettirerek yabancılaşmayı sağlaması ve gündelik algının dışına taşımasıdır.[199]

---

[195] Hicks, J. (2007). *Dziga Vertov, Defining Documentary Film*, London: I.B. Tauris, s.6.
[196] Nowell-Smith, G. (Ed.). (2003) *Dünya Sinema Tarihi,* İstanbul: Kabalcı Yay. s.120.
[197] Nichols, B. *Introduction To Documentary,* Bloomington: Indiana University Pres, s.90.
[198] Monaco, J. *Bir Film Nasıl Okunur?*, Çev. E. Yılmaz, İst: Oğlak Yayıncılık, s.279.
[199] Kropf, V. & Zeppelzauer, M. (2009). First Steps Towards Digital Formalism: The Vienna Vertov Collection, Ross M. & Grauer M., Freisleben B. (ed.) *Digital*

Biz: Bir Çeşit Manifesto

1922'de Vertov en çok alıntılanan yazılarından birini yayınladı, "Biz: Bir Çeşit Manifesto". Avant-garde'ın pek çok temel yaklaşımını barındıran, özellikle de yenilenmiş, mekanik olarak mükemmelleştirilmiş algıya yönelik çağrıya yer verdiği bu yazısına, Vertov'un çalışmalarını daha iyi değerlendirebilmek için bizim de geniş olarak yer vermemiz doğru olacaktır.

"Biz kendimize, paçavralarını pazarlayan bir çöpçü sürüsü olan 'sinemacılar'ın aksine, *kinok*lar* diyoruz.

Biz gerçek *kinochestvo*** ile vurguncuların kurnazlığı ve çıkar hesapları arasında hiçbir bağlantı görmüyoruz.

Biz - hayaletler ve çocukluk anılarıyla yüklü olan – Rus-Alman dram-sinemasının bir saçmalık olduğunu düşünüyoruz.

Kinoklar, gösterişçi bir dinamizme sahip olan Amerikan macera sinemasına ve Amerikalı Pinkerton'ların dramatizasyonlarına, hızlı geçişler ve yakın çekimlere teşekkür ederler. Güzel... ama düzensiz. Kesin bir hareket çalışmasına dayanmıyor. Psikolojik dramdan bir gömlek üstün ama yine de temelden yoksun. Bir klişe. Kopyanın kopyası.

BİZ romanslara, teatral filmlere ve benzeri şeylere dayanan eski filmlerin cüzamlı olduğunu ilan ediyoruz.

- Onlardan uzak durun!
- Gözlerinizi başka tarafa çevirin!
- Ölümcül derecede tehlikelidirler!
- Bulaşıcıdırlar!

BİZ sinemanın geleceğini, onun şimdiki halini yadsıyarak onaylıyoruz.

'Sinematografi' ölmeli ki sinema sanatı yaşayabilsin. BİZ *bu ölümün hızlandırılması çağrısında bulunuyoruz.*

Sanatların birbirine karıştırılmasına -çoğu kişi buna sentez der- karşı çıkıyoruz. Kötü renklerin -renk yelpazesinden ideal bir şekilde seçilmiş olanların bile- birbirine karıştırılması sonucunda ortaya beyaz değil çamur çıkar.

Tools in Media Studies: Analysis and Research-An Overview içinde (117-131), Bielefeld: Transcript Verlag, s.120.

* kinok'lar ('sinema-gözlü adamlar'): Vertov'un bulduğu bu yeni terim, kino ('sinema' ya da 'film') ve oko'dan ('göz' anlamına gelen eski ve şiirsel bir kelime) türetilmiştir.(Vertov, D. (2007). A.g.e. s.3).

** kinochestvo: Vertov'un bulduğu başka bir yeni terim: chestvo son eki, soyut bir özelliğe, dolayısıyla sinema-gözün özelliğine işaret eder.(Vertov, D. (2007). A.g.e. s.4).

Sentez her sanatın doruk noktasında ortaya çıkmalıdır, daha önce değil.

BİZ *kinochestvo*'yu yabancı maddelerden, müzik, edebiyat ve tiyatrodan arındırıyoruz; başka bir yerden araklanmamış olan kendi ritmimizi arıyor ve bunu şeylerin hareketinde buluyoruz.

BİZ sizi şuna davet ediyoruz:
romansın tatlı kucağından,
psikolojik romanın zehrinden,
zina tiyatrosunun pençelerinden,
sırtınızı müziğe yaslamaktan,
-uzak durun-
kendi malzememizi, kendi ölçümüzü ve kendi ritmimizi aramak için açık alanlara, dört boyuta (üç + zaman) -uçun-[200]"

Vertov benzer şekilde görüşlerini "*Sine-Göz Grupları İçin Şartlı Talimatlar*" (1926) adlı yazısında da şu sloganlarla sıralamaktadır:

1. "Dram sineması halkın afyonudur.
2. Kahrolsun perdenin ölümsüz kral ve kraliçeleri!
3. Kahrolsun burjuva usulü peri masalı senaryolar!
4. Dram sineması ve din, kapitalistlerin elindeki ölümcül silahlardır. Kendi devrimci hayat tarzımızı göstererek, bu silahı düşmanın elinden alacağız.
5. Çağdaş sanatsal sinema eski dünyanın bir kanıtıdır. Bizim devrimci gerçekliğimizi burjuva kalıplarına dökme çabasıdır.
6. Kahrolsun gündelik hayatın sahnelenişi! Bizi olduğumuz gibi filme alın.
7. Senaryo senaristin bizim adımıza icat ettiği bir peri masalıdır. Biz kendi hayatlarımızı yaşıyoruz ve hiç kimsenin kurgusuna boyun eğmiyoruz.
8. Her birimiz hayattaki görevimizi yerine getiriyoruz ve hiç kimsenin çalışmasına mani olmuyoruz. Sinema işçilerinin görevi bizi bizim çalışmamızı kesintiye uğratmayacak şekilde filme almaktır.
9. Yaşasın proleter devriminin sine-gözü![201]"

Kino-Pravda'dan Sine-Göz'e

Vertov'un, 1920'lerdeki film çalışmaları, Bolşevik gazetecilik modeline dayanmaktadır. Bolşeviklerin gazeteleri gerçeklere dayanan malzemeyi işlemek ve yaymak adına bir araç olarak kullandık-

[200] Vertov, D. (2007). A.g.e. s.3-5.
[201] Vertov, D. (2007). A.g.e. s.85.

ları göz önünde bulundurulduğunda sinema, edebiyat, fotoğraf gibi farklı kültürel formları etkilemesi doğal görülebilir.

Kino-Pravda'nın neredeyse her bir bölümü gazetecilikten bir şeyler taşımaktadır. 5 Numaralı *Kino-Pravda*'da yer alan konular *Kino-Pravda* başlıklı bir gazetenin sayfalarını çeviren bir kişi gösterilerek organize edilmiştir. Bu gibi örnekler Vertov'un haber filmlerini yeniden şekillendirirken ki gazeteci yaklaşımını göstermekle birlikte, Vertov, haber filmlerine dair süregelen, uzun genel çekimler ve çok az montajla olanı kaydetme anlayışını, *Kino-Pravda*'nın her bir bölümünde birbiriyle alakasız gibi görünen kayıtları kurgulayarak yıkmaya da çalışmıştır. Çekimleri kronolojik olarak, meydana geliş ve dolayısıyla kaydediliş sırasına göre dizmektense, nedensel, mantıksal bağlantılar kurarak yeniden anlamlandırmayı hedeflemiştir.[202] Böylelikle, *Kino-Pravda* ile haber filmi kaydettiği hayat parçalarından bütünlüklü bir konu oluşturacak şekilde düzenlenmektedir. Bunun için hayat bir senaryo dahilinde değil olduğu gibi gözlemlenip kaydedilmekte, belli sonuçlara ancak daha sonra, bu gözlemlerden hareketle varılmaktadır. Vertov *Kino-Pravda*'nın şekillenişini ve Sine-Göz'ü şöyle betimlemektedir:

"Hayatı 'habersiz' olması için değil, insanları maskesiz, makyajsız göstermek, onları rol yapmadıkları bir anda kameranın gözüyle yakalamak, kameranın gözler önüne serdiği düşüncelerini okumak için 'habersiz çekmek'.

Görünmeyeni görünür, açık olmayanı açık, gizliyi aleni, oyuncularla oynananı oyuncusuz kılma; yalanı gerçeğe dönüştürme ihtimali olarak Sine-Göz.[203]"

Vertov, Sine-Göz'ün tanımını ise "Kinokların Başlangıç Kitabı"nda kısaca şu formülle vermektedir:

"Sine-Göz = gerçeklerin sine-kaydı

Sine-Göz = sine-görmek (kamera aracılığıyla görüyorum) + sine-yazmak (film şeridi üzerine kamerayla yazıyorum) + sine-düzenleme (kurguluyorum).[204]"

---

[202] Hicks, J. (2007). A.g.e.s.10-11.
[203] Vertov, D. (2007). A.g.e. s.48.
[204] Vertov, D. (2007). A.g.e. s.103.

Dolayısıyla, Vertov'a göre, *Kino-Pravda* Sine-Göz aracılığıyla mümkün kılınıyordu ve bu çerçevede Sine-Göz sadece bir sinema grubunun ya da sadece bir filmin (*Kino-Glaz/Habersiz Yakalanmış Hayat*, 1924) ismi değildir. Sine-Göz, *Kino-Pravda* ile başlayıp Vertov'un pek çok diğer filmi ile devam ettirdiği dünyayı belgesel bir şekilde yorumlayan bir sinema hareketidir. Vertov'a göre sinemanın asıl işlevi belgelerin, gerçeklerin, hayatın, tarihsel süreçlerin kayda geçirilmesidir. Sahnelenmemiş bir şekilde çekilen hayatın her anı, gizli kamerayla ya da benzer bir teknikle hayatta olduğu haliyle gizli çekilen, 'habersiz yakalanan' her kare, film şeridine kaydedilmiş bir gerçeği, Vertov'un deyişiyle bir *film-gerçeğini* yansıtır. Dolayısıyla "Sine-Göz hareketinin amacı gerçek, aracı ise Sine-Göz'dür".[205]

Vertov'un bahsi geçen filmi *Kino-Glaz*(1924), büyük yankı uyandıran film çalışmalarının üstüne gelmiş ancak ne yazık ki beklenenin aksine film dilindeki deneyselliği SSCB'de büyük eleştiri almıştır. Ancak ilginçtir ki Vertov'un dünya çapında tanınmaya ve film diliyle ilham verici olarak değerlendirilmeye başlanmasını sağlayan da yine bu film olmuştur. Vertov bu filmini şöyle anlatmaktadır:

"Kamera zayıf ve kırılgan bir noktayı seçerek, dikkatli bir şekilde hayatın içine giriyor ve görsel çevresi içersinde yönünü buluyor. Daha sonraki bölümlerde kamera sayısındaki artışla beraber gözlemlenen alan da genişletilecektir. Yavaş yavaş, dünyanın çeşitli bölgelerinin, hayatın çeşitli parçalarının karşılaştırılması aracılığıyla görsel dünya keşfedilecektir. Birbirini izleyen her bölüm, gerçeğe dair kavrayışı daha da netleştirecektir. Çocukların ve yetişkinlerin, eğitimli ve eğitimsizlerin gözleri sanki ilk defa açılıyor... Bu muazzam film-çarpışmada tek bir yönetmen, aktör ya da dekorcu bile kullanmıyoruz. Stüdyonun rahatlığından feragat ediyoruz: dekorları, makyajı, kostümleri elimizin tersiyle itiyoruz. Nasıl ki yeni ilan edilmiş bir savaştaki çarpışmaları önceden betimleyemiyorsanız, film harekatımız için de önceden bir senaryo yazamazsınız. Film-nesneden malzemeye değil malzemeden film-nesneye doğru ilerleyen kinoklar, sanatsal sinemanın edebi senaryodaki son (en dirençli) kalesini ele geçiriyorlar.[206]"

---

[205] Vertov, D. (2007). A.g.e. s.178.
[206] Vertov, D. (2007). A.g.e. s.45.

Müdahalesiz Yakalanan Hayat; Senaryo Yok, Oyuncu Yok

Vertov, bizzat oyuncu kavramını ("bir tehlike", "bir hata") ve bir öykü çizgisine sahip oyun-filmler düşüncesini tamamen reddetmiştir.[207] *Kino-Glaz*'la birlikte Vertov senaryosuz çalışmalarını vurgulamaya başlamaktadır. Senaryoyu insanların hayatlarına bir müdahale olarak kabul ederek dünyayı olduğu gibi açıklığa kavuşturmada senaryoya yer olmadığını savunmaktadır. Vertov'a göre senaryo bir bireyin ya da bir grup insanın icadıdır; bu insanların perdeye aktarmak istedikleri bir kısa hikâyedir ve Vertov böyle bir çalışmanın sinemanın temel amacı olarak sunulmasını, gerçek film nesnelerinin yerine bu küçük film hikâyelerinin konmasını kabul etmemekte, kameranın barındırdığı önemli imkânların bastırılması olarak nitelendirmektedir.[208] Ancak şunu belirtmek gerekir ki Vertov'un kendiliğinden ortaya çıkan olayları kaydetme isteği ve yazılı senaryoya karşı defalarca tekrarladığı tutumu kesinlikle plansız çalışma anlamına gelmez. Vertov'a göre çalışmaya başlanmadan önce belli bir konunun bütün yönleri büyük bir özenle incelenmeli; konuya ilişkin literatür taranmalı; konuya dair en net kavrayışa ulaşmak için bütün kaynaklar kullanılmalıdır. Çekimden önce konuya, çekim programı ve takvime ilişkin planlar çizilmelidir. Bu planları senaryodan farklı kılan, bütün bunların söz konusu tema hayatta ortaya çıktıktan sonra kameranın izleyeceği bir eylem planı olması, aynı temayı sahnelemeyi amaçlayan bir plan olmamasıdır. Vertov şöyle örnekler, "gerçek bir savaşın filme alınması ile bir dizi savaş sahnesini sahnelemeye yönelik plan arasındaki fark, Sine-Göz'ün planı ile sanatsal sinematografideki senaryo arasındaki farka denk düşer."[209]

Vertov'un çağdaşlarından Eisenstein film tarzını daha çok edebiyat ve tiyatro olmak üzere diğer sanatlarla buluşturarak teorik araştırmasını geliştirirken, Vertov teori ve pratikte belgesel, kurmaca olmayan sinemaya kesinlikle bağlı kalmıştır. Bu çerçevede de, Eisenstein'ın da dahil olduğu çevrelerce, Vertov'un hayatı müdahalesiz yakalama çabası yönetmenliğin gereklerini yerine getirmemek olarak yorumlanmıştır ki Vertov'a göre Sine-Göz'ün bel-

[207] Nowell-Smith, G. (2003). A.g.e.s.202.
[208] Vertov, D. (2007). A.g.e. s.87.
[209] Vertov, D. (2007). A.g.e. s.96.

gesel anlatısını kurmaca film anlatısından ayıran en temel noktadır.[210] Vertov kurmaca filmlerle Sine-Göz arasındaki ayrımı şiirsel bir şekilde şöyle ortaya koymaktaydı.

"Dram sineması sinirleri gıdıklar. Sine-Göz ise insanın görmesine yardımcı olur.

Sine-dram, gözü ve beyni tatlı bir sisle kaplar. Sine-Göz gözleri açar, görüntüyü netleştirir.

Sine-dram boğazı düğümler. Sine-Göz insanın yüzüne taze bir bahar rüzgârı, tarla ve ormanların özgür enginliğini, hayat nefesini getirir.[211]"

Belgesel, diğer gerçeğe dayanan söylemler gibi, ortak deneyimler dünyasının açıklanması ve yorumlanması gibi hiç de küçümsenemeyecek bir sorumluluğu taşımaktadır. Daha da önemlisi, hukuk, aile, eğitim, ekonomi, politika, ulus vb. söylemlerin inşasında da etkin bir rol oynamaktadır. Dziga Vertov'da yazılarında toplumun şekillenişinde, özellikle işçi sınıfının bilinçlendirilmesi açısından, alınabilecek aktif role değinmiş, filmleri bu görüş doğrultusunda şekillenmiştir.[212] Kitlelerin kültürel davranışı ve eğitimi konusu, sanatın pasif alımlanışı yerine sanatsal anlam yaratımında seyircinin katılımını hesaba katan konstrüktivist etkinliğin bir bölümünü oluşturuyordu. Vertov da, sinemanın özerk bir sanat oluşuna dair "kitlelerin gözünü açma" umuduyla, filmlerinin yapımında bu ilkeye bağlı kalmıştır.[213] Çünkü Vertov'a göre en güçlü silahlar ve en güçlü teknolojiler Avrupalı ve Amerikalı sinema-burjuvazisinin elindedir. İnsan ırkının dörtte üçü burjuva dram filmlerinin afyonuyla sersemleştirilmektedir. İşte tam da bu sebeple Vertov görüntülerin radyo dalgaları aracılığıyla yayınlanması yöntemini çoşkuyla karşılamaktadır. Ses ve görüntü bütün dünyaya yayınlanabildiği için, kapitalist dünyanın bu icatlarını, kapitalist dünyayı yok edecek bir silaha dönüştürmek üzere hazırlık yapmayı önerir. Bütün ülkelerdeki işçilere dünyayı düzenlenmiş bir şekilde görme; birbirlerini görme, duyma ve anlama fırsatı vermek için hazırlık yapmayı. Vertov'a göre, hayatın suretleri (tiyatro gösterisi, dram sinema-

---

[210] Petric, V. (2000). *Dziga Vertov: Sinemada Konstrüktivizm,* Çev. G. Yamaner, Ankara: Öteki Yayınevi, s.84.

[211] Vertov, D. (2007). A.g.e. s.56.

[212] Nichols, B. (1991). *Representing Reality,* Bloomington: Indiana University Pres, s.10.

[213] Petric, V. (2000). A.g.e.s.81.

sı, vs.) yerine işçilerin bilincine hem kendi hayatlarından hem de sınıfsal düşmanlarının hayatlarından özenle seçilmiş, kaydedilmiş ve düzenlenmiş gerçekler getirilmelidir. Böylelikle Sine-Göz'ün hedefi, bütün ülkeler ve topraklardaki proleterler arasında, dünyanın komünist bakış açısıyla deşifre edilmesine dayalı görsel ve işitsel bir sınıf bağı kurmak, mümkün olacaktır.[214]

"Tekstil işçileri kendileri için gerekli olan makineleri yapan fabrika işçilerini görmelidirler. Fabrikadaki işçiler fabrika için gerekli olan yakıtı, kömürü sağlayan madencileri görmelidir. Madenciler onlar için gerekli olan yiyecekleri üreten çiftçileri görmelidirler.

Aralarında yakın, çözülmez bir bağ kurulabilmesi için işçilerin birbirlerini görmeleri gerekir. SSCB'deki işçiler başka ülkelerde -İngiltere, Fransa, İspanya- kendileri gibi işçiler olduğunu ve proletarya ile burjuvazi arasındaki savaşın her yerde sürdüğünü görmelidirler. Ama bu işçiler birbirlerinden uzakta yaşıyorlar ve dolayısıyla birbirlerini göremiyorlar.[215]"

Vertov'un dram sineması ve Sine-Göz karşılaştırmasına oyunculuk açısından geri döndüğümüzde, canlandırmanın olmaması Vertov için vazgeçilmez bir ideal olmakla birlike ne yazık ki bunu her zaman gerçekleştirebildiğini söylemek pek de mümkün değildir. *Lenin'e Dair Üç Türkü* (*Tri pesni o Lenine*, 1934) kadın yol işçisinin konuşması, çiftlikten gelen süslü kadın gibi, *Kino-Glaz*(1924) gözcünün boğularak ölen karısı gibi, *Coşku: Donbas Senfonisi* (*Entuziazm: Simfoniia Donbassa*, 1931) dua edenler gibi 'oynamama' örnekleri sunar. Bunlar yaşayan insanları gösteren çekimlerdir. Ancak, *Film Kameralı Adam* (1929) pek çok canlandırmanın olduğu hatta oyunculara yer verildiği yönünde eleştiriler almıştır. Açıktır ki, kameraman Kaufman, kurgucu Svilova, makinist, orkestra ve filmin başında uyuyan kadın kamera için poz vermiş, rol yapmışlardır. Filmde yer alan izci çocuklar et fiyatı araştırmak, alkol karşıtı ya da kooperatiflere yönelik faaliyetleri sürdürmek gibi her zaman yaptıkları şeyleri yapmaktadırlar. Ancak kameranın varlığının onların davranışlarını etkilemediğini söylemek pek de doğru olmaz. Onlar Vertov neyi nasıl istiyorsa yapmaktadırlar ya da en azından ne istediğini düşünüyorlarsa onu. Burada Vertov'u idealine yaklaştıran, canlandırmanın minimum düzeyde sayılabile-

[214] Vertov, D. (2007). A.g.e. s.59.
[215] Vertov, D. (2007). A.g.e. s.63.

cek olmasıdır. Çünkü bu insanlar gerçek insanlardır ve her zaman yaptıkları normal şeyleri yapmaktadırlar. Vurgulamak gerekir ki filmin en dikkat çeken çekimleri müdahele etmeksizin, habersiz yakalanan görüntülerdir.

Film Kameralı Adam'da bahsi geçen çocuklar bir yandan da Vertov'un ortak film üretimi idealini gerçekleştirmek üzere de filme dahildirler. Vertov "Yaratıcı Bir Laboratuarın Kurulması Üzerine" başlıklı yazısında öncelikli hedeflerinin yaratıcı insanlar olduğunu belirtmektedir. "Tepkisiz ve umursamaz değil, bu yeni ve zorlu dava adına heyecan duyan insan insanlar. Tayin edildikleri için değil, çağrıldıkları için burada olan insanlar. Rasgele değil, yaratıcı atölyenin başkanı tarafından özenle seçilen insanlar. Geçici değil, daimi bir kadro; her biri kendi alanında filmden filme gelişme gösterecek, bütün yetenek ve güçlerini bu çalışmaya adayacaklar. Her biri kendilerini sürekli geliştirme, büyük ya da küçük önerilerini gerçekleştirme, çalışma sürecini akılcılaştırma fırsatına sahip olacak."[216] Bu yaratıcı insanlarla birlikte Sine-Göz'ün işleyişini, kinok-gözlemci, grup önderi, goskino birimi, sine-göz konseyi'nden oluşan bir yapı ile açıklar. Böylelikle bir kişi ya da bir grubun yaratışından kitlesel yaratışa geçmek mümkün olacaktır.[217]

Özgür Kamera ve Belgesel Ses Kaydı

"...kamera bir talihsizlik yaşadı. Sermayenin iktidarda olmadığı tek bir ülkenin bile bulunmadığı bir zamanda icat edildi. Burjuvazinin korkunç niyeti, bu yeni oyuncağı kitleleri eğlendirmek ya da daha doğrusu, işçilerin ilgisinin temel amaçtan -efendilerine karşı mücadele- saptırmak için kullanmaktı. Açlıktan ölmek üzere olan proleterler, işsizler, sinema salonlarının elektrikli narkozu altında demir yumruklarını gevşettiler ve farkında olmadan efendinin sinemasının yozlaştırıcı etkisine teslim oldular.[218]"

Vertov'un dram sineması ve Sine-Göz karşıtlığı kameraya yaklaşımında da kendini bu sözleriyle gösterir. Vertov'a göre gözlerimiz çok zayıftır ve çok az şeyi görür. Bu sebeple insanlar görünmeyen olguları görmek için mikroskobu ve uzak, bilinmeyen dünyaları keşfetmek için teleskobu icat etmişlerdir. Kamera ise

---

[216] Vertov, D. (2007). A.g.e. s.165-6.
[217] Vertov, D. (2007). A.g.e. s.85.
[218] Vertov, D. (2007). A.g.e. s.82.

görünür dünyaya daha derinlemesine nüfuz etmek, görsel olguları incelemek ve kaydetmek amacıyla icat edilmiştir.[219] Bu amaçla kamera şimdiye kadar olduğu gibi gözün işleyişini kopya etmek üzere kullanılmaktansa, özgürleştirilerek, kopyalamaktan gitgide uzaklaştırılmalıdır. Vertov bunu şu sözleriyle vurgular, "Gözlerimizin yapısını geliştiremeyiz ama kamerayı sonsuz kusursuzlaştırabiliriz."[220] Bu amaçla, Sine-göz mümkün olan her çekim tekniğinden faydalanır: hızlandırma, yavaş okuma, detay planlar, tersine devinim, animasyon, kamera hareketleri, en beklenmedik ufaltma çekimlerinin, gizli kameranın kullanılması. Vertov, bütün bunları birer görüntü efekti olarak değil, tam anlamıyla faydalanılacak normal yöntemler olarak görmektedir. Örneğin, ağır çekimi "görünmeyeni görünür, belirsizi belirgin, gizliyi açık, oyuncularla çekileni oyuncusuz çekilmiş, gerçek olmayanı gerçek, yani *kinopravda* (sinemasal araçlarla, bu durumda ağır çekimle ulaşılan *gerçek*) yapmak için bir fırsat" olarak yorumlamaktadır.[221] Vertov'un çekim tekniklerinde çeşitliliğe dair yaklaşımı günümüzde filmlerinin digital sinema örneklerinin öncülleri olarak yorumlanmasını sağlamaktadır. Vertov'un filmleri efektlerin yaratıcı bir dil yaratmak üzere kullanımının kanıtlarıdır. Çünkü belli bir argüman doğrultusunda kullanılarak kamera ve kurgunun sunduğu tüm olanakları izleyiciye sunmaktadır. Böylelikle izleyici Vertov gibi görmekte, düşünmekte, film yapımına dair tüm deneyim ve heyecanı paylaşmakta, yeni film dilinin ortaya çıkışına eşlik etmektedir.[222]

Ortak üretim içinde, gizli çekimlerle ilgili kinoklara yönelik, askeri talimatları andıran talimatları da "Kinokların El Kitapçığı"nda şu şekildedir:

- "Fark ettirmeden çekim yapmak – eski bir askeri kural: muhakeme etmek, hız, saldırı.
- Kinok-gözlemciler tarafından kurulmuş açık bir gözlem noktasından çekim yapmak. Oto-kontrol, soğukkanlılık ve doğru anda yıldırım hızıyla saldırı.
- Gizli bir gözlem noktasından çekim yapmak. Sabır ve mutlak dikkat.

---

[219] Vertov, D. (2007). A.g.e. s.82.
[220] Vertov, D. (2007). A.g.e. s.16.
[221] Vertov, D. (2007). A.g.e. s.154.
[222] Manovich, L. (2001). *The Language of New Media,* Cambridge: MIT Pres, s.212.

- Konu ve malzemelerin ilgisi doğal olarak başka yöne çekilmişken çekim yapmak.
- Konu ve malzemelerin ilgisi yapay olarak başka yöne çekilmişken çekim yapmak.
- Uzaktan çekim.
- Hareketli çekim.
- Yukarıdan çekim.[223]"

Vertov'un bu talimatlarını öncelikle gerçeğin olduğu gibi filme aktarılmasının ne kadar mümkün olduğuna eleştirel bir yaklaşımla ele alarak değerlendirmek gerekir. Vertov'un bunun için kameramanlarına yönelik gerçeği olduğu gibi yakalama ya da başka bir deyişle kameramanın varlığından önceki haliyle yakalamaya yönelik önerileri bu çerçevede ütopik kalmaktadır.

Vertov'un yukarıda yer verdiğimiz talimatlarını gizli kamera kullanımının beraberinde getirdiği etik problemleri gözeterek de değerlendirmek gerekir. Kişinin özeline bir müdahale olarak görülebilecek gizli kamera kullanımı ile Vertov'un hedefi hayatı müdahalesiz olarak yakalamaktır ancak bu noktada görüntülenen kişilerin kendi görüntüleri üzerindeki haklarının göz ardı edildiğini söylemek mümkündür. Ancak Vertov'a göre her şey kamusaldır ve kameranın giremeyeceği hiçbir özel alan yoktur dolayısıyla da görüntülemek adına kişilerin onayının alınmasına da gerek yoktur.[224]

Vertov kamerayla birlikte ses açısında da çekimlerin şu teknik koşulları karşılaması gerektiğini belirtir.

1. Çekim eşzamanlı olmalı, yani herhangi bir gecikme olmaksızın, gözlemlenen malzemenin eylemiyle eşzamanlı ilerlemelidir.

2. Çekim, filme alınan malzemenin dikkatinin çekilmemesi için sessiz olmalıdır ve film arka plan gürültüsü bırakmamalıdır.

3. Teknik açıdan her yerde çekim yapmak mümkün olmalıdır (bir çiftçi kulübesi, tarla, havaalanı, çöl, vs.)

4. Her iki kamera da, hem sessiz hem de sesli kamera, birbirine engel olmayacakları şekilde, çekimin hazırlık ve işaretler olmaksızın başlayabileceği, bütünün sürekli hazır tutulacağı ve senkronizasyon için herhangi bir özel rehbere ihtiyaç duyulmayacağı şekilde birbirine bağlanmalıdır.

---

[223] Vertov, D. (2007). A.g.e. s.189.
[224] Hicks, J. (2007). A.g.e. s.35.

5. Ses kalitesi en iyi filmlerimizi yaptığımız zamanki standart şartlara uygun olmalıdır.

6. Ses tesisatının kompakt olması, büyük jeneratörler içermemesi ve elektrik tesisatına bağlı olmaması gerekir.

7. Hata yapma ihtimali ortadan kaldırılmalıdır, zira biz tekrarı mümkün olmayan sahne ve olayları filme alıyoruz (rol yapan insanlarla ilgilenmiyoruz).

8. Kameraman ve sesçinin eylemleri koordine edilmeli, iç içe geçirilmeli, eşzamanlı olmalıdır – bunu yapmanın en iyi yolu da sesli ve sessiz çekimleri tek, birleşik bir alette bir araya getirmektir.[225]

Bunların tek bir amacı vardır, anlatıcının okuduğu şeylerin yerini belgesel ses kayıtlarının alması. Vertov ve Eisenstein arasındaki teorik farklılık en iyi biçimde sinemada sesin rolüne ilişkin tutumlarında örneklenmektedir. Sinema yapmaya başlamasından beri Vertov, sesin olanaklarından, daha çok da eşzamanlı ses kaydından etkilenmiştir. Öte yanda Eisenstein ise yaratıcı bir araç olarak eşzamanlı sese uzun bir süre şüpheyle yaklaşmayı sürdürmüş, sesli sinemayı bir tehlike olarak yorumlamıştır.[226] Bu doğrultuda şekillenen Vertov'un çalışmalarına en iyi örnek *Coşku: Donbas Senfonisi*(1931) filmidir. *Coşku*'nun sesli haber filmi alanında öncü olarak sahip olduğu özel önem dış mekanda sesli belgesel film çekme sorununu çözüme kavuşturmasıdır. Donbas'ta taşınabilir cihazlarla çalışan Vertov ve ekibi böylelikle, seslerin çoğunu görüntüyle beraber tek bir kanal üzerine kaydetmeyi başarmışlardır. Vertov bu yolla ses ve görüntünün çok katmanlı etkileşimini sağladıklarını belirtmektedir.[227] Dolayısıyla, bu film, sesli haber filmlerinin yapımı için kapıyı açmış ve ayrıca gelecekte dış mekânlarda yapılacak sesli ve görüntülü haber filmlerinin zeminini hazırlamıştır. Yönetmen, Charles Chaplin de, *Coşku*'daki ses kullanımını "Bu mekanik seslerin böyle, kulağa bu kadar güzel gelecek şekilde düzenlenebileceğini hiç bilmezdim. Bu duyduğum en heyecan verici senfonilerden biriydi. Sayın Dziga Vertov tam bir müzisyen. Profesörler onunla tartışmak yerine ondan bir şeyler öğrenmeliler. Tebrikler." sözleriyle değerlendirmiştir.[228]

---

[225] Vertov, D. (2007). A.g.e. s.163-4.
[226] Petric, V. (2000). A.g.e.s.99.
[227] Vertov, D. (2007). A.g.e. s.128.
[228] Vertov, D. (2007). A.g.e. s.196.

Filmlerdeki konuşma metinleri, ara yazılar perdede neler olup bittiğinin anlaşılmasına yardımcı olur. Ancak Vertov'a göre anlatıcının açıklamalarına ihtiyaç duyulmayacak şekilde çekilmiş bir film daha üstün olacaktır. Dolayısıyla Vertov, filmlerin, arayazıların, sözel açıklamaların yani kelimelerin yerine doğrudan doğruya görüntü ve sesle yazılması gerektiğini savunur. "...Tıpkı bir ressamın kelimelerle değil kalem ve boyalarla çalışması gibi. Tıpkı bir bestecinin bir sonatı kelimelerle değil nota ve seslerle yazması gibi."[229] Vertov'un yazıya/söze karşı tutumunun şekillenişi yıllar içinde filmlerinin anlatısında görülebilmektedir. *Dünyanın Altıda Biri* (*Shestaia chast' mira*, 1926)'nde yazılar filmin dışında bırakılmış ve kaynaşık ezgilerle oluşturulmuş bir sözlü-radyo-teması şeklinde kullanılmıştır. *On Birinci Yıl* (*Odinnadtsatyi*, 1928)'da yazılara çok az yer ayrılmış, *Film Kameralı Adam*'da (1929) ise hiç kullanılmamıştır. *Lenin'e Dair Üç Türkü* (1934)'de görsel dilin tüm seyirciler tarafından kolayca seyredilebilirliği yazı/söz aracılığıyla değil ses ve görüntünün etkileşimi aracılığıyla sağlanmıştır. Bu film için H. G. Wells'in yorumu, "Eğer ek bir kelime bile çevrilmemiş olsaydı, yine de ilk çekimden son çekime kadar bütün filmi anlardım. Filmdeki düşünce ve nüansların hepsi kelimelerin yardımı olmaksızın bana ulaşıyor ve üzerimde etkili oluyor." şeklindedir.[230]

Vertov'un yazıya/söze yer vermeyerek sinema dilini görüntüye dayandırması kurgunun önemini de arttırır. Vertov'a göre kurgu, çekilmiş sahnelerin yönetmenin üzerinde az ya da çok oynama yaptığı senaryoya göre birbirine yapıştırılması değil, film parçalarının (çekimler) düzenlenip bir film-nesnesi haline getirilmesidir.[231] Dolayısıyla her Sine-Göz yapımının kurgusu, konunun seçildiği andan filmin tamamlanmış haliyle yayınlanmasına kadar şekillenmektedir. Başka bir deyişle film, yapım süreçleri esnasında kurgulanır. Bu anlayışla, kurgu, belli bir konuya dair gözlemlerle başlamaktadır. Araştırma sürecinde, keşif gezisi esnasında fikirler yoklanıp, her şeyden en değerli ve ilginç olan şeyler seçilmektedir, bu kurgunun ilk aşamasıdır. Kurgunun sonraki aşaması kamerayla

[229] Vertov, D. (2007). A.g.e. s.226.
[230] Vertov, D. (2007). A.g.e. s.137.
[231] Vertov, D. (2007). A.g.e. s.105.

mekana gidilmesiyle başlar. Artık etrafa insan gözünün değil, Sine-Göz'ün bakış açısıyla yaklaşılmaktadır. Filmin amacına en uygun, temasını en iyi ifade eden çekimler seçilir. Bundan sonra, son aşamaya ulaşılır ki, bu da seçilen kayıtların düzenlenmesidir. Filme alınan parçalar, yani çekimler, bir anlam bağlantısına göre bir araya getirilir. Bununla birlikte Sine-Göz'ün kurgu ile zamanı ve mekanı yönlendirme yeteneği, gerçekliğin perdeye aktarılırken sinemanın yeni diliyle dönüştürülmesini de sağlıyordu.[232] Dolayısıyla, Vertov'un deyişiyle, harflerden kelimeleri, kelimelerden cümleleri, cümlelerden de bir makale, bir deneme, bir destan, vs. oluşturmaktır kurgu. Aslında bu artık kurgu değil çekimlerle film yazmaktır.[233]

Vertov, tüm bu görüşleri çerçevesinde şekillenen, Sine-Göz'ün belirleyici çalışmaları olarak *Çarlık Savaşı*(*Boi pod Tsaritsynom*, 1919), *Kino-Glaz* (ya da *Habersiz Yakalanan Hayat*, 1924), *Leninist Kinopravda* (Kinopravda sayı 21,1924), *Sovyetler İleri*! (*Shagai, Sovet!*, 1926) ve *Dünyanın Altıda Biri* (1926), *On Birinci Yıl* (1928), *Film Kameralı Adam* (1929) filmlerini sıralar.[234] Bu filmlerin her birini Vertov "film doğuran filmler" olarak tanımlar ki, Vertov'un dünya çapında en çok bilinen filmi *Film Kameralı Adam* da film yapmak hakkında bir film olarak öne çıkar.

Film Kameralı Adam

Film Kameralı Adam'ı tüm diğer filmlerden farklı kılan, film yapımına dair görüntülerin izleyiciye sunulmasıyla insanların bu araçlardan haberdar edilmesi, başka filmlerde zorunlu sayılanın aksine gizlenmemesidir. Dolayısıyla Vertov, yansıtmacı anlatım tarzı ile izleyiciyi özellikle film üretim sürecine dahil etmeye çalışmaktadır.[235] Çünkü filmin amaçlarından biri insanları film grameriyle tanıştırmaktır.[236] Manovich'in de değindiği gibi filmde üç katmanlı bir yapı söz konusudur. ***İlk katman***, filme malzeme sağlamak üzere çekimler yapan kameramanın hikâyesidir. ***İkinci kat-***

[232] Nowell-Smith, G. (2003). A.g.e. s.203.
[233] Vertov, D. (2007). A.g.e. s.295.
[234] Vertov, D. (2007). A.g.e. s.109-113.
[235] Nichols, B. (1991). A.g.e. s.33.
[236] Vertov, D. (2007). A.g.e. s.182.

man, sonlanmış filmi bir sinema solonunda izleyen seyircilere dairdir. ***Üçüncü katman*** ise bizzat filmin kendisidir - Moskova, Riga, Kiev'de yapılan çekimlerden oluşan ve uyanma, çalışma, boş zaman aktiviteleri ile bir günü sergileyen filmin kendisi.[237] Filmde pek çok sekansta kameraman netlik ayarı yaparken, çekim yaparken, alt ve üst açı çekimler için pozisyon alırken görülmektedir. Ayrıca kurgu sürecinin görüntülerine de yer verilmiştir. "***Gerçeğin sanatı***" olarak bilinen konstrüktivist bağlam üzerine kurulu filmin başındaki yazılı açıklama ile de *Film Kameralı Adam*, "ara yazıların yardımı, senaryo ve dekor ve oyuncular olmaksızın görsel olayların sinemasal bir temsili, tiyatro ve edebiyat dilinden tamamen ayrı tabandaki geniş bir sinema dilini geliştirme eğilimindeki bir sinemasal iletişim deneyimi" olarak tanımlanmaktadır.[238] İşte bu çerçevede, *Film Kameralı Adam*, hayattan bir günü ele alır. İzleyiciler filmin başında sinema salonuna giren insanlarla birlikte şehrin günlük hayatını izlemeye başlarlar ve film yine sinema salonundan çıkan insanların görüntüsüyle biter. Film boyunca ise kameraman, adeta sihirli değneğini kullanan bir peri gibi, kamerasını, izleyiciye bir bebeğin doğumu, bir çiftin boşanması gibi yaşamdan kesitler, eşsiz manzaralar, çalışan insanlar v.b. göstermek için kullanır. Yine kameraman kalabalıkların üstünde dimdik montajlandığı bir sahnede Vertov'un zaman ve mekândan bağımsız kılınarak özgürleştirilen ve böylelikle yeni bir algı yaratabilen kamera idealinin sembolü olmuştur.[239]

Sonuç olarak

Vertov'un, *Film Kameralı Adam*'daki, bir yandan hayatı olduğu gibi yakalama çabası, diğer yandan onu montaj aşamasını da gösterdiği kurgu ile yorumlaması, böylelikle izleyicide, kameramanın varlığı ile de, bir film izlediğinin farkındalığını yaratma çabası, avantgarde sanatçılar ve belgeselciler için daimi bir ilham kaynağı olmasını sağlamıştır.[240] Vertov'un filmin sosyal bir değişim için güçlü bir araç olduğu yönündeki görüşü John Grierson'u ve çalışmalarını etkilerken, yeni-gerçekçiler görüntülerin yeni bir anlam bütünü ya-

---

[237] Manovich, L. (2001). A.g.e. s.211.

[238] Petric, V. (2000). A.g.e. s.8.

[239] Lovejoy, M. (2004). *Digital Currents, Art in the Electronic Age*, New York: Routledge, s.44.

[240] Lovejoy, M. (2004). A.g.e.s.45.

ratmak amacıyla dizimi şeklindeki kurgu anlayışını benimsemiş, 1960'larda, Vertov'un haber filmlerinin (Kino-Pravda/ Sinema-Gerçek) adını hareketlerinin adı olarak Fransızcaya çeviren Jean Rouch ve Edgar Morin (cinéma vérité) ise Vertov'un canlandırmalara karşı tutumunu çalışmalarında öne çıkarmışlardır.[241]

Digital çağ olarak adlandırabileceğimiz günümüzde, görsel-sesli kaydın yapılabileceği ekipmanlar çok daha küçük, hafif, ucuz dolayısıyla ulaşılabilir hale gelmiştir. Aynı şekilde, bunların montajlanarak hazır hale getirilmesi de digital sistemlerin olanaklarıyla çok daha kolaylaşmıştır. Ayrıca, görüntü ve ses kalitesinde herhangi bir kayıp olmadan kolaylıkla kopyalayabilme, DVD, internet yayıncılığı gibi olanaklar, dağıtım, izleyiciye ulaşma imkânı sağlamaktadır. Dolayısıyla digital çağdan geriye dönüp bakıldığında, Vertov'un görüş ve çalışmaları önemli bir kaynak olarak değerlendirilmelidir. Eşzamanlı ses kaydına, kameranın özgür kılınmasına, filmlerin dünya işçilerini bir araya getirecek bir araç olarak kullanımına verdiği önem digital çağın saydığımız özellikleriyle örtüşmektedir. Ayrıca, Vertov kamera ile kaydettiği görüntüleri kullanmaktan öte montaj masasında her birini bir yapı taşı olarak kullanmıştır. Böylelikle yapısal film dilini oluştururken günümüz sanat eserlerinde ve klipler gibi popüler kültür ürünlerinde sıkça göre geldiğimiz estetiksel değerleri ve anlatımsal teknikleri geliştirmiştir.[242] Manovich'in Vertov'un filmlerini kare kare ele aldığı çalışması[243] da göstermektedir ki kısa çekimleri birbirine bağlayarak sağladığı ritm, uzun ve kısa çekimleri bağlarken kullandığı sistematik yapı, diagonal kompozisyonları ve farklı bakış açılarını bağlayarak sağladığı dinamizm, kullandığı yakın çekimlerde yön devamlılıklarının ve paralel kurgunun ustalıklı kullanımları ile Vertov, günümüzde digital film üretim süreçleriyle oluşturulan pek çok anlatıya kaynaklık etmektedir.

---

[241] Nichols, B. (2001). A.g.e. s.117.

[242] Kropf, V. & Zeppelzauer, M. (2009). A.g.e. s.121.

[243] Lev Manovich bu çalışmasında *Film Kameralı Adam* ve *On Birinci Yıl* filmlerini çekim uzunlukları, her bir çekimdeki görsel değişiklik oranları ve her bir çekimin görsel özellikleri gibi kıstaslar çerçevesinde detaylı olarak ele almaktadır. Manovich, L. (2013). *Visualizing Vertov.* http://softwarestudies.com/cultural_analytics/Manovich.Visualizing_Vertov.2013.pdf (Ocak 2013)

GERÇEKÇİ FİLM KURAMCILARI

Gerçekçi film kuramcılarına göre sinemada önemli olan, sinemanın gerçeği ortaya çıkarma gücüdür, gerçeklik çok katmanlı bir yapıya sahiptir ve yönetmen kamera sayesinde bu katmanları açarak gerçekliği sergiler. Perdedeki görüntü, dış dünyada duyularımızla algılayamadığımız nesnel gerçeklik hakkında bilgi verir bize. Gerçekçi film kuramcılarından Andre Bazin ve Siegfried Kracauer, yönetmenin gerçeği dönüştürmediğini ama gerçeklikten seçim yaptığını vurgular. Bu düşünce Sovyet biçimcilerini akla getirir, onlara göre de yönetmen gerçeklikten seçim yapmaktadır, o halde aradaki fark nerededir?

Tüm film kuramlarında, kuramcılar iddialarını kanıtlamaya çalışırken, tutarlı bir bütünlük oluşturmak amacıyla, sinemanın bazı öğelerini öne çıkarırken bazılarını da görmezden gelme eğiliminde olurlar. Bu durumda biçimcilere göre, yönetmen, montajla gerçekliği yeniden düzenler ve yönetmenin gerçeklikten yaptığı seçim nesnel değil, özneldir. Oysa gerçekçiler için sinemada montaj değil, mesela uzun planlar daha önemlidir ve kamera nesnelerdeki gizli anlamı verir bize. Örneğin Bazin, yönetmen Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* (1922) filminde eskimonun balık avlamasını tek planda gösterir, çünkü burada önemli olan izleyicinin balığın avlanma süresini deneyimlemesidir. Burada Bazin, Eisenstein'ın yaptığı gibi görüntüleri çarpıştırmaya gerek yok der. Aslında Bazin, çekimleri birbirine bağlamak için kullanılan bir nevi "doğal" kurguya karşı değildir, sadece gerçeklikle oynayan montaja karşı çıkar, çünkü bu montaj, gerçekliği kurmacaya dönüştürür. Üstelik, montajda izleyici yönetmenin seçimlerine tabidir. Uzun planlar, İtalyan Yeni Gerçekçilik akımında da sıklıkla başvurulan bir yöntemdir ve Bazin bu filmlerden övgüyle söz eder.

Biçimci gelenekte dramatik yapı, görüntülerin birbiri ile olan etkileşimine dayanır, oysa Bazin gibi gerçekçiler için doğadaki bütünlüğün ve sürekliliğin perdeye aktarılmasına olanak veren uzun planlar ve alan derinliği daha etkili bir dramatik yapı kurar. Böylece gerçek hayatta olduğu gibi sinemada da hayatın akışını yakalayabiliriz. Alan derinliğinde izleyici gerçekle yakın ilişki kurar ve seçme şansına sahiptir. Bazin, Orson Welles'in *Yurttaş*

Kane[244] (1941) filmini, "film dilinde bir devrim" olarak nitelendirir. Tiyatro yönetmeni olarak kariyerine başlayan Welles, tiyatro bilgisini film diline aktarmıştır, Welles'in alan derinliği ve uzun planlarında, izleyici tıpkı bir tiyatro sahnesini izler gibidir. Yani izleyici, tiyatro sahnesinde, isterse konuşan oyuncuya, isterse diğer oyunculara ya da sahnedeki başka bir noktaya odaklanabilir, aynı yöntem, onun filmleri için de geçerlidir. Mesela *Yurttaş Kane* filminde Kane karakterinin anne-babasının evinden ayrıldığını anlatan sekansta, alan derinliği ve uzun plan (yaklaşık 2 dk.) vardır. Önce karların üzerinde kızağıyla kayan çocuk Kane'i görürüz, kamera biraz geri çekilir ve bunun bir odada pencereden dışarı bakarak çocuğunu izleyen annenin bakışı olduğunu anlarız. Çerçeve içinde çerçeve tekniği de vardır burada, pencerenin çerçevesinin içinde, kıstırılmışlık hissi veren Kane ve perdenin çerçevesi. Odanın içerisinde Kane'in anne-babası ve bankacı, Kane'in geleceğini tartışmaktadır. Burada, izleyici hangi karakteri isterse onu takip edebilir, yani yönetmen seyirciyi seçiminde özgür bırakır ve dolayısıyla anlam belirsizdir. Welles, filmin anahtar sahnelerinden birini sadece çevrinme, alan derinliği ve uzun planla anlatır. Welles, Susan karakterinin intihar sekansım da benzer şekilde tasarlar, normalde başka bir yönetmen olsa birçok kesme yapacakken, Welles tek bir planda aynı gerilimi yaratmayı başarır. Bu teknikler filmin birçok sekansında görülebilir. Sonuç olarak Bazin'in savunduğu gibi Welles, alan derinliği ve uzun planlarla izleyicinin filme katılımını talep eden bir dil yaratır ve bu dil filmi daha gerçekçi kılar.

Bazin, sinema perdesini dünyaya açılan bir pencere olarak yorumlar. Perdede görülenler, örneğin oyuncuların hareketi, perde ile sınırlı değildir ve perdeden çıktığında da devam ediyor gibidir,

---

[244] Filmle ilgili daha ayrıntılı bilgi edinmek için *The Battle over Citizen Kane* (Michael Epstein ve Thomas Lennon, 1996) belgeseli izlenebilir. Bu belgeselde de anlatıldığı gibi aslında filmdeki Charles Foster Kane karakteri, gerçek hayatta büyük medya imparatoru, sansasyonel gazeteciliğin önemli ismi William Randolph Hearst'ten esinlenmiştir. Bu nedenle de Welles, filmin gösteriminde büyük sıkıntılar yaşamış, o yıl film 9 dalda Oscar'a aday gösterilmesine rağmen Hearst'ün etkisiyle sadece senaryo dalında ödül almıştır. 1960'larda, o döneme kadar yapılmış en iyi film olarak nitelendirilmesine rağmen, Welles yaşlılığında, bu filmle bir hata yaptığını itiraf eder.

çünkü kamera, doğadaki bütünlüğün ve sürekliliğin aktarılmasına olanak veren, gerçekliği açığa çıkaran bir araçtır. Sinemadaki teknolojik gelişmeler gerçeklik algımızı güçlendirecektir, teknoloji sayesinde daha iyi bir gerçeklik yanılsaması yaratılabilecektir filmlerde.

Benzer görüşleri savunan bir başka gerçekçi film kuramcısı da Siegfried Kracauer'dır. Ona göre sinemayı sanat yapan, *fizik gerçekliğin kurtarılması*dır. Kamera gerçekliğin gizli yönlerini ortaya çıkarır, gerçek dünyada göremediklerimizi görürüz perdede, yani kurtarılmış gerçekliği. Nasıl bir mikroskop sayesinde gözle göremediğimiz çok küçük parçaları görebiliyorsak, sinemada da örneğin ayrıntı çekimlerle (mesela ellerin hareketi, yüzdeki mimikler vb.) normalde gözümüzün önünde olan ama fark edemediğimiz gerçekleri görürüz. Kamera sadece çok küçük parçaları değil, mesela kitleler gibi çok büyük parçaları da görünür kılar ya da rüzgarda savrulan bir yaprakta olduğu gibi, hareketi de, görebiliriz perdede. Ayrıca kültür ya da önyargılar gibi zihnimizin karanlık köşelerinde kalanları da görmemizi sağlar sinema.

Kracauer da kendisinden önceki film kuramcıları gibi, sinemayı diğer sanatlardan ayrı bir yere koyar. Bu konuda bütün kuramcılar gibi o da farklı bir argüman geliştirir. Ona göre, diğer sanatlarda sanatçı yaratıcı süreç içerisinde sanatının hammaddesini tüketir, örneğin heykeltıraş bir mermeri yontar ve ondan sanat eseri yapar, yani hammaddesine, gerçekliğe yeni bir şekil verir. Yönetmenin hammaddesi de gerçekliktir ama o, diğer sanatçılar gibi gerçekliği yoğurmaz, aksine yansıtır, açığa çıkarır. İşte bu nedenle de sinema diğer sanatlardan ayrı tutulmalıdır.

Yönetmen öyküsünü anlatırken, öykünün içinde bulunduğu ortamı yani fizik gerçekliği de sergiler. Kracauer'ya göre bunu en iyi başaran belgesel filmdir. O, dışavurumcu filmlerin gerçekliği reddettiğine, ya da avangard filmlerin öyküyü yok ettiğine inanır, ona göre deneysel sinema sadece sanatı sinemaya uzatmıştır.

Sonuç olarak gerçekçi film kuramcılarına göre, kamera gerçekliği dönüştürmez, açığa çıkarır ve sinemayı diğer sanatlardan ayıran da bu olanağıdır.

Editör

ANDRE BAZİN

*Doç. Dr. Battal ODABAŞ**

Andre Bazin'in Yaşamı

18 Nisan 1918'de Angers, Fransa'da doğan André Bazin, ilk eğitimini La Rochelle'de alır. 1938'de St. Cloud'daki Ecole Normale Superieure'de devam eder. Sınavlardan çok yüksek notlar almasına rağmen kekemeliği yüzünden öğretmenliğe kabul edilmeyen Bazin, 1939'da orduya çağırılır. Savaş sırasında, savaştan etkilenen askerlerin psikolojik danışmanlığı görevini yürütür. Sinemaya olan tutkusu orduya çağrıldığı yıllardan itibaren artmaya başlamıştır. Eleştirmen arkadaşı P. A. Touchard, Bazin'in sinema eleştirmenliğindeki şiirsel duyarlılığa dikkati çeker ve Bazin'i, konuşurken kekeleyen ama bilimsel, felsefi ve soyut terimleri öylesine yerli yerinde kullanarak dinleyenlerin fantastik iştahlarını doyuran ve bunu yaparken de alçakgönüllü bir üsluba sahip olan biri olarak tanımlar.[245]

Bazin (1918-1958), Jacques Doniol Valcroze ve Lo Duca'nın 1951'de yayınladıkları ve katkı sağlayanlar arasında Yeni Dalga'nın başlatıcıları Godard, Truffaut, Claude Chabrol, Rohmer ve Rivette'in de bulunduğu Cahiers du Cinéma dergisinde ölümüne kadar yazmış ve bu yazılar daha sonra dört ciltlik bir yapıt haline gelmiştir.

Bazin, sinema çalışmalarına, Pierre-Aimé Touchard'ın Paris'te kurduğu Edebiyat Evi'nde bir sinema kulübü kurarak başladı. *Sinema Nedir?* Kitabının birinci cildini adadığı Roger Leenhardt'a duyduğu hayranlıktan dolayı onu sık sık bu kulübe çağırıyordu. Fransa'da, Almanya'da, Cezayir'de, Fas'ta, Tunus'ta halk ve kültür ilişkisi üzerine çalışmalar yapıyor, toplantılar düzenliyordu. Aynı zamanda, *L'écran français, Le Parisien libéré, Esprit* gibi dergilerde yazıları yayınlanıyordu. Daha sonra *Télérama* adını alacak olan *Radio-Cinéma-Télévision* dergisinin kurucuları arasında yer almıştı. Bu dönemde, yine *Sinema Nedir?*'in ilk cildini adadığı isimlerden ikincisi olan ve koruyuculuğunu üstlendiği François

* **Doç. Dr. Battal ODABAŞ**: İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü Öğretim Üyesi.

[245] Bazin, A. (2000). *Sinema Nedir?* İzdişüm Yay. İstanbul. s.7.

Truffaut ile tanışıyordu. 1949'da Biaritz'de düzenlenen Lanetli Filmler Festivali'nin de düzenleyicileri arasında yerini almaktan geri durmamıştı.

Les Cahiers du Cinéma

Jacques Doniol-Valcroze, Joseph-Marie Lo Duca ve Leonid Keigel ile birlikte, 1951 Nisan'ında *Les Cahiers du Cinéma* dergisini kurdu. Sinema üstüne görüş ve kuramlarını bu dergide yayınlamaya başladı. *Cahiers du Cinéma* dergisi, Bazin'in yönetiminde Avrupa'nın en etkili kuramsal yayını oldu ve Yeni Dalga'nın doğmasına önemli katkılarda bulundu.

Cahiers du Cinéma yazarları arasında en önemlilerini şöyle sıralayabiliriz: Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Doniol-Valcroze, Jacques Rivette, Jacques Rozier vd. Fakat bunlar bir araya geldiklerinde ortak yönleri çok azdı. Uyumsuz öğelerden oluşmuş bir grup gibiydiler. Gerçek ortak paydaları, ortak felsefeleri yoktu. Hoşlandıkları ya da nefret ettikleri bile aynı değildi. Bir "okul"dan daha çok bir "tekke" görünümündeydiler.

Bu dergideki yazılarıyla hareketi başlatan Bazin, Truffaut, Godard ve Chabrol gibi eleştirmen ve yazarlar, kendilerinden önceki sinemaya yüz çevirip kendi ilkelerini saptarken, kuşkusuz sıfırdan başlamıyorlardı. Düşüncelerini geliştirmek ve uygulamak için, özellikle İtalya'da gelişen ve savaş sonrası filmciliğin zengin deneylerine ve sonsuz belgelerine dayanıyorlardı.

Yazmanın zaten sinema yapmak olduğu düşüncesine sahip olan *Cahiers du Cinéma* yazarları arasında film yapmayan ve sadece eleştirmen olarak kalan tek kişi, yazar André Bazin'di. Bazin hep kuramcı olarak kaldı. Diğer *Cahiers du Cinéma* yazarlarından Sadoul, Balasz ve Passinetti ise eleştirmen değil tarihçi ya da toplumbilimciydi.

Cahiers du Cinéma'nın iki temel ilkesi vardı:

a- *Sahneye Koyma* (Mise-en-scène)

b- *Yazarların Politikası* (La politique des auteurs)

"Yazarların Politikası" (daha sonra Auteur Kuramı) yaklaşımıyla *Cahiers du Cinéma*, 1950'lerde efsanesini Atlantik ötesine kadar yaydı. Zaten yazarları Amerikan sineması hayranıydı. Bazı

yazarlara göre[246] bu tutumuyla, o sırada Amerikan sinemasının önemli kurumu M.P.E.A.A.'nın[247] girişimleriyle Batı Avrupa'da yaygınlaşmaya başlayan Amerikan sinemasının emperyalist politikalarını benimsetmekten başka bir şey yapmıyordu.

Bazin, bu kurama karşıdır. Ona göre Yaratıcılar (Auteur) Kuramı yanlıları sinemada Shakespeare'ler, Rembrandt'lar bulmak istiyorlar. Bazin, Yazar-Konu-Yapıt denklemini anımsatarak, bu denklemin bir öğesi olan konunun hiç önemsenmediğini vurgular. Kişisel anlatının, filmden filme sürdüğünden ya da geliştiğinden kuşkulandığını söyler. Ona göre sinema, resim ve yazın gibi bireye dayanmaz. Hollywood sinemasında ise bireysellik çok daha azdır. Halbuki çağdaşı Alexandre Astruc, kameranın bir kalem gibi kullanılabileceğini söyleyerek Bazin'in bu yaklaşımıyla çelişmektedir. Ona göre artık tek bir sinemadan değil sinemalardan söz edilecektir.

Giraudoux, "yapıtlar yoktur, yalnızca yazarlar vardır" diyor. Truffaut bu sözü onaylıyor ve yazarların politikasını oluşturuyor. Bazin ise tümüyle hemfikir değildir. Yazarın kendine özgü bir yeteneği var kuşkusuz, ama bir de filmin sinema tarihindeki yeri var. Griffith'in *Birth of a Nation*'ı (Bir Ulusun Doğuşu) (1915) *Abraham Lincoln*'a (Griffith, 1930) göre; Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* (1925) *Korkunç Ivan*'a (1944); Orson Welles'in *Yurttaş Kane*'i (1941) de *Mr. Arkadin*'e (1955) göre üstündür. Bazin, yazarların politikası yanlılarının Welles, Lang, Renoir, Hawks ya da Rossellini'nin tüm yapıtlarının aynı biçem ve anlam özellikleri taşıdığı izlenimi vermelerinden korkuyor. Çünkü Bazin'e göre her filmde sinema sanatının bir izi vardır.

Bazin bazı konularda, Yazarların Politikası yaklaşımına katılmamakla birlikte, buna karşı değildir. İzlenimci eleştirinin yanında, yazarların politikasını tutar. Yaklaşımın, kişisel nitelikleri değerlendirmede yararlı olduğunu söyler. Bazin'e göre yazar olmak, gereci kullanmaya bağlı, çünkü yazar, senaryo ne olursa olsun hep aynı öyküyü anlatır. Bazin, Jacques Rivette'in "yazar, birinci tekil kişi konuşur" tanımına katılır. Yazar, çok kötü bir gereci çok iyi bir

---

[246] Hennebelle, G. (1975) *Quinze ans de cinéma mondial* (1960-1975), Editions du cerf.
[247] MPEAA: Motion Picture Economic Association of America (ABD'nin, yabancı hükümetlerle doğrudan anlaşma yapmaya yetkili tek ekonomik sektörü).

filme dönüştürebilir... Bunun yanı sıra iyi bir senaryodan iyi film, kötü senaryodan da kötü film çıkaran yönetmenler olduğu da bir gerçektir. Yazarı yadsımaz, ama "yazar ama neyin yazarı?" diye de sorar. Bununla, Bazin, yazarı etkileyen koşulları gündeme getirir.

Truffaut da iyi ya da kötü filmler olmadığını, iyi ya da kötü yönetmenler olduğunu söyler. *Cahiers du Cinéma* yazarları filmleri değil, yönetmenleri değerlendirirler. Tek tek filmleri uzun uzun çözümlemezler. Yazar, filmi yaratır, filme anlamı koyar. Yani yazar, sürem ve uzamdan bağımsız bir yaratıktır. Oysa başka düzgüler de vardır. Yaratıcılar Kuramı yalnızca yazarınkini tanır.

Kuramcı Olarak André Bazin

Nesnel gerçekçilik, Bazin'in görüşlerinin temelini oluşturur. Ona göre belgesel filmler, bozulmamış gerçekliğin en arı ifadesidir. Kurguya karşı mizansene önem veren Bazin, gerçek sürekliliği ancak mizansen içindeki düzenlemelerle yaratılabileceğini savunmuş, bu açıdan Orson Welles'in alan derinliği çalışmalarına önem vermiştir. "*Bazin erkenden Orson Welles'i, Jean Renoir'ı, İtalyan Yeni-Gerçekçiliği'ni ve Charlie Chaplin'in Serseri sonrası filmlerini keşfederek bu yönetmenler ve akım hakkında yazılar yazdı ve onları savundu.*"[248]

Andre Bazin, yazıları ve kuramlarıyla genç yönetmenlere yol gösterdi. Ondan önce sinema hakkında yazılan eleştiriler günlük sinema eleştirisi gibiydi. Magazin yanı ağır basan, hayran kitlelerin ihtiyacını karşılayan yazılardı. Ciddi eleştiriler Bazin ile hız kazandı. Çıkardığı çeşitli dergilerdeki yazıları çok tartışıldı, okundu ve başka dillere çevrildi. Bu yazıları daha sonra "*Qu'est-ce que le cinema?*" (Sinema Nedir?) adı altında dört ciltte toplandı.[249]

Sinema Nedir? (Qu'est-ce que le cinéma?) genel başlığı altında yayınlanan kitaplar:

---

[248] http://www.unofficialbaziniantrib.com, 06.09.2012. Çev: Battal Odabaş.

249 Bu yapıttan seçmeler içeren bazı yazılar Nijat Özön tarafından 'Çağdaş Sinemanın Sorunları' (1966) adıyla Türkçeye çevrilmiştir. İngilizce çevirisini 1967'de, yine orijinalinden yaptığı seçkilerle Hugh Gray *What is Cinema?*adıyla iki cilt halinde yayınlamıştır. 2009'da tek cilt olarak Timothy Barnard tarafından *What is Cinema?adıyla* yeniden çevrildi. Fransa'da dal976'da Edition du Cerf kitabı yeniden düzenleyerek yayınladı.

1- Ontoloji ve Dil (Ontologie et langage, 1958),

2- Sinema ve Diğer Sanatlar (Le cinéma et les autres arts, 1959),

3- Sinema ve Toplumbilim (Cinéma et sociologie, 1961)

4- Bir Gerçeklik Estetiği: Yeni-Gerçekçilik (Une esthetique de la réalité: le néo-réalisme, 1962).

Sinema Nedir? *Kitap Dizisindeki Bölümler:*

Genel olarak bakıldığında Bazin'in Sinema Nedir? Kitap dizisinin Türkçe'de tam çevirisini bulmak mümkün değil. En çok bilineni *Varlıkbilim ve Dil* başlıklı birinci kitaptır. *Les Cahiers du Cinéma* dergisinde yayınladığı yazılar dönemin Türkçe yayınlanan sinema dergilerinde çevrilerek yayınlanmış ancak belli bir bütün içinde sunulmamıştır. Sadece Bazin değil diğer önemli yabancı yazarlar da aynı şekilde çevrilerek bu dergilerde yayınlanmıştır. Bu yüzden Bazin'in kitabının içindekiler kısmını buraya almak, kitabın bütünlüğünün anlaşılması açısından yararlı görülmüştür.

***1. Qu'est-ce que le cinéma? I. Ontologie et langage* (*Sinema Nedir? I. Ontoloji (Varlıkbilim) ve Dil*, 1958).**

Bu kitap Roger Leenhardt ve François Truffaut'ya adanmıştır.

Fotoğraf Görüntüsünün Ontolojisi. (1945 tarihli *Resim Sanatının Sorunları* yazısının gözden geçirilmiş hali)

1. Toplam Sinema Miti *Critique* dergisinden alınmış)

2. Bindirmenin Yaşamı ve Ölümü. (*L'Ecran Français*'den alınmıştır.)

3. "Niçin Savaşıyoruz" Hakkında.

4. Jean Painlevé Hakkında. (1947'de *L'Ecran Français*'den alınmıştır.)

5. Yitik Zamanların Peşinde, ("Paris 1900")

6. Sinema ve Keşif. (Nisan 1953 ve Ocak 1954'te *France-Observateur* dergisinde yayınlanmış iki yazısının sentezi)

7. İnsanların Cenneti. (*France-Observateur*, Şubat 1958)

8. Sessiz Dünya. (*France-Observateur*, Şubat 1956)

9. Tüm İkindilerde Ölüm. (*Esprit*, 1949. *Cahier du Cinéma*, 1954)

10. André Gide (*France-Observateur*, Mart 1952)

11. Sovyet Sinemasında Stalin Miti.

12. Taklit ve Sahte ya da Bir Bıyık İçin Hiçlik. (*L'Esprit*, 1945.)

13. Bir Şarlo Simgeciliğine Giriş. (D.O.C.'den alınmış, 1948)

14. M. Hulot ve Zaman. (*L'Esprit*, 1953)

15. Yasak Kurgu. (*Cahiers du Cinéma*, 1953 ve 1957)

16. Sinema Dilinin Evrimi. (Bu çalışma üç makalenin sentezinin sonucudur: Birincisi *Venedik'te Sinemanın Yirmi Yılı* kutlaması için yazılmış kitap için olan bir çalışma. İkincisi, *L'Age Nouveau* dergisinin 93. Sayısında yayınlanmış *Dekupaj ve Evrimi* yazısı, üçüncüsü de 1950 tarihli *Cahiers du Cinéma* dergisinin 1. Sayısındaki yazısı.)

17. William Wyler ya da Mizansen'in Jansenisti. (*Revue du Cinéma*, 1948)

***2. Qu'est-ce que le cinéma? II. Le Cinéma et les Autres Arts* (*Sinema Nedir? II. Sinema ve Diğer Sanatlar*. 1959).**

1. Saf Olmayan Bir Sinema İçin-Uyarlama Savunması. (Lozan Kitap Rehberi için hazırlanmış *Cinéma, Un Oeil Ouvert sur le Monde-Dünyaya Açılan Göz, Sinema* yazısından)

2. "Bir Kır Papazının Güncesi" ya da Robert Bresson'un Stilistiği (*Cahiers du Cinéma*, No:3, 1951)

3. Nemesis İle ya da o olmadan "M. Ripois" (*L'Esprit*, Ağustos-Eylül, 1954)

4. Tiyatro ve Sinema (*L'Esprit*, Haziran ve Temmuz-Ağustos, 1951)

5. Pagnol Vakası

6. Resim Sanatı ve Sinema

7. Bergsonyen Bir Film: "Le Mistère Picasso"

***3. Qu'est-ce que le cinéma? III. Cinéma et Sociologie* (*Sinema Nedir? III. Sinema ve Toplumbilim*. 1961).**

Birinci Bölüm

1. "Yasak Oyunlar" (*L'Esprit*, 1952)

2. "Los Olvidados" (Unutulmuşlar, *L'Esprit*, 1951)

3. "Almanya Sıfır Yılı" (*L'Esprit*, 1949)

4. "Son Tatil" ("*Stil insanın kendisidir*" başlıklı yazısı. *Revue du Cinéma*, 1948)

İkinci Bölüm

1. Pin-up girl'ün Entomolojisi (*L'Ecran Français*, 17 Aralık 1946)

2. "The Outlaw" (Revue de Cinéma, Ağustos 1948)

3. "La Red" (*L'Observateur*, 19 Kasım 1953)

4. Kraliçe ve Diğerlerinin Düşüşü "Niyagara" (*L'Observateur*, 17 Eylül 1953)

5. "Davut ve Betsabe" (*L'Observateur*, 29 Mayıs 1952)

6. "Sinemada Erotizm"in Kenarında (*Cahiers du Cinéma*, Nisan 1957)

Üçüncü Bölüm: Söylenceler (Mitler) ve Toplum

1. Jean Gabin ve Kaderi (*Radio-Cinéma-Télévision*, 1 Ekim 1950)

2. Humphrey Bogart'ın Ölümü (*Cahiers du Cinéma*, No:68, Şubat 1957)

3. M. Vedoux Söylencesi (*Revue du Cinéma*, No:19, Ocak 1948)

4. "Sahne Işığı ya da Molière'in Ölümü" (*L'Observateur*, No:130, Kasım 1952)

5. "Sahne Işığı"nın Büyüklüğü (*L'Esprit*, No:4, Nisan1953)

Dördüncü Bölüm: Western

1. Western ya da Mükemmelliği ile Amerikan Sineması (J.-L. Rieupeyrout'nun *Le Western ou le cinema américain par excellence* kitabına yazdığı önsöz. Collection "7e Art, Ed. Du Cerf, Paris, 1953)

2. Westernin Evrimi (*Cahiers du Cinéma*, Aralık 1955)

3. Örnek Bir Western: "Sept Hommes à Abattre- Seven Men from Now" (*Cahiers du Cinéma*, Ağustos-Eylül 1957)

4. "La vallé de la poudre-The Sheepman" (*France-Observateur*, 28 Ağustos 1958)

Beşinci Bölüm: Otomatların Evreni

1. "André Cayatte'ın Sibernetiği" (*Cahiers du Cinéma*, 1954)

***4. Qu'est-ce que le cinéma? IV. Une Esthétique de la Réalité: Le Néo-réalisme* (*Sinema Nedir? IV. Bir Gerçeklik Estetiği: Yeni Gerçekçilik*. 1962).**

1. Sinemasal Gerçeklik ve Kurtuluşta İtalyan Ekolü (*L'Esprit*, Ocak 1948)

2. Yer Sarsılıyor (La Terra Trema) (*L'Esprit*, Aralık 1948)

3. Bisiklet Hırsızları (*L'Esprit*, Kasım 1949)

4. Bir Aziz Peşinde (Un saint ne l'est qu'après) (*Cahiers du Cinéma*, No:2, Mayıs 1951)

5. Umut Yolu (Il cammino della speranza) (*Cahiers du Cinéma*, No:20, Şubat 1952)

6. İki Kuruşluk Umut (Due soldi di speranza) (*France-Observateur*, Temmuz 1952)

7. Yönetmen De Sica (Bu metin, 1952'de Guanda yayınları tarafından yayınlanmıştır. *Sinema Nedir?* kitabında da Fransızca çevirisi yeralmaktadır.)

8. Büyük Bir Yapıt: "Umberto D" (*France-Observateur*, Ekim 1952)

9. "Avrupa 51" (1953'te yazılmış bir metin)

10. İtalyan Sineması Kendini İnkar mı Ediyor? (*Radio-Cinéma-Télévision*, 1 Aralık 1954)

11. Acımasız Napoli (L'Or de Naples-L'oro di Napoli) (*Cahiers du Cinéma*, No:48, Haziran 1955)

12. De Sica ve Rossellini (*Radio-Cinéma-Télévision*, Eylül 1955)

13. "Senso" (*France-Observateur*, Şubat 1956)

14. Sonsuz Sokaklar (La Strada) (*L'Esprit*, Mayıs 1955)

15. "Il Bidone" ya da Sözkonusu Kurtuluş (*France-Observateur*, Mart 1956)

16. "Cabiria" ya da Yeni Gerçekçiliğin Sonuna Yolculuk (*Cahiers du Cinéma*, No:76, Kasım 1957)

17. "Vitelloni"nin Derin Özgünlüğü (*Radio-Cinéma-Télévision*, Ekim 1957)

18. "Kentte Aşk"

19. Rossellini Savunması-"Cinema Nuovo"nun yazı işleri müdürü Aristarco'ya mektup (Cinema Nuovo)

Bazin'i anlayabilmek için bu kitaptaki yazılarda bazı ortak noktaları ortaya çıkarmak gerekiyor. Zaten kendi başlarına her kitap belli konular üzerinde yoğunlaşmış olmalarına karşın, yine de Bazin'in en çok üstünde durduğu konular şunlardır:

1. Sinema dilinin evrimi
2. Sinema biçimi
3. Sinema ile diğer sanatların ilişkisi
4. Sinemada edebiyat uyarlamaları
5. Sinema ile toplumun ilişkisi
6. Sinemada mitler
7. Sinemada türler
8. Sinemada gerçeklik (özellikle İtalyan Yeni Gerçekçiliği)

André Bazin'in bu dört ciltlik kitabını incelerken bazı noktalar dikkati çekiyor. İlk üç cildi kendisi, dördüncü cildi de Jacques Ri-

vette yayınlamıştır. Rivette'in bir önsözü de bu ciltte yer almaktadır. Bazin'in iki özelliği vardır ve bunlar bir arada bulunmaktadır: Eleştirmen Bazin ve kuramcı Bazin. Bu iki özelliğinin nerede başlayıp nerede bittiğini anlamak güçtür, yazıları her iki özelliğini de barındırmaktadır. Dolayısıyla eleştiri diye ele alınan yazı, içinde yoğun kuramsal bilgiler taşıyabilmektedir. Bazin'in derin bir sinema sevgisi olduğu hem yaşamından hem de yazılarından anlaşılmaktadır.

Kitabın iki ciltlik İngilizce çevirisinin de oldukça popüler olduğu yapılan araştırmalarda ortaya çıkmıştır. Hem Türkçe, hem de İngilizce incelemelerde bu İngilizce çeviri daha çok kullanılmaktadır.

1. Qu'est-ce que le cinéma? I. Ontologie et langage (*Sinema Nedir? I. Ontoloji (Varlıkbilim) ve Dil,* 1958)

Fotoğrafik Görüntünün Ontolojisi

Bazin, fotoğraf görüntüsünün ontolojisini anlatırken önce sanattan söz ediyor. Mısırdaki mumyaların aslında insanların ölüme karşı çıkışlarının bir yansıması olduğunu söylüyor ve resim ve heykelin kökeninde bu mumyaların bulunduğunu ileri sürüyor. Sanatın ve uygarlığın paralel gelişiminin plastik sanatları ve onların büyülü işlevlerini ortaya çıkardığını belirtiyor. Bazin, modelin ya da portrenin varlıkbilimsel (ontolojik) kimliğine artık inanılmadığını, ama bunun onun anımsanmasına ve onu ikinci bir ruhani ölümden kurtarmasına yardım ettiğinin kabul edildiğini de vurguluyor. Görüntü üretimi bütün insan merkezli faydacılıklardan kurtulmuştur. Artık insanın hayatta kalması değil fakat daha genel olarak gerçeğin görüntüsüyle ideal bir evren ve geçici özerk bir yazgı yaratımı söz konusudur. Bazin, plastik sanatların artık estetikten daha çok psikoloji ve gerçeğe benzerlik ya da gerçeklikle ilgilendiklerinden söz ediyor.[250]

Bunlarla ulaşmak istediği nokta fotoğrafın ve sinemanın toplumbilimsel temelleridir. Bazin, André Malraux'nun *Verve* (Şevk) dergisindeki bir yazısından bir alıntı yapıyor: "*Sinema, ilkeleri Rönesansla ortaya çıkan ve son anlatımını barok resimde bulan plastik gerçekçiliğin en gelişmiş halinden başka bir şey değildir.*"

---

[250] Bazin, A. (1958) *Qu'est-ce que le cinéma? I. Ontologie et Langage*, Edition du Cerf. s. 11-12.

Niepce ve Lumière sayesinde fotoğrafi, baroku bitirerek plastik sanatları gerçeğe benzerlik saplantılarından kurtardı. Fotoğraf ve sinema da gerçek takıntısına sahip oldukları halde bundan memnundurlar. Bazin resme göre fotoğrafın özgünlüğünün özünde var olan nesnelliğinde yattığını söylüyor ve nihayet "*öte yandan sinema bir dildir*" diyerek sinemayı ayrı bir yere koyuyor.[251]

Toplam Sinema Miti

Sinemanın idealist bir fenomen olduğunu ileri süren Bazin, araştırmacılardan ve mucitlerden söz ediyor. Sinema aslında bilimsel düşünceye hiç zorunlu değildir. Sinemanın öncüleri de bilim adamları değildir. Sinema XVI. yüzyıldan beri hayal edilen Fenakistiskop'un 1890'larda geliştirilmesine dayanmaktadır. Sinemanın öncülerinin hayal güçleri, sinema düşüncesini gerçeğin eksiksiz ve bütünsel bir temsiliyle özdeşleştiriyor. Bu öncüler ses, renk ve çekicilikle dış dünyanın mükemmel bir yanılsamasının yeniden oluşturulması olduğunu hemen kavrıyor.[252] Sinemanın keşfinin efsane yönetmeni, fotoğraftan fonografa XIX. yüzyılda gündeme giren gerçeğin bütün mekanik üretim tekniklerine belli belirsiz egemen olandır.[253]

Sinemanın henüz keşfedilmediğini söyleyen Bazin daha sonra bu durumun, *keşfin* kökenine sinemanın gelişmesinde çok önemli bir yer tutacak olan bilimsel buluşlar ya da endüstriyel teknikler yerleştirerek, en azından psikolojik olarak, nedenselliğin somut düzenini tersine çevireceğini açıklıyor. Bazin, sinemanın sanat ya da endüstri olmasını sağlayan isimlerin sanayici Lumière ve Edison olduğunu belirtiyor. Edison kinetoskopuyla yetiniyordu, Lumière'in Méliès'e buluşunu satmayı reddetmesi bunu bizzat kendisinin kullanacak olmasındandı ama sinema, onun elinde, aslında halkın oynayıp yorulacağı bir oyuncak haline geldi. Ama Marey gibi asıl sinema bilginlerine bakıldığında, tesadüfen sinemaya hizmet ettiği görülür. Bernard Palissy gibi titrek birkaç saniyelik görüntü için mobilyalarını yakan fanatikler, manyaklar, özverili öncüler ne sanayici ne de bilgin idiler, sadece hayallerinin peşindeydi-

---

[251] Bazin, A. (1958). A.g.e. s.119.
[252] Bazin, A. (1958). A.g.e. s.24.
[253] Bazin, A. (1958). A.g.e. s.25.

ler. Sinemanın doğuşu bunların takıntılarının yani bir mitin, *toplam sinema mitinin* aynı yönde olmasındandır.[254]

Bindirmenin Yaşamı ve Ölümü

Tamamen gerçeğe ayrılmış belgesel ile sinemasal tekniklerle sunulan ve kaçış olanakları sunan fantastik sinemanın birbirinden ayrılması temelde yapaydır. Biri olmadan diğeri düşünülemez. Sinemada fantastik, gerçek olmayanın varlığını görünür şeyler evrenine sokarak bize sunar. Aslında fantastiğin halkı çeken yanı onun gerçekliğidir. Fotografik görüntünün reddedilemez nesnelliği ve inanılmaz karakteri arasında bir çelişkiden söz etmektedir Bazin. *Görünmeyen Adam* (James Whale, 1933) animasyon olarak sunulursa bütün ilgi odağından çıkar. Meliès'in *Münchhausen Baronu*'ndan (1911) Marcel L'Herbier'nin *Fantastik Gece*'sine (1942) kadar, düş kurma ekranda fantastiğin cesaretinin parçası olarak duruyor. Onun bilinen ve tescil edilmiş temsili yavaş çekimleri ve bindirmeleri (bazen de negatif pelikülü) kapsamaktadır. Yavaş çekim ve bindirme, asla kâbuslarımızı simgelemiyor. Ekrandaki bindirme şunu gösterir: "Dikkat gerçekdışı bir dünya ve hayali karakterler", hiçbir şekilde halüsinasyonları ya da hayalleri gerçek olarak temsil etmezler. Yavaş çekimler ise, girişimlerimizi gerçekleştirmek için kurduğumuz hayallerimize önerilerde bulunurlar. Hayaletle ortak sahnelerde kendileri de hayali hale gelen nesnelerin bizzat kendisi değilse hayaletin nesnenin önünde mi arkasında mı olduğunu söylemeye bindirmenin karşılıklı geçirgenliği izin vermez. Perspektife ve sağduyuya bu meydan okuyuş, gerçekleştiğinden itibaren daha tedirgin edici hale gelir. Bindirme mantıksal olarak hayal gücüne hiçbir biçimde telkinde bulunmaz, fakat doğaüstünü çağrıştırmasındaki tipik değeri çok zayıf olduğunu gösteriyor.[255]

Niçin Savaşıyoruz

Frank Capra'nın yaptığı ***Niçin Savaşıyoruz*** (*Why We Fight*) propaganda filmlerini bir yazısında ele alan Bazin, röportaj belgesellerinden söz ediyor. Savaş ve onun kıyameti, röportaj belgesellerine yeniden değer kazandıracaktır. Çünkü bu savaş gerçektir ve

[254] Bazin, A. (1958). A.g.e. s.26.
[255] Bazin, A. (1958). A.g.e. s.27-30.

dekorları bir kere kurulmaktadır. Oyuncuları da öleceklerini bilen gerçek kişilerdir. Sinema tarihçilerine göre *Niçin Savaşıyoruz* serisi yeni bir tür yaratıyordu: İdeolojik kurgu belgeseli. Büyük Alman ve Sovyet kurgucularının belgeselde kullandığı kurgunun yeni bir şey olmamasına karşın Capra'nın filmleri bir çift özgünlük getiriyordu: Filmde kullanılan görüntülerin bir kaçı dışında hiçbiri bu filmler için çekilmemişti. Kurgu göstermekten çok isbat etmek için kullanılıyordu. Bunlar paradoksal olarak daha tarihsel, daha somut bir belgesel tarzında sunulan soyut, tamamen mantıksal *aktüalite* (haber) filmleridir. Görüntüden çok söyleve yaslanırlar. Tarihsel olaylar bu belgeseller aracılığıyla yeniden inşa edilirler. Düşünce ve dil iki kez müdahale ediyordu: Olayın bizzat yeniden kuruluşunda ve içine yerleştirilen tarihsel tezlerde.[256]

Denizin Sessizliği (Jean-Pierre Melville, 1949) gibi filmlerin belgesele bir yenilik getirdiklerini öne süren Bazin, bu filmlerin temelde iki sorunla yüz yüze olduklarını söylüyor. Birincisi teknik, ikincisi ahlaki sorun. Hem daha iyi görüntü için teknik hileler yapmak hem de izleyiciyi aldatmamak.[257]

Sovyet Sinemasında Stalin Miti

"Sovyet Sinemasında Stalin Miti" başlıklı yazısında Sovyet sinemasının özgün yanlarından birinin çağdaş, hatta hayatta olan tarihsel kişileri sunmaktaki cesareti olduğunu belirtiyor. Bu olgu, aktörleri hâlâ bu dünyada olan çok yakın bir tarihi yücelterek veren yeni komünist sanatın mantığı içerisindeydi. Ancak Bazin'in kanısı Stalin'den başka yaşayan tarihsel kişilerin bu sanatın ilgi odağına pek girememiş olmasıdır. Stalin, aktüalite filmlerinde değil kurmaca filmlerde bir karakter olarak sunuluyordu. Sovyet sinemasının Stalin'e bakışını irdeledikten sonra şu sonuca ulaşıyor: Stalinist özürcülük, konuşma, hatta ikonografi alanında kaldığı sürece, retorik ve propagandaya indirgenebilen göreli ve dolayısıyla tersinir bir olgu olduğu kabul edilebilir. Burada, Stalin'in dehasının üstünlüğü artık hiç oportünist ve metaforik değildir: Tamamen ontolojiktir. Yalnızca sinemanın ikna gücü ve kapsamının karşılaştırılamaz bir biçimde, bütün diğer propaganda araçlarından daha büyük olma-

[256] Bazin, A. (1958). A.g.e. s.31-34.
[257] Bazin, A. (1958). A.g.e. s.64.

sından değil ama yine ve özellikle sinemasal görüntünün doğasının başka olmasındandır: Gerçeği içinde taşıyarak kendini bize empoze eden sinema, özünde, tartışmasız Doğa'dır ve Tarih'tir.[258]

Taklit ve Sahte ya da Bir Bıyık İçin Hiçlik

Charles Spencer Chaplin'e (Şarlo) ayrılan bölümde ("Taklit ve Sahte ya da Bir Bıyık İçin Hiçlik"), iki adamın dünyayı değiştirdiğini söylüyor: Tıraş bıçağının mucidi ve tıraş endüstrisini halkla barıştıran Gillette (Jilet), diğeri de "Şarlo Bıyığı"nın yaratıcısı ve sinemayı halka indiren Charles Spencer Chaplin. İlk başarılarından itibaren Şarlo'nun taklitçilerinin olduğu biliniyor. Sinema tarihinde birkaçı dışında iz bırakmayan kısa ömürlü taklitçiler. Bu taklitçilerden söz edilmemesine karşın, *Altına Hücum*'dan (1925) itibaren Şarlo'nun ününün arttığını söyleyen Bazin, *Diktatör* (1940) filmindeki Şarlo ve Hitler ilişkisine değiniyor. Hitler'in bıyığını Şarlo'dan aldığını ve daha sonra Şarlo'nun bu bıyığı geri almasına karşın artık Şarlo bıyığı değil Hitler bıyığı olduğunu söylüyor. Hitler ve filmin kahramanı Hinkel arasındaki benzerliklerden söz ederek Hinkel'in Hitler'in hiçliği olduğunu belirtiyor. Ama "Mitin gücü: Hitler'in bıyığı gerçekti" diyerek noktayı koyuyor.[259]

"Bir Şarlo Simgeciliğine Giriş" yazısında Bazin, Şarlo'nun efsanevi bir kişilik olduğunu belirtiyor, filmlerindeki davranışlarından örnekler vererek Şarlo'nun halkın bir yansıması olduğunu gösteriyor.

Sinema Dilinin Evrimi

Sinema dilinin evrimi konusunda çalışmalar yapan André Bazin'in görüşleri şöyle:

Sessiz sinemanın doruğa ulaştığı 1928 yılında, sesli sinemanın 1930'larda ortaya çıkmasıyla tartışmaların başladığını ve sesli sinemanın kaos yaratacağını söyleyenler olduğunu anımsatıyor. Bazin, sesin kullanımının sinemanın bu eski Ahid'ini yok etmeyeceğini ve onu tamamlayacağını söylemektedir. Önemli olanın ses bandıyla başlayan bu teknik devrimin, estetik bir devrime karşılık gelip gelmeyeceğidir. 1928-1930 yıllarının yeni bir sinemanın doğuşu

[258] Bazin, A. (1958). A.g.e. s. 72-88.
[259] Bazin, A. (1958). A.g.e. s.91-95.

olduğunu belirtmektedir. Dekupaj (kesme) bakış açısından bakıldığında, filmin öyküsü aslında, sessiz ve sesli sinema arasındaki devamlılığa bir çözüm getirmez. Sonuçta, 1925 ve 1935, özellikle de 1940-1950 dönemindeki yönetmenler arasında bir benzerlik bulunabilir. Bu yönetmenlere örnek de veriyor Bazin: Erich Von Stroheim ve Jean Renoir ya da Orson Welles, Carl Theodor Dreyer ve Robert Bresson. Bu az ya da çok açık benzeşmelerin, 1930'lu yılların çatlakları üzerinde bir köprü olduğunu kanıtladığını belirtmektedir. Sessiz sinemanın bazı değerlerinin seslide de kalıcı olduğu belirttikten sonra özellikle sessiz ve sesli arasındaki farklara da değiniyor ve bu farkların biçim ve kökten bir değişikliğe uğrayan sinemasal anlatım olduğunu söylüyor.[260]

Bazin, kurguya önemli bir yer vermiş ve onu anlatmaya ve çözümlemeye çalışmıştı.

1920'den 1940'a kadar iki büyük karşıt eğilim vardır: İmgeye inanan yönetmenler (metteure en scène) ve gerçekliğe inananlar. "İmge"den anladığı, temsil edilen şeyin ekran üzerindeki temsilinin her halidir. Bunun karmaşık bir ilişki olmasına karşın olguları başlıca iki grupta topluyor: Görüntünün plastiği ve (zaman içindeki görüntünün düzenlenmesinden başka bir şey olmayan) kurgunun kaynakları. Plastik denildiğinde dekor, makyaj hatta belli ölçülerde oyunu anlamak gerekir. Bazin, bunlara aydınlatma ve nihayet kompozisyonu tamamlayan kadrajı da ekler. Kurgu ise sanat olarak sinemanın doğuşunu oluşturmaktadır. Böylece sinema, canlı fotoğraf olmaktan çıkıp bir dil haline geliyordu.[261]

Kurgunun görünmez olmasına karşın, Amerikan filmlerinde savaş öncesi çok sık kullanıldığını anımsattıktan sonra planların parçalara ayrılmasının, malzemenin mantığına ya da sahnenin kurgulanmasına göre olayı analiz etmekten başka bir amacı olmadığını söylüyor. Onun bu mantığı analizi duyarsız hale getiriyor, izleyicinin düşüncesi, eylemin coğrafyası ya da dramatik ilginin yer değiştirmesiyle bunları doğruladığı için yönetmenin ona empoze ettiği bakış açılarıyla doğal olarak tam uyuşuyordu.[262]

---

[260] Bazin, A. (1958). A.g.e. s.131-132.
[261] Bazin, A. (1958). A.g.e. s.132.
[262] Bazin, A. (1958). A.g.e. s.132.

Fakat bu "görünmeyen" dekupajın yansızlığı, kurgunun tüm olasılıklarını hesaba katmaz. Aksine bu olasılıklar "*paralel kurgu*", "*hızlı kurgu*" ve "*çarpıcı kurgu*" adı altında bilinen üç kurgu işleminde mükemmel bir biçimde yansıtılır. Griffith, paralel kurgu yaratarak, uzamda aynı anda meydana gelen ama birbirinden uzakta gerçekleşen planları arka arkaya kurgulamakla iki eylemin aynı anda kullanılmasını sağlıyordu.[263] Bazin, Abel Gance'ın *Tekerlek*, (1923) Ayzenştayn'ın *Genel Çizgi* (1929) filmlerinden de örnekler vermektedir.[264]

Görüntünün nesne olarak taşımadığı anlamı kendi aralarındaki ilişkiyle ortaya koymasının kurgu sayesinde olduğunu belirten Bazin, Kuleşov'un ünlü deneyinin de bunu kanıtladığını söylemektedir. Kuleşov etkisi de denilen bu deney sonucunda olay yansıtılmaz, yansıtılan şey bir göndermedir. Bu deneyin çeşitli kombinasyonları olabileceğini söyleyen Bazin, bu anlamların hepsinin de metafor ya da çağrışımla ortaya çıktığını belirtmektedir. Anlatının son nesnesi gerçek anlamıyla senaryo ve ham görüntü arasına ek bir geçiş öğesi, estetik bir dönüştürücü girer. Bazin, anlamın görüntüde olmadığını kurguyla izleyicinin bilinç planına yansıtılan gölgede olduğunu söylemektedir.

... kurgunun ve görüntünün dışavurumculuğunu, sinema sanatı için temel sayıyoruz. İşte daha sessiz sinemadan beri Eric von Stroheim, F.W. Murnau ya da Robert Flaherty gibi yönetmenleri tartışma konusu yapan da genellikle kabul edilen bu anlayıştı. Kurgu bu yönetmenlerin filmlerinde, eğer çok verimli bir gerçeğin içinde kaçınılmaz bir ayıklama gibi tamamıyla olumsuz bir rol oynamıyorsa, hiç bir rol oynamaz. Alıcı her şeyi aynı anda göremez, ama görmek için seçtiğinden de hiç olmazsa hiç bir şeyin kaybolmamasına çalışır.[265]

Bazin'e göre sinema nesnelerdeki gizli anlamı ortaya çıkarır. Duygularla anlayamadığımız gerçekliği verir. Çünkü doğaya, nesnelere dilediğince yaklaşır. Alıcı her şeyi aynı anda gösteremez, ama göstermek için seçtiğinden hiçbir şeyin yitip gitmemesine

---

[263] Bazin, A. (1958). A.g.e. s.132.

[264] Bazin, A. (1958). A.g.e. s.133.

[265] Bazin, A. Sinema Dilinin Evrimi. *Türk Dili-Sinema Özel Sayısı*, Çev. Nijat Özön, Sayı:196, Türk Dil Kurumu yay., Ankara, Ocak 1968. s.378.

çalışır. Bu dilde görüntü gerçeğe kattığından ötürü değil, gerçekte ortaya çıkardığından ötürü önemlidir. Görüntü gerçek dönüştürülerek değil, gerçekten seçme yapılarak oluşturulur. Gerçek çok katmanlıdır, bu katmanları alıcı bulabilir. Bazin, içeriğin gerçekliği üzerinde durmaz. Sinemada önemli olan uzamsal gerçekliktir. Görüntüdeki düşlem ürünü nesneler gerçeklik yanılsamasını yok etmez, çünkü sinemada gerçeklik yanılsaması uzamın gerçekliğine bağlıdır."[266]

Fok avlayan Nanook'un karşısında Flaherty için önemli olan şey, Nanook ve hayvan arasındaki ilişkidir, bekleyişin gerçek büyüklüğüdür. Kurgunun zamanı tahmin ettirebilmesine karşın Flaherty bekleyişi bize göstermekle yetiniyor, avlanmanın süresi, onun gerçek nesnesi bizzat görüntünün özüdür. Filmdeki bu bölüm sadece tek bir planda çekilmiştir. Bu nedenle bu olgunun çarpıcı bir kurgudan daha dokunaklı olduğu inkâr mı edilecek?

Bazin'e göre Murnau belli bir dönemde dramatik uzamın gerçekliğiyle ilgilenmiştir. *Nosferatu*'dan (1922) daha çok *Aurore*'da (1927) kurgunun belirleyici bir rolü yoktur. Aksine, görüntünün plastiğinin onu belli bir dışavurumculuğa bağladığı düşünülebilir: Ama bu yüzeysel bir bakış olacaktır. Görüntüsünün kompozisyonu, hiç de resimsel değildir, gerçeğe hiç bir şey eklemez, onu deforme etmez, aksine, derin yapılar ortaya çıkarmaya, dramın temeli haline gelen önceden var olan ilişkileri görünür kılmaya zorlar. Böylece, *Tabou*'da (1931), ekranın solunda bulunan alana bir geminin girmesi, Murnau'nun tamamen doğal dekorlarda çekilmiş filmin katı gerçekçiliğiyle hiç de gizlemeye çalışmadan kesinlikle kaderle belirlenir.[267]

Ama hem görüntünün dışavurumculuğuna ve hem de kurgunun yapmacıklığına kesinlikle en fazla karşı olan Stroheim'dır. Bazin'in yorumuyla, Stroheim'a göre gerçek, anlamını, komiserin inatçı sorgulaması altındaki suçlu gibi itiraf eder. Mizansen ilkesi basittir: Acımasızlığını ve çirkinliğini göstererek bitirmek için oldukça ısrarlı bir biçimde ve daha yakından dünyaya bakmak.[268]

---

[266] Büker, S. *Film ve Gerçek*, Anadolu Üniversitesi yayını, Şubat 1989. s.19.
[267] Bazin, A. (1958). A.g.e. s.135.
[268] Bazin, A. (1958). A.g.e. s.135.

Bazin, bu üç yönetmeni seçmesinin nedenini şöyle açıklıyor: Bu üç yönetmen herkesi temsil etmemektedir. Dışavurumcu olmayan sinema öğelerini kullanan, kurguyu temel almayan çok sayıda yönetmen bulunabilir, hatta Griffith de bu kapsama alınabilir. Ama bu üç yönetmenin önemi, belki de, anlambilimsel ve sözcükbilimsel birimi hiçbir biçimde çekim (plan) olmayan; ki onun içinde görüntünün öncelikle gerçeğe *katkısı* için değil, onu *meydana çıkardığı* için değer kazandığı; mükemmel sinemayla özdeşleştirilebileceklerin aksine, sessiz sinemanın tam kalbinde, bir sinema sanatının varlığını göstermek için yeterli olmalarından gelmektedir. Bu eğilim için sessiz sinema, aslında bir sakatlıktan başka bir şey değildir: Gerçek, en azından, bu öğelerden biridir. *Les Rapaces* (Eric Von Stroheim, 1924), Dreyer'in *Jean d'Arc*'ı (1928) gibi, daha önceden, sanal olarak sesli filmlerdendir. Sinema dilinin bizzat özünün kurgu ve görüntünün plastik kompozisyonu olduğunu söylemeyi bırakırsak, sesin ortaya çıkışı, yedinci sanatı tamamen farklı iki görünüme ayıran estetik fay hattı değildir artık. Ses bandı yüzünden ölen bazı sinemalar hiç de "sinema" değildi, bölünmenin gerçek planı başka yerdeydi, sinema devam ediyordu ve sinema dilinin otuz beş yıllık geçmişi boyunca da kesintisiz devam ediyor.[269]

Bazin, sessiz sinemanın estetik birliğinin yeniden gündeme geldiğini söyledikten sonra iki düşman eğilim olarak bölündüğünü söylüyor. Yaşadığı döneme kadar olan yirmi yıllık süre içerisinde sinemanın durumunu inceliyor.

Kurumlaşmış olan sinemanın dili de gelişmektedir. Bazin, Amerikan sinemasının türlerle üstünlük sağladığını söylemektedir: Amerikan komedileri, savruklamalı (burlesque-slapstick) filmler, dans ve müzikhol filmleri, polisiye ve gangster filmleri, psikolojik ya da ahlaki filmler, fantastik ya da korku filmleri ve westernler. Fernando Solanas ve Octavio Getino'nun *Üçüncü Bir Sinemaya Doğru* manifestosundan daha önce ikinci sinemadan söz eden Bazin, bu ikinci sinemanın kuşkusuz Fransız sineması olduğunu belirtiyor. Adını vermese de Hollywood sinemasının da birinci sinema olduğu anlaşılıyor. Fransız sinemasının üstünlüğünü kendi deyimiyle *Kara Gerçekçilik* ve *Şiirsel Gerçekçiliğin* sağladığını belirtiyor. Özellikle dört ismin bu sinemada egemen olduğunu vurguluyor:

---

[269] Bazin, A. (1958). A.g.e. s.135.

Jacques Feyder, Jean Renoir, Marcel Carné ve Julien Duvivier. Bazin'e göre Sovyet, İtalyan gibi ülke sinemalarının 1910'lu yıllarda pek önemi olmadığı için, onlara değinmiyor. Bazin, Amerika ile Fransız sinemasının, II. Dünya Savaşı öncesi dönemin sesli sinemasını yeterli ölçüde temsil ettiğini ve sinema sanatını görülür biçimde dengede tutarak geliştirdiğini söylemektedir.[270]

Temele ilişkin olarak sinemanın kurallarını oluşturduğu büyük türlerin geniş halk yığınlarının eğlenebilmesini sağladığını ve kültürlü elit bir tabakanın da desteğini aldığını belirtikten sonra, biçim açısından da konularına uygun fotografi ve dekupajın net ve mükemmel hale geldiğini söylemektedir. Görüntü ve ses tam bir uyum içindedir.

İkinci Dünya Savaşı sonrası ulusal sinemaların Hollywood etkilerinden kurtulmuş olarak biçimden daha çok konu açısından gerçek devrimlerini yaptıklarını savunmaktadır. Filmin nasıl olduğu değil ne söylediği önemli hale gelmiştir artık. Yeni Gerçekçiliğin bir mizansenden önce bir hümanizm olup olmadığını sormaktadır. Bizzat biçimin de gerçeğin karşısında silik kalıp kalmadığını soru olarak karşımıza çıkarıyor.

Teknik gelişmelerden sonra filmlerin renklenmesiyle ilgili bazı görüşler ileri sürüyor Bazin. Pankromatiğin görüntünün değerlerini değiştirdiğini belirttikten sonra, duyarlılığı fazla filmlerin deseni değiştirmeyi sağladığını ileri sürüyor. Stüdyoda çekilen filmlerde (Jean Renoir'ın kullandığı) alan derinliğinin sağlanamayacağını söylüyor. Bunun ancak dış çekimlerde mümkün olduğundan, stüdyoda da bazı hünerlerle başarılabileceğinden söz ediyor. Teknik determinizm giderildiği için artık dilin evriminin ilkeleri ve simgeleri başka bir yerde aranmalıdır: Konularda ve onların anlatılmasında gerekli olan biçimlerde.[271]

James Monaco Bazin'i yorumlarken şöyle diyor:

Ona göre sinema ne kadar güzel ya da esnek olursa olsun, hiç bir zaman sadece görkemli bir tecrit içindeki bir sanat ya da dil değil, ama her zaman politik, felsefi, hatta dini denklemlerde aktif olan bir faktördü. Onun yaklaşımının genişliği ve tutarlılığı daha sonra Yeni Dalga'nın filmlerine yansıyacaktı. Bazin'in bu aracın

---

[270] Bazin, A. (1958). A.g.e. s.136.

[271] Bazin, A. (1958). A.g.e. s.136-139

özel doğası, *yani sinema dili* üzerine yorumları, aracın teknolojisi ve ondan çıkan psikolojinin daha derinlemesine anlaşılması açısından eşsizdi ve gerçekten de daha sonra Christian Metz gibi göstergebilimcilerin film olgusunu daha güçlü bir biçimde felsefi incelemesine giden yolu açtı.[272]

Sesli Sinemada Dekupajın Gelişimi

Bazin, 1938'de, dekupajın hemen hemen aynı biçimde yapıldığını söyledikten sonra sessiz ve sesli sinemayı karşılaştırıyor. Sessiz sinemanın kurgunun yapaylıkları ve plastiği üzerine kurulu filmlerini "dışavurumcu" ya da "sembolist" olarak adlandırdıktan sonra bu yeni anlatı biçiminin "analitik" ve "dramatik" olarak nitelendirilebileceğini söylüyor. Kuleşov'un deneyinden de bir örnekle sessiz ve sesli sinemanın durumunu açıklamaya çalışıyor: Bir yanda mükellef bir sofra, diğer yanda aç bir zavallı.[273]

Bazin, 1936'da kullanılan dekupajlardan örnekler vererek sürdürüyor. Beş örnek verdikten sonra, nasıl olurlarsa olsunlar, bu dekupajların ortak noktaları olduğunu belirterek bunların ilkinin büyük bir planın dekoru baskıladığında bile karakterlerin yerlerinin her zaman belirli olduğu uzamın gerçeğe benzerliği ve ikinci ortak noktanın da dekupajın amacının ve etkilerinin sadece dramatik ve psikolojik olduğunu söylemektedir.

Başka bir deyişle, bir tiyatroda oynanmış, bir orkestra koltuğundan izlenmiş de olsa bu sahneler aynı anlama sahip olacaklardır, olay nesnel olarak var olmayı sürdürecektir. Kameranın görüş açısındaki değişmeler, buna hiçbir şey eklemez. Sadece gerçeği daha etkili bir biçimde sunar. Önce onun daha iyi görülmesini sağlayarak, sonra da ona hak ettiği değeri vererek (yapar bunu).[274]

Bununla birlikte, tiyatro yönetmeni de olsa sinema yönetmeni de olsa hepsi, aksiyonun anlamını etkileyen yorum paylarına sahiptirler. Fakat bu yalnızca bir paydır ve olayın biçimsel mantığını değiştirebilecek bir şey değildir. Bazin burada *St. Petersburg'un Sonu* (Pudovkin, 1927) filmindeki bir dizi aslan heykelinin tek bir hayvan izlenimi vermesini ve tıpkı halk gibi ayağa kalktığını göstermesini

---

[272] Monaco, J. (2006). *Yeni Dalga*, +1 Kitap, İstanbul. s.13.
[273] Bazin, A. (1958). A.g.e. s.139.
[274] Bazin, A. (1958). A.g.e. s.140.

örnek veriyor.[275] Bunun kurgunun hoş bir buluşu olduğunu ve 1932 yılında bile düşünülemez olduğunu söylüyor. Fritz Lang'ın *Fury*'sinde (1936) dans eden kadınlarla kümeste gıdıklayan tavukların çekici kurgunun yaşamını sürdürmesine yaradığını, döneminde insanları şaşırtsa bile artık alışılmış olduğunu belirtmektedir.

Griffith ve Sovyet yönetmenlerin kurgularından söz ettikten sonra Bazin, görsel görüntüden daha az esnek olan sesli görüntünün, plastik dışavurumculuğu olduğu kadar görüntüler arasındaki simgesel ilişkileri gitgide ayıklayarak kurguyu gerçekçiliğe daha yaklaştırdığını belirtiyor.

Bazin, Orson Welles'in *Yurttaş Kane*'indeki alan derinliği sayesinde, kesintisiz sahnelerin kamera hareketsiz bile kalsa tek çekimle kaydedildiğini söylüyor. Kurgudan önce belirlenmiş dramatik etkiler, hepsi için bir kez seçilmiş kadrajda aktörlerin yer değiştirmesinden doğuyordu. Ama alan derinliğini Welles bulmamıştı ve ilk yönetmenler de bunu kullanıyorlardı. Görüntü bulanıklığı yalnızca kurguyla ortaya çıktı. Bu, yakın çekimlerin kullanımından ileri gelen teknik zorunluluktan ziyade kurgunun mantıksal sonucu ve onun plastik eşdeğeridir. Bazin devam ediyor: Eğer yönetmen, aksiyonun öyle bir anında, örneğin daha yüksek düşünülmüş dekupajdaki gibi, bir kâse meyvenin çok yakın bir çekimini yaparsa, objektifin konduğu noktayla onu uzamda da yalnızlaştırması normaldir. Arka planın bulanıklığı kurgunun etkisiyle desteklenir, bu da sadece aksesuar olarak fotoğrafik biçime değil esas olarak anlatı biçimine aittir.

Jean Renoir'ın Orson Welles'in öncülü olduğunu söyleyen Bazin onun alan derinliğini şöyle açıklıyor: Görüntünün derinliğini oluşturma arayışı, sık çevrinmelerle ve alana girişlerle değiştirilmiş kurgunun kısmi bir silinmesine etkin bir biçimde karşılık gelir. Dramatik uzamın devamlılığına ve doğal olarak süresine saygı göstermeyi unutmaz. Welles'in *Muhteşem Ambersonlar*'da (1942) kullandığı plan-sekansların aynı çerçevede çekilmiş bir aksiyonun pasif bir kaydı olmaktan daha çok, olayı parçalamayı, zaman içerisinde analiz etmeyi reddetmesidir.

---

[275] Bazin, burada Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* adlı filmi yerine yanlışlıkla Pudovkin'in *St. Petersburg'un Sonu* filmine atıf yapmaktadır. Bahsedilen sahne Eisenstein'ın filminde geçmektedir.

Bazin'e göre, çağdaş yönetmenin alan derinliğindeki plan-sekansı, kurguyu reddetmez, onu biçim estetiğiyle bütünleştirir. ... Kurgunun kullanımıyla ekranın diline aktarılmış belirleyici gelişmeleri görmezden gelmek açıkçası saçmadır. Fakat bunlar sadece özellikle sinemasal olmalarından daha çok başka değerler pahasına kazanılmışlardır.[276]

Bu yüzden alan derinliğinin yalnızca filtre çerçeveleri ve aydınlatma biçimi gibi teknik bir şey olmadığını mizansen için önemli bir kazanım olduğunu belirtiyor Bazin. Bunun sinema dilinin tarihinde diyalektik bir ilerleme olduğunu vurguluyor. Bunun da biçimsel bir ilerleme olmadığını, iyi kullanılmış alan derinliğinin yalnızca daha ekonomik, daha basit ve hem de olayın değerlendirilmesinde daha anlaşılır bir biçim olmadığını söyleyerek sinemasal dilin yapıları sayesinde, görüntüyle izleyicinin entelektüel ilişkisini etkilediğini ve dolayısıyla gösterinin anlamını değiştirdiğini belirtiyor.

Alan derinliği konusuna devam eden Bazin, alan derinliğinin bir gereklilik en azından bir olasılık olması dışında görüntünün yapısına yeniden belirsizliği getirdiğini söylüyor. *Yurttaş Kane*'in yalnızca alan derinliğiyle tasarlandığını söylemenin abartı olmayacağını belirtiyor. Kurgunun dışavurumcu sürecini yasaklayanın Welles olmadığını, fakat tam olarak onların plan-sekanslar arasında alan derinliğinde epizodik kullanımlarının onlara yeni bir anlam verdiğini yazıyor.[277] Böylece *Yurttaş Kane* onun incelemelerinde önemli bir yer tutuyor.

Daha sonra İtalyan sinemasından örneklere geçen Bazin, Roberto Rossellini ve Victorio de Sica'dan sözediyor. İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin kendinden önceki sinemasal gerçeklik biçimlerine sadeliği ve özellikle de kurgunun zorunlu kıldığı efektleri kullanmayarak karşı çıktığını söylemektedir. Welles'te olduğu gibi, stil çelişkilerine karşın Yeni Gerçekçilik, gerçeğin belirsizlik duygusunu filme vermeye yöneliyor. Rossellini'nin *Almanya Sıfır Yılı*'ndaki (1948) çocuğun yüzündeki kaygı, Mosjukin'in çok yakın çekimiyle Kuleşov'unkinin tersidir. O gizemi korumak istemektedir.[278]

---

[276] Bazin, A. (1958). A.g.e. s.143.
[277] Bazin, A. (1958). A.g.e. s.144.
[278] Bazin, A. (1958). A.g.e. s.145.

Sesli sinemanın, sinema dilinin belirli bir estetiğinin çanını çaldığı doğrudur, ancak çanı çalınan estetik, sinema dilini gerçekçi eğilimden en çok ayıranıydı. Bununla birlikte sesli sinema, kurgunun önemli olan yönünü, olayın kesiksiz anlatımını ve dramatik çözümlenmesini korumaktaydı. Sesli sinema, nesnel anlatım yanılsamasını sağlamak için iğretileme ve simgeden vazgeçmişti. Kurgunun dışavurumculuğu aşağı yukarı tamamıyla kaybolmuştu, ama genellikle 1937'ye doğru zafer kazanan kurgulama deyişinin gerçekçiliği anadan doğma bir sınırlamayı gerektiriyordu. Ne var ki, ele alınan konular bu kurgulamaya tam olarak uygun düştükçe bunu ayırt etmemiz mümkün değildir. Örneğin, olgunluğuna, zamanın gerçekçiliğinin hiçbir rol oynamadığı bir kurguda oluşan Amerikan güldürüsü gibi. ...

Hiç şüphesiz sinema özellikle on yıldan beri az ya da çok bilinçle, 1930-1940 arasında hemen hemen tamamıyla karanlığa gömülmüş olan Stroheim-Murnau eğilimine yeniden bağlanmaktadır. Ama sinema bu eğilimi geliştirmekle yetinmez, öykünün gerçekçi canlanışının gizemini de oradan çıkarır. Öykü yeniden varlıkların gerçek zamanını, olayın süresini kapsayabilir duruma geçer; oysa klasik kurgulama olaya el altından zihinsel ve soyut zamanı sokuşturmaktaydı. Fakat bu kurgunun sağladıklarını kesinlikle temizlemek şöyle dursun, tersine bunlara bir görecelilik (relativité) ve bir anlam verir. Ancak görüntünün artmış gerçekçiliğiyle bağıntılı olaraktır ki, bir ek soyutlama mümkün olur. Örneğin Hitchcock gibi bir yönetmenin deyiş dağarcığı ham belgenin gücünden bindirmelere ve baş çekimlerine kadar uzanır. Ama Hitchcock'un omuz çekimleri C.B. De Mille'in The Cheat (Aldatış)ındaki omuz çekimleri değildir. Bunlar deyiş iğretilemelerinden başka bir şey değildir. Başka bir deyişle, sessiz sinema zamanında kurgu, yönetmenin söylemek istediğini duyuruyordu, 1938'de kurgulama betimliyordu, nihayet bugün yönetmenin sinemada doğrudan doğruya yazdığı söylenebilir. Görüntü -plastik yapısı, zaman içinde düzenlenişi- çok daha büyük bir gerçekçiliğe dayandığı için gerçeği içinden değiştirmek, eğmekte çok daha bol aracı vardır. Sinemacı artık yalnızca ressamın ya da oyun yazarının rakibi olmakla kalmaz, romancıyla da eş duruma geçer.[279]

---

[279] Bazin, A. (1968). A.g.e. s.378-379.

2. Qu'est-ce que le cinéma? II. Le Cinéma et les Autres Arts (Sinema Nedir? II. Sinema ve Diğer Sanatlar

Saf Olmayan Bir Sinema İçin

"Saf Olmayan Bir Sinema İçin" yazısında uyarlamalara değiniyor Bazin. Filmlerin çoğunun edebiyat ya da tiyatrodan uyarlandıkları saptamasını yapıp, kendi dönemindeki uyarlamaların daha önceki uyarlamalardan farklı olduğunu belirtiyor. Alexandre Dumas ve Victor Hugo'nun yazınsal anlatıları geniş ölçüde bağımsız olan kişiliklerinin ve maceralarının sinemacıya hiçbir şey sağlamadığını söylüyor. Javert ve d'Artagnan bundan böyle ekstra romanesk bir mitolojinin parçasıdır, özgün yapıtının artık tesadüfi ve hemen hemen gereksiz bir gösteriden başka bir şey olmayan bir tür özerk varoluşa sahip oluyorlar. Öte yandan, bazen başarılı da olan roman uyarlamalarına devam ediliyor, fakat senaryoları çok zorlama olarak nitelendirilebilir. Sinemacı romancıdan talepte bulunuyor ama romancı senarist olmadığı için bitmek bilmez bir senaryodan başka bir şey çıkmıyor. Bu öylesine doğru ki Kara Film türü Amerikan romanları iki ayrı sona sahiptirler ve Hollywood bunları kolayca uyarlıyor. Yine polisiye edebiyatın saygınlığı, eğer belli bir özgünlük sunarlarsa, gitgide daha gereklilik haline geliyor. Artık başka bir şeyin oluştuğu ve yeni değerlerin oyunda yerini aldığı bir durum söz konusu. Artık yönetmen sözcüğü sözcüğüne uyarlama yapmak istemiyor, onu sinemanın diline çevirmeye çalışıyor. Yeni oluşmaya başlayan bu yapıt, kahramanlarının ve bunların oyunlarının anlatmak istediği şeyin yazarın stiline sıkı sıkıya bağlı olduğu edebiyatın böylesine gelişmiş bir biçimini ortaya koyduğunda, kesinlikle zorunlu yasalarının artık dışarıda geçerliliğini yitirdiği mikrokozmozdaymış gibi oraya kapatıldıkları zaman, roman epik basitleştirmeyi bıraktığında, artık mitlerin döl yatağı değil, biçim, psikoloji, ahlak ya da metafiziğin ustaca karıldığı bir yer olduğu zamanda başka nasıl olurdu?[280] diye soruyor Bazin.

Bazin, sinemanın tiyatroya hak ettiği değeri vermediğini onu şiddete maruz bıraktığını söylüyor. Çeşitli yönetmenler tiyatronun da bir gösteri sanatı olmasından yola çıkarak onu filme almayı denediler ve ortaya filme alınmış tiyatro çıktı. Roman en azından

---

[280] Bazin, A. (1959). *Qu'est-ce que le cinéma? II. Le Cinéma et les Autres Arts,* Edition du Cerf. s.7-8.

sözcükten görüntüye dönüştürmek için bazı çabalar gerektiriyordu halbuki tiyatro sahte bir dosttu.[281]

Genellikle sanatsal gelişim döneminde ortaya çıkan şeyin tersine, kuşkusuz sinemada bizi yanıltan şey, temelde uyarlama, ödünç alma, taklit etme değildir. Aksine, ifade araçlarının özerkliği, konunun özgünlüğü sinemanın yirmi beşli ya da otuzlu yıllarda asla ilk yıllarından daha büyük olmadı. Yeni bir sanat, ortaya çıkarken, kendinden öncekileri taklit eder, daha sonra kendi özgün konularını ve ilkelerini yaratır.[282]

İlk filmlerden söz ederken Louis Feuillade'ın dizi filmlerini Şehrazat'ın Şah Şehriyar'a anlattığı öykülere benzetiyor. "Arkası yarın" öyküler Şehrazat'ı ölümden kurtarıyordu, dizi filmler de Feuillade'ı izleyicilerden. Bu filmlerin saflığı hakkında da şunları söylüyor Bazin: Sinemanın ilklerinin iddia edilen özgün saflıklarının hiç de hazırolda beklemedikleri görülüyor. Fakat ilk filmlerin çoğunun uyarlamanın güncel biçimlerini aklayacak biçimde sadece ödünç alma ve yağmadan oluştuğunu kanıtlamış olmak yetmiyor. Her zamanki yerinden atılmış "saf sinema"nın avukatı, hâlâ sanatlar arasındaki ticaretin ilkel biçimler düzeyinde meydana gelenden çok daha kolay olduğunu iddia edebilir.

Sonraki sayfalarda uyarlamalardan söz eden Bazin, romanın, özellikle de Amerikan romanının sinemadan etkilendiğini söylüyor. Ancak sinemadan etkilenmiş bazı romanların da sinemaya uyarlandığını belirterek André Malreaux'nun *Umut* (1937) filmini bu duruma örnek gösteriyor. Sinemanın edebiyatın tamamlayıcısı olmadığını söylüyor. Özgün bir senaryonun, uyarlamadan daha tercih edilebilir olduğunu belirtiyor. Sinema teknolojisinin gelişmesi sinema dilini de geliştirdi ve romandan gözle görülür biçimde değişti sinema. Filme alınmış tiyatro tiyatronun, uyarlama filmler de edebiyatın işine yaradı. Örneğin Robert Bresson'un çektiği *Bir Kır Papazının Güncesi* (1951) filmi, Georges Bernanos'un okuyucularını on kat arttırdı.

---

[281] Bazin, A. (1959). A.g.e. s.8.
[282] Bazin, A. (1959). A.g.e. s.10.

"*Bir Kır Papazının Güncesi*" ya da Robert Bresson'un stilistiği

"*Bir Kır Papazının Güncesi* ya da Robert Bresson'un Stilistiği" bölümünde Bazin, Bresson'un, Bernanos'un romanını sayfa sayfa uyarlamasını eleştiriyor ve sinemasal özelliklere göre yeniden düşünmek gerektiğini belirtiyor. Bernanos'un bile kendi romanını uyarlasaydı bu sinemasal özelliklere göre yeniden bir öykü oluşturacağını belirten Bazin, Bresson'un kraldan daha fazla kralcı olduğunu söylüyor. Sadık uyarlamanın sözcüğü sözcüğüne uyarlama olmadığını söylüyor.

Nemesis ile ya da o olmadan "M. Ripois"

"Nemesis ile ya da o olmadan "M. Ripois" bölümünde Bazin, M. Ripois'nın, roman uyarlaması sorununa güçlü ve özgün bir çözüm getirdiğini belirtiyor. Bu filmin roman evreninin olay örgüsünü ve karakterleri sinemanın diline dönüştürdüğünü ancak her edebi romanesk gerçeklik ve ekranın optik gerçekliği arasında indirgenemez bir fark olduğunu söylüyor. Her şeyin tam çevirisi olanaksızdır ve uyarlama yaparken senaristin görevi, kitabın özünü bir sistemden diğerine aktarmaktır. Yine aynı biçimde, İngilizcesinde dramatik olan yapıt Fransızcaya çevrildiğinde komediye dönüşmüştür.[283] Bu durumun İngilizceyi anlamakla ilgili olduğunu belirtir, böylece M. Ripois Nemesis'e dönüşmektedir.

Tiyatro ve Sinema

"Tiyatro ve Sinema" ile ilgili bölümde, eleştirmenlerin sık sık edebiyat ve sinemanın benzerliklerinden söz etmelerine karşın, filme alınmış tiyatro hâlâ heretik bir olgu olarak karşılanıyor. Film d'art'ın savruklamalı (burlesque) biçimine bağlı kalıyor ya da bulvar başarılarının değersiz örnekleri olarak algılanıyor. Bununla birlikte sonraki örnekler sinemanın çok çeşitli dramatik sanatların uyarlanmasına elverişli bir araç olduğunu gösteriyor.[284] Teatral yapıtlar sinemaya uyarlandığında artık filme alınmış tiyatroya karşı önyargılar belki de ortadan kalkacak ve sadece yapıtın adı değil, senaryonun dramatik yapısı ve mizansen etkili olacaktır. Dram, tiyatronun ruhudur.[285] Fakat başka bir formda da yaşayabilir. Artık

---

[283] Bazin, A. (1959). A.g.e. s.67.
[284] Bazin, A. (1959). A.g.e. s.69.
[285] Bazin, A. (1959). A.g.e. s.76.

o tiyatro eseri değil sinemadır.[286] Filme alınmış tiyatrodan sinematografik tiyatroya geçilmiştir.[287]

Pagnol'un durumunu ele alırken yine uyarlamalara değiniyor. Onun uluslararası ününü aslında bölgesel konuları ele almasının oluşturduğunu söylüyor.[288] Sinemanın sadece bir soyutlama, bir öz olmadığını bunların hepsinin bir yansıması olduğunu da ekliyor. Pagnol'u sesli sinemanın Charli Chaplin'i olarak nitelendiriyor.

Resim ve Sinema

"Resim ve Sinema" bölümünde sanat üstüne filmleri ele alıyor. Bunların çok azının sinemasal bir senteze ulaştığını düşünüyor. Sinemacı, özünde bir yapıtı incelerken onun birliğini bozuyor ve ressamın değerlerine sahip olmayan yeni bir sentez ortaya koyuyor. Ressamdan da öte ihanete uğrayan resmin kendisidir.[289] Siyah beyaz filmde bu böyleyken, renkli filmde resmin sorunu çözülmüyor ve renkli film de bu soruna yeterli çözümü getiremiyor. Sadakat mutlak olmadığından renkler birbirine karışıyor. Sinema ekranı resmin uzayını radikal bir biçimde bozuyor.[290] Resim filmleri çizgi roman değildir. Onun paradoksu daha önce tamamen oluşmuş ve kendine yeten bir yapıtı kullanmaktır. Ortaya çıkan film ikinci derece bir yapıttır. Sonraki bölümde Bazin "*Mistère Picasso*"yu (Clouzot, 1956) inceliyor ve onu diğer filmlerden ayrı bir yere koyuyor ve kendi yaşadığı dönemde sanat üstüne yapılmış didaktik filmlerden ayrıldığını söylüyor.[291]

3. Qu'est-ce que le cinéma? III. Cinéma et Sociologie (Sinema Nedir? III. Sinema ve Toplumbilim

Üçüncü ciltte Bazin, sinema sosyoloji ilişkisini irdeliyor. "Bir Düzenleme Olarak Festival" yazısında festivallerin özellikle de Cannes film festivalinin dışarıda pek ciddiye alınmadığını söylüyor. Ancak festivalciler, meslekten kişiler ve eleştirmenler için önemli bir organizasyon olarak görülüyor. Festival sarayının sinemacıların çağdaş ibadet yeri olduğunun altını çiziyor Bazin.

---

[286] Bazin, A. (1959). A.g.e. s.77.
[287] Bazin, A. (1959). A.g.e. s.115.
[288] Bazin, A. (1959). A.g.e. s.119.
[289] Bazin, A. (1959). A.g.e. s.127.
[290] Bazin, A. (1959). A.g.e. s.128.
[291] Bazin, A. (1959). A.g.e. s.133.

Birkaç filmi inceledikten sonra pin-up girl olgusunu inceleyerek sosyolojik temellerini ortaya koyuyor. Film analizlerini sürdüren Bazin üçüncü cildin üçüncü bölümünde "Söylenceler ve Toplum" başlığı altında topladığı yazılarını yayınlıyor. Burada sinema vedetlerinin sadece halkın sevdiği sanatçı ya da oyuncular olmadığını bir efsane ya da trajedinin kahramanları olduğunu söylüyor. Toplumbilimcilere ve ahlakbilimcilere (burada Hıristiyan ahlakbilimciler) düşen görev, milyonlarca çağdaş insanın içinde kendini bulduğu bir mitolojinin derin anlamı üstüne çalışma yapmaktır.

"Western"i anlattığı bölümde westernin sinemanın tarihi kadar eski olduğunu belirtiyor ve sinemadaki ticari başarısının değişmez olduğunu söylüyor.[292] Bu türün beslendiği kaynak, bir destan ve hatta trajedi etiğidir. Epik, kahramanlarının insanüstü konumu ve hareketlerinin efsanevi yaygınlığıdır. Doğa ve insan birbiriyle uyumludur. Western uygulamada büyük planları özellikle Amerikan planını görmezden geliyor, kadraja aldırmayan ve alan genişliğini yeniden kuran kaydırma ve panoramik çekim tekniğini kullanıyor. Ama bu destan stili, anlamını sadece morale borçlu. Bu moral, saflıkları ve gereklilikleri içinde toplumsal iyi ve kötünün basit ve temel iki elemanı olarak var olan bir dünyanın ahlakıdır. Westernin evrimi, İkinci Dünya Savaşı'nın arifesinde devam etmiş ve belli ölçüde mükemmelliğe ulaşmıştır. John Ford, toplumsal efsaneler, tarihsel gelişmeler, psikolojik gerçeklik ve westernin geleneksel teması arasında mükemmel bir dengeye ulaşıyordu. Bu öğelerden hiç biri diğerine üstün gelmiyordu.[293] Westernin aynı zamanda Amerikan ulusunun tarihini doğrudan ya da dolaylı olarak yücelttiğini de belirtmek gerekiyor.[294] Bu western dönemi, türün tarihsel gerçekçiliği üstüne görüş belirten J.-L. Rieupeyrout'nun tezini doğruluyor. Tarih, westernin sadece malzemesi değil konusuydu. Zaman içerisinde western Amerikan komedileri ve polisiye filmlerin gerisinde kaldı.

Bazin Otomatlar evrenine de değiniyor ve *André Cayatte'ın Sibernetiği* yazısında bu yönetmenin filmlerini inceliyor.

---

[292] Bazin, A. (1961) *Qu'est-ce que le cinéma? III. Le Cinéma et Sociologie*, Edition du Cerf. s.143.
[293] Bazin, A. (1961). A.g.e. s.146.
[294] Bazin, A. (1961). A.g.e. s.147.

4. Qu'est-ce que le cinéma?
IV. Une Esthétique de la Réalité: Le Néo-réalisme
(Sinema Nedir? IV. Bir Gerçeklik Estetiği: Yeni Gerçekçilik

Dördüncü Cilt bir gerçeklik estetiği olarak İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ni inceliyor. İtalyan filmlerinin gerçekçiliği Amerikan filmlerinin estetizmine tamamen, Fransızlarınkine de kısmen muhaliftir. *Potemkin* örneğinde olduğu gibi, *Hemşeri* (*Paisa*) (Rossellini, 1946), *Kaldırım Çocukları* (*Sciuscia*) (De Sica, 1946), *Roma Açık Şehir* (*La Citta Aperta*) (Rossellini, 1945), sinemada daha önce var olan geleneksel gerçekçiliği ve estetizmi yeni bir aşamaya ulaştırıyor.[295]

İtalya'daki kurtuluş hareketi ile birlikte toplumsal, ahlaki ve ekonomik biçimler, sinemasal üretimde önemli bir rol oynadılar.[296] Nazizm'den farklı olarak, belli bir sanatsal çeşitliliğe göz yuman faşizm, tamamen özel olarak sinemayla ilgilendi. Bunların önemli örneklerinden biri de Venedik Film Festivali'dir.[297] Genç İtalyan ekolünün insanlar, teknikler ve estetik eğilimler gibi birçok öğesi Kurtuluş hareketinden önce de vardı. Fakat tarihsel, toplumsal ve ekonomik konjonktür, zaten özgün unsurların kendini gösterdiği bir sentezi ortaya çıkardı. Direniş ve Kurtuluş, savaş sonrası yıllarda İtalyan sinemasının ana temalarını oluşturdu, ancak Fransa'daki gibi Direniş'in efsaneleşmesi değil, savaşın yarattığı toplumsal, ekonomik ve politik yıkımların betimlenmesine girişildi.[298] Senaryoları aktüaliteyi takip etmediği zaman bile İtalyan filmleri yeniden oluşturulmuş röportajlar biçimindeydi. Aksiyon, tarihsel olarak yansız, trajedi dekorları gibi hemen hemen soyut, tıpkı Amerikan, Fransız ya da İngiliz sinemalarında olduğu gibi ortak toplumsal bir bağlamda gelişemiyordu. İtalyan filmleri olağanüstü bir belgesel değer taşıyorlar. Senaryonun kök saldığı bütün toplumsal alanı da birlikte sürüklemeden senaryoyu bundan ayırmak mümkün değildir. İtalyan sineması, anlattığı dönem içerisinde bile devrimci bir hümanizmi kurtaran tek sinemadır.[299] Bazin'e göre yeni İtalyan filmlerinin hepsi en azından devrim öncesine aittir: Hepsi, açık ya

---

[295] Bazin, A. (1962). *Qu'est-ce que le cinéma? IV. Une Esthétique de la Réalité: Le Néo-réalisme*, Edition du Cerf. s.9.
[296] Bazin, A. (1962). A.g.e. s.10.
[297] Bazin, A. (1962). A.g.e. s.10.
[298] Bazin, A. (1962). A.g.e. s.14.
[299] Bazin, A. (1962). A.g.e. s.15.

da kapalı olarak, hizmetinde olduğu toplumsal gerçekçiliği, mizahla, yergiyle ya da şiirle reddediyorlar, fakat bu gerçekçiliği bir araç olarak da kullanmıyorlar.[300] İtalyan filmlerinde senaryonun güncelliği, aktörün doğruluğu hâlâ estetiğin hammaddesidir.[301]

Dışavurumcu sapıklığın sona ermesinden ve özellikle sesli sinemanın başlamasından itibaren sinema gerçekçiliği her zaman kullandı. Sinema izleyiciye sinemasal anlatının mantıksal gerekliliklerı ve tekniğin güncel sınırları ile uyumlu olduğu ölçüde gerçekliğin olabildiği kadar mükemmel bir görüntüsünü sunmak ister. Burada sinema, romana daha fazla yaklaşmak için şiire, resme ve tiyatroya görünür biçimde karşı çıkıyor.[302] Anlatının tekniğini de inceleyen Bazin, romanda olduğu gibi, sinema yapıtlarının üstü kapalı estetiği de anlatının tekniğinden hareket edilerek ortaya konabileceğini söylüyor. Film, her zaman, ölçüleri belirlenmiş dikdörtgen bir yüzeydeki resim içerisinde gerçeklik parçalarını ardı ardına sergiler, anlamı belirleyen ise görüntünün sırası ve süresidir. Modern romanın nesnelliği, stilistiğinin dilbilgisel yönünü en aza indirgeyerek stilin en gizli özünü ortaya çıkardı.[303] Bazin, daha sonra İtalyan Yeni Gerçekçiliği filmlerinden örnekleri inceleyerek görüşlerini sunmaya devam ediyor.

Yukarıda açıklanan görüşler André Bazin'in kendi orijinal yazılarından seçilmiş ve Türkçeleştirilmiştir. Böylece Bazin'in kendisi doğrudan söze girmekte ve görüşlerini sunmaktadır. Sinemada gerçeklik üzerine hemen her yazısında değinen Bazin, bu açıdan gerçekçi film kuramcıları arasındadır. Edebiyat uyarlamaları da yazılarında önemli yer tutmaktadır. Saf sinema için de oldukça önemli bir yer ayırmıştır. İlk yıllarda *Cahiers*'de Sartre'ın otantiklik kavramından geliştirdiği saflığı sıkı bir biçimde savundu. Auteurizm çok sayıda stüdyo yapımı filmleri iyileştirmek için bir tarz olarak benimsense de, savaş sonrası yılların Fransız sineklüplerinin elitizminin aurasını sinemaya taşıdı.[304]

---

[300] Bazin, A. (1962). A.g.e. s.15-16.
[301] Bazin, A. (1962). A.g.e. s.19.
[302] Bazin, A. (1962). A.g.e. s.21.
[303] Bazin, A. (1962). A.g.e. s.26.
[304] Andrew D. (1993) The Unautorized Auteur Today, *Film Theory Goes to The Movies,* Ed: Collins, Jim ve diğerleri, Routledge Ed. s.77.

SIEGFRIED KRACAUER

*Yrd. Doç. Dr. Zeynep ÖZARSLAN**

Siegfried Kracauer'nın Yaşamı ve Eserleri

1889'da Frankfurt'ta doğan Kracauer, 1909'da Munich Polytechnic Okulu'nun Mimarlık Bölümü'nden mezun olur ve film kuramındaki önemli motiflerden biri olan *kitle süsü*ne ulaşacağı, *mekânsal imgelem* kavramı üzerine olan doktora tezini 1914'de tamamlar.[305] İleride geliştireceği film kuramında set, dekor, kompozisyon gibi sinemasal öğeleri analiz ederken hayli faydalanacağı bu mesleği 1920'ye kadar yapar. Ancak 1920'de kariyerinde bir değişiklik yapar ve yakın dostları T. Adorno, W. Benjamin ve E. Bloch'un da yazdığı, dönemin önemli liberal gazetelerinden biri olan *Frankfurter Zeitung* için çalışmaya başlar. Gazete için film eleştirileri ve toplumsal analizler olarak nitelendirilebilecek makaleler yazar. Daha sonra 1928'de ayrıca kitap olarak da basılacak olan otobiyografik romanı *Ginster*, önce bölüm bölüm bu gazetede yayımlanır. 1924-1933 arası aynı gazetenin sanat ve kültür yazılarını içeren *feuilleton* bölümünü de yönetir ve kültürel incelemelerde genellikle görmezden gelinen, fotoğraf, sinema, dans, seyahat, popüler romanlar, sirkler, pasajlar, spor, kent hayatı vb. konularda yazdığı yazılarla yenilikçi tarzını ortaya koyar, daha sonra oldukça geç bir tarihte bu yazılarını *Kitle Süsü* (1963) ve *Strassen in Berlin und Anderswo* (*Berlin ve Başka Yerlerde Sokaklar*, 1964) adlı kitaplarda yayımlar. Yine, Nazizmin hararetli savunucuları olarak değerlendirdiği beyaz yakalı çalışanların hayat tarzını eleştirel bir bakışla analiz ettiği makaleleri önce bu gazetede dizi yazısı olarak yayımlanmış, daha sonra 1930'da *Die Angestellten* (*Beyaz Yakalılar*) adıyla kitap olarak basılmıştır. Tüm bu makalelerinde onun film kuramının izlerini sürmek mümkündür, çünkü onun kuramı sinemayı tüm tarihsel, ekonomik, sosyolojik ve psikolojik kökenleriyle ve de özellikle Nazizmle bağlantılı olarak değerlendirir.[306]

---

* **Yrd. Doç. Dr. Zeynep ÖZARSLAN**: Beyken Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Görsel İletişim Bölümü.

[305] Koch, G. (2000). *Siegfried Kracauer: An Introduction*. Princeton University Press. New Jersey. s.4-10.

[306] Koch, G. (2000). A.g.e.

Yıllardır eleştirel bir çok makalesini yayımlayan gazete yönetimi, Nazilerin iktidara gelmesiyle tavır değiştirir ve o dönemde, 1931-1933 arası, Alman film endüstrisi UFA[307] ve milliyetçi film üretim biçimlerini eleştirmekle meşgul olan Kracauer, artık Almanya'da yükselmekte olan faşizme uyum sağlamak isteyen bu gazeteden ayrılmak zorunda kalır. Nasyonel Sosyalizmin yükselişte olduğu bu dönemde Yahudi kimliği yüzünden Almanya'dan kaçmak zorunda kalır ve sürgün hayatı başlar. Mart 1933'te Paris'e gider ve ertesi yıl ikinci romanı *Georg*'u orada tamamlar. Ancak Paris'teki yaşamın zorlaşması nedeniyle Ağustos 1940'da Marseilles'ye gider ve yakın dostu Walter Benjamin'in evinde yaşar ve ileride basılacak olan film kuramı kitabının taslakları üzerinde çalışmaya başlar. Ancak buradaki hayatın da zorlaşmasıyla birlikte dostu Benjamin ile kaçak olarak sınırı geçmeye çalışırlarken Benjamin'in daha fazla dayanamayarak intihar etmesi onu derinden yaralayan ve uzun süre etkisinden kurtulamadığı bir trajedi olarak kalacaktır. O sırada, Nazilerin iktidara gelmesiyle birlikte T. Adorno ile Almanya'dan kaçmak zorunda kalan yakın dostu Frankfurt Okulu düşünürlerinden M. Horkheimer, onu New York'a çağırır, aslında son bir kaç yıldır çağırmaktadırlar ancak Kracauer Nisan 1941'de bu çağrıya olumlu yanıt verir ve ABD'ye iltica eder. Horkheimer'ın amacı onun, "Almanya'da yapılmış sessiz filmlerin neredeyse eksiksiz koleksiyonuna sahip olan Museum of Modern Art'ta" Alman sineması üzerine inceleme yapmasıdır. Sonunda Kracauer, Rockefeller Vakfı'ndan burs alarak, yine bu vakfın finanse ettiği Museum of Modern Art'ın film bölümünün küratörü olan Iris Barry'e 'özel asistan' olur. Çalışmalarını uzun sürdüğü için bursu 1943'e kadar uzatılır, sonrasında da Guggenheim Vakfı'ndan burs alır ve yazmakta olduğu *Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi* adlı kitabını 1946'da bitirir ve kitap 1947'de Princeton University Press tarafından basılır.[308] II. Dünya Savaşı ortasında

---

[307] UFA: Universum Film Aktiengesellschaft. I. Dünya Savaşı'ndan sonra kurulan Alman film endüstrisinin kısaltmasıdır. Dışavurumcu filmlerin de üretildiği ve devlet desteğinin olduğu bu endüstri sayesinde Alman sineması dünya çapında tanınır olmuştur. (Bkz. Thompson, Kristin ve David Bordwell. (2010) *Film History: An Introduction*. McGrawhill P., Third Edition, New York. s.87.)

[308] Quaresima, L. (2011). 2004 Baskısı için Giriş: Kracauer'ı Yeniden Okumak, Siegfried Kracauer, *Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi* içinde (ss. ix-xlv). Çev: Ertan Yılmaz, De Ki Y., Birinci Baskı, Ankara. s. xiii-xiv.

ABD'de yazmış olduğu bu kitapta 1918-1933 arası Weimar dönemi sinemasını inceler, filmlerin sistematik, yapısal analiziyle ayak seslerini duyduğu Nazizmin karakterini ortaya koyar.[309]

Sinema kuramları literatürünün en önemli eserlerinden biri olarak kabul edilen ve sinemada gerçekçiliğin önemini vurguladığı *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (*Film Kuramı: Fizik Gerçekliğin Kurtarılması*) adlı (Marseilles'de üzerinde çalıştığı) eserini 1959'da bitirir ve kitap 1960'da basılır. İlk yayımlandığında hak ettiği değeri anlaşılamayan bu eseri, 1966'da hayatını kaybetmesinden çok sonra ancak hak ettiği biçimde değerlendirilmiştir. 1951'den sonra Paul Lazarsfeld ile birlikte New York'taki Columbia Üniversite'nde uygulamalı sosyal bilimlerde araştırmalar yapar ve 1960-1966 arası tarih üzerine hazırladığı kitabı için Avrupa'ya seyahat eder. 26 Kasım 1966'da zatürreden hayatını kaybeden Kracauer'in son kitabı *History, The Last Things Before the Last* (*Tarih, Sondan Önceki Son* Şeyler) 1969'da basılır ve bu kitabı da tıpkı diğer kitapları gibi gündelik hayatın önemini ve mikrotarihi vurgular.[310]

Kracauer'nın Erken Dönem Eserlerinde Sinemaya Bakışı

Film kuramcısı, filozof ve gazeteci gibi farklı kimlikleri barındıran Kracauer, hiç bir zaman Frankfurt Sosyal Araştırmalar Enstitüsü içinde yer almamış olsa da, onun T. Adorno ve L. Lowenthal gibi Frankfurt Okulu düşünürleri ile yakın dostluğu, daha ziyade sosyolojik ve felsefi analizlere dayanan bir film kuramı oluşturmasına olanak vermiştir. Tüm eserlerinde belirgin olan en önemli özellik **mikro analiz**dir, yani sinemaya uyarlarsak yakın (plan) çekimdir, Benjamin'in *flaneur*ü[311] gibi modern yaşamdaki gündelik

309 Koch, G. (2000). A.g.e.

310 Koch, Gertrud. (2000). A.g.e.

311 Walter Benjamin *Pasajlar*'da Paris'de aylak aylak dolaşarak kenti gözlemleyen kişi olarak *flaneur* figüründen bahseder. Benjamin'in flaneur figürü, el ilanları, biletler, fotoğraflar, reklâmlar, günlükler, gazete haberlerinden parçalar, vb. toplayarak kentte izleri takip ederek, kentin kendi parçaları sayesinde kendisi hakkında konuşmasına izin veren, kent yaşamı hakkında bilgi toplayarak, kenti daha anlamlı kılmaya çalan, bağımsızlığa ve özgürlüğe gönderme yapan bir kavramdır. (Bkz. Benjamin, W. (2000). *Pasajlar*. Çev: Ahmet Cemal. YKY. İst.)

hayatın içinde gezinerek[312], "yüzeysel dışavurumların" analiziyle çağın ruhunu yakalamaya çalışır:

Bir ÇAĞIN tarihsel süreçte tuttuğu yer, o çağın kendi kendisi hakkındaki yargılarından ziyade yalın ve yüzeysel dışavurumlarının analiziyle daha isabetle belirlenebilir. Belli bir dönemin eğilimlerinin ifadesi olan bu yargılar, çağın bütününe ilişkin yeterince makul kanıtlar sunmaz. Yüzeysel dışavurumlar ise doğaları gereği bilinçsiz olduğu için mevcut durumun esas anlamına dolaysızca ulaşmayı sağlar. Diğer taraftan, bu dışavurumların yorumlanması mevcut durumun kavranmasına bağlıdır. Bir çağın esas anlamı ile yüzeysel dışavurumları karşılıklı olarak birbirini aydınlatır.[313]

Onun, çağın ruhunu yakalamasına katkıda bulunanlar sadece yakın dostları da olan Frankfurt Okulu düşünürleri değildir, çocukken yanlarında yaşadığı amcası Isador da önemli bir figürdür. Yahudi tarihi uzmanı ve teolog olan Isador, onun teolojiyle ilgilenmesinin de yolunu açar. Ancak Hansen'in[314] de ileri sürdüğü gibi gelecekte, o, Yahudilikteki Mesih düşüncesine şiddetle karşı çıkacaktır.

Kracauer, I. Kant ve E. Husserl'in felsefesinden de etkilenir, ona göre özne ve dünya *a priori* olarak birbirinden ayrıdır ve "öznenin gerçeğe yaklaşımı ile gerçeğin değişir." *Toplumsallaşmış insan*ın dünyasına uygulanabilecek iki bilim vardır: Tarih ve sosyoloji. Eserlerinde ampirik-sosyolojik yöntemi kullanır ama hiç bir zaman gerçeğe tam olarak ulaşılamayacağını da bilir.[315] Tüm bu ilgi alanlarının ve eğitiminin de etkisiyle *Film Kuramı* kitabında gerçeklik kavramına yoğunlaşır ve kurtarılması gereken gerçekliği anlatır.

---

[312] Allen da benzer şekilde, Kracauer'nın hem kentin içinden hem de dışına çıkıp bakabilen biri gibi olduğu için bu kadar iyi analizler yapabildiğini ileri sürer. (Bkz. Allen, J. (2007). The cultural spaces of Siegfried Kracauer: The many surfaces of Berlin. *New Formations*(61), ss. 20-33. http://oro.open.ac.uk/15152/1/Kracauer_on_Berlin.pdf (20.11.2012)

[313] Kracauer, S. (2011a). *Kitle Süsü*. Çev: Orhan Kılıç, Metis Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul.s.49.

[314] Hansen, M. (1991). Decentric Perspectives: Kracauer's Early Writings on Film and Mass Culture. *New German Critique*, No. 54, Special Issue on Siegfried Kracauer (Autumn, 1991), ss. 47-76. s.52.

[315] Koch, G. (2000). A.g.e.s.12.

Kitle Süsü

Kracauer'nın, uzun yıllar üzerinde çalıştığı ancak hayatının son yıllarında olgunlaştırıp kitaplaştırdığı film kuramında erken dönem yazılarının da katkısı büyüktür. Film kuramından önce yazmış olduğu yazılarda sinemaya dair farklı bir yaklaşıma sahip olmasına rağmen, genel olarak bütün yazılarında göze çarpan belirli motifler ve temalar vardır. Henüz gazetede çalışırken yazdığı yazılarda (daha sonra *Kitle Süsü* adıyla basılan kitabı) sinemayı hem bir sanat hem de bir kitle iletişim aracı olarak alır ve daha Naziler iktidara gelmeden çok önce, modernizm ile bağlantılandırdığı kitleyi eleştirir. Kitle hareketlerini ve biçimlerini yorumlar; yani kitle ve süsü birlikte düşünür. Kitle süsünü, stadyum vb. yerlerde aynı giyinmiş kişilerin estetik ve kareografik, belirli bir düzen içinde geometrik şekiller yaptığı gösteriler üzerinden örnekleyerek ilerideki eserlerinde de önemli bir yer tutacak olan bir metafor olarak kullanır. Kitle, içinde olduğunda göremediği, kitle süsü üzerinden gözlemler kendisini. İçinde olunduğunda farkına varılmayan ama kitleselleştiğinde, uzaklaşıldığında fark edilebilen bu "kitle süsü"nü "gerçekliğin içinden çıkmamış, ondan üstünmüş gibi görünmesi bakımından arazi ve şehirlerin *hava fotoğraflarına*"[316] benzetir. Kitle içerisinde oyuncular da sahnenin inşasında bilinçli olarak yer alırlar ama bir sahnenin bütün olarak düzenlenişi hakkında bir fikirleri yoktur. "Cinsiyetsiz bedenlerden" oluşan bu süslemelerde "kendisi de tribünlerde sıra sıra düzene sokulmuş olan kalabalık, bu bedenlerin oluşturduğu desenlerin muntazamlığını"[317] alkışlar. Ona göre kitle süsü kapitalist sistemin içinden türeyen bir kültür ürünüdür.

"Kitle süsünün yapısı mevcut genel durumun yapısını yansıtır. *Kapitalist üretim süreci*, ilkesi saf doğadan çıkmadığı için, kendisine hem araç olacak hem de karşı koyacak doğal organizmaları zorunlu olarak yok eder. İstenen şey hesaplanabilirlik olduğundan, topluluk da birey de yok olup gidecektir; insan yalnızca kitlenin bir parçacığı olarak, istatistiklerde kolayca yükselip makinelere hizmet edebilir... herkes yürüyen bandın başında kendi işini yapar; bütün hakkında bir şey bilmeden parça işlevini yerine getirir. Stadyum deseninde olduğu gibi, düzen kitleyi aşar... kitle

[316] Kracauer, S. (2011a). A.g.e.s.51.
[317] Kracauer, S. (2011a). A.g.e.s.50.

süsü, hâkim ekonomik sistemin peşine takıldığı rasyonalitenin estetik refleksidir... kitlelerin süsleyici hareketlerinden alınan *estetik* haz *meşrudur*. Gerçekliğin önemli bileşenleri dünyamızda görünmez hale geldiğinde, sanat geriye kalan bileşenlerle idare etmek zorunda kalır; çünkü estetik bir temsil, estetik alanın dışında kalan gerçekliği ne kadar gözardı ederse, o kadar gerçek olur... Kapitalizm çok fazla değil, *çok az* rasyonelleştirir. Kapitalizmin desteklediği düşünme tarzı, insani temel üzerinde yükselen aklın olgunlaşmasına engel olmaktır.[318]

Kitleyi yaratan bu kapitalist sistem, insani bir sistem değildir. "Düzen kitleyi aşar" ifadesi de sanki Nasyonel Sosyalizm döneminde Hitler'in kitlesel gösterilerine, Almanya'da yaşanacaklara dair öngörüsüdür. Bedenin bir bütün olarak görülmediği bu süsler, sadece kollar, bacaklar vb.den oluşan bu desenler, fetişleştirilen insan bedeni, Nazi estetiğini yansıtır. Tüm bu desenler aslında "bireysel boyutun kaybolmasının sonucu olarak, 'Halk'ın bir 'kitle'ye dönüşmesinin aracısıdır."[319] Buna göre gerçekliğin görünmez olduğu bu sistem içerisinde, aslında *ideal* estetik, temsil ve sanatın görevi, gerçekliği göstermek olmalıdır.

Yüzeysel dışavurum kavramı sadece *Kitle Süsü*'nde değil *Beyaz Yakalılar*'da da vardır. "Her gün Berlin sokaklarını dolduran" bu beyaz yakalılar/ofis çalışanları yeni işçi sınıfıdır, "kitle süsü olarak çoktan görünür hale gelen kapitalist akılcılaştırmayı temsil ederler"[320] ve dış görünüşleri ile sınıf ve toplumsal tabaka arasındaki geçişi görünür kılarlar. Ofis çalışanları ile mavi yakalılar arasındaki en belirgin fark, tüketim alışkanlıklarındadır, özellikle de beyaz yakalıların kültürel ve toplumsal etkinliklere para harcamasındadır. Bu yeni kültür, eğlence, kaçış ve tüketim kültürüdür. Tüketim kültürünün en iyi örneği ise, Berlin'de ofis çalışanlarının yoğun olarak gittikleri sinema salonlarıdır. Sinemadaki *Yeni Nesnelcilik* döneminde yapılan ultra-lüks sinema salonları tam da bu kitleye hitap eder.[321] Rentschler[322] de o dönemdeki kitle ve sinema

---

[318] Kracauer, S. (2011a). A.g.e. ss.51-53.
[319] Quaresima, L. (2011). A.g.e. s.xxix.
[320] Koch, G. (2000). A.g.e. s.39.
[321] Koch, G. (2000). A.g.e. s.42.
[322] Rentschler, Eric. (2003). Almanya: Nazizm ve Sonrası. Geoffrey Nowell-Smith (ed.) Dünya Sinema Tarihi içinde, (ss.429-439) Çev: Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

arasındaki ilişkiyi benzer şekilde yorumlar. "Adolf Hitler ve onun Propaganda Bakanı Joseph Goebbels, sinemanın duyguları hareke-te geçirip zihinleri hareketsizleştirme, güçlü yanılsamalar ve tutsak izleyiciler yaratma yeteneğinin farkındaydı. *Metteurs-en-scene*'i hesaplayarak bir gösteri toplumunu, törenleri ve çılgın aşk gösteri-lerini yaratmak için en son teknolojiyi kullandılar. ... Üçüncü Reich da bir film gibiydi: bir rüya makinesi ve ölüm fabrikası olarak işlev gören fantastik bir kurmaca."

Küçük Tezgâhtar Kızlar Sinemaya Gidiyor

Kitle Süsü kitabında yer alan *Küçük Tezgâhtar Kızlar Sinema-ya Gidiyor* başlıklı makalesinde sinema üzerinden bu yeni sınıfın kültürünü eleştirir. Weimar Cumhuriyeti döneminde yazdığı bu yazılarda Alman sinema endüstrisi UFA içinde üretilen filmlerin temaları ve karakter temsilleri üzerinden analizler yapar. "FİLMLER mevcut toplumun aynasıdır." Sinemanın sadece toplumsal boyutu yoktur, ekonomik/endüstriyel boyutu da vardır, çünkü filmler, kâr elde edebilmek için ne pahasına olursa olsun seyircinin beğenileri-ni karşılamak zorunda olan şirketler tarafından finanse edilir."[323]

Film ve gerçeklik ilişkisini açıklamak için de yine yüzey meta-forunu kullanır: "Bilakis, yüzeyi ne kadar gerçekdışı sunarlarsa, o kadar gerçek olur, toplumun gizli mekanizmalarını o kadar açık yansıtırlar. Bulaşıkçı bir kızın bir Rolls Royce sahibi ile evlenmesi gerçekte pek olacak şey değildir. Gelgelelim, bulaşıkçı kızların onların seviyesine yükselmeyi hayal etmesi, her Rolls Royce sahi-binin hayali değil midir? Saçma ve gerçekdışı film fantezileri *top-lumun gündüz düşleridir*; esas toplumsal gerçeklikler onlarda gün-yüzüne çıkar, toplumun bastırılmış arzuları onlarda şekillenir."[324] Yani, aslında orada olduğu halde görmediğimiz, bilincinde olma-dığımız toplumsal gerçeklikleri gösterir filmler, Edgar Allan Poe'nun "Çalınan Mektup[325]" adlı öyküsündeki ortada olduğu hal-de kimsenin göremediği mektup gibi (*Beyaz Yakalılar* kitabındaki örneklerden biridir).

---

[323] Kracauer, S. (2011a). A.g.e. s.250.

[324] Kracauer, S. (2011a). A.g.e. s.251.

[325] Poe, Edgar, Allan. (2002). "Çalınan Mektup" *Bütün Hikayeleri* içinde (s.595-610). Çev: Dost Körpe. İthaki Yayınları, İstanbul.

Tarihsel filmleri de eleştirir. Onlar, "bir göz kamaştırma girişimi", "toplumun arzularının dolaysız ifadesidir."[326] İçinde yaşadığımız toplumu analiz edebilmek için film şirketlerinin yaptığı filmlerde sürekli tekrarlanan motifleri incelemek gerekir. "Film motiflerinin özü, toplumsal ideolojilerin toplamıdır... bu ideolojiler de büyülerinden söz konusu motiflerin yorumlanması sayesinde arınırlar."[327] Bu nedenle de Kracauer, özel değeri olan sanatsal filmlerdekilere değil, o dönemde sinema endüstrisi içinde üretilen ticari, sıradan filmlerdeki motiflere odaklanır. Örneğin, işçi sınıfı temsilleri kapitalist sistem hakkında önemli ipuçları verir, işçiler namuslu alt kademe çalışanlar olarak temsil edilir, genellikle hayatlarından memnundurlar. Ama işçi memnuniyetsiz ise kesinlikle "kişisel bir trajedinin kurbanıdır, bu kişisel trajedinin büyüklüğü ölçüsünde kamusal trajedinin unutulması da kolaylaşacaktır... toplum, merhamet doludur... merhametten, bataklığa saplananlardan herhangi birine el uzatır ve epey yüksek olduğunu düşündüğü kendi düzeyine çıkararak kurtarır. Böylece, alt sınıf altta kalmaktan ve toplum toplum olmaktan çıkmadan, moral destek sağlanmış olur."[328]

Film türleri de onun eleştirisinden payına düşeni alır. Kapitalist sistem, savaşa dayalı bir ekonomidir aslında ve bu sistemin devamını sağlamak için sıklıkla tekrarlanan türler de asker ve savaş filmleridir. Tıpkı gerçek hayattaki gibi savaşta kimileri zengin, kimileri de kahraman olur ve buna kader denir...

"... en azından belli nüfuzlu çevrelerin, kendilerinin tersine, başkalarının materyalizmi değil de kahramanlığı benimsemelerini istediklerinin işaretidir... Düşmanlarının da insan olduğunu kabul etmeleri bu filmlerin ahlaki niyetlerinin kanıtıdır... düşmana duyulan saygı, savaşı absürtleştirir... savaş, açıklanması mümkün olmayan bir zorunluluk olarak kabul edilmek zorunda kalır. Ancak halk kahramanca bir ölümü anlamsız bir kader olarak kabul ederse, savaşa ahlaki açıdan katlanabilir. Asker filmleri halkın eğitilmesine hizmet eder... küçük tezgâhtar kızlar marşların ve üniformaların cazibesine karşı koyabilmek için büyük çaba harcamak zorundadır.[329]"

---

[326] Kracauer, S. (2011a). A.g.e. s.252.
[327] Kracauer, S. (2011a). A.g.e. s.253.
[328] Kracauer, S. (2011a). A.g.e. s.254-255.
[329] Kracauer, S. (2011a). A.g.e. s.257-8.

Bir de seyehat temalı filmler vardır, onlar da "toplumun onun kendisiyle karşı karşıya gelmekten koruyan sürekli bir dalgınlık durumunda kalmasının en iyi araçlarındandır."[330]

Zenginlerin, patronların da "altın kalpli" insanlar olarak sunulduğu filmler de onun eleştirisinden nasibini alır. Filmin başında gerçek aşkı bulmak için kimliğini ve zenginliğini gizleyen burjuvalar, aslında "modern Harun Reşid"lerdir. Bu karakterler filmin sonunda "olduğu yegâne şeyi", servetini ifşa eder ve böylece küçük tezgâhtar kızlar, yanlarına yaklaşan adamın meşhur milyonerlerden biri olduğunu düşünür hep.[331]

Filmlerdeki trajedi teması da incelenmeyi hak eder. "Bugünün trajedileri toplumun mevcut durumunun korunması için metafizik olarak parlatılmış, kötü sonla biten, kişisel meselelerdir." Örneğin erkeğin yükselmek için kadının hayatına son vermesi gibi trajediler "toplumsal yapıların değiştirilemezliğini teminat altına alır." "Egemen kurumların gücünü onaylayan ölüm, bu kurumlara karşı mücadele sırasında gerçekleşecek ölümü engeller. İkincisini imkânsız kılmak için birincisini yüceltir."[332]

Sonuç olarak Kracauer, sinema endüstrisinin ürünü olan ticari filmlerdeki tema ve karakterler üzerinden sistemin nasıl kendini yeniden ürettiğini ve sistemin, küçük tezgâhtar kızların, yani sıradan insanın kafasında nasıl meşrulaştırıldığını gösterir bizlere. Yani ona göre bu anlamda sinema toplumun aynasıdır ve filmler, aynı *Çalınan Mektup*'taki gibi gözümüzün önünde olan ama görünmeyen gerçekliği gösterir bize.

Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi

1941'de ABD'ye iltica ettikten sonra yazmaya başladığı bu kitabını 1946'da bitirmiştir, yani tam da II. Dünya Savaşı'nın olduğu yıllarda yazılmıştır bu kitap ve haliyle savaşın ve yaşadığı sıkıntıların izlerini görmek mümkündür. Quaresima, kitabın önsözünde kitap için, "Nazizmin karakteristiklerini araştırmanın özgül, somut çerçevesi içinde (ve özel çalışma planına uygun olarak) yazılması istendi. ABD savaşa hazırlanmak için düşmanını daha fazla bilme-

[330] Kracauer, S. (2011a). A.g.e. s.258-9.
[331] Kracauer, S. (2011a). A.g.e. s.261.
[332] Kracauer, S. (2011a). A.g.e. s.262.

yi istedi."[333] yorumunu yapar. Kitap, hem Weimar dönemi filmlerini hem de savaş sonrası Almanya'nın toplumsal, politik ve sanatsal durumunu inceler. ABD'de olması nedeniyle eskiden izlemiş olduğu bazı filmleri tekrar izleme olanağına sahip olamamış ve sadece ilk izlediğinde filmle ilgili hem içerik ve hem de sinemasal teknikler vb. üzerine almış olduğu notlarına, çizimlerine vb. dayanarak yorumlamak zorunda kalmıştır bazı filmleri. Yani çoğu zaman eleştirildiği gibi sadece içeriğe odaklanmamıştır aslında. Eleştirmen geçmişi de kitapta kendini hissettirir. Ancak ilk defa bu kitabını İngilizce yazmayı tercih etmesi ve de sürgünde olması da yabancılaştırıcı bir etken olarak karşımıza çıkmaktadır. [334]

Kracauer, bu kitabında da sinemaya toplumsal yaklaşımını sürdürür, "sinemayı özgül bir tarihsel dönemin ürünü" olarak yorumlar ve de filmlerin "toplumsal yaşamın geçici, rastlantısal özelliklerini yakaladığını" ileri sürer. Gerçekliği, "toplumsal bir hiyeroglif" olarak yorumlar. "Parmakların tesadüfi hareketi,... bir mendili düşürmek, görünüşte alakasız bir nesneyle oynamak,... gibi önemsiz davranışlar insan ilişkilerinin görünmeyen dinamiklerinin görünür hiyeroglifleri haline gelir... Hem öykülere hem de görüntülere sızan 'insan ilişkilerinin bu görünmeyen dinamikleri' filmlerin içinden çıktıkları ülkenin ruhsal yaşamının az ya da çok karakteristikleridir. Özellikle kitlesel arzuları akla getiren filmlerin önemli gişe başarılarıyla çakışması gayet tabii görünür."

Filmler, "kolektif zihniyetin derin katmanlarının bilincin altına doğru uzanır" ve "film kendisini özellikle göze çarpmayan, genellikle ihmal edilenle ilgili olarak gösterir... Görünür dünyayı -ister mevcut dünya isterse hayali evren olsun- kaydederken filmler bu yüzden gizli zihinsel süreçlerle ilgili ipuçları sağlar."[335] Filmlerin gerçekliğin istençdışı niteliğine gönderme yaptığını ileri sürmesi onun sinemadaki psikolojik eğilimleri de ele aldığını göstermekte ve kitap boyunca kendini açıkça hissettiren psikanalitik bakış açısını ortaya koymaktadır. Kendisinden önceki kuramcılar, "politik,

---

[333] Quaresima, L. (2011). A.g.e. s.xxxiii.

[334] Quaresima, L. (2011). A.g.e. s.xiv-xv.

[335] Kracauer, S. (2011b). *Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi*. Çev: Ertan Yılmaz, De Ki Y., Birinci Baskı, Ankara. s.7.

toplumsal, ekonomik ve kültürel tarihleri" incelemiştir ama o, bunlara psikolojik tarihi ekler.[336]

Yine *Kitle Süsü*'ndeki gibi Alman sessiz sinema klasikleri ya da auteur sinemasını değil, genel olarak sıradan, vasat, popüler filmleri analiz eder. I. Dünya Savaşı sonrasında Almanya'da yaygın olan korkuları ve umutları araştırır. "Ulus zihniyeti", "halkın psikolojik modeli" gibi ifadeler kullansa da, kitle ile asıl kastettiği Nazi-öncesi Almanya'da bütün katmanlara nüfuz eden orta sınıftır ve bu orta sınıfın eğilimlerini analiz eder. Alman sinemasının köklerini orta sınıf zihniyeti ve eğilimleri üzerinden okur. Çünkü ona göre "Alman sineması aracılığıyla bu eğilimlerin açıklanması Hitler'in yükselişini ve hakimiyetini anlamaya yardım edebilir."[337] Kısacası, bu çalışmasıyla büyük oranda orta sınıf Almanlar sayesinde yükselişe geçen Nazizmi daha iyi anlamak için, yani çağın ruhunu yakalayabilmek için, daha önce yapılmamış bir psikolojik tarih incelemesi yapar ve sinemanın çağın ruhunu yansıttığı düşüncesinden yola çıkarak sinemayı ve dolayısıyla Nazizmin yükseliş nedenlerini analiz eder. Üretiminin ve tüketiminin kolektif olduğuna inandığı filmlerle, kolektif zihniyeti ortaya koymaya çalışır.

"Bir filmin çekilişindeki her tercih, her tematik ve dilsel bileşen tarihsel ve toplumsal olaylara gönderme yaparak kendi anlamını açığa vurur. Kracauer'in çalışmasının yeniliği ve orijinal katkısı (ve çekiciliği) buradadır. Çarpıcı (cezbedici) olan, bütünün tutarlılığıdır; Weimar cumhuriyetinin zengin sinemasal tarihinin her yönü kesin ve ikna edici bir şekilde kanıtlarla desteklenir; en farklı -tematik, teknik ve ikonografik- öğeler bile aynı çerçeveye uygun hale getirilir, böylelikle çerçeve akla yatkınlaşır ve sağlamlaşır. ... Belki de bu kitabı bu kadar çekici yapan şey bu özgül *tarihsel* taleptir ki bu talep 'tarif edilemeyecek kadar korkunç' Nazizm, savaş ve Soykırım olaylarını açıklayabilen 'görüntüler, simgeler ve metaforları' bir araya getirmiştir.[338]"

Filmlerin tarihi olaylarla, toplumsal ve psikolojik eğilimlerle bağlantısını sadece filmlerin içerikleriyle ya da karakter temsilleriyle değil belirli görsel figürlerle, motiflerle, ikonografik yaklaşımlarla da açıklar. Mesela, kaos simgesi olarak daire ya da spiral

---

[336] Kracauer, S. (2011b). A.g.e.s.8.
[337] Kracauer, S. (2011b). A.g.e.s.11.
[338] Quaresima, L. (2011). A.g.e. s.xxvii.

motiflere odaklanır. "Önceden haber verme" durumu da film analizlerinde sık kullandığı bir motiftir. Örneğin *Caligari* (Robert Wiene, 1920) Hitler'i haber verir, *Nibelungen* (Fritz Lang, 1924) ya da *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) Hitler'in propaganda bakanı Goebbels'i hatırlatır[339] ya da "*İradenin Zaferi* (Leni Riefenstahl, 1935) Nazi dekoratörlerin kitle dekorunu biçimlemede *Nibelungen*'den esinlendiklerini kanıtlar."[340] Kitapta sembolik öneme sahip iki temel film vardır; *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* ve *İradenin Zaferi*. Ancak, onun tarihi bu şekilde yorumlamasını ve kullandığı yöntemi eleştirenler de olur. Bize göre, kullanılan yöntemin bilimsel olmadığını ileri sürenler, onun bu çalışma ile sinema tarihine ve kuramına yaptığı katkıyı tümüyle görmezden gelme eğilimi içindedirler. Bu açıdan sinemaya çok değerli bir katkı sunan bu çalışma dikkatle okunmalıdır.

Burada, her ne kadar sinemanın ilk ortaya çıkışından yani 1895'den itibaren üretilen filmleri ele alsa da, yoğun olarak 1918-1933 arası Alman sinemasına odaklanır. Kitap boyunca Alman sineması ile diğer ülkelerin sinemaları karşılaştırmalı olarak ele alınır ve Alman sinemasının neden öyle olduğunun ve aslında neyi yansıttığının cevabı verilir. Film türlerine, temalara, karakter temsillerine, filmlerin teknik özelliklerine, filmlerde kullanılan yaygın motiflere, ikonografiye de dayanarak analizler yapar.

Sinemanın ilk yıllarında, I. Dünya Savaşı döneminde Almanya'da yapılan filmler, önemli bir yenilik getirmemiştir.[341] Ancak bu "çöp yığınından" "savaş sonrası önemli konuları haber" veren dört filmi öne çıkarır. Paul Wegener'in *Praglı Öğrenci*'si (1913) Melies'nin sempatikliğinin tersine "insan doğasının şeytanca güçlerini hatırlatan uğursuz bir büyücü" olarak kendini kanıtlar ve Alman sinemasının takıntısı haline gelen bir temayı -"benliğin temellerine yönelik yoğun ve korku dolu ilgi"- doğurur.[342] Wegener'in *Golem*'i ise (1915) ortaçağ Yahudi temsilidir. Yine *Golem*'in motiflerinin tekrarlandığı *Homunculus*'u (1916) dikkate değer bulur ve "film şaşırtıcı bir biçimde Hitler'i haber verir"[343] yorumunu yapar, Ho-

[339] Kracauer, S. (2011b). A.g.e.s.159.
[340] Kracauer, S. (2011b). A.g.e. s.93.
[341] Kracauer, S. (2011b). A.g.e. s.24.
[342] Kracauer, S. (2011b). A.g.e. s.29-31.
[343] Kracauer, S. (2011b). A.g.e. s.33.

munculus da bütün insanlıktan nefret etmektedir. *Der Andere/The Other* (Max Mack, 1913) filmi ise, fantastik filmlerde temsil edilen "kolektif rahatsızlıkların belirtileri olan belirli tutumları" yansıtmak yerine bu tutumlara "kaba orta sınıf iyimserliği açısından yaklaşır", yani "psikolojik rahatsızlıklara bağışıklığı olan yurttaş prototipi"[344] karakteriyle diğerlerinden ayrılır. Bu dört filmden başka, o dönemdeki Alman sinema endüstrisi UFA'nın resmi görevi ise "hükümetin direktiflerine uygun olarak Almanya'nın reklamını yapmaktır."[345]

Savaş, kameranın kullanımına da yenilikler getirmiştir. "Üst tarafında bir çift bacağın olduğu bir siper çukurunun ya da yığılmış tüfeklerin... görüntüleri o dönemde çok yaygındı... Görsel alışkanlıktaki bu değişim, kamerayı bedenin parçalarını öne çıkarma ve nesneleri alışılmamış açılardan görüntüleme konusunda cesaretlendirdi."[346] Yine o dönemde popüler olan egzotik manzaralarla dolu filmler ise "ortalama Almanın... dünyayı yeniden istila etmeye yönelik hayal kurmasına olanak sağlayan görüntüler aracılığıyla, yayılmaya yönelik bastırılmış arzusunu tatmin ettiler."[347]

Dr. Caligari'nin Muayenehanesi ve türevi filmler Nazilerin ayaksesleri mi yoksa?

Kitabın da başlığı olan *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* filminde Kracauer, özgün senaryoda Caligari karakterinin "güce tapınan, egemenliğe yönelik karşı konulamaz arzusunu tatmin eden, bütün insan haklarını ve değerlerini acımazsızca ihlal eden sınırsız bir otoriteyi"[348] simgelediğini ileri sürer. Ancak filmin yönetmeni Robert Wiene'nın gerçek öyküyü çerçeve bir öykünün içine yerleştirmesinin yani tüm yaşananların "deli Francis tarafından uydurulan ve anlatılan kabusa dönüşmesinin" öykünün devrimci niteliğini kaybetmesine ve tümüyle otoriteyi öven, normalleştirici bir tavır almasına neden olduğunu iddia eder. Ancak, kitabın giriş kısmında Quaresima'nın da belirttiği gibi mevcut senaryonun son sayfaları kayıptır ve bu nedenle de orijinal senaryoda öykünün nasıl sonla-

[344] Kracauer, S. (2011b). A.g.e. s.35.
[345] Kracauer, S. (2011b). A.g.e. s.38.
[346] Kracauer, S. (2011b). A.g.e. s.53.
[347] Kracauer, S. (2011b). A.g.e. s.56.
[348] Kracauer, S. (2011b). A.g.e. s.64.

nacağı belirsizdir.[349] Kracauer, dışavurumcu sinemada önemli olan "harfleme"nin de *Caligari*'de görülebileceğini belirtir, "canlanan çizimler" gibidir, örneğin Cesare'ın "duvar boyunca dolaşırken, sanki duvar onu dışarı akıtıyormuş gibi"[350] olması. Filmde panayır sahnelerinde görülen dairesel hareketler, "savaş sonrasındaki Almanya'nın kaotik durumunu sadakatle yansıtır" ve "dehşetin her yana yayılan atmosferini" gösterir, tımarhane normallik olarak sunulur ve de sadizm ve imhaya yönelik arzu serbest bırakılır.[351] Elsaesser[352] de o dönemdeki filmlerde Oedipal senaryolara, babalarla oğullar arasında sonu gelmez çekişmelere, dostlar, kardeşler ya da arkadaşlar arasındaki kıskançlıklara sıklıkla rastlandığını belirtir. "Kracauer'in belirttiği gibi, isyanı, babaların yasasına boyun eğme izler, fakat öyle bir boyun eğiştir ki bu, asilere kendi gölgeleri, kendi ikizleri, kendi hayalet benleri musallat olur." *Caligari*'nin "stüdyo filmleri dizisini başlatır" ve böylece "Alman filmleri temel olarak kontrol edilebilir bir alanda sergilenen gerçek olmayan olaylarla ilgilendiklerini gösterdiler" ifadeleriyle dışavurumcu filmleri gerçekçi bulmadığını anlatır. *Film Kuramı*'nda tarif ettiği gerçekçi filmlerdeki sokak ile *Caligari*'nin sokağı oldukça farklıdır.

Caligari'ye benzer şekilde Alman sinemasında önemli bir yere sahip olan *Dr Mabuse* serisindeki Dr. Mabuse karakteri de "sınırsız güce yönelik karşı konulmaz arzuyla hareket eden vicdansız bir yönetici"dir. ve Dr. Mabuse yalnızca bir yönden *Caligari*'ye ekleme yapar; "zorbalık ve kaosun nasıl birbiri ile yakın ilişki içinde olduğunu"[353] gösterir. *Dr. Mabuse* filmindeki dairesel hareketler ve ışığın kullanımı da bu ilişkiyi güçlendirir, "kaos Mabuse gibi zorbaları besler ve zorbalar da kaostan yararlanır."

"Anarşinin felaketi" ya da Almanların "zorba bir rejimden başka bir tercihleri olmadığına" inanmalarını sağlayan bir başka tema da "kötü kader"dir. Yani zorbaların yaptıkları sadece kaderdir aslında. Örneğin Fritz Lang'ın *Nibelungen* filmi Lang'a göre "Al-

---

[349] Quaresima, L. (2011). A.g.e. s.xl.
[350] Kracauer, S. (2011b). A.g.e. s.69.
[351] Kracauer, S. (2011b). A.g.e. s.73.
[352] Elsaesser, Thomas. (2003). Almanya: Weimar Yılları. Geoffrey Nowell-Smith (ed.) *Dünya Sinema Tarihi* içinde, (169-185). Çev: Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul. s.175.
[353] Kracauer, S. (2011b). A.g.e. s.81-83.

man aklının gerçek bir tezahürü" iken Kracauer için Goebbels propagandasını haber vermektedir. "Filmdeki belirli özel insan süslemeleri aynı zamanda diktatörlüğün sınırsız gücünü" göstermektedir.[354] *Caligari*'den türeyen *Son Adam* gibi filmler de "zorba filmlerinin tersine içgüdü filmleri" olarak adlandırılır ve yine bu da "otoriteryan amentüyü destekler."[355]

Bu dönemde yapılan sokak filmlerinde de örneğin *The Street* (1923), sokağın "bir tür panayır, yani kaosun alanı olarak tanımlanır" ve "bulunduğumuz yer daha iyi. Alışık olmadığımız yerlerdeki hayat tehlikelidir" mesajını verirler. Kracauer, filmi 1913 yapımı *The Other* ile karşılaştırır. Buna göre *The Street* filmi, "orta sınıfın hızla gerilemesini ve bu gerilemeyi her ne pahasına olursa olsun reddetme kararlılığım" ortaya koymaktadır. Ayrıca *Praglı Öğrenci*'deki gibi "bölünmüş kişilik" teması vardır, ancak ikincisinde "isyandan boyun eğmeye yönelen gerilemeyle harekete geçen bir ikiliği haber" vermektedir. Çünkü sokak temalı filmlerin "hepsinde başkarakter hayatı kavramak için toplumsal geleneklerden kopar, ancak bu gelenekler isyandan daha güçlü olduklarını kanıtlar ve karakteri boyun eğmeye ya da intihar etmeye zorlar."[356]

İstikrar dönemi filmlerinden özellikle F. Lang'ın *Metropolis* (1927) filmi üzerinde durur ve filmdeki "kitle süsü" motiflerini çözümler, Lang'ın "selden çaresizce kaçmaya çalışan kitlelerden dekoratif modeller oluşturacak kadar ileri gittiğini"[357] ve Hitler ve Goebbels'in *Metropolis* filminden etkilenerek Lang'ı çağırdıklarını ve ondan Nazi filmleri yapmasını istediklerini de anlatır. Yine bu dönemde popüler olan gençlik filmleri de "Nazi rejiminin direği olarak gençliğin reklamını"[358] yapmaktadır. Alman sinemasında o dönemde yaygın olan *Yeni Nesnelcilik* akımı da, ona göre, "bir felç durumu"dur ve gerçeklik, "bir gerçekler denizinde boğacak şekilde tanımlanmaktadır."[359]

Alman sinemasında montaj kullanımını da eleştirir. Örneğin Rutmann'ın *Berlin* filminde her ne kadar yönetmen Vertov'un

---

[354] Kracauer, S. (2011b). A.g.e. s.87-93.
[355] Kracauer, S. (2011b). A.g.e. s.95-104.
[356] Kracauer, S. (2011b). A.g.e. s.113-121.
[357] Kracauer, S. (2011b). A.g.e. s.146.
[358] Kracauer, S. (2011b). A.g.e. s.157.
[359] Kracauer, S. (2011b). A.g.e. s.161.

"Kino-eye" yaklaşımından esinlense de "bu iki sanatçı birbirine benzemeyen dünyaları anlatmak için benzer estetik ilkeler uygular." Çünkü Rutmann, Vertov gibi "devrimci bir enerjiyle titreyen bir gerçekliği" asla yakalayamayacaktır, o, "devrimden uzak durmayı başarmış ve artık istikrar kazanmış Cumhuriyet rejiminde partilerin ve fikirlerin çürük bir kümelenişinden başka bir şey olmayan bir topluma odaklanır. Bu bütün yaşamsal enerjilerin terk ettiği görülen biçimsiz bir gerçekliktir." İşte tam da Rutmann'ın filmi bu gerçekliği yansıtmaktadır; kaos ve otorite. Filmdeki sesin ve müziğin kullanımına da değinir; "sesli filmler de sessiz filmler kadar kitlesel tutumların belirtisi"dir. Rutmann'ın "ritmik montaja olan eğilimi, aslında karşı karşıya olduğu gerçeklik üzerine herhangi bir eleştirel yorumdan kaçınma eğilimini ortaya çıkarır... *Berlin* felcin kendisinin ürünüdür."[360]

Ona göre, *Mavi Melek* ve *M* (1930) gibi filmler de Nazizmi önceden haber vermektedir, çünkü bu filmlerdeki orta sınıf karakterler sessizce boyun eğmekte yani totaliter yönetim altındaki edilgenliği göstermektedir. Mesela, *M* filmindeki katil, *Praglı Öğrenci*'deki Baldwin ve *Caligari*'deki Cesare karakterlerine benzemektedir. *Mavi Melek* ve *M* filmlerindeki "sadizm patlamaları" "o kritik yılların psikolojik durumuyla ilgilidir" ve yine dönen spiral imgeler, simgeler hep kaos ve otoriteyi vurgular.[361]

Bazılarının "açıkça bir komünist görüşü ifade eden ilk ve son Alman filmi" olarak nitelendirdiği *Kuhle Wampe* (Slatan Dudow, 1932) filmi de yine onun eleştirisinden payına düşeni alır. Bu filmde karşı kamptan da olsa gençler boyun eğmeye hazırdır. Kracauer, "Hitler-öncesi dönemin sonuna doğru birçok kederli genç işsiz o kadar dengesizdi ki, bir akşam bir komünist sözcüden etkilenip, ertesi akşam bir Nazi ajitatörünün çektiği nutka teslim olabilirdi"[362] ifadeleriyle artık hiç bir çıkış kalmadığını ve bütün umutlarını yitirdiğini ortaya koymaktadır.

O dönemde yaygın bir tür olan dağ filmlerini ve bu filmlerdeki akıldışılıkları da Nazi ruhu ile bağdaştırır. Yüksek dağların dehşetlerinin ve güzelliklerinin, görkemli bulut kümelerinin gösterildiği

[360] Kracauer, S. (2011b). A.g.e. s.181-183.
[361] Kracauer, S. (2011b). A.g.e. s.214-218.
[362] Kracauer, S. (2011b). A.g.e. s.243.

bu filmlerdeki estetiği, 1935 tarihli Nazi belgeseli Leni Riefenstahl'ın *İradenin Zaferi* ile karşılaştırır. Bu filmin "açılış sekansında benzer bulut kümelerinin Nüremberg'e giden Hitler'in uçağının etrafını sarışı, sonunda dağ kültü ile Hitler kültünün bütünleşmesini" gösterir.[363] Ancak, Quaresima'ya göre, *İradenin Zaferi* canlı çekilmiştir ve Nüremberg de bir set değildir.[364]

Ve sonunda "telafi edilemez biçimde gerilemenin içine batan Alman halkının büyük bölümü Hitler'e boyun eğmeye çare bulamadı. ... Homunculus canlanıp yürümeye başladı. Kendi kendini atamış Caligari'ler öldürmesi için sayısız Cesare'yi hipnotize etti. Gözü dönmüş Mabuse'ler cezalandırılamayacaklarından emin olarak fantastik suçlar işlediler ve deli Ivan'lar hiç duyulmamış işkenceler tasarladılar. Bu korkunç geçit töreni ile birlikte, filmlerden bilinen birçok motif gerçek olaylar haline geldi."[365] O halde, tüm bu filmler Nazilerin ayaksesleri midir yoksa?

Film Kuramı: Fizik Gerçekliğin Kurtarılması

Kracauer, bu kitabında detaylı bir şekilde açıkladığı film kuramı ile birçok eleştiri almıştır, örneğin Dudley Andrew[366], onu, 'naif gerçekçi' olarak yorumlamış, "*Film Kuramı* kitabı için yalnız başına kütüphanede yıllarını geçiren" biri olarak tasvir etmiştir ve tersine "her zaman sinemacılarla iletişim halinde" olduğu için de Bazin'i yüceltmiştir. Ancak Petro,[367] "Kracauer'nın ilk dönem yazılarını okusaydı Bazin ile ortaklaştığı noktaları görürdü" ifadeleri ile Andrew'u eleştirir. Ayrıca dönemin önde gelen sinema dergilerinden olan *Screen* de onun toplumsal ve politik gerçeklikten uzaklaşıp 'fizik gerçekliğe yönelmesini eleştirmiştir, ancak kitabın önsözünde Miriam Hansen, bazı eleştirmenlerin düşündüğü gibi kitabın 'açık ve net' 'homojen bir bütün olarak gerçekçi kuram' olarak değerlendirilemeyeceğini, çünkü tersine belirsizlikler içeren, bazen bütünsellikten uzak ve zor anlaşılır bir kuram olduğunu ileri

---

[363] Kracauer, S. (2011b). A.g.e. s.253.

[364] Quaresima, L. (2011). A.g.e. s.xliv-xlv.

[365] Kracauer, S. (2011b). A.g.e. s.267.

[366] Andrew, D. J. (2000) *Sinema Kuramları*. Çev: İbrahim Şener. İzdüşüm Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul.

[367] Petro, P. (1991) Kracauer's Epistemological Shift. *New German Critique* No. 54, Siegfried Kracauer Özel Sayısı (Autumn, 1991), (ss. 127-138) s.129.

sürer. Bu nedenle de kitabın günümüzde genel bir film kuramından çok belirli bir *film deneyiminin kuramını* ve *belirli tarihsel deneyimlerin estetik matriksi* olarak bir sinema kuramı sunduğunu iddia eder.[368] Kracauer, 1940/41'de taslaklarına başladığı bu çalışmasına yukarıda sayılan nedenlerle 1948'e kadar ara verir ve 1954'te kitabın ilk hali ortaya çıktığında belirgin olmayan ancak Oxford University Press'in editörleri ile üzerine çalıştıktan sonra kitabını 1955'te yeniden düzenlediğinde tüm kitap boyunca hissedilen *gerçekçi kuram* ve *biçimci kuram* ayrımını netleştirir ve günümüz sinemasının maddi estetiğini ortaya koyar.[369]

Film ve Gerçeklik: Psikofiziksel Bir Süreç

Ona göre sinema artık "fiziki, dışsal ve görünür gerçeklikle bağlantısı olan araç-özel (medium-specific) bir modernist döneme[370] geçmiştir. Filmdeki 'gerçeklik'ten kastı, otantiklik ya da gerçekmişgibilik değildir, *filmin maddiliği keşfetme gücü*dür, maddileşme sürecini canlandırmasıdır. Yani, filmi ilk olarak izleyicilerin maddesel/fizik varlığı ile ilişkilendirir ve 'filmde gösterilen fiziksel öğeler doğrudan insanın fiziki katmanlarını harekete geçirir, sinirleri, duyuları, tüm fizyolojik varlığını.'[371] Harbord[372] da *Film Kuramı*'nın birçok anlamda "dokunmak" ile ilgili olduğunu, filmin kendisine, fizik dünyaya ve seyirciye "dokunduğunu" ileri sürer.

Kitabın fotoğraf ile ilgili bölümü Kracauer'nın Weimer dönemindeki anlayışı ile paraleldir ve genellikle 'naif gerçekçilik' olarak yanlış değerlendirilir. Ona göre, fotoğrafın gücü hem kaydetmekte hem de bu dünya ile ilişkili olan şeyleri gösterme yani hakikati temsil etme potansiyelindedir. Alışıldık görme biçimlerimize başkaldıran, yani 'görmeme biçimimizin' kaydedilmesi olarak yorumlar fotoğrafı. Fotoğraf bölümü, kitabın ana teması *fizik gerçeklik* ya da *kamera gerçekliği* kavramlarını anlamak için anahtar

---

[368] Hansen, M. (1997) Introduction. Siegfried Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality* içinde (ss.vii-xlv). Princeton University Press, First Princeton Paperback Printing, New Jersey. s.ix-x.

[369] Hansen, M. (1997). A.g.e. s.xv.

[370] Hansen, M. (1997). A.g.e. s.xiii.

[371] Hansen, M. (1997). A.g.e. s.xvii-xxi.

[372] Harbord, J. (2007). Contingency's Work: Kracauer's Theory of Film and the Trope of the Accidental, *New Formations*, Nbr. 61, July 2007, (ss. 90-103). s.91.

bölümdür. 'Dünya fotoğrafik bir yüze benzedi' ifadesiyle, fotoğrafik imgelerin oburca tüketiminin ölüm korkusunun ve de bu korkunun bastırılmasının bir işareti olarak yorumlanması gerektiğini belirtir ve toplumu buradan analiz eder. "Fotoğraf, içinde olmadığımız bir tarihin farkındalığını, ölümle karşılaşma anımızı tetikler." "Bilincimizden kayıp giden gerçekliğin bilincine varmamıza yardımcı olur fotoğraf." Tıpkı erken dönem yazılarında olduğu gibi, daha çok modernizmin parçalanmışlık, kesintililik ve olumsuzlama kavramlarına odaklanırken, 'bu darmadağınık doğa parçaları' ile oynayan filmin, fotoğraftaki potansiyeli estetik ve politik bir pratiğe çevirdiğini ileri sürerek, film kuramındaki maddi dünyanın sürekliliğine odaklanır. [373] Fotoğrafta tek tek karelerde doğa kesintili olarak yansıtılırken, filmde doğanın sürekliliğini, akışını görmek mümkün olur artık.

"Sinemanın izleyicisini nasıl etkilediği konusunda ise Kracauer, filmin fizyolojik etkisini vurgular, yani şok, panik ve gerilim anlarını içeren etkisini." "Kracauer'ya göre filmin psikolojik alımlama süreci, filmdeki karakterlerle ya da kameranın bakışı ile özdeşleşmek değildir," bu, daha ziyade izleyiciyi kendi yaşamındaki deneyimler üzerine düşünmeye iten zihinsel bir süreçtir. Yani sinema "psikofiziksel örtüşmeleriyle maddi dünyayı keşfetmemize yardımcı olur." "Film, içinde yaşadığımız dünyayla olan ilişkimizi daha samimileştirme, derinleştirme gücüne sahiptir." [374] Filmde yansıtılan fizik gerçeklikle kendi gerçek dünyadalarında deneyimledikleri gerçekliği ilişkilendirir izleyici.

Hansen,[375] bu kitabın 1917-1960 arası Hollywood anlatı film pratiğinin sistemi olan klasik sinemaya ve bu paradigmayı doğal ve evrensel biçim olarak kabul eden bilimsel çalışmalara karşı çıktığını ileri sürer. Kracauer'ya göre, klasik anlatı sinemasındaki her şey aslında filmi modernizmin, kitle toplumunun, seri üretimin, çılgın tüketimin ve şansa dair gelişmelerin aracı haline getirmiştir. Bu bağlamda, kitaptaki önemli kavramlardan biri de 'şans'tır, caddeler ya da sinema salonları gibi kamusal alanların ortaya çıkmasıyla ve 'kitlelerin tarihe girmesiyle' şans ortaya çıkar ve kaderin kapalı

[373] Hansen, M. (1997). A.g.e.s.xxvi-xxvii.
[374] Hansen, M. (1997). A.g.e.s.xxix-xxxi.
[375] Hansen, M. (1997). A.g.e.

anlatısının bir alternatifidir ve kitap boyunca şansı ve mutlu sonları savunur.[376] Harbord[377] da benzer şekilde kitaptaki en önemli kavramın tesadüfilik olduğunu belirtir. Kracauer'nın belirttiği gibi "filmin dünyası, insanları ve nesneleri kapsayan tesadüfi olayların akışıdır." Kracauer, klasik sinemadaki sıkı/ katı olay örgüsü yerine açık uçluluğu ve hayatın içinden akabileceği boşlukların olduğu anlatıyı över. İzleyicilerin filmin dışında da kendi anılarında, hayallerinde filmi okumaya devam ettiğine inanır. Nasıl şans ve tesedüfler hayatımızın akışını değiştiriyorsa, filmlerde de bu akış gösterilmelidir, kader gibi keskin, belirlenmiş bir yapı olmamalıdır.

Kracauer kitabının önsözünde, "fotoğrafçılıktan türediği için normal siyah-beyaz filmlerin bu kitabının esas konusunu[378]" oluşturduğunu ve birçok sinemasal gelişmenin "geleneksel formattaki siyah-beyaz" filmlerde bulunduğunu ve derdinin bu filmlerin doğasını açıklamak olduğunu belirtir. Sanılanın aksine, renkli filmin gerçekçi etkiyi azalttığına inanır ve her zaman teknolojiyi savunan bir diğer gerçekçi kuram Bazin'den ayrılır böylelikle. Filmi aslında fotoğrafın bir uzantısı olarak görür ve filmde önemli olanın fizik gerçekliği kaydetmek, yani açığa çıkarmak olduğunu savunur, "filmler, gözlerimizin önündeki dünyaya nüfuz ettiğinde gerçektir."[379] Onun sinemanın sanat boyutuna yaklaşımı da oldukça ilginçtir; ona göre yönetmenin hammaddesi fizik gerçekliktir ve aslında sanat ürünleri içinden çıktıkları hammaddeyi tüketirken, filmler kameranın doğal bir sonucu olarak bu hammaddeyi, yani fizik gerçekliği sergilemek zorunda olduğu için diğer sanatlardan ayrılır. Yönetmen, diğer sanatçılar gibi gerçekliğe biçim vermez, sadece gerçekliği yansıtır. Bu nedenle de "eğer film bir sanatsa bu farklı bir sanattır, fotoğraf ile birlikte film, hammaddesini az ya da çok bozulmamış olarak bırakan tek sanattır" diyerek sinemanın geleneksel sanatlardan farkını ortaya koyar. "Sinema, insan varoluşunun bir biçimidir.[380]" Yani, daha önsözde, sinemaya olan yaklaşımını ve sinema gerçek ilişkisini ortaya koymuş ve böylelikle kendisinden önceki kuramcılardan farkını da vurgulamıştır.

---

[376] Hansen, M. (1997). A.g.e.s.xxii.

[377] Harbord, J. (2007). A.g.e.

[378] Kracauer, (1997). *Theory of Film: The Redeption of Physical Reality*. Princeton University Press, First Princeton Paperback Printing, New Jersey. s.xlvii.

[379] Kracauer, (1997). A.g.e. s.xlix.

[380] Kracauer, (1997). A.g.e. s.l-li.

Gerçekçi – Biçimci Gelenek Ayrımının Doğuşu: Fotoğraf

Ona göre, henüz daha fotoğraf makinesi ilk bulunduğunda tek gücü, "görünen ya da potansiyel olarak görünen, fizik gerçekliği kaydetmek ve açığa çıkarmak" olan "fotoğraf, doğanın kendisine eş bir sadakatle doğayı yeniden üretir." "Bu araçtan hem bilim hem de sanat faydalanacaktır... Çıplak gözle görülemeyen en küçük ayrıntıları gösterir fotoğraf." [381] Kracauer, daha sonra fotoğrafın tarihsel gelişimini, gerçekçi ve biçimci gelenek ayrımının nasıl ortaya çıktığını anlatır. İlk fotoğrafçılar, "güzellik değil, hakikatle ilgilendi." Ancak daha sonra bazı sanatçılar ve fotoğrafçılar, fotoğrafın görevinin sadece hakikati temsil etmek değil, güzelliği resmetmek olması gerektiği argümanıyla gerçekçilere karşı çıkar. "... İşte o günlerin 'fotoğraf-sanatçıları', 'biçimcilik' olarak adlandırılan bir eğilimi izledi. Doğayı ham haliyle yakalamaktan çok, güzel resimler oluşturmak"la ilgilendiler. Biçimciler, güzelliği yaratmak için her türlü hilenin kullanılabileceğini de savunur. Kracauer, bu 19. yüzyıl tartışmalarının ardından şimdi gerçekçilerin "gerçeklik, bizim onu gördüğümüz gibidir" önermesiyle gerçeklik tanımını biraz değiştirdiklerini vurgular. Gerçekçiler, bu araca iki önemli işlev yükler: Birincisi, "modern fotoğrafçılık sadece vizyonumuzu genişletmekle kalmamış, bunu yaparken, teknoloji çağındaki insanın durumuna vizyonumuzu uydurmuştur." Yani "dünyayı gerçekte yaşadığımız şekilde algılamamızı sağladılar." İkincisi ise, "gerçekçi fotoğraf, soyut sanatın doğuşuna katkıda bulunmuştur." Ona göre, sanatçılar hammaddeyi yeniden üretime göre düzenlemekten çok, negatifler, çoklu poz, vb. tekniklerle dışavurumcu bir yaratım olarak düzenler. O, sanatsal fotoğrafçılıkta belgelemek yerine kompozisyonun önemli olduğunun savunulduğunu ve tarih boyunca "doğanın kaydedilmesini amaçlayan gerçekçilerle, sanatsal yaratımı amaçlayan biçimciler" arasındaki bu ayrımın devam ettiğini vurgular. Estetik bir amaçla da olsa, "fotoğrafçı her koşulda gerçekçi eğilimi izlemelidir. ... Ancak, sanatsal olmayan kayıt estetik olmaz, aynı şekilde iyi bir kompozisyonu olan, güzel olan da fotoğrafik olmayabilir." Biçimcilerin doğayı özümsemeden duygularını fotoğrafa yansıtamayacağını ve fotoğrafçının dürtülerinin aslında

[381] Kracauer, (1997). A.g.e. s.4.

dışsal şartlara bağlı olduğunu, bu nedenle de aslında gerçekçi ve biçimci eğilimlerin birbiri ile çatışmadığını savunur.[382]

Kracauer'ya göre, fotoğraf, bizden bağımsız, ham haldeki doğayı gösterdiği için *sahnelenmemiş gerçeklik*le açık bir benzerliği vardır. Bu nedenle de fotoğraf, "*rastlantı*"yı vurgular. Ayrıca fotoğraf, sonsuzluğu akla getirir, örneğin bir ağaçtaki yaprakların fotoğrafında, yapraklar çerçeve dışında da devam ediyor gibidir ve sonsuzdur. Fotoğraf, hafızamızda olanları saklamamıza da yarar ve her zaman bir güzellik kaynağı olarak kabul edilir, çünkü fotoğrafçı sadece seçmekle kalmaz, yeni durumlar da üretir ve keşif arzusu onu güzel kılar.[383] Kısacası, ona göre fotoğraf, geleneksel anlamdaki sanattan farklıdır.

Fotoğraf ve Film

Kracauer, "fotoğrafın doğası filmin doğasında yaşamaktadır" varsayımından yola çıkar ve film ile fotoğrafı karşılaştırır.

"Filmin özellikleri temel ve uygulayımsal olarak ikiye ayrılır. Temel özellikler fotoğrafınkilerle özdeştir. Başka bir deyişle, film fizik gerçekliği kaydetme ve açıklamayla donatılmıştır, dolayısıyla bu gerçekliğe yönelmektedir... Filmin bütün uygulayımsal özellikleri arasında en genel ve vazgeçilmez olanı kurgudur. Kurgu çekimlerin anlamlı bir sürekliliğinin kurulması işlevini görür, bundan dolayı da fotoğrafçılık için söz konusu bile olamaz... Daha özgül sinema uygulayımları arasında kimileri fotoğraftan devralınmıştır, örneğin yakın çekim, yumuşak odak görüntüler, negatiflerin kullanımı, ikizleme ya da çok çevrim vb. Öbürleri, zincirleme, yavaşlatılmış ve hızlandırılmış devinim, zamanın tersine çevrilmesi, belli 'özel etkiler', vb. ise açık nedenlerden ötürü tümüyle filme özgüdür.[384]"

Fotoğraf ve film arasındaki bu temel benzerlikleri ve farklılıkları ortaya koyduktan sonra "film fotoğraftan doğup gelişmişse, gerçekçi ve biçimci eğilimlerin onda da işlerlikte olması gerekmektedir" der ve "bu eğilimlerin ilk örnekleri katı bir gerçekçi olan Lumiere ile sanatsal imgelemine dur durak tanımayan Melies"dir

---

[382] Kracauer, (1997). A.g.e. ss.5-16.

[383] Kracauer, (1997). A.g.e.ss.18-22.

[384] Kracauer, (1985). Temel Kavramlar. Seçil Büker ve Oğuz Onaran (ed.) *Sinema Kuramları* içinde, (ss.77-99) (çev: Erol Mutlu). Dost Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul. s.79-80.

diyerek bu durumu Hegel'in tez ve antitezine benzetir.[385] Lumiere kardeşlerin "öykü anlatıcılığı işini benimsemediğini" ve dünyayı sadece kaydetmekle yetindiklerini ama 1850'lerde fotoğraflara egemen olan toplu olarak bir yerlere devinen insanların, kalabalık caddelerin fotoğrafları gibi Lumiere kardeşlerin de "yaşamın ta kendisini" kaydettiklerini ileri sürer. "Verili olgulara herhangi bir kişisel müdahalede bulunmaktan kaçınıyor gibiydi... Lumiere'in genel izleği 'devinim içinde yakalanan doğa'dır." Kracauer, Lumiere'in Edison'un sahnelenmiş konularını alt ettiğini de vurgular. Yani Lumiere kardeşler doğada devinen fizik gerçekliği yakalamayı başarmışlardır. "Ama Melies'in sinemaya asıl katkısı dolaysız gerçekliğin yerine sahnelenmiş yanılsamayı, gündelik olayların yerine de uydurma olay dizilerini koymasında yatmaktadır. Melies'in elde ettiği olağanüstü başarı, onun Lumiere'in fotoğrafik gerçekliğinin doyuramadığı istemlere hizmet verdiğini göstermektedir."[386] Ancak, Melies'in fotoğrafçılıktan ve tiyatrodan yararlanarak gelecekte çok önemli rol oynayacak pek çok yeni yöntem bulmasına ve sinemasal konuları kullanmasına rağmen yine de tiyatro boyutunu aşmayı başaramadığını da ekler.

Sinemada asıl olanın *nesnel devinim* olduğunu savunur. "Film, ... sahneye koyma işlemi aracılığıyla fizik gerçekliği tüm değişik devinimleri içinde yakalayabilir." Ayrıca, "sahnelenmiş bir gerçek yaşam olayının perdede alıcıyla doğrudan kaydedilmiş asıl olaydan daha güçlü bir gerçeklik yanılsaması uyandırması tümüyle olanaklıdır."[387] Kracauer, biçimcilik açısından fotoğrafçıya göre film yönetmeninin daha çok olanağa sahip olduğunu ileri sürer. Çünkü film, alan ve düzenleme açısından fotoğrafın sınırlarını aşar. Alan açısından yönetmen tarih ve düşlem alanına girer ve düzenleme açısından ise öykülü film (deneysel ve olgusal) ve öyküsüz film (haber filmi, belgesel film, vb.) olarak ayrıldıklarını belirtir. Ancak, "film yönetmeninin biçimci çabaları, fizik gerçekliğe dayandığı için, normal olarak hiç gerekmeyen durumlarda bile gerçekçiliğe bağlılığını etkileyebilir" ve "pek çok film bu iki ya da daha

[385] Kracauer, (1985). A.g.e.s.82.
[386] Kracauer, (1985). A.g.e.s.84-85.
[387] Kracauer, (1985). A.g.e.s.88-89.

çok boyutu birleştirmektedir."[388] Ayrıca filmin estetik açıdan geçerli olması için, fotoğraf gibi "fizik gerçekliği kaydetmesi ve açığa çıkarması" gerekir. Her iki eğilim arasındaki çatışmayı ise şöyle uzlaştırır: "Her şey, tıpkı fotoğrafçılıkta olduğu gibi, gerçekçi eğilim ile biçimci eğilim arasındaki 'doğru' dengeye dayanmaktadır; bu iki eğilimin doğru olarak dengelenmesi ise, biçimci eğilimin gerçekçi eğilimi alt etmeye kalkışmaması ve onun önderliğini izlemesiyle olanaklıdır." Kracauer, "film bir sanatsa, onun yerleşik sanatlardan ayrı tutulması gerektiğini" savunur. Çünkü, diğer sanatlarda sanatçı eserini yaratırken gerçekliği tüketir, örneğin bir heykeltraş hammaddesi olan mermeri yontar ve bir heykel yapar, yani sanatçı hammaddesini tüketir. Oysa sinemada yönetmen hammaddesini yani fizik gerçekliği tüketmez, onu yansıtır ve yönetmenin yaratıcılığı gerçekliğe nüfuz edebilmesindedir, gerçekliğin derinine dalındığında ise sinema sanat olur.[389]

Fizik gerçekliğin kurtuluşu

Kracauer, filmin fotoğrafla benzerliklerini ve farklılıklarını ortaya koyduktan sonra gerçekçi eğilimi savunan bir kuramcı olarak *fizik gerçekliğin kurtuluşu*nun nasıl olduğunu ayrıntılı bir şekilde anlatır. Ona göre film, sinemasal tekniklerin ve araçların yardımıyla, zaman içinde evrilen gerçekliği açığa çıkarır. Kamera, bir şeyi açığa çıkarmak için kaydeder fakat her kayıt bir şeyi açığa çıkarmayabilir.[390] Yani her film hareket halindeki gerçeği sergilemeyebilir. Kameranın hareketi kaydetme işlevine, 'kovalamaca', 'dans' ve 'hareketsizlik' sahnelerini örnek verir. Onun burada 'hareketsizlik' ile anlatmak istediği, filmde birden hareketin durması ve böylece dış dünya kadar filmin de temel öğesinin hareket olduğunun farkına varılmasıdır. Ayrıca filmin, insan ya da nesnenin fiziksel varoluşunu gösterdiğini savunur, örneğin *Umberto D.* filmindeki mutfak sahnesi gibi yakın çekimlerle sadece kişilerin değil nesnelerin de protoganist (ana karakter) olabileceğini ileri sürer, yani filmde öykü, çevresindeki/içinden doğduğu gerçekliği gösterir[391] Buna

[388] Kracauer, (1985). A.g.e. s.90.
[389] Kracauer, (1985). A.g.e. s.95-96.
[390] Kracauer, (1997). A.g.e. s.41.
[391] Kracauer, (1997). A.g.e. s.42-45.

ek olarak kameranın açığa çıkarma/gösterme işlevini "normalde bilinci baskılayan görünmeyen olguları ve 'gerçekliğin özel hali' denilen dış dünyanın belirli yönlerini göstermesi" olarak açıklar. Kimi zaman kültürel değerler, ideoloji vb. nedeniyle hakikati göremeyiz, ama kamera fizik gerçekliği kaydettiği için bu göremediklerimizi de gösterir bize. Ayrıca tıpkı bilimlerin yaptığı gibi sinemada kamera, doğadaki bütünsel gerçekliği parçalara ayırır ve nasıl mikroskop bize göremediğimiz küçük parçaları gösteriyorsa kamera da yakın/ayrıntı çekimlerle, normalde çıplak gözle göremeyeceğimiz kadar küçük olan parçaları görünür kılar. Örneğin Griffith'in ve Eisenstein'ın yakın çekimlerinde gerçekliğin yeni yönlerini keşfederiz ve alışılagelmiş gerçeklik kalıplarını yıkılabiliriz. Bu durumu, "kamera-gerçekliğinin türevi" olarak "başka bir boyuttaki gerçeklik" yani *bulunmuş gerçeklik* olarak adlandırır.[392] Ona göre görünemeyenler sadece küçük nesneler değildir, büyük nesneler de, film sayesinde görünür hale gelir, örneğin kitleler. Yine Lumiere'den başlayarak sinema tarihi boyunca Griffith'in ve sonrasında da Eisenstein'ın kitleleri sinemasal olarak nasıl temsil ettiğini [genel plan, uzun çekim, vb.] örneklerle açıklar. Buna ek olarak, hızlandırılmış ya da yavaş çekim gibi farklı tekniklerle, bulut, rüzgâr gibi "gelip geçici" şeylerin görünür hale geldiğini ve farklı bir boyuttaki gerçekliği, yani hareket halindeki evrilen gerçekliği gösterdiğini ileri sürer. Ya da aklımızın karanlık köşeleri, önyargılarımız vb. nedeniyle farkedemediğimiz olguların da yine kamera sayesinde görünür olduğunu savunur. Ona göre tüm bunlar fiziksel varoluşu, fizik gerçekliği gösterir.[393] Ayrıca alışık olduğumuz şeyleri farklı kamera açılarından görmenin, gerçeklik konusunda seyirciyi yönlendirebileceğini ileri sürer ve bu nedenle de propaganda amaçlı kullanılabileceğini ve hatta bu çekimlerin her zaman 'bulunmuş-gerçeklik' olma ihtimali taşıdığını düşünür.[394] Bunların yanı sıra, tanık olduğumuz savaş, şiddet, ölüm gibi bilinci bunaltan olguların kamera ile olduğu haliyle temsil edilebileceğini savunur ve sinemanın "ajite edilmiş tanıklığı bilinçli gözlemciye dönüştürmeyi amaçladığını" iddia eder.[395] Kı-

[392] Kracauer, (1997). A.g.e. s.46-50.
[393] Kracauer, (1997). A.g.e. s.50-53.
[394] Kracauer, (1997). A.g.e. s.56.
[395] Kracauer, (1997). A.g.e. s.57-8.

sacası, filmin fizik gerçeği açığa çıkarmasıyla izleyici filme dahil olur ve izleyici kendi zihinsel süreçleri ile deneyimlediği gerçekliğe yani filme katılır.

Kracauer, "içkin benzerlikler" bölümünde yine fotoğraf ile filmi karşılaştırmaya devam eder ve fotoğraftaki *sahnelenmemişlik*, *rastlantısallık*, *sonsuzluk* ve *belirsizlik* gibi dört özelliğin filmde de olduğunu ancak filmin bunlara *hayatın akışı* gibi beşinci bir özellik eklediğini anlatır. Gerçeklik illüzyonu yarattığı sınıra kadar sahnelemenin estetik olarak meşru olduğunu ancak yönetmen, bu illüzyon yaratılmadığında sahnelenebilen herhangi bir şeyin sinemasal olamayacağını ileri sürer, yani filmdeki gerçekliğe ya da gerçekmişgibiliğe kendimizi kaptırdığımızda bir sorun yoktur aslında. Rastlantısallık öğesini ise sessiz dönemdeki Amerikan komedi filmleri (Buster Keaton, Harold Lloyd, Charlie Chaplin gibi) ya da şehrin caddelerindeki kötülüklerin, tehlikelerin anlatıldığı 'sokak' filmleri üzerinden örnekler. Sonsuzluk öğesinde; açılma, kararma, çözülme gibi teknikler sayesinde kamera sanki fiziksel varoluşu devam ettirmek çabasındadır ve böylelikle izleyicinin her şeyi görüyormuş gibi hisseder, uzamsal ve zamansal devamlılığı yakaladığını zanneder. Öyküdeki olayların neden-sonuç zinciri ile birbirine bağlandığı filmlerde de yine fizik gerçeklik devam ediyormuş gibi hisseder izleyiciler. Örneğin Amerikan sinemasının en önemli örneklerinden *Yurttaş Kane*'de (Orson Welles, 1941) Kane'in hayatının neden-sonuç zinciri içinde gösterilmesi izleyicinin Kane'ın gerçekliğine vakıf olduğunu düşünmesini sağlar. Ya da *Rashamon* (Akira Kurosawa, 1950) filminde her bir karakterin kendi bakış açısından, kendi gerçekliği içerisinde, aynı olayı farklı şekillerde anlatması izleyicinin gerçekliğe nüfuz etmesini sağlar. "Fizik gerçekliğin/ varoluşun derinliklerine ulaşan ifadeler ve izlenimler filmin gerçek maddesi... yaşamın daha derinlikli halidir." Kracauer, tüm bu örneklerle sonsuzluk öğesini anlattıktan sonra belirsizlik öğesine geçer. Ona göre "doğal nesneler psikolojik ve fiziksel tekabüllere karşılık gelir" ve bunu *psikofiziksel tekabül* olarak adlandırır.[396] Bu tekabüllerde kurgu çok önemlidir, çünkü kurgu ile verili nesne temsil edilen nesneden sapar ve bir takım belirsizlikleri ima edebilir. Örneğin, *St. Petersburg'un Sonu* (Pudovkin, 1927) filminin açılış

[396] Kracauer, (1997). A.g.e. s.60-71

sekansında genç köylü, iş aramak için köyünü terkederken bir yel değirmeni görünür, burada bu yel değirmeninin pek özel bir anlamı yoktur, ama karakter iş bulma umuduyla devasa fabrikaların olduğu bölgeye geldiğinde yel değirmeni tekrar görünür, burada elbette nostaljik özel bir anlamı vardır artık. Yani kurgu ile aynı görüntü, yel değirmeni, temsil ettiği anlamdan sapar, farklı bir duyguyu ifade eder. Son olarak ise, filmi fotoğraftan ayıran bir öğe vardır, film *hayatın akışını* gösterir. "Filmler fizik dünyanın ötesini işaret eder. ...yaşam olarak adlandırılan şeye çok iyi uyan bir gerçekliği ima eder." "Hayatın akışı kavramı, duygular, değerler, düşünceler olarak taklit edilen her şeyi, maddi durumların ve olayların akışını kapsar. ... Zihinsel boyutu vardır." Örneğin Griffith'in ve Eisenstein'ın ya da diğer bazı büyük yönetmenlerin karakterlerinin, korkutucu belirsizlikler ve heyecan verici çekicilikler içeren belirlenmemiş aralıksız bir akış içinde olan 'sokak'tan fırlamış karakterler gibi olduğunu savunur.[397] Hayatımızın akışını değiştiren şans ve tesadüflerdir ve tıpkı hayat gibi filmlerde de şans ve tesedüfler, onları daha gerçekçi yapar.

Tarihi ve Fantastik Filmler

Kracauer, tarihi ve fantastik filmlerdeki gerçeklik konusunu da inceler ve dışarıdaki dünyayı gerçeğe uygun bir şekilde temsil etme derdinde olan bir araç olan sinema için, geçmişi tümüyle adapte etme iddiasında olan tarihi film yapmak zordur. Bu nedenle de tek çözüm "vurguyu, tarihten kamera gerçekliğe kaydırmaktır."[398] Örneğin *Jean D'arc'ın Çilesi* (Theodor Dreyer, 1928) filminde yönetmen Dreyer, "kamera gerçekliğini, tarihsel temadan üretir, işte tam da bu gerçeklik, gerçek olmadığını kanıtlar." "Tarihi görmezden gelen bir tarihi filmdir."[399] Yani tarihi olayları yeniden üretmek yerine, Jean D'arc'ın yüzünün yakın çekimleri ile onun çilesini göstermek ve kameranın bu gerçekliğin içine nüfuz etmesi filmi gerçekçi yapar, işte bu da kamera gerçekliğidir.

Tarihi filmler gibi, fantastik filmler de fiziksel varoluş alanının dışında yer alır. Ama Kracauer, burada da sorunu, yani fizik ger-

[397] Kracauer, (1997). A.g.e. s.71-72.
[398] Kracauer, (1997). A.g.e. s.79.
[399] Kracauer, (1997). A.g.e. s.80-81.

çeklik ve fantezi arasındaki ilişkiyi kamera-gerçekliği ile çözümler. Dışavurumcu filmler, sinemanın hammaddesini yani fizik gerçekliği yadsır, bu nedenle gerçekçi değildir. Ama dışavurumcu sinemanın amacı da fizik gerçeklik değildir. Ona göre, örneğin, *Caligari* filminin bütün büyüsü dışavurumcu resimlere başvurmasındadır, yani kamera-gerçekliğini radikal bir şekilde olumsuzlamasındadır. Fantastik filmler için de benzer bir durum vardır, sahnelenemez olan şeyler için sinemasal hilelere başvurulur, izleyici de bunların hile olduğunu bildiği için zaten önemsemez.[400]

Oyunculuk

Kracauer, tiyatro sahnesindeki oyuncu ile ekrandaki oyuncuyu karşılaştırır ve filmdekinin aslında kameraya yakalanmış bir kişi edasıyla rol yapmıyormuş gibi davranması gerektiğini belirtir. Ona göre filmde, insanlar dışında başka bir sürü görünür olgu da olduğu için, oyuncu anlatının merkezi değildir, ama anlamın taşıyıcısıdır. Yönetmenlerin filmdeki karakterlerin özellikle "sokaktan fırlamış" gibi görünmesini sağlamak için oyuncu olmayan kişileri tercih ettiğini ve gerçekliğin daha kolay sağlanabileceğini de belirtir. Hollywood yıldızlarını ise bunun dışında tutar.[401] Kısacası, filmde gerçekliği yakalamak için oyuncu olmayan, öykünün gerektirdiği ortamda yaşayan gerçek kişilerin kaydedilmesi daha iyidir.

Ses ve Müzik

Sesli filmin ilk ortaya çıktığı dönemlerde diyalog fazla kullanılıyordu. Ama ona göre, kelimeler ve imgeler yani görüntü ve söz arasında bir denge kurulmalıdır, yani filmin diğer öğeleri ile dengeli bir şekilde, konuşma da ekonomik kullanılmalıdır. Ayrıca öyle çok da edebi olmayan, daha ziyade konuşma dili gibi doğal bir dil tercih edilmelidir.[402] Filmde konuşma dışındaki diğer sesler için ise "senkronizasyonun, paralellik için bir önkoşul"[403] olduğunu savunur. Yani sokağın gürültüsü, rüzgârın sesi vb. görüntü ile uyumlu verilmelidir.

---

[400] Kracauer, (1997). A.g.e. s.82-88.
[401] Kracauer, (1997). A.g.e. s.93-101.
[402] Kracauer, (1997). A.g.e. s.102-106.
[403] Kracauer, (1997). A.g.e. s.129.

Film müziğinin esas işlevi ise, "izleyicinin fizyolojik olarak ekrandaki imge akışına uyum sağlamasıdır." "Müzik sayesinde ekrandaki sessiz imge bir devamlılık kazanır... müzik, bu sessiz resimlere hayat verir. ... izleyicinin kendi fotoğrafik yaşamını deneyimlemesini sağlar."[404] Müziğin estetik işlevi de önemlidir; müzik, bazen eşlik ettiği imgelerin anlamlarını, ya da belirli ruhsal durumları tekrar ifade eder, bunları güçlendirir, bu durumda paralel müzik kullanılması gerekir. Müzik sadece görüntüyle senkronize edilmemeli, öyküyle de ilişkilendirilmelidir. Dramatik devamlılığı sağlamak ya da gerilimi arttırmak için müzik kullanılabilir. Kısacası gerçekliği güçlendirmek için imgeler ya da öykü müzikle desteklenebilir. Ayrıca sokakta çalınan bir ıslık gibi doğal, tesadüfi müzikler de arkaplan rolü oynayabilir. Daha gerçekçi filmler yaratmak için müziğin işlevlerini sıraladıktan sonra müzikal filmleri de yorumlar Kracauer. Müzikallerde gündelik hayat teatral bir formda sunulur, bu nedenle de kamera-gerçekliğiyle ilgisi yoktur, ama yine de iyi bir sinemasal eğlence olduğunu düşünür. Kısacası ona göre, diğer öğeler gibi müzik de filmdeki gerçekliğe hizmet ettiği oranda anlam kazanır.[405]

İzleyici

Kracauer, film ve izleyici arasındaki ilişkiyi de inceler. Ona göre, belgeseller nesnel gerçekliği gösterdikleri iddiasındadır, görüntüler de yalan söylemeyeceği için izleyici gösterilene inanma eğilimindedir. Ama elbette, her çekim muhtemel çekimler arasından yönetmenin yaptığı bir seçimdir ve bu nedenle de saf değildir. Sovyet Rusya'daki ve Nazi dönemindeki propaganda filmleri de bunu gösterir.

Öte yandan filmler, izleyicilerin arzularına da seslenebilir. Örneğin 'rüya fabrikası' olarak adlandırılan Hollywood, kitlelerin popüler arzularını tatmin etmektedir. Aslında rüya görmek, psikolojik bir süreçtir ve aynı rüyadaki gibi, izleyici film izlerken, ekranda gördüğü şeyler kendisinde bazı içsel zincirleme reaksiyonlara neden olur. Yani ekrandaki görüntü izleyiciyi kendi yaşantısında bir yerlere götürür. "Bu bilinç akışı, 'hayatın akışı' gibidir."[406] Film izlemek zihinsel bir süreçtir ve izleyicinin katılımını talep eder.

---

[404] Kracauer, (1997). A.g.e. s.134-135.
[405] Kracauer, (1997). A.g.e. s.139-148.
[406] Kracauer, (1997). A.g.e. s.161-166.

Avangard ve Belgesel Sinema

Yönetmenin amacının fizik gerçekliği açığa çıkarmak olması gerektiğini savunan Kracauer için avangard filmler, gerçeklik izleniini olmayan, gerçekliği yansıtmayan filmlerdir. Amaçları fizik gerçeklik değil, kompozisyondur. Şehir senfonileri gibi avangard filmlerde 'başka bir boyuttaki' gerçeklik değil, ya da gerçek nesnelerin temsilleri değil, soyut modelleri vardır. Bunlar 'plastik güzellik' olarak adlandırılabilir ve bazen eğlenceli de olabilirler. Ama "bir bütün olarak bakıldığında bu filmler, film olmayı amaçlamazlar, daha çok çağdaş sanatın hareket ve zaman boyutları eklenmiş uzantılarıdır." Yani bu filmler, aracın temel özelliklerini, fizik gerçekliği görmezden gelir, üstelik filmin en önemli öğelerinden birini öyküyü de yok ederler.[407] Sürrealist filmler ise biçimden çok içeriğe odaklanmıştır. "İçsel gerçekliğin, dışsal gerçeklikten daha üstün olduğu inancı taşır" bu filmler. Buna göre "sürrealist yönetmen için kamera-gerçekliği bir çeşit araftır, iç dünyadaki devamlılığı temsil etmek için dış dünyayı kullanırlar. Onların ilgilendikleri tek gerçeklik budur." Kısacası, bu deneysel sinema örnekleri sadece, "sanatı sinemaya doğru genişletir."[408]

Ona göre, fizik gerçekliği en iyi sergileyen film türü belgeseldir, "belgeseller, amacı ne olursa olsun gerçekçilik eğilimi taşır." Fakat gerçekliği biçimlendirmeye çalışan belgesellere karşı çıkar. Öte yandan, belgesel yapımcılarının ideolojik doğaları filmde gösterilen görsel materyalden ayrı değerlendirilemez ve bu nedenle de belgeselde "zihinsel gerçeklik fizik gerçekliğe baskın gelir." Özellikle İngiliz Belgesel Okulu'nun öncüsü Grierson'un türe yeni bir soluk getirdiğini ancak, gazete, radyo, vb. gibi bir kitle iletişim aracı olarak değerlendirilen ve bu nedenle de halkın eğitimi için bir araç olarak konumlandırılan belgesel türünün sinemasal kökenlerinden ayrılmasına yol açtığına inanarak Grierson'u eleştirir.[409]

Sinema ve Diğer Sanatlar

Teatral oyunlarla filmi de karşılaştırır. Teatral mizansen, "fizik gerçekliğin tümünü yeniden yaratamaz." Oysa film, tiyatronun aksine hem sözel olanı resmedebilir hem de doğal olanı, fizik ger-

---

[407] Kracauer, (1997). A.g.e. s.184-187.
[408] Kracauer, (1997). A.g.e. s.188-192.
[409] Kracauer, (1997). A.g.e. s.207-210.

çekliği gösterebilir. Örneğin beş-perdelik bir trajedi olarak değerlendirilebilecek olan *Potemkin*'de (Sergei Eisenstein, 1925) öykü açısından limandaki sisi, uyuyan askerleri vb. göstermek gerekmez, ama bunların filmde yer alması ve tam da bu amaçsızmış gibi duran görüntüler filmi gerçeğe yaklaştırır.[410] Bunun tiyatrosu oynansa elbette aynı gerçeklik sergilenemez.

Sinema ile romanı da karşılaştırır. "Film gibi roman da tümüyle yaşamı canlandırma eğilimindedir" ve "film gibi roman da sonsuzluğun peşindedir." Ancak film ve romanın yapısal özellikleri açısından aralarında bazı farklar vardır. Örneğin, zaman açısından filmde geçmişi yansıtmak sadece flashbacklerle (geçmişe dönüş) mümkündür, ancak bu sahneler de aslında şimdinin parçasıdır; mesela *Rashomon*'da geçmişe dönüşler süregiden gerçeklik arayışıyla ilişkili olarak gösterilir.

Roman ve filmi maddi ve zihinsel devamlılıkları açısından da karşılaştırır. Filmde yönetmen öyküsünü anlatırken, öykünün çevresindeki fizik gerçekliği de sergiler. Yani film, "duygusal ve zihinsel içeriğin içinden doğduğu maddi olgularla bir bağı olan bir hayata yönelir" ve kameranın yakaladığı hayat büyük oranda maddi sürekliliği olan bir hayatken, romanınki zihinsel bir devamlılığı olan ve fiziksel bir karşılığı olmayan bir dünyadır.

Romanların filme uyarlanmasını da değerlendirir. Ona göre, sinema dış dünya ve görümüşle ilgilidir, oysa romanlar içsel dünyaya odaklanır ve bazen kamera bu içsel dünyayı dışsallaştıramaz. Bu nedenle de her roman, filme uyarlanamaz. Uyarlanabilen romanlarda da film aracının gerektirdiği bazı değişiklikler yapılmak zorundadır.[411] Bazı öyküler de romanlar gibi uyarlanamayabilir. Ancak burada fizik gerçekliğin maddiliğinde bulunan öyküleri kapsayan bir kavram olarak "bulunmuş öykü"yü farklı bir yere koyar. Etrafımızda olup bitenlere çok benzeyen olayları canlandıran bu öyküler "*icat edilmezler*" ama *keşfedilirler*. Bu anlamda Flaherty'nin kesin bir senaryo olmadan çalışması, ya da Eisenstein'ın yaptığı gibi film için çok uygun bir mekân gördüğünde (*Potemkin* filminde Odesa merdivenleri) senaryoyu değiştirmesi gibi "gevşek bir

[410] Kracauer, (1997). A.g.e. s.226.
[411] Kracauer, (1997). A.g.e. s.232-244.

anlatı" kullanılmasının yani kamerayı akışına bırakmanın gerçeklik için daha uygun olduğuna inanır.[412]

Şans, tesadüfilik ve hayatın akışı

Kracauer, tüm bunlardan sonra sinemasal içeriği de gerçeklik açısından değerlendirir. İçeriği, kitap boyunca sürekli üzerinde durduğu şans ve tesadüfilik kavramı üzerinden açıklar. Örneğin, trajedi ve de trajik ölüm rastlantı ve tesadüfe izin vermez, bu nedenle de sinemasal bir biçim değildir, çünkü "sinema insan ilişkilerinin tesadüfiliğini vurgular" Ama ona göre mutlu sonla biten filmler, hayatın devam edeceğine dair beklentiyi tatmin ettiği için olumludur. Gerçekte, şans ve tesadüfler hayatımızın akışını değiştirebilir. Filmler, hayatın akışını sergilemelidir. Örneğin *Umberto D.* (Vittorio De Sica, 1952) ve *La Strada*'da (Federico Fellini, 1954) sinemasal bir motif olarak *hayatın akışı* başlı başına bir amaçtır. Yani *hayatın akışı* sinemasal içeriktir ve gerçek sinema ise bu içerikle mümkündür.[413]

Fizik Gerçekliğin Kurtuluşunu Sağlayan Araç: Sinema

Kracauer, kitabını zamanının filmlerinin genel bir değerlendirmesini vererek bitirir. Ona göre "sinema şeylerin yüzeyine tutunduğunda kendisi olacaktır." Bu bölümde özellikle kitabın alt başlığı olan "fizik gerçekliğin kurtuluşu" ifadesine de açıklık getirir. Ona göre "gerçeklikle ilgili tüm düşünme biçimlerimiz ve tavırlarımız bilimin bize sağladığı ilkelerce şartlanmış" olduğu için "fizik gerçeklik ve içsel evrenimiz her zaman değişmektedir." Bu bilim ve teknoloji çağında araç, içeriğe baskın gelmektedir. Ancak bu durumun olumlu tarafını da vurgular; "kitle iletişim araçları, bilgi akışı ve sosyal mobilizasyon insanların olayları ve olguları farklı açılardan görmesine olanak vermektedir." Ne var ki, "modern insan gerçeğe sadece parmak uçlarıyla dokunabilmektedir" ancak bu noktada sanatçı modern insanın yardımına koşar ve bize "farkında olmadığımız şeyleri" gösterir. Sinema, bu gerçekleri fark etmemizi, deneyimlememizi sağlar ve biz sadece deneyimlediğimiz gerçeği bilebiliriz, "en derinine nüfuz etmedikçe de gerçekliğe

[412] Kracauer, (1997). A.g.e. s.248-249.
[413] Kracauer, (1997). A.g.e. s.266-274.

sahip olamayız." Peki gerçeğin derinlerine dalmak nasıl mümkün olacaktır? "Film, fizik gerçekleri temsil ederek onun zirvesine ulaşmamızı sağlar." Modern dünyanın karmaşık, birbiri ile ilişkili yönlerini yakalayan fotoğrafın bittiği yerde bu görevi film devralır ve film maddi dünyanın anlaşılmasını sağlar. Fiziksel dünyayı keşfeden ve kaydeden film, tıpkı Poe'nun *Çalınan Mektup* öyküsündeki gibi herkesin gözü önünde olduğu halde kimsenin fark etmediği mektup gibidir, göremediğimiz gerçeği gösterir bizlere.

Kracauer'ya göre filmin fiziksel karşılığının dışında psikolojik karşılığı da önemlidir. "Film, psikofiziksel karşılığı ile etkili bir şekilde maddi dünyayı keşfetmemize yardım eder, bu maddi dünyayı kamera ile deneyimleriz." Ona göre "sinema, fizik gerçekliğin kurtuluşunu sağlayan bir araçtır." Aslında tiyatro, edebiyat gibi geleneksel sanatlar da doğayı içerir ama gerçekten temsil etmez, onlar daha ziyade doğayı bir hammadde olarak kullanır. Bu anlamda bu geleneksel sanatların sanatçısı, gerçek yaşamdaki nesneleri ya da olayları oldukları haliyle değil, kendi amacına göre şekillendirir, oysa sinemacı, yaşamı kameranın betimlediği haliyle, olduğu gibi gösterir.

"Filmdeki sanat tepkiseldir, çünkü bütünlüğü sembolize eder." Bir hikâyeyi anlatmak, filme çekmek için yola çıkan kişi tüm fizik gerçeği kapsamak dürtüsüyle hareket eder ve "maddi olgular ormanının derinliklerine dalmaya cesaret ettikçe, terkettiği otobana geri dönme çabasını kaybetme riskiyle yapar bunu." "Filmde gördüğümüz bir yüz, bir cadde, bizleri filmdeki olay örgüsünden daha farklı bir yere, daha uzaklara götürebilir." Sinemasal deneyimdeki hem kişisel hem de evrensel olabilen bu anlar, günlük yaşamın dokusunu, boyutlarını oluşturur, "gerçekliğin tüm biçimlerinin matrisini oluşturur." Mitolojik Medusa öyküsündeki gibi sinema aslında doğaya bir ayna tutar, "beyaz perde Athena'nın parlak kalkanıdır." "Perseus'un başarısı, kalkanındaki yansıma sayesinde Medusa'nın başını kesmesi değil, bu yansımaya bakarak korkularının üstesinden gelmesidir." Kracauer, Medusa metaforu ile seyircinin sinema sayesinde korkuları ile yüzleştiğini ve sinemanın bu korkuların üstesinden gelinmesine yardımcı olduğunu yani sinemanın şeylerin maskesini düşürdüğünü, gerçeği açığa çıkardığını anlatmak ister. Örneğin *A Propos De Nice* (Jean Vigo, 1930) filminde yüzey yapıda sıradan bir şehir turu gösteriliyormuş gibi

görünmesine rağmen aslında bütüne baktığımızda Vigo'nun militarizmi anlatmaya çalıştığını görürüz. Ona göre "sinema ve sadece sinema, çağdaş uygarlığımızın her yerine yayılmış olan evrenin maddi yorumunun hakkını verir."[414]

Sinemada gerçeklik açısından öykü de çok önemlidir, çünkü öykü anlatırken yönetmen, o öykünün gerektirdiği fizik gerçekliği de vermek zorundadır ve fizik gerçeklik kültürden ya da ideolojiden bağımsız bir gerçekliktir. Yani gerçek dünyada önümüzde olan ama görmediğimiz gerçekleri gösterir filmler bize. Nasıl bilimler, doğayı parçalara ayırıp görünmezi görünür kılıyorsa, sinemada yakın/ayrıntı çekimlerle gerçek hayatta göremediklerimizi, gizli kalan gerçeği açığa çıkarır. Yine sinema, sadece çok küçük parçaları değil, çok büyük şeyleri de gösterir, mesela kalabalıkları, kitleleri. Rüzgârda sallanan yaprakda olduğu gibi doğadaki hareketi de gösterir. Kısacası sinema, diğer sanatların yaptığı gibi gerçekliğe biçim vermez, onu yoğurmaz, sadece açığa çıkarır, bizler için görünür kılar. Yani tam da göremediğimiz gerçeği kurtatır bizim için. Kurtarılmış gerçekler vardır perdede. İşte sinemayı diğer sanatlardan ayıran, eşsiz bir sanat yapan da bu gerçeğin kurtarılmasıdır.

Kracauer'nın Film Kuramına Genel Bir Bakış

Sonuç olarak, Kracauer'nın film kuramı tek bir kitapla sınırlı değildir ve sinemaya bakışı hayatı boyunca yazmış olduğu eserlerin tümünde görülebilir. Örneğin *Kitle Süsü* kitabında sinema endüstrisi içinde üretilen ticari, popüler filmler üzerinden kitlenin ve sinemanın eleştirisini yaparken, *Film Kuramı* kitabında ideal sinemayı tarif etmeye çalışır. Bu yaklaşım farkı büyük ihtimalle *Kitle Süsü* kitabının 1920'li ve 1930'lu yıllarda Frankfurt Okulu etkisiyle yazılmış olması ve *Film Kuramı* kitabının ise II. Dünya Savaşı sonrasında sinemada ortaya çıkan bazı yeni sinemsal akımların (İtalyan Yeni Gerçekçilik, Fransız Yeni Dalga vb.) ortamında yazılmış olmasından kaynaklanmaktadır. Buna ek olarak, *Kitle Süsü* kitabında anlattığı sinema, Almanya'daki Weimar dönemi sinemaası, yani geç-kapitalist dönemin sinemasıdır ve de Nasyonel Sosyalistlerin, özellikle de Hitler ve Goebbels'in sinema ile kitleleri yönlendirmeye çalışmalarının, yani sinemayı "kitle süsü" haline getir-

[414] Kracauer, (1997). A.g.e. s.285-309.

melerinin de şiddetli bir eleştirisidir. Oysa Schlüpmann'a[415] göre *Film Kuramı* kitabında anlattığı sinema, Auschwitz sonrası sinemadır ve bu tarihsel dönemler Kracauer'nın sinemaya yaklaşımını da etkilemiştir. Bu yaklaşım farkı *Film Kuramı* kitabının alt başlığı olan *Fizik Gerçekliğin Kurtarılması* ile de ortaya konabilir. Kitabın Almanca baskında yer almayan ancak Amerikan baskısında yer alan bu alt başlık, onun zamansal ve mekânsal gerçekliğe bakışının değiştiğini de işaret eder. Hansen[416] "kurtuluş" ifadesinin Yahudilikteki Mesih anlayışı ile de ilişkili bir ifade olduğunu belirtir.

Kracauer'ya göre film, tarihsel bir gereklilik olarak romanın yerine geçmiştir. Bu nedenle de eserlerinde sürekli modern romancılara göndermeler vardır. Hansen[417] de onun, ilk eserlerinde J. Kafka'yı model aldığını son yazılarında M. Proust'tan etkilendiğini belirtir. Schlüpmann'a[418] göre *Film Kuramı* kitabı boyunca atıf yapılan M. Proust, sanki Kracauer'nın erken dönem yazıları ile son dönem yazıları arasındaki farkı gösteren bir leitmotif gibidir. Proust'un romanında kullandığı büyükannesinin fotoğrafı üzerine düşünceleri, büyükannesine yabancılaşmışlığı Kracauer'nın kendine yabancılaşmışlığının da bir göstergesidir, ancak "bu kimliğin bastırılması anlamında değildir, eski düşünce yöntemine yeni bir biçim kazandırmaktır." Schlüpmann'ın[419] belirttiği gibi, o, 1920'lerde "rüya fabrikası" olarak nitelenen sinema fikrine karşıydı, seyirciye hâlâ güveniyordu, ne var ki Weimar toplumunun yıkılışı ve Nasyonel Sosyalistlerin seçimle iktidara gelmesi onun güvenini sarstı ve *Caligari* kitabı bu hayal kırıklığının bir ürünü olarak ortaya çıkmaktadır. Topluma, insanlığa olan güvenin yitimidir. Bundan yola çıkan Kracauer, filmlerdeki bu rüyavari sunumun, izleyicinin kendi gerçekliği ile yüzleşmesine izin vermediği sonucuna ulaşır ve bu nedenle de *Film Kuramı* kitabında seyircinin kendi gerçekliği ile yüzleşmesine olanak veren bir sinema için kuram oluşturur. 1950'lerde ABD'de *Film Kuramını* yazarken artık 1920'lerde yine-

---

[415] Schlüpmann, H. (1991). The Subject of Survival: On Kracauer's Theory of Film. *New German Critique*, No. 54, Siegfried Kracauer Özel Sayısı (Autumn, 1991), (ss. 111-126). s.112.

[416] Hansen, M. (1991). A.g.e. s.53.

[417] Hansen, M. (1991). A.g.e. s.56.

[418] Schlüpmann, H. (1991). A.g.e. s.114.

[419] Schlüpmann, H. (1991). A.g.e. s.117.

lediği "parçalanmışlık" ve "kaçış" üzerine yoğunlaşmak yerine tam tersi bir kategori kullanır; devamlılık. Burada kastettiği devamlılık yanılsaması yaratan bir devamlılık değil, maddi devamlılıktır. Bu anlamda da, *Film Kuramı* kitabı boyunca yinelenen "filmin fotoğrafın uzantısı" olduğu düşüncesinde kastedilen fotoğraf, Proust'un "yabancılaşmış" fotoğrafıdır.[420] Kısacası, Kracauer'nın tarihsel gerçekler nedeniyle deneyimlemek zorunda kaldığı, özellikle de "bilgiyi üreten araç olarak özneye/insana" olan güvensizliği, onu nesneyi yani fizik gerçekliği savunmaya itmiştir, tarihin kurtaramadığı özneye karşı "fizik gerçekliğin kurtarılması"nın çağrısını yapar. Belki göremediğimiz gerçekliği görünür kılan film sayesinde kurtarılan gerçeklikle birlikte özne/seyirci de kendi gerçekliğini kurtarabilir böylelikle.

[420] Kracauer'nın fotoğraf üzerine düşüncelerini Proust'un öznel hafıza modeli ile ilişkilendiren bir başka eser için bakınız: Wigoder, M. J. (2001). A Family Album: Photography versus Memory in Sigfried Kracauer's Writings on Photography. *History and Memory* 13.1, 2001,179-194. http://arts.tau.ac.il/departments/images/stories/journals/arthistory/Assaph3/10wigoder.pdf . (20.11.2012)

Jean Luc Godard üzerine birçok çalışmaları olan Prof. Dr. Mutlu Parkan ve Prof. Dr. Ertan Yılmaz, bir sözlü tarih çalışması olarak da yorumlanabilecek olan Godard hakkındaki bu söyleşilerine 1915'ten itibaren bilim, sanat, politika alanında yaşanan gelişmeleri anlatarak başlarlar. Bu gelişmeler Godard'ın doğduğu yıl, 1930'a kadar insan yaşamında birçok değişime neden olmuş ve bu ortam onun film kuramı ve sineması üzerinde etkili olmuştur. Bu bağlamda, bu söyleşi, sadece Godard ve sineması hakkında değil, onun çağının ruhu hakkındadır aynı zamanda. Parkan ve Yılmaz'ın söyleşide değindikleri birçok bilimsel, sanatsal, sinemasal kavram, onun film dilini ve kuramını daha iyi kavramamıza katkıda bulunmaktadır. Bu anlamda aşağıdaki yazı da, Godard'ın fim kuramına ve söyleşide anlatılan çağın ruhuna giriş niteliğindedir.

Auteur Kuramı ve Yeni Dalga Sinema Akımı

1950'ler, sinemada auteur kuramının tartışıldığı yıllardır ve aynı dönemde Fransa'da yeni bir sinema akımı da ortaya çıkar: Yeni Dalga. "Çok radikal bir biçimde, değerleri Ortodoks sinemanın değerlerine tamamen zıt olan bir karşı-sinema"[421] geliştiren Godard'ın film kuramını hem auteur hem de Yeni Dalga'dan yola çıkarak değerlendirmek gerekir.

Öncelikle, her ne kadar kolektif bir çalışmanın ürünü olsa da auteur kuramının ortaya çıkışına katkıda bulunan bazı makalelere değinmek gerekir. Bu konudaki ilk çalışma, 1948'de Alexandre Astruc'un "Yeni Avandardın Doğuşu: Kamera-Kalem" başlıklı makalesidir. Astruc'e göre;

"... sinema tıpkı diğer sanatlar -özellikle resim ve roman- gibi bir ifade aracına dönüşmektedir. Önceleri bir fuar alanı etkinliği, ardından da sokak tiyatrosuna benzer bir eğlence veya bir çağın imgelerini koruma aracı olan sinema, yavaş yavaş bir dil haline gelmektedir. Benim dil sözcüğüne bu bağlamda yüklediğim anlama göre dil, bir sanatçının ne kadar soyut olursa olsun düşüncelerini ifade ettiği veya tıpkı günümüz roman ve denemelerinde yapıldığı gibi takıntılarını aktardığı bir biçimdir. Bu sebep-

[421]Wollen, P. (2002). Godard ve Karşı-Sinema: '*Doğu Rüzgârı*'. E. Yılmaz (Çev.). *Sinemasal*.Sayı7, 13-20. s.13.

le ben bu yeni sinema çağını *kamera-kalem (caméra-stylo)* diye nitelendirmek istiyorum. Aslında *kamera-kalem* metaforu oldukça doğru bir tanımdır. Bununla belirtmek istediğim; sinemanın yavaş yavaş görselliğin sultasından, görüntü için görüntü fikrinden ve anlatının birincil ve katı taleplerinden uzaklaşacağı; tıpkı yazı dili kadar esnek ve incelikli bir yazı aracı haline geleceğidir. ... Sinema her konu ve türü ele alabilmelidir. Hatta insanoğlunun üretim, psikoloji, metafizik, idealar ve tutkularına dair felsefi tefekkürlerinin çoğunun kaynağı da sinemanın sınırları içinde pekâlâ yer bulmaktadır. Daha da ötesi, benim fikrimce, yaşama ilişkin çağdaş idea ve felsefelere yalnızca sinema tam anlamıyla hakkını verebilir.[422]"

Astruc, sinemanın bir dil olduğunu ileri sürmekte ve önceden sadece senaristlerin hâkimiyetinde olan *dil*in artık yönetmene geçmesi gerektiğini belirtmektedir, ona göre senaristler de film yönetmelidir çünkü "nasıl bir yazar kalemiyle yazıyorsa, yönetmen de kamerasıyla yazmaktadır." Astruc'e göre, sinema bir sanatsa, sinemanın sanatçısı da yönetmendir.[423] Austruc, sayesinde Hollywood stüdyo sistemi içerisinde ısmarlama filmler yapan, stüdyonun katı kurallarına memur gibi uymak zorunda kalan yönetmene, farklı bir işlev yüklenmiş olur. Artık, film yapımında yapımcı ya da senaristten önce gelmesi gereken yönetmendir.

Aynı yıllarda, Fransa'da *Cinematheque* derneğinde soluksuz film izleyen ve izledikleri filmler üzerine hararetli tartışmalar yapan bir grup genç vardır: François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette ve Eric Rohmer. Bu gençler, Andre Bazin'in 1950 yılında çıkarmaya başladığı ve 1958'de ölene kadar başında bulunduğu, sinemada yeni bir hareketin dergisi *Cahiers du Cinéma*'da (*Sinema Günlükleri*) film eleştirileri de yapmaktadırlar. İşte böyle bir ortamda yeni bir sinema hareketi doğar: Yeni Dalga. Her ne kadar Yeni Dalga'nın "manevi babası" *Cahiers du Cinéma* eleştirmenlerine yeni bir estetiği oluşturmaları için malzemeleri sağlayan, Fransız Sinematek'inin kurucusu Henri Langlois olsa da, Yeni Dalga'nın gerçek babası Andre Bazin'dir. Ona göre sinema ne kadar güzel ya da esnek olursa olsun, hiçbir zaman sadece görkemli bir tecrit içindeki bir sanat ya da dil değil, ama her

---

[422] Astruc, A. (2010). Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem. Ali Karadoğan (Ed.) *Sanat Sineması Üzerine* içinde (s.21-27), De Ki Yay. Ank. s.22.
[423] Astruc, A. (2010). A.g.e.

zaman politik, felsefi, hatta dini denklemlerde aktif olan bir faktördü.[424]

Sinemayı sadece bir sanat olmanın ötesinde başka bir çok faktörler birlikte değerlendiren bu *Cahiers du Cinéma* eleştirmenlerinden François Truffaut, 1954'de *Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim* makalesiyle o dönemde *Cahiers* dergisinin bazı yazarları da dahil olmak üzere bir çok eleştirmenin beğendiği Fransız sinemasını ve belirli yönetmenleri ağır bir dille eleştirir. Truffaut, Fransa'da her yıl yaklaşık 100 film yapılmasına rağmen bunlardan sadece 10-12 tanesinin eleştirmenlerce beğenildiğini, festivallerde ödüller aldığını, yurtdışında da beğenildiğini ifade eder ve *Psikolojik Gerçekçilik* olarak tanımlanan filmleri ise "ne gerçek" "ne de psikolojik" diyerek eleştirir. *Kalite Geleneği* olarak adlandırılan bu 10-12 filmin yönetmenlerini, senaristlerini, filmlerin dillerini şiddetle eleştirirken, Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophuls, Jacques Tati gibi yönetmenlerin kendi diyaloglarını, öykülerini yazdığını belirterek bu isimlere saygılarını sunar.[425] Böylelikle Truffaut, Astruc'un makalesine yeni bir teorik boyut eklemiş olur.

1950'lerin sonlarında Fransa'da sinemada bu hararetli tartışmalar yaşanırken, kültürel hayatta da bazı yeni kavramlar tartışılmaktadır. II. Dünya Savaşı sonrası yeni genç nesil üzerine sosyolojik bir araştırma yapılmış ve sonuçlar Françoise Giroud tarafından 1957'nin sonlarında, haftalık bir dergide, *L'Express*'de, "Yeni Dalga Geliyor!" başlığıyla bir makaleler serisi olarak yayınlanmıştır. Bu makalelerde yeni genç neslin ahlaki değerleri, yaşam tarzları, giyim tarzları ve kültürel davranışları ele alınmıştır, bu konular arasında aslında sinema ikincil önemdedir. Örneğin, "özgür" genç Fransız kadınını sembolize etmek için Roger Vadim'in ilk uzun metraj filmi *Ve Tanrı Kadını Yarattı*'da (1956) başrol oynayan, o zamanlar 22 yaşındaki Brigitte Bardot'nun seçilmesi gibi. Ancak, *L'Express* dergisi, 1959'un başlarında, özellikle de o yıl Cannes Film Festivali'nde gösterilen genç yönetmenlerin yeni filmleri tanımlamak için "*Yeni Dalga*" ifadesini sinema için de kullanmaya

---

[424] Monaco, J. (2006). *Yeni Dalga*. +1 Kitap Yayınları, İstanbul.

[425] Truffaut, F. (2010) Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim. Ali Karadoğan (ed.) *Sanat Sineması Üzerine* içinde, De Ki Yayınları. (s.27-40)

başlar. Sonrasında da basında "Yeni Dalga" ifadesi sık sık kullanılır. İlk olarak Claude Chabrol'un 1959'daki *Le Beau Serge (Yakışıklı Serge)* ve *Les Cousins* (*Kuzenler*) filmleri ve François Truffaut'nun *Les Quatre Cents Coups (400 Darbe,* 1959*)* filmiyle kullanılır. Yazdığı makaleler yüzünden çok eleştiri alan Truffaut beklenmedik bir şekilde Cannes Film Festivali'nde Fransa'yı temsil etmesi için seçilir ve de En İyi Yönetmen Ödülü'nü alır, film ticari olarak da başarılı olur. Ertesi yıl, Yeni Dalga filmlerinin yükselişe geçtiği bir yıldır ve Jean Luc Godard'm *A Bout de Souffle (Serseri Aşıklar,* 1960*)* filminin bu yükselişte katkısı büyüktür. Artık Yeni Dalga filmleri sadece Fransa'da değil tüm dünyada büyük beğeni toplamaktadır.[426]

Sinemasal pratikte bu gelişmeler yaşanırken, kuramsal çalışmalar da devam etmektedir, örneğin yine aynı yıl, Bazin'in, *Auteur Politikası* makalesi yayımlanır. Bazin'le birlikte Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer ve Rivette, *Cahiers du Cinéma*'nın sayfalarında bu yaratıcı yönetmenler politikasını (politique des auters) ve film türlerini tartışmaktadırlar. Bazin'e göre "filmin bir tane auteur'ü vardır, o da yönetmendir." Senarist, auteur'a sadece hammadde sağlar. Oldukça seçici olan bu kurama göre Renoir, Bresson, Ophuls, vb. auteur olarak kabul edilmesine rağmen, Fransa'da beğeni ile izlenilen filmlerin yapımcısı Claude Autant-Lara auteur olarak kabul edilmez. Bazin'e göre "bu kuram kısaca sanatsal yaratımda bir referans standardı olarak kişisel faktörü tercih etmekten ve daha sonra da bunun bir filmden diğerine sürdüğünü, hatta geliştiğini varsaymaktan oluşur." *Referans standardı* olan auteur film planlaması karşısında dikey eksen, tür de yatay eksendir. Auteur kuramının iki doğal sonucu vardır: Bu kuram, yönetmen ile filmin izleyicisi arasındaki kişisel ilişkide ısrar eder. Auterism doğal olarak film sürecine dair diyalektik bir görüşe varır. Bir film auteur ile tür, yönetmen ile izleyici, eleştirmen ile film, kuram ile uygulama ya da Godard'ın sözleriyle "yöntem ile duygu" arasındaki bir dizi karşıtlığın bir özeti haline gelir. Artık film tüketilecek bir ürün değil, içine girilecek bir süreçtir.[427]

---

[426] Marie, M. (2003). *The French New Wave: An Artistic School.* Blackwell P. Comwall.
[427] Monaco, J. (2006). A.g.e.

Hem kuramı hem de pratiği birleştirebilen Yeni Dalga yönetmenlerinin kültürel birikimleri filmlerine de yansır. Örneğin, Yeni Dalga yönetmenlerinin hepsi görsel sanatların geleneklerini iyi bilir: Godard filmlerinde filozoflar kadar ressamlardan da alıntı yapar, Chabrol'ün muazzam manzara duygusu vardır. Truffaut'nun kentin zamanları ve mekânlarının ışık değişimlerinden aldığı izlenimci haz ve Rohmer'in dikkatle seçilmiş mekânlarının niteliklerini ve çağrıştırıcı doğasını titizlikle gözlemlemesi de görsel sanatların mecazlarına kendilerinden emin hâkimiyetlerini gösterir. Sanatlarının aracı olan "Kamera-Kalem"li teknik olanakları onların 1950'li yıllardaki kuramın uygulamasından 1960'lı ve 1970'li yıllarda uygulama halindeki kurama geçmelerini olanaklı kılmıştır. Hızlı ham filmler, hafif kameralar, yeni ışık teçhizatı da bunda etkendir. *Cahiers du Cinéma* dergisinde eleştirmenlik yapan ve daha sonra kendi filmlerini çekerek sinema tarihinde önemli izler bırakan Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer ve Rivette, bir filmin yaratıcısının yönetmen olduğuna inanmakta ve yönetmenin filmdeki her şey üzerinde kontrolü olduğunu ve bu nedenle de filmlerin yönetmenin imzasını taşıdığını düşünmektedirler. Godard, Truffaut ve Chabrol daha çok küçük ölçekli, mikro öykülere ve insanlara odaklanırlarken, Agnes Varda ve Alain Resnais genellikle deneysel olan belgeseller ve politik filmler yapmışlardır.[428]

Fransız Yeni Dalga Sinema Akımının Estetiği

Auteur kuramının da ifade ettiği gibi her ne kadar auteur'ün filmleri benzersiz, kişisel çalışmalar olsa da tüm Yeni Dalga filmlerinde genellikle rastlanılabilen bazı temel estetik değerler, özellikler vardır:

- Auteur yönetmen aynı zamanda filmin senaristidir.

Yönetmen, önceden belirlenmiş, katı bir çekim senaryosunu takip etmez, sakans, diyalog ve oyunculukta doğaçlama daha ön plandadır.[429] Özellikle Godard'ın filmlerinde bu doğaçlamalar çok fazladır. Ayrıca senaryonun bu esnek yapısı, izleyicide "her an her şey olabilir"miş hissi uyandırır ve filmlerin de açık uçlu bitmesine olanak verir, olaylar genellikle çözüme kavuşmadan film biter.

[428] Monaco, J. (2006). A.g.e.
[429] Marie, M. (2003). A.g.e. s.70-71.

Örneğin Truffaut'nun *400 Darbe* filmi böyle belirsiz bir şekilde biter. Taşınabilir, hafif kameraların ve diğer yeni teknolojik olanakların gelişmesi de yönetmenlere daha hızlı ve ucuza film çekme imkânı vermiş ve bu teknolojik olanaklar deneyselliği ve doğaçlamayı sağladığı için yönetmenlere sanatsal anlamda daha çok özgürlük vermiştir.

Gerçek, doğal mekânlarda çekim yapılır, stüdyo ortamındaki yapay setlerden kaçınılır.[430] Çünkü Yeni Dalga sineması kişisel bir sinemadır, filmlerde otobiyografik esinlenmeler vardır.[431] Örneğin Truffaut'nun *400 Darbe* filmi, Truffaut'nun çocukluğunu geçirdiği bölgenin yakınlarında çekilmiştir. Ayrıca birçok filmde Paris cafeleri, sokakları çekim mekânı olarak kullanılmıştır. Genellikle karakteri takip eden tek bir kamera ile yaşamın olağan akışı gösterilir. Filmlerin temaları genellikle yaşanılan çağ ile ilgilidir, genç nesil, ahlaki değerler vb. Filmlerde, o dönemde popüler olan müzikler, şarkılar da kullanılır.[432] Yeni Dalga filmlerinde gerçeklik üzerindeki ısrarın Bazin'den kaynaklandığı ileri sürülebilir. Bazin'e göre sinema dilinin evrimi dışavurumculuk ve kurgunun hilelerinden uzaklaşarak (kurgunun karşıtı olarak gördüğü) gerçekçilik, mizansen ve derin odak yönünde bir ilerlemeydi. Ancak Yeni Dalga yönetmenleri gerçekçi kuramı da kendilerine göre değiştirirler, örneğin bilinçli olarak gerçekliği bozmak ve Hollywood filmlerindeki "*devamlılık kurgusu*" takip etmemek için *jump cut (atlamalı/sıçramalı kurgu*) kullanırlar sık sık. Örneğin Godard'ın *Pierrot Le Fou* (*Çılgın Pierrot,* 1965) filminde olduğu gibi sahneler geri sarılarak tekrar tekrar gösterilebilir, bu kesintili durumda amaç, izleyiciye sürekli bir film izlediğini hissettirmektir. Ya da bazen filmin öyküsü ile ilgisi olmayan ya da o sahnede alakasız görünen bazı materyaller de komik veya ironik etki yaratmak amacıyla filme eklenir. Gerçek zaman kullanımı da yaygındır. Örneğin Agnes Varda'nın *Cleo de 5 a 7* (*5'den 7'ye Cleo,* 1962) adlı filminin uzunluğu ve filmde geçen olayın uzunluğu aynıdır, yani iki saattir.

---

[430] Marie, M. (2003). A.g.e. s.70-71.

[431] Marie, M. (2003). A.g.e.

[432] Nottingham, Stephen. (2012). "The French New Wave", http://www.stephennottingham.co.uk/cintxt2.html. (09.04.2009).

➢ Yönetmen sadece birkaç kişiden oluşan küçük bir ekiple çalışır. Böylelikle egemen ticari sinemanın dışında kalan ve küçük bir bütçeyle üretilen filmler yapılabilir.

➢ Yönetmen, post-senkronize yerine, sesi film çekilirken kaydetmeyi tercih eder.

➢ Yönetmen, ayrıca ışık ünitesi taşımak istemez, daha az ışık gerektiren filmi tercih eder.

➢ Oyuncular genellikle profesyonel değildir. Eğer profesyonel oyuncu ile çalışılacaksa da özellikle mesleğe yeni başlayanlar tercih edilir.[433] Oyuncuların doğaçlama davranması istenir. Ayrıca tıpkı gündelik hayatta olduğu gibi filmlerde de sık sık birbirlerinin konuşmalarının üzerine konuşmalar da vardır.

Tüm bu özellikler, yönetmene film yönetimi sırasında büyük bir esneklik sağlar. Profesyonel ve amatör sinema arasındaki sınırları ve de belgesel ve kurmaca arasındaki sınırları yıkmaya çalışırlar. Fransız Yeni Dalga akımı, Jean Paul Sartre'ın öncülüğündeki varoluşçuluk felsefesinden etkilenmiştir. Bireye, özgür iradeye, insan yaşamının absürtlüğüne odaklanan bu felsefede, birey yaptıklarının sorumluluğunu bilir, toplum tarafından kendisine dikte edilen rolleri oynamak yerine kendi özgür iradesi ile hareket eder. Belki de biraz bu nedenle de, Fransız Yeni Dalga filmlerinde karakterler genellikle marjinal, genç anti-kahramanlardır, yalnızdır, aile bağları güçlü değildir, içlerinden geldiği gibi davranırlar, geleneksel toplum tarafından kabul edilen ahlaki kalıpların dışına çıkabilirler ve de genellikle anti-otoriterdirler. Kadın karakterlere de oldukça yer verilir filmlerde.[434]

Yeni Dalga filmleri, sinemayı da sorgular. Hollywood'un kurallarını bilerek kırmaya çalışan yönetmenler, o dönemde Fransa'da yaygın olan Hollywood'a yeni bir alternatif oluşturmak isterler.[435] Sinema üzerine derin bilgi birikimi olan bu yönetmenler, filmlerinde, kendilerinden önce gelen beğendiği, saygı duyduğu yönetmenlere ve onların filmlerine atıflar yaparlar.

Yeni Dalga yönetmenleri, gösterişli, formüllere dayalı ve stüdyoya-bağlı olan 1940 ve 1950'lerdeki Fransız sinemasını eleş-

[433] Marie, M. (2003). A.g.e. s.70-71.
[434] Nottingham, S. (2012). A.g.e.
[435] Nottingham, S. (2012). A.g.e.

tirirler. Ancak, Yeni Dalga yönetmenleri özellikle 1920'lerdeki Avangard sinemadan, 1920'lerdeki Sovyet sinemasından, 1930'lardaki Fransız Şairane Gerçekçilik akımından ve 1940-50'lerdeki Amerikan yönetmenlerin bazılarından etkilenmişlerdir. Örneğin, 1930'lardaki Jean Renoir ve Jean Vigo gibi yönetmenlere, Roberto Rosselini ve Vittorio De Sica'yı da içeren İtalyan Yeni-Gerçekçi sinemaya ve Alfred Hitchcock, Howard Hawks, John Ford, Orson Welles gibi bazı Hollywood yönetmenlerine hayrandırlar ve bu isimleri auteur olarak kabul ederler. Çünkü bu yönetmenlerin filmlerinde, o filmin, o yönetmen tarafından yapıldığını anlamamıza olanak veren belirli bir tema, dil olduğunu ve bu filmlerin o yönetmenin imzasını taşıdığını ileri sürerler.

Jean Luc Godard Sinemasına ve Film Kuramına Giriş

"Bana göre biçim içeriğin dışıdır, içerik de biçimin içini oluşturur. İnsan vücudunun içi ve dışı gibi, ikisi biraradadır, ayrılamazlar." Godard[436]

Godard, film yapmanın kısıtlayıcı kurallarını aşarak sinemanın bir araç olarak sunduğu olanaklardan yararlanarak değişik anlatım biçimlerini dener, sinema tarihinde yeni bir dil yaratır. Godard'ın filmlerinde ses, görüntü, kurgu, olayların akışı vb. arasında bir birlik tutarlılık yoktur, bu birimler bir birlik oluşturmak yerine birbiri ile dayanışır gibidir. Filmlerin politik göndermeler vardır, romantik bir film izlediğimizi zannederken birden araya karışan politik olayları hatırlatan bölümlerle, burada gösterilen yaşamın dışında başka yaşamların da olduğu hatırlatılır. Ancak bu politik göndermelerdeki olaylarla ilgili bir yargılama yoktur, sadece bu olayları, durumları hatırlatır. Filmleri Aristo mantığındaki gibi düz bir çizgiyi takip etmez, yani giriş, gelişme ve sonuç bölümleri illa belirtilen sırada olmaz; filmlerinde bu bölümler vardır ancak sıraları değişebilir. Filmlerinde sanat eserlerine, sanat eserlerinin reprodüksiyonlarına, modern insanın sanat anlayışına atıflar vardır. Godard'ın filmleri çok katmanlıdır. Tüm bu nedenlerle de zaman zaman izleyiciler filmlerini karmaşık bulurlar.

---

[436]Aktaran: Derman, D. (b.t.). *Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden sunumu*. Değişim Ajans. Ankara. s.61.

"Wollen'a göre Godard'ın sinemasında Ayzenştayn'ın montajıyla Rossellini'nin gerçekliği yan yanadır. Sözler görüntülerle, Lumiére Méliés'yle, belgesel ikonografiyle iç içedir. ... Genelde deneysel, yapıntı ve belgesel olmak üzere üç çeşit film vardır. Godard'ın filmleri bunların bir karışımı olduğuna göre, onun filmlerinin dördüncü ulamı oluşturduğunu söyleyebiliriz. ... Tek bir filminde Renoir'ın lirizmini, Yeni Gerçekçi'lerin toplumculuğunu, *cinéma vérité*nin gerçekliğini, Cocteau'nun şiirsel görüntülerini, Amerikan tür filmlerinin canlılığını görebiliriz."[437]

Wollen, Godard'ın sinemasını değerlendirirken, kendisinin yedi büyük günah olarak adlandırdığı, Hollywood-Mosfilm'in yedi değerinin karşısına Godard'ın yedi temel erdemi koyduğu ve "tek başına bu nedenle bile onun günümüzde film yapan en önemli yönetmen olduğunu" ileri sürer.

İlk olarak, Hollywood'un *geçişli anlatı*sına karşın Godard *geçişsiz anlatı* kullanır, yani filmdeki nedensellik zincirini kırar.[438] Araya girmeler, ara yazılar vb. filmlerinde sıklıkla karşımıza çıkar. Büker[439] de Godard'ın "Cocteau ile Welles gibi alan derinliği kullanır ama kimi kez de oyuncuların arkasına posterler, çizgi romanlardan kareler, oyun ve filmlerden fotoğraflar koyarak derinlik duygusunu" bozduğunu ileri sürer. O, James Joyce'un *bilinç akışı* tekniğini sinemaya uyarlamış gibidir. Örneğin, *Çılgın Pierrot* filminde Ferdinand ve Marianne filmin başında arabada iken, Marianne'ın radyoyu açmasıyla 115 Vietnamlının öldürülmesi ile ilgili bir haber duyarız, romantik bir konuşmanın arasında birden politikayla ve insanlıkla ilgili bir konuşma başlar. Amaç izleyicinin dikkatini o dönemde yaşanan politik gelişmelere yönlendirmektir.

İkinci olarak, Wollen, Godard'ın *özdeşleşme*ye karşı, karakterle sesin eşleşmemesi, kurmacanın içine 'gerçek insanların' sokuluşu, doğrudan izleyiciye konuşan karakterler gibi *yabancılaşma*yı kullandığını belirtir. Özellikle Brecht'in kuramından sonra bu yabancılaştırma efektleri geçişli anlatıyı bozan öğelerdir.[440] Örneğin *Le Mepris* (*Nefret/Hor Görme*, 1963) filminde Fritz Lang kendisini oynar, ya da *Çılgın Pierrot* filminde Samual Fuller yine kendisini

---

[437] Büker, S. (1996). *Film Dili: Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler*. Kavram Yay. İstanbul s.92-93.
[438] Wollen, P. (2002). A.g.e.
[439] Büker, S. (1996). A.g.e. s.98.
[440] Wollen, P. (2002). A.g.e.

oynar. Oyuncularını genellikle sadece yönlendirir ve fazla müdahale etmez, örneğin oyuncu sahnede yanlış bir yerde duruyorsa buna müdahale etmez, çünkü oyuncuların karakterlerle özdeşleşmesi gerektiğine inanmaz, onun yerine filmdeki karakterlerin bile değiştirilebileceğine inanır. *Serseri Âşıklar* filminde Michel kameraya döner, izleyiciyle konuşur.

Wollen'ın öne sürdüğü bir başka özellik ise, "saydamlığa karşı öne çıkma"dır.[441] Yani Hollywood sineması daima izleyiciye film izlediğini unutturmaya çalışırken, Godard bunu hep hatırlatmak ister. Örneğin, *Les Carabiniers (Jandarmalar,* 1963) filminde nesne ve göstergesi arasındaki ayrım kaybolur, Michelange'ın ilk defa sinemaya gittiği sahne aynı zamanda Lumiére'e saygılarını sunduğu bir sahnedir. Michelange perdedeki görüntüyü gerçek sandığı için, en sonunda perdeye kadar yaklaşır ve görüntüdeki banyo yapan kadına dokunmak için perdeyi yırtar. Film içinde film tekniğinin kullanıldığı bir başka sahne de *Nefret*'de vardır. Benzer şekilde *Çılgın Pierrot* filminde Marianne ve Ferdinand benzin alırken Laurel ve Hardy'den bir sahne oynarlar. Yine bu filmde Ferdinand'ın günlüğünün yabancılaştırma efekti olarak kullanıldığını görürüz. Bu günlük her seferinde izleyiciye film izlediğini ve filmin arkasında bir yaratıcısı olduğunu, Godard olduğunu, hatırlatır. Kısacası Godard, işitsel ve görsel öğelerle yani anlatıcı, müzik, resimler, el yazısı vb. ile varlığını hissettirir. Roud[442] da, onun filmlerinin "sinemanın bir eleştirisi" olduğunu belirtir.

Bunlara ek olarak, Godard "tek anlatıma karşı çok anlatım"ı kullanır. "Yalnızca farklı karakterlere farklı dilleri konuşturarak değil, ama filmin farklı bölümlerine de aynı işlemleri yaptırarak. En çarpıcı olanı, ses kuşağı ile görüntüler arasındaki kopmadır: gerçekten de bu kopmanın incelikle işlenmiş hali hem *Bilmenin Tadı*'na (Le Gai Savior) hem de *Gerçek*'e (Pravda) egemen olur." Godard'ın bir diğer farkı ise "sona karşı açık uç" [443] kullanmasıdır. Yani Godard için aslında film bitmiş bir süreç değildir, izleyici ile birlikte devam etmektedir. Benzer şekilde Derman[444] da Godard'ın

---

[441] Wollen, P. (2002). A.g.e.

[442] Roud, R. (1993). Anlatım. Ertan Yılmaz (Ed.) *Jean Luc Godard* içinde (s.48-71). Gece Yay., İstanbul. s.49.

[443] Wollen, P. (2002). A.g.e. s.17.

[444] Derman, D. (b.t.) A.g.e. s.67.

filmlerinin bir "devamlılık" içerdiğini ve her filmin bir sonraki filme gönderme yaparak sanki "devamı var" ibaresine sahipmişçesine birbirini izlediğini ve bu anlamda "Godard'ın filmleri birbirlerine eklenerek saatler süren bir film" olarak yorumlanabileceğini belirtir.

Godard'ın altıncı erdemi ise "hoşlanmaya karşı rahatsız olma"dır.[445] Yani Eisenstein gibi, ya da Brecht gibi izleyiciyi rahatsız etmeyi, şok etmeyi amaçlar. Eisenstein'ın *Grev* ve *Ekim* filmlerinde kullandığı diyalektik kurguyu Godard kendi üslubuna göre geliştirir. Godard'da da tez ve anti-tez çarpışır ama kesme olmadan ve sentezi ise izleyiciye bırakır. "Pek çok yönetmenin kurgu ile gerçekleştirebileceği sahneleri o kesmeye başvurmadan alıcı devinimleriyle gerçekleştirir. .. Örneğin *Le Mepris*'te karı koca arasındaki uzun konuşmayı çevrinmeyle verir. Alıcı boyuna karı koca arasında gider gelir. ... [Benzer şekilde] *La Chinoise*'da bir küme öğrenci odanın bir köşesinde, öbür kümeyle öbür köşesinde oturup tartışırlar. Godard bu tartışmayı kesmeye hiç başvurmadan ileri geri kaydırmalarla çeker. Alıcının her devinimi *tez* ile *antitez*'i simgeler."[446] Ayrıca *Çılgın Pierrot* filminin başındaki parti sahnesinde değişik renklerde filtreler ve atlamalı kurgu kullanır. Amaç, araba, kadın güzellik ürünleri vb. reklamlarıyla yani tüketim endüstrisi ile dalga geçmektir, atlamalı kurgu ve diyaloglarla da bu desteklenir. Örneğin Ferdinand "görme makinem, duyma makinem, hepsi birbirinden ayrı çalışıyor" vb. ifadelerle parçalanmışlığını anlatır.

Godard'ın son erdemi ise "*kurmacaya karşı gerçek*"i kullanmasıdır. Örneğin *Hayatını Yaşamak* (*Vivre sa vie*, 1962) "fahişeliğin ekonomisi ve sosyolojisi üzerine olan bölüm" kurmaca değil, gerçektir. Ayrıca karakterler kameraya karşı ilgisizmiş gibidir, çoğu zaman kameraya arkaları dönükken konuşurlar. Bu da kontrollü bir yabancılaşmaya katkıda bulunur, yani izleyici klasik filmlerdeki gibi karakterle özdeşleşmez, bir film izlediğini ve filmin yaratıcısını hep hisseder. Bu filmde klasik trajedide olduğu gibi en dramatik olaylar görüntü dışı tutulur, filmin büyük kısmı olayların sonuçlarının gelişimi üzerinedir. *Alphaville* (*Alfa Şehri,* 1965) ve *Anticipation* (1967) gibi bilim kurgu filmlerinde ise "özel efektler

---

[445] Wollen, P. (2002). A.g.e. s.18.
[446] Büker, S. (1996). A.g.e. s.97-98.

ya da setler olmaksızın, bir tür şimdiki zamandaki geleceği oluşturmuş"tur.[447] Roud[448] da, Godard'ın gerçek üzerinde "yorucu bir ısrarı" olduğunu belirtir. Godard'ın gerçeklik vurgusu doğaçlamada da kendini gösterir, diğer Yeni Dalga yönetmenleri gibi, hatta onlardan da fazla, hem olay örgüsü hem de oyunculuk anlamında doğaçlamayı kullanır.. Godard "hiçbir sahneyi ikiden fazla çekmemeye çalışırım. Ne kadar çok tekrar olursa, o kadar mekanik olunur, o kadar yaşamdan uzaklaşılır" der. Buna ek olarak diğer Yeni Dalga yönetmenlerinden farklı olarak her zaman "iyi oyuncular"la çalışmayı tercih eder, onların filme katkı getireceğine inanır. Çünkü onun filmlerinde "oyuncular dilerlerse konuşmaları kendileri yaratırlar. ... Onun için önemli olan konuşmaların doğal olması, akıldan geçen her şeyin söylenmesi. Çoğu kez oyuncuların söyledikleri birbirini tutmaz, ama konuşmalar popüler kültürden felsefeye dek uzanır. Kimi kez önemli bir konuşma trafik gürültüsüyle kesilir. Açık ve net sese alışkın olduğumuzdan bu tür doğal sesleri yadırgarız." Oyunculukta olduğu gibi filmin diğer öğelerinde de doğaçlama önemlidir. Örneğin, "çerçevelemeyi önceden düşünmez, çünkü aklında olmayan bir kişi ya da nesneyi yakalarsa, çerçeveye katar." Godard, filmlerinde açı çekiminden de kaçınır. "Çünkü açı çekimleri değer yargısı içerir, bir karakteri aşağıdan ya da yukarıdan çekmenin belli bir 'klişe' anlamı vardır. Godard bu tür çekimlerle karakterleri ne aşağılar ne de yüceltir, nesnel bir anlatımı sağlamak için göz düzeyinden çeker."[449]

Godard'ın tür filmlerini de kendi üslubu ile yeniden yorumladığı görülür. Örneğin, *Serseri Âşıklar* kara film türünün belli özelliklerini taşır, ama belli özelliklerle de bu türden ayrılır. Mesela filmdeki kadın karakter kara filmlerde olduğu gibi (femme fatale) güzelliği ve çekiciliği ile sonunda erkeğin ölmesine neden olur. Film kara filmlerin tersine aydınlık bir ortamda, yaz ortasında geçer. Kara filmlerdeki gibi bir kaçma ve kovalamaca vardır, ancak biz bunu daha çok gazetelerden öğreniriz, kaçmayı yoğun olarak görmeyiz. Yani kara filmlerdeki gibi filmin odak noktası kovala-

---

[447] Wollen, P. (2002). A.g.e. s.19.

[448] Roud, R. (1993). Gerçeklik ve Soyutlama. Ertan Yılmaz (Ed.) *Jean Luc Godard* içinde (s.71-101). Gece Yay., İstanbul. s.75.

[449] Büker, S. (1996). A.g.e. s.94-97.

yan ile kovalanan arasındaki mücadele değil, bu durumun görüntüsüdür, olay örgüsündeki takip gazetedeki öykülerle anlatılır, bu nedenle de kara film türünün kurallarını tersine çevirir. Kara filmlerdeki ciddi atmosfer yerine *Serseri Aşıklarda* çok daha eğlenceli bir hava vardır. Örneğin filmin açılış sekansında Michel kendi kendine şarkı söyler, konuşur, dışarıdaki yolcularla konuşur. Benzer şekilde *Jandarmalar,* filmi de aslında bir savaş filmi değil, savaş filmi üzerine Brechtyen bir filmdir. Godard, savaşın gerçekliğini anlatmanın mümkün olmadığını ve savaş olgusunun ancak saçmalıkla anlatılabileceğine inandığı için filminde yabancılaşma ve gerçekdışılaştırmayı gösterir. Savaş olgusunu bireye indirger, film Ulysses ve Michelange'ın savaşa tepkileri üzerinedir. Karakterlerle izleyicinin özdeşlemesini engellemek için karakterlerini gayet nahoş çizer, böylece onları izleyiciden uzaklaştırır. Filmde gereksiz yere ölen insanlar, nedensiz şiddet, hoşgörüsüzlük vardır, bir insan dramı gibi görünen bu film, savaş filmi estetiği ile politik sorunlara odaklanır. Belgesel filmlerde olduğu gibi bu filmde, Godard aralara haber filmlerinden çekimler ekler. Filmdeki Ulysses ve Michelange yağmalama vaadiyle orduya katılırlar ama savaşın sonunda onlar sadece bir bavul kartpostalla dönerler evlerine. Yani onlar nesneleri değil, görüntüleri ele geçirmiştir.[450] Buna ek olarak bu film Godard'ın politik yönünü de ortaya koyar. Çünkü Godard yaşadığı dönemde ülkesinde ve dünyada olan politik olaylarla oldukça ilgilidir ve filmlerinde genellikle politik göndermeler vardır. Başka bir filminde, örneğin, *Çılgın Pierrot*'de onun Amerikan karşıtlığı görülür. Ferdinand ve Marianne karşılaştıkları Amerikan askerlerine bir tiyatro oyunu oynarlar ve oyunda Marianne bir Vietnamlı gibi giyinir. Ya da Ferdinand'ın işkence gördüğü sahnede, Godard o dönemde çok konuşulan Cezayir sorununa ve orada yapılan işkencelere dikkat çekmek ister. Marianne'in erkek kardeşinin Afrika'da olduğunu söylediği sahnede ise, Afrika'daki (Angola, Congo vb.) savaşlara gönderme yapılmaktadır. Ona göre işkence sahnelerinde "asıl dayanılmaz olan, bunların korkunçluğu değil, bunların tamamen normal ve gündelik görünmesidir."[451]

---

[450] Monaco, J. (2006). A.g.e.

[451] Aktaran: Roud, R. (1993). Politika. Ertan Yılmaz (Ed.) *Jean Luc Godard* içinde (s.38-48). Gece Yay., İstanbul. s.42.

Godard filmlerinde öykü anlatmaz ve farklı temalar kullanır. Örneğin Godard'ın filmlerinde çok işlenen temalardan biri fahişeliktir. "Fahişeliğin işlenişi kişisel düzeyde başlar ve toplumsal koşulları da kapsamak üzere yavaş yavaş kendini yayar ya da daha doğrusu genişletir." Roud, bunun *Une Femme est une Femme*'de ortaya çıktığını, *Une Femme Mariée*'de "fahişeliğin farklı ve yine çok karmaşık bir biçimini, evliliği" ele aldığını, *Alphaville*'de fahişeliğin devlet tarafından sistematikleştirildiğini belirtir. *Masculin Feminin*'de açık fahişeliğe daha az gönderme vardır, ama Paul ve arkadaşlarının sık sık konuyu tartışmaları önemlidir." *Deux ou Trois Choses que je sais D'elle*'de yeniden fahişelik konusu ele alınılır ve bunun nedeni şöyle açıklanır. "Bana bugün Paris'in içinde ve çevresinde yaşayanlar, hepimiz az ya da çok fahişelik durumunda yaşıyoruz gibi gelmektedir. Fahişelikteki artış bu ifadenin yalnızca kısmi bir delilidir, çünkü vücudu gündeme getirir, oysa insan aklı ve /veya ruhuyla da kendini satabilir. Bunun kolektif bir fenomen olduğunu ve muhtemelen tamamen yeni bir şey olmadığını sanıyorum. Ancak yeni olan, insanların bunu şimdilerde normal karşılamalarıdır."[452] Kısacası, Godard fahişeliği bir metafor olarak kullanır ama "fahişelik metaforunu bir yanılsamaya dönüştürmez ve izleyiciye iyi, kötü; doğru, yanlış gibi kıstaslarla sunmaz."[453]

Diyalektik materyalizm, göstergebilim, varoluşçuluk gibi bir çok alandan yararlanan Godard, biçim ve içeriği birbirinden ayırmadan yeni bir sinema dili yaratmış, karşı-sinemayı mümkün kılmıştır. Onun film dili hem biçimci geleneğin hem de gerçekçi geleneğin bir sentezidir.

Editör

---

[452] Roud, R. (1993). Dışlanmışlar. Ertan Yılmaz (Ed.) *Jean Luc Godard* içinde (s.15-38). Gece Yay., İstanbul. s.25-32.
[453] Derman, D. (b.t.). A.g.e. s.81.

JEAN LUC GODARD[454]

Prof. Dr. Mutlu Parkan[455]
Prof. Dr. Ertan Yılmaz[456]
Söyleşiyi metne döken: *Yrd. Doç. Dr. Sabire Soytok Batur*[457]

Ertan Yılmaz: Şimdi hocam konumuz Jean Luc Godard ama Jean Luc Godard'a gelmeden evvel onun yetiştiği ortamı konuşalım istiyorum. Dönem itibarıyla kültürel, politik, toplumsal pek çok alanda köklü dönüşümler mevcut. Daha o doğmadan evvel oluşan bir modernist ve plastik sanatlar hareketleri var, 1917 Devrimi var, Almanya'da bir alt-üst oluş, faşizmin yükselişi ve daha bir sürü gelişme oluyor. Bunların içerisinde sanatta inanılmaz etkilenmeler ve değişimler yaşanıyor. Bu yıllar arayış yılları. Artık klasik sanat, modern topluma yetmiyor. Tiyatroda Meyerhold önemli çalışmalar yapıyor, resim alanında Picasso'lar, Kandinsky'ler, Magritte'ler, daha bir sürü ressam önemli şeyler yapıyorlar. Edebiyatta pek çok yeni yönelim ortaya çıkıyor; roman bambaşka bir seyre bürünüyor, gerçekçi romandan kopuyor ve Joyce, Ulysses ile neredeyse bir devrim yaratıyor. "Bilinç Akışı" ve "Kolaj Tekniği" diye bir teknik kullanıyor. Aynı şekilde, Dos Passos Amerika'da kullanıyor. O dönemde zaten Fransa, sanatın neredeyse kalbi. Amerikalılar dünya sanat merkezini Paris'ten, New York'a taşımak için çok uğraşıyorlar. Ama ben hâlâ başarabildiklerini düşünmüyorum.

Mutlu Parkan: Her şeyi berbat etmekten başka bir işe yaramıyor onların yaptıkları.

Yılmaz: Daha sonra tekrar derinlemesine konuşmamız gereken, tiyatroda çok özel bir durum yaşanıyor; Brecht'in bir hamlesi var; Diyalektik Tiyatro arayışı, Epik Tiyatro da deniliyor. Sizin de

---

[454] Jean Luc Godard'ın film kuramı üzerine Prof. Dr. Ertan Yılmaz, Prof. Dr. Mutlu Parkan ile gerçekleştirmiş olduğu söyleşinin dökümüdür. (9 Eylül 2012).

[455] **Prof. Dr. Mutlu Parkan**: Işık Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-TV Bölümü Öğretim Üyesi.

[456] **Prof. Dr. Ertan Yılmaz**: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-TV Bölümü.

[457] **Yrd. Doç. Dr. Sabire Soytok Batur**: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarımı Bölümü.

adlandırmanız var; "20. Yüzyılın Bilimsel Tiyatrosu" diye yanılmıyorsam. Zaten yaklaşık 30 yıl sonra, Godard'ı da çok derinden etkileyecek bir arayış. Oradan başlayalım. Tabi benim de arada söyleyeceklerim olacak ama siz ne derseniz bu konularda?

Parkan: Zaten sen, en önemli noktaları çok iyi hatırlattın. Şimdi aklıma gelmişken şunu hemen söylemek istiyorum; geçtiğimiz yıl birdenbire farkına vardığım ve deşifre ettiğim bir şey oldu; 68 olayının nereden geldiği olayı. Derste öğrencilerle *400 Darbe'yi*[458] seyrediyorduk, tabi ben çok duygusallaştım, gözlerimden yaşlar geldi. 25-30 yıl sonra ilk defa seyrediyordum. O zamanlar bir kaç defa seyretmiştim ama, böyle ağlayarak değildi. Ama son seyredişimde çok etkilendim ve film bittikten sonra konuşmaya başladık. Orada deşifre ettim; 68'i hazırlayan koşullar, zaten *400 Darbe'de* çok net bir şekilde var. O hoşgörüsüz baskıcı ortam, Ünsal Oskay'ın bahsettiği Baskıcı Hoşgörü'nün tam karşıtı olarak, hoşgörüsüz baskı pratiği, doğrudan doğruya karşımıza çıkıyor 400 *Darbe'de*. Jean-Pierre Léaud'un oynadığı, çocuğun adını unuttum şimdi, *400 Darbe'deki* çocuk, bu hoşgörüsüz baskının en somut örneği. Çocuk hoşgörüsüz baskının, doğrudan muhatabı ve insanın yüreği parçalanıyor.

Yılmaz: Antoine Doniel?[459]

Parkan: Antoine evet! Antoine, çok iyi bravo! 15 yıllık hafıza farkı... Antoine'ın doğrudan doğruya baskıya muhatap olmasını filmde görüyorsun ve bu baskı 68'i hazırlıyor ama bu koşulları hazırlayan birçok şeyin yanı sıra bu kadar yıl sonra farkettiğim bir şey daha var ki eşi benzeri dünyada görülmüş değil. 15-20 kişi var Fransa'da... Charles Trénet ile başlayan "Chanson"cular geleneği... Bunlar 10 ila 20 kişiler ve hepsi doruklarda. Charles Trénet bir anlamda babaları. Şair, yüzlerce şiiri yazan, besteleyen ve söyleyen bir adam. Fransa'dayken, büyük bir yürüyüş yapmıştık, Charles Trénet'i L'Académie Française'e almadılar diye. Charles Trénet'in

---

[458] *Les Quatre Cents Coups*, François Truffaut, 1959.

[459] *400 Darbe* filmindeki çocuk karakterin adıdır. Truffaut, sonraki yıllarda bu karakterin hayatını anlatan filmler yapmaya devam etmiştir. Bu karakterin yer aldığı 5 film Antoine Doinel Serisi olarak bilinir. Diğer dört film: *Antoine et Collette* (1962), *Baisers Volés* (1968), *Domicile Conjugal* (1970), *L'amour en Fuite* (1979). (Editörün notu.)

aynı zamanda oyunculuğu da vardı. Şimdi sayıyorum, müthiş adamlar, her biri başlı başına bir dev; Charles Trenet, Edith Piaf, Mouloudji, Yves Montand, Georges Brassens, Leo Ferre, Jean Ferrat, Barbara, Serge Reggiani...

Yılmaz: Charles Aznavour?

Parkan: Evet, Charles Aznavour... Bunlar öyle adamlar ki; hakikaten getirdikleriyle, söyledikleriyle, müzikleriyle, yepyeni bir vizyon açıyorlar ve her şey var içinde; Yani 15 Fransız Chansoncu'nun bestelerinde, güftelerinde, söyledikleri aktardıkları şeyler; 68'in temellerinden bir tanesini oluşturuyor. *400 Darbe*'yi izlerken bunu fark ettim ve öğrenci arkadaşlarla da hemen paylaştım; böyle bir şeyi yeni fark ediyordum, bunca yıl sonra ilk defa. Ve bunu unutmadan söylemek istedim.

Yılmaz: Daha çok bu bana bir şeyi çağrıştırdı; farklı mecrada da olsa, Amerika da mesela, 68'i önceleyen dönemlerde ortaya çıkan bir şey var; Bob Dylan gibi, Joan Baez gibi, daha çok folk müzik alanında, yani Amerikan folk müziği alanında...

Parkan: Onun öncesi var...

Yılmaz: E tabi Beat Kuşağı var.

Parkan: Daha önce Woody Guthrie diye bir adam var. Bilmiyorum geçti mi?

Yılmaz: Tabii... Ama 50'li yıllarda, McCarthy Döneminde kültür ile politika pek birleşemiyor. Birleşemiyor çünkü çok ciddi bir antikomünist baskı var. Ama 60'larda işin rengi değişiyor. Amerikan 68'i üzerinde durmak istemiyorum ama, sizin bu Chansonlar, bunu söyleyen şarkıcılar nasıl 68'e katkıda bulunduysa, Amerika'da da böyle bir şey yaşandı. Bir benzerlik olmuş, zaten 68'de durduk yerde çıkmadı, sizde söylüyorsunuz.

Parkan: Her yerde birden patladı. Gerçi başlangıç noktası Paris ama bütün dünyada hemen ertesi gün patladı. Yani inanılmaz bir şey, böyle bir ortak nokta şaşırtıcı tabi. Sen başta girişte, önemli bazı şeyleri hatırlattın. Ben de Bertolucci'nin *1900 Novecento*'suna[460] dönmek istiyorum.

---

[460] Bernardo Bertolucci, 1976.

Yılmaz:Bertolucci.. "Verdi öldü" diyerek, bir çocuk hikâyeye girer.

Parkan: Çok büyük tabi Verdi, 1900'lar çok önemli... Bana göre; 1900-1915 arası ne yapıldıysa, hep bugün karşılığı olan şeyler bunlar. Yani bugün aslında her şeyi neredeyse 1900'le 1915'deki olup bitenlere borçluyuz. Ben bu döneme; "Ekspresyonist Dönem" diyorum. Esasen çok kabaca özetleyerek gidiyorum. Rönesans'a karşı gelen ve bir itiraz üreten tek dönem, Ekspresyonist dönemdir. Rönesans'ın tıpkısının aynısının peşinde koşan gerçekçilik anlayışına karşı, Ekspresyonistler çok ciddi bir şekilde; "Bir dakika, görünen gerçek nedir?" sorusunu soruyorlar. Bu çok önemli bir soru. Onun dışında 1900 ile 1915 arasında, bilimde olup bitenler, elimizin altında olan şeyler. Max Planck, Kuantum teorisini 1900 yılında sistematize ediyor, 5 yıl sonra Einstein özel görecelik kuramını sistematize ediyor. Bir beş yıl sonra da genel görecelik kuramını aktivite ediyor. Şimdi bunlar, 1910, 11, 12 genel rölativite. Önümüzdeki 5 bin yıl bunun üzerinde yürünecek. Yani o yıllarda elde edilmiş iki makro kuram "kuantum" ve "izafiyet" üzerinde... İsviçre'de Cenevre'de yapılmakta olan Cern deneyleri bütünü bu ikisi üzerinden yol alıyor. Ben; "yeni bir şey beklemeyelim bir kaç bin yıl" diyorum. Öte yandan Arnold Schönberg'in 1909 yılında yazdığı, Armonie Lehre kitabı var, yani "Ey ahali bin yıldır üzerinde yürüdüğümüz 'armoni', 'melodi', 'ritim' sistematiği artık bitmiştir. Yeni bir sistematik gerekmektedir" dediği kitap. Tam da senin dediklerini bir anlamda onaylayan. Bir kere Einstein, bundan önceki fiziği unutalım diyor. Bambaşka bir düzleme geçiyor ve oradan yol alıyor. Aynı şey Max Planck için de geçerli. Einstein'ı anlamak kolay çünkü Einstein, devrimci ve ileri bir adam, her bakımdan, günlük yaşamda, siyasi yaşamda. Ama Max Planck'ta bu da yok, muhafazakar bir adam ama Kuantum teorisiyle öyle bir devrimci görüş getiriyor ki... İşte zamanın ruhu denen şey bu olsa gerek! Schönberg'e gelince; bu büyük bilim adamlarının yaptıklarını müzik için öneriyor ki müzik en soyut sanat... Çok şey yapmak mümkün, en kalıcı gibi görünen, hatta bir sürü sanat bittiği zaman bile, müzik kalacaktır diye düşündüğüm, söylediğim bir sanat olmasına rağmen, dediği gerçekten çıkıyor. Schönberg'in Armoni Dersleri kitabından sonra, artık yeni bir akım gelemiyor. Yani gotik, barok, klasik, romantik orada bitiyor ve

modern geliyor. Modern de, atonal'i öneriyor, sonra değiştiriyor ve on iki ton müziğini öneriyorlar falan. Bütün bunlar müzik alanında olurken, sinemada ve bilim alanında değişiklikler, büyük dönüşümler gerçekleşmekteyken; plastik sanatlarda özellikle Ekspresyonistler, çok büyük yenilikler getiriyorlar. İşte malum *Mavi Atlı* diye geçer, *Der Blaue Reiter*. At mavi mi olur? Mavi gül? O zamanlar mavi gül de yoktu. Yani Ekspresyonistler bunları resmediyorlar, buradan bir şey anlatmaya çalışıyorlar diyorlar ki; "plastik sanatlarda gördüğümüz gerçek ne kadar gerçek?" dolayısıyla, Schönberg'in dediklerini resim alanında söylemek gibi bir şey... Onlar oturup yazmıyor ama, bir resimle "bu iş bitmiştir" diyorlar. "Bizim artık resimde yeni bir şey getirmemiz mümkün değil." Mavi fon üzerine, mavi yatay ve mavi dikey çizgi, bunlar da zor görünebiliyor. Yani bütün bunlar Ekspresyonizmin Rönesans'a karşı çıkışı diye düşünülebilir.

Yılmaz: Peki, ben araya gireceğim; evet tam bu döneme yaklaşık olarak tekabül eden, siyaset alanında bir gelişme var; 1917 yılındaki Ekim Devrimi... Şimdi fizik dediniz, Newton fiziği bitmiştir yeni bir sistem gerekiyor, Ekspresyonizm "gördüğümüz ne kadar gerçektir?" sorusunu ortaya atıyor. İlk defa 1917'de siyasette ezilen insanlar; "bu sistem rasyonel sistem değildir. Ben artık kendi özgür irademi kullanıyorum ve iktidar varsa eğer, iktidara ben geliyorum" iradesini gösteriyorlar. Yani belki o sistem fazla yaşamadı ama hiç olmazsa şunu gösterdi gibi geliyor bana; artık bundan sonra başka bir şey mümkündür. Yani ille de biz kapitalizme mahkûm değiliz. Bence bu gözlem; yani bu 1915...

Parkan: 1915 değil de, 1917 diyelim,

Yılmaz: 1915, 16, 17 yılları içersinde bugünki sistemin temelleri atılıyor. Gerçi bugün sistem nerede? Onu daha sonra konuşuruz ama, çok ciddi dönüşümlerin bu dönemde yaşandığı gerçek... Yani 1930'da Godard doğduğunda dünyada çok şey değişmiş bir duruma geliyor, isterseniz buradan Brecht'e doğru gidelim mi?

Parkan: Ben de oraya doğru gidiyordum. Ekspresyonistlerin varlığı tabi dikkati çekiyor, paralel bir şekilde bilim alanında olup bitenlerle, sanat alanında olup bitenler neredeyse birbirini tamamlarcasına yol alıyorlar. Bu değişimler, o ortamda yetişen bir takım

insanların dünyaya bakışlarında ciddi değişikliklere neden oluyor. Yani bir kere, çok daha öncesinden Marx'ın ortaya attığı görüşler var ama bir de bunların pratiğe dökülmesi ve 1917'de doğrudan doğruya dünyanın ilk İşçi Devrimi gerçekleşiyor. Bu arada Ekspresyonistlerin gerçek konusunda ortaya attıkları düşünce, karşılığını hemen Sovyet Devrimi'nin sanatçılarının çalışmalarında bulamıyor. Ne Eisenstein, ne Mayerhold, ne Vertov orada köklü bir dönüşümü gerçekleştiremiyorlar. Aslında Schönberg'in dediğine benzer bir şeyi onlar da kafalarından geçiriyorlar. "Önceki sanatın anlatım yapısıyla yol almak mümkün olmayacak." Hep onu kırmak için bir takım şeyler yapıyorlar. Aslında gerçeğe, doğruya, en çok yaklaşan Mayerhold'tur. Vertov ise, delirmiş bir vaziyette her şeyi reddediyor; senaryoyu reddediyor, oyunculuğu reddediyor, hikâyeyi reddediyor yani, bütün sinemayı sinema yapan ne varsa hepsini reddediyor. Eisenstein ret yoluna gitmiyor ama, o da klasik yapıya teslim oluyor. Meyerhold biraz daha ilginç şeylere ulaşıyor; oyunculukta biyomekanik bir anlayış getiriyor, Konstrüktivist sahne anlayışını getiriyor. Ama oradan da bir şey çıkmıyor. Zaten biliyorsun 1930'lu yıllara gelindiğinde Halk Mahkemesi'nde yargılanıp öldürülüyor, bu çok acıklı bir olay. Bunlar Sovyet Devriminin devleri, dev sanatçıları... Bütün bunlar Almanya'da 2-3 kişiyi çok etkiliyor. Bir tanesi Piscator, diğeri Brecht. Piscator doğrudan doğruya Politik Tiyatro anlayışını getiriyor ve ilginç şeyler yapıyor; sinemayı tiyatronun içine sokuyor, fotoğrafı sahneye getiriyor. Günlük olayları, politik olayları sahnelerken, bir taraftan fotoğraflarla ve belgesellerle destekliyor olup bitenleri. Kışkırtıcı tiyatro diyebileceğimiz; kışkırtıcı, ayağa kaldırıcı "hey millet kalkın, uyanın işçi sınıfı, iktidarı elinize alın!" havasında bir tiyatroyu gerçekleştiriyor bir tarafta. Ama Brecht, ekspresyonistlerin ve arkasından gelen Rus biçimcilerin uzantısı olan büyük sanatçıların, ortaya koyduklarından doğru sonuçlara varıyor. Daha doğrusu bir tek şeyi keşfedemediklerini fark ediyor: *katharsis* olgusunu... Ne Eisenstein'da, ne Vertov'da, katharsis olgusu var. Hiç kimsede yok... Daha önceki diğer estetikçiler; ne Hegel'de, ne Kant'ta, ne de Rus sanatçılarda, hiç kimsede katharsis kavramı yok. Katharsis kavramı Aristoteles'ten beri 2500 yıldır, hiç tartışılmadan günümüze kadar geliyor ve Brecht onu saptıyor... "Burada bir şey var. Bu adamlar bu kadar kafa patlattılar ve çözemediler. Yeni bir estetik anlayışını sistema-

tize edemedilerse, bu nedenle edemediler" diye kafasından geçiriyor. Pek bir yerde okumuyoruz bunu söylemiyor ama, katharsis olgusunu doğrudan doğruya, bir karşıt olgu olarak, reddedilmesi gereken bir olgu olarak ortaya koyuyor. Katharsis olgusunu ortaya çıkaran üç temel kavram vardır; özdeşleşme, gerilim ve atmosfer... Brecht bu üç kavramın denetim altına alınmasını, böylece katharsisin ortadan kaldırılması imkanının doğacağını söyler. Bu üç kavramı ben söylüyorum, Brecht atmosfer üzerinde çok konuşur da, bu üçünün katharsisi yarattığını söylemez. Aslında bu üç kavram atmosfer, özdeşleşme ve gerilim kavramları katharsise götürüyor seyirciyi. Dolayısıyla katharsis bugün bile Yunanca'da kullanılan bir kavram. Brecht "rahatlatma, seyirciyi boşaltım yoluyla rahatlatma yoluna götüren bu kavramı ortadan kaldıralım" önermesinde bulunuyor ve bunu kendi tiyatro pratiğinde gerçekleştiriyor. Ne özdeşleşmeyi tam olarak reddediyor, ne atmosferi ne de gerilimi. Asla reddetmeden ama "bu üç kavramın, katharsisi yaratmasını engelleyen bir yol bulunmalı, denetim altında tutulmalı" diyor ve bunu gerçekleştiriyor. Şimdi bunu ben ekspresyonistlerin ortaya attığı "gerçeğin yeniden gözden geçirilmesi" önermesiyle bağlantılı olarak düşünüyorum. Çok önemli bir şey bu. Gerçek yeniden gözden geçirilmeli çünkü, gerçeğin görünen olmadığı tespiti, önemli bir tespit. Böylelikle olayların arkasında olaylar, süreçlerin arkasında süreçler, gerçeklerin arkasında, görünenin arkasında gerçek aranmalıdır düşüncesi Brecht'le çok önem kazanıyor ve yepyeni bir estetik doğuyor. Bir anlamda Marx'ın Ekonomi Politik'te getirdiği yeniliğin, estetik alanındaki izdüşümü denebilir buna. 1930'lardan sonra, 40'larda, 50'lerde iyice ayakları yere basan bir sistematik ortaya çıkıyor. Şimdi bu süreci göz önünde bulundurduğumuz zaman Godard'ı da anlamamız daha kolay olacak. Bilmiyorum şimdi senin söyleyeceğin şeyler olabilir?

Yılmaz: Evet artık yavaş yavaş sinemaya gelelim... Zemini yavaş yavaş oluşturduk. Godard'ın sinemaya 50'li yılların ortasında kısa filmlerle başladığını ve sinemanın da 1895 yılında başladığını düşünürsek, 50-60 yaşında bir sinema olgusu var. Bu 50-60 yıl, görece çok kısa bir zaman dilimi, diğer sanatların tarihiyle kıyaslandığında çok kısa bir süre ama ortaya çıkan gelişmelerde tiyatronun 2500 yıllık gelişmelerine tekabül eden hareketler, değişim-

ler, arayışlar söz konusu; ki 1919'da, az önce plastik sanatlardan bahsettiniz ama sinemadan bahsetmediniz; sinemada da Alman Ekspresyonist Sineması diye bir sinema çıkıyor...

Parkan: Plastik sanatlar çok önemli; ama Alman ekspresyonistleri de çok önemli...

Yılmaz: İşte onlarda gerçeği çarpıtarak, başka bir biçime sokarak,

Parkan: Yani görünenin arkasında, gerçeğin peşinde koşuyorlar...

Yılmaz: Onlar da Alman toplumunun geçirdiği ruhsal travmayı, o dekorlara, karakterlere yansıtıyorlar; çıldıran Mabuse'ler, katiller, deli doktorlar...

Parkan: Gündüz insan, gece kurt tipler...

Yılmaz: Hatta vampirler, Nasfaratu'lar vesaireler, dolayısıyla onlar da içinde yaşanılan gerçekliği bu şekilde yansıtıyorlar. Öte taraftan 1917'den, doğrudan sinemayı etkileyen Rus Avangart Hareketi var. Rus sineması, yani Sovyet sineması diyoruz 20'lerdeki bu sinemaya. Bu sinema, 1917 devriminden büyük ölçüde feyz alıyor. Bu sanatçılar, Vertov, öykülü anlatımı reddederek, Eisenstein ise, kurguda bir takım arayışlara girerek, mevcut öykü anlatımına, yani o güne kadar yerleşmiş öykü anlatımına farklı bir açıdan yaklaştı ve onu yerleştirmeye yönelik bir girişimde bulundular. Gerçi, Eisenstein konusu çok tartışmalı bir konu... Kimse onun devrimci niyetlerinden kuşku duymuyor ama Godard'ın oldukça radikal ve Maocu olduğu dönemde ettiği laflar var, Doğu Rüzgarı'nda... Aslında o laflar, bir konferans konusu bile olabilir. Yani Godard, Eisenstein'ı suçluyor. Ancak Godard'dan evvel, İtalyanların girişimi var.

Parkan: İtalyan Yeni Gerçekçiliği.

Yılmaz: İtalyan Yeni Gerçekçiliği var ama aynı dönemde Hollywood sinemasında "kara film" diye bir şey çıkıyor. Yani sonuç itibariyle Hollywood'un yerleştirdiği kara filmin, çok reddetmese de, atmosferini değiştirerek, Hollywood'un yerleştirdiği klasik anlatı diyelim biz ya da konvansiyonel sinemanın karşısına

konulacak bir arayışı var. Bu arayış içinde İtalyan Yeni Geçekçiler bir şey yapıyorlar; kamerayı sokağa indiriyorlar.

Parkan: Burada ben bir şey eklemek istiyorum hemen. Vertov'u bu anlamda unutmamak lazım. Vertov belki de kendi önerdiği şekliyle bir sinemayı devam ettiremedi ama Vertov'un sinması İtalyan Yeni Gerçekçilerini etkiledi. Ve senin de dediğin gibi, gerçeği sokakta aramak, sokakta yaşananları gerçek olarak perdeye getirmek mümkün olduğu kadar, Vertovcuların kesinlikle reddettiği oyunculuğu, böyle keskin bir şekilde reddetmeksizin oyuncuyu çıkarmak yerine, gerçek yaşamdan insanları filme almak gibi şeylerle, Vertov çizgisi İtalyan Yeni Gerçekçiliğinde biraz ılımlılaştırılmış şekliyle, bir anlamda devam etti. Evet ben senin söyleyeceğini kestim aslında...

Yılmaz: Yok buradaki sorun şu; bir dünya egemenliği var. Sinemadan konuştuğumuz için, artık Hollywood dünyaya egemen. Yani yalnız ekonomik pazar anlamında değil.

Parkan: Ama bir dakika! Daha o yıllarda değil.

Yılmaz: Yok şimdi 1930'larda, bu stüdyo sisteminden sonraki o seri üretimden itibaren. Ben hemen bir örnek vereyim; 1944 yılında Amerikalılar Sicilya'ya çıkartma yaptıklarında, Sicilyalıların Amerikan ordusundan istediği ilk şey, ekmek, ikincisi de, Amerikan filmi.

Parkan: Çok güzel.

Yılmaz: Yani bu derece egemenliklerini kurmuş durumdalar ve Francesco Rosi anlatıyor bu olayı...

Parkan: Eee bu İtalyanlar adına artı puan. Yani ekmeğe ve daha bir sürü yiyeceğe ihtiyaçları da var ama onları saymıyorlar, sinemayı sayıyorlar. Çok güzel bir şey, yani artı puan İtalyanlar için, iyi bir şey.

Yılmaz: Evet, şöyle bir şey söz konusu, anlatımda bir standartlaşma, bir dayatma var dünyaya. Zaten Yeni Gerçekçiliğin itirazları, zaten bu standartlaşmaya karşı. Bunun dışında bir arayış. Yani Godard da zaten bunun en uç örneklerinden biri. Birazdan geleceğiz o meseleye, ama Yeni Dalga'ya kadar, çok köklü bir sarsma yok.

Parkan: Yok...

Yılmaz: Yani hatta ben, Yeni Dalga hareketine; sinemadaki en büyük estetik kopuş derim. Her ne kadar manifestosu yoksa da...

Parkan: Karma karışık ayrıca, klasik sinemanın da temsilcileri var içinde...

Yılmaz: Tabi yine de ortak paydalarının olduğunu düşünüyorum. Yani Truffaut ayrı bir telden çalıyor, Rohmer başka bir telden çalıyor, Godard bambaşka bir çizgide ilerliyor. Ama hepsinin "ben bu şekilde öykü anlatmayacağım, öykümü başka türlü anlatacağım" kaygısı var ya da filmin derdini başka türlü anlatma kaygısı var. Şimdi buradan Godard'a doğru gelelim. Aslında başta söylediklerimiz yani; dedik ya, fizikte Planck ile Einstein eski fizik bitmiştir. Schönberg, müzikte eski armoni bitmiştir diyor falan... Bu durum, Godard'la da ilgili. Godard da; "ya kardeşim, siz bugüne kadar bu sistemi anlattınız yani, Aristo'dan beri gelen anlayışı..."

Parkan: O nokta önemli.

Yılmaz: Godard; "bu katharsise, özdeşleşmeye dayalı bir anlatım şekliyle; işte giriş, gelişme, sonuç gibi. Bu estetik ilkelere uyumlu olarak anlattınız. Ben böyle anlatmayacağım" diyen bir tavrı sinemaya getiriyor koyuyor ve bunun da mümkün olabildiğini gösteriyor.

Parkan: Ve de aslında, senin "kopma" dediğin şeyi, bence bütün bir Yeni Dalga'ya yaymamak lazım. Kopma Godard'da gerçekleşiyor. Yani klasik sinemadan gerçekten bir kopma Godard'la mümkün oluyor. Çünkü yapılmadık şeyleri yapıyor bu yaklaşımla. Bir de şu var, ilginç olan, önce formel olarak bunlara karşı çıkışı var. Yani dünya görüşünde henüz Marksizm falan yok.

Yılmaz: Brecht de yok.

Parkan: Brecht de yok dolayısıyla.

Yılmaz: 64'e kadar yok.

Parkan: Egzistansiyalizm var, çok ilginç. Bir anlamda dünya görüşü olarak Egzistansiyalizmi savunuyor. Çünkü o zaman Sartre çok güçlü. Satre hakikaten hepimizi etkiledi Fransa'dan. Mark-

sizm'e gelmeden önce Egzistansiyalizm ve Sartre'ın tüm yapıtlarını okudum ve 3-5 yıl Egzistansiyalist dünya görüşü üzerinden yürüdüm. Nereye kadar? Bu da ilginç bir durumdu; Sartre kendisi bizatihi dedi ki; "Egzistansiyalizmi fazla büyütmeyelim. Egzistansiyalizm, Marksizmin içinde küçük bir alanı kapsayabilir" deyinceye kadar. Biz o zaman biraz daha farklı yaklaşmaya başladık. Tabi bizim dışımızda orada, Paris'te yaşayan Godard gibi sanatçılar da...

Yılmaz: Kültürel bir ortam oluşmuş.

Parkan: Herhalde etkilendiler. Ve bir de baktık ki; hızla 60'lı yılların sonlarına doğru giderken, Marksizm'e geçiş yapıyor.

Yılmaz: Orada biraz da Kültür Devriminin etkisi var.

Parkan: Çin'de yaşananlar...

Yılmaz: Yani o dünyadaki entelejensiyayı, dünyayı etkilemese de, özellikle Fransa'daki okur-yazar kitlesini, aydınları, entelektüelleri derinden etkileyen bir kültürel hareket olarak karşılanıyor Fransa'da. Godard da bundan nasibini alıyor zaten bunun karşılığı da, "Çinli Kız"[461] filmi oluyor. Ama ondan evvel dediğiniz formel, biçimsel itirazlar var. 1963'teki "Hayatını Yaşamak"[462] filmine kadar, Brecht'in etkisi söz konusu değil. İlk defa o filmde, 12 tablo biçiminde bir epizotik yapı inşa ediyor.

Parkan: Çok daha iyi.

Yılmaz: Orada inşa ediyor ama, doğrudan Brecht yok. Daha sonra yaptığı filmlerde, Çılgın Pierrot'da[463] hala varoluşçuluğun izleri var. Ama 63 yılındaki o bölüklü epizotik yapıyla birlikte, artık Brecht'le bir ilişki kuruluyor sanıyorum.

Parkan: Evet çünkü, çok ilginç. Bak bu konuda herkesin dikkatini çekmek istiyorum; üç büyüklerden birisi de Türkiye'dendir. Onu da analım. İlk yapıtlarında kadının alınır-satılır bir meta olarak ortaya konuluşu var.

---

461 Jean Luc Godard, *La Chinoise*, (*Çinli Kız)* 1967.
462 Jean Luc Godard, *Vivre sa vie*, (*Hayatını Yaşamak)* 1962.
463 Jean Luc Godard, *Pierrot le Fou*, (*Çılgın Pierrot)* 1965.

Yılmaz: Üç büyükler dediğiniz?

Parkan: Yani Almanya'da Brecht'te, Suzanna'nın İyi İnsanın da,

Yılmaz: Fransa'da Godard'da.

Parkan: Kadın onun *Hayatını Yaşamak* filminde vardır. Fahişelik yapmaktadır. Onun üzerinden gelişir hikaye. Filmin sonunda, kadın bir elden başka bir ele satılırken, (Anna Karina) vurulur öldürülür. Türkiye'de de *Asiye Nasıl Kurtulur?* vardır.

Yılmaz: Vasıf Öngören'le.

Parkan: Vasıf Öngören de formel olarak yaklaşıyor ve Brecht'in Estetiğini neredeyse pratik olarak uyguluyor ama meta üretimine dayalı toplumsal örgütlenmeye yönelik ilk eleştiriyi kadın üzerinden Godard gerçekleştiriyor. Ama dediğin gibi ondan sonra yaptığı *Pierrot le Fou*, doğrudan doğruya Egzistansiyalist dünya görüşünün yansıması ile örülü bir film. Kaç yıl var ikisi arasında? 2 yıllık bir fark. Hala Egzistansiyalizm'den tam olarak kopamıyor.

Yılmaz: Kopamamış ama şimdi "Hayatını Yaşamak" filminden evvel yaptığı 2. Filmi, "Küçük Asker"[464] de yanılmıyorsam, yasaklanıyor Cezayir savaşı ilgili olduğu için.

Parkan: Cezayir savaşı, evet.

Yılmaz: Orada da sanıyorum Sartre'ın etkisi var. Çünkü Sartre da sokaklardaki çöp bidonlarının üzerinde "savaşa karşı çıkın" diye konuşmalar yapıyor, açıkça savaş karşıtı bir politika izliyor. Ve tabi orada da büyük bir ihtimalle Godard'ın Sartre'ın aydın sorumluluğundan etkilenmesi var. Ve o savaşı da eleştirel bir şekilde incelemesi, Fransız sansürünün hışmına uğruyor ve 2 yıl galiba gösterilmiyor film. Ama bir politikleşme olmasına rağmen yine de Sartre'la ilişkili hala. Toplumsal bir sorundan evvel, yani kadının alınıp-satılan bir meta haline getirilmesinden evvel, Godard'ın politik bir meseleyi de ele almışlığı var.

Parkan: Çok üstelik de... Fransa'nın hayati sorunlarından biri de, Cezayir sorunudur.

---

[464] Jean Luc Godard, *Le Petit Soldat*, (*Küçük Asker*) 1963.

Yılmaz: 65'te Çılgın Pierrot çekiyor ve ondan sonra da tekrar bir gazete haberinden yola çıkarak , Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey geliyor.

Parkan: Deux ou trois choses que je sais d'elle[465], evet.

Yılmaz: Bu filmiyle büyük bir olay yaratıyor Fransa'da.

Parkan: Çok... O, *Deux ou trois choses que je sais d'elle* filmindeki 2-3 şey, aynı zamanda dünyada çevre meseleleriyle ilgilidir. Çevre sorununa dikkat çeken ilk filmlerden biridir, belki de ilk film.

Yılmaz: Bir de tabi olay çıkartıcı niteliği; Paris'te orta sınıftan bir Fransız'ın, gündelik yaşamı içinde bulunduğu ahlaki kirliliği sergilemesi. Çünkü o dönemde Paris...

Parkan: Burada bir düzeltme yapabilir miyim?

Yılmaz: Tabi ki,

Parkan: Orta sınıf kavramına karşıyım ben.

Yılmaz: Peki küçük burjuvazi diyelim,

Parkan: Küçük burjuvazi, evet.

Yılmaz: Peki. O dönemde Fransa De Gaulle yönetimde ve Paris, bir modernizasyon sürecinden geçiyor yüzyıl sonra. Bu dönemde küçük burjuvazinin yaşayacağı, büyük kompleksler yapılıyor, büyük apartmanlar, ondan sonra bu apartmanların özellikleri de çok enteresan. Hepsi beyaz eşyalı, bize çok sonra geldi o uygulama. Bizim burada İzmir, Mavişehir'de uyguladılar.

Parkan: İstanbul'da daha önce başlamıştı.

Yılmaz: Beyaz eşyalı fakat, eski eşyalarınızı da taşımanıza izin vermiyorlar o apartmanlara. Mesela mobilyalar için gerekçeleri; "ağaç kurdu olabilir, dolayısıyla oradaki döşenmiş halılara zarar verebilir, dolayısıyla siz buraya ancak yeni sıfır mobilyalarla gelebilirsiniz" diyerek, aslında bir tür ekonomik hareketlilik de yaratıyorlar.

---

[465] Jean Luc Godard, *Deux ou trois choses que je sais d'elle, (Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey)*, 1967.

Parkan: Bilinçli yapılan bir şey bu muhtemelen.

Yılmaz: Tabi bilinçli yapılan bir şey ve bu aynı zamanda oralarda yaşayacak insanların ciddi bir şekilde borçlanması anlamına geliyor. O dönemin küçük burjuvazinin gelir düzeyi de bunu karşılayabilecek durumda değil. Buna çare olarak bu kesimden kadınlar, gündüzleri yaygın bir şekilde işe çıkmaya başlıyorlar. Yani bir tür aileye ekonomik katkı. İşte bu haberlerden yola çıkarak...

Parkan: Yani açıkça adlandıralım; fahişelik.

Yılmaz: Fahişelikten, erkeklerin ya da kocaların da neredeyse haberi var gibi. Yani bir tür gönüllülük temelinde yapılan, ahlaki bir rezalet söz konusu.

Parkan: Bu çok ağır tabi, çok ağır bir eleştiri Godard'ın filmi. Ama sen bunu anlatırken benim aklıma 2. büyük yönetmen geldi; Brecht çizgisini savunan René Allio. René Allio'nun filminde Jean Ian'ın canlandırdığı bir karakter vardır; filmin en sonunda tüfeği alır, sokaktaki insanları rastgele vurmaya başlar. Borçlandırılmıştır Jean Ian, eve girerken beyaz eşyayı da satmışlardır, hatta arabayı da satmışlardır. Hepsini krediyle borçla almışlardır. Sonunda ödeyemeyecek hale gelmiştir ve delirir. O filmin adını da hatırlayamıyorum, bulmakta da zorlanıyorum ama René Allio'nun zaten az sayıdaki filminden biri. *Les Camisard*'i[466] hatırlıyorum; o da çok iyi bir filmdi. Fransız Devrimi öncesindeki ayaklanmalardan birini ele alan, çok eleştirel aslında ne diyeyim, gelecek olan 1789 devriminin içeriksizliğini, aslında hiç bir şeyi doğru dürüst değiştirmeyeceğini anlatan bir filmdir. Aslında René Allio'u da unutmamak lazım az filmi var ama, ilginç önemli filmler yaptı. Evet Godard'ın *Deux ou trois choses que je sais d'elle /Ona Dair Bildiğim 2-3 Şey* üzerinden gidiyorduk...

Yılmaz: "Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey"le ilgili son bir şey söyleyeceğim; ama ondan sonra Godard'ın politik dönüşümünden bahsedelim bir miktar da. Bu film bayağı bir olay yaratıyor; "vay efendim nasıl böyle bir şey olabilir? Fransızların gerçeği bu değil, sen yalan söylüyorsun" gibi... Godard'ı filmle ilgili olarak bir televizyon programına çıkarıyorlar. O zaman ORTF

[466] René Allio, *Les Camisards*, 1972.

galiba, Godard stüdyoya yanında bir fahişeyle geliyor. Bu da olay oluyor zaten; "neden bir fahişeyi buraya getirdiniz" diye. Godard şunu söylüyor televizyon programında; "bu stüdyo içerisinde işini severek yapan kaç kişi var? Işıkçı seviyor mu işini? Elektrikçi seviyor mu işini? Kameraman seviyor mu işini? Eminim %95'iniz işini sevmeden yapıyorsunuz" diyor. "Kimse işini severek yapmıyor. Işini sevmeden yapan herkes fahişedir, modern fahişedir" diyor ve orada kimsenin artık söyleyecek bir şeyi kalmıyor. Bu filmi 1965-66'da yapıyor ve 1967'de Çinli Kız geliyor. Çinli Kız filmi, sinema tarihinde ender görülebilecek bir özelliğe sahiptir.

Parkan: Olağanüstü...

Yılmaz: Çünkü 1967 yılında, 1 yıl sonra olacak olayları neredeyse...

Parkan: Bire bir.

Yılmaz: Evet, neredeyse birebir öngörerek canlandırıyor. "Canlandırma", bu ne kadar doğru bir kelime bilmiyorum, ama ya da oynatıyor.

Parkan: Gösteriyor.

Yılmaz: Gösteriyor. Gerçi bunun ipuçları tabi ki Fransa'da var. Politik ortam aktörleri oldukça belli. Yavaş yavaş ortam da kızışıyor, yani bir tarafta, De Gaulle'ü tutan aşırı sağcı taraf bir de, De Gaulle'cü Hıristiyan Demokrat diyebileceğimiz bir sağ var.

Parkan: U.D.R. çizgisi.

Yılmaz: Ondan sonra Komünist Partisi, önemli bir güç fakat Avrupa komünizmi denen siyasetten de etkilenmiş durumda.

Parkan: Ve de sürekli ayaklanmayı aşağıya çekiyor.

Yılmaz: FKP'nin tutumundan rahatsız olan ve onun daha ileri, daha atak politikalar izlemesini isteyen ya da onun izlediği politikalarla yetinmeyen bir kesim oluşuyor. Yani buna Troçkistler ve Maocular dahil.

Parkan: Çok karışık.

Yılmaz: Çok karışık, yani daha sol diyebileceğimiz bir kanat da güçlenmeye başlıyor. Bu hareket de siyasette ağırlığını duyurmaya başlıyor artık. Tabi 68 olaylarında bir de öğrencilerin daha özerk, örgütsüz de olsa hareketi, bir güç haline geliyor. Bu da Godard 67'deki Çinli Kız filmine 2 temel gücü yerleştiriyor: Yeni Sol ve tren kompartımanında Jeanson'un özelinde Fransız Komünist Partisi. Yani bir yanda goşistler denen acil devrim çağrısı yapan gruplar vardı, sol gruplar, bir tarafta da "arkadaşlar bu iş böyle olmaz" diyen Jeanson var. 1 yıl sonra, Fransız Komünist Partisi Jeanson ne söylüyorsa o çizgiyi gerçekleştiriyor. Buna karşılık Sol, yeni solun temsilcileri de ona uygun olarak politikada aktif olmaya başlıyorlar. Evet böylesine öngörüsel, kehanetimsi bir şey.

Parkan: Başta da söylediğin gibi; dünya sinema tarihinde, dünya tiyatro ve roman tarihinde de böyle bir şey yok. Müziği bilmiyorum, müzikte çok ilginç şeyler var tabi. Verdi çok önemli, Verdi bir öncü. Evet yani, bir takım şeyler var ama, bu kadar birebir, bir örnek kolay değil. Godard'ın 68'le ilgili öngörüsü kadar, eleştirileri de var. Çok önemli her iki tarafa yönelik, hem çok tutucu davranan Fransız Komünist Partisi'ne karşı, hem de bir anlamda biraz da saçmalayan yeni solun içindeki bazı unsurlara karşı, getirdiği çok ciddi eleştiriler var. Ama onları da böyle, pata pat, paldır küldür koymuyor da; çok basit sorular ortaya atarak koyuyor. Yeni solu temsil edenler kendilerini, bir anlamda saçmalar hale düşürüyorlar. Bu çocuklar genç işte. Bunlar içinde tabi çok farklı çizgiler var; bir tanesi en büyük kitlesel güç olarak senin de dediğin bir anlamda sivil toplum örgütü gibi; Enternasyonal Sitüasyonistler var. Eternasyonal sitüasyonistler, en büyük çoğunluğu oluşturuyorlar. İdeolojik olarak anarşizme çok yakınlar ve onların içindeki bazı unsurlar basbayağı, abuk sabuk şeyler savunuyorlar. Godard onları biraz teşhir ediyor.

Yılmaz: Şimdi bir de Çinli Kız'a estetik açıdan bakmak gerekiyor. Çünkü Brechtyen aygıtları, çok açık ve net bir şekilde bu filmde görüyoruz. Yani doğrudan kameraya konuşan oyuncular, filmde oyun oynadığını söyleyen oyuncular, bizatihi filmi çeken kameramanın (Jean-Pierre Gorin'in) kadraja girmesi ki, doğrudan filmde yabancılaştırma dediğimiz, belki de temel Brechtyen aygıtlardan biri. Yabancılaştırmayı çok açık ve net bir şekilde kullandığı ilk

filmi. Daha doğrusu en açık şekilde kullandığı film diyebiliriz. Bir de kopuşun işaretleri ki; o güne kadar Godard aslında artık dünya çapında tanınan bir yönetmen, hatta yapımcı kurtaran bir yönetmen. Siz şunu biliyor musunuz? Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey'i çekecek ya da çekiyor, eski bir filminin yapımcısı, başka bir filmden dolayı iflasın eşiğine geldiği için, Godard'dan kendisi için bir film çekmesini istiyor. Godard'ın aklında her zaman proje olduğu için, sabahtan öğlene kadar Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey'i çekiyor, öğleden sonra gidiyor başka bir sete, o yapımcı için, Amerikan malı, U.S.A'i[467] *çekiyor ve o yapımcıyı kurtarıyor.*

Parkan: Hatırladım.

Yılmaz: Dünya çapında böyle bir ünü var. Giderek o filmle birlikte, bu sistemden, egemen sinema sisteminden bir kopuşun işaretini veriyor.

Parkan: Korkunç şeyler oluyor, yani *Made in USA* dedin ama, *British Sounds*[468] var ya;

Yılmaz: Biraz sonra hocam,

Parkan: Adamlar bayılıyorlar, birlikte BBC yapımcısı veya...

Yılmaz: BBC para veriyor.

Parkan: BBC para veriyor ondan sonra ortaya çıkan öyle bir film ki, yerin dibine geçiriyor İngiltere'yi de.

Yılmaz: BBC'deki adamlar şok oluyorlar. Yaptıklarını reddediyorlar, hepsini reddediyorlar. Aynı şey; İtalya'da Mücadele[469] *filminde oluyor. Bu sefer RAİ (İtalyan radyo ve televizyon) para veriyor ve filmin son karesinde RAİ'nin binasının genel görüntüsü var,. Ses kuşağında Enternasyonal çalıyor. Bunun üzerine RAİ de "bu kadar da olmaz!" diyor.*

Parkan: Evet hakikaten bu kadar da olmaz.

Yılmaz: Ben bunu göstermem diyor yani,

---

[467] Jean-Luc Godard, *Made in U.S.A. (Amerikan Malı)*, 1966.
[468] Jean-Luc Godard, Jean-Henri Roger *British Sounds (İngiliz Sesleri / Mao'da Buluşalım)*, 1970.
[469] Groupe Dziga Vertov, *Lotte in Italia (İtalya'da Mücadele)*, 1971.

Parkan: Yani...

Yılmaz: Böyle de bir durum var.

Parkan: Fellini gibi...

Yılmaz: Fellini gibi mi?

Parkan: Sürekli ısmarlıyorlar ama Fellini'ninkiler hep oynatılır, Godard'ınkiler de bazen oynatılır...

Yılmaz: Çok uçuk şeyler olduğu için, artık burada estetik meselesine girmemiz gerekiyor. Hem sistemden çekiliyor, hem de Tout Va Bien'de[470] *doruğa çıkıyor. Her Şey Yolunda, 72'de doruğuna çıkacak olan bir süreçte, tamamen başka bir sinema pratiği ve başka bir sinema estetiği 67-72 arası. Bambaşka bir dönem artık. Bu dönemde çok açık bir şekilde Brecht estetiğinin çok yoğun bir şekilde etkisini görüyoruz.*

Parkan: Ondan sonra da ciddi bazı dönüşüm ve değişiklikler var. Hatta benim çözemediğim şeyler var son filmlerinde. Çok kendine özgü bir takım şeyler yapıyor ve biraz da Fransa'dan koptuğumuz için tabi, benim çözemediğim şeyler var ama, 67-72 arası, 5 yılda çok açıkça Brecht estetiğinin uygulamasını görüyoruz. Bunlar orijinal, şimdi şöyle; Joseph Losey'yi biliyorsunuz, Brecht estetiğinin bir başka temsilcisi. Fakat Losey şunu diyor; "sinemada Brecht'i uygulamak çok kolay değil, hatta çok zor. Sinemanın dayattığı şartlar var ve sinema çok pahalı bir sanat o günlerde (bugün artık öyle değil) ve bu da bizi zorluyor" diyorum. Karşılaştırdığımız zaman, bu çok önemli bir şey, Özellikle Losey'in *Mr. Klein*[471] filmini ben, *Tout Va Bien* filmiyle karşılaştırıyorum. O kadar birbiriyle ilgisiz gibi görünüyor ki; sanki Losey'in *Mr. Klein* filmi, klasik bir sinema örneği gibi, halbuki değil. Birebir epizotları belirlenmiş yapısı ile Brechtyen bir film. Ama hiç benzemiyor *Tout Va Bien*'e. *Tout Va Bien* için hep söylemişimdir; sinemada Brecht uygulamasının doruk noktasıdır. Halbuki *Mr. Klein* de öyledir. Bir şeyi daha hatırlıyorum ve hemen söylemek istiyorum; *Tout Va*

---

[470] Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin. *Tout Va Bien* (*Her Şey Yolunda*), 1972.
[471] Joseph Losey, *Mr. Klein* (*Kaderi Arayan Adam*), 1976.

Bien konstrüktivist sahne anlayışını da getiriyor bir anlamda, Meyerhold'un sahne anlayışı da var. O da ilginç bir şey yani.

Yılmaz: Bir yazar şöyle söylüyor; "Godard bir filmde duvarı kaldırıp, bütün bir sistemi gösteriyor. En üstte patronun odası, altta işçiler üretim yapıyor, sosis üretiyorlar ya da işgal ediyorlar o anda, ayrıca dördüncü duvarı kaldırarak Godard olayları doğrusal değil, yapısal olarak gösteriyor.

Parkan: Ama bir örnek yani. Aslında bir sürü örneği var.

Yılmaz: Şimdi önemli soru, Godard'ı bizim için ayrıksı hale getiren bir şey bu ama, bu bir estetik mesele mi? yoksa politik mesele mi? Yani oradan konuşalım isterseniz.

Parkan: Şimdi Godard'ın yaklaşımı estetik ve politik... Esasen Brecht'in baştan itibaren meseleyi koyuş tarzına da benziyor. Brecht'in şöyle bir tespiti var; "yeni şeyler, yeni biçimlerle söylenmelidir." Dolayısıyla estetiğin eski unsurlarını bir kenara koymak ve yeni estetik araçlarla, yeni söylenecek şeyleri iletmek gibi bir önerisi var. Bunu kendisi de gerçekleştiriyor ve hemen örneklersek; özdeşleşme, atmosfer ve entrika üçlemesinin ortaya çıkardığı klasik sinema ve geleneksel ve dramatik tiyatrodaki bu üçlü estetik araçların katharsise götürdüğünü tespit ediyor. Katharsisin tehlikeli, günümüz için artık geçerli olmayan bir estetik sonuç olduğunu tespit ediyor ve seyirciyi katharsise götüren bu üç estetik aracı denetim altına alıyor. Şimdi burada yeni şeyler söyleme arzusu, politik bir mesele. Yeni şeyleri yeni yöntemlerle, yeni estetik yöntemlerle aktarma önerisi de, estetik bir mesele. Dolayısıyla birbirini bütünleyen unsurlar ve Godard için de aynı şeyi söylememiz lazım. Godard gerçi başta Brecht'in bulunduğu politik çizgide değil. Ama şunu da unutmayalım ki; Brecht de aynı yoldan geçiyor; İlk döneminde anarşizan bir düşünce yapısı içinde ve Marksizme geçişi zaman alıyor. Marsizme geçtikten sonraki çalışmaları, estetik kuramının oluşma süreci. Godard'ın ise kurulu sisteme bir muhalefeti var. Buradaki muhalefeti, pek tam yerli yerine oturtamıyor. Anarşizan değil Brecht gibi, varoluşçu bir çizgide. Bir de uzun sürüyor, 65'lerin ortalarına kadar sürüyor. 65'te miydi o film?

Yılmaz: Çılgın Pierrot.

Parkan: 65'te hala, *Çılgın Pierrot*'da varoluçcu çizgide, egzistansiyalist dünya görüşünü aktardığı bir filmi. Ondan sonraki aşama 65'ten sonra çok hızlı bir şekilde radikal sola, Marksizm'e, Sosyalizm'e geçiyor. Ondan sonra estetiği de o yana kayıyor. Brecht'dekinden farklı olarak, Godard'daki estetik değişiklikler, siyasal radikalleşmesinden daha önce geliyor. Brecht'te ise siyasal radikalleşmesi anarşizmden geldiği için, daha önce, ama ordan da Marksizme varıyor. Yani bu ikisi aslında, birbirinden ayrılacak şeyler değil. Biri önce oluyor kronolojik olarak, biri sonra geliyor. Yani burada bir ayrım yapmak mümkün değil. Onun dışında Brecht'in ve Godard'ın sinemadaki estetik araçları; sinemada yabancılaştırma etkileri yaratmaya dönük şeyler, Brecht'te olduğu gibi. Godard'ın böylesine prestij kazanmasından sonra, birdenbire bir sürü sinemacıda ilgi uyandırıyor. Hollywood klişesine göre film yapan bir sürü sinemacı, bunları olur olmaz şekillerde, olur olmaz yerlerde kullanıyorlar. Yani hiçbir anlam da ifade etmiyor. Devlet Tiyatroları'nın Brecht'in Estetik Kuramını bir kenara koyup, Brecht'in oyununu sahnelemesi gibi... Fransa'da sanırım Bernard Dort, Brecht sahneleyen Devlet Tiyatroları'na yönelik çok ağır bir eleştiri getirir; "Brecht'in oyunlarını, devlet tiyatrosunun repertuarı haline getirdiniz ve klasik tiyatronun bir parçası haline getirdiniz, Brecht ile hiçbir ilgisi kalmadı" der. Brecht'in oyununu oynadıkları halde, böyle bir durum ortaya çıkıyor. Yani estetik unsurları alıp kullanmakla, içeriğini estetik unsurlar olmadan alıp kullanmak arasında, bir fark yok. İkisini birbirinden kopardığınız anda, zaten garabet ortaya çıkıyor.

Yılmaz: Buradan şöyle de bir sonuç çıkmıyor mu yani; egemen bir estetik anlayış var, bu estetik anlayış aslında, gerek Brecht'in anlayışına, gerekse Godard'ın sinema anlayışına son derece karşı. Zaten pek var etmiyorlar Godard'ın sinemasını da. Dağıtıma sokmuyorlar falan. Ama aynı zamanda da şunu yapıyorlar; o estetik araçları kullanarak, Brecht ve Godard için çok önemli olan estetik araçların da içeriğini boşaltmıyorlar mı? Yani şimdi herkes kameraya konuşuyor mesela. Önceden kameraya konuşulmazdı. Çünkü Hollywood grameri, asla kameraya bakmamayı gerektirirdi. Ama şimdi bir Hollywood oyuncusu kameraya çıkıyor diyor ki; "Karde-

şim ben şuyum, ben buyum. Ben bundan sonra şunu anlatacağım." Şimdi burada bir problem yok mu? İşlevsizleştirme gibi bir sorun yok mu?

Parkan: Yani bilmiyorum ki, bu ne kadar başarılı bir işlevsizleştirme oluyor? Çünkü hepimiz biliyoruz ki Godard bir sinemacı, hadi ekledik iki üç sinemacı daha; René Allio, Angelapoluos diyelim. Bilmiyorum bir yılda dünya üzerinde on bin filmden fazla yapılıyordur herhalde. Şimdi Brecht'in önerdiği yöntemle sinema yapanlar, yılda 5 ya da 7 tane film yapıyorlar, en fazla. Zaten sorun çok büyük. İstenen geniş halk kitlelerine ulaşmak zaten sorun. Yani dolayısıyla Brecht'in, Godard'ın yabancılaştırma etkilerini, olur olmadık yerlerde kullanılması da bu büyük sorunun küçük bir parçası bence. Godard ve benzeri sinemacılar için esas sorun, daha ciddi bir yerde; seyirci kitleleriyle buluşamamasında.

Yılmaz: Bu temel bir sorun galiba. Çünkü o tarz sinemacılar artık, yani 60'lı yıllardan farklı olarak sadece ve sadece filmlerini festivallerde izleyiciye gösterebiliyorlar. Oradaki izleyici sayısı da 700'dür, 1000'dir 1500'dür. Yani bir gösterim ya da bilemediniz iki gösterim yapıldığını düşünün, 1500 kişi izliyor. Ondan sonra vizyona çıksa ya da Amerikan dağıtım şirketlerinin süzgecinden geçse bile, bilemediniz 2 hafta vizyonda kalır ve en fazla 5 bin ila 10 bin kişi seyreder. Şimdi burada bir sorun var, çok ciddi bir sorun. Konjonktürel bir sorunla karşı karşıyayız. Yani bu konjonktürel sorun şu; Yeni Dalgacılar gökten inmediler. Yani nasıl Yeni Gerçekçiler, durduk yerde ortaya çıkmadılarsa, Yeni Dalgacılar da durduk yerde ortaya çıkmadılar. Bir birikimin sonucu olarak ortaya çıktılar. Bunların bir izleyicisi vardı o dönem ama gişe rekorları da kırmıyorlardı. Ama Truffaut'nun bir filmini 1 milyon izleyici izliyordu ki, büyük bir sayı bu.

Parkan: Ama Truffaut...

Yılmaz: Hayır, söylemek istediğim şey şu: Godard'ın filmini de 800 bin kişi izliyordu. Dziga Vertov Dönemi filmleri için bu durum geçerli değil tabii ki. Yani Serseri Aşıklar[472]*, Çılgın Pierrot, Evli*

[472] Jean Luc Godard, *A Bout de Souffle* (*Serseri Aşıklar*) 1960

Bir Kadın[473]*, Çetenin Dışında*[474]*, Küçük Asker için söylüyorum. Küçük Asker gerçi yasaklandı, bundan dolayı fazla izleyicisi olmuştur Fransa'da. Ama bu insanların sinemada denemeler yaptıkları dönemde izleyicileri vardı. 62'den sonra falan düşmeye başladı seyirci sayısı. Fransız seyircisi istemedi yani. "Deneme falan istemiyoruz" dedi, ki Fransız izleyicisiyle ilgili bir anekdot aktarmak istiyorum: 1920'li yıllarda bir Fransız izleyicisi- daha Amerikan Sineması dünyaya egemen değil- sinemadan çıkınca şöyle bir yakınmada bulunuyor; "Ben buraya bir Avangard film izlemeye geldim, oysa karşıma Amerikan filmi çıktı.. Bu ne kepazelik" diye yakınıyor. Şimdi böyle bir kültürel zeminden gelen Yeni Dalga bile, 63-64'te izleyicisini kaybetmeye başlıyor.*

Parkan: Halbuki 68 gelecek, 68 olayları gelecek ve olaylar tam tersine bir seyir izleyecek. Yükseliş dönemindeyiz halbuki, yani 65'te.

Yılmaz: Ama işte Yeni Dalga hızını 64 yılı itibariyle yitirmiş durumda. Buradan ne söyleyeceğiz?

Parkan: Bence dediğin gibi konjonktürel bir mesele var. 1960'lı yıllar, Türkiye'nin aydınlanmasıdır. Müthiş bir ilerici atmosfer vardır, 12 Mart 1971'e kadar sürer. 11 yıl Türkiye çok ileri bir düşünce sıçraması yapmıştır. Ama sinemasına bakalım; Türk Sineması'nın en berbat dönemidir. 300 film yapılıyor 1970'lerde, yuvarlak söylüyorum 320 de olabilir, daha fazla da olabilir. Galiba en yüksek rakam 320. Fakir kız - zengin oğlan, zengin kız - fakir oğlan, hanımefendinin şoförü, Ayşecik bilmem ne.... Aynı hikayeler, farklı farklı oyuncularla çekiliyordu, yani berbat şeyler. Karadeniz bölgesine, Adana bölgesine, Ege bölgesine, İzmir'e göre, İstanbul'a göre aynı hikayeler. Demek istediğim şu; yani birebir yansımalar aramak kolay değil, yansımalar sonrasında geliyor. 68 doruk noktasıydı 60'lı yılların, 68'e kadar hareketin yani, hayatın kendisi, siyaset, yükseliş gösterirken sinema, eskiyi götürdü, 68'den sonra 70'den sonra, ancak karşılık bulabildi... 75'ten sonra Türk Sineması sıçrama yaptı. Yani bunlar düşünüldüğünde herhalde Fransa'da da 64'te 65'te Yeni Dalga'nın uyandırdığı ilginin

---

[473] Jean Luc Godard, *Une Femme Mariee* (*Evli Bir Kadın*) 1964.
[474] Jean Luc Godard, *Bande A Part* (*Çetenin Dışında*) 1964.

artık azalması, halkın nezdinde biraz da seyircinin, halkın merakının giderilmesiyle açıklanabilir. Yeni Dalga çok büyük yeniliklerle geldi. Bu yenilikleri 4-5 senede sinema seyircisi izledi, gözledi, ondan sonra da ilgi yavaş yavaş azalmaya başladı. Bilmiyorum başka türlü nasıl açıklanabilir, tabi biz Fransa'yı da çok iyi tanımıyoruz. Ben 70'li yılların başında gittim ve şunu da gözledim; öyle zamanlar oldu ki Godard'ın ya da başka bir Yeni Dalga yönetmeninin filmi sinematekte oynarken, 3 kişi ya da 4 kişi falan olduğumuzu hatırlıyorum. İnanılır gibi değil. 72 ve 73 yıllarında. Bu üç kişi de kim? Biri benim, diğeri Jean-Pierre Leaud ve diğeri de tanımadığımız biri. Jean-Pierre Leaud'yu tanıdığım için söylüyorum. Godard filmi seyrediyoruz; Jean-Pierre Leaud da kendini seyrediyor. Yani tuhaf bir durum tabii. Yıkımın 68'ten sonraki yenilginin, moral bozukluğundan gelen öfke mi, can sıkıntısı mı yani nasıl açıklanır, bilemiyorum.

Yılmaz: Bunu ben daha genel bir sorunsal olarak düşünüyorum. Dünyada konjonktürün değişmesiyle sanatın içerisindeki gelişmelerle ilişkili olduğunu düşünüyorum. Yani şimdi muhtemelen 1960'ların ortasında Godard sosyalizme yönelirken, Çin'deki Kültür Devrimi'nden çok etkilendi. Ve hatta ondan sonraki filmlerinde de, onun etkisi büyük ölçüde var zaten. Fakat daha da önemlisi, tabii siz oraya değinirsiniz, daha da önemlisi 1972 yılında Her Şey Yolunda filmini yaptıktan sonra Godard, bir tür içine kapandı. Sanki Türkiye'de - kişisel olarak duyduğum için biliyorum- bazı aydınlarımızın hissettiği bir şeydi o. Kuzeyde yani Sovyetler Birliği'nde, yani sosyalizmin ülkesinde işler iyiye gitmiyor, burada bir yanlış var. Bir sezi tabi o. Onlarda da o sezgi vardı ve onu da paylaşarak bir içe kapanma. "Artık bundan sonra ne söyleyeceğiz? Bugüne kadar bir perspektifimiz vardı ama o perspektifimizi yavaş yavaş yitiriyoruz" biçiminde. O dönemin aydını, sanatçısı, düşünürü, akademisyeni her kimse. Açıkçası kötü bir durum yaşadılar. Çünkü muhalefet arkasını sosyalizme dayıyordu. Ama o sosyalizmin de aslında, çok sağlam temellere dayanmadığına dair bazı kuşkular uyandı ve o noktada insanlar da kuşkulanmaya başladılar. Bu da Godard'ı etkiledi büyük ihtimalle.

Parkan: Parti istifaları oldu. Yani Yves Montaine gibi birisi, Simone Signoret'le birlikte, karı-koca Fransız Komünist Partisi

üyesiydiler. Ama Sovyetler Birliği'ne gidiyorlar, Moskova'da geziyorlar, parti yöneticileriyle tanışıyorlar ve dönüşte; "olmaz böyle şey" deyip, partiden istifa ediyorlar.

Yılmaz: Bir de 68 müdahalesi var Çekoslavakya'ya..

Parkan: Evet bir de o var. Yani çok yönlü sıkıntılar var tabi. Her zaman birebir gitmiyor. Sanatın gelişimiyle, toplumsal gelişim mutlaka birbirini etkiliyor ama birebir aynı senkronla gitmiyor.

Yılmaz: Ama bazı toplumlarda gitmiyor, bazı toplumlarda gidiyor. Yani 68'de Fransa'da sinema ve toplum, benzer bir şekilde radikalleşiyor. Türkiye'de araştırma yaptım; 71 yılında yapılan bir film var, 68 ile ilintili olabileceğini düşündüğüm bir film; Hippi Perihan. Filmin adı bu. Başka bir film yok. Hippi Perihan filminin yönetmeni Fehmi Tengiz. Yani tanımıyorum o yönetmeni, acaba nasıl bir film çekti? Filmi izlemedim. Hippi Perihan büyük bir ihtimalle, Yeşilçam filmlerinin o klasik "burjuva evlerindeki" disco parçalarında dans eden gençler vardır ya, hani saçları uzundur, habire dans ederler, başka da bir şey yapmazlar. Ona benzer bir filmi çağrıştırıyor bana. Şimdi bunu geçtik, çok da önemli değil. Beni ilgilendiren şey şu: Konjonktür dediğimiz şey, Amerika'da da geçerli, Fransa'da, İtalya'da da, Almanya'da da geçerli, her yerde geçerli ve buna uygun olarak sinemalar ortaya çıkıyor. Almanya'da biraz daha geç çıkıyor.

Parkan: Orada gecikiyor, Oberhausen Bildirisi..

Yılmaz: Ama o da 62 ama onun karşılığı olan sinema 70'lerde. Yani 68'den sonra. Fakat İtalya'da Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, Taviani Kardeşler, Pietro Germi, Elio Petri gibi bir sürü önemli yönetmen, müthiş bir sinema üretiyorlar, Antonioni ve Fellini gibi daha önceki dönemden gelen yönetmenleri saymıyorum bile..

Parkan: Francesco Rosi, asıl en önemlilerinden.

Yılmaz: Haklısınız, dolayısıyla Fransa'da René Allio diyorsunuz, ondan sonra Jean Luc Godard diyorsunuz, ondan sonra Jean – Mari Straub, Almanya'da Fassbinder ama 70'lerde onlar daha sonra. Şimdi Fransa'da Yeni Dalga varken, Türkiye'de konjonktür

68 sonuna kadar yaşanırken, sinemaya tekabül etmiyor. Türkiye'de 1968 hareketine tekabül eden öğrenci hareketine, Deniz Gezmiş'lere tekabül eden bir sinema yok.

Parkan: Sonrasında da yok aslında. Sonrasında bunlara karşılık bir şey yok.

Yılmaz: Sadece Yılmaz Güney'in Acı[475] *ve Ağıt*[476] *filmlerinde, metaforik düzeyde, dağdaki kaçakçılar üzerinden. Yoksa doğrudan gerilla olarak anlatmıyor ama kaçakçılar üzerinden bir gönderme var orada. 74'te tabi Yılmaz Güney Arkadaş'ta*[47] *koyuyor olayı. Ama Türkiye'nin bir sorunu yok, konjonktür diyoruz ama, Türkiye konjonktüre uymuyor. Ne diyeceğiz bu konuda?*

Parkan: Ben demin onu söyledim; bu yaşam pratiği böyle, her zaman sanatsal pratikle, senkronize bir şekilde gelişmiyor. Bunun açıklamasını yapmak kolay değil, biz yapamayız. Sosyologlar da bugün kalkıp bunun açıklamasını kolay kolay yapamayabilirler çünkü hakikaten buna dair bir araştırma yok elde. Sinema piyasası ne durumda? Sinemada yetişmiş unsurlar kimler, neredeler? Sinema bilindiği gibi Türkiye'de eğitimli unsurların yaptığı bir sanat değildi. Bugün sinema yapanların tamamı ya sinema eğitiminden geliyorlar ya da yakın bir eğitimden, iyi bir eğitimden geliyorlar. Mesela Nuri Bilge Ceylan Boğaziçi'li. Boğaziçi'nin sinema kulübü çok ciddi bir Kulüptür. Aynı şekilde bizim Dokuz Eylül mezunları uluslararası başarılar elde ettiler, donanımlı ve eğitimliydiler. Ama o zaman eğitimli unsurlar yoktu ortada. Anlaşılan bu yaşamda olup bitenlere dikkatle bakan bir sinemacı yoktu muhtemelen ortada. Yılmaz Güney vardı ama Yılmaz Güney o günlerde para kazanmak için filmler yapıyordu. Kendisini mitleştirmek için uğraşıyordu ve Türk sinema seyircisi sonunda Yılmaz Güney'i bir mit haline getirdi ve ondan sonra Yılmaz Güney, basbayağı belli bir strateji uyguladı kişisel hayatı, kariyeri ve sinema serüveni adına; sonunda kendi kafasındaki istediği filmleri yapabilir duruma geldi. Ama o da zaman aldı. 60'lar bitti 70'lere geldiğinde ancak bunu yapabildi. Daha fazla bunun bir açıklamasını yapabileceğimi ben zannetmiyorum.

---

[475] Yılmaz Güney, *Acı*, 1971

[476] Yılmaz Güney, Ağıt, 1972.

[477] Yılmaz Güney, *Arkadaş*, 1975

Ama dönersek, politik yaklaşımlarla, estetik yaklaşımlar arasındaki ilişkiye; bu bir bütün ve orada ne biri, ne diğeri tek başına bir anlam ifade ediyor. İkisi bir bütün. Yani Brecht'in dediği gibi; "Yeni şeyler söylemek lazım, yeni şeyleri, yeni yöntemlerle söylemek lazım" önerisi, bence önemli bir öneri.

Yılmaz: Bu anlamda Godard, sinemada çok önemli bir misyonu yerine getirdi.

Parkan: Çok, ama çok. Bu arada burada bir soru görüyorum ben; "Godard estetiğini bir şablona indirgemeden, üretken kılabilmek nasıl mümkün olabilecektir?" sorusu bence, Godard'ın kendi kendine de sorduğu bir sorudur herhalde. Çünkü biz dışarıdayız. Yani Godard'ın yaşadığı ve ürettiği ülkenin dışındayız ve bu çok önemli. Ben bilemiyorum, yani şunu bilemiyorum; Godard kendi estetiğini bir şablona uygulanmayacak şekilde geliştirdi. Ama, burada bir sorun var; son seyrettiğimiz filmlerinde, galiba bir tanesi *Müziğimiz*[478] idi, diğeri de *Aşka Övgü*'ydü.[479] *Aşka Övgü* ve *Müziğimiz*, ikisi de 70'li yıllardaki Godard'ın estetiğinden epey farklılıklar arz eden filmler. Muhtemeldir ki, bu kaygıyı duyduğu için Godard ve belki de biraz her sanatçı gibi, gösterdiği ilerlemeden dolayı, ama bu kaygının da içinde olduğu bir nedenle; 2000'li yılların Godard estetiği, 70'li ve 80'li yılların Godard estetiğinden, ciddi bir şekilde farklılıklar taşıyor. Şimdi biz dışarıdayız derken, Fransa'da yaşamıyoruz. Fransa'nın orijinal şartlarına dair göndermelerini anlamakta zorlanıyor olabiliriz. Ben bunu düşündüm ve çok fazla sonuçlar çıkartamıyorum son yaptığı filmlerle ilgili. En azından *Müziğimiz* ve *Aşka Övgü* filmleriyle ilgili. O nedenle ben Fransa'da yaşadığım yıllarda yaptığı filmleri, hiçbir sorun olmadan anlıyordum. Bugün onu seyreden yeni nesiller anlayamıyorlar. Benim o yıllarda hiç sorun yaşamadan anladığım şeyleri, anlayamıyor bugün Türkiye'de yaşayan sinema öğrencileri. Ben bunu normal karşılıyorum. Her sinemacı esas olarak kendi ülkesinde anlaşılır, kendi ülkesinin seyircisine hitap eder. Estetiğinin gelişimi konusunda da konuşmak kolay değil. Yani acaba yola çıktığı Brecht estetiğinden uzaklaşıyor mu? Açıkçası bu konuda da, evet veya hayır diyemiyorum.

---

[478] Jean Luc Godard, *Notre Musique*, 2004.

[479] Jean Luc Godard, *Eloge de L'amour*, 2001.

Yılmaz: Ben İstanbul'da Godard'ın filmini izlemeye girdiğimde, şöyle bir olay oldu; önümdeki sırada bir beyefendi şöyle bir şey söyledi yanındaki arkadaşına; "merak etme, herhalde yer sıkışıklığı gibi bir şey var ama, birazdan salon zaten boşalır, film biterken de kimse kalmaz" dedi. Neyse filmi izledik, film bitti. Tek bir eksik yoktu. Kimse gitmemişti. Godard'ın filmi o kadar keyifliydi ki; Ama Godard'ın filmi, Hollywood filmi de değildi.

Parkan: Hangisi bu? Ama seyirci işte, Hollywood seyircisi değil.

Yılmaz: Değil tabi. Yanılmıyorsam, Müziğimiz'di. Bosna Hersek ve Saraybosna'daki katliamlar v.s. hatta Godard oraya ders vermeye gidiyordu, sinema hocası olarak. Orada Howard Hawks'ın kurgu kesmesindeki yaptığı hatayı anlatıyordu. Yani artık usta olmuş, ermiş gibi, Howard Hawks gibi bir ustanın, kurgu hatasını falan konuşuyordu.

Parkan: Üstelik de Howard Hawks, onun karşı olduğu bir estetik Howard Hawks sineması.

Yılmaz: Aynı zamanda da, hayran olduğu bir yönetmen, karşı olmasına rağmen hayran. Ama o kadar da ermiş durumda ki, artık burada Howard Hawks hata yaptı, bu kesmede falan filan diyor. Sonuçta şunu söylemeye çalışıyorum o filmden kimse çıkıp gitmedi, enteresan bir şekilde. 1959 yılında Serseri Aşıklar'ı çektiğinde ve de Cannes'da ilk gösterim yapıldığında, bırakın normal izleyiciyi, eleştirmenlerin bile yarısı salonu terk etti, kaçtı. Burada bir sorun var. Şimdi Godard'da bir tutarlılık var. Godard'daki tutarlılık şu; "ben kendi estetik anlayışıma uygun filmler yapacağım" diyor, 2004'de bunu söylüyor, 2006'da da bunu söylüyor. 2010 yılı Film Sosyalizm[480] filminde de söylüyor bunu. Hatta çok da güzel bir şey yapıyor; filmi telif hakları yasasından kurtarmak için, internete veriyor. Herkes izlesin diye. Filmi serbest dolaşıma çıkıyor. Yani bir zinciri daha kırıyor, hep yaptığı gibi. Orada da anarşizan tavrını gösteriyor, o zinciri kırıyor, herkes filmi izleyebiliyor, dolayısıyla sistemin yine dışına çıkıyor. Godard'ın hep bir sistem dışılığı var. Bu bir tavır olarak tekrar edilmesi gerekmiyor belki ama herhalde bize bir model, belki bir yol gösterici, belki deniz feneri gibi

---

[480] Jean Luc Godard, *Film Socialisme*, (*Film Sosyalizm*), 2010.

bir metafor. "Arkadaş ben bunu yaptım ama sen de değişik şeyler yap. Çünkü ben sana sinema endüstrisi içerisinde; Fransız, Amerikan neyse hangisi olursa olsun, onun içerisinde farklı bir şey yapılabileceğini gösterdim" diyor. Bunu da hak etti artık. Yani böyle bir konumu var ve diyor ki; "beni tekrarlama ama benim gibi bir şeyler yap. Hayat bunların sunduğu sistemden ibaret değil, bu sistemin dışına çıkmak mümkün ve gerekli".

Parkan: Evet gerekli. 3. sinema meselesi var. İki ayrı sinema estetiği çıktı. Çok doğru. Burada yalnız bir şey var; İki cephede savaşmak... Godard, "İki cephede savaşalım" derken hangisini kast ediyordu? Siyaset mi ve estetik mi?

Yılmaz: Çinli Kız'da şöyle bir sahne var; Veronique pikaba plak koyar, bir şey çalar ne çaldığını bilmiyorum. Ama aynı zamanda da konuşur. Karşısındaki karakter karıştırır "sana mı yanıt vereceğim, müzik mi dinleyeceğim "diye. Veronique de der ki; "İki cephede birden savaşmak böyle bir şeydir. İkisini birden çözeceksin." Orada mesele estetik ve politika. Benim anladığım kadarıyla siz zaten daha evvel söylediniz.

Parkan: Daha evvel konuştuk evet. Yani birbirinden ayrılmayacak şeyler. Ama iki cephede birden savaşmak olarak bunu sunduğumuz zaman tabi, bir de şeyi de unutmamak lazım, gerçekten iki cephede savaşarak kazanılmış bir savaş yoktur. Yani en son örneği dünya üzerinde Almanların 2. Dünya Savaşı'nda iki cephede savaşmasıdır. Batı'da ve Doğu'da.

Yılmaz: Ama onlar askeri cephe. Burada iki farklı cephe var yani.

Parkan: Ama tarihte iki cephede birden savaşılıp, kazanılmış savaş yok. Tabi birisi estetik cephe, birisi siyasal cephe, farklı formüle edilebilir belki; "İki cephede birden savaşmak zorundayız" lafı o zaman daha anlamlı olur. Yani "iki düzlemde birden savaşmalıyız" diye alınabilir neyse. Tabi benim kafamdaki bir soru işareti de; Godard'ın Brecht estetiğini takip etme iradesinin devam edip etmediği... Çünkü bayağı ciddi değişiklikler var gibi, uygulamada. Ama belki de biz dışarıdan bunu göremiyoruz....

Yılmaz: Hocam, görüşmeye katıldığınız için çok teşekkür ederim.

HUGO MÜNSTERBERG

Andrew, J.D. (1995). *Büyük Film Kuramları.* (Çev.). İbrahim Şener Sistem Yayıncılık

Aylan, T. (2005). *Göstergebilim ve Bir Söylem Biçimi Olarak Sinema*. Ankara Üniv. Sosyal Bilimler Enst. Yüksek Lisans Tezi

Butler, A.M. (2011). *Film Çalışmaları.* (Çev.). Ali Toprak Kalkedon Yayınları

Daldal, A. (2003-2004). Gerçekçi Geleneğin İzinde: Kracauer, Basit Anlatı ve Nuri Bilge Ceylan Sineması. *Doğu Batı*, Sayı:25 Kasım, Aralık, Ocak

Fredericksen, D.L. (1977). *The Aesthetic of Isolation in Film Theory-Hugo Münsterberg* (ilk basım). Arno Yayınları Sinema Programı

Gündeş, S. (2004/2). Kinoks İzleyiciden Yeni İzleyiciye. *İstanbul Kültür Üniviversitesi Dergisi*

Kalkan, F. (1988). Türk Sineması. *Toplum Bilimi Dergisi* Mart Sayısı

Langdale, A. (2002). *Hügo Münsterberg on Film: The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings*. Routledge Yayınları

Mast, G., Cohen, M. & Braudy, L., *Film Theory and Criticism*, 1992, Oxford Üniv. Yayını

Monaco, J. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur*. Ertan Yılmaz(Çev.). Oğlak Yay.

Münsterberg, H. (2005). *The Photoplay: A Psychologic Study*. The Project Gutenberg eBook. Longhurst,A. Feilbach, A.(Editör)

http://www.gutenberg.org/files/15383/15383-h/15383-h.htm (Özgün eser 1916 tarihlidir)

Okudan, A. (2003). *Mekansal İmge ve Görüntü*. Yıldız Teknik Üniv.Fen Bilimleri Enst.Yüksek Lisans Tezi

Özcan, M. (2004). *Bilişsel Bilim Çerçevesinde Filmsel Anlatı ve Görsel Algılama.* Ankara Üniv. Sosyal Bilimler Enst. Radyo-Tv Sinema Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi

Parkinson, D. (1995). *History of Film*, Thames&Hudson Inc., s.7

Sennett, R. (2011). *Ten ve Taş*. Tuncay Birkan(Çev.), 2011. Metis Yay.

Sinnerbrink, R. (2009). The Key Thinkers. Felicity Colman (Ed.). *Film Theory and Philosophy*. McGill-Queens Üniversitesi Yay.

Wertenberg, T. (2011). *Philosophy of Film*. Edward N.Z. (Ed.) Stanford Encyclopedia of Philosophy. URL= http://plato. stanford.edu/archives/ win2011/entries/film/ (07.11.2012).

Fotoğraf Kaynakçası

Fotoğraf 1 (Hugo Münsterberg) URL= http://www. biografiasyvidas. com/biografia/m/munsterberg.htm (16.10.2012)

Fotoğraf 1 (Edgar Rubin Vazosu) URL= http://www. bbc.co.uk/ news/uk -scotland-edinburgh-east-fife-18192588 (10.11.2012)

RUDOLF JULIUS ARNHEIM

Alter, N. M. (2011). Arnheim and Cinema's Silence. Higgins Scott (ed.) *Arnheim for Film and Media Studies* içinde. Routledge.

Alter, N. ve Koepnick, L. (ed.) (2004). *Sound Matters: Essays on the Acoustics of German Culture*. Berghahn Books.

Andrew, D. (2011). Rudolf Arnheim in Retrospect. Higgins Scott (ed.) *Arnheim for Film and Media Studies* içinde. Routledge.

Andrew, D. (1976). *Major Film Theories*. Oxford University Press.

Arnheim, R. (1934a). Asynchronism. *Film Essays and Criticism* içinde. University of Wisconsin Press.

Arnheim, R. (1934b). Sound Film. *Film Essays and Criticism* içinde. University of Wisconsin Press.

Arnheim, R. (1957). *Film as Art*. University of California Press.

Arnheim, R. (1966). Art History and the Partial God. *Toward a Psychology of Art* içinde. Berkeley: University of California Press.

Arnheim, R. (1971). *Radio: An Art of Sound*. (Margaret Ludwig ve Herbert Read) New York: Arno Press.

Arnheim, R. (1974). *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. University of California Press.

Arnheim, R. (1981). *Rudolf Arnheim: Lebenslauf*. http://www. sozpaed.fh-dortmund. de/diederichs/ arnforum/ arnheiml. htm (20.07.2013)

Arnheim, R.(1993). The Two Authenticities of the Photographic Media, *The Journal of Aestetics and Art Criticism* Vol. 51 No.4.

Arnheim, R. (2002). *Sanat Olarak Sinema*, Rabia Ünal (çev.), Öteki Yayın Evi.

Behrens, R. R. (1998). Rudolf Arnheim: The Little Owl on the Shoulder of Athene, *Leonardo* Vol.31 No. 3, The MIT Press.

Bordwell, D. (2011). Clarity, Simplicity, Balance. Higgins Scott (ed.) *Arnheim for Film and Media Studies* içinde. Routledge.

Carroll, N. (1988). *Philosophical Problems of Classical Film Theory*. Princeton University Press.

Daum, P. (Ed.) (2006). *Impressionist Camera: Pictorial Photography in Europe, 1888-1918*.

Grundmann, U. (2001). The Intelligence of Vision: An Interview with Rudolf Arnheim. *Cabinet* Sayı 2, Bahar 2001.

Hamilton, E. C. (2004). Deafening Sound and Troubling Silence in Volker Schlöndorff's Die Blechtrommel. Nora Alter ve Lutz Koepnick

(ed.) *Sound Matters: Essays on the Acoustics of German Culture*. Berghahn Books.
Kenez, P. (2001). *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin*. Tauris.
Kracauer, S. (1960). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press.
Wertheimer, M. (1961). Experimental Studies on the Seeing of Motion. Shipley, Thorne (ed.) *Classics in Psychology* içinde. Philosophical Library.
Vancour, S. (2011). Arnheim and Radio. Higgins Scott (ed.) *Arnheim for Film and Media Studies*. Routledge.

BİÇİMCİ FİLM KURAMCILARI

Eisenstein, M. S. (1984). *Film Duyumu*. Çev: Nijat Özön. Birinci Basım. Payel Y. İstanbul.
Eisenstein, M. S. (1985). *Film Biçimi*. Çev: Nijat Özön. Birinci Basım. Payel Y. İstanbul.
Eisenstein, M. S. (1993). *Sinema Sanatı*. Çev: Nilgün Şarman. Birinci Basım. Payel Y. İstanbul.
Kuleşov, V. L. (1993). Montajın Kökenleri. J. L. Schnitzer & M. Martin (ed.) *Devrim Sineması* içinde (s.85-101) Çev. Osman Akınhay. Öteki Y. Ankara.
Petric, V. (2000). *Dziga Vertov: Sinemada Konstrüktivizm*. Çev. Güzin Yamaner. Öteki Y. Ankara.
Sperber, M. (1977). Eisenstein's *October*. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, no:14, ss.15-22. http://www. ejumpcut. org/ archive/ onlinessays/JC14folder/October.html (16.11.2012)
Thompson, K. & Bordwell, D. (2010). *Film History: An Introduction*. Third Edition. McGraw-Hill P. New York.

VSEVOLOD ILLARIONOVICH PUDOVKIN

Abisel, N. (2003). *Sesiz Sinema*, De Ki Yayınları, 2. Baskı.
Andrew, J. D. (2000). *Sinema Kuramları*, Çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları,1. Basım.
Büker, S. (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazılar*, Dost Kitabevi, Ankara.
Demir, Y. (1994). *Filmde Zaman ve Mekan*, Turkuaz Yayıncılık, 1. Baskı, Eskişehir.
Eisenstein, S. (1951). *Film Form*, Dobson.
Lotman, Y. M (1986). *Sinema Estetiğinin Sorunları*, Çev. Oğuz Özügül, De Yayınevi.

Monaco, J. (2003). *Bir Film Nasıl Okunur*, Çev. Ertan Yılmaz, Oğlak Yayıncılık.
Özön, N. (1956). *Sinema Sanatı*, SinemaYayınları, Ankara.
Özön, N. (1964). *Sinema El Kitabı*, Elif Yayınları, İstanbul.
Pudovkin, V. I. (1995). *Sinemanın Temel İlkeleri*, Çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, 2.Basım.
Pudovkin, V. I. (1968). "Kinorejissör i kinomateriel", Çev. Nijat Özön, *Türk Dili Sinema Özel Sayısı*, Sayı 196, Ankara.
Pudovkin, V. I. (1929). *Film Technique*, Newnes.
Reisz, K.- Millar, G. (1975). *The Technique of Film Editing*, Focal Press, London -New York.
Yıldız, Selahattin (1997). *Sinematografik Anlatım*, Ekin Yayınevi.

SERGEI MIKHAILOVICH EISENSTEIN

Adanır, O. (2012). *İlkel Toplumdan Melodramlar Evrenine,* Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
Asiltürk, C. T. (2008). *Sinemada Diyalektik Kurgu*, Beykent Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
Barnwell, J. (2011). *Film Yapımının Temelleri*, Literatür, İst.
Broadcaster İnfo, Aylık televizyon, radyo, sinema teknolojileri dergisi, İstanbul sayı:99, Eylül 2012
Büker, S. (2012). *Sinemada Anlam Yaratma*, Hayalperest Yay., İst.
Clarke, J. (2012). *Sinema Akımları Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler*, Kalkedon Yayınları, İstanbul.
Edgar-Hunt, R. (2012). *Kurmaca Yönetmenliği*, Literatür Yay, İst.
Edgar-Hunt, R., Marland, J., Rawle, S. (2012). *Film Dili*, Literatür Yay, İst.
Eisenstein, S. M. (1999). *Sinema Dersleri*, Hil Yay., Ankara.
Eisenstein, S. M. (1999). *Eisenstein Sinema Dersleri*, Öteki Yay. Ank.
Fischer, L. (2008) *Sinema İdeoloji Politika*, (Çev.) Orient Yay, Ank.
Foss, B. (2009). *Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
Kolker, R. (2011). *Film, Biçim ve Kültür*, deKi yayınları, Ankara.
Küçükerdoğan, B., Turhan, Y. & Zengin, İ. (2005). *Video ve Film Kurgusuna Giriş*, Es Yayınları, İstanbul.
Küçükerdoğan, B. & Yengin, D. (2012). Kurgu ve Mekan 3 Boyutlu Mekan İllüzyonunun Yaratılması, *İfsak Fotoğraf ve Sinema Dergisi*, İst.
Metz, C. (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*, Çev. Oğuz Adanır, Hayalperest Yayınları, İstanbul.
Mükerrem, Z. (2012). *Sinematografi Üzerine Düşünceler Kuram ve Uygulamalar*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Plakhov, A. (1989). *Sovyet Sineması*, Cem Ofset, İstanbul.
Sokolov, A. G. (2007). *Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu*, Agora Kitaplığı, İstanbul.
Sözen, M. (2003). *Sinemada Ses Kullanımı*, Detay yayıncılık, Ank.
Toprak, M. (2012). *Filmin Dili Kurgu*, Kalkedon Yayıncılık, İst.
Wollen, P. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, Metis Yay, İst.
Yağmur, M. (2012). Dziga Vertov (1895-1954), *Broadcaster İnfo*, Aylık televizyon, radyo, sinema teknolojileri dergisi içinde, İstanbul sayı:101, Kasım 2012.
Yılmaz, E. (2011). *Filmde Yöntem ve Eleştiri*, deKi yayınları, Ank.
Yrd. Doç. Dr. Küçükcan, U., Prof.Dr. Kesim, M., Uzm. Altunay M. Cemiloğlu, Yrd.Doç.Dr. Altunay D. Alper, (2011). *Hareketli Görüntünün Tarihi*, Anadolu Üniversitesi Yay., Eskişehir.

İnternet Kaynakçası

http://www.nedirnedemek.com/quattrocento-nedir-quattrocento-ne-demek
http://www.frmartuklu.net/frmartuklu-tatli-sozluk/245166-proletkult-nedir - proletkult-ne-demek-proletkult-hakkinda-bilgi.html
http://www.kameraarkasi.org/kurgu/makaleler/montajindogusu.html
http://1001moviez.files.wordpress.com/2009/07/photo-113.jpg
http://www.elcine.ws/sitio/images/stories/peliculas/rusia/stachka.jpg
http://1001moviez.files.wordpress.com/2009/07/photo-113.jpg
http://www.elcine.ws/sitio/images/stories/peliculas/rusia/stachka.jpg

DZİGA VERTOV

Aufderheide, P.(2007). *Documentary Film*, New York: Oxford University Press.
Hicks, J.(2007). *Dziga Vertov, Defining Documentary Film*, London: I.B. Tauris.
Kropf, V. & Zeppelzauer, M. (2009). First Steps Towards Digital Formalism: The Vienna Vertov Collection, Ross M. & Grauer M., Freisleben B. (ed.) *Digital Tools in Media Studies: Analysis and Research-An Overview* içinde (117-131), Bielefeld: Transcript Verlag.
Lovejoy, M. (2004). *Digital Currents, Art in the Electronic Age*, New York: Routledge.
Manovich, L.(2001). *The Language of New Media*, Cambridge: MIT Press.
Manovich, L.(2013). *Visualizing Vertov*.
http://softwarestudies.com/cultural_analytics/Manovich.Visualizing_Vertov.2013.pdf (Ocak 2013)
Monaco, J.(2001). *Bir Film Nasıl Okunur?*, Çev. E. Yılmaz, İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Nichols, B.(1991). *Representing Reality*, Bloomington: Indiana University Press.
Nichols, B.(2001). *Introduction To Documentary*, Bloomington: Indiana University Press.
Nowell-Smith, G.(Ed.) *Dünya Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yay.
Petric, V.(2000). *Dziga Vertov: Sinemada Konstrüktivizm*, Çev. G. Yamaner, Ankara: Öteki Yayınevi.
Ross, M., Grauer M., Freisleben B. (2009). *Digital Tools in Media Studies: Analysis and Research-An Overview*, Bielefeld: Transcript Verlag.
Vertov, D.(2007). *Sine-Göz*, Çev. A. Ergenç, İstanbul: Agora Kitaplığı

ANDRE BAZİN

Andrew, D. (1993). The Unautorized Auteur Today, *Film Theory Goes to The Movies*, Ed: Collins,Jim ve diğerleri,Routledge Ed.
Bazin, A. (1958) *Qu'est-ce que le cinéma? I. Ontologie et Langage*, Edition du Cerf.
Bazin, A. (1959). *Qu'est-ce que le cinéma? II. Le Cinéma et les Autres Arts*, Edition du Cerf.
Bazin, A. (1961). *Qu'est-ce que le cinéma? III. Le Cinéma et Sociologie*, Edition du Cerf.
Bazin, A. (1962). *Qu'est-ce que le cinéma? IV. Une Esthétique de la Réalité: Le Néo-réalisme*, Edition du Cerf.
Bazin, A. Sinema Dilinin Evrimi, *Türk Dili-Sinema Özel Sayısı*, Çev. Nijat Özön, Sayı:196, Türk Dil Kurumu yay., Ankara, Ocak 1968.
Bazin, A. (2000). *Sinema Nedir?* İzdişüm Yay. İstanbul.
Büker, S. *Film ve Gerçek*, Anadolu Üniversitesi yayını, Şubat 1989.
Hennebelle, G. (1975) *Quinze ans de cinéma mondial (1960-1975)*, Editions du cerf.
Monaco, J. (2006) *Yeni Dalga*, +1 Kitap, İstanbul.
http://www.unofficialbaziniantrib.com,06.09.2012. Çev:Battal Odabaş.

SIEGFRIED KRACAUER

Allen, J. (2007). The cultural spaces of Siegfried Kracauer: The many surfaces of Berlin. *New Formations*(61), ss. 20–33. http://oro.open.ac.uk/15152/1/Kracauer_on_Berlin.pdf (20.11.2012)
Andrew, D. J. (2000) *Sinema Kuramları*. Çev: İbrahim Şener. İzdüşüm Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul.
Benjamin, W. (2000). *Pasajlar*. Çev: Ahmet Cemal. YKY. İst.

Elsaesser, Thomas. (2003). Almanya: Weimar Yılları. Geoffrey Nowell-Smith (ed.) *Dünya Sinema Tarihi* içinde, (169-185). Çev: Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Hansen, Miriam. (1993) With Skin and Hair: Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940. *Critical Inquiry* 19 (Spring 1993), ss: 437-469.

Hansen, M. (1991). Decentric Perspectives: Kracauer's Early Writings on Film and Mass Culture. *New German Critique*, No. 54, Special Issue on Siegfried Kracauer (Autumn, 1991), ss. 47-76.

Hansen, M. (1997) Introduction. Siegfried Kracauer, *Theory of Film, The Redemption of Physical Reality* içinde (ss.vii-xlv). Princeton University Press, First Princeton Paperback Printing, New Jersey.

Harbord, J. (2007). Contingency's Work: Kracauer's Theory of Film and the Trope of the Accidental, *New Formations*, Nbr. 61, July 2007, (ss. 90-103).

Koch, G. (2000). *Siegfried Kracauer: An Introduction.* Princeton University Press. New Jersey

Kracauer, (1985). Temel Kavramlar. Seçil Büker ve Oğuz Onaran (ed.) *Sinema Kuramları* içinde, (ss.77-99) (çev: Erol Mutlu). Dost Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul.

Kracauer, (1997). *Theory of Film: The Redeption of Physical Reality.* Princeton University Press, First Princeton Paperback Printing, New Jersey.

Kracauer, S. (2011a). *Kitle Süsü*. Çev: Orhan Kılıç, Metis Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul.

Kracauer, S. (2011b). *Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi.* Çev: Ertan Yılmaz, De Ki Y., Birinci Baskı, Ankara.

Petro, P. (1991) Kracauer's Epistemological Shift. *New German Critique* No. 54, Siegfried Kracauer Özel Sayısı (Autumn, 1991), (ss. 127-138)

Poe, Edgar, Allan. (2002). "Çalınan Mektup" *Bütün Hikayeleri* içinde (s.595-610). Çev: Dost Körpe. İthaki Yayınları, İstanbul.

Quaresima, L. (2011). 2004 Baskısı için Giriş: Kracauer'ı Yeniden Okumak, Siegfried Kracauer, *Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi* içinde (ss. ix-xlv). Çev: Ertan Yılmaz. De Ki Y., Birinci Baskı, Ankara.

Rentschler, Eric. (2003). Almanya:Nazizm ve Sonrası. Geoffrey Nowell-Smith (ed.) Dünya Sinema Tarihi içinde, (ss.429-439) Çev: Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Schlüpmann, H. (1991). The Subject of Survival: On Kracauer's Theory of Film. *New German Critique*, No. 54, Siegfried Kracauer Özel Sayısı (Autumn, 1991), (ss. 111-126).

Thompson, Kristin ve David Bordwell. (2010) *Film History: An Introduction*. McGrawhill P., Third Edition, New York.

Wigoder, M. J. (2001). A Family Album: Photography versus Memory in Sigfried Kracauer's Writings on Photography. *History and Memory* 13.1,2001, 179-194.
http://arts.tau.ac.il/departments/images/stories/journals/ arthistory/ Assaph3/10wigoder.pdf. (20.11.2012)

BİÇİMCİLİĞİN VE GERÇEKÇİLİĞİN SENTEZİ

Astruc, A. (2010). Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem. Ali Karadoğan (Ed.) *Sanat Sineması Üzerine* içinde (s.21-27), De Ki Yay. Ankara.

Büker, S. (1996). *Film Dili: Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler*. Kavram Yay. İstanbul.

Derman, D. (b.t.). *Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yenidensunumu*. Değişim Ajans. Ankara.

Godard, J. L. (1991). *Godard Godard'ı Anlatıyor, Söyleşiler*. A. Derman. (Çev.) Metis Yay. İstanbul.

Marie, M. (2003). *The French New Wave: An Artistic School*. Blackwell P. Cornwall.

Monaco, J. (2006). *Yeni Dalga*. +1 Kitap Yayınları, İstanbul.

Nottingham, Stephen. (2012). "The French New Wave", http://www.stephennottingham.co.uk/cintxt2.html. (09.04.2009).

Roud, R. (1993). Dışlanmışlar. Ertan Yılmaz (Ed.) *Jean Luc Godard* içinde (s.15-38). Gece Yay., İstanbul.

Roud, R. (1993). Politika. Ertan Yılmaz (Ed.) *Jean Luc Godard* içinde (s.38-48). Gece Yay., İstanbul.

Roud, R. (1993). Anlatım. Ertan Yılmaz (Ed.) *Jean Luc Godard* içinde (s.48-71). Gece Yay., İstanbul.

Roud, R. (1993). Gerçeklik ve Soyutlama. Ertan Yılmaz (Ed.) *Jean Luc Godard* içinde (s.71-101). Gece Yay., İstanbul.

Sarris, A. (2010). Auteur Kuramı Üzerine Notlar. Ali Karadoğan (Ed.) *Sanat Sineması Üzerine* içinde (s.41-47), De Ki Yay. Ankara.

Truffaut, F. (2010). Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim. Ali Karadoğan (Ed.) *Sanat Sineması Üzerine* içinde (s.27-41), De Ki Yay. Ankara.

Wollen, P. (2002). Godard ve Karşı-Sinema: '*Doğu Rüzgârı*'. E. Yılmaz (Çev.). *Sinemasal*. Sayı7, 13-20.

SİNEMA KURAMLARI 1

BEYAZPERDEYİ AYDINLATAN KURAMCILAR

Editör: Zeynep ÖZARSLAN

Yazarlar:
Prof. Dr. Bülent KÜÇÜKERDOĞAN
Prof. Dr. Mutlu PARKAN
Prof. Dr. Selahattin YILDIZ
Prof. Dr. Ertan YILMAZ
Doç. Burak BUYAN
Doç. Dr. Battal ODABAŞ
Yrd. Doç. Dr. Nihan GİDER IŞIKMAN
Yrd. Doç. Dr. Zeynep ÖZARSLAN
Yrd. Doç. Dr. Deniz YENGİN
Öğr. Gör. Arda ERDİKMEN

İki cilt olarak yayımlanan Sinema Kuramları kitabı, sinema kuramlarını tarihsel gelişimleri içerisinde bir bütün olarak, karşılaştırmalı ve kapsamlı bir biçimde açıklamaktadır. Kitabın "Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramcılar" altbaşlığı ile yayımlanan birinci cildi, sinemanın doğuşundan bu yana, sinemanın temel sorunlarını çözmeye uğraşan, iz bırakmış kuramcılara ayrılmıştır.

Alanlarında uzman olan ve farklı üniversitelerde ders veren değerli akademisyenleri buluşturan bu çalışmanın, sinemayı merak eden ve sinemaya gönül veren tüm okurlara yararlı olacağını umut ediyoruz.

Prof. Dr. Şükran Esen

ISBN: 978-605-4554-12-6



SU YAYINEVİ