Siegfried Kracauer

Film Teorisi

FİZİKSEL GERÇEKLİĞİN KURTULUŞU



metis

Siegfried Kracauer

Film Teorisi

Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu

Siegfried Kracauer (1889-1966) Alman yazar, gazeteci, sosyolog, film kuramcısı. Frankfurt'ta doğan Kracauer 1907-13 yılları arasında mimarlık öğrenimi gördü. 1920'de dönemin önde gelen liberal gazetesi *Frankfurter Zeitung*'a yazmaya başladı. 1924-33 yılları arasında da gazetenin sanat ve kültür konularında makaleler ve dizi yazıların yayımlandığı *Feuilleton* bölümünü yönetti. Kracauer, yazarları arasında yakın dostluk kurduğu Benjamin, Adorno ve Bloch'un da olduğu bu gazetede o dönem için son derece yeni ve çığır açıcı bir tavır sergilemiş; o zamana kadar kültürel inceleme konusu olarak pek ele alınmayan sinema, fotoğraf, radyo, dans, seyahat, çoksatar romanlar, dedektif romanları, sirkler, pasajlar, spor, iş bulma kurumları, şehir hayatı vb. gibi konularda birçok deneme ve analiz yazısı yayımlamış ve yazmıştır. Uzun yıllar gazete sayfalarında kalan bu dönem yazılarının bir kısmı, uzun bir süre sonra, bizzat kendisinin hazırladığı *Kitle Süsü* (1963) ve *Strassen in Berlin und anderswo* (1964, Berlin ve Başka Yerlerde Sokaklar) adlı kitaplarda yayımlanmıştır. Yine ilk olarak bu gazetede tefrika edilen ve 1930'da *Die Angestellten* (Beyaz Yakalılar) kitabında yeni beyaz yakalı çalışanların hayat tarzlarını, derin bir manevi boşluğun damgasını vurduğu ve birkaç yıl sonra onları Nazizmi hararetle benimsemeye itecek kültür ve eğlence anlayışlarını inceler.

Bu yazılardaki kapitalizm eleştirisinin dozu, yavaş yavaş yükselen faşizme uyum sağlamaya başlayan gazete yönetiminin tepkisini çekmeye başlayınca gazeteden ayrılan Kracauer 1933'te Paris'e, 1941' de de ABD'ye iltica etmiştir. 1941-43 yılları arasında New York'taki Modern Sanat Müzesi'nde Alman sineması üzerinde çalışmış; bu çalışması 1947 yılında *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi) adıyla kitaplaşmıştır. Yirminci yüzyıl sinema kuramının en önemli eserlerinden biri sayılan *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu* adlı eseri ise 1960 yılında yayımlanmıştır.

1966 yılında New York'taki Columbia Üniversitesi'nde uygulamalı sosyal bilimler araştırmaları alanında çalışırken ölen Kracauer'in son kitabı, *Tarih: Sondan Bir Önceki Şeyler* (1969) tarih felsefesiyle ilgili görüşlerini geliştirdiği ve özellikle mikrotarihin ve gündelik olanın önemi konusunda Frankfurt Okulu'yla arasındaki düşünce farklarının iyice belirginleştiği bir eserdir.

Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 10726

Metis Sanatlar ve İnsan | Sinema

Film Teorisi
Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu
Siegfried Kracauer

İngilizce Basımı:
Theory of Film, The Redemption of Physical Reality
Princeton University Press, 1997

© Suhrkamp Verlag, 1964
Bütün hakları Suhrkamp Verlag, Berlin
tarafından korunmaktadır.

Sunuş bölümü Princeton University Press
edisyonuna aittir:
© Miriam Bratu Hansen, 1997

© Metis Yayınları, 2012
Türkçe Çeviri © Özge Çelik, 2014

İlk Basım: Nisan 2015

Yayıma Hazırlayan: Orhan Kılıç
Düzelti: Niyazi Zorlu

Kapak Fotoğrafı: Vittorio De Sica,
Bisiklet Hırsızları (1949) filminden bir sahne.

Kapak Tasarımı: Semih Sökmen

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197 Topkapı, İstanbul
Matbaa Sertifika No: 11931

ISBN-13: 978-975-342-987-0

Siegfried Kracauer

Film Teorisi

FİZİKSEL GERÇEKLİĞİN KURTULUŞU

Çeviren:
Özge Çelik

metis

Eşime

İçindekiler

SUNUŞ
Miriam Bratu Hansen 15

TEŞEKKÜR 61

ÖNSÖZ 63

GİRİŞ

1. Fotoğraf 73

TARİHSEL İNCELEME 74
İlk görüşler ve trendler 74
Güncel görüşler ve trendler 80

SİSTEMATİK YAKLAŞIMLAR 86
Temel estetik ilke 86
Fotoğrafik yaklaşım 88
Yakınlıklar 95
Cazibeler 98
Sanat meselesi 100

I. GENEL ÖZELLİKLER

2. Temel Kavramlar 105

MECRANIN ÖZELLİKLERİ 107

BAŞLICA İKİ EĞİLİM 109
Lumière ve Méliès 110
Gerçekçilik eğilimi 115
Biçimlendirme eğilimi 117
İki eğilimin çatışması 118

SİNEMATİK YAKLAŞIM 119

SANAT MESELESİ 121

3. Fiziksel Varoluşun Tesisi 124
KAYDETME İŞLEVLERİ 125
Hareket 125
Cansız nesneler 129
İFŞA İŞLEVLERİ 130
Normalde görülmeyen şeyler 131
Bilinci afallatan fenomenler 146
Gerçekliğin özel tarzları 148

4. Bünyevi Yakınlıklar 150
SAHNELENMEMİŞ OLAN 150
TESADÜFİ 152
SONSUZLUK 155
Kesintisiz 24 saat 155
Geçiş hatları 155
BELİRSİZ OLAN 160
Psiko-fiziksel karşılıklar 160
Temel kurgu ilkesi 162
"HAYATIN AKIŞI" 164
Bir kere daha sokak 165
Sahne interlüdleri 167

II. ALANLAR VE UNSURLAR

5. Tarih ve Fantazi 171
TARİH 171
Zorluklar 171
Uzlaşımlar 174
FANTAZİ 178
Analiz şeması 179
Sahneleme tarzında fantazi 180
Sinematik araçlarla kurulan fantazi 184
Fiziksel gerçeklik çerçevesinde kurulan fantazi 188

6. Oyuncu Üzerine Notlar 192
NİTELİKLER 192
Varlık vurgusu 193
Kendiliğindenlik 194
Fizik 195

İŞLEVLER 196
Nesneler arasında bir nesne 197
TİPLER 198
Oyuncu olmayan oyuncu 198
Hollywood starı 200
Profesyonel oyuncu 201

7. Diyalog ve Ses 204
GİRİŞ 204
İlk kuşkular 204
Temel gereklilik 205
DİYALOG 206
Sözün rolü 206
Senkronizasyon tarzı 216
SES 231
Seslerin doğası hakkında 231
Simgesel anlamlara yaslanmak 232
Oynadığı rol 235
Senkronizasyon tarzı 237

8. Müzik 242
PSİKOLOJİK İŞLEVLER 242
Arkaik dönem 242
Müzik, imgeler, seyirci 243
ESTETİK İŞLEVLER 250
Yorumlayan müzik 250
Fiili müzik 256
Filmin nüvesi olarak müzik 266

9. Seyirci 272
ETKİLER 272
Duyular üzerindeki etkiler 273
Azalan bilinç 274
Arasöz: Propaganda ve film 276
Rüya görmek 280
DOYUM 285
Film ve televizyon 285
Hayata açlık 286

Bizatihi hayat kavramı 289
Film – "hayatın ışıltılı çarkı" 290
Çocuksu kadiri mutlaklık 291
Rüya âleminden dönüş 292

III. KOMPOZİSYON

10. Deneysel Film 359
GİRİŞ: BAŞLICA İKİ FİLM TİPİ 359
KÖKENLER 361
Avangard hareketi 361
Avangardın paradigmatik niteliği 362
AVANGARD NİYETLER 363
Tartışmalı hikâye 363
Sinematik dil 364
Fiziksel gerçeklik 365
"Sanatların en az gerçekçi olanı" 366
AVANGARD TRENDLER 367
Entr'acte 368
Ritim vurgusu 369
İçerik vurgusu 374
Sonuçlar 381

11. Olgusal Film 382
GİRİŞ 382
Türler 382
Karakteristik özellikler 383
Araştırmanın kapsamı 384
SANAT ÜZERİNE FİLM 385
Üç boyutlu doğallık kazanma 385
Deneyselcilik trendi 387
Belgesel trendi 390
BELGESEL 393
Maddi gerçeklik ilgisi 393
Maddi gerçekliğe kayıtsızlık 400
Hikâyenin yeniden yükselişi 406

12. Teatral Hikâye 410
GİRİŞ 410
Biçim ve içerik 410
Sinematik olmayan bir hikâye biçimi 411
KÖKENLER VE KAYNAKLAR 412
KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLER 414
İnsan etkileşimi vurgusu 414
Bileşik birimler 415
Ayrılabilen anlam örüntüleri 417
Amacı olan bir bütün 417
UYARLAMA GİRİŞİMLERİ 419
"En harika şeyler" 419
İki alternatif 424
SONUÇLAR 430
Açmaz 430
D. W. Griffith'in takdire şayan çözümsüzlüğü 431

13. İnterlüd: Film ve Roman 433
BENZERLİKLER 433
Film gibi roman da hayatı tüm doluluğuyla sunmaya meyleder 433
Film gibi roman da sonsuzluğun peşindedir 434
FARKLAR 435
Biçimsel özellikler 435
İki dünya 439
ROMAN UYARLAMALARI ÜZERİNE 442
Sinematik nitelik farkı 442
Romanların içeriği 443
Sinematik uyarlamalar 443
Sinematik olmayan uyarlamalar 446

14. Buluntu Hikâye ve Epizot 449
BULUNTU HİKAYE 449
Tanımlar 449
Tipler 450
EPİZOT 457
Tanımlar 457

Tipler 458
Yapı 461
Bir çerçeveleme aracı 468

15. İçerikle İlgili Meseleler 470
İÇERİĞİN ÜÇ VEÇHESİ 470
SİNEMATİK OLMAYAN İÇERİK 471
Kavramsal akıl yürütme 472
Trajik 473
SİNEMATİK İÇERİK 480
Konu 480
Motifler 483

SONSÖZ

16. Günümüzde Film 499
İÇSEL HAYATIN ÖNCELİĞİ 499
DÜŞÜNSEL MANZARA 501
"Antik inançların harabeleri" 501
Vistalar 503
Boşluktan geçen ana yollar 507
Güçlük 511
DENEYİM VE MALZEMESİ 513
"Gün batımının ışıltısı" 513
Erişim dahilindeki gerçeklik 515
Filmin nüfuz alanı olarak fiziksel gerçeklik 516
FİZİKSEL GERÇEKLİĞİN KURTULUŞU 518
Farklı bir sanat 518
Gündelik hayattan anlar 521
Maddi kanıt 524
Aşağıdan yukarı 528
"İnsan Ailesi" 530

KAYNAKÇA 533
FİLM LİSTESİ 545
DİZİN 553

Sunuş

Miriam Bratu Hansen

Yüzünü fotoğrafa dönmek tarihin *ölüm kalım oyunudur*.

KRACAUER, "Fotoğraf", *Kitle Süsü**

Film maddi dünyanın tamamını oyuna dahil eder; tiyatro ve resmin ötesine geçerek, ilk defa, varolanı harekete geçirir. Yukarıyı, niyeti hedeflemez; süprüntüleri bile toplayıp taşımak için dibe doğru ilerler. Kalıntılarla, hemen orada olanla ilgilenir – insanın hem içindekilerle hem de dışındakilerle. Altında kuru kafa olmadığı takdirde, yüzün filmde hiçbir hükmü yoktur. "Ölüm dansı". Ne diye? Henüz bilmiyoruz.

KRACAUER, film estetiği hakkında bir kitap için notlar, Kasım 1940

Öyleyse sinema bu krizi pekâlâ atlatabilir. Potansiyelleri tüketilmiş olmaktan çok uzaktır ve sinemanın yükselişe geçmesine yaramış olan toplumsal koşullar kayda değer bir biçimde değişmemiştir henüz. ... Tamamen yabancı bir çevrede yeni başlangıçlar sürgün verebilir.

KRACAUER, *Film Teorisi* (s. 286 ve 413)

Siegfried Kracauer, bu kitabın ilk basımına yazdığı önsözde, filme dair "*maddi* estetiğinin" altında yatan başlıca varsayımı şöyle özetliyor: "Filmin aslen fotoğrafın uzantısı olduğu, dolayısıyla tıpkı fotoğraf gibi etrafımızdaki görünen dünyayla bariz bir yakınlığa sahip olduğu varsayımına dayanıyor. Film ancak fiziksel gerçekliği kaydedip

* Siegfried Kracauer, *Kitle Süsü*, çev. Orhan Kılıç, İstanbul: Metis, 2011, s. 38.

gözler önüne serdiğinde gerçekleştirir kendini" (s. 65). Kracauer filmi gerçekçilik potansiyeli fotoğraf teknolojisine dayanan bir temsil mecrası olarak tasavvur eder. Foto-kimyasal süreçte görsel veriler zamanın belli bir ânında, pozlama ânında selüloit bir şeride işlenir. Bu görüntüler, kurgu veya ses miksajı gibi sentaks prosedürleri yoluyla onlara ne yapılırsa yapılsın, nihai olarak sabitlenmiştir ve anlamları ancak daha sonra gelen algılama ve okumalarda gerçekleşecektir. Göstergebilim terimleriyle ifade edersek, Kracauer'in filmin "fotoğrafik doğası" üzerinde durarak onun *belirtisel* boyutunu, temsil edilen dünya ile maddi bir bağın izini vurguladığı söylenebilir (kamera zamanın belli bir noktasında orada bulunmuştur, güneş ışınları saliseler içinde nesneyi foto-kimyasal emülsiyona bağlamıştır). Bu bağlantı filmin *ikonik* boyutunun, bir benzeşim veya benzetim ilişkisi yoluyla bir şeyi "gerçek" olarak sunma becerisinin anahtarıdır; ama aynı zamanda bu boyutu nitelendirir, onun sınırlarını çizer.[1]

Çağdaş medya eleştirisinin harcıalem iddialarından biri, filmlerin artık böyle işlemediği yolundadır; yani filmlerin çekildiği maddi koşullar –kameranın yaptığı iş, pelikül ve mizansen gibi değişkenler– artık filmlerin nihai görünüşünü ve seyirci üzerinde yarattığı nihai etkiyi belirlemede asli bir rol oynamamaktadır. Bilgisayarla iyileştirme, görselleştirme, kurgulama gibi dijital teknolojilerle ağırlık giderek postprodüksiyon aşamasına kaymış, bu nedenle nihai üründeki fotoğrafik, belirtisel olumsallığın izleri iyice silinmiştir. Çekim sırasında yapılan "hatalar" "düzeltilebildiği" ve kaydedilmiş efektlerin etkisi azamileştirilebildiği gibi, prodüksiyon düzeyinde, canlı aksiyon görüntüleri ve sesleri dış dünyadaki herhangi bir göndergeden bağımsız olarak yaratılabilmektedir artık. Kısacası, geleneksel temsil modelleri yerine simülasyon hüküm sürmektedir. İster bu olayların sinema için iyi olduğu, ister bildiğimiz anlamda sinemanın sonu olduğu, isterse de böyle teknolojik yeniliklerin gerçekten yeni sinema üsluplarına ve

1. Göstergenin "belirtisel", "ikonik" ve "sembolik" işlevleri arasındaki ayrım Charles Sanders Peirce'a kadar geri gider; bir ölçüde indirgenerek yapısalcı-semiyotik film teorisine uyarlanmış, özellikle de Christian Metz'in çalışmalarında yer bulmuştur. Burada söz konusu terimlere (bilhassa belirtisellik kavramına), Kracauer'in fotoğrafik ve filmsel temsile yaklaşımının göstergebilimin tasarısıyla birleştirilebileceği düşüncesiyle değil, bulgulama amacıyla başvurulmuştur.

türlerine ilham verdiği düşünülsün, 1970'lerin sonundan itibaren Hollywood ürünlerine damga vuran bu kaymanın etki ve içerimleri gözardı edilemez.

Bu gelişmeler ışığında, filmin "fotoğrafik doğası" üzerinde duran bir film teorisi nasıl bir anlam taşır öyleyse? Teknolojik ilerleme Kracauer'in düşüncelerini, geçenlerde bir Alman eleştirmenin iddia ettiği gibi, "felsefi manzaranın canım harabeleri" derekesine mi indirmiştir?[2] Tarihsel film teorisi bize günümüz sinema pratiği hakkında bir şeyler anlatabilir mi, eğer öyleyse ne anlatır? Bu harabeler arasında, günümüzde sinema pratiğine hitap edebilecek yeni bir "maddi estetiği" yeniden inşa etmemizi sağlayacak parçalar var mıdır?

Film Teorisi film teorisi tarihinde önemli bir yer tutar. Klasik film teorisinin, 1920'lerde başlayan film hakkında teorik metinler geleneğinin (Béla Balázs, Jean Epstein, Rudolf Arnheim ve Hans Richter ilk akla gelenler) kanonik eserlerinden biridir ve her şeyden önce mecranın "özgüllüğü" ile ilgili soruları ele alır – geleneksel sanatların yapamadığı ama filmin yapabildiği nedir ve ne tür bir film pratiği sinematik mecranın estetik imkânlarından en iyi şekilde yararlanır? Bu gelenekle ilişkisi bakımından, *Film Teorisi* biraz geç gelen bir üründür. Ama aynı zamanda II. Dünya Savaşı sonrası sinematik gerçekçilik teorilerinin, bilhassa da André Bazin'in eserlerinin (yazıları derlenip 1960 dolaylarında Fransızca olarak basılmış, on sene kadar sonra da İngilizceye çevrilmiştir) ve İtalyan yeni gerçekçiliği gibi üslup hareketlerinin beraberinde getirdiği, bu hareketleri destekleyen metinlerin çağdaşıdır. Kracauer'e göre filmin özgüllüğü şüphesiz fotoğrafik temellere dayanan, "fiziksel gerçekliği" ("maddi gerçeklik", "görünen dünya", "doğa", "hayat" veya "kamera gerçekliği" gibi çeşitli şekillerde adlandırılır; bkz. s. 107) "kaydedip açığa çıkarma" becerisinden gelir ve yazar bu iddiasını desteklemek için kapsamlı bir işlevler, "bünyevi yakınlıklar" ve nesneler (şehir kalabalıkları, sokak; normalde görülmeyen şeyler, küçük ve büyük, sıradan ve marjinal, tesadüfi

2. Norbert Bolz, "Die Zukunft der Zeichen: Invasion des Digitalen in die Bilderwelt des Films", *Im Spiegelkabinett der Illusionen: Filme über sich selbst* (Arnoldshainer Filmgespräche, 13) içinde, Ernst Karpf, Doron Kiesel, Karsten Visarius (haz.), Marburg: Schüren, 1996, s. 57. Bolz bu değerlendirmede Walter Benjamin'in film teorisine de değinir.

ve gelip geçici) listesi sunar. Ancak, Kracauer'in gayet iyi bildiği gibi, filmin "içinde yaşadığımız geçici dünya"ya "yakınlığı" –Thomas Levin'in kullandığı terimle– "seçici" bir yakınlıktır: Çerçeveleme ve kurgu gibi sinematik teknikler yoluyla bir estetik etkiye tercüme edilmesi gerekir; başka bir deyişle, mecranın potansiyelleri ancak üslupla ilgili tikel tercihlerle uygulamaya geçirilebilir.[3]

Kracauer'in gündelik hayata dair bir sinematik gerçekçilik talebi için, Soğuk Savaş'ın en yoğun olduğu, çeşitli sanat ve kültür mecralarında ve apayrı toplumsal ve siyasi gruplarda karşı-kamusal hareketlenmelerin yaşandığı dönem biçilmiş kaftandı. Bu bağlamda, *Film Teorisi*'nin *Film Culture* dergisiyle ve bağımsız film prodüksiyonu ve dağıtımı ile ilgili gelişmelerle; felsefede varoluşçulukla ve hayat tarzıyla, sanat ve müzikte minimalizmle; Susan Sontag'ın "Yoruma Karşı"sı, Miles Davis'in *Kind of Blue*su, Lawrence Ferlinghetti'nin *A Coney Island of the Mind*'ı (Zihindeki Bir Coney Adası) ve *Shadows*, *The Hustler* gibi filmlerle aynı dönemin eseri olduğunu hatırlamakta fayda vardır.[4] Keza uluslararası ölçekte, Bazin'in metinleri gibi Kracauer'in kitabı da Fransa, Almanya, Doğu Avrupa, Hindistan ve dünyanın daha pek çok yerinde Yeni Dalga hareketlerini doğurup desteklemiş sinema sevdalıları çevresinin bir parçası olarak değerlendirilmelidir.

Kracauer'in kitabı, içten içe nelerden etkilemiş ve neleri etkilemiş olursa olsun, başlangıçtan itibaren eleştirinin yıkıcılığının nesnesi haline gelmiştir; aslına bakılırsa, *Film Teorisi* daha dijital devrim başlamadan harabeye çevrilmiştir. Kitaba yöneltilen entelektüel saldırıların alışılmadık derecede küçümseyici bir tarafı vardır: Pauline Kael yazarın Almanlara has ukalalığından dem vurduğu bir polemik başlatmış (1962), Andrew Tutor kitaba "Töton destanı" yaftası yapıştırmış (1974); Dudley Andrew normatif ontoloji (1976) ve "naif gerçekçilik" (1984) ithamında bulunmuş ve *Screen*'in sayfalarında semiyotik perspektiften benzer suçlamalar yöneltilmiş; Alman yeni solu,

3. Thomas Y. Levin, "Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory", *Yale loumal of Criticism* 9, 1996, s. 35.

4. *Film Teorisi*'nin 14. Bölüm'ü, "Buluntu Hikâye ve Epizot"un daha eski bir versiyonu ilk defa *Film Culture* 2, 1956, s. 1-5'te, yazarın bir portresiyle birlikte yayımlanmıştır.

ağız birliği etmişçesine, Kracauer'in vurgusunu "fiziksel gerçekliğe" kaydırarak eskiden olduğu gibi sinemanın toplumsal ve siyasi gerçeklikle ilişkisine eğilmeyi bıraktığını ileri sürmüştür.[5] Bu eleştirilerin çoğunun haklı bir tarafı olduğuna şüphe yok; okur bunlara başka itirazlar da ekleyebilir. Bununla beraber, kitap daha pek çok şey olabilir belki ama kesinlikle Andrew'un iddia ettiği gibi "apaçık" veya "doğrudan" ya da "büyük ve homojen bir gerçekçi teori bloğu" değildir.[6] Bilakis, *Film Teorisi* açık ve sistematik olmaya gayret etse de, inişli çıkışlı, kaygan ve ara ara tutarsız kalır; tutarlı, açık seçik, net bir konum çıkarsamaya yönelik her türlü girişime karşı çıkar. Ve eserin yine de sağladığı içgörüler belki bu iniş çıkışlarda bulunacaktır; mantıken tutarlı, "sağlam" bir teori olmasına, dolayısıyla da tarihaşırı ve kültüraşırı geçerlilik iddiasına bağlı değildir.[7]

Bugün *Film Teorisi*'nin bize sunabileceği, genel olarak bir film teorisi değil, tikel bir film deneyimi tipine ve tikel bir tarihsel deneyimin estetik matrisi olarak sinemaya dair bir teoridir. Ancak bu teoriyi yeniden inşa etmek ve, Kracauer'in bu kelimeye yüklediği kendine has materyalist anlamda, "kurtarmak" için iki yola girmek gerekir: Weimar dönemine kadar geri giden erken dönem yazıları ile bu kitabın Marsilya'daki 1940-41'e kadar uzanan başlangıcı. (Başkalarının izlediği bir diğer verimli yol da Kracauer'in ölümünden sonra, 1969'da yayımlanan, film teorisi kitabının belli başlı felsefi içerimlerinden yola çıkan ve bunları geliştiren kitabı *Tarih: Sondan Bir Önceki Şeyler*'den geçer.)[8]

5. Pauline Kael, "Is There a Cure for Film Criticism? Or: Some Unhappy Thoughts on Siegfried Kracauer's *Nature of Film*", *Sight and Sound* 31, Bahar 1962, s. 56-64; yeniden basım Kael, *I Lost It at the Movies* içinde, Boston: Little, Brown and Co., 1965, s. 269-92; Andrew Tudor, *Theories of Film*, Londra: Seeker and Warburg, 1974, s. 79; J. Dudley Andrew, *The Major Film Theories*, Londra: Oxford University Press, 1976, 5. Bölüm; J. Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory*, Oxford: Oxford University Press, 1984, s. 19; *Theory of Film*'in Almanya'da nasıl alımlandığıyla ilgili olarak bkz. Helmut Lethen, "Sichtbarkeit: Kracauers Liebeslehre", *Siegfried Kracauer: Neue Interpretationen* içinde, Michael Kessler ve Thomas Y. Levin (haz.), Tübingen: Stauffenburg, 1990, s. 196vd.

6. Andrew, *Major Film Theories*, s. 106.

7. Noel Carroll kitabı bu standarda göre okur; bkz. Carroll, "Kracauer's *Theory of Film*", *Defining Cinema* içinde, Peter Lehman (haz.), New Brunswick: Rutgers University Press, 1997.

Kracauer 1920'lerin başından 1933'te mecburen sürgüne gitmesine kadar, neredeyse 2000 makale, inceleme ve eleştiri yazmış (bunların 700 kadarı film üzerinedir); bu metinlerin hemen hepsi, 1924'te kültür-sanat editörlüğünü yapmaya başladığı liberal günlük gazete *Frankfurter Zeitung*'da yayımlanmıştır.[9] Film ve sinema bu metinlerde geniş bir fenomenler yelpazesinin bir parçası olarak karşımıza çıkar: modern metropolisin alelade mekânları ile kıyıda köşede kalmış mekânlarından (garlar, barlar, evsiz barınakları, pasajlar), her gün kullanılan nesnelere (haritalar, hokkalar, daktilolar, askılar, şemsiyeler) ve yeni ortaya çıkan kitlesel bir boş zaman ve tüketim kültürünün mecralarına ve ritüellerine kadar. İster kafa dağıtmanın gelip geçici cazibesiyle tanımlansın, ister gündelik olanın o kadar da açık seçik görülmeyen, normalleşmiş olan sefaletiyle, bu fenomenler, hâkim burjuva kültürü onları görmediği veya ancak ahlaki ve manevi çöküşün habercisi ilan etmek üzere kabul ettiği ölçüde, Kracauer'in ilgisini çeker. Kracauer modern medeniyete dair kötümser eleştiriler ve kaybedilen değerlere dair idealist savlara karşı entelektüellerin, çağdaş

8. Siegfried Kracauer, *Tarih: Sondan Bir Önceki Şeyler*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis, 2014. *Tarih* ve Kracauer'in film teorisi arasındaki ilişki için bkz. David Rodowick, "On Kracauer's *History*", *New German Critique* 41, Güz 1988, s. 109-39; ve Gertrud Koch, " 'Not Yet Accepted Anywhere': Exile, Memory, and Image in Kracauer's Conception of History", İng. çev. Jeremy Gaines, *New German Critique* 54, Güz 1991, s. 95-109.

9. Bu yazıların açıklamalı bir listesi için bkz. Thomas Y. Levin, *Siegfried Kracauer: Eine Bibliographie seiner Schriften*, Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 1989. Kracauer'in çoğu mahlaslarla ve hatta isimsiz olarak yayımlanan *Frankfurter Zeitung* yazılarının büyük bölümü, bu yazıların kupürlerini topladığı defterlerinde bulunabilir; bkz. Kracauer Papers, Deutsches Literaturarchiv (DLA), Marbach am Neckar. Bu makalelerin yeniden basımından oluşan kapsamlı bir seçki için bkz. Kracauer, *Schriften* c. 5, Inka Mülder-Bach (haz.), Frankfurt: Suhrkamp, 1990. Film eleştirilerinden oluşan bir seçki için bkz. Kracauer, *Kino*, Karsten Witte (haz.), Frankfurt: Suhrkamp, 1974 ve *Schriften* c. 2, Karsten Witte (haz.), Frankfurt: Suhrkamp, 1979. Kracauer'in erken dönem yazılarından oluşan bir seçkinin bugüne kadar yayımlanan tek İngilizce tercümesi için bkz. *The Mass Ornament: Weimar Essays*, çev., haz. ve sunuş Thomas Y. Levin, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995; Türkçesi: *Kitle Süsü*, çev. Orhan Kılıç, İstanbul: Metis, 2011; ayrıca bkz. Kracauer, "Loitering: Four Encounters in Berlin", *Qui Parle* 5, Bahar/Yaz 1992, s. 51-60 ve çeşitli metinlerin çevirileri için bkz. *The Weimar Republic Sourcebook*, Anton Kaes, Martin Jay, Edward Dimendberg (haz.), Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1994.

hayatın henüz adı konmamış, teorileştirilmemiş gerçekleriyle meşgul olmaları, bunları maddi yoğunluğu ve çokluğuyla kayda geçirmeye, tarihsel dönüm noktalarının belirtileri olarak okumaya çalışmaları gerektiğini savunur.

Kracauer'in sinemaya ilgisi, felsefi ve teolojik saikleri olan, şimdinin "tarihsel süreçte tuttuğu yeri belirleme" projesiyle, modernliğin anlamlarına ve istikametlerine dair materyalist bir incelemeyi beraberinde getiren bir projeyle bağlantılıdır.[10] Başka birkaç Weimar yazarı gibi Kracauer de film ve sinemada, "parçalanan" bir dünya deneyiminin aynı anda hem ifadesi hem de mecrası olan, özgül biçimde modern bir epistemenin matrisini görmüştür.[11] Çünkü sinema, modernleşme sürecine (toplumsal ilişkilerin mekanikleştirilmesi, standartlaştırılması ve bağlamından koparılması) katıldığı ve bu süreci ilerlettiği kadar, modernleşmenin insan deneyimi üzerindeki etkilerini fark etmek, kabul etmek, müzakere etmek ve hatta yeniden biçimlendirip dönüştürmek için en erişilebilir kurum olarak ortaya çıkmıştır. Nitekim Kracauer daha ütopyacı uğraklarında sinemayı alternatif –hem burjuva sanat, eğitim ve kültür kurumlarına, hem de siyasetin geleneksel alanlarına alternatif– bir kamusal alan olarak görür; bu söylemsel ufukla, kapitalist temelleri ona ne kadar gölge düşürse de, kültürün fiili demokratikleşmesi gibi bir şey şekilleniyor gibi görünür: "mekanikleştirme sürecine tabi kitlelerin kendilerini temsil etme" imkânı.[12] Sinema sadece yeni ortaya çıkan, heterojen bir kitleyi

10. Kracauer, "Kitle Süsü", *Kitle Süsü*, s. 49.

11. Michael Schroter, "Weltzerfall und Rekonstruktion: Zur Physiognomik Siegfried Kracauers", *Text + Kritik* 68, Münih: Beck, 1980, s. 18-40. Ayrıca bkz. Miriam Hansen, "Decentric Perspectives: Kracauer's Early Writings in Film and Mass Culture", *New German Critique* 54, Güz 1991, s. 47-76 .

12. Kracauer, "Berliner Nebeneinander: Kara-Iki – Scala-Ball im Savoy – Menschen im Hotel", *Frankfurter Zeitung*, 17 Şubat 1933; ayrıca bkz. Kracauer, "Kafa Dağıtma Kültü", *Kitle Süsü*, s. 280-85. Kracauer'in sinemayı "kamusal" kabul etmesiyle ilgili olarak bkz. Heide Schlüpmann, "Der Gang ins Kino – ein Ausgang aus selbstverschuldeter Unmündigkeit: Zum Begriff des Publikums in Kracauers Essayistik der Zwanziger Jahre", *Siegfried Kracauer* içinde, Kessler ve Levin (haz.), s. 267-84; ayrıca Hansen, "America, Paris, the Alps: Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity", *Cinema and the Invention of Modern Life* içinde, Leo Charney ve Vanessa Schwartz (haz.), Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1995, s. 362-402, özellikle s. 374 vd.

(büyük bölümü aslen hızla büyüyen beyaz yakalı işçi sınıfından oluşur) çekip kendine ve topluma görünür kıldığı için böyle bir imkân ortaya koyuyor değildir; modernliğin çelişkilerini duyu düzeyinde, modern teknolojinin insan deneyimi üzerindeki etkisinin gayet somut ve geri döndürülemez olduğu düzeyde ele aldığı için de bir alternatif sunmaktadır. Başka bir deyişle, sinemanın bir şimdiki zaman tarihi için bulgulama, idrak etme işlevi, duyu algısının, deneyim ve öznellik koşullarının yeniden yapılandırılmasında oynadığı önemli rolle bağlantılıdır.

Kracauer sinemanın merkezsizleştirici alımlama tarzında ("kafa dağıtma"), kendine has mimetik özdeşleşme ve psiko-algısal hareketlilik biçimlerinde (ve bilhassa sinemaya gitmenin özgürleştirici anonimliğinde) egemen öznenin, kişilik, içsellik ve özkimlik gibi hükmünü yitirmiş kavramların, geleneksel özne-nesne ikili karşıtlığının bir pratik eleştirisini bulur. Ancak Kracauer, Benjamin ve daha başkalarının sinema yoluyla, sinema içinde ve sinema için teorileştirmeye uğraştığı özne eleştirisi, Nietzsche'nin metinlerini farklı kullanım ve işlevlerle yeniden dolaşıma sokan postyapısalcılıktan aşina olduklarımızdan daha özgül bir çerçevede anlaşılmalıdır. Böyle bir eleştiriyi gerektiren özne krizine tikel bir tarihsel deneyim yol açmıştır: gündelik yaşamın temellerini tehdit eden bir facianın eşiğinde (on yıllardır iddia edildiği gibi ilerleme yörüngesinde değil) yaşamak anlamında modernlik deneyimi. Sanayi savaşının ve I. Dünya Savaşı'ndaki kitlesel ölümlerin travmasından, başarılamayan devrim ve siyasi suikastlardan; yüksek enflasyon, rasyonalizasyon, emek mücadeleleri ve kitlesel işsizliğe; Alman toplumunun yeniden militarizasyonuna ve Nasyonal Sosyalizmin yükselişe geçmesine kadar (Weimar Cumhuriyeti'nin sonu anlamına gelen facialardan bazılarıdır bunlar), Weimar modernizminin özgürleştirici, verimli doruk noktalarının diğer yüzü, yeni ortaya çıkan bir kitle toplumunun siyasi açıdan kırılganlığının daha da büyüttüğü yaygın bir şiddet, istikrarsızlık ve korku deneyimiydi.

Böyle bir ortamda fotoğrafik mecralar, gündelik siyasi savaşlar ve kültürel siper savaşlarının perspektifinden olduğu kadar, bir tarih felsefesinin uzun vadeli bakış açısından da giderek daha önemli bir rol oynuyordu. Kracauer daha 1927'de, fotoğraf üzerine o muazzam ya-

zısında, bu mecraya "Her alanda bu kritik yüzleşmeyi [bilinç ile doğanın yüzleşmesi] kışkırtma" niteliği atfeder: "Yüzünü fotoğrafa dönmek tarihin *ölüm kalım oyunudur*."[13] İzleyen bölümlerde biraz daha açacağım gibi, Kracauer fotoğrafın toplumsal kullanımlarını ve istismarlarını ölüm korkusu, ölümle yüz yüze gelme ve ölümü inkâr etme çerçevesinde tahlil etmiştir. Fotoğrafik mecralar (resimli dergiler, aktüalite filmleri, "toplum filmleri") toplumun maddi temellerinden deli gibi kaçınmasını daha da ilerletebilecekleri gibi ("görüntülerin kaçışı, devrimden ve ölümden kaçıştır"[14]), mecraya has olumsallık ve zamansallığa yakınlıklarını bilinçli bir estetik ve siyasi pratiğe tercüme de edebilirler. Film hükmü kalmamış duyguların, alicenap şahsiyetlerin ve zırhla donanmış bedenlerin dolaşımına hâlâ elverişli olabilir (böylece modernliğin korkularını yeni mitlere dönüştürür); buna karşılık, fotoğrafik temellere dayanan "doğanın öğelerini yerinden oynatma" kapasitesini gerçekleştirerek "bütün biçimlenimlerin *geçiciliğini*" de gösterebilir.[15] Benjamin gibi Kracauer de kitle iletişim araçlarının çift taraflı içerimini sağaltıcı veya katartik niyetlerle modernliğin krizine bağlar: çağdaş gerçekliğin kamusal ve duyusal olarak tanınmasının veya –Benjamin'in deyişiyle– uyarılıp canlandırılmasının (*innervation*) tarihin ölümcül gidişatını yolundan saptırabileceği, böylece bu krizdeki nihai felaketi bertaraf edebileceği umudu.[16]

Kracauer'in film, kitle kültürü ve modernlik hakkındaki yazılarının altında yatan tarih kavramı şüphesiz mahşeri bir aciliyet hissinin,

13. Kracauer, "Fotoğraf", *Kitle Süsü*, s. 38-39.

14. Kracauer, *Die Angestellten: Aus dem neuesten Deutschland*, 1929; yeniden basım, *Schriften* c. 1, Karsten Witte (haz.), Frankfurt: Suhrkamp, 1978, s. 289. Kracauer'in beyaz yakalılar hakkındaki çığır açıcı sosyo-etnografik çalışmasının bu alıntının geçtiği bölümü "Shelter for the Homeless"ın kısaltılmış bir çevirisi için bkz. Kaes, Jay ve Dimendberg, *The Weimar Republic Sourcebook*, s. 189-91.

15. Kracauer, "Fotoğraf", *Kitle Süsü*, s. 39; Kracauer'in çağdaş film prodüksiyonu eleştirisi için bkz. "Küçük Tezgâhtar Kızlar Sinemaya Gidiyor" ve "Film 1928", *Kitle Süsü*, s. 250-64 ve 265-79.

16. Benjamin'in *innervation* kavramı için bkz. Susan Buck-Morss, "Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered", *October* 62, Güz 1992, s. 3-41; kitle kültürü katharsisi hakkındaki argümanı için bkz. Hansen, "Of Mice and Ducks: Benjamin and Adorno on Disney", *South Atlantic Quarterly* 92, Ocak 1993, s. 27-61.

dünyanın hızlanan parçalanma süreci olarak bir modernlik algısının izlerini taşır. Benjamin, Ernst Bloch, Leo Löwenthal ve diğerleri gibi Kracauer de Yahudi Mesihçiliğinin seküler bir yeniden canlanmasının parçasıdır (gerçi bu geleneğe çoğundan daha şüpheyle yaklaşmış ve açıkça Gnostik bir bakış açısı katmıştır).[17] Herhangi bir gerçek değişimi tarihsel açıdan içkin olarak tahayyül etmeyi reddetmiş (ister liberal reform ister bir sosyalist devrim yoluyla gelsin), gerçek değişimin ancak topyekûn bir kopuşla ve kopuş olarak gelebileceğini düşünmüştür. Çağdaş hayatın etrafa saçılan parçalarını keşfetme, kaydetme ve arşivlemeye dayanan kurtarma tasarısını ateşleyen, modernliğin ancak parçalama ve yok etme potansiyeli tamamen gerçekleştirilerek aşılması gerektiği –ve böylece nihayetinde kendisini aşacağı– yolundaki ütopyacı-nihilist fikirdir: O dönemde, büyüsü bozulan modernliğin tartışmalı simgesi olan "Amerika ancak kendini tamamen keşfedince yok olacaktır".[18] Paradoksal bir biçimde, metafizikten mülhem modernliği aşma amacı, özellikle de 1920'lerin sonunda, Kracauer –modernliğin kaderini belirleyecek savaşın yapıldığı, "tarihin *ölüm kalım oyunu*"nun oynandığı kritik alan olan– çağdaş kitle kültürünün mikropolitik analizine daldıkça, giderek içkin eleştiriye dönüşmüştür. Kracauer'in Weimar modernliğinin yıkıcı özellikleriyle yüzleşmesi, ne gibi teolojik kökenleri olursa olsun, "toplumsal eleştiri" olarak film eleştirisi pratiğinde ve ferasetle, bıkıp usanmadan gerici kültürel üretimler ile büyüyen kriz arasındaki uyuşmazlıkları tespit etme pratiğinde radikal bir siyasi nitelik kazanmıştır.[19] Kracauer aynı zamanda milliyetçi fantaziler ve sınıf fantazileriyle ideolojik suç ortaklığına yanaşmayan ve sinemanın alternatif imkânlarını hayatta tutmayı başarmış olan girişimleri –Alman, Sovyet, Fransız ve hatta Hollywood filmlerinde– tespit etmeyi sürdürmüştür.

Film Teorisi tarihin kökten farklı bir noktasında yayımlanmıştır: Tarihsel sürecin her şeyini ortaya koyduğu kumar emsalsiz bir ölçekte kaybedilmiş, kıyamet kopmuş ama mesih gelmemiştir. Faşizmin za-

17. Bkz. Anson Rabinbach, "Between Enlightenment and Apocalypse: Benjamin, Bloch and Modern German Jewish Messianism", *New German Critique* 34, Kış 1985, s. 78-124.

18. Kracauer, "Der Künstler in dieser Zeit", *Der Morgen* 1, Nisan 1925; yeniden basım, *Schriften*, 5.1, s. 305.

feriyle, Kracauer'in fotoğraf üzerine denemesinden bir imgeyi kullanacak olursak, "bilincin terk ettiği masadaki boş yere" vahşi doğa geçmiştir.[20] Ancak faşizm nihayetinde bozguna uğratılmış, (annesi ve teyzesi dahil) milyonlarca insanın aksine Kracauer sürgün pahasına da olsa hayatta kalmıştır. Savaş sonrası refahın ve soğuk savaş istikrarının ardından, kapitalist endüstriyel modernliğin yıkıcı özellikleri giderek normalleştirilmiş veya marjinalleştirilmiş (hem Batı toplumlarında hem de küresel ölçekte) veya, tam da bu nedenle, estetize edilip seyirlik hale getirilmiştir (Hollywood'un felaket filmlerindeki gibi). *Film Teorisi*'nin sayfalarından yükselen tarih görüşü kendini yok etmekte olan bir modernliğin tükenen zamanının tik-takları değildir artık, "açık uçlu sınırsız bir dünya"nın, o meşhur "zamanın akışı"nın zamanına uyar.[21] Sinema salonuna sığınan özne Öznenin krizini dışa vurmuyordur artık, sabırlı, soğukkanlı, mahşer sonrası "hayatta kalan özne" haline gelmiştir (Heide Schlüpmann'ın deyişiyle). Ve Kracauer'in kitaba yazdığı o bednam sonsözde "modern insanın düşünsel manzarası"nın taslağını çizmeye çalışması (287) rahatlıkla postmodern, yeni-muhafazakâr "ideolojinin sonu" temasının ve diğer *tarih-sonrası* ilanlarının önceden sezilmesi olarak yorumlanabilir.

Film Teorisi'nde tarihin iki şekilde bastırılarak gözden kaybolduğu söylenebilir: teorik düzeyde, film ve sinemanın bilhassa modern (ist) uğrağı fiziksel, dışsal veya görünen gerçekliğe mecraya has bir yakınlığa dönüşmüştür; düşünsel biyografi düzeyinde de Kracauer Weimar personası ve o dönemde kendisine ilham vermiş olan radikal "sinema sevgisi" ile bütün bağlarını koparmış gibidir.[22] (Ufak tefek birkaç istisna hariç, böyle bir soykütüğü çağıran yerlerde, bilhassa da

19. Bkz. Kracauer, "The Task of the Film Critic" (1932), *Weimar Republic Sourcebook*, Kaes, Jay ve Dimendberg (haz.), s. 634-35; ayrıca bkz. 15. dipnot. Bu konuda tavrı net olduğu için, 1930-31'de Kracauer'in *Frankfurter Zeitung*'daki yetkileri sınırlandırıldı, maaşı düşürüldü ve 1933'te resmen işten çıkarıldı.

20. Kracauer, "Fotoğraf", *Kitle Süsü*, s. 37.

21. Bkz. s. 164-68. Kracauer'in bu terimleri "gündelik hayat" ve, *Tarih*'te, "atalet bölgesi" (s. 42-43) ile örtüştürdüğüne dikkat etmek gerekiyor. Kracauer bir taraftan kendisini açıkça *Lebensphilosophie* geleneğinde "bizatihi hayat nostaljisi"nden (s. 289) ayırmakla beraber, özellikle Georg Simmel (ama aynı zamanda Henri Bergson ve Wilhelm Dilthey) yoluyla, bir materyalist revizyonizm mantığıyla bu geleneğe şüphesiz bağlıdır.

fotoğraf ve "fotoğrafik yaklaşım"la ilgili bölümlerde bile evvelki çalışmalarına neredeyse hiç atıfta bulunmaz.)[23] Bu ikili bastırma, "Alman filmlerinin psikolojik tarihi" olan *Caligari'den Hitler'e* (1947) kitabının nispeten daha açık bir biçimde etrafında döndüğü travmayı, Avrupa Yahudilerinin akla hayale sığmayacak şekilde, sistematik, kitlesel olarak katledilmesi travmasını neredeyse tamamen dışarıda bırakmasına dayandırılabilir ve dayandırılmıştır. Kracauer *Film Teorisi*'nde Yahudi soykırımına sadece değinir. "Medusa'nın Başı" bölümünde, Nazilerin ölüm kamplarıyla ilgili filmlerin, tıpkı Perseus'un kalkanı gibi, filmlerin tarifsiz dehşetleri yansıtabileceğini ve böylece "gerçekte bakılamayacak kadar korkunç şeylerin gerçek yüzünü [seyircinin] hafızasına dahil edebileceğini" gösterdiğini belirtir (306).[24] Gertrud Koch ve Heide Schlüpmann bu bölümden yola çıkarak kitlesel ölümü temsil etmenin imkânsızlığının, filmin bu dehşeti kayda geçirecek mecra olabileceğini ummakla beraber, *Film Teorisi*'nin epistemik ve etik kaçış noktasını meydana getirdiğini öne sürer; kita-

22. "Sinema sevgisi" (*love of cinema*) tabirini Heide Schlüpmann, "felsefe"nin (*love of wisdom*) etimolojisine atıfla, Nietzsche'den sonra, Nietzsche'ye karşı ve Nietzsche'ye paralel olarak, sinemayı teorileştirmeye entelektüel ve erotik yatırım anlamında kullanmıştır; bkz. Schlüpmann, "Am Leitfaden der Liebe: Philosophic und Kino", *Literatur- und Kulturwissenschaften: Positionen, Theorien, Modelle* içinde, Hartmut Bohme ve Klaus Scherpe (haz.), Reinbek, Hamburg: Rowohlt, 1996.

23. "Fotoğraf" denemesine atıf, Kracauer'in *Tarih*'e yazdığı sunuşta yeniden gün yüzüne çıkar: "Tarihe aslında daha önceki ilgi alanlarıma dışsal kaldığı için değil de daha önceki düşüncelerimi çok daha geniş bir alana uygulamama imkan verdiği için daldığımı keşfeder keşfetmez de tarih ile fotoğraf ortamı, tarihsel gerçeklik ile kamera gerçekliği arasında varolan birçok paralelliği bir anda kavrayıverdim. Geçenlerde 'Fotoğraf' hakkındaki yazıma denk geldim ve yirmili yıllardan kalma bu yazıda tarihselciliği çoktan fotoğrafla karşılaştırmış olduğumu fark edince şaşırdım. Bu âna kadar körlükle mi maluldüm? En nihayet kendini açığa vurduğunda o kadar bariz ve billur nerlikteki bir şeyi sizden saklamış olan bilinçaltının o tuhaf gücü. Bu keşif beni iki nedenle mutlu etti: Tarihin peşine düşmemin meşruiyetini ve içsel zorunluluğunu beklenmedik biçimde teyit etmiş oldu; dolayısıyla da *Film Teorisi*'ne harcadığım yılları kendi gözümde ve olaydan sonra haklı çıkarmış oldu" (s. 25-26).

24. Kitapta Yahudi soykırımına biraz daha örtük göndermeler de vardır. Sözgelimi Kracauer Buñuel'in "gerçeküstücü atılımlarından gerçekliğin o canavarca özüne döndüğü *Las Hurdes*'i" için şunu söyler: "1930'ların başında, avangard hareketi yolun sonuna geldiğinde gösterime giren bu dehşet belgesel insanın sefaletinin derinliğini çırılçıplak ortaya koyar, tarifsiz dehşet ve ızdıraplarıyla yakın geleceğe delalet eder" (s. 366).

bın atladığı tarihsel nesne bir geç kapitalizm fenomeni olarak film değil, daha spesifik bir biçimde, Auschwitz'den sonra film meselesidir.[25]

Tarihin bu boyutunu *kitapta* ve *kitap için* tesis etme girişimi, *kitabın* kendi tarihiyle ilgili ikinci bir yola girerek desteklenir. Proje esasen felaketin ortasında, yok edilme tehlikesi altında tasarlanmıştır – Kracauer daha sonra Adorno'ya yazdığı bir mektupta "[1940/41'de] Marsilya'da acı ve sefalet içinde geçirdiğimiz aylarda" der.[26] Daha pek çok mülteci gibi Kracauer ve eşi Lili de Fransa'nın bu liman şehrinde tıkılıp kalmış, Vichy Hükümeti tarafından mülteci statüsüyle iade edilmekten kurtulmalarını sağlayacak belgeleri beklemektedir. Kracauer'in 1924'ten beri tanıdığı ve Paris sürgününde düzenli olarak görüştüğü Benjamin Marsilya'ya ağustosun ortalarında varmış; eylülün sonlarına, İspanya sınırını geçemeyip trajik bir biçimde intihar edinceye kadar da burada kalmıştır.[27] Kracauer o yaz "film estetiği üzerine bir kitap" için "bol bol not almaya" başlamış;[28] Benjamin bu durumu, sert olmakla beraber gayet makul bir biçimde, sırf hayatta kalmaya yönelik bir strateji olarak yorumlamıştır. Romancı ve *Frankfurter Zeitung*'un eski Viyana muhabiri Soma Morgenstern, Benjamin'le beraber vilayete giderken, bir kafenin önüne oturmuş canla başla bir şeyler yazıp çizen Kracauer'e rastladıklarını anlatır. Süresi dolan transit vizeler ve sürekli ertelenen Fransa çıkış vizesi hakkında her zamanki gibi ümitsiz bir konuşmanın sonunda, Morgenstern Kracauer'e "Bize ne olacak Krac?" diye sorduğunu hatırlar. Karşısındaki

25. Koch, " 'Not Yet Accepted Anywhere' "; Schlüpmann, "The Subject of Survival".

26. Kracauer'den Theodor W. Adorno'ya, 12 Şubat 1949, Ingrid Belke ve Inna Renz, *Siegfried Kracauer 1889-1966*, *Marbacher Magazin* 47, 1988, s. 107.

27. Şahsen görüşmenin yanı sıra, Kracauer ve Benjamin birbirlerinin yazılarını değerlendirmiş ve mektuplaşmıştır; bkz. Kracauer, "Walter Benjamin'in Yazıları Üzerine", *Kitle Süsü*, s. 222-27; Benjamin, "Ein Au enseiter macht sich bemerkbar", *Die Gesellschaft* 7, 1930, s. 473-77 ve "S. Kracauer, Die Angestellten [...]", *Die Literarische Welt* 6, 16 Haziran 1930, s. 5, ayrıca Benjamin, *Gesammelte Schriften* 3 içinde, s. 219-28; Benjamin, *Briefe an Siegfried Kracauer*, Marbach am Neckar: DLA, 1987. Mültecilerin içler acısı Marsilya deneyimi ve Benjamin'in Fransa-İspanya sınırını geçememesiyle ilgili olarak bkz. Lisa Fittko, *Escape through the Pyrenees*, İng. çev. David Koblick, Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1991.

28. Adorno'ya mektup, 12 Şubat 1949.

hiç tereddüt etmeden "Hepimiz burada kendimizi öldürmek zorunda kalacağız Soma," diye cevap verip hemen notlarına geri dönmüştür. Vilayete varmalarına yakın, Benjamin Morgenstern'e dönüp "Bize ne olacağını tahmin etmek o kadar kolay değil. Ama bir şeyden eminim: Kendini *öldürmeyecek* biri varsa, o da dostumuz Kracauer'dir. Nihayetinde film ansiklopedisini bitirmesi gerekiyor. Ve bunun için de uzun bir hayat gerekiyor."[29]

Morgenstern'in anlattıklarına göre Benjamin haklıysa ve Kracauer'in bu projeye gömülmesi inatla kendini korumaya yönelik bir numaraysa, söz konusu inkâr stratejisi enteresandır. Çünkü dikkatleri yok edilme tehdidinden başlıca kitaplarından biri haline gelecek o kıymetli nesneye çevirme jesti, kendi sinematik deneyim anlayışı bakımından paradoksal bir biçimde, fetişistik bütünlük, tamlık, mesafe ve kontrolün felaketine kucak açar. Kracauer yok edilme, parçalanma tehdidini ve ölümüne korkuyu –asli bir tarihsel modernlik deneyimi olarak– kendi film estetiğine dahil eder. Benjamin'in intiharının sonrasına ve Kracauer'in kurtuluşunun öncesine düşen, 16 Kasım 1940 tarihli üç kalın not defterinden oluşan kitabının ilk taslağına, ölen arkadaşının anısını ve mirasını da dahil eder. Bu defterler, tutarlı bir metin olarak okunabildiği ölçüde, Benjamin'in erken dönem çalışmalarından biri olan *Ursprung des deutschen Trauerspiels*'e (Alman Trauerspiel'inin Kökeni, 1925) kadar uzanan modernlik tahayyülünü en kasvetli noktasına taşır. Ancak bu tahayyül sadece film mecrasına değil, mahşerden sonra hayatla karşılaşma ihtimaline de uyarlanır.[30]

29. Soma Morgenstern'den Gershom Scholem'e, 21 Aralık 1972, *Benjaminiana* içinde, Hans Puttnies ve Gary Smith (haz.), Giesen: Anabas,1991, s. 202-3. Ayrıca bkz. Klaus Michael, "Vor dem Cafe: Walter Benjamin und Siegfried Kracauer in Marseille", *'Aber ein Sturm weht vom Paradise her': Texte zu Walter Benjamin* içinde, Michael Opitz ve Erdmut Wizisla (haz.), Leipzig: Reclam, 1992, s. 203-21. Kracauer Max Horkheimer'a yazdığı bir mektupta kendisinin ve eşinin intihar planlarından bahseder, 11 Haziran 1941, Kracauer Papers, DLA.

30. Defterlerle beraber, elle ve daktiloyla yazılmış farklı taslak versiyonları, keza film ve tiyatroyla ilgili bir bölümün müsveddeleri vardır. Kracauer'in *Film Teorisi* ile ilgili pek çok malzeme, Kracauer'in diğer yazılarıyla beraber, DLA'da saklanmaktadır. Bu malzemeyle ilgili daha ayrıntılı bilgi için bkz. Hansen, " 'With Skin and Hair': Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940", *Critical Inquiry* 19, 1993, s. 437-69; ve Michael, "Vor dem Café".

Kracauer bu projeye ancak Kasım 1948'de, kıl payı kurtulup ABD'ye gittikten, yıllar süren bir mücadelenin ardından New York'a yerleştikten, *Caligari* kitabı yayımlandıktan sonra geri dönmüştür. Projenin bu evresiyle ilgili kaynaklardan bazıları "Bir Film Estetiği İncelemesi Üzerine Ön Çalışma" (İngilizce, 6 Kasım 1948), Marsilya defterlerinden alıntılar (İngilizce ve Almanca karışık, 8-12 Mayıs 1949) ve kenarlarına Adorno, Rudolf Arnheim ve Robert Warshow'un eleştirilerini not aldığı bir "Deneme Taslağı"dır (8 Eylül 1949). Kracauer Ağustos 1949'da Oxford University Press ile bir avans sözleşmesi imzalamıştır. Kitabın ilk tam taslağı, İngilizce 192 daktilo sayfası muhtemelen 1954'te, Kracauer başka bir fon bulduğunda yazılmıştır. Bu uzun metin, zamanla şekillenecek olan kitabın temel argümanlarından bazılarını kapsamakla beraber, genelleştirilebilir karşıtlıklar (mesela "gerçekçilik eğilimi"ne karşılık "biçimlendirme eğilimi") haline getirmeye çalışmaz. Kracauer 1955'e, film tarihçisi Arthur Knight ve Oxford University Press'teki editörü Eric Larrabee'nin okumalarına kadar argümanlarını böyle sistematize etmeye çalışmamıştır. Ancak bu tarihten sonra, elindeki malzemeyi tekrar tekrar düzenleyerek üç ayrı taslağı ve çeşitli özet şemaları olan –kendi deyişiyle– "müfredat"ı haline getirmiştir. Bu son evrede, revizyon süreci metnin nihai haliyle ulaşılmak istenen tarafsız, üstün vizyonla ve metnin ustaca kullanılan incelikli diliyle çelişen, saplantılı değilse de kaygı verici bir nitelik kazanmıştır.[31]

Kracauer'in film estetiği kitabı tasarısı, başlangıcına nispeten daha yakın bir zamanda tamamlanmış olsa, nihai kitapta kaybolup gitmiş gibi görünen tarihi tesis etme bakımından bir hayli yol alabilirdi. Çünkü yayımlanmayan malzeme, özellikle de Marsilya defterleri (1948 ve 1949 tarihli özetler ve tasarılar) *Film Teorisi* ile Kracauer'in Weimar yazıları arasında bir köprü kurar. Böylece paramparça olmuş bir düşünsel biyografiyi yeniden kurmayı sağlar. Dahası, film estetiği kitabı tasarısının Weimar yazılarının kaybedilen perspektifini hem bir bakıma değiştirmesi hem de muhafaza etmesi, yayımlanan nihai kitabın başlıca kavramlarını yeniden şekillendirip yeniden tarihselleş-

31. Kracauer'in Adorno, Leo Löwenthal, Rudolf Arnheim ve Erwin Panofsky ile yazışmaları bu izlenimi doğrular; bkz. Kracauer Papers, DLA.

tirmemize imkân tanır. Burada, kitabın argümanını şekillendiren ve umuyorum ki yeniden canlandıracak olan bazı gizli kökenlerin izini sürmeye çalışacağım.

İlk bakışta, Marsilya defterleri Kracauer'in film ve kitle kültürü hakkındaki daha önceki yazılarında ele aldığı meselelerden açık bir kopuşa işaret ediyor gibi görünür: "Film fenomeninin özünü tanımlayan boyut, siyasi ve toplumsal olayların yer aldığı boyutun altında yatar."[32] Kracauer 1933'ten önce Alman demokrasisinin hezimetini gazetecilik çerçevesinde (yani kamusal ve yerel bağlamda) ideoloji ve toplum eleştirisi düzeyinde önlemeye çalıştıysa eğer, şimdi de daha genel, daha felsefi bir düzleme çekilmektedir. İlk dönem yazılarındaki eskatolojik aciliyet yerini farklı bir zamansallığa bırakır: Film tarihin kaçış noktası olarak kendini yansıtan, alıkoyarak aşan, yok eden bir modernliğin mecrası değildir artık, postmodern, metafizik- ve insanmerkezcilik-sonrası bir ölüm evreninin epistemesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Perspektifteki bu kökten kayma, paradoksal bir biçimde, Marsilya defterlerini nihai kitaba kıyasla tarih bilinci daha ağır basan bir tasarı haline getirir. Birincisi, erken dönem film tarihi üzerine üç bölümde, Kracauer başlıca kategorilerini *Film Teorisi* kitabındakinden çok farklı bir tarzda geliştiriyordu: O bednam "Başlıca İki Eğilim" (Lumière'e karşılık Méliès, gerçekçiliğe karşılık biçimlendirme) yerine, erken dönem sinemanın çeşitli türleri ve cazibeleri ile, daha yakın tarihte bir "atraksiyon sineması" ve "estetik hayret"[33] çerçevesinde teorileştirilen klasik öncesi film deneyimi tarzları üzerinde duran bir bölüm olacaktı. İkincisi, başta aksi iddia edilse de, Marsilya defterleri Kracauer'in toplumsal ilişkilerin geri dönüşü olmayan bir dönüşümünün ve yeniden biçimleniminin parçası olarak sinemanın krizdeki ve öznenin yeniden yapılandırılmasındaki rolüyle ilgilenmeye devam eder. Başka bir deyişle, kitap tasarısının felsefi perspektifi, zamanda ileri atlar gibi başka bir zaman ve zamansallığa kaymakla beraber, teknolojinin travmatik etkisi, kitle toplumunun ortaya çık-

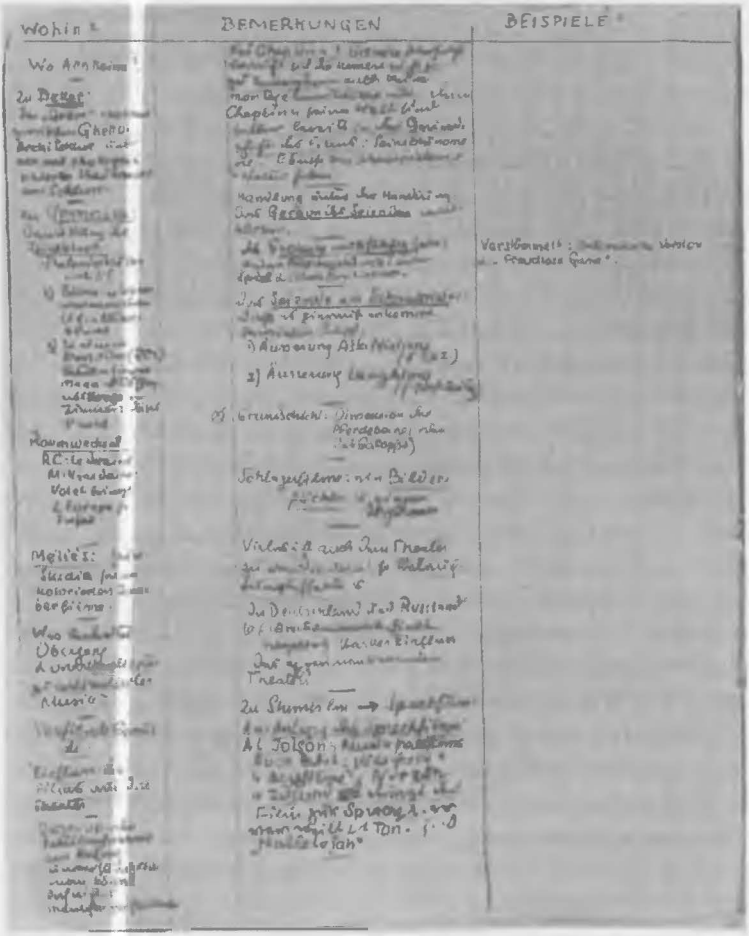
32. Marsilya defterleri (MN), 1:3.

33. Bkz. Tom Gunning, "The Cinema of Attraction[s]", *Wide Angle* 8, 1986, s. 63-70 ve "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)credulous Spectator", *Art & Text* 34, Bahar 1989, s. 31-45.

ması ve topyekûn imha tehdidi etrafında gelişen, tarihsel modernlik deneyimine hâlâ bağlıdır.

Weimar'la başlayıp Marsilya'yla devam eden yörünge, Kracauer'in gerçekçilik kavramının –filmin "maddi", "fiziksel", "dışsal gerçeklik", "varoluş" ve "çevre" ile yakınlığı üzerinde durmasının– kitabın yayımlanmış halinde bile –filmin maddi dünyayla göndergesel ilişkisinden çok– özne sorunsalıyla yakından bağlantılı olduğunu açığa çıkarır. Bu ilgi Kracauer'in, defterlerin baştan sona her yerinde görülen, "temel katman"ında filmin "maddi boyut"la hangi tikel şekillerde meşgul olduğunu tespit etme girişimlerini destekler. Maddi boyut, tam anlamıyla kavramsallaştırılmamış olmakla beraber, kitabın yayımlanmış halini yönlendiriyor gibi görünen "fiziksel gerçekçilik" teriminden çok daha kapsamlıdır; "etrafımızı saran görünen dünya" ya kesinlikle indirgenemez (s. 65). Kracauer "tiyatronun aksine ... filmin, ister gerçek olsun ister hayali, *bütün dünyayı* işin içine kattığını" ileri sürerken, sadece sınırsız bir temsil nesnesi dizisini değil, temel sinematik malzemeleri de kasteder: "Her anlamda bütün dünya: Film baştan itibaren sese, söze, renge yönelir" (MN, 1:16). Kracauer sahicilik veya gerçeğe benzerlikten çok filmin maddiliği keşfedip ifade etme, "maddileşme sürecini" canlandırma becerisiyle ilgilenir (MN, 2:9). Başka bir deyişle sinema sevgisi filmin, duyusal ve yaratıcı bir biçimde, temel bir 20. yüzyıl deneyimini sahnelemeyi sağlayan estetik imkânlarına dayanır. Bu deneyim çeşitli şekillerde, şeyleşme ve yabancılaşma, parçalanma ve kayıp çerçevesinde tanımlanmıştır, ancak Kracauer'e göre canlandıran ve özgürleştiren itkiler bakımından da son derece önemlidir.

Kracauer Marsilya defterlerinde filmin "tarihsel olarak maddiliğe dönüşü canlandırdığını", zira diğer sanat biçimlerinde pek görmediğimiz bir şekilde, "niyeti varlıkla", varoluş, olgusallık ve olumsallıkla karşı karşıya getirme becerisine sahip olduğunu savunur. Karşılaşmanın yönü aşağı doğrudur ("film masanın *altına* bakar" [MN, 1:5]) ve bu da toplumsal gerçeklikteki temelini kaybeden –gerçekten de böyle bir temeli olduysa tabii– mit ve ideallerin, teamül ve hiyerarşilerin sönmesine yol açmak gibi bir etki yaratır – Kracauer bu etkiye kısaca *dégonflage* der.[34] Weimar yazılarında olduğu gibi, filmin materyalist kapasitesi burjuva ideolojisinin egemen öznesini zayıflatmanın yanı



I

Siegfried Kracauer'in Marsilya defterlerinin ilk iki sayfası.
Fotoğraf: Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar.

Stichworte | KOMPOSITION | Zu erledigen

16.II.40

EINLEITUNG

A) Eine Einstellung ohne Zusammenhang ist Filmmaterial, sagt aber über Motiv und Atmosphäre wenig aus.

B) Der Film als Kunst: Es muß immer wieder betont werden, daß der Maßstab für Qualität der Massenerfolg ist, daß also immer in den größten Massenbedürfnissen gedacht werden muß.

Man stellt diese Filme nicht selten als gut oder schlecht dar.

Viele von ihnen sind zu negativ oder verwirren mehr, als daß sie Klarheit auf die Entwicklung geben.

Verwechslung: Kultur und Zivilisation

Entwicklung

1) Einen Film darf man nicht verurteilen, daß man ihn materialistisch untersucht, ist notwendig. Der Film ist kein Kunstwerk, und muß von gewissen Gesetzen ausgehen, die die Entwicklung der Zeitverhältnisse, sowie der Technik bedingen.

Kunstwerk ist ewig gültig; Film ist Zeitausdruck

Aufgabe: Filmkunst

2) Kunst ist ewig; Film muß immer in seiner Geschichte geschrieben werden. Der Film ist erst rund 30 Jahre alt, seine technische Entwicklung wird dem Stand der Farbe, Plastik) noch nicht erreicht sein.

"Nur das Unbewußte ist ewig, das Bewußte vergeht; aber auch es ewigt sich in das Unbewußte fort, dem es entsprungen ist."

3) Daß Filme als Propaganda von den Filmgesellschaften wie Ufa u. Tobis. Ihre Disposition

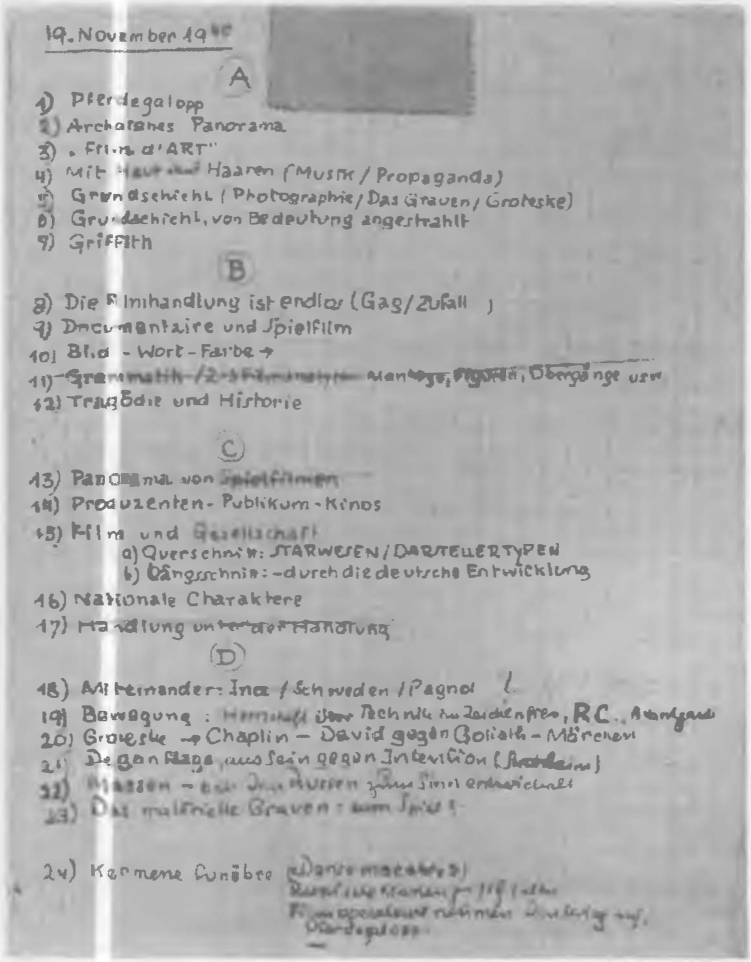
Es gibt ein Unterschied zwischen Kunst und Propaganda; Film ohne Kunst ist Propaganda, aber nicht jeder Propagandafilm ist Kunst.

Ist Kunst möglich?

Ja, wenn sie [illegible] Film ist Kunst, wenn sie [illegible] Kunstwerke [illegible] wie durch Entwicklung [illegible]

Wann [illegible] Entwicklung möglich?

Gründungszeit des Tonfilms


19. November 19[illegible]

A

1) Pferdegalopp
2) Archaisches Panorama
3) „Films d'ART"
4) Mit Haut und Haaren (Musik / Propaganda)
5) Grundschicht (Photographie / Das Grauen / Groteske)
6) Grundschicht, von Bedeutung angestrahlt
7) Griffith

B

8) Die Filmhandlung ist endlos (Gag / Zufall)
9) Documentaire und Spielfilm
10) Bild - Wort - Farbe →
11) ~~Grammatik / Z~~ [illegible] Montage, Figuren, Übergänge usw.
12) Tragödie und Historie

C

13) Panorama von Spielfilmen
14) Produzenten - Publikum - Kinos
15) Film und Gesellschaft
a) Querschnitt: STARWESEN / DARSTELLERTYPEN
b) Längsschnitt: - durch die deutsche Entwicklung
16) Nationale Charaktere
17) Handlung unter der Handlung

D

18) Miteinander: Inca / Schweden / Pagnol
19) Bewegung: [illegible] Technik zu Zeichentrick, RC, Avantgarde
20) Groteske → Chaplin – David gegen Goliath – Märchen
21) Gegen Nazis, aus Sein gegen Intervision (Stroheim)
22) Massen – [illegible] zum Sinnerlebnis!
23) Das materielle Grauen: zum Spiel!

24) Kommune funèbre (Danse macabre)
[illegible]
Filmspezialisten nehmen Stellung auf.
Pferdegalopp

II

Kracauer'in film estetiği hakkındaki kitap tasarısı için bir içindekiler taslağı. Fotoğraf: Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar.

sıra, insan ile insan olmayan, canlı ile mekanik, biricik (bütünleşmiş, içe yönelimli) birey ile kitle öznesi, medeniyet ile barbarlık arasındaki geleneksel ayrımlara giderek meydan okuyan bir dünyaya anlam dayatmaya ve böyle bir dünyayı kontrol altına almaya kalkışan daha kapsamlı bir insanmerkezci dünya görüşünü de sarsar. Bu nedenle tiyatroya (popüler ve deneysel biçimlerinden çok burjuva dramasına) ve birey psikolojisi, derinlemesine motivasyon ve kapanımı gibi drama standartlarını uyarlayan filmlere karşı bir polemik başlatır; bu nedenle filmde oyuncuyu (taslağın ilk bölümlerinden biridir) "şeylerden biri", hayat bulan cansız nesnelerle ekranı paylaşan bir şey olarak ele alır; bu nedenle sinemanın ilk dönemlerine ("Dörtnala Atlar", "Arkaik Panorama"), bilimsel dürtülerine ve envanterleme dürtülerine, verili bir nesneler hiyerarşisine karşı göreli "kayıtsızlığı"na, konularla üslupları birbirine katıp karıştırmasına ilgi gösterir.

Sinema son derece etkili bir biçimde, idealist ve insanmerkezci konumları alımlama düzeyinde, çeşitli şekillerde seyircinin maddi gerçekliğine –"teniyle ve saçıyla" insana– angaje olarak zayıflatır. "Tiyatronun göndergesel öznesi"ne, manevi olarak belirlenmiş ve psikolojik olarak bütünleşmiş bireye, Kracauer'in deyişiyle "genel çekimle insan"a karşılık film, seyircisini öncelikle cismani bir varlık olarak ele alır. "Filmde kendini sunan maddi unsurlar doğrudan insanın *maddi katmanlarını* uyarır: sinirlerini, duyularını, *psikolojik tözünün* tamamını." Geleneksel tiyatro perspektif birliğini korurken ve duygusal karşılıkları bilinçle dolayımlamaya meylederken, sinema seyirciye duyusal, bedensel algı düzeyinde saldırır, bireysel kimliğin sınırlarını parçalar: "Filme tahsis edilen 'ben' *daimi çözülmeye* tabidir, durmadan maddi fenomenler tarafından parçalanır" (MN, 1:23).

Sinema seyircisini algısal (hayali, cisimsiz) yetkinlik ve özdeşleşmenin hazları çerçevesinde teorileştirmeye yönelik yakın tarihli girişimlerden, dolayısıyla film izlemeyi bir "tarama" işlemi, filmin tem-

34. Marsilya defterlerinde, *dégonflage* (söndürmek) terimi genelde Kafka'nın gözünden Cervantes'in karakterine ("The Truth of Sancho Panza") işaret eden "Sançe Panza" stenosuyla birlikte kullanılır: "Maddiliği temsil ederek büyüyü bozmayı teşvik ettiği ölçüde, filmin ideolojilerin ve maksatlı inşaların Don Kişotluğunu ifşa eden Sançe Panza olduğu söylenebilir" (MN, 1:42; ayrıca bkz. 1:5). Kracauer Kafka'nın Sançe Panza aforizmasını *Tarih*'te yeniden kullanır; bkz. s. 233-35.

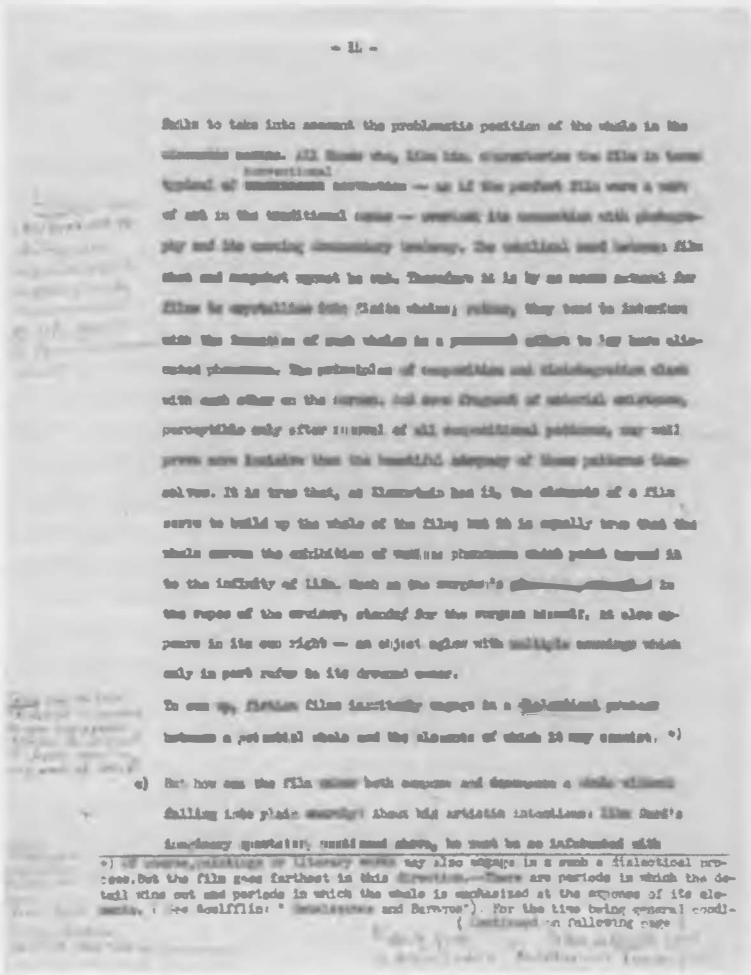
sili malzemesinden bir hikâye inşa etmeyle bağlantılı hipotezleri işleme işlemi olarak ele alan bilişselci kavrayışlardan son derece uzaktır.[35] Kracauer film deneyimini Freud'un *Haz İlkesinin Ötesinde* (1920) kitabında, özellikle şok, birincil mazoşizm ve ölüm dürtüsü kavramları yoluyla keşfe çıktığı alanlara yakın psişik bölgelere yerleştiren alternatif bir geleneğe katılır.[36] Teknolojik modernliğin alameti farikası olarak şok deneyimini teorileştiren Benjamin, şoka giderek daha fazla maruz kalmanın tetiklediği savunma mekanizması, insan bilinci üzerindeki uyuşturucu etkileri, ve bununla beraber, böyle bir koruyucu kalkanı delip geçecek şekilde tasarlanmış fantazmagorik heyecanların giderek artması üzerinde durur.[37] Buna karşılık Kracauer daha ziyade mazoşistçe kendini teslim etme ve çözülme imkânlarıyla; sinemanın seyirciyi kurumsal olarak sınırlandırılmış bir oyun biçiminde olumsallık, kontrolün olmaması ve ötekilikle karşılaşmalara tabi tutma becerisiyle ilgileniyor gibi görünmektedir. Ancak böyle bir oyunun amacı, bir ölüm kültü şöyle dursun, dehşet ve şiddetin estetize edilmesi bile değildir, deneyimin tarihsel krizine denk düşen bir estetik deneyimdir.

Marsilya defterlerinde, *şok* ve *dégonflage* kavramları, *tesadüfilik* kavramıyla tamamlanır; bu terimleri örnek teşkil edicek şekilde bir araya getiren tür, Kracauer'in Almanca *Groteske* terimiyle nitelediği, Amerikan *slapstick* komedileridir. Fizikselliği ve kinetik enerjisi, nesnelere dönüşmüş insanlar ile kendine ait bir hayata sahip olan şeyler arasındaki çatışmalarıyla *slapstick*, Kracauer'in ilk değerlendirmelerinden itibaren, filmi bir modernlik söylemi olarak teorileştirme giri-

35. Örneğin bkz. Jean-Louis Baudry, Christian Metz, Laura Mulvey, Stephen Heath'in vd. yeniden basılan metinleri, *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader* içinde, Philip Rosen (haz.), New York: Columbia University Press, 1986; ayrıca David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison, Wise.: University of Wisconsin Press, 1985.

36. Bu geleneği daha yakın bir geçmişte devam ettirenler için bkz. Gaylyn Studlar, *In the Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich, and The Masochistic Aesthetic*, Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 1988; Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*, New York: Routledge, 1992; Linda Williams, "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess", *Film Quarterly* 44, Yaz 1991, s. 2-13; ve Steven Shaviro, *The Cinematic Body*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

37. Bkz. Buck-Morss, "Aesthetics and Anaesthetics".



III

Kracauer'in "Ön Çalışma"sından, 8 Eylül 1949.

Fotoğraf: Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar.

şiminde önemli bir yer tutar. Mack Sennett ve Hal Roach varyetelerinden oluşan kısa filmleri debdebeli uzun metrajların (çoğu Alman kökenli) üstünde tutan Kracauer, *slapstick* komedide kapitalist rasyonalizasyonun ve Taylor'ın ilkelerine göre düzenlenmiş çalışma süreçlerinin disiplininin anarşist bir eleştirisini ve bu disiplin içinde bir nefes almanın yolunu bulur.[38] Marsilya defterlerinde *slapstick* tartışmasını devam ettirirken, bu düşünümsel ve eleştirel boyut ortadan kalkmış gibi görünür; önemli olan, türün maksatlılık ile "en ham haliyle maddi hayatı" ("fethedilmemiş doğanın hücum kıtaları") sistematik olarak karşı karşıya getirmesidir artık. Slapstick türünün tek amacı "maddi boyutta oyunlar icra etmektir" (MN, 1:39-40). Kracauer'in "makineli tüfekle ateş etmeye" benzettiği "şok gibi", "süreksiz" şaka sekansıyla *slapstick* komedi, "teniyle ve saçıyla" seyirciyi etkilediği, bütün ve özdeş bir özneye dair kurguları gayri iradi kahkaha mekaniğiyle delik deşik ettiği gibi, seri örüntüler ve potansiyel olarak "sonsuz bir aksiyon"la da anlatının gelişme ve sonuç protokollerine karşı çıkar (MN, 2:2-3).

Slapstick komedinin icra ettiği oyunlar "uçurumun kıyısında" meydana gelir (MN, 1:39); tür, oyunsu bir biçimde, yok etme tehdidiyle ilgilenir. "Slapstick komedinin laytmotifi tehlikeyle, felaketle oynama ve bunların son anda engellenmesidir" (MN 1:37). Slapstick komedideki son dakika kurtarışını sağlayan, Kracauer'in dikkat çektiği gibi, ilahi bir müdahale veya melodramatik bir kesişme değildir; düpedüz şans, tesadüftür – insanlar ile şeyler arasındaki anarşik etkileşimleri harekete geçiren de her şeyden önce bu ilkedir. Kracauer için şok gibi tesadüf de tarihsel bir kategori, modernliğin başka bir alameti farikasıdır: "Kitlelerin tarih sahnesine çıkmasıyla", öngörülemez ve uçucu bir kamusal alanın, şehir sokakları ve sinemalar gibi

38. Örneğin 1926 tarihli bir film eleştirisinde Kracauer şunları yazar: "Slapstick komediyle kendi gerçekliklerine karşı onu dengeleyecek bir ağırlık sunan bir biçim yarattılar: Eğer o gerçeklikte dünyayı çoğu zaman katlanılmaz bir disipline tabi kılıyorlarsa, film de kendisini dayatan bu düzeni büyük bir güçle paramparça eder" (Frankfurter Zeitung, 29 Ocak 1926). Yirmi beş sene sonra, Kracauer'in kapitalizmin rasyosuyla ilgili anarşist eleştirisi *slapstick* komedi okumasında tamamen yok olmuştur; bkz. Kracauer, "Silent Film Comedy", *Sight and Sound* 21, Ağustos/Eylül 1951, s. 31-32.

kamusal alanların ortaya çıkmasıyla beraber gelir (MN, 2:28-30). Kracauer'i hem gerçeküstücülere hem de, daha ileride, John Cage gibi bir figüre bağlayan tesadüf kavramı, kader veya kısmetin kapalı dramatürjisinin (Kracauer bunu Fritz Lang'ın yapıtlarıyla ilişkilendirir) tarihsel-felsefi alternatifi olarak belirir; aslına bakılırsa, büyük metafizik meselelerden sonra ayakta kalma ve hayatı devam ettirme umudu ve yükümlülüğü kalmayınca, tek başına tesadüfilik küçük bir pencere sunar.

Kracauer Chaplin hakkındaki erken dönem yazılarında komedinin son dakika kurtarışı ile masaldaki kurtarış, kahramanın her şeye rağmen kaçmayı başarması, zayıf ve güçsüzün zalim güç karşısındaki karşı-olgusal galibiyeti (Davut ve Calut) arasında bağlantı kurar. Her iki türde de kurtarış, ütopik bir insanlığın hem cezbediciliğini hem de imkânsızlığını içeren *sous rature* bir mutlu sondur, "masalın devam etmediğinin, dünyanın dünya olduğunun ve evin (*die Heimat*) ev olmadığının" anlaşılmasıdır.[39] Ancak bu kavrayış dünyanın "başka türlü de olabileceği ve hâlâ varolmaya devam edebileceği" içgörüsünü de beraberinde getirir.[40] Kracauer Marsilya defterlerinde Chaplin'in filmlerinin mutlu sonlarını "yaşamaya devam etmeliyiz" diyen (MN, 2:33) ve felaketten sonra deneyim, hafıza ve etkileşim koşullarını yeniden tahayyül etmeyi gerektiren emirler olarak okur.

Film Teorisi kitabının yayımlanan halinde, tesadüfilik kavramı ve Kracauer'in *sous rature* mutlu son savunusu (keza Davut ve Calut motifi) kalmış olsa da, *slapstick* komedi taslaktaki paradigmatik anlamı taşımamaktadır artık. Bu kaymanın tek sebebi *slapstick* komedinin sessiz dönemle beraber büyük ölçüde son bulmuş olması değildir (Kracauer bu noktayı ses meselesiyle ilişkili olarak ele alır). Daha ziyade türün felaketle kumarı, tıpkı "tarihin ölüm kalın oyunu" olarak fotoğrafik dönemeç gibi, artık sonuna kadar düşünülemez, hatta estetik düzeyinde hayal bile edilemez. Slapstick komediyle beraber, Kracauer'in ölüm sorununa, filmin dehşet, ölümlülük ve öteki ile karşılaşmaları sahneleme becerisine evvelce gösterdiği ilgi de bir kenara

39. Kracauer, "Chaplins Triumph", Neue Rundschau 42, Nisan 1931; yeniden basım, Kracauer, *Kino*, s. 179.

40. Kracauer, "Chaplin: Zu seinem Film 'Zirkus'", *Frankfurter Zeitung*, 15 Şubat 1928; yeniden basım, Kracauer, *Kino*, s. 169.

itilir. Filmin "yüzün altındaki kuru kafayı içerme" arzusu –Benjamin'in *Trauerspiel*'inden gelen alegorik itki– Marsilya tasarısının başında bir epigraf olarak yer bulmuş, tasarlandığı gibi "*Kermesse funèbre*", "Ölüm Dansı" veya "kuru kafa" başlığını taşıyan bir sonuç bölümü haline getirilmemiştir.[41] Kracauer 1949 tarihli metninde bu bölümün, Eisenstein'ın Meksika malzemesinden çıkardığı bir kısa film olan *Death Day*'in analizi etrafında döneceğini ve "kitabın tamamını özetleyeceği gibi, birtakım nihai sonuçlar da ortaya koyacağını" belirtir. Kasım 1954 tarihli "genel düzenlemeye yönelik bir deneme"de son bölümün başlığı hâlâ " '*Death Day*' ve (çağdaş Amerikan filmi)" olarak okunur; 6 Ocak 1955'te ise Kracauer başlığın altına Jay Leda ile Eisenstein'ın bu filmi hakkındaki tartışmalarını not düşmüştür. Ancak 15 Ocak 1955 tarihli içindekiler sayfasında son bölümün başlığının "Sonsöz: Fiziksel Varoluşun Kurtuluşu" olarak değiştirildiği görülür.[42]

Yahudi soykırımı gibi bir tarihsel kopuş, filmi egemen, özdeş benliğin tehlikeye açıklığını deneyimlemek ve kabul etmek için herkese açık bir mecra olarak tahayyül etmeye imkân sağlayan koşulları geri dönüşü olmayan bir biçimde değiştirmiştir. 1920'lerde modernistlerin çeşitli şekillerde kullandığı bir mecazla, öznenin ölümü hâlâ 19. yüzyıldan kalma bir özne kavrayışına atıfta bulunuyorduysa, Yahudi soykırımı da dünya tarihinde eşi benzeri görülmemiş boyutta bir –Edith Wyschogrod'ın tabiriyle– "insan eliyle kitlesel ölüm" sorununu ortaya koyuyordu: kolektif bir öznenin, koca bir biyolojik türün kökünü kazıma imkânını.[43] *Film Teorisi* bu tarihin açmazlarını kabul eder, ama mahşer sonrası manzarasında kökü kazınan öznenin izleri bile

41. İngilizce-Almanca özet, 8-12 Mayıs 1949; ilk bölüm taslağı 19 Kasım 1940 tarihlidir.

42. Parantez içindeki "çağdaş Amerikan filmi" ifadesi büyük ihtimalle Kracauer'in savaş sonrası sinemada ayrı bir eğilim olduğunu saptadığı *film noir*'a atıfta bulunur; mektuplarında ve yayımlanmamış metinlerinde buna işaret eden pek çok not vardır. Weimar'ın kent modernliği kavrayışları ile Amerikan *film noir* arasındaki bağlantılar, özellikle de sinematik bir motif olarak sokak için bkz. Edward Dimendberg, "Down These Seen Streets A Man Must Go: Siegfried Kracauer and Film Noir", Society for Cinema Studies konferansında yapılan sunum, Dallas, Mart 1996.

43. Edith Wyschogrod, *Spirit in Ashes: Hegel, Heidegger, and Man-Made Mass Death*, New Haven: Yale University Press, 1985, özellikle 4. Bölüm.

silinmiş gibi görünmektedir. Ütopyacı bir motif olan son dakika kurtarışı (*Rettung*) –acı çeken, kökünü kazımakla tehdit edilen bir halkın kurtarılması– yerini daha mütevazı bir kurtuluş (*Errettung*) tasarısına bırakır; bu kurtuluş –Kracauer'in Weimar metinlerindeki gibi– kritik-alegorik okumalar vadetmez, daha çok şeyler dünyasına mimetik bir biçimde adapte olmayı gerektiriyor gibi görünür. Bu geri çekilmeyi ister Adorno'nun Kracauer hakkındaki muğlak metninde olduğu gibi "şeyleşmeye öfke"nin eksikliği olarak okuyalım, ister Koch'un yaptığı gibi teolojik bir motif olan "ölülerle anamnestik dayanışma" yla ilişkilendirelim, bir yerinden oynamışlık hissi kaçınılmazdır.[44]

Yine de *Film Teorisi* kesinlikle okumaya değerdir ve kesinlikle günümüzde sinemaya dair bir maddi estetikle alakalıdır; bunun sebebi kısmen yerinden çıkmanın henüz tamamlanmamış olması, kısmen de yayımlanmış kitapta tarihin –hem önceki kitap tasarısının hem de tarihin– izlerinin olması, hatta izlerinden de fazlasının olmasıdır. Bu durum bilhassa da Kracauer'in genellikle yanlış bir biçimde "naif gerçekçi" bir film teorisi ortaya koymak şeklinde yorumlanan "fotoğrafik yaklaşım"da ısrar etmesi için geçerlidir. Başta belirttiğim gibi, Kracauer'in filmin fotoğrafik temeliyle böylesine ilgilenmesi, en azından dar anlamda, kendisiyle özdeş bir nesne ile bire bir benzerlik veya analoji anlamında, fotoğrafik göstergenin ikonikliğinden kaynaklanmaz. Dolayısıyla Kracauer görüntü ile gönderge arasındaki belirtisel, foto-kimyasal bağı pozitivist bir biçimde, temsilin analojik "hakikat"iyle bağ kurmak olarak tasavvur etmez. Asıl mesele, fotoğrafik filmin dünyayı kaydedip şekillendirmesine imkân sağlayan belirtiselliğin aynı zamanda görüntüye temsili şekilsizleştiren zamansallık ve olumsallık uğrakları nakşetmesidir. Kracauer kendi film estetiğini fotoğraf mecrasına dayandırmaya çalışıyorsa, bunun nedeni fotoğrafik temsilin betimlediği dünyayı hem andırma hem de yadırgatıcı kılma, özkimlik ve aşinalık denilen mutat kurguları yok etme gibi şaşırtıcı bir becerisinin olmasıdır. Bu anlamda, kaygan bir terim olan "yakınlık" (mecranın maddi gerçekliğe yakınlığı) filmin bu dün-

44. Theodor W. Adorno, "The Curious Realist: On Siegfried Kracauer" (1964), İng. çev. Shierry Weber Nicholsen, *New German Critique* 54, Güz 1991, s. 177; Koch, "'Not Yet Accepted Anywhere'", s. 98.

yayla ilişkili olarak hem bir şeyi *kaydetme* becerisini hem de *ifşa etme* potansiyelini kapsar.[45]

Film Teorisi'nin fotoğraf hakkındaki bölümü metnin ilk katmanlarından birine aittir ve Kracauer'in Weimar yazılarıyla en güçlü bağlantıyı sağlar.[46] Kracauer fotoğrafik yaklaşım kavramını anlatırken Proust'un *Guermantes Tarafı*'ndan bir alıntı yapar: Anlatıcı, uzun zaman sonra, geldiğinden haberi olmayan büyükannesinin oturma odasına girer. O çok sevdiği insan yerine "kanepenin üzerinde, kırmızı, hantal ve adi lambanın altında, tanımadığı, hasta, hayallere dalıp gitmiş, delimsi gözleri kitabın üzerinde gezinen, bitkin bir yaşlı kadın" görür.* Proust'un anlatıcısı büyükannesinin bu dehşet verici görüntüsünü bir fotoğrafla, yani aşinalık, yakınlık ve anılarla dolu bir görüntünün tam tersiyle kıyaslar. Alışkanlık, yorum ve niyeti bir an için askıya alan fotoğrafik aygıt yoluyla gelişigüzel, bir anlık pozlama bir yabancının, "sevgimizin önüne geçen gözlerin" duygusal açıdan tarafsız görüşüne örnektir.[47] Kracauer Proust'taki en otomatik fotoğrafları (bunun sınır örneği havadan çekilmiş keşif fotoğraflarıdır) bile koşullayan bilinçli ve bilinçdışı faktörler yerine, ayırt edici âna, mekanik kaydın mutat görme, daha doğrusu görmeme tarzlarımızı altüst edip onlara karşı çıkan kör noktasına dair içgörüyü vurgular. Büyükannesini seven torundan farklı olarak, fotoğraf makinesinin gördüğü ve Kracauer'in pek adını koymadığı şey, büyükannenin ölüme yakın olmasıdır. Kracauer'in fotoğrafik yaklaşımı bir "yabancılaşma hali", psişik bir melankoli ve kendine yabancılaşma ile ilişkilendirmesi tesadüf değildir. Gelgelelim bu durum "her türlü nesneyle özdeşleşme-

* Marcel Proust, *Kayıp Zamanın İzinde: Guermantes Tarafı*, çev. Roza Hakmen, İstanbul: YKY, 1997, s. 124.

45. Kracauer'in fotoğrafik temsil anlayındaki bu önemli nokta üzerine düşünmemi sağladığı için Joel Snyder'a çok teşekkür ederim.

46. Bu bölümün "The Photographic Approach" başlıklı bir versiyonu *Magazine of Art 44*, Mart 1951, s. 107-13'te yayımlanmıştır.

47. Bu ifade sadece, Kracauer'in üzerinde kapsamlı bir çalışma yaptığı Almanca çeviride bulunur: "wenn unsere Augen unserer Liebe zuvorkommen" (*Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Schriften* c. 3 içinde, Karsten Witte (haz.), çev. Friedrich Walter ve Ruth Zellschan, Frankfurt: Suhrkamp, 1985, s. 286). Proust alıntısı ilk defa (Eylül 1949 tarihli "Ön Çalışma"da karşımıza çıkar; *Kayıp Zamanın İzinde: Guermantes Tarafı*, s. 123-4, bu kitapta s. 89.

yi" destekler: Böylece birey "muhtemelen çevresinin tesadüfi biçimlenimlerinde kaybeder kendini, artık evvelki tercihleri tarafından belirlenmeyen kayıtsız bir yoğunlukla özümser bu biçimlenimleri" (s. 92).[48]

Bu temalar Kracauer'in daha eski metinlerinden birini, *Film Teorisi*'nde her nedense bahsedilmeyen ama Kracauer'in "fiziksel gerçeklik" veya "kamera gerçekliği" kavramının hâlâ esasen tarihsel bir kategori olduğunu anlamanın anahtarı olan "Foroğraf"ı yankılar. 1927 tarihli bu metinde, büyükannenin görüntüsü başka tür bir görüntüyle, bir resimli derginin kapağındaki yirmi dörtlük "vamp diva" fotoğrafıyla yan yana gelir. Kracauer film yıldızının fotoğrafını, resimli dergiler ve aktüalite filmlerinde türeyen yeni bir endüstriyel görüntü üretimi kültürünün bir örneği olarak okur. Bu fotoğrafik görüntü "tipisi" betimlenen şeylerin tikel anlamlarına ve tarihine kayıtsızdır; daha çok yanlamasına genişleyerek muazzam, küresel boyutları varmış gibi bir etki yaratır. Fotoğraflanabilirlik gerçekliği oluşturmanın ve algılamanın koşulu haline gelmiştir: "Çünkü dünya zaten 'fotoğraflanabilir bir yüz' takınmıştır."[49] Kracauer toplumun fotoğrafik görüntüleri yalayıp yutmasını ölüm korkusunun ve, aynı anda, bu korkunun bastırılmasının bir işareti olarak görür. Ancak nesnelerini bütün uzamsal boyutlarda ebedileştirmeye çalışan fotoğrafik şimdiki zaman, ölüm fikrini defetmek şöyle dursun, bu fikrin iyice pençesine düşmüştür.

Aynı şekilde yirmi dört yaşında olan büyükannenin fotoğrafı bu eleştiriyi hem genişletir hem de karmaşıklaştırır. Kracauer büyükannenin (muhtemelen kendi büyükannesinin) fotoğrafik görüntüsünü,

* *A.g.y.*, s. 31.

48. Rudolf Arnheim Kracauer'in bir melankoli estetiğini savunması (kitabın Benjamin'in *Trauerspiel*'ini devam ettirdiğini gösteren izlerinden biridir bu) üzerine bir eleştiri kaleme almıştır; Arnheim'ın *Film Teorisi* hakkındaki değerlendirmesi için bkz. "Melancholy Unshaped", *Journal of Aesthetics* 21, Bahar 1963, s. 291-97.

49. Kracauer, "Fotoğraf", *Kitle Süsü*, s. 35. Böyle formülasyonlar, aynı içerimlerle olmamakla beraber, Heidegger'in 1938 tarihli denemesi "Die Zeit des Weltbildes"in başlıca iç görüsünün önceden sezilmesi olarak düşünülebilir. Bkz. Martin Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt: Klostermann, 1950; "The Age of the World Picture", *The Question Concerning Technology* içinde, İng. çev. William Lovitt, San Francisco: Harper and Row, 1977, s. 115-54.

nihayetinde "hatırlanan yaşamın monogramına" dönüşerek büyüyen "bellek imgesi" ile karşılaştırır.*** Büyükanneyi hâlâ tanıyanlar için, bellek imgesi fotoğrafik görüntünün teferruatına girip onu değiştirir. Ancak sonraki nesiller büyükannenin fotoğrafında sadece demode kıyafetler içinde bir hayalet, parça parça unsurların kötü bir biçimde bir araya getirilmesini algılarlar. Fotoğrafa bakan kişiyi etkileyen büyükannenin mevcudiyetinin muhafaza edilmesi değil, bilakis, büyükannenin zamanın uzamsallaştırılmış, gelişigüzel bir biçimlenimine indirgenmesidir. "Eski fotoğraflara bakanı ürperten" ve torunları savunma güdüsüyle kıkırdatan budur. Proust'un büyükannesinin gayri iradi imgesi gibi. Kracauer'in fotoğrafı da hem nesneyi hem de bakanı yabancılaştırdığı, yakınlık, hafıza ve yorum ağını parçaladığı için rahatsız edicidir. Fotoğrafa bakan kişiyi ürperten nihayetinde kendisinin maddi olumsallık ve zamansallığının yarattığı şoktur: "Tıpkı bugün üstümüze yapışan mülklerimiz gibi, vaktiyle bu şeyler de derimiz gibi yapışmıştır üstümüze. Hiçbirinde biz yer almayız; fotoğraf parçaları bir hiçin etrafında toplar."[50] Dolayısıyla fotoğraf ölümlülükle anlık bir karşılaşmayı, bizi içermeyen bir tarihe ilişkin farkındalığı, önlemek şöyle dursun, tetikleyebilir bile. Neredeyse fiziksel bir tanımadan bahsedebileceğimiz böyle anlarda, Kracauer fotoğrafa kendi pozitivist ideolojisinin panzehirini sunma potansiyeli bahşeder.

Bu metnin sonunda, fotoğrafın negatifliği, "bellek imgesi"ni aşındırmada oynadığı rol, insan bilincinin doğayla tarihi karşılaşmasında önemli bir işlevi yerine getirir. Çünkü fotoğraf "anlama yabancılaşmış doğanın son öğelerini bir araya getiren" bir "ana arşiv", "genel envanter" sunar.* "Bugüne kadar fark edilmeyen bu doğal temel" her şeyden önce kapitalist üretimin yarattığı bir toplumun gerçekliğini, bilincin "ellerinden kayıp giden bir gerçekliği" içerir.** Fotoğraf "doğanın öğeleri arasındaki alışılagelmiş ilişkilerin hepsini askıya alıp" bu gerçekliği gelişigüzelliği ve düzensizliğiyle yansıtırken, bilincin

* Kracauer, "Fotoğraf", *Kitle Süsü*, s. 38. ** *A.g.y.* *** *A.g.y.*, s. 39.

50. "Fotoğraf", *Kitle Süsü*, s. 33. Bu alıntı Kracauer'in denemesinin, Barthes'ın *Camera Lucida*'sını yankılayan pek çok yerinden biridir; bkz. *Camera Lucida: Reflections on Photography*, İng. çev. Richard Howard, New York: Hill and Wang, 1981, 64-65, 92-93, vd.; Türkçesi: *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, çev. Reha Akçakaya. İstanbul: Altıkırkbeş, 1992.

verili, muhtemelen doğal bütün düzenlemelerin geçiciliğini göstermesine yardım edebilir.*** Kracauer bu imkânı Kafka'nın eserlerinde bulur; "parçalarına ayrılan doğayla" oyunlar oynayan filmin ne şekillerde fotoğrafın radikal potansiyelini estetik ve siyasi bir pratiğe dönüştürebildiğine işaret etmek için –rüyanın parçalı mantığının yanı sıra– bu eserlere başvurur.[51]

Ancak *Film Teorisi*'ni (keza ölümünden sonra yayımlanan *Tarih*'i) yönlendiren edebi şahsiyet Kafka'dan ziyade Proust'tur ve Kracauer geç döneminde süreksizlik, parçalanma ve olumsuzlama gibi modernist pratiklerden çok maddi hayatın "sürekliliği" ile ilgilenmiştir. 1927 tarihli metninde fotoğrafı bir yabancılaştırma ve yadırgatma mecrası olarak ele alıp, fotoğrafın tikel bir tarihsel deneyimi hem ifade etmeye hem de canlandırmaya imkân sağladığını öne sürer.[52] Gelgelelim Kracauer erken dönemlerinde filmin fotoğrafik negatiflik potansiyelini kuruluş ve sentaks prosedürlerinde (çerçeveleme ve kurgu teknikleri) gördüyse, şimdi de sinematik yabancılaşma ilkesini çekim birimi *dahilinde* konumlandırmaktadır. Schlüpmann'ın dikkat çektiği gibi, tek bir çerçeve montajın temeli haline gelir çünkü montajla sonuçlanan kopma veya farkı başlangıç aşamasında zaten içerir: "Büyükannenin kendisini Proust'un anlatıcısına sunan yadırgatıcı resmi zaten bir kesintiden, normal görme sürecinin kesintiye uğramasından kaynaklanır."[53]

Sergei Eisenstein'ın aksine (*Film Teorisi*'nde sürekli tartışma konusu olur), Kracauer çekim dahilindeki bu montaj ilkesini kompozisyonel oluşumun bir etkisi olarak (sözgelimi çerçevedeki grafik bir ça-

51. *A.g.y.* Bkz. Kracauer'in Kafka'nın *Şato*'su hakkındaki, bir sene önce yazdığı (*Frankfurter Zeitung*, 28 Kasım 1926), gnostik-ütopyacı bir film estetiği tasarısını andıran değerlendirmesi. Kracauer'in doğayla ilişkili olarak fotoğrafın tarihsel işlevi hakkındaki argümanının altında, Eleştirel Teori'nin Georg Lukács ve Benjamin'e çok şey borçlu olan ve Adorno tarafından geliştirilen (1932'deki "Die Idee der Naturgeschichte" seminerinde) başlıca kavramlarından biri olan *Naturgeschichte* yatar; bkz. Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics*, New York: The Free Press, 1977, s. 52-57 ("Natural History and Historical Nature").

52. Tarihsel bir yabancılaşma (*Entfremdung*) halini yadırgatmanın (*Verfremdung*) estetik araçları yoluyla ifşa etmek iki savaş arası dönemde şüphesiz çok geçerliydi; özellikle de Brecht'in eserlerinde, ayrıca Rus Biçimcilerinin deneylerinde ve yazılarında.

53. Schlüpmann, "Subject of Survival", s. 119.

tışma) değil,[54] kompozisyonun çözülmesinin bir etkisi olarak tasavvur eder – fotoğrafik aygıtın görünür kıldığı ve materyalist bir film estetiğinin feyzaldığı, *physis* ile psişe arasındaki bir yarık olarak. Görüntüde patlak veren fark, karşıt bir göstergeler sistemi (göstergebilim alanı) dahilindeki minimal birimler arasındaki bir fark değildir; söylem ile maddi olumsallık alanı, dil, anlatı, özdeşleşme ve maksatlılık tarafından yapılandırılan "görme alışkanlıklarımız"ın ufku ile böyle bir yapılandırmaya gelmeyen bir ufuk arasındaki farktır. Fotoğrafik yabancılaştırmanın mutat görüşü, diyalektik olarak alıkoyarak aşmak şöyle dursun, yok ettiği veya bir yana bıraktığı da söylenemez. Daha ziyade, Kracauer'in *Tarih* kitabındaki ilgili bölümde dile getirdiği gibi, Marcel'in sıkıntılı görüşü bir tür "palimpsest haline gelir, seven kişinin geçici olarak silinen yazısının üzerine yabancının gözlemleri bindirilir".* Kracauer ilerleyen bölümlerde, bu palimpsesti andıran görüyü "sürgün" deneyiminin ve "eve ait olmamanın" yerinden oynamış zamansallığına, başka bir deyişle bir diaspora hassasiyetine benzetir.[55]

Film görüntüsünde patlak veren yarık, arada nasıl bir mesafe olursa olsun, özne meselesi etrafında döner. Dolayısıyla bu kopuşları devreye sokan fotoğrafik nitelikler sadece alımlama düzeyinde, bakan kişi üzerindeki bir etki olarak kaydedilir. Daha da ileri gidip *Film Teorisi*'nin bir alımlama estetiği olduğunu iddia etmeyeceğim, gerçi kitabın önceki taslakları kuşkusuz bu istikamete işaret ediyor. 1960'ta

* Kracauer, *Tarih*, s. 103.

54. Bkz. Sergei Eisenstein, "The Cinematographic Principle and the Ideogram" (1929), *Film Form* içinde, haz. ve çev. Jay Leyda, New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1949, s. 28-44; gözden geçirilmiş çeviri, "Beyond the Shot", *Writings 1922-1934* içinde, haz. ve çev. Richard Taylor, Londra: BFI, 1988, s. 138-50.

55. *A.g.y.*, s. 103-4. Kitabın ilerleyen bölümlerinde, bu diaspora hissi, "radikal bir uzlaşma" –zamandışılık ve zamansallık, aşkınlık ve içkinlik boyutlarının "yan yanalığı" ilkesi– için felsefi ve estetik hakikatin kesinlik ve saflıklarından vazgeçen –fotoğrafik temsilin muğlak yapısında önceden sezdirilen– bir tarihsel bilgi biçimi olarak "bekleme odası" kavramına bağlanır (Rodowick, "On Kracauer's History", s. 138). Bunun Kracauer'deki anlamı için bkz. Martin Jay, "The Extraterritorial Life of Siegfried Kracauer" (1975), *Permanent Exiles*, New York: Columbia University Press, 1986, s. 152-97; ve Inka Mülder-Bach, "'Mancherlei Fremde': Paris, Berlin und die Extraterritorialitat Siegfried Kracauers", *Juni: Magazin fur Kultur & Politik* (Mönchengladbach) 3,1989, s. 61-72.

yayımlanan nihai kitapta, Marsilya defterlerindeki filmin "göndergesel öznesi" üzerine sistematik düşünceler damıtılarak "Seyirci" başlığını taşıyan tek bir bölüm haline getirilir ve 1940'larda "teniyle ve saçıyla" insanı kapsayan "temel katman" kavramı ontolojikleştirilerek "mecranın temel özellikleri"ne dönüştürülür. Yine de Kracauer ne zaman filmin "fiziksel varoluşa" veya "fiziksel gerçekliğe" yakınlığına dair örnekleri ve bu yakınlığın farklı boyutlarını arka arkaya sıralasa, bu uğrakları hemen her zaman yarık, "büzüşen" öznenin deneysel örneği olarak seyirci üzerindeki etkileri bakımından betimler.

Kracauer sinemanın seyircisini etkileme şekilleri arasından filmin fizyolojik etkisini, sözgelimi şok, panik, süspans ve kinestetik refleksleri vurgular. İster hareketin "zorunlu cezbediciliği" olsun, ister daha önce görülmemiş (veya böyle görülmemiş) maddi fenomenlerin etkisi, film deneyimi "seyircinin akıl yürütme gücünden ziyade içsel organik yetilerini", "duyu organlarını" (sadece görme ve duyma değil), keza "doğuştan gelen merakını", yani skopofili ve epistemofili dürtülerini etkileşime sokar (s. 274 vd). Bu nedenle, Kracauer'in ilgilendiği psiko-algısal süreç tek tek karakterler ve kameranın anlatıcı bakışıyla özdeşleşme süreci değil, farklı bir bilinç veya bilinçaltı düzleminde, seyirciyi filme çeken ve seyreden benliği bütünleştirmek yerine ayrıştıran bir mimetik özdeşleşme biçimidir. Kracauer Fransız bir kadının "tiyatroda ben her zaman benimdir," dediğini aktarır, "ama sinemada çözülüp her türlü şey ve varlık olurum".[56] Aynı şekilde, maddi bir detay kendine ait bir hayata sahip olunca ve seyircide çağrışımları, "duyumların anılarını" ve "belli belirsiz fantaziler ve olgunlaşmamış düşünceler çağlayanı"nı tetikleyip "namevcut rüyacı"yı benliğin unutulmuş katmanlarına döndürünce, bu kendini terk etme ve çözülme hali ters yönde, filmden uzağa doğru algısal bir hareketin koşulu haline gelir (s. 285). Dolayısıyla film izlemek sadece –Kracauer'in tarihçinin "gezip görme işi" bağlamında söylediği gibi– "mobil

56. *Film Teorisi*, s. 275. Arnheim'ın Kracauer'in sonsözündeki şu cümleleri "cesur bir *non sequitur*" diyerek eleştirirken gözden kaçırdığı şey tam da kamera gerçekliği kavramının bu mimetik özdeşleşme boyutudur: "Sinema seyircisi ekrandaki görüntüleri rüya haline benzeyen bir durumda izler. Dolayısıyla fiziksel gerçekliği somutluğuyla kavradığı düşünülebilir" (*Film Teorisi*, s. 521; "Melancholy Unshaped", s. 295).

bir benliği" gerektirmez, aynı zamanda benliği mobilize etmek için bir çerçeve sunar.

Yabancılaştırıcı ve mimetik etkilerinin etkileşimiyle sinema, "psiko-fiziksel karşılıklarıyla maddi dünyayı", "parçalara ayrıldığımız için deneyimlemekte özgür" olduğumuz bir dünyayı "keşfetmemize yardım eder" (s. 518). Kracauer'in negatif bir fizyonomi diyebileceğimiz şeyle hâlâ ilgilendiğini gösteren "psiko-fiziksel karşılıklar" kavramı Proust'un nesnelerin geçmiş bakışlar, olaylar ve alışkanlıkların izlerini nasıl koruduğuna (dolayısıyla nasıl gayri iradi hafıza uğraklarını tetikleyebildiğine) dair mistik (gnostik) spekülasyonlarından, Benjamin'in "optik bilinçdışı" metaforuna kadar uzanır. Başka bir metinde değindiğim gibi "optik bilinçdışı" mecazı, insanın duyu merkezinin teknolojiyle üst üste binmesi ("*innervation*") ile aura deneyimi modelinin, bir fenomene "bakışı iade etme becerisi" atfetme fikrinin Benjamin'in yazılarında varlığını sürdürmesi arasında gidip gelir.[57] Hem Kracauer hem de Benjamin için, Proust'un Madlen'inin büyüsünü burjuvazi-sonrası topluma uyarlamanın tarihsel ve siyasi açıdan tek uygun yolu, aygıtın yabancılaştırıcı bir biçimde araya girmesidir. Ölü şeylerin –mobilyalar, giysiler, binalar– teknik bir biçim-

57. Benjamin, "On Some Motifs in Baudelaire", *Illuminations*, İng. çev. Harry Zohn (New York: Schocken, 1969, s. 188; Türkçesi: "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine", *Son Bakışta Aşk* içinde, Nurdan Gürbilek (haz.), çev. Ahmet Doğukan, İstanbul: Metis, 1993; bölüm Proust'a bir atıfla devam eder: "Bu deneyim gayri iradi hatırlamanın verilerine karşılık gelir". "Aura" ile "optik bilinçdışı" arasındaki ilişki için bkz. Hansen, "Benjamin, Cinema and Experience: 'The Blue Mower in the Land of Technology' ", *New German Critique* 40, Bahar 1987, s. 207vd.

58. Kracauer'in gündelik olanın fizyonomik keşfi yoluyla bu tür tekinsiz karşılaşmaları sahneleyen filmleri böylesine çekici bulması, Fransız sinemasında, özellikle de René Clair ve Jacques Feyder'in filmlerinde bu eğilimi keşfetmesine kadar gider (Kracauer'in Feyder'in *Thérèse Raquin*'i üzerine yazısı için bkz. *Frankfurter Zeitung*, 29 Mart 1928; yeniden basım, Kracauer, *Kino*, 136-37). Çağdaş Rus filmlerindeki, bilhassa da –Benjamin'in optik bilinçdışı kavramının kaynaklarından biri olarak değerlendirilmesi gereken– Dziga Vertov'un filmlerindeki aynı estetik kuvveti methetmesi de enteresandır. Fizyonomik bir film kavrayışının en bilinen habercisi Béla Balázs'dır (bkz. Gertrud Koch, "Béla Balázs: The Physiognomy of Things", *New German Critique* 40, 1987, s. 167-77); bununla beraber, Schlüpmann'ın Kracauer'in fotoğrafik yabancılaşmaya gösterdiği ilgi ile Balázs'ın esasen Romantik yaklaşımı arasında ayrım yapması son derece isabetlidir ("Subject of Survival", s. 118-20).

de dolayımlanan bakışı seyirciyi "bizzat kendi benliğinin sandık odasına" "sürmüş" olabilir (s. 145); ancak burası, bırakın nostaljiye neden olmayı, rahat rahat dinlenilecek bir yer bile değildir.[58] Benjamin'den de çok Kracauer için, kameranın yadırgatıcı lensi yoluyla bakışı iade eden doğa yabancı bir *physis*'tir ve Benjamin'in "optik bilinçdışı" izahına atıfta bulunan bir bölümde karşımıza çıkar: "Her büyük yakın çekim maddenin yeni ve beklenmedik biçimlenimlerini açığa çıkarır; tenin dokusu havadan çekilmiş fotoğrafları andırır, gözler birer göl veya krater olup çıkar. Böyle görüntüler çevremizi iki anlamda büyütür: Hem kelimenin gerçek anlamında büyütürler, hem de bu sayede uzlaşımsal gerçeklik hapishanesini yıkıp evvelce olsa olsa rüyalarda keşfe çıktığımız enginliklerin kapılarını açarlar" (s. 134). Bu bölüm, Benjamin'in sanat eseri hakkındaki metninde "optik bilinçdışı"nın yenilikçi, putkırıcı, özgürleştirici atılımını yankılarken, filmin keşfetmemize imkân tanıdığı rüya aleminin tam bir kâbus da olabileceğine işaret eder.

Ancak Kracauer'in "psiko-fiziksel karşılıklar" kavramı bu tür karşılaşmaların melankolik, akıldan çıkmayan, tekinsiz tarafının çekimine kapılıyorsa, Weimar yazılarında ve dolayısıyla Benjamin'in "aura"[59] hakkındaki spekülasyonlarında görülen kriz hissine, şeytani bir kendiyle yüzleşme hissine artık yol açmıyor demektir. Yabancılaşan *physis* bakışı iade edebilir ve seyirciyi çoktan unutulup gitmiş bir geçmişten/geçmişe doğru/geçmişle sarsabilir, ama yaralayıcı, altüst edici etki artık alegorik bir anlama tercüme edilmez. Kracauer Proust'un "ona bir mesaj veriyormuş gibi görünen hayaletimsi ağaçlar" imgesine tekrar tekrar başvurur;[60] bu imge nihayetinde filmin gayri iradi hatıraları tetikleme becerisi ile romanda anıların dile bağlı olarak iş-

59. Örneğin bkz. Kracauer "Der verbotene Blick", *Frankfurter Zeitung*, 9 Nisan 1925; yeniden basım, *Schriften* 5.1, s. 296-300; "Erinnerung an eine Pariser Straße", *Frankfurter Zeitung*, 9 Kasım 1930; yeniden basım, *Schriften* 5.2, s. 243-48. Benjamin'in "aura"sının daha karanlık, şahsi tarafı için (sanat eseri hakkındaki denemesinin biraz indirgemeci bir okumasıyla varılabilecek aura kavrayışından farklı olarak) bkz. Gershom Scholem, "Walter Benjamin and His Angel" (1972), *On Jews and Judaism in Crisis* içinde, New York: Schocken, 1976, s. 236; ve Scholem, *Walter Benjamin: The Story of a Friendship*, İng. çev. Harry Zohn, Philadelphia: Jewish Publication Society of America, 1981, s. 186 vd.

60. Kracauer, *Tarih*, s. 27.

lenmesi arasında ayrım yapmaya hizmet eder: "Sinemaya yakınlığı Proust'u geçici izlenimlere, sözgelimi ona tanıdık gelen üç ağaca duyarlı kılar; ama bu ağaçları 'beni kendilerini yanıma almaya, hayata döndürmeye çağıran', geçmişin henüz deşifre edilmemiş hayaletleri olarak tanımlayınca, sinemanın dünyasını ona yabancı boyutlarla değiştirmiş olur" (s. 441). Kracauer bu ağaçlar "rebus" veya deşifre edilecek mesaj olacağına, ağaç kalsın ister. Sinema öteki ile karşılaşmaları sahneleme gücüne sahipse, maddi fenomenleri –başka hiçbir fenomenin yapamadığı gibi– ötekiliğiyle, opak tekilliğiyle kaydedebilir demektir. "Gelip geçici hayattan çekip alınan [bu ideogramlar], seyirciyi sırlarına nüfuz etmeye davet etmenin yanı sıra, belki daha da ısrarla, kendilerini yeri doldurulamaz görüntüler olarak muhafaza etmeye çağırırlar" (s. 464).

Weimar döneminde, Kracauer'in çağdaş gerçekliğin yanardöner ve çelişkili bir çoklukla belirdiği alan olarak "yüzey"e gösterdiği dikkat hâlâ saydamlık idealiyle (teolojik değil de mantıksal değeri olan bir terimdir bu) bağlantılıydı; dolayısıyla gündelik hayatın yüzeydeki fenomenlerini kaydetme tasarısı genelde alegorik bir okuma tarzıyla ve ideoloji eleştirileriyle ilişkiliydi.[61] *Film Teorisi*'nde Kracauer yüzeydeki gerçeklik, "şeylerin dışındaki deri" (Artaud, s. 261), opaklık ve belirlenimsizliğin mahalli olarak "hayatın akışı" ile ilgilenir – anlamların çokluğu ve değişebilirliğiyle değil, anlam ve açıklığa karşı temel bir kayıtsızlık imkânıyla. Friedrich Kittler'in deyişiyle "opak bir *haecceitas*'a dönüş" esasen "bizzat hayata duyulan" romantik bir "nostalji" değildir (s. 389), Adorno'nun ifadesiyle bir "masumiyet halindeki şeylere" duyulan özlem de değildir.[62] Kracauer şüphesiz filmin "ham haldeki doğayı" yakalama, "sonluluğuyla fiziksel varoluşu" keşfetme becerisini kasteder ve "sinematik prosedürler ile bilimsel prosedürler arasındaki bir benzerliği" tekrar tekrar vurgular (s. 138, 139). Ancak "kamera gerçekliği"ni çerçeveleyen belirlenimsiz-

61. Lethen, "Sichtbarkeit", s. 218; "saydamlık" idealiyle ilgili olarak, ayrıca bkz. Susan Sontag, "Yoruma Karşı", *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş* içinde, haz. ve çev. Yurdanur Salman ve Müge Sökmen, s. 19-20.

62. Friedrich Kittler, *Discourse Networks 1800/1900*, İng. çev. Michael Metteer ve Chris Cullens, Stanford: Stanford University Press, 1990, s. 338; Adorno, "The Curious Realist", s. 177.

lik, az pozlama kadar üstbelirlenimin de bir ürünüdür: Tarihin engin döküntüsü veya enkazı, mecraların görüntü ve seslerinin daimi tipisini yansıtan karlı hava, "hiper-belirtisellik" sinematik temsili hem ayırt eder hem de boşa çıkarmakla tehdit eder.[63]

Freud ve Étienne-Jules Marey'nin sinemaya karşı güvensizliği hakkındaki denemesinde, Mary Ann Doane, Kracauer'in "fotoğraf ve filmin arada hiç boşluğu olmayan bir uzamsal ve zamansal sürekliliği, bir görüntü 'tipisi' veya selini kaydetmesi" karşısındaki telaşını, yeni teknoloji mecralarının ürettiği" yaygın "tam temsil kaygıları" ile ilişkilendirir. 1927'lerin Kracauer'i için bu doğru olabilir de olmayabilir de, ama 1960'ta yayımlanan nihai kitapta sinemanın (baştaki) hiper-belirtisellik eğilimi, "tam kayıt statüsü için gösterdiği gayret" ve "açıklığı sağlama alan bir ayrımı reddetmesi" kaygıdan başka bir şey yaratmaz.[64] Kracauer geç döneminde sinemanın maddi olumsallığın çekimine kapılmasını, memnuniyetle değilse de, itidalle karşılar; hemen hemen aynı dönemlerde Heidegger, başka bir siyasi yörüngeden, bu eğilime "*Gelassenheit*" diyecektir.[65] Helmut Lethen, Kracauer'in 1920'lerden itibaren modernlik hakkındaki avangard entelektüel söylemde yaygın olan "soğukluk" (veya "buz devri folkloru") temalarına katıldığına dikkat çeker.[66] Kracauer'in sonsözüne göre, "soğuma süreci tersine çevrilemeyecek bir süreçtir" (s. 512) –tipi hiç durmayacaktır– ama bu "bizim dünyamız"dır ve film " 'habitatımız olan bu Dünya ile ilişkimizi' derinleştirme ve yakınlaştırma gücü"ne sahiptir (Gabriel Marcel, s. 407). Zaman zaman kar eriyecek veya yeniden şekillenecek ve "şeylerin kör dürtüsü" (Laffay) "gelişigüzel tesadüfler" ve "kestirilemeyen ihtimaller" haline gelecektir (s. 95, 147, 248, 290).

63. Mary Ann Doane, "Temporality, Storage, Legibility: Freud, Marey, and the Cinema", *Critical Inquiry* 22, Kış 1996, s. 313-43: ""Tehlike, aşırı mevcudiyet tehlikesidir, açıklığı garantiye alacak bir ayrım veya farkı reddetme tehlikesi. Sinema, tam kayıt için, duyular ile duyuların herhangi bir şeyi ve her şeyi kavrama potansiyelini tasdik etmek için uğraştığı ölçüde, kendini temsilin bir başarısızlığı olarak meydana getirmiştir" (s. 343).

64. *A.g.y.*

65. Martin Heidegger, *Gelassenheit*, Tübingen: Neske, 1959.

66. Lethen, "Sichtbarkeit", 201-5; Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte: Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt: Suhrkamp, 1994; ayrıca bkz. Lethen, "Refrigerators of Intelligence", *Qui Parle* 5, Bahar/Yaz, 1992, s. 73-101.

Bu hassasiyet ister Lethen'in ileri sürdüğü gibi Kracauer'i "alttan alta" postmodern teorilere bağlasın, ister o kendine has modernizminin süreksiz mirası olsun, kameranın tesadüf, doğaçlama ve öngörülemezlik anlarını sağlamasına vesile olan mekanizmalar, olumsallık, ötekilik ve ölüme fotoğrafik yakınlığıyla ilişkilidir. Filmin kültüraşırı becerisi, "hayat gailesi"ni keşfetmek hakkındaki "Gündelik hayattan anlar" bölümünün (s. 521-23) hemen ardından "Medusa'nın Başı"nın, filmin sanayileşmiş katliam ve kitlesel ölümün dehşetini hafızamıza "dahil etme" becerisi üzerine bir bölümün gelmesi tesadüf değildir (s. 524-25).

Kracauer'in belirlenimsizlik ısrarı irrasyonel olanın romantik bir savunusu veya tutarlılık ve anlaşılırlık ilkelerinden vazgeçmek olarak anlaşılmamalıdır. Burada, kesin olarak anlaşılmaya ve tam olarak kapsanmaya direnen bir ötekiliğin vekili anlamında, bir "anlık anlam yokluğu" imkânı söz konusudur.[67] Ayrıca tikelin, ayrıntının, vakanın kendine ait bir hayata sahip olması, seyircide belki de tam anlamıyla filmin kontrolünde olmayan süreçleri hızlandırmasıdır. Bu iki mesele Kracauer'in anlatının hegemonyası, diyalog ve sözün ses alanındaki hegemonyasına dair eleştirisinin, yani filmin maddi, duyusal niteliklerini dar ve a priori bir söylem yapısına tabi kılma girişimlerine yönelttiği eleştirinin özünü oluşturur.[68]

Kracauer'e göre anlatı filmi bünyesi gereği "sorunlu bir tür"dür, bir "açmaz" ortaya koyar (s. 430). Fotoğrafın tarihini sinemanın tarihine bağlayan, "biçimlendirme eğilimi" ile "gerçekçilik eğilimi" ara-

67. Kracauer'in filmin "bir anlık anlam yokluğu" olduğu yolundaki gözlemi 8 Eylül 1949 tarihli "Bir Film Estetiği İncelemesi Üzerine Ön Çalışma (Başlık henüz kesinleşmedi)" metninde yer alır; daha sonra Robert Warshow'un önerisiyle çıkarılmıştır.

68. Bu bakımdan Kracauer'in *bête noire*'ı yine Eisenstein'dır (bilhassa da geç dönemindeki, "totaliter" Eisenstein), her görüntüye anlam dayatmaya ilişkin idealist itkisi ("Anlamlı olana ... yönelik dürtüsü", s. 402) kapalı bir ekonomi, "amacı olan bir bütün" (s. 417-19) olarak sanat eserine dair organikçi kavrayışıyla iç içe geçmiş olan Eisenstein. Kracauer'in Arnheim'la yazışmalarını, keza Arnheim'ın kitap hakkındaki eleştiri yazısını düşününce, Kracauer de Arnheim'ın "anlamlı biçim" kavramıyla benzer bir sorun yaşamış olmalıdır. Ancak Kracauer bu meseleyi açıkça ortaya koymamıştır. Erwin Panofsky ile yazışmalarında organikçi normları eleştirirken çok daha açık sözlüdür; özellikle bkz. 6 Kasım 1949 tarihli mektup.

sındaki gerilim basit bir ikili karşıtlık değildir, hele ki biçemsel bir alternatif hiç değildir – "hakiki bir çatışkı"dır. Dramaya (burjuva trajedisinden iyi kurulmuş oyuna kadar) dayanan anlatı filmi geleneği filme dair bir maddi estetikle çatışır çünkü heterojen, heteronom, açık uçlu olan hayatın akışına, "sonlu, düzenli bir kozmosun" kapalı yapısını dayatır (s. 475). Bir tür "sonsuzluk" hissi ve uçucu ayrıntılarla gelişigüzel olaylara gösterilen dikkat bakımından, anlatı filmleri roman, bilhassa da modern roman (Erich Auerbach'ın *Mimesis*'ine göre Proust, Virginia Woolf, James Joyce) için daha kabul edilebilir olan bir edebi modele sahiptir. "Ancak bu iki mecra farklı dünyaları kucaklar" (s. 439): Romanın uyandırdığı süreklilik maddi değil de "zihinsel" –duygusal, düşünsel, söylemsel– bir sürekliliktir, ve kamera bu sürekliliğin hemen göze çarpmayan hareketlerinin peşine düşerse, bir kere daha fiziksel, duyusal gerçeklikle temasını kaybetme tehlikesiyle karşılaşacaktır.

Ancak bu, filmin anlatıdan tamamen vazgeçebileceği ve vazgeçmesi gerektiği anlamına gelmez (popülerlik meselesinden ayrı olarak). Bir kere, Kracauer'in "sinematik" bulduğu filmler bile bütün enerjilerini "küçük maddi fenomenleri" yakalamaya harcamazlar; dahası Kracauer'e göre uçucu izlenimlerin, karşı konulmaz görüntülerin veya aşina görüntülerin yabancılaşmasının "içeriği oluşturması beklenemez" (s. 481). Ayrıca mecranın "fiziksel varoluşun sürekliliğini tesis etme hayali ve arzusunu" bire bir yorumlayan bir film –Kracauer Fernand Léger'in "bir kadınla erkeğin hayatını kesintisiz yirmi dört saat itinayla kaydedecek devasa bir film" hayalinden bahseder– gündelik hayatın "ham varoluşa uzanan dallı budaklı köklerini" gözler önüne serecek, bu nedenle bizi dehşet ve paniğe sürükleyecektir (s. 155). Kracauer hikâye anlatmaya, zaman ve mekanı, eylem ve öznelliği örgütleyen yapılara duyulan ihtiyacı kabul eder; hatta "mutlu son", daha doğrusu "trajik olmayan son", deneme kabilinden son teamülüne onayı tamdır (s. 478-80). Asıl mesele, bazı anlatı tiplerinin mecranın maddi olumsallığı yakalamasını, kendi kuruluşlarında rol oynayan gerilimlere dair bir farkındalık geliştirmeyi sağlamaya daha yatkın olmasıdır.

Kracauer sinemanın anlatısal olmayan veçhelerini ele alma geleneğinin, 1920'lerin film teorisinin genelde sanatsal avangard ve de-

neysel film pratiğiyle iç içe olan fenomenolojik ve fizyonomik yaklaşımlarından, Gilles Deleuze ve Tom Gunning'in eserleri gibi daha yakın tarihli ve sistematik çalışmalara kadar uzanan bir geleneğin başlıca teorisyenlerinden biridir.[69] Yine de Kracauer'in tavrını *anti*-anlatısal olarak nitelendirmek hata olur, çünkü bu olsa olsa anti-*klasiktir*. *Film Teorisi* "klasik sinema" paradigmasının, 1917'den 1960'a kadar ve daha sonrasında Hollywood'da (ve daha başka yerlerde) anlatı filmi pratiğini yönlendiren norm sisteminin, adeta, altında yatan çapraz ve karşı akımları bir araya toplamaya yönelik en önemli girişimlerden biri olabilir; aslına bakılırsa, üstü kapalı bir biçimde bu paradigmanın doğal, evrensel bir form olduğunu ileri süren akademik yaklaşımların vaktiyle adı konmamış bir eleştirisi olarak okunabilir.[70] Tek tek karakterlere odaklanan tam motivasyon, nedensel tutarlılık ve zaman-mekan sürekliliği, kompozisyonel uyum, birlik ve kapanım gibi klasik ilkeler –sinematik maddiliği "amacı olan bir bütün"e zorlayan her türlü biçemsel ve ideolojik girişim– Kracauer'e modernliğin, kitle toplumunun, seri üretimin, tüketim çılgınlığının ve tesadüfi gelişmelerin bir mecrası olan filmin tarihsel eşanlılığına ters geleneksel (yeni Aristotlesçi, yani Kantçı) bir estetiğe dönüş gibi geliyordu.

Klasik ("teatral") anlatının sıkı sıkı örülmüş anlatısına karşı, Kracauer epizot filmi ve buluntu hikâyenin gevşek bir biçimde oluşturulmuş, "gözenekli", "geçirgen", açık uçlu anlatılarını, "içine çevrenin hayatının akabileceği yarıklar" bırakan anlatı tiplerini metheder (s. 462). Sanatsal üretimlerin "sahte birliği"ndense "parçalı bütün"ü

69. Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement Image*, İng. çev. Hugh Tomlinson ve Barbara Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986; Türkçesi: *Sinema I: Hareket İmge*, çev. Soner Özdemir, İstanbul: Norgunk, 2014; *Cinema 2: The Time-Image*, İng. çev. Hugh Tomlinson ve Robert Galeta, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989; Gunning, "The Cinema of Attraction[s]" ve "An Aesthetic of Astonishment".

70. Özellikle bkz. David Bordwell, Janet Staiger ve Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press, 1985. Kitap sanayi örgütlenmesi ile üslup normlarındaki gelişmeleri ilişkilendirerek tarihsel bir oluşum olarak klasik Hollywood sinemasının etkileyici bir izahını sunarken, "sistem"in esnekliği ve istikrarını vurgulayarak klasisizmin benlik imgesini zamandışı, doğal, evrensel bir norm olarak yeniden üretir.

(s. 262) ve müzikalin doğaçlama efektlerini, komedinin tekrar eden şaka yapısını, melodram türünün "parçalarının nispi özerkliğini" muhafaza etmesine imkân tanıyan "duyumsal olaylar"ı (s. 482) tercih eder. D. W. Griffith'i "takdire şayan çözümsüzlüğü"ne, bilhassa da "olay örgüsünden bağımsızlığım bir dereceye kadar koruyan ve böylece fiziksel varoluşu çağırmayı başaran görüntüler" eklemesine övgüler düzer (s. 431). [*Intolerance*'ta Mae Marsh'ın ellerinin "bize bunların alelade eller olduğunu unutturan" çok yakın çekimini tekrar tekrar aktarır: "El diye bildiğimiz bu şeyler bedenin geri kalanından yalıtılıp büyütüldükçe, kendine ait bir hayatı olan meçhul organizmalar haline gelecektir (s. 133).] İster gerçekçi, ister sanatsal, ister kompozisyonel olsun, işlevselci bir "motivasyon" kavramı bu yarı özerk datayların çağırdığı şeyi kuşatmaya yetmez;[71] "baş döndürücü etkileri" (s. 522) böyle bir motivasyonu aşan, aynı zamanda bir özgürlük ânı olan, olumsallık anıdır: "Sokak ve yüz desteklediklerı olay örgüsünün boyutundan çok daha geniş bir boyut açarlar" (s. 522). Bu duyusal deneyim aşırılığı anlatı uzamının sınırlarını bulanıklaştırdığı gibi, zamansal bir ayrışımı da içerir ("acayip şekiller ebediyetin dipsizliğinden ışık saçar", s. 437). Doane'ın iddia ettiği gibi anlatı sineması "bir etki olarak zamanı üretmekle yetinerek" tam depolama ve açıklık idealleri arasındaki çatışkıya karşılık geliyorsa, Kracauer bize bu "şekillendirilmiş zaman"ın sadece bir taviz, onun sayesinde ve ona karşı başka bir zamansallığın anlarını, tarihin zamanını, gündelik yaşamayı ve ölümlülüğü deneyimleyebileceğimiz zorunlu bir kurmaca olduğunu hatırlatır.[72]

Kracauer'in filmsel metin düzeyinde vurguladığı merkezilikten uzaklaşma eğilimi, en önemlisi, başka bir hareketin, filmsel metinden sinemaya doğru bir hareketin koşuludur – yani alımlamanın toplumsal, kamusal alanına doğru. Filmsel metnin olumsallık ve belirlenimsizlik anlarına imkân sağlayan boşluk ve yarıkları, ekrandaki film ile Alexander Kluge'nin "seyircinin kafasındaki film" dediği şey arasın-

71. *A.g.y.*, s. 19-23.

72. Doane, "Temporality, Storage, Legibility", s. 343. Ayrıca bkz. Kracauer'in *Tarih*'teki birbiriyle yarışan zaman ve zamansallık boyutları hakkındaki tartışması, özellikle de 6. Bölüm, "Ahasuerus, ya da Zaman Bulmacası" (s. 158-181).

daki dolaşım için elzemdir.[73] Kracauer'in seyircinin faaliyetinden anladığı, film izlemeyi bir nevi tarama, "filmin temsilinden bir hikâye inşa etmeyle ilgili işlemleri gerçekleştirme" olarak ele alan bir bilişselci kavrayışa taban tabana zıttır.[74] Filmler dikkatimizi bir oyun veya romana kıyasla çok daha güçlü bir biçimde yönlendirmeye *çalışabilir*, ama aynı zamanda bize ekranda gezme ve ekrandan uzaklaşma, muhayyilemizin, anılarımız ve rüyalarımızın labirentlerinde dolanma imkânı da sağlar. Bu süreç seyirciyi anlatı uzamının yanıltıcı derinliğinin ötesinde –veya altında–, hatta "öznelerarası protokoller" ve anlatı anlayışımızı yönlendiren tikel bilgi türlerinin ötesinde/altında bir boyuta, deneyimin kaygan alanına, toplumsal mekanın heterojenliğine, kamusal hayatın öngörülemez dinamiklerine taşır. Kracauer'in böyle açıklıklara dair imkânı ısrarla vurgulamasında, daha evvelki sinema vizyonunun, alternatif bir kamusal alan, modernliğin çatlaklarında bir hayat yaşamaya çalışan insanlar için duyusal ve kolektif bir ufuk olarak sinema vizyonunun belli belirsiz de olsa bir yankısını duyabiliriz.

Merkezilikten kaçınma figürü, nihayetinde, bizi bizzat kitabın "sorunlu bir tür" olmasına, palimpsesti andırmasına, inişli çıkışlı olmasına ve günümüzde film ve sinema pratiği de dahil olmak üzere gelecekle ilişkisi meselesine geri getirir. Kracauer'in daha önceki metinlerine ek olarak ve bu metinlerin kökenleriyle beraber, *Film Teorisi*'nin hâlâ film mecrasının belli başlı boyutlarına, hem filmin estetik imkânlarına hem de ampirik çeşitliliğine dair fevkalade içgörüler barındırdığını göstermeye çalıştım. Örneğin kitaptaki filmde ses üzerine düşünceler "akustik bir bilinçdışı"nın yanı sıra, Lang'dan Clair ve Pabst'a, 1960 ve 1970'lerin Yeni Dalga ve Yeni Hollywood pratiklerine (Jean-Luc Godard, Kluge, Marguerite Duras, Yvonne Rainer, Robert Altman) kadar uzanan geniş bir alanda sesin deneysel kullanımına da işaret eder; türe dair ve türün özgüllüklerinin klasik anlatı normlarını nasıl değiştirdiğine, bu normlara nasıl meydan okuduğuna dair bir farkındalık göze çarpar; kitapta ayrıca Hitchcock'un "psiko-

73. Örneğin bkz. Kluge, "On Film and the Public Sphere", çev. Thomas Y. Levin ve Miriam Hansen, *New German Critique* 24-25, Güz/Kış, 1981-1982, s. 206-20.

74. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, s. 30.

fiziksel karşılıklar"ın alacakaranlık kuşağının en yetkin isimlerinden biri olarak öne çıkarılması gibi şaşırtıcı gözlem ve değerlendirmeler vardır (s. 488).

Hepsinden öte, Kracauer'in *sous rature* mutlu sonlara inancı vardır; bu inanç onu kitle ve medya kültürü dahilindeki imkânlara, Frankfurt Okulu'ndan meslektaşlarına, bilhassa da Horkheimer ve Adorno'ya kıyasla çok daha açık biri haline getirir. "Kültürel özlemler"in sahteliği, 1920'lerin putkırıcılığına bağlı kalan Kracauer'in canını muhtemelen bizzat sanatın metalaşmasından daha çok sıkmıştır: "Birçok ticari film veya televizyon prodüksiyonu, meta olmanın yanı sıra, sahiden başarılı eserlerdir. Tamamen yabancı bir çevrede yeni başlangıçlar sürgün verebilir" (s. 413). Ayrıca sinemanın "kriz"i, 1950'lerde Hollywood'u endişeye sevk eden düzenli olarak sinemaya gidenlerin sayısındaki düşüş Kracauer'i panikletmez; hem filmlerin hem de seyircilerin televizyona göçünü, sinemanın hayatta kalma kapasitesinin bir göstergesi olarak yorumlar: "Potansiyelleri tüketilmiş olmaktan çok uzaktır ve sinemanın yükselişe geçmesine yaramış olan toplumsal koşullar kayda değer bir biçimde değişmemiştir henüz" (s. 286). Sinemayı şekillendiren koşullar, ihtiyaçlar ve baskılar, en azından Batı Avrupa ve ABD'de, modern kitle toplumunun koşul, ihtiyaç ve baskılarıdır. Ve Kracauer'in anonimlik, tecrit, yabancılaşma ve kopuş, dahası alımlayıcılık, esneklik, doğaçlama ve yabancılara açıklık gibi kavramlar kullanmaya meyletmesi modern kitle sosyolojisine, bilhassa da David Riesman'ın *The Lonely Crowd*'ına (Yalnız Kalabalık, 1950) şüphesiz çok şey borçludur. Zira Riesman'ın bu çalışması, Kracauer'in Weimar'ın emekçi kültüründe ortaya çıkışını gördüğü yeni öznellik ve etkileşim biçimlerinin genel hatlarını başka bir bağlamda inceler.[75]

Öyleyse, baştaki soruma geri dönecek olursam, mecranın "fotoğrafik doğası" üzerinde duran bir film teorisi, video ve dijital medya

75. Kracauer'in "banliyö hüznü" (s. 366) Riesman'ın bu tabirini çağrıştırır. Riesman, 1920'lerden itibaren Frankfurt (daha sonra New York) Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'ne katkı sağlayan Marksist iktisat tarihçisi Karl August Wittfogel'den aldığı "radar" veya "x-ışını" metaforu çerçevesinde yeni, "öteki yönelimli" bir karakter tipinin ortaya çıkışını analiz eder. Bu bağlantı için bkz. Lethen, "Radar-Typ", *Verhaltenslehren der Kälte*, s. 235-43.

çağında ne işimize yarar? Bu incelemenin hangi bölümleri, bu palimpsestin hangi katmanları çağdaş görsel(-işitsel) kültürde sinemanın yerini yeniden şekillendirmemize yardım eder? Örneğin Kracauer'in serilik, çözülme ve kinetik etki estetiğinin televizyon reklamları ve MTV'den mülhem post-klasik film pratiklerini akladığı öne sürülebilir. Ancak bunu ileri sürerken, zamansallık ve tarihin içinde bir iz bırakabileceği maddi katman olarak, saydam görünen, evrensel olarak ikame edilebilir görüntü ve ses tipilerini ortaya çıkaran anlık olumsallık ve belirlenimsizlik adaları olarak ısrarla fotoğrafik temsilin muğlaklığı üzerinde durmasında rol oynayan felsefi ve siyasi kaygıları gözden kaçırmamaya da dikkat etmek gerekir. Kracauer'in film teorisindeki fotoğrafik yaklaşımın maddi özgüllük kadar estetik etkiyle de ilgili bir mesele olduğu, dolayısıyla fotoğrafik yabancılaşma ilkesinin başka bir mecraya tercüme edilmesi veya mecazlaştırılması –yani mecranın ontolojisinden çok tikel sinematik teknikleri (çerçeveleme, kurgu, ses, mizansen ve numara) gerektiren biçemsel ve retorik tercihlerle ilgili bir mesele– olarak anlaşıldığı da öne sürülebilir.[76] Eğer gerçekten böyleyse, *Film Teorisi*'ni yeni mecralarda, sinemanın bürünebileceği her türlü hibrit biçim ve formatta, benzer türden "yabancılaşma şansı"nı tespit ve tahayyül etmeye yönelik bir itki olarak okuyabiliriz.

Geleceğimizi sahiplenen teknolojik teleolojiler meselesi bir yana, Kracauer'in kitabı geçmişte kalmışsa da tarihimizin parçası olan bir dönemde sinemanın nasıl bir anlam taşıdığını, bilgi ve deneyimin diğer yeni biçimleriyle beraber nasıl sevildiğini izah eder. Biz dijital medyanın etkilerini kucaklarken, bunlara maruz kalırken veya direnirken, sinematik olan, bu yüzyılın, kitlesel üretim, kitlesel tüketim ve kitlesel yıkımla tanımlanan bir modernliğin duyuları üzerindeki hâkimiyetini devam ettirmektedir. *Film Teorisi* en azından sinemanın bir zamanlar nasıl bir deneyim olduğunu, başka türlü nasıl olmuş olabileceğini ve şimdi ne hale gelebileceğini anlamamıza yardım eder.

76. Kracauer filmin fotoğrafik yaklaşımı aktif, müdahaleci, retorik bir biçimde sinema çerçevesine tercüme etmesini Marsilya defterlerinde daha açık vurgular (1:19-20, 2:2). Yayımlanan nihai kitapta, kamera gerçekliği kavramı retorik ve ontolojik varsayımlar (Joel Snyder'ın ayrımı) arasında gidip geliyor gibi görünür, ne salt retoriktir ne de salt ontolojik.

*

Bu sunuşu şekillendirmeme yardım eden okuma ve tartışmalar için Bill Brown, Michael Geyer, Joel Snyder, Lesley Stern ve Yuri Tsivian'a teşekkür ederim. Kracauer'i film teorisi ve eleştirisinden –ve film teorisiyle eleştirisi için– kurtarmaya yönelik bu girişimde, dostum Karsten Witte'ye çok şey borçluyum – bu metni ona ithaf ediyorum.

Teşekkür

Öncelikle, kitabımı hazırlarken bana yardımcı olan kuruluşlara şükranlarımı sunmak istiyorum. Bollingen Foundation'ın cömert desteği olmasa, yıllar yılı üzerine düşündüğüm böyle projeye bu kadar dalamazdım. Rockefeller Foundation'dan John Marshall'a çalışmama sürekli canlı bir ilgi gösterdiği için sonsuza kadar müteşekkir kalacağım; Marshall'ın projeyi dikkatine sunduğu Chapelbrook Foundation, Bollingen kadar büyük bir cömertlikle, bu çalışmaya sponsor olmaya devam etti. Daha ileriki bir aşamada, American Philosophical Society'nin sağladığı fon, araştırmayı Avrupa'da tamamlamak gibi bulunmaz bir fırsat sağladı.

Ayrıca, minnettar olduğum bazı kurumlara da teşekkür etmek istiyorum. Museum of Modern Art Film Library'nin küratörü Richard Griffith, ne zaman yardım istesem, departmanının bütün imkânlarını seferber etti; müzenin kütüphane görevlisi Bernard Karpel izini sürmekte zorlandığım bilgi ve malzemeyi hiç bıkmadan sağladı. Bu müze departmanlarının personeli devamlı taleplerimi hiç cevapsız bırakmadı. Londra'daki British Film Institute'ta çok sıcak karşılandım; orada, film gösterimleri ve teşvik edici diyaloglarla dolu dolu günler geçirdim. Paris'te geçirdiğim yıllarda tanıdığım eski arkadaşlarım, Cinémathèque Française'den Henri Langlois ve çalışma arkadaşları isteyebileceğim her şeyi yaptılar; bir bakıma, kendimi onların yıllar sonra çıkıp gelen kayıp oğulları gibi hissettim. Venedik Film Festivali direktörü Dr. Luigi F. Ammannati 1958'de beni festivale davet etme inceliğini gösterdi; dinlemek ve konuşmak, bakmak ve öğrenmek için harika bir fırsattı bu.

Tavsiyeleri bu kitabın büyümesine katkıda bulunanlara da canıgönülden teşekkür etmek istiyorum. Profesör Erwin Panofsky'nin te-

mel fikirlerimin başlardaki bir taslağı hakkındaki yorumlarının çok faydası oldu – gösterdiği ilgi şüphesiz içimi rahatlattı. Fotoğrafla ilgili bölüm, bu alanın Beaumont Newhall ve Edward Steichen gibi yetkin isimlerinin önerilerine çok şey borçlu. Merhum Erich Auerbach, Profesör Meyer Schapiro ve Profesör Rudolf Arnheim'la tekrar tekrar yaptığımız uzun tartışmalarda, akademik deneyimlerinden ve konuyla ilgili pek çok sorun ve tartışmalı mesele hakkındaki görüşlerinden çok faydalandım. Tekrar Richard Griffith'e dönecek olursam, onun film ve film tarihi hakkındaki engin bilgisinden de bir hayli yararlandım. Paul Rotha'ya çalışmama yaptığı katkılardan dolayı nasıl teşekkür edebilirim bilmiyorum. Taslağı en ufak ayrıntısına kadar pürdikkat inceledi; kitabın her yerinde, New York, Wilmington (Vermont) ve Londra'da yaptığımız kapsamlı konuşmaların –mesleki ilginin ve duygudaşlığa dayalı anlayışın canlandırdığı konuşmaların– yankıları var. Eşimin arka planda kalmayı yeğleyeceğini gayet iyi bilsem de, burada onun adını anmadan geçmeme imkân yok: Hükümlerinin kesinliği ve içgörüsünün enginliği benim için çok kıymetli.

Bunlara ek olarak, bitmesine yakın taslağın üzerinden geçen Arthur Knight ve Eric Larrabee'ye müteşekkirim. Knight olgusal hataları tarama zahmetine girdi, birçok yerde metni geliştirmeye yönelik önerilerde bulundu. Larrabee ise onu metni müşfikliğin sürekli yumuşattığı bir sertlikle ele almaya sevk eden diğerkâm bir dostluk ruhuyla metnin tamamını elden geçirdi. Oxford University Press'ten Sheldon Meyer'e, kendisini taslağı yayına hazırlama işine böylesine vakfettiği için şükran borçluyum.

Son olarak, şu alıntıları yapmama izin veren yayınevlerine çok teşekkür ederim: Marcel Proust'un *Remembrance of Things Past*'i için Random House'a; Erich Auerbach'ın *Mimesis*'i için Princeton University Press'e; Eisenstein'ın *Film Form*'u ve E. M. Forster'ın *Aspects of the Novel*'ı için Harcourt, Brace & Co.'ya; Wolfgang Wilhelm'in *Die Auftriebswirkung des Films*'i için Arthur Geist Verlag, Bremen'e.

S.K.

Önsöz

Okura bu kitapta muhtemelen aradığı her şeyi bulamayacağını daha en baştan söylemek lazım. Kitap çizgi animasyonu gözardı ediyor ve renkle ilgili dallı budaklı sorunlara girmekten kaçınıyor. Mecranın belli başlı yakın dönem gelişmeleri ve genişlemeleri de tartışma dışı bırakılıyor. Şüphesiz başka konular da atlanıyor; aslına bakarsanız, sinema literatüründe önemli bir yeri olan pek çok konu ya arka plana itiliyor ya da tamamen dışarıda bırakılıyor. Çok geçmeden okur da fark edecektir zaten bu boşlukları, ama bunlar gerçekten boşluksa tabii.

Bu kitap hangi meseleyi ele alıyor o zaman? Özel olarak, bildiğimiz siyah-beyaz filmle, siyah-beyaz filmin fotoğraftan nasıl doğup geliştiğiyle ilgileniyor. Kendimi siyah-beyaz filmle sınırlamamın sebebi açık: Film son derece karmaşık bir mecra olduğundan, özüne ulaşmanın en iyi yolu asli olmayan bileşenlerini ve çeşitlerini –en azından bir süreliğine– bir yana bırakmakmış gibi duruyor. Ben de bu makul yolu benimsedim. Hem bu haliyle kitabın konusu o kadar da sınırlı mı gerçekten? Lumière'in ilk kısa filmlerinden Fellini'nin *Le notti di Cabiria*'sına, *The Birth of a Nation*'dan *Aparajito*'ya, *Bronenosets Potyomkin*'den *Paisà*'ya kadar, neredeyse bütün önemli sinemasal ifadeler siyah-beyaz olarak ve geleneksel formatta karşımıza çıkar.

Özetle, kitabımın amacı, fotoğrafik filmin içsel doğasına dair içgörü sağlamak. Böyle bir amaca az çok hizmet edecekse –naçizane, öyle olduğunu umuyorum– bu mecranın bütün unsurlarını ve türevlerini ele almalı elbette. Bütünlük adına, teorimi renk, geniş ekran, televizyon vs.'yi de kapsayacak şekilde geliştirmem gerektiği söyle-

nebilir. Ancak, sözgelimi renk, şöyle bir değinmeyle anlaşılamayacak kadar kapsamlı bir meseledir. Mesela, sanılanın aksine deneyimlerimiz bize göstermektedir ki, doğal renklerin kamerayla kaydedilmiş hali, gerçekçiliği artırmak şöyle dursun azaltmakta, siyah-beyaz filmler ise bunun tam tersi bir etki yaratmaktadır. Veya geniş ekran da başlı başına bir araştırma konusudur. Bir taraftan, bu tali unsurlar filmin bir parçasıdır, yani konumuzla şüphesiz ilgilidir; diğer taraftan, esasen filmin en temel özelliklerine odaklanan bir kitap için fazla ağır bir yük olan araştırmalara davetiye çıkarmaktadırlar. Görünüşe bakılırsa tam bir açmazdayım o zaman. Daha doğrusu, sindire sindire ilerlemek gereken meseleleri hızlı hızlı geçme fikrine kesinlikle karşı olmasaydım, kendimi böyle bir açmazda bulacaktım. Tıpkı renk gibi, filmle ilgili diğer konuların da bilahare tartışılması gerektiği kanaatindeyim. Her şey ille de bir seferde söylenecek değil ya?

Bu noktada, bir itiraz daha gelebilir belki. Okur, görüşlerimi somut örneklerle desteklerken, hâlâ hafızasında belli bir yeri olan güncel filmlerin tanıklığına başvurmak varken, neden çoktan unutup gittiği veya adını sanını duymadığı filmlerden bahsedip durduğumu öğrenmek isteyebilir. Bu eski şeyleri bulup izlemenin çok zor olduğunu, zaten bulsak bile artık pek çok açıdan bu filmlerin bir hükmünün kalmadığını öne sürebilir. Dolayısıyla, muhtemelen ortaya koyduğum argümanların veya vardığım sonuçların geçerli olup olmadığını veya ne ölçüde geçerli olduğunu sorgulayacaktır. Örneklerinizi içinde yaşadığımız çağın ses getiren filmleri arasından seçseydiniz, dediğini duyar gibi oluyorum, daha iyi olmaz mıydı?

Bu tarz bir akıl yürütmenin temelsiz olduğuna inanıyorum. Malzememin tamamını güncel tutsaydım bile, birkaç seneye kalmadan, hükmünü yitirmiş örnekler kullanmakla itham edilecektim muhtemelen. Bugün herkesin dilinde olan, yarın nisyana gömülüp gidecek; sinemanın gözü doymak bilmiyor, kendi çocuklarını gözünü kırpmadan harcıyor. Ayrıca, bir film yapmanın ne anlama geldiği konusunda son sözü söyleyenin daima en yeni filmler olduğunu iddia etmek de pek mümkün görünmüyor. Ne yazık ki, teknik yenilikler her zaman tasarım ve uygulamada da yeniliğe yol açmıyor. David Wark Griffith'in 1915 yapımı *The Birth of a Nation*'ındaki savaş sahnelerinin, bırakın ötesine geçmeyi, yanına yaklaşan bir film dahi çıkmamıştır.

Ayrıca, özellikle çağdaş uygulamalar üstünde durmak amaçlarıma da ters düşerdi. Bu mecranın kendine has özelliklerinin izini sürmeyi hedeflediğimden, görüşlerimi destekleyecek kanıtlar için de haliyle bütün dönemlerden seçilmiş filmlerden oluşan bir örneklemden yararlanıyorum. Gelişigüzel bir biçimde bir eski bir yeni filmlerden örnek verip durmam bundan. Çoğu zaman, yeni görünen aslında eski modellerin bir çeşitlemesinden başka bir şey değildir. Belli bir amaç doğrultusunda yapılmış bütün yakın çekimlerin kaynağı *After Many Years*'dir mesela; D. W. Griffith bu filmde ilk defa dramatik bir etki yaratmak için yakın çekimi kullanmıştır. Keza 1920'lerin avangard Fransız filmlerinde olmayıp da günümüzün deneysel filmlerinde olan çok az şey vardır. Her halükârda, ortaya çıkma nedenlerini –haleflerine kıyasla– dipdiri içinde saklayan prototiplerden gitmeyi tercih ettim.

Bu eski filmlerin kaybolup gittiği de yok zaten. New York, Paris, Londra ve dahanice yerdeki film kütüphanelerinden bu filmlere ulaşmak mümkün; ayrıca çeşitli yerlerdeki bağımsız sinema salonları bu filmleri sık sık yeniden gösterime sokuyor veya ne zaman başı sıkışsa çareyi bu filmlerde arıyor. Böyle imkânlar daha fazla olsa, insanlar sırf aslını bilmedikleri için kendilerine yeni gelen her filmi "yeni dalga" sanmazlardı. Ama yeni dalgaların artık hiç ortaya çıkmadığı anlamına gelmiyor elbette bu sözlerim – savaştan sonra İtalya'da ortaya çıkan yeni-gerçekçilik hareketini düşünün mesela.

Filmlere nasıl yaklaştığıma gelince, peşinen bunun genel çerçevesini çizmeye girişmek pek akıl kârı olmaz herhalde. Yine de belli başlı özelliklerinden bahsetmeliyim ki müstakbel okurlar kendilerini neyin beklediği konusunda kabaca fikir sahibi olsunlar. Kitabımın bu alandaki pek çok çalışmadan ayrıldığı nokta, biçimsel değil de *maddi* bir estetik olması. İçerikle ilgili. Filmin aslen fotoğrafın uzantısı olduğu, dolayısıyla tıpkı fotoğraf gibi etrafımızı saran görünen dünyayla bariz bir yakınlığa sahip olduğu varsayımına dayanıyor. Film ancak fiziksel gerçekliği kaydedip gözler önüne serdiğinde gerçekleştirir kendini. Kameranın pek çok fenomeni henüz uçup gitmeden yakalama becerisi sayesinde, fiziksel gerçeklik aksi takdirde kolay kolay fark etmeyeceğimiz pek çok fenomeni kapsıyor bugün. Ve genelde her mecra sadece kendi donanımıyla icra edebildiği şeylere meylettiğinden, sinemaya can verenin gelip geçici olan maddi hayatı, en uçucu haliyle

hayatı resmetme arzusu olduğu düşünülebilir. Sokaklardaki kalabalıklar, gayri iradi jestler ve diğer uçucu izler filmin özüdür. Çağdaşları Lumière'in filmlerini tam da "yaprakların rüzgârda dalgalanışını" gösteren –ilk– filmler oldukları için bu kadar beğenmiştir.

Öyleyse, gözümüzün önündeki dünyaya nüfuz ettiği ölçüde, filmler bu mecrayla bağdaşır diye varsayıyorum. Kitabımın öncülü ve ekseni olan bu varsayım pek çok soru uyandırıyor. Mesela bir film nasıl oluyor da bir yandan geçmiş olayları canlandırıp fantazileri yansıtırken, bir yandan da sinemasallığını korumaya devam edebiliyor? Peki ya sesler? Bizi içinde yaşadığımız görünen dünyayla karşı karşıya getiriyorlarsa, filmler büyük ölçüde söz, ses ve müzik ile görüntünün ilişkisine bağlı demektir. Üçüncü bir mesele de anlatının niteliğiyle ilgili: Filme her türlü hikâye uyar mı? Yoksa bazı türler bu mecraya daha mı iyi uyum sağlar? Böyle sorulara cevap verirken, filmin fotoğrafik doğasıyla ilgili varsayımımın içerimlerini ortaya koyuyorum.

Bir fikri benimsemek ile bütün içerimlerini –bırakın onaylamayı– fark etmek iki ayrı şeydir. Okur sinemanın hayatın fiziksel tarafıyla, bizde vücut bulan ve etrafımızı saran tarafıyla meşgul olduğuna katılacaktır muhtemelen, ancak dışsallarla böyle bir meşguliyetin birtakım sonuçlarını teslim etmeye yanaşmayabilir. Hikâye türleri meselesini düşünelim mesela: Tiyatroda sahnelenen veya romanda anlatılan herhangi bir şeyin sinema çerçevesinde de aktarılabileceğinden en ufak bir şüphesi bile yoktur çoğu insanın. Safi biçimsel bir yaklaşım doğrultusunda, gayet makul bir beklenti bu. Her edebi tür gibi tragedyanın da ekrana erişim sağlayabileceği, dahası bu mecranın en yüce arayışlarından, onu bir sanat mecrası mertebesine çıkaran arayışlarından biri olduğu yolundaki yaygın kanı da buradan kaynaklanıyor zaten.

Buna göre, kültüre meyleden sinema seyircisi, sözgelimi Orson Welles'in *The Tragedy of Othello*'su veya Renato Castellani'nin *Romeo and Juliet*'ini sakil bir Hitchcock gerilimine yeğleyecektir muhtemelen. Söz konusu iki uyarlama, Shakespeare'in tragedyalarını sinema diline tercüme etmeye yönelik usta işi girişimler, buna hiç şüphe yok. Peki sadece sinemanın aktarma ayrıcalığına sahip olduğu şeyleri görüp kavramanızı sağlamaları bakımından da birer film oldukları söylenebilir mi? Muhakkak ki hayır. Seyirci bu filmleri beğen-

mekle beraber, anlatılan hikâyelerin filmlerin resmettiği maddi hayatın içinden doğup gelmediğini, filmlerin tutarlılık imkânını bünyesinde barındıran dokusuna dışarıdan dayatıldığını illa ki hisseder. Bu tam usta işi örneklerde bile, trajedi unsuru bütünün ayrılmaz bir parçasından ziyade ilave bir unsurdur.

Film ile tragedyanın birbiriyle bağdaşmadığını öne sürüyorum. Biçimsel bir estetik açısından imkânsız olan bu önerme, baştaki varsayımımdan kaynaklanıyor. Film fotoğrafik bir mecraysa, tragedyanın kurduğu sonlu ve düzenli kozmosu aşıp ucu açık, sınırsız bir dünya olan dış gerçekliğin enginliğine doğru genişlemesi lazım. Kaderin kısmeti boşa çıkardığı, bütün ışığın insan etkileşiminin üzerine düştüğü bu kozmosun aksine, film dünyası hem insanları hem de cansız nesneleri kapsayan gelişigüzel olaylardan oluşan bir akıştır. Bu akışın imgeleri trajik bir etki yaratmaz; trajedi salt zihinsel bir deneyimdir, kamera gerçekliğinde herhangi bir karşılığı yoktur...

Dikkat çekmek istediğim bir diğer nokta da, filmin fotoğrafik doğası vurgumun bütün içerimlerinin nihayetinde sanat meselesine gelip dayanması. Sinemanın fotoğrafın başlıca özelliklerini devam ettirdiği varsayımından yola çıkarsanız, filmin de geleneksel sanatlar gibi bir sanat olduğu yolundaki o yaygın inanç veya iddiaya karşı çıkamazsınız. Bir sanat eseri meydana getirildiği hammaddeyi tüketir, buna karşılık kameranın yaptığı işten filizlenen film bu hammaddeyi mutlaka sergiler. İstediği kadar bir amaç doğrultusunda yönlendirilmiş olsun, kamera görünen fenomenleri bizzat bu fenomenlerin kendisi için kaydetmezse, kamera olmaktan çıkar. "Yaprakların dalgalanışını" göstererek gerçekleştirir kendini. Film sanatsa, farklı bir sanattır. Hammaddesini neredeyse el değmemiş bir halde bırakan tek sanat, fotoğrafın yanı sıra, filmdir. Sonuç olarak, filme böyle bir sanatın girmesi, yaratıcılarının doğa kitabını okuma becerisinin bir sonucudur. Bir sanatçı olarak sinemacı, hayal gücü zengin okurun ve bitmek bilmez bir merakla harekete geçen kâşifin vasıflarına sahiptir.

Bütün bunlar, filmlerin şeylerin yüzeyine tutunduğu anlamına geliyor. Bir film doğrudan iç dünyaya, ideolojiye ve manevi meselelere odaklanmaktan ne kadar uzaksa, o kadar sinematik görünür. Daha ziyade kültüre meyleden pek çok insanın sinemayı küçümsemesinin nedeni budur. Böyle insanlar, filmin dışsallara olan inkâr edilemez eği-

liminin bizi baştan çıkarmasından, gelip geçici dışsal görünümlerin meydana getirdiği kaleydoskobik manzaralar karşısında en yüce özlemlerimizi boşlamamıza yol açmasından korkarlar. Sinema, diyor Valéry, seyircinin ilgisini kendi varlığının nüvesinden başka bir yere çevirir.

Bu kanı –ilk bakışta makul gibi görünse de– tarihdışı ve yüzeysel geliyor bana, çünkü insanın günümüzdeki halinin hakkını veremiyor. Asli değilmiş gibi görüneni özümsemediğimiz takdirde hayatın kolay kolay kavranamayan esaslarına erişemeyeceğimiz bir halde olabilir miyiz? Bugün yolumuz cismani olandan geçip manevi olana çıkıyor olabilir mi? Sinema "aşağıdan" "yukarı" doğru hareket etmemize yardım ediyor olabilir mi? Çağdaşımız olan filmin içine doğduğu çağla belli bir ilişkisi olduğu kanaatindeyim: Sinema en derin ihtiyaçlarımızı karşılıyor, üstelik bunu tam da dış gerçekliği –adeta ilk defa– ifşa ederek yapıyor ve böylece –Gabriel Marcel'in ifadesiyle– "habitatımız olan bu Yeryüzü" ile ilişkilerimizi derinleştiriyor.

Şimdilik bu kadar, bu çıtlattıklarımız kadar, çünkü savımın dayandığı gözlem ve düşünceleri anlatmanın kestirme bir yolu yok. Kitap boyunca ortaya konan estetikle ilgili fikirleri hem tamamlayan hem de aşan son bölümde biraz daha açmaya çalışıyorum bunları. Bu bölüm filmin bayağı ötesine geçiyor aslında. Nasıl ki kitap boyunca teorimin çeşitli veçhelerini örneklemek için pek çok filmi analiz ediyorsam, bu bölümde de sinemanın kendisini daha genel bir perspektife yerleştiriyorum – sinemayı dünyaya yaklaşmanın bir yolu, insan varoluşunun bir tarzı olarak ele alıyorum.

Kişisel bir anıyla bitireyim izin verirseniz. İlk filmimi seyrettiğimde daha genceciktim. Üzerimde sarhoş edici bir etki yaratmış olmalı, çünkü o gün oracıkta, bu deneyimi yazıya dökmeye karar verdim. Hatırladığım kadarıyla ilk yazma projemdi bu. Gerçekleştirip gerçekleştirmediğimi hatırlamıyorum bile, ama sinemadan döner dönmez not ettiğim o uzun başlığı hiç unutmadım: *Gündelik Hayatın Harikalarının Kâşifi Olan Film.* Bu harikalar daha dün gibi aklımda. Beni bu kadar etkileyen aslında şehrin alelade bir sokağıydı, ama ışık ve gölgeler onu bambaşka bir şeye dönüştürüyordu. Sağda solda ağaçlar vardı. hemen ön tarafta ise bir su birikintisi göze çarpıyordu – evlerin görünmeyen cepheleriyle gökyüzünün bir kısmını yansıtıyor-

du. Sonra, hafif bir esinti gölgeleri oynatıyordu, altta gökyüzü üstte evlerin cepheleriyle bu tepetaklak yansıma dalgalanmaya başlıyordu. Pis su birikintisindeki o titrek üst dünya – bu görüntü hiç aklımdan çıkmadı.

SIEGFRIED KRACAUER
Haziran 1960
New York City

GİRİŞ

1

Fotoğraf

Bu çalışma, her mecranın, kimi iletişim türlerine davetiye çıkarırken kimilerini de zora koşan kendine has bir doğası olduğu varsayımına dayanıyor. Bütün sanatların ortak noktalarına yoğunlaşan sanat felsefecileri bile bu tür farklılıkların varlığına ve olası etkisine değinmeden edemiyor. *Philosophy in a New Key* (Başka Telden Felsefe) kitabında Susanne Langer çekingen bir ifadeyle "içinde fikirlerimizi doğal bir biçimde tasarladığımız mecranın, bu fikirleri hem belli biçimlerle hem de belli alanlarla sınırlandırabileceğini" kabul ediyor.[1]

Fotoğrafik mecranın doğasını nasıl keşfedebiliriz peki? Sezgisel içgörüye dayanan fenomenolojik bir tanım meselenin özünü ıskalar. Tarihsel hareketler, çevresinden yalıtılarak oluşturulmuş kavramlar yardımıyla kavranamaz. Analizin daha ziyade fotoğrafın evrim süreci boyunca benimsenen çeşitli görüşlerden, öyle veya böyle reel eğilim ve pratikleri yansıtan görüşlerden inşa edilmesi gerekir. O yüzden öncelikle tarihsel olarak verili fikir ve kavramları incelemek makul görünüyor. Bu kitap ne bir fotoğraf tarihi olarak düşünüldü, ne de bu anlamda bir film tarihi. Dolayısıyla, belirlediğimiz amaç doğrultusunda, fotoğrafla ilgili olarak sadece şu iki grubu incelememiz yeterli: gelişiminin ilk aşamalarında benimsenen fikirler ve günümüzün belli başlı yaklaşımları. Bu alanda çığır açan öncülerin, modern fotoğrafçıların ve eleştirmenlerin düşünceleri bir biçimde aşağı yukarı aynı sorunlara, aynı esaslara odaklanıyorsa eğer, fotoğrafın kendine has özellikleri olduğu önermesi doğrulanmış olur, genel itibariyle medyanın

1. Langer, *Philosophy in a New Key*, s. 210.

kendine has bir doğası olduğu varsayımı güçlenir. Bu tür benzerlikler, farklı dönemlerin görüş ve eğilimleri arasında bile olabilir. Çünkü yeni bir tarihsel kendiliğin ortaya çıkmasını sağlayan ilkeler ve fikirler başlangıç evresinin son bulmasıyla kaybolup gitmez; bilakis, büyüyüp yayılma sürecinde bu kendilik söz konusu ilke ve fikirlerin bütün içerimlerini ortaya koymaya yazgılıdır adeta. Aristoteles'in trajedi teorisi hâlâ yorum için geçerli bir başlangıç noktası olarak kullanılmaktadır. Büyük bir fikir, der Whitehead, "insan hayatının kıyılarını ardı arkası kesilmeyen uzmanlaşma dalgalarıyla döven bir hayalet okyanustur."[2]

Aşağıdaki tarihsel inceleme de, ardından gelecek sistematik görüşlere temel oluşturacak sağlam bir kavrayış sunmaya yöneliktir.

TARİHSEL İNCELEME

İlk görüşler ve trendler

Dagerreyotipinin ortaya çıktığı dönemde, basiretli insanlar bu yeni mecranın kendine has özellikleri diye tahmin ettikleri şeylerin ne olduğunun gayet farkındaydılar; neredeyse hepsi, fotoğraf makinesinin görülebilen –veya potansiyel açıdan görünür olan– fiziksel gerçekliği kaydetme ve açığa çıkarma becerisi olarak tespit etmişti bunu. Fotoğrafın "doğaya özdeş"[3] olacak kadar sadakatle doğayı yeniden ürettiği konusunda bir mutabakat vardı. Fransız hükümetinin Daguerre'in icadını satın alması önerisini destekleyen Arago ve Gay-Lussac, fotoğraf makinesinin yeniden ürettiği her bir ayrıntının "matematiksel kesinliğine"[4] ve "inanılmaz hassasiyetine"[5] hayran kalmıştı, ve bu mecradan hem bilimin hem de sanatın bir hayli faydalanacağını tahmin ediyordu. New York gazetelerinin Paris muhabirleri dagerreyotipinin "nehrin kıyısındaki suyun altında kalan taşları"[6] veya "uçurumun ke-

2. Whitehead, *Adventures of Ideas*, s. 27.

3. Gay-Lussac'm French House of Peers'ta yaptığı konuşma, 30 Temmuz 1839; aktaran Eder. *History of Photography*, s. 242.

4. Aktaran Eder, *a.g.y.*

5. Arago'nun French Chamber of Deputies'de yaptığı konuşma, 3 Temmuz 1839; aktaran Eder, *a.g.y.*, s. 235.

6. Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, s. 17-18.

narındaki kuru bir yaprağı"[7] daha önce görülmemiş bir kesinlikle kopyalamasına övgüler düzerek lafa girdiler. Venedik manzaralarını gösteren küçük levhaların "sansasyonel gerçekçiliği"nin yarattığı bu coşku seline Ruskin gibi büyük bir isim de katıldı; Ruskin'e göre "sihirbazın biri, efsunlu bir diyara taşımak için gerçekliği küçültmüştü adeta".[8] Bu 19. yüzyıl gerçekçileri hararetle asli bir noktayı vurguluyordu – fotoğrafçı, bir biçimde tam da objektifinin önündeki nesneleri yeniden üretmeliydi; fotoğrafçı, ressam gibi kendi iç vizyonu uğruna mevcut biçimleri ve karşılıklı uzamsal ilişkileri ihmal etme özgürlüğüne kesinlikle sahip değildi.

Fotoğraf makinesinin kaydetme yetisinin tanınması ile ifşa gücüne ilişkin farkındalık el ele ilerledi. Gay-Lussac "fark edilmeyecek" kadar küçük ayrıntıların bile "bu yeni ressamın gözünden ve fırçasından kaçmayacağını" vurguluyordu.[9] Daha 1839'da, New York merkezli *Star*'ın muhabirlerinden biri, büyüteçle bakıldığında fotoğrafların çıplak gözle asla fark edilemeyecek ayrıntıları gösterdiğini hayranlıkla anlatıyordu.[10] Amerikalı yazar ve doktor Oliver Wendell Holmes fotoğraf makinesinin bilimsel potansiyelinden yararlanan ilk isimlerden biriydi. 1860'ların başında, yürüyen insanların hareketlerini ressamların başka türlü hayal ettiğini, enstantane fotoğrafların başka türlü gösterdiğini fark etti ve gözlemlerine dayanarak o zamanlar İç Savaş gazileri arasında yaygın olan bir bacak protezinin kusurlarını ortaya koydu. Bu örneği başka biliminsanları da izledi. Darwin *The Expression of the Emotions in Man and Animals*'ında (İnsan ve Hayvanlarda Duyguların İfadesi, 1872) gravür yerine fotoğraf, pozlama süresi uzun fotoğraflar yerine enstantane fotoğraflar kullanmış; güzellikten çok hakikatle ilgilendiğini, "en uçucu yüz ifadelerini"[11]

7. Newhall, "Photography and the Development of Kinetic Visualization", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1944, c. 7, s. 40. Bu çalışma, Newhall'un henüz yazılmadığını söylediği (s. 40) enstantane fotoğraf tarihine önemli bir katkıdır.

8. Ruskin, *Praeterita*, s. 341.

9. Aktaran Eder, *History of Photography*, s. 341.

10. Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, s. 21.

11. Oliver Wendell Holmes ve Darwin atıfları için bkz. Newhall, "Photography and the Development of Kinetic Visualization", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1944, c. 7, s. 41-42.

bile aktarmak için enstantane fotoğraflara itimat edilebileceğini savunmuştur.

Muazzam sonuçları olan pek çok icat ilk ortaya çıktığında neredeyse hiç fark edilmemiştir. Ama fotoğraf doğuştan şanslıydı, çünkü ortamın gayet uygun olduğu bir zamanda ortaya çıktı. Bu "hafızası olan ayna"nın[12] kaydetme ve ifşa etme işlevlerinin –yani bünyevi olarak gerçekçiliğe meyletmesinin– ne kadar önemli olduğunun anlaşılmasında, o dönemde gerçekçiliğin kuvvetlerinin dört bir koldan romantizm hareketinin üzerine doğru ilerlemesinin büyük payı vardı. 19. yüzyıl Fransası'nda fotoğrafın yükselişe geçmesiyle pozitivizmin yayılması yakından ilişkilidir – felsefi bir ekolden ziyade birçok düşünürün paylaştığı entelektüel bir tutum olan pozitivizm metafizik spekülasyona karşı çıkıp bilimsel yaklaşımı savunuyordu, dolayısıyla devam etmekte olan sanayileşme süreciyle son derece uyumluydu.[13]

Bu bağlamda, söz konusu tutumun sadece estetik içerimleri ilgilendiriyor bizi. Bu pozitivist zihniyetin gerçekliğin sadık, tamamen gayri şahsi bir yeniden üretimine yönelik hevesi, Taine'in şu radikal şiarıyla ifade edilebilir: "Nesneleri oldukları gibi, veya ben olmasam bile olacakları gibi yeniden üretmek istiyorum." Sanatçının konusu veya kolaylıkla aldatıcı olabilen imgeleminden ziyade, görünen dünyayı temsil ederkenki yansız nesnelliğine önem veriliyordu; buna bağlı olarak, romantik çağrışımlardan yoksun olan *en plein-air* resimler de yine aynı dönemde ortaya çıktı.[14] (Yine de, ısrarla gerçekliğe sadakati vurgulamasına rağmen, entelektüel bohem[15] gerçekliğe böyle bir sadakatin 1848'de bir süreliğine savuşturulan devrim davasına hizmet etmesini bekleyecekti; birkaç sene sonra, Courbet hem bir "devrim partizanı" hem de "asıl hakikatin samimi bir dostu" olduğunu söyleyecekti.[16]) Sanat alanında –Courbet'nin *Un enterrement à*

12. Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, s. 27.

13. Krş. örneğin Ueberweg/Heinze, *Grundriss der Geschichte der Philosophie*, c. 5, s. 27.

14. Freund. *La Photographie en France au dix-neuvième siècle*, s. 102-7. Taine alıntısı için bkz. *a.g.y.*, s. 103. Gisèle Freund bu muazzam çalışmasında fotoğrafın gelişimiyle ilgili toplumsal ve ideolojik eğilimlerin izini sürer. Kitap basmakalıp materyalizme kaymaktan kurtulamaz ama bu ufak kusuru kaynak malzemesinin zenginliğiyle telafi eder.

15. *A.g.y.*, s. 49, 53-57.

Ornans'ı (1850) ile ivme kazanan, *Madam Bovary*'nin (1857) tam anlamıyla bir skandal yaratmasından sonra altın çağını yaşayan– gerçekçiliğe dönüşün fotoğrafı odak noktasına taşıması kaçınılmazdı.[17] Fotoğraf makinesi hiç çarpıtmadan doğayı yeniden üretmenin, doğaya nüfuz etmenin ideal bir yolu değil miydi? Önde gelen biliminsanları, sanatçılar ve eleştirmenler ortaya çıkan bu yeni mecranın kendine has meziyetlerini kavramaya ve kabul etmeye zaten meyilliydi.

Ancak gerçekçilerin görüşleri hem sanatçıların muhalefetiyle hem de bizzat fotoğrafçılar arasından bir muhalefetle karşılaştı. Muhaliflere göre sanat gerçekliğin resim veya fotoğraf biçimindeki kayıtlarından ibaret değildi; çok daha fazlasıydı; sanatçının verili malzemeyi şekillendirirken yaratıcılığını bilfiil işe katmasını gerektiriyordu. 1853'te Sör William Newton fotoğraf görüntüsünün değiştirilebileceğini, hatta değiştirilmesi gerektiğini, sonuçta ortaya çıkan ürünün ancak bu sayede "Güzel Sanatların kabul gören ilkeleri"ne[18] uygun hale geleceğini öne sürdü. Bu öneri ciddiye alındı. Sadece doğayı kopyalamaktan ibaret gördükleri bir pratikten hoşnut olmayan birçok fotoğrafçı, bir İngiliz eleştirmenin iddiasına göre, salt Hakikati temsil etmek yerine Güzelliğin ne olduğunu resmeden fotoğraflara yöneldi.[19] Ayrıca, böyle özlemleri dillendiren ve hayata geçirenler esasen fotoğrafçı saflarındaki çok sayıda ressam değildi.

Önemli istisnalarla beraber, o zamanların "sanatçı-fotoğrafçı"larının izlediği eğilim için "biçimlendirme" eğilimi denilebilir, çünkü bu eğilim doğayı ham haliyle yakalamaktan ziyade özgürce güzel resimler yaratma itkisinden ileri geliyordu. Fakat yaratıcılıkları değer verilen resimsel üslup ve tercihleri yansıtan fotoğraflarla kendini dışa vurdu hep; bilinçli veya değil, kanlı canlı bir gerçeklikten ziyade geleneksel sanatı taklit ettiler.[20] Portreleriyle öne çıkan, en tanınan sanatçı-fotoğrafçılardan biri olan heykeltıraş Adam-Salomon'un port-

16. Hauser, *The Social History of Art*, c. II, çev. Stanley Godman, s. 775.

17. *A.g.y.*, s. 775, 779; Freund, *La Photographie en France au dix-neuvième siècle*, s. 106-7.

18. Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, s. 71.

19. *A.g.y.*, s. 71.

20. Weston, "Seeing Photographically", *The Complete Photographer*, 1943, c. 9, no. 49:3200.

relerindeki "Rembrant ışığı" ve kadife kıvrımları nedeniyle, şair Lamartine fotoğrafların "doğanın intihali"nden[21] başka bir şey olmadığı yönündeki ilk düşüncesinden vazgeçti. Lamartine bu fotoğrafları gördükten sonra fotoğrafın da sanatın doruklarına ulaşabileceğinden emindi. Nispeten üst düzeyde olanlar ticari fotoğraf gibi alt düzeylerde de epey yerleşik hale geldi: Pek çok müstakbel sanatçı-fotoğrafçı, gerçekliğe düşman olan, romantik resim üslubu ile Ingres ve ekolünün akademik idealizmini benimseyen *juste milieu* zevklerine hitap etti.[22] Tarihsel veya değil, gündelik hayattan sahnelerin cazibesinden faydalanan baskıların ardı arkası kesilmiyordu.[23] Fotoğraf kârlı bir endüstri haline geldi, bilhassa da Disdéri'nin ortaya koyduğu portre modelinin yaygın olarak benimsendiği portre alanında.[24] 1852'de, Disdéri'nin portre-kartvizitleri, düşük fiyata kendi suretine sahip olma imkânını sevinçle karşılayan küçük burjuvalara hemen sevdirdi kendini – o zamana kadar sadece aristokrasinin ve hali vakti yerinde üst orta sınıfların nail olabildiği bir ayrıcalıktı bu.[25] Bekleneceği üzere, Disdéri de güzellik hakkında vaaz veriyordu.[26] Piyasanın ihtiyaçlarını karşılıyordu. İkinci İmparatorlukta, popüler ressamlar kadar profesyonel fotoğrafçılar da pek de çekici olduğu söylenemeyecek müşterilerinin yüz hatlarını rötuşlayarak hakikati geleneksel resimselliğe feda etti.[27]

Bütün bunlar, sanatla böyle bir iştigalin sanatçı-fotoğrafçıları gerçekçilerin anladığı anlamda mecralarının özelliklerine bile bile meydan okumaya değilse de bu özellikleri ihmal etmeye sevk ettiği anlamına geliyor. Daha 1843'te, dagerreyotipiciler yumuşak odaklı lenslerle çekilen fotoğraflar uğruna fotoğraf makinesiyle gerçekliği keşfetmekten vazgeçtiler.[28] Adam-Salomon sanatsal bir etki yaratmak

21. Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, s. 75-76; Freund, *La Photographie en France au dix-neuvième siècle*, s. 113.

22. Hauser, *The Social History of Art*, c. II, s. 778.

23. Freund, *La Photographie en France au dix-neuvième siècle*, s. 96.

24. *A.g.y.*, s. 12; Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, s. 43.

25. Freund, *La Photographie en France au dix-neuvième siècle*, s. 78-79.

26. *A.g.y.*, s. 92. 27. *A.g.y.*, s. 83, 85, 90.

28. Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, s. 71-72.

için fotoğrafı rötuşlama yoluna gitti,[29] Julia Margaret Cameron "tesadüfi" ayrıntıların rahatsız edici müdahalesi olmaksızın portresi çekilen şahsın "ruhunu" yakalamak için kötü yapılmış lensler kullandı.[30] Keza Henry Peach Robinson da her türlü "aldatmaca, hile ve sihir"i teşvik etti, çünkü resimsel güzellik "gerçek ile yapayın böylesi bir harmanı"ndan ortaya çıkabilirdi.[31]

Tahmin edileceği üzere, gerçekçiliği savunanlarla muhalifleri hararetli bir tartışmaya girişti.[32] 19. yüzyılın ikinci yarısında iyice alevlenen ve asla kesin bir sonuca ulaşmayan bu meşhur ihtilaf iki düşünce ekolünün ortak bir inancına, fotoğrafların doğanın kopyaları olduğu inancına dayanıyordu. Ama mutabakat burada bitiyordu. Röprodüksiyonların bizzat ışık yaratıyormuş gibi görünen estetik anlamının değerlendirilmesi söz konusu olduğunda görüşler çatışıyordu.

Gerçekçiler fotoğrafı başlı başına bir sanat saymaya yanaşmıyordu gerçi –hatta aralarındaki kimi radikaller bu alandaki sanatsal çabaları toptan itibarsızlaştırma eğilimindeydi– ama fotoğraf makinesinin sarsılmaz nesnelliğinin sanatçı için çok değerli bir araç olduğunu savunuyordu. Gerçekçi görüşten bir eleştirmenin tabiriyle fotoğraf, sanatçıya doğayı hatırlatır ve böylelikle ona bitmek tükenmek bilmez bir ilham kaynağı olarak hizmet eder.[33] Taine ve hatta Delacroix da kendini benzer terimlerle ifade etmiş; Delacroix dagerreyotipiyi doğa "sözlüğü"ne benzetip ressamlara bıkıp usanmadan fotoğrafa danışmalarını tavsiye etmiştir.[34]

Muhalifler, kendini mekanik taklitle sınırlandıran bir mecranın sanatsal duyumlar yaratabileceği veya buna katkı sağlayabileceği düşüncesini haliyle reddediyordu. Bu aşağı mecraya yönelik aşağılamaları mecranın etkisinin artmasıyla ilgili acı sitemleriyle karışıyor, bu durumun gerçekçilik kültünün ekmeğine yağ sürdüğünü, dolayısıyla da yüksek addettikleri sanata zarar verdiğini iddia ediyorlardı.[35] Baudelaire Daguerre'e adeta tapan sanatçıları küçümsüyordu. Hayallerini yansıtmak dururken, gördüklerini olduğu gibi resmetmekten başka

29. *A.g.y.*, s. 76. 30. *A.g.y.*, s. 81. 31. *A.g.y.*, s. 75.
32. *A.g.y.*, s. 71-72; Freund, *La Photographie en France au dix-neuvième siècle*, s. 69, 101.
33. Freund, *a.g.y.*, s. 107-8, 110-12.
34. *A.g.y.*, s. 117-9. 35. *A.g.y.*, s. 108-9.

bir şey yapmadıklarını öne sürüyordu.[36] Sanatçı-fotoğrafçılar da aynı fikirdeydi ama bir farkla: Fotoğrafın ille de sadece röprodüksiyonla sınırlı kalması gerekmediğine inanıyorlardı. Fotoğrafın yaratıcı sanatçıya resim veya edebiyat kadar çok imkân tanıyan bir mecra olduğunu düşünüyorlardı –sanatçı fotoğraf makinesinin kendine has koşulları tarafından kısıtlanmasına izin vermeyip fotoğrafik hammaddeden güzelliği ortaya çıkarmak için her türlü "aldatmaca, hile ve sihir"e başvurma imkânına sahipti.

Bütün bu 19. yüzyıl argümanları ve karşı argümanlar biraz yoldan çıkmış gibi görünüyor artık. Altlarında yatan naif gerçekçiliğin yanlış yönlendirmesi yüzünden, iki taraf da fotoğrafik bir kaydın aslında nasıl ve ne kadar yaratıcı olabileceğini anlamakta başarısız olmuştur. Bakış açılarındaki ortaklık, ne taklit ne de geleneksel anlamda sanat olan bu mecranın özüne nüfuz etmelerini engellemiştir. Bu eski kanılar ne kadar bayatlamış olsa da, güçlerini aldıkları iki ıraksak eğilim varlığını iddialı biçimde sürdürmeye devam ediyor.

Güncel görüşler ve trendler

Modern fotoğrafçılık iki kampa ayrılır ve bunlardan biri gerçekçilik geleneğini izler. Taine'in nesneleri nasılsa öyle yeniden üretme amacı kesinlikle tarih olmuştur; dönemin gerçekçileri gerçekliğin biz nasıl görüyorsak öyle olduğunu öğrenmiş, daha doğrusu yeniden öğrenmiştir. Bunun farkında olmakla beraber, fotoğraf makinesinin kaydetme ve ifşa becerilerini geliştirmeleri, dolayısıyla fotoğrafçı olarak kendilerine düşenin "olguların en iyi ifadesi"ni ortaya koymak olduğunu düşünmeleri bakımından 19. yüzyıl gerçekçilerine benzerler.[37] Örneğin merhum Edward Weston, enstantane fotoğrafın en ince ayrıntıları ve "siyahla beyaz arasındaki sonsuz tondan oluşan kesintisiz renk yelpazesini" mekanik olarak kayda geçirirkenki eşsiz kesinliğine büyük önem atfediyordu[38] – çoğunlukla doğadan soyut kompozisyon-

36. *A.g.y.*, s. 116-7.

37. Bkz. ressam ve fotoğrafçı Charles Sheeler, 1914; aktaran Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, s. 152.

38. Weston, "Seeing Photographically", *The Complete Photographer*, 1943, c. 9, no. 49:3202. Ayrıca bkz. Moholy-Nagy, *Malerei, Photographie, Film*, s. 22.

lar çıkardığı göz önünde bulundurulursa, Weston'ın bu beyanı daha bir ağırlık kazanıyor. Weston'ın burada fotoğraf makinesinin aşina olduğumuz görüntüleri yeniden üretmesinden çok ortaya çıkarma becerisini kastettiği açık. Zaten bugün bizi bu kadar heyecanlandıran da bu mecranın gerçekliğin yeni, şimdiye kadar aklımızın ucundan geçmeyen boyutlarını –teknik yenilikler ve bilimsel keşiflerle bir hayli artan– açma gücü. Merhum László Moholy-Nagy'nin gerçekçilikle uzaktan yakından alakası yoktu belki ama nesneleri sıradışı açılardan yakalayan veya hiç bir arada görülmemiş fenomenleri birleştiren kayıtları; yüksek hız, mikro ve makro fotoğrafçılığın muazzam keşiflerini; infrared emülsiyonlar sayesinde şeylerin içlerine nüfuz etmeyi vb. göklere çıkarıyordu. Fotoğraf, der Moholy-Nagy, "dışımızdaki evrenin harikalarına kapılar açan altın anahtardır".[39] Şairane bir abartı mı bu? Alman fotoğrafçı Gustav Schenk *Schöpfung aus dem Wassertropfen* (Bir Su Damlasından Yaratı) adlı kitabında, bir milimetre karelik bir alanda hareket eden saf sudaki minyatür dünyayı gözler önüne serer – ardı arkası kesilmeyen şekiller o kadar şahanedir ki bulunmuş değil de hayal edilmiş izlenimi yaratır.

Böylece, "dışımızdaki evrenin harikalarını gösteren" gerçekçi fotoğraf, gelişiminin ilk aşamalarında tahmin edilemeyen iki önemli işlev kazanmıştır. (Sözgelimi Moholy-Nagy'nin bu çağdaş çalışmasının, aynı alandaki 19. yüzyıl çalışmalarında olmayan bir sıcaklık yayması, bir iştirak hissi vermesi bununla açıklanabilir belki.)

Birincisi, modern fotoğraf vizyonumuzu bir hayli genişletmekle kalmadı, bu sayede insanın teknolojik bir çağdaki durumuna da uyumlu hale getirdi. Bu durumun en bariz özelliklerinden biri, geçmişte uzun dönemler boyunca doğa imgelerimizi çerçeveleyen bakış açıları ve perspektiflerin göreli hale gelmesi. Artık, kabaca fiziksel anlamda, o kadar kolay ve o kadar hızlı hareket ediyoruz ki kararlı izlenimler yerini sürekli değişen izlenimlere bırakıyor: Yeryüzünün kuşbakışı görünümleri iyice yaygınlaştı; sabit, kesin olarak teşhis edilebilecek bir görünüşü koruyan tek bir nesne bile yok artık.

Bu durum ideolojik düzlemdeki fenomenler için de geçerli. Analize düşkün olduğumuzdan, bize inançlar, fikirler veya kültürler biçi-

39. Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, s. 206-7, 210.

minde gelen bütün karmaşık değer sistemlerini gözden geçirip karşılaştırılabilir unsurlara ayırırız; bu yolla mutlakiyet iddialarını zayıflatırız kuşkusuz. Böylelikle, istediğimiz gibi yorumlamakta serbest olduğumuz zihinsel biçimlenimlerle giderek daha fazla çevrelenmiş bir halde buluruz kendimizi. Bunların her biri yanardöner ışıklar saçan parlak anlamlara bürünürken, onları doğuran büyük inançlar veya fikirler sararıp solmaktadır. Keza fotoğraf geleneksel perspektiflerin dağılıp gittiğini güçlü bir şekilde işledi zihnimize. Gerçekliğin sıradışı boyutlarını gösteren çok sayıdaki fotoğrafı düşünün mesela – uzamsal derinlik ve düzlük tuhaf bir biçimde iç içe geçmiştir, gayet iyi bilinen nesneler akıl sır ermez örüntüler olup çıkmıştır. Sonuç olarak, modern fotoğrafçılar arasındaki gerçekçiler, vizyonumuzun başka alanlardaki güncel deneyimlerle uyumlu hale gelmesine büyük katkı yapmıştır. Yani bilfiil içinde yaşadığımız dünyayı algılamamızı sağlamışlardır – görme alışkanlıklarının ne kadar direngen olabileceğini düşünürsek eğer, hiç de azımsanacak bir başarı değildir bu. Bu alışkanlıklardan bazıları inatla ayakta kalmıştır. Örneğin bugün pek çok insanın geniş manzaraları ve panoramik görünümleri tercih etmesinin kökenleri, bizimki kadar dinamik olmayan bir çağa dek uzanıyor olabilir.

İkincisi, tam da geleneksel algılama tarzlarını tahrip ederek, modern fotoğraf başka bir işlev kazanmıştır: sanatı etkileme işlevi. Marcel Duchamp 1912'de, yani *Nu descendant un escalier* (Merdivenden İnen Çıplak) resmini yaptığı dönemde, Paris sanat çevrelerinin stroboskopik fotoğraflarla ve çoklu pozlamayla yüksek hızda çekilmiş fotoğraflarla çalkalandığını anlatır.[40] Fotoğrafla resim arasındaki ilişkilerde ne büyük bir değişiklik ama! Doğaya –hâlâ gelenekselleşmiş görsel teamüller çerçevesinde anlaşılan doğaya– sadık kalma derdindeki sanatçılara derman olan 19. yüzyıl fotoğrafçılığından farklı olarak, 20. yüzyılın ilk on-yirmi yılında fotoğraf makinesiyle yapılan bilimsel keşifler sanatçılara ilham verdi, çok geçmeden bu teamüllere meydan okumalarına olanak sağladı.[41] Soyut sanatın yükselişine, on-

40. Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, s. 218. Moholy-Nagy, *Malerei, Photographie, Film*, s. 27.

41. Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, s. 178.

ca şey dururken gerçekçi fotoğrafçılığın katkı sağlamış olması ne kadar paradoksal görünüyor, değil mi? Ancak fotoğrafların vizyonumuzu tabiri caizse daha güncel hale getirmesine olanak sağlayan bu teknolojik gelişme, ressamlarda derin bir iz bıraktı ve onları artık hükmünü yitirmiş gibi görünen görsel şemayla yollarını ayırmaya sevk etti. Ayrıca, iki mecrada meydana gelen gelişmelerin bir noktada kesişmesi son tahlilde hiç de şaşırtıcı değil. Çağdaş fotoğrafik kayıtlarla ressamların soyutlamalarının ortak bir tarafı var: Teknik açıdan daha ilkel bir çağda gerçeklikten yola çıkarak oluşturabildiğimiz görüntülerden çok uzaklar. Zaten bu fotoğrafik kayıtların "soyut" karakteri ve bazı modern resimlerle aralarındaki yüzeysel benzerlik de buradan geliyor.

Yine de, biçimlendirme itkileri eskiden olduğu gibi bugün de gerçekçi niyetlerle çekişiyor. Moholy-Nagy gerçekçi fotoğrafların görsel zaferlerinden hoşlanmış ve sanat üzerindeki etkilerini kabul etmiş olsa da, bu mecrayı özgürleştirip "doğanın kısıtlı bir biçimde yeniden üretilmesi"nden çok daha fazlası haline getirmekle her halükârda daha fazla ilgilenmiştir. Moholy-Nagy'nin izlediği fikir, resim kadar fotoğrafı da "ideal bir görsel ifade aracı" olarak ele almayı öğrenmemiz gerektiği fikridir.[42] "Yaratmak istiyoruz," diye haykırır.[43] Sonuç olarak, Man Ray gibi Moholy-Nagy de fotoğraf levhasının ışığa duyarlılığından yararlanarak, malzemeyi belli bir amaç doğrultusunda kontrol altına alıp siyah-beyaz kompozisyonlar yaratmıştır. Modern deneysel fotoğrafçıların hepsi esasen bu yolu izler. Ham haldeki doğaya karşı yükümlülüklerinden muzdarip gibi, sanatçı olmak için verili hammaddeyi yeniden üretmekten ziyade ifade etmeye yönelik bir yaratı haline getirmek zorundaymış gibidirler. Bu nedenle çeşitli hile ve teknikleri birleştirip –negatifler, fotogramlar, çoklu pozlama, solarizasyon, retikulasyon vb.– deneysel bir fotoğrafçı olan Leo Katz'ın "öznel deneyimlerimiz, şahsi vizyonlarımız ve imgelemimizin dinamikleri"[44] dediği şeyleri dışa vurmak için tasarlanmış fotoğraflar üretirler.

42. *A.g.y.*, s. 178.

43. Moholy-Nagy, *Malerei, Photographie, Film*, s. 22.

44. Katz, "Dimensions in Photography", *The Complete Photographer*, 1942, c. 4, no. 21:1354.

Bu sanat eğilimli deneyciler şüphesiz fotoğrafik değerlere yönelir; dışarıdan bir müdahaleyle laboratuvar işlemlerinin sözümona saflığını bozmak olarak gördükleri rötuşlamadan uzak durmaları bu bağlamda önemlidir.[45] Yine de 19. yüzyıl sanatçı-fotoğrafçılarının torunları oldukları aşikârdır. Selefleri gibi resim üsluplarını veya motiflerini taklit etmeye yanaşmasalar da, geleneksel anlamda sanat yapma peşindedirler; ürünleri soyut veya sürrealist resimleri de örnek almış olabilirdi pekâlâ. Dahası, tıpkı resimselliğin ilk savunucuları gibi onlar da bu mecranın özgül özelliklerini ihmal etmeye meyletmiştir. 1925'te, Moholy-Nagy fotogramlarına model olarak astronomik fotoğraflarla x-ışını fotoğraflara başvuruyordu hâlâ;[46] ama aradan geçen zamanda, gerçekçi fotoğraf ile deneysel fotoğraf arasındaki –her halükârda zayıflamış olan– göbek bağı tamamen kopmuş gibi görünüyor. Andreas Feininger "lüzumsuz ve rahatsız edici ayrıntılar"ın "sanatsal sadeleştirme" uğruna hasıraltı edilmesi gerektiğini öne sürer; Feininger'e göre bir sanat mecrası olan fotoğrafın amacı "konu edilen şeyi mümkün olduğunca gerçeğine 'benzetmek' değil, soyut bir sanat eseri yaratmaktır, bir şeyi belgelemekten çok kompozisyona önem vermektir".[47] Kendini ifade etme uğruna "dışımızdaki evrenin harikaları"nı küçümseyen bir tek Feininger değildi elbette; Alman deneysel fotoğrafçı Otto Steinert hakkındaki bir yayında, Steinert'in "öznel" denilen fotoğrafçılığı gerçekçi bakış açısından bilinçli bir kopuş olarak nitelendirilir.[48]

Bütün bunlar, fotoğrafın anlamının hâlâ tartışmalı olduğunu gösteriyor. 19. yüzyılın fotoğraf bir sanat mecrası mıdır yoksa değil midir veya bir sanat mecrası haline getirilebilir mi sorusu, güncelliğini olduğu gibi koruyor. Modern gerçekçiler, bu uzun ömürlü meseleyi ele alırken bocalıyor. Fotoğraf mecrasının sanatsal potansiyellerini vurgulamak için genelde fotoğrafçının seçiciliğine dikkat çekiyorlar, ki gerçekten de fotoğrafçının şahsi vizyonuna işaret eden ve estetik tat-

45. Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, s. 131.

46. Moholy-Nagy, *Malerei, Photographie, Film*, s. 24.

47. Feininger, "Photographic Control Processes", *The Complete Photographer*, 1942, c. 8, no. 43:2802.

48. Sehmoll, "Vom Sinn der Photographie", *Subjective fotografié 2* içinde, Steinert (haz.), s. 38.

min bakımından zengin olan fotoğraf baskıları seçiciliğe bağlanabilir. Peki fotoğrafçı sırf bu nedenle ressam veya şairle aynı kefeye konabilir mi? Ve ortaya koyduğu ürün, kelimenin tam anlamıyla bir sanat eseri midir? Gerçekçi kampta bu kritik meselelerle ilgili olarak ciddi bir arayış söz konusudur; yeri gelir böyle sorulara olumlu cevaplar verir, yeri gelir bu mecranın üstatlarına dayattığı kısıtlamalara boyun eğmekten bahsederler. Deneysel fotoğrafçılarda böyle bir kararsızlık yoktur. Ne kadar güzel olursa olsun, tesadüfi gerçekliğin yeniden üretilmesinin sanattan sayılamayacağını öne sürerek bu kördüğümü kesip atarlar. Sanatın ancak kontrol edilemeyen koşullara bağlılığın bittiği noktada başladığını savunurlar. Ve fotoğraf makinesinin kaydetme vazifesini kasten ihmal ederek, Feininger ve diğerleri fotoğrafı iddia ettikleri gibi bir sanat mecrasına dönüştürmeye çalışırlar.

Lisette Model 1951'in sonlarında *New York Times*'da yayımlanan bir makalesinde deneysel fotoğrafa sırt çevirip "hayata doğrudan bir yaklaşım"dan yana olduğunu duyuruyordu. Model'ın açıklamalarına gösterilen ve yine aynı gazetenin sayfalarında yer alan tepkiler, en ufak bir kışkırtmanın bile gerçekçilik taraftarları ile dizginsiz yaratıcılığı savunanlar arasındaki düşmanlığı yeniden canlandırmaya yettiğini çarpıcı bir biçimde gözler önüne serer. Kendisini "açık açık deneysel fotoğrafçı" olarak tanımlayan bir okur, mektubunda, Model'ı sanatçının bu mecrayı istediği gibi kullanma özgürlüğünü keyfi bir biçimde kısıtlamakla suçluyordu. Başka bir okur, "fotoğrafçılar en iyi işlerini bu mecranın kısıtlamaları dahilinde ortaya koyar" argümanına dayanarak Model'ın makalesini destekliyordu. Üçüncü bir okur ise bu konuda görüş bildirmemeyi tercih ediyordu, çünkü "sanatımızın işlevini kesin olarak belirleyip tanımlamaya yönelik ... her girişim bu alanda olsa olsa durgunluğa yol açar" diye düşünüyordu.[49] Bu ve benzeri atışmalar, tarafların daha önce hiç olmadığı kadar birbirinden ayrı düştüğünü kanıtlıyor.

Özetle, ilk dönemlerine damgasını vuran görüş ve trendler, fotoğrafın evrim sürecinde de pek değişmedi. (Fotoğraf teknikleri ve içerikleri değişti kuşkusuz, ama bunun şu anda konumuzla ilgisi yok.) Fotoğrafın tarihi boyunca, bir tarafta doğa kayıtlarında doruk nokta-

49. "Reaction to 'Creative Photography'", *The New York Times*, 16 Aralık 1951.

sına ulaşan bir gerçekçilik eğilimi, diğer tarafta da sanatsal yaratımı hedefleyen bir biçimlendirme eğilimi olmuştur. Çoğu zaman, biçimlendirici/yaratıcı talepler gerçekliği yeniden üretme arzusuyla çatışmış ve zamanla daha ağır basmıştır. Öyleyse fotoğraf birbiriyle pekâlâ çatışabilen iki eğilimin mücadele alanıdır. Bu durumda, açılması gereken estetik meseleler gündeme gelir.

SİSTEMATİK YAKLAŞIMLAR

Temel estetik ilke

Belli bir mecra dahilinde üretilenlerin, o mecranın kendine has özelliklerinden meydana geliyorlarsa, sanatsal bakımdan daha tatmin edici olacakları varsayılabilir. Aynı şeyi bir de tersten söyleyecek olursak, bir biçimde –diyelim ki başka bir mecra için daha "doğal" olan etkileri taklit ederek– kendi mecrasına aykırı düşen bir ürün kolay kolay kabul görmez; mesela üslubunu Gotik taş mimariden alan eski demir yapılar bugün takdire şayan olduğu kadar kasvetli bir etki de yaratır. Güçlü bir biçimde resme meyleden bazı fotoğrafçıların tutarsız tutum ve icraatları, fotoğrafın kendine has karakterine atfedilebilir belki. İlk sanatçı-fotoğrafçılardan Robinson bir taraftan hakikati güzelliğe feda etmek gerektiğini söylemiş, diğer taraftan da –adeta içsel bir zorunlulukla– fotoğraf mecrasının gerçekliğe o emsalsiz sadakatini övmüştür.[50] Edward Weston'ın işlerinin ikili doğasından da bahsedebiliriz burada: Kendini hem soyutlamaya hem de gerçekçiliğe adamış olan Weston, ancak bu iki temsil tarzının bağdaşmazlığının ve kendi ikili yükümlülüklerinin bilincine vardıktan sonra, gerçekçiliğin üstünlüğünü teslim etmiştir.[51]

Yine de, bir mecranın kendine has özelliklerinin böyle vurgulanması birtakım itirazlarla da karşılaşmıştır. Bunlardan biri şöyle der: Bir mecranın özellikleri tam olarak tanımlanmaya gelmez. Dolayısıyla böyle özellikler koyutlamak ve bunları estetik analiz için baş-

50. S. Robinson, *Pictorial Effect in Photography*, 1869, s. 109; aktaran Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, s. 78.

51. Newhall, *a.g.y.*, s. 157-8.

langıç noktası olarak kullanmak söz konusu olamaz. Bir mecraya neyin uygun olduğu dogmatik bir biçimde peşinen belirlenemez. Devrimci bir sanatçı, çalışmalarının ait olduğu mecranın "doğası" ile ilgili evvelki spekülasyonların hepsini altüst edebilir mesela.

Ama diğer taraftan deneyimlerimiz, her mecranın, doğasına ilişkin bir tanımdan aynı kesinlikle uzak durmadığını gösterir bize. Dolayısıyla, farklı mecraları niteliklerini tarif etmenin güçlüğüne göre sıralayabiliriz. Sıranın bir ucuna, farklı ifade biçimleri verili malzemeye ve teknik etkenlere en az bağlıymış gibi görünen resmi yerleştirelim mesela. Lessing'in *Laokoon*'daki resim ile şiir arasındaki sınırları tayin etmeye yönelik o muazzam girişiminin, bu iki sanatın potansiyellerini pek kestirememesi gibi bir kusuru vardır. Ama bu kusur Lessing'in girişimini hükümsüz kılmaz elbette. Neredeyse kavranamaz olsalar da, ne zaman bir ressam veya şair başka bir mecrada geliştirilmiş ifadeleri kendi mecrasına taşımak istese, bu sınırlar kendini gösterir. Lessing'i bir bakıma önceleyerek "kelimeler birbirinden güzel şeyler barındırır," diyor Benvenuto Cellini, "ama bir sanatçı tarafından icra edildiklerinde ... o kadar da güzel olmuyor".[52] Eisenstein'ın bir deneyimi, tiyatronun resimden daha kısıtlayıcı olduğunu çarpıcı bir biçimde ortaya koyar. Eisenstein hâlâ tiyatro yönetmenliği yaptığı dönemde, deneme yanılma yoluyla, sahne koşullarının sonsuza kadar esnetilemeyeceğini gördü – tiyatronun amansız doğası Eisenstein'ın sanatsal hedeflerini gerçekleştirmesine engel oluyordu, o dönemde bu hedeflere uygun tek ifade aracı sinema gibi görünüyordu. Bu yüzden Eisenstein da tiyatroyu bırakıp sinemaya geçti.[53] Roman da –en azından içinde yaşadığımız çağda– her türlü kullanıma uygun görünmüyor, zaten asli unsurlarının tekrar tekrar bir arayışa konu olması da bu yüzdendir. Ortega y Gasset romanı "engin ama sonlu bir taş ocağına" benzetir.[54]

Sıranın diğer ucuna, resmin karşı kutbuna yerleştirilecek bir mecra varsa o da fotoğraftır. Gay-Lussac ve Arago tarafından daha baştan tanımlandığı üzere, fotoğrafın özellikleri gayet özgüldür, ve tarih bo-

52. Cellini, *The Autobiography of Benvenuto Cellini*, s. 285.

53. Eisenstein, *Film Form*, s. 16.

54. Gasset, *The Dehumanization of Art and Other Writings on Art and Culture*, s. 54 (çevirmeni bilinmiyor).

yunca ağırlığından hiçbir şey kaybetmemiştir. Böyle düşününce, temel estetik ilkeyi bu özel mecraya uygulamak daha da makul görünüyor. (Çünkü pratikte varlığını fotoğrafa borçlu olan melez tür diye bir şey yoktur. dolayısıyla böyle bir türün estetik açıdan geçerliliği gibi bir sorun da söz konusu değildir.)

Temel estetik ilkeye riayetin (1) fotoğrafçının kendi mecrasına yaklaşımı, (2) fotoğrafın yakınlıkları ve (3) özgül cazibeleri gibi içerimleri vardır.

Fotoğrafik yaklaşım

Fotoğrafçının yaklaşımına "fotoğrafik" diyebilmemiz için, temel estetik ilkeye uygun olması gerekir. Yani fotoğrafçı, estetik bir ilgiyle, her koşulda gerçekçiliğe meyletmelidir. Elbette bu yalnızca asgari gerekliliktir. Yine de bu gereği yerine getirdiğinde, en azından fotoğrafik yaklaşıma uygun fotoğraflar üretmiş olacaktır. Çünkü gayri şahsi, tamamen sanatsız bir fotoğraf makinesi kaydı estetik açıdan tartışma götürmezdir; buna karşılık güzel, hatta anlamlı bir kompozisyonun fotoğrafik bir niteliği olmayabilir. Temel ilkeye böyle sanatsız bir uyumun kendine göre artıları vardır, bilhassa da vizyonumuzu fiili durumumuza uygun hale getiren fotoğraflar söz konusu olduğunda. Bu tür fotoğraflar ille de fotoğrafçının bilerek ve isteyerek sanatsal bir yaratı izlenimi yaratma çabasının sonucu değildir. Sözgelimi Beaumont Newhall, otomatik fotoğraf makineleriyle ve son savaşta, sırf askeri amaçlarla çekilen seri hava fotoğraflarının aslında ne kadar "güzel" olduğundan bahseder.[55] Bu tür bir güzellik, böylesi mekanik doğa keşiflerinin estetik açıdan meşruiyetine hiçbir katkı sağlamayan, ister istemez ortaya çıkan bir yan ürün olarak anlaşılır.

Habersiz yapılan çekimler bu mecrayla bağdaşıyorsa eğer, fotoğrafçıyı bir "kamera-göz", biçimlendirme itkilerinden yoksun, gerçekçilerin 1856 manifestosuyla deklare ettiği türden bir sanatçının tamı tamına muadili biri olarak tahayyül etmek de gayet tabiidir. Bu manifestoya göre, sanatçının gerçekliğe karşı tutumu öylesine gayri şahsi olmalıdır ki, aynı nesneyi kopyalarının arasında en ufak bir fark ol-

55. Newhall. *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, s. 218. Krş. Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, s. 177.

maksızın misal on kere yeniden üretsin.[56] Proust *Guermantes Tarafı*'nda, uzun süredir orada olmayan anlatıcının, büyükannesinden habersiz onun oturma odasına girişinin anlatıldığı bölümde fotoğrafçıyı böyle tasavvur eder:

> Ben orada duruyordum, daha doğrusu o bilmediğine göre henüz orada değildim. ... Oradaki ben ... seyahat paltosu ve şapkasıyla bir şahitten, bir gözlemciden, evden birisi olmayan bir yabancıdan, bir daha hiç görmeyeceğimiz yerlerin klişesini almaya gelen bir fotoğrafçıdan ibarettim. O anda, büyükannemi gördüğümde, gözlerimde mekanik anlamda olan şey, gerçekten bir fotoğraftı. Sevdiklerimizi daima kesintisiz sevgimizin canlı sistemi, sürekli hareketi içinde görürüz; sevgimiz, aziz varlığın çehresinin sunduğu görüntülerin bize ulaşmasına izin vermeden önce onları kasırgasının içine alır, sonra, öteden beri o insan hakkında sahip olduğumuz fikrin üzerine atar, ona yapıştırır, onunla üst üste bindirir. Büyükannemin alnına ve yanaklarına, zihninin en ince, en yerleşik düşüncelerinin anlamını yüklediğime göre, her alışkın bakış bir ruh çağırma, sevdiğimiz her çehre de geçmişin aynası olduğuna göre, büyükannemde ağırlaşan, değişen şeyleri dışlamamam mümkün müydü? Hayatın en ilgisiz görüntülerinde bile, düşünceyle yüklü olan gözümüz, tıpkı klasik bir trajedi gibi, olaya katkısı olmayan bütün görüntüleri eler ve sadece hedefi anlaşılır kılabilecek olan görüntüleri tutar. ... büyükannemi kendi benliğimden ayırmayan, onu sadece kendi ruhumda, hep geçmişin aynı yerinde, benzeri üst üste binmiş saydam anıların ardından görmüş olan ben de, birdenbire, yeni bir dünyanın, zamanın dünyasının, "iyi yaşlanıyor," diye söz ettiğimiz yabancıların yaşadığı dünyanın bir parçası olan salonumuzda, hayatta ilk kez ve sadece bir an (çok çabuk kayboldu çünkü), kanepenin üzerinde, kırmızı, hantal ve adi lambanın altında, tanımadığım, hasta, hayallere dalıp gitmiş, delimsi gözleri kitabın üzerinde gezinen, bitkin bir yaşlı kadın gördüm.[57]

Proust sevginin bizi sevdiğimiz kişinin zamanla geçirdiği değişime kör ettiği varsayımından yola çıkar burada. O yüzden fotoğrafçının her şeyden önce gelen meziyeti olarak duygusal kopuşu vurgulaması gayet makuldür. Proust fotoğrafçıyı şahit, gözlemci ve yabancıya, yani bir biçimde izlemiş bulunduğu olaylara müdahil olmaması beklenen üç tipe benzeterek bu düşünceleri daha da somutlaştırır. Bu tipler ne olsa algılayabilir çünkü gördükleri hiçbir şey onları büyüle-

56. Freund, *La Photographie en France au dix-neuvième siècle*, s. 105-6.

57. Marcel Proust, *Kayıp Zamanın İzinde: Guermantes Tarafı*, çev. Roza Hakmen, İstanbul: YKY, 1997, s. 123-4.

yip vizyonlarını kısıtlayacak hatıralara gebe değildir. İdeal fotoğrafçı, aşkından gözü bir şey görmez olmuş sevgilinin tam tersidir. Seçici olmayan, hiç ayrım yapmayan aynayı andırır; fotoğraf makinesinin lensiyle özdeştir. Proust'a göre fotoğraf tamamen yabancılaşmanın ürünüdür.

Bu tanımın ne kadar tek taraflı olduğu ortada. Yine de bütün bağlam Proust'un öncelikle, gayri iradi hatıraların yarattığı etkinin bu hatıraları tetikleyen dışsal fenomenleri bulanıklaştırdığı bir haleti ruhiyeyi betimlemekle ilgilendiğini gösteriyor. Ve berraklık uğruna bu haleti ruhiyeyi fotoğrafçının haleti ruhiyesiyle kıyaslama arzusu, Proust'u 19. yüzyıl gerçekçilerinin şiarını benimsemeye sevk etmiş olabilir: Fotoğrafçı –hatta her türlü sanatçı– doğaya ayna tutar.

Aslında ayna falan yoktur ortada. Fotoğraflar doğayı olduğu gibi kopyalamaz; üç boyutlu fenomenleri bir düzleme aktararak, bu fenomenlerin çevreleriyle bağlarını koparark ve mevcut renk düzenlerini siyah, gri ve beyazla ikame ederek doğayı dönüştürür. Ancak bu ayna fikrini ıskartaya çıkaran bir şey varsa eğer, o da böylesine kaçınılmaz dönüşümlerden ziyade –çünkü fotoğraf bunlara rağmen mecburi yeniden üretim niteliğini muhafaza eder– bizim görünen gerçekliği algılama biçimimizdir. Proust'un yabancılaşmış fotoğrafçısı bile içe akan izlenimleri spontane yapılandırır; aynı anda diğer duyularıyla algıladıkları, sinir sistemi bünyesindeki belli başlı algı biçimi kategorileri, hatta genel eğilimleri onu görme edimi sırasında görsel hammaddeyi düzenlemeye sevk eder.[58] Yani farkında olmadan iştigal ettiği faaliyetler çektiği fotoğrafları koşullandırır mutlaka.

Bu durumda, yukarıda bahsi geçen habersiz çekilen fotoğraflar, neredeyse otomatikman elde edilen baskılar için ne söyleyebiliriz peki? Böyle fotoğraflarda, yapılandırma işi fotoğrafa bakan kişiye düşer. (Newhall'un bahsettiği havadan çekilmiş keşif fotoğrafları her zamanki yapılandırma süreçlerini sekteye uğratır, çünkü bu fotoğraflardaki ne olduğu tam olarak kestirilemeyen şekiller fotoğrafa bakanı estetik boyuta geri çekilmeye zorlar.) Gerçekçilerin manifestosunda

58. Şerif ve Cantril, *The Psychology of Ego-Involvements*, örneğin s. 30, 33, 34. Arnheim, "Perceptual Abstraction and Art", *Psychological Review*, Mart 1947, c. 54, no. 2.

kastedilen anlamda bir nesnelliğe ulaşmak mümkün değildir. Böyle olduğu için de, neden fotoğrafçının ister istemez nafile olan bu nesnelliğe ulaşma girişimi uğruna biçimlendirme yetilerini bastırması gerektiği sorusunun makul bir cevabı yoktur. Fotoğrafçının tercihlerini yönlendiren, doğayı kaydedip gözler önüne serme kararlılığıysa, motif, çerçeve, lens, filtre, emülsiyon ve greni kendi hassasiyetlerine göre seçmesi tamamen meşrudur. Daha doğrusu, asgari gerekleri aşmak için seçici olmalıdır. Çünkü bütün duyularını açıp doğayı özümsemez ve bütün varlığıyla sürece katılmazsa, doğa kolay kolay teslim olmaz ona. Öyleyse biçimlendirme eğilimi gerçekçilik eğilimiyle ille de çatışacak diye bir şey yoktur. Bilakis gerçekçilik eğilimini somutlaştırıp gerçekleştirmeye yarayabilir – 19. yüzyıl gerçekçilerinin böyle bir etkileşimden haberdar olmasına pek imkân yok. Proust ne derse desin, fotoğrafçı şeyleri "kendi ruhuyla" görür.

Ancak Proust fotoğrafik yaklaşımı bir tür yabancılaşma haliyle ilişkilendirmekte haklıdır. Kendi mecrasının özelliklerini kabul eden fotoğrafçı Proust'un ona atfettiği duygusal kopuşu –nadiren de olsa– gösterse bile, içsel vizyonunu da özgürce dışsallaştıramaz. Önemli olan, gerçekçi bağlılıkları ile biçimlendirme gayretlerini "doğru" harmanlamasıdır – ama bu harmanda, biçimlendirme gayretleri ne kadar güçlü olursa olsun, bağımsızlıklarını gerçekçi bağlılıklarına teslim ederler. Lewis Mumford'un tabiriyle, fotoğrafçının "içinden gelen itki, kendisini öznel fantazide yaymak yerine, her zaman dış koşullarla uyumlu olmalı".[59] Nadar, David Octavius Hill ve Robert Adamson gibi ilk sanatçı-fotoğrafçılar bu hassas dengeyi nasıl sağlayacaklarını biliyorlardı. Resimden etkilenmiş olsalar da, öncelikli hedefleri sundukları insanın asli niteliklerini ortaya koymaktı;[60] portrelerinin fotoğrafik niteliklerinin izini, diyor Newhall, "algılarının vakar ve derinliğinde" aramak gerekir.[61]

Öyleyse fotoğrafçının seçiciliği başıboş bir kendiliğindenlikten çok empatiye yakın durur. Fotoğrafçı herkesten çok, kavraması zor bir metin üzerinde çalışıp onu çözmeye kararlı, hayal gücü zengin bir

59. Mumford, *Technics and Civilization*, s. 339.
60. Freund, *La Photographie en France au dix-neuvième siècle*, s. 59.
61. Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, s. 47.

okura benzer belki de. Tıpkı okur gibi, fotoğrafçı da doğa kitabına gömülmüştür. Paul Strand'e göre, fotoğrafçının "vizyonunun yoğunluğu"nun kökeninde, "gözünün önündeki şeylere gerçekten saygı duyması" olmalıdır.[62] Veya Weston'ın ifadesiyle, fotoğraf makinesi "fotoğrafçının şeylerin doğasının en derinlerine bakmasına ve konularını temel gerçeklikleri çerçevesinde sunmasına vesile olur".[63] Fotoğraf makinesinin ortaya çıkarma gücüne bağlı olarak, fotoğrafçının bir kâşif yönü de vardır; doymak bilmez bir merak, fotoğrafçıyı henüz fethedilmemiş enginliklerde gezinip buralardaki en tuhaf örüntüleri yakalamaya sevk eder. Fotoğrafçı varlığının tüm güçlerini çağırır ama otonom yaratıların içine boşaltmak için değil, etrafını kuşatan nesnelerin tözünde çözündürmek için. Proust bu konuda da haklıdır: bu mecra dahilinde seçicilik, yabancılaşma süreçlerinin ayrılmaz bir parçasıdır.

Bu noktada, melankolinin fotoğrafik vizyondaki olası rolüyle ilgili bir gözleme yer vermekte fayda var. Newhall'un *History of Photography*'sinde (Fotoğrafçılığın Tarihi), iki farklı vesileyle, melankoliyi fotoğraf ruhu taşıyan resimsel eserlerle bağlantılı olarak ele alması tesadüf değil kuşkusuz. Marville'in çektiği, III. Napoléon devrinde kaderine terk edilen Paris sokaklarına ve evlerine ait fotoğrafların, "kaybolup giden bir geçmişin melankolik güzelliğine" sahip olduğuna dikkat çeker Newhall;[64] ayrıca Atget'nin Paris sokaklarından manzaralarının, "iyi bir fotoğrafın uyandıracağı güçlü bir melankoli"ye gebe olduğundan bahseder[65] [1. Resim]. İçsel bir eğilim olarak melankolinin hüzün verici nesneleri daha çekici göstermekten başka, daha önemli bir içerimi de vardır: Kendince her türlü nesneyle özdeşleşmeyi beraberinde getiren kendine yabancılaşmayı destekler. Hüzünlü birey muhtemelen çevresinin tesadüfi biçimlenimlerinde kaybeder kendini, artık evvelki tercihleri tarafından belirlenmeyen kayıtsız bir yoğunlukla özümser bu biçimlenimleri. Proust'un yabancı rolüne bürünen fotoğrafçısınınkini anımsatan türden bir alımlayıcılıktır

62. *A.g.y.*. s. 150.

63. Weston, "Seeing Photographically", *The Complete Photographer*, 1943, c. 9, no. 49:3205.

64. Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, s. 91.

65. *A.g.y.*, s. 139.

onunki. Sinemacılar melankoli ile fotoğrafik yaklaşım arasındaki yakın ilişkiyi, böyle bir haleti ruhiyeyi görünür kılmak için sık sık kullanır. Mükerrer bir film sekansı şöyledir: Melankolik karakter amaçsızca gezinmektedir: O ilerledikçe, çevresi değişerek ev cephelerinin, neon ışıklarının, gelen geçenlerin vb. yan yana gelmiş çeşitli çekimleri biçiminde belirir. Seyirci bu çekimlerin görünüşteki nedensiz belirişlerini ister istemez karakterin keyifsizliği ve bunun yol açtığı yabancılaşmayla ilişkilendirir.

Biçimlendirme eğilimi nihayetinde asgari gereği güç bela karşılayan fotoğrafların ortaya çıkmasına yol açacak kadar zayıf olabileceği gibi, gerçekçilik eğilimini ezip geçme tehlikesi oluşturacak boyutlara da ulaşabilir. Son on-yirmi yılda pek çok tanınmış fotoğrafçı ya verili hammaddeyi keşfetme, ya yaratıcısının içsel imgelerini yansıtma ya da bunların ikisini birden yapma niyetine hizmet eden fotoğraflar çekmeye meyletmiştir. Kabuğunda gözü andıran oyuklar bulunan ağaç gövdelerinin bir fotoğrafını nitelerken, Moholy-Nagy şu gözlemde bulunuyordu: "Sürrealist, doğada genelde kendi duygularını ifade eden imgeler *bulur*."[66] Moholy-Nagy'nin *Berlin Radyo Kulesi'nden* fotoğrafını düşünün mesela [2. Resim] veya daha yakından bakınca kaya ve toprak oluşumları, nesnelerin alışılmadık kombinasyonları, çok yakın yüz çekimleri vb. olduğu anlaşılan birtakım soyut ya da neredeyse soyut kompozisyonları [3. Resim].

Bu tür fotoğraflarda, empati ile kendiliğindenlik arasında hassas bir denge vardır. Böyle fotoğraflar üreten fotoğrafçı, biçimlendirme itkilerini gerçekçilik eğilimlerine tabi kılmaz, bunların ikisini de eşit derecede gözler önüne sermek istiyor gibi görünür. Belki farkında bile değildir ama birbiriyle çatışan iki arzu, içsel imgelerini dışsallaştırma arzusu ile dışsal biçimleri yeniden üretme arzusu onu yönlendirir. Ancak, bu ikisinin arasını bulmak için, şekiller ile imgeler arasında zaman zaman meydana gelen tesadüflere bel bağlar. Zoru başaran bu fotoğrafların muğlaklığı da bundan kaynaklanır. Mary Ann Dorr'un *Güneş Işığında Sandalyeler* fotoğrafı buna iyi bir örnektir[67] [4. Re-

66. Moholy-Nagy, "Surrealism and the Photographer", *The Complete Photographer*, 1943, c. 9, no. 52:3338.

67. Bu fotoğrafa dikkatimi çektiği için Edward Steichen'a teşekkür ederim.

sim]. Bir taraftan, bu mecranın özelliklerine hakkını verir: Ferforje sandalyeler ve sandalyelerin gölgesi zaten mevcuttur. Diğer taraftan, bunun sanatsal bir yaratım olarak tasarlandığı da aşikârdır: Gölgeler ve sandalyeler doğal nesnelerden ziyade serbest bir kompozisyonun unsurları gibi gelir bize.

Böyle tam sınırda bir örnek, eğer yaratıcısının kendini doğanın metnine vakfettiğini düşündürüyorsa, fotoğrafik bir niteliği kesinlikle koruyor demektir. Ancak eğer fotoğrafçının "bulguları"nın, fotoğraf makinesiyle dış dünya üzerinde pratik yapmadan önce zaten bilfiil bulmuş olduklarını yansıttığını düşündürüyorsa sadece, fotoğraf bu niteliği kaybetmenin eşiğindedir; çünkü fotoğrafçı doğayı, keşfetmekten ziyade kendi vizyonuna dair güya gerçekçi bir beyan için kullanır. Fotoğrafçı spontane imgeleri ile fiili varoluşun istenen kesişmesini, gerçekliği hafifçe tahrif ederek bile üretebilir.

Deneysel fotoğrafçı ıraksak amaçların böyle karışımlarının nitelediği sınır bölgesini ihlal etme eğilimindedir. Ürünleri fotoğrafik midir hâlâ? Fotogram ve rayograf fotoğraf makinesi kullanmaz; ancak böyle olmayan "yaratıcı" ürünler, bünyelerine dahil olması muhtemel kaydedilmiş hammaddeyi –biçimlendirerek– toptan tüketir. Aynısı fotomontaj için de geçerlidir.[68] Bu tür kompozisyonları fotoğraftan çok grafik sanatların özel bir türü olarak sınıflandırmak daha uygun düşebilir. Fotoğrafla aralarındaki aşikâr bağlantılara rağmen, fotoğraftan uzaktırlar aslında. Deneysel fotoğrafçılar fotoğraflarının özgül bir mecraya ait olduğunu ve sanatsal yaratılar olan, dolayısıyla estetik açıdan da bir o kadar göz alıcı olan bu fotoğrafların gerçekliğin yarı-soyut kayıtlarıyla karıştırılmaması gerektiğini öne sürerler.[69] Ama bu yaratılar kayıt değilse ne resimlerin ne de çizimlerin boyutuna denk düşerler. James Thrall Soby vaktiyle böyle fotoğraflar için, "resim olarak duvara asmaya uygun" değildir demiştir.[70] Fotoğrafın salt sanatsal amaçlar doğrultusunda kullanımı, yeniden üretim ile ifade arasında bir tür tampon bölgeye varmıştır adeta.

68. Krş. Mumford, *Technics and Civilization*, s. 339.

69. Krş. Hajek-Halke, *Experimentelle Fotografie*, önsöz, s. 14. Ayrıcabkz. Katz, Feininger ve Schmoll'un yukarıda aktarılan yazıları.

70. Aktaran Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, s. 213.

Yakınlıklar

Fotoğrafik yaklaşımla bağdaşan fotoğraflar –yanlış anlaşılması pek mümkün olmadığına göre, sadece fotoğraf desek de olur herhalde– ait oldukları mecranın özellikleri kadar sabit olduğu varsayılabilecek belli yakınlıklar gösterir. Bunlardan bilhassa dördünün üzerinde durmakta fayda var.

Birincisi, fotoğrafın "sahnelenmemiş" gerçeklikle bariz bir yakınlığı vardır. Bünyesi itibariyle bize fotoğrafik gelen kayıtlar genelde doğayı bizden bağımsız olarak var olduğu ham haliyle yeniden üretme niyetinden doğmuş gibi görünür. Doğa sadece fotoğraf makinesinin yakalayabildiği uçucu biçimlerde zuhur ediyorsa, sahnelenmesi pek mümkün değildir.[71] İlk fotoğrafçıların "boş bir kalıpta biriken toz yığını"[72] veya "tesadüfi güneş ışığı"[73] gibi konulardan neden böylesine keyif aldığını açıklar bu. (Yeri gelmişken, o zamanlar Fox Talbot'un –bir önceki cümlede aktardığımız ifadenin sahibi, hani şu güneş ışığından coşkuyla bahseden kişidir kendisi– tercihlerinin meşruiyetinden emin olamadığını, tercihlerini "Hollanda ekolü" gibi bir emsali anımsatarak doğrulamaya çalıştığını söylemeden geçmeyelim.) Portre alanında, fotoğrafçılar verili koşullara sıklıkla müdahale eder. Ancak bu alanda, sahnelenen gerçeklik ile sahnelenmemiş gerçeklik arasındaki sınırlar çok değişkendir; özel bir ortam hazırlayan veya modelinden başını hafifçe öne eğmesini isteyen bir portreci, lensinin hemen karşısında duran müşterisinin tipik özelliklerini ortaya çıkarmaya çalışıyor olabilir. Burada önemli olan portrelerinin tesadüfen kendi kendilerini ifşa eden, "hayat illüzyonuyla dolup taşan" şeyler gibi görünecek şekilde doğayı en karakteristik haliyle resmetmeyi arzulamasıdır.[74] Diğer taraftan, içindeki dışavurumcu sanatçı hayal gücü zengin okur ve meraklı kâşiften ağır basmaya başlarsa eğer,

71. Mumford, *Technics and Civilization*, s. 340.

72. Newhall, "Photography and the Development of Kinetic Visualization", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1944, c. 7, s. 40.

73. H. Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, Londra, 1844, s. 40; aktaran Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, s. 40.

74. John A. Tennant'ın New York'ta düzenlenen Stieglitz sergisi hakkındaki 1921 tarihli yazısı; aktaran Newhall, *a.g.y.* s. 144.

portreleri hemen yukarıda bahsettiğimiz o muğlak, iki arada bir derede örneklere döner kaçınılmaz olarak. Işık ve/veya konu bakımından fazlasıyla hesaplı kitaplı izlenimi verirler; gerçekliği akış halinde yakaladıkları söylenemez artık, gerçekliğin unsurlarını resmi andıran bir örüntü halinde düzenlerler.

İkincisi, sahnelenmemiş gerçekliğe bu ilgisi vesilesiyle, fotoğraf genelde tesadüfi olanı vurgular. Rastlantısal olaylar enstantane fotoğrafların özüdür. Enstantane fotoğrafçılıkla ilgili olarak, "beklenmedik bir biçimde kendisini görüşümüze sunma ihtimali olan ve bizi herhangi bir bakımdan ilgilendiren her şeyi tesadüfen yakalamak istiyoruz," diyordu bir Fransız, ilk filmler çıkmadan on sene kadar önce.[75] Sokaklardaki kalabalıkların cezbediciliği de buradan gelir. 1859 dolaylarında, New Yorklu stereograflar taşıtlarla yayaların o kaleydoskobik iç içeliğine kaptırmıştı kendini,[76] çok geçmeden Viktoryen enstantane fotoğraflar da aynı tesadüfi yığınlarla mest oldu. Marville, Stieglitz, Atget – hepsi de şehir hayatını başlıca çağdaş ve fotojenik konularından biri ilan etti.[77] Dolayısıyla, büyük şehirlerin beslediği hayaller tesadüfi karşılaşmaların, tuhaf denk gelişlerin ve muazzam rastlantıların resimsel kayıtları olarak maddileşti. Portrecilikte de en tipik portreler bile tesadüfi bir niteliği korumalıdır – sanki geçerken çekilmiş ve hâlâ ham varoluşla titreşiyormuş gibi. Tesadüfi olana yakınlık burada da bu mecranın "aşikâr bir kompozisyon örüntüsü" dayatılmış gibi görünen fotoğrafları yeğlemediğine işaret eder.[78] (Kompozisyonel doğa icatları veya insan eliyle yapılmış gerçeklik bambaşka meselelerdir tabii.)

Üçüncüsü, fotoğraf sonsuzluğu çağrıştırma eğilimindedir. Bu da bütünlerden çok fragmanları temsil eden tesadüfi bileşkeleri vurgulamasından kaynaklanır. İster portre olsun ister bir eylemin resmi, fo-

75. Albert Londe, *La Photographie instantanée*, Paris, 1886, s. 139. Bu atfı, enstantane fotoğraf hakkındaki notlarım benimle paylaşma nezaketi gösteren Beaumont Newhall'a borçluyum.

76. Newhall, "Photography and the Development of Kinetic Visualization", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1944, c. 7, s. 41.

77. McCausland, "Alfred Stieglitz", *The Complete Photographer*, 1943, c. 9, no. 51: 3321.

78. Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, s. 126.

toğraf ancak bütünlük kavramını sekteye uğratıyorsa karakteristik olarak fotoğraftır. Çerçevesi geçici bir sınıra işaret eder, içeriği o çerçevenin dışında başka içeriklere gönderme yapar, yapısı da kuşatılamayacak bir şeyi gösterir – fiziksel varoluşu. 19. yüzyıl yazarları bu şeye doğa veya hayat dediler, fotoğrafın her şeyden önce bizde bir sonsuzluk izlenimi yaratması gerektiğine kanaat getirdiler. Kameranın en gözde motiflerinden biri addettikleri yapraklar "sahnelenemez" ama sonsuz kereler gerçekleşir. Bu bağlamda, fotoğrafik yaklaşım ile bilimsel araştırma arasında bir benzerlik vardır: İkisi de bütünlüğünü sürekli elinden kaçırdığı uçsuz bucaksız bir evreni irdeler.

Dördüncü ve sonuncusu, bu mecra ile belirlenimsizlik arasında – Proust'un gayet iyi bildiği– bir yakınlık vardır. Sözünü ettiğimiz pasajın aktarmadığımız kısmında, Proust Enstitü'den çıkan bir akademisyen fotoğrafı hayal eder. Proust'a göre, "olaya bakan bizim gözümüz yerine tamamen maddi bir mercek, bir fotoğraf levhası olsa, o zaman mesela Fransız Enstitüsü'nün bahçesinde göreceğimiz şey, fayton çağırmaya yeltenen bir akademisyenin dışarı çıkışı yerine, sanki sarhoşmuş ya da yerler buzla kaplıymış gibi sendelemesi, arkaya devrilmemek için gayretleri, düşerken çizdiği parabol olacaktır".[79] Proust'un aklındaki fotoğraf akademisyenin beş para etmez biri olduğunu düşünmemiz gerektiğini ima etmez; sadece bize akademisyenin genel itibariyle davranışları veya tipik tutumları hakkında hiçbir şey anlatmamaktadır. Akademisyenin anlık bir pozunu bağlamdan tamamen kopardığından, kişilik yapısının tamamı dahilinde bu pozun işlevi hakkında olsa olsa tahminde bulunabiliriz. Poz bizzat verili olmayan bir bağlamla ilişkilidir. Proust fotoğrafların hammaddeyi tanımlamaksızın aktardığına işaret eder.

Proust'un fotoğrafların gayri şahsileştirme özelliği konusunda olduğu kadar belirlenimsizliği konusunda da mübalağa ettiği açık. Aslında fotoğrafçı, düşünüp taşınarak tercihte bulunduğu ölçüde, fotoğraflarına yapı ve anlam kazandırır. Fotoğrafları doğayı kaydettiği gibi, fotoğrafçının doğayı özümseyip deşifre etme girişimini de yansıtır. Ancak fotoğrafçının yabancılaşmasına dikkat çekerken, Proust yine

79. Marcel Proust, *Kayıp Zamanın İzinde: Guermantes Tarafı*, çev. Roza Hakmen, İstanbul: YKY, 1997, s. 123.

haklıdır aslında; çünkü fotoğraflar –ne kadar seçici olurlarsa olsunlar– birer kayıt addedilmelerinde etkisi büyük olan düzensizlik ve dağınıklık eğilimini inkâr edemezler. Dolayısıyla fotoğrafların belli belirsiz anlamlarla çevrili olması kaçınılmazdır. (Geleneksel sanat eseri de birçok anlam taşır elbette. Ancak insanın yorumlanabilecek olan amaç ve koşullarından doğduğu için, bünyesindeki anlamlar az çok saptanabilir. Buna karşılık fotoğrafın anlamları ister istemez belirsizdir, çünkü doğayı herhangi bir kalıba sokmadan, tam bir muamma olarak aktarır. Fotoğrafa kıyasla, resmin anlamı daha belirlidir. Bu nedenle, birden çok anlamdan, muğlak bir anlamlılıktan vb. bahsetmek ancak kameranın işi söz konusu olduğunda makuldür.)

Cazibeler

Bu kadar açık yakınlıkları olan bir mecranın ürünlerinin, sanat mecrasının cezbedici taraflarından farklı, kendine has çekicilikleri olabilir pekâlâ. Bunlardan üçü hemen göze çarpar.

Konunun "çarpıtılabileceğini veya saptırılabileceğini" biliriz, der Newhall, "hatta zaman zaman bundan zevk aldığımız bile olur, ama bunu bilmek fotoğrafik bir kaydın doğruluğuna duyduğumuz kati inancı biraz olsun sarsmaz bile".[80] Fotoğraflara verilen ortak bir tepkiyi açıklar bu: Daguerre'in zamanından beri, su götürmez bir sahiciliğin belgeleri olarak fotoğraflara kıymet verilmiştir. Hem sanatın fotoğraf derekesine düştüğünü hem de fotoğrafın sanatmış gibi yaptığını düşünen Baudelaire hiç olmazsa fotoğrafların "hafızamızın arşivlerinde" bir yer tutmaya nail olan bütün o uçucu şeyleri yeniden üretme, dolayısıyla da muhafaza etme meziyetine sahip olduğunu kabul etmiştir.[81] Fotoğraf ilk zamanlarında bir hatıra olarak o kadar rağbet gördü ki, bunu abartmak bile zor. Hemen her ailenin, farklı farklı arka planlarda, farklı farklı nesillerden o çok sevgili akrabaların, eş-dostun fotoğraflarıyla dolu bir fotoğraf albümü vardır, herkese gururla gös-

80. Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, s. 91.

81. Benjamin, "Über einige Motive bei Baudelaire", *Zeitschrift fuer Sozialforschung*, 1939, c. VIII, no. 1-2:82; Türkçesi: "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine", *Son Bakışta Aşk* içinde, Nurdan Gürbilek (haz.), çev. Ahmet Doğukan, İstanbul: Metis, s. 116-54.

terdiği. Bu hatıralar zamanla önemli bir anlam değişikliğine uğrar. Cisimleştirdikleri anılar solup gittikçe, daha çok belgesel bir işlev kazanırlar; fotoğrafik kayıtlar olarak etkileri asıl cezbedici taraflarını, geçmişte yaşananları hatırlamaya yardım eden şeyler oldukları gerçeğini gölgeler. Aile albümüne bakarken, büyükanne balayını yeniden yaşamış kadar olacak, çocuklar merakla o acayip gondolları, Nuh Nebi'den kalma modaları, hiç görmedikleri eski genç simaları inceleyecektir.

Ve şüphesiz yeni şeyler keşfedip bundan zevk alacak, sözgelimi büyükannenin vaktiyle fark etmediği ıvır zıvırı göstereceklerdir ona. İnsanların büyütülmüş bir fotoğrafı, orijinal baskıda, hatta gerçekliğin kendisinde hemen göze çarpmayan şeylerin teker teker ortaya çıkışını incelemekten ne kadar hoşlandığını düşünün mesela. Fotoğrafa gösterilen tipik tepkilerden biri de budur. Genelde fotoğraflara yeni ve beklenmedik bir şey bulma umuduyla bakarız – fotoğraf makinesinin ifşa etme yetisine şükranlarını sunan bir güvendir bu.

Son olarak, fotoğraf her zaman bir güzellik kaynağı addedilmiştir. Güzellik başka başka şekillerde deneyimlenebilir. Fotoğrafın insanı resim kadar etkilemediğini düşünenlerin çoğuna göre, sözgelimi Nadar'ın portrelerinin, Brady'nin Amerikan İç Savaşı sahnelerinin veya Atget'nin Paris sokaklarının güzelliği, bunların otonom yaratılardan çok duyarlı ve teknik açıdan hatasız olmasından ileri gelir.[82] Genel itibariyle fotoğrafın güzel olma şansı, fotoğrafik yaklaşıma uyduğu ölçüde vardır. Sık gözlemlenen bir durumu açıklar bu: vizyonumuzu genişleten fotoğrafların neden hem fotoğraf makinesinin ifşaları olarak hoşumuza gittiğini hem de estetik açıdan bize çekici geldiğini – söz konusu fotoğraflar ister fazlasıyla seçici olsun, ister havadan çekilmiş keşif fotoğrafları gibi salt mekanik ürünlerden ibaret olsun.

Fox Talbot'a göre fotoğrafın "albenisi" fotoğrafı yaratanın bihaber olduğu, fotoğrafın içinde keşfetmesi gereken şeyleri içermesinden de gelir.[83] Keza, I. Dünya Savaşı sonrası dönemde Fransız sinemasının en önemli isimlerinden biri olan Louis Delluc, Kodak fotoğrafla-

82. Krş. Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, s. 140, 143.

83. H. Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, Londra, 1844, s. 52; aktaran Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, s. 182.

rının şaşırtıcı ifşalarından büyük zevk –estetik bir zevk– almıştır: "Beni büyüleyen bu işte: Bir filmde veya fotoğraf klişesinde, oradan geçmekte olan, fotoğraf makinesinin lensinin tesadüfen kadraja dahil ettiği birinin müstesna bir ifadesi olduğunu fark etmenin gerçekten sıradışı bir deneyim olduğunu; bilmemkim Hanım'ın ... klasik pozların bilinçdışı sırrını fragmanlar halinde muhafaza ettiğini; ağaçların, suların, dokuların, yaratıkların kendilerine has olduğunu bildiğimiz o aşina ritmi ancak gözler önüne serilince aklımızı başımızdan alan parça parça hareketler sayesinde tutturduğunu siz de kabul edersiniz herhalde."[84] Fotoğrafların estetik değeri bir dereceye kadar keşfetme güçlerinin bir işlevi gibi görünmektedir.*

Öyleyse, fotoğraflara verdiğimiz karşılıkta, bilme arzusu ve güzellik anlayışı iç içe geçmiştir. Fotoğraflar genelde bu arzuyu tatmin ettiği için güzellik yayar. Dahası, meçhul semavi uzamlara ve maddenin derinliklerine nüfuz ederek bu arzuyu tatmin ederken, başlı başına güzel tasarımlara anlık bakışlar atmaya da olanak sağlayabilirler.

Sanat meselesi

Bu noktada, fotoğrafın sanat olup olmadığı tartışması bir kere daha gündeme gelir. Tartışmanın mevcut halini tayin eden büyük ölçüde, yaratıcılığı savunanların fotoğraf sürecinin onların biçimlendirme itkilerine dayattığı kısıtlamalara katlanmaya razı olmamalarıdır. Fotoğrafik yaklaşımı izleyen fotoğrafçıyı fotoğrafçıdan saymaz ve bu fotoğrafçının halihazırda benimsediği kaydetme görevlerine baş kaldırırlar. Moholy-Nagy'nin bir sanatçı olarak deneysel fotoğrafçıya dair şu tanımı, meseleye nasıl baktıklarını gayet iyi anlatır: Deneysel fotoğrafçı "sadece bulduklarını arasından seçim yapmaz... aynı zamanda durumlar yaratır; ona göre fotoğrafik ifadenin gerekli niteliklerini içeren, nicedir kullanılmayan veya ihmal edilen araçları takdim eder ".[85]

84. Delluc, "Photographie", *Anthologie du cinéma* içinde, Lapierre (haz.), s. 135.

* Valéry. *Degas, dance, dessin*, s. 73'te, uçan kuşlar söz konusu olduğunda, enstantane fotoğrafların Japon sanatçıların baskılarını doğruladığını söyler. Enstantane fotoğrafçılık ile Japon sanatı arasındaki benzerlikler için bkz. Wolf-Czapek, *Die Kinematographie*, s. 112-3.

85. Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, s. 209.

Tesadüfi gerçekliğin sanat uğruna ıskartaya çıkarılması vurgulanmaktadır burada. Senkronize flaşlar ve hızlı lambalar yardımıyla kendi evrenini inşa eden Barbara Morgan "insan yapımı ışığa ve bu ışığın sağladığı yaratma özgürlüğüne müteşekkir olduğunu" söyler.[86]

Bu beyanatın altında yatan sanat veya yaratıcılık kavramı geleneksel sanatlarda da geçerlidir; bununla beraber, fotoğrafik kayıtların bir hayli duyarlı olduğu seçicilik meselesini hakkıyla ele almaktan uzaktır. Daha açık bir ifadeyle söyleyecek olursak, fotoğrafçının fiziksel gerçekliğin belli başlı veçhelerini bu gerçekliği alt etmeye çalışmaksızın temsil etmek için gösterdiği –dolayısıyla odaklanılan hammaddeyi hem neredeyse el değmemiş bir halde bırakan hem de adeta saydam hale getiren– kendine has ve tamamen biçimlendirmeye yönelik gayretini gölgeler. Bu gayretin estetik içerimleri vardır elbette. Stieglitz'in öbek öbek ağaçları sonbahar hüznünün unutulmaz imgelerinden biridir. Cartier-Bresson'un enstantane fotoğrafları, yüz ifadelerini ve tuhaf bir biçimde insanı derinden etkileyen insan figürleri ile mimari arasındaki ilişkileri yakalar [5. Resim]. Brassai ise duvarlarla ıslak kaldırım taşlarını nasıl dokunaklı kılacağını iyi bilir.

Öyleyse "sanat" terimini neden sadece deneysel fotoğrafçıların bir bakıma fotoğrafın dışında kalan serbest kompozisyonları için ayıralım ki? Dikkatimizi fotoğraf mecrasının gerçekten karakteristik özelliklerinin neler olduğu meselesinden başka bir tarafa kaydırma tehlikesi taşıyor bu. "Sanat" terimini daha esnek bir biçimde, tam anlamıyla fotoğrafik bir yaklaşımın başardıklarını –yetersiz bir biçimde de olsa– kapsayacak şekilde, yani ne geleneksel açıdan sanat eserleri ne de estetik açıdan kayıtsız ürünler olan fotoğraflar anlamında kullanmak daha faydalı olabilir. Bu fotoğraflara nüfuz eden duyarlılık ve muhtemelen yaydıkları güzellik nedeniyle, terimi böyle geniş anlamıyla kullanmanın lehine söylenebilecek bazı şeyler de olmalıdır.

86. Morgan ve Lester (haz.), *Graphic Graflex Photography*, 1948, s. 218; aktaran Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, s. 198.

I. GENEL ÖZELLİKLER

2

Temel Kavramlar

Rahimdeki embriyo gibi fotoğrafik film de apayrı bileşenlerin bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Fotoğrafik film, Muybridge ve Marey'nin kullandığı şekliyle enstantane fotoğraf ile laterna magica ve fenakistiskopun kombinasyonundan doğmuştur.[1] Sonradan bu kombinasyona kurgu ve ses gibi fotoğrafik olmayan unsurların katkıları eklenmiştir. Her halükârda fotoğrafın –bilhassa da enstantane fotoğrafın– bu unsurların en önemlisi olduğu iddiası gayet meşrudur, çünkü film içeriğinin tesis edilmesinde belirleyici olan etken hep fotoğraf olmuştur ve hâlâ da öyledir. Fotoğrafın doğası filmin doğasında yaşar.

Başlarda, filmin fotoğrafın evriminin sonu, şeyleri hareketli resmetmeye duyulan kim bilir kaç asırlık arzunun nihayetinde tatmin edilmesi olduğu düşünülüyordu. Bizzat fotoğraf mecrası dahilindeki belli başlı gelişmelerin müsebbibi de bu arzuydu zaten. Daha 1839' da, dagerreyotipiler ve talbotipiler ilk ortaya çıktığında, bunlara duyulan hayranlık, ortaya koydukları ıssız sokakların ve flu manzaraların yarattığı hayal kırıklığına karıştı.[2] 1850'lerde, elde taşınabilen fotoğraf makinesi icat edilmeden çok önce, şeyleri hareket halinde fo-

1. Sadoul, *L'Invention du cinéma*, s. 8, 49 vd., 61-81 (Marey hakkında). Lumière'e kadar varan karmaşık gelişmelerle ilgilenen herkesin mutlaka okuması gereken bir kitap. Muybridge için ayrıca bkz. Newhall, "Photography and the Development of Kinetic Visualization", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1944, c. 7, s. 42-43. T. Ra., "Motion Pictures", *Encyclopedia Britannica*, 1932, c. 15, s. 854-6, dönemle ilgili kısa bir inceleme sunuyor.

2. Newhall, "Photography and the Development of Kinetic Visualization", s. 40.

toğraflamaya yönelik başarılı girişimlerde bulunuldu.[3] Belli bir pozlama süresinden enstantane fotoğrafa uzanan yolu açan itkiler, aynı istikamette fotoğrafın başka bir uzantısının hayallerini kurduruyordu – film hayalini. 1860 dolaylarında, fotobiyoskop denen bir cihaz geliştiren Cook ve Bonnelli "fotoğraf sanatında tam bir devrim" olacağından bahsediyorlardı; "ağaçların rüzgârın kaprislerine boyun eğdiği, yaprakların hafif hafif dalgalanıp güneş ışığında parıldadığı manzaralar göreceğiz."[4]

Aşina olduğumuz bu yaprak laytmotifi, keza dalgalar, hareket halindeki bulutlar, sürekli değişen yüz ifadeleri ilk kehanetlerin başında geliyordu. Bunların hepsi, etrafımızı saran dünyanın en ince hadiselerini; genelde, önceden hesap edemediğimiz hareketleri bir biçimde dalgaları veya yaprakları andıran kalabalıkları içeren sahneleri bile yakalayacak olan bir araca duyulan özlemi anlatır. Enstantane fotoğrafın ortaya çıkışından evvel yayımlanan unutulmaz bir beyanında, Sör John Herschel film kamerasının en temel özelliklerini tahmin etmekle kalmamış, kameraya o zamandan beri hiç bırakmadığı bir görev de yüklemiştir: "canlı, capcanlı bir yeniden üretim ve gerçek hayattaki her türlü etkileşimin –bir mücadele, tartışma, resmi tören, gırtlak gırtlağa bir kavga– en son nesle miras bırakılması".[5] Ducos du Hauron ve daha niceleri, bugün artık aktüalite filmi veya belgesel dediğimiz şeylerin, gerçek hayattan olayların icra edilmesine adanmış filmlerin ortaya çıkmasını iple çekiyordu.[6] Bu kaydetme vurgusu, filmler sayesinde normalde algılayamadığımız şeylerden veya tekrarlayamadığımız anlardan –maddenin göz açıp kapayıncaya kadar gerçekleşen dönüşümleri, bitkilerin yavaş yavaş büyümesi vb.– haberdar olabileceğimiz yolundaki beklentiyle başa baş ilerledi.[7] Neticede filmin fotoğraf doğrultusunda ilerlemeye devam edeceğine kesin gözüyle bakılıyordu.*

3. *A.g.y.* 4. Sadoul, *L'Invention du cinéma*, s. 38.

5. Herschel. "Instantaneous Photography", *Photographic News*, 1860, c. 4, no. 88:13. Bu alıntıya atıfta bulunan Beaumont Newhall'a teşekkür ederim.

6. Sadoul, *L'Invention du cinéma*, s. 36-37, 86, 241-2.

7. Ducos du Hauron daha 1864'te bu gelişmeleri öngörmüştür; bkz. Sadoul, *a.g.y.*, s. 37.

* Georges Sadoul, *L'Invention du cinéma*, s. 298'de isabetli bir tespitte bulunarak

Özetle, fotoğrafla ilgili bütün bu açıklamalar sinema mecrası için de doğrudur ama mekanik açıdan geçerli değildir veya sinemanın imkânlarını tamamen kuşatmaya yetmez. Detaylandırmaya ve kapsamı genişletmeye ihtiyaç vardır. Takip eden üç bölüm bunları yapmaya, böyle bir mecranın genel özelliklerini açıklamaya yöneliktir. Bu bölüm, müteakip analizlerin altında yatan temel kavramlar üzerinde duruyor. Sonraki bölüm, filmin kaydetme ve ortaya çıkarma işlevlerini daha ayrıntılı olarak ele alıyor. Üçüncü bölüm filmin kendine has yakınlıklarıyla ilgili. Bu kavramsal çerçevenin içi, filmin belli başlı alanları ve unsurlarıyla, filmin meydana getirilmesine dair sorunlarla ilgili incelemelerle doldurulacak.

MECRANIN ÖZELLİKLERİ

Filmin özellikleri basit ve teknik özellikler olmak üzere ikiye ayrılabilir.

Temel özellikler fotoğrafın özellikleriyle aynıdır. Başka bir deyişle, film fiziksel gerçekliği kaydedip gözler önüne seren eşsiz bir donanıma sahiptir ve bu nedenle de fiziksel gerçekliğin çekim kuvvetinin etkisindedir.

Birbirinden farklı görünür dünyalar söz konusudur. Bir sahne performansını veya resmi düşünün mesela: Bunlar da gayet gerçektir ve algılanabilir. Ancak bizim ilgilendiğimiz tek gerçeklik fiilen var olan fiziksel gerçekliktir – içinde yaşadığımız bu fani dünyadır. (Fiziksel gerçeklikten bahsederken dönüşümlü olarak "maddi gerçeklik", "fiziksel varoluş", "fiili varoluş" veya daha esnek bir biçimde "doğa" terimleri de kullanılacaktır. Buna cuk oturan başka bir terim de "kamera-gerçekliği" olabilir. Son olarak, "hayat" terimi de alternatif bir ifade biçimi olarak önümüzde durmaktadır – bunun gerekçelerini 4.

---

arkaik film kameralarına verilen adların o dönemlerde ne gibi eğilimlerin ağır bastığına dair ipuçları sunduğunu belirtir. Vitaskop (vita+scope=hayata+bakmak), vitagraf (vita+graph=hayatı+resmetmek, kaydetmek), biyoskop, biyograf (bio-, yani hayat) gibi isimler şüphesiz kameranın "hayata" yakınlığını aktarmak için tasarlanmıştır; kinetoskop, kinetograf (kineto-, yani hareket, hareket eden) ve sinematograf (kinema+graph) gibi isimler de harekete gösterilen ilginin kanıtıdır.

Bölüm'de ele alacağız.) Ancak diğer görünen dünyalar, gerçekten bir parçasını oluşturmaksızın bu dünyaya ulaşır. Mesela bir tiyatro oyunu başlı başına bir evren sunar ama gerçek hayatta onu kuşatan çevresiyle ilişkilendirilecek olsa parçalanıp gidecek bir evrendir bu.

Unutulmaz bir baleyi, operayı vb. yeniden üretmek, röprodüktif bir mecra olarak film için elbette meşrudur. Ancak ekranın belli başlı gereklerini yerine getirmeye çalıştıklarını varsaysak bile, böyle yeniden üretimler esasen kayda geçirip muhafaza etmekten başka bir şey değildir, dolayısıyla konumuzla da pek ilgili değildir. Fiziksel gerçekliğin dışında kalan performansların muhafazası, bu gerçekliği keşfetmek için gayet uygun bir mecranın olsa olsa ek işidir. Ancak sözgelimi sahne rutinlerinin belli uzun metraj filmlerde ve film türlerinde sinematik açıdan gayet iyi bir biçimde kullanılabileceğini reddetmek anlamına gelmez bu.*

Filmin bütün teknik özellikleri arasında en genel ve en olmazsa olmaz özelliği kurgudur. Çekimlerin anlamlı bir sürekliliğini tesis etmeye yarar, dolayısıyla fotoğraf için söz konusu değildir. (Fotomontaj fotoğrafın özel bir türünden ziyade grafik sanatlardan biridir.) Daha özel sinema tekniklerinden bazıları fotoğraftan devralınmıştır – yakın çekim, yumuşak odaklı lensle çekim, negatif kullanımı, çift veya çoklu pozlama vb. Diğerleri, sözgelimi geçişler, ağır ve hızlı çekimler, zamanda geri dönüşler, birtakım "özel efektler" vb. ise malum nedenlerden dolayı sadece filme özgüdür.

Bu teknik meselelere yeterince değindik. Bugüne kadar film üzerine yapılmış pek çok teorik çalışmada uzun uzadıya ele alınmış teknik meseleleri daha derinlemesine incelemek gereksiz görünüyor.[8] Kurgu araçları, ışıklandırma tarzları, yakın çekimin çeşitli etkileri vb. meselelere hep geniş yer ayıran çalışmalardan farklı olarak elinizdeki kitap, sinema tekniklerini ancak filmin temel özellikleri ve çeşitli içerimleri çerçevesinde tanımlanan doğasıyla ilişkili olduğu ölçüde ele

* Bkz. s. 167-68.

8. Örneğin bkz. Balázs, *Der Geist des Films*; Arnheim, *Film*; Eisenstein, *The Film Sense and Film Form*; Pudovkin, *Film Technique and Film Acting*; Rotha, *The Film Till Now*; Spottiswoode, *A Grammar of the Film and Basic Film Techniques*, University of California Syllabus Series No. 303; Karel Reisz, *The Technique of Film Editing* vb.

almaktadır. Odağımızda, hangi amaca hizmet ederse etsin bizzat kurgunun kendisi değil, film mecrasının asli özellikleriyle uyumlu olan potansiyellerini uygulamanın –veya bunlara meydan okumanın, ki ikisi de aynı kapıya çıkar– bir yolu olarak kurgu bulunuyor. Başka bir deyişle, üstlenilen görev, kurgu için kurgunun bütün olası yöntemlerini incelemek değil, kurgunun sinematik açıdan anlamlı başarılara yapabileceği katkıları tespit etmektir. Film tekniğiyle ilgili sorunlar gözardı edilmeyecektir ama ancak teknik unsurların ötesine geçen meseleler bu sorunların incelenmesini gerektirdiği takdirde ele alınacaklardır.

Aslında malumun ilamıdır bu: Temel özellikler ile teknik özellikler birbirinden bir hayli farklıdır. Genelde temel özellikler teknik olanlardan önce gelir çünkü bir filmin sinematik niteliğinden onlar sorumludur. Bir film düşünün ki temel özelliklere uygun olarak fiziksel gerçekliğin enteresan taraflarını kaydetsin ama teknik açıdan kusurlu bir biçimde kaydetsin, mesela ışıkta bir terslik olsun veya kurgu çok yavan kalsın. Yine de böyle bir film, sinematik araçların ve numaraların hepsini kamera-gerçekliğini gözardı eden bir beyan üretmek üzere ustaca işe koşan bir filmden daha özgül anlamda bir filmdir. Ancak buna dayanarak teknik özelliklerin etkisini hafife alamayız. Ele alacağımız bazı örneklerde, çeşitli tekniklerin nasıl kullanılacağını bilmenin, belki de aksi takdirde hiç de gerçekçi olmayacak filmlere bir sinema tadı kattığını göreceğiz.*

BAŞLICA İKİ EĞİLİM

Film fotoğraftan doğup büyüyorsa eğer, gerçekçilik ve biçimlendirme eğilimleri filmde de iş başında olmalı. Söz konusu iki eğilimin yan yana boy göstermesinin, bu mecranın ortaya çıkışının hemen sonrasına denk gelmesi sadece bir tesadüf mü dersiniz? Adeta daha en baştan her türlü sinematik gayreti kuşatmak istercesine, ikisi de kendi olanaklarını tüketmek konusunda en uç noktaya kadar gitmiştir. İlk örnekleri, tam bir gerçekçi olan Lumière ile sanatsal imgelemini diz-

* Bkz. s. 151-52, 184-85.

ginlerinden kurtaran Méliès'tir. Ete kemiğe büründürdükleri filmler tabiri caizse –Hegel'in kullandığı anlamda– tez ve antitez gibidir.[9]

Lumière ve Méliès

Zoetroplara veya Edison'ın kinetoskopuna kıyasla, Lumière'in filmlerinin hakikaten yenilikçi bir tarafı vardır:[10] Gündelik hayatı fotoğrafın yaptığına benzer şekilde görüntülerler.[11] Lumière'in *Le Déjeuner de bébé* veya *La Partie d'écarté* gibi ilk filmleri, amatör fotoğrafçının aile içinde olup bitenlerden ve gündelik hayatı tasvir eden resimlerden nasıl zevk aldığının kanıtıdır.[12] Bir de *L'Arroseur arrosé* vardır tabii; çok popüler olmuş bir filmdir çünkü gündelik hayatın akışından doruk noktası çok eğlenceli olan uygun bir hikâye çıkarmıştır. Bir bahçıvan bahçeyi sulamaktadır; o sırada, afacan bir çocuk peyda olur, hortumun üstüne basar ve tam da suyun neden kesildiğini anlamayan kurbanı şaşkın şaşkın hortumun ağzını yoklarken, ayağını çeker. Su tazyikle fışkırır ve bahçıvanın suratının tam ortasına gelir. Çözüm bölümü tarza sadıktır; bahçıvan kovaladığı çocuğu yakalayıp pataklar biraz. Kendinden sonraki bütün komedi filmlerinin gameti ve arketipi olan bu film, Lumière'in fotoğrafı bir hikâye anlatma aracı haline getirmeye yönelik yaratıcı bir girişimini temsil eder.[13] Ancak hikâye gerçek hayattan bir olaydır. Maxim Gorki'ye sarsıcı bir deneyim yaşatıp *L'Arroseur arrosé* hakkında şu satırları yazdıran tam da bu filmin fotoğrafik gerçekliği olmuştur: "Hortum kendi yüzünüze fışkıracak sanıp içgüdüsel olarak geri çekiliyorsunuz."[14]

9. Caveing, "Dialectique du concept du cinéma", *Revue internationale de filmologie* (I. Bölüm: Temmuz-Ağustos 1947, no. 1; II. Bölüm: Ekim 1948, no. 3-4), biraz keyfi bir biçimde. Hegel'in diyalektiğinin ilkelerini sinemanın evrimine uygular. Caveing'e göre, diyalektiğin ilk aşaması Lumière'in gerçeklik ile antitezini yeniden üretmesidir– tam bir yanılsamacılık; Méliès buna örnektir (özellikle bkz. I. Bölüm, s. 74-78). Keza Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, s. 58, Hegel'in kullandığı anlamda, Méliès'in "mutlak gerçekdışıcılığını" Lumière'in "mutlak gerçekçiliğinin" antitezi olarak tasavvur eder. Ayrıca bkz. Sadoul, *Histoire d'un art*, s. 31.

10. Sadoul, *L'Invention du cinéma*, s. 21-22, 241, 246.

11. Langlois, "Notes sur l'histoire du cinéma", *La Revue du cinéma*, Temmuz 1948, c. III, no. 15:3.

12. Sadoul, *L'Invention du cinéma*, s. 247.

13. *A.g.y.*, s. 249, 252, 300; ve Sadoul, *Histoire d'un art*, s. 21.

Genel itibariyle, Lumière hikâye anlatmanın kendi işi olmadığını, bunun belli ki pek de uğraşmak istemediği sorunları beraberinde getirdiğini fark etmiş gibi görünüyor. Kendisinin veya firmasının yaptığı hikâye anlatan filmler –ilki gibi birkaç komedi, ufak tefek tarihsel sahneler vb.– Lumière'in tipik üretimleri değildir.[15] Filmlerinin çoğu, etrafımızı saran dünyayı salt onu sunma amacıyla kaydetmiştir. En azından Lumière'lerin "işinin ehli" kameramanlarından Mesguich filmlerin mesajının bu olduğunu düşünmüştür. Sesli filmlerin en civcivli zamanında, usta işi filmleri şöyle özetlemiştir: "Lumière Kardeşler sinemanın asıl konusunu doğru olarak tesis etmiştir. Roman, tiyatro vb. yeter de artar insanın kalbinden geçenleri anlatmaya. Buna karşılık sinema hayatın, doğanın ve tezahürlerinin, kalabalığın ve anaforlarının dinamizmidir. Kendini hareketle ortaya koyan her şey ona bağlıdır. Kameranın lensi dünyaya açılır."[16]

Bu bakımdan Lumière'in lensi gerçekten de dünyaya açılmıştır. *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, *L'Arrivée d'un train* veya *La Place des Cordeliers a Lyon* gibi ölümsüz ilk filmlerini düşünelim mesela:[17] Teması, bir yerden bir yere gidip gelen insan kalabalıklarıyla dolu kamusal mekânlar olan filmlerdi bunlar. 1850'lerin sonlarında stereografik fotoğrafların kaydettiği sokak kalabalıkları ilkel ekranda yeniden belirdi. En kontrol edilemeyen ve en bilinçdışı anlarıyla hayattı bu; bu gelip geçici, sürekli birbirinin içinde eriyip giden örüntüler karmaşasına sadece kamerayla erişilebiliyordu. Sonradan çok taklit edilen o tren istasyonu çekimi, inenlerle binenlerin yarattığı kargaşayı vurgulayarak, bu örüntülerin tesadüfiliğini etkili bir biçimde resmeder; usul usul göğe yükselen duman bulutları bu örüntülerin parçalılığını gösterir. Lumière duman motifini pek çok vesileyle kullanmıştır. Önündeki veriye şahsi bir müdahaleden kesinlikle kaçınmak

14. Gorki, "You Don't Believe Your Eyes", *World Film News*, Mart 1938, s. 16.

15. Bessy ve Duca, *Louis Lumière, inventeur*, s. 88. Sadoul, *L'Invention du cinéma*, s. 23-24.

16. Aktaran Sadoul, *L'Invention du cinéma*, s. 208. Ayrıca bkz. s. 253.

17. *A.g.y.* s. 242-4, 248. Vardac, *Stage to Screen*, s. 166-7. Vardac gerçekçiliğe gösterilen ilginin giderek artmasının 19. yüzyılda tiyatroyu özel araçları daha incelikli biçimlerde kullanmaya sevk ettiğini vurgular. Örneğin vitaskopun ortaya çıkmasından kısa süre önce hayatını kaybeden tiyatro produktörü Steele MacKaye, açılma, kararma ve erime efektlerini vermek için bir "ışık perdesi" icat etmiştir (s. 143).

istiyor gibidir. Tarafsız kayıtlar olan çekimleri, Proust'un kendi hatırında kalan imgesiyle kıyasladığı büyük annesinin hayali çekimlerine benzer.

Çağdaşları bu filmleri, tam da kahinlerle müjdecilerin kendi film mecrası vizyonlarında ön plana çıkardıkları nitelikler nedeniyle methediyordu. Lumière hakkında yorum yaparken, coşkuyla "yaprakların rüzgârda dalgalanışı"ndan bahsetmek adeta kaçınılmazdı. Dalgalanan yapraklar imgesini kullanan Parisli gazeteci Henri de Parville, Lumière'lerin genel temasını da "iş üstünde yakalanan doğa" olarak tanımlıyordu.[18] Kimileri de bilimin Lumière'in icadından nasıl faydalanabileceğine dikkat çekiyordu.[19] Amerika'da, Lumière'in kamera-gerçekçiliği Edison'ın sahnelenen özneleriyle kinetoskopunu alt edecekti.[20]

Lumière ancak bir süreliğine kitleleri peşinden sürükleyebildi. 1897'de, yani film yapmaya başlamasından hepi topu iki sene sonra popülerliğini büyük ölçüde kaybetti. Sansasyon sönüp gitmiş, altın çağ bitmişti. İlgisizlik, Lumière'in üretimini azaltmasına yol açtı.[21]

Mecranın yiten cazibesini yenileyip güçlendirerek, Lumière'in bıraktığı yerden Méliès devraldı bayrağı. Kimi zaman Méliès de Lumière'in yolundan gitti. Başlarda, Méliès de şehir turuna çıkarır gibi güzel manzaralar gösterdi seyirciye veya dönemin modasına uygun olarak, güncel olayları gerçekçi bir biçimde sahneledi.[22] Ancak Méliès'in sinemaya asıl katkısı sahnelenmiş olmayan gerçekliği sahnelenen illüzyonla, gündelik olayları tasarlanmış olay örgüleriyle ikame etmesi oldu.[23]

İki öncü, yaklaşımlarında kökten farklılıklar olduğunun gayet farkındaydı. Lumière Méliès'e filmin "bilimsel bir merak"tan ibaret olduğunu düşündüğünü anlatıyor,[24] dolayısıyla kendi sinematografisi-

18. Sadoul, *L'Invention du cinéma*, s. 246.

19. Bessy ve Duca, *Louis Lumière, inventeur*, s. 49-50. Sadoul, *Histoire d'un art*, s. 23.

20. Sadoul, *L'Invention du cinéma*, s. 222-4, 227.

21. Sadoul, *a.g.y.*, s. 332, ve Sadoul, *Histoire d'un art*, s. 24.

22. Sadoul, *L'Invention du cinéma*, s. 322, 328.

23. *A.g.y.*, s. 332. Langlois, "Notes sur l'histoire du cinéma", *La Revue du cinéma*, Temmuz 1948, c. III, no. 15:10.

24. Aktaran Bardèehe ve Brasillaeh, *The History of Motion Pictures*, s. 10.

nin sanatsal amaçlara hizmet etmesinin mümkün olmadığını ima ediyordu. 1897'de Méliès Lumière'in bu konudaki fikirlerine katılmadığını belirten bir bülten yayınladı: "Méliès ve Reulos bilhassa fantastik veya sanatsal sahneler, tiyatro sahnelerinin yeniden üretimleri vb. ile ilgileniyor ... dolayısıyla sinematografın sağladığı mutat görüntülerden –sokak sahneleri veya gündelik hayattan sahnelerden– tamamen farklı özel bir tür yaratıyorlar."[25]

Méliès'in bu kadar büyük bir başarı yakalamış olması, Lumière'in fotoğrafik gerçekçiliğinde karşılık bulamayan talepleri karşıladığının bir göstergesidir. Lumière gözlemleme duyusuna, "iş üstünde yakalanan doğa"ya duyulan meraka hitap etmiştir; Méliès ise sanatçının salt fantaziden aldığı haz uğruna doğanın işleyişine boş vermiştir. *L'Arrivée d'un train*'daki tren gerçektir, buna karşılık Méliès'in *Voyage à travers l'impossible*'sindeki tren, içinde hareket ettiği dekor kadar gerçeklikten uzak bir oyuncaktır [6 ve 7. Resim]. Fenomenlerin gelişigüzel hareketlerini görüntülemek yerine, Méliès hayali olayları cezbedici masalsı olay örgülerinin gereklerine uygun olarak serbestçe birbirine bağlamıştır. Filme bir hayli yakın başka mecralar da bu tür bir tatmin sağlamıyor muydu peki? Sanatçı-fotoğrafçılar, estetik açıdan cezbedici kompozisyonlar dedikleri şeyleri doğa keşiflerinin peşine düşmeye tercih ediyorlardı. Kameranın ortaya çıkmasından hemen önce, laterna magica performanslarında dinsel temalar, Walter Scott romanları ve Shakespeare dramaları gösteriliyordu.[26]

Méliès kameranın fiziksel dünyayı kaydedip gözler önüne serme becerisinden faydalanmadıysa da, illüzyonlarını giderek daha ziyade bu mecraya özgü teknikler sayesinde yaratmıştır. Méliès bu tekniklerden bazılarını tesadüfen bulmuştur. Paris'teki *Place de l'Opéra*'nın çekimlerini yaptığı sırada, selüloit film şeridi olması gerektiği gibi hareket etmediği için çekimi kesmek zorunda kalmıştır; bunun beklenmedik sonucu ise filmde bir otobüsün durduk yere cenaze arabasına dönüşmesi olmuştur.[27] Geriye doğru çözülen bir olaylar sekansına Lumière de meyletmiyor değildi ama sinematik araçları ilk defa sistematik bir biçimde kullanan Méliès oldu. Hem fotoğraftan hem de

25. Sadoul, *L'Invention du cinéma*, s. 332.
26. *A.g.y.*, s. 102, 201 ve özellikle s. 205. 27. *A.g.y.*, s. 324-6.

tiyatro sahnesinden yararlanan Méliès, gelecekte muazzam bir rol oynayacak olan pek çok teknik geliştirdi – maske kullanmak, çoklu pozlama, hayaletleri çağırmanın bir yolu olarak üst üste bindirme, geçişler vb. bunlardan birkaçı.[28] Ve bu teknikleri kullanmadaki hüneri, oyuncul anlatılarına ve sihirbazlık numaralarına bir sinema dokunuşu kattı. Sahne tuzakları kaçınılmaz değildi artık, el çabukluğunun yerini sadece filmin başarabileceği inanılmaz metamorfozlar aldı. Böyle bir ortamda yaratılan illüzyon sihirbazınkinden farklı bir zanaatkârlığın eseriydi. Sinematik bir illüzyondu bu ve teatral kandırmacanın çok ötesine geçiyordu. Bu ilkel dönemin en önemli uzmanlarından biri olan Henri Langlois'ya göre, Méliès'in *Le Manoir du diable*'si "sadece sinemada ve sinemanın sayesinde tasavvur edilebilir"di.[29]

Filmi kavrayışına karşın, Méliès önceden olduğu gibi bir tiyatro yönetmeni olarak kalmıştır. Fotoğrafı fotoğraf öncesi bir ruhla, sahne geleneklerinden mülhem mukavva bir evren röprodüksiyonu için kullanmıştır. En önemli filmlerinden biri olan *Le Voyage dans la lune*'de "ayın yüzünde suratını buruşturan bir erkek vardır" ve yıldızların tam ortasında müzikhol kızlarının güzel yüzleri görünür. Ayrıca Méliès'in oyuncuları tıpkı tiyatro sahnesinde olduğu gibi seyircileri selamlar. Teknik düzlemde tiyatrodan farklı olsalar da, Méliès'in filmlerinin sahiden sinematik konuları bünyelerine dahil edip tiyatronun kapsamını aştıkları söylenemez. Méliès'in o kadar yaratıcı olmasına rağmen kamerasını hareket ettirmeyi neden hiç aklından geçirmediğini de açıklar bu;[30] sabit kamera seyircinin tiyatro sahnesiyle ilişkisini devam ettirir. Méliès'in ideal seyircisi, ister genç ister yaşlı olsun, mutat tiyatro seyircisidir. İnsanların yaşlandıkça uğruna mücadele edip fethetmek üzere yola çıktıkları konumlardan içgüdüsel olarak geri çekildikleri söylenir: Méliès söz konusu olduğunda, bunda hakikat payı var gibi görünüyor. Méliès son yıllarında giderek teatral filmlerden ziyade filme çekilen tiyatrolara yönelmiş, Paris'teki Châtelet Tiyatrosu'nda sahnelenen gösterileri andıran *féerie*ler üretmiştir.[31]

28. Méliès'in getirdiği teknik yenilikler için bkz. Sadoul, *Les Pionniers du cinéma*, s. 52-70.

29. Langlois, "Notes sur l'histoire du cinéma", *La Revue du cinéma*, Temmuz 1948, c. III, no. 15:5.

30. Sadoul, *Les Pionniers du cinéma*, s. 154, 166.

Gerçekçilik eğilimi

Gerçekçilik eğilimini izlerken, filmler iki açıdan fotoğrafın ötesine geçer. Birincisi, hareketin şu veya bu evresini değil, bizzat hareketin kendisini görüntülerler. Peki ne tür hareketleri görüntülerler? Kameranın yere sabitlendiği ilkel dönemde, sinemacıların hareket eden maddi fenomenlere odaklanması gayet doğaldı; ekrandaki hayat ancak dışsal, "nesnel" hareket yoluyla tezahür ediyorsa hayattı. Sinematik teknikler geliştikçe, filmler mesajlarını aktarmak için kameranın hareketliliğinden ve kurgu araçlarından giderek daha fazla yararlanmaya başladılar. Asıl güçleri diğer mecraların erişiminde olmayan hareketleri yeniden üretebilmelerinden gelse de hâlâ, bu hareketler ille de nesnel değildi artık. Teknik açıdan olgun bir filmde, "öznel" hareketler –yani, seyircinin gerçekleştirmeye/uygulamaya davet edildiği hareketler– sürekli nesnel hareketlerle aşık atar. Seyirci, ısrarla hareket eden nesneler kadar etmeyenleri de dikkatine sunan tilt, pan veya kayma hareketi yapan bir kamerayla özdeşleşmek zorunda kalabilir.[32] Veya çekimlerin gayet uygun bir aranjmanı, muazzam zaman ve/veya mekân periyotları arasında seyirciyi o kadar hızlı hızlı gezdirir ki, seyirci farklı dönem ve mekânların olaylarına adeta aynı anda tanık olur.

Ancak geçmişte olduğu gibi bugün de vurgu nesnel hareketin üzerindedir; film mecrası nesnel harekete meyilli gibi görünmektedir. René Clair'in sözleriyle: "Sinema estetiği diye bir şey varsa ... tek kelimeyle özetlenebilir: 'hareket'. Nesnelerin göz tarafından algılanan, bugün bizim eylemin içsel hareketini de eklediğimiz dışsal hareketi."[33] Clair'in dışsal harekete bu kadar başat bir rol biçmesi, teorik düzlemde, ilk filmlerinin dikkat çekici bir özelliğine işaret eder – karakterlerinin baleyi andıran evrimlerine.

İkincisi, filmler, çok çeşitli hareketleriyle fiziksel gerçekliği, fotoğraf açısından o kadar da vazgeçilmez olmayan bir ara prosedürle, yani sahnelemeyle yakalayabilir. İlgi ve merak uyandıran bir olay ör-

31. Sadoul, *L'Invention du cinéma*, s. 330-1.
32. Krş. Meyerhoff, *Tonfilm und Wirklichkeit*, s. 13, 22.
33. Clair, *Réflexion faite*, s. 96; bu açıklamayı 1924'te yapmıştır.

güsü için, sinemacı genelde eylem kadar çevreyi de sahnelemek durumundadır. Sahnelenen dünyanın gerçek dünyanın sadık bir röprodüksiyonu gibi görünmesi sağlanıyorsa, sahnelemeye başvurmak şüphesiz meşrudur. Önemli olan platonun fiili varoluş izlenimi vermesidir ki seyirci gerçek hayatta da olmuş ve tam yerinde kameraya alınmış olabilecek olayları izlediğini hissetsin.[34]

İlginç bir yanlış anlamaya kurban giden Emile Vuillermoz, "gerçekçilik" uğruna, gerçekliği ferasetli bir ressamın gördüğü haliyle temsil eden setleri savunur. Vuillermoz'a göre bunlar gerçek hayat çekimlerinden daha gerçektir çünkü böyle çekimlerin gösterdiği şeyin özünü ortaya koyar. Ancak sinematik bir bakış açısından, gerçekçi olduğu söylenen bu setler kübist veya soyut bir kompozisyondan daha az sahnelenmiş değildir. Verili hammaddenin kendisini sahnelemek yerine, onun tabiri caizse hülasasını sunarlar. Başka bir deyişle, tam da filmin bünyesine dahil etmeyi amaçladığı kamera gerçekliğini bastırıp gizlerler. Bu nedenle, duyarlı sinema seyircisi böyle setlerden rahatsız olacaktır.[35] (Fiziksel gerçeklikle pek ilgilenmeyen fantazi filmlerinin ortaya koyduğu sorunlara daha ileride değineceğiz.) İşin tuhafı, gerçek hayattan bir olayın sahnelenmiş halinin ekranda asıl olayın kendisinin doğrudan kamerayla kaydedilmiş halinden daha güçlü bir gerçeklik yanılsaması yaratması gayet mümkündür. Pabst'ın *Kameradschaft*'ındaki –çok sahici bir havası olan– maden faciası için seti hazırlayan merhum Ernö Metzner, gerçek bir maden faciasının habersiz yapılan bir çekiminin muhtemelen böyle bir etki yaratamayacağını, bu kadar ikna edici olamayacağını savunur.[36]

Diğer taraftan, gerçeklik, kamera-gözün orijinal ile kopya arasında herhangi bir fark bulamayacağı kadar aslına sadık bir biçimde sahnelenebilir mi diye de sorulabilir. Blaise Cendrars farazi bir deneyle bu meseleye değinir. Cendrars iki film sahnesi tahayyül eder, bunlar birbirinin tıpatıp aynısıdır ama tek bir farkla: Birisi –Avrupa'nın en yüksek dağı– Mont Blanc'ta çekilmiştir, diğeri de bir stüdyoda sah-

34. *A.g.y.*, s. 150.

35. Vuillermoz, "Réalisme et expressionisme", *Cinéma* (Les cahiers du mois, 16/17), 1925, s. 78-79.

36. Bkz. Kracauer, *From Caligari to Hitler*, s. 240; Türkçesi: *Caligari'den Hitler'e*, çev. Ertan Yılmaz, İstanbul: De Ki, 2011.

nelenmiştir. Cendrars gerçekten dağda çekilen sahnenin, diğerinde olmayan bir özelliğe sahip olduğu kanaatindedir. Dağda "etrafa yayılan, hatta kimi zaman ışık saçan bir şey vardır, ve bu şey filmi etkileyip ona bir ruh verir," der.[37] Doğal veya insan yapımı çevremizin büyük bölümü kopyalanmaya direnecektir muhtemelen.

Biçimlendirme eğilimi

Sinemacının biçimlendirme yetilerine sunulan imkânlar, fotoğrafçınınkilere sunulanları kat kat aşar. Bunun sebebi filmin fotoğrafın kuşatmadığı birtakım boyutları kapsamasıdır. Bunlar alan ve kompozisyona göre birbirinden ayrılır. Alanlar bakımından, sinemacılar asla kendilerini sadece kameranın önündeki fiziksel gerçekliği keşfetmekle sınırlandırmamış, daha baştan beri sebatla tarih ve fantazi gibi alanlara nüfuz etmeye çalışmışlardır. Méliès'i hatırlayalım. Gerçekçiliğe meyleden Lumière bile popüler olan tarihsel sahne talebine boyun eğmiştir. Kompozisyona gelince, genel itibariyle, hikâyeli film ve hikâyesiz film şeklinde bir sınıflandırma yapılabilir. Hikâyesiz film de deneysel film ve olgusal film şeklinde ikiye ayrılabilir; sanat filmi, aktüalite filmi veya belgesel gibi alt türler kısmen veya tamamen bu gruplara girer.

Bu boyutlardan bazılarının sinemacıyı gerçekçilik eğilimi pahasına biçimlendirme isteklerini ifade etmeye daha fazla sevk ettiği açıktır. Alanlardan da fantaziyi düşünelim mesela: Yönetmenler hayalleri veya rüyaları her zaman gerçekçi setler yardımıyla icra etmiştir. Sözgelimi *Red Shoes*'da Moira Shearer, uyurgezerliği andıran bir trans halinde, açıkça bilinçdışının bir yansıması olarak tasarlanmış fantastik dünyalarda–doğa manzaralarını andıran biçimlerden oluşan kümeler, neredeyse soyut şekiller, sahne imgelerinin bütün özelliklerini taşıyan ve insanın göz zevkini okşayan renk şemaları– dans eder [8. Resim]. Başıboş bir yaratıcılık bu mecranın en temel meselelerinden uzaklaşıp gider. Kompozisyonun birkaç boyutu aynı tercihlere

37. Berge, "Interview de Biaise Cendrars sur le cinéma", *Cinéma* (Les cahiers du mois, 16/17), 1925, s. 141. Aktüalitenin sahnelenmesine ilişkin sorunlar için ayrıca bkz. Mauriae, *L'Amour du cinéma*, s. 36; Obraszow, "Film und Theater", *Von der Filmidee zum Drehbuch* içinde, s. 54.

yönelir. Deneysel filmlerin çoğu fiziksel varoluşa yoğunlaşmak üzere tasarlanmamıştır; teatral bir hikâye doğrultusunda ilerleyen filmlerin neredeyse hepsinde, anlatının gelişimi filmlerin gerçekleştirilmesi için kullanılan doğa hammaddesini gölgede bırakır. Bunlardan başka, sinemacının biçimlendirme gayretleri gerçekçiliğe bağlılığını, fiziksel gerçeklik vurguları nedeniyle, normalde böyle ihlallere davetiye çıkarmayan boyutlarda da etkileyebilir; kendine yeten sözlü yorumları görselleştirmek için gerçek hayattan çekimler kullanan pek çok belgesel vardır.

İki eğilimin çatışması

Bu farklı boyutlardan ikisini veya daha fazlasını harmanlayan filmlere sık rastlanır; örneğin bir gündelik hayat hadisesi sunan pek çok filmde bir rüya sekansı veya dokümanter bir bölüm de vardır. Böyle kombinasyonlar gerçekçilik eğilimi ile biçimlendirme eğilimi arasında apaçık çatışmalara yol açabilir. Serbestçe sahnelenen malzemeden hayali bir evren yaratmaya meyleden bir sinemacı kamera gerçekliğine başvurmayı da bir yükümlülük olarak görüyorsa bu tür bir çatışma ortaya çıkar. Laurence Olivier *Hamlet* filminde kastı, bir stüdyoda kurulmuş, sahnelenmiş olduğu gayet belli bir Helsingør'da oynatır; mekânın labirenti andıran mimarisi, tam bir dipsiz kuyu olan Hamlet'in benliğini yansıtmak için böyle tasarlanmış gibi görünmektedir. Gerçek hayattaki çevreden tecrit edilen bu acayip yapı filmin tamamını istila eder ama bir istisnayla: Aksi takdirde pek de önemsenmeyecek bu sahnede, rüya yörüngesinin dışında kalan gerçek okyanusu görürüz. Okyanus ekranda belirir belirmez seyircide adeta şok etkisi yaratır. Bu ufacık sahnenin düpedüz bir ihlal olduğunu, filme birden diğer imgelerle zerre bağdaşmayan bir unsur soktuğunu fark etmemesi mümkün değildir. Seyircinin bu duruma nasıl tepki göstereceği duyarlılıklarına bağlıdır. Mecranın kendine has özelliklerine karşı kayıtsız olanlar, yani Helsingør platosunu sorgusuz sualsiz kabul edenler, ham doğanın bu hiç beklenmedik tezahürünü tam bir hayal kırıklığı addedip duruma içerleyecektir muhtemelen, filmin özelliklerine duyarlı olanlarsa birden şatonun o mitik ihtişamının hayali olduğunu fark edecektir. Başka bir örnek de Renato Castellani'nin *Romeo and*

Juliet'idir. Shakespeare'i doğal çevrelerde sahnelemeye yönelik bu girişim şüphesiz kamera gerçekliği ile Shakespeare'in eserlerinin şiirsel gerçekliğinin kaynaştırılabileceği inancına dayanır. Ancak diyaloglar ve olay örgüsü gerçek Verona sokaklarının ve surlarının tesadüfi dünyasına o kadar uzak bir evren inşa eder ki bu iki ayrı dünyanın birleşir gibi göründüğü bütün sahneler genelde çatışan kuvvetlerin hiç de doğal olmayan bir ittifakı gibi gelir insana.

Bu tür çatışmalar kesinlikle kaide değildir. Bilakis, mecrayı belli bir tarafa çeken bu iki eğilim arasında daha pek çok farklı şekilde bağlantı kurulabileceğini gösteren bir dolu kanıt vardır. Gerçekçi gayretler ile biçimlendirme gayretleri arasındaki bu ilişkilerden bazılarının diğerlerine kıyasla daha tatmin edici olduğunun varsayılabileceğini düşünerek bir sonraki adımda bunları tanımlamaya çalışacağız.

SİNEMATİK YAKLAŞIM

Bir önceki bölümde söylenenlerden yola çıkarak diyebiliriz ki filmler temel özellikleri üzerinde yükseliyorsa estetik açıdan meşruiyet iddiasında bulunabilir; yani tıpkı fotoğraflar gibi filmler de fiziksel gerçekliği kaydedip gözler önüne sermelidir. Farklı mecraların kendine has özelliklerinin genelde bir ölçüt olarak iş göremeyecek kadar ele avuca gelmez olduğu yolunda bir itirazla karşılaşabileceğimizden bahsetmiştik;* malum nedenlerden dolayı bu itiraz sinema mecrası için de uygun değildir. Ancak bu bağlamda başka bir itirazla karşılaşabiliriz. Münhasıran bu mecranın öncelikle fiziksel gerçeklikle ilişkisini vurgulamanın genelde filmin elini kolunu bağladığı öne sürülebilir. Doğanın temsilini mesele etmeyen pek çok film bu iddiayı destekler. Soyut deneysel film vardır mesela. Sonu olmayan bir filme çekilmiş tiyatro oyunu silsilesi veya gerçek hayattan aldığı malzemeyi sırf o malzemenin kendisi için resmetmeyen, tiyatro mantığıyla bir olay örgüsü geliştirmek için kullanan teatral filmler söz konusudur. Ayrıca dış dünyaya aldırış etmeyen, serbest bir kompozisyon bünyesinde rüya veya vizyonları bir araya getiren fantazi filmleri vardır. Eski Alman dışavurumcu filmler bu yönde çok ileri gitmiştir; böyle

* Bkz. s. 86-88.

filmleri savunanlardan Alman sanat eleştirmeni Herman G. Scheffauer, fotoğrafik hayattan uzak olması nedeniyle, sinemada dışavurumculuğu metheder.[38]

Peki bu filmlerin fiziksel varoluşa yoğunlaşan filmler kadar "sinematik" olmadığı neden söylenebilir? Sorunun cevabı fiziksel varoluşa yoğunlaşan filmlerin aksi takdirde elde edilemeyecek bir içgörü ve haz sunmasında yatar kuşkusuz. Dış gerçekliği işlemeyen, yine de kalıcı veya yerleşik hale gelmiş olan pek çok tür olduğu göz önünde bulundurulursa, bu cevap bir ölçüde dogmatik gibi gelebilir. Ancak şu iki husus doğrultusunda, insanın daha çok aklına yatabilir bu:

Birincisi, herhangi bir türe verilen olumlu bir tepkinin ille de o türün bizzat kendisinin kaynaklandığı mecraya uygunluğuna bağlı olması gerekmez. Aslına bakarsanız, pek çok türün seyirciyi kendisine bu kadar bağlamasının sebebi, yaygın toplumsal ve kültürel taleplere hitap etmesidir; rağbet görmesinin ve popülerliğini korumasının estetik meşruiyet meselesiyle alakası yoktur. Nitekim filme çekilen tiyatro oyunu, en güvenilir eleştirmenler filmin doğasına aykırı olduğu noktasında birleşse de, varlığım sürdürmeyi başarmıştır. Kimilerinin sözgelimi *Death of a Salesman*'in film versiyonuna bayılmasının nedeni tam da Broadway oyununu da liste başı yapan meziyetleridir; bilhassa sinematik açıdan birtakım meziyetlerinin olup olmamasıyla zerre alakası yoktur.

İkincisi, diyelim ki estetik açıdan geçerlilik tanımım gerçekten de tek taraflı, önemli olmakla beraber tek bir sinema faaliyetine meyletmekten kaynaklanıyor, bu nedenle de sözgelimi melez tür imkânını veya mecranın fotoğrafik olmayan bileşenlerinin etkisini hesaba katmıyor. Tanımın doğruluğuna gölge düşürmez bu. Stratejik bir hamle doğrultusunda, sınırları pek net çizilmemiş öncüllerden başlayıp bunları sonradan daha spesifik hale getirmeye çalışmaktansa, baştaki – sağlam bir temele dayanan– tek taraflılığı biraz törpülemek genelde daha makbuldür. Sonradan spesifik hale getirmeye çalışmak, mecralar arasındaki farkları bulanıklaştırma riski barındırır, çünkü en başta koyutlanan genellemelerden pek uzaklaşamaz; sanatların birbirine

38. Scheffauer, "The Vivifying of Space", *The Freeman*, 24 Kasım ve 1 Aralık 1920.

karışmasına yol açma tehlikesi taşır. Teorisyen Eisenstein sinema ile geleneksel sanat mecraları arasındaki benzerlikleri vurgulayıp filmi bu mecraların nihai kendini gerçekleştirmesi olarak tanımladıkça, sanatçı Eisenstein da film ile sofistike teatral gösteriler arasındaki sınırları giderek daha fazla ihlal etmiştir: *Aleksandr Nevskiy*'i düşünün mesela veya *Ivan Groznyy*'nin operaya kaçan taraflarını.[39] "Fotoğrafik yaklaşım" tabirini birebir uyarlayarak, temel estetik ilkeyi kabul etmiş sinemacının yaklaşımı için "sinematik yaklaşım" terimini kullanabiliriz. Sinematik yaklaşımın gerçekçilik eğilimini izleyen bütün filmlerde somutluk kazandığı aşikârdır. Yani yaratıcı girişimlerden neredeyse yoksun filmler, örneğin aktüalite filmleri, bilimsel filmler veya eğitim filmleri, sanatsız belgeseller vb. estetik bir bakış açısından –sanatını konuşturmakla beraber mevcut dış dünyayı pek dikkate almayan filmlerden daha– makul önermelerdir. Ancak foto-röportajlar, aktüalite filmleri vb. sadece minimum gerekleri karşılar.

Fotoğraf kadar, sinemacının biçimlendirme gayretinin bu mecranın kuşattığı bütün boyutlardaki müdahalesi de filmin özünü oluşturur. Sinemacı fiziksel varoluşun şu veya bu kesitini belgesel tarzında betimleyebilir, halüsinasyonları ve zihinsel imgeleri ekrana aktarabilir, ritmik örüntüleri yeniden üretebilir, mütevazı bir başarı öyküsü anlatabilir vs. Mecranın aslen görünen dünyamıza gösterdiği ilgiye şu veya bu biçimde faydası dokunduğu sürece, bu yaratıcı girişimlerin hepsi sinematik yaklaşıma uygundur. Fotoğrafta olduğu gibi filmde de her şey gerçekçilik eğilimi ile biçimlendirme eğilimi arasında bir "denge tutturmaya" bakar; böyle bir denge için de biçimlendirmenin, alt etmek yerine gerçekçiliğin yolunu izlemesi gerekir.

SANAT MESELESİ

Sinemanın bir sanat mecrası olduğunu söylerken, genellikle doğanın keşfinden ziyade serbestçe meydana getirilmiş yaratılar olmaları bakımından geleneksel sanat eserlerini andıran filmler vardır insanın aklında. Bu filmler başvurdukları hammaddeyi, başlı başına bir unsur

39. Eisenstein, *Film Form*, s. 181-2.

olarak kabul etmek yerine düzenleyerek kendine yeten bir bütün oluşturan bir kompozisyon haline getirirler. Başka bir deyişle, altlarında yatan biçimlendirme itkileri öylesine güçlüdür ki kamera gerçekliğiyle ilgilenen sinematik yaklaşımı alt ederler. Genelde sanat olarak değerlendirilen film tiplerinden biri, sözgelimi I. Dünya Savaşı'ndan sonraki yılların –yukarıda sözü edilen– Alman dışavurumcu filmleridir; resim muamelesi gören, böyle tasavvur edilen bu filmler, *Das Cabinet des Dr. Caligari* setini tasarlayanlardan biri olan Hermann Warm'ın formülünü uyguluyor gibi görünmektedir: Warm'a göre "filmler hayat verilen çizimler olmalı"dır.[40] Pek çok deneysel film de bu gruba girer; neticede bu tip filmler hem otonom bütünler olarak tasarlanmışlardır hem de çoğunlukla fiziksel gerçekliğe aldırmaz veya fiziksel gerçekliği fotoğrafik doğruculuğa yabancı amaçlar doğrultusunda kullanırlar.* Bunlara ilaveten, güçlü bir sanatsal kompozisyonu kendini anlamlı konu ve değerlere hasretmekle birleştiren uzun metrajlı filmleri sanat eseri olarak sınıflandırmaya yönelik bir eğilim vardır. Büyük tiyatro oyunlarının ve diğer edebi eserlerin uyarlamalarının çoğu için geçerlidir bu.

Ancak "sanat" teriminin böyle geleneksel bir anlamda kullanılması yanıltıcıdır. Sanatsal niteliklerin güzel sanatlar, tiyatro veya edebiyat alanındakilerle boy ölçüşecek başarılara imza atmak uğruna tam da mecranın kaydetme yükümlülüklerini yok sayan filmlere atfedilmesi gerektiği inancını destekler. Sonuçta, terimin böyle kullanılması bu mecraya gerçekten sadık filmlerin estetik değerine gölge düşürür. "Sanat" terimi sadece *Hamlet* veya *Death of a Salesman* gibi yapımlara tahsis edilirse, maddi fenomenleri bizzat bu fenomenlerin kendisi için yakalayan pek çok belgeseldeki muazzam yaratıcılığı hakkıyla değerlendirmek, kıymetini takdir etmek bir hayli zor olacaktır. Biçimlendirme niyetleriyle dolup taşan belgeselleri, Ivens'in *Regen*'ını veya Flaherty'nin *Nanook*'unu düşünelim mesela: Seçici bir fotoğrafçı gibi bu yapımları ortaya koyanlar da hayal gücü zengin okur ve meraklı kâşifin özelliklerine sahiptir; okumaları ve keşifleri verili malzemenin ve anlamlı seçeneklerin tam anlamıyla özümsenmesinin bir sonu-

40. Bkz. Kracauer, *From Caligari to Hitler*, s. 68.

* Deneysel film için bkz. 10. Bölüm.

cudur. Ayrıca, sinema sürecinde ihtiyaç duyulan bazı beceriler –bilhassa da kurgu– fotoğrafçının karşı karşıya kalmadığı birtakım görevlere tekabül eder. Bunlar da sinemacının yaratıcı güçlerini talep eder.

Tüm bunlar terminolojik bir açmaza sürükler bizi. Sabit anlamı yüzünden, sanat kavramı tam anlamıyla "sinematik" filmleri, yani fiziksel gerçekliğin farklı veçhelerini, onları deneyimlememizi sağlayan bir bakış açısıyla bünyesine dahil eden filmleri kuşatmaz, kuşatamaz. Ve estetik açıdan geçerli olan, geleneksel sanat eserlerini andıran filmler değil böyle sinematik filmlerdir. Film de sanatsa bile, yerleşik sanatlarla karıştırılmaması gerektiği açıktır.* Bu hassas kavramın *Nanook*, *Paisà* veya *Potyomkin* gibi kamera hayatı dolup taşan filmlere esnek bir biçimde uygulanması bazı bakımlardan anlaşılabilir. Ancak bunları sanat olarak tanımlarken, en yaratıcı sinemacının bile bir ressam veya şair kadar özgür olmadığını, doğanın ham haline onlardan daha fazla bağımlı olduğunu; yaratıcılığının doğanın içeri girmesine izin verişinde ve doğaya nüfuz edişinde tezahür ettiğini unutmamak gerekir.

* Bunu fark eden az sayıda kişiden biri de Arnold Hauser'dir. *The Philosophy of Art History*, s. 363'te şöyle söyler: "Film, gerçekliğin kayda değer parçalarını değiştirmeden devralan tek sanattır; bu parçaları yorumlar elbette, ama yorumu fotoğrafik bir yorum olarak kalır." Ancak Hauser bu içgörüsüne rağmen, böylesine temel bir olgunun içerimlerinin farkında değilmiş gibi görünür.

3

Fiziksel Varoluşun Tesisi

"Yerine getirmeye çalıştığım görev
her şeyden önce görmenizi sağlamak."

D. W. GRIFFITH, 1913'te yapılan bir söyleşiden[1]

Fiziksel varoluşu tesis ederken, film iki açıdan fotoğraftan ayrılır: Gerçekliği zaman içinde evrilirken sunar ve bunu da sinematik teknik ve araçların yardımıyla yapar.

Dolayısıyla bu iki akraba mecranın kaydetme ve ifşa etme görevleri sadece kısmen kesişir. Film özelinde bu görevler ne anlama gelir o zaman? Film kamerasının av sahası prensipte sınırsızdır; her yönde genişleyen dış dünyadır. Ancak bu dünya dahilinde, mecra üzerinde özel bir çekim kuvvetine sahip gibi göründüğü için, "sinematik" diye adlandırılabilecek belli konular vardır. Mecra bunları sergilemeye yazgılıdır (ve can atmaktadır) adeta. İzleyen sayfalar, bu sinematik konuları yakından incelemeye ayrıldı. Bunların bazıları, tabiri caizse, yüzeyde yatıyor; bunlar "kaydetme işlevleri" başlığı altında ele alınacak. Diğerleri, film kamerası ve/veya sinema tekniklerinin müdahalesi olmasa dikkatimizi pek çekmeyecek veya algılanmayacak türdendir; bunlar da "ifşa etme işlevleri" başlığı altında incelenecek. Her kamera ifşası kaydetmeyi gerektirir şüphesiz, ama kaydın ifşa edici olması gerekmez.

1. Aktaran Jacobs, *The Rise of the American Film*, s. 119.

KAYDETME İŞLEVLERİ

Hareket

Bir hayli yaygın dışsal fenomenlerden en az iki grup, ekran için doğaldır. Bekleneceği üzere, gruplardan biri her türlü hareketten oluşur; hareketlerin sinematik olmasının nedeni sadece film kamerası tarafından kaydedilebilmesidir. Bunların arasında sinematik konulara mükemmel örnek oluşturan üç tip vardır.

KOVALAMACA

"Kovalamaca," diyor Hitchcock, "film mecrasının nihai ifadesi gibi geliyor bana".[2] Birbiriyle ilişkili hareketlerden oluşan bu bileşik, hareketi en uç düzeyde temsil eder, hatta neredeyse hareketin ta kendisidir bile denebilir – ve elbette süspans yüklü fiziksel faaliyetlerin sürekliliğini tesis etmek için bir hayli elverişlidir. Yüzyılın başından beri kovalamacanın seyirciyi cezbetmiş olması da bu nedenledir.[3] İlkel Fransız komedileri, mekânı hızla tüketen maceralarını çerçevelemek için kovalamacadan yararlanmıştır. Polislerin bir köpeği kovalaması, nihayetinde köpeğin gidişatı tepetaklak edip polisleri kovalamaya başlaması (*La course des sergents de ville*); manavın, eşeğin ve yoldan geçenlerin at arabasından düşen balkabaklarını dere tepe kovalaması (*La course des potirons*, 1907). Keystone yapımı bir komedinin kovalamacaya yer vermemesi affedilmez bir suç sayılırdı. Kovalamaca bütünün doruk noktası, mest edici finaliydi – son sürat giden trenlerle otomobillerin birbirine girdiği, bir aslan yuvasına doğru sarkan halatlardan kıl payı kurtulduğunuz tam bir curcuna.

Hızdaki bu cezbediciliğin sinematik anlamını, bütün büyük filmlerinin sonunda mutlaka aksiyonu ideolojik düzlemden o meşhur "son dakika kurtarışı" düzlemine aktaran D. W. Griffith'ten daha çarpıcı bir biçimde ortaya koyan olmamıştır belki de. Bu kurtarış tam anla-

2. "Core of the Movie – the Chase", *The New York Times Magazine*, Ekim 1950 (Alfred Hitchcock ile söyleşi).

3. Bkz. Langlois, "Notes sur l'histoire du cinéma", *La Revue du cinéma*, Temmuz 1948, c. III, no. 15:6. Sadoul, *Les Pionniers du cinéma*, s. 264-5.

mıyla bir kovalamacadır. Yoksa "yarış" mı demeli? Her halükârda, kurtarıcılar son dakikada kötü adamları alt etmek veya kurbanlarını serbest bırakmak için koşuşturup dururken, dramatik çatışmanın uyandırdığı içsel duygular, bolca fiziksel devinimin ve dolaysız sonuçlarının yol açtığı yoğun bir fizyolojik süspans haline bırakır yerini. Sözgelimi hakiki bir Westernin olmazsa olmazlarından biri de at sırtında bir takip veya yarıştır. Flaherty'den aktaracak olursak, Westernlerin popüler olmasının nedeni "insanların dağ bayır dörtnala koşan bir atı izlemekten hiç bıkmamasıdır".[4] Uzaklardaki ufkun engin dinginliğiyle yarattığı tezatta, dörtnala giden at daha da hızlanıyor gibidir.

DANS

Bilhassa sinematik olan ikinci hareket tipi danstır. Fiili varoluşun epey dışında kalan bir mekân-zamanda evrilen bale için bu elbette geçerli değildir. Enteresan bir biçimde, dansı layıkıyla kayda geçirip muhafaza etmeye yönelik bütün girişimler şimdiye kadar hep başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Teatral dansın ekranda yeniden üretimleri ya sıkıcı bir bütünlüğe meyleder ya da orijinalini muhafaza etmekten çok paramparça ettikleri için kafa karıştırıcı olan bir dizi cazip ayrıntı sunar. Dans ancak fiziksel gerçekliğin temel bir parçasıysa sinematik bir etki kazanır. René Clair'in ilk sesli filmlerinin bale olarak adlandırılmasının anlaşılmayacak bir tarafı yoktur. Çünkü bunlar gerçekten de birer baledir ama bu performansları icra edenler bir gönül macerasına atılırken veya havadan sudan tartışmalara girerken dans hareketleri yapmadan edemeyen gerçek hayattan Parislilerdir. Sonsuz bir incelikle, Clair gerçek ile gerçekdışı arasındaki sınır boyunca onlara kılavuzluk eder. Bazen, kuryeler, taksi şoförleri, kızlar, tezgâhtarlar, küçük esnaf ve diğer figürler, dantel gibi işlenmiş tasarımlara göre bir birleşip bir ayrılan kuklalar gibi görünür; sonra bu figürler yine Paris sokakları ve lokantalarındaki sıradan insanlar gibi gösterilir, böyle davranmaları sağlanır. Ve bu figürlerin gündelik hayattan sıradan insanlar olduğu izlenimi nihayetinde baskın gelir. Çünkü hayali bir ev-

4. Rosenheimer, "They Make Documentaries", *Film News*, Nisan 1946, c. 7, no. 6:10 (Robert J. Flaherty ile söyleşi).

rende konumlandırıldıkları kabul edilse bile, bu hayali evrenin stilize edip yansıttığı şey baştan sona bizim gerçek dünyamızdır. Dans denilen şey spontane gerçekleşiyor gibidir; bu baleler hayatın iniş çıkışlarından doğmaktadır.

Fred Astaire de emprovize olduğu aşikâr performansları sahne koreografisine yeğler; emprovize performansların bu mecraya uygun olduğunun gayet farkındadır. "Her dans," der Astaire, "bir biçimde karakter veya durumun ötesine sıçramalıdır, aksi takdirde basit bir vodvilden farkı kalmaz".[5] Astaire'in tiyatro rutinlerinden vazgeçtiği anlamına gelmez bu. Ancak vodvil tarzında performansını sergiledikten hemen sonra, önceden tasarlanıp düzenlenmiş sahne örüntüleri hapishanesinden kaçıp dahice bir emprovizasyonla masaların üzerinde ve gündelik hayat dünyasına uzanan çakıllı yollarda dans etmeye başlar. Ramp ışıklarından çıkıp daima kamera gerçekliğinin can evine çıkan tek yönlü bir yoldur bu. Astaire'in muazzam dansının, müzikallerinde oyuncak gibi oynadığı gerçek hayat olaylarına dahil olması amaçlanmıştır; bu dans, hiç fark ettirmeden olan bitenin akışından doğacak ve akışın içinde kaybolup gidecek tarzda örgütlenmiştir

Bu akışın en olmazsa olmazı "doğal" dans değil de nedir? Sinemacılar, hayatın kendisinden doğup gelişen hareketlerin sinematik doğasının karşı konulmaz cazibesine kapılmış gibi, kameralarını dans eden çiftlere ve sosyal dans sahnelerine tekrar tekrar doğrultmuşlardır. *Jezebel* ve *Pygmalion*'daki o güzel balo bölümlerini düşünün mesela, veya *Moulin Rouge*'daki o muazzam kankan sekansını. Veya Roger Tilton'ın caz müptelalarının müşterek vecdini aktaran habersiz çekimleri ustalıkla montajlayan belgeseli *Jazz Dance*'ini. Sinema meraklılarının aklına böyle bir sürü örnek gelecektir hemen. Dans kayıtları zaman zaman dansçının mahremiyetinin ihlali noktasına varır. Kendinden geçen dansçı, bizzat dansa katıldığı için zaten izleyemeyecek olanlar hariç, başka birileri tarafından izlensin diye tasarlanmış olmayan *queer* jestler ve tuhaf yüz ifadeleri sergileyebilir. Bunlara bakmak birini gözetlemeye benzer; bir şeylerin olup bittiği, şahit olunması değil de deneyimlenmesi gereken yasak bir âleme girdiğiniz

5. Knight, "Dancing in Films", *Dance Index*, 1947, c. VI, no. 8:195; ayrıca bkz.185-6, 193. *Top Hat* ve *Swing Time* Astaire'in en bilinen filmlerindendir.

için mahcup olursunuz. Ancak kameranın en üstün meziyeti tam da dikizci rolünü icra etmekten ibarettir.

OLUŞMAKTA OLAN HAREKET

Bilhassa sinematik olan üçüncü hareket tipi, birbiriyle ilişkili hareketlerden oluşan başka bir hareketler grubu değil, hareketsizlikle tezat oluşturan harekettir. Filmler bu tezata odaklanarak nesnel hareketin –hatta her türlü hareketin– en sevdikleri konulardan biri olduğunu çarpıcı bir biçimde ortaya koyarlar. Aleksandr Dovzhenko hem *Arsenal*'de hem de *Zemlya*'da aksiyonu sık sık kesip kısa bir aradan sonra devam ettirir. Bu prosedürün ilk evresi –karakterlerin veya karakterlerin bir parçasının aniden hareket etmeyi bırakması– şok etkisi yaratır, adeta birdenbire bir hava boşluğunda buluruz kendimizi. Bunun dolaysız sonucu, film kadar dış dünyanın da ayrılmaz bir parçası olan hareketin anlamını iyice idrak etmemizdir.

Hikâyenin sadece bir kısmı bu tabii. Ekrandaki hareketli görüntüler hareketsizleşse bile, hareketlerinin etki gücü eşzamanlı olarak kesintiye uğramayacak kadar yüksektir. Dolayısıyla, *Arsenal* veya *Zemlya*'da insanlar hareketsiz, fotoğraf karesi biçiminde gösterildiğinde, askıya alınan hareket dış devinimden iç devinime dönüşerek kendini yine de devam ettirir [9. Resim]. Dovzhenko gerçekliğe nüfuz ederken bu metamorfozdan nasıl faydalanacağını iyi bilir. *Zemlya*'daki hareketsiz âşıklar şeffaflaşır; âşıkları harekete geçiren derin mutluluk ters yüz edilir. Seyirci karakterlerin içindeki çalkantıyı gayet iyi kavrar, çünkü dışsal hareketin durması seyirciyi onlarla daha yoğun bir bağ kurmaya sevk eder.[6] Ancak bu zenginleştirici deneyimlere rağmen, nihayetinde karakterler tekrar canlandığında seyirci belli bir rahatlama hissetmeden edemez– prosedürün ikinci ve son evresine işaret eden bir olaydır bu. Sadece bünyevi devinimi bile devinimsizliğin girdabına doğru bu tür gezintilere çıkmayı mümkün kılan bir dünyaya, film dünyasına dönüştür.

Dovzhenko gibi hareketli hayatı yaşayan hareketsizliğe dönüştürmek yerine, sinemacı hareket ile hareketi kapsayan sayısız evreden biri arasında tezat oluşturmayı da tercih edebilir. 1929 tarihli muaz-

6. Rotha. *The Film Till Now*, s. 370. Krş. Dard, *Valeur humaine du cinéma*, s. 17.

zam bir yarı-belgesel olan sessiz Alman filmi *Menschen am Sonntag*'ın plaj sahnesinde ara ara, denize girenlerin oradaki bir fotoğrafçı tarafından çekilmiş enstantane fotoğrafları karşımıza çıkar; bu enstantane fotoğrafların hareketin akışından çekip aldıkları tam da bedenlerin tuhaf ve bir bakıma hiç de doğal olmayan duruşlarıdır.[7] Hayat dolup taşan hareketli bedenler ile aralara giren kesmelerde büründükleri pozlar arasındaki tezat bundan daha güçlü olamazdı herhalde. Bu katı ve gülünç pozları gören seyirci ister istemez devinimsizliği cansızlıkla ve dolayısıyla canlılığı, hayatı da hareketle özdeşleştirir; ve hâlâ o önceki kargaşanın etkisi altında olduğundan, aniden anlamlı *temps durée*'den mekanik *temps espace*'a geçmeye muhtemelen kendiliğinden bir kahkahayla tepki verir. Dovzhenko'nun seyirciyi giderek yörüngesinin daha derinlerine çeken hareketsiz görüntülerinin aksine, bu plaj fotoğrafları hayatı absürd bir pozda dondurduğu için seyirciye komik gelir. Yeri gelmişken, bu fotoğrafların dönemin alt orta sınıf insanlarının ideolojik boşluğunu ifşa etmek gibi sosyolojik bir işlevi de olduğunu belirtmekte fayda var.[8]

Cansız nesneler

Birçok tabloda boy gösterdikleri için cansız nesneleri sinematik özneler olarak nitelendirmenin ne kadar yerinde olduğu sorgulanabilir. Ama çok yakın çekimler aracılığıyla bizi bir şapka, koltuk, el veya ayakta öylece yatan potansiyellere daha duyarlı hale getirecek kadar donanımlı tek şeyin film olduğunu ferasetle ileri süren de yine bir ressam, Fernand Léger olmuştur.[9] Keza Cohen-Séat şunları yazar: "Peki ya ben? dedi düşen yaprak. Ya ben? dedi portakal kabuğu, hafif bir esinti. ... Film, farkında olsun olmasın, onların ağzı, dilidir."[10] Kameranın portakal kabuğu veya eli seçip kaydetme yetisinin, bazı bakımlardan birbirine çok yakın olan ekran ile sahne arasındaki belirleyici bir ayrımı ortaya koyduğunu da unutmamak lazım. Sahne imgeleri kaçınılmaz olarak oyuncuya odaklanır, buna karşılık film oyun-

7. Krş. Arnheim, *Film*, s. 121.
8. Kracauer, *From Caligari to Hitler*, s. 189.
9. Léger, "A New Realism – The Object", *The Little Review*, 1926, s. 7.
10. Cohen-Séat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, s. 100.

cunun görünüşünün istediği kısmına yoğunlaşmakta, oyuncuyla ilgili nesneleri istediği gibi detaylandırmakta serbesttir. Cansız olanı ön plana çıkarıp aksiyonun taşıyıcısı haline getirirken, film kendine özgü olan, beşeri veya değil tüm fiziksel varoluşu keşfetme gereğini yerine getirir sadece. Bu bağlamda, Fransız sinemasının tiyatro uyarlamalarından ve tiyatro gibi düşünülüp üretilmiş dramlardan geçilmediği 1920'lerin başında, Louis Delluc nesnelerin muazzam önemini vurgulayarak mecranın kendi ayakları üstünde durmasını sağlamaya çalışmıştır. Eğer nesnelere uygun bir rol atfedilirse, der Delluc, aktör de "dünya malzemesinin bir detayından, bir fragmanından ibaret" hale gelir.[11]*

Aslına bakılırsa, şapkaları veya koltukları yetkin birer oyuncu mertebesine çıkarma itkisi hiçbir zaman tümüyle körelmemiştir. Sessiz komedilerin habis yürüyen merdivenleri, zapt edilmez gömme yatakları veya gemi azıya almış otomobillerinden tutun da Potyomkin zırhlısı, *Louisiana Story*'deki petrol sondaj kulesi veya *Umberto D.*'deki dökünlü mutfağa kadar, başkarakter olarak ön plana çıkan ve kastın kalanını gölgede bırakan nice unutulmaz nesne geçip gitmiştir ekrandan [10. Resim]. Veya *The Grapes of Wrath*'ta çevresel etkilerin güçlü varlığını hatırlayalım; *Little Fugitive*'de Coney Island'ın oynadığı rolü; *Paisà*'nın son bölümünde bataklık ile gerillalar arasındaki etkileşimi. Bunun tam tersi de geçerlidir tabii: Cansız nesnelerin kendine yeten bir diyaloğun veya kapalı devre insan ilişkilerinin fonu olarak kullanıldığı filmler aslen sinematik değildir.

İFŞA İŞLEVLERİ

"Bir filmden beklentim, benim için bir şeyler *keşfetmesi*," der, sinemada çığır açan büyük isimlerden biri olan Luis Buñuel.[12] Filmler genelde neyi keşfeder peki? Mevcut veriler esasen üç tür ifşa işlevi üst-

11. Aktaran Henry, "Le film français", *Cinéma* (Les cahiers du mois, 16/17), 1925, s. 197-8.

* Bkz. s. 197-98.

12. Doniol-Valcroze ve Bazin, "Conversation with Buñuel", *Sight and Sound*, Bahar 1955, c. 24, no. 4:185.

lendiklerini gösteriyor. Filmler genelde normalde görülmeyen şeyleri, bilinci afallatan fenomenleri, dış dünyanın "gerçekliğin özel tarzları" da denebilecek birtakım veçhelerini gözler önüne serer.

Normalde görülmeyen şeyler

Normal şartlarda gözleme imkân vermeyen pek çok maddi fenomen üç gruba ayrılabilir. İlk grup, çıplak gözle hemen fark edilmeyecek, hatta algılanmayacak kadar küçük nesneler ile tamamı idrak edilemeyecek kadar büyük nesnelerden oluşur.

KÜÇÜK VE BÜYÜK

Küçük: Küçük, yakın çekimler biçiminde aktarılır. Yakın çekimlerin sinematik anlatı için vazgeçilmez olduğunu ilk fark eden isimlerden biri de D. W. Griffith'tir. Bildiğimiz kadarıyla, Griffith yakım çekimin kullanımını Tennyson'ın *Enoch Arden*'ının bir uyarlaması olan *After Many Years* (1908) ile başlatmıştır. Griffith'in o unutulmaz ilk yakın çekimini nasıl bir bağlamda kullandığını, Lewis Jacobs şu sözlerle anlatır: "Daha önce cüret ettiğinden daha da ileri giderek, Annie Lee'yi kocasının ne zaman döneceğini kara kara düşünürken gördüğümüz bir sahnede, Griffith Annie'nin yüzünün çok yakından büyük bir çekimini yapmıştır... Griffith'in bir sürprizi daha vardır bize, üstelik daha radikal bir sürpriz. Yüzünün yakın çekiminden hemen sonra, Annie'nin düşüncelerinin nesnesinin bir görüntüsünü sokar araya – ıssız bir adada tek başına olan kocasının resmini."[13]

Yüzeysel bakıldığında, birbirini izleyen bu çekimler seyirciyi Annie'nin mahrem düşünceleri boyutuna çekmek için tasarlanmış gibi görünmektedir. Önce uzaktan izler Annie'yi, sonra da sadece yüzünü görebilecek kadar yaklaşır; filmin onu davet ettiği istikamette ilerlerse, mantıken ulaşacağı sonuç Annie'nin dış görünüşünü delip geçmek ve zihninin topraklarına inmek olacaktır. Bu yorumun geçerli olduğunu kabul edersek, Annie'nin yüzünün yakın çekimi başlı başına bir

13. Jacobs, *The Rise of the American Film*, s. 103. Sadoul, *Les Pionniers du cinéma*, s. 555-57'de Annie Lee'nin yakın çekimine atıfta bulunarak, Griffith'in yaklaşımı ile Méliès'inkini karşılaştırır.

amaç değil demektir; hemen arkasından gelen çekimlerle birlikte, o yüzün arkasında neler olduğunu, Annie'nin kocasına yeniden kavuşmayı nasıl özlemle beklediğini göstermeye yarar. Öyleyse Annie'nin fiziğinin bilinçli olarak seçilen bir detayı, varlığının bütününü dramatik olarak tesis etmeye yardım edecektir.

Griffith'in meşhur bir başka yakın çekimi için de şüphesiz aynı şey geçerlidir: Mae Marsh'ın *Intolerance*'ın duruşma bölümünde birbirine kenetleyip sıktığı elleri. Kasılıp kalmış gibi hareket ettirdiği parmaklarıyla o koca koca elleri, oraya sırf duruşmanın en kritik anında Mae'nin elemini insanın içine işleyecek kadar etkili bir biçimde göstermek için yerleştirilmiştir adeta; böyle bir detayın işlevi, genel itibariyle, bir bütün olarak duruma iştirâkimizi yoğunlaştırmaktır adeta.[14] Eisenstein'ın yakın çekimden anladığı tam da budur işte. Eisenstein'a göre yakın çekimin başlıca işlevi "*göstermek* veya *sunmak*tan ziyade *işaret etmek*, *anlam vermek*, *tayin etmek*tir". Neyi tayin etmektir peki? Hiç şüphe yok ki anlatı açısından önem taşıyan bir unsuru. Montaj yönelimli Eisenstein, bu açıklamasının hemen ardından ekler: Yakın çekimin olay örgüsü açısından önemi, kendi içeriğinden değil, kendisini kuşatan çekimlerle bir araya getirilme tarzından türer.[15] Eisenstein'a göre yakın çekim her şeyden önce bir montaj birimidir.

Bu gerçekten de tek işlevi midir peki? Diğer çekimler ile Annie'nin yüzünün yakın çekiminin kombinasyonunu düşünelim yine: Bu sekansta Annie'nin yüzüne ayrılan yer, Griffith'in Annie'nin yüzünün içinden ötesine geçmemizi değil, bu yüzü sırf kendisi uğruna özümsememizi istediğine işaret eder; yüz, atıfta bulunduğu arzu ve duygular tamamen tanımlanmadan önce belirir ve bizi muamma dolu belirlenemezliğinde kaybolmaya çağırır. Annie'nin yüzü aynı zamanda başlı başına bir amaçtır. Keza Mae Mars'ın elleri de [11. Resim]. Bu çekim bizde Mae'nin içsel durumu hakkında bir izlenim yaratacaktır kuşkusuz, ama bu yakın çekim, söz konusu karakterlere aşinalığımız sayesinde zaten bir ölçüde deneyimlemiş olduğumuz şeyi deneyimlememizi sağlamanın ötesinde, çok önemli ve eşsiz bir şeye katkıda

14. Bkz. Jacobs, *The Rise of the American Film*, s. 197; Pudovkin, *Film Technique and Film Acting*, I. Bölüm, s. 118-19.

15. Eisenstein, *Film Form*, s. 238. Keza Pudovkin, *Film Technique and Film Acting*, I. Bölüm. s. 65.

bulunur – umudunu tamamen kaybettiğinde, ellerinin nasıl hareket ettiğini gözler önüne serer.*

Eisenstein Griffith filmlerindeki yakım çekimleri tam da içinde gerçekleştikleri bağlamlardan görece bağımsız olmaları nedeniyle eleştirir. Bu yakın çekimlerin "göstermeye veya temsil etmeye" meyleden izole birimler olduğunu söyler; bağlamdan yalıtıldıkları ölçüde, montajın iç içe geçirme süreçlerinin onlardan temin edebileceği anlamı sağlayamayacaklarını vurgular.[16] Kendini montajın büyüsüne bu kadar kaptırmış olmasaydı, Griffith'in yakın çekiminin sinematik üstünlüğünü elbette Eisenstein da teslim ederdi. Griffith'e göre, küçük maddi fenomenlerin büyük görüntüleri hem anlatının olmazsa olmazlarıdır, hem de fiziksel gerçekliğin yeni veçhelerinin gözler önüne serilmesidir. Griffith bu fenomenleri böyle sunarken, bizi olay örgüsünü meydana getiren bütün duygusal ve düşünsel olayların fiziksel kökenlerinden, bağlantılarından ve çağrışımlarından haberdar ederse sinemanın daha sinematik olacağı; bu iç gelişmelerin ortaya çıktığı ve yerleşik hale geldiği maddi hayatın sık çalılıklarında bize kılavuzluk etmediği sürece, sinemanın böyle iç gelişmeleri layığıyla açıklayamayacağı kanısı ona yol göstermiş gibi görünüyor.

Şimdi bir çok yakın çekime, sözgelimi Mae Marsh'ın ellerine bakıyoruz diyelim. Biz bu elleri izlerken tuhaf bir şey olacaktır: Alelade eller olduğunu unuturuz bunların. El diye bildiğimiz bu şeyler bedenin geri kalanından yalıtılıp büyütüldükçe, kendine ait bir hayatı olan meçhul organizmalar haline gelecektir. Çok yakın çekimler nesnelerini büyüterek dönüştürür. Proust'un anlatıcısı bir betimlemesinde, tam bir âşık gibi olmasa da Albertine'i öptüğünü, nihayetinde yanağına o öpücüğü nasıl kondurduğunu anlatırken bu metamorfozun haberini verir: "Bakışlarımın öpmesini teklif ettiği yanaklara ağzım yaklaştıkça, yer değiştiren bakışlarım, yeni yanaklar görür oldu; yakın-

* Balázs, *Der sichtbare Mensch*, s. 73'te yakın çekimin anlamını benzer şekilde tanımlar. Bosley Crowther, George Stevens'm *A Place in the Sun*'ıyla ilgili değerlendirmesinde, bu filmdeki tipik yakın çekimin "genç damarlarda kaynayan kanın kalp atışlarını, basınçtan kurtulan tenin ısısını, tedirgin gözlerdeki anlık korku veya ümitsizliği yakalamak için tasarlandığını söyler (Crowther, "Seen in Close-up", *The New York Times*, 23 Eylül 1951).

16. Eisenstein, *Film Form*, s. 238.

dan, adeta büyüteç ardından göründüğünde, boyundaki iri pürtükler, çehrenin kişiliğini değiştiren bir gürbüzlük sergiliyordu."[17] Her büyük yakın çekim maddenin yeni ve beklenmedik biçimlenimlerini açığa çıkarır; tenin dokusu havadan çekilmiş fotoğrafları andırır, gözler birer göl veya krater olup çıkar. Böyle görüntüler çevremizi iki anlamda büyütür: Hem kelimenin gerçek anlamında büyütürler, hem de bu sayede uzlaşımsal gerçeklik hapishanesini yıkıp evvelce olsa olsa rüyalarda keşfe çıktığımız enginliklerin kapılarını açarlar.[18]

Aşina olduğumuz görüntüleri sıradışı örüntülere dönüştüren sadece çok yakın çekim değildir. Fiziksel gerçekliğin çekimlerinden yararlanarak bu gerçekliğin uzlaşımsal imgesinden sapan görüntüler veya görüntü kombinasyonları geliştiren birçok sinema tekniği ve aracı vardır. İlginç örneklerden biri Kuleshov'un mevcut karşılıklı uzamsal ilişkileri çözen bir araç olan "yaratıcı coğrafya"sıdır.[19] Bu araç, maddi fenomenlerin farklı yerlerde çekilmiş görüntülerini öyle yan yana getirir ki görüntülerin kombinasyonları doğanın hiçbir yerinde bulunmadığı şüphe götürmez bir uzamsal süreklilik yanılsaması yaratır. Böylece yaratılan yapay uzam genelde fantazi âlemine bir yolculuk olarak tasarlanmış olur (ancak pekâlâ fiziksel gerçekliğin bünyevi potansiyellerini ortaya çıkarmak için de tasarlanmış olabilir elbette). Mesela René Clair'in *Entr'acte*'ında kamera önce balerinin belden altını aşağıdan gösterir, ardından da balerinin yüzünü görürüz: Sakallı bir erkek figürüdür. Böylece, oyuncul biçimde, apayrı parçalardan oluşan imkânsız bir figür meydana getirilmiştir adeta. Maya Deren'in *Study in Choreography for Camera*'sında erkek bir dansçı ayağını havaya kaldırırken ormanda, indirirkense bir odadadır, ve böylece gerçekdışı değişimleri rüya imgelerinin kavranamaz geçişlerini anımsatan bir manzaranın parçası haline gelir.[20] Veya negatiflerin devreye

17. Marcel Proust, *Kayıp Zamanın İzinde: Guermantes Tarafı*, çev. Roza Hakmen, İstanbul: YKY, 1997, s. 328.

18. Benjamin, "L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée", *Zeitschrift fuer Sozialforschung*, 1936, c. V, no. 1:59-60; Türkçesi: "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı", *Pasajlar* içinde, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YKY, 1994.

19. Pudovkin, *Film Technique and Film Acting*, I. Bölüm, s. 60-61.

20. Bkz. Tyler, "The Film Sense and the Painting Sense", *Art Digest*, 15 Şubat 1954, s. 27.

girmesini ve zamanın tersine çevrilmesini düşünün: Görme alışkanlıklarımıza nasıl da meydan okurlar. Bu tuhaf imgelerin diğer tiplerine ileride değineceğiz. Bunların hepsi "başka bir boyutun gerçekliği" veya "yapay olarak dönüştürülmüş gerçeklik" diyebileceğimiz bir alanı işgal eder.

Bu sıradışı imgeler muazzam bir meseleyi gündeme getirir: Fiziksel varoluş ile ilişkileri tam olarak nedir? Sinemayı geleneksel sanatlarla aynı kefeye koyan eleştirmenler, başka bir boyutun gerçekliğine dair örnekleri sırf şu görüşü desteklemek için ortaya atarlar: Filmler her şeyden önce mevcut dış dünyanın yeniden üretilmesiyle ilgili değildir, en azından öncelikle bununla ilgili olmaları gerekmez; dolayısıyla yönetmen, aktarmak istediği vizyon veya fantaziler adına dış dünyanın temsilini ihmal etme özgürlüğüne sahiptir.

Ancak bu üstünkörü bir yaklaşımdır. Yapay olarak dönüştürülmüş gerçeklik görüntüleri, sözgelimi Mae Marsh'ın ellerinin çok yakın çekimi esasen muğlaktır; genelde algıladığımız haliyle fiziksel gerçeklikle ilgili olabilirler de olmayabilirler de. Gerçekçi bir filmin bir parçasını oluşturuyorlarsa eğer, bizi filmin geri kalanına can veren gerçekçilikten doğan bir şey olarak etkilemeleri muhtemeldir; yani etrafımızı saran dünyanın gizli veçhelerinin ortaya çıkarılması olarak tasavvur edileceklerdir. Mae Marsh'ın elleri varoluşunun bütününün bedensel bileşenlerine dair içgörümüzü derinleştirir. Keza *Jazz Dance*'teki bağlamından koparılmış, bildiğimiz gerçek hayat nesnelerini pek hatırlatmayan bazı çekimler, dansçıların kendilerinden geçip ateşe verdikleri bir maddi evrenin sırlarına götürürler bizi [12. Resim]. Diğer taraftan, başka bir boyutun gerçekliğini inşa eden görüntüler, fiziksel gerçekliğe kayıtsız yaratıcı kompozisyonların unsurları olarak kullanıldığında gerçekçiliklerini kaybeder ve genelde serbestçe oluşturulmuş şekiller oldukları izlenimi yaratırlar. Pek çok deneysel film, görüntüyü gözlerimizin önünde gerçekliğin temsillerinden gerçeklikle bağlarını tamamen koparmış örüntülere dönüştürerek sıradışı görüntülerin bu muğlaklığıyla oynar. Mesela *La marche des machines*'deki başta ne olduğu anlaşılan makine parçalarının çok yakın çekimleri artık kökenlerine gönderme yapmayan ritmik formlara dönüşür.

Ancak makine parçalarının bu yakın çekimleri serbestçe salınan soyutlamalara bu kadar kolay çevrilebiliyor diye, bunların esasen ka-

mera gerçekliğinden türediğini gözardı edemeyiz. Ve elbette, bu görüntüler için geçerli olan, başka bir boyutun gerçekliğine ait imge tiplerinin hepsi için geçerlidir. Sonuç olarak, bu sıradışı imgeler kökenlerini oluşturan gerçek hayat malzemesine yakın olurlarsa daha da anlamlı hale gelirler; ancak o zaman bu mecraya özgü açığa çıkarma işlevlerini yerine getirmeleri beklenebilir.

Küçükle meşgul olması bakımından, sinema bilime benzer. Tıpkı bilim gibi sinema da maddi fenomenleri ufacık parçalara ayırır ve böylece bizi maddenin mikroskobik biçimlenimlerinde biriken muazzam enerjilere duyarlı hale getirir. Bu analojiler pekâlâ filmin doğasıyla da ilişkili olabilir. Hareketin çok küçük evrelerinin çekimlerinden film imgesi inşa etmenin karşı eğilimi, verili bütünlüklerin parçalanmasını desteklemesi de pekâlâ mümkündür. 19. yüzyılın bilime ilgi duymasına çok şey borçlu olan bir mecranın, bilimsel yaklaşımın bünyevi özelliklerini sergilemesi şaşırtıcı mı sahiden? Yeri gelmişken, filmin yükselişinin müsebbibi olan fikirler ve itkiler Proust'un romanında da izlerini bırakmıştır. Romanın filmle paralelliklerini, bilhassa da Proust'un romanında yakın çekimi sürekli ve uzun uzun kullanışını açıklar bu. Tam anlamıyla sinematik bir tarzda, gerçekliğin en küçük unsurlarını veya hücrelerini büyütür; Proust'u harekete geçiren, bunları hayatı oluşturan patlayıcı kuvvetlerin kaynağı ve beşiği addetme arzusudur adeta.

Büyük: Engin düzlükler veya panoramalar gibi büyük nesneler arasında biri var ki özel ilgiyi hak ediyor: kitleler. Vaktiyle Roma İmparatorluğu'nun da kitlelerle dolup taştığına şüphe yok. Ancak modern anlamıyla insan kitleleri tarih sahnesine ancak sanayi devriminin hemen ardından girmiştir. Ve çok geçmeden de en önemli toplumsal kuvvetlerden biri haline gelmiştir. Savaş halindeki milletler eşi benzeri görülmedik ölçeklerde asker alımı yapmış, tanımlanabilen gruplar büyük şehirleri amorf yığınlar biçiminde dolduran anonim kalabalıklara bırakmıştır yerini. Walter Benjamin fotoğrafın yükselişinin damgasını vurduğu dönemde, hareket eden kalabalıkların gündelik görüntüsünün, insanın hâlâ gözlerini ve sinirlerini alıştırmasını gerektiren bir manzara olduğunu ifade ediyor. O dönemde yaşayan duyarlı insanların tanıklıkları da bu ferasetli gözlemi doğrular gibi gö-

rünüyor: Baudelaire'in *Les Fleurs du mal*'inde baştan sona varlığını hissettiren Paris kalabalıkları, rahatsız edici derecede kaleydoskobik duyumlara yol açan bir uyarıcı işlevi görür; Poe'nun "Kalabalıkların İnsanı"nda itişip kakışarak gelip geçenler, gaz lambalarıyla aydınlatılan Londra'yı dolduranlar bir dizi elektroşoka neden olur.[21]

Ortaya çıktığı sırada kitle, bu devasa yaratık yeni ve insanı altüst eden bir deneyimdi. Bekleneceği üzere, geleneksel sanatların kitleyi kuşatıp yeniden üretemeyeceği anlaşılmıştı. Geleneksel sanatların yetersiz kaldığı noktada fotoğraf rahatlıkla başarıya ulaştı; fotoğraf kalabalıkların portresini olduğu gibi, tesadüfi yığınlar olarak çizmek için gerekli teknik donanıma sahipti. Yine de kitleleri hareketli olarak yakalama görevini ancak –bir bakıma fotoğrafın kendini gerçekleştirmesi olan– film yerine getirebilirdi. Yeniden üretim aracı, başlıca konularından biriyle neredeyse aynı zamanda ortaya çıkmış oluyordu böylece. Kitlelerin fotoğraf makinesi ile kameraya daha baştan cezbedici gelmesinin nedeni de buydu.[22] İlk Lumière filmlerinde bir işçi kitlesini ve tren istasyonundaki gelen yolcularla gidenlerin yarattığı keşmekeşi görmemizi de sadece basit bir tesadüf diyerek açıklayamayız elbette. İlk İtalyan filmleri bu temanın çeşitlemeleri gibidir;[23] bu filmlerden esinlenen D. W. Griffith kitlelerin sinema bağlamında nasıl temsil edilebileceğini göstermiştir. Ruslar Griffith'in derslerini özümsemiş, kendilerine has şekillerde uygulamışlardır.

Tıpkı küçük nesneler gibi sahnenin erişimine açık olmamaları, büyük nesneleri sinematik nesneler arasında saymak için geçerli bir sebeptir. Her türlü büyük nesne –geniş bir manzara mesela– uzaktan genel çekimle kaydedilebilir belki; gelgelelim, Griffith filmlerinde önemli bir rol oynamış olmalarına rağmen bu tür çekimler büyük bir fenomeni nadiren tam olarak inşa etmeye yeter.[24] Böyle nesnelerin gözler önüne serilmesi gereken, bütünün görüntüsünün hemen ele vermediği bir veçhesi vardır. Büyük, ancak farklı uzaklıklardan çe-

21. Benjamin, "Über einige Motive bei Baudelaire", *Zeitschrift fuer Sozialforschung*, 1939, c. VIII, no. 1-2: 59-60, 64-7, 68n.

22. Krş. Faure, "Cinema", *Le Rôle intellectuel du cinéma* içinde, s. 220-21.

23. Sadoul, *Les Pionniers du cinéma*, s. 414-15.

24. Krş. Benjamin, "L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée", *Zeitschrift fuer Sozialforschung*, 1936, c. V, no. 1:65n.

kilmiş görüntülerin bir kombinasyonuyla kuşatılabilmesi bakımından küçükten farklıdır. Geniş bir manzaranın aslını yakalama göreviyle karşı karşıya olan film tıpkı bir turist gibi ilerlemeli, manzarada gezinirken etrafına göz gezdirmelidir ki nihayetinde elde edeceği imge farklı detaylar ve görünümlerden oluşacaktır.[25] Diyelim ki sokakta bir protesto gösterisi var. "Gösteri hakkında açık ve net bir fikir edinmek için," der Pudovkin, "gözlemci şunları yapmalıdır: Birincisi, bir evin çatısına çıkıp kalabalığa tepeden bakmalı, kitlenin tamamını görmeli ve boyutlarını ölçmelidir; ardından aşağı inip giriş kat bir evin pencere hizasından göstericilerin pankartlarına bakmalıdır; son olarak da, kalabalığa karışıp gösteriye katılanların dış görünüşü hakkında bir fikir edinmelidir."[26]

Bileşke ile onu meydana getiren çeşitli bileşenleri arka arkaya gösteren tek bir kaydırmalı çekim, bütün bu yükümlülükleri yerine getirebilir. Ancak en ilkel, en yaygın prosedür genel çekimlerle yakın çekimlerin peş peşe dizilmesidir. Ne bu kombinasyonun genel çekimle mi yoksa yakın çekimle mi başladığı, ne de süreçte kullanılan çekimlerin sayısı önemlidir. Önemli olan, değişen çekimlerin, sokaktaki protesto gösterisini veya büyük boyutlarıyla aklını başından almaya meyilli ne varsa onu gerçekten kavrama imkânı sağlayacak bir hareketi seyircide başlatmasıdır. Büyük nesnelere uygulandığında bilhassa keskin bir işlev yüklenen bu kurgu birimi, normal boyutlarda fenomenlere nüfuz etmek için, uzlaşımsal gerçekliği kopyalamakla yetinmeyen betimlemeler için de gereklidir. Griffith Annie'nin bütün bedenini sunduktan sonra yüzüne yaklaşır, ki Annie imgesi de böyle birkaç çekimin kombinasyonundan doğar. Genel çekim-yakın çekim-genel çekim vs. en temel kurgu sekanslarından biridir.

Bu sekansın genel kullanımı, sinematik prosedürler ile bilimsel prosedürler arasındaki bir benzerliğe daha işaret eder. Bilim evrenin doğası veya belli bir boyutuyla ilgili ilkeler koyutlar, bunlardan hareketle birtakım çıkarımlarda bulunur ve deney ve gözlem yoluyla bunları doğrulamaya çalışır. Fiziksel evren tanımlanamaz olduğundan,

25. Bkz. Epstein, *Cinéma*, Paris, 1921, s. 99-100.

26. Pudovkin, *Film Technique and Film Acting*, I. Bölüm, s. 53-54. Ayrıca bkz. Wright, "Handling the Camera", *Footnotes to the Film*, Davy (haz.), s. 49.

her zaman yeni hipotezlerin, yeni doğrulamaların devreye girdiği sonu olmayan bir süreçtir bu. Ortaya çıkan olgular baştaki önermelere uymaz, dolayısıyla daha uygun önermeler geliştirmek, keza bunları tekrar sınamak vs. gerekir. Karmaşık kendiliklerin varsayılan nitelikleri ile onları meydana getiren unsurların gözlemlenen nitelikleri (gerçi bunlar tam anlamıyla gözlemlenemeyebilir) arasında sürekli bir ileri bir geri bir hareket olarak tanımlanabilir bu. Bu hareket ile genel çekim-yakın çekim-genel çekim vb. sekansı arasındaki benzerlik tam da ikisinin de büyük bileşkeleri ve nihayetinde bizzat doğayı kendine özgü bir yolla kavrama arzusudur.[27]

GELİP GEÇİCİ

Normalde görülmeyen bir başka şey de geçici olandır. Bir kere, çok kısa ömürlü izler bu gruba girer – "ovanın üzerinden geçip giden bir bulutun gölgesi, rüzgâra riayet eden bir yaprak".[28] Rüya unsurları gibi uçucu olan bu izler, yeniden tesis etmek için çağrıldıkları hikâye nisyana gömüldükten çok sonra bile sinema seyircisine musallat olabilir. Fred Niblo'nun *Ben-Hur*'unda, iki tekerli at arabası yarışı bölümündeki dörtnala atların yeleleri –yelelerden ziyade, uçuşan püsküller veya ışık huzmeleri– de, *Desert Victory*'de geceyi yırtan roketlerin yakıcı izleri de unutulmazdır [13. Resim]. Film kamerası çevremizin gelip geçici bileşenlerine daha yatkın gibidir. Sokağın en geniş anlamıyla bu tür izlerin öyle veya böyle meydana geldiği bir yer olduğu söylenebilir. Enstantane fotoğraflar gibi sinemanın da geçici olanı yeğlemesinden zevk alan Aragon'a göre, "sinema sadece birkaç yıl içinde, resmin asırlar boyu öğrettiklerinden daha fazlasını öğretmiştir bize: uçucu ifadeler, inanılır gibi değilse de gayet gerçek tutumlar, cazibe ve iticilik."[29]

İkincisi, bazı hareketler doğası itibariyle o kadar geçicidir ki şu iki sinema tekniği olmasa muhtemelen fark edilmezler bile: bitkilerin büyümesi gibi, aşırı yavaş olan, dolayısıyla da gözlemlenemeyen ge-

27. Cohen-Séat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, s. 117, 123-4, genel çekim-yakın çekim-genel çekim vb. sekansı tipik bir bilimsel prosedür olarak nitelendirir.

28. Bkz. Alexandre Arnoux; aktaran Clair, *Réflexion faite*, s. 103.

29. Aragon, "Painting and Reality: A Discussion", *transition*, 1936, no. 25:98.

lişmeleri yoğunlaştıran hızlı çekim ile kayda geçirilemeyecek kadar hızlı hareketleri genleştiren ağır çekim. Çok yakın çekim gibi bu bağıntılı teknikler de dosdoğru "başka bir boyutun gerçekliği"ne çıkar. Büyüyen filizlerin toprağı delip çıkarkenki görüntüleri hayal âlemlerine kapı aralar; yarışan atların bacaklarının ağır çekimi hareketi yavaşlatmakla kalmaz, aynı zamanda görünüşü değiştirip tuhaf biçimlerde evrilmesine yol açar – bildiğimiz haliyle gerçeklikten bir hayli uzak örüntülerdir bunlar. Ağır çekimler muntazam yakın çekimlere benzer; tabiri caizse, yakın çekimin uzamda yaptığını zaman içinde yapan, zamansal yakın çekimlerdir bunlar. Yakın çekimin aksine ağır çekimin nadiren kullanılmasının nedeni, yakın çekimle büyütülen uzamsal fenomenin bize belli bir zaman diliminin genleştirmesinden daha "doğal" gelmesi olabilir. (Diğer taraftan, yönetmenler ağır çekimi kullanmaya daha istekli gibidirler – belki de sırf uzun uzun hazırlanmayı gerektirmediği içindir.)

Sözünü ettiğimiz iki teknikle, özellikle de ağır çekimle elde edilen bu yapay olarak dönüştürülmüş gerçeklik görüntüleri, bu sıradışı imgeler gerçekçi olmayan deneysel filmlerde de kullanılabilir pekâlâ. Yine de ancak fiziksel varoluşa odaklanan bağlamlar dahilinde bir açığa vurma işlevi yerine getirmeleri sağlanırsa sinematik yaklaşıma uygun hale gelirler. "Başka bir boyutun gerçekliğine" çok yoğun ilgi duyan Jean Epstein kariyerinin ilerleyen dönemlerinde böyle imgelerin asıl istikameti olarak değerlendirmiştir bunu. Dalgaların ağır çekimiyle bulutların hızlı çekiminden bahseden Epstein, "o afallatıcı fiziklerine ve tuhaf mekaniklerine rağmen, içinde yaşadığımız dünyanın –belli bir perspektiften– portresidir onlar," der.[30]

ZİHNİN KÖR NOKTALARI

Normalde görülmeyen şeylerden oluşan üçüncü ve son grup, zihnin kör noktalarına düşen fenomenlerden oluşur; alışkanlık ve önyargı bu fenomenleri fark etmemizi engeller.[31]* Afrika yerlilerinin gerçek or-

30. Epstein. "The Reality of Fairyland", *Cinemages*, no. 2:44. Ağır çekim filmler için ayrıca bkz. Rotha, *The Film Till Now*, s. 370; Pudovkin, *Film Technique and Film Acting*, I. Bölüm, s. 153; Deren, *An Anagram of Ideas on Art, Form, and Film*, s. 47.

tamında çekilen bir filme verdikleri tepki, kültürel standartlar ile geleneklerin bu eleme süreçlerinde nasıl bir rol oynadığını çarpıcı bir biçimde ortaya koyar. Film gösteriminin ardından, bu mecraya hâlâ pek aşina olmayan seyirciler çamurun içinden bir şeyler seçip yediğini gördükleri bir tavuk hakkında konuşurlar. Halbuki filminde böyle bir tavuk olduğundan yönetmenin haberi yoktur, çeşitli gösterimlerinde filmi izlemiş olmasına rağmen tavuğu hiç fark etmemiştir. Yerliler mi uyduruyordu tavuğu yoksa? Filmini didik didik eden yönetmen nihayet tavuğun izini bulur: Filmin bir yerinde görüntünün bir köşesinde kısa bir an beliriyor ve sonra da sonsuza kadar kaybolup gidiyordur.[32]

Gündelik hayatta inatla dikkatimizden kaçtıkları için sinematik olarak nitelendirebileceğimiz nesne türleri şunlardır:

Alışılmadık bileşikler: Filmler, alışkın olduğumuz figür-zemin örüntülerinin genelde görmemizi engellediği gerçek hayat bileşiklerini gözler önüne serebilir. Bir odanın içinde bir insan hayal edelim: İnsan figürünü bir bütün olarak görselleştirmeye alışık olduğumuzdan, adamı bir bütün olarak değil de sözgelimi sağ omzu ve kolu, birkaç parça mobilya ve duvarın bir kısmından oluşan bir resim birimi olarak algılayabilmek için çok uğraşmamız gerekir. Ancak fotoğrafın ve daha güçlü bir biçimde filmin görmemizi sağladığı şey tam da budur. Film kamerası, aşina olduğumuz nesneleri parçalarına ayırıp bu parçalar arasındaki evvelce görünmez karşılıklı ilişkileri –genelde sadece etraflarında hareket ederek– görüş alanımıza sokar. Yeni ortaya çıkan bu bileşikler bilinen şeylerin arkasında gizlenir ve kolaylıkla teşhis edilebilen bağlamlarının ötesine geçerler. Mesela *Jazz Dance* insan gövdelerinden, giysilerinden, bacaklarında vb., yani neredeyse anonim şekillerden inşa edilen bileşkelerin görüntüleriyle dolup taşar. Film fiziksel varoluşu yeniden üretirken genelde yarı-soyut fenomenlerin biçimlenimlerini açığa çıkarır. Bu dokular bazen süsleme niteli-

31. Krş. Epstein, *Le cinématographe vu de l'Etna*, s. 18; Deren, *An Anagram of Ideas on Art, Form, and Film*, s. 46.

* Ayrıca krş. Proust alıntısı, s. 89.

32. Maddison, "Le cinéma et l'information mentale des peuples primitifs", *Revue internationale de filmologie*, 1948, c. I, no. 3-4:307-8.

ğine bürünür. Nazi propaganda filmi *Triumph des Willens*'te hareket halindeki bayraklar ekranı doldurmaya başladıkları anda iyice kaynaşıp çok güzel bir örüntü meydana getirir.

Ret: Birçok nesneyi fark etmeyişimizin nedeni aslında sadece bakışlarımızı onlara yöneltmememizdir. İnsanların çoğu çöp kovalarına, ayakkabısının altındaki kire, arkasında bıraktığı çöpe sırt çevirir. Filmlerin böyle ketleri yoktur; bilakis, genelde aldırmayıp geçtiğimiz şeyler tam da hepimizin bu ihmali yüzünden filmlere cezbedici gelir. Ruttmann'ın *Berlin*'inde çok sayıda kanalizasyon ızgarası, su oluğu ve çer çöp dolu sokak bulunur; keza *Rien que les heures*'inde Cavalcanti de çöplerle bir o kadar ilgilidir. Aksiyon bu tür çekimleri gerektiriyor olabilir tabii, ama bu mecraya özgü bir duyarlılıktan mülhem filmler genelde kameranın doğuştan gelen merakını doyurması ve bir çöpçü olarak işlevini yerine getirmesi için bol imkân sunacak biçimde tasarlanır; eski sessiz komedileri düşünün mesela –Chaplin, *A Dog's Life*– veya suçun, savaşın, sefaletin dahil olduğu filmleri. Yaşama sevinciyle dolup taşan görüntülerden sonra gelen ret görüntüleri bilhassa etkileyici olduğundan, sinemacılar cümbüşün büyüleyiciliği ile eğlence sonrasının hüznü arasındaki tezatı tekrar tekrar kullanmıştır. Ekranda bir ziyafet görürsünüz ve ardından, herkes gittikten sonra, orada biraz daha oyalanıp buruş buruş masa örtüsüne, yarım bırakılmış içkilere ve tabaklardaki yemek artıklarına bakmanız sağlanır. Klasik Amerikan gangster filmleri bu efekti kullanmaya bayılır. *Scarface*, şafak vakti bir restoranın görüntüleriyle açılır; önceki gece yapılan âlemin kalıntıları masalardan döşemeye kadar her yere yayılmıştır; Sternberg'in *Underworld*'ünde, gangsterlerin balosundan sonra Bancroft bir konfeti ve serpantin labirentinde ilerler [14. Resim].

Aşina: Aşina olduğumuz şeyleri de algılamayız. Rette olduğu gibi onlardan hoşlanmadığımız için değil, üstüne hiç kafa yormadan çantada keklik gözüyle baktığımız için. Sıkı fıkı olduğumuz simalar, her gün geçtiğimiz sokaklar, yaşadığımız ev – bunların hepsi tenimiz gibi bizim parçamızdır; ve bütün bunları yürekten bildiğimiz için, gözümüzle de bilmemize gerek yoktur sanki. Varoluşumuza entegre oldular mı algı nesneleri, ulaşılacak hedefler olmaktan çıkarlar. Onlara yoğunlaşacak olsak, kımıldayamaz olurduk herhalde. Ortak bir deneyim bunu

doğrular. Birisi odasına giriyor diyelim; yokluğunda odasında bir şeyler değiştiyse eğer, hemen huzursuz olacaktır. Fakat huzursuzluğunun sebebini bulmak için rutininin dışına çıkmalıdır; ancak bilincini toplayıp dikkat kesildiğinde, yani yabancılaştığında oda ona aslında neyin değiştiğini bulma imkânı tanır. Proust'un anlatıcısı bu yabancılaşmanın gayet farkındadır, özellikle de büyükannesini birden her zaman olduğunu sandığı kişi olarak değil de gerçekten kimse o olarak veya en azından bir yabancıya nasıl görünüyorsa öyle görmeye başladığı anda – rüyalarından ve hatıralarından koparılıp alınmış enstantane bir surettir bu.

Filmler benzer deneyimleri defalarca yaşatır bize. Çevremizi ifşa ederek yadırgatıcı hale getirir. Mükerrer bir film sahnesi şöyledir mesela: İki ya da daha fazla kişi sohbet etmektedir. Sohbetin ortasında, kamera adeta tam bir kayıtsızlıkla odada yavaşça pan yapar, bizi dinleyicilerin yüzlerini ve çeşit çeşit mobilyayı tam bir kayıtsızlıkla izlemeye davet eder. Belli bir bağlamda ne anlama gelirse gelsin, bu hareket daima gayet iyi bilinen bir bütünü çözüp, seyirciyi o durumun olağan bir bileşeni olduğu için evvelce gözden kaçırdığı veya hafife aldığı izole fenomenlerle karşı karşıya getirir. Kamera pan yaptıkça, perdeler dile gelir, gözler kendi hikâyesini anlatmaya başlar. Aşina olandan geçip yadırgatıcı olana uzanan bir yoldur bu. Hayatımız boyunca aşina olduğumuz sokak köşelerinin, binaların ve manzaraların çekimleriyle sık sık karşılaşmayız; tabii fark ederiz onları, yine de yakınlık uçurumundan doğan bakir izlenimler gibidirler. Vigo'nun *Zero de conduite*'inin açılış sekansında trenle okula giden iki erkek çocuk görürüz. Sıradan bir gece yolculuğu mudur bu? Vigo aşina olduğumuz bir tren kompartımanını, palavralarından ve eşek şakalarından sarhoş olup havada yüzen iki kafadarın o büyülü Kızılderili çadırına dönüştürür.[33]

Bu dönüşümün gerçekleşmesinde rol oynayan –hem fotoğrafik hem de sinematik– araçlardan biri de kamera açılarının sıradışı bir biçimde kullanılmasıdır. Vigo zaman zaman kompartımanı verevlemesine ve aşağıdan bir açıyla gösterir. Solgun yüzlerinin önünde oyun-

33. Bkz. Kracauer, "Jean Vigo", *Hollywood Quarterly*, Nisan 1947, c. II, no. 3:262.

cak balonlar bir ileri bir geri salınırken kompartıman sanki okul çağındaki bu iki asabi oğlanın sigara dumanıyla sürüklenip gidiyormuş gibi görünür böylece. Proust bu aracın yabancılaştırma etkisini iyi bilir. Bazı manzara ve şehir fotoğraflarının "harikulade" olduğunu belirttikten sonra şöyle devam eder: "Meraklıların bu örnekte bu sıfatla neyi kastettiklerini açıklamak gerekirse, görülecektir ki, genellikle tanıdık bir şeyin değişik bir görünümü için kullanılır; görmeye alışık olduğumuz görünümlerinden farklı, değişik olmakla birlikte gerçek olan bu görünüm, bu sebeple iki misli çarpıcıdır bizim için; çünkü bizi şaşırtıp alışkanlıklarımızdan sıyırır ve aynı zamanda bir izlenimi hatırlatarak benliğimize nüfuz etmemize sebep olur." Bu tanımı somutlaştırmak için, bir katedralin her zamankinden farklı göründüğü bir fotoğrafını örnek verir: Fotoğraf "şehrin ortasında görmeye alıştığımız bir katedrali, özel olarak seçilmiş bir noktadan çekildiği için, evlerden otuz kat daha yüksek" gösterir.[34] Birazcık makyajın bir insanı bambaşka biri yapmaya yettiği görülür; her zamanki perspektiften birazcık sapmak da genelde benzer bir sonuca yol açar. René Clair, Jean Epstein'ın kamerayı sıradışı bir biçimde kullandığı *Cœur fidèle*'i hakkındaki değerlendirmesinde, "kameralarının açısıyla birazcık oynayarak o kadar merak uyandırabilecekken", bir sürü yönetmen neden türlü türlü fotoğraf numarasına başvurup duruyor ki diye sormadan edemez.[35] Dönüştürme güçleri nedeniyle, sıradışı açılardan yapılan çekimler genelde propaganda amacıyla kullanılır. Böyle çekimlerin yapay olarak dönüştürülmüş gerçeklik görüntüleri haline gelmesi her zaman imkân dahilindedir.

Geçmişte hayatımızın bir parçası olduğu için aşina olduğumuz nesnelerle yüzleşmek bilhassa uyarıcıdır. Bu dönemleri canlandıran filmlerin çoğu zaman travmatik olan o kendine has etkisi de buradan kaynaklanır. Bu dönemin ille de çocukluğumuz olması gerekmez, çünkü çocuk gerçek-hayal demeden fiili deneyimleri ile resimli kitaplara ve büyükanne masallarına dayanan hayali deneyimlerini bir-

34. Proust, *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde*, çev. Roza Hakmen, İstanbul: YKY, 1996, s. 365.

35. Clair, *Réflexion faite*, s. 77 (alıntının tarihi 1924'tür). Ayrıca bkz. Rotha, *The Film Till Now*, s. 367-8.

birine karıştırır. *The Golden Twenties*, *50 Years Before Your Eyes* ve *Paris 1900* gibi –1950'de aktüalite filmleri, güncel uzun metraj filmler ve fotoğraflardan devşirilen– retrospektif belgeseller, vaktiyle sorgusuz sualsiz benimsediğimiz âdetler ve moda örüntülerini keşfe çıkar. Ekranda yeniden canlandıklarında, gerçeğe sadık kameranın getirip önüne koyduğu o komik şapkalara, ağzına kadar dolu odalara, abartılı jestlere gülmekten alıkoyamaz kendini. Ancak gülerken, ürpererek şunu fark etmesi adeta kaçınılmazdır: Seyirci bizzat kendi benliğinin sandık odasına sürülmüştür. Bilmeden bu mekânlarda bulunmuş, artık kendisine saflık gibi gelen veya kısıtlayıcı bulduğu uzlaşımları vaktiyle bizzat kendisi de körü körüne benimsemiştir. Kamera bir anda evvelki varoluşumuzun aksesuarlarını teşhir eder, onları esasen dönüştürmüş olan anlamı üzerlerinden soyup alır ve böylece kendi başlarına şeyler olmaktan çıkıp görünmez kanallar haline gelirler.

Resimlerden farklı olarak film imgeleri, bilhassa henüz tüketilmemiş hammaddeyle ilgilendikleri için, bu tür bir parçalarına ayırma işlemini teşvik ederler. Bu eski filmlerin heyecan verici tarafı, bizi vaktiyle içinden çıktığımız, gelişimini henüz tamamlamamış, koza misali dünyayla; krizalit evresinde bize eşlik eden bütün nesnelerle, daha doğrusu nesnelerin kalıntılarıyla yüzleştirmeleridir. Böylece en çok aşina olduğumuz, gayri iradi tepkilerimizi ve spontane itkilerimizi koşullamaya hâlâ devam eden şey, bize en yabancı şey gibi görünmeye başlar. Bu modası geçmiş görüntüleri komik bulsak da, mahrem varlığımızın bir anda karşımıza dikilmesinin yarattığı korkudan tutun da zamanın amansız geçip gidişinin yarattığı nostaljik melankoliye kadar envai çeşit duyguyla karşılık veririz onlara. Aralarında René Clair'in *Un chapeau de paille d'Italie* ve *Les deux timides*'i ile Viktoryen dönemde geçen çok sayıda gizem-dramanın da yer aldığı pek çok film, şimdi ile geçmiş zaman arasındaki sınır bölgesini oluşturan bu yakın ve uzak günlerin eşsiz büyüsüne başvurur. Bu sınırın hemen ötesinde, tarih âlemi uzanır.

Bilinci afallatan fenomenler

Büyük felaketler, savaş mezalimi, şiddet, terör, cinsel sefahat âlemleri ve ölüm bilinci afallatan olaylardır. Her halükârda, uyandırdıkları heyecanlar ve yol açtıkları üzüntüler tarafsız bir gözlemi mutlaka çarpıtır. Bırakın fiilen bir parçası olmayı, böyle bir olaya tanıklık etmiş birinden bile gördüklerini doğru dürüst anlatması beklenemez.[36] Ama insan veya değil, ham doğanın bu tezahürleri fiziksel gerçekliğin alanına girdiği için, sinematik konular arasında yer alır. Onları çarpıtmadan ancak kamera sunabilir.

Aslına bakılırsa, film böyle olayları yeğlemiştir hep. Sel olsa, kasırga kopsa, uçak kazası veya başka bir felaket meydana gelse, aktüalite filmlerinin bu konuyu işlememesi mümkün mü? Aynı şey uzun metraj filmler için de geçerli. Sinema tarihindeki ilk filmlerden biri olan *The Execution of Mary, Queen of Scots*'ta (1895) cellat kraliçenin kafasını kestikten sonra yerden alıp havaya kaldırır, dolayısıyla bu korkunç teşhir karşısında seyircinin gözlerini kaçırmasına imkân kalmaz. Pornografik motifler de çok erken tarihlerde ortaya çıkmıştır. Sinemanın yolu, felaketlerin ve kâbus gibi olayların içinde mest olan filmlerle kaplıdır: Dovzhenko'nun *Arsenal*'i ve Pabst'ın *Westfront 1918*'inde savaşın dehşeti, Eisenstein'ın Meksika malzemesine dayanan *Thunder over Mexico*'nun sonundaki o korkunç infaz sekansı, *San Francisco*'da deprem, Rossellini'nin *Roma città aperta*'sındaki işkence epizodu, *Ostatni etap*'taki Nazi toplama kampı betimlemesi, Buñuel'in *Los Olvidados*'unda serserilerin bacakları olmayan bir adama sebepsiz yere saldırdığı sahne [15. Resim].

Feci ve zıvanadan çıkmış olana duyduğu daimi ilgi yüzünden, film mecrası sık sık ucuz sansasyon peşinde koşmakla suçlanmıştır. Bu iddiayı güçlendiren tartışmasız bir gerçek vardır: Filmler sansasyonel olana o kadar çok vakit ayırır ki bu durumu herhangi bir ahlaki amaca dayandırarak açıklamaya imkân kalmaz; bu ahlaki amaç çoğu zaman vahşice bir cinayeti veya benzer bir olayı canlandırmanın bahanesinden başka bir şey değilmiş gibi görünür.

36. Krş. örneğin Balázs, *Der sichtbare Mensch*, s. 120.

Buna karşılık, böylesine sansasyon yaratmasaydı, bu mecranın bir kitle iletişim aracı olamayacağı; ayrıca, seyirciye bunu sunarak aslında sadece saygın bir geleneği takip etmiş olduğu öne sürülebilir. Ezelden beri insanlar korkunç yangınların gazabını, vahşet ve ızdırabın aşırılığını ve tarifsiz bir şehveti dolaylı olarak deneyimlemelerine olanak veren, sarsılan ve kendinden geçen seyirciyi şok edip kör bir katılımcıya dönüştüren gösteriler için can atmıştır.

Ancak bu argüman bir noktayı ıskalıyor. Sinema antik zamanların gladyatör dövüşlerini veya *Grand-Guignol*'ü taklit veya devam ettirmekten ibaret değildir, yeni ve mühim bir şey ekler: Genellikle iç çalkantıların içinde boğulup giden şeyi görünür kılmak konusunda ısrarcıdır. Gerçek felaket ve dehşetlerle ilgili olduğu sürece, böyle bir gözler önüne serme sinematik yaklaşıma daha uygun düşecektir elbette. Rossellini ve Buñuel, filmlerinde sadizmin marifetlerini kasten detaylandırarak hem seyirciyi bu dehşet verici manzaraları içine almaya zorlar hem de seyircinin bunları soğukkanlı kameranın kaydettiği gerçek hayattan olaylar gibi görmesini sağlar.[37] Keza 1920'lerin Rus filmleri, propaganda mesajlarını iletmeye çalışmanın ötesinde, duygusal *ve* uzamsal muazzamlıkları nedeniyle, algılanabilmeleri için sinematik muameleye iki misli ihtiyaç duyan gerçek kitlelerin kriz yüklü ayaklanmalarını bize iletir.

Öyleyse sinema altüst olan tanığı bilinçli bir gözlemciye dönüştürmeyi amaçlar. Dolayısıyla sinemanın zihni altüst eden olayları gösterirken kısıtlamalardan azade olmasından daha meşru bir şey olamaz. Çünkü bu sayede sinema "şeylerin kör dürtüsüne" gözlerimizi kapamaktan alıkoyar bizi.[38]

37. Krş. Bachmann, "The Films of Luis Buñuel", *Cinemages*, no. 1.

38. Aktaran Laffay, "Les grands thèmes de l'écran", *La Revue du cinéma*, Nisan 1948, c. II, no. 12:13. Krş. Fransız filmi *Nous sommes tous des assassins* hakkındaki değerlendirme yazıları, *The New York Times*, 9 Ocak 1957; *New York Post*, 9 Ocak 1957; *Cue*, 12 Ocak 1957. Yazarların hepsi Fransa'da idam cezası hakkındaki filmi sert gerçekçiliği ve "amansız açık sözlülüğü"nden (*N. Y. Times*) dolayı metheder, dolayısıyla hepsi açıkça dehşet verici olayları gerçekte olduğu gibi göstermenin sinemaya düştüğünü söyler.

Gerçekliğin özel tarzları

Son olarak. film, fiziksel gerçekliği, bahsettiğimiz türden olayların, zihinsel rahatsızlıkların veya başka herhangi bir içsel ya da dışsal nedenin yol açtığı ekstrem ruh hallerindeki bireylere göründüğü şekliyle ifşa edebilir. Böyle bir haleti ruhiyeye bir şiddet ediminin yol açtığını farz edersek, kamera çoğunlukla duygusal açıdan altüst olmuş bir tanık veya katılımcının bu edimden çıkaracağı imgeleri yeniden üretmeye yönelir. Bu imgeler de sinematik konular arasında yer alır. Tarafsız bir gözlemcinin bakış açısına göre çarpıktırlar; onlara yol açan ruh hallerinin çeşitliliği ölçüsünde de birbirlerinden farklıdırlar.

Mesela Eisenstein *Oktyabr* filminde vecdi yansıtan bir fiziksel evren kompozisyonu oluşturur. Bu epizot şöyledir: Ekim Devrimi'nin başında, işçi delegeleri bir grup Kazağı kendi tarafına çekmeyi başarır; topuz süslemeli kılıçlarını yarı çekmiş olan Kazaklar, kılıçlarını kınına geri sokar ve iki grup bağırış çağırış dostça bir ilişki kurarken adeta kendinden geçer. Bunun hemen arkasından gelen dans sahnesi, keyfi fazlasıyla yerinde olan insanların dünyayı nasıl deneyimlediğini gösteren hızlandırılmış bir montaj sekansı biçiminde sunulur. Büyük sevinç içinde, dansçılar ve onları izleyenler sürekli birbirine karışırken hareket halindeki yakın çevreleriyle bağdaşmayan unsurları algılamadan edemezler. Fıldır fıldır dönen bir parçalar yığınıdır onları çevreleyen. Ve Eisenstein, *krakowiak* yapan Kazakların çizmeleriyle bir su birikintisine bata çıka dans eden işçilerin bacaklarını, kahkaha atarken ağzı kulaklarına varan yüzleri –insanların vecdi ölçüsünde artan bir hızla– arka arkaya getirerek bu karmaşayı mükemmel biçimde yakalar.

Paniğe kapılmış bir bireyin dünyasında kahkaha yerini surat asmaya, göz kamaştırıcı kargaşa yerini korkutucu bir katılığa bırakır. En azından Ernö Metzner *Polizeibericht Überfall*'ında bu dünyayı böyle algılar. Filmin "kahramanı" kendi halinde bir zavallıdır; bir gün yerde bir demir para bulur, bu parayı barbuta yatırır ve şansı döner. Cebini doldurup barbut oynadığı yerden ayrılırken, haydutun biri peşine takılır ve kahramanımıza yaklaştıkça yaklaşır [16. Resim]. Adam korkar. Tabana kuvvet kaçmaya başladığı andan itibaren, etrafındaki

bütün nesneler peşindeki haydutla işbirliği yapmış gibidir. Karanlık altgeçit uğursuz bir tuzağa döner; kımıltısız tehditler, harap gecekondular yan yana dikilip gözlerini adama diker. (Bu etkinin büyük ölçüde fotoğraf konusundaki ustalığa dayandığını özellikle belirtmekte fayda var.) Yolda karşılaştığı bir kadının onu odasına çıkarmasıyla beraber başındaki beladan bir süreliğine kurtulmuş olsa da, haydutun hâlâ sokakta beklediğini gayet iyi bilmektedir. Perde kımıldar ve "kahraman" bu odanın da tehlikelere gebe olduğunu hisseder. Nereye bakarsa baksın bir çıkış bulamaz. Kendisine bakar: Maskeyi andıran yüz hatlarının eğri büğrü yansımalarından başka bir şey değildir gördüğü.[39]

39. Bkz. Kracauer, *From Caligari to Hitler*, s. 194-6. Gerçekliğin böyle özel tarzlarını uygun bir biçimde göstermek için, sinemacılar "başka bir boyutun gerçekliği"ne ait görüntülerden de yararlanmak zorunda kalabilir.

4

Bünyevi Yakınlıklar

Fotoğraf filmde yaşıyorsa, film onunla aynı yakınlıkları paylaşıyor demektir. Filmin karakteristik özelliği gibi görünen beş yakınlıktan dördü, fotoğrafın yakınlıklarıyla özdeştir. Yine de, kapsamlarının genişliği ve özellikle sinematik içerimleri nedeniyle, bu yakınlıkları yeniden ele almak gerekir. İncelenecek son yakınlık –"hayatın akışı"– sadece filme hastır çünkü fotoğraf hayatı hareket halindeyken yakalayamaz.

SAHNELENMEMİŞ OLAN

Daha önce de belirttiğimiz gibi, kamera bakımından yeniden üretilebilir olan her şey ekranda temsil edilebilir – yani prensipte, sözgelimi bir tiyatro performansının kayda geçirilerek muhafaza edilmesine herhangi bir itiraz yöneltilemez. Bununla beraber, filmlerin ancak fiili fiziksel varoluşa yoğunlaşarak gerçekçilik eğilimini kabul ettiği sürece sinematik yaklaşıma uygun olduğunu da vurgulamıştık: "Ağaçlar arasında hareket eden rüzgârın güzelliği" – D. W. Griffith 1947'de yaptığı bir söyleşide bu sözleri söylerken, dönemin Hollywood sinemasından ve onun bu güzellikten bihaber olmasından duyduğu rahatsızlığı ifade ediyordu.[1] Başka bir deyişle film, istisnasız her türlü görünür veriyi yeniden üretme becerisine rağmen, sahnelenmemiş olan gerçekliğe yönelir. Bu durum da sahneleme konusun-

1. Stern, "D. W. Griffith and the Movies", *The American Mercury*, Mart 1944, c. LXVIII, no. 303: 318-19.

da birbiriyle ilişkili iki önermenin ortaya çıkmasına neden olur: Birincisi, sahneleme ancak fiili varoluş yanılsaması yarattığı ölçüde estetik açıdan meşrudur. İkincisi, yine aynı mantıkla, sahnelenen herhangi bir şey film mecrasının temel özelliklerini ıskaladığı sürece sinematik değildir.

Sahneleme hakkındaki ikinci önerme dışında, bunlara pek bir şey eklemeye gerek yok. Teatral set veya kompozisyonların yapaylığının film mecrasının ham haldeki doğaya yönelik tercihine aykırı olduğu yolundaki genel ifade gayet isabetlidir. Yine de bunu biraz daha açmakta fayda var. Deneyimlerimiz, sahnelemenin hiç olmazsa iki durumda sinematikliği daha az zayıflattığını gösteriyor bize.

Önce, *Das Cabinet des Dr. Caligari*'den *Jigokumon*'a kadar resimleri model aldığı aşikâr olan bütün filmleri düşünelim: Katışıksız gerçekliği, henüz resimsel bir işleme tabi tutulmamış gerçekliği gözardı ettikleri doğrudur; ama aynı zamanda, filmler "hayat verilen çizimler olmalı" diyen Hermann Warm'ın bu talebini karşıladıkları da doğrudur.* Filmlerin bu talebe uygunluğunun sinematiklik bakımından da birtakım sonuçları vardır. Hatırlayacak olursanız bir önceki bölümde, hareketsizlikle tezat oluşturan hareketin sinematik konulardan biri olduğundan bahsetmiştik. "Çizimlere hayat veren" filmleri de bu gruba ekleyebiliriz, çünkü hareketi bir durağanlık haliyle tezat oluşturacak şekilde kullanmıyorlarsa da, bu durağanlık halinden hareketin doğuşunu gösterirler. Aslında ne zaman çizim olduğu aşikâr figür ve nesneler bünyevi hareketsizliklerine rağmen canlılık kazansa, oluşmakta olan hareket hissini deneyimleriz. Heyecan verici bir deneyimdir bu, çünkü böyle figür ve nesnelerin birer çizim olma niteliğini muhafaza etmemesi pek mümkün değildir. *Das Cabinet des Dr. Caligari*'nin protagonistleri –Dr. Caligari ve Cesare– dışavurumcu setlerde hareket ederken, hareketsiz gölgeler ile tuhaf tasarımlara karışıp giderler.[2] *Jigokumon*'un bazı sahneleri sihirli bir değneğin hareket ettirdiği kayan resimlerden ibarettir adeta. Bu filmlerin bizi cezbeden tarafı, bizatihi hareket mucizesidir. Hareket böyle filmlere sinematik bir hava katar.

* Bkz. s. 122.

2. Bkz. Kracauer, *From Caligari to Hitler*, s. 69-70.

Diğer taraftan, sinemaya özgü teknik ve araçlar sayesinde benzer bir etki yaratılabilir. 2. Bölüm'de filmin temel özellikleri ile teknik özellikleri arasındaki ilişkilerden bahsederken söylediklerimizle de uyumludur bu. Bu bölümde üzerinde durduğumuz kurala göre, dekor içinde –teatralliğin sadece bu yönünü ele alacak olursak– geçen bir film bile, eğer teknik uygulaması bu mecraya özgü bir duyuyu destekliyorsa, sinematik bir nitelik kazanabilir; yine de böyle bir filmin her halükârda kamera gerçekliğine adanmış bir film kadar sinematik olmayacağı açıktır. Olivier'nin *Hamlet*'inde kamera sürekli hareket halindedir, kaydırmaları ve panlarıyla dolaştığı iç mekânların dışsal olana dair bir şey söylemekten ziyade oyunun haleti ruhiyesini dışsallaştırmaya yönelik olduğunu seyirciye neredeyse unutturur; daha doğrusu, seyirci dikkatini aynı anda iki ayrı dünyaya vermek zorunda kalır; bu çatışan dünyaların birbirine karışarak bir bütün oluşturması beklenir, ama gerçekten de iyi harmanlandıkları söylenemez: Bir tarafta kameranın hareketinin işaret ettiği sinematik dünya vardır, diğer tarafta da sahne tasarımcısının tesis ettiği gerçekdışı dünya. Keza Fritz Lang, teatralliği pek çok açıdan aşılamamış bir film olan *Metropolis*'inin sel epizoduna sinematik bir hayat görünümü aşılamayı başarır. Bu bölümde, kitlelerin selden kaçışı gerçeğe sadık biçimde sahnelenmiş ve genel çekimlerle yakın çekimlerin kombinasyonu kullanılarak bu manzaraya gerçekte tanık olsak edineceğimiz şekilde gelişigüzel izlenimler edinmemiz sağlanmıştır. Ancak kitle görüntülerinin sinematik etkisi, sahnenin son derece stilize mimari çevrelerde geçmesi nedeniyle azalır.*

TESADÜFİ

Tesadüfilik kamera gerçekliğinin karakteristik bir özelliği olduğundan, fotoğraf kadar film için de cezbedicidir. Tam anlamıyla sinematik bir türde, sözgelimi sessiz Amerikan komedilerinde tesadüfilik önemli bir rol oynar. Buster Keaton'ın veya Charlie Chaplin'in "serseri"sinin (*The Tramp*) yıkıcı doğal güçler, düşman nesneler ve zalim

* Krş. s. 118.

insanlar karşısındaki küçük zaferleri kimi zaman akrobatik hünerler sayesinde gerçekleşir. Ancak pek çok sirk prodüksiyonunun aksine, komedi filmi oyuncunun ölüme meydan okuma ve imkânsız zorlukları aşma maharetini vurgulamamıştır; bilakis, oyuncunun becerilerini hafife almış, başarıya ulaşan kurtarışları sadece tesadüf gibi göstermeye gayret etmiştir sürekli. Kaderin yerini tesadüfler alır, kör talihin habercisi gözüyle bakılan beklenmedik koşullar durup dururken hayırlı vesileler haline gelir. Harold Lloyd'un gökdelenin tepesindeki halini düşünün mesela: Düşüp ölmediyse eğer, bunun sebebi kendi marifeti değil, dışsal ve tamamen tutarsız olan bir gelişigüzel olaylar kombinasyonudur; özellikle Lloyd'a bir yardımı dokunsun diye meydana gelmeyen bu olaylar o kadar uyumlu bir biçimde birleşir ki Lloyd gerçekten de düşmeyi isteyecek olsa bile düşemez diye düşünmeye başlar insan. Tesadüfler *slapstick* komedilerin ruhudur.[3]

Filmin rasgele olumsallıklara yakınlığı, en çarpıcı biçimiyle sokağa karşı beslediği değişmez hassasiyette belirir ("sokak" terimini burada dar anlamıyla, bildiğimiz şehir sokağı anlamında değil de tren istasyonlarından dans ve toplantı salonlarını, barları, otel lobilerini, havaalanlarını vb. kapsayacak şekilde kullanıyorum). Filmin fotoğraftan geldiğini, fotoğrafın akrabası olduğunu doğrulamak için hâlâ kanıt gerekiyorsa, ikisi için müşterek olan bu çok özel tercih iş görecektir. Bu bağlamda, uçucu izlerin merkezi diye nitelenen sokak, tesadüfinin alnımıza yazılana baskın çıktığı, beklenmedik olayların adeta kaide olduğu bir alan olarak ilgi çekicidir. Kulağa ne kadar şaşırtıcı gelse de, Lumière'lerden beri ucundan kıyısından bile olsa bir sokağı göstermeyen filmlerin sayısı çok azdır, hatta pek çok filmde başkarakterlerden biri de bir sokak figürüdür.

Bu geleneği başlatan D. W. Griffith'tir. Sinematik açıdan kayda değer olan ilk örnekler için her zaman mutlaka Griffith'e bakmak gerekir. Griffith'in çekimleri, sokağı tesadüflerin hüküm sürdüğü bir alan olarak ele alması bakımından, Lumière'in kalabalık kamusal alanlarda yaptığı çekimleri andırır. Griffith'in ilk filmlerinden biri olan, adı filmin kendisi hakkında çok şey anlatan *The Musketeers of*

3. Krş. Kracauer, "Silent Film Comedy", *Sight and Sound*, Ağustos - Eylül 1951, c. 21, no. 1:31.

Pig Alley'de, aksiyon büyük ölçüde kasvetli evlerde, New York'un Doğu Yakası'ndaki ne idüğü belirsiz insanlarla dolu bir sokakta, bir batakhanede ve döküntü evlerin arasındaki, gençlerin sabah akşam aylaklık ettiği küçük bir avluda geçer [17. Resim]. Daha da önemlisi, bir hırsızlık etrafında dönen ve kovalamacayla biten aksiyonun kendisi tam da bu mahallerden doğar. Söz konusu mekânlar, hırsızın mensup olduğu suç çetesine birtakım imkânlar sunar; entrikanın olmazsa olmazı tesadüfi karşılaşmalarla insanların gelişigüzel toplanmalarını sağlar. Griffith'in *Intolerance*'ındaki "modernliğin hikâyesi" bir bakıma daha geniş bir ölçekte bütün bunları kaldığı yerden devam ettirir. Burada sokağın bir işlevi daha vardır: Grevdeki işçiler ile onları bastırmakla görevlendirilen askerler arasındaki kanlı çatışmalara sahne olur. (Kaçışan işçilerle yere serilen bedenlerin görüntüleri, Rus Devrim filmlerinin öncüsüdür.)

Ancak "modernliğin hikâyesi"ndeki sokak epizotları, kitlesel şiddeti tarif ediyorsa da tümüyle kuşatmaktan uzaktır. Eisenstein bu epizotları daha az göz kamaştırıcı bir nedenle över – sokakların onlardan ayrı düşünülemeyecek görünüş ve oluşlarını seyirci üzerinde belli bir etki yaratacak şekilde ortaya koyma tarzı. Eisenstein'ın 1944'te bu epizotlardan tek hatırladığı tesadüfen oradan geçen biridir. Bu kişiyi tarif ettikten sonra Eisenstein sözlerini şöyle sürdürür: "Oradan geçerken acı içindeki oğlanla kızın diyaloğunun en dokunaklı anında sahneye daldı. Genç çift hakkında neredeyse hiçbir şey hatırlamıyorum, ama çekimin belki de bir saniyelik bir yerinde görünüp kaybolan bu adam daha dün gibi aklımda – üstelik filmi de yirmi senedir izlediğim yok! Ara sıra," diye devam eder, "bu unutulmaz figürler Griffith'in filmlerine gerçekten dalarlar, bildiğiniz sokaktan yürüyüp gelirler: Oradan geçen, muhtemelen bir daha hiç kameraya çekilmeyecek olan biri, Griffith'in ellerinde büyük bir yıldıza dönüşür."[4]

4. Eisenstein, *Film Form*, s. 199.

SONSUZLUK

Fotoğraf gibi film de esasen kameranın erişimi dahilindeki maddi fenomenlerin hepsini kapsama eğilimindedir. Başka bir deyişle, bu mecraya fiziksel varoluşun sürekliliğini tesis etme hayali ve arzusu hayat vermiştir adeta.

Kesintisiz 24 saat

Fernand Léger'in bir fikri bu arzuyu etkileyici bir biçimde ortaya koyar. Léger bir kadınla bir erkeğin hayatını kesintisiz yirmi dört saat itinayla kaydedecek devasa bir film hayal etmiştir: çalışırken, susmuş otururken, en mahrem anlarında. Hiçbir şey atlanmamalıdır; ayrıca kadınla erkek kameranın varlığını asla bilmemelidir. Léger'e göre, "bu korkunç bir film olurdu. İnsanlar dehşet içinde kaçışır, sanki dünya başlarına yıkılmış gibi feryat ederlerdi".[5] Léger haklıdır. Böyle bir film gündelik hayattan bir kesit sunmakla kalmaz, bunu yaparken gündelik hayatın aşina olduğumuz konturlarını da siler ve bu hayata dair uzlaşımsal tasarımlarımızın üzerini örttüğü bir şeyi, gündelik hayatın ham varoluşa uzanan dallı budaklı köklerini gözler önüne serer. Bu yabancı örüntüler karşısında panikleyip korkuyla geri çekilebiliriz, çünkü doğayla bağlarımızı gösterirler ve içinde yaşadığımız dünyanın, bizlerden oluşan dünyanın bir parçası olarak kabul görmeyi talep ederler.

Geçiş hatları

Fiziksel varoluşun sürekliliğini katederken, yönetmen farklı yollar seçebilir. (Süreklilik sonsuz olduğu için, yönetmenin sürekliliği –tek bir istikamette bile olsa– tam olarak sağlaması elbette mümkün değildir. Bu durumda yönetmen açılma, kararma, zincirleme gibi birtakım araçları kullanarak, sürekliliğin temsili açısından gerekli kesintileri işaretler ve/veya sürekliliğin farklı kesimlerini yumuşakça birbirine bağlar.)

5. Léger, "A propos du cinéma", *Intelligence du cinématographe* içinde, L'Herbier (haz.), s. 340.

Belli başlı beş geçiş hattı vardır.

Birincisi, filmler fiziksel gerçekliği muazzam ölçülerde kapsayabilir. Yol belgesellerini düşünün mesela veya içinde seyahat geçen uzun metraj filmleri: Seyahat izlenimini sürdürmeleri ve bu süreçte ekrana yansıttıkları uzak diyarlara gerçekten alaka göstermeleri dolayısıyla şüphesiz sinematik bir tadı vardır bu filmlerin. Kovalamacalar da bir bakıma bu gruba dahildir. Sinematik seyahat filmlerinde tezahür eden "yersiz yurtsuzluğun saf şiirini" öven Laffay'ye göre kovalamaca "evreni her yönde açar ve onun sonsuz birliğini kestirmemizi sağlar."[6]

Evrenin birliği ya kovalamacalarda olduğu gibi farklı yerlerdeki fenomenler bir zaman sekansı içinde arka arkaya dizilerek ya da bu fenomenlerin aynı anda zuhur ettiği izlenimi yaratılarak gözler önüne serilebilir. Fenomenlerin biraradalığını ön plana çıkaran bu ikinci alternatif "başka bir boyutun gerçekliği"ne örnek teşkil ettiği gibi, yerleşik zaman kavrayışına sinematik bir müdahale olarak da düşünülebilir; sırf kurgu aracılığıyla seyirci aynı anda çok başka yerlerdeki olaylara tanıklık etmeye çağrılır, böylece aynı anda her yerde olduğu hissine kapılacaktır. Kuşkusuz olayların böyle bir kombinasyonu bu amaca ancak yönetmen söz konusu olaylar vasıtasıyla uzamsal bir süreklilik izlenimi yaratmayı başarırsa hizmet eder. Ruttmann, Berlin'de gündelik hayattan bir kesit sunan belgeseli *Berlin*'de, bu görevi yerine getirmek için, aralarındaki birtakım benzerlik ve tezatlara bağlı olarak anlaşılır örüntüler oluşturan eşzamanlı fenomenleri yakalamaya çalışır. Vertov gibi Ruttmann da sokakta yürüyen insanların bacaklarından bir ineğin bacaklarına geçer, lüks restoranların leziz yemekleri ile en yoksulların berbat yiyeceklerini yan yana getirir.[7]

Ancak bu bağlantılar salt dekoratif ve bir hayli barizdir. Room'un muazzam yetkinlikteki *Tretya meshchanskaya*'sında, dönemin Moskova'sındaki kötü barınma koşullarını dramatize eden 1926 yapımı bu Sovyet filminde, uzamın farklı kesimlerinin içine dokunduğu sıkı kumaş daha anlamlıdır. Filmin süregiden aynı anda her yerde olma

6. Laffay, "Les grands thèmes de l'écran", *La Revue du cinéma*, Nisan 1948, c. II, no. 12:7, 9-10.

7. Kracauer, *From Caligari to Hitler*, s. 185. Vertov için ayrıca bkz. Rotha, *The Film Till Now*, s. 246.

vurgusu, seyirciye adeta tek bir bakışla tıklım tıkış odalardan ferah şehir manzaralarına kadar geniş bir alanı kuşatma imkânı verir ve böylece seyirci bunların anlaşılmaz birlikteliğine merak duymaya teşvik edilir.[8] Eşzamanlılığa bir başka önemli örnek Laffay'nin dikkat çektiği[9] Marx Kardeşler'in *A Night at the Opera*'sıdır. Bu filmde Marx Kardeşler verili bir evrenin birliğini o evreni şiddetle yok ederek olumlar; evreni dolduran nesnelerin hepsi kendilerine tayin edilen yerden alınıp birbirine katılıp karıştırılmaya zorlanınca, tüm evren çöker.*

İkincisi, filmler belli bir olayı meydana getiren sebep-sonuç zincirini izleyebilir. Bu hat da fiziksel gerçekliğin sürekliliğine veya en azından bu gerçekliği büyük ölçüde kapsayan bir süreklilik öne sürmeye yönelik bir girişime işaret eder. Cohen-Séat'in ifadesiyle "en ufak tesadüfi koşulların kaderlerin adım adım gerçekleşmesi" üzerindeki etkisini gözler önüne serdiği ölçüde film mecrasına sadık bir girişimdir bu.[10] Cohen-Séat'in ifadesi, tesadüfi olana yakınlık ile karşılıklı nedensel ilişkilerin el ele gittiğini vurgular. Belli bir fiziksel veya psikolojik fenomenin nedenlerinin adım adım izini süren bilim filmlerinin yanı sıra, böyle bir merakın kendini belli ettiği pek çok uzun metraj film de vardır. D. W. Griffith, son dakika kurtarışı epizotlarında, kurtarıcının kahramanca girişimini engelleyen veya kolaylaştıran bütün etkenleri mutlaka en ince ayrıntısına kadar verir. Çatışma ve müdahaleler, kaçırılan veya ucu ucuna yakalanan trenler, yola çıkan atlar ve suları kaplayan buzlarla inatlaşan bacaklar – nihai sonuca bir biçimde katkıda bulunan her şey incelemeye sunulur.

Kaçınılmaz mutlu sonu mümkün olduğunca ertelemesinin sebebinin süspansı artırmak olduğunu farz etsek bile, Griffith'in bunu yapma tarzı, aksiyonun ilk evresi ile tamamlanması arasındaki bağlantıları kurmakla sahiden ilgilendiğini ortaya koyar. Minör saikleri ve tali uğrakları gösterme şevkinin kâşifin merakını andıran bir yanı vardır. Ve bu bulaşıcı merak bizzat süspans yaratır – sözgelimi Pabst'

8. Krş. Rotha, *a.g.y.*, s. 364-5.

9. Laffay, "Les grands thèmes de l'écran", s. 10-11.

* Uzamsal sürekliliğin ekrandaki temsili yazar ve sanatçıların hayal gücünü tetiklemiştir. John Dos Passos kimi romanlarında dünyanın farklı noktalarındaki eşzamanlı olayları yan yana getirirken şüphesiz sinemanın yolundan gitmektedir.

10. Cohen-Séat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, s. 100.

ın sessiz filmi *Geheimnisse einer Seele*'deki gibi bir süspans. Bu filmde dramatik ilgi kahramanın bıçak korkusunun nedenlerinin psikanalitik olarak araştırılması üzerindedir. Kısmen bilimsel, kısmen kurmaca olan bu görsel analiz, geçmişe ait bir psiko-fiziksel dünyanın sık çalılıklarına dalar, duygulanımlarla yüklü bir dizi çevre ve nesneyi kapsar. Karşılıklı nedensel ilişkilerin gelişimi üzerindeki vurgu, "kaderlerin adım adım gerçekleşmesine" hasredilen anlatıların genellikle izlediği yolu tersine çevirmeyi talep ediyor gibidir. Böyle anlatılar zamanla birlikte ilerler, *Geheimnisse einer Seele* ise bugünden geçmişe gider. Bunu Pabst'ın filminden daha korkusuzca yapan hem *Citizen Kane* hem de *Rashômon* olup bitmiş bir olayla başlar ve olayın izini bu noktadan geriye doğru giderek sürer. *Rashômon*'da, en başta sözü edilen cinayetin nasıl işlendiğini bilebilecek pozisyonda olan üç-dört kişi, olup biteni kendi gözünden anlatır. Her biri olaylar zincirini yeniden kurar ama anlatılanların biri birini tutmaz. *Rashômon*, başka şeylerin yanı sıra, nedensel sürekliliğin tüketilemezliğini aklımıza kazımaya yönelik sinematik bir girişimdir.

Üçüncüsü, filmler, tek bir nesneyi bize veçhelerinin sınırsız olduğunu düşündürmeye yetecek kadar uzun süre, tabiri caizse, okşayabilir. Dramatik eylem bakımından, coğrafi ve nedensel sonsuzluğa işaret eden hatlar kadar çok imkân sunmadığı için, bu hat şimdiye kadar nadiren izlenmiştir. Sözgelimi *The Titan*'ın Michelangelo'nun heykellerini betimlemeye vakfedilen bölümlerinde Oertel bu hattan yararlanır. Filmde, sürekli değişen ışık altında, kamera heykellerden birinin uzuvlarına ve gövdesine yakın mesafeden tekrar tekrar pan yapar veya bunlar üzerinde gezer ve böylelikle orijinal heykelden bir sürü iki boyutlu örüntü çıkarır. Keşfe çıktıkları heykelle sürdürdükleri ilişki ne olursa olsun, bu örüntüler, bizi atıl halde başka herhangi bir heykelde de bulunan şekillerin sonsuzluğuna daldırmaya yöneldiği ölçüde sinematiktir.[11] *Journal d'un curé de campagne*'sinde Robert Bresson böyle bir sonsuzluğun peşinde gibi görünmektedir. Genç papaza her bakışınızda yüzü başka görünür; yüzünün her yeni çizgisi bu filmi oluşturan bir ilmektir.

11. Krş. Tyler, "The Film Sense and the Painting Sense", *Art Digest*, 15 Şubat 1954, s. 12.

Dördüncüsü, filmler, bireyin muhtemelen hayatının ancak tek bir can alıcı anında yaşayabileceği türden deneyimlerin onlarcasını çağrıştırabilir. Karşılıklı nedensel ilişkilerin çoğunda olduğu gibi, bu imkân maddi gerçekliği kapsamakla beraber onunla sınırlı değildir. Eisenstein, *İnsanlık Suçu* romanından uyarladığı senaryosuna dahil etmeyi planladığı iç monologla tam da bunu yapmayı tasarlamıştır. Monolog dramatik bir anda, Clyde'm yüzme bilmeyen Roberta'yı bilerek kurtarmayıp olayı bir kaza gibi göstermeye hazır olduğu sırada başlayacaktır. Daha sonra gerçekleşecek duruşma sürecini anlamak için bu noktada Clyde'ın aklından neler geçtiğini anlamak gerektiği açıktır. O yüzden Eisenstein kahramanın zihninin iç işleyişini filmleştirmeye karar verir – 1932 tarihli bir denemesinde, bu fikirle Joyce'un da yoğun bir biçimde ilgilendiğini anlatır. Yine aynı denemesinde Eisenstein "montaj listeleri"nden, bu iç monoloğun çerçevesini çizmeye çalışırken aldığı notlardan da bahseder; böylece sekans Clyde'ın düşünme süreçleri kadar, bu süreçler ile anın dışsal olayları arasındaki –nedensel olsun ya da olmasın– etkileşimin tamamını da yansıtacaktır:

> Ne harika taslaklardı o montaj listeleri!
>
> Tıpkı düşünce gibi, ara ara görsel imgelerle ilerleyeceklerdi...
>
> Sonra birden, düşünüp taşınarak formüle edilmiş belli sözler çıkacaktı sahneye – dikkat çeken sözler gibi "entelektüel" ve soğukkanlı. Siyah bir ekranda, akıp giden görüntüsüz bir görsellik.
>
> Ardından, ihtiraslı, bölük pörçük sözler. Sadece isimler. Veya sadece fiiller. Sonra da ünlemler. Bunların eşliğinde amaçsızca dönüp duran şekillerin çizdiği zikzaklar. Ardından, tam bir sessizlikte, hızla akan görsel imgeler.
>
> Ardından bağlanan polifonik sesler. Bunları izleyen polifonik imgeler. Ardından, polifonik sesler ve imgeler aynı anda.
>
> Ardından, aksiyonun dış akışına bağlanılır ve ardından, dış aksiyonun unsurları iç monoloğa bağlanır.

Eisenstein bir noktada Clyde'ın psikolojik durumuna dair bir içgörünün anlatının olmazsa olmazı haline geldiği sonucuna varmış olabilir; ancak, kabul etmek istemese bile, tasarladığı iç monoloğun yalnızca hikâyenin gereğini yerine getirmeye hizmet ettiğini düşünmüş olamaz. Bu "montaj listeleri" "harikadır" çünkü bunların coşkulu dilleri, her türlü sınırı, dışsal sebeplerden kaynaklanan her türlü kı-

sıtlamayı reddeden bir görüntü ve ses akışının beraberinde getirdiği bir vecd haline işaret eder. Eisenstein'ın genel hatlarını çizdiği haliyle monolog, hikâyeye açılan yer konusunda ne kadar cömert olunursa olunsun. hikâyenin çerçevesini açıkça aşar; hatta bizzat Clyde'ın varlığını aşar; aktarmaya yöneldiği şey daha ziyade tam o özgül anda Clyde'ı saran koşulların ve duyumların sonsuz dizisidir.

Söylediklerine bakılırsa, Eisenstein bunları listelerken hikâyenin gereklerini fazla önemsememiş, dahası bu gereklerden kurtulmuş olmaktan, bir dolu duyu verisini, hikâyenin toplam etkisine katkılarını çok dikkate almadan kaydetme, daha doğrusu kaydeder gibi görünme imkânına sahip olmaktan keyif almıştır. Vardığı sonuç da doğrular bunu: "Sesli filmin malzemesi diyalog değildir. *Sesli filmin asıl malzemesi hiç şüphesiz monologdur.*"[12] Demek ki asıl malzeme açık seçik anlamlar boyutundaki hayat değildir, bunun altındaki hayattır – fiziksel varoluşun en derinlerine uzanan bir izlenimler ve ifadeler dokusudur.

Beşinci ve son olarak, filmler sayısız maddi fenomeni –mesela dalgaları, makine parçalarını, ağaçları, vs.– bu fenomenlerin biçimleri, hareketleri ve ışık değerleri kavranabilir ritmik örüntüler halinde yoğunlaşacak şekilde sunabilir. Ritim uğruna içeriği geri plana itme meselesini 10. Bölüm'de daha ayrıntılı olarak ele alacağız.* Şimdilik, bu hattın Fransız avangard filmleriyle, Germaine Dulac ve diğerlerinin *cinéma pur*'u (saf sinema), bir senfoninin eşdeğeri olarak tasarlanan kompozisyonlar yaratma gayesi taşıyan bir sinemayı savundukları zamanlarda ortaya çıktığını söylemekle yetinelim.

BELİRSİZ OLAN

Psiko-fiziksel karşılıklar

Uzantısı olduğu fotoğraf gibi film de ham haldeki doğayla ilgilenir. Doğal nesneler nispeten yapılandırılmamış, dolayısıyla da anlam bakımından belirlenmemiş olsa da bu belirlenmemişliğin farklı derece-

12. Eisenstein, *Film Form*, s. 99, 103-5, 106.

* Bkz. özellikle s. 369-74.

leri vardır. Kasvetli bir manzara veya gözlerinin içi gülen bir yüz, nispeten yapıdan yoksun olmasına karşın, her kültürde belli bir anlama sahip gibi görünür; bu durum birtakım renkler ve ışık efektleri için de geçerlidir. Ancak bu nispeten bariz fenomenler bile esasen hâlâ belirsizdir, sabit gibi görünen anlamlarının bağlamdan bağlama değişmeye yatkınlığı bize bunu gösterir. Filmlerden bir örnek verecek olursak, *Aleksandr Nevskiy*'deki Töton Şövalyelerinin beyaz kukuletaları vardır; genelde masumiyeti çağrıştıran beyaz, burada sinsi bir insafsızlığa işaret eder. Aynı şekilde, bağlama bağlı olarak, kasvetli bir manzara meydan okuma cesareti veya gülen bir yüz isterik korku anlamına gelebilir.

Öyleyse doğal nesneler türlü türlü ruh halini, duyguyu, açıkça ifade edilmemiş düşünce seyrini tetikleyebilecek bir çokanlamlılıkla kuşatılmıştır; başka bir deyişle, teorik olarak sınırsız sayıda psikolojik ve zihinsel karşılıkları vardır. Bu karşılıkların bazılarının, zihnin hayatının çoğu zaman maddi fenomenler üzerinde bıraktığı izlerde gerçek bir temeli olabilir; insan yüzleri iç deneyimler tarafından şekillendirilir, eski evlerin küfü-pası vaktiyle o evlerde olan bitenin kalıntısıdır. İki yönlü bir sürece işaret eder bu. Uyarıcı işlevi gören yalnızca verili nesneler değildir; psikolojik olaylar da nüve oluşturur ve elbette bunların da fiziksel karşılıkları vardır. Madlen kurabiyesini çaya batırıp yerken yaşadığı şokun etkisi altında, Proust'un anlatıcısı bedeniyle, ruhuyla, geçmiş mekânlara, sahnelere ve birçoğu dışsal şeylerin baskın imgelerine bağlanan isimlerin çekirdeğine geri gider. "Psiko-fiziksel karşılıklar" genel ifadesi, fiziksel dünya ile en geniş anlamıyla psikolojik boyut –fiziksel evrenle hemhudut ve yine de derinden bağlantılı olan bir boyut– arasındaki az çok akışkan bu karşılıklı ilişkilerin hepsini kapsamaktadır.

Önceki sayfalarda üzerinde durduğumuz sebeplerden dolayı, ekran imgeleri doğal nesnelerin belirsizliğini yansıtma eğilimindedir. Ne kadar seçici olursa olsun, bir film çekimi ancak hammaddeyi çokanlamlılığıyla veya Lucien Sève'in "gerçekliğin anonim hali" dediği şeyle birleştirdiği takdirde kendini gerçekleştirebilir. Yeri gelmişken, en parlak genç Fransız eleştirmenlerden biri olan Sève, sinema çekiminin bu karakteristiğini çok iyi kavramıştır. Çekimin "tanımlamaksızın sınır çizdiğini" ve "diğer sanatlarda eşi benzeri bulunmayan" bir

özelliğe sahip olduğunu, "gerçekliğin kendisinden daha fazla açıklama sunmadığını" dile getirir.[13]

Ve bu da son derece önemli bir kurgu sorununu gündeme getirir.

Temel kurgu ilkesi

Bir anlatı geliştirmeye çalışan her sinemacı, birbiriyle bağdaşması zor görünen iki yükümlülüğü aynı anda yerine getirme göreviyle karşı karşıya kalır.

Bir taraftan, her çekime olay örgüsüne uygun bir anlam tayin ederek aksiyonu ilerletmesi gerekir. Kuleshov, Pudovkin ile yaptığı bir deneyle, anlamları böyle indirgeme işinin kurguya düştüğünü gösterir. Kurgunun çekimlerin anlamı üzerindeki etkisini kanıtlamak için, Mozzhukhin'in nötr bir yüz ifadesini çekip farklı hikâye bağlamlarına yerleştirir; sonuç olarak, aktörün yüzü acı bir olay bağlamında üzüntü ifade ediyor gibi görünür, hoş bir ortamda ise aktör halinden memnun gülümsüyor gibidir.[14] Kuleshov deneyi çerçevesinde şunu söyleyebiliriz öyleyse: Yönetmen Mozzhukhin'in yüzünü filme öyle yerleştirmelidir ki tam o noktada hikâyenin gerektirdiği anlamı kazansın. (İleride göreceğimiz üzere,* bazı hikâye tiplerinin gerçekleştirilmesi hikâyeye "ait" olmayan bütün anlamların ortadan kaldırılmasına diğer hikâyelerden daha çok bağlıdır.)

Diğer taraftan, sinemacı fiziksel gerçekliği sırf fiziksel gerçekliğin kendisi için sergilemek, fiziksel gerçekliğe fiziksel gerçeklik için nüfuz etmek isteyecektir. Ve bu da henüz çokanlamlılığından soyunmamış olan, hâlâ psikolojik karşılıklar uyandırabilen çekimleri gerektirir. Dolayısıyla sinemacı, Mozzhukhin'in yüzünün baştaki belirsizliğini bir ölçüde koruduğundan emin olmalıdır.

Peki bu son gereksinim talepkâr bir anlatı çerçevesinde nasıl karşılanabilir? Jean Epstein 1920'lerin ortalarında yapılan Amerikan filmlerindeki standart tabanca sahnesine karşı zaafından dert yanar – tabanca yarı açık çekmeceden yavaşça çıkarılır ve ardından ekranı kaplayacak kadar büyütülür; hayati bir ânı belli belirsiz haber veren

13. Sève, "Cinéma et méthode", *Revue internationale de filmologie*, Temmuz-Ağustos 1947, c. I, no. 1:45; ayrıca bkz. 30-31.

14. Pudovkin, *Film Technique and Film Acting*, I. Bölüm, s. 140.

büyük bir tehdittir bu: "O tabancaya bayılırdım. Binlerce olasılığın simgesi gibiydi. Temsil ettiği arzular ve hayal kırıklıkları; hakkında bir ipucu sunduğu bir yığın kombinasyon."[15] Bu tabanca sahnesini farklı kılan hiç kuşkusuz kurgusudur. Sahneyi oluşturan çekimler öyle düzenlenir ki en azından içlerinden biri –tabanca çekimi– olay örgüsünden bağımsızlığını korur. İşte Epstein da bundan zevk alır, çünkü silah çekimi ileride meydana gelecek bir şeye işaret etmekten fazlasını yapar, birçok anlamla oynayan bir imge olarak öne çıkar. Yine de, bu çekim aksiyona faydalı da olabilir pekâlâ. Belirli bir anlamı olmayan çekimleri bir anlatıya dahil etmek mümkündür öyleyse.

Bu imkân okura şaşırtıcı gelmiş olamaz, çünkü Griffith'in *After Many Years*'deki ilk yakın çekimi hakkındaki analizden buna zaten aşina. Orada şu da gösterilebilirdi: Griffith, Annie'nin yüzünün özgül anlamını geçici olarak alıkoyarak ifadesinin belirlenmemişliğini sürdürmeyi başarır. Hepsi bir kurgu meselesidir.

Bu kurgu prosedürünün örneklerine epey sık rastlanır. *The Third Man*'deki art niyetli oğlan ilk karşımıza çıktığında hayal gücümüzü harekete geçiren belirsiz bir figürdür; ancak ikinci seferde, gayet belirli bir rolle karşımıza çıktığında kişiliğine dair evvelki spekülasyonlarımız otomatikman ortadan kalkar. *Konets Sankt-Peterburga*'nın açılış sekansında, genç bir köylüyü toprağını bırakıp büyük şehre giderken gördüğümüz yel değirmeni buraya öylesine eklenmiş gibidir. Yel değirmeninin belli bir anlamı yoktur, dolayısıyla her anlama gelir. Köylü işe girmeye çalışacağı devasa fabrikaya yaklaşırken, yel değirmeninin görüntüsü tekrar araya girer ve bu sefer elbette genç adamın köyüne duyduğu özleme işaret eder. Veya *Potyomkin*'deki, hikâyenin gelişimiyle pek bağlantılı olmayan, seyirciyi farklı farklı çağrışımlarını özümsemeye davet eden imgeleri hatırlayın – limandaki gemilerin siluetlerini, demir merdivenlerde ölen yoldaşlarının bedenini taşıyan denizcilerin gölgelerini, vs.[16]*

* Bkz. özellikle s. 417-19.

15. Epstein, *Le Cinématographe vu de l'Etna*, s. 13.

16. Eisenstein, *Film Form*, s. 64-8.

* 1929'da teorisyen Eisenstein, bir film çekiminin yaygın –hâkim– anlamı ile, bir müzik anıştırmasıyla, çekimin "armonik sesleri" dediği diğer anlamları arasında bir ayrım yapmıştır. Ve hâkim anlamda diğerlerini gözardı etmemeye kararlı oldu-

Ait oldukları anlatıyla ilişkileri ister örtük ister bariz olsun, bütün bu çekimler maddi gerçekliğin az çok serbestçe salınan imgeleridir. Bu halleriyle, onlara başvurarak tesis edilen olaylarla alakasız bağlamları da anıştırırlar. Sinematik nitelikleri tam da bütün psikolojik karşılıklarını vermelerini sağlayan bu açık uçluluktan ileri gelir. Duyarlı sinemacıların veya sinema eleştirmenlerinin saf anıştırıcı nitelikteki görsel malzeme sevdası da buradan gelir. "Bir kulenin surat asması," der Herman G. Scheffauer, "uğursuz bir ara sokağın kaşlarını çatıp ters ters bakması, ... ufukta bir noktada yitip giden düz bir yolun hipnotize edici çekimi – bütün bunlar kendi etkilerini kullanarak kendi doğasını ifade eder; özleri sahneye akıp aksiyona karışır. Organik dünya ile inorganik dünya arasında bir senfoni yükselir ve objektif, esrarengiz perdelerin arkasına diker gözlerini."[17]

Temel bir kurgu ilkesinin formülasyonu çıkar buradan: Her film anlatısı olay örgüsünün gerçekleştirilmesinden ibaret kalmayacak, yüzünü olay örgüsünden temsil edilen nesnelere çevirecek, böylece nesnelerin anıştırıcı belirsizlikleriyle zuhur etmesine imkân sağlayacak şekilde kurgulanmalıdır.

"HAYATIN AKIŞI"

Demin söylenenlerden, sinematik filmlerin bilfiil gösterdikleri gerçeklikten daha kapsamlı bir gerçeklik uyandırdıkları sonucu çıkar. İnşa edildikleri çekimlerin veya çekim kombinasyonlarının taşıdığı çokanlamlılık ölçüsünde sinematik filmler fiziksel dünyanın ötesine işaret eder. Çekimlerle uyandırılan psiko-fiziksel karşılıkların daimi akımı sayesinde, yerinde bir ifadeyle "hayat" denebilecek bir gerçekliği

---

ğunu açıklamıştır. Ancak Eisenstein'da çoğu zaman olduğu gibi, teorik içgörü bakımından bu kazanım, onu bir sanatçı olarak özbilinçli yapar. Sonraki filmlerinde kasten yaptığı armonik ses montajı doğallıktan uzaklığı göze batan sahne ve epizotlara yol açmıştır; bunlar, *Potyomkin* ve *Oktyabr*'da kendiliğinden aralara eklediği gerçekten belirlenimsiz çekimlere nazaran çok daha az ikna edicidir.

17. Scheffauer, "The Vivifying of Space", *The Freeman*, 24 Kasım ve 1 Aralık 1920. Ayrıca bkz. Clair, *Réflexion faite*, s. 106. Rotha, *The Film Till Now*, s. 365, Feyder'in *Thérèse Raquin*'ini içeriği "incelikle dolaylı çağrışımlar" yaratan görüntülerden doğup büyüyen bir film olarak niteler.

akla getirirler. Burada kullanıldığı anlamıyla hayat, duygusal ve düşünsel içeriklerinin kaynağı olan maddi fenomenlere adeta göbek bağıyla hâlâ içten bağlı bir hayat demektir. Filmler fiziksel varoluşu sonsuzluğu içinde yakalama eğilimindedir. Dolayısıyla –fotoğraf açıkça bundan mahrumdur ama– filmlerin hayatın sürekliliğiyle veya "hayatın akışıyla" –ki açık uçlu hayatla özdeştir şüphesiz– bir yakınlığı olduğu da söylenebilir. "Hayatın akışı" kavramı, duygular, değerler, düşünceler bakımından ima ettikleri her şeyle beraber, maddi durumların ve oluşların akışını kapsar. Bu da hayatın akışının, tanım gereği zihinsel boyuta uzansa da, zihinsel bir süreklilikten ziyade maddi bir süreklilik olduğu anlamına gelir. (Filmlerin gündelik hayat biçimindeki hayatı yeğlediği söylenebilir – mecranın ilk zamanlarından beri fiili varoluşla ilgilenmesi, bu varsayımı bir ölçüde destekler.)

Bir kere daha sokak

Eisenstein'ın Griffith'in filmlerindeki "unutulmaz figürler" için kimi zaman "neredeyse doğrudan sokaktan yürüyüp gelirler" dediğini aktarmıştık. Yine aynı bağlamda, Eisenstein şöyle bir yorum da yapar: "Griffith'in benzersiz yan figürleri ... doğrudan hayatın içinden çıkıp ekrana gelmiş gibi görünür."[18]* Eisenstein farkında olmadan hayatı sokağa eşitlemektedir. Kelimenin geniş anlamıyla sokak, sadece uçucu izlenimler ve tesadüfi karşılaşmalar arenası değildir, hayatın akışının mutlaka kendini ortaya koyacağı bir mekân da demektir. Burada yine esasen sürekli hareket halindeki anonim kalabalıklarla dolu şehir sokaklarını düşünmek gerekir. Kaleydoskobik görünümler tanımsız şekillerle ve parçalı görsel bileşiklerle karışır, birbirlerini fesheder ve böylelikle bakan kişinin sundukları sayısız çağrışımı takip etmesinin önünü keserler. Bakan kişi, tanımlanabilir şu veya bu hedefe yönelmiş, konturları keskin bireylerden ziyade eskiz gibi belirsiz figürlerden oluşan gevşek kalabalıklar görür. Hepsinin bir hikâyesi vardır ama hikâye belli değildir. Hikâye yerine, ardı arkası kesilmeyen bir olasılıklar ve neredeyse kavranamaz anlamlar akışı belirir. Bu akış

18. Eisenstein, *Film Form*, s. 199.
* Krş. s. 154.

*flâneur*ü büyüler, hatta flâneur'ü yaratan bu akıştır. Sokaktaki hayatla kendinden geçer – tam oluşmak üzere olan örüntüleri durmadan çözüp dağıtan hayatla.[19]

Mecranın hayatın akışına yakınlığı, sokağın baştan beri ekran üzerinde sahip olduğu cezbedici gücü açıklamaya yeterlidir. İlk defa sokağı bilinçli bir biçimde hayatın sahnesi olarak niteleyen, ismiyle müsemma yarı dışavurumcu yarı gerçekçi uzun metraj filmi *Die Straße* ile Karl Grune olabilir. Filmin kahramanı ahı gitmiş vahı kalmış eşinin ilgisinden ve samimiyetle mahremiyetin ölümcül bir rutin haline geldiği bir evden kaçıp kurtulma arzusuyla yanıp tutuşan orta yaşlı bir küçük burjuvadır. Sokak onu çağırır. Hayat orada kabarıp taşmakta, maceralar onu orada beklemektedir. Pencereden baktığında gördüğü sokağın kendisi değil bir sokak halüsinasyonudur. "Vızır vızır arabaların, havai fişeklerin ve kalabalıkların çekimleri bir lunaparktaki hız treninden yapılan çekimlerle birlikte oluşan kafa karıştırıcı bütün, çoklu pozlamaların kullanımı ve bir sirk palyaçosunun, kadının ve laternacının üst üste binen yakın çekimleriyle daha da kafa karıştırıcı hale gelir."[20] Bir akşam, kahramanımız –aslında stüdyo yapımı olan– gerçek sokağa çıkar ve duyularının kaldırabileceğinden çok daha fazlasını yaşar: üçkâğıtçı kumarbazlar, fahişeler ve üstüne bir de cinayet. Hayat, fırtınalı bir deniz gibi kabarır, onu derinliklerinde boğmakla tehdit eder. Bu tarz filmlerin sonu yoktur. Sokağı değilse bile uzantılarından birini, bir barı, tren istasyonunu vb. ekrana taşırlar. Hayatın karakteri de farklı olabilir, ille de Grune'nin filmindeki gibi vahşi ve anarşik olmak zorunda değildir. Delluc'ün *Fièvre*'inde veya Cavalcanti'nin *En rade*'ında, denizcilerin takıldığı kalabalık mekânlarda, yüzyıl sonunda dünyanın büyüsünün bozulmasının yol açtığı bir haleti ruhiye ve uzak diyarlara duyulan nostaljik bir özlem adeta vardır. Vittorio De Sica'nın *Ladri di biciclette* ve *Umberto D.*'sinde, her zaman her yerde olan sokaklar ağır bir keder yayar; bu keder hiç şüphesiz berbat toplumsal koşulların sonucudur [18. Resim]. Ancak hangi özellikleri öne çıkarsa çıksın, sözünü ettiğimiz filmlerde sokak ha-

19. Benjamin, "Über einige Motive bei Baudelaire", *Zeitschrift fuer Sozialforschung 1939*, c. VIII, no. 1-2:60 n., 67, 88.

20. Bkz. Kracauer, *From Caligari to Hitler*, s. 121.

yatını belirleyen baştan sona bu özellikler değildir. Sokak hayatı korkunç kesinsizlikler ve büyüleyici heyecanlar taşıyan sabitlenemez bir akış olarak kalır.

Sahne interlüdleri

Sahne epizotları *The Birth of a Nation* veya *La grande illusion* gibi birçok normal uzun metraj filmde karşımıza çıkmakla kalmaz, alelade müzikallerin çoğunun da belkemiğini oluşturur. Chaplin, komedilerinde serseri rolünü canlandırırken arada bir teatral performansları kesintiye uğratmayı pek sever; E. A. Dupont *Varieté* filminde sahnenin güvenli kusursuzluğu ile sahne arkasının kestirilemez ihtirasını çarpıcı bir biçimde karşı karşıya getirir.

Esasen gerçekçi olan filmlerdeki sahne interlüdleri, hayatın, kendilerini soyutladıkları akışını görünür kıldıkları ölçüde sinematik bir işlev üstlenirler. Belki paradoksal gibi gelecek ama, sahne sanatlarına özgü olan, normalde film mecrasına aykırı olsa da, sahnelenmemişi geliştirmek için yapıldığı takdirde pozitif bir estetik işlev üstlenir. Dolayısıyla, araya giren bir tiyatro rutini ne kadar stilize olursa, kamera gerçekliğinin ondan farkını belirginleştirmeye o kadar iyi hizmet eder. Yer yer opera sahnesi içeren pek çok film, aslında bu bölümlerin yapaylığını abartarak, tezat yoluyla bizi bu opera adacığını döven tesadüfi olaylar akışına daha duyarlı hale getirmeye çalışır. Germaine Dulac'ın 1922 tarihli avangard bir Fransız filmi olan *La souriante Madame Beudet*'sinde, Faust ve Mephistopheles rollerindeki solistlerin görüntülerini üst üste bindirmenin amacı açıkça operanın kendini küçük kasabaların sokaklarının sıkıcılığından, sevgiyi tatmamış insanlardan ve boş hülyalardan –Madam Beudet'nin hüzünlü varoluşunu hem oluşturan hem de çözüp dağıtan tüm bu aşındırıcı etkilerden– üstte tutmasından kaynaklanan şaşaasını hicvetmektir. Gelmiş geçmiş en iyi opera hicvi, René Clair'in *Le million*'undaki o eşsiz sahne sekansıdır belki de. Bu sekansta, iki şişman opera solisti bir aşk şarkısında düet yaparken, onların arkasında, dekorun seyircilerden sakladığı iki kişinin oturduğunu görürüz. Genç âşıklar birbirlerine öyle abayı yakmıştır ki ait olmadıkları bir yerde bulunduklarının farkında bile değil gibidirler [19. Resim]. Bu mekâna yabancıdırlar; kame-

ranın, her hareketi dikkatle tasarlanmış şarkıcılar ile genç âşıkları kıyaslamasıyla. gerçek hayattan karakterler olarak hakikilikleri iyice ortaya çıkar.*

Hepsi bu da değildir. Clair, âşık çifte ve dünyalarına aslında opera sahnesinin yayması beklenen bir büyü katmayı bilmiştir. Orkestra çukurundaki adamın görüş açısından şişman solistlere bakınca onları ne kadar etkileyici olsa da seslerinden etkilenmeyen ve herhangi bir yanılsama yaratamayan bir dekorun içinde görürüz. Neyse odur: boyalı bir dekor. Sahnenin sunumu için kullanılan yakın palanlar her şeyin sahteliğini açıkça ortaya koysa da genç âşıklar odağa alınmaya başladığı andan itibaren sahne mucizevi bir değişim geçirir. Ağacın çiçeklerinin üzerinden süzülen bir parça karton narin bir bulut haline, tepeden dökülen kâğıt parçaları da gülün ıtırlı taç yaprakları haline geliverir. Böylece bir taraftan sahne yanılsamasının maskesi düşürülürken, diğer taraftan da katışıksız hayatın parıltısını ve ihtişamını aktarmak için yine sahnenin yarattığı yanılsamadan yararlanılır.

Bugün etrafımızı çevrelediği haliyle görünen dünya, film üzerinde eşsiz bir cazibeye sahip olsa da, sinemacıların mecranın en eski zamanlarından beri keşfe çıktığı alanlardan yalnızca biridir. Diğer alanlara, bilhassa da tarih ve fantazi alanlarına giren filmler veya film sekansları da çok yaygındır. Bunlar birtakım estetik meseleleri gündeme getirirler.

* Bkz. s. 264-65.

II. ALANLAR VE UNSURLAR

5

Tarih ve Fantazi

Şu çok açık: Bir sinemacı ne zaman ilgisini tarihsel bir konuya yöneltse veya fantazi âlemine adım atsa, film mecrasının en temel özelliklerine aykırı hareket etme riskine girmiş olur. Kabaca söyleyecek olursak, artık fiziksel gerçeklikle ilgilenmiyormuş, görünüşte fiili varoluşun yörüngesi dışında kalan dünyalar kurmaya çalışıyormuş gibi görünür.

İlerleyen sayfalarda, geçmişin veya "gerçekdışı" bir evrenin beyaz perdeye ilhak edilmesinden kaynaklanan belli başlı zorlukları, bu cüretkâr görsel girişimler ile sinematik yaklaşımın taleplerinin arasını bulmaya yönelik anlamlı girişimleri ele alacağız.

TARİH

Zorluklar

Yakın geçmişten farklı olarak, tarihin daha eski sayfaları bugün artık tamamen yadırgatıcı olan kostüm ve dekorlarla sahnelenmek zorundadır. Dolayısıyla, mecraya duyarlı bir sinema seyircisinin, bu zorunlu teatrallikten rahatsızlık duyması kaçınılmazdır. Sinemanın sahnelenmemiş olana yönelik eğilimi seyircinin hassasiyetlerini öyle koşullayabilir ki, seyirci olay örgüsünün yönlendirmelerine kayıtsız kalıp ekrandaki hayali dünyayı gayri ihtiyari biçimde katışıksız doğayla ikame edebilir. Yani kamerayla özdeşleşen seyirci yeniden yakalandığı söylenen geçmişin büyüsüne safça kaptırmaz kendini, bu geçmişin inşası için harcanan çabanın hep bilincindedir. "Aslında kamera-

nın kafası biraz düz çalışır," der Cavalcanti, "kameraya kostümleri içinde oyuncular gösterirseniz, kamera da kostümleri içinde oyuncular *görür*, giysileri içinde karakterler değil".[1] Dönem kostümleri tiyatroyu veya bir maskeli baloyu anımsatır.

Tarihsel filmlerin, sahnelenmişliğin yanı sıra, katlanması zor bir karakteristiği daha vardır: Sonludurlar, mecranın sonsuzluğa yakınlığına engel oluştururlar. Bize gösterdikleri dünya, mazi olmuş bir dönemin röprodüksiyonu olarak, canlılığın uzay-zaman sürekliliğinden kökten koparılıp ayrılmış yapay bir yaratım, genişlemelere imkân vermeyen kapalı bir kozmostur. Böyle bir filmi izlerken, seyircinin klostrofobi hissine kapılması işten bile değildir. Seyirci potansiyel görüş alanı ile fiili görüş alanının tamı tamına örtüştüğünü fark eder, dolayısıyla fiili görüş alanının sınırlarını bir milim bile aşamaz. Güncel konulara eğilen filmler de sahnelenmiş mekânlarda geçebilir kuşkusuz, ancak bu mekânlar gerçek hayattaki çevrelerin kopyası olduğundan, seyirci kameranın keşfetmekten alıkonmadan bizzat gerçekliği gezdiğini hayal etmekte serbesttir. Tarihsel filmler sonsuzluk kavramını imkânsızlaştırırlar çünkü diriltmeye çalıştıkları geçmiş artık mevcut değildir. Laffay tarihsel filmlerin tam da bu yönüne itiraz eder: "1871 Paris kuşatmasının bir filmini düşünelim mesela. Harikulade bir kompozisyon, mükemmel bir zevk ... Gezici muhafızların hiçbiri daha birkaç dakika önce kostümcüden çıkmış gibi falan görünmüyor. Her şey kusursuz. Buna neden hayran kalmayayım ki? ... Yine de insan şu histen kurtulamıyor: Kamera yerinden oynasa, azıcık sağa-sola kaysa, muhtemelen boşluğa veya stüdyodaki acayip araç gereçlerden birine denk gelecek ... Ama sinemanın bilakis kameraya alınan mekânın alelade bir yer olduğu, bunun yerine pekâlâ başka bir yerin de seçilmiş olabileceği, kamera-gözün hiçbir şeye zarar vermeden her yöne hareket edebileceği izlenimini devam ettirerek tüketilemez olanı öne çıkarması gerekir."[2]

Bu noktada, Elie Faure'ün bir bilimkurgu fantazisi geliyor akla. Faure uzak bir yıldızdan İsa'nın çilesinin *o zaman* bir belgeselinin ya-

1. Cavalcanti, "Sound in Films", *films*, Kasım 1939, c. I, no. 1:37.

2. Laffay, "Les grands thèmes de l'éeran", *La Revue du cinéma*, Nisan 1948, c. II, no. 12:8.

pılmış olduğunu ve bir roketle dünyaya gönderildiğini veya gezegenler arası yansıtma yoluyla bize gösterildiğini hayal eder.[3] Bu hayal gerçekleşseydi, İsa'nın son yemeğine, çarmıha gerilişine, Getsemani'de çektiği acılara kendi gözlerimizle tanık olurduk. Ayrıca film film olduğundan, bu mühim olaylara eşlik eden önemsiz gibi görünen şeyleri de –kartları karıştıran askerler, atların kaldırdığı toz bulutu, geçip giden bulutlar, ıssız bir sokaktaki ışıklar ve gölgeler– gözleyebilirdik. Faure'ün bu muhteşem tasavvuru biraz önce aktardığımız gözlemi de destekler. Diyelim ki İsa'nın çilesiyle ilgili, Faure'ün hayali belgeseliyle her açıdan örtüşen bir tarihsel film yapıldı. Açıktır ki bu ideal prodüksiyonun Faure'ün hayalinden her halükârda bir farkı olacak, yönetmenin özgür tasarrufuna açık bir evreni katediyormuşuz izlenimi yaratmayacaktır. Gizil bir sonsuzluk olmayacaktır bu filmde. Seyirci şeyleri olmuş *olabileceği* gibi gösterdiği için filmi takdir edecek ama Faure'ün belgeselini izlerken olacağı gibi, şeylerin gerçekten de böyle olduğuna ikna olmayacaktır. Bu takdir hissi, gördüğü her şeyin –toz bulutlarının, bulutların, ışıkların, gölgelerin– bilinçli bir biçimde oraya yerleştirildiğini ve her bir karenin sınırlarının gözünün önündeki dünyanın sınırlarını çizdiğini içten içe bilmenin yol açtığı kaçınılmaz bir kısıtlanmışlık hissine karışacaktır. Sonsuz gerçeklik telkin eden olağanüstü belgeselle karşılaştırıldığında, kusursuz olduğu farz edilen bu tarihsel film parlak bir yeniden inşadan ibaret olduğunu ve böyle olduğu için de sinematik hayattan yoksun olduğunu ele verir.

Bir tarihsel film gerçekten de böylesine kusursuz olabilir mi peki? Giydikleri kostümlerin günümüz oyuncuları üzerinde eğreti durmamasının neredeyse imkânsız oluşu tam bir sahiciliği engeller. Uzun dönem çevresel etkilerle koşullanan incelikli yüz ifadelerini ve jestlerini uyarlayamazlar. Kostümleri tam anlamıyla geçmişe aittir ama oyuncuların bir ayağı hâlâ bugündedir. Kaçınılmaz olarak bu da dış dünyanın gerçeğe sadık temsiline meyleden bir mecrayla pek bağdaşmayan uzlaşımlara yol açar.

3. Faure, *L'Arbre d'Eden*, 1922; aktaran Mauriac, *L'Amour du cinéma*, s. 213. Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, s. 68 de Faure'ün fikrine atıfta bulunur.

Uzlaşımlar

Konusunu günümüzden alan filmler gibi, tarihsel filmler de sinematik olarak ele almaya gelmeyen, bu yüzden de duyarlı sinemacıyı anlatısını bir biçimde ekrana uygun hale getirmek için elinden geleni yapmaya mecbur eden hikâyeler anlatabilir. Bunlar arasında öne çıkan bir hikâye türünü ve bu türün gerektirdiği ayarlamaları 12. Bölüm'de ele alacağız. Şimdilik, dikkatimizi yalnızca, geçmişi dirilten filmlerin, bünyesi gereği sinematik olmayan karakterini yumuşatan uzlaşımlara yönelteceğiz.

KAMERA GERÇEKLİĞİNE KAYMA

Çıkış yollarından biri, vurguyu tarihten kamera gerçekliğine kaydırmaktır. Böyle bir çözüme yönelik en kararlı girişimlerden biri, Carl Dreyer'nın "insan yüzünün" belgesel tarzında "araştırılması" olarak nitelenen filmi *La passion de Jeanne d'Arc*'tır[4] [20. Resim]. Dreyer Jeanne'ın hayat hikâyesini anlatırken ya da anlatmaya çalışırken, sıkıca birbirine ilmeklenmiş bir dizi yakın yüz çekiminden yararlanır; ve böylece, bir kural olarak tarihsel filmlerin ayrılmaz parçası olan sahnelenmişlik ve sınırlılık etkilerini büyük ölçüde bertaraf eder. Topluluk sahnelerinden tümüyle kaçamaz elbet, ve ne zaman araya böyle bir sahne girse, stilize aksesuarların yer aldığı bu sahneler ile yakın çekimlerin canlı dokusu arasındaki bariz tezat, kaçınılmaz şekilde bu sahnelerin daha da cansız inşalar olarak görünmesine yol açar. Yine de bizi ilgilendiren asıl mesele bu değil. Bu fizyonomik belgeselin sinematik niteliği pahalıya mal olmuştur. Dreyer'nın tarihsel bir temadan kamera gerçekliği damıttığı doğrudur, ama bu gerçeklik gerçekdışılığını bizzat kendisi ortaya koyar. Yalıtılmış kendilikler olarak Dreyer'nın bolca sergilediği yüzler zaman içinde konumlandırılmaya öyle inatla direnirler ki sahici olup olmadıkları meselesini gündeme getirmezler bile; Dreyer'nın yüzlere gösterdiği bitmez tükenmez ilgi, drama en az yüzler kadar ait olan maddi fenomenlerin büyük bir bö-

4. Dreville, "Documentation: the Basis of Cinematography", *Close Up*, Eylül 1930, c. VII, no. 3:206.

lümünün bastırılmasını beraberinde getirir. *Jeanne d'Arc* tarihsel filmlerle bağlantılı zorlukları ancak tarihi ihmal ederek savuşturabilmiştir – bu ihmal, yakın çekimlerin fotoğrafik güzelliğiyle desteklenir.[5] Ne geçmişe ne de bugüne ait bir ara bölgede geçer film.

Dreyer *Jeanne d'Arc* filminde bütün tarihsel gerçekliği kamera gerçekliğine dönüştürmeyi hedefler. Filmi, bu yöndeki radikal bir "çözüm"ün bilinen tek örneğidir. Evet, ama Dreyer'nın tasavvur ettiği amaca ulaşmanın tek yoluna mı işaret eder? En az bunun kadar radikal başka bir yol da şu olabilir: bildiğimiz kadarıyla tarihsel olayları birbirine bağlayan sonsuz sebep-sonuç zincirine işaret eden bir film. Nedensel sürekliliği tesis etmeye yönelik –bir önceki bölümde belirttiğimiz nedenlerden dolayı sinematik yaklaşımla uyumlu– böyle bir girişim, "kaderin adım adım gerçekleşmesi"nde etkili olan sayısız olayı öne çıkaracak ve böylelikle seyirciyi poster gibi "canlı tabloların" kapalı kozmosundan çıkıp açık bir evrene girmeye çağıracaktır. Ancak, kutsal efsaneleri eleştirel bir yaklaşımla değerlendirmeyi gerektiren bu imkân kayda değer ölçekte hayata geçirilmemiştir henüz.* Gayet anlaşılır bir sebeple: Böyle bir film aykırılık tohumları ekecek ve eğlenceyi aydınlanmayla ikame etme tehlikesi taşıyacaktır. Tarihçinin arayışı ile beyaz perdedeki tarih farklı amaçlara hizmet eder demek ki.

Dreyer'nın kapsamlı deneyi tekrarlanmadıysa bile, gerçekçilik eğilimini en azından geleneksel tarihsel filmlerin verili çerçevesinde izlemeye yönelik denemeler de hiç eksik olmamıştır. Bu denemelerin çoğunda, kameranın neredeyse o günün gerçekliğine nüfuz ediyormuş gibi göründüğü (ki bir bakıma gerçekten de ederler kuşkusuz) epizotlar vardır. Kalabalıklar, şiddet olayları, kovalamacalar gibi sinematik konuları ekrana taşır, bu konuları veya odağa aldıkları mesele neyse onu film mecrasının yakınlıklarına hakkını vererek ele alır, ve sinemaya özgü tekniklerden korkusuzca yararlanırlar. *Intolerance*'ın

5. Krş. Rotha, *The Film Till Now*, s. 377.

* Paris'te, II. Dünya Savaşı patlak vermeden kısa süre önce yönetmen Slatan Dudow bana bir projesinden bahsetmişti: Savaşlarla ilgili bir tarih filmi yapmayı, savaştaki değişikliklerin izini teknolojik değişikliklere ve değişen ekonomik koşullara kadar sürmeyi planlıyordu. Manidar bir biçimde, metinde sözü edilen imkâna uyan bu film nihayetinde bir belgeselle sonuçlanacaktı.

tarihsel kısımlarındaki kitle hareketlerini ve kovalamacaları düşünün mesela, veya Fred Niblo'nun *Ben-Hur*'undaki o muazzam iki tekerli at arabası yarışı sekansını. Seyirci bu yarışla kendinden geçip fiili duyumları içinde tarihi unutabilir. Bütün bu epizotlar açıkça görsel yeniden inşaların yapaylığını gölgeleyip dolaysız bir fiziksel varoluşu en üst düzeyde yeniden tesis etmek için tasarlanmıştır.

SAHİCİLİK KAYGISI

Tarihi kamera hayatıyla doldurmak yerine, sinemacı geçmiş ile sinema arasında aracılık etmek için tam aksi istikamete de yönelebilir; yani bütün gücünü belli bir tarihsel döneme özgü varoluş tarzlarını tasvir etmek için kullanabilir. Böyle bir amaç o döneme tam anlamıyla dalmayı gerektireceğinden, sinematik yaklaşıma daha baştan ters düşer. Ancak bu çizgideki filmler canlandırılacak döneme ait görsel malzemeden yararlanırsa, yine de bir ölçüde sinematik özellikler gösterebilir.

Dreyer'nın başka bir filmini, *Vredens dag*'ı düşünelim mesela [21. Resim]. Bu kayda değer film şüphesiz hassas bir öncüle, uzamsal ve zamansal sonsuzluk deneyiminin nispeten modern bir deneyim olduğu ve dolayısıyla sona ermekte olan ortaçağı bir 19. yüzyıl mecrasıyla yeniden üretmeye yönelik bir girişimin tarihsel hakikatin ihlali anlamına geleceği fikrine dayanır. Engizisyonun insanları cadılıktan yargılayıp yaktığı dönemde dünya dinamik değil durağandır, kalabalık değil tenhadır; baş döndürücü fiziksel hareket hissi ve amorf kalabalıklar daha ileride ortaya çıkacaktır. Esasen sonlu bir kozmostur bu, bizim sonsuz dünyamız değildir.

Dreyer geç ortaçağ zihniyetini bütün boyutlarıyla aktarmaya karar vermiş gibi görünür ama sinematik hayatı filmine aşılamaya çalışmaz bile. Bunun tek istisnası, sevgililerin ormanda gezdiği bölümdür belki de. Gerçek ağaçları dönem kostümleriyle sorunlu bir biçimde harmanlayan bu epizot, 2. Bölüm'de ele aldığımız gerçekçilik eğilimleri ile biçimlendirme eğilimleri arasındaki çatışmayı mükemmelen örnekler. Ağaçlar kameranın mütemadiyen kaydedebileceği sonsuz gerçekliğin bir parçasını oluştururken, âşıklar bünyesi gereği yapay bir evrenin yörüngesine aittir. Âşıklar bu yörüngeyi terk edip ham halde-

ki doğaya çarpar çarpmaz, ağaçların mevcudiyeti iki âşığı kostümlü oyuncular haline getirir. Ancak genel itibariyle, Dreyer imgelerini dönemin tablolarının tarzında şekillendirir ve ham fiili varoluşu dışarıda bırakmayı gerçekten de başarır. (Hikâyeye modern psikolojiden dokunuşlar eklemesi de başlı başına bir şeydir.) Danimarka'nın eski efendileri ete kemiğe bürünmüştür adeta. Görünüşleriyle uyumlu olarak, karakterler monadlar gibidir; yavaş hareket ederler, aralarında uzamsal bir mesafe vardır ki bu da gelişigüzel bir biçimde birbirlerine karışmaya direndiklerini gösterir.

Vredens dag'ın film mecrasının aleni tercihlerine aykırı düştüğü görülmekle beraber söz konusu film iki bakımdan belli bir sinematik ilgi uyandırmayı da başarıyor. Birincisi bu film, tabloların muadillerine hayat vererek, oluşmakta olan hareket yanılsaması yaratır ki bu hareket de her halükârda sinematik bir konudur. İkincisi, *Vredens dag*'ın cezbediciliği inkâr edilemez bir sahicilik hissi vermesinden de gelir; böylece yarattığı sinematik etki, dikkatleri bu filmin daha sinemanın ortaya çıkmadığı bir tarihsel dönemde geçtiği gerçeğinden başka yöne çekmeye yetecek kadar yoğun bir etkidir. Filme dramatize edilmiş bir görsel kayıt bile denebilir belki, gerçi artık kaydedilemeyecek, ancak inşa edilebilecek bir evrenle ilgilidir. Öyleyse hem *La passion de Jeanne d'Arc*'ın hem de *Vredens dag*'ın bir belgeselin izlerini taşıdığı söylenebilir: İlki geçmişle bağlarını tamamen kopardığı için, ikincisi geçmişe tamamen bağlı kaldığı için.

İkinci gruba giren alternatiflere nadiren rastlanır. Mesela *La kermesse héroïque*'inde Feyder de betimlediği tarihsel dönemin sanatından yola çıkar. Castellani'nin *Romeo and Juliet*'i ve *Jigokumon* da aynı modeli izler. Çek yapımı *Císaruv pekar - Pekaruv císar* hakkındaki 1955 tarihli bir değerlendirmede şu ifade geçer: "Her sahne adeta bir dönem tablosunun canlanması gibi."[6]

6. T., H.H., "The Screen: 'Emperor and Golem' ", *The New York Times*, 10 Ocak 1955.

FANTAZİ

Sinematik bakış açısına göre belki de en iyisi, "fantazi" terimini görsel deneyim tarafı ağır basan, hayali olduğu aşikâr veya aslına sadık olduğu düşünülen, kamera gerçekliğinin ötesindeki dünyalara ait olan her şeyi –doğaüstü, her türlü görü, şiirsel imgeler, halüsinasyonlar, rüyalar vb.– kapsayacak şekilde kullanmaktır. Bugünkü fiili varoluş niteliğinden yoksun olduğu için sinematik açıdan sorunlu tarihin aksine, fantastik, bugün burada kendini gösterebilir, gerçek hayat izlenimleriyle kaynaşabilir. Ancak fiziksel varoluşun dışında kaldığı için, sinematik yaklaşım bakımından idaresi en az geçmişinki kadar zordur.

Yine de, mecranın tarihi boyunca fantazi hep en çok rağbet gören temalardan biri olmuştur. Biçimlendirme itkisinin etkisindeki sinemacılar, Méliès zamanından beri, hayaletleri, melekleri, şeytanları ve kaleydoskobik rüya imgeleriyle fantazi âlemini beyaz perdeye ilhak etmeye çalışmıştır. Bu minvalde sayısız film vardır: *Nosferatu*, *The Four Horsemen of the Apocalypse*, *The Thief of Bagdad*, *La fille d'eau*, *La petite marchande d'allumettes*, *Vampyr*, *Peter Pan*, *Peter Ibbetson*, *Dead of Night*, vs. vs.

Yaygın pratik, teoriyle desteklenir. Filmler hakkında yazıp çizenlerin çoğu, gerçekdışı ile gerçek arasında bir ayrım yapmak için herhangi bir sebep görmez, dolayısıyla da kamera gerçekliğine öncelikli bir alan muamelesi göstermeyi reddederler. Sözgelimi René Clair gerçekçiliği film mecrasının potansiyellerine getirilen temelsiz bir kısıtlama olduğu gerekçesiyle reddeder: "Sinematik ifadenin esnekliği, bir anda nesnelden öznele geçmesi ve aynı anda hem soyutu hem de somutu çağrıştırması, filmin kendisini gerçekçiliğinki kadar dar bir estetiği [takip etmekle] sınırladığı [iddiasını] haklı çıkarmaz."[7] Hatta kimi eleştirmenler daha da ileri giderek "sinemanın asıl anlamının rü-

7. Clair, *Réflexion faite*, s. 79. Lindgren, *The Art of the Film*, s. 45'te kendisini benzer şekilde ifade eder. Gerçi istisnalar da vardır. Sözgelimi Obraszow, "Film and Theater", *Von der Filmidee zum Drehbuch* içinde, s. 57-8, fantaziyi bu mecrayla bağdaşmamakla suçlar.

yalar âleminden geldiğini" ileri sürer.[8] Böyle ekstremistlerin görüşünü destekleyen şeylerden biri, kendine has teknikleri dolayısıyla sinemanın hayal edilen şeyleri görünür kılma bakımından diğer temsil mecralarından daha donanımlı olmasıdır. Buna bir de içsel hayata büyük önem verilmesini ve filmin genelde geleneksel sanatlarla karıştırılmasını ekleyin. Ayrıca, birçok sinemacının yaratıcı bir sanatçı olarak özgürlüğünü koruma ısrarı, mecranın kendine has özelliklerinin biçimlendirme eğilimine getirdiği kısıtlamaları görmesini engelleyebilir.

Analiz şeması

Fantazinin ekrandaki temsili sinematik yaklaşıma uyabilir de uymayabilir de. Söz konusu ihtimallerin neler olduğunu bulmak ve bu alternatifleri hakkıyla değerlendirmek istiyorsak eğer, fantastiğin icrasında önemli rol oynayan iki etmeni incelememiz gerekecek. Bunlardan ilki, fantazinin hangi yollardan tesis edildiğiyle ilgili: sahneleme tarzında mı, tam anlamıyla sinematik araçlar yardımıyla mı, yoksa bizatihi fiziksel gerçekliğin malzemesinin içinde mi? Teknik meseleleri gündeme getirdiği için, buna "teknik etmen" diyeceğiz.

İkinci etmen, ekrana yansıyan verili bir iş çerçevesinde fantazi ile fiziksel gerçeklik arasındaki ilişkilerle ilgilidir. Aralarındaki ilişkilerin hangisine ne kadar ağırlık verildiğine göre değiştiği açıktır. Bu noktada iki alternatif dikkat çekiyor. Mecrayla ilgisi bakımından fantazi görünür fiili varoluş ile eş tutulabilir veya tutulmayabilir. Doğaüstü bir olayı düşünelim: İlk durumda bu olaya, sinematik bir olay muamelesi görmeye en az gerçek hayattan bir olay kadar yatkın olduğuna işaret eden bir rol verilebilir; ikinci durumda ise sinemaya ham haldeki doğa kadar uygun olmayan bir âleme ait bir olay gibi gösterilebilir. Dolayısıyla buna da "ilişkisel etmen" diyeceğiz.

Ekrana yansıyan fantazilerin sinematik olup olmaması şüphesiz bu iki etmenin etkileşiminin bir sonucudur. Örneğin sahnelenmiş bir halüsinasyon fiziksel varoluşa bağlı bağlamlardan kaynaklanıyor ve

8. Pierre-Quint, "Signification du cinéma", *L'Art cinématographique*, 1927, c. II, s. 24. Bu doktrinin yakın dönem bir savunusu için bkz. Kyrou, *Le Surréalisme au cinéma*.

böyle bağlamlara tabi kalıyorsa, sinematik olmayan etkisi gücünü yitirebilir. Bu örnek izlenecek analitik prosedürleri de gösterir. Dolayısıyla fantaziyi teknik olarak tesis etmenin üç yolunu incelemekte ve bu incelemenin her bir evresinde iki "ilişkisel" alternatifin etkisini tespit etmekte fayda var gibi görünüyor.*

Sahneleme tarzında fantazi

"Teknik" etmene dair incelemenin ilk evresi, fantastiği tuhaf ortamlar, dekorlar, sıradışı makyaj vb. yoluyla temsil eden filmlere odaklanıyor. Böyle filmlerdeki bariz sahnelenmişliğin filmleri sinematik olmayan yaratılar haline getirip getirmediği ise "ilişkisel" etmenin söz konusu temsillerde kendini belli etme tarzına göre değişiyor.

BİRİNCİ ALTERNATİF (Fantazinin estetik açıdan fiili varoluş kadar meşru olduğu iddiası)

Das Cabinet des Dr. Caligari'den itibaren, filmler veya film sekansları, stüdyo kökenli olduğunu gizlemeyen hayali bir dünya uğruna doğal dünyadan vazgeçmiştir. Fritz Lang'ın *Der müde Tod*'u veya *The Red Shoes* gibi filmlerde, teatral biçimde sahnelenen fantastik görüntülerle gerçek hayat malzemesinin çekimlerinin birbirine karıştığı ortadadır; ancak bu karışım, sinemacının temelde doğanın ayrıcalıklı muamele görmeyi hak etmediğine, teatralliğin de kamera gerçekliği kadar geçerli olduğuna duyduğu inanca işaret eden bir tarzda etkilenmiştir. Yeri gelmişken, kimi zaman Griffith bile naif bir hayalperest olup çıkar: *Intolerance*'ının son çekimlerinden biri tüm açıklığıyla, dünyevi bir ayaklanmaya müdahale eden bir melekler korosuyla birlikte cenneti tasvir eder.[9]

Hem teatralliğe itimat eden hem de film mecrasının geçerli bir tezahürü olduğunu iddia eden ekran fantazilerinin temel estetik ilkeye

* Takip eden inceleme, ilkesel olarak, bütün film türlerinde fantaziyi ele alıyor. Ancak birçok deneysel filmin rüyamsı imgelerinin özel olarak yorumlanmayı gerektirdiğini belirtmekte fayda var. Genelde içsel hayat süreçlerini, özellikle de bilinçaltının içeriklerini yansıtmaya yarayan bu imgeler 10. Bölüm'de ele alınacak.

9. Krş. Johnson, "The Tenth Muse in San Francisco", *Sight and Sound*, Ocak-Mart 1955, c. 24, no. 3:154.

aykırı düştüğü açıktır; bu fantaziler mecranın özgül potansiyellerini sinemanın esasen uygun olmadığı amaçlar uğruna gözardı eder. Griffith'in melekleri bir dini resimde gayet doğal duracaktır; *Der müde Tod* veya *A Matter of Life and Death*'teki fantastik dünyalar esasen sahne illüzyonundan ibaret olan gösteriyi alanını genişleterek sinemalaştırmaya yönelik girişimlerdir. Bunun ekranda Sanat görmeyi arzu edenlerin gönül telini titrettiğine şüphe yok. *Caligari*, Monk Gibbon'ın *Red Shoes* balesine övgüler düzdüğü bir yazısında kullandığı tabirle, "sanat dünyasına bir sıçrayış" olan fantazi filmlerinin prototipidir.[10]

Caligari birçok açıdan takdiri hak eden bir yapım olsa bile,[11] bu açılardan biri geleneksel anlamdaki sanata öykünmesi değildir. "Sanat dünyasına bir sıçrayış" olan bu eşsiz film, dışavurumcu resmi ne kadar büyüleyici biçimde kullanmış olursa olsun, daha ziyade bir gerilemedir. Yarattığı tartışma bekleneceği üzere kamera gerçekçiliğini kökten reddetmesi etrafında döner. 1920'lerin başında René Clair *Caligari* ve *Der müde Tod*'u tam da film yapımında olması gereken öznelliğin hakkını teslim ettiği için övmüştür; dekorlarının, ışıklarının ve oyunculuklarının yapaylığı Clair'e zekânın verili hammadde karşısındaki zaferi gibi gelmiştir. Ama görünüşe bakılırsa Clair o dönemde yaygın olan fazla mekanik bir "gerçekçilik dogması" kavrayışından rahatsızdır, bu yüzden düşündüklerini abartarak anlatmıştır; hem zekâ dahil olmak üzere öznelliğe hakkını veren hem de fiziksel gerçekliğin üstünlüğünü kabul eden filmler –örneğin kendisinin sonraki Paris komedileri– yapma imkânını o dönemde tasavvur edememiştir.[12]

Eisenstein'ın *Caligari* hakkındaki yargısının sert tonu –film için "sanatımızın sağlıklı ve insani çocukluğunun mahvedildiği barbarca bir karnaval" der–[13] belki de bu hükme Nazi Almanyası'na karşı savaşın sonlarına doğru varmış olmasından kaynaklanır. Caligarizm hakkındaki dikkat çeken diğer yorumlar bu kitabın önermeleriyle uyumludur. Cavalcanti'ye göre, dışavurumcu Alman filmleri "yönet-

10. Gibbon, *The Red Shoes Ballet*, s. 12.
11. Bkz. Kracauer, *From Caligari to Hitler*, s. 61-76.
12. Clair, *Réflexion faite*, s. 38 (bu açıklamanın tarihi 1922'dir).
13. Eisenstein, *Film Form*, s. 203.

menler kamerayı kameraya uygun olmayan bir biçimde kullanmaya çalıştığı için gözden düşmüştür. Çünkü onlar bunu yaptıkça görüntüler gerçeklikten uzaklaştıkça uzaklaşmıştır".[14] Carl Dreyer'mn *Vampyr*'de fantaziyi ele alış biçimi ile *Caligari*'de izlenen prosedürleri karşılaştıran Neergaard, *Caligari*'nin "kameraya alınmış tiyatro"dan başka bir şey olmadığı sonucuna varır.[15] Muhtemelen Fransız avangardının atmosferinin etkisiyle, Jean Cocteau bile *Caligari*'yi dehşet verici etkisini kameranın faaliyetinden ziyade eksantrik setinden aldığı gerekçesiyle yermiştir[16] – ki ileride bizzat kendisi de böyle itirazlara karşı epey savunmasız filmler yapacaktır.

Teatral biçimde sahnelenen fantazi genel anlamda sahnelenmişliğin özel bir durumu olduğundan, sahnelenmişlik gibi o da sinematiklikten uzak karakterinin zayıflatılmasına olanak verir.* Ayrıca, söz konusu fantazi türü başka açılardan gerçekçiliğe meyilli olarak nitelendirilebilecek uzun metraj filmlerde rüya biçiminde vb. ortaya çıkıyorsa, kaçınılmaz olarak başatlık talep eden ve dolayısıyla araya eklenen fantazi sahnelerinin sinematiklikten uzak niteliğine baskın gelen gerçek hayattan olaylarla çevrelenmiş demektir. Ancak teatralliği aşikâr olan malzemeden inşa edilen rüyalarda bu hep böyle değildir; örneğin *Lady in the Dark*'taki rüya sekansları, filmin kalanının gerçekçiliğinin hafifletemeyeceği kadar keskindir.

İKİNCİ ALTERNATİF (Fantaziye fiziksel gerçeklik kadar geçerli bir rolün atfedilmemesi)

Sahnelenen fantazi iki durumda sinematik yaklaşımın önüne geçmek yerine onu destekler. Birincisi, gerçekçi filmlerde sahne interlüdü işlevi üstlendiğinde. Böyle bir durumda, tezat oluşturarak, kendisini çevreleyen kamera gerçekliğine, rakibi olarak tasarlanmadığı bir ger-

14. Cavalcanti, "Sound in Films", *films*, Kasım 1939, c. I, no. 1:38.

15. Neergaard, *Carl Dreyer*, çev. Marianne Helweg, s. 29.

16. Bkz. Clair, *Réflexion faite*, s. 24.

* Bkz. s. 150-52. Örneğin Alman yapımı *Das Wachsfigurenkabinett*'in Kanndeşen Jack epizodu dışavurumcu ortamlarda geçen bir fantazi olsa da, teknik açıdan hayranlık verici bir ustalıkla uygulamaya geçirildiği için sinematik hayatı andırır. Bu fantazi "montajı", kamera gerçekliğinden uzak olduğunu unutturur size (krş. Kracauer, *From Caligari to Hitler*, s. 86-87).

çekliğe seyirciyi daha duyarlı hale getirmek için yapıldığında sinematik açıdan kabul edilebilir hale gelir. Sahne arkasındaki hayatı içeren pek çok filmde, sözgelimi *Red Shoes*'un ilk bölümünde, fantastik öğeler taşıyan teatral performanslar göze çarpar. Ve bu interlüdler her zaman bitişikteki sahnelerin doğallığından yararlanır.

İkincisi, fantazi ilk alternatifteki, kendisiyle bağlantılı istekleri boşa çıkaran oyuncul bir muamele görürse, ne kadar teatral olursa olsun, mecranın ruhuna uyar. Chaplin tekrar tekrar araştırmıştır bu yolu. *Sunnyside* filminde orman perileriyle – bir masal diyarına ait Yunan kostümleri içindeki hayalet kızlarla – beraber sergilediği bir dans performansıyla Rus balesini tiye alır[17] [22. Resim]. Bir diğer örnek *The Kid*'deki burlesk cennet sahnesidir: kir pas içindeki varoş sokağı, beyazlar içindeki melekleri canlandıran sakinleriyle, ilahi bir mutluluğun mekânına dönüşür; küçük köpeğin bile kanatları vardır; zorba, çiçeklerle süslü cephelerin arasında diğerleriyle birlikte uçarken arp çalmaktadır.[18] Şüphesiz iki epizot da rüyadır ve tam da rüya oldukları için, saptıkları ve sonra gene ona çıktıkları gerçek hayat aksiyonu kadar önemli olsunlar diye düşünülmemiştir. Bununla beraber, rüya olarak işlevleriyle alakası olmayan bir sebepten dolayı da sinematiktirler. Chaplin bu epizotları, teatralliklerini gizlemeye çalışmak şöyle dursun, açık açık abartır; böylece çok da ciddiye alınmamaları gerektiğine işaret eder. Epizotlar oyunsu veya ironik tarzda fantazilerdir, ve bu da etrafımızı saran dünya kadar gerçek olan hayali bir dünyayı ekrana taşımak için tasarlandıkları izlenimini önler. Teatrallikleri, öncelikle fiziksel gerçekliğe yönelik bir ilgiden kaynaklandıklarının altını çizer. Griffith'in meleklerinden farklı olarak, Chaplin'in melekleri birer parodidir. Bunun ille de rüyalar yoluyla yapılması gerekmez. Pek çok müzikal –mesela *The Band Wagon*– set ve dekorlarındaki kasti aşırılığın itimat edilirlik iddiasını yalanladığı fantazilere meyleder. Elbette her şey teatrallik ile oyunsuluğun ölçüsüne bağlıdır. *A Matter of Life and Death*'te dekorun teatralliği öylesine göze batar ve öylesine detayla doldurulmuştur ki hem ardındaki (doğrusu zaten zayıf kalan) eğlendirme amacını hem de filmin bütününün rüya karakterini etkisiz hale getirir.

17. Krş. Huff, *Charlie Chaplin*, s. 112. 18. *A.g.y.*, s. 133.

Filmlerde kendilerini gerçekçi figürler olarak kabul ettirmeye çalışan fantastik yaratıklar –Frankenstein'ın canavarı mesela, King Kong, Kurt Adam vb.– tartışmalı bir meseleyi gündeme getirir. Geçerli bir film teması olarak takdim edildikleri için sinematik olmayan sahnelenmişliği kapsayan ilk alternatifin alanına girerler. Yine de öylesine ustaca sahnelenip kullanılabilirler ki gerçek hayattan bir çevreyle iç içe geçip fiilen gerçek izlenimi yaratabilirler. Doğanın canavarlar doğuracak kudreti yok mudur? Kamera gerçekliğine hürmet etmek anlamına gelen olası gerçeğe benzerlikleri, nihayetinde sinemanın yörüngesine geri getirir onları. Ayrıca en azından bazı canavarların bağışlayıcı bir göz kırpışla temsil edildiği de unutulmamalı.

Sinematik araçlarla kurulan fantazi

Burada bu araçların, gerçekliği yaygın olarak algıladığımız haliyle sunan malzemeye uygulanmasıyla ilgileniyoruz. *Nosferatu*'dan *The Ghost Goes West*'e veya *Moulin Rouge*'a kadar sayısız film, gerçek hayat çekimlerinden fantastiği oluşturmak için sinematik (ve fotoğrafik) tekniklerin dönüştürücü gücüne yaslanır. *Nosferatu*'da bu amaç için negatifler ve tek çevrim tek kare (*one-turn-one-picture*) tekniği kullanılır; diğer filmlerde doğaüstü, gerçekdışı yanılsaması yaratmak için çoklu pozlama, üst üste bindirme, aynalarla oynama, özel kurgu araçları gibi her türlü araçtan yararlanılır. Bu yolla her türlü fantazinin yaratılamayacağını unutmamak lazım yine de. Mesela kanatlı melekler teatral olmak zorundadır, zira doğal görünüşlerine eklenen bir çift kanat yüzünden kaçınılmaz olarak teatral görünürler.

Fantazinin bu türünün film mecrasına uygun olup olmadığına bakmak için, yine iki alternatifiyle birlikte "ilişkisel" etmeni göz önüne almak gerekir. Asıl mesele, öbür dünyalara özgü olanın fiziksel gerçeklikle aynı oranda geçerli tutulup tutulmadığıdır.

BİRİNCİ ALTERNATİF

Eşine az rastlanır bir alt türün ilk örneği olan ve tipik örnek niteliğini bugün de sürdüren *Nosferatu*'yu düşünelim: Filmin başkahramanı musallat olduğu herkese ve her yere yıkımdan başka bir şey getirmeyen kan emici bir vampirdir.[19] Film, baştan sona sinematik araçlarla

yaratılmış, hayaletlerin gerçekten var olduğunu ve gündelik hayatın akışına müdahale ettiğini varsayan bir korku fantazidir [23. Resim]. Gerçek hayat malzemesinden doğaüstü gizemler inşa edip bunların gerçek olduğu savında diretirken, bizzat maddenin kendisindeki gizemleri gözardı eder. Ancak bu tarz filmler veya film epizotları –*La chute de la maison Usher*'deki, belli araçların yoğun biçimde kullanıldığı sahneleri düşünün mesela– bir ölçüde sinematiktir, çünkü şeytanlarını ve hayaletlerini yaratmak için film mecrasının teknik özelliklerinden yararlanırlar. Tam bir güç gösterisidirler desek ileri gitmiş olmayız. Sadece belli fasıllarla ortaya çıkmaları da tesadüf değildir. Büyüleri etkisini çabuk yitirir çünkü kullandıkları araçlar her ne kadar sinemaya özgü olsa da bu araçları sinemanın asli meseleleri dışında kalan amaçlar için kullanırlar. Seyirci, sırf hileden ibaret olduklarını hemen anlar ve bu yüzden onlara itibar etmez.[20]

İKİNCİ ALTERNATİF

Sinematik araçlarla yaratılan fantaziler, fiziksel gerçekliğin geçerliliğinin üstünlüğünü teslim ediyor, buna bağlı olarak oyunsu bir biçimde ele alınıyor ya da rüya rolüne atanıyorsa sinematik bir nitelik kazanır. İlk durumda, vurgu her şeyden önce fiziksel varoluşla oynamak üzerinde olabilir. Fantastiğin bu türünün prototipi doğal hareketleri ağır çekim, hızlı çekim ve diğer teknik numaralarla abartmaktan ayrı bir zevk alan eski sessiz komedi filmleridir. Kovalamacalar astronomik hızlarda seyreder, sıçramalar havada donar kalır, çarpışmalar mucizevi şekilde tam son salisede atlatılır. Bütün bu imkânsız şeyler, gündelik hayattan, gayet normal çevrelerde vuku bulur. Ekrandaki insanlar sıradan insanlardır; yollar, barlar tanıdıktır. Eski komedilerdeki kurmaca gerçekliğin manidar fotoğraflardan ziyade sanatsız kayıtlar olarak nitelendirebileceğimiz,[21] hep fiziksel çarpışmalara ve tesadüflere yoğunlaşan görsellerle sürdürülen belirgin bir olgusal karakteri

19. Krş. Kracauer, *From Caligari to Hitler*, s. 77-79.

20. Krş. Lindgren, *The Art of the Film*, s. 28.

21. Cavalcanti, "Comedies and Cartoons", *Footnotes to the Film* içinde, Davy (haz.), s. 77-78, sessiz komedi filmlerinin neredeyse belgesel niteliğine ve adım adım kesmeye pek bağlı olmadığına dikkat çeker.

vardır – kameranın göz bebeği ham maddi hayattır bu. Ne var ki gerçek hayattan olaylar ile aralara serpiştirilen numaralar arasındaki tezat bundan daha güçlü olamaz. Böyle numaralar bütün doğa kanunlarına açıkça karşı geldiği için, gerçek hayat anlarının doğanın komik yönlerini –cinler ve koruyucu meleklerle dolu bir doğa– güçlendirdiği izlenimini derinleştirir. Böylece, aslında düpedüz illüzyon olan şey sinematik hayatı vurgulamaya başlar. Şunu da eklemekte fayda var: Fiziksel dünyamızın bilinen koşullarıyla yapılan bir oyun olan illüzyon başlı başına harika bir deneyimdir. Chaplin'in rüya interlüdleri serserinin gerçek sefaletinin altını çizdiği gibi, kısıtlamalardan kurtulma ve pozitif mutluluk müjdesi de verir. Uzaya, zamana ve yerçekimine böyle meydan okunmasında ütopik bir tat vardır.

İkinci durumda fantazinin bizzat kendisiyle oynanan oyunlar vurgulanabilir. Bu durumda, fantastik olaylar gerçek gibi gösterilir. *Le Voyage imaginaire*, *The Invisible Man*, *The Ghost Goes West*, *Topper*, *Here Comes Mr. Jordan*, *Blithe Spirit*, *The Ghost and Mrs. Muir* ve *It's a Wonderful Life*'taki hayaletlerin ve ruhların hepsi tıpkı biz faniler gibi davranır. Komşularınızdan biri gibidirler, insani ilişkilere girerler, mucizelerini sanki bunlar gayet sıradan şeylermiş gibi gerçekleştirirler ve böylece, aksi takdirde aklıselimin besleyebileceği şüpheleri yatıştırırlar. Araçların hepsi başka âlemlerin olaylarını şeylerin alışılmış işleyişine asimile etme eğilimindedir. Allardyce Nicoll *The Ghost Goes West*'ten bahsederken fantastikteki bu gerçekçiliğe dikkat çeker: "Rasyonel olarak bütün bu olayların gerçekten vuku bulamayacağı hükmüne varsak da, onları mümkün kılan koşullar sağlanırsa tam da ekranda aldıkları biçimleri alacaklarını da kabul etmemiz gerekir. Hayalet bu yüzden 'gerçekçi'ydi."[22] Demek ki böyle filmler doğal olanı yadırgatıcı hale getirmek yerine doğaüstüyü doğal olana uydurur. Hiç tekin olmayan bileşenleri, ilk defa Lumière'in yakaladığı anlardan, "maddi hayatın küçük anları"ndan neredeyse ayırt edilemez.[23] Capra'nın *It's a Wonderful Life*'ı gerçek olaylar kadar gerçekdışı olaylara da atıfta bulunan yarı-belgesel çekimlerle doludur.

22. Nicoll, *Film and Theatre*, s. 169; ayrıca bkz. s. 93.
23. Aktaran Balázs, *Der sichtbare Mensch*, s. 46-7.

Seyirci fantaziyi oyunsu biçimde sunan araçlardan er ya da geç bıkacak olsa da, fantaziyi geçerli bir film teması olarak kuran hilelerdense bu araçları kabullenmeye daha gönüllüdür. Görünüşe bakılırsa, oyunsu yaklaşım mecraya daha uygun olduğundan, daha az iç direnç uyandırmaktadır.

Gerçekçi filmlerde sinematik araçlarla yaratılan rüyalar, hem rüya kapasitesi açısından gerçek dünyanın üstünlüğünü teslim ettikleri için hem de esasen gerçek dünyayı sunan çekimlerden türedikleri için, teatral biçimde sahnelenen rüyaları aşarlar. Gerçekçi olmayan imgeler oluşturmak yerine, ne kadar manipüle edilmiş olursa olsun, verili maddi fenomenlerin imgelerini sunarlar. *Geheimnisse einer Seele*'deki nesnelerin ve karakterlerin çoğu filmin gerçek hayat epizotlarında zaten karşımıza çıkmıştır ve bu epizotlardaki köklerini inkâr etmez. Veya Toulouse-Lautrec'in *Moulin Rouge*'daki o rüyamsı görüsünü düşünün: Chocolat, La Goulue ve diğerleri, Toulouse-Lautrec'in iç gözünün önünde, havada süzülen, karanlık duvardan ışıklar saçarak çıkan, Offenbach'ın boğuk sesleri eşliğinde, dans ederek hiçliğe karışan ruhlardır artık bu figürler, Toulouse-Lautrec'in hayattayken birçok kez sanatlarını icra ederken gördüğü figürlerdir. Bütün bu görüntüler şüphesiz rüyamsı niteliklerini güçlendirecek tarzda işlenmiş ve/veya kurgulanmıştır; ancak kamera gerçekliğini asla, ondan türetilen imgeler oldukları artık anlaşılmayacak kadar ihlal etmezler. Aralarındaki "Başka bir boyutun gerçekliğini" temsil eden pek çok muğlak çekim –ağır çekim görüntüler, alışılmadık açılardan yapılan çekimler vb.– genelde öyle işlenmiştir ki, nihayetinde bağlamından kopuk şekiller olup çıkmaktan ziyade, köklerinin uzandığı doğal verileri hatırlatacak hale gelirler. Gerçekçilik eğiliminin etkisi zapt etmektedir adeta onları.

Fotoğrafik film için geçerli olan, animasyon için geçerli değildir elbette. Fotoğrafik filmden farklı olarak, animasyonlara gerçekdışı olanı, asla vuku bulmayanı resmetmek için başvurulur. Bu varsayım doğrultusunda, Walt Disney'in fantaziyi gerçekçilik çerçevesinde ifade etmeye yönelik artan girişimleri sinematik yaklaşımla uyumlu olduğu için estetik açıdan tartışmaya açıktır. Disney ilk *Mickey Mouse* filmlerinden *Cinderella*'ya ve daha nice animasyona kadar, bir teknik ressamın hayal gücüyle imkânsızı çizmiştir, ama içindeki bu teknik

ressam kamera konusunda giderek daha bilinçli hale gelmiştir. Son dönem uzun metraj filmlerinde, kamera gerçekliğine yönelik giderek artan bir eğilim vardır. Gerçek coğrafyaların ve gerçek insanların muadilleriyle dolu olan bu animasyonlar, "hayat verilen çizimler" den* ziyade hayatın çizimlerde yeniden üretilmiş halidir. Disney'in ilk çizgi filmlerinde kalemden doğdukları aşikâr olan fiziksel ayrıntılar, sonraki çizgi filmlerde hayatın tam bir kopyası haline gelir. Vaktiyle zanaatının varoluş nedeni gibi görünen imkânsız-olan, artık doğal bir nesne gibi görünmektedir. *Snow White*, *Bambi* ve *Cinderella*' da karşımıza çıkan yine doğadır. Bu izlenimi güçlendirmek için, Disney yalancı doğasını gerçek doğa gibi çeker; kamera bir bakarsınız büyük bir kalabalığın üzerinde pan yapar, bir bakarsınız aşağı inip kalabalığın içindeki tek bir yüzü yakalar. Böylece yaratılan etki bu kalabalığın ve içindeki yüzün bir çizim masasında tasarlandığını çoğu kez unutturur bize. Bunlar pekâlâ fotoğrafik kamerayla da çekilmiş olabilirdi. Böyle çizgi filmlerde, sinematik yaklaşıma gösterilen yanlış bağlılık çizerin hayal gücünü merhametsizce boğar.

Fiziksel gerçeklik çerçevesinde kurulan fantazi

Teknik etmen üzerine incelememizin üçüncü ve son evresi, *Vampyr* filmi üzerinde çalıştığı sırada Carl Dreyer'nın söylediği şu sözlerden daha iyi tanımlanamayacak bir fantazi tipi hakkında: "Alelade bir odada oturduğumuzu hayal edin. Derken kapının arkasında bir ceset olduğu söylensin. İçinde oturduğumuz oda bir anda tepeden tırnağa değişir: İçindeki her şey başka türlü görünmeye başlar; ışık, atmosfer fiziksel olarak aynıdır belki ama bir bakıma da değişmiştir. Çünkü biz değişmişizdir, nesneleri tasavvur edişimiz, dolayısıyla nesneler değişmiştir. Filmimde işte böyle bir etki yaratmak istiyorum."[24] Dreyer bunun için gerçekten de çok uğraşmıştır. *Vampyr* filmi bir kısmı amatör oyunculardan oluşan bir kastla, doğal çevrelerde çekilmiştir ve "müphem doğaüstü imalarının"[25] istediği etkiyi yaratabilmesi için hilelerden sadece sınırlı bir ölçüde yararlanır.[26] "Bu son derece fan-

* Bkz. s. 122.

24. Neergaard, *Carl Dreyer*, s. 27.

25. Griffith, "The Film Since Then", Rotha, *The Film Till Now* içinde, s. 604.

tastik filmin en tuhaf tarafı," der Neergaard, "Dreyer'nın daha önce hiç bu kadar gerçekçi bir malzemeyle çalışmamış olmasıdır"[27] [24. Resim].

Ancak, fantastik öğe esas itibariyle "gerçekçi malzeme"den inşa edilirse, "ilişkisel etmen" belirleyici olmaktan çıkar. Başka bir deyişle, fantazilerin fiziksel gerçeklik kadar geçerlilik iddiasında bulunup bulunmadığı önemli değildir artık; gerçek hayat çekimlerine yoğunlaştıkları takdirde, film mecrasının temel özellikleriyle uyumludurlar.

Bununla birlikte, doğal sebepleri ne ölçüde devreye soktuklarına bağlı olarak, farklı derecelerde yaparlar bunu. Ne kadar öbür dünyalarla meşgul görünürlerse, temeldeki kamera gerçekliğine sadık kalma niyetinden de o kadar uzaklaşırlar. Gerçek hayat malzemesinden faydalanarak yaratılan fantazilerin doğaüstü olaylar olduğunu ve açıkça böyle olmasının amaçlandığını farz edersek, bu fantazilerin temsilleri ister istemez müphem bir etki yaratacaktır. Bu durum Dreyer'nın *Vampyr*'i kadar, acayip ağaç gövdeleri, havada süzülen pus, tekinsiz kurbağalar çekimleriyle Epstein'ın *La chute de la maison Usher*'i için de geçerlidir. Epstein Dreyer gibi ilerler; ara ara sinematik araçlara, özellikle de ağır çekime başvurmasına rağmen, Epstein da doğaüstü etkilerin varlığına doğrudan maddi fenomenlerin kayıtları olan görseller yoluyla işaret eder.

Ancak bu iki filmin olay örgüsü de doğaüstünün varlığını zaten az çok kabul ettiği için, doğaüstünün var olduğu sonucu doğrudan bu görsellerden çıkmaz. Görseller daha ziyade doğaüstünün varlığını destekleyen kanıtlar gibi iş görürler; kendilerinden bağımsız olarak zaten ima edileni, yani başka âlemlere özgü güçlerin gerçekçi karakterini desteklemek için seçilir ve düzenlenirler. Demek ki, iki film de fiziksel verileri bu verilerin anlamlarını indirgeyen bir amaç için betimlediklerinden, sinematik nitelikleri azalmıştır. Seyirci, ağaç gövdesi, pus, kurbağa imgelerine gönlünce dalıp gitmek yerine, bunları daha en baştan doğaüstünün alametleri olarak tasavvur etmelidir. Kendilerine dayatılan, gerçekdışını gerçek gösterme görevi, bu ger-

26. Neergaard, *Carl Dreyer*, s. 30.
27. *A.g.y.*, s. 27-28.

çekçi imgelere sahiden de gerçekdışı bir şey görünümü verir. Böyle filmlerin uyandırdığı o cansız yapaylık izlenimi de buradan gelir.

Bunun ilginç örneklerinden biri de Dovzhenko'nun *Arsenal*'inin finalidir; Sadoul ilgili bölüm hakkında şunları söyler: "Film mecazi bir yükselişle *[envolée]* son bulur. İsyancı işçiler kurşuna dizilir. Ama asıl kahraman, onlarca kurşun yiyip ölmesine rağmen, yürümeye devam eder."[28] Salt görsel açıdan, bu yürüyen işçi çekimi katışıksız gerçekliği tasvir ettiği için sinematiktir. Ancak işçinin ölü olduğunu, ölü işçilerin yürüyemeyeceğini bildiğimiz için, yürüyen kahramanın bir serap olduğunu hemen anlarız. Sanki hiçbir şey olmamış gibi yaşamaya devam etmesi, gerçek bir varlıktan propaganda mesajı taşıyan bir simgeye dönüştürür onu; süregiden devrimi simgelemektedir artık. Bu yüzden, işçinin çekimi hâlâ gerçekçi görünmekle beraber gerçekçi niteliğini yitirir. Ona dışarıdan yüklenen bir anlamı gösterten simgesel işlevi, fiziksel varoluşun bir veçhesini gözler önüne serme sinematik işlevini engeller.

Dolayısıyla, incelediğimiz tipteki fantaziler hem kamera gerçekliği çerçevesinde görselleştirilir hem de bu gerçekliğe bir biçimde bağlı fenomenler olarak karakterize edilirse, sinematik yaklaşıma upuygun olur. Böylelikle, onlara bağlı olan anlam, sayelerinde cisimleştikleri çekimlerin gerçekçi niteliğini destekler. *Dead of Night*'ta bu yolu izleyen epizotlar vardır. Bunlardan birinde, uyku tutmayan bir hasta, gecenin bir yarısı hastanedeki özel odasının penceresinden dışarı baktığında, aydınlık bir sokakta siyah bir cenaze arabası görür; arabacı hastayı aşağı davet eder: "Bir kişilik yer var." İyileşen adam taburcu edildikten sonra otobüse binip gidecek olur ama son anda vazgeçer çünkü otobüsün muavini gece gördüğü hayalet arabacının adeta ikizidir ve onun ağzından da birebir aynı kelimeler dökülür. Otobüs kaza yapar tabii. Filmin başka bir epizodu, tam bir kişilik bölünmesi vakasıyla ilgilidir: Bağımsız bir bireyin bütün özelliklerini bünyesinde toplayan bir kukla, epizot boyunca psikolojik sorunları olan biri gibi tanımlanan vantrilok efendisine başkaldırır. İki fantazi de iki sebepten dolayı sinematiktir. Birincisi, gündelik hayat çekimlerinden neredeyse ayırt edilemeyecek çekimler yoluyla inşa edilirler;

28. Sadoul, *Histoire d'un art*, s. 180.

gecenin bir yarısı görülen aydınlık sokak, filmde ona özel bir yer verilmiş olmasa, gerçek bir aydınlık sokak gibidir. İkincisi, iki fantaziye de zihnin tuhaf veya marazi hallerinden kaynaklanan bir halüsinasyon rolü verilmiştir. Bu nedenle, evvelce "gerçekliğin özel tarzları" dediğimiz şeyi temsil ettikleri söylenebilir. Hayalet arabacı ve isyankâr kukla, sırasıyla gönül gözü açık bir adama ve bir şizofrene görünen haliyle gerçekliktir.

Çıldırmış birine gerçeklik nasıl görünür peki? Luis Buñuel *El* filmindeki o muhteşem kilise epizodunda mahirane bir cevap verir. Filmin, çılgınca bir kıskançlığın ele geçirdiği başkahramanı Francisco, karısı ve onun âşığı zannettiği bir çifti, katedralin içine kadar takip eder ve içerde tam onları vuracakken müstakbel kurbanlarını başkalarıyla karıştırdığını fark eder. Olduğu yere çöker; ayin başlamıştır, insanlar dua etmektedir. Başını yukarı kaldırdığında hayatının şokunu yaşar: Gitgide daha çok insan gözlerini ona dikip aptallığıyla adamakıllı eğlenir. Rahip bile ayine ara verir; Francisco'ya doğru bakarken, gülerek parmağıyla şakağına vurmaktadır. Tüm katedral kahkahalarla yankılanırken Francisco bu kahkahaların konusu ve hedefi olur. Sonra yine dini bir uğultu duyulmaya başlar, bu sırada insanlar önlerine eğilmiş dualarını ediyordur. Sadakat sahneleriyle kahkaha patlamaları yer değiştirerek böyle sürer gider. Kilise müdavimlerinin gerçeklikte de bir yandan gülerken bir yandan dua ettiğini, dolayısıyla da filmdeki çıldırmış kişinin halüsinasyonunun çekimlerinin hiçbir hileye başvurmadan gerçekliği –çıldırmış kişinin özgül gerçekliği– tasvir ettiğini belirtmekte fayda var. Bir miktar kurgu yetiyor. Kuşkusuz, fantastikteki bu uç gerçekçilik dini ayinler sırasında kimsenin gülmediğini herkes bildiği için mümkün olmuştur.

6

Oyuncu Üzerine Notlar

Film oyuncusu sahnelenmiş hayat ile sahnelenmemiş hayatın kesişiminde eşsiz bir yeri işgal eder. Tiyatro oyuncusundan epeyce farklı olduğu daha Réjane ve Sarah Bernhardt'ın kamera önünde tiyatro yaptıkları o ilk günlerden belli olmuştu; kamera gözlerinin yaşına bakmamış, büyük bir hayal kırıklığına uğratmıştı onları. Tiyatro seyircisinin deli olduğu oyunculuklarının nesi vardı, kamera karşısında niye böyle oluyordu?

Tiyatro oyuncusu ile film oyuncusu iki açıdan farklıdır. İlk fark, söz konusu mecraların taleplerini karşılayabilmek için sahip olmaları gereken niteliklerle ilgilidir. İkinci fark tiyatro oyunları ile filmlerde üstlenmeleri gereken işlevlere dayanır.

NİTELİKLER

Tiyatro oyuncusunun rolüne katkısı sinema çerçevesinde nasıl tanımlanabilir? Temsil etmesi beklenen karakteri icra etmek için, film oyuncusu gibi tiyatro oyuncusu da kelimenin en geniş anlamıyla kendi doğasından yararlanmalıdır kuşkusuz; sahip olduğu yansıtma yetenekleri nadiren sınırsız olduğundan, oyuncunun tipinin rolüyle bir ölçüde uyuşması tiyatro sahnesi için de kaçınılmazdır. Ama benzerlikler burada biter. Tiyatronun koşullarından dolayı, sahnedeki oyuncu canlandırdığı karakterin fiziksel tarafını oluşturan ama genelde algılanamayan pek çok ayrıntıyı doğrudan aktaracak konumda değildir;

bu ayrıntılar sahne ile seyirci arasındaki kapanmaz mesafeyi katedemez. Sahne sanatçısının fiziksel varoluşu nakledilemez. O yüzden sahne oyuncusu seyircide karakterine dair zihinsel bir imge uyandırmak zorundadır. Bunu da erişimindeki teatral araçlar yoluyla –uygun bir makyaj, yerinde jestler, ses oyunları– gerçekleştirir.

Anlamlı bir şekilde, film eleştirmenleri film oyuncusu ile tiyatro oyuncusunu karşılaştırırken genellikle tiyatro oyuncusunun abartılarından, aşırı vurgularından ve şişirmelerinden bahsederler.[1] Aslında, maskesi de davranışı kadar "doğallıktan uzak"tır, aksi takdirde doğallık yanılsaması yaratamaz çünkü. Hayata sadık kalıp sahnede etkisiz olacak bir portre çizmek yerine, seyirci oyuncunun değil de canlandırdığı karakterin karşısında olduğuna inansın diye tasarlanmış çağrışımlarla çalışır. Bu çağrışımların etkisi altında, kendilerine bilfiil verilmemiş olanı görselleştirirler. Elbette oyunun kendisi de oyuncunun bu büyüleme gayretlerini destekler. İçinde belirdiği durumlar, saiklerine, korkularına ve arzularına dair sözlü imalar, seyircinin kendi tanımlarını tamamlamasına yardım ederek oyuncunun yansıttığı imgeye kapsam ve derinlik kazandırır. Böylelikle oyuncu büyülü bir hayatabenzerlik edinebilir. Yine de hayatın kendisi, varlığın hemen göze çarpmayan incelikli farklara sahip tarzlarının bu akışı, sahnenin ellerinden kaçar gider. Hakiki tiyatro onu yakalamayı hiç arzuladı mı ki?

Varlık vurgusu

Leonard Lyons gazetedeki köşesinde şöyle bir olay anlatır: Meşhur film ve tiyatro oyuncusu Fredric March'ın bir film sahnesi çekilirken yönetmen araya girer. "Kusuruma bakmayın," der March, "yine aynı şeyi yaptım. Bunun bir film olduğunu ve rol yapmamam gerektiğini unutup duruyorum."[2]

Film oyunculuğu bundan ibaret değilse de, burada asli bir parçasına işaret edilmektedir. New York'taki Museum of Modern Art'ta ne zaman eskilerden bir film gösterilse, teatralliği hemen göze çarpan

1. Örneğin bkz. Lindgren, *The Art of the Film*, s. 156-7; Barbaro, " Le cinema sans acteurs", *Le Rôle intellectuel du cinéma* içinde, s. 227; Barjavel, *Cinéma total*, s. 81.

2. Aktaran Lyons, "The Lyons Den", *New York Post*, 5 Haziran 1950.

ifadeler ve pozlar seyirciyi gülümsetir. Bu gülümseme, seyircinin film karakterlerinin doğal davranmasını beklediğini gösterir. Seyircinin hassasiyetleri çok uzun zamandır kameranın ham haldeki doğa tercihine koşullanmaktadır. Yakın çekimlerin genel kullanımı seyirciyi bir karakterin görünüşündeki, halindeki, tavrındaki en ufak değişikliği bile yakalamaya davet ettiğinden, oyuncu sahnede canlandırdığı karakteri dışsallaştırırken ihtiyaç duyduğu "doğallıktan uzak" hareket ve stilizasyon fazlasından vazgeçmek zorundadır. "Bu mekanizma," der René Clair, "jestler ve kendini ifade etme biçimlerindeki en ufak abartıyı bile affetmez, hemen yakalar ve ekranda iyice büyütür".[3] Oyuncunun aktarmak istediği şey –bir karakterin fiziksel varoluşu– ekranda fazlasıyla mevcuttur zaten. Kamera kaçamak bir bakışı, gayri ihtiyari bir omuz silkmeyi gerçekten de seçip ayırır. Hitchcock'un ısrarla "negatif oyunculuğu, kelimeleri hiçbir şey yapmadan ifade edebilme becerisini" vurgulamasını da açıklar bu.[4] Oyuncu, Fredric March'ın tabiriyle, "rol yapmamalıdır". Daha doğrusu film oyuncusu öyle bir oyunculuk sergilemeli ki rol yapmıyor havası vermeli, kameranın iş üstünde yakaladığı gerçek hayattan biri gibi olmalıdır. Olduğu karakter gibi görünmelidir.[5] Oyuncu bir bakıma fotoğrafçının modeli gibidir.

Kendiliğindenlik

Bu ifade son derece incelikli bir meseleye işaret eder. Sahiden fotoğrafik olan her portre genelde sahnelenmemiş gerçeklik izlenimini sürdürmeye çalışır; her ne kadar bir yüzün tipik özelliklerine yoğunlaşsa da, bu özellikler kendiliğinden ifşa olmuş özellikler olarak etkiler bizi. Fotoğrafik portrelerin parçalı ve tesadüfi bir tarafı vardır ve olmalıdır da. Buna paralel olarak, film oyuncusu öyle bir biçimde karakteri gibi görünmelidir ki bütün ifadeleri, jestleri ve pozları kendilerinden öteye yönelip içinden doğdukları engin bağlamlara işaret etmelidir. Uçsuz bucaksız bir dokunun parçaları olarak tanımlanmalarına olanak sağlayacak bir kendiliğindenlik havası yaymaları gerekir.

3. Clair. *Réflexion faite*, s. 187.
4. "Film Crasher Hitchcock", *Cue*, 19 Mayıs 1951.
5. Krş. Barjavel, *Cinéma total*, s. 84-85.

Büyük sinemacıların çoğu, bu dokunun zihnin en derin katmanlarına kadar ulaştığının farkındadır. Mesela René Clair film oyuncuları için kendiliğindenliğin çok daha ağır bastığını, çünkü oyunculuk sürecinde rollerini iyice atomize etmeleri gerektiğini gözlemler;[6] Pudovkin oyuncularla çalışırken "insanın iç psikolojisini yansıtan... en ufak ayrıntıları ve ifade izlerini aradığını" söyler.[7] İkisi de bilinçdışının yansıttıklarına değer verir. Ulaşmaya çalıştıkları şeyi, Freud'un film mantığına yatkın öğrencilerinden biri olan Hanns Sachs psikanaliz çerçevesinde şöyle ifade eder: Film oyuncusundan, "psişik olayları sözden önce gelen ve sözün ötesinde olaylar olarak, her şeyden önce davranışların hemen göze çarpmayan aksaklıkları, Freud'un tabiriyle semptomatik olaylar olarak ete kemiğe büründürüp" anlatıyı geliştirmesini talep eder.[8]

Öyleyse film oyuncusunun performansı ancak, başlı başına bir başarı havasına bürünmek yerine, bizi karakterin sahnelenmemiş maddi varoluşunun yaşadığı bir olay –mümkün olan pek çok şeyden biri– olarak etkilediği takdirde film mecrasına sadıktır. Oyuncunun icra ettiği hayat işte ancak o zaman sahiden sinematik hale gelir. Bir aktör rolünü abartılı oynamakla eleştiriliyorsa eğer, kastedilen oyunculuğunun teatralliği değildir; eleştirmenler bir bakıma aktörün oyunculuğunun fazlasıyla amaca yönelik olduğu hissini verdiğini, fotoğrafın ayırt edici niteliği olan belirlenimsizlik veya tanımlanmamışlık hissinden yoksun kaldığını dile getirmektedir.

Fizik

Bu nedenle film oyuncusu, yüzü asla görüş alanının tamamını kaplamayacak olan tiyatro oyuncusu kadar fiziğinden bağımsız değildir. Kamera teatral makyajı ortaya çıkardığı gibi, fiziksel özellikler ile psikolojik özellikler, dışsal hareketler ile içsel değişiklikler arasındaki incelikli etkileşimi de gözler önüne serer. Bu mütekabiliyetlerin çoğu farkında olmadan cisimleştiğinden, ilgili görsel verinin tamamını

6. Clair, *Réflexion faite*, s. 187.

7. Pudovkin, "Acting – The Cinema v. the Theatre", *The Criterion*, c. VIII, no. 1; aktaran Rotha, *Documentary Film*, s. 143.

8. Sachs, "Film Psychology", *Close Up*, Kasım 1928, c. III, no. 5:9.

kontrol edebilecek konumda olduğu için bir karakterin doğallığını bozan en ufak şeyi bile hemen fark edebilen bir seyirciyi memnun edecek şekilde oyuncunun bunları sahnelemesi çok zordur. Eisenstein 1939'da "milimlik bir hareket bile... oyuncunun kendi kontrolünde olmalıdır,"[9] der ama bir ölçüde asılsız bir iddiadır bu; Eisenstein'ın verili hammaddeyi tamamen tüketen geleneksel anlamda sanata giderek daha fazla ve esasen sinematik olmayan bir ilgi duyduğunun kanıtıdır. Biçimlendirme arzusunun etkisiyle, en güçlü "otokontrol" ün bile istemsiz reflekslerin yarattığı etkiyi yaratamayacağını unutmuştur. Dolayısıyla genellikle ekrandaki fiziksel görüntüsü olay örgüsüne uyan oyunculara başvurulur – böylelikle oyuncunun görüntüsünün bir ölçüde doğasının, varoluş tarzının bütününün bir semptomu olduğu anlaşılır. "Ben oyuncuları bilhassa fiziğine göre seçerim," der Rossellini.[10] Bu ifade, film yapımlarının, fotoğrafa olan bağımlılıkları yüzünden, fiziksel özelliklerine göre oyuncu seçmeye tiyatro yapımlarına kıyasla çok daha bağlı olduğunu açıkça belirtir.

İŞLEVLER

Sinemanın bakış açısından, tiyatro oyuncusunun işlevlerini, tiyatronun bütün enerjisini insanlararası ilişkileri temsil etmeye harcaması belirler. Tiyatro oyununun aksiyonu karakterler sayesinde akar; karakterlerin söyledikleri ve yaptıkları oyunun içeriğini oluşturur – aslına bakılırsa, bunlar oyunun ta kendisidir. Teatral bir olay örgüsünün içerdiği bütün anlamların taşıyıcısı sahnedeki karakterlerdir. Çevrelerini oluşturan dünya bunun kanıtıdır: Gerçekçi ortamlar bile sahne koşullarına uyarlanmak zorundadır, dolayısıyla yanılsama yaratma gücü bakımından da kısıtlı kalırlar. Kendi anlamlarıyla yüklü şeyler olarak gerçeklik hissi yaratmak için tasarlanıp tasarlanmadıkları bile şüphelidir. Genelde, tiyatro stilizasyon ihtiyacını kabul eder.* Gerçekçi olsun veya olmasın, dekor öncelikle karakterleri ve etkileşimlerini

9. Eisenstein, *Film Form*, s. 192.

10. Rossellini, "Dix ans de cinéma (I)", *Cahiers du cinéma*, Ağustos-Eylül 1955, c. IX, no. 50:9. Ayrıca bkz. Balázs, *Der sichtbare Mensch*, s. 55-6.

desteklemek için tasarlanır; asıl mesele sahici görünmelerini sağlamak değil –tiyatro sahnesinde böyle bir sahicilik yakalamak pek mümkün değildir– rol ve diyalogla aktarılan insan ilişkileri ağını yankılamak ve vurgulamaktır. Sahnedeki imgeler, sahne oyunculuğuna folyo olarak hizmet eder. İnsan, etrafında dönen bu evrenin mutlak ölçütüdür. En küçük birimidir aynı zamanda. Tiyatro sahnesinde her karakter daha küçük parçalara ayrılmayan bir kendiliği temsil eder; hem fiziksel hem de psikolojik bir bütün olarak görünüşüyle ilişkilendirmeden sadece yüzünü veya sadece ellerini izleyemezsiniz.

Nesnelerin arasındaki nesneler

Bu anlamda sinema sadece insanla ilgili değildir.** Konusu, görünen fenomenlerin sonsuz akışıdır – akışı kimi zaman insan tezahürlerini kapsayan ama doruk noktasına ille de böyle tezahürlerde ulaşmayan fiziksel varoluşun her daim değişen örüntüleridir.

Sonuç olarak, film oyuncusunun anlatının merkezi, bütün anlamların taşıyıcısı olması zorunlu değildir. Sinematik aksiyon, insanları içerse bile onlarla ikincil, özgül olmayan bir biçimde ilişkilenen alanlarda geçebilir. Birçok film terk edilmiş bir evdeki mobilyaların tuhaf varlığına başvurur; birinin içeri girdiğini gördüğünüzde veya duyduğunuzda genellikle bir anlığına sizi en çok etkileyen şey insan müdahalesinin yarattığı histir. Böyle durumlarda oyuncu iyi tanımlanmış bir bireyden ziyade türü temsil eder. Bütün varlığı dokunulmaz değildir artık. Bedeninin parçaları çevresinin parçalarıyla kaynaşıp geçip giden fiziksel hayat imgelerinin arasında aniden kendini gösteren anlamlı bir biçimlenim oluşturabilir. Neon ışıklarının, uzayıp giden gölgelerin ve birkaç insan yüzünün oluşturduğu bir birliği gösteren çekimleri kim hatırlamaz?

Oyuncunun bütünlüğünün dağılması, nihayetinde rolünü oluşturan unsurların parça parça bir araya getirilmesine tekabül eder. "Film

* Vardac *Stage to Screen*'inde (Sahneden Ekrana) 19. yüzyıl tiyatrosunun gerçekçilik fazlasının sinemanın habercisi olduğunu ileri sürer. Dönemin tiyatrosunun, sahne koşullarına meydan okuduğu için, yeni, henüz doğmamış bir mecraya zaten gebe olduğunu savunur.

** Bkz. s. 129-30.

oyuncusu," der Pudovkin, "işini yaparken aksiyonun kesintisiz olarak nasıl geliştiğini bilmez. Yaptığı işin ardışık parçaları arasındaki organik bağlantı, ki bu da yönetmenin kurguyla yarattığı öne çıkan bütünlüklü imgenin bir sonucudur, oyuncunun kendisi için değildir. Oyuncunun imgesinin bütünü ancak kurgudan sonra ekrana gelecek müstakbel bir görünüm olarak tasavvur edilebilir".[11]

"Rol yapmamam lazım" – Fredric March belki de hiç düşünmediği bir anlamda haklıdır. Film oyuncuları hammaddedir;[12] ve çoğu zaman onları birer kişilik, birer oyuncu olarak indirgeyen bağlamlara yerleştirilirler. Böyle kullanıldıkları durumlarda başlıca meziyetleri kendilerini tamamen geri çekebilmeleridir. Nesneler arasındaki nesneler olarak, kendi doğalarını sergilememeli, Barjavel'in deyişiyle "mümkün olduğunca doğalın altında kalmalıdırlar."[13]

TİPLER

Oyuncu olmayan oyuncu

Film karakterinin sahnelenmemiş doğasının ve hammadde olarak işlevinin önemi göz önünde bulundurulduğunda, neden pek çok sinemacının anlatısı için profesyonel anlamda oyuncu olmayan kişilere bel bağladığı daha rahat anlaşılabilir. Flaherty, kendiliğinden eylemleri nedeniyle, çocukların ve hayvanların en iyi film malzemesi olduğunu söyler.[14] Epstein'a göre "Hiçbir set, hiçbir kostüm hakiki gibi görünmez, hakikat havası yaratmaz. Hiçbir profesyonel oyunculuk, gerçek bir gabyacının veya balıkçının teknik jestleri kadar hayranlık uyandırmaz. Sevecen bir gülümsemeyi, nefret dolu bir haykırışı taklit etmek gökkuşağını veya azgın bir okyanusu taklit etmek kadar zordur".[15] Sessiz bir film olan *Die Liebe der Jeanne Ney*'deki Bolşevik karşıtı askerlerin içki âlemi sahnesinde G. W. Pabst aradığı sahici gü-

11. Pudovkin, *Film Technique and Film Acting*, I. Bölüm, s. 109.
12. Krş. Cooke, *Douglas Fairbanks*, s. 6.
13. Barjavel, *Cinéma total*, s. 81.
14. Aktaran Rotha, *Documentary Film*, s. 149. Ayrıca bkz. Rotha, *The Film Till Now*, s. 363.
15. Aktaran Marie Epstein, "Biographical Notes", *Cinemages*, no. 2:8.

lümsemeleri ve haykırışları yapay olarak yaratmıştır: Yüz küsur eski Rus askerini bir araya toplayıp votka ve kadın getirtmiş, ardından da âlemi kameraya almıştır.[16]

Bir ülke sinemasının son sözünü oyuncu olmayan oyuncuların söylediği dönemler vardır. Örneğin Ruslar devrimci dönemlerinde, İtalyanlar Faşizmin tahakkümünden kurtulduktan sonra böyle oyuncuları yeğlemiştir. II. Dünya Savaşı'nın hemen sonrasında yeni-gerçekçiliğin izlerini süren Chiaromonte şu gözlemde bulunur: "Herkes gibi yönetmenler de sokaklarda, yollarda yaşıyordu. Herkes ne görüyorsa onlar da onu görüyordu. Gördüklerini aktarırken yararlanabilecekleri koca stüdyolar veya setler yoktu ellerinin altında, zaten paraları da yoktu. Bu yüzden doğaçlama yapmak zorunda kaldılar, dış mekânlar için gerçek sokakları ve star olarak da gerçek insanları kullandılar."[17] Tarih sokaklarda yapıldığı sırada, sokaklar ekrana nakledilyordu.* İdeolojik ve teknik bakımdan bütün farklılıklarına rağmen *Potyomkin* ve *Paisà*'mn ortak bir noktası vardır: sokak. Bu filmler şahsi meselelerden ziyade çevresel şartları betimler, bireysel bir çatışmaya odaklanan hikâyeler yerine toplumun genelini kapsayan epizotlara yer verirler. Başka bir deyişle, belgesele doğru bir eğilim gösterirler.

Oyuncu olmayan oyunculardan yararlanan anlatı filmlerinin hemen hepsi bu örneği izler. İstisnasız hepsinde bir belgesel havası vardır. *The Quiet One*'ı, *Los Olvidados*'u veya *Ladri di biciclette* ve *Umberto D.* gibi de Sica filmlerini düşünelim mesela: Bu filmlerin hepsinde bizim etrafımızı saran dünya ön plandadır; başkahramanlar nevi şahsına münhasır bireylerden ziyade büyük insan gruplarını temsil eden tiplerdir. Bu anlatılar genel olarak toplumsal koşulları dramatize eder. Ekran için gerçek insanların tercih edilmesi ile belgesel tarzı bir yaklaşımın benimsenmesi birbiriyle yakından ilişkili gibi görünmektedir.

16. Bkz. Kracauer, *From Caligari to Hitler*, s. 175.

17. Chiaromonte, "Rome Letter: Italian Movies", *Partisan Review*, Haziran 1944, c. XVI, no. 6:628.

* Bunun kayda değer istisnalarından biri, I. Dünya Savaşı sonrası Alman sinemasıdır: Dışsal gerçeklikten sakınıp kabuğuna çekilmiştir. Bkz. Kracauer, *From Caligari to Hitler*, s. 58-60.

Bunun sebebi şu: Toplumsal olsun veya olmasın, fiili gerçekliğin geniş alanlarını betimleme görevi "tipleme"yi, bu gerçekliğin ayrılmaz bir parçası olan ve bu gerçekliğe özgü olarak nitelendirilebilecek insanlara başvurmayı gerektirir. Rotha'nın deyişiyle "'tipleme'... gerçekliğin yapaylıktan en uzak örgütlenmesini temsil eder".[18] Kendini fiili hayatın geniş kesimlerini ekrana taşımaya adamış yönetmenlerin genelde profesyonel oyuncuları "taklitçilik"le suçlaması bir tesadüf değildir. Tıpkı Epstein gibi "profesyonel taklitçiliğe" itiraz eden Rossellini de profesyonel oyuncuların "duyguları taklit ettiğini" söyler.[19] Profesyonel anlamda oyuncu olmayan oyunculara yönelik bu tercih, bireylerin kaderlerine değil toplumsal örüntülere gösterilen ilgiyle el ele gider. Buñuel *Los Olvidados*'ta ümitsiz gençlerin akıl almaz kayıtsızlığını ele alır; de Sica'nın muhteşem filmleri işsizlerin ahvaline ve ihtiyaçlarını yeterince karşılayamayan yaşlı insanların sefaletine odaklanır [25. Resim]. Oyuncu olmayan oyuncular görünüş ve davranışlarının sahiciliği nedeniyle seçilir. Başlıca meziyetleri, inşa etmeye yardımcı oldukları ama kendi hayatlarıyla tükenmeyen gerçekliği araştıran bir anlatıda görünmeleridir.

Hollywood starı

Hollywood, starları kurumsallaştırarak doğal çekiciliği adeta petrol gibi sömürüp kurutmak için bir yol bulmuştur. Star sistemi, ekonomik açıdan tatminkâr olmasının yanı sıra, bu ülkedeki pek çok insanda ortak olan içsel ihtiyaçları da pekâlâ karşılayabilir. Bu sistem çeşit çeşit davranış modeli sağlayarak, gökkubbesini teselli veren veya mütecavizlere korku salan yıldızlarla –Hollywood yıldızlarıyla karıştırmayalım– dolduracak kadar eski olmayan bir kültürde insan ilişkilerinin, çarpık bir biçimde de olsa, düzenlenmesini sağlar.

Tipik Hollywood starı sürekli kendi karakteriyle az çok özdeş veya biraz makyajın ve birkaç halkla ilişkiler uzmanının yardımıyla kendi karakterinden türetilmiş bir karakteri canlandırması bakımından oyuncu olmayan oyuncuya benzer. Ekrandaki her gerçek hayat

18. Rotha, *Documentary Film*, s. 148. Ayrıca bkz. Nicoll, *Film and Theatre*, s. 172.

19. Reynolds, *Leave It to the People*, s. 147.

figürü gibi, bir filmdeki mevcudiyeti o filmin ötesine işaret eder. Seyirciyi böylesine etkilemesinin sebebi esasen şu veya bu role cuk oturması değildir, canlandırdığı herhangi bir rolden bağımsız olarak sinemanın dışında bir evrende, seyircinin gerçeklik olduğuna inandığı veya seve seve gerçeklik yerine koyacağı bir evrende var olan biri olması veya böyle biri gibi görünmesidir. Hollywood starı fiziğinin ekrandaki –gerçek veya stilize– imgesini, yarattığı her rolde bu fiziğin ima veya işaret ettiği her şeyi zorlar. Ve oyunculuk konusunda bir yeteneği varsa eğer, bu yeteneği sırf "onun gibi göründüğü" bireyi canlandırmak için kullanır – bu otoportrenin birkaç stereotipik karakteristikle bitip tükenmesi veya altında yatan doğanın çeşitli potansiyellerini açığa çıkarıp çıkarmaması önemli değildir. Merhum Humphrey Bogart, ister bir denizciyi canlandırsın, isterse bir özel dedektifi veya gece kulübü sahibini, her zaman belirgin biçimde Humphrey Bogart olmuştur.

Peki neden biri değil de öbürü starlığa seçilir? Elbette yürüyüşü, yüzünün biçimi, tepki verme ve konuşma tarzı film seyreden kitlelere kendini öyle sevdirir ki kitleler genellikle uzun bir zaman zarfında starı tekrar tekrar görmek ister. O yüzden bir stara yazılan rollerin ısmarlama olması makuldür. Starın ekranda görünmesinin, temsil ettiği veya akla getirdiği hayat tarzlarıyla bir biçimde bağlantılı olan dönemin yaygın arzularını tatmin ettiğini kabul etmezsek, nasıl olup da seyirciyi böylesine büyülediğini açıklayamayız.*

Profesyonel oyuncu

Profesyonel oyuncuların kullanılmasıyla oyuncu olmayanların kullanılmasını tartışırken, kendisi de oyuncu olan Bernard Miles oyuncu olmayanların ancak belgesellerde tatmin edici olduğunu söyler. Miles'a göre belgesellerde "oyuncu olmayanlar, en az veya neredeyse, aynı şartlar altında en iyi profesyonel oyuncuların ulaşabileceği kadar iyi bir sonuca ulaşır. Ancak bunun sebebi çoğu belgeselin insan eyleminin içerimlerinden uzak durması; bir biçimde bu içerimleri sunacak olursa da, oyuncu ile oyuncu olmayanı birbirinden ayıran eğitim ve

* Bkz. s. 281-82.

doğal nitelikler gibi unsurları sınamaya imkân vermeyecek kadar parçalı bir biçimde sunmasıdır". Miles belgeselde "asla karakterden çıkma gibi bir sorunla karşılaşılmadığını" da söyleyerek konuyu bağlar.[20]

Kuşkusuz uzun metraj filmlerin çoğu gündeme getirir bu sorunu. Ve bu sorunu çözmeye yardım etmek gibi bir güçlükle karşılaşan profesyonel olmayan oyuncu, muhtemelen doğallığını kaybeder. Rossellini'nin gözlemlediği gibi, kameranın karşısında donup kalır;[21] ve onu eski haline getirmek çoğu zaman imkânsızdır. Ama istisnalar da yok değildir tabii. Hem *Ladri di biciclette*'de hem de *Umberto D.*'de, Vittorio de Sica –ki İtalya'da de Sica için "bir çuval patatesi bile, aklını çelip oyunculuğa ikna edebilir" derler–[22] daha önce hiç oyunculuk yapmamış kişileri kendi içinde tutarlı insan portreleri sergileyebilecek hale getirir. Envai çeşit duygusu ve tepkisiyle dört dörtlük bir karakter olan yaşlı *Umberto D.*, insanın içine işleyen mevcudiyetinde sanki bütün geçmişi canlanıyormuş gibi göründüğü için de unutulmazdır. Ama İtalyanlara bir taklit yeteneği bahşedildiğini ve kendilerini jestlerle ifade etmede çok marifetli olduklarını da unutmamak gerekir. Yeri gelmişken şunu da söylemeden geçmeyelim: Fred Zinnemann, felçli gazilerle ilgili bir film olan *The Men*'i çekerken, çok güçlü bir duygusal deneyim yaşamış olan insanların kendilerini canlandırmaya çok uygun olduğunu görmüştür.[23]

Ama genelde, karakterden çıkmamak için profesyonel oyuncu olmak gerekir. Starların çoğu da aslında profesyonel oyuncudur. Paradoksal biçimde, kameranın karşısında kaskatı kesilen profesyonel olmayan kişi genelde kötü bir oyuncu gibi davranırken, verili varlığından faydalanan profesyonel bir oyuncu bütün samimiyetiyle profesyonel olmayan biri gibi görünmeyi becerebilir, böylece ikinci bir masumiyet haline ulaşmayı başarabilir. Hem enstrümanı çalan kişidir

20. Miles, "Are Actors Necessary?", *Documentary News Letter*, Nisan 1941, c. 2, no. 4:71.

21. Rossellini, "Dix ans de cinéma (I)", *Cahiers du cinéma*, Ağustos-Eylül 1955, c. IX, no. 50:9.

22. Chiaromonte, "Rome Letter: Italian Movies", s. 623.

23. Zinnemann, "On Using Non-Actors in Pictures", *The New York Times*, 8 Ocak 1950.

hem de enstrümanın kendisi; ve enstrümanın niteliği –gerçek hayatta filizlenen haliyle kendi doğal benliği– de onu çalan yetenek kadar önemlidir. Raimu'yu düşünün mesela. Film oyuncusunun, içindeki profesyonel olmayan kişiye bağlı olduğunu fark eden ferasetli bir film eleştirmeni vaktiyle James Cagney hakkında şunu söylemiştir: "Rüyamsı bir metni, Cagney'nin hatırladığı haliyle gerçek hayattan bir sahne haline getirmeye öyle veya böyle ikna edebilir yönetmeni."[24]

Kendi doğasını, sinematik hayatın esası olan tesadüfi dalgalanmalar da dahil olmak üzere dönüştürmeyi başarabilen oyuncuların sayısı çok azdır. Bu bağlamda akla gelen ilk isimlerden biri Paul Muni oluyor – Lon Chaney ve Walter Huston'ı da unutmamak lazım. Charles Laughton veya Werner Krauss'u farklı rollerde izlerken, rolleriyle beraber boyları bile değişiyor, uzayıp kısalıyormuş gibi gelir insana. Bin bir karaktere bürünebilen böyle oyuncular, gerçekte nasılsa ekranda da öyle göstermez kendini, hiçbir ortak paydası yok gibi görünen ekran karakterlerinin içinde kaybolup gider.

24. Ferguson, "Life Goes to the Pictures", *films*, Güz 1940, c. 1, no. 2:22.

7

Diyalog ve Ses

"Ses" terimi genelde iki anlamda kullanılır. Birincisi bildiğimiz anlamda ses, yani duyduğumuz her türlü şey. İkincisi ise daha serbest bir anlamdır; ilk anlamın kapsamına girenlerin yanı sıra, özellikle söze veya diyaloğa işaret eder. Ne anlama geldiği her zaman bağlamdan rahatça anlaşıldığından, makul değilse de geleneksel olan bu kullanımı bir yana bırakmaya pek de gerek yok gibi görünüyor.

GİRİŞ

İlk kuşkular

Ses filmde mümkün hale gelince, ferasetli sinemacılar ve film eleştirmenleri bilhassa söze, içlerinden birinin tabiriyle bu "çok eskilerden kalma esarete" kuşkuyla yaklaşmıştır.[1] Sözün kamera hareketinin sonu olmasından korkmuşlardır mesela – neyse ki bu korkularının ne kadar yersiz olduğunu çok geçmeden anlamışlardır.[2] Konuşan bir serseri Chaplin için o kadar tasavvur edilemez bir şeydir ki hem *City Lights*'ta hem de *Modern Times*'da uzlaşımsal diyaloğu hicveder. Daha 1928'de –yani Rus filmlerinin daha sesli olmadığı zamanlarda– Eisenstein, Pudovkin ve Alexandrov sesli film hakkında ortak bir bildiri yayımlar. Bildiride, belli belirsiz kaygıların yerini yapıcı önerilerin aldığı görülür. Hâlâ büyük bir önem taşıyan bu ortak bildiriyi akıl

1. Clair, *Réflexion faite*, s. 141 (1928 tarihli bir beyan).
2. Krş. Kracauer, *From Caligari to Hitler*, s. 205.

eden de kaleme alan da muhtemelen Eisenstein'dır. Materyalist diyalektiği benimsemiş olan Eisenstein sesi tarihsel bir zorunluluk olarak kabul eder, zira ses tam da film mecrasının ileriki evriminin ona bağlı olduğu bir tarihsel uğrakta ortaya çıkmıştır. Çünkü olay örgüleri daha sofistike ve komplike hale geldikçe, olup bitenler anlaşılsın diye aralara eklenen açıklayıcı yazılı ve görsel materyalin sayısı da artmıştı ve sessiz filmi bu yükten ancak söz kurtarabilirdi. Diğer taraftan, Eisenstein ve ortak bildirinin diğer imzacıları, diyaloğun filme dahil edilmesinin sahne illüzyonu arzusunu daha baskın hale getireceğini düşünmüştür. Bildiride, "'yüksek kültür dramaları' ve kameraya alınan diğer teatral performanslara" meyleden sesli filmlerin sayısının hızla artacağını öngörülür.[3] Eisenstein diyaloğun sonucu olarak değerlendiği bu durumun aslında diyaloğun icadından çok daha önce ortaya çıktığının farkında değil gibidir. Sessiz ekran "yüksek kültür dramaları"ndan geçilmez. 1927'de Clair "Ölümcül bir 'uyarlama' modasının etkisiyle dramatik film yolunu şaşırmış, sadece sözlü ifadeye alışkın zihinlerce teatral veya edebi eserler model alınarak inşa edilmiştir," der.[4] Bununla beraber, bu sinemacıların ve eleştirmenlerin hepsinin ileriki zamanlarda kayıtsız şartsız olmasa da sesi benimsediğini de eklemek lazım.

Temel gereklilik

Sese geçiş döneminde karşımıza çıkan bu güçlü şüphelerin izi, sesli filmlerin ancak görsellerin öne geçmesi kaydıyla bu mecranın ruhunu yakalayacağı konusundaki farkındalığın artmasına kadar sürülebilir. Film görsel bir mecradır.[5] Yine René Clair'den aktaracak olursak: Sinema tarihini pek bilmeyen kimi tanıdıklarının, gerisini çok iyi hatırladıkları kimi sessiz filmlerin aslında sesli olduğunda ısrar ettiğini söyler Clair, ve ardından şu zekice çıkarımda bulunur: Görüntünün üstünlüğünü kabul etmeye yanaşmayanlar, bu insanların hafızasında-

3. Eisenstein, *Film Form*, s. 257-9.

4. Clair, *Réflexion faite*, s. 116.

5. Örneğin bkz. Charensol, "Le cinéma parlant", *Intelligence du cinématographe* içinde, L'Herbier (haz.), s. 170; Adler, *Art and Prudence*, s. 541; Lindgren, *The Art of the Film*, s. 106.

ki bu yanılgı üzerine bir durup düşünmeli.[6] Bu gerekliliğin meşruiyeti tam da sinemanın en özgül katkılarının müsebbibinin, ses kaydı yapan kamera değil, sadece görüntü kaydeden film kamerası olmasından gelir; ne sesler ne de diyaloglar sadece filme özgüdür. Bu noktada, eklenmesinin, söz ile görüntü arasında bir denge tutturmaya yönelik girişimleri haklı çıkardığı öne sürülebilir, ancak çok geçmeden anlaşılacaktır ki bu tür girişimler başarısızlığa mahkûmdur. Çünkü sesli filmin temel estetik ilkeye sadık olması için, anlamlı iletimleri görüntüden doğmalıdır.

Ses meselesini değerlendirirken, diyalog –hatta söz– ile sesi ayrı ayrı ele almak en iyisidir. Özellikle sözde, ses ile görüntü arasındaki iki tür ilişki göz önünde bulundurulmalıdır. Bunlardan ilki, onlara nasıl bir rol verildiğiyle, yani filmin iletilerinin esasen sesle mi yoksa görüntüyle mi aktarıldığıyla ilgilidir. İkincisiyse ses ile görüntünün verili bir anda nasıl eşlendiğiyle ilgilidir. Eşlemede birçok imkân söz konusudur. Ve bu imkânların hepsi de sözün mecraya uygunluğuyla ilgilidir.

DİYALOG

Sözün rolü

SORUNLU KULLANIMLAR

"Yüksek kültür dramaları"nın sayısının hızla artacağını öngörürken Eisenstein'ı kaygılandıran neydi? Sözün bütün anlamlı ifadelerin taşıyıcısı olarak kullanılmasından, böylece aksiyonun başlıca itici gücü haline gelmesinden korkuyordu şüphesiz. Hiç de yersiz değildi bu korkular. Sesin gelmesiyle beraber ekranda bir "söz deliliği" başlamıştı, birçok sinemacı "sesli film yapmak için tek gerekenin bir oyunu kamerayla kaydetmek olduğu gibi abes bir varsayımdan" yola çıkıyordu.[7] Sadece gelip geçici bir heves de değildi bu. Nitekim mevcut sesli filmlerin çoğu hâlâ diyalog odaklıdır.

6. Clair, *Réflexion faite*, s. 43.
7. Cavalcanti, "Sound in Films", *films*, Kasım 1939, c. I, no. 1:29.

Diyalog önde: Filmde sözlü ifadelere bel bağlamak doğal olarak mecranın tiyatroya yakınlığını artırır. Diyalog filmleri ya tiyatro oyunlarını yeniden üretir ya da olay örgülerini tiyatro tarzında aktarır. Bu da spot ışıklarının otomatikman oyuncuya çevrilmesi, oyuncunun daha küçük parçalara ayrılamayacak bir kendilik gibi sunulması ve keza cansız doğanın geri plana itilmesi anlamına gelir.[8] Ama en önemlisi, söze yaslanma kamera gerçekliğinden uzaklaşma eğilimini güçlendirdiği gibi, bu eğilime yeni ve oldukça tehlikeli bir şey ekler. Söylemsel akıl yürütme alanını açar; mecranın sofistike düşüncenin dolambaçlarını, görselleştirmeye bağlı olmayan bütün rasyonel veya şiirsel iletimleri bünyesine dahil etmesinin önünü açar. En teatral sessiz filmin bile bünyesine dahil edemediği şey –ateşli tartışmalar, Bernard Shaw tarzı ince espriler, Hamlet'in monologları– ekrana ilhak edilmiştir artık.

Ancak bu hat takip edildiğinde, sözden belirli anlam ve imge örüntülerinin doğması kaçınılmazdır. Proust'un anlatıcısının büyükannesiyle ilgili aklında kalan ve büyükannesinin fotoğrafta beliren ham fiziğini fark etmesini engelleyen o tatlı anılara benzer bunlar. Dille uyandırılan bu örüntüler özerk bir gerçeklik, filmde yer alır almaz kameranın peşinde olduğu fotoğrafik gerçekliğe müdahale eden başlı başına bir zihinsel gerçeklik edinir.* Sözlü argümantasyonun, sözlü şiirin anlamı, ona eşlik eden görüntülerin anlamını boğma tehlikesi taşır, görüntüleri belli belirsiz illüstrasyonlar derekesine indirir.[9] Erwin Panofsky edebi film yaklaşımına yönelttiği keskin eleştirisinde tam da bu noktaya yüklenir: "Eric Russell Bentley'nin

8. Bkz. Eisler, *Composing for the Films*, s. 77. Leech, "Dialogue for Stage and Screen", *The Penguin Film Review*, Nisan 1948, no. 6: 100, aynı şekilde tiyatro diyaloğunu reddeder, çünkü "epigramlar, belli bir modeli izleyen cevaplar, set konuşmaları için tiyatro salonunun törensel ambiyansı ve oyuncunun canlı mevcudiyeti gerekir".

* Frank Capra ve Preston Sturges'ın komedileri bunun sınır örnekleridir; sofistike diyaloglarını, ilgi bakımından bunlara bağlı olmayan görsellerle; nüktedan hazırcevaplığı tamamlayan, ve telafi eden, yepyeni *slapstick* olaylarıyla dengelemeyi iyi becerirler.

9. Barjavel, *Cinéma total*, s. 29, bir diyalog filmi izleyen seyircinin hayal gücünün "sağanak olup üzerine yağan kelimelerden inşa edildiğini ve ekrandaki görüntülerin yerine diyaloğun seyirciye çağrıştırdıklarını getirdiğini" belirtir. Ayrıca bkz. Clair, *Réflexion faite*, s. 146, 150, 158, 188.

Kenyon Review'un 1945 Bahar sayısındaki değerlendirmesinden daha yanıltıcı bir açıklama yok hatırladığım: 'Diyalog boyutunu –ki şiir de olabilir bu– dahil etmesi sesli filmin potansiyellerini sessiz filminkilerden ayırır.' Bana sorarsanız: 'Sesli filmin potansiyellerini sessiz filminkilerden ayıran, görünen hareketi diyalogla birleştirmesidir – ki tam da bu nedenle şiir olmasa daha iyi olur.'"[10]

Denge: Hem diyalog filminin teatral etkilerinin farkında olup hem de sözlü iletimlerin rolünü azaltmaya karşı çıkanlar genelde yukarıda bahsi geçen söz ile görüntü arasında bir denge tutturma imkânını değerlendirilebilir bir çözüm olarak görür. Allardyce Nicoll, Max Reinhardt'ın *A Midsummer Night's Dream*'ini tam da böyle bir film olarak görür; filmin "görsel simgeler" ile "dil"e eşit ağırlık vermesini ilginç bir argümana dayanarak savunur. Shakespeare'in diyaloğu, der Nicoll, henüz büyüme aşamasında bir dille karşı karşıya olan ve okuyarak bilgi edinmeye aşina olmayan, haliyle söze modern seyirciden çok daha fazla dikkat kesilen bir seyirci kitlesine hitap eder. Sözü Shakespeare'in zamanındaki gibi kavramıyoruz artık. O yüzden Reinhardt diyaloğu zengin imgelerle destekleyerek canlandırmaya çalışmakta gayet haklıdır. Bu imgeler, diye devam eder Nicoll, görsel tahayyülümüzü harekete geçirir, böylece uyarıcı gücü çoktan zayıflayan sözlü iletimleri güçlendirir.[11]

Nicoll'ün argümanının temelsizliği ortadadır. Hatta inandırıcılığı konusunda kendisi bile şüpheye düşmüş olmalı ki çok geçmeden *A Midsummer Night's Dream*'in, ekrandaki görüntülere, seyircinin dikkatini Shakespeare'in dilinin cazibesinden uzaklaştırmaya meyleden bir rol vermekle de pekâlâ eleştirilebileceğini kabul eder. Ki gerçekten de öyledir. Çünkü Reinhardt'ın başvurduğu şatafatlı imgelerin, baskın varlıkları dolayısıyla, seyircinin köreldiği söylenen diyalog hassasiyetini canlandırması beklenemez; seyirciyi dinleyiciye dönüştürmek bir yana, bütün ilgiyi kendilerine isterler. Seyirci nezdinde kelimelerin anlamları daha da yiter. Filmin aradığı denge erişilemez olur

10. Panofsky, "Style and Medium in the Motion Pictures", *Critique*, Ocak-Şubat 1947, c. 1, no. 3:9.

11. Nicoll. *Film and Theatre*, s. 178-80.

çıkar. (Bunun dışında, *A Midsummer Night's Dream*, teatral ortamları ve pek hareket etmeyen kamerasıyla, birbirini fesheden cezbedici seyirliklerden oluşan cansız bir yığındır.)

Sözlü ifadeler ile görsel ifadeler arasında denge kurmaya yönelik en anlamlı girişim, Laurence Olivier'nin, büyük ölçüde yönetmeninden kaynaklanan bir huzursuzluk yayan filmi *Hamlet*'tir belki de. Olivier Shakespeare'in diyaloğunun bütün güzelliklerini bozmadan ekrana aktarmak ister. Ancak keskin bir film duyarlılığıyla donandığı için, kameraya alınmış tiyatroya kaymaktan da kaçınır; bunun için görsellerin rolünü ve sinematik araçların ağırlığını artırır. Böylece zor olanı başarır; sonuç, sinir bozucu olduğu kadar da büyüleyici bir filmdir. Olivier bir taraftan diyaloğu öne çıkarır ve diyaloğun o çağrışımlarla dolu şiirinden zevk almaya çağırır bizi; diğer taraftan, diyaloğu anlamlı çekimlerden oluşan bir dokuyla bütünler ki kendimizi okunan mısralara kaptırıp gitmemize engel olsun [26. Resim].

Hamlet'in muazzam monoloğu sırasında kamera, büyüsüne karşı bağışıkmış gibi yoğun şekilde Hamlet'in fiziğini keşfe dalar – gayet ödüllendirici olabilirdi bu keşif ama aynı zamanda monoloğun kendisini, dil ile düşüncenin bu eşsiz kumaşını da sindirmeyi gerektirmeseydi tabii. Seyircinin kapasitesi sınırlı olduğundan, fotoğrafik görüntüler ile dilin imgeleri kaçınılmaz olarak birbirini fesheder;[12] Burian'ın eşeği paradoksundaki gibi önce karnını mı doyursun, yoksa susuzluğunu mu gidersin bilemediğinden nihayetinde aç susuz kalakalır. *Hamlet* saf bir diyalog filmine sinematik hayat aşılamaya yönelik kayda değer, hatta Don Kişotvari bir girişimdir.

SİNEMATİK KULLANIMLAR

Sözü filme dahil etmeye yönelik bütün başarılı girişimlerin ortak bir noktası vardır: görsellerin hakkını vermek için diyaloğun rolünü azaltmak. Bu çok çeşitli şekillerde yapılabilir.

Söz geride: Hemen her aklı başında eleştirmen, sözün ağırlığını ve yüksekliğini azaltmanın sinematikliği artırdığı ve böylelikle teatral

12. Krş. Balázs, "Das Drehbuch oder Filmszenarium", *Von der Filmidee zum Drehbuch* içinde, s. 77.

diyaloğun, yerini doğal, gerçek hayattakine benzer bir konuşmaya vermeye meylettiği konusunda hemfikirdir.[13] Bu kabul "temel gerekliliğe" uyar; çünkü film mecrasının, görsel iletimlerin seyrini belirleyen değil, görsel iletimlerden doğan sözlü ifadeleri gerektirdiği kanaatine dayanır. Birçok sinemacı buna uygun olarak sözü geri plana çekmiştir. Cavalcanti 1939'da şunları söyler: "Sinemacılar şu son on yılda söz kullanımının ekonomik olması ve filmin diğer unsurlarıyla dengelenmesi gerektiğini, diyalog yazarlarının aslına uygun, konuşma dilinde, edebi olmayan bir tarz benimsemesi gerektiğini öğrendiler: Konuşma hafif, hızlı ve hazırlıksız gibi olmalı ki aksiyonun hızlı hareketlerine ve kesmelerle konuşmacıdan konuşmacıya geçişlere uysun."[14]

Mesela René Clair'in Paris komedileri bu talebi harfiyen karşılar; bu filmlerde diyalog o kadar alelade, o kadar aleladedir ki kimi zaman karakterler konuşa konuşa barda kaybolup gider. Bir anlığına, camın arkasında yürüyüp giderken uygun jestlerle dudaklarını kımıldattıklarını hâlâ görebilirsiniz – diyalog filminin hedeflerini ve iddialarını kesinlikle reddeden usta işi bir araçtır bu. Clair, mesajları kavrayışımızdan kaçtığı, bilfiil kavranabilecek tek şey konuşanların görüntüsü olduğu takdirde sözün en sinematik haline ulaştığını *ad oculos* göstermek istemiştir sanki.

Görsel bağlamlara diyalog yerleştirme eğilimini belki de en çarpıcı biçimde gösteren örneklerden biri de *Ruggles of Red Gap*'te Ruggles'ı canlandıran Charles Laughton'ın Lincoln'ün Gettysburg Nutku'nu ezberden okuduğu sahnedir. İlk bakışta bu epizot, uygun bir örnek değil de karşı örnek gibi görünür; çünkü Ruggles konuşmayı aktarırken hem konuşmanın öneminin tamamen bilincindedir hem de bardaki dinleyicilerini bu konuşmayla etkilemek ister. Ancak ezberden okuması bir amaca daha hizmet eder – bu öylesine önemli bir amaçtır ki Lincoln'ün sözlerinin etkisinden bile ağır basar. Ruggles'ın konuşmayı baştan sona ezbere bilmesi, İngiliz bir uşaktan ayakları üzerinde duran bir Amerikalıya doğru yaşadığı içsel dönüşümü seyircinin gözleri önüne serer.

13. Örneğin Balázs, *a.g.y.*, s. 76-77; Amheim, *Film*, s. 213; Leech, "Dialogue for Stage and Screen", s. 99-101.

14. Cavalcanti, "Sound in Films", *films*, Kasım 1939, c. I, no. 1:31.

Bu başlıca amaçla tam uyum içinde, Ruggles hâlâ kendi kendine konuşup konuşmanın ilk cümlelerini mırıldanırken kamera yüzüne yaklaşır; daha sonra da Ruggles'ı ayağa kalkıp kendinden emin bir tavırla sesini yükseltirken görürüz. Demek ki kamera en büyük arzumuzun ne olduğunu bilmektedir. Sahiden de ezbere okuduğu metinden çok Ruggles'ın geçirdiği dönüşümle ilgilendiğimiz için bu dönüşümün dışsal işaretlerini görmek adına Ruggles'ın her bir yüz ifadesini ve bir bütün olarak tavrını incelemekten başka bir şey istemeyiz. Bu epizot görsellere müdahale etmeyen, bilakis ışıl ışıl öne çıkmalarını sağlayan bir konuşma sunması bakımından eşine az rastlanır bir başarıdır. Her şey öyle bir düzenlenmiştir ki konuşmanın içeriğine dair farkındalığımız, konuşmacının görünüşünün anlamlarına dair merakımızı körükler. Bu ancak Lincoln'ünkü gibi, seyircinin aşina olduğu bir konuşmayla mümkündür şüphesiz. Çünkü en değerli anılarından birini hatırlaması için seyircinin konuşmaya dikkat kesilmesi gerekmez, sözleri anladığı gibi, konuşmaya eşlik eden görüntülere de rahat rahat yoğunlaşabilir. Ruggles'ın Gettysburg Nutku'nu okumaya devam etmek yerine çok önemli ve yepyeni bir düşünceye geçtiğini düşünün mesela: Seyircinin eş zamanlı sözel ve görsel ifadeleri aynı yoğunlukta özümsemesi epeyce zor olurdu.

İçeriden zayıflatılan söz: Chaplin filmde ilk kez kullandığında, sözü yıpratmayı hedeflemiştir. Normal icra edilse dile bağlı anlam örüntüleri iletmesi kaçınılmaz olan konuşmaları hicvetmiştir. Ama o, konuşmaları normal bir biçimde icra etmemiştir. *City Lights*'ın açılış sekansında, bir heykelin açılış törenindeki konuşmacılar, durumun gerektirdiği tumturaklı tonlamalarla anlamsız sesler çıkarır. Bu sekans tören konuşmalarının anlamsızlığıyla alay ettiği gibi özümsenmesini de bilfiil engeller ve böylelikle seyirciyi daha da yoğun biçimde görüntülerle ilgilenmeye davet eder. *Modern Times*'ın beslenme makinesi epizodunda, gecikmiş saatli bomba gibi işleyen bir gag kullanarak, Chaplin hemen hemen aynı sonuçlara ulaşır. Mucit makinesini tanıtmaya başladığı andan itibaren, performansı bizi konuşanın bizzat mucidin kendisi olduğuna inandırıp gafil avlamak üzere tasarlanmıştır; ancak bir süre sonra gelen hafif bir kamera hareketi, bu satış konuşmasının aslında fonograftan yükselen bir ses kaydı olduğunu birdenbire fark et-

memizi sağlar. Saflığımız üzerine bir şaka olarak, bu geciktirilmiş açığa vurma iki misli eğlencelidir. Konuşmacı sandığımız adamın bir kukla, mekanizasyondan arta kalan bir şey olduğu anlaşılınca, fonograftan yükselen seslere dikkat kesilmeyi bırakırız haliyle, böylece naif dinleyiciler olmaktan çıkıp kendimizi seyirciliğe veririz. (Geç dönem filmlerinden *Monsieur Verdoux* ve *Limelight*'ta Chaplin tiyatro tarzı diyaloğa döner. Sinema açısından kesinlikle bir gerilemedir bu. Yine de mecrasının kısıtlarından muzdarip olan tek büyük sanatçı Chaplin değildir. İnsan yaşlandıkça, genellikle tehlikeli yollardan edinip sakladığı içgörüleri iletme itkisi pek çok şeyin önüne geçer. Ayrıca, Chaplin'in aklından geçeni söyleme arzusu bir pantomim sanatçısı olarak hayatı boyunca sessiz kalmış olmasıyla da ilgili olabilir.)

Groucho Marx da sözü içeriden zayıflatır. Konuşmaya bayıldığı doğrudur, ama hem su gibi akan hem de sel olup taşan imkânsız konuşma tarzı sözün alışılagelmiş işlevlerini engelleme eğilimindedir. Ayrıca, devam eden bir diyaloğa ona gerçekten katılmaksızın katkıda bulunur. İster aptalca ister zekice, ister laf olsun diye söylenmiş ister düpedüz yıkıcı olsun, Groucho'nun hazır cevapları birer cevap veya hükümden ziyade taşkınlıkla kendini ortaya koymalardır. Groucho azgın, sorumsuz, dışa dönük, partnerleriyle uyuşamayan biridir. Söylediklerinin çapraşıklığı buradan gelir. Süregiden diyaloğu öylesine altüst ederler ki dile getirilen mesaj veya görüşlerin hiçbiri hedefine ulaşamaz. Groucho'nun ağzından çıkan her şey çevresindeki konuşmaları paramparça eder. Kendi kendini yaratan bir anarşinin ortasında patlayıcı bir monad gibidir. Buna paralel olarak, Groucho'nun sözel boşalmaları Harpo'nun sessiz dönemden kalma *slapstick* muzipliklerıyle gayet iyi gider. Çöküş döneminin ardından birer kukladan farkı kalmayan, öcüye, umacıya dönen ve onlara inanmayan yüzyıllara musallat olan antik dönem tanrıları gibi Harpo da geçmişin kalıntılarından biri, haşarı bir gulyabani rolünü canlandırmaya mahkûm edilen veya canlandırmasına izin verilen sürgün bir komedi tanrısıdır. Ancak Harpo'nun ortaya çıktığı dünya diyalogla öylesine doludur ki Harpo hâlâ kaybolup gitmediyse eğer, bu ancak hayaletin yıkıcı planlarını destekleyen Groucho sayesinde mümkün olmuştur. Groucho'nun sessiz çarpışmalar gibi baş döndüren sözü dili harap eder; geriye kalan enkazın ortasında, Harpo rahatça büyümeye devam edebilir.

Vurgunun sözün anlamından maddi özelliklerine kayması: Sinemacılar spot ışıklarını bir iletim aracı olarak sözden doğanın bir tezahürü olarak söze doğru da çevirebilirler. Örneğin *Pygmalion*'da Eliza'nın sözlerinden çok Doğu Londra aksanına odaklanmaya davet ediliriz. Vurgudaki bu kayma sinematiktir çünkü kelimeleri yadırgatıcı hale getirir ve böylelikle maddi özelliklerini açığa vurur.[15] Ses dünyasında yaratılan bu etki görünen dünyadaki fotoğrafın etkisiyle paraleldir. Proust'un anlatıcısının büyükannesine bir yabancının gözleriyle baktığı pasajı hatırlayalım: Büyükannesine yabancılaştığında, onu –kabaca söyleyecek olursak– hayal ettiği gibi değil de gerçekten nasılsa öyle görür. Aynı şekilde, diyalog herkesin üzerinde uzlaştığı gibi belli bir mesajı aktarma amacından ne zaman sapsa, tıpkı Proust'un anlatıcısı gibi biz de yadırgatıcı seslerle karşı karşıya kalırız; normalde verili doğalarına yüklenen bütün çağrışım ve anlamlardan artık soyunmuş oldukları için, ilk defa nispeten saf halleriyle görünürler bize. Böyle sunulan sözler film kamerasının yakaladığı görünen fenomenlerle aynı boyutta yer alır. Sinema seyircisini fiziksel nitelikleri yoluyla etkileyen ses fenomenleridir bunlar. Dolayısıyla, baskın bir diyalog gibi kendisine eşlik eden görselleri boşlamaya sevk etmez seyirciyi, bilakis bir bakıma tamamladığı görsellere yakın durmaya teşvik eder.

Bunun örnekleri az değildir. Tekrar *Pygmalion*'a dönecek olursak, burada önemli olan Eliza'nın konuşma tarzıdır. Sesli kameranın kaydettiği haliyle kendini ifade etme tarzı, ilgimizi kendisi uğruna kendisine yöneltmemizi talep eden özgün bir varoluş tarzı sunar. Aynı durum *Marty*'de İtalyan-Amerikan çevreleri karakterize etmeyi sağlayan diyaloglar, *Ivan Groznyy*'nin taç giyme törenindeki bas ses, Buñuel'in *Aventuras de Robinson Crusoe*'sundaki eko sahnesi, *Les vacances de Monsieur Hulot*'da bir ileri bir geri salınıp duran diyalog parçaları için de geçerlidir. Tati'nin, sessiz *slapstick* zamanlarından beri yapılan en orijinal komedilerden biri olan *Les vacances de Monsieur Hulot*'sunda, Hulot deniz kıyısındaki bir otelin resepsiyonunda otele girişini yaptırırken, ağzında pipo olduğundan adını anlaşılır bir biçimde telaffuz edemez. Görevlinin ricası üzerine adını, bu kez ağzında pipo olmadan, tekrar söylerken her bir heceyi o kadar anlaşılır

15. Krş. Meyerhoff, *Tonfilm und Wirklichkeit*, s. 75-76; Arnheim, *Film*, s. 213.

biçimde telaffuz eder ki ilk defa söylerkenki duyduğumuz homurtu gibi bu telaffuz da konuşmanın fiziksel tarafına iter bizi; "Hulot" bir iletim olarak değil de seslerin özgül bir biçimlenimi olarak bizimle kalır.

"Konuşulanların tek kelimesini bile anlamadan yabancısı olduğunuz bir şehrin sokaklarından geçip gitmenin," der Ruskin, "çok hoş bir tarafı var! Kulaklarınız her insan sesine karşı tamamen tarafsızlaşır; anlamı yüzünden dikkatiniz dağılmadığından, her bir hece gırtlaktan mı geliyor, bütün berraklığıyla mı çıkıyor, yoksa ballandıra ballandıra mı söyleniyor hemen fark edersiniz: Bedenin jesti ile yüzün ifadesi, sizin için pantomimdekiyle aynı değere sahiptir; her sahne, ahenkli bir opera haline gelir sizin için veya anlaşılmaz, pitoresk bir kukla tiyatrosu".[16] *Modern Times*'da Chaplin'in dans eden bir garson rolündeyken uydurup söylediği şarkı bunu doğrular mesela: Kulağa hoş gelen, dahası herhangi bir anlamı olmayan kelimeleri rasgele bir araya getirir Chaplin; hem başlı başına cezbedici bir ses kompozisyonudur bu, hem de Chaplin gayri ihtiyari bir rapsodi söylemeye başladığı sırada seyirciyi pantomime rahatlıkla uyum sağlayacak hale getiren ustaca bir araç.

Ruskin'in gözlemi çokdilli filmlerin sinematik etkisini de açıklar şüphesiz. Bir kısmı yarı belgesel olan böyle filmlerden bazıları II. Dünya Savaşı'ndan sonra çekilmiştir. G. W. Pabst'ın *Kameradschaft*'ı ve Jean Renoir'ın *La Grande Illusion*'u gibi ikidilli filmler, memleketinden koparılan milyonlarca insan Avrupa'nın dört bir yanına dağılıp karışmışken savaşın çalkantılarından doğan bu eğilimin habercisidir. Rossellini'nin anadil karmaşasını etkileyici bir biçimde takip eden *Paisà*'sında, Amerikalı bir asker Sicilyalı bir köylü kızıyla konuşmaya çalışır; çok geçmeden uydurduğu saçma sapan kelimeleri güçlü jestlerle desteklemeye başlar, böylece bir bakıma anlaşırlar. Ancak bu ilkel yaklaşma denemesi fiilen diyalog yoluyla gerçekleşmediği için, diyaloğu meydana getiren sesler başlı başına bir hayat edinir. Pantomimle birlikte, kelimelerin ses olarak öne çıkan mevcudiyeti seyirciyi empati kurup bu iki karakterin konuşmadan sezebildiği şeyi sezmeye, kelimeler sadece anlamların taşıyıcısı olsa seyirci için belki de iyice

16. Ruskin, *Praeterita*, s. 106.

kaybolup gidecek örtük içeriğine karşılık vermeye zorlar. Diyaloğa dayanan tiyatro yabancı dilden uzak durur, sinema ise sözsüz aksiyona yararı dokunduğu için yabancı dili kabul ve hatta tercih eder.

İnsan sesinin sadece ses olarak vurgulanması söz dünyasının maddi bölgelerini bizzat bu bölgelerin kendisine dikkat çekmek için açmaya da hizmet edebilir. Bu noktada diyalogların veya diğer iletimlerin kırpıntılarından dokunan, seyirciyi öncelikle tutarlı bir ses örüntüsü olarak etkileyen bir çeşit söz halısından bahsediyoruz. Grierson böyle örüntüleri tanımlamak için "koro" terimini kullanır ve iki örneğe dikkat çeker: *Three Cornered Moon*'da bu koro veya halı, yemek kuyruğundaki işsizler arasında geçen konuşmaların parçalarından oluşur; Chicago yeraltı dünyasıyla ilgili bir Hollywood filmi olan *The Beast of the City*'de de emniyetten geçilen monoton telsiz anonslarını içeren bir epizotta karşımıza çıkar. "Anonslar aşağı yukarı şöyledir: 324 no.lu devriyenin dikkatine, 324; 528 no.lu devriyenin dikkatine, 528; 18 no.lu devriyenin dikkatine, 18 vb."[17] Demek ki bazen öyle yerleştirilebilirler ki seyirciyi eşzamanlı görsellerden ziyade bu "korolar" büyüler– bu durumda seyirci değil de dinleyici mi demek lazım yoksa? Zira kulaklarını dört açmış koroyu dinlemekte, görsellerin ne anlatmaya çalıştığını pek önemsememektedir.

Sözün böyle kullanılması görsel katkıları ihmal ettiği için ilk bakışta film mecrasına aykırı gibi görünür. Halbuki tam da bu nedenle sinematiktir. Görünen bileşenleri kadar, odağa alınan insan sesi örüntüleri de etrafımızı saran fiziksel dünyanın bir parçasıdır; ve öyle kolay dikkatimizden kaçarlar ki onları sadakatle kaydeden sesli kamera olmasa kolay kolay fark edilmezler. Bu gelgeç söz kümelerini ancak görünen bir fenomen gibi kameraya alarak –ve tabii sinema dışındaki diğer mekanik yeniden üretim süreçleriyle– yakalayabiliriz. Açıkça hayatın tesadüfi akışının bir bölümünü oluşturmaları, film mecrasıyla yakınlıklarını daha da artırır. Bunun en iyi örneklerinden biri, Yeni Gine'deki Amerikan savaş pilotlarıyla ilgili Hollywood yapımı bir B filmi olan *Jungle Patrol*'dur. Filmin doruk noktasına ulaştığı sekansta korkunç hava saldırıları olur ama bunları görmeyiz bile. Film havadaki mücadelenin yerine uçakların interkomuna bağlı operasyon

17. Hardy (haz.), *Grierson on Documentary*, s. 115-6.

merkezindeki bir hoparlörü gösterir bize. Berbat bir savaş devam ederken, hiçlikten geliyormuş gibi farklı farklı sesler yükselir telsizden, ve sonsuz bir ses şeridi oluşturur.[18] Bu seslerin bulanık mesajlarının trajik içerimlerini kavrarız şüphesiz. Ama bize anlattıkları bundan ibaret değildir. Esas anlam süregiden uğultunun kendisinde, birbirini izleyen insan seslerinin dokuduğu kumaşta yatar. Kumaş serildikçe bizi mekânın ve maddenin etkilerine, bunların bireylerin kaderlerinde oynadığı role daha duyarlı hale getirir.

Senkronizasyon tarzı

İLGİLİ KAVRAMLAR

A. Senkronizm - asenkronizm: Ses doğal kaynağının görüntüleriyle senkronize olabilir ya da olmayabilir.

Birinci alternatife örnek:

1. Konuşan birini aynı anda hem dinler hem de izleriz.

İkinci alternatife örnekler:

2. Gözlerimizi konuşmacıdan başka bir tarafa çeviririz; sonuçta konuşmacının sözleri, örneğin odada bulunan başka birinin veya bir mobilyanın çekimiyle senkronize hale gelir.
3. Sokaktan gelen bir yardım çığlığı duyarız, hemen pencereye fırlarız, hareket halindeki arabalarla otobüsleri görürüz ama seslerini duymayız, çünkü kulaklarımızda yankılanan tek şey hâlâ pencereye fırlamamıza yol açan o ilk yardım çığlıdır. (Bu örneğin kaynağı Pudovkin'dir.[19])
4. Mesela belgesel izlerken, ekranda asla görünmeyen anlatıcının sesini dinleriz.

İlerlemeye başlamadan önce bazı teknik kavramları açıklamakta fayda var. "Senkronizm" dendiğinde genelde ekranda çakışan seslerle görüntülerin gerçek hayatta da senkronize olması anlaşılır; dolayısıyla bu seslerle görüntüler, ilke olarak aynı anda hem ses hem de görüntü kaydeden kameralarla kaydedilebilir demektir.* "Asenkronizm" dendiğinde ise gerçekte aynı anda ortaya çıkmayan seslerle görüntü-

18. Bu filme dikkatimi çektiği için Arthur Knight'a teşekkür ederim.
19. Pudovkin, *Film Technique and Film Acting*, I. Bölüm, s. 157-8.

lerin ekranda çakıştırılması anlaşılır. Peki bu kavramlarla söz konusu alternatifler arasında nasıl bir ilişki var? İlk alternatif –doğal kaynağının görüntüleriyle sesin senkronizasyonu– senkronizmin en aşikâr ve belki de en çok rastlanan örneğidir, dolayısıyla böyle adlandırılabilir. İkinci alternatif – sesin kendi kaynağının görüntülerinden farklı görüntülerle senkronizasyonu– 2. örnekteki durumları, yani belli koşullarda senkronizm başlığı altında yer alan durumları kapsar. Ama koşullar değişecek olursa asenkronizmi örneklerler. Tam sınırda duran durumlardır. Bunlar haricinde, 3. ve 4. örneklerden rahatlıkla anlaşılacağı gibi, ikinci alternatif sadece açıkça asenkronik ses örneklerini kapsar. Dolayısıyla bu alternatifi asenkronizm olarak tanımlamakta herhangi bir sakınca yok gibi görünmektedir.

Çözümleme için, fiilen ekranda sunulan dünyaya ait olan ses (1-3. örnekler) ile ait olmayan ses (4. örnek) arasında da ayrım yapmak gerekecektir. Karel Reisz'ın önerisi doğrultusunda, bu iki olasılık sırasıyla fiili ses ve yorumsal ses olarak adlandırılabilir.[20] Senkronizm kaçınılmaz olarak sadece fiili sesi içerirken asenkronizm iki ses çeşidini de kapsar.

B. Paralelizm-kontrpuan: İsterseniz bu alternatifleri bir süreliğine bir kenara bırakıp bir taraftan sesin, diğer taraftan sesle senkronize görüntülerin bize ne anlattığı üzerinde duralım. Kelimeler ve görseller kimi zaman öyle bir biçimde birleştirilir ki iletimin ağırlığı ikisinden sadece birinin üzerine biner; bu durumda, kabaca, paralel anlamları ifade ettikleri söylenebilir. Veya farklı anlamlar da taşıyabilirler tabii; bu durumda, ikisi de senkronizasyonlarından kaynaklanan mesaja katkıda bulunur.

Birinci alternatife örnek:

5. Mesela 1. örneği, yani konuşmacının çekimleriyle senkronize olan bir sözlü iletimi düşünelim. Belli bir anda tek meselenin konuşmacının sözlerinin içeriği olduğunu varsayarsak, eşlik eden çekimler konuşmaya kayda değer bir katkıda bulunmayacak demektir. Tek kelimeyle gereksizdirler. Bunun

* Salt biçimsel anlamda kullanılan "senkronizasyon" terimi ile "senkronizm" teriminin birbiriyle karıştırılmaması için, yanlış anlamaya açık yerlerde ikinci terim tırnak içinde kullanılacaktır.

20. Reisz, *The Technique of Film Editing*, s. 278-9.

tam tersi de olabilir tabii: Konuşmacının etkileyici görüntülerle içimize işleyen jestleri veya fiziksel özellikleri niyetini öyle çarpıcı bir biçimde ortaya koyar ki aynı anda ağzından dökülen sözler bu görüntülerin bize zaten anlattıklarının tekrarından ibaret kalır.

Bu tip düzenlemelere paralelizm denir.

İkinci alternatife örnek:

6. Bu senkronik ses örneği ikinci alternatifi, yani farklı şeylere işaret eden ses ve görselleri izah etmek için de kullanılabilir. Bu durumda görseller konuşmacının sözlü ifadelerine paralel değildir, kapsamadığı meselelerle ilgilidir. Konuşmacının yüzünün yakın çekimi aslında ikiyüzlünün teki olduğunu, söylediklerinin gerçek olmadığını gösterebilir. Veya ekranda icra edilen haliyle görünüşü sözlerini tamamlar, bizi bu sözleri şu veya bu tarafa çekmeye sevk eder. Bunun haricinde, senkronize görsel ve sözlü ifadelerin birbirinden ne ölçüde farklı olduğu konumuzla pek ilgili değildir. Asıl mesele, birbirlerinden farklı olmaları ve oluşturdukları sahnenin anlamının ikisinin işbirliğinin bir sonucu olmasıdır.

Ses ile görseller arasındaki bu ilişkiye film literatüründe *kontrpuan* denir.

Öyleyse iki alternatif çifti vardır: senkronizm ve asenkronizm, paralelizm ve kontrpuan. Ancak bu çiftler birbirinden bağımsız olarak ortaya çıkmaz. Her zaman birbirleriyle bağlantılıdırlar, her bir çiftin her bir alternatifi, diğeriyle kaynaşıp gider. Bunları bir tabloyla göstermek, sonuçta ortaya çıkan dört senkronizasyon tipinin karakteristiğini daha iyi anlamamızı sağlayabilir.

SENKRONİZASYONUN DÖRT TİPİ

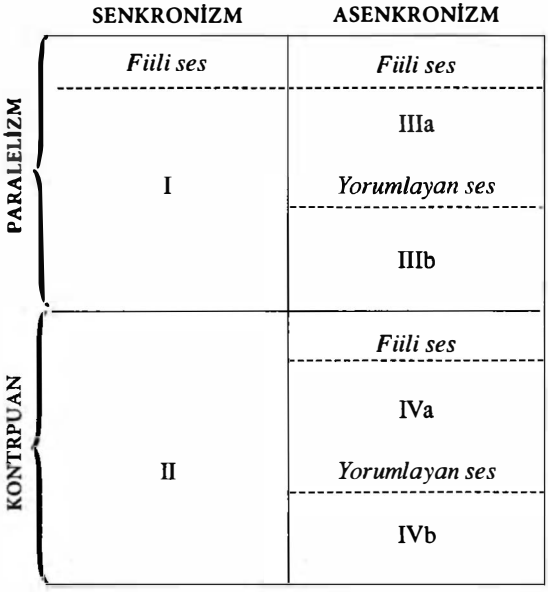
Açıklama

SENKRONİZM

I. Tip: *Paralelizm* (söz ve görüntü paralel anlamlar taşır). Bkz. 5. örnek.
II. Tip: *Kontrpuan* (söz ve görüntü farklı anlamlar taşır). Bkz. 6. örnek.

ASENKRONİZM

III. Tip: *Paralelizm* (IIIa *fiili* sesi, IIIb *yorumlayan* sesi kapsar). İleride örneklendireceğiz.
IV. Tip: *Kontrpuan* (IVa ve IVb için bkz. hemen yukarıdaki bölüm). İleride örneklendireceğiz.



MEVCUT TEORİLER

İlgili kavramların hepsini tanımladığımıza göre, ana düşünce hattına kaldığımız yerden devam edebiliriz. Sorumuz şu: Görüntü ile söz arasındaki değişik ilişkiler, sözün film mecrası açısından yeterliliğine veya yetersizliğine dair ne söyler?

Önce mevcut teorilere bir göz atmak en uygunu gibi görünüyor. Pek çok eleştirmen sesin filme entegrasyonunun, tamamen değilse de büyük ölçüde senkronizasyon metotlarına bağlı olduğunu savunur. Söze atfedilen rolün önemini gözardı ettikleri anlamına gelmez bu söylediğimiz; yukarıda da dikkat çektiğimiz gibi, genelde diyaloğun üstünlüğünü reddedip sözün sınırlı tutulduğu filmleri tercih etmektedirler. Ancak sözün rolü ile sözlerle görsellerin senkronizasyon tarzı arasında anlamlı bir bağlantı kurmayı neredeyse hiç düşünmemişlerdir. Nitekim senkronizasyon tekniklerini vurgulamaları, bu teknikleri belirleyici etmen kabul ettiklerini gösterir.

Bu eğilim teorik metinlerde yine bir o kadar yaygın olan başka bir eğilimle, Rusların açtığı yolu izleme eğilimiyle başa baş gider. Filmde ses mümkün hale geldiğinde, Ruslar kontrpuanı ve asenkronizmi desteklemekle kalmamış, bu iki prosedürün birbirinden ayrılamayacağını da varsaymıştır. 1928 tarihli ortak bildirilerinde, Eisenstein, Pudovkin ve Alexandrov şöyle der: "Ses görsel montaj parçası ile *ancak kontrpuan olarak kullanıldığı* takdirde montaja yeni bir gelişme ve tamamlanma potansiyeli kazandırır."[21] Bir süre sonra da Pudovkin şunları söyler: "Sesli filmdeki başlıca unsurların senkronik değil de asenkronik olduğu genelde fark edilmez."[22] Pudovkin ve Eisenstein asenkronizmin, kontrpuan tarzı ses kullanımını, tersten söyleyecek olursak da kontrpuan tarzı ses kullanımının asenkronizmi gerektirdiği varsayımını kabul eder. Bir o kadar tatminkâr diğer imkânlara kulaklarını tıkayıp bu özel kombinasyonun üstün meziyetleri olduğuna inanmalarına yol açan muhtemelen montaj takıntılarıdır. Rus doktrininin bir o kadar temelsiz bir argümanı, paralelizm ile "senkronizm" in özdeş olduğu fikrini beraberinde getirdiğini, en azından desteklediğini tekrar belirtmeye gerek yok sanırım.[23]

Sesli filmin otuz senelik geçmişi sayesinde, meslekten modern yazarlar bu fazla basitleştirici doktrini ortaya koyanlardan daha isabetli hükümlerde bulunuyor olsalar da,[24] asenkronik ses ve kontrpuanın kullanımının sinematik açıdan faydalı olduğu iddiasını hâlâ bir ölçüde savunmaya devam ederler. Pudovkin'in önermesinin dayandığı başlıca argümanın da hâlâ arkasında dururlar. Pudovkin asenkronizmi –veya bu bağlamda kontrpuanı– gerçek hayat koşullarına en çok uyanın o olduğunu söyleyerek savunur, buna karşılık paralelizmin sandığımız kadar sık gerçekleşmediğini söyler. Tezini ispatlamak için yukarıdaki 3. örneği verir: Sokaktan yükselen bir yardım çığlığı bir pencereden bakarken kulaklarımızda yankılanmaya devam eder, gözlerimizin önündeki vızır vızır arabalarla otobüslerin gürültüsünü boğar. Peki ya dinleyici olarak doğal davranışımız? Pudovkin bir diyaloğu

21. Eisenstein, *Film Form*, s. 258. Ayrıca krş. Pudovkin, *Film Technique and Film Acting*, s. 143.

22. Pudovkin, *a.g.y.*, s. 157.

23. Arnheim. *Film*, s. 251, bu karışıklığa karşı, daha 1930'da uyarır.

24. Örneğin Reisz, *The Technique of Film Editing*.

takip ederken gözlerimizin gezdiği yolları tarif eder. Konuşmasını bitirip partinin bir üyesini dinlemeye başlayan bir adamı izlemeye devam edebiliriz; konuşan kişiye cevap vermek üzere olan birine, daha konuşmaya başlamamışken bakabiliriz; bir konuşmanın insanları nasıl etkilediği konusundaki merakımızı gidermek için, o ortamdaki insanların yüzlerini tek tek inceleyip nasıl tepkiler verdiklerine bakabiliriz.[25] Bu alternatiflerin üçü de –2. örnekle bağdaştıkları rahatlıkla görülür– gündelik hayattan alınmıştır; söz ile görüntünün ilişkisi kontrpuan tarzında olduğu için, hepsi de asenkronizmin en azından tam sınırda duran durumlarını sunar. Pudovkin'in argümanının özü şudur: Bu tip senkronizasyon sinematiktir çünkü algılama alışkanlıklarımıza tekabül eder, dolayısıyla gerçekliği bilfiil deneyimlediğimiz haliyle sunar.

YENİ BİR ÖNERME

Burada sunulan teorilerin çok önemli olduğu tartışmasız bir gerçektir. Yine de, bu kitabın bakış açısına göre iki kusurları var. Birincisi, atıfta bulundukları senkronizasyon metotları sinematik olsun veya olmasın herhangi bir amaca hizmet edebilecek birer teknikten ibaret olduğu halde, bu metotlara bağımsız bir anlam atfediyorlar. İkincisi, kontrpuan tarzı asenkronizmi, gerçekliği algılama tarzımızı sadık bir biçimde yansıttığı gerekçesiyle savunuyorlar. Ancak filmlerin sinematik niteliğinin kaynağı, gerçeklik deneyimimize, hatta genel anlamda gerçekliğin kendisine sadık kalmalarından ziyade, kamera gerçekliğine nüfuz etmeleridir – görünen fiziksel varoluştur.

Bu kusurlardan nasıl kurtulacağız? Şu gözlemle başlamak yerinde görünüyor: Her sinemacı, doğal olarak seyircinin dikkatini belli bir noktaya kanalize etmek ve dramatik bir süspans yaratmak ister. Bu nedenle, her bir durumda, en uygun olduğunu düşündüğü senkronizasyon metotlarına başvuracaktır. Sinemacının marifetli bir sanatçı olduğunu varsayarsak, yaptığı seçimler, bir anlatıyı verili koşullarda mümkün olduğunca etkili biçimde kurması bakımından, "iyi"dir.

Peki bu sinematik açıdan da mutlaka "iyi" oldukları anlamına gelir mi? Mecraya uygun olup olmadıkları uygulamaya geçirilmesine

25. Pudovkin, *a.g.y.*, I. Bölüm, s. 159-60; II. Bölüm, s. 86-87.

katkı sağladıkları anlatının "iyiliği"ne bağlıdır. Anlatı sözel katkılardan mı doğup büyüyor, yoksa görsel katkılardan mı? – sorulması gereken soru budur. Öyleyse belirleyici etmen, sözün ele aldığımız bağlamlarda oynadığı roldür. Eğer söz ön plandaysa, işini en iyi bilen sinemacı bile söz ile görselleri senkronize ederken görseli bir iletim kaynağı olarak işlevsizleştiren yollardan kaçamaz. Tersine, görsel daha ağır basıyorsa, sinematik yaklaşımı koruyarak aksiyonu görsel ifadelerle ilerleten senkronizasyon tarzlarından yararlanmakta özgürdür.

Tam bu noktada ilginç bir mesele gündeme gelir. Evvelce bahsetmiştik: Mevcut teoriler genelde asenkronik sesin kontrpuan tarzında uygulanmasını tavsiye ederken, paralel senkronizasyona karşı uyarılarda bulunur. Benim yeni önermem bu teorileri bir dereceye kadar destekliyor. Sözlü iletimler ağır basıyorsa, muhtemelen imgeler söze paralel olacaktır. Buna karşılık, eğer söz geri plandaysa, görselleri daha etkili hale getiren kontrpuan büyük fayda sağlar. Eisenstein ve Pudovkin'in sesin kontrpuan tarzında kullanımını savunmalarının elbette yanlış bir tarafı yok. Ancak bu kitabın bakış açısına göre savunmaları yanlış gerekçelere dayanıyor.

Sonuç olarak, önermemiz ışığında, diyaloğun baskın olmasının sorunlu senkronizasyon metotlarını beraberinde getirirken, görsel iletimlerin baskın olmasının sinematik metotları usta yönetmenin erişimine açtığını söyleyebiliriz. Yönetmenin tasarrufundaki senkronizasyon metotları hangileridir peki? Tablomuzda gösterilen dört tiptir elbette. Öyleyse şimdi bize düşen, yönetmenin mümkün olan bu iki durumda elindeki değişkenlerle ne yapması gerektiğini veya ne yapabileceğini anlamak. Tabloya tekrar bakalım ama bu sefer (1) kelimelerin anlamları öne çıktığında ve (2) bütün anlam yükünü görüntüler taşıdığında senkronizasyonun dört tipine neler olduğuna yoğunlaşalım.

SÖZÜN BASKINLIĞININ SORUNLU KULLANIMLARI BERABERİNDE GETİRMESİ

Senkronizm

1. Tip – Paralelizm: Senkronizasyonun bu yaygın tarzına –konuşmacının görüntüsünün söylediklerine hiçbir şey katmaması– yukarıda değinmiştik (5. örnek). Böyle bir durumda görüntüler manasız il-

lüstrasyonlar derekesine indirgenir. Ayrıca, kendimizi konuşmacının iletimine kaptırdığımız için görüntülere pek dikkat etmeyiz bile. Kameranın başlıca ilgisini oluşturan görünen maddi gerçeklik, seyircinin görmeyen gözlerinin önünde buharlaşır gider.

II. Tip – Sahte kontrpuan: Sözün ön planda olduğu sahnelerde genelde konuşmacının senkronize söze kendinden bir şeyler katsın diye tasarlanmış gibi görünen bir çekim olur; sinemacı, konuşmacının sözlerinin aşikâr içeriğini örtük bir biçimde nitelemek için, konuşmacının yüzünün yakın çekimini eklemiş olabilir mesela araya. Ancak bu öncüle göre şu an için en önemli mesele sözün kendisi olduğundan, elimizden geldiğince söylenenleri anlamaya çalışırız, dolayısıyla aynı anda yüzün başka bir tarafa işaret eden içerimlerini de kavramaya pek halimiz kalmaz. Büyük ihtimalle konuşmacının yüzünü fark etmeyiz bile. Fark edecek olursak, olsa olsa nasıl göründüğüne şaşırıp geçeriz, üstüne daha fazla kafa yormayız. Bu durumda paralelizmin yerini bir kontrpuan uygulaması girişimine bırakacağı doğrudur ama bu girişim daha doğmadan ölmeye mahkûmdur çünkü sözün hiç de hafiflemiş olmayan etkisi kendisine eşlik eden görüntüyü zayıflatıp farklı farklı anlamlarını bulanıklaştırır.

Asenkronizm

Rus yönetmenlerin asenkronik ses tercihi film literatüründe yaygın bir karşılık bulduysa da, aslında asenkronizm ile paralelizm arasında sinematik potansiyel bakımından en ufak fark yoktur. Birazdan asenkronizmin en az paralelizm kadar "kötü" (veya paralelizmin asenkronizm kadar "iyi") olabileceğini göreceğiz.

III. Tip – Paralelizm Fiili: Sesle başlayalım (IIIa). Örneğin birçok filmde, oyuncu savaştan bahseder bahsetmez kendi görüntüsü gider, yerine bir savaş sahnesi, hava saldırısı vb., uğursuz atfına renk katsın diye tasarlandığı aşikâr olan kısa bir ara sahne gelir. Başka bir örnek: Birçok yönetmen sözgelimi bir yurtdışı seyahatinden daha yeni dönmüş olan konuşmacının ağzından o sihirli Paris veya Londra kelimeleri dökülür dökülmez araya bir Eyfel Kulesi veya Big Ben çekimi eklemenin uygun bir fikir olduğunu düşünür. Böyle eklemeler, biraz iyi niyetle, yönetmenin sözün baskınlığını telafi etmeye yönelik bir

girişimi, mecranın görsel iletimlere yakınlığına ödediği bir borç olarak yorumlanabilir. Ancak söz konusu girişimler beyhudedir, çünkü savaşın ve Eyfel Kulesi'nin asenkronik görüntüleri kendilerine eşlik eden sözel ifadelerin tekrarından ibarettir. Daha da kötüsü, eşlik eden sözleri gereksiz yere görselleştirerek anlam imkânlarını daraltır. Paris kelimesi, Eyfel Kulesi'nin çekimiyle birlikte bizi fevkalade anılara dalmaya davet etmez artık, bilakis hayal gücümüzü kısıtlayan klişeleri akla getirir. Ayrıca Eyfel Kulesi'nin görüntüsünü bizzat kendisi olarak algılama özgürlüğümüz de elimizden alınmış olur; verili bağlam içinde bir işaretten, bir göstergeden başka bir şey değildir artık.

Bu tür görsel süslemelere ne kadar sık rastladığımızı düşününce, Fellini'nin *La strada*'daki ihtiyatı daha da anlam kazanıyor. Filmde, gezici sirktekiler şehrin kasvetli dış mahallelerinden birinde kamp kurmuştur; içlerinden biri "Roma'dayız" mealinde bir şey söyler. Bu noktada Roma'nın alameti farikası sayılan yerlerden birinin çekimi araya girse, hem görüntü yer ismine paralel olurdu, hem de daha geniş bir çevreyi görünür kılmak gibi meşru bir işlev üstlenmiş olurdu. Ama böyle bir şey olmaz; sadece Roma kelimesini duyarız, hepsi bu. Görünüşe göre Fellini görselin seyircinin dikkatini dağıtması tehlikesine karşı tedbiri elden bırakmamış ve nihayetinde değer yüklü bu kelimeyi, sirk sanatçılarının içler acısı halini ve kayıtsızlığını tezat yoluyla anlamamızı sağlayacak kadar çağrışımla dolu bulmuştur.

Yorumlayan ses (IIIb) –gösterilen dünyaya ait olmayan konuşmacı– iki tür paralelizme imkân verir; Amerikan belgesellerinde bunların ikisi de yaygındır. Birinci durumda, imgeler az çok anlaşılır bir süreklilik haline gelir: Bunun üzerine yorumcu, görüntünün ona muhtaç olmadan kendini anlatma becerisini kıskanmışçasına, görüntüyü açıklamalara ve ayrıntılara boğar. Haber veya spor filmi yorumcuları genelde apaçık görsel bağlamları tam bir söz tufanı altında bırakırlar. Mississippi Havzası'nın verimli topraklarının geçmişteki bilinçsiz uygulamalar yüzünden nasıl heba olduğunu ve doğal felaketlere yol açtığını, buna karşılık Tennessee Valley Authority'nin ıslah çalışmalarının nasıl başarılı sonuçlar verdiğini anlatan, Pare Lorentz'in *The River*'ı öylesine canlı bir görsel anlatıdır ki boşlukları doldurmak için asgari düzeyde söz yeter de artardı bile. Yine de Lorentz görsel anlatının üzerine bitmek bilmeyen lirik tiratlar bindirmeyi gerekli gör-

müştür. Burada söz büyük ölçüde görüntüyü ikilemekten başka bir şey yapmaz; bilhassa da dillendirilen yer isimleri, görselleri dikkatimizin odağından daha da uzaklaştıran çağrışımlar ve şiirsel imgeler uyandırır.

İkinci durumda, bütün önemli iletimler daha en baştan yorumcuya emanet edilir ki sözlü ifadeleri tutarlı ve anlaşılır bir bütün oluştursun: Böylece sözle eşlenen görüntülerin ikincil bir rol oynaması kaçınılmaz hale gelir. Görüntüler arasında organik bir bağ yoktur; gevşek gevşek birbirlerini takip ederek konuşmacının tek başına yeterli olan açıklamasını bir biçimde tamamlarlar. Böyle belgesellere epeyce sık rastlanır. Prototipleri, esasında araya serpiştirilmiş görsellerle seslendirilmiş makalelerden ibaret olan *The March of Time*'dır muhtemelen.[26] Peki bu görsellerin geriye ne işlevi kaldı? Bu meseleye ileride döneceğiz.

IV. Tip – Sahte kontrpuan: Söz ağır bastığı sürece senkronik sesleri kontrpuan tarzında kullanma girişimlerinin başarısızlığa mahkûm olduğunu görmüştük (II. Tip). Asenkronizm söz konusu olduğunda da böyle girişimlerin daha başarılı olma ihtimali artmaz kuşkusuz. Önce *fiili* asenkronik sesi ele alalım (IVa). Pudovkin'in konuşmayı takip etmemize imkân tanıyan şu üç alternatifli örneğini hatırlayalım. Burada bizi esasen üçüncü alternatif ilgilendiriyor– konuşmacıya verdikleri tepkilerin farkında olalım diye dinleyicilerin yüzlerine odaklanan "tepki çekimleri". Bu görüntüler verili koşullarda bize nafile yere el eder. Kendimizi kulaklarımıza hücum eden kelimelerin yörüngesine kaptırınca, gözümüzün önünde salınan şeyleri ister istemez gözden yitiririz. Sözün etkisi, dinleyicilerin yüzlerinin içini boşaltarak kontrpuanın etkilerini ziyan eder.

Laurence Olivier'nin Hamlet uyarlamasındaki o muazzam monolog, yorumlayan sesi içeren sahte kontrpuana (IVb) gayet iyi bir örnektir. Bu sekansı daha önce, sözlerle görüntülerin hemen hemen aynı ağırlığa sahip olduğu bir denge durumunun –böyle bir şey mümkünse tabii– genelde ikisinden birinin pekiştirilmesinden çok ikisinin de bir-

26. Griffith, "Documentary Film Since 1939", Rotha, *Documentary Film* içinde, s. 332'de Kanada'nın *World in Action* film serisinin "*March of Time*'ın biçiminde halihazırda olan" bir örüntüyü izlediğini ileri sürer.

birini feshetmesiyle sonuçlanmasına örnek olarak vermiştik. Şimdi buna iki şey daha eklemek gerekiyor. Birincisi, bu monoloğu yorumlayan söz olarak nitelendirmek gerekir çünkü Olivier, yankı gibi bir araç yoluyla, konuşmayı yapanın Hamlet'ten ziyade Hamlet'in ruhu olduğu izlenimini aktarır. Bizim gördüğümüz Hamlet konuşmacı değil dinleyicidir; temsil edilen dünyanın ötesindeki derinliklerden yükselen kendi "iç" sesini dinleyip tepki verir. İkincisi, Olivier monolog boyunca Hamlet'in yüz hatlarını vurgulayıp bunlara kendi anlamlarını aşılayarak, sözler ile senkronize imgeler arasında kontrpuan tarzı ilişkiler kurmak istemektedir. Ama yukarıda söylediklerimiz burada da geçerlidir: Hamlet'in dış görünüşünden gelen kontrpuan etkisi, monoloğun sözel imgelerine dalıp gitmiş birine ulaşmaz.

GÖRSELLERİN BASKINLIĞININ SİNEMATİK KULLANIMLARI DESTEKLEMESİ

Senkronizm

I. Tip – Paralelizm: Konuşan bir karakteri izlediğimizi hayal edelim, ama bu sefer iletimin başlıca kaynağı sözler değil de görüntüler olsun. Diyelim ki konuşmacının sözleri senkronize görüntülerine hiçbir şey katmıyor, sadece görüntülerine paralel seyrediyor, iletilerini ikiliyor (5. örneğin son bölümü). Hiç söz olmasaydı ne anlatmaya çalıştığını görünüşünden yine de anlardık. Bu paralelizm türü, söze biçilen rolün ne kadar önemli olduğunu açıkça gösterir. Hatırlayacak olursanız, söz baskın geldiğinde, söze eşlik eden görüntüler onu ikilemekten öteye geçemiyor, görünmez oluyordu – ki bu da sinematik yaklaşımın önünü keser. Ancak görüntüler baskın geldiğinde, filmin bu bölümü sadece görüntüleri ikileyen sözlerin varlığına rağmen sinematikliğini korur. Bu sözler gerçekten lüzumsuz olsa bile, en kötü ihtimalle ikinci dereceden sıkıntılara yol açar. Öyleyse bunlar için her koşulda sırf yük diyebilir miyiz? Görüntüleri ikilemeleri bakımından lüzumsuz olsalar da, bir sahnenin gerçekçilik etkisini artırabilirler. Ve bu da durumu büyük ölçüde telafi edip onları lüzumsuz birer ek olmaktan kurtarabilir.

II. Tip – Kontrpuan: 6. örnekte gördüğümüz gibi, konuşan birinin yüzü, ona eşlik eden sözlü ifadelerle çatışan veya bu ifadeleri tamam-

layan anlamlar taşıyabilir. Bunun görüntüler ile sözlerin kontrpuan tarzında ilişkilendirildiği "senkronizm" olduğu açıktır. Böyle ilişkilendirilebilmeleri ancak sözün bütün dikkati talep etmemesi –bu alternatif, diğer koşullar eşit olduğu takdirde, sahte kontrpuanı da beraberinde getirir– daha ziyade görüntüler diyeceğini desin diye sözün yeterince geri çekilmesidir. Ekranda hakiki bir kontrpuan yaratmak için görsellerin baskın olması gerekir; her halükârda, bu özgül bağlantının sinematik niteliği görsellerin katkılarından doğar.

Laughton'ın *Ruggles of Red Gap*'teki Gettysburg Nutku'nu aktarışı bu noktayı mükemmelen örnekler.* Konuşma boyunca, Ruggles'ı canlandıran Laughton'ın yakın ve orta çekimleriyle, giderek ilgileri artan bar müşterilerinin "tepki çekimleri" birbirini izler. Lincoln'ün tanıdık sözleri içimize damlarken, akışlarıyla yakından ilişkili olan ama ima etmedikleri bir şeyi deneyimleriz – Ruggles'ın topluluğun bir parçası olmaktan duyduğu mutluluğu ve müşterilerin Ruggles'ın artık "ait" olduğunu kabul etmelerini. Hikâyenin bu kısmı sadece görüntüler tarafından anlatılmıştır. Hiç kuşkusuz, kontrpuan tarzı çağrışımlar uyandırabilen senkronize sözler olmasa görüntüler bunu başaramazdı; ama burada söz kendini geri çekmiş ve kataliz bir eşlik olarak mütevazı bir rol üstlenmiştir.

Orson Welles'in *Othello*'su ağır şartlar altında zoru başardığı için kayda değer bir senkronik kontrpuan örneğidir. Othello ve Iago surların üstünde orta çekimde yürümektedir; gökyüzü ve denize karşı, bedenlerinin üst kesimi birer siluete dönüşür. Onlar yürüdükçe meşhur diyalog ilerler; Iago nifak tohumları ekmekte, Othello da yavaş yavaş bu zehre yenik düşmektedir. İlk bakışta bu sekans, kontrpuana kendisini göstermesi için en ufak fırsat vermiyormuş gibi görünür. Tüm dramatik ilgi diyaloğa yoğunlaştığı için, diyaloğun kendisine eşlik eden görüntülerden hayatı çekip alması beklenir. Ancak Orson Welles o yoğun söz kumaşını çözerek görüntüleri diriltmeyi başarır. Iago'nun imalarının Mağribi'nin zihnine işlemesi zaman alır; Othello sonunda tepki verince, Iago saldırısına mağdurun verdiği karşılığı ölçüp biçtikten sonra devam eder. Böylece diyaloğun aralarına sessizlik girer ama tam bir sessizlik değildir bu, ritmik ayak sesleriyle kesilir.

* Bkz. s. 210-11.

Bu sesler tekrardan sözlü tartışmaya atıfta bulunmak yerine kaynaklarının, yürüyen iki adamın fiziksel görünüşüne daha duyarlı hale getirir bizi. Kendilerini çevreleyen deniz ve gökyüzü ile kaynaşan görüntüleri canlılığını geri kazanır ve söylenmeden kalanı ima eder. Ayak sesleriyle beraber, sözlerin ifşa etmek yerine üstünü örttüğü süreçlere sırdaş ederler bizi. Öyleyse Welles bu aralıklar yoluyla diyaloğu üstün konumundan almış ve görüntülere kontrpuan tarzında anlamlar aşılamıştır.

Asenkronizm

III. Tip – Paralelizm: Bu türü daha ayrıntılı ele almaya gerek yok gibi görünüyor çünkü her açıdan I. Tip'i andırıyor. Ekran karla kaplı zirveleri gösteriyorsa ve geçici olarak görmediğimiz bir turistin sesini duyuyorsak (IIIa: *fiili* ses) veya bir yorumcu (IIIb: *yorumlayan* ses) şu anda zaten gördüğümüz dağların karlarla kaplı olduğunu söylüyorsa, görüntünün iletimini ikileyen böyle bir ifadeyi gereksiz bulabiliriz; ancak bu, tesadüfi bir tarzda yapıldığı takdirde, görüntülere gösterilen ilgiyi kesinlikle azaltmayacaktır. En azından fiili sesle birlikte, böyle tesadüfi bir paralelizm sözgelimi çok konuşan bir konuşmacıyı karakterize etmeye, dramatik süspansı devam ettirmeye, dil boyutunda sürekliliği sağlamaya vb. yardımcı olması bakımından gerekli bile olabilir.

IV. Tip – Kontrpuan: Görüntüler ön planda olduğunda, bu senkronizasyon türü sinematiklik bakımından literatürde kendisine atfedilen meziyetlerin hepsini sergiler. Fiili ses durumunda (IVa) sözün kaynağının baştan sona hiç görülmemesi pek rastlanan bir durum değildir. Kompozisyonla ilgili sebeplerden dolayı, konuşan kişinin görüntüsü sesi duyulduktan hemen sonra ortaya çıkabilir veya konuşmaya başladığında belirip sonra yine sesiyle senkronize olan diğer görüntülere bırakır yerini. Mesela Jean Epstein'ın *Le tempestaire*'indeki bir epizot bu ilk alternatife örnektir: Karşımızdaki vahşi okyanus görüntüsüne pekâlâ yorumlayan ses olarak tanımlayabileceğimiz bir şarkı eşlik etmektedir; ama şarkı devam ederken, nihayetinde şarkıyı söyleyen kızla yüz yüze geliriz. Daha yaygın olan ikinci alternatifin en tipik örneği tepki çekimleridir; söz asli bir rol oynamayı bırakınca, ifşa etme kudreti tamamen onlara kalır. İki alternatif de seyirciyi esasen sinematik

bir evreni keşfetmeye çağırdığından, yarattıkları özgün etkileri bu noktada gözardı edebiliriz.

M'deki Elsie epizodunu düşünelim. Lang burada küçük kızı okuldan dönmemiş bir annenin çaresizliğini gösterir bize. Pencereden dışarı bakan kadının sabrı tükenmiştir artık, bir ümit kızının adını haykırır. Hava, kadının haykırışıyla dolar. Çok geçmeden kadın gözden kaybolur; haykırışı hâlâ kulaklarımızdayken, kadının yerine boş bir merdiveni ve boş bir tavanarasını görürüz –ardından, mutfak masasında Elsie'nin el sürülmemiş tabağını, filmin başında oynadığı topu ve güvenini kazanmak için katilin çocuğa aldığı balonu.[27] Asenkronik Elsie feryadı ile merdiven ve tavanarası çekimlerinin üst üste gelmesi bizi muhtemelen iki şekilde etkiler: Bizi bu çekimlerin o tarifsiz üzüntüsüne duyarlı hale getirir; ve üzüntülerini bu feryadın altında yatan çaresizlikle ilişkilendirmemize neden olur. Başka bir deyişle, merdiven ve tavanarasının işlevi Elsie'nin annesinin ruh halini resmetmekten ibaret değildir; bilakis, sırf kendileri için içimize işlerler, işlerler ki ekrana bakınca –ister doğuştan ister değil– kimi özelliklerini fark etmeden geçmeyelim; dolayısıyla deneyimlediğimiz şey aslında bu görüntülerle annenin feryadının sebebi olan ruh halleri ve dürtüler arasındaki etkileşimdir. Elsie epizodu bütün bunlara hassasiyet gösteren seyirciyi psiko-fiziksel karşılıklar boyutunun derinliklerine çeker.

Başka bir örnek: Alfred Hitchcock'un *Blackmail* filminin genç kadın kahramanı, kendisine saldıran adamı öldürdükten sonra ailesinin işlettiği dükkâna gittiğinde, dedikoducu bir kadın müşterinin gevezeliğine kulak misafiri olur. Kamera genç kadına odaklanır, müşterinin ağzından "bıçak" kelimesi çıkıverir. Tam o anda zaman durmuş gibidir: "Bıçak" kelimesi adeta havada asılı kalır, sürekli tekrar eden bir tehdit gibidir; genç kadının yüzü de donup kalır – sadece genç kadının yakın çekimi ve o meşum kelimeyle dolu olan ve uzadıkça uzayan bir epizot. Sonra büyü bozulur. Kadın gevezeliğine devam eder ve aslında hiç ara vermediğini fark ederiz.[28] Hem bu meşhur "bıçak" sahnesi

27. Bkz. Kracauer, *From Caligari to Hitler*, s. 220.

28. Knight, *The Liveliest Art*, s. 178, Hitchcock'un tam bir "sürpriz olan ses kaydı efektlerinin ... sözgelimi *The 39 Steps*'te bir kadının çığlığını lokomotif düdüğü içinde eritmesinin bu alanda klasik haline geldiğini" gözlemler.

hem de Elsie epizodu, fiziksel ve psikolojik etkiler gibi nüfuz edilemez bağlamlara işaret ederken, film mecrasının nedensel sürekliliğe yakınlığını doğrular. Bu kesitler, aksiyonun doğduğu alacakaranlık bölgeleri incelemek için aksiyonun seyrini askıya alır. Olay örgüsünü sürdürmek yerine tam tersi istikamette, sondan öncüllere ve kökenlere doğru ilerlerler. Böylece hikâyeyi bütünler, arkasında bıraktığı sonsuz işaretlerden oluşan yola dair ipuçları sunarlar.

"Bir film düşünün ki sözlü metin aralara eklenen yazılı materyalin yerini alsın, görüntüye hizmet etmeye devam etsin, sadece 'yardımcı' bir ifade aracı olarak araya girsin – görsel ifade arayışını kendine kurban etmeyecek, özlü, nötr bir metin. Biraz iyi niyet biraz da akıl böyle bir uzlaşmaya varmak için yeter de artar bile."[29]

René Clair'in *yorumlayan* sesle (IVb) ilgili bu sözleri daha 1929'da, sözü sinematik olarak iyi kullanma imkânlarını el yordamıyla bulmaya çalıştığı sıralarda yayımlanmıştır. Clair'in önermesinin özü, kendisini olmazsa olmaz bilgi sağlamakla sınırlandıran aralara serpiştirilmiş sözlü ifadenin, kontrpuan olarak ilişkilendirildiği görüntüleri engellemediği, ille de engellemeyeceğidir. Çok geçmeden birçok yönetmen bu tarz deneyler yapmıştır. Lang'ın *M*'sinde, komiser telefonda amirine soruşturmanın ne gibi zorluklarla karşı karşıya olduğunu açıklarken, üniformalı ve sivil polislerin komiserin sözlü raporuna paralel hareket ettiklerini görürüz.[30] Sacha Guitry *Le roman d'un tricheur*'sünde bu kadar mekanik olmayan, daha entegre bir örüntü sunar: Anlatıcı rolündeki eski dolandırıcı, kinizme yaklaşan bir tavırla, gençlik maceralarını yâd eder; ama hatırladıklarını enine boyuna anlatmak yerine, aralara eklenen yazılı materyaller aracılığıyla birkaç ipucu verir, asıl işi görsellere bırakır. Sonuç olarak, esas anlatı açıklayıcı sözler tarafından harekete geçirilip çerçevelenen uzun sessiz film parçalarından oluşur.[31]

Bastırılmış açıklayıcı söz ile görsellerin hakiki bir akışı arasındaki bu kontrpuan tarzı ilişki, yalnızca sınırlı sayıda belgeselde karşımıza çıkar, ve bunların çoğu İngiliz veya Alman yapımıdır. Belki de

29. Clair, *Réflexion faite*, s. 159. 30. Krş. Amheim, *Film*, s. 267.
31. Krş. Panofsky, "Style and Medium in the Motion Pictures", *Critique*, Ocak-Şubat 1947, c. 1, no. 3:16.

İngilizlerin abartmama eğilimine ve/veya Almanların çoksesli araçsallaştırma anlayışına bir şeyler borçlu olan bu filmlerde, anlatıcı görselleri takdim veya takviye etmenin ötesine geçip dolaylı olarak görüntüler üzerine yorum yapar. Seyircilerin arasında oturuyormuş da kimi zaman izlediği görüntüler hakkında rasgele bir yorum yapmaya kışkırtılıyormuş gibidir adeta. Gelişigüzel sözleri, görsel sürekliliği aksatmak şöyle dursun, yeni düşünce hatlarına kapı aralar; bu düşünce hatları da, kendilerinden hiç beklenmeyecek şekilde, imgelerin çoklu anlamlarına duyarlılığımızı artırabilir.

SES

Seslerin doğası hakkında

Sesler –terimi burada özellikle gürültü anlamında kullanıyorum– tanımsız seslerden tanımlanabilir seslere uzanan bir yelpazede sıralanabilir. Tanımsız seslere örnek olarak, geceleyin duyulan birtakım sesleri düşünebiliriz: Tabiri caizse anonim seslerdir bunlar; nereden geldikleri bilinmez.[32] Yelpazenin diğer ucunda kaynağını görsek de görmesek de tanıdığımız sesler yer alır. Gündelik hayatta ne zaman bir havlama duysak, yakınlarda bir köpek olmalı diye düşünürüz; çan seslerini hemen kiliseye bağlarız.

Gecenin gebe olduğu tanımsız sesler, duyan kişinin fiziksel çevresinin herhangi bir bölgesinden kaynaklandıkları için, duyan kişiyi öncelikle bu çevreye alıştırırlar. Peki ya yelpazenin diğer ucundaki tanımlanabilir sesler? Yine çan sesini düşünelim: Çan sesi duyan birinin gözünün önüne, belli belirsiz de olsa, sesin kaynağı kilise veya saat kulesi gelir; ve buradan zihni en güzel giysilerini giyip pazar ayini için kilise yoluna düşmüş insanlarla dolu bir kasaba meydanı hatırasına kayabilir usulca. Genelde, tanımlanabilir bir ses, hem kaynağına dair hem de bu sesle veya en azından duyan kişinin hatıralarıyla bağlantılı faaliyetlere, davranış tarzlarına vb. dair içsel imgeler uyandırır. Başka bir deyişle, konumlandırılabilir sesler genelde kavramsal akıl yürütmeyi, dile bağlı düşünceyi tetiklemez; daha ziyade, gerçek-

32. Bkz. Cavalcanti, "Sound in Films", *films*, Kasım 1939, c. I, no. 1:36-7.

liğin maddi boyutlarını odağa taşımak gibi, tanımsız seslerle ortak bir özellikleri vardır. Sözle birlikte kullanıldıkları sahnelerde bu açıkça ortaya çıkar. Orson Welles'in bahsi geçen *Othello*'sunda, Iago ile Mağribi'nin sözle birlikte fasıla veren ayak sesleri, diyaloğun etkisini artırmak şöyle dursun, seyircinin dikkatini kahramanların fiziksel mevcudiyetine yöneltir.

Sonuç olarak, vaktiyle Cavalcanti'nin söylediği gibi, "ses aklı es geçip çok derinlerde yatan ve doğuştan gelen bir şeye hitap ediyormuş gibi görünüyor".[33] Sese geçiş evresinde sessiz film müptelalarının son umutlarını neden sözü değil de sesi öne çıkaran filmlere bağladıklarını açıklar bu.[34] Eisenstein 1930'da Sorbonne'da yaptığı bir konuşmada şunları söyler: "'%100 baştan-sona-diyalog filmi' bence aptalca... Sesli film daha ilginç. Gelecek onda."[35] René Clair'e göre (Eisenstein'ın sinemanın geleceği konusundaki yanılsamalarına Clair'in kapılmadığını belirtelim yeri gelmişken), sesten yana aldığı bu tercih, maddi fenomenler olarak seslerin, ekrandaki görüntüler açısından diyalog filminin aktardığı gerçeklik kadar tehlikeli olmayan bir gerçeklik uyandırdığına inanmasına dayanır.[36] Böyle düşünmesinin anlaşılmayacak bir tarafı yoktur. Maddi özellikleri öne çıkan sesler görsellerle aynı dünyaya aittir, dolayısıyla seyircinin görsellere gösterdiği ilginin önünde bir engel değildir.

Peki yönetmen her halükârda filme eklediği sesin maddi özelliklerini öne çıkarmak zorunda mıdır? Aslında birtakım sesleri doğal tözlerinden soymakta özgürdür, böylece bu sesler kaynaklandıkları fiziksel evrene atıfta bulunmayı bırakırlar; cisimsiz kendilikler olarak başka işlevler üstlenirler. Bu imkân, haliyle sadece konumlandırılabilen sesleri içerir.

Simgesel anlamlara yaslanmak

Konumlandırılabilen sesler genelde aşina olduğumuz simgesel anlamlar taşır. Sinemacı anlatısı uğruna bu anlamlardan yararlanırsa,

33. *A.g.y.*, s. 37.

34. Sözgelimi 1929'da Clair; bkz. *Réflexion faite*, s. 145.

35. Aktaran MacDonald, "The Soviet Cinema: 1930-1938", *Partisan Review*, Temmuz 1938, c. V, no. 2:46.

36. Clair. *Réflexion faite*, s. 145.

yerini anlama bırakan sesler, maddi fenomenlerden –tıpkı sözlü ifadeler gibi– düşünsel süreçlerin bileşenleri olarak iş gören birimlere dönüşür.

René Clair *Le million* filminde başkarakterleri o çok arzulanan kazanan bileti sakladığını düşündükleri bir ceketi kapmak için birbiriyle yarışırken gösterdiği epizotta sesi oyunsu bir biçimde böyle kullanır. "Senkronik" sesten yararlanmak yerine, bu hengâmeyi bir rugby oyununun sesleriyle eşler. Bu yorumlayan sesler gerçek kavgaya neredeyse bire bir denk gelir, aynı zamanda da kavgayla kontrpuan tarzı bir ilişki içindedir. Görünen kavga ile hayali bir oyun arasında bir analoji kurmak için tasarlandıkları açıktır; kullanılma amaçları, hengameye katılanları ceketi top misali oradan oraya fırlatan rugby oyuncuları gibi göstererek bu kargaşanın ciddiyetini alaya almaktır. Asenkronik rugby seslerinin Clair'in niyetlerini gerçekleştirdiğini varsayarsak, bizi maddi niteliklerinden ziyade, bir rugby oyununu –bu durumda herhangi bir rugby oyununu– imleme işlevleri yoluyla etkilediklerini söyleyebiliriz. Burada önemli olan simgesel değerleridir. Sonuçta seyirciyi görüntüleri dikkatle izlemeye değil, edebi bir *aperçu*'nun her türlü özelliğine sahip komik bir analojinin keyfini çıkarmaya davet ederler. Seslerin anlatmaya çalıştığı şey aslında sözlerle de anlatılabilirdi. Sinematik açıdan sahnenin tamamı sorunludur çünkü doruk noktasına şaka yollu bir kıyaslamayla ulaşır ve bu kıyaslama kargaşa görüntülerine dışarıdan dayatıldığı için, kaçınılmaz olarak bünyevi anlamlarının üstünü örter. Ayrıca yorumlayan sesler Clair'in onlara yüklediği işlevi yerine getirmeyebilir bile; bir oyunu akla getirecek kadar spesifik oldukları şüphelidir. Tanımlanabilir seslerin hepsini herkes tanımayabilir; ayrıca, bu seslerin hepsini herkes konumlandıramayabilir de. Anlamını kavrayamayan birçok seyirci, rugby seslerini sadece tuhaf bulabilir.*

Burada bir parantez açacak olursak, bu tür analojiler seslerden ziyade görüntülerin yardımıyla da sahnelenebilir. Chaplin'in *Modern Times*'ının açılış sahnesinde, koşuşturan koyunların hemen arkasın-

* Eski *slapstick* komediler sık sık, Clair'in bu ses esprisini andıran şekillerde, sonradan seslerle senkronize edilmiştir. Sessiz bir karakteri konuşurken görürüz mesela, ama duyduğumuz şey bangır bangır bir korna sesi olur. Efekt kaba olsa da komiktir.

dan hızlı hızlı hareket eden işçilerin bir çekimi gelir. *Le million*'daki rugby sesleri, bu bağlamda koyunların görüntüsü ile aynı işlevi yerine getirir: Sırf kendisi için değil, hemen arkasından gelen çekimle birlikte, işçilerle koyunlar arasındaki benzerliğe işaret etsin diye gösterilir. İşçiler de koyunlar kadar safdil değil midir? Karşımıza çıktıklarında, saflığından şüphe edilmez bu iki belgesel çekimden beklenmedik bir anda doğan bu mağrur teşbihe gülmeden edemeyiz. Teşbihin otomatikman görsel bileşenlerinin maddi tözünü tüketen ideolojik içerimleri vardır. Zaten Chaplin de *Modern Times*'ın "soyut bir fikre", mekanikleşen hayat tarzımız üzerine yorum yapma fikrine dayandığını anlatır.[37]

Kimi zaman, bilhassa da tiyatrodan uyarlama drama filmleri söz konusu olduğunda, aşina seslerin simgesel potansiyelleri, eski tiyatro geleneklerinden mülhem olduğu aşikâr ham bir tarzda kullanılır. Trajedinin çatışması doruk noktasına yaklaştıkça, insani tutkulardaki kabarma dışarıda kopan bir fırtınanın meşum sesleriyle eşlenir. Böylece asenkronik fiili seslerin öfkeden köpürdüğüne işaret ettiği doğa, seyircinin katılımını yoğunlaştırma amacıyla, kasvetli iç mekânlarda giderek yaklaşan felakete paralel hale getirilir. Sesin bu tarz kullanımı duyarlı sinema seyircisini tatmin edemez. Bir kere bu kullanım, doğa olaylarının insanların yazgılarına karşılık geldiği kapalı bir evren öncülüne, fiziksel varoluşun sonsuz bir sürekliliği olduğu önvarsayımına dayanan kamera gerçekliğiyle bağdaşmayan bir anlayışa dayanır. Üstelik, seyircinin fırtına seslerinin simgesel anlamına yöneltmek durumunda kaldığı ilgi, bu seslerin maddi özelliklerinin anlamlarına göstereceği dikkatin önüne geçer. Zihinsel gerçekliği öne çıkarması nedeniyle, bir bütün olarak bu düzenlemenin görüntülere pek yararı dokunmaz.*

37. Huff, *Charlie Chaplin*, s. 256, 258.

* Bu tarz sembolik paralelizm, sinemayı yerleşik sanatlar çerçevesinde tasavvur eden zihinlere çekici geliyor gibi görünür. 1930'da Fondane sesi sanatsal olarak kullanma imkânı üzerine spekülasyon yaparken, "kırılan cam sesini, kaybettiği mutluluğunu yâd eden birinin görüntüsüyle" eşleştirmeyi önerir ("Du muet au parlant", *Intelligence du cinématographe* içinde, s. 157). Ancak seyircinin pek iyi tanımlanmamış ses ve görüntülerin yan yana getirilmesinden yola çıkarak eşine az rastlanır bir benzetmeye ulaşması beklenemeyeceği için, bu öneri amacına ters düşer.

Bu tarz başka bir imkân da şöyledir: Doğanın kabarmasına işaret eden fırtına uğultusu, kontrpuan tarzında, huzur dolu bir aile hayatına ilişkin çekimlerle eşlenebilir; böylece seyirciyi bu huzurlu dünyanın habis güçlerce işgal edilmek üzere olduğu konusunda ikaz etmek amaçlanabilir. Ancak fırtına sesleri, az önce ele aldığımız örnekte kolayca anlaşılan bir anlamı aktarır, iyice tırmanan insani tutkuların bariz anlamına paralel seyrederken, anlamı seslerinkinden bir hayli farklı olan görüntülerle kontrpuan tarzı bir ilişkiye girdiğinde neredeyse anlaşılmaz hale gelir. Bunun nedeni, tanımlanabilir seslerin simgesel içeriğinin, analoji veya teşbihlerin inşası için bir zemin işlevi göremeyecek kadar muğlak olmasıdır. Ekrandaki huzur dolu görüntülere dalıp giden bir seyircinin yeri göğü inleten fırtınayı şer alameti olarak anlaması pek ihtimal dahilinde değildir. Seyirci belki de uyumsuz fırtına seslerinin sadece bir tesadüf olduğunu düşünecektir – hiç olmazsa mecranın tercihlerine hakkını veren bir açıklamadır bu. Ama öyle de olsa, o çok arzulanan simgesel kontrpuanın başarısız olduğu açıktır. Kontrpuan tarzında kullanılan ses senkronize görüntülerle anlaşılır bir ilişki kurmalı, kavranabilir bir şeye işaret etmelidir.

Ses simgeciliği hakkında bu kadarı yeterli görünüyor. Sinemacılar bu yola nadiren başvurmuştur. Tanımlanabilir seslerin simgesel anlamlarından ziyade –tanımlanabilir ya da değil – seslerin maddi özelliklerini öne çıkarmışlardır. Dolayısıyla analizimize şimdi de seslerin maddi özellikleriyle devam edelim isterseniz.

Oynadığı rol

Maddi fenomenler olarak sesler eşlendikleri görüntülerin etkisini zayıflatmaz. Bu apaçık varsayım, bir filmde sese verilen rolün gözardı edilebilecek bir etmen olduğunu fikrini içerir. Sözün baskın olmasının görselleri bulanıklaştırması, buna karşılık sesin arada bir baskın olmasının kayda değer bir sonuca yol açmaması, söz ile sesi birbirinden kökten ayırır. Tiz çığlıkların veya patlama seslerinin kaynaklarının ve/veya çevrelerinin görüntüleriyle senkronize edildiğini düşünelim: Her ne kadar seyircinin zihninde iz bıraksalar da, seyircinin görüntüleri özümsemesini engellemeleri pek mümkün değildir; daha ziyade, seyirciyi görüntüleri çoklu anlamlarına hassasiyetini artıran bir

ruh haliyle incelemeye sevk edebilir– çığlıklar ve patlama sesleri de belirsiz değil midir?

Elbet daha da ileri gidilebilir. Çünkü seslerin görünen fenomenlerle ortak iki karakteristiği vardır: Kamera tarafından kaydedilebilirler ve genel anlamıyla maddi gerçekliğe aittirler. Dolayısıyla kameranın ses dünyasında girişiği araştırmaların sinematik bir yararı olduğu söylenebilir. Önemli bir iletiyi söze emanet etmeye yanaşmayan Flaherty, "karakteristik" seslerin katkılarını övmüştür: "*Nanook*'u çekerken ses de kullanabilseydim keşke. ... Rüzgârın ıslığı ve köpek ulumaları, Kuzey hissini tam anlamıyla vermeyi sağlardı."[38] Sinemacılar kamera gerçekliğini oluşturan sayısız fenomeni gözler önüne sermek için yakın çekimleri ve daha nice aracı her daim kullanmıştır. Dolayısıyla Jean Epstein'ın doğal sesler evrenine aynı şekilde nüfuz etme önerisi gayet makul görünmektedir.

Epstein'ın aklındaki genel olarak, karmaşık ses örüntülerini yavaşlatılmış ses yoluyla unsurlarına ayırmaktır. *Le tempestaire*'de şiddetli bir fırtınayı oluşturan çeşitli sesleri detaylandırır, muazzam okyanus çekimleriyle senkronize eder. Büyüleyici olduğu kadar da ustaca bir deneme olan bu film, sinematik yaklaşımı ses âlemine öyle genişletir ki sesin ifşa ettikleri ve görsel iletimler birbirini etkisiz hale getirmek yerine pekiştirir. Bu filmde nasıl bir prosedür izlediğini bizzat Epstein şöyle anlatır: "Göz gibi kulağın da ayırt etme gücü sınırlıdır. Göz için, gördüklerinin daha yavaş olması gerekir. ... Keza kulak için de sesin zamanda genişletilmesi, yani sesin yavaşlatılması gerekir; kulak sözgelimi kafa karıştırıcı bir fırtına uğultusunun –daha ince ayrımların yürürlükte olduğu bir gerçeklikte– insan kulağına yabancı türlü türlü sesten, büyük ölçüde hâlâ adı konmamış bağırış çağırış, cıvıltı, şırıltı, gümbürtü, patırtı, tınlama ve vurgulardan oluşan bir kıyamet olduğunu ancak bu yolla keşfedebilir."[39]

38. Rosenheimer, "They Make Documentaries", *Film News*, Nisan 1946, c. 7, no. 6:10, 23. Sesli dönemin başlarında, Walter Ruttmann *Melody of the World*'ünde trafik gürültüsünü, testere sesini seve seve kaydetmiştir. Bu röprodüksiyonların her biri adeta yeni bir keşiftir.

39. Epstein, "Sound in Slow Motion", *Cinemages*, no. 2:44.

Senkronizasyon tarzı

PARALELİZM

Bir sesin akla getirebileceği her türlü kavram az veya çok sesin kaynağıyla ilgilidir. Söz ile ses arasındaki farklardan biri de budur. Hem "senkronik" söz hem de asenkronik söz kendisiyle eşlenen görüntülerin anlamlarına paralel anlamlar taşıyabilir, buna karşılık ses ancak "senkronik" olduğunda böyle anlamlara olanak sağlar (bkz. s. 219'daki tablo, I. Tip). Bu durumun bazı istisnaları var gibi görünür; asenkronik seslerin simgesel anlamları ile eşzamanlı görüntülerin anlamları arasındaki paralelliği gösteren örnekleri hatırlayalım mesela (III. Tip, a ve b). Ancak böyle örnekler kaideyi bozmaz çünkü ses burada neredeyse-sözel iletimleri aktarmak üzere tasarlanmış simgesel bir kendilikten ibarettir. Burada ses bir dereceye kadar dil yerine geçer. (Ayrıca yorumlayan sesler, komedi etkisi yaratmak için, kendilerine atıfta bulunan sözlü ifadelere paralel seyredebilirler. Mesela ekrandaki bir karakter fırtınadan bahseder bahsetmez bir fırtına sesi duyarız. Fırtına sesleri bu örnekte sözü ikileyen görüntüler gibi iş görür; nasıl ki Eyfel Kulesi'nin bir çekimi Paris kelimesine yapılan bir göndermeyi ortaya koyuyorsa, fırtına sesleri de fırtınaya yapılan sözlü atfı gösterir.)

Öyleyse ses söz konusu olduğunda, paralelizmin önkoşullarından biri de "senkronizm"dir. Bir köpek görürüz ve köpek havlar. Clair paralelizmin etkilerin ikilenmesini beraberinde getirdiğini düşündüğü için sanatsal açıdan ekonomiklik adına paralelizme karşı çıkar: "Alkışlayan elleri gördükten sonra, alkış sesini duyup duymamak o kadar da önemli değildir."[40] Ayrıca, paralelizm sesleri bilfiil algılayışımızla her zaman uyumlu da değildir. Bir kişinin akustik izlenimlerinin aralığı psikolojik durumuna göre değişir. Pudovkin'in gözlemi, sokaktan yükselen bir yardım çığlığının etkisiyle gözümüzün önündeki arabalarla otobüslerin seslerini duymaz oluşumuz buna iyi bir örnektir. Peki böyle bir durumda trafik gürültüsü yine de filme eklenirse? Bu türden ses fazlalıkları pek çok filmde bulunur. Böyle mekanik biçimde

40. Clair, *Réflexion faite*, s. 152.

ele alınan paralelizm, deneyimlediğimiz haliyle gerçekliği tahrif etme riski taşır.

Ancak. genel olarak, görsellerin başı çektiği filmlerde, paralel senkronik ses estetik açıdan paralel senkronik söz kadar kabul edilebilirdir. Clair'in ikileyen paralelizm eleştirisi tamamen haklı bir eleştiri değildir. Bir kere, sesli filmi destekler ama bu film türünde ikileyen seslerin kaçınılmaz olduğunu gözden kaçırır. Ayrıca itirazı abartıya kaçar; bizzat kendisinin verdiği örnekten bile anlaşılır bu: Alkış sesi önemli olmayabilir ama seyircinin alkışlayan ellere gösterdiği ilgiyi azaltmadığı açıktır. İkileyen sesler gayet uygun bir müzikal eşlik gibi bile işleyebilir, böylece görüntülerle daha içli dışlı olmamıza imkân sağlayabilir.

KONTRPUAN

Senkronizm: Kaynağının görüntüleriyle kontrpuan tarzı bir ilişkisi olan "senkronik" sesler (II. Tip) maddi gerçekliğin bizzat görüntülerin işaret etmediği veçhelerini açığa vurur. *Othello*'daki diyalog sahnesinde, Iago ile Mağribi'nin ayak seslerinin yaptığı şey her halükârda gördüklerimizi ikilemekten ibaret değildir, dahası gerçekten görmemize bir hayli katkıda bulunurlar. Aynı şekilde, *Paisà*'nın son epizodunda, cesetlerin arasında ağlaya ağlaya dolanan küçücük çocuğun çığlıkları da görüntüsüne bir şeyler katar. Ham bir çaresizlik, dehşet ve ümitsizlik ifadesi olan bu çığlık, Flaherty'nin "rüzgârın ıslığı"ndan bahsederken kastettiği "karakteristik" seslerden biridir. Ayrıca, doğasının en derinlerinin doğrudan bir ifadesi olan bu korkunç çığlık, çocuğun dış görünüşüne de ışık tutar. Böylece görüntüsü derinlik kazanır. Seyirci buna daha kolay karşılık verecektir çünkü çocuğun çığlıkları duygusal açıdan o kadar altüst edicidir ki çocuğun bütün varlığını öne çıkarır.

Asenkronizm: 1929'da, Londra'da ilk sözlü Amerikan filmlerini gördükten sonra, René Clair *Broadway Melody*'nin şu sahnesini öne çıkarıp metheder: Bir arabanın kapısının çarpıldığını duyduğumuz sırada, Bessie Love'ın ızdırap içindeki yüzünü görürüz; Love'ın pencereden neye baktığını görmesek de sesler sayesinde bir arabanın hareket edip oradan ayrıldığım anlarız. Clair'e göre bu kısa sahnenin

güzelliği aynı anda hem oyuncunun yüzüne odaklanmasından, hem de eğer filmde ses olmasaydı birden çok görüntüyle aktarmak gerekecek bir hikâyeyi anlatmasından gelir. Clair şu çıkarımda bulunur: "Ses görüntünün yerini tam zamanında almıştır. Sesin bu ifade yolları ekonomisinde, sesli film orijinal etkilerini bulma şansına sahip gibi görünmektedir."[41] Clair'in savunduğu, saptanabilen bir kaynaktan doğan ve senkronize görüntülerle kontrpuan tarzında ilişki kuran asenkronik fiili sestir (IVa tipi). Clair'in argümanını genelleştirip tamamlamak için, bu senkronizasyon tarzının bilhassa üç sebepten dolayı sinematik olduğunu söyleyebiliriz:

(1) Verili görselleri özümsememize, davetiye çıkarmıyorsa da, olanak tanır.

(2) Asli işlevlere sahip olmayan görüntülerden, evvelce "aralara eklenen açıklayıcı görsel materyal" olarak nitelendirdiğimiz görüntülerden kurtulmamızı sağlar.* Arabanın hareket ettiğini anlatmak için aralara yapılacak hantal eklemeler yerine, çarpıp kapatılan araba kapısı sesi kullanılır. Aynı Clair gibi Flaherty de, kamera gerçekliği sevdasına rağmen, görüntüler yerine o görüntüleri çağrıştıran seslere başvurma imkânını gayet hoş karşılamıştır: "Ses de başlı başına bir görüntüdür; ne sesi olduğu teşhis edildi mi, kendisini destekleyecek bir görsel olmadan da, şeyleri göstermeksizin anlatabilir."[42]

(3) Son olarak, asenkronik kontrpuan biçimindeki ses, hayal gücümüzü harekete geçirerek gerçekliği film mecrasının yakınlıklarına uygun biçimde keşfetmesini sağlar. Bu durumda izleyeceğimiz yollardan biri, Clair'in *Broadway Melody* örneğinde ortaya koyduğu gibi, daha geniş bir maddi çevreye çıkar. Hareket eden arabanın sesi Bessie Love'ın yüzüyle daha yakından ilgilenmemizi sağladığı gibi – ki bu meseleye Clair bizzat dikkat çekmiştir zaten– bizi ondan uzaklaştırıp arabalarla insanların her zamanki gibi yoluna devam ettiği sokağa da yöneltir. Bu tarz geçişler çok yaygındır. King Vidor'un *Hallelujah* filmindeki o muazzam bataklık sekansı, bataklıktaki hayatın görünmez mevcudiyetini seyircinin içine işleyen karışık ses örüntü-

41. *A.g.y.*, s. 152.
* Bkz. s. 204-5.
42. Rosenheimer, "They Make Documentaries", s. 23.

leriyle yankılanır – bir bakıma *Jungle Patrol*'daki uçak interkomlarından gelen mesaj akışına benzer. Veya *Un carnet de bal*'deki Marsilya epizodunu düşünelim: Durmak bilmeyen vinç seslerinin çağrıştırdığı liman, aksiyonun gerçekleştiği derme çatma odayı işgal eder. *Back Street*'te de hemen hemen aynı araç kullanılır. Clair'in *Sous les toits de Paris*'sinde eşsiz bir haydut epizodu vardır. Haydutlar gaz lambalarıyla aydınlatılmış bir banliyö sokağında kurbanlarını soyarken, sade demiryolu sesleri –lokomotif düdüğü, hareket eden vagonların tangırtısı–beklenmedik bir biçimde geceyi delip geçer. Tamamen nedensiz gibi görünürler; yine de, bize ulaştıklarında asli bir katkıda bulunduklarını hissederiz. İrrasyonel varlıkları çevreyi tümüyle öne çıkarır, çevrenin tam katılımını güçlendirir; ve seslerin açıkça tesadüfi doğası bizi soygunun yalnızca bir bölümünü oluşturduğu bağlamların çok parçalı karakterine duyarlı hale getirir. Bu demiryolu sesleri kamera gerçekliğini bütünüyle artırır.

Böyle kullanılan asenkronik sesler bizi bazen psiko-fiziksel karşılıklar âlemine çeker. *Paisà*'da çocuğu görmeden, ağlamasını duyarız; sesi, bataklıkta sinsice ilerleyen gerilla savaşçılarının çekimleriyle senkronize edilmiştir. Çocuğun ağlaması kuşkusuz buna yol açan korkunç şeyleri bize önceden haber vermek içindir. Ancak kaynağı açıkça belirtilmediği için, kendiliğinden bu sesi, dostu düşmanı yutan manzarayla ilişkilendiririz. Gök kurşunidir, bataklık ölüm kokar. Adeta doğa o tarifsiz hüznünü açığa vurmakta, bu biçimsiz ağlama sesleri doğanın ruhunun derinliklerinden yükselmektedir. Renoir'ın *La bête humaine*'inde, yakın bir dans salonundan yükselen şarkı –bu örnekte ses işlevi görür– Séverine'in odasını doldurur. Jacques kadını öldürürken sessizlik çöker; ardından, her şey olup bittikten sonra, dans salonundaki sesler tekrar duyulmaya başlar.[43] Bu seslerin kaybolup tekrar ortaya çıkması yoluyla, Renoir katilin değişen ruh hallerini gayri iradi duyu reaksiyonları boyutuyla gösterir – bu boyutu karakterize eden, maddi çevreyle ozmotik yakınlıklarıdır. Ses ile sessizliğin üstü kapalı yer değiştirmelerinin sinematik tadı buradan gelir.

43. Krş. Lindgren, *The Art of the Film*, s. 104-5.

Son olarak, Elia Kazan'ın *On the Waterfront*'unda bu tür bir senkronizasyonun son derece karmaşık bir örneği vardır. Bu sahnede, Marlon Brando sevdiği kadına abisinin öldürülmesinde kendisinin de payı olduğunu itiraf eder. Sahne açık havada çekilmiştir, arkada liman görünür. En can alıcı tarafı, zaten tanık olduğumuz cinayetin nasıl meydana geldiğini anlatırken Brando'yu duymamamızdır: Bir geminin sireninden yükselen o keskin ses hem Brando'nun itirafını hem de kadının buna verdiği cevabı boğar. Gemi arkada göründüğü için bu ses şüphesiz senkronik paralelizm kategorisine girer. Ancak gözlerimiz gemiden çok Brando'nun ve kadının üzerinde olduğundan, siren sesi asenkronik kontrpuana da örnektir. Bu bakımdan, sürüp giden sesin iki sinematik işlevi vardır: Çevresel etkileri öne çıkarır ve seyircinin görüntülere ilgisini canlı tutar. Ayrıca sevgililer arasında olup bitenleri tüm açıklığıyla ortaya koydukları da aşikârdır.

Yorumlayan kontrpuan (IVb tipi), seslerin simgesel anlamlarının maddi özellikleri pahasına öne çıkarıldığı durumlar dışında, neredeyse hiç görülmez.*

* Bkz. s. 234-35'teki örnek.

8

Müzik

Film müziğinin estetik boyutlarına geçmeden önce, psikolojik işlevlerini ele almak gerekiyor. Bu işlevler olmasa, neden filmlerin neredeyse hiçbir zaman müziksiz gösterilmediğini açıklayamazdık.

PSİKOLOJİK İŞLEVLER

Arkaik dönem

Daha ilk zamanlarında bile sinemayı bünyevi sessizliğinden kurtarmaya yönelik sürekli girişimlerde bulunulmuştur.[1] Kanlı canlı bir "anlatıcı" seyirciyi memnun etmeye çalışmıştır; fonograf kayıtları bunlara karşılık gelen görüntülerle az çok başarılı bir biçimde senkronize edilmiş, böylece müşfik seyirci bir horozun ötüşünü, aryayı, hatta konuşma parçalarını dinlediği yanılsamasını besleyebilmiştir, ve müzikal eşlik şüphesiz daha en başta ortaya çıkmıştır. Vaktinden evvel ortaya çıkan bu ses ve söz girişimleri başarısızlıkla sonuçlandı; anlatıcı yerini aralara eklenen yazılı materyale bıraktı, fonograf kayıtları bir süre sonra kaybolup gitti.[2] Sesli filmin vakti daha gelmemişti. Ama müzik, mekanik bir mekanizma veya bir piyanistle, ayakta kaldı. İlk zamanlarında filmleri gösterenlerin, projektörün rahatsız

1. Lindgren, *The Art of the Film*, s. 141'de şuna dikkat çeker: "Şubat 1896'da, Lumière filmleri bu ülkede [İngiltere] ilk defa gösterilirken, görüntülere popüler melodilerin piyano emprovizasyonları eşlik ediyordu." Ayrıca bkz. Cavalcanti, "Sound in Films", *films*, Kasım 1939, c. I, no. 1:25.

2. Sadoul, *Les Pionniers du cinéma*, s. 485.

edici sesini bastırmak için müzikten yararlandığı söylenir.[3] Ancak bu açıklama savunulamaz; aslına bakılırsa, gürültülü projektör çok geçmeden salondan çıkarılmıştı, buna karşılık müzik ısrarla kalmıştı. Öyleyse müziğin yükselişinin daha zorlayıcı bir gerekçesi olmalı. Bu gerekçenin bilhassa estetik bir itkiyle özdeş olmaması, başlarda müziklerin içerik ve anlamlarına pek aldırış edilmeden seçilmiş olmasından kaynaklanır – sırf müzik olduğu ve bir ölçüde popüler olduğu sürece, her türlü müzik insanların kabulüydü. Asıl mesele bizzat müzikal eşliğin kendisiydi. Müziğin salt mevcudiyetinin sessiz görüntülerin etkisini kayda değer ölçüde artırdığını insanlar daha en baştan hissetmiş gibi görünmektedir. Film müziği esasen bizzat filmin kendisinin değil film gösterimlerinin bir parçasıydı. Asıl işlevi seyirciyi psikolojik olarak ayarlayıp ekrandaki görüntü akışına uyumlu hale getirmekti.

Müzik, imgeler, seyirci

SESSİZ DÖNEM

Sessiz gerçeklik: Bu ayarlama gereklidir çünkü gerçek hayatta çevremiz seslerle doludur. Seslerin varlığını uzun süre fark etmediğimiz zamanlar olur olmasına ama gözümüz, sürece kulaklarımız dahil olmadan tek bir nesne bile kaydedemez. Gündelik gerçeklik görsel ve işitsel izlenimlerin sürekli iç içe geçmesinden doğar. Sessizlik diye bir şey hemen hemen yoktur. El ayak iyice çekildiğinde bile gece binlerce sesle doludur; bunların hepsini sustursanız bile, soluma seslerinizden kaçamazsınız. Ses, hayatın ayrılmaz bir parçasıdır. Dolayısıyla sesin eksikliği dünyayı Araf'a çevirir –bir anda sağır olan insanların ortak hislerinden biridir bu. İçlerinden birinin ifadesiyle, "hayatın somut gerçekliği birden koca bir boşluğa döner – en temel fenomenleri askıya alınır. Ölüm sessizliği gibi bir sessizlik çöker dünyaya".[4] Gerçek insanlar gibi hareket edip çıt çıkarmayan karakterleri, sesi duyulmayan bir rüzgârda sessiz sessiz dalgalanan ağaçları ve dalgalarıyla sessiz ekran için de geçerlidir bu ifadeler. Müzikal eşliğin olmadığı eski sessiz filmlere veya sesleri birden kesilen filmlere denk gel-

3. London, *Film Music*, s. 27-28. Cavalcanti, "Sound in Films", s. 27.
4. Landis ve Bolles, *Textbook of Abnormal Psychology*, s. 68.

miş olan sinema meraklıları bunun nasıl bir deneyim olduğunu hatırlayacaklardır: Korkutucu bir deneyimdir bu; gölgeler cismani hayatı arzular, hayat elle tutulamaz gölgelerin içinde kaybolup gider.

Köken itibariyle fotoğraf oldukları için, film çekimlerinin fotoğrafın yarattığı etkinin aynısını yaratması beklenebilir. Ancak fotoğraflar esasen kendi içinde kapalı, kendine yeten biçimlenimlerdir. Bunun sebebi, potansiyellerinin sınırlı olduğunun farkında olmamızdır. Görünen gerçekliğin sadece bu tür biçimlenimlerini çok kısa bir zaman dilimi içinde göründükleri halleriyle kaydedebildiklerini bildiğimiz için, fotoğrafları bütün bir gerçekliğin mukabili yerine koymayız, veya fotoğrafların salt görsel izlenimlere yakınlığından rahatsız olmayız. Ama fotoğraflar yerini dünyayı hareket halinde gösteren film çekimlerine bıraktığında işler değişir. Her ne kadar film çekimleri aynı zamanda fotoğraf olsa da, gerçekliği fotoğrafın yoksun olduğu bir kapsayıcılıkla resmederler. İçimizde uyandırdıkları yanılsamaya bu yüzden inanırız: Fotoğraftan ibaret olmadıklarına, bütün doluluğuyla hayatın röprodüksiyonları olduklarına inanırız.

Daha doğrusu, ekrandan ölüm sessizliğiyle geçip gitmeseler, böyle olduklarına inanırdık. Ancak uyandırdıkları tam gerçeklik yanılsaması öyle güçlüdür ki yerine tersi bir yanılsama koyup onu yine de sürdürmeye çalışırız – tıpkı sevginin bazen nefrete dönüşerek ayakta kalmayı başarması gibi. Sessiz film çekimlerinin fotoğrafik niteliklerini kabul etmek yerine, bu çekimleri gönülsüzce, bariz bir memnuniyetsizlik hissiyle, gerçek nesnelerin, gerçek insanların muadillerinin bulunması gereken yerlere dadanan soluk görünümler olarak tasavvur ederiz.[5] Bu görüntüler, içinde yaşadığımız dünyanın hayaletvari replikaları, sağırların içinde hareket ettiği o Araf olarak etkiler bizi. Ama birer hayalet olduklarını anlar anlamaz, bütün hayaletler gibi onlar da gözümüzün önünde solup gitmeye meyleder.

Fotoğrafik hayata kavuşan görseller: Bu noktada müzik devreye girer. Ses gibi –hatta sesten de çok– müzik de dinleyicinin duyarlılığını genel olarak artırmaya meyleder. Yapılan deneyler, zil sesi işitilirken, bir lambanın daha parlak ışık saçtığını göstermektedir;[6] bu "duyular-

5. Krş. Eisler, *Composing for the Films*, s. 75.

arası" etkiden yararlanan müzik, ekrandaki soluk sessiz görüntüleri canlandırır ve böylelikle görüntüler bizim taraftaki dünyada kalırlar. Müzik elbette sesten ibaret değildir; ritmik ve melodik bir harekettir – zamanda anlamlı bir sürekliliktir. Bu hareket duyu organlarımız üzerinde etkili olduğu, onların sürece katılımını sağladığı gibi, kendisini bütün eşzamanlı izlenimlerimize de iletir.[7] Dolayısıyla, müzik müdahil olur olmaz, çok kısa bir zaman öncesine kadar orada olmayan yapılandırılmış örüntüleri algılarız. Karmaşık konum değiştirmelerin anlaşılır jestler olduğu ortaya çıkar; dağınık görsel veri toparlanıp belli bir hat izlemeye başlar. Müzik, sessiz görüntüleri kendi sürekliliğinin bir parçası haline getirir. Sessiz görüntüleri bize yakın tutan parlaklığı yaratmanın yanı sıra, bu görüntüleri, içinde anlamlı bağlamları kavradığımız içsel zamanla bütünleştirir. Böylece, bulut gibi uçucu olan hayaletvari gölgeler güven telkin eden şekiller haline gelir.

Müzikal eşlik hiç şüphesiz sessiz görüntülere hayat verir. Ama bu görüntüleri neyseler öyle –fotoğraf olarak– görünecek kadar diriltir. Bu nokta çok önemlidir. Genelde düşünülenin aksine, müzik ses ekleyerek dilsiz görüntüleri tam gerçeklik haline getirmez. Bunun tam tersini yapar: Seyirciyi sessiz görüntülerin merkezine çekmek ve bu görüntülerin fotoğrafik hayatını deneyimlemesini sağlamak için kullanılır. İşlevi, ses ihtiyacını karşılamak değil ortadan kaldırmaktır. Müzik sessizliğe son vermek yerine onu olumlar ve meşrulaştırır. Pek duyulmaz olduğunda,[8] duyularımızı film çekimlerine tamamen uydurup bu çekimleri fotoğraf gibi kendi içinde kapalı, kendine yeten varlıklar olarak üzerimizde iz bırakacak hale getirdiğinde, kendini gerçekleştirmiş olur.

Süspans yüklü sessizlik: Şaşırtıcı bir biçimde bu efekt, aşırı süspans müziğinin aniden durup bizi sessiz görüntülerle baş başa bıraktığı anlarda yoğunlaşır. Sirklerde de aynı efekt heyecan verici akrobasi gösterilerinin etkisini artırmak için kullanılır. Böyle bir durumda ilgi gör-

6. Murphy, *Personality*, s. 115n. Ayrıca bkz. Meyerhoff, *Tonfilm und Wirklichkeit*, s. 63 vd.

7. Eisler, *a.g.y.*, s. 78. Krş. Vuillermoz, "La musique des images", *L'Art cinématographique*, c. III, s. 47-48; Lindgren, *The Art of the Film*, s. 144-5.

8. Epstein, *Cinéma*, s. 106; Balázs, *Der sichtbare Mensch*, s. 143.

meyecekleri düşünülebilir ama gerçekte tam tersi gerçekleşir: Tek başına kalan görüntüler müzikle desteklenen önceki görüntülerden çok daha güçlü bir biçimde kendilerine çekerler bizi. ABD Donanması'nın II. Dünya Savaşı sırasındaki sualtı tahrip timleriyle ilgili bir yarı-belgesel olan *Frogmen*'i ele alalım mesela: Film doruk noktasına bu timlerin denizaltındaki muazzam başarılarını gösteren, müzikal eşliğin olmamasıyla dikkat çeken epizotlarda ulaşır. Bu amfibi insanları kuşatan sessizlik, onları boşlukta yüzen hayaletlere çevirmez; bilakis, seyircinin onların gerçekliğine güvenini, sualtındaki evrimlerine ilgisini artırır.

Bu tür görüntülerin büyüsü nasıl açıklanabilir? Bizi böylesine büyülemelerinde gösterdikleri nefes kesen maceraların da rolü vardır elbette; yine de sessizlikten önceki müzik olmasa, bu görüntüler bize çekici değil huzursuz edici gelirdi. Görüntüleri bu kadar çekincesizce kabul etmemizin altında, müziğin duyu merkezimizi duygudaşlık uyandıran enerjilerle doldurması yatıyor olmalı. Müzik o belirleyici an gelmeden geri çekilse bile, ardında bıraktığı ışıltı sessiz doruk noktasını devam etmesi durumunda olacağından daha etkili biçimde aydınlatır. Dovzhenko'nun *Arsenal* ve *Zemlya*'sında hareketin askıya alındığı bölümler de aynı şekilde onları kuşatan dışsal hareketten yararlanır.* Ayrıca, tanık olan herkese sessizliği dayatan bir sahne veya olayı öne çıkardıklarında, müzikal eşliğin olmadığı görüntüler de etkileyici olabilir. Cavalcanti'ye göre Walter Ruttmann *Melodie der Welt* filminde "bir savaş sekansında iyice yükselttiği silah seslerini delici bir çığlık atan bir kadının yakın çekimiyle doruk noktasına taşır ve bir kesmeyle sıra sıra beyaz haçları göstermeye geçer – ekran sepsessizdir". Cavalcanti şöyle devam eder: "Ruttmann çapında bir sanatçının ellerinde, sessizlik seslerin en yükseği olabilir."[9]

Arasöz: Tinting: Sessiz dönem, film çekimlerinin özünü ortaya çıkarmaya müzik yetmiyormuş gibi, çekimleri görsel düzlemde de canlandırmaya yönelik bir araçla müziği takviye etti – filmlerin bazı bölümlerini tek renkle renklendirerek (*tinting*). Kırmızının tonları büyük bir

* Krş. s. 128.

9. Cavalcanti, "Sound in Films", s. 39.

yangını veya en temel arzuların patlak verişini daha da güçlendirmeyi sağlamıştır, maviler suçluların ve sevgililerin gizli işler çevirdiği gece sahneleri için gayet doğal addedilmiştir. Farklı renkler açıkça seyircide konu ve aksiyonla uyumlu ruh halleri yaratmaya yaramıştır. İzleyicinin duygularını kanalize etmenin yanı sıra, pek fark edilmediği için aslında daha önemli olan bir etki de yaratmışlardır; bu etki, belli bir renkten çok bizzat renk kullanmanın kendisinden kaynaklanır.

Her renk, bir bütün olarak gerçekliğin siyah-beyaz temsillerinde verilmeyen bir boyutuna işaret eder. Öyleyse rengin eklenmesi, sessizliğe kurban gidip kolayca hayaletvari bir niteliğe bürünüveren görüntülerin canlanmasına katkıda bulunacaktı. Tek renk renklendirme bir hayalet kovma aracıydı. Üstelik birbirini izleyen çekimlerden oluşan büyük birimlerde aynı rengin uygulanması, çekimlerin tam bir sessizliğin yol açtığı tutarlılıktan yoksunluğuna karşı da etkiliydi. (Bu ancak tekdüze kırmızı veya mavinin, kapladıkları çekimlerin çeşitli anlamlarını ortaya çıkaracak kadar ihtiyatlı kullanılması durumunda bir nimettir.) Bunun dışında, renk müziğe paralelse, onun yerini alması mümkün değildir. Diğer filmler gibi renkli filmlerin de müziğin desteğine bağlı olduğunu gösteren yeterince kanıt vardır. Tek renk renklendirme, müziği bizzat görseller boyutunun içinde yankılar.

Sarhoş piyanist: Daha dün gibi hatırlıyorum; çok eski günlerde sık sık uğradığım eski bir sinema salonu vardı. Önceden gösterişli bir revüydü ve şimdi de mekânın bu yeni kullanımıyla tezat oluşturan bir ışıltı yayan sıra sıra süslü localarıyla ünlüydü. Müziği, kır saçlı, soluk pelüş koltuklar ve yaldızlı plaster Eroslar kadar yıpranmış bir piyanist yapıyordu. Onun da güzel günleri olmuştu. Gençken yetenekli bir sanatçıydı, gelecek vadediyordu, ama sonra içkiye başladı; şimdiyse, umut vadedici günlerinden geriye bir tek o gevşek boyunbağı kalmıştı elinde, şan şöhret rüyasıyla öğrencilik hayatından bir kalıntı. Nadiren ayık denecek bir halde olurdu. Ve ne zaman müzik icra etse, kendisini öyle kaptırırdı ki tek bir bakışını bile ekrana harcamazdı. Müziği kestirilemeyen, kendine has bir yol izliyordu.

Bazen, belki de müziğin o tatlı esrikliğinin etkisiyle, adeta alkolün içinde uyandırdığı bulanık hatıraları ve sürekli değişen ruh hallerini ifade etme arzusunun harekete geçirmesiyle, istediği gibi doğaçlama

yapardı; başka zamanlar o kadar sersemlemiş olurdu ki birkaç popüler melodiyi tekrar tekrar çalar, mekanik bir biçimde şaşaalı kıvrak geçişler ve sekizliklerle süslerdi. O yüzden, izlediğim bir filmde örneğin öfkeli Kont kendisini aldatan karısını evden kovduğu sırada neşeli melodilerin yükselmesi veya çiftin sonunda tekrar birleştiği maviye boyalı sahnede bir cenaze marşı çalması pek de ender bir durum değildi. Müziğin temaları ile bu temaların desteklemesi beklenen aksiyon arasındaki bu ilişkisizlik bana çok güzel gelirdi, çünkü hikâyeyi yeni ve beklenmedik bir açıdan görmemi sağlardı veya, daha da önemlisi, pek çok şey çağrıştıran çekimlerin önümde açtığı bilinmeyen topraklarda kendimi kaybetmemi teşvik ediyordu.

Yaşlı piyanist tam da ekrandaki görüntüleri hiçe sayarak onların pek çok sırrını ele vermesine neden oluyordu. Ancak varlıklarının farkında olmaması, umulmadık paralelliklere engel değildi: Arada sırada müziği dramatik olaylara öyle uyardı ki kasıtlı yapılmış bir şey olmadığını bildiğimden bu bana daha da mucizevi gelirdi. Bir gün sokakta yürürken, bir saatçinin dış tarafına boyanmış olan saatin tam da oradan geçtiğim saati gösterdiğini fark ettiğim zaman deneyimlediğim türden bir heyecandı bu. Bu tesadüflerle olağan uyuşmazlıkların uyarıcı etkileri bende şöyle bir izlenim bırakıyordu: Sarhoş piyanistin müzikal monologları ile gözümün önündeki dramalar arasında kavranması zor da olsa bir ilişki vardı; tesadüfi doğası ve belirlenimsizliği dolayısıyla mükemmel olduğunu düşündüğüm bir ilişki. Bundan daha iyi bir müzikal eşlik duymadım.

SESLİ DÖNEM

Ses gelince, müzisyenler sinemalardan kayboldu, ama katkıda bulundukları müzik türü film müziğinin bir parçası olarak ayakta kaldı. Sözlü filmler de müziğe başvurur; Aaron Copland bu bağlamda müziği "dinlenilmesi gerekmeyen, bir diyaloğun eslerindeki boşlukları doldurmaya yarayan" müzik diye ifade eder.[10] Ancak bu müziğin sadece boşlukları doldurması gerekmez. Stravinsky'ye göre "bir restoran müziğinin orada bulunan yemek masalarından birindeki diyalogla

10. Copland, "Tip to Moviegoers", *The New York Times Magazine*, 6 Kasım 1949.

nasıl bir ilişkisi varsa", bu müziğin de "dramayla öyle bir ilişkisi vardır". (Sözlerini sertçe "bunu müzik olarak kabul edemem," diye bitirir Stravinsky.)[11]

Her halükârda, müzikal eşlik –yani "yorumlayan" müzik– sesli filmde de kurumsallaşmıştır. Burada hayati bir işlevi yerine getirmeye devam mı eder, yoksa sadece sessiz film günlerinden kalma bir şey midir? İkinci alternatifi destekleyen bir argüman olarak, vaktiyle mecburi sessizlik için gerekli bir çare olan yorumlayan müziğin hükmünü yitirdiği, çünkü artık onun yerine gerçek hayattan sesler koyabilecek bir konumda olduğumuz öne sürülebilir. Bu sesler fiilen her zaman her yerde olduklarından, görüntüleri tek başına bırakmaları gibi bir tehlike pek yoktur. O zaman dıştan müzik eklemeye ne gerek var? Yapay bir bileşen olarak doğal seslerle nasılsa bağdaşmaz; mevcut seslerin bolluğundan yararlanan filmlerin saflığını kesinlikle bozar. Sonuç olarak müzikal eşlik hükmünü yitirmiştir artık, o yüzden tamamen ortadan kaldırılması daha iyi olur.[12]

Kulağa gayet makul geliyor. Ancak bu önerme reddedilmelidir, çünkü şimdiye kadar başvurduğumuz teorik anlayışlara aykırı bir öncüle dayanıyor: Filmlerin tam doğallık peşinde oldukları, ancak ses ve görüntüye eşit vurgu yaparak gerçekliğin tamamını sundukları takdirde başarılı olacakları öncülüne.* Ama şüpheli olan tam da budur. Baştan sona kadar, yorumlayan müziğin yerini doğal seslerin dokusunun aldığı bir film düşünelim. Böyle bir film gerçekliğin tamamını kaydetmeyi amaçlar; ulaştığı doğallık görünen fenomenleri arada bir boşlamamıza yol açacak kadar güçlü bir etki yaratabilir üzerimizde. Aslına bakılırsa, gerçeklikle bir bütün olarak karşılaştığımızda, görsel boyutlarına her zaman özel bir dikkat göstermeyiz. (Filmlerdeki seslerin seyircinin senkronize görüntülere gösterdiği ilgiyi genelde azaltmak yerine artırmasıyla çelişmez bu. Bu noktada asıl mesele özgül seslerin etkisinden ziyade bir filmin doğallığıdır.) Öyleyse görüntüler nasıl yeniden odağa alınacak? Bu iş elbette yorumlayan müziğe düşer.

11. Dahl, "Igor Stravinsky on Film Music", *Cinema*, Haziran 1947, c. 1, no. 1:8.

12. Paul Rotha bu deneme kabilinden varsayımı yüz yüze bir tartışmamızda ileri sürmüştü.

* Mesela *Anatomy of a Murder*'da tam doğallık kamera gerçekliğiyle karıştırılıyor gibi görünür.

Meselenin iki boyutu daha var. Birincisi doğal sesler, her zaman her yerde olmalarına rağmen, fasılalı olarak algılanırlar.* Dolayısıyla gerçekliği deneyimlediğimiz haliyle yeniden üretmek için tasarlanmış filmlerde muhtemelen sessiz yerler de olur; veya mevcut seslerin hepsini sunmakta ısrar ederlerse, çeşitli sebeplerle bu seslere duyarsız hale geliriz. Sonuç olarak, seslerin kaydedilmediği veya psikolojik nedenlerle duyulmadan kaldığı aralıklarda görüntüleri bize yakın tutmak için müzikal eşliğe ihtiyaç vardır. İkincisi müzik, kelimelerin baskın olduğu noktada görüntüleri destekleyebilir. Örneğin *A Hatful of Rain* birçok diyalog sahnesinde yorumlayan müzikten sakınarak sinematik etkisini zayıflatır. (Şüphesiz, bu filmin en başta gelen sorunu tam da diyalogları fazla öne çıkarmasıdır.) Ne var ki böyle durumlarda müzikal eşlik olsa olsa idareten bir çaredir.

ESTETİK İŞLEVLER

Sarhoş piyanist bir anakronizm gibi görünmüştür, çünkü "neşeli bir müziğin dokunaklı bir filme uymadığı o zamanlarda da aşikârdır".[13] Daha genel bir ifadeyle, görsel ve müzikal iletimlerin bir biçimde birbiriyle ilişkili olmasının estetik açıdan iyi olduğu daha en başlarda hissedilmiştir. Veya Hanns Eisler'in ifadesiyle: "Görüntü ve müzik dolaylı, hatta birbiriyle tezat oluşturacak bir biçimde de olsa, birbirine tekabül etmelidir."[14] Peki bunlar hangi şekillerde karşılıklı hale getirilir? Müzik, *yorumlayan* müzik veya eşlik işlevi görmenin yanı sıra, *fiili* müzik ve filmlerin *nüve*si olarak da kullanılır.

Yorumlayan müzik

PARALELİZM

Paralel yorumlayan müzik, eşlik ettiği görüntülerin birtakım ruh hallerini, eğilimlerini veya anlamlarını kendine has bir dille yeniden ifade eder. Hızlı bir *galop* kovalamayı betimler, güçlü bir *rinforzando*

* Bkz. Pudovkin örneği, s. 216.

13. Lindgren, *The Art of the Film*, s. 141.

14. Eisler, *Composing for the Films*, s. 69.

ekranda gelişimini izlediğimiz doruk noktasının yaklaştığını gösterir.[15] Bu tarz müzik, seyirciyi film çekimlerinin fotoğrafik doğasına psikolojik olarak koşullamanın yanı sıra, bazı içerimlerini dikkatlice vurgulamak gibi sinematik bir işlev de üstlenebilir.

Müzikal eşliği çeşitlerine ayırıp bir süreklilik oluşturacak şekilde düzenlemek mümkündür. Bu sürekliliğin bir ucunda, belli bir sekansı desteklemek yerine anlatının tamamının özgül ruh halini aktarmayı amaçlayan müzik yer alır. Örneğin Carol Reed'in *The Third Man*'inde veya Chaplin'in *Limelight*'ında bir laytmotif biçiminde karşımıza çıkan müzik bu gruba girer. Bu müzikler ait oldukları filmlerin duygusal içeriğini özetledikleri gibi, film boyunca –Copland'in tabiriyle– bir "arka plan doldurucu" olarak kalırlar.[16] Filmi renklendirmenin müziği görsel boyutta yankıladığı gibi, bu tekrar eden melodiler de müziğin kendi boyutunda yerel birer renktir. Dolayısıyla *The Third Man*'deki zither melodisi bazı sahnelere paraleldir –heykelleri ve meydanlarıyla gecelerin Viyanası– bazı sahnelerle ilişkisi ise daha dolambaçlı, hatta kontrpuan tarzındadır [27. Resim]. Buradaki zither çalan kişi sarhoş piyanisti andırır.

Limelight'ta, keza *The Third Man*'de, sabit arka plan müziği ile değişen görseller arasında, görüntülerin belirlenimsizliklerini yok yere kısıtlamadan hikâye açısından önemlerini öne çıkaran dalgalı bir ilişki vardır. Başka bir deyişle, her iki laytmotif de görüntülere nüfuz etmemizi talep eder. Yine de görsel iletilerin arkasında kaybolup gitmezler. Gözlerimizi dört açtığımız gibi, zither melodisi ile Chaplin'in ezgisine de kulak kesiliriz. Paradoksal bir biçimde, bu iki müzik hem salt eşliktir hem de bağımsız birer katkı. Herhangi bir "restoran müziği" gibi arka plan sesi işlevi görür ve başlı başına güzel şeyler olarak ilgimizi talep ederler.

Peki aynı anda nasıl hem bir şey hem de onun zıddı olabilirler? Birbiriyle çatışan iki rol arasında gidip gelmeleri çözüm olabilir. Bizi ekrandaki görüntülere duyarlı kıldıkları sürece onları gözardı ederiz; ancak görüntülerin bünyesindeki çürüme ve yaşlanma gibi ruh halle-

15. Milano, "Music in the Film", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Bahar 1941, no. 1:91.

16. Copland, "Tip to Moviegoers".

rine dalar dalmaz, önceden duymadığımız müziğin bu ruh hallerini hayranlık verecek biçimde kendi başına uyandırdığını fark ederiz. Şaşkınlıkla müziğin baştan beri orada olduğunu keşfetmemiz, üzerimizdeki cazibesini daha da güçlendirir. Derken süreç başa döner; melodiler yine işitilmez olup bizi görüntülere geri gönderir.

Sürekliliğin diğer ucunda, genel bir ruh halini değil de çoğu zaman filmin şu veya bu epizodunda öne çıkarılan özgül bir görsel temayı betimleyen müzik yer alır. Kovalamaca görüntüleriyle senkronize edilen hızlı galop buna bir örnektir. Böyle eşlikler "arka planı doldurma" rolüyle sınırlandırıldıkları sürece en azından psikolojik uyarıcılar olarak iş görürler. Ve eşlik ettikleri görsel temaların maddi tarafını ikiliyor, dolayısıyla pekiştiriyorlarsa, sinematik açıdan arzulanan müziklerdir bunlar. Tekrar galopu düşünelim: Kovalamacanın amacından ziyade kargaşasına işaret eder.

Ancak görsel bir temayı desteklemek başka bir şeydir, aşırı vurgulamak başka. Paralel yorumlayan müzik kimi zaman öyle barizdir, öyle göze batar ki bir eşlik işlevi görmekten çıkıp yol gösterici bir konum kazanır.[17] Böyle bir durumda kendisini aşıp seyirciyi başlıca temasını ikilediği epizodun o kadar da aşikâr olmayan taraflarını göremeyecek hale getirir. Bilhassa sabit anlamları olan melodilerden aranje edilen müzikler genelde böylesine körleştirici bir etki yaratır. Alışılageldiği üzere sirk gösterileri, cenazeler ve tekrar eden diğer gerçek hayat olaylarıyla ilişkilendirdiğimiz popüler melodiler vardır; ne zaman çoktan klişe haline gelmiş bu melodileri onlara karşılık gelen görüntülerle senkronize etsek, otomatikman basmakalıp bir tepkiye yol açarlar. Örneğin Mendelssohn'un *Düğün Marşı*'ndan birkaç ölçü, seyirciye bir düğün izlediğini bildirmeye ve seyircinin doğrudan bu törenle ilgili olmayan veya yerleşik düğün kavrayışıyla çatışan bütün görsel veriyi bilincinden uzaklaştırmasına yeter.

Disney doğa filmlerinde daha da ileri gidip hayvanlar âleminin gerçekçi çekimlerini öyle kurgular ki, başta buna pek ihtimal vermeseniz de, sahneler nihayetinde görüntülere eşlik eden aşina melodilerin bizde uyandırdığı beklentileri karşılayacak hale gelir. Hayvanlar, melodilerin yarattığı çağrışımlarla tam bir uyum içinde dans eder ve-

17. Krş. Lindgren, *The Art of the Film*, s. 147.

ya tıpkı sporcular gibi yamaçlardan kayarlar. Müzik klişeleri ve sinematik araçlar yardımıyla kotarılmış bir eğlencedir bu. Ancak kamera gerçekliğinin malzemesiyle yapılan bu zekice doğa tahrifi sürekli bir prosedür haline geldi mi, numara anlaşılır ve eğlenceli olmaktan çıkar. Bu arada, görsel klişeler de müzikal klişeler kadar yaygındır. Pek çok Hollywood filminin sonundaki uzun öpüşme sahnesi dikkate değer bir öpüşmeden çok standart bir mutluluk alametidir.[18]

KONTRPUAN

Paralel yorumlayan müzik hakkında söylenenlerin çoğu kontrpuan tarzı eşlik için de geçerlidir. Arka planda kalmaya meylediyorsa bu tarz eşliğin görüntüleri güçlendirmesi beklenebilir. Uyuyan birinin yüzünün yakın çekiminin kâbus gibi bir müziğin ritimleriyle beraber göründüğünü düşünün:[19] Bu sesler ile huzurlu bir görüntü arasındaki enteresan uyumsuzluğun bizi şaşırtması kaçınılmazdır. Buna bir çözüm bulmak için yüzü –psikolojik karşılıklarını, potansiyel değişikliklerini– incelememiz gerektiğini düşünebiliriz. Diğer taraftan, kontrpuan tarzı müzik ön plandaysa, aksiyonun seyrini belirleyen herhangi bir sözlü iletim gibi işlev görür. "İyi yerleştirilmiş uyumsuz bir akor," der Copland, "seyircinin duygusal bir sahnenin tam ortasında buz kesmesine yol açabilir veya iyi planlanmış bir nefesli çalgı pasajı ciddi bir ânı kahkahalarla gülünecek hale getirebilir."[20] Her iki örnekte de müzikal motifin etkisi görüntü örgüsünün etkisini muhtemelen azaltacaktır.

Ancak, bütün bu benzerliklere rağmen, önemli bir farkları da vardır. Sinemacı, paralelizm durumunda görüntülerin zaten aktardığını müziğe ikiletmek zorunda kalacak, kontrpuan durumunda ise müziğe mümkün olan her türlü işlev ve görevi yüklemekte serbest olacaktır.

18. Bkz. Deren, *An Anagram of Ideas on Art, Form, and Film*, s. 40. Böyle bildik melodiler veya görsel klişeler, onların müdahalesi olmasa, aksiyonu ilerletmek için daha hantal şeyler tasarlamayı gerektirecek durumlarda, kısa kesmeler olarak haklı görülebilir.

19. Alare Blitzstein, "Music in Films: A Symposium of Composers", *films*, 1940, c. 1, no. 4:10'da sunduğu örnek.

20. Copland, "Tip to Moviegoers", *The New York Times Magazine*, 6 Kasım 1949.

Sözgelimi müziğe simgesel anlamlar yükleyebilir. Pudovkin'in tam da bunu yapması asenkronik kontrpuanın ayrıcalıklı olduğu önyargısının doğrudan bir sonucuydu ki bu da bu sefer "müzik kendi çizgisini korumalı" diye ısrar etmesine yol açıyordu. İlk sesli filmi *Dezertir*'in ikinci bölümünde, müziği fiili durumla alakasız bir iletinin taşıyıcısı olarak kullanır. Yenilgiye uğrayan işçilerin bir gösterisinin kasvetli görüntülerini coşkulu bir müzikle senkronize etmiş, böylece işçilerin mücadele ruhunun kırılmadığını açıkça ortaya koyacağını, dahası seyircinin işçilerin nihai zaferine katılmasını sağlayacağını düşünmüştür.[21]

Aslında, ekrandakilere sempatiyle yaklaşacak Komünistler söz konusu olduğunda bile, seyircinin bu mesajı rahatlıkla kavrayacağına inanmak zor. Coşkulu müzik pekâlâ şimdilik zafer kazananların duygularını da ifade ediyor olabilirdi. Burada yine, huzurlu aile rüyasının bozulacağını haber vermesi amaçlanan fırtına uğultusu örneğindeki durumla karşı karşıyayız.* Ses gibi müzik de, kavramları bize zaten verildikleri halleriyle nitelendirme konusunda epey faydalı olabilir, ama söz konusu kavramları kendi başına tanımlayamaz veya simgeleyemez. *Dezertir*'in müziği hedefini ıskalar – ve şüphesiz, bu özgül hedef maddi gerçeklik ve uzantılarından ziyade ideoloji boyutunu içerdiği ölçüde de sorunludur.

ANLATIYLA İLİŞKİ

Sinematik açıdan, yorumlayan müziğin senkronize görüntülerle ilişkisi kadar –şimdiye kadar sadece bu mesele üzerinde durduk– anlatıyla ilişkisi de önemlidir. İlk bakışta, müzikal eşliğin aksiyona uydurulması gerektiği varsayımı gayet aşikâr görünecektir. Bu gereği bilhassa kontrpuan tarzı müziğin yerine getirmek zorunda kalacağı ortada değil midir? Müziğin –bizzat görüntülerin aktardığı şeye– yabancı olan motifleri, olay örgüsünün gelişimine katkıda bulunmadığı takdirde, anlamsız görünür.

Bu tür değerlendirmeler hâkim teorinin bel kemiğini oluşturur. Ta 1936'da Kurt London sesli filmlerde müziğin "aksiyonun psikolojik

21. Pudovkin, *Film Technique and Film Acting*, I. Bölüm, s. 162, 164-5.

* Bkz. s. 234.

ilerleyişine" hizmet etmesi gerektiğini ileri sürmüştür. London şöyle devam eder: "Müzik diyalog bölümlerini hiçbir uyuşmazlık olmayacak biçimde bağlamalı; fikir birliği sağlayıp düşüncenin gelişimini devam ettirmeli; ve hepsinden önemlisi, doruk noktasını yoğunlaştırıp sonraki dramatik aksiyona hazırlamalıdır."[22] Ernest Lindgren, London'ın önermesini topyekûn benimseyip müzik zaman zaman "duygusal rahatlama sağlamalı" diyerek genişletir.[23] Eisler ise özellikle kontrpuan tarzı eşliği dahil ederek söze girer: "Uç örneklerde – mesela bir korku filmindeki cinayet sahnesine kasten alakasız bir müziğin eklendiği durumlarda– bile, eşlik eden müziğin alakasızlığı bütünün anlamı tarafından özel bir ilişki türü olarak meşrulaştırılmalıdır. Müzik bir tezat olarak kullanıldığında bile yapısal bütünlük muhafaza edilmelidir."[24] Müziğin yapısal işlevleri meselesine Copland da kayıtsız kalmaz; yoksa "doğası gereği sürekli parçalanma tehdidi altında olan görsel bir mecrayı bir arada tutmanın" bir yolu olarak müziğin faydasından bahsetmezdi.[25]

Anlatıyı bu şekilde kurmaya katkı sağlayan müzik şüphesiz dramatürjik açıdan etkilidir. Ama bu, sinematik açıdan da "iyi" olduğu anlamına gelmez. Anlatıya büyük fayda sağlayabilir, ancak filmin yakınlıklarına aykırı düşer. Sözün senkronizasyon tarzlarında olduğu gibi, mecraya uygunluğu, desteklediği anlatının "iyiliğine" bağlıdır.* Neredeyse bütün eleştirmenlerin film müziğinin dramatürjik niteliğini sinematik niteliğiyle karıştırması, geleneksel teorinin sinematik olan ve olmayan anlatıları birbirinden ayıramamasından kaynaklanıyor olmalı. Bu farkları gözardı ederseniz, haliyle müzikal eşliğin dramatik sürekliliği devam ettirdiği ve/veya süspans yaratmaya yardım ettiği takdirde çok daha iyi olduğunu varsaymak zorunda kalırsınız.

Hâkim teori çok biçimseldir. Her türlü hikâyenin ekranda temsil edilmeye eşit derecede uygun olduğunu kabul etme yanılgısına düşer. Ancak her türlü hikâye ekrana uygun değildir. 12. Bölüm'de daha ayrıntılı ele alacağımız bir meseleye burada biraz değinebiliriz – yaygın

22. London, *Film Music*, s. 135.
23. Lindgren, *The Art of the Film*, s. 146.
24. Eisler, *Composing for the Films*, s. 70.
25. Copland, "Tip to Moviegoers".

* Bkz. s. 216.

hikâye türlerinden en azından biri vardır ki sinematik muameleye inatla direnir: "teatral" hikâye. Bu hikâye biçiminin sinematik yaklaşıma uymamasının nedenlerinden biri, tabiri caizse, ideolojik bir merkezinin olmasıdır; bu tür bir hikâye ne zaman gerçekleştirilse, zihinsel gerçeklik fiziksel gerçekliğe baskın gelir. Böyle bir hikâye anlatan bir filmin, yapısal zorunluluklarına tümüyle uyan, dolayısıyla hikâyenin teatralliğini artıran bir müziği olduğunu düşünelim; nasıl ki hikâye mecraya uymuyorsa, tam da dramatürjik mükemmelliği nedeniyle bu müzik de uymaz. Hikâyeye hakkını verirken, kamera gerçekliğinden uzak içerik ve anlamları kaçınılmaz olarak öne çıkarır. Hikâye biçiminin karakteri, onu sadık bir biçimde uygulayan müziğin karakterini belirler. Bu yüzden, yukarıda müzikal eşliğin paralel ve kontrpuan tarzı kullanımları hakkında söylenenleri paranteze almak gerekiyor. Kâbus gibi bir müzik bizi eşlik ettiği uyuyan yüz görüntüsünü incelemeye davet etmez ille de;* teatral bir anlatıyı desteklemeye hizmet ediyorsa, bizi uyuyan yüzden, fiziksel varoluşun çok da önemli olmadığı başka boyutlara doğru çekecektir.

Her şeyden önemlisi müzikal eşlik, görüntüleri gerçekliğin daha maddi veçhelerini uyandırarak canlandırır. Mecranın ruhunu yakalayan anlatılar, yapılarına dahil ettikleri müziğin bu amaca ulaşmasına imkân sağlarken, teatral hikâyeler buna engel olur. Dolayısıyla, teatral hikâyeye hizmet etmesi için tasarlanan müzik, hikâyeye uymadığı ölçüde sinematiktir. Başka bir deyişle, sinematik olmayan anlatılarda müziğin dramatürjik uyumsuzluğu pekâlâ meziyete dönüşebilir. Hikâyenin mevcut amaçlarını değil de bu amaçların gözden kaçırdığı maddi fenomenleri öne çıkarırsa, sinematik bir nitelik kazanma imkânı artar. Bu noktada müziğin meziyeti, aksiyonu ilerletmekten çok gözardı etmekten ileri gelir. Demek ki ekrana bakmadan müzik yapan sarhoş piyanist çok da yanlış düşünmüyormuş.

Fiili müzik

ARIZİ MÜZİK

Keman çalan bir dilenci veya ıslık çalan bir çırak düşünün mesela.[26] Bu rasgele örnekler arızi müziğin esasen hayatın akışı içine yerleşmiş

* Bkz. s. 253.

rastlantısal bir icra olduğunu gösterir. Sinematikliği de buradan gelir. Dikkati sadece kendisi için kendine talep etmekten ziyade, adından da anlaşıldığı üzere, ilgimizi talep eden total bir durumun arızi bir parçasıdır. Dikkat çekmeyen müzikal eşlik gibi, arızi müzik de arka planda kalan bir rol oynar. Ve bu da görsellerle nasıl senkronize edilmiş olursa olsun, onları desteklemesinin sağlanabileceği anlamına gelir. Ses örneğinde senkronizasyon tarzları konusunda söylediklerimizin çoğu arızi müzik için de geçerlidir. Bunun sebebi, arızi müziğin çevreyle olan güçlü yakınlıkları bakımından doğal sesi andırmasıdır. Çırağın ıslığı nereye gidersek gidelim kulağımıza çalınan pek çok sesten biridir; bir laterna melodisi, içinde yankılanıp durduğu sokağı canlandırır. Asıl mesele melodinin içeriği değil konumudur.

Burada, arızi müzik ile sesler arasındaki benzerlikleri ortaya koymak için, asenkronik kontrpuan tarzı müziğin sinematik işlevlerinden birine açıklık getirirken başvurduğumuz bir örneğe değinmekle yetinelim: *La bête humaine*'de yakın bir dans salonundan yükselen şarkıyı ele alalım.* Orada ses olarak ele aldığımız bu şarkı, evvelce üzerinde durduğumuzdan başka bir amaca daha hizmet eder: *Hallelujah*'daki bataklık sesleri gibi, içinden doğduğu daha geniş maddi çevreyi işaret eder. Daha kesin bir ifadeyle şarkı, ara ara ortaya çıkarak katilin içsel durumunu yansıtmanın ötesinde, ışığın yansımalarıyla ışıl ışıl olan kalabalık dans salonunu, dahası tesadüfi karşılaşmaların ve gelgeç temasların hâkimiyeti altındaki bölgeleri akla getirir. Séverine'in odası cinayetin hayatın olumsallıklarından biri olduğu bu bölgeleri kapsayacak kadar genişler. (Winthrop Sargeant "cinayeti önemsiz bir müzikal eşlikle betimleme numarasının bazen operada da görüldüğüne" dikkat çeker. *Rigoletto* ve *Carmen* bağlamında şu gözlemde bulunur: "Müziğin önemsizliği ... bunun kahramanca bir ölüm olmadığını, melodinin uyandırdığı yanardöner ve ucuz mutluluk rüyasından biraz daha fazlasını istemiş zavallı bir insanın yok olmasından ibaret olduğunu gösterir.")[27]

26. Milano, "Music in the Film", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Bahar 1941, no. 1:90.

* Bkz. s. 240.

27. Sargeant, "Music for Murder", *The New Yorker*, 30 Ekim 1954.

Bunun dışında, söz ve ses gibi fon müziğinin de dönüşümlü olarak kaynağının görüntüleriyle ve başka görüntülerle senkronize edilebileceği açıktır. Bu dönüşümlü senkronizm ve asenkronizm defalarca çok iyi biçimlerde kullanılmıştır. Örneğin René Clair'in *Sous les toits de Paris*'de film boyunca duyulan popüler şarkıyı aynı apartmanda yaşayan farklı farklı kiracılar söyler, mırıldanır veya çalar; ancak kiracılar sadece apartmanın ön tarafında bir yerlerde pan veya tilt yapan kamera yaşadıkları odalara odaklandığı zaman görünürler [28. Resim]. Müzikal niteliği bu bağlamda konu dışı olan melodi, kamera hareketini tetiklediği gibi, tekbiçimliliği yoluyla bizi de melodiyi icra edenlerin, melodinin bulaşıcılığının komik etkisini pekiştiren farklı farklı davranışlarını yakından izlemeye sevk eder. *M* filminde Land da bu araçtan yararlanır. Çocuk katilinin kompulsif ıslık çalma alışkanlığını, Grieg'in *Peer Gynt*[28] suitlerinden popüler bir temayla kurar; ardından, bu alışkanlığa aşinalığımızdan yararlanarak, Grieg'in motifini ıslık çalanın kim olduğunu göstermeksizin ekler. Bunun yerine vitrinleri, kalabalık sokakları ve o uğursuz ıslığı duyduğunu çok iyi hatırlayan kör bir dilenciyi görürüz. Ve gözümüzün önündeki sokak hayatına daha yoğun bir biçimde katılırız, çünkü dilenci gibi biz de katilin kasabada kol gezdiğini biliyoruzdur artık.

GÖSTERİ RUTİNİ OLARAK MÜZİK: SORUNLU KULLANIMLAR

Ekran, ses geldiğinden beri kulağın zevklerini gözünkilerle birleştirmeye yönelik sürekli bir çabayla, opera sahneleri, konser parçaları, solo resitaller, şarkılar vb. ile dolup taşmıştır. Burada da asıl mesele böyle icraların filme uygunluğu meselesidir. Kullanılma biçimlerine göre, sorunlu veya sinematik olabilirler.

Müziği sırf müzik için öne çıkaran filmlerin bu mecrayla bağdaşmadığını vurgulamaya artık gerek yok. Ekrandaki bir müzikal rutinini dinlerken, dışsal izlenimler boyutunu, içimize akan ritimler ve ses örüntülerinin uyandırdığı içsel duyumlar boyutuyla değiştirmeden edemeyiz – ve bu açıkça film mecrasına aykırı bir vurgu kaymasıdır. Bir konser salonunda oturuyor olabiliriz. Ama gerçekten de konsere gidenlerden birine dönüşür müyüz? İlginç bir biçimde, adeta sinema

28. Cavalcanti, "Sound in Films", *films*, Kasım 1939, c. I, no. 1:36.

bu dönüşüme engel olur. Bir film düşünün ki bir konçertonun yeniden üretimine hasredilmiş olsun; dahası icrasının etkisini artırmak için her şey yapılmış, sözgelimi kamera faaliyetleri asgari düzeye indirilmiş ve görseller ilgiyi başka tarafa çekmeye çalışmıyor olsun. Bu müsait koşullarda, ilke olarak, rahat rahat konserin güzelliğinin ve özgül anlamının tadını çıkarabilecek bir konumda olmamız gerekir. Ancak gerçekte olan bu değildir.

Filmdeki bir müzikal performans sırasında kamera hareket etmeyi bırakırsa –tıpkı partisyona daldığı için nefes almayı unutan konser dinleyicisi gibi– bunun sonucunda görsel hayatta meydana gelen kayıp genelde dinleyiciler olarak bizim hassasiyetimize fayda sağlamaz, bilakis bizi performansın tamamının ardındaki tasarım konusunda huzursuz eder; adeta hayat müziği de terk etmiştir. Kamera gerçekliği ona tabi kılındığı sürece müzik, ne kadar kusursuzca icra edilirse edilsin, bizi "ait" olmayan bir şey olarak, parlak bir başarıdan çok sürüncemeli bir ihlal olarak etkiler. İçimizdeki sinema seyircisi kendi iradesiyle konser dinleyicisine teslim olmadığı takdirde, sonuç can sıkıntısıdır. Ama bu da bir vazgeçiş edimi olacaktır.

GÖSTERİ RUTİNİ OLARAK MÜZİK: SİNEMATİK KULLANIMLAR

Müzikal rutinleri sinemayla bağdaşmasalar da iyi şekillerde kullanılabilirler. Bu imkânlardan biri *müzikal film*dir; şarkıları ve benzerlerini meçranın kendine has özelliklerini bir biçimde kabul eden bir tarzda öne çıkarır. Sinemacı için bir diğer imkân da müziği müziğin kendisi için sinematik hayatın akışıyla *kaynaştırmaya* çalışmaktır.

Müzikal Film

Vodvili andıran müzikal, operet tarzı parçalardan, müzikholden ödünç alınan renkli balelerden, komedi diyaloğu parçalarından, sahne interlüdlerinden ve her türlü solo performanstan oluşan imkânsız bir bileşiktir. Birlik ve bütünlük iddiası taşır ama parçalanma tehlikesi altındadır. Kimse açıkyüreklilikle müzikalin anlamlı bir şey olduğunu söyleyemez. Yine de büyük bir eğlence, hem de sinematik bir eğlence olabilir.

Müzikal film sesli dönemin başlarında, ilk dönemlerdeki tiyatro

esareti aşılınca şekillenmiştir. Avrupa'da Thiele'nin *Drei von der Tankstelle*'si (1930) ve René Clair'in komedi ile müzikalin muhteşem bir harmanı olan ilk diyalog filmleri buna işarettir. Hollywood Büyük Buhran'ın yarattığı karamsarlığın panzehiri ve New Deal iyimserliğine bir katkı olarak müzikale sarılmıştır. Ernst Lubitsch şarkı sözlerini dikkat çekmeyecek şekilde yerleştirmenin güzel sanatlar alanındaki uygulamalı dersleri mahiyetindeki *The Love Parade* (1929), *Monte Carlo* (1930) ve *The Smiling Lieutenant* (1931) gibi filmleriyle buna zemin hazırlamıştır. *42nd Street* (1933), eğlence sektöründeki kişilerden oluşan kastıyla sahne gösterileri için gayet hoş bir bahane sağlayan sahne arkasında olup bitenleri canlandırır. Her yıl düzenlenen *Broadway Melodies* ve *Big Broadcasts*, şatafatlı bacak gösterileri, dekorları ve özel yetenekleriyle bütün revüleri geçti. Asıl dönüm noktaları, Fred Astaire'in Ginger Rogers'la birlikte rol aldığı müzikallerdi; hüner ile cezbedici tasarıları sinemaya fayda sağlayacak şekillerde birleştiriyorlardı.[29] Vesaire, vesaire.[30] Hasılı bir tür olarak müzikal iyice oturdu.

Genel örüntüsü ilk bakışta çok basit görünür. Müzikaller, revü veya varyete haline gelmelerini engelleyecek kadar açık, muhtelif konulara giren bir komedi veya operetin tutarlılığından yoksun kalacak kadar kapalı bir hikâyenin hatları doğrultusunda gelişir. Ve bu hikâye –flört veya kıskançlıkla çeşnilenmiş bir aşk çatışması– genelde bir tür gerçek hayat hikâyesidir. George Stevens'ın *Swing Time*'ındaki veya Vincente Minnelli'nin *The Band Wagon*'ındaki New York sokaklarından sahneler gündelik hayata René Clair'in Parisi kadar yaklaşır [29. Resim]. Ayrıca, bir müzikalin şarkıları kural olarak olaylar silsilesine bağlıdır. Clair'in *Sous les toits de Paris*'si aynı adı taşıyan bir şarkı etrafında döner. Şarkı gayet doğal bir biçimde takdim edilir: Kamera baca hizasından sokak seviyesine iner; sokak şarkıcısı Albert'i civarda yaşayanlar ve gelip geçenlerden oluşan kalabalığın ortasında yeni şarkısını söylerken görürüz. Müzikallerde, şarkılar genelde alelade

29. Krş. Griffith, "The Film Since Then", Rotha, *The Film Till Now* içinde, s. 443-4, 478.

30. *On the Town*, *Seven Brides for Seven Brothers*, *Les Girls* vb. müzikalleri düşünün.

bir kelimeden yola çıkar veya gelişmekte olan aksiyonu detaylandırır.

Yine de, aksiyonun gerçek olduğu söylenebilir mi? Aslına bakılırsa, normal filmlerin ciddiyeti yoktur müzikallerde; ne zaman gündelik hayatı betimleyecek olsalar, göz kırpıp yaparlar bunu. Pek de sağlam olmayan olay örgüleri kimi zaman dansları ve şarkı sözleri kadar uyduruk olup çıkar. *Le million*'daki servis elemanları bir bakarsınız normal insanlar gibi davranmaktadır, bir bakarsınız her açıdan baleyi andıran bir şeyle meşguldür; nereye ait olduklarını kestirmek gerçekten zordur.* Keza şarkılar anlatının ima ettiği gerçekliği istila etme eğilimi taşıdığı için, olduğu haliyle hayat izlenimi vermeyi amaçlayan bir epizot şarkıların yapaylığını da paylaşır. Böyle kafa karıştırıcı çakışmalar müzikallerin çoğunda bolca bulunur.

Ayrıca müzikaller bariz bir teatralliği tercih eder. Fotoğrafik doğruluğu o kadar az önemserler ki gündelik hayattan sahneleri çoğu zaman teatral biçimlerde sunarlar. Ve şüphesiz, her gösteri rutini seyirlik görüntüleri iyice parlatmak için bir bahane olur. Baleler göz kamaştırıcı iç mekânlardan akıl almaz yerlere geçer, şarkılar stüdyoda inşa edilmiş hayali diyarlarda işitilir. *The Band Wagon* uzamsal derinlik yanılgısı bile yaratmaya çalışmayan stilize resimlerden oluşan hayal ürünü dekorlarla doludur. Bir tür olarak müzikal filmi teatral fantazi kendine doğru çeker, kamera gerçekliği değil.

Böyle düşününce müzikallerin birer film olarak neden çekici geldiğini anlamak zordur. Gerçekçilikten uzak dekorları ve kendinden menkul şarkıları ekrandan çok sahneye yakışıyor gibidir. Şarkılar ve dekorlar müzikallerin bünyevi teatralliğini yumuşatan oyunsu bir tarzda sunulur kuşkusuz,** ama bu tek başına türün sinemaya yakınlıklarını açıklamaya yetmez. Yine de müzikal şu sebeplerden dolayı bir ölçüde ekrana ait bir türdür:

Birincisi, çeşitli gösteri rutinlerini başlatmak için her zaman gündelik olaylardan yararlanırlar. Müzikallerde anlamlı kompozisyon yerini doğaçlamaya bırakmış gibidir. Astaire müzikallerinde, bir eleştirmenin ifadesiyle, "en mutlu ekran danslarının, bir sahne gösterisinin parçasıymış gibi görünenler olmadığı keşfedilmiştir; bunlar daha

* Bkz. s. 126-27. ** Krş. s. 182-83.

ziyade o anın aksiyonundan kaynaklanan, neredeyse tek bahanesi dansçının o anda yerinde duramaması olan, samimi, hazırlıksız yapılıyormuş gibi görünen şeylerdir".[31] Haliyle bunlar müzikal icralar için de geçerlidir. Ancak kamera gerçekliğinin en karakteristik tarafı, fenomenlerin ve onu meydana getiren olayların tesadüfiliğidir. Dolayısıyla bu tür, şarkılarını hayatın olumsallıklarından doğup büyüyen şeyler olarak göstermesi bakımından, her ne kadar dolaylı da olsa, sinematik mecraya bir yakınlık sergiler.

İkincisi, müzikaller sinemanın merkezindeki, gerçekçilik eğilimi ile biçimlendirme eğilimi arasında ortaya çıkması her zaman olası olan çatışmadan kaynaklanan gerilimleri yansıtır. Gerçekçilik eğilimi, müzikalin canı gönülden değilse de inatla, gerçek hayatta olanlarla gevşek bir biçimde bağlantılı bir olay örgüsünü dayatmasında tezahür eder; sürekli şarkıların ve diğer gösteri rutinlerinin ortaya çıkışı ise biçimlendirme eğilimiyle açıklanabilir. "Sinematik yaklaşım" dediğim şey bu iki eğilimin arasında "doğru" dengeyi tutturmanın bir sonucudur. Müzikalin böyle bir denge tutturmaya çalışmadığı doğrudur, ama bir o kadar önemli başka bir şey yapar. Tam da kendine has yapısı sayesinde, banal olay örgüsünün işaret ettiği gerçekçilik eğilimi ile şarkılarda doğal çıkışını bulan biçimlendirme eğilimi arasındaki ezeli üstünlük mücadelesini betimler. Peki ama müzikal film otonom gösteri rutinlerini kayırmaz mı? Müzikal performansların kendisi için böyle performanslara yoğunlaşsa da, bunların öne çıkıp gerçek hayatta olan biteni bastırmasına izin vermez. Performansları yalıtılmış kendilikler olarak ayrı tutar, böylece müzik ile filmi sinematik olmayan bir biçimde, yani yaratıcılığın görünen dünyamıza gösterilen ilgiye baskın geleceği şekilde kaynaştırmaktan kaçınmış olur. Operaları icra eden filmlerin aksine müzikaller, sahte bir birlik yerine parçalı bir bütünü tercih eder. Eisler'in müzikal türü savunmasının nedeni budur: "Bir müzikal komedide, konulu şarkılar ve sahne rutinleri ... iki mecranın birlik olduğu yanılsaması yaratmaya hizmet etmemiş ... uyarıcı işlevi görmüştür, çünkü bunlar dramatik bağlamı kesintiye uğratan yabancı unsurlardır."[32]

31. Knight, "Dancing in Films", *Dance Index*, 1947, c. VI, no. 8:193.
32. Eisler, *Composing for the Films*, s. 73-4.

Sonuç olarak, müzikal, salt hoşça vakit geçirme boyutundaki sinematik değerleri oyunsu bir biçimde olumlar. Meylettiği şarkıların ve balelerin başatlık iddiasını dolaylı olarak reddeder; ve bütün o teatralliği, kamera hayatına şükranlarını sunmasına engel değildir.

Bütünleştirme

Müzikal performansları gerçekçi bağlamlarla bütünleştirmeye yönelik başarılı girişimler eksik olmamıştır. Bunların hepsinin ortak bir tarafı vardır: Müziği saflığı adına tecrit etmek yerine, ilgi odağı olmaktan çıkarırlar, böylece müzik filmin bir unsuru olmaya olabildiğince yaklaşır.

Çevrenin veya bir interlüdün parçası olarak müzik: Bunun en iyi örneklerinden biri, Hitchcock'un eski bir korku filminin 1956 versiyonu olan *The Man Who Knew Too Much*'tır. Film, Londra'daki Albert Hall'daki bir kantat performansı sırasında geçen uzatılmış bir sekansla doruğuna ulaşır. Ancak performans burada sadece süspans yüklü aksiyonu öne çıkarmaya hizmet eder. Seyircilerin arasındaki yabancı devlet adamına müziğin tam doruk noktasına ulaştığı anda suikast düzenlemek için hazırlık yapıldığını biliriz; kiralık katilin locasından silahıyla kurbana nişan alışını izleriz, ve bir sürü merdiveni ve koridoru olan kalabalık binada ilerleyen kahramanın geç kalıp cinayeti önleyememesinden korkarız. Cinayet, partisyonun daha önce açıkça belirtilen bir bölümüyle çakışacaktır – performansı odak noktasına yerleştirmeye yönelikmiş gibi görünen zekice bir numaradır bu; ancak müziği ona yabancı bir amaç doğrultusunda dinlediğimiz için, bünyevi anlamlarını büyük ihtimalle gözden kaybederiz. İşte size çevrenin bir parçası –bir süreliğine önemli bir gereklilik– olarak işleyerek mecraya uygun hale gelen bir müzikal rutin.

Ama aynı zamanda, konser başlı başına çekici bir performans olarak bizi etkilemeye devam eder. Peki bu durum, gerçek hayattan olaylara tabi olmasının etkisini engeller mi? Aksine, kantat, müstakil bir performans sıfatıyla, herhangi bir sahne interlüdünün işlevini görür: Tam da kendinden menkul bir kompozisyon olması dolayısıyla, olup bitenlerin daha da rastlantısal görünmesini sağlayarak çevresindeki tesadüfi hayatın etkisini güçlendirir. Hitchcock'un filmindeki kantat

hem çevrenin bir parçası hem de müzikal bir interlüd olarak tasavvur edilebilir. Bunun dışında, böyle interlüdler –çalan bir orkestranın veya solo bir resitalin kısa kısa çekimleri– çevreleriyle ne kadar iç içe geçmiş olsalar da, kendilerini kuşatan sekansın gerçekçi niteliğini artırdıkları ölçüde, sinematik açıdan keyif vericidirler.*

Anlatının bir bileşeni olarak müzik: Yaygın prosedürlerden biri, müzikal rutinleri ortaya çıkışlarını gerçekçi bir biçimde açıklayıp gerekçelendirmek için tasarlanmış olay örgülerine yerleştirmektir. Sözlü filmlerin unutulmaz öncülerinden biri olan *The Jazz Singer*'ı model alan pek çok film, bütün kariyerini müziğe adamış bir virtüöz, besteci veya şovmenin hayatını anlatır. Dolayısıyla herhangi bir müzikal katkı başlı başına bir amaçtan ziyade o hayatı inşa etmenin bir aracıdır; anlamının en azından bir kısmını, tamamladığı hikâyeye borçludur. Henry Koster'ın işsiz müzisyenlerden oluşan bir orkestra ve Deanna Durbin'in çetin mücadelesi hakkındaki büyüleyici filmi *One Hundred Men and a Girl*'de, aralara yapılan her müzikal ekleme gerçek hayattan olayları ilerletir, pekiştirir veya genişletir ve böylece müzik icra edildiği sırada olayların akışı devam eder. Deanna'nın söylediği şarkıları veya Stokowski'nin yönettiği orkestra müziklerini dinlerken, genç kızın amacına ulaşmak için orkestra şefinin desteğini almaya çalışmasına ilgi göstermeyi hiç bırakmayız; bu yolla içinde tutulduğumuz süspans, bizi salt estetik hazzın ötesine geçirmese bile bu hazzı sınırlar [30. Resim]. Aksiyon büyük ölçüde sinematik yaklaşımdan yararlanan gündelik olaylardan oluştuğu için, bu söylediklerimiz daha da geçerlilik kazanır; birçok şey sessiz komedi filmlerini andıran ince esprilerle anlatılır.

Bir filmin içerdiği herhangi bir müziği sinematik gerçekliğin bünyesine dahil etme itkisi o kadar güçlüdür ki müzikal eserleri yeniden üretme amacına hizmet eden filmlerde bile kendini belli eder. Arthur Rubinstein, Jascha Heifetz ve Dimitri Mitropoulos gibi starları tanıtan bir belgesel olan *Of Men and Music* adının hakkını verir; bu müzisyenlerin performanslarını aktarmakla yetinmez –ki nihayetinde bu iş için üretilmiştir– mahrem varoluşlarına, daha özel anlarına şöyle bir

* Bkz. s. 167-68.

bakış atmamızı da sağlar. Örneğin Rubinstein'ın soloları sanatçıyla yapılan söyleşiyle sarmalanmıştır; sanatçı kendi isteğiyle hayat hikâyesinin ayrıntılarını paylaşır, oturup biraz piyano çalar, tekrar sohbete devam eder. Aslen bir televizyon yapımı olan *A Conversation with Pablo Casals* da bu tarz bir belgeseldir; üstadın ne çalacağı görüşlerinin sunulduğu veya enstrümanının adeta bedeninin bir parçası olduğunun gösterildiği söyleşinin gidişatı içinde belirir. Görünüşe göre, bir filmde müziğin katlanılabilir olması için tali bir unsur olması gerekiyor.

Gerçek hayat süreçlerinin bir ürünü olarak müzik: Bazı filmler, müziği müstakil olmaktan çıkarmak için, doğumundan önceki yaratım süreçleri üzerinde durur; eserin bitmiş halini, devşirildiği zamanki hayat koşullarına geri götürür. Julien Duvivier, Johann Strauss hakkındaki filmi *The Great Waltz*'da *Geschichten aus dem Wienerwald*'ın (Viyana Ormanlarından Masallar) tam da bu ormanlardan arabayla geçtiği sırada Strauss'u çevreleyen izlenimlerden doğduğunu gösterir – arabacı ıslık çalarken kuşlar cıvıldamaktadır, ve *voila*, vals şekillenir. Keza *Walzerkrieg* de Radetzky Marşı'nın yaratım sürecini gösterir. *Of Men and Music*'teki Mitropoulos epizodu da bu gruba girer. Epizodun büyük bölümü, orkestra şefinin tekrar tekrar araya girdiği bir provadan oluşur; gündelik giysileri içindeki müzisyenlerin yapıtı icra etmek için nasıl uğraştıklarını gördükten sonra –ki bu eserin potansiyel olarak ne gibi imkânlar sunduğunu da gösterir– kostümlü performansın tadına bakmamıza nihayet izin verilir. Vaadin kendisi vaadin gerçekleştirilmesine yeğlenir, tercih etme ediminin kendisi belirli bir tercihe yeğlenir.

Bu da az çok aynı hatta ilerleyen başka bir alternatife çıkar – müziğin kendisinden çok icrasına gösterilen ilgi. Kamera gerçekliğine meyleden filmlerde, bir müzikal performansı dinlerken, dikkatimizin müziğin esinledikleri ile müziği icra edenler–elleri, yüzleri–arasında bölünmediği pek olmaz. Kamera, adeta performansın müzikal bir olay olduğunu gözardı etmeye kararlı bir halde, sıra sıra pirinç enstrümanlar ve viyolonseller boyunca ilerler, solisti veya orkestra şefini daha yakından incelemek için öne çıkarır. (Veya okulu kıran bir çocuk gibi, orkestraya tamamen boş verip seyirciler arasındaki bir kadının

insanın aklını başından alan hatlarına yoğunlaşır.) Haliyle biz de onun yolunu izleriz. Böylece boş merak, yersiz bir biçimde asli olmayanla ilgilenme gibi görünen şey, yoğun bir dinleme edimini alt eder –hiçbir şeyin gelip geçici olandan daha asli olmadığı film mecrası, böyle bir denge kaymasını gerektirir.

Yeniden bulunan müzik: Mecraya böylesi bir sadakat son derece tatminkâr olabilir. Tam da seyirciyi görsel arayışlara sevk etiği için, nihayetinde müziğin kaçınılmaz olarak gözardı ettiği özüne çıkabilir; bu bakımdan, sadakatini ve azmini ölçen bir dizi sınav verdikten sonra sevgilisini en ummadığı yerde bulan prense benzer. *Le million*'ın opera epizodunda kamera şişman solistlere ve aşk düetlerine önem vermez, kelimenin tam anlamıyla onlara sırtını döner ve boyalı sahne dünyasını dolanarak bu dünyanın içinde eğreti duran dargın sevgililere odaklanır. Yeniden barışmalarını, düet sesine karşılık gelen, ateşli bir kucaklaşmayla biten bir pantomim izleriz; sevgililerin büyüleyici sesler ve armonilerin etkisiyle kendinden geçip birbirinin kucağına doğru sürüklendiğini fark ederiz. Derken, mucizevi bir şey olur: Kendimizi âşıkların görünüşüne kaptırıp öyle içlerine gireriz ki adeta varlıklarını unuturuz; sanki o âşıklar bizmişiz gibi, kendimizi düetin kollarına bırakırız. Görüntülere iyice nüfuz edince, bunların en özünde, terk etmeye zorlandığımız müziğin bizi beklediğini görürüz.*

Filmin nüvesi olarak müzik

GÖRSELLEŞTİRİLEN MÜZİK

"Görselleştirilen müzik" terimi, müziğin ruh hallerini şu veya bu şekilde yansıtmak üzere tasarlanmış görsellerin seçilimini ve ritmik biçimlenimlerini yine müziğin –ister yorumlayan ister fiili– belirlediği filmler için geçerlidir.

Böyle filmlerin bazıları ham haliyle doğadan yararlanır. Alexandrov ile Eisenstein'ın *Romance sentimentale* filminin bir bölümü, sonbaharın hüznünü ve ilkbaharın coşkusunu dışavuran gerçek hayat çekimlerinden oluşur. *Songs without Words* belgeseli Venedik'ten –

* Bkz. s. 167-68.

suyun aksinden kilise pencerelerine, gölgelerden taş maskelere kadar çeşitli– izlenimler sunarken, bunları Mendelssohn'un müziğinin projeksiyonları gibi göstermeye çalışır. Gerçekliğin kendisi değilse bile, bir sureti olabilir; Cavalcanti'nin doğrudan popüler Fransız şarkısı *La Barrière*'den ortaya çıkan son derece stilize işi *La p'tite Lili*'yi düşünün mesela. Veya Germaine Dulac'ın gerçek hayattan çekimlerle soyut formları harmanlayan *Disque 957* filmini. Bu tarz çizgi animasyonlar da vardır; bunların çoğu, gerçekliğin taklitleriyle soyutlamaların bir harmanından veya tercihen sadece soyutlamalardan yararlanarak müziği görsel ifadelere tercüme eder. Bu trend –gerçekten de bir trendse tabii– Oskar Fischinger'in eserlerinde en parlak haline ulaşır. Fischinger'in inatla peşine düştüğü şeylerden biri de, büzülme ve genişlemeleri, yavaşlama ve hızlanmaları Liszt'in veya Brahms'ın eserlerine birebir senkronize edilmiş tam bir hareketli geometridir. Bu alanda uzman olan Fischinger bir süreliğine Disney'in *Fantasia*'sında da çalışmıştır.

Bu kompozisyonların hemen hepsi, 10. Bölüm'de ayrıntılı olarak ele alacağımız bir tür olan deneysel filmin niteliklerine sahiptir. Yine de bu noktada, konumuzla ilgili olduğu için, sözü edilen filmlerde müziğin rolüyle ilgili bir gözleme değinmekte fayda var. Görüntülerin sesten önce gelmesi gibi temel bir gerekliliğe uygun olarak, bu filmlerde müzik öncü rolünü bırakmaya meyleder, eşlik rolüne geri döner. Beethoven'in Pastoral Senfoni'si, Schubert'in Ave Maria'sı vb. "illüstrasyonlar"ıyla *Fantasia*'da olan budur mesela. Müzik görüntülere babalık etse de her zaman onlara boyun eğmiştir; ve gidişatı bizzat belirlediği halde, gidişatı belirleyen unsur olarak görünmek yerine bizi kelimenin her zamanki anlamıyla bir eşlik olarak etkiler. Mecra müziğin önemli bir rol oynaması fikrini benimsemez, öncelik iddialarını otomatikman reddeder adeta. Fischinger veya Disney şüphesiz çizgi animasyonlarına müziğin ruhunu aktaracak kadar yetkin kişilerdir. Sadece, kural olarak, müzik üstünlükten feragat edecektir.

Öyleyse kafa karıştırıcı bir durum ortaya çıkıyor. Öncüle göre görseller, neye başvururlarsa başvursunlar, senkronize müzikal eseri dışsallaştırmaya hizmet eder veya en azından ona paralel giderler. Ancak görüntülerin ortaya çıkışından ve düzenlenmesinden sorumlu olan müzik arka plana çekilince, görüntüler neredeyse var olmayan bir şeyi

uygular. Böyle filmlerde seyirci açmazdadır. Özümsemek istediği çekimler seyirciyi çekimlere ilham veren müziğe sevk eder, ancak bizzat müziğin kendisi de sahneden çekilmiştir.

OPERA PERFORMANSLARI

Opera izlerken, bu absürd alaşımın imkânsızlıklarının üstünde durmamayı baştan kabul ederiz. Çünkü bunlar operanın özüne aittir. Bunlar olmadan, müzik nefes alamazdı muhtemelen. Üslup bakımından ne kadar değişken olursa olsun, bir sanat formu olarak opera tamamen müzikle kaplı, hatta bazen bu müzikten yükselen bir dünya açar – geri dönüşü olmayan bir biçimde gündelik gerçekliğe en uzak duran sahne dünyasını.

Opera dünyası, daha pek çok şeyin yanı sıra, büyülere başvurulan bir dünyadır. Aryaları zamanı durdurur, manzaraları melodiler üzerinde yükselir, şarkı olarak söylenen tutkuları fiziksel hayata nüfuz etmek yerine onu başka bir şekle sokar. Opera dünyası, sinematik yaklaşımın öncüllerine kökten karşı öncüller üzerine inşa edilmiştir.

Merhum Franz Werfel, Reinhardt'ın (bir opera filminin her türlü özelliğine sahip) *A Midsummer Night's Dream*'ini metheden bir yazısındaki iddiasına göre, "bugüne kadar, filmin sanat alanındaki gelişimini engelleyen hiç şüphesiz dış dünyanın, sokakları, iç mekânları, tren istasyonları, lokantaları, arabaları ve kumsallarıyla kısır bir biçimde yeniden üretilmesi olmuştur."[33] Hakikat bundan daha isabetle tersten ifade edilemezdi. Film ancak kökeninin fotoğrafa uzandığını inkâr etmediği, bilakis Werfel'in küçümsediği dışsal boyutu derinlemesine inceleyerek kökenini onayladığı takdirde sanata yaklaşacak, hatta belki sanat olacaktır. Ekranın meşrulaştırmaya belki daha müsait önceliklerinden biri, sahnenin büyüsünü bozup operanın çağrıştırdığı âlemlerin fiziksel veçhelerinin izini sürmektir. Puslu bir tren istasyonunun büyüleyici taraflarını büyülü bir ormanın boyanmış ih-

33. Franz Werfel'in *Neues Wiener Journal*'da yayımlanan yazısı "Ein Sommernachtstraum: Ein Film von Shakespeare und Reinhardt"m 15 Kasım 1935'te *Lu*'da (Paris) yayımlanan özetinden aktaran Benjamin, "L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée", *Zeitschrift fuer Sozialforschung*, 1936-7, c. V, no. 1:50-51. Eisler, *Composing for the Films*, s. 72-73, Benjamin'den bu pasajı aktarır.

tişamına yeğlemesi film için gayet doğal, o yüzden de sanatsal açıdan umut vadedicidir.

Ekrandaki opera, birbirine zararlı iki dünyanın çarpışmasıdır. Ama bu, bir opera performansını mümkün olduğunca sadakatle yeniden üretmeyi amaçlayan filmlerin nispi faydasını geçersizleştirmez. Bu "konserve" operaların tek gayesi, böyle performansları kaydetmek ve pek aşina olmayanların bu gösterilerin en azından gerçekte nasıl olduğuna dair belli belirsiz bir fikir edinmesini sağlamaktır. Bununla beraber, Sanat adına, çatışan iki dünyayı kaynaştırıp yeni ve daha üstün bir bütün oluşturmaya çalışan daha hırslı filmler de vardır. Ancak, bekleneceği üzere, daha üstün olduğu iddia edilen bu bütün, uzlaşmaz kendilikler arasındaki eklektik bir uzlaşım, ya operayı ya filmi ya da her ikisini birden çarpıtan sahte bir bütün olduğunu ister istemez gözler önüne serer.

Abel Gance, Charpentier'nin aynı adı taşıyan operasının film versiyonu olan *Louise*'inde, orijinal yapıtı sinemanın gerekliliklerine uyarlamaya çalışırken sınırları zorlar. İşinin ehillerinden biri olan Gance, resitatifleri diyaloğa çevirir ve muhafaza ettiği opera unsurlarını da yoğun bir kamera çalışmasıyla dengelemeye çalışır.[34] Hatta, Louise'in babasının *Je suis ton père*'i (Ben Senin Babanım) söyleyip kadın kahramanı sanki hâlâ küçük bir kız çocuğuymuş gibi dizinde salladığı sahnede, müzik ile görüntüler arasında hassas bir denge tutturmayı bile başarır. Bu şarkıda, kamera ikisine iyice yaklaşır, yüzlerini *yalıtır*, daha sonra aşağı doğru süzülüp giysilerinin dokusunu ve ellerinin hayatını çok yakın çekimlerle sergiler; böylece bizi şarkının anısını uyandırdığı dilsiz çocukluğun girdabına çeker. Ancak bunun dışında, Gance'ın sinematik anlatı ısrarı operayı sakatlar, opera müziğinin (ve Grace Moore'un) sürekli araya girmesi de sinematik anlatıya zarar verir.

Gian-Carlo Menotti'nin *The Medium*'u ise daha da kırılgan bir melezdir, çünkü sadece bir operayı filme çekmek isteyen Gance'tan farklı olarak bu besteci-yönetmen, iki mecranın kusursuz birliğine, tavizin ve kaybın olmadığı bir birliğin peşine düşmüştür. *The Medi-*

34. Krş. Erskine, "On Turning an Opera into a Film", *The New York Times*, 4 Şubat 1940.

um'un hem hakiki bir opera hem de hakiki bir film, yani hakiki bir ekran operası olması tasarlanmıştır. Bir taraftan, Menotti'nin kamerası sokak sahnelerini, mobilyaları ve yüz ifadelerini öyle bir merakla keşfe çıkar ki seyircinin hayal gücünü maddi gerçekliğin enginliklerinde dolaşmaya sevk eder; diğer taraftan, karakterleri en sıradan iletimlerini bile resitatif biçiminde yapar, bunun sonucunda da seyirci gözlerini kapatmak isteyen bir dinleyici haline gelir [31. Resim]. Üç müşterisi sessizce medyumun üst kattaki odasına çıkar – fotoğrafik doğrulukla kaydedilmiş gerçek hayattan bir aksiyondur bu. Müşteriler ve medyum şarkı söyleyerek diyaloğa girerler – bu da salt sinematik görüntülerle tanımlanmaya devam eden bir opera sahnesidir.

Bizi rahatsız eden sadece bu resitatiflerin yadırgatıcı yapaylığı veya görüntüler üzerindeki felç edici etkisi değildir sanki. Aslında bize olan şudur: Sinematik gerçekçilik ile operatik büyünün korkunç bir çarpışmasına yakalanırız. Menotti'nin filmi tarihsel, toplumsal ve estetik nedenlerle birbirini dışlayan iki yaklaşım tarzını birleştirmeye yönelik başarısız bir girişimdir. Ve bu iki yaklaşımın zorla kaynaştırılmasıyla ortaya çıkan manzara, hassas bir seyircide veya dinleyicide adeta ikiye ayrılıyormuş hissi yaratabilir.

Tales of Hoffmann'da böyle aleni bir çatışma yaşanmaz. Yine de bu ekstravaganzanın sanat delisi yaratıcıları Michael Powell ve Emeric Pressburger hepsinin içinde en sorunlu "çözüm"ü sunar: Gance gibi operalarını ekrana uygun hale getirmek veya Menotti gibi iki mecrayı hazmı zor bir karışım oluşturacak şekilde harmanlamaya kalkışmak yerine, opera atmosferi uğruna fotoğrafik hayatı tamamen bastırırlar. Bir ölçüde, filmleri kameraya alınmış tiyatrodan başka bir şey değildir. Öğrenciler tiyatroda nasıl hareket edilirse öyle hareket ederler, antik Yunan manzaraları boya kokar, Rounseville'in Hoffmann'ına heba edilen yakın çekimler onun bir film karakteri değil de opera solisti olduğunu iyice belli eder. Sadece yapıtın örnek bir performansını icra etmeye yönelik bir arzudan mülhem olsaydı ne kadar sıkıntılı da olsa savunulabilir bir girişim olabilirdi. Ancak Powell ve Pressburger daha fazlasının peşindedir – belki de konserve operaya en çok yaklaşan ve bu nedenle film olarak son derece yavan kalan son epizot hariç. Bize orijinali tattırmakla yetinmeyip onu süsleyip zenginleştirmek için kullanabilecekleri ne kadar sinematik numara ve il-

lüzyon varsa kullanırlar. *Tales of Hoffmann* baleler, renkler, kostümler ve süslemelerle dolu bir tür süper-sahnede gelişir.

Gerçi bu fantastik geçit töreni lehine bir şey de söylenebilir. Bu kadar gösterişten ve üslupların rahatsız edici bir karışımından zarar görmüş olsa da, sahnenin imkânlarını aşan ve kimi zamanlar insanı büyüleyen –özellikle de Moira Shearer'ın yanardöner bir boşlukta süzüldüğü sahne– bir seyirliktir. Şüphesiz sinemadır bu. Ama operanın değerlerine ve anlamlarına teslim olduğu için kendine yabancılaşmış bir sinema. Geçit töreninin tamamı Offenbach'ın operasının büyüsünü yüceltmek için tasarlanmıştır. Powell ve Pressburger, gerçek hayatı yakalamanın bir yolu olarak ıskartaya çıkardıkları sinemayı, tiyatroda sahnelenemez olsa da esasen sahne imgelerinden ibaret bir imge örgüsü geliştirmek üzere yeniden karşımıza çıkarır. Lumière'in bütün o yeniliklerinden Méliès'in teatral peri âlemlerine çekilmişlerdir. Amaçları muhtemelen çekirdeği opera olan bir *Gesamtkunstwerk*, Werfel'in filmin sanat âlemine yükselişine dair aldatıcı rüyasına cevap veren bir ekran eseri yaratmaktı.

Ancak sinema kendisini terk edenlerden intikamını alır. Disney'in *Fantasia*'daki animasyonları gibi bu görsel orjiler de beslendikleri müziği tüketirler. Opera zayıflar ve geriye, gözleri kamaştırarak zihni bulanıklaştıran parazitik bir mizansen kalır. Mucizevi stüdyo efektlerinden inşa edildiği için, kameranın ortaya çıkarabileceği herhangi bir mucizeye izin vermez. Büyüsünün ne kadar aldatıcı olduğunun anlaşılması için, tek bir yaprağın dalgalanışı yeter de artar.

9

Seyirci

ETKİLER

Sessiz dönemde, eleştirmenlerin hemen hepsi filmlerin seyirciyi özgül biçimlerde etkilediği konusunda hemfikirdi. Mesela 1926'da René Clair ekrandaki görüntüleri uykumuzu istila eden görülere, seyirciyi de bu görülerin çağrışımsal gücünün etkisi altında rüya gören birine benzetiyordu.[1] İmgelerle işleyen sessiz filmler hiç kuşkusuz sinemaya özgü etkiler yaratıyordu. (Mecradan rahatlıkla ayrı tutulabilecek, kamerayla görselleştirilmiş olay örgülerinden ibaret pek çok tiyatro oyunu ve uyarlaması vardı muhakkak, ama çoğu zaman bunlarda bile tekil etkileri doğrudan desteklemeleri gereken olay örgüsünün anlamından kaynaklanmayan çekimler veya sahneler olurdu.)

Sessiz filmler için geçerli olan şeylerin, sözlü filmlerle artık hükmünü yitirdiği öne sürülebilir. Seyircinin tepkisini ölçen araştırmalar bu alanda daha yeni başladığı için, konu hakkında bilgi edinmek için az çok izlenimlere dayanan gözlemlere itimat etmemiz gerekecek. Son on-yirmi yılın literatürü bu bakımdan zengindir. Ekseriyetle hemfikir oldukları konu, sesin gelişinin sinemayı kayda değer ölçüde değiştirmediğidir: Günümüz sinema seyircisinin, sessiz dönemin seyircisiyle esasen hemen hemen aynı deneyimleri yaşadığını öne sürmektedirler.[2] Gerçi René Clair 1950'de söz ve sesin sinemaya seyir-

1. Clair, *Réflexion faite*, s. 111-2.

2. Örneğin Cohen-Séat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, s. 92'de etkide bir süreklilik varsayımına dayanır; iyimserlikle, kelimelerin görüntüleri kısmen "sterilize" edebildiğini ama boğmadığını savunur.

cinin rüyalara dalmasını –ki 1926'da sinemaya atfettiği etki tam da budur–[3] engelleyen bir gerçeklik unsuru eklediğini belirtir. Ancak 1950'de söyledikleri büyük ihtimalle, kendi Paris komedileri gibi görselleri vurgulamaya devam eden ve dolayısıyla sinematik yaklaşımla pekâlâ uyumlu olan sözlü filmlerden ziyade, diyaloğun ağırlığı altında ezilen filmlerle ilgilidir. Sesli veya değil, filmin, daha doğrusu sinematik filmin seyircinin üzerinde diğer mecraların mahrum olduğu tarzda bir etki yaratması beklenebilir.

Duyular üzerindeki etkiler

Farklı görüntüler farklı reaksiyonlar yaratır; kimileri doğrudan akla hitap eder, kimileri sırf simge işlevi görür, vs. Diğer görüntü çeşitlerinin aksine, film görüntülerinin öncelikle seyircinin duyularını etkilediğini; daha aklıyla karşılık verecek hale gelmeden, seyirciyi psikolojik olarak yakaladığını varsayalım. Bu varsayımı destekleyen argümanlar şunlardır:

Birincisi, filmler fiziksel gerçekliği fiziksel gerçekliğin kendisi için kaydeder. Sonuçta ortaya çıkan görüntülerin gerçekçi niteliğinden etkilenen seyirci, ham haldeki doğanın böyle fotoğrafik görüntülerin yeniden ürettiği maddi veçhelerine nasıl tepki verecekse bu görüntülere de öyle tepki verir. Görüntülerin seyircinin hassasiyetine hitap etmesi buradan kaynaklanır. Salt varlıklarıyla, seyirciyi belirlenimsiz ve çoğu zaman amorf örüntülerini düşünmeksizin özümlemeye sevk ederler adeta.

İkincisi, kaydetme yükümlülüklerine uygun olarak, filmler dünyayı hareket halinde sunarlar. Herhangi bir filmi düşünün: Tam da doğası itibariyle, hep birlikte bir akış, sürekli bir hareket izlenimi veren sürekli değişen görüntülerden oluşan bir ardışıklıktır. Ve hiç kuşkusuz, hareketli şeyleri sunmayan –ya da daha doğrusu öne çıkarmayan– bir film yoktur. Hareket bu mecranın başlangıcı ve sonudur. Hareketin görünüşünün, seyircide kas refleksleri, motor itkiler vb. kinestetik tepkileri tetikleyen bir "rezonans etkisi" var gibidir. Her halükârda, nesnel hareket psikolojik bir uyaran olarak iş görür. Henri

3. Clair, *Réflexion faite*, s. 112.

Wallon hareketin üzerimizdeki cazibesini şöyle açıklar: "Görüntüleri değişip duran filmden gözlerimizi alamayız – sadece hikâyenin ucunu kaçırmayalım veya bundan sonra ne olacağını anlayalım diye değil; birbirini izleyen görüntülerden oluşan bu akışta, bize, dikkatimize, duyularımıza, vizyonumuza [bu akışın] hiçbir şeyini kaçırmamamızı empoze eden bir tür çekim, bir tür tahrik [*tetikleme*] olduğu için. Öyleyse hareket başlı başına çekici ve büyüleyici bir şeydir."[4] Peki hareketin bu cebri çekiciliğini nasıl açıklayabiliriz? Örneğin Copei, birçok hayvanın kendisini ilgilendiren bir şeyi –avını, düşmanını– hareket etmediği takdirde fark etmediğini belirterek, bunun kökenlerini biyolojik mirasımıza kadar götürür.[5] Öyle bile olsa, etkinin kendisi epeyce yerleşik görünmektedir: Hareketin temsilleri bedenimizin en derin katmanlarında bir kıpırtıya yol açar. Oyuna çağrılan, duyu organlarımızdır.

Üçüncüsü, film fiziksel gerçekliği sadece kaydetmez, aksi takdirde gizli kalacak taraflarını, sözgelimi sinematik teknik ve araçların yardımıyla mevcut verilerden türetilebilecek uzamsal ve zamansal biçimlenimleri de ortaya çıkarır. Burada öne çıkan nokta, (önceki bağlamlarda etraflıca ele aldığımız) böyle keşiflerin seyircinin psikolojik tertibinden giderek daha fazla talepte bulunmak anlamına gelmesidir. Karşılaştığı meçhul şekiller akıl yürütme gücünden ziyade içsel organik yetilerini gerektirir. Doğuştan gelen merakını uyandırarak seyirciyi duyu izlenimlerinin ağır bastığı boyutlara çekerler.

Azalan bilinç

Bütün bunlar organik gerilimleri, meçhul heyecanları öne çıkarır. Cohen-Séat seyirciyle ilgili olarak "insanın zihinsel ve üstün becerilerini kullanmaya çalışmayı bırakmasına yol açan esasen halinden az çok belli bir memnuniyet duyması değildir; daha ziyade, refleksiyona gayet yatkın bir zihnin bile, şok gibi duyguların çalkantısında düşüncenin güçsüz kalacağını anlayacak olmasıdır," der. Cohen-Séat aynı

4. Wallon, "L'acte perceptif et le cinéma", *Revue internationale de filmologie*, Nisan-Haziran 1953, c. IV, no. 13:107.

5. Fr. Copei, "Psychologische Fragen zur Filmgestaltung", *Film und Bild*, 1944, Jahrgang 10, no. 9-12; aktaran Meyerhoff, *Tonfilm und Wirklichkeit*, s. 39.

bağlamda seyircinin ve içinde kopan "psikolojik fırtınaların" başına gelen "zihinsel vertigo"dan da bahseder.[6]

Sinema seyircisi söz konusu olduğunda, düşünce ve kararların ana kaynağı olarak benlik kontrol gücünü bırakır. Avrupalı gözlemci ve eleştirmenlerin tekrar tekrar dikkat çektiği sinema seyircisi ile tiyatro seyircisi arasındaki çarpıcı fark bununla açıklanabilir. Sezgileri kuvvetli bir Fransız kadın vaktiyle, "tiyatroda ben her zaman benimdir," demiştir bu yazara, "ama sinemada çözülüp her türlü şey ve varlık olurum".[7] Wallon kadının bahsettiği çözülme sürecini biraz daha açar: "Sinema kendine has bir etki yaratıyorsa, kendimi görüntüleriyle özdeşleştirdiğim, ekranda gösterilen şeyin içinde kendimi az çok unuttuğum için yaratıyordur. Kendi hayatımın içinde değilimdir artık, karşımda yansıyan filmin içindeyimdir."[8]

Demek ki filmler seyircinin bilincini zayıflatmaya meyleder. Sinemaların karanlık olması, bilincin geri çekilişine katkıda bulunuyor olabilir. Karanlık otomatikman fiili varoluşla temasımızı azaltır, bizi yerinde hükümler ve diğer zihinsel faaliyetler için gerekli olan pek çok çevresel veriden yoksun bırakır. Zihni uyuşturur.[9] 1920'lerden bugüne kadar, film meraklıları kadar karşıtlarının da mecrayı hep bir tür uyuşturucuya benzetmiş ve sersemletici etkilerine dikkat çekmiş olmasının nedeni budur[10] – bu ayrıca sinemada sözün çok şey değiş-

6. Cohen-Séat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, s. 154-5.

7. Barjavel, *Cinéma total*, s. 68'de kendini benzer şekilde ifade eder: "Tiyatroda. seyirci seyirliğe dikkat kesilir, sinemada ise onun bir parçası haline gelir." Ayrıca bkz. Licart, *Théâtre et cinéma: Psychologie du spectateur*, özellikle s. 19, 20, 57. Licart tiyatro ile sinemanın farklı psikolojik etkilerini uzun uzadıya tartışır, grafik olarak iki pitoresk diyagram şeklinde özetler. Bu küçük kitap keskin ve acayip gözlemlerin bir harmanıdır. Licart sinemanın duyular üzerindeki eşsiz etkisini bir taraftan tamamen kabul eder, bir taraftan da zihni "zenginleştiremediği" iddiasından dolayı buna karşı çıkar (s. 57). Bu hüküm, kendisini sadece tiyatro ve geleneksel kültüre adamış olmasıyla gayet uyumludur.

8. Wallon, "L'acte perceptif et le cinéma", s. 110.

9. Karanlığın etkileri için bkz. Mauerhofer, "Psychology of Film Experience", *The Penguin Film Review*, Ocak 1949, no. 8:103; Clair, *Réflexion faite*, s. III; Barjavel, *Cinéma total*, s. 68.

10. Sinemanın uyuşturucu etkisi için bkz. Maugé, "Qu'avez-vous appris au cinéma?", *Du cinéma*, Mayıs 1929, Série I, no. 3; Cranston, "The Prefabricated Daydream", *The Penguin Film Review*, 1949, no. 9:27; Epstein, *Cinéma*, s. 103; Wallon,

tirmediğinin de açık bir göstergesidir. Uyuşturucu, müptelalarını yaratır. Sinemanın salt psikolojik bir itkiyle sık sık ziyaretine gelen müdavimleri olduğu söylenebilir.[11] Bu insanları harekete geçiren belli bir filmi seyretme veya hoşça vakit geçirme arzusu değildir; asıl özlemini duydukları şey bir süreliğine bilincin kıskacından kurtulmak, karanlıkta kendi kimliklerini kaybetmek ve duyularıyla özümsemeye hazır bir halde, ekranda birbirini takip eden görüntülere dalmaktır.*

Arasöz: Propaganda ve film

Sinema seyircisi hipnotize edilmiş kişiyle çok benzer bir durumdadır. Gözlerinin önündeki ışıltılı dikdörtgenle –hipnozcunun elindeki parıltılı nesneyi andırır– büyülenmiş bir halde, zihninin boşluğunu istila eden çağrışımlara karşı koyamaz.[12] Film emsalsiz bir propaganda aracıdır.[13] Lenin'in şu sözü de buna dayanır: "Sinema bizim için bütün sanatlar içindeki en önemli araçtır."[14]

Belgesel filmin propaganda mesajları için hızır gibi yetiştiğini düşünen Grierson bir keresinde "belgesel çekerken sadece kafanızı değil karın kaslarınızı da kullanırsınız" demiştir.[15] Reformları halka anlatıp

---

"De quelques problèmes psycho-physiologiques que pose le cinéma", *Revue internationale de filmologie*, Temmuz-Ağustos 1947, c. I, no. 1:16.

11. Epstein, *Cinéma*, s. 107; Wallon, "De quelques problèmes psycho-physiologiques que pose le cinéma", s. 16.

* Ünlü İngiliz karikatürist David Low bir keresinde –bu anekdotu aktarma nezaketini gösteren– Paul Rotha'ya bir sinemaya gidip görüntülerin hareketinin üzerine akın etmesine izin vermekten keyif almak gibi bir alışkanlığı olduğunu anlatmış. Seyrettiği filmin ne olduğunu bilmez, ama ekrana böyle dalarak işiyle ilgili muazzam bir rahatlama yaşarmış.

12. Filmlerin hipnotik gücüne sık sık dikkat çekilmiş, bu konuda çeşitli yorumlar yapılmıştır. Örneğin bkz. Meyer Levin, "The Charge of the Light Brigade", *Garbo and the Night Watchman* içinde, Cooke (haz.), s. 124-6; L'Herbier, "Puissance de l'écran", *Bréviaire du cinéma* içinde, Ford (haz.), s. 76; Epstein, *Cinéma*, s. 107; Cohen-Séat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, s. 28: Ouesnoy, *Littérature et cinéma* (Le Rouge et le Noir: Les essais, no. 9), s. 31.

13. Krş. L'Herbier, "Puissance de l'écran", s. 76.

14. Bkz. MacDonald, "The Soviet Cinema: 1930-1938", *Partisan Review*, Temmuz 1938, c. V, no. 2:40; Pudovkin, *Film Technique and Film Acting*, II. Bölüm, s. 44.

15. Hardy (haz.), *Grierson on Documentary*, s. 77.

sevdiren filmlerin Hindistan'ın okuma yazma bilmeyen köylülerine fayda sağlama imkânı hakkındaki fikri sorulduğunda, Pudovkin de şaşırtıcı derecede benzer bir cevap vermiştir: "Film en iyi öğretmendir çünkü sadece beyinle değil bütün bedenle öğretir."[16]

Bir fikrin satması için sadece zekâyı değil duyuları da cezbetmesi gerekir. Her fikrin pek çok içerimi vardır, bunların çoğu –bilhassa da örtük, fikrin kendisine nispeten uzak olanlar– genelde davranış alışkanlıklarını, psikosomatik tercihleri vs. kapsayan derin psikolojik katmanlarda reaksiyona yol açar. Müstakbel inanan, bir fikri düşünsel açıdan reddetmekle beraber, (çoğunlukla akla hürmetini göstermeye çalışırken rasyonelleştirdiği) bilinçdışı dürtülerin baskısıyla, duygusal açıdan kabul edebilir. Veya bunun tam tersi olur: Bir fikre duygusal direnci o fikrin zekâsı üzerindeki etkisinden daha güçlü çıktığı için onu reddeder. Propaganda etkili olacaksa, akıl yürütme gücünü "baş" tan çok "karın kasları"nı etkilemeye meyilli ima ve teşviklerle takviye etmelidir.

Filmler tam da bunu yapar – görüntülü pazarlamalardan ibaret kalmadıkları, hem Grierson'ın hem de Pudovkin'in dikkat çektiği gibi görsel iletimleri öne çıkaran hakiki filmler oldukları takdirde tabii. Film görüntüleri seyircinin eleştirel yetilerini azalttığından, bu görüntüleri seyircinin duyularını pazarlanan fikre uygun hale getirecek şekilde seçip düzenlemek her zaman mümkündür. Görüntülerin doğrudan bu fikre atıfta bulunması gerekmez; bilakis, ne kadar dolaylı ilerlerlerse –verdikleri mesajla bağlantılı değilmiş gibi görünen olay ve durumları gösterirlerse– savunulan amaçla uzaktan da olsa bir alakası olabilecek bilinçdışı saplantılara ve bedensel eğilimlere ulaşma ihtimalleri de o kadar artar.

Belgesel olsun veya olmasın, pek çok propaganda filmi içsel eğilimleri kanalize etmeye çalışır. 1920'lerin Ruslarından öğrendiklerini* içgüdülerine duydukları güvenle birleştiren Nazi sinemacılar, aklın alacakaranlık kuşaklarını harekete geçirme sanatında ustaydılar.

16. Waddington, "Two Conversations with Pudovkin", *Sight and Sound*, Kış 1948-9, c. 17, no. 68:161.

* Goebbels *Potyomkin*'i bir model olarak methetmiş ve Alman sinemacılara Nazi "devrim"ini böyle filmlerle yüceltmelerini söylemiştir. Bkz. Kracauer, *From Caligari to Hitler*, s. 289.

Şu muzaffer savaş belgeseli *Sieg im Westen*'deki fleşbek sahnesini ele alalım. Burada Fransız askerler Zencilerle iç içe, Majino Hattı'nda dans ederken görülür: Nazilerin Fransız filmlerinden alıp bir araya getirdiği malzemelerden oluşan bu bölümler açıkça, seyirci izleyince Fransızların küstah ve yoz olduğu sonucuna varsın diye, dolayısıyla da aynı zamanda seyircinin –pek de farkında olmadığı psikolojik mekanizmalar yoluyla– aklını çelip faziletli ve dinamik fatihlerin tarafına çekmek için tasarlanmıştı.[17] Bir bakıma maskelerini düşürüyordu, daha doğrusu sahte bir maske düşürmeydi bu; ve böyle bir yola başvurmak muhtemelen seyircinin zihnini manipüle etmede bir rol oynuyordu. Sözlü yorumların hiç olmaması görüntülerin kışkırtıcı gücünü daha da artırıyor, bu da görüntüleri seyircinin içinde organik antipatiler ve sempatiler, karışık korkular ve bulanık beklentiler uyandırmaya daha da muktedir hale getiriyordu. Görüntülerin sahi olduğunu bilmesi, seyirciyi belki de başlangıçta yaşadığı doğru olup olmadıkları konusundaki tereddütten kurtarıyordu.

Bu, film propagandasının böylesine etkili olmasının başka bir nedenine götürür bizi; gerçi bu neden sadece belgesel filmlerde söz konusudur. Olgulara sadık oldukları düşünülür–en iyi propaganda silahı hakikat değil midir? Ne zaman ki bir belgesel zihinleri sarsmayı başarsa, bu başarının bir bölümü seyircinin su götürmez gerçeklerle karşı karşıya olduğunu düşünmesinden kaynaklanır. Herkes o anda çekilen görüntülerin yalan söyleyemeyeceğine inanmaya eğilimlidir. Ama yalan söyleyebildikleri aşikârdır. Örneğin, tarafsız geçinen bir belgesel film bu amaç doğrultusunda hazırlanmış sahneler içermese, tam da olması gerektiği gibi kendisini gerçekliği olduğu gibi sunmakla sınırlasa bile –ki seyircinin beklediğini aldığından emin olması mümkün değildir– verili bir nesnenin bazı veçhelerini diğerleri pahasına öne çıkarabilir ve böylece o nesneye yaklaşımımızı etkileyebilir. Ekrana gelen çekimler mümkün çekimler arasından yapılan bir seçme olmak zorundadır.

Başka etmenler de iş başındadır. Işıkta yapılan bir değişiklikle aynı yüz yeni bir kisveye bürünmüş olarak karşımıza çıkar. (Alman fo-

17. Bkz. Kracauer, *From Caligari to Hitler*, s. 284 ve "The Conquest of Europe on the Screen", *Social Research*, Eylül 1943, c. 10, no. 3.

toğrafçı Helmar Lerski'nin 1930'larda Filistin'de yaptığı muazzam bir deney bunu doğrular. Paris'teyken, kendisine bir evin çatısında poz veren modelinin alelade bir suratı olduğunu anlatmıştı bana. Lerski perdeler kullanarak ışığı her seferinde biraz değiştirip çok yakın mesafeden bu suratın yüzden fazla fotoğrafını çekmişti. Çok yakın çekim olan bu fotoğraflar tenin dokusunun ayrıntılarına iniyor, böylece yanaklar ve kaşlar uçaktan görüldüğü haliyle toprak oluşumlarını andıran esrarengiz işaretlerden oluşan bir labirente dönüyordu. Sonuç inanılmazdı. Fotoğrafların hiçbiri modeli andırmıyordu; ve hepsi birbirinden farklıydı. Orijinal surattan, değişen ışığın uyandırdığı, yüz farklı surat çıkıyordu – bir kahramanın suratı, bir peygamberin, köylünün, son nefesini veren bir askerin, yaşlı bir kadının, bir keşişin suratı. Bu portreler –gerçekten portreyse tabii– genç adamın gelecekte geçireceği metamorfozları mı haber veriyordu? Yoksa sadece ışık oyunlarıyla ona ebediyen yabancı hayalleri ve deneyimleri sürekli değiştirerek suratına mı yansıtıyordu? Proust, Lerski'nin dipsiz içerimleri olan bu deneyine bayılırdı muhtemelen.)

Kamera açısı çeşitlemeleri de benzer bir sonuç verir. Eisenstein ve Pudovkin, Rus Devrimi güzellemelerinde, sınıf mücadelesini büyütmek ve seyircinin işçilere katılmasını sağlamak için sıradışı açılardan yararlanmıştır. Bir çarlık yandaşına veya burjuvazi mensubuna ayağına yakın bir noktadan odaklanılmış, böylece devasa görünmesi sağlanmıştır – kibrine ve insafsızlığına işaret eden bir küçük göstermedir aslında [32. Resim]. (Başka bağlamlarda, aynı prosedür kahramanlığa da işaret edebilir.)

Bazen, senkronize edildiği çekimlere ve sahnelere normalde onlara atfetmeyeceğimiz bir anlam katmak için müzik göreve çağrılır. Örneğin *Sieg im Westen*'de klişe anlamları olan müzik temaları askerlerin solgun yüzlerini canlandırır, bir İngiliz tankını oyuncağa çevirir; diğer taraftan, hareket halindeki birkaç Nazi tankına Alman ordusunun karşı konulamaz ilerleyişini ima etmek gibi önemli bir rol verilir.[18] Disney doğa filmlerinde sade bir biçimde duygulara hitap eden birtakım melodileri başlıca uyaran olarak kullanan veya çarpıtan bu prosedüre başvururken sınırları zorlar.*

18. Kracauer, *From Caligari to Hitler*, s. 280. * Bkz. s. 252-53.

Ancak bir belgesel sinemacı bizzat görüntüleri renklendirmekten uzak durup bunun yerine gerçek hayattan olguları tarafsız bir biçimde vermeye girişse bile –nesnel aktarımın örnek modellerinden biri olan İngiliz belgeseli *Housing Problems*'ı düşünün mesela–[19] propaganda mesajlarını salt kurgu yoluyla aktarması hâlâ mümkündür. Kuleshov'un meşhur deneyi bu imkânı kesin bir biçimde ortaya koyar.* Bunun klasik örneklerinden biri, 1928'de Berlin'de skandal yaratan solcu bir aktüalite filmidir. Sosyalist eğilimleri olan Alman entelektüellerinden oluşan bir birliğin yayınladığı bu film, daha önce gösterildiğinde kimsenin canını sıkmamış olan UFA filmlerinden alınan çekimlerden oluşur sadece. Yalnızca çekimlerin sırası değiştirilmiştir.[20] Bütün bunlar, belgesel filmlerin doğruluğuna duyduğumuz güvenin dayandığı zeminin şaibeli olduğunu ortaya koyar. Öyleyse sundukları kanıtlara neden bu kadar kolay teslim oluruz? Çok da yersiz bir güven değildir bu, çünkü belgeseller nihayetinde gerçek şeyleri ve olayları gösterir; ekrana bakarken kendimizi içinde bulduğumuz trans hali de bunu destekleyip güçlendirir.

Bütünlük için, son olarak şu eklenebilir: Ekran propagandasının etkililiği filmin çoğaltılabilirliğiyle de bağlantılıdır. Sinema, der Rotha, "mekanik yollar sayesinde milyonlarca kişiye ulaşabilir, ama bir kere değil, bugün, yarın ve yeterince kaliteliyse on yıl sonra, sayısız defa ulaşabilir."[21]

Rüya görmek

Bilincin azalması rüyaya davetiye çıkarır. Sözgelimi Gabriel Marcel sinema seyircisinin kendisini uykuyla uyanıklık arası fantazileri destekleyen bir durumda bulduğunu öne sürmüştür.[22] Seyircinin bu halinin, karşısındaki seyirliğin türüyle alakalı olduğu gayet açıktır. Lebo-

19. Krş. Rotha, *Documentary Film*, s. 176, 195-6.

* Bkz. s. 161.

20. Kracauer, *From Caligari to Hitler*, s. 297.

21. Rotha, *Documentary Film*, s. 58.

22. Marcel, "Possibilités et limites de l'art cinématographique", *Revue internationale de filmologie*, Temmuz-Aralık 1954, c. V, no. 18-19:171. Ayrıca bkz. Meyerhoff, *Tonfilm und Wirklichkeit*, s. 81-2.

vici'nin sözleriyle "film, rüya gördürten ... bir rüyadır".[23] Bu da filmin hangi unsurlarının seyirciyi hülyalara daldıracak, hatta bunların seyrini etkileyecek kadar rüyamsı olabileceği sorusunu gündeme getirir.

FİLMLERİN RÜYA NİTELİĞİ ÜZERİNE

İmal edilen rüyalar: Filmler, kitle eğlencesi oldukları ölçüde, geniş kitlelere ait olduğu söylenen arzulara ve hayallere hitap etmek zorundadır.[24] Hollywood'a "rüya fabrikası" denmesi anlamlıdır.[25] En ticari filmler kitlesel tüketim için üretildiğinden, bu filmlerin olay örgüleri ile alıcıları arasında yaygın gibi görünen hayaller arasında belli bir ilişki olduğunu varsaymak hakkımızdır; başka bir deyişle, ekrandaki olayların fiili rüya örüntüleriyle bir biçimde ilişkili olduğu, dolayısıyla özdeşleşmeyi teşvik ettiği düşünülebilir.

Yeri gelmişken, bunun muhakkak yakalaması zor bir ilişki olduğuna da değinmek gerekir. Kitlesel istekler muğlaklıkları nedeniyle çoğu zaman farklı yorumlara açıktır. İnsanlar katılmadıkları şeyleri hemen reddederler, buna karşılık eğilim ve özlemlerinin asıl amaçları konusunda o kadar da emin değildirler. Dolayısıyla mevcut kitlesel arzuları tatmin etmeyi amaçlayan film yapımcıları için geriye boş bir alan kalır. Mesela bastırılmış kaçma ihtiyacı çok farklı şekillerde dindirilebilir. Kitlesel rüyalar ile film içeriği arasındaki daimi etkileşim de buradan kaynaklanır. Her popüler film popüler isteklere uygundur; ancak bu isteklere uyarak onların bünyevi muğlaklığını kaçınılmaz olarak ortadan kaldırmış olur. Böyle bir film bu istekleri belli bir doğrultuda geliştirir, pek çok anlamdan biriyle karşılar. Böylece filmler,

23. Lebovici, "Psychanalyse et cinéma", *Revue internationale de filmologie*, c. II, no. 5:54.

24. Mauerhofer, "Psychology of Film Experience", *The Penguin Film Review*, Ocak 1949, no. 8:107: "Film deneyimi sayısız insana hülyaları için kabul edilebilir malzeme sağlar." Wolfenstein ve Leites *Movies: A Psychological Study*'de filmlerin hülya niteleğini vurgular.

25. Film prodüksiyonunun kuşkusuz bütün merkezleri için geçerli olan bu terim, iki kitabın adında da karşımıza çıkar: Ilja Ehrenburg'un akıllıca olmakla beraber taraflı bir gazetecilik örneği olan kitabı *Die Traumfabrik: Chronik des Films* (Berlin, 1931) ve Hortense Powdermaker'ın *Hollywood: The Dream Factory*'si (Boston, 1950).

tam da belirlilikleri yoluyla, içinde ortaya çıktıkları belirsizliğin doğasını tanımlar.[26]

Ancak Hollywood'un –sadece Hollywood'un değil tabii– tertipleyip pazarladığı hayaller bu bağlamda konu dışıdır. Bunlar filmin bütününde değil, esasen olay örgüsünde zuhur ederler; çoğunlukla mecraya dışarıdan dayatılırlar. Örtük toplumsal eğilimlerin işaretleri olarak önem taşımaları çok mümkünse de estetik açıdan pek faydaları yoktur. Bu bağlamda önemli olan, kitlesel bir eğlence aracı olarak mecranın sosyolojik işlevleri ve içerimleri değildir; asıl mesele daha ziyade film olarak filmin, seyirciyi rüya görmeye sevk eden rüyamsı unsurlar içerip içermediğidir.

Çıplak gerçeklik: Sinematik filmlerin yer yer rüyaları andırdığı söylenebilir – tekrar tekrar fantazi ve zihinsel imge âlemlerine sapmalarından tamamen bağımsız bir niteliktir bu, öyle ki en açık haliyle filmlerin gerçek hayat fenomenlerine yoğunlaştığı yerlerde karşımıza çıkar. Sidney Meyers'in *The Quiet One*'ındaki Harlem evleriyle sokaklarının belgesel çekimleri, özellikle de son bölüm böyle bir niteliğe sahip gibi görünmektedir [33. Resim]. Kadınlar ayakta, neredeyse hareketsiz, evlerin kapılarında durmaktadır; meçhul karakterlerin etrafta dolandığı görülür. Evlerin kasvetli cepheleriyle beraber, anlatının kışkırttığı imgelemimizin ürünleri de olabilirler pekâlâ. Şüphesiz tasarlanmış bir etkidir bu, ama çıplak gerçekliğin keskin bir kaydıyla elde edilmiştir. Filmler belki de en çok doğal nesnelerin ham ve pazarlıksız mevcudiyetiyle bizi afallattıklarında rüyalara benzerler – kamera onları fiziksel gerçekliğin rahminden daha şimdi çıkarmış, görüntü ile fiili varoluş arasındaki göbekbağı daha kesilmemiştir adeta. Böyle görüntülerin ani dolaysızlığının ve şok edici doğruluğunun, rüya imgeleriyle özdeşleştirilmelerini haklı çıkaran bir tarafı vardır. Mecraya has başka birtakım iletimler de neredeyse aynı etkiye sahiptir; sözgelimi zaman ve mekândaki ani yer değiştirmelerle, "başka bir boyutun gerçekliği"ni kapsayan çekimlerle ve gerçekliğin özel tarzlarını sunan bölümlerle aktarılan rüyamsı izlenimler bunlardan sadece birkaçıdır.

26. Bkz. Kracauer, "National Types as Hollywood Presents Them", *The Public Opinion Quarterly*, Bahar 1949, c. 13, no. 1:72.

RÜYANIN İKİ İSTİKAMETİ

Nesneye doğru: Bilincin kontrolünden kurtulan seyirci, önündeki fenomenlerin çekimine karşı koyamaz. Daha da yaklaşması için el ederler ona. Kesinlikten çok, Sève'nin dediği gibi, huzursuzluk yaratırlar, dolayısıyla seyirciyi kaydettikleri nesnelerin varlığını, onları açıklamak için değil, sırlarını açığa çıkarmak için incelemeye girişmeye sevk ederler.[27] Böylece nesnelere doğru ve nesnelerin içine sürüklenir – tıpkı yarattığı manzaranın huzurunun özlemiyle o manzaranın içine girip, fırça darbelerinin işaret ettiği uzak dağlara doğru yürüyen ve bu dağların içinde kaybolup bir daha hiç görünmeyen o efsanevi Çinli ressam gibi.

Ancak seyirci bir nesnenin çoklu anlamlarının ve psikolojik karşılıklarının labirentinde adeta bir rüyadaymış gibi dolaşmadığı takdirde, onu yörüngesine çeken nesnenin varlığını yarım yamalak da olsa anlamayı ümit edemez. Filmde tezahür ettiği haliyle maddi varoluş, sinema seyircisini sonsuz arayışlara sevk eder. Seyircinin bu özgül hassasiyetini ilk fark eden muhtemelen Fransız Michel Dard olmuştur. Sessiz filmlerin doruk noktasına ulaştığı 1928'de, Dard sinema müdavimi gençlerde yeni bir hassasiyetin varlığını görmüştür; bu hassasiyeti, ne kadar coşkulu da olsa, hakiki bir ilk elden deneyimin bütün özelliklerine sahip sözlerle dile getirmiştir: "Bugüne kadar Fransa'da böyle bir hassasiyet görülmemiştir sahiden: pasif, şahsi, mümkün olduğunca az hümanist veya hümaniter; dağınık, düzensiz ve amip gibi kendisinin bilincinde olmayan; bir nesneden yoksun, ya da daha doğrusu [nesnelerin] hepsine sis gibi ilişik, [ve] yağmur gibi içe işleyen; taşıması zor, memnun etmesi kolay, zapt edilmesi imkânsız; her yerde, tetiklenmiş bir rüya gibi, Dostoyevski'nin bahsettiği ve hiçbir şey vermeden sürekli toplayan o tefekküre dalgın".[28] Seyirci, tefekküre daldığı nesneleri kuşatmayı hiç başarır mı? Bu gezintilerinin bir sonu yoktur. Gerçi bazen, binlerce ihtimali derinlemesine inceledikten sonra, bütün duyularını sonuna kadar açmış, karmaşık bir

27. Sève, "Cinéma et méthode", *Revue internationale de filmologie*, Temmuz-Ağustos 1947, c. I, no. 1:45-6.

28. Dard, *Valeur humaine du cinéma*, s. 10.

mırıltıyı dinliyormuş gibi hissedebilir. Bu belirsiz mırıltının –varoluşun mırıltısı– ona ulaştığı an, ulaşılamaz amaca en çok yaklaştığı an olabilir.

Leopara benzeyen şapka: Diğer istikametteki rüya süreçleri psikolojik etkilerin bir ürünüdür. Seyircinin örgütlü benliği teslim oldu mu, bilinçaltı veya bilinçdışı deneyimleri, kaygıları ve umutları ortaya çıkıp ipleri ele geçirmeye meyleder. Film çekimleri belirlenimsizlikleri nedeniyle ateşleyici bir kıvılcım olarak iş görmeye bilhassa uygundur. Böyle herhangi bir çekim sinema seyircisinde bir reaksiyonlar zincirini, artık asıl kaynağı etrafında dönmeyen, seyircinin çalkantılı içsel çevresinden kaynaklanan bir çağrışımlar sürüsünü ateşleyebilir. Bu hareket seyirciyi verili görüntüden öznel hülyalara götürür; seyircinin daha önce bastırdığı korkularını harekete geçirdikten veya onu bir isteğin gelecekteki gerçekleşmesinin hazzına dalmaya sevk ettikten sonra, görüntü geri çekilir. Blaise Cendrars eski bir filmi hatırlayarak şunları anlatır: "Ekranda bir kalabalık görünüyordu ve kalabalığın içinde şapkasını kolunun altına sıkıştırmış bir delikanlı vardı: Birden, diğerlerinden farkı olmayan bu şapka, hareket etmeksizin, hayatla dolmaya başladı; tıpkı bir leopar gibi üzerinize atlamaya hazır olduğunu hissedebiliyordunuz! Neden? Bilmiyorum."[29] Şapkanın leopara dönüşmesinin nedeni belki de görünmesinin anlatıcıda gayri iradi anılar uyandırmış olmasıdır (Proust'ta Madlen'in yaptığı gibi) – kolunun altındaki küçük şapkanın, resimli kitabındaki benekli yırtıcı hayvanın esrarengiz bir biçimde dahil olduğu koskocaman duyguların taşıyıcısı olduğu, dilsiz çocukluk günlerini dirilten duyumların anıları.[30]

İki hareket arasındaki bağlantı: Birbirine ters olduğu aşikâr bu iki rüya hareketi pratikte neredeyse birbirinden ayrılamaz. Transa geçer gibi bir çekime veya bir dizi çekime dalmak, yerini her an, kendisine vesile olan görüntülerden giderek ayrılan hülyaya bırakabilir. Bu ne zaman gerçekleşse, başta hayal gücünü az çok algılanabilir bir biçim-

29. Berge, "Interview de Blaise Cendrars sur le cinema", *Cinéma* (Les cahiers du mois, 16/17), 1925, s. 140.

30. Krş. Schachtel, "On Memory and Childhood Amnesia", *Psychiatry*, Şubat 1947, c. X, no. 1.

de çarpan bir görüntünün psikolojik karşılıklarına yoğunlaşan rüya gören seyirci, görüntüden çıkıp bu görüntünün yörüngesinin ötesindeki kavramlara doğru ilerler – kavramlar görüntünün işaret ettiği şeye o kadar uzaktır ki onları hâlâ görüntünün karşılıkları arasında saymak anlamsız olacaktır. Diğer taraftan, seyirci sürekli ekrandaki ışınımlara maruz kaldığı için, namevcut rüyacının tekrar tekrar, arkasında bıraktığı görüntülerin cazibesine yenik düşmesi ve onları keşfetmeye azimle devam etmesi beklenebilir. Kendi içine gömülmekle kendini terk etmek arasında gidip gelmektedir.

İç içe geçmiş bu iki rüya süreci, içeriği –belli belirsiz fantaziler ve olgunlaşmamış düşünceler çağlayanı– hâlâ içinden kaynaklandıkları bedensel duyumların izini taşıyan hakiki bir bilinç akışı meydana getirir. Bu bilinç akışı, mecranın ilgilendiği başlıca şeylerden biri olan "hayatın akışı"na bir ölçüde paraleldir. Dolayısıyla, bu akışı gösteren filmler büyük ihtimalle iki rüya hareketini de başlatır.

DOYUM

Film ve televizyon

Bu noktada, seyircinin tatmini meselesi gündeme gelir. Televizyonun popülerliğinin artmasına bağlı olarak sinemaya gitme oranının giderek azaldığı bir zamanda, bu meseleyle ilgilenmenin asıl konuyla pek ilgisi olmadığı yolunda bir itiraz gelebilir. Ancak bu itiraz birçok nedenden dolayı savunulamaz. Birincisi, iki mecranın birtakım asli özelliklerinin ortak olması, televizyonun, pek çok insanın film izlemeye can atmasına yol açan veya açmış olan tatminlerin hiç olmazsa birazını sağladığı sonucuna varmayı haklı gösterecektir. Dolayısıyla, sinemanın kesinlikle sönüp gittiğini farz etsek bile, sinema seyircisinin hoşuna giden şeylere dair bir inceleme, televizyonun kitleleri kendisine nasıl çektiğini açıklamaya yönelik herhangi bir girişim için gerekli bir referans çerçevesi sunacaktır. İkincisi, filmler kesinlikle mazi olmamıştır. Seyircileriyle beraber akın akın televizyon setlerine göçmüşlerdir. Tıpkı fethedilenin kültürüne teslim olan fatih gibi, televizyon giderek sinema salonlarının sağladıklarından beslenir hale gelmektedir; aslında yeni mecranın çekiciliği bir bakıma eskisinin çeki-

ciliğinin devam etmesiyle açıklanabilir. Üçüncüsü, mevcut eğilimin televizyondan yana olmasının geleneksel sinemanın çöktüğünü gösterdiği düşüncesi tamamen mesnetsizdir. Sinemalar moda olduğu zaman tiyatronun öldüğü söyleniyordu; ancak tiyatro, sinemanın hücumundan yara almadan kurtulduğu gibi, sinemadan pek çok şekilde faydalandı. Aynı şekilde, bu ülkedeki yakın dönem gelişmeler, büyük radyo ağlarının televizyonun etkileri hakkındaki şüphelerinin genelde abartılı olduğunu gösteriyor. Televizyonun yükselişi iki mecranın işlevlerinin birbirinden ayrılmasına yol açmış, bu durum radyoya da birtakım avantajlar sağlamış gibi görünüyor. Öyleyse sinema bu krizi pekâlâ atlatabilir. Potansiyelleri tüketilmiş olmaktan çok uzaktır ve sinemanın yükselişe geçmesine yaramış olan toplumsal koşullar kayda değer bir biçimde değişmemiştir henüz. (Ayrıca, mecranın ayakta kalma şansını güçlendiren kesinlikle büyük ekran değildir.)

Hayata açlık

Hugo von Hofmannsthal 1921'de *Der Ersatz für Träume* (Rüyaların İkamesi) başlıklı bir makale yayımlamış; burada, sinemaya giden kalabalıkları büyük endüstriyel merkezlerin ve şehirlerin insanları, fabrika işçileri, alt kademelerde çalışanlar vb. olarak tanımlamıştır. Toplumun onlara dayattığı hayat yüzünden, der Hofmannsthal, zihinleri boştur. Bu insanlar dilin toplumun onları kontrol etme araçlarından biri olduğundan şüphelenirler, dolayısıyla dilden korkarlar; gazeteler tarafından veya parti mitinglerinde aktarılan bilginin, kendilerini, duygularının onlara hayat olduğunu söylediği şeyden daha da uzağa götürmesinden korkarlar. Bu yüzden, sessiz olduğu için onlara daha da cazip gelen filmleri olan sinemaya kaçarlar. Sinema seyircisi orada toplumun kendisine çok gördüğü dolu dolu hayatı bulur. Çocukluk günlerinde bu hayatın hayalini kurmuştur ve sinema böyle hayallerin ikamesidir.[31]

Hofmannsthal, çalışan kitlelerin, başarı hikâyeleri anlatan veya zenginlerin aylaklığına bakış atan birçok filmden alabileceği hayali

31. Hugo von Hofmannsthal, "Der Ersatz für Träume", *Die Berührung der Sphären.*

zevklere işaret ediyor gibidir.[32] Ancak ne işçi sınıfının veya alt orta sınıfın ekonomik ve toplumsal ihtiyaçlarıyla, ne de bu ihtiyaçlar için emniyet supabı işlevi gören klişe hikâye örüntüleriyle ilgilenmektedir. Üzerinde durduğu mesele daha ziyade filmin, Hofmannsthal'ın kendi sınıfsal konumu ve o dönemde kendi üzerinde etkili olan çevresel faktörlerle ilgili nedenlerden dolayı çalışan sınıflara atfettiği köklü, neredeyse metafizik bir arzuyu tatmin etme kabiliyetidir. Çünkü kitlelerin sinema salonunda oturup ekranı seyretmesi, Hofmannsthal'a göre, "bütün çatıları uçurup sırları ortaya çıkaran iblisler kralı Asmodeus'la beraber uçmak" gibidir. Başka bir deyişle, sinemanın ondan mahrum olanlara sunduğu bitmez tükenmez hayattır bu. Hofmannsthal bunu çok açık dile getirir. Rüya gören seyircinin hayal gücünü dolduran görüntülerde yoğunlaşan "hayat özü"nden bahseder. Ekrandan geçip giden rüyaları çarpıcı bir biçimde "hayatın ebediyen dönen ışıltılı çarkı"na benzetir.

"Hayat"a açlığın yaygın olduğu ve filmin tam da bu susuzluğu dindirecek donanıma sahip olduğu yolundaki iki varsayımla uyumlu açıklamalar mecranın tarihini kateder. Daha 1919'da, Viyanalı bir yazar sinemada "hayatın nabzını" hissettiğimizi ve "kendimizi sinemanın hayal gücümüzden kat kat üstün olan ezici bereketine teslim ettiğimizi" ifade eder.[33] 1930'da Fransız yazar Beucler, tıpkı bir rüya gibi evreni bize erişilir kıldığı için filmi övdükten sonra, bir keresinde sinemada yanına yanaşan birinin şöyle dediğini anlatır: "Benim için sinema hayat kadar kıymetlidir."[34] Bu söz, Wolfgang Wilhelm'in Alman sinema seyircileri üzerinde yaptığı ve 1940'ta doktora tezi *Die Auftriebswirkung des Films*'e (Filmin Canlandırıcı Etkisi) dahil ettiği bir araştırmanın düsturu olarak da kullanılabilirdi pekâlâ. Wilhelm'in araştırması, yirmi üniversite öğrencisi ve öğretim görevlisiyle yapılan bir anket ile farklı meslek ve yaş gruplarından kişilerle yapılan yirmi üç mülakata dayanır.[35] Örneklem, kapsamının darlığı nedeniyle bağ-

32. 1920'lerin sonunda Almanya'da seyircinin arzuları ile film içeriği arasındaki ilişkiler için bkz. Kracauer, "Der heutige Film und sein Publikum", *Frankfurter Zeitung*, 30 Kasım ve 1 Aralık 1928.

33. Pordes, *Das Lichtspiel: Wesen-Dramaturgie-Regie*, s. 22.

34. Beucler, "L'homme cinéma", *La Revue du cinéma*, 1 Kasım 1930, c. II, no. 10:20.

layıcı olmaktan uzaksa da, Hofmannsthal'ın dikkat çektiği hususlarla ilgili olması bakımından önemlidir. Verilen cevaplardan bazıları şöyledir:

"Film, tiyatrodan daha fazla hayat demek. Tiyatroda izlediğim sanat eseri bir şekilde tasarlanıp işlenmiş gibi görünüyor. Ama bir film gösteriminden sonra, az önce hayatın tam ortasındaydım gibi hissediyorum." (ev hanımı)*

"Nihayetinde insan hayattan bir şey almak istiyor." (genç bir işçi)

"İyi bir film insanlarla ve 'hayat'la temas etmeme yardım ediyor." (hemşire)

"Tanıdığım insanlar ne kadar az ilgi çekiciyse o kadar sık sinemaya gidiyorum." (işadamı)

"Bazı günler, bir tür 'insana açlık' (*Menschenhunger*) beni sinemaya sürüklüyor." (öğrenci)

"Beni sinemaya sürükleyen, sıradışı durumların, kavganın, heyecan verici çarpışmaların, aşk sahnelerinin, kalabalıkların görüntülerinin, meçhul dünyaların, yeraltının, ... savaşın, toplumun uyandırdığı duyuma, bir sinir gıdıklamasına duyduğum açlıktır." İlginçtir, aynı kişi şöyle devam ediyor: "Bir bütün olarak film kötü olabilir, ama atmosferi iyiyse, bahsettiğim türden ayrıntılar beklentilerimi karşıladığı takdirde beni genel olarak tatmin eder." (öğrenci)[36]

Araştırma gösteriyor ki, Hofmannsthal'ın varsayımlarının aksine, sık sık sinemaya gitme itkisi çalışan kitleler arasında yaygın olan koşullardan, daha doğrusu sadece bu koşullardan kaynaklanmıyor. Film müptelalarının arasında başka toplumsal kesimlerden insanlar da var. İçsel motivasyonları göz önünde bulundurulduğunda, yukarıdaki bütün cevap ve açıklamalar sinema müdavimlerinin yabancılaşmadan, yalnızlıktan muzdarip olduğunu gösterir. Ayrıca, böyle kişilerin toplum tarafından bastırılmış veya reddedilmiş hissetmediğini de ortaya koyar. Sinema müdavimi kederini bir tecrit haline; yeterli ve tatmin edici insani ilişkileri olmamasından değil, etrafındaki nefes alan dün-

35. Araştırmanın nasıl tasarlandığına dair daha ayrıntılı bilgi için bkz. Wilhelm, *Die Auftriebswirkung des Films*, s. 6-9.

* Bu açıklama, bir Fransız kadının s. 275'te aktardığımız açıklamasıyla paralellik gösteriyor.

36. *A.g.y.*, s. 19, 33, 34, 35.

yayla, yani içinden akıp geçse varoluşunu daha heyecan verici ve daha anlamlı kılacak şeylerin ve olayların akışıyla temasını kaybetmiş olmasından kaynaklanan bir tecride bağlar. "Hayatı" özler. Sinema, dolu dolu hayata temsili olarak katıldığı yanılsaması yarattığı için onu çeker.

Bizatihi hayat kavramı

Güçlü bir kendilik olarak –örneğin Walt Whitman'ın ve hatta Émile Verhaeren'in şiirlerinde kendini ortaya koyduğu haliyle– hayat kavramının kökeni nispeten yakın bir tarihe dayanır. Kavramın sözgelimi Romantiklerden Nietzsche'ye, Bergson'a ve oradan da günümüze kadar uzanan evrimini inceleme fikri baştan çıkarıcıdır; ancak böyle bir inceleme, başlı başına geniş kapsamlı bir önerme olduğundan, bu kitabın kapsamını aşar. Dolayısıyla, belki de bizzat hayata duyulan nostaljiyi yaratmaya yardım etmiş olan iki gelişmeyi ele almak yeterlidir. Birincisi, modern kitle toplumunun yükselişi ve bununla beraber inançlar ve kültürel geleneklerin çözülmesi, bireyin birlikte yaşayacağı bir dizi norm, yakınlık ve değer tesis etmiştir. Normatif saiklerin korozyonunun bizi bu saiklerin matrisi, altlarındaki taban olarak hayata yoğunlaşmaya sevk etmesi mümkündür.

İkincisi, bir "tahlil çağı"nda yaşıyoruz ve bu da, daha pek çok şeyin yanı sıra, modern insanla beraber soyut düşüncenin somut deneyim karşısında üstünlük kazandığı anlamına geliyor. Mesela Whitehead bilimsel bilginin estetik içgörüden çok daha az kapsayıcı olduğunu, ve teknolojik açıdan hâkim olduğumuz dünyanın gerçekliğin sadece duyuların, kalbin erişimindeki bir parçası olduğunun gayet farkındaydı. Hayat kavramı, bilimin anemik uzay-zaman dünyasını aşan bu gerçekliği de tanımlayabilir. Wilhelm, mülakatlardan elde ettiği malzemeden yola çıkarak, filmin en canlandırıcı etkilerinden birinin, teknoloji ve analitik düşüncenin başatlığı duyarlılıklarını köreltmiş olan kişilerin "hayat"la "duyumsal ve dolaysız" temas kurmaya devam etmelerine imkân tanıması olduğu sonucuna varır.[37] Böylece benimsenen tam da ölçmeye gelmeyen bir gerçeklik olur.

37. *A.g.y.*, s. 47.

Film – "hayatın ışıltılı çarkı"

Peki filmler tecrit edilmiş bireyin özlemlerini nasıl tatmin eder? Başka pek ortak tarafları yok belki ama, sinema seyircisi ekrana üşüşen uçucu gerçek hayat fenomenlerine duyarlılığı bakımından 19. yüzyıl *flaneur*'ünü andırır. Mevcut tanıklıklara göre, üzerinde en güçlü etkiyi yaratan şey bu fenomenlerin akışıdır. Böyle fenomenler –taksiler, binalar, gelip geçenler, yüzler– tesadüfi olan parçalı olaylarla birlikte, muhtemelen seyircinin duyularını uyarıyor ve ona rüya malzemesi sağlıyor. Barlar acayip maceralara işaret ediyor, hazırlıksız toplanmalar taze insani temaslar vadediyor, ani sahne değişiklikleri kestirilemeyen ihtimallere gebe oluyor. Film, tam da kamera gerçekliğine gösterdiği ilgi yoluyla, bilhassa yalnız seyirciye, –şeylerin çıplak şemasının, bizzat şeyleri yerlerini almakla tehdit ettiği bir ortamda– giderek büzüşen benliğini bizzat hayatın kendisinin görüntüleriyle, göz alıcı, anıştırmalarla dolu, sonsuz hayatın görüntüleriyle doldurmasına imkân verir. Birçok farklı şekilde iç içe geçirebileceği bu bağlantıları gevşek görüntülerin rüya gören seyirci açısından çok tatmin edici olduğu açıktır, çünkü görüntüler ona somut nesnelerin, çarpıcı duyumların ve sıradışı imkânların serap misali dünyasına kaçış yolları sunar. Şimdiye kadar söylenenler seyircinin filmlerden aldığı keyfin olay örgülerinden kaynaklanmadığını, ille de onlardan kaynaklanması gerekmediğini göstermektedir. Chaperot'nun sözleriyle, "bazen, olay örgüsünün tamamını bildiğimiz ve içler acısı gidişatını tahmin edebildiğimiz bir filmin tam ortasında, aniden, görüntünün daha üst bir düzleme yükseldiği ve 'hikâye'nin olsa olsa ikincil bir öneme sahip olduğu hissine kapılmaz mıyız?"[38]* Film müptelasını tecritten kurtaran, onu tekrar tecrit edebilecek olan bireysel bir kaderden ziyade, sürekli değişen örüntülere göre bir araya gelip kaynaşan insanların görüntüsüdür. Seyirci dramanın kendisinden çok drama fırsatı peşindedir.

38. Chaperot, "Henri Chomette: Le poème d'images et le film parlé", *La Revue du cinéma*, 1 Ağustos 1930, c. II, no. 13:28.

* Bkz. s. 166.

Çocuksu kadiri mutlaklık

Seyirci bu fırsattan yararlanırken, başka bir arzuyu da tatmin eder. Yukarıda değindiğimiz gibi, Hofmannsthal seyircinin, rüyalarının bilinçdışına gömülen çocukluk günlerini canlandırdığını varsayar. "Gözler ışıltılı ekrandan hayatın bin katlı imgesini edinirken," der Hofmannsthal, "yeraltındaki bu bitki örtüsünün tümü en karanlık köklerine kadar titrer".[39] Hofmannsthal haklıysa, inatçı gerçeklikten taşan rüyalar sayesinde mucizevi bir biçimde dünyayı yönetmesi bakımından, sinema seyircisi yeniden çocuk olur. Alman sinema seyircileriyle ilgili araştırmada da bu sav dile gelir. "Her yerde, bu dünyanın tanrısı gibi her şeyin üstünde olabilirim," diyor bir psikoloji öğrencisi. Kadın bir öğretim görevlisinin sözleriyse şöyle: "Her şeyi gören tanrı gibisiniz ve hiçbir şey sizden kaçmazmış, her şeyi kavrıyormuşsunuz gibi hissediyorsunuz."[40]

Mülakata katılan öğrencinin ve öğretim görevlisinin hayali kadiri mutlaklığından duyduğu tatmin belki de bizim bugünkü durumumuzun bir semptomudur. Bu durumu niteleyen sadece bağlayıcı norm ve inançların kaybolup gitmesi ve bir somutluk kaybı –hayata duyulan açlığı açıklamayı sağlayan iki gelişme– değildir, üçüncü bir etmen daha vardır: bireyin kendi kaderi de dahil olmak üzere modern dünyayı şekillendiren güç, mekanizma ve süreçlere bir açıklama getirmesinin giderek zorlaşması. Dünya siyasi ve diğer bakımlardan o kadar karmaşıklaşmıştır ki artık basitleştirilemez. Her etki pek çok yüzü olan muhtemel nedenlerinden ayrı görünür; bir senteze, birleştirici bir imgeye yönelik her girişim yetersiz kalır. Dolayısıyla, etkiler karşısındaki yaygın âcizlik hissi, tanımlanmaktan kaçtığı için kontrol edilemez hale gelir. Şüphesiz birçoğumuz, çaresizce bu etkilere maruz kaldığımız için, bilinçli veya bilinçsiz, acı çekeriz. Böylece bu durumu telafi edecek şeyler aramaya başlarız. Ve görünüşe göre film, geçici olarak bizi rahatlatmaya yatkındır. Öğretim görevlisinin sözleriyle, sinemada "her şeyi kavrarsınız". Burada, hayal kırıklığına uğramış olanlar, yaratılışın hâkimlerine dönüşebilir.

39. Hofmannsthal, "Der Ersatz für Träume", s. 267.
40. Wilhelm, *Die Auftriebswirkung des Films*, s. 22.

Rüya âleminden dönüş

Ancak seyirci sürekli rüya görmez. Her sinema seyircisi, transa geçer gibi dalma nöbetleri ile mecranın uyuşturucu etkisinin azalır gibi göründüğü anların birbirini izlediğini görecektir. Bir bakarsınız görüntülerin akışında ve mahrem hülyalarda kaybolup gider, bir bakarsınız tekrar kıyıya sürüklendiğini hisseder. Bilinci biraz yerine geldi mi, gayet doğal bir biçimde, üzerine akın eden duyu izlenimlerinin etkisi altında deneyimlediği şeyin hesabını çıkarmaya çalışır. Bu noktada çok önemli bir mesele, şimdilik çözümsüz kalacak olan, film deneyiminin anlamı meselesi gündeme gelir.*

* Bkz. s. 499.

Resimler



BERENICE ABBOT KOLEKSİYONU

1

Eugène Atget: Paris Sokağı



NEW YORK MODERN SANAT MÜZESİ KOLEKSİYONU

2
László Moholy-Nagy: Berlin Radyo Kulesi'nden, 1928



WILLIAM A. GARNETT

3
William A. Garnett: Nü Kumul, 1953
Death Valley, kumulun havadan çekilmiş fotoğrafı.



NEW YORK MODERN SANAT MÜZESİ KOLEKSİYONU

4
Mary Ann Dorr: Güneş Işığında Sandalyeler



MAGNUM PHOTOS

5
Henri Cartier-Bresson: Enkazın İçindeki Çocuklar, İspanya, 1933



CINEMATHEQUE FRANÇAISE, PARIS

6
L'ARRIVEE D'UN TRAIN
Lumiere, Fransa



NEW YORK MODERN SANAT MÜZESİ, FİLM KÜTÜPHANESİ

7
VOYAGE A TRAVERS L'IMPOSSIBLE
Georges Meliès, Fransa



DONALD L. VELDE KOLEKSİYONU, NEW YORK

8

THE RED SHOES

Michael Powell ve Emeric Pressburger, Birleşik Krallık



NEW YORK MODERN SANAT MÜZESİ, FİLM KÜTÜPHANESİ

9
ZEMLYA
Alexander Dovzhenko, SSCB



NEW YORK MODERN SANAT MÜZESİ, FİLM KÜTÜPHANESİ

10

LOUISIANA STORY

Robert J. Flaherty, ABD



ULUSAL FİLM ARŞİVİ, LONDRA

11
INTOLERANCE
D. W. Griffith, ABD



ROGER TILTON

12

JAZZ DANCE

Roger Tilton, ABD



NEW YORK MODERN SANAT MÜZESİ, FİLM KÜTÜPHANESİ

13

DESERT VICTORY

Ordu Film ve Fotoğraf Birimi ve Kraliyet Hava Kuvvetleri
Film Prodüksiyon Birimi, Birleşik Krallık



NEW YORK MODERN SANAT MÜZESİ, FİLM KÜTÜPHANESİ

14
UNDERWORLD
Josef von Sternberg, ABD



NEW YORK MODERN SANAT MÜZESİ, FİLM KÜTÜPHANESİ

15
ROMA CITTÀ APERTA
Roberto Rossellini, İtalya



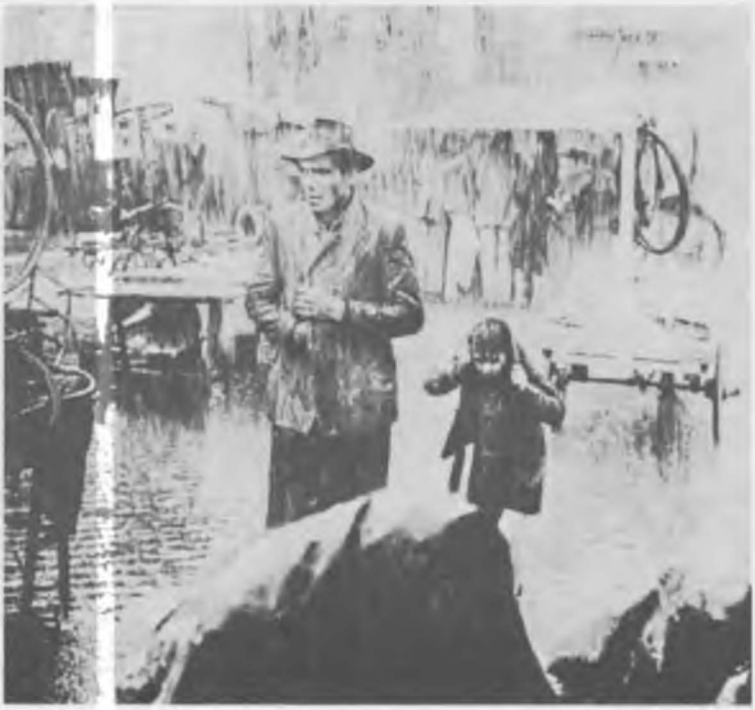
ULUSAL FİLM ARŞİVİ, LONDRA

16
POLIZEIBERICHT ÜBERFALL
Ernö Metzner, Almanya



NEW YORK MODERN SANAT MÜZESİ, FİLM KÜTÜPHANESİ

17
THE MUSKETEERS OF PIG ALLEY
D. W. Griffith, ABD



NEW YORK MODERN SANAT MÜZESİ. FİLM KÜTÜPHANESİ

18
LADRI DI BICICLETTE
Vittorio De Sica, İtalya



NEW YORK MODERN SANAT MÜZESİ, FİLM KÜTÜPHANESİ

19
LE MILLION
Rene Clair, FRANSA



NEW YORK MODERN SANAT MÜZESİ, FİLM KÜTÜPHANESİ

20

LA PASSION DE JEANNE D'ARC

Carl Dreyer, Fransa



NEW YORK MODERN SANAT MÜZESİ, FİLM KÜTÜPHANESİ

21

VREDENS DAG

Carl Dreyer, Danimarka

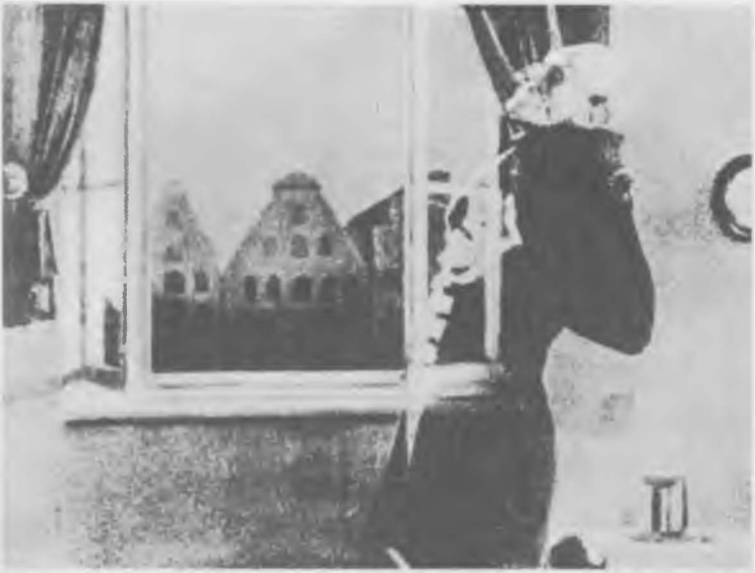


NEW YORK MODERN SANAT MÜZESİ, FİLM KÜTÜPHANESİ

22

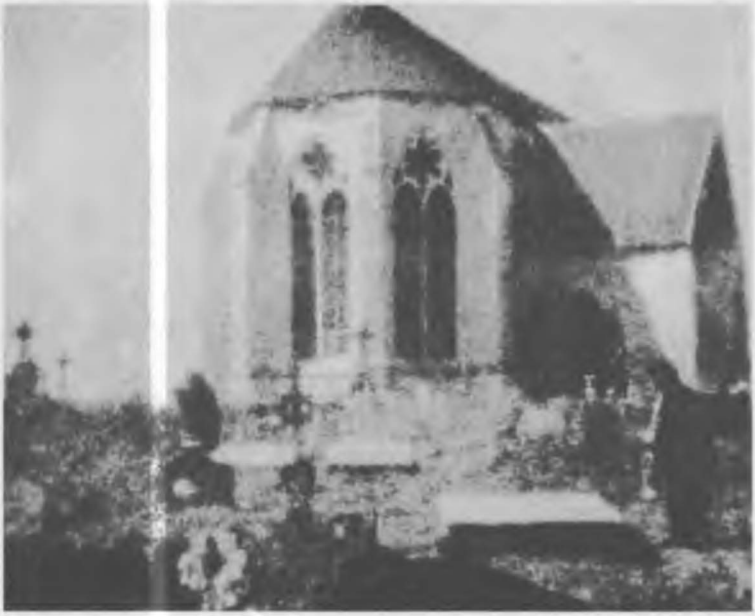
SUNNYSIDE

Charles Chaplin, ABD



NEW YORK MODERN SANAT MÜZESİ, FİLM KÜTÜPHANESİ

23
NOSFERATU
F. W. Murnau, Almanya



NEW YORK MODERN SANAT MÜZESİ, FİLM KÜTÜPHANESİ

24
VAMPYR
Carl Dreyer, Fransa



NEW YORK MODERN SANATMÜZESİ, FİLM KÜTÜPHANESİ

25
LOS OLVIDADOS
Luis Buñuel, Meksika



NEW YORK MODERN SANAT MÜZESİ, FİLM KÜTÜPHANESİ

26
HAMLET
Sör Laurence Olivier, Birleşik Krallık



NEW YORK MODERN SANAT MÜZESİ, FİLM KÜTÜPHANESİ

27
THE THIRD MAN
Sir Carol Reed. Birleşik Krallık



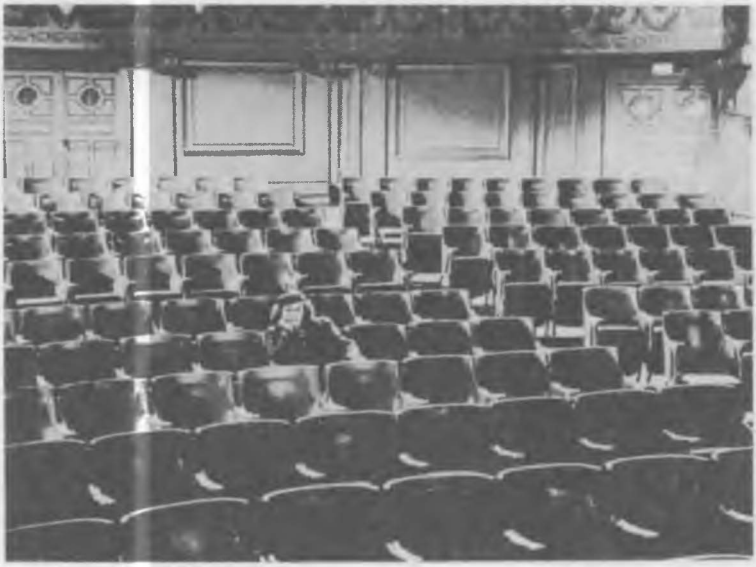
ULUSAL FİLM ARŞİVİ, LONDRA

28
SOUS LES TOITS DE PARIS
Rene Clair, Fransa



NEW YORK MODERN SANAT MÜZESI, FİLM KÜTÜPHANESİ

29
THE BAND WAGON
Vincente Minnelli, ABD



ULUSAL FİLM ARŞİVİ, LONDRA

30
ONE HUNDRED MEN AND A GIRL
Henry Koster, ABD



GIDEON BACHMANN

31
THE MEDIUM
Gian-Carlo Menotti, ABD



ULUSAL FİLM ARŞİVİ, LONDRA

32
KONETS SANKT-PETERBURGA
V. I. Pudovkin, SSCB



JOSEPH BURSTYN INC., NEW YORK

33
THE QUIET ONE
Sidney Meyers, ABD



NEW YORK MODERN SANAT MÜZESİ, FİLM KÜTÜPHANESİ

34
ENTR'ACTE
René Clair, Fransa



NEW YORK MODERN SANAT MÜZESİ, FİLM KÜTÜPHANESİ

35
BALLET MECANIQUE
Fernand Leger, Fransa



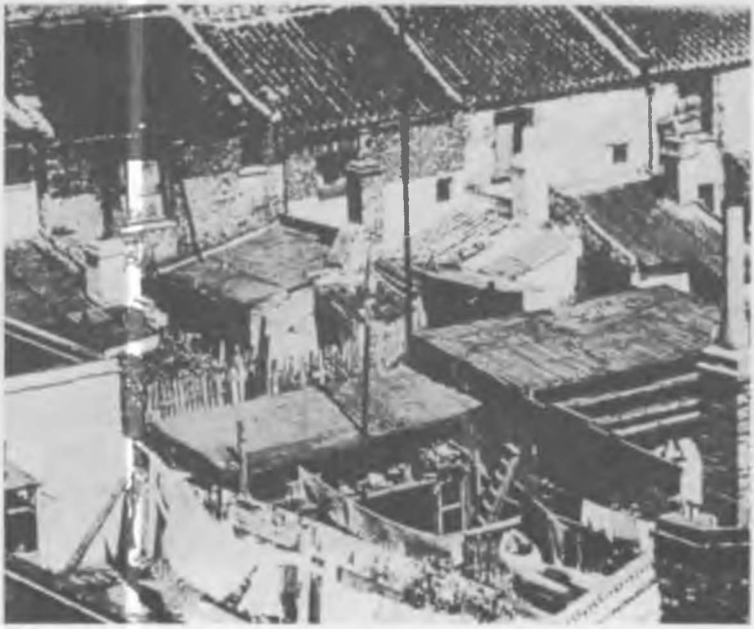
ULUSAL FİLM ARŞİVİ, LONDRA

36
UN CHIEN ANDALOU
Luis Buñuel ve Salvador Dali, Fransa



LOPERT FILMS, INC., NEW YORK

37
THE MYSTERE PICASSO
Henri-Georges Clouzot, Fransa



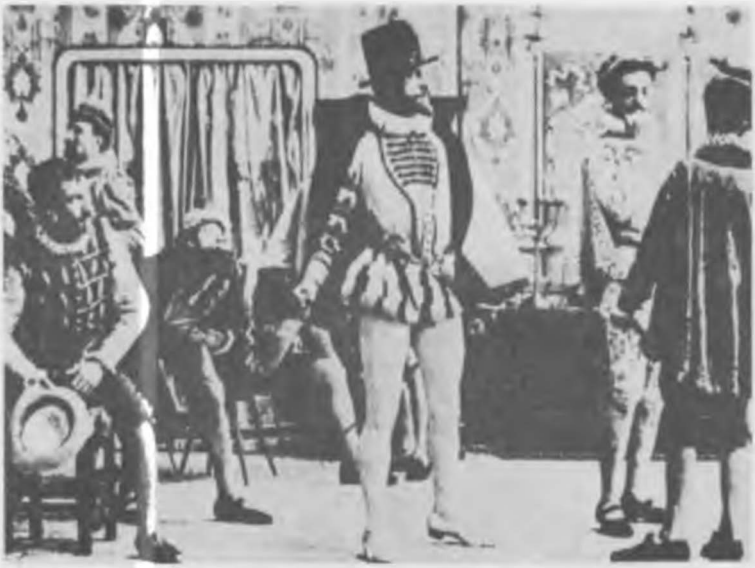
NEW YORK MODERN SANAT MÜZESİ, FİLM KÜTÜPHANESİ

38
HOUSING PROBLEMS
Edgar Anstey ve Sör Arthur Elton, Birleşik Krallık



NEW YORK MODERN SANAT MÜZESİ, FİLM KÜTÜPHANESİ

39
MISERE AU BORINAGE
Joris Ivens ve Henri Storck, Belçika



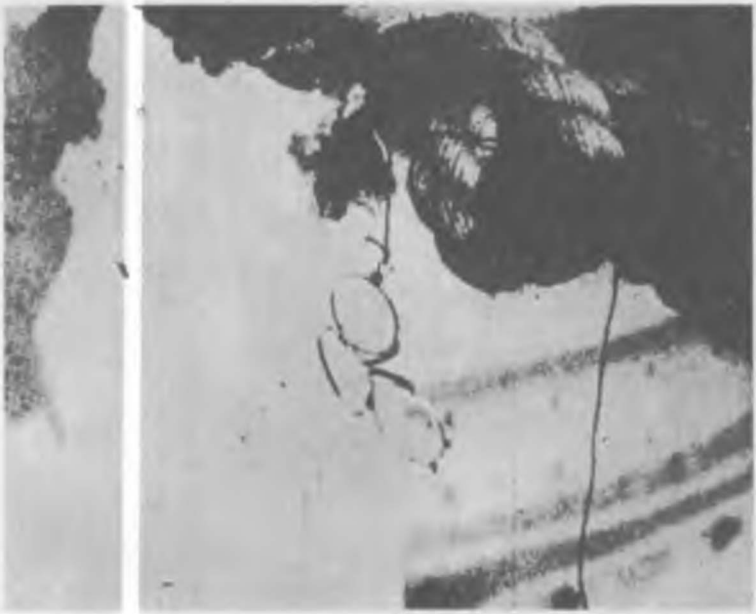
NEW YORK MODERN SANAT MÜZESİ, FİLM KÜTÜPHANESİ

40
L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE
Film d'Art, Fransa



NEW YORK MODERN SANAT MÜZESİ, FİLM KÜTÜPHANESİ

41
IVAN GROZNYY
Sergei M. Eisenstein, SSCB



ULUSAL FİLM ARŞİVİ, LONDRA

42
BRONENOSETS POTYOMKIN
Sergei M. Eisenstein, SSCB



DONALD L. VELDE KOLEKSİYONU, NEW YORK

43
SMULTRONSTÄLLET
Ingmar Bergman, İsveç



DONALD L. VELDE KOLEKSİYONU, NEW YORK

44
GERVAISE
Rene Clement, Fransa



NEW YORK MODERN SANAT MÜZESİ, FİLM KÜTÜPHANESİ

45
JOURNAL D'UN CURE DE CAMPAGNE
Robert Bresson, Fransa



BEN ADLER KOLEKSİYONU, NEW YORK

46
LE ROUGE ET LE NOIR
Claude Autant-Lara, Fransa



ULUSAL FİLM ARŞİVİ, LONDRA

47
MÄNNISKOR I STAD - EN KORTFILM FRÅN STOCKHOLM
Arne Sucksdorff, İsveç



NEW YORK MODERN SANAT MÜZESİ, FİLM KÜTÜPHANESİ

48
MOANA
Robert J. Flaherty, ABD



DONALD L. VELDE KOLEKSİYONU, NEW YORK

49
ON THE BOWERY
Lionel Rogosin, ABD



ULUSAL FİLM ARŞİVİ, LONDRA

50
TOGETHER
Lorenza Mazzetti, Birleşik Krallık



JOSEPH BURSTYN, INC., NEW YORK

51
LITTLE FUGITIVE
Morris Engel, Ruth Orkin ve Ray Ashley, ABD



JOSEPH BURSTYN, INC., NEW YORK

52
PAISA: Roma Epizodu
Roberto Rossellini, İtalya



JOSEPH BURSTYN, INC., NEW YORK

53
NAPOLI MILIONARIA
Eduardo De Filippo, İtalya



EDWARD HARRISON, NEW YORK

54
UMBERTO D.
Vittorio De Sica. İtalya



BEN ADLER KOLEKSİYONU, NEW YORK

55
LA STRADA
Federico Fellini, İtalya



DONALD L. VELDE KOLEKSİYONU, NEW YORK

56
LE NOTTI DI CABIRIA
Federico Fellini, İtalya



EDWARD HARRISON, NEW YORK

57
RASHÔMON
Akira Kurosawa, Japonya



NEW YORK MODERN SANAT MÜZESİ, FİLM KÜTÜPHANESİ

58
THE PILGRIM
Charles Chaplin, ABD



CINEMATHEQUE FRANÇAISE. PARİS

59
LE SANG DES BETES
Georges Franju, Fransa



CINEMATHEQUE FRANÇAISE, PARİS

60
HOTEL DES INVALIDES
Georges Franju, Fransa



EDWARD HARRISON, NEW YORK

61
APARAJITO
Satyajit Ray, Hindistan

III. KOMPOZİSYON

10

Deneysel Film

GİRİŞ: BAŞLICA İKİ FİLM TİPİ

En genel iki film tipi hikâyeli film ve hikâyesiz filmdir; ikincisi, pek çok *deneysel* filmi ve çeşit çeşit *olgusal filmi* kapsar. Mecrasının özgül özelliklerine duyarlı bir sinemacının hikâyeli film ile hikâyesiz film arasında serbestçe seçim yapabileceğini varsayalım. Hemen ikisinden birini mi seçecektir, yoksa ikisinin de eşit derecede tatmin edici çözümlere imkân verdiği inancıyla böyle bir seçim yapma fikrini toptan ret mi edecektir?

Bu apaçık bir mesele gibi görünse de, literatürde bilhassa da ilk alternatiften yana olanlar tarafından çok tartışılmıştır. Söz konusu grup hikâye anlatmanın sinematik yaklaşımla çatıştığını savunur. Avangardın hikâyeli filme isyanına geçmeden önce, birbirinden tamamen bağımsız başka tarafların meselenin anlam ve önemine işaret eden aynı minvaldeki iki yorumu üzerinde durabiliriz.

Bunlardan ilki, André Maurois'nın bir gözlemidir ve bu duyarlı yazarın gerçek bir deneyiminden kaynaklandığı için son derece çarpıcıdır: "Gittiğim bir sinemada *Larmes de clown*'un reklamını gösterdiler; büyük bir topu yuvarlayan palyaçoları, dansçıyı tehdit eden aslanıyla bir sirkin çok güzel görüntüleriydi bunlar; hepsi muazzamdı, muğlaktı, Saint-John Perse'in bazı şiirleri gibi çağrışımlarla doluydu. Ertesi hafta filmi görmeye gittim. Doğru, tutarlı, duygusal ve dümdüz bir hikâyeydi. Şiirsel cazibesi sadece gelişigüzel kesilmiş olmasından kaynaklanıyordu. Olayların aklıselim fazlalığı sıyrılıp çıkarılınca, seyirci hükümlerde bulunma zorunluluğundan kurtarılıp şiirsel duyguya yaklaştırılmış oluyor. Sonuç olarak, filmde olay örgüsü ile şiirsellik arasında bir çatışma vardır. Olay örgüsü çok enteresansa,

her şey bir romandaki gibi geçer; betimlemeyi atlamak istersiniz. Film bize ahlaki bir hakikati öğretmek için tasarlandıysa, didaktik bir şiir kadar kötü olur." Maurois sözlerinin devamında, uzun metraj bir filmin "şiirselliğini" korumak için, görüntülerin, Balzac'taki veya Chaplin'in *A Woman of Paris*'indeki gibi bir atmosfer yaratacak şekilde, aksiyondan önce gelmesi gerektiğine işaret eder. Ayrıca bir seçenek olarak çatışmanın daha radikal bir çözümünü görür – "belli bir ritme göre düzenlenmiş görüntülerden oluşan, olay örgüsü olmayan" *cinéma pur*.[1] "Saf sinema" imkânını tasavvur etmesi pek de şaşırtıcı bir durum değil; zira Maurois 1927'de bunu yayımlarken, Fransız avangardı altın çağını yaşıyordu.

İkincisi, bundan yirmi sene sonra Lucien Sève de aynı temaya odaklanan bir teori geliştirmiştir. Maurois'nın sözünü ettiği "şiir" ile "olay örgüsü" arasındaki karşıtlık, Sève'de "çekim"in [plan] özellikleri ile "sekans"ın özellikleri arasındaki çatışmaya dönüşür. "Sinema muğlaktır," der Sève. "Kendilerini yalıtmaya meyleden ve dikkatli bir inceleme talep eden* ayrı ayrı çekimlere dayandığı kadar, çekimler arasında belli bir anlam birliği yaratan ve seyircide yoğun bir süreklilik arzusu uyandıran sekansa da dayanır. Seyircinin bakış açısından, çift ilgi kanunu olarak nitelendirilebilir bu; seyirci genelde filmi çok uzun, çekimleri çok kısa bulur, çünkü aynı anda iki karşıt eğilime sahiptir: çekimi zenginliğini kuşatmak için tutmak ve merakını tatmin edip dramanın tadını almasına yetecek kadar çözer çözmez de bırakmak ister."(Bu terminolojinin yanıltıcı olduğunu belirtmeye gerek yok herhalde. Sève'in "çekim" dediği şey, klasik Eisenstein filmlerindeki gibi, pekâlâ bir çekimler "montajı" ile aynı kapıya çıkabilir; "sekans" dediği şey ise açıkça bir uzun metraj filmde, çekimlerin veya kendisini meydana getiren çekim birimlerinin çoklu anlamı genel anlamını belirsizleştirecek şekilde kurgulanmış bir epizottur.)

Sève sekansın çekimin gücünü azaltmasıyla ilgili endişelerini örneklendirerek devam eder; hikâye anlatma gayesindeki bir ekranın sinemaya özgü iletileri aktarma imkânını otomatikman kaybettiğini

1. Maurois. "La poésie du cinéma", *L'art cinématographique*, 1927, c. III, s. 34-35.

* Krş. Sève referansı, s. 283.

söyler: "Bir Amerikan gangster filmini seyrediyorum; ekran bana banka çalışanının arabasına atlayıp aceleyle evine dönmesini anlatıyor. Arabasını evinin önüne çektiği anda, pekâlâ daha az dikkat edebileceğimi biliyorum: Koridoru geçip üst kata yürüyecek, anahtarını çıkaracak, ışığı yakacak. O andan itibaren tekrar yakından takip edebilirim, çünkü belki de bir bakacak, koltuğunda oturan biri var. ... Bir Chaplin jesti aşırı bir dikkat ister benden, çünkü her an hiç beklenmedik bir yöne sapabilir ama burada jesti daha onu görmeden bilirim ve ileride ne olacağını tahmin ettiğim için gelişimine pek dikkat etmem."

Peki sinematik anlatı bakımından bunun içerimi nedir? Anlatı "gözden ziyade kavramlaştıran ve sözelleştiren zihni zenginleştirir. Bu yüzden," diye devam eder Sève, "seyirci bir roman okuru gibidir ve okurunkine benzer faaliyetlerle, bir biçim arayışından ziyade niyet arayışıyla ve jest arzusundan ziyade yoğun bir drama arzusuyla tanımlanabilir. ... Filmde ister bir drama, bir dedektif hikâyesi, bir mit, gündelik bir olay [haber] veya isterse bir risale söz konusu olsun, sonuç hep aynıdır". Tıpkı Maurois gibi Sève'in de *cinéma pur* imkânına; hikâye anlatmayan, sekans yerine çekime dayanan filmlere işaret ettiği söylenebilir. Ancak Sève saf sinemanın öyle ya da böyle bir ideal olarak kaldığını, çünkü edebiyat estetiğini reddettiğini, dolayısıyla da "bir eser tesis etme problemini çözemediğini" savunur.[2]

KÖKENLER

Avangard hareketi

Tarihsel olarak, deneysel filmin kaynağı 1920'lerin Avrupa avangard hareketidir, bu hareketin esin kaynağı da büyük ölçüde çağdaş sanattır. Avangardcıların yarısından çoğu yazar ve ressamlardan oluşur* ki bu grubun çoğu da esasen ressamdır. 1921'de, Almanya'da çalışan iki

2. Sève, "Cinéma et méthode", *Revue internationale de filmologie*, Eylül-Ekim 1947, c. I, no. 2:172-3 ve *a.g.y.*, Ekim 1948, c. I, no. 3-4:352-3. Ayrıca bkz. Caveing, "Dialectique du concept du cinema", *a.g.y.*, Ekim 1948, c. I, no. 3-4:348. Valéry, "Le cinéma". *Les techniques au service de la pensée* içinde, s. 161-2'de kurmaca ile gözlemin tuhaf bir karışımı olarak gördüğü hikâyeli film konusunda huzursuzdur.

* Modern deneyler yapanlar, filmi doğrudan kendi sanat mecrası olarak seçenler için bu doğru değildir.

ressam arkadaş, Viking Eggeling ve Hans Richter tuval üzerinde geliştirdikleri geometrik kompozisyonları durağan varoluşlarından kurtardılar. Eggeling spirallerden ve tarağı andıran şekillerden oluşan *Symphonie diagonale*'yi yarattı, Richter ise siyah, gri ve beyaz dörtgenleri büyüleyici ritmik egzersizlere dönüştürdüğü *Rhythmus 21*'i.[3] Bunlar hareketli resimlerdi, "hayat verilen çizimler"di.* Ancak Richter-Eggeling'in soyutlamaları avangardı oluşturan trendlerden yalnızca birisiydi. Paris merkezli bu son derece karmaşık hareket edebiyat ve resim alanındaki gerçeküstücülükten de oldukça etkilenmiştir; ve şüphesiz, kendisini genel olarak ulusal sinemaların, sözgelimi dışavurumcu Alman filmlerinin, Amerikan komedilerinin, rüyaları ve üst üste bindirmeleriyle İsveç filmlerinin ve "montaj" tekniklerini ustalıkla kullanan Rus filmlerinin etkilerine de açmıştır.

Avangardın paradigmatik niteliği

Deneysel film geçici bir durgunluktan sonra, II. Dünya Savaşı'ndan itibaren geri dönmüştür. Bugün bu ülkede (ABD) bilhassa genç sanatçılar deneysel filme bariz bir ilgi göstermektedir – Whitney Kardeşler'i, Maya Deren, Sidney Peterson, Curtis Harrington'ı vb. düşünün mesela. Ancak türü besleyenler sadece sanatçılar değildir. Yeniden canlanması –bu gerçekten de bir yeniden doğuşsa tabii– bakımından belki daha da semptomatik olan, film topluluklarının istikrarlı büyümesinin gösterdiği gibi, giderek artan bir tüketici talebidir.[4] Burada asıl dikkat çeken nokta, güncel ürünlerin neticede 1920'lerde geliştirilen modellere bağlı kalması; yani çağdaş sahneye uygun olarak yapılan ufak tefek ayarlamaların ve sanat üzerine filmlerin dahil olmasının dışında, saikler, tercihler ve amaçlar bakımından aslında pek bir şeyin değişmemiş olmasıdır. Eskiden olduğu gibi, bazı deneysel sinemacılar soyut biçimlerin canlandırılmasında uzmanlaşıyor; bazıları da şiirsel görülerini, özlemlerini, hüsranlarını yansıtırken gerçeküstücü geleneğe harfiyen bağlı kalıyor.

3. Bkz. Kracauer, *From Caligari to Hitler*, s. 68n.

* Bkz. s. 122-23.

4. Bkz. Mekas, "The Experimental Film in America", *Film Culture*, Mayıs-Haziran 1955, c. I, no. 3:16; Knight, *The Liveliest Art*, s. 278-85.

Dolayısıyla deneysel filmi kaynağında inceleme imkânına sahibiz. 1920'lerin sanatçıları fikirlerini ve özlemlerini açıkça ifade etme fırsatını kolay kolay kaçırmadığı için daha da büyük bir şans bu. Yine de, sadece bir bütün olarak deneysel filmin karakteristik özelliklerini yansıtıyor gibi görünen avangard *niyetlerin* ve *film trendlerinin* ele alınacağını belirtmek gerekiyor.

AVANGARD NİYETLER

Tartışmalı hikâye

"CINEMA PUR"

Avangardın ticari sinemadan kopmasının nedeni, ekrana doluşan birçok oyun ve roman uyarlamasının kalitesizliği; daha da önemlisi, hikâyenin uzun metraj filmin başlıca unsuru olduğu fikrinin bu mecraya yabancı olduğu, dışarıdan yapılan bir dayatma olduğu kanaatiydi. Bizzat hikâyeli filme karşı bir isyandı bu; saf bir sinema için, olay örgüsü denilen prangadan kurtulmak için tasarlanmış bir girişimdi. Dönemin film literatürü böyle itirazlarla doludur. Jean Epstein 1921'de hikâyenin koca bir "yalan" olduğunu söylemiş ve kategorik olarak şunu ilan etmiştir: "Hikâye diye bir şey yoktur. Hiçbir zaman da olmamıştır. Sadece durumlar vardır; başı, ortası, sonu olmayan durumlar."[5] Avangardın önde gelen sanatçılarından Germaine Dulac'ın 1927'de yaptığı bir açıklama, *cinéma pur*'u Lumière'e kadar dayandırması ve Lumière'in "anlatılamaz" olan *L'Arrivée d'un train*'ında yatan derslere pek aldırmadığımız gibi üzücü bir gerçek üzerinde durması bakımından bilhassa önemlidir. Dulac, Lumière Kardeşler'in kamerasındaki yeni estetiğin fark edilmediğini, geleneksel estetiğe tabi kılmakla yetinildiğini savunur: "Vahşi ve mekanik görsel sürekliliğiyle hareket anlayışını kendisi için incelemek dururken... canlı fotoğraflar dışsal bir eylemin etrafında toplanırsa... sinema tiyatroya asimile edilir." Sonuç olarak Dulac sinematik aksiyonu bir anlatıya hapsedenleri "korkunç bir suç" işlemekle itham eder.[6] İlk *film d'art* ve ilerideki bü-

5. Epstein, "Le sens 1 bis", *Intelligence du cinématographe* içinde, L'Herbier (haz.), s. 259.

tün teatral filmlerin arketipi olan *L'assassinat du duc de Guise*'in avangard tarafından keşfedilmesi ve alaycı bir müzik eşliğinde avangardcıların sinemalarında gösterilmesi gayet makul bir durumdur.[7]

HİKÂYENİN SINIRLI KABULÜ

Hikâyeli filme yöneltilen itirazlara rağmen, birçok avangard film yönetmeni hikâyeyle yollarını tamamen ayırmayı reddetmiştir – bunun gayet basit nedenlerinden biri de, hatırı sayılır bir gişe hasılatı için gerekli olduğundan endüstrinin hikâyede ısrar etmiş olmasıdır.* Abel Gance, Marcel L'Herbier ve Jean Epstein ticari film çerçevesinde deneyler yapmıştır. Bir grup avangard film vardır ki özel bir ilgi görmeyi hak eder: Delluc'ün *Fièvre*'i, Germaine Dulac'ın *La souriante Madame Beudet*'si, Cavalcanti'nin *En rade*'ı ve Kirsanoff'un *Ménilmontant*'ı. Bu filmlerin, onları diğerlerinden ayıran ortak bir karakteristiği vardır: Çağdaş ekranın suni olay örgülerinin aksine, bu filmlerin belli belirsiz olay örgüsü gerçek hayat epizotlarının karakterine sahiptir. Hareketin kendini ona adamış bu temsilcilerinin epizodu onaylamaları, epizodun *cinéma pur* dedikleri şeye asgari düzeyde engel olduğuna inandıklarını açıkça gösterir.** Ancak hikâye anlatımına doğru bu sapmalara değinmek şimdilik yeterlidir. Zira içinde bulunduğumuz bağlamda bizi ilgilendiren bu sapmalardan ziyade avangardın başlıca ilgisini oluşturan hikâyesiz filmdir.

Sinematik dil

Filmi tözünün üstünü örtme tehdidi taşıyan teatral ve edebi unsurlardan arındırmaya kararlı 1920'lerin sanatçıları, haliyle, mecralarını iç-

6. Dulac, "La cinégraphie intégrale", *Anthologie du cinéma* içinde, Lapierre (haz.), s. 159-60.

7. Bkz. Sadoul, *Les Pionniers du cinéma*, s. 541.

* 1925'te, saf sinemayı asla tam anlamıyla desteklemiş olmayan René Clair, ticari sinemanın uzlaşmalarından yana olduğunu gösteren açıklamalar yapmıştır. Avangard film yönetmeninin "bir yolunu bulup, mümkün olduğunca çok salt görsel temayı herkesi memnun etmek için senaryoya" sokması gerektiğini öne sürer. (Clair, *Réflexion faite*, s. 104. Ayrıca bkz. Brunius, "Experimental Film in France", *Experiment in the Film*, Manvell (haz.), s. 89-90.)

** Epizot filmi için bkz. 14. Bölüm.

kin özelliklerinden inşa etme itkisini hissetmişlerdir. Ne anlatmak istiyorlarsa sinemaya has bir dilde anlatmayı amaçlamışlardır. Yakın çekimler, kaydırmalı çekimler, alışılmadık kamera açıları, hızlı kesme, ağır çekim, tahrif, yumuşak odaklı fotoğraf, yayındırıcı örtü gibi sinema teknikleri ve araçlarıyla yoğun şekilde meşgul olmaları bununla açıklanabilir.[8] Bütün içerikler aynı ifade tarzlarıyla aktarılmaya eşit ölçüde uygun değildir. Bu nedenle sanatçılar sinemaya has konuların temsili için kendi geliştirdikleri dili kullanmışlardır; adeta bu dil tek başına, geleneksel sanatın bir biçimde erişemediği temaları kendine çekmiştir. Avangard ekran, kendisini, ticari sinema tarzındaki insan etkileşimiyle sınırlamamış, cansız nesnelerin yakın çekimleriyle dolmuştur; alışılmadık görüntülerden ve çok küçük olandan yana bariz bir tercih yapmıştır.[9]

Fiziksel gerçeklik

Bekleneceği üzere, avangardın hem hikâye anlatmaktan hazzetmemesi hem de bununla ilişkili olarak sinema araçlarına ve konularına meyletmesi bir ölçüde gerçekçilik eğilimine yaramıştır. Film kamerası ve tasarrufundaki teknikler gerçekçiliğe eğilimli sanatçının fiziksel gerçeklikten en iyi şekilde yararlanmasına imkân tanımıştır; yaratıcı fotoğrafçı gibi o da verili malzemede tamamen gerçekdışı görünen biçimler ve hareketler saptamaktan belli bir tatmin duymuştur. Belgesele, doğanın normalde gizli kalan veçhelerini öne çıkaran görsel anlatımlara bir dönüş söz konusudur. René Clair 1923'te Gance'ın, saçma duygusallığını neyse ki demiryolu dünyasına sinematik açıdan muazzam biçimlerde nüfuz etmesiyle telafi eden debdebeli draması *La roue* hakkında yaptığı değerlendirmede şöyle söyler: "Ah! Abel Gance bir de lokomotiflere 'evet' ve 'hayır' dedirtmekten, makiniste bir antik kahramanın düşüncelerini atfetmekten vazgeçse!.. Bir makinenin, elin, dalın, dumanın detaylarına hayat vermeyi bu kadar iyi bilen Gance bir de saf bir belgesel yapsa."[10] (Clair gençliğinde

8. Krş. Brunius, "Experimental Film in France", *Experiment in the Film* içinde, Manvell (haz.), s. 68, 84-85.

9. Bkz. Dulac, "Le cinéma d'avant-garde", *Intelligence du cinématographe* içinde, L'Herbier (haz.), s. 346-7.

hikâyeli filme isyan edip söylediği bu sözlerden daha sonra dönecektir.) Germaine Dulac da geçmişe dönük olarak şunları söyler: "Belli başlı bilimsel belgesellerde ... mesela kristallerin oluşumu, bir merminin yolu ... mikropların evrimi, ifadeleri ve hayatları bakımından böcekler ile ilgili belgesellerde *cinéma pur*un konularına rastlayabilirsiniz."[11]

Paris sokaklarının ifadelerinin ve bu sokaklardaki hayatın tadını çıkaran birçok avangard belgesel vardır; Lacombe *La zone*'unda –David Riesman'ın tabirini, ama başka bir anlamda kullanacak olursak– "banliyö hüznü"nün hallerini gösterir; Clair *La tour*'unda Eyfel Kulesi izlenimlerini bir araya getirir; Cavalcanti *Rien que les heures*'üyle, Ruttmann'ın *Berlin*'inden Sucksdorff'un savaş sonrası filmi *Människor i stad*'a kadar bir dizi şehir "senfonisi"ne öncülük eder. Veya Ivens'in tekdüze bir yağmurun o olağanüstü spektrumunu gözler önüne seren *Regen*'i; Jean Vigo'nun tam olgunlaşmamışsa da çok parlak olan, devrim ateşini ve sürekli bir ölüm farkındalığını çok iyi ifade eden *À propos de Nice*'i; ve elbette Buñuel'in gerçeküstücü atılımlarından gerçekliğin o canavarca özüne döndüğü *Las Hurdes*'i gibi yaratıcı okumaları hatırlayalım. 1930'ların başında, avangard hareketi yolun sonuna geldiğinde gösterime giren bu dehşet belgesel insanın sefaletinin derinliğini çırılçıplak ortaya koyar, tarifsiz dehşet ve ızdıraplarıyla yakın geleceğe delalet eder.

"Sanatların en az gerçekçi olanı"

Ancak belgesel, epizot filminden çok da farklı bir sınır çizgisi değildi. Dadaistler, kübistler ve gerçeküstücülerle ilişkileri olan avangard sinemacılar hikâyenin hegemonyasını, onun yerine yine kısıtlayıcı olan başka bir dayatmayı, doğanın hammaddesini koymak için reddetmemişlerdi. Filmi daha ziyade yerleşik anlamıyla bir sanat mecrası ola-

10. Clair, *Réflexion faite*, s. 53.

11. Dulac, "Le cinéma d'avant-garde", s. 348. Brunius, "Experimental Film in France", s. 97'ye göre, 1924'te Paris'in meşhur avangard sineması Vieux Colombier'de düzenlenen bir unutulmuş, eski bilim filmleri gösterimi bu trendi tercihini belgesellerden yana kullanarak canlandırmıştır. Krş. also Dulac, "L'essence du cinéma: L'idée visuelle", *Cinéma* (Les cahiers du mois, 16/17), 1925, s. 62.

rak tasavvur ediyor, dolayısıyla dış gerçekliğin nüfuzunu sanatçının yaratıcılığına, biçimlendirme itkilerine getirilen yersiz bir kısıtlama addedip reddediyorlardı. İmgeleri bir olay örgüsünün gereklerine tabi kılanlara karşı imgelerin üstünlüğünü savundukları, görünen hareketi filmin asli unsurlarından biri kabul ettikleri ve mevcut fiziksel fenomenleri filmin bünyesine dahil etmeye tenezzül ettikleri doğrudur, ama bütün bunlar dış kısıtlamalardan tam bağımsızlığın peşine düşmelerine ve saf sinemayı otonom sanatsal ifadenin bir aracı olarak tanımlamalarına engel olmamıştır. Bir zamanlar avangard bir sanatçı olan Brunius genel bakış açılarını şu sözleriyle çarpıcı bir biçimde ortaya koyar: "Yeni bir iddia ortaya atılıyordu – tıpkı şiir veya resim gibi filmin de hem gerçekçilik hem de didaktizm, hem belgesel hem kurmacayla bağlarını koparıp hikâye anlatmayı reddetmeye ... ve hatta biçim ve hareketleri doğadan kopyalamak yerine kendisinin yaratmaya hakkı vardı."[12] Bu iddiayı destekleyen Brunius sinema için "sanatların en az gerçekçi olanı" der.[13]

Öyleyse avangard sinemacıyı yönlendiren niyetler şöyle sıralanabilir:

(1) Üzerinde çalışmayı seçtiği malzemeyi doğada bulunan örüntüleri taklit ederek değil, iç itkilerinin bir ürünü olan ritimlere göre düzenlemek ister.

(2) Şekilleri kaydetmek veya keşfetmek yerine icat etmek ister.

(3) İmgeleri yoluyla, bu imgelerin bir içeriminden ziyade kendi tahayyüllerinin dışa doğru bir yansıtması olan içerikleri aktarmak ister.

AVANGARD TRENDLER

Böyle niyetlerden ne tür deneysel filmler ortaya çıkmıştır? Bazıları son derece bireysel ürünlerdir. Örneğin Alexandrov'un *Romance sentimentale*'i, akla gelebilecek bütün avangard yeniliklerin ve özlemlerin ham bir karışımı, daha doğrusu envanteri olduğu için kolay kolay sınıflandırılamaz. Hans Richter'in şapkalarla kap kacağın gündelik

12. Brunius, "Experimental Film in France", s. 69.
13. *A.g.y.*, s. 95.

kullanımlarına nasıl baş kaldırdığını göstermek için numara üstüne numaraya başvurduğu *Vormittagsspuk*'u da bir kategoriye sokmak zordur. Ve elbette Clair'in *Entr'acte*'ının kendine ait bir yeri vardır.

Entr'acte

Bu "klasik absürtlük"[14], hikâye içermeyen ve belgesel olmayan, kamera gerçekliğiyle belli bir bağa sahip tek avangard deneyi sıfatıyla ayrıca yorumlanmayı hak ediyor. *Entr'acte* kabaca iki kısma ayrılabilir; birinci bölüm, ritmik içerikten ziyade (geçen akşam lunaparka gittiği söylenen birinin gördüğü) bir rüyanın içeriğini öne çıkarır. Rüya imgeleri –Paris semalarında çatılardan oluşan bir manzara üstünde süzülen ince bir kâğıt gemi bunlardan biridir– serbest çağrışım tarzında gevşek bir biçimde birbirine bağlanmıştır; analojilerden, tezatlardan yararlanır veya tanınabilir herhangi bir ilişkilendirme ilkesi yoktur. Üst üste yığılmış sigaralar bir Yunan tapınağının sütunlarına dönüşür, dans eden bir balerinin eteği açan bir çiçek olur; kamera balerinin vücudunun geri kalan parçalarını göstermek üzere eteğinden yukarı doğru tilt yapınca, sakallı bir erkeğin başıyla karşılaşırız. Méliès'in sihirbazının bir performansı gibidir. Bazı kısımların sahnelenmişliğini hiç çekinmeden açıkça ortaya koyması, Méliès ile benzerliği pekiştirir. Burada dikkat çeken nokta, bütün bunların bir mesaj vermek için tasarlanmış olmamasıdır. Sigaraların Yunan tapınağının sütunlarına dönüşmesi, uzak benzerliklerle oynamaktan başka bir şey değildir; belden altı balerin, üstü sakallı bir erkek olan hayali beden düpedüz dadaist bir istihzadır. Kısacası, fantazi oyunsu bir biçimde ele alınır ve böylece bu mecranın ruhunu kösteklemek yerine destekler.*

Filmde, Clair'in fantaziyi kamera gerçekliğinin üzerine çıkarmayı düşünmediğini, rüyaları oyunsu bir biçimde ele almasının sinematik yaklaşıma sadakatinden kaynaklandığını gösteren kanıtlar vardır. Filmin, ilkinden farklı olarak ritmi öne çıkaran ikinci kısmını düşünelim mesela. Burada rüya bir bakıma devam eder; tutarsız içeriklerin narin kumaşından, bir cenaze alayına dada tarzında odaklanan bir burleske

14. Bardèche ve Brasillach, *The History of Motion Pictures*, çev. Iris Barry, s. 243.

* Krş. s. 138-39.

dönüşür. Cenaze alayı önce ağır çekimde bir lunaparktan geçer, sonra ivme kazanır ve nihayetinde cenaze arabasının arkasından koşmaya başlar; artık başıboş kalmış olan araba sokaklarda bodoslama ilerlemekte, ağaçlık bir yolda yokuş aşağı gitmektedir [34. Resim]. Bu baş döndürücü hız izlenimi, lunaparktaki hız treninin araya giren çekimleri ve ağaçların tepeleriyle yolun parçalarım birleştiren ustaca bir "montaj"ın sonucudur – bu sekans olsa olsa Epstein'm (*Entr'acte*'tan kısa bir süre önce gösterime giren) *Coeur fidèle*'indeki atlıkarınca epizodunun o "güzel görsel çılgınlığı" ile karşılaştırılabilir.[15] Bir kere daha belirtecek olursak, burada asıl ilgilenilen mesele, sinematik araçlar yoluyla yavaş ve hızlı hareketler ve bu hareketlerin sağladığı ritmik duyumlar yaratmaktır.

Peki Clair bu ritimleri nasıl aktarmayı dener? Önemli olan, onları temsil etmek için, avangardın yaygın taleplerine uygun olarak soyut biçimleri kullanmaması, bilfiil gerçek hayat malzemesinden yararlanmasıdır; başka bir deyişle, biçimlendirme itkilerini gerçekçilik eğiliminin gerekliliklerine tabi kılmasıdır. Fransız ve Amerikan sessiz komedileri anımsatan bu koş koş cenaze alayı sekansı, fiziksel gerçekliği kabul edip onunla öyle oynar. Bu sekansın özel bir gerçeklik tarzını betimlediği de söylenebilir – aşırı hızda hareket edenlerin algıladığı haliyle gerçekliği. Öyleyse filmin birinci kısmının oyunsuluğu ile ikinci kısmının gerçekçiliği bir elmanın iki yarısı gibidir.

Bunu dışında, *Entr'acte* bir egzersizin bütün özelliklerine sahiptir. Clair mecra dahilinde fantazi ve teknik bakımından yapılabilecek ne varsa bu filmde bilinçli olarak denemiştir adeta. Bu sayede kazandığı deneyimden ileride bir hayli faydalanacaktır.

Ritim vurgusu

GÖRSEL MÜZİK

Eggeling, Richter ve Ruttmann'ın ilk soyut ürünlerine sırasıyla *Symphonie diagonale*, *Rhythmus 21* ve *Opus I* isimlerini vermiş olmaları, bir tür görsel müziğin peşine düştüklerini gösterir. Fransız avangard sanatçılarının çoğunda ortak olan bir özlemdi bu. Daha 1920'de, Eg-

15. Clair, *Réflexion faite*, s. 78.

geling-Richter filmlerinden de önce, Louis Delluc şunları söyler: "Hayranlık uyandıran bir teknik fenomen ... gördüm. Kadansı gördüm."[16] Henri Chomette görüntüleri "birbirini bir anlatının cümleleri gibi değil de bir müzik süitinin cümleleri gibi izleyen" yeni bir film türünden bahseder.[17] "İşte senfoni, saf müzik," der Germaine Dulac ve sorar: "Neden sinemanın da kendi senfonisi olmasın ki?"[18] *Cinéma pur*un yılmaz bir savunucusu olarak, görsel ve müzikal ritimlerin mütekabiliyetinde ısrar eder.[19]

Dönemin görsel "senfoniler"inin iki örgütsel karakteristiği olmuştur. Birincisi, bu filmleri üreten sanatçıların en azından bazıları, görsel sekanslarını geliştirirken bir müzik parçasının öncülüğünde hareket etmenin gayet uygun olduğunu düşünmüştür. Dulac *Disque 957*'inde Chopin'in 6. Prelüd'ünü gözler için bir sürekliliğe tercüme etmişti veya ettiğine inanıyordu; Oskar Fischinger ritmik soyutlamalarını verili bir müziğe, sözgelimi bir klasik müzik parçasına göre modellemeye çok düşkündü. Müzik ile filmin bu tür kaynaşmalarının bu fiili gerçekleşimine değinmek bu noktada yeterli olacaktır; gündeme getirdikleri estetik meseleye önceki bağlamlarda zaten değinmiştik.*

İkinci karakteristik ise ritmikleştirilen malzemeyle ilgilidir. Germaine Dulac sinemayı "hareketin, hayatın görsel ritimlerinin ve hayal gücünün sanatı" olarak tanımlarken buna dikkat çekmektedir.[20] Dulac'ın tanımı dönemin mutat pratiğini onaylar; bu pratikte görsel ritimler hem hayal edilen şeylerle hem de gerçek hayattan fenomenlerle verilmiştir. İcat edilmiş şekillere düşkünlük, kendini salt soyutlamalarla sınırlayan pek çok filmin ortaya çıkmasıyla sonuçlanmıştır; Marcel Duchamp'ın eşmerkezli çemberleri ve dönen spiralleriyle *Anémic cinéma*'sı bu bakımdan bayağı ileri gider. Diğer ritmik filmler ise nispeten daha az püristtir. *Disque 957*'i düşünelim mesela veya

16. Aktaran Brunius, "Experimental Film in France", s. 71.

17. Chaperot, "Henri Chomette: Le poème d'images et le film parlé", *La Revue du cinéma*, 1 Ağustos 1930, c. 2, no. 13:29.

18. Dulac, "L'essence du cinema: L'idée visuelle", *Cinéma* (Les cahiers du mois, 16/17), 1925, s. 65-6.

19. Dulac, "La cinégraphie intégrale", *Anthologie du cinéma* içinde, Lapierre (haz.), s. 165.

* Bkz. s. 266-67. Ayrıca krş. s. 263.

20. Dulac, "La cinégraphie intégrale", s. 165.

Richter'in *Filmstudie*'sini: Bu filmlerdeki tasarlanıp biçimlendirilmiş hareketler soyut örüntüler kadar doğal nesneleri de içerir. Hatta böyle bileşik yaratıların bazıları fiziksel gerçekliğe bariz bir ilgi gösterir; örneğin Léger'in *Ballet mécanique*'inde çizilmiş veya resmedilmiş geometrik formlar asgari düzeydedir.[21]

KAMERA GERÇEĞİNE TECAVÜZ

Görsel müziği öne çıkaran avangard filmlerde aralara eklenen gerçek hayattan malzemenin işlevi tam olarak nedir? Bir taraftan, bu filmleri yapanlar, hakiki sinematik tekniklerin yardımıyla, seyirciyi etrafımızı saran dünyaya duyarlı hale getirmeye uygun enteresan detayları ve sıradışı görüntüleri yakalamaya meraklıydı. Örneğin *Disque 957*'te bir pencereden aşağı süzülen su damlaları görülür ve havadaki sis bir vadiyi esrarengiz gösterir. Diğer taraftan, bu sanatçılar söz konusu maddi fenomenleri fiziksel gerçekliği tesis etmek için değil bir kompozisyon oluşturmak için kaydetmiştir: Fenomenlerden, kendine yeten bir ritmik hareketler sekansı inşa etmek istemişlerdir.

Ballet mécanique'in adeta gerçekçi bir epizodu bunu çarpıcı bir biçimde ortaya koyar: Bir çamaşırcı kadın merdiven çıkmaktadır ama merdivenin tepesine asla varamaz, tam varmak üzereyken kendisini yeniden merdivenin dibinde bulur ve merdiveni çıkmaya devam eder [35. Resim]. Basit bir kurgu numarasıyla kadının merdivenleri tekrar tekrar çıkması sağlanır. Kadının performansının ısrarla yinelenmesinin, merdivenleri çıkma edimini gerçekleştiren bu kadının üzerimizde iz bırakmasını sağlamaya yönelik olmadığı açıktır; öyle olsaydı, kadın hep aynı şekilde davranmaz, örneğin bir süre sonra yavaşlayıp yorgunluk belirtileri göstermeye başlardı. Bu çekimler kadının varlığını ıskaladığı için, olası anlamlarını da deneyimlemeyiz. Aynı hareketi tekrar edip duran kadına bakarken, bu nafile tırmanışının Sisyphos'un gayretini yansıtabileceğini düşünmeyiz. Aslına bakılırsa, izlediğimiz şey kâbus gibi bir merdiveni çıkan gerçek hayattan bir figürden ziyade bizzat çıkma hareketinin kendisidir. Hareketin ritmine yapılan vurgu hareketi gerçekleştiren kadının gerçekliğini sildiği için, kadın somut bir kişiden özgül bir hareket türünün soluk taşıyıcısına

21. Iris Barry, *Film Notes-Part I: The Silent Film*, s. 47.

dönüşür.* Aynı şekilde, kadının görüntüleriyle karışan[22] tava kapakları ve yumurta çırpıcılar da, yaptıkları hareketler çok dikkat çektiği için, neredeyse soyut şekiller derekesine düşer. Tabiri caizse gözden kaybolduklarında, onlardan geriye kalan da *Alice Harikalar Diyarında*'ki Cheshire kedisinin sırıtışı gibi kavranamazdır. Léger *Ballet mécanique*'ini bizzat "yaygın nesnelerin ritmini uzay ve zamanda yaratma, onları plastik güzellikleriyle sunma" arzusuna dayandırır.[23] Filmini yanlış yorumlamıyor mu? Belki de filminde sunduğu böyle bir "plastik güzellik" ritimlerin gölgelediği nesnelerden ziyade bizzat ritimlerin bünyesinde bulunuyordur. Nesnelerin bünyevi güzelliği bir yerlerde bulunacaksa, olsa olsa Dovzhenko'nun *Zemlya*'sında bulunur, Léger'in filminde değil; ve Dovzhenko bu güzelliği nesnelerine etkileyici hareketler yaptırarak değil, bilakis onları tam bir hareketsizlik içinde göstererek ortaya çıkarır.

Sonuç olarak bütün bunlar, ritmik avangard filmlerdeki gerçek hayat çekimlerinin kuvvetten düşürüldüğü anlamına gelir. Ortaya çıktıkları fiziksel varoluşun sürekliliğine işaret etmek yerine –neredeyse tanım gereği– ham haldeki doğaya kapılarını kapatan kompozisyonların unsurları gibi iş görürler. Görsel müzik meraklılarının kameralarını doğal nesnelere doğrulttuğu doğrudur, ancak biçimsel değerler ve muhtelif hareketlerle sürekli meşgul olmalarıyla kendini belli eden biçimlendirme özlemleri, mecranın sahnelenmemiş, tesadüfi, henüz şekillenmemiş olana yakınlığına dair kavrayışlarını köreltir. İçlerindeki "sanatçı", "okur"a galip gelir.

Filmlerinde, ritimlerin akışı –bir akışsa eğer– hayatın akışını sürekli kesintiye uğratır; ve hayata ait fenomenler hayatın akışından tecrit edildiklerinde belagatli olamaz. *Disque 957*'teki su damlalarının ve gizemli vadinin görüntüleri –bu onların suçu olmasa da– hemen geri alınan bir vaatte bulunur.

* Hans Richter *Vormittagsspuk*'unda Léger'in filmindeki bu motifi ödünç alır; aradaki tek fark, önündeki merdivenleri aşmaya çalışan bir kadın yerine, portatif merdivene çıkan bir adam göstermesidir.

22. Krş. *Film Notes-Part I: The Silent Film*, s. 47.

23. Aktaran Richter, *Avantgarde: History and Dates of the Only Independent Artistic Film Movement, 1921-1931*, s. 5. Bana bu yayımlanmamış elyazmasının bir kopyasını sağladığı için Hans Richter'e teşekkür ederim.

SOYUTLAMALARA YÖNELİK EĞİLİM

Ritmik kurguya özel ilgi gösterilmesinin hem sunulan gerçek hayat malzemesinin içini boşalttığını, hem de bu malzemeden uzaklaşıp soyuta yönelme eğilimini beraberinde getirdiğini varsaymak için haklı gerekçelerimiz var. İlgili avangard filmlerde, "başka bir boyutun gerçekliği"ni, sundukları gerçek nesneler soyut örüntülere dönüşecek şekilde gösteren çekimlere sık sık başvurulması bu varsayımı doğrular. 3. Bölüm'de bu sınır bölgesini içeren görüntülerin esasen muğlak olduklarına, içinde ortaya çıktıkları bağlamlara göre hakiki soyutlamalar olarak tanımlanabileceklerine veya gerçek hayat görüntüleri olarak bizi etkilemeye devam edebileceklerine dikkat çekmiştik.* Aynı şekilde, Deslaw'ın 1928 tarihli deneyi *La marche des machines* üzerinde durup burada makine parçalarının çok yakın çekimlerinin ritmik evrimlere daldığına, bunun bir sonucu olarak orijinal gerçekçi niteliklerini tamamen terk ettiğine değinmiştik. Gerçekdışı biçimlere başlangıç noktası hizmeti gören, makine parçaları değilse eğer, ışığın yansımaları veya büyüyen kristallerdir. Varoluş nedeni ritim olan her film için, doğal nesnelerden gayri nesnel şekillere doğru geri dönüşü olmayan bir hareketten bahsedebiliriz. (Ayrıca, bu eğilim artıyormuş gibi görünüyor: Amerika'nın ritme en düşkün deneycileri –mesela Whitney Kardeşler, Douglas Crockwell, Francis Lee, James E. Davis vb.– verili doğadan tamamen kaçmaya çalışıyor.)[24]

Öyleyse, ritimden yana olan trend, *Rhythmus 21*, Fischinger'in çalışmaları veya daha yakın tarihli bir örnek verecek olursak Crockwell'in *Glens Fall Sequence*'ı gibi otonom soyutlamaları öne çıkaran filmlerle doruk noktasına ulaşıyor gibi görünmektedir. Teknik açıdan, bu filmlerin çizgi animasyonlar olmaları veya en azından özel olarak hazırlanmış malzemelerle yaratılan şekil ve hareketleri yeniden üretmeleri nedeniyle çizgi animasyonu andırmaları nadir rastlanan bir durum değildir. "Plastik güzelliğe" erişiyorlarsa, kesinlikle başlı başına

* Bkz. s. 135.

24. Bkz. Mekas, "The Experimental Film in America", *Film Culture*, Mayıs-Haziran 1955, c. I, no. 3:18; Knight, "Self-Expression", *The Saturday Review of Literature*, 27 Mayıs 1950.

zevk alınacak yaratılardır bunlar. Kimileri neşeli ve eğlenceli ifadelere varır, kimileri ne yazık ki bir hayli sıkıcıdır. (Ancak sıkıcılık ile saf biçimsel güzelliğin ille de birbirini dışlaması gerekmez.)

ÇAĞDAŞ SANATIN BİR UZANTISI

Asıl soru –tam anlamıyla soyut olsun veya olmasın– ritmik "senfoniler"in sinema olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceğidir. Çizgi animasyon oldukları sürece, fotoğrafik filmin dışında bir tür oluştururlar, dolayısıyla rahatlıkla gözardı edilebilirler. Diğerlerine gelince, onları yaratanların filme fotoğrafik bir mecra olarak değil, hayali, tercihen nesnel olmayan tasarımları hareketli hale getirmenin bir yolu olarak başvurduğu gayet açıktır. Genel itibariyle bu filmler film olarak bile tasarlanmamıştır; çağdaş sanatın hareket ve zaman boyutuna doğru bir uzantısı olarak tasarlanmıştır. Yine de altlarında yatan niyetleri filme has tekniklerin yardımıyla hayata geçirdikleri ölçüde sinematik oldukları savunulabilir. Ancak bunu yaparken, mecranın teknik özelliklerinden kesinlikle önce gelen temel özelliklerini gözardı ederler. Böyle kompozisyonların –özellikle de soyutlamaları kameranın keşiflerine tercih ediyorlarsa– zaman boyutu eklenmiş fotoğraf kaydı resim izlenimi vermeleri tesadüf değildir. Hafif kübist tonuyla *Ballet mécanique* Léger'in tuvalinden fırlamış gibi görünür. Ritmi vurgulayan filmleri, deneysel fotoğrafçıların fotoğrafları gibi, yerleşik sanatların yeni bir dalı olarak sınıflandırmak daha uygundur.

İçerik vurgusu

GERÇEKÜSTÜCÜ FİLMLER

1920'lerin ikinci yarısında, vurgu giderek ritimden içeriğe kaydı. Gerçeküstücülük hareketi ivme kazandı ve bunun etkisiyle avangard da rüya sekanslarını, psikolojik gelişmeleri, bilinçdışı veya bilinçaltı süreçlerini vb. ekrana aktarmaya girişti – bunların çoğu Freud'dan, biraz da Marksizmden esinlenmişti. Germaine Dulac'ın yasak seks arzularıyla cebelleşen bir din adamına odaklanan *La coquille et le clergyman*'i ve Man Ray'in çarpıtılan ve yapay yollardan flulaştırılan görüntülerle Robert Desnos'un bir aşk şiirini görselleştiren *L'étoile de mer*'i, soyutlamalara ve sinematik dile dalan ritmik *cinéma pur*dan

"gerçeküstücülük" trendi denebilecek bir eğilime geçişe işaret ediyordu. Dönemin en orijinal ve temsil edici gerçeküstücü çalışması Buñuel ile Dalí'nin *Un chien andalou*'suydu; filmin seyirciyi dada tarzı bir şok tedavisine tabi tutmak için tasarlandığı açık olan değişken ve irrasyonel görüntüleri, derin psikolojik katmanlardaki muhtelif itkilerin bir oyunundan kaynaklanıyor ve yine böyle bir oyuna atıfta bulunuyor gibi görünüyordu. Cocteau'nun görüntülü bir fantazi olan *Le sang d'un poète*'i de, kendisi aksini iddia etse de, bu gruba girer.* Modası pek geçmeyen bu trend, II. Dünya Savaşı'ndan itibaren Amerika'da iyice canlanmıştır. Maya Deren'in, Curtis Harrington, Kenneth Anger, Gregory Markopoulos'un vb. yakın tarihli deneysel filmleri, muhtelif hüsran, ketleme ve özlemleri, eşcinsel olsun veya olmasın açıkça gençlerin dolambaçlı duygusal deneyimlerinden yana bir tercihle dışsallaştırır.[25] Eski avangard filmlere kıyasla bu yeni ürünler, yabancılaşma duygularını daha yoğun vurgularken, toplumsal ve siyasi anlamları bakımından daha zayıf kalırlar. Yeri gelmişken, *Dreams that Money Can Buy*'ı ile Richter'in de gerçeküstücülüğe adım attığı söylenebilir.

Gerçeküstücü tarzda yapılmış bazı önemli filmler hakkında yorum yapmak ne kadar cezbedici olsa da, bu noktada asıl görev bir bütün olarak türün ortak özelliklerini saptamaktır; temel varsayımlarımız doğrultusunda türün mecraya uygunluğunu değerlendirmek ancak böyle mümkün olabilir. Gerçeküstücülük trendinde belki de baştan beri ima edilen şey açıkça ifade edilir– böyle bir değerlendirmenin ille de filmlerin insana dair belgeler ve müşterek korku veya arzuların tezahürleri olarak değeriyle doğrudan ilgili olması gerekmez.

* 1939'un başında, Paris'te *Amis des Soules* çevresinin bir toplantısına katıldım; burada, *The Blood of a Poet* gösteriminden önce, Cocteau'nün yazdığı bir mektup okundu. Cocteau mektubunda, daha pek çok şeyin yanı sıra, bu filmin gerçeküstücülükle uzaktan yakından alakası olmadığını söylüyordu.

25. Krş. Mekas, "The Experimental Film in America"; Knight, "Self-Expression" ve *The Liveliest Art*, s. 280-85; Jacobs, "Avant-Garde Production in America", *Experiment in the Film* içinde, Manvell (haz.).

ORTAK ÖZELLİKLER

Soyutlamaya karşı gerçeküstücülük: 1920'lerin sonlarındaki gerçeküstücüler biçimden çok içerikle meşgul olduklarının, tek taraflı bir ritim vurgusunu ve bunun beraberinde getirdiği gayri nesnel malzeme kullanımını reddetme ısrarından birçok sonuç çıkarılabileceğinin gayet farkındaydılar. Örneğin Michel Dard kendisini "her türlü film hilesine başvurarak büyük uğraşlarla çeşitlenen birtakım geometrik çizgiler"le sınırlayan filmlerin inkâr edilemeyecek biçimde saf olduğunu, ama burada "saf" teriminin "pıhtılaşmış, tıknefes, çorak ile eşanlamlı" olduğunu söyler.[26] *La coquille et le clergyman*'in senaryosunu yazan avangard şair Antonin Artaud'ya göre ise, "kendi başına hiçbir anlama gelmeyen saf geometrik şekillere duyarsız kalıyorduk".[27] Kendini ifade etme arayışındaki modern sinema sanatçıları da soyut biçimciliği tereddütsüz reddediyordu. Maya Deren'in kendi ifadesiyle: "Mutat soyut filmin altında yatan anlayışa yönelik başlıca eleştirim, filmin gerçek unsurları gerçeklikler olarak işletmek gibi özel bir becerisini reddedip bunları istisnasız yapıntı unsurlarla (resmin yöntemiyle) ikame etmesidir."[28] Soyut trendin yanı sıra, anlamlı içeriklerle dolu ifadelere yönelik bir talep vardı, hâlâ da var.

İçsel gerçekliğin hâkimiyeti: Bu içerikler fantazi alanına girer kuşkusuz. Daha açık söylemek gerekirse, duyularımızın dünyasından daha gerçek ve daha önemli olduğu, örtük olarak, fantazinin iddiasıdır. Buna bir de gerçeküstücülerin, *Un chien andalou*'daki kuyruklu piyanoların üzerindeki eşek ölüleri veya *Le sang d'un poète*'teki karlarla kaplı avlu örneklerinde görüldüğü gibi sahnelenmişlik konusundaki anlaşılır kayıtsızlıkları eklenir. Ancak 5. Bölüm'de gördüğümüz gibi, böyle bir film tipi –geçerliliği tartışmasız kabul edilen sahnelenmiş fantazi– kaçınılmaz şekilde sinematik olmayan bir etki yaratır.*

26. Dard, *Valeur humaine du cinema*, s. 11.

27. Artaud, "The Shell and the Clergyman: Film Scenario", *transition*, Haziran 1930, no. 19-20:63.

28. Deren, *An Anagram of Ideas on Art, Form, and Film*, s. 46.

* Bkz. s. 180-81.

Mesele bu kadarla kalabilirdi, ama gerçeküstücü filmlerin onları diğer fantazi filmlerinden ayıran ortak bir özelliği olmasaydı tabii. Fantazi filmlerinin çoğunun aksine, gerçeküstücü filmler içsel gerçekliğin dışsal gerçeklikten çok üstün olduğu inancına dayanır. Dolayısıyla amaçları her şeyden önce, bir hikâyenin veya başka bir rasyonel aracın yardımı olmaksızın, içsel hayatın akışı ile bu akışın taşıdığı içgüdüleri, rüyaları, vizyonları vb.'ni görünür kılmaktır. Gerçeküstücüler "şeylerin dışındaki derinin, gerçekliğin epidermisinin ... sinemanın hammaddesi olduğunu" reddetmiyor gibidir;[29] ama hepsi bu belli belirsiz ve fani malzemenin ancak insanın içsel dürtülerini ve kaygılarını bilinçdışı kökenlerine aktaracak hale getirildiği takdirde anlam kazanacağını savunur.

Dalí sanatçının "kargaşayı sistematikleştirme ve böylece gerçekliğin dünyasını toptan itibarsızlaştırma" imkânından zevk alır (nasıl almasın?).[30] 1920'lerin psikanalizden yola çıkan bu film meraklıları, "ruhumuzun en derin mekanizmalarını ifade etmenin"[31]* ve "algılanan görüntülerin, çağrıştırdıkları bütün fikirlerle beraber, kendilerini sımflandırdıkları bilinçdışının boşluklarına nüfuz etmenin" sinemanın kaderi olduğundan emindi elbette.[32] (Avangard zamanında bu fikirler Dada'nın köklü uzlaşımlara saldırısından anarşist patlamalara ve devrimci protestolara kadar çeşitlilik gösteriyordu.) Öyleyse gerçeküstücü sinemacılara göre kamera gerçekliği bir tür araftır; dışsal gerçeklikten sırf içsel dünyayı kendi sürekliliği içinde temsil etmek için yararlanırlar. Onlar için önemli olan tek gerçeklik içsel gerçekliktir.

29. Artaud, "The Shell and the Clergyman: Film Scenario", s. 65.

30. Aktaran "Sang d'un poète (Le)", *Film Society Programmes*, 2 Nisan 1933.

31. Allendy, "La valeur psychologique de l'image", *Intelligence du cinématographe* içinde, L'Herbier (haz.), s. 318 (ilk defa 1926'da yayımlanmıştır). Aynı sene Pabst'ın, Dr. Allendy'nin fikirlerini hayata geçiriyor gibi görünen rüya sekanslarıyla, *Geheimnisse einer Seele*'si gösterime girmiştir. Ancak bu sekansların gerçeküstücü görünüşü, sırf daha gerçekçi olamayacak bir hikâye oluşturmaları nedeniyle bile, yanıltıcıdır.

* Krş. s. 157-58.

32. Poisson, "Cinema et psychanalyse", *Cinema* (Les cahiers du mois, 16/17), 1925, s. 175.

SORUNLU SİMGECİLİK

Ancak doğal nesnelerin veya sahnelenmiş düzenlemelerin çekimleri, gerçeküstücü filmin etrafında döndüğü içsel hayat olaylarına delalet edeceklerse, ister istemez gösterge, simge işlevi üstlenmeleri gerekir. Ve bu olayları gösterme yükü sadece onlara kalır – onlara yaslanacak bir şeyin verildiği, görüntüler ile bu görüntülerin şeffaf hale getirmesi beklenen rüyalar veya vizyonlar arasında aracı işlevi görmek üzere tasarlanmış şiir biçiminde bir dayanağın verildiği ender durumlar hariç. (Bu ne zaman olsa –Desnos'un şiirinin yazılı malzeme olarak aralara eklendiği *L'étoile de mer*'i düşünelim mesela– şiir büyük ihtimalle iki şekilde amacından sapar: Ya görselleştirilen müziğin kaderini paylaşır, yani aldırış edilmeyen bir eşliğe dönüşür;* ya da ön planda kalır ama bu sefer de görüntüler salt illüstrasyon derekesine düşer.) Gerçeküstücü filmlerde görsellerin, her zaman simge işlevi görecek şekilde tasarlanmış olsun veya olmasın, seyirci tarafından böyle algılanmaları kaçınılmazdır.

Mevcut literatür böyle yorumlarla doludur. Jacques Brunius *Un chien andalou* hakkında yorum yaparken "genç adamın genç kadına şehvetle saldırmaya hazırlandığı sahnede, peşinden sürüklediği ... iplerin ucundakiler ... –plakalar, kavunlar, rahipler, eşek ölüleri yüklü piyanolar– çocukluk ve yetiştirilme anılarıdır" der[33] [36. Resim]. Bekleneceği üzere, *Le sang d'un poète* debdebeli tefsirleri tetiklemiştir. Örneğin George Morrison filmin görsel şifrelerine dalar: "Şairin hapishanesinden kaçtığı ayna Hakikattir, canlanan ağız Yanılsamadır, sahte intihar uğruna ölünmeye değmeyecek sahte bir idealdir vb."[34] Sinemacıdan ziyade edebiyatçı olan Cocteau böyle tumturaklı tahminleri bizzat teşvik etmiştir. Cocteau'nun kendi ifadesine göre "şairin yalnızlığı öylesine büyüktür, yarattığı şeyi öylesine yaşar ki yara-

* Bkz. s. 266-67.

33. Brunius, "Experimental Film in France", *Experiment in the Film* içinde, Manvell (haz.), s. 100.

34. Morrison, "The French Avant-Garde: The Last Stage", *Sequence*, Kış 1948/9, no. 6:33. Wallis, "The Blood of a Poet", *Kenyon Review*, Kış 1944, c. 6, no. 1'de Cocteau filmlerinde simgesel anlamları okuması bakımından Morrison'dan çok daha ileri gider.

tılarından birinin ağzı tıpkı bir yara gibi elinde yaşar, şair bu ağzı sever, kısacası kendisini sever, adeta tek gecelik bir ilişkinin ertesi sabahı üstüne yapışan bu ağızla uyanır, ondan kurtulmaya çalışır,ve bu ağızdan ölü bir heykel sayesinde kurtulur."[35]

Hans Richter de kendi kendisinin yorumcusu olmaya çağrıldığını hisseder; *Dreams That Money Can Buy*'ın "Narkissos" epizodu için "Narkissos'un Narkissos'a aşkı birden bittiği ve gerçek benliğiyle yüzleşmek zorunda kaldığı zaman, Jung'dan ziyade Freud'u izler" der.[36] Kimi zaman ilk elden açıklamalara hiç gerek yoktur çünkü bariz görsel içerik sinemacının tam o noktada tahayyül ettiği içsel durumu çok net yansıtır. Maya Deren'in *Meshes of the Afternoon*'daki rüya gören kadın kahramanının gözlerinden, yüzü bildiğimiz yüz değil de ayna olan siyahlar içinde bir kadını görünce, bu kadının –belki de rüya gören kadının kendisidir– bir ruh değil de simge olduğunu, hemcinslerinden zorunlu olarak tecrit edilmesinin akabinde rüya gören kişinin kendi kendini yansıtmasını simgelediğini hemen anlarız.

Gerçeküstücü filmler aşikâr nedenlerden dolayı ritmik kompozisyonlardan ziyade gerçek hayat malzemesinden yararlanır. Bunun en bilindik örneklerinden biri, *Un chien andalou*'daki çok yukarıdan görülen sokaktaki küçük kalabalığın o harikulade ve tam anlamıyla gerçekçi çekimidir. Bu çekim kamera gerçekliğini ve hayatın akışını akla getiren bağlamlarla birleştirilseydi, bizi adeta bir rüyadaymışız gibi belirlenmemiş anlamlarını araştırmaya davet ederdi. Ancak onu özümlememize izin verilmez aslında, çünkü gerçeküstücü görüntülere tayin edilen simgeleme işlevi, görüntülerin bünyevi potansiyellerini gözler önüne sermesini otomatikman engeller. İçsel gerçekliğin engin anlamına inanan avangard gerçeküstücüler –sadece trendi başlatanlardan söz edecek olursak– bu trendi dışsal gerçekliğe doğal bir yakınlığı olan bir mecrada geliştirmiş, kameradan sinematik değil de edebi bir ilgi doğrultusunda yararlanmışlardır. Bir şairin yaratısının yara misali şairin elinde yaşayan ağzı gibi bir söz-imge çok şiirsel olabilir; ancak sinema açısından, bu tuhaf elin fotoğrafik görüntüsü,

35. Cocteau, *The Blood of a Poet: A Film by Jean Cocteau*, çev. Lily Pons, s. 51.
36. Richter, "The Avant-Garde Film Seen from Within", *Hollywood Quarterly*, Güz 1949, c. IV, s. 38.

içinde ağza benzeyen gerçek bir yara olan gerçek bir elden başka bir şey göstermez – açıklanamaz olsa da doğal, söz-imgenin şiirsel niteliğine sahip olmayan bir fenomendir bu.* Daha 1925'te, işiyle ilgili keskin duyulara sahip René Clair gerçeküstücü görüntülerin zoraki anlamlılığını ve mecburi sahnelenmişliğini kaçınılmaz olarak fark etmiş, "sinemanın gerçeküstücülüğün ifadesi için en iyi araç" olduğunu düşünmeyi açıkça reddetmiştir. Yine de ihtiyatla filmin "seyircinin zihni için emsalsiz bir gerçeküstücü faaliyet alanı olarak kaldığını" da eklemiştir.[37]

Böylece gerçeküstücülüğü ekrandan seyirciye havale eden Clair muhtemelen fiziksel gerçekliğe hasredilmiş filmlerin –sinematik filmlerin– içsel hayat biçimlenimlerini temsil etme tarzına işaret etmek istemiştir. Gerçeküstücü filmler kadar bu filmler de içsel hayatı temsil etmeye muktedirdir, ancak fiziksel gerçekliğe hasredilmiş filmler içsel gerçekliğe yapmış olmaları muhtemel atıfları anlamlandırma işini seyirciye bırakır. Sinematik filmlerde simgeler, gerçeküstücü bir tarzda, sırf onları resmetme amacıyla seçilen veya imal edilen görsellere dışarıdan dayatılmaz; bu simgeler daha ziyade asıl işlevi dış dünyaya nüfuz etmek olan görüntülerin bir yan ürünüdür, başka bir deyişle böyle görüntülerden doğup gelişir. Simgeleri ele alma tarzındaki bu fark, sinematik filmlerin aksine gerçeküstücü filmlerin geleneksel anlamda sanat olarak tasarlanmasından kaynaklanır. Dolayısıyla gerçeküstücü filmler, doğaları itibariyle, öyle veya böyle kapalı birer kompozisyondur. Bu da bütün enerjisini yaratıcısının onun içine koyduğuna inandığı şeyi yansıtmaya harcayan bir görüntü örgüsünü beraberinde getirir. Sinematik filmler, fiziksel gerçekliği tamamen tüketmeksizin keşfe çıktığı için, simgesel anlamları öne çıkarmaktan ziyade serbest bırakır. Mecraya sadık simgeler hep ima edilir. Örneğin *Citizen Kane*'in sonunda, bir anlığına, koca bir dökün-tü yığının ortasında beliren, üzerinde gül goncası yazısı ve resmi olan

* Benzer şekilde, Sève, "Cinéma et methode", *Revue internationale de filmologie*, Temmuz-Ağustos 1947, c. I, no. 1:45'te "bir kapı resminin veya tiyatro sahnesindeki bir kapı dekorunun aksine, sinemada bir kapının işlevi dengelemek, ayırmak ve simgelemek değildir, sadece açıp kapamaya yarar" yazar.

37. Clair. *Réflexion faite*, s. 107.

kızak; *Roma città aperta*'daki infaz sahnesinden sonraki anıştırmalarla dolu uzaktan Roma çekimi; *La strada*'da şafak vakti görülen yalnız at; *Le notti di Cabiria*'nın gözyaşlarıyla müziği, yaşamanın üzüntüsüyle sevincini kaynaştıran efsunlu ormanıyla o güzel finali: Bütün bu görüntüler şüphesiz simgesel yoruma imkân verir, tıpkı sadık bir biçimde resmettikleri, her veçhesi kendisinden öteye işaret eden hayat gibi.

Sonuçlar

Deneysel sinemacılar, ister ritmik soyutlamalardan yana olsunlar ister içsel gerçekliğin gerçeküstücü yansıtmalarından, sinemaya onu ham haldeki doğaya, kendine has gücünün pınarına yabancılaştıran kavrayışlarla yaklaşırlar. Biçimlendirme eğilimleri modern resim veya edebiyat ruhu taşıyan ürünlere yönelir – özgür yaratıcılıktan yana olan bu tercih, kamera keşiflerine ilgilerini veya genel olarak gerçekliğe gösterdikleri merakı boğar. Filmi hikâyenin tiranlığından kurtarıp geleneksel sanatın tiranlığına tabi kılarlar. Aslında sanatı sinemaya doğru genişletirler. New York Creative Film Foundation'ın 1957 tarihli bir broşüründe "Filmin bir güzel sanat biçimi olarak gelişmesine yardım edin" yazılıdır. Ancak sanatçının özgürlüğü sinemacının kısıtıdır.

Bununla beraber, sinematik dil, ritmik kurgu ve neredeyse bilinçdışı süreçlerin temsiliyle ilgili avangard deneylerin genel olarak filme büyük katkı sağladığını unutmamak gerekiyor. Ayrıca Buñuel gibi birçok avangard sanatçısının gerçekçiliğe yatkın hale gelip dışarıya yöneldiğini; mesela Joris Ivens ve Cavalcanti'nin toplumsal belgesellere döndüğünü unutmamakta fayda var.[38]

38. Krş. Brunius, "Experimental Film in France", s. 102-5; Knight, *The Liveliest Art*, s. 108-9.

11

Olgusal Film

GİRİŞ

Türler

Hikâyesiz filmin diğer tipi olgusal filmdir; bu tipin böyle adlandırılmasının nedeni, manipüle edilmemiş malzeme adına kurmacadan uzak durmasıdır. Her halükârda bir çözümü olmayan sınıflandırma problemleriyle uzun uzadıya uğraşmaktan kaçınmak için, belki de en iyisi ilgili bütün biçimleri kapsadığı düşünülebilecek şu üç türü bu başlık altına almaktır: (1) aktüalite filmi, (2) seyahat filmleri, bilimsel filmler, eğitici filmler vb. alt türler de dahil olmak üzere belgesel, (3) sanat üzerine filmlerin nispeten yeni biçimleri. Bu son türün kapsadığı ürünlerin deneysel filmlerin bütün özelliklerine sahip olduğu doğrudur, ama bunların çoğu sanat filmleri yapan genç sinemacı John Read'in şu sözleriyle çok iyi tanımladığı filmlerden oluşur: "İnsanın sanat ve sanatçılar hakkında filmler yapmasının sebepleri ile gemiler ve gemi yapımcıları veya dünyanın ücra köşelerindeki vahşi kabileler hakkında filmler yapmasının sebepleri aynıdır."[1]* Başka bir deyişle, bu filmlerin çoğu belgesel niteliği taşır. Dolayısıyla bu bölümde türün tamamını ele almak makul görünmektedir.

1. Read. "The Film on Art as Documentary", *Film Culture*, Ekim 1957, c. III, no. 3:6.

* Read Henry Moore hakkında bir film yönetmiştir. BBC Television Service'te yaptığı Walter Sickert, John Piper ve Stanley Spencer hakkındaki filmlerin süpervizörü, 1953-5 arası BBC'nin Televizyon Belgeselleri Departmanı'nın başında bulunan Paul Rotha'dır (Paul Rotha ile şahsi iletişim). Bu, Read'in neden ısrarla sanat filmlerinin sanat ve sanatçılar hakkında olması gerektiğini savunduğunu açıklayabilir.

Karakteristik özellikler

Sanat filmlerinin sanat eserlerini –yani tamamen ona ait olmamakla beraber sahnelenmemiş gerçeklik boyutuna uzanan eserleri–* gösteren sekansları hariç, olgusal filmler fiziksel varoluşa yoğunlaşır. Elbette, böyle bir ihtiyacın ortaya çıkması halinde, sahnelemeyi ve yeniden canlandırmayı veya ara ara tablo veya grafik kullanmayı dışlamaz bu. Hem belgesel hem de aktüalite filmi gerçek dünyayı yansıtır ama bu dünyaya yaklaşımları bakımından ikisi birbirinden farklıdır. Aktüalite filmi, kısaca ve tarafsızca, herkesi ilgilendirdiği düşünülen güncel olayları gösterir; belgeseller ise çok çeşitli amaçlarla doğal malzemeyi işler, sonuç olarak da müstakil görsel raporlardan coşkulu toplumsal mesajlara uzanan geniş bir yelpaze oluşturur.[2] Bu iki tür, mecranın mazisinde çocukluk günleri kadar eskilere tekabül eder; ve Mesguich'in bir keresinde Lumière'i kastederek söylediği şu söze, farklı derecelerde olmakla beraber, uyar: "Objektifi dünyaya açılıyor."**

Ancak olgusal film söz konusu olduğunda, dünyanın sadece bir kısmına açılır. Aktüalite filmleri gibi belgeseller de birey ve iç çatışmalarından ziyade bireyin içinde yaşadığı dünyayı gösterir. Rotha'nın ifadesiyle, belgesel "bireyin etrafındaki dünyaya gösterdiği ilgiye dayanır". Bunu ikna edici bir biçimde ortaya koymak isteyen Rotha şöyle devam eder: "İnsanlar varsa, asıl temaya göre ikincildir. Şahsi tutkuları ve hassasiyetleri pek ilgi görmez."[3] Çok önemlidir bu, çünkü olgusal filmlerin fiziksel gerçekliğin bütün veçhelerini keşfetmediği; mesela bir olay örgüsü tarafından aktarıldığı haliyle "şahsi tutkulara" bağlı olan boyutlarını atladığı anlamına gelir. "Gerçekliğin özel tarzları" onların imkânlarının dışında görünür. Kapsamdaki bu kısıtlılık bölümün sonunda daha aşikâr hale gelecek.

* Bkz. s. 107.

2. Krş. Rotha, *Documentary Film*, s. 88, 117.

** Bkz. s. 110.

3. Rotha, *Documentary Film*, s. 123.

Araştırmanın kapsamı

Aktüalite filmi bu bağlamlarda yorum yapmaya vesile olan sorunlar yaratmaz. Gerçekçilik eğilimi biçim inşa etme eğilimine üstün geldiği için aktüalite filmi sinematik yaklaşımın asgari gereklerini doğal olarak karşılamış olur.* Aslına bakılırsa belirgin biçimlendirme girişimleri aktüalite filminin türe biçilen kaydetme görevini bile yerine getirememesine neden olur. Aktüalite filmi çekimleri, dolambaçlı bir kompozisyonla ilgilenmek yerine o an orada kendiliğinden olanlara tanıklık eden dosdoğru enstantaneler olma özelliğini koruyorsa, türün bütün özelliklerini taşıyor demektir. Ancak bu elbette aktüalite malzemesinin çekimi ve kurgusundaki akıllıca seçiciliğin önemini asgariye indirmez.[4]

Eğitici filmi de göz önünde bulundurmak gerekmez. Eğitici filmin amacı faydalı bilgiler ile özel becerileri aktarmaktır ve sinematik yaklaşım ile bu amaca ulaşma arasında belli bir karşılıklı ilişki yoktur. National Film Board of Canada'nın zihinsel bozukluklar konusunda farkındalık yaratmak için gösterdiği psikolojik filmlerin bazıları kötü sinemaya ve iyi derse birer örnektir. Kusursuz endoktrinasyonun yüksek bir sinematiklikle el ele gittiği durumlarda söz konusudur elbette; Sör Arthur Elton'ın Shell Film Unit için hazırladığı filmler –*Transfer of Power* mesela– hem takdire şayan eğitici materyaller hem de harika filmlerdir. Ancak pek çok durumda ele alınan konu mecranın yakınlıklarının gözardı edilmesine neden olur. Hatta sinematik etkililiğin genelde seyircinin dikkatini dağıtıp onu öğrenme sürecinden uzaklaştırdığı bile öne sürülebilir. Biçimsel açıdan belgeselin bir alt türü olan eğitici film daha ziyade görsel-işitsel eğitim araçları ailesine aittir.

* Krş. s. 119-20.

4. ABD'de tipik aktüalite filmine dair sosyolojik yorumlar için bkz. Kracauer ve Lyford, "A Duck Crosses Main Street", *The New Republic*, 13 Aralık 1948; Meltzer, "Are Newsreels News?", *Hollywood Quarterly*, Nisan 1947, c. II, no. 3.

SANAT ÜZERİNE FİLM

Sanat üzerine filmler II. Dünya Savaşı'ndan sonra öne çıktı. Böyle filmleri incelemeye başlamadan önce, ne zaman yarı gerçekçi resimler ve çizimler, daha doğrusu bunların detayları ekrana aktarılsa somutluk kazanıyor gibi görünen bir fenomene değinmek istiyorum. Sabit kamera değil de hareketli kamera tarafından kaydedildikleri takdirde, bu manzara veya portrelerin ekrandaki röprodüksiyonları üç boyutlu hayatı orijinallerinden daha canlı bir biçimde çağrıştırıyor.

Üç boyutlu doğallık kazanma

Bu rahatlıkla gözlemlenebilen etkiyi belki de şu üç etmene dayandırmayı deneyebiliriz. Birincisi, sinema seyircisi verili gerçekliğin görüntüleriyle karşılaşmayı bekler. Ve bu beklentiye bağlı olarak, gerçekçi bir tabloyu detaylandıran çekimleri tablo üzerinde temsil edilen üç boyutlu nesnelerin fotoğrafik kayıtları olarak düşünmeye kendiliğinden eğilimlidir. Örneğin bir Rubens portresindeki kadının görüntüsünü, canlı modelin bir çekimiyle özdeşleştirmeye meyledebilir. Sonuçta, görüntüler uzamsal derinlik kazanmış gibi görünür.

İkincisi, özellikle deneysel sanat filmleri yapan sinemacılar arasında mutat olan, bir resmi tamamını göstermeden bölümlere ayırma pratiği –hiçbir sanat eleştirmeni gönül rahatlığıyla onaylamaz böyle bir pratiği–* muhtemelen bu yanılsamayı ayakta tutar. Seyirci bir resmin çerçevesi içinde nasıl göründüğünü öğrenmezse, kendisine o resmin yakın çekimlerinin nereye ait olduğunu söyleyecek referans çerçevesinden yoksun kalır; sonuç olarak yakın çekimler de havada yüzen kendilikler niteliğine bürünür. Rubens'in resmindeki kadının yakın bir çekimini düşünün mesela: Yakın çekimin portredeki konumu tanımlanmadan bırakıldığında, hayal gücümüz yakın çekimin parçalı varoluşunu tercih ettiğimiz bağlamlara dahil ederek tamamlamaya ça-

* Bolen, "Films and the Visual Arts", *Films on Art: Panorama 1953* içinde, Bolan (haz.) (Fransızca basım: s. 7n.), Uluslararası Sanat Filmleri Federasyonu'nun Amsterdam Kongresi'nde bir sanat eleştirmeninin sanat filmi yönetmenlerini bir sanat eseri hakkındaki her filmde o eseri filmin başında kendi bütünlüğü içinde yeniden üretmeye çağırdığını belirtir.

ğırılır kaçınılmaz olarak. Sinema seyircisinin beklentileri de bu noktada devreye girer. Beklentiler büyük ölçüde, seyircinin yalıtılmış başın gerçek hayat fenomenlerinin belirlenimsizliğine sahip olduğu izlenimi edinmesine yol açar; böylece seyirciyi portredeki baştan, başın işlevlerini ve anlamlarını belirleyen bir sanatsal kompozisyonun ayrılmaz bir parçası olduğu konumdan daha da uzak tutarlar. Sinemacı tam da böyle bir bütünü çözerek estetik boyutun dışında gelişen görüntülere bir hayat sureti bahşeder.

Üçüncüsü, bir resmin detaylarının slayt projeksiyonlarının bu bakımdan aynı detayların film çekimlerine denk olup olmadığı sorulabilir.[5] Birkaç tesadüfi gözlem, diğer koşullar eşit olduğunda, film görüntülerinin doğallık bakımından slaytları geçtiğini öne sürme eğilimi doğurmaktadır. Bunun sebebi muhtemelen filme eklenen harekettir. Sanat üzerine filmler arasında, kameranın birçok pan, kaydırma ve tilt yapmadığı tek bir film yoktur. Ve bu hareketler istisnasız kinestetik tepkileri, seyircinin deneyimlediği uzamsal duyumları çok geçmeden eşzamanlı algılara yansıtmasına neden olan bir "rezonans etkisi" uyandırır. Böylece seyirci bir grup düz figüre doğal doygunluk atfedecek veya kendisini resmedilmiş bir vadide gezinirken hayal edecektir.

Üç boyuttan yana olan bu eğilim, kamera bazen önemli bir detay üzerinde durmak için dolaşmaya ara verdiğinde bile devam eder; sonuçta ortaya çıkan "film kareleri" bizi mutat slayt projeksiyonlarından çok bir uçtan bir uca hareketin geçici fasılaları olarak etkiler, dolayısıyla hareketli kamerayla çekilen görüntü niteliğini korurlar. Bazı hareketler bir resme hayat vermeye bilhassa uygundur. Kamera hareketsiz bir nesneye yaklaşınca veya doğru açılarla ondan uzaklaşınca, yerini değiştiren şeyin o nesne olduğunu sanırız. Sanat filmlerinde böyle araçların kullanılması, resmi yapılan insanların gerçek insanlar gibi hareket etmek üzere olduğu veya bir canlı tablo oluşturmak için daha demin durduğu yanılsaması yaratmaya yarar.

5. Arnheim, *Art and Visual Perception*, s. 202'de tam da bunu kasteder; ancak sadece ekranda gösterildiği takdirde, bir resme ne olduğuyla ilgilenir. "Görüntüleri üst üste bindirmek bir projeksiyon ekranında kâğıt veya tuval üzerinde olduğundan daha etkilidir, çünkü bir resim veya eskizde yatay düzlemin bariz tek boyutluluğu örüntünün üç boyutluluğunu etkisizleştirecektir."

Deneyselcilik trendi

Deneysel filmler yapan sinemacı bir resme onu şu veya bu şekilde sunarak bünyevi değerlerini ortaya çıkarma niyetiyle değil, yeni yaratılar için bir çıkış noktası olarak kullanma arzusuyla yaklaşır. Tıpkı doğayı keşfetmekle yetinmeyen avangard gibi, verili sanat eserini kutsal bir metin kabul eden bir "okur" rolüne atanmayı reddeder. Ona göre sanat eseri, kendi vizyonlarına göre şekillendireceği bir hammaddeden[6] başka bir şey değildir. Bu hammaddeyi de ancak eseri "atomize ederek" ve böylece yalıtılan atomları veya elementleri orijinale atıfta bulunan veya bulunmayan bir filmde birleştirerek şekillendirebilir. Read'e göre böyle filmler "sanatı sırf kendi filmsel amacı için kullanır. Kullandığı eserin ruhuyla pek alakası olmayan etkiler yaratmaya çalışabilir".[7] Deneysel sanat filmine yöneltilen bir itiraz olarak bu açıklama bağlayıcı olmaktan uzaktır, çünkü bizzat geleneksel sanatlar içinde, sanat eserlerinin kendi mecralarından başka bir mecraya aktarımının son derece sık olduğu ve gayet meşru addedildiği gerçeğini gözardı eder. Piranesi, gravürlerinde barok manzaralarını ve opera sahnelerini oluşturmak için antik mimari eserlerden yararlanmıştır; Watteau *Fête champêtre*'lerinde Fransız ve İtalyan çeşmelerindeki heykelleri eğlenen kalabalıkların içine çekip insanlarla kaynaştırmıştır. Neden sinemanın da böyle aktarımları gerçekleştirmeye hakkı olmasın?

Mevcut kanıtlara bakılacak olursa, deneysel filmler yapan sinemacılar bir ölçüde sinematik olan biçimlerde ilerlemiştir. Yukarıda bahsedildiği gibi, kamerayı sürekli hareketli tutmuş, böylece sunulan malzemenin bünyevi hareketsizliğini dengelemişlerdir. Buna ek olarak, kurgu imkânlarını ve çeşitli sinematik araçları sistematik olarak araştırmışlardır. Bu filmlerde sanat eserlerinin işaret ettiği haliyle gerçeklikten "başka bir boyutun gerçekliği"ne geçişler, sözgelimi resmedilmiş bir yüzün anlamlarından maddi özelliklerine vb. vurgu kay-

6. Krş. örneğin Tyler, "The Film Sense and the Painting Sense", *Art Digest*, Şubat 15, 1954, s. 10.

7. Read, "The Film on Art as Documentary", *Film Culture*, Ekim 1957, c. III, no. 3:7.

maları vardır. Deneysel sanat filmlerinin çoğu, mecranın teknik özelliklerini bilinçli olarak içerme bakımından, uzun metraj filmlerin çoğunu geride bırakmış gibidir neredeyse.

Peki sinematik dil ne için kullanılır? Sanat filmi yapan sinemacı bazen çağdaş resimlerin ve çizimlerin yardımıyla bir tarihsel dönemi yeniden inşa etmeyi amaçlar; bu ne zaman olsa, sinemacının biçimlendirme arzusu hemen hemen gerçekçi amaçların hizmetine koşulur açıkça. Luciano Emmer'in 18. yüzyıl İspanyası'nda hayatı ressam Goya'nın biçimlendirdiği haliyle gösteren filmi *Goya* buna iyi bir örnektir. Bu film teknik açıdan konuyla ilgilidir çünkü Emmer Goya figürlerini sabit varoluşlarından kurtarmak için büyük gayret gösterir. Emmer bu figürleri adeta eylem halinde gerçek hayattan insanlar gibi ele alır. Genç kızların uçlarından tuttukları bir örtüyle bir palyaçoyu zıplatıp tuttuklarını gösteren bir sahne, hızlı hızlı birbirini takip eden farklı açılardan çekimlerle sunulur; böylece sahne öylesine canlanır ki palyaçonun zıplatılışını izliyor ve her an tekrar örtünün üstüne düşmesini bekliyor gibi olursunuz. Boğa güreşi gravürlerinin detaylarının hızlandırılmış montajı gerçek olayın ayrılmaz bir parçası olan dramatik süspansı yaratmaya çok yaklaşır. Ve gerçek kalabalıklarda olduğu gibi, resmi yapılan kalabalıkları yakalamak için de genel çekimler ve yakın çekimler birlikte kullanılır. Başka bir örnek olarak *Moulin Rouge*'un Parker Tyler'ın şu sözlerle betimlediği sekansını hatırlayalım mesela: "Lautrec'nin dans salonu figürleri gözümüzün önünden hızlıca geçer ve o meşhur kafede geçen gerçek bir aksiyon izlenimi yaratacak şekilde diğer çekimlerin arasına girer."[8] Bütün bu teknikler ekranda fiziksel gerçekliği tesis etmede kullanışlı araçlar olduklarından, bu tekniklerin normal kullanımına zaten alışkın olan seyirci, resimlere uygulanmalarıyla ima edilen şeyi, yani gördüğü nesnelerin "hayat verilen çizimler" olduğunu ve sahnelenmemiş gerçekliğin bir parçasını oluşturduğunu kanıksamaya epeyce eğilimli olacaktır. Goya tarzı sanat filmlerinin, Dreyer'nın *Vredens dag*'ı gibi dönem resimlerini model alan tarihsel filmlerle birçok ortak noktası vardır. Dolayısıyla, Dreyer'nın filminin sinematik niteliği hakkında söylenen her şey* bu filmler için de geçerlidir: (Gerçek hayatın bütün bü-

8. Tyler, "The Film Sense and the Painting Sense", s. 12.

yüsünün cansız malzemeden geldiğini doğal olarak bilen) seyirciye oluşmakta olan hareketi deneyimletirler ve sahici bir nitelikleri vardır. Bu sanat filmleri bir bakıma tarihsel belgeseller olarak düşünülebilir. Mercanton'un *1848*'i, *The Titan*'ın biyografik sekansları veya Lewis Jacob ve Paul Falkenberg'in *Lincoln Speaks at Gettysburg*'ü de az çok böyledir: Geçmişte kalan bir dönemin ruhunu sanatsal ve diğer kalıntılarıyla canlandırır, kameranın objektifin önündeki her şeyi sadık bir biçimde yeniden üretme yetisinden faydalanırlar.

Diğer deneysel sanat filmleri iki ıraksak arayıştan kaynaklandıkları izlenimi verirler. Yaratıcıları hem özgür sanatsal kompozisyonlar yaratmayı gaye edinmiş hem de endoktrinasyon arayışına girmiş gibi görünmektedir. Bir taraftan, yaratma itkilerine teslim olur, genellikle sanat eserini o kendine has yapısını pek gözetmeden parçalara ayırırlar (ki sinematiklik için yapılmış bir şey olabilir bu); diğer taraftan sanat eleştirmeni veya sanat tarihçisi rolü oynar, malzemeyi buna göre düzenlemeye çalışırlar (ki bu da eğitim amaçlı olabilir). Örneğin Storck ve Haesaerts *Rubens*'te kamerayla ressamın dünyasına zekice nüfuz ederken, ressamın sarmal hareketten yana tercihini de gözler önüne sermeye çalışır. Dikkat ederseniz bu film ne saf sinemadır ne de sadece eğitici bir araç. Büyüleyici bir hibrittir. Eğiticilik açısından böyle hibritler sorunludur, çünkü bütün ilgili veriyi doğrudan ortaya koyan eğitici filmin yerine getirmek için daha iyi bir donanıma sahip olduğu işlevleri gönülsüzce üstlenirler.

Yaratıcısı, bütün dışsal amaçları bir yana bırakıp, resimlerin unsurlarından, sanatsal açıdan orijinaller kadar meşru olan kendine yeten bir bütün inşa etmeyi amaçladığında, deneysel sanat filmi kendini tam anlamıyla gerçekleştirir. Genel olarak deneysel filmler gibi bu yaratılar da ritmi veya içeriği vurgulayabilir. Ritimle başlayacak olursak, *The Titan*'ın Michelangelo'nun heykellerine odaklanan sekanslarını düşünebiliriz mesela: Çok yakın mesafeden heykeller boyunca kayan kamera, yüzeylerindeki ritmik ışık-gölge örüntülerini damıtır.[9] Calder'in soyutlama için biçilmiş kaftan olan kinetik heykelleri defalarca benzer egzersizlerin doğmasına sebebiyet vermiştir.[10] İçeriği

* Bkz. s. 176.

9. Tyler, "The Film Sense and the Painting Sense", s. 12.

öne çıkaran kompozisyonlar genelde bir tür manevi gerçeklik uyandırır; Bolen'in ifadesiyle, sanat malzemesine "metafizik, ezoterik ve felsefi kaygılara" göre şekil verirler.[11] *Pictura: An Advanture in Art*'ın Carpaccio'nun *The Legend of St. Ursula*'sıyla aynı adı taşıyan ikinci bölümünde. Emmer resimlerin dağınık detaylarını yan yana getirerek görünmez bir anlatıcının anlattığı efsaneyi desteklemelerini sağlar. (Meseleyi yalınlaştırmak adına, burada sanat filmlerinde ses ile görseller arasındaki ilişkilere girmeyeceğiz.) Bolen *Il demoniaco nell'arte*'den (Sanatta Şeytan Üzerine) bahsederken, yaratıcısı Enrico Castelli Gattinara için "kendi dünya kavrayışını ifade ederken Bosch, Memling veya James Ensor'dan aldığı malzemelerden yararlanmaktan hiç çekinmiyor" derken haklıdır.[12] Bu trend doruk noktasına muhtemelen Stock ve Micha'nın *Le Monde de Paul Delvaux*'suyla ulaşır; bu filmde, Paul Éluard'ın bir şiiri eşliğinde, Paul Delvaux'nun eserlerinden figürler, nesneler ve fragmanlar rüyamsı bir evren yaratır. Delvaux'nun evreni midir bu, içeriden deneyimlenen? Her halükârda resimleri değildir. Resimlerindeki neredeyse tanımlanamaz fenomenlerin biçimlenimleri ekrandan dışarı taşar ve seyirciyi anlamlarını tahmin etme gibi bir meydan okumayla baş başa bırakırlar; kamera hareketleriyse ressamın hiç fark etmemiş olabileceği bağlamlar tesis eder. Bu son gruptaki filmler sinematik dile, sanat eserini güzel sanatların yörüngesinden sinemanınkine aktarmak için değil, yine Sanat olduğu iddiası taşıyan otonom bir ekran eserine dönüştürmek için başvururlar. İster soyutlama olsunlar, ister gerçeküstücü bir havası olan kompozisyonlar, bu filmler hakiki filmden çok çağdaş sanatın bir uzantısıdır. Mecranın merkezi başka bir yerdedir.

Belgesel trendi

Read'in tanımıyla, "gemiler ve gemi yapımcıları veya vahşi kabileler hakkındaki filmlerin yapılma sebepleriyle aynı sebeplerden dolayı"

10. Örneğin Herbert Matter'ın filmi *Works of Calder* ve Hans Richter'in *Dreams That Money Can Buy*'ının Calder epizodu.

11. Bolen, "Films and the Visual Arts", *Films on Art: Panorama 1953*, Bolen (haz.), s. 6 (bu UNESCO yayınının Fransızca edisyonundan tercüme edilmiştir).

12. *A.g.y.*.

yapılan sanat filmleri merkeze daha yakındır. Peki hangi sebeplerdir bunlar? Sırf gemileri –veya ilkel maskeleri– sunmak için değil, bu nesneleri içinde ortaya çıktıkları gerçek hayattaki gelişmelerle birleştirmek için yapılırlar. Aynı şekilde, belgesel trendini izleyen sanat üzerine filmler de sanat eserini yalıtıp otonom bir kendilik gibi göstermez; daha ziyade, mecranın doğal malzemeye yakınlığına uygun olarak, sanat eserinin fiili varoluşun bir unsuru olarak görünmesini sağlamaya çalışırlar. Resimler, kamerayı çeken mutat gündelik dünyaya esasen ait olmamaları bakımından, müzikal rutinlerine benzerler; onları gündelik dünyayla –nihayetinde bir ayakları da buradadır– yeniden bütünleştirme ihtiyacı bundan kaynaklanır. Öyleyse müzikal performansları kamera hayatına uygun hale getirmek için başvurulan metotların sanat belgesellerinde de kullanılması şaşırtıcı değildir.*

Bunlardan ikisi standart uygulama haline gelmiştir; bunlar çoğu zaman bir filmde birlikte görülürler. Birincisi, resimlerin sunumları yaratıcılarına –hayat şartlarına, fikirlerine vb.– hasredilmiş bir anlatının içine gömülür. Muhterem hanımefendinin eserlerinden görüntülerle taşradaki hayatından sahneleri harmanlayan *Grandma Moses* böyle filmlerin tipik bir örneğidir. Kameranın nefes alabildiği gerçek hayat atmosferini yoğunlaştırmak için, biyografik açıklamalar kimi zaman sanatçının ilham aldığı insanların ve manzaraların çekimleriyle takviye edilir. Van Gogh hakkında bir uzun metraj film olan *Lust for Life* sanat ile gerçekliğin böyle karşılaşmalarına dalar. Toulouse-Lautrec hakkındaki *Moulin Rouge* filmiyle birlikte bu ekran biyografisi, konser parçalarını vb. icraları bir virtüöz veya solistin romantize edilmiş hayatından organik bir biçimde doğup gelişiyormuş gibi görünen pek çok müzik filminin muadili olarak değerlendirilebilir. İlle de biyografik bir anlatı olması gerekmez; kimi zaman sanatçı kendi anlatıcısı olarak takdim edilir, düşünceleri, bir bütün olarak hayata bakışı vurgulanır. Pek çok sanat belgeseli John Read'in *Henry Moore*'unda, *Walter Sickert*'ında vb. riayet ettiği düstura uyar – "sanat üzerine film sanat ve sanatçılar hakkında olmalıdır".[13] Bu filmlerde sergilenen sanat eserleri ya salıne interlüdleri gibi iş görerek, tezat yoluyla

* Krş. s. 263-66.

13. Read, "The Film on Art as Documentary", s. 7.

seyircinin etrafındaki sıradan olaylara hassasiyetini artırır, ya da iç içe geçtikleri insan odaklı hikâyeyi gerçekleştirmeye yardımcı olurlar. (Sinematik nitelikteki bu kazanımın her zaman sanatı takdir etme amacına hizmet edip etmediği ayrı bir meseledir.)

İkincisi, Johann Strauss'un *Geschichten aus dem Wienerwald*'ını bestelemesini gösteren Duvivier'nin *The Great Waltz*'ında olduğu gibi, diğer sanat belgeselleri eserin kendisinden çok doğuşuna yoğunlaşır. Prensip bu filmlerde de aynıdır: Bitmiş eser ekranda sunulmaya ancak sinema bir yeniden üretim tekniği olduğu ölçüde uygun düştüğünden, sinemacı olduğu gibi eseri değil eserin oluşumunu sunmayı yeğler; başka bir deyişle, eserin doğduğu yaratma süreçlerine tanıklık etmemizi sağlar. Bir resmin doğum öncesi evrelerini göstererek, o resmi kameranın av sahasını oluşturan boyuta geri çeker. Henri-Georges Clouzot'nun *Le mystère Picasso*'su bu prosedürü çarpıcı bir biçimde sergiler; filmin çoğu kısmında ressamın üzerine resim yaptığı yarı saydam "tuval"in arkasına yerleştirilmiş olan kamera ressamın faaliyetlerini sadık bir biçimde kaydeder [37. Resim]. Böylelikle yaratma edimini izlememize olanak verilir. Heyecan verici bir manzaradır bu. Picasso aklındakini kabaca tuvale döktükten hemen sonra, bu ilk taslağın üzerine çoğunlukla onunla ancak dolaylı olarak ilişkili olan ikinci taslağı bindirir. Bu böyle sürüp gider, her yeni çizgi veya renk lekesi sistemi kendinden öncekini adeta gözardı eder. Picasso yaratım sürecinde bir niyet ve/veya itki çağlayanının altında kalıyor gibidir, dolayısıyla nihai ürün artık görünüşte bağlantısız bir yapılar yığınının altında kalan ilk taslaktan bambaşka bir şey olabilir.

Bir sanatçının yaratırken harcadığı emek doğrudan gözlemlenemiyorsa da, vizyonunu gerçekleştirmeye yönelik arka arkaya girişimlerinin bir "montajı"yla buna dair bir izlenim aktarma imkânı hâlâ saklıdır. "Matisse hakkında bir belgeselde," der Tyler, "sanatçının bir baş konseptini nasıl geliştirdiği yarı doğalcı bir versiyondan nihai biçime uzanan bir dizi taslakla gösterilir. Bitmiş taslaklar saydam bir şekilde üst üste bindirilir, böylece organik evrimin bir illüzyonu yaratılır."[14]

14. Tyler, "The Film Sense and the Painting Sense", s. 12.

BELGESEL

Amaçları ne olursa olsun, belgesellerin fiili varoluşa bir meyli vardır. Oyuncu olmayan oyunculara bel bağlamazlar mı mesela? İlk bakışta, mecraya kaçınılmaz olarak sadık gibi görünürler. Ancak biraz daha yakından bakıldığında, lehlerindeki bu tarafgirliğin yersiz olduğu anlaşılır. İleride ele alacağımız üzere görünen dünyayı tam anlamıyla incelememeleri bir yana bırakılırsa, belgeseller fiziksel gerçekliğe yaklaşım bakımından büyük farklılıklar gösterirler. Şüphesiz bir kısmı ham haldeki doğaya yakın ilgi gösterir; açıkça kamera çalışmalarından, görüntü örgülerinden doğan iletiler taşırlar. Ancak pek çok belgeseli de başka kaygılar harekete geçirmiş gibi görünmektedir. Haliyle bu belgesellerin yaratıcıları da doğal malzemeye başvurur, ancak amaçlarını gerçekleştirmek için doğal malzemeyi kullanmakla pek ilgilenmezler. Böyle filmlerde, gerçekçilik eğiliminden ayrılan biçimlendirme itkileri gerçekçilik eğilimi pahasına öne çıkarlar.

Maddi gerçeklik ilgisi

RÖPORTAJ

Öyleyse kabaca iki gruptan bahsedilebilir: sinematik yaklaşıma uyanlar ile ona kayıtsız kalanlar. İlk gruptaki –görsellerin iletimin başlıca kaynağı olarak iş gördüğü– filmlerin çoğu etrafımızı saran dünyanın şu veya bu kesiminin dosdoğru görsel kayıtları olmaktan öteye pek geçemez. "Nesnellikleri" kuşkusuz yoğunluğa mal olmuştur. Ancak ne kadar gayri şahsi olsalar da –Proust'un anlatıcısının bir yabancının gözleriyle büyükannesini izlerken oluşturduğu imgeyi hatırlayalım– mecranın asgari gereğini karşılamazlar.

Bunun en iyi örneklerinden biri, Londra varoşlarındaki ev kadınlarıyla kamera önünde yapılan röportajlar yoluyla daha iyi barınma koşulları talebini dillendiren eski bir belgesel olan *Housing Problems*'tır. Bu rapor sinematik açıdan heyecan verici olmaktan uzaktır, çünkü kendisini daha yalın olamayacak fotoğrafik ifadelerle sınırlar [38. Resim]. Yalınlıkları filmin bütün karakteriyle uyum içindedir. *Housing Problems* açıkça varoşlarda hayatın neye benzediğini gös-

termediğiniz sürece söz konusu meselelere olgun insanların ilgisini çekemeyeceğiniz kanaatine dayanır. Bu nedenle belgeselin yönetmenleri Edgar Anstey ve Arthur Elton seyirciyi büyük bir duyarlılıkla gerçekten varoşlarda yaşayan insanlarla karşı karşıya getirir ve seyirciye bu insanların fareler, akıtan tavanlar ve bozuk tesisatla ilgili şikâyetlerini dinletirler.[15] (Filmde sözlü katkılara büyük bir rol verilmesini bu noktada görmezden gelebiliriz; görsellerle de ciddi bir bilgi akışı sağlandığı için, bu daha da mümkündür.) Asıl mesele doğruluktur, ve görüntülerin sahici belgeler olarak görünmesini sağlayan da onların enstantane niteliğidir. Varoşların estetik açıdan daha etkileyici bir betimlemesi, seyircinin filmi tarafsız bir rapordan ziyade öznel bir yorum olarak kavramasına yol açarak amaçlanan etkinin yaratılmasını engelleyebilirdi. *Housing Problems*'taki mutat fotoğrafçılık, yönetmenlerinin bilinçli olarak kendilerini kısıtlamasının bir ürünüdür. Graham Greene, Anstey'i "estetik arzusunu dert etmemeyi müthiş bir biçimde başardığı için" över.[16] Filmin böyle bir arzudan azadeliğinin bir nedeni de teması olabilir. Joris Ivens, Henri Storck'la beraber, Belçika'nın Borinage diye bilinen maden bölgesindeki madenciler hakkında bir belgesel olan *Misère au Borinage*'ı çekerken, ele aldıkları konunun estetik incelikten fotoğrafik "basitliğe" dönmeyi gerektirdiğini fark ettiklerini anlatır [39. Resim]. "Böylesine zor koşullarda yaşayan insanların acısını seyirciye doğrudan ve dürüst bir şekilde iletmeyi engelleyecek bir fotoğraf tarzı kullanmanın bu insanlara büyük hakaret olacağını hissettik."[17] İnsanın ızdırabı tarafsız bildirime olanak sağlıyor gibi görünmektedir; sanatçının bilinci kendini sanatsız fotoğraflarda göstermektedir.

HAYALİ OKUMALAR

Ancak kendini kısıtlamak her zaman bir meziyet değildir. Belgesel sinemacı, tam bir doğruluğu tercih etmekle beraber, objektifinin

15. Krş. Iris Barry, "The Film of Fact", Town & Country, Eylül 1946, c. 100, no. 4288:253-4.

16. Greene, "Nutrition", *Garbo and the Night Watchman* içinde, Cooke (haz.), s. 228.

17. Ivens, "Borinage-A Documentary Experience", *Film Culture*, 1956, c. II, no. 1:9.

önündeki mekânlara bastırılamaz bir katılım hissiyle yaklaşabilir. Dosdoğru kayıtlar ile daha şahsi okumalar arasında bir geçişe işaret eden belgeseller vardır. Örneğin New York City hakkında bir belgesel olan *In the Street*'in *Housing Problems*'ta olmayan veya en azından bastırılmış olan duygusal bir niteliği vardır. Bir taraftan, bu film röportajdan başka bir şey değildir; Harlem sahnelerinin çekimleri öylesine gevşek bir biçimde yan yana getirilmiştir ki neredeyse gelişigüzel seçilmiş örnek izlenimi yaratırlar. Pencerede camı yalayan bir çocuk, berbat bir yüz ifadesiyle geçip giden bir kadın, sokakta olup bitenleri ilgisizce izleyen bir genç; Cadılar Bayramı kostümleri içinde dans eden, hoplayıp zıplarken kendinden geçen çocuklar. Diğer taraftan bu bildirim işi betimlenen insanlara duyulan aşikâr bir sevecenlikle yapılır: Kamera onların üzerinde şefkatle durur; kendilerinden başka bir şeyi temsil etmeleri amaçlanmamıştır. (O an orada gözlemlenenleri bir deftere not alırcasına bir araya getiren bu film, sokakta olup bitenlere bariz, son derece sinematik bir hassasiyeti de dışa vurur. Ancak bütün bu artıların yanı sıra bir eksik de yok değildir; sonuç olarak ortaya çıkan yapı eksikliği filmin duygusal yoğunluğuyla bağdaşmaz ve onu zayıflatır.)

In the Street gibi belgeseller olgulara dayanan anlatım biçimine bağlı kalmaya devam eder. Ama ille de böyle olması gerekmez. Sinemacının (düz fotoğrafçılığı kaçınılmaz olarak beraberinde getiren) tarafsız bildirim kaygısı yerini gerçekliği kendi görüşleri ve vizyonları ışığında göstermeye yönelik bir itkiye bırakabilir. Böyle bir durumda, biçimlendirme itkileri onu doğal malzemeyi içsel imgelerine göre seçmeye, hali hazırdaki tekniklerin yardımıyla şekillendirmeye ve bu malzemeye bir röportaja uygun olmayan örüntüler dayatmaya sevk edecektir. Hayal gücü verili nesneler tarafından tetiklendiği sürece, filmi büyük ihtimalle mecranın potansiyellerini gerçekleştirecektir. Böylelikle doğru röprodüksiyonların yerini görünen dünyaya nüfuz eden görüntüler veya bu dünyanın görsel yorumları alır.

Bu tür belgeseller –bir kısmı 1920'lerin avangardına kadar gider– nadir değildir. Örneğin Ivens'in, teması bu sinemacı için fotoğrafik "basitliğe" dönme yükümlülüğünden ziyade "estetik arzusuna" bir meydan okuma anlamına gelen *Regen*'i, Painlevé'nin suyun altındaki evrenin harikalarını gözler önüne seren *L'hippocampe, ou 'Cheval*

marin'i, Basil Wright ve Harry Watt'ın Londra'dan Edinburgh'ya giden bir posta treninin akşam seferini olsa olsa yol sevdalılarının deneyimleyeceği şekilde sunan *Night Mail*'i bu gruba girer. Üç filmde de yönetmenlerin şiirsel ifade arayışları, nesnelerin kendisine duydukları ilgiye tabi kılınmıştır. *Night Mail*'in şiiri, sonunda kendisini görsellerden kurtarıp Auden'ın aynı adı taşıyan şiirindeki gibi bir tür bağımsızlık kazansa da, hâlâ gerçek posta treninin ve onu bir zarf gibi içine alan gecenin şiiridir. Bu filmlerin karakteristik özelliği, kendilerini tren hiyerogliflerine, deniz atına ve yağmura adamış olmalarıdır – Rossellini'nin bir keresinde, çekmek üzere oldukları alanı kaplayan siyah kayalarla uyumsuz bulduğu tek bir beyaz kayayı yerinden kaldırdığı için bir kameramana çıkışmasına neden olan tam da böyle bir adanmışlıktır.

Rossellini kameramana bu alanın yüz, hatta belki bin yıldır olduğunu; doğanın bu alanı şekillendirmesinin ve kayaları renklendirmesinin bu kadar uzun sürdüğünü söyleyip kameramanın ne hakla doğayı geliştirebileceğini düşündüğünü sorar.[18] (Rossellini'nin doğaya karşı tavrını Eisenstein'ınkiyle kıyaslayalım: Eisenstein *Bezhin lug*'un yol sahnelerini çekerken iki kilometre boyunca telefon direklerinin kaldırılmasını istemiş, çünkü direklerin manzarayı bozduğunu düşünmüştür. Burada, filmin bir epizodunun Sovyetlerin çiftliklerin kolektifleştirilmesi kampanyasını gösterdiğini ve telefon direklerinin ait oldukları manzarayla özgün bir biçimde kaynaştığını belirtmek gerekiyor. Eisenstein verili çevreyi, biyografisini yazan Marie Seton'ın Eisenstein'ın "yaratıcı vizyonu"[19] dediği şeye uygun hale getirmek için hiç tereddütsüz yeniden şekillendirir; buna karşılık Rossellini sinemanın objektifini fiziksel dünyaya ve belki de ancak bu yolla maneviyata açtığı varsayımından hareket eder. Eisenstein'a göre doğa özgürce yaratılmış bir teatral tasarıma kıyasla kusurluyken, Rossellini'de doğanın tasarımı bütün vizyonların kaynağıdır.)

Flaherty'nin "geniş dünya"ya[20] nüfuz eden, arazide yolunu şaşırmış kayaya saygılarını sunan filmleri eşsiz bir başarıdır. *Nanook of*

18. Reynolds, *Leave It to the People*, s. 144.

19. Seton, *Sergei M. Eisenstein*, s. 357. Pudovkin, *Film Technique and Film Acting*, I. Bölüm. s. 133-34'te doğanın sinemacının kompozisyonel tasarılarına uydurulması, daha doğrusu tabi tutulması gerektiğini öne sürer.

the North'tan *Louisiana Story*'ye kadar, var olanı sevgiyle kabul ederler – kendilerini ilkel kültürlere kaptırdıklarını düşününce, hâlâ var olanı diye eklemek gerekiyor. Bu filmlerin müstesna güzelliği, şeyler konuşmaya başlayana dek sabırla beklemenin bir ödülüdür. Bu filmlere çok zaman adanmıştır, ve sabır ile insanın doğayla ve insanla arasındaki yavaş etkileşime hassasiyet kuşkusuz el ele gider.

Buraya kadar ele alınan filmlerde, havayı belirleyen doğal dünyaya adanmışlıktır. Şimdi de, ifade etmek istediği şey sinematik açıdan ele alınmaya dirense bile, belgesel sinemacının vizyonlarını ve fikirlerini ifade etme arzusunun giderek güç kazandığını düşünelim: Bu arzu belli bir noktaya ulaşınca gücü diğer gerçekçilik eğilimlerine neredeyse eş hale gelir. Ancak öncülümüze göre, bu noktada gerçekçilik eğilimleri az bir farkla da olsa hâlâ serbest biçimlendirme niyetlerinden daha güçlü olacağından, iki karşıt eğilim arasında kurulan denge mecranın tercihlerine ters düşmez. Gerçi son derece hassas bir dengedir bu; içinde somutlaştığı filmler de sınırda duran örneklerdir.

Song of Ceylon buna örnek gösterilebilir belki. Sri Lanka hayatı hakkındaki bu güzel belgeselde Ruslardan esinlendiği aşikâr olan bir "montaj" sekansı vardır; sekans, Batı uygarlığının yerlilerin adetleri üzerindeki etkisini göstermeye çalışır. Londra Borsası'ndan, gemi acentelerinden ve işyerlerinden gelen Avrupalı insan seslerinin oluşturduğu bir ses örüntüsü, sanayileşmenin bilfiil yayılışını ve sanayi-öncesi bir toplum için sonuçlarını gösteren çekimlerle senkronize edilmiştir. Sanayinin ilkel bir toplumu istila edişini salt sinematik bir çerçevede gösteren *Louisiana Story*'ye kıyasla bu sekans bir inşa niteliği taşır; entelektüel argüman görsel gözleme baskın çıkar. Ancak sekansın tamamı kamera gerçekliğini öne çıkaran pasajların içine yerleştirilmiştir. Böylece bir interlüd özelliği kazanır. Ve bir interlüd olarak etrafındaki sinematik hayat izlenimini güçlendirir.

Başka bir örnek de Paul Rotha'nın Meksika'da ve Basil Wright'ın Tayland'da çekimlerini yaptığı UNESCO filmi *World Without End*'dir. Film bu az gelişmiş ülkelerdeki sıradan insanları, gündelik hayatları-

20. Grierson, Flaherty'nin "ekranının tiyatro duvarına açılan mucizevi bir gedik, buradan engin dünyaya bakabileceğiniz bir gedik" olduğunu söyler; aktaran Hardy (haz.), *Grierson on Documentary*, s. 60.

nı, ayrıca danışmanlardan ve sağlık görevlilerinden aldıkları UNESCO yardımlarını gösterir. Rotha'nın ifadesiyle, *World Without End* "tek bir dünya var ve hepimiz komşuyuz" gibi son derece temel bir temayı ele alır.[21] İdeolojik bir temadır bu; ve yorumcu, birçok açıklama yapmanın yanı sıra, iyi niyet mesajını özlü bir biçimde ortaya koyar. Dolayısıyla bu talepleri seyirciyi maddi fenomenlerin artık pek önemli sayılmadığı alanlara çekme tehlikesi taşır. Ancak manevi olana doğru bu eğilim çok farklı şekillerde dengelenir. Birincisi, iki yönetmen tek bir dünya fikrini, görsel boyutta, birbirinden 15 bin kilometre uzaktaki iki yeri anlamlı benzerlikler ve ortak konu başlıklarıyla birbirine bağlayarak gerçekleştirir. Meksikalılar da Taylandlılar da hayatlarını idame ettirmek için balık avlar ve renkli pazarları doldururlar; BM uzmanları tekrar tekrar Meksika'da kuraklığa, Tayland'da cilt hastalıklarına ve her yerde cehalete savaş açar. Ancak benzerliklere, temel ihtiyaçlara ve insani yardımlara dayanan bu kesişme, bütün egzotik ve kültürel farklılıklarını eşitlemez: Çömelmiş bir Buda otobandaki kamyonları sineye çeker; bir Meksika köyündeki dökün tü kilise adeta ebediyetle taş kesmiş gibi parıldar sert ışıkta.

İkincisi, sözün yerini sık sık fiili ses alır; maytaplar gürültüyle patlar, insanlar boş zamanlarında şarkı söyleyip dans eder: Bu manzaralar, konudan sapmak şöyle dursun, temel temayı destekler; maksatlı konuşma yokken meydana geldikleri için daha da dikkat çekerler. Üçüncüsü, Wright ve Rotha gösterdikleri insanlara âşık olmuş gibi görünürler. Kameraları mutluluk ışıltısı saçan tedavi görmüş Taylandlı çocuklar üzerinde uzun uzun durur ve yaşlısıyla genciyle bir grup yerlinin simalarından başka tarafa dönmekte açıkça tereddüt eder. Böyle çekimler bizzat filmin altında yatan fikri çağrıştıran bir sıcaklık yayar. *World Without End* fiziksel dünyaya ince göndermeler yapmadan da kabul ettirilebilecek bir mesaj yayar, ama yönetmenler bu dünyada aktarmaları beklenen şeyin çoğunu keşfetmeyi başarır. "İnsan Ailesi" idealinin propagandasını yapmaya yönelik biçimlendirme niyetleri gerçekçi tavırlarıyla, kamera hayatı ısrarlarıyla büyük ölçüde bağdaşır.*

21. Rotha. "Presenting the World to the World", *Films and Filming*, Nisan 1954, c. 2, no. 7:17.

Bu sınır bölgesinde, vurgudaki çok hafif bir kayma, gerçekçilik ve biçimlendirme eğilimleri arasındaki hassas "doğru" dengeyi bozmaya yeter. Willard Van Dyke'ın *Valley Town*'ında iki eğilim açıkça üstünlük için birbiriyle yarışır. Büyük Buhran döneminde Amerika'nın bir sanayi kasabası hakkındaki bu belgesel, geçmişi incelediği sürece –fabrikalardaki iş, refah yılları, makinelerin gelişmesiyle işsizliğin artması– az yorum içeren birinci sınıf bir görsel bildirimdir. Ancak Van Dyke sefalet ve ızdırap dolu çöküş dönemine geldiğinde, içindeki sanatçı, şeylerin epidermisine tutunmasını gerektiren bir mecranın kısıtlamalarına başkaldırıyor gibi görünür. Film şekillenirken, kendisini ve çalışma arkadaşlarını yaklaşımlarını değiştirmeye sevk eden deneyimleri anlatır: "Bir şey eksikti. Bir biçimde insanların zihinlerine girmemiz gerektiğini hissettik. ... Bir işçi, becerisi körelmeye başlayınca ne düşünür? İşçinin ne diyeceğini gayet iyi biliyorduk. Düşüncelerini onun adına konuşturmanın bir yolunu bulmamız gerekiyordu."[22] Bir yolunu buldular da. *Valley Town*'ın ikinci ve ana kısmı doruk noktasına buhran döneminin bir işçi ile eşi etrafında, daha doğrusu, iç dünyaları etrafında dönen epizotlarında ulaşır – çünkü bu iki insanın çekimleri, düşünce ve duygularını dillendirmek üzere tasarlanmış yankı odası sesleriyle senkronize edilir. İçlerinde bir şeyin sesini yükselttiğine ve çığlık attığına, hatta şarkı söylediğine inanmamız istenir. Ancak Van Dyke zihinlerini ifşa ederken işçiyle eşinin dış görünüşünün anlamını soyar; sık sık ekranın tamamını yüzleriyle doldurduğu için bu durum daha da kafa karıştırıcıdır. Kendi başlarına bırakılsa gereken konuşmayı gayet iyi yapabilecek olan bu yakın ve çok yakın çekimler, hayaletvari monologların ister istemez zihin okuyan birine dönüştürdüğü bir seyirci nezdinde şüphesiz yok olup gidecektir.

* Daha ziyade deneysel filme yaklaşan, daha yakın tarihli, hayal gücü zengin okumalar da vardır. Örneğin Shirley Clarke'ın bir bakıma 1920'lerin avangard belgesel geleneğini sürdüren filmi *Skyscraper* buna iyi bir örnektir (bkz. s. 365-66).

22. Dyke, "How 'Valley Town' Was Made", *Program Notes of Cinema*, 16 Ocak 1950 (ilk basımı *U.S. Camera*, Kış 1940).

Maddi gerçekliğe kayıtsızlık

Valley Town bu belgesel grubu içinde bir yol ayrımına işaret eder. Bu yollardan biri de dosdoğru görünen dünyaya kayıtsız filmlere çıkar. Bu filmlerin kayıtsızlığının olası sebepleri arasından bizi ikisi ilgilendiriyor: sadece kullanılan görüntüler arasındaki biçimsel ilişkilere gösterilen tek taraflı ilgi ve bundan daha sık olarak da fiziksel gerçeklikten ziyade zihinsel gerçeklikle meşgul olma.

BİÇİMSEL İLİŞKİLERİN BASKINLIĞI

Walter Ruttmann'ın klasikleşmiş filmi *Berlin* biçimsel bir yaklaşımın içerimlerini kesin olarak ortaya koyar. Bu "Büyük Bir Şehrin Senfonisi" oldukça ilgi çekicidir çünkü her şeyiyle tam bir sinematik belgeseldir: Sokakların ve uzantılarının hazırlıksız yapılan çekimleri, fotoğrafik değerlere ve geçici izlenimlere karşı hayranlık uyandıran bir yaklaşımla seçilip düzenlenmiştir. Yine de film vaadini yerine getirmez. Ruttmann Berlin'de gündelik hayat kesitlerini biçim ve hareket bakımından birbirine benzeyen çekimleri bir araya getirerek oluşturur; veya kaba toplumsal tezatları bağlantı olarak kullanır; veya *La Marche des machines* gibi, hareketli makinelerin parçalarını neredeyse soyut ritmik örüntülere dönüştürür.

Analojilere, aşırı farklılıklara ve ritimlere dayanan böyle bir kurgunun seyircinin ilgisini görüntülerin tözünden biçimsel özelliklerine çekmesi kaçınılmazdır. Rotha'nın *Berlin*'in "yüzeysel yaklaşımlı" bir film olduğunu söylemesinin nedeni bu olabilir.[23] Ruttmann'ın belki sanat anlayışından belki de kendini adama korkusundan kaynaklanan biçimsel yaklaşımından dolayı, görüntülenen nesneler esasen şu veya bu ilişkinin bileşenleri işlevi görür, bu nedenle içerik buharlaşma tehlikesi altındadır. Bu ilişkiler Berlin'in "temposunu" vermek için tasarlanmış gibi görünür, ancak kendisini somutlaştıran nesnelerin niteliklerine atıfla tanımlanmadığı sürece tempo da biçimsel bir kavrayıştır.[24] *Berlin*'i *Entr'acte* ile kıyaslayalım: Ruttmann gibi Clair de

23. Rotha. "It's in the Script", *World Film News*, Eylül 1938, c. III, no. 5:205.
24. Bkz. Kracauer, *From Caligari to Hitler*, s. 182-8.

birbirinden farklı nesneleri yüzeysel benzerliklerine göre birbirine bağlar, ancak Clair Ruttmann'dan farklı olarak bunu oyunsu bir biçimde yapar. *Entr'acte* gerçek hayat fenomenleriyle oyun oynar, dolayısıyla onları kendi bütünlükleriyle kabul ederken, oyunsuluktan tamamen uzak olan *Berlin* fenomenlerin benzerlik ve tezatlarını vurgular ve böylelikle bu fenomenlerin üzerine içinden kaynaklandıkları şeylerin yerini alma eğiliminde olan süs niteliğinde bir ilişkiler ağı bindirir.

ZİHİNSEL GERÇEKLİĞİN BASKINLIĞI

Belgesel sinemacılar çoğu zaman entelektüel veya ideolojik karakterli önermelere öyle özel ilgi gösterirler ki, bu önermeleri sergiledikleri görsel malzemeden ortaya çıkarmayı denemezler bile. Bu durumda zihinsel gerçeklik fiziksel gerçeklik üzerinde hâkimiyet kazanır. Ses ortaya çıkmadan önce bile, ekran üzerinden görüntülerin içeriğine tamamen kayıtsız iletiler aktarılmıştır; o dönemde mesaj yayma görevi haliyle altyazılara ve bizzat görsellere kalmıştır. 1920'lerde, Marx'ın *Kapital*'inin uyarlamasıyla doruk noktasına ulaşan bir "entelektüel sinema" fikrini benimsemiş olan Eisenstein, düşünce süreçlerini ve tavırları diyalektik materyalizm ruhuyla harekete geçirmek için büyük ölçüde görüntülere yaslanmıştır. Eisenstein Griffith'in *Intolerance*'ından alınacak dersi gayet iyi anlamıştır: Hayranlık uyandıran "montaj" metotlarının yanı sıra, örnek niteliği az olan görsel simgeselciliğe kaymasını da almıştır. *Intolerance*'ta zamanın veya tarihin esrarengiz doğumlarını veya yeniden doğuşlarını simgelemek için kullanılan o gülünç sallanan beşik imgesini hatırlayalım: Eisenstein'ın *Oktyabr* ve *Staroye i novoye* gibi filmlerindeki birçok çekim tam da bu beşikten doğup çıkar. Bu çekimlerden biri, Kerensky'yi tipik bir kibir simgesi olan tüylerini kabartan tavus kuşuyla beraber gösterir; arp çalan eller Menşeviklerin barış teminatının boşluğunu hicveder; yazı yazan biri, insanlıkdışı bürokrasi anlayışını akla getirecek şekilde devasa daktilonun arkasında kaybolup gider. Ancak bu nesnelerin gösterge veya simge olarak kullanılması, çekimlerini bünyevi anlamlarından yoksun bırakır. Kendileri dışında bir şeyi temsil ederler, tıpkı tavus kuşu gibi. Ancak tavus kuşu aşina bir simgey-

ken, Eisenstein'ın görsel dilinin diğer unsurları neredeyse anlaşılmazdır. *Oktyabr*'da çeşitli halkların, sorgulamadan kabul ettiğimiz barok bir İsa figüründen egzotik bir Eskimo idolüne kadar, farklı ilahlarını gösteren bir sekans vardır. Bu sekans neye dikkat çekmek için tasarlanmıştır? Eisenstein bu görüntü zincirinin "bir peşin hüküm ile bu hükmün *belli bir amaç doğrultusunda adım adım hükümsüzleştirilmesi* arasındaki bir çatışmanın sonucunda saf düşünsel bir çözüme ulaşmaya çalıştığını" söyler.[25]

Başka bir deyişle, Eisenstein serinin sonunda beliren ilkel idolün seyirciyi en başta gördüğü İsa'ya yabancılaştıracağına inanır. Ancak, en azından demokratik ülkelerde, sekansın amacı seyircinin kavrayışından kaçar; seyircide dine yönelik bir saldırıdan ziyade amaçsızca bir araya getirilmiş dinsel imgeler izlenimi bırakır. Eisenstein görüntülerin işaret etme gücünü olduğundan büyük görür, bu nedenle görüntülerin bünyevi anlamlarının üstünü onlara uygun gördüğü anlamlarla kaplama konusunda sınırları zorlar. Pudovkin de simgecilikle ilgilenir. Dönemin Rusyası'nda devrimci gerçeklik, Marksizm öğretisinden doğup büyüyen bir şey olarak yorumlanamadığı sürece, gerçek görünmüyordu. Bu nedenle Rus yönetmenler görselleri yanlış biçimde hâkim ideolojiye atıfla kullanmaya meyletmiştir. Bunun dışında, Eisenstein filmlerinin zamana en dayanıksız kısımları tam da böyle simgesel çekimler ve sahnelerdir. Bugün bizi birer yapıntı, çözüldü mü bütün büyüsünü kaybeden resimli bilmeceler olarak etkilerler. (Eisenstein daha sonra "toplumsal gerçekçiliğin" etkisiyle "entelektüel sinema" rüyasından vazgeçecektir;[26] gerçi bu durum Eisenstein'ı görüntülere daha başka simgesel işlevler yüklemekten alıkoymamıştır. Anlamlı olana –sinematik veya değil– yönelik dürtüsü bastırılamazdır.)

Sesin gelişiyle, zihinsel gerçeklikle uğraşan belgesel sinemacılar kavramsal akıl yürütme ve ideolojik iletimler için kesinlikle en uygun araç olan sözden yararlanabilecekleri bir konumda buldular kendilerini. En kolay yol buydu. Böylece görsel sembolizm yerini büyük ölçüde aşırı yoruma bıraktı – üsluptaki bu değişiklik bir yanlış anlama-

25. Eisenstein, *Film Form*, s. 62.
26. Bkz. Rotha, *Documentary Film*, s. 175; Eisenstein, *Film Form*, s. 58.

yı, görsellerin sinematikliğe aykırı bir biçimde gözardı edilmesinin nedeninin sözün hâkimiyeti olduğu fikrini doğurdu. Halbuki öyle değildir. Sessiz Rus filmleri, sözün hâkimiyetinin bizzat öncelikle entelektüel ve ideolojik meselelerle ilgilenmekten ve görüntülerin ihmal edilmesinin de esasen bu meselelere dalmaktan kaynaklandığını kesin bir biçimde ortaya koyar.

9. Bölüm'de söz yardımıyla zihinsel gerçekliği araştıran belgesellerden bahsetmiş, ayrıca genelde *March of Time* serisinin ortaya koyduğu modeli izlediklerini belirtmiştik.* Şimdi de bu belgesellerin görüntülerinin hazin kaderinden bahsedelim. Görseller bu filmlerin belkemiği olan kendine yeten sözlü anlatıyı görselleştirir mi bari? Kanada yapımı *World in Action* serisinin, Grierson'ın prodüktörlüğünü ve süpervizörlüğünü yaptığı, II. Dünya Savaşı sırasında güncel meselelerle ilgili propaganda yapmaya yönelik bir girişim olan *Our Russian Ally*'yi ele alalım. Bu filmin bir yerinde Rus askerleri ve tanklarının birkaç çekimi vardır; ekranda karların içinde takatsiz takatsiz ilerlerlerken, yorumcu şunları söyler:

> Leningrad siperlerinden Rostov kapılarına kadar, 1941'in o sert kış koşullarında silahlarını hiç bırakmadılar. Bütün kış boyunca, kanla kaplı karlara tarihin en büyük ordularının gurur duyacağı türden bir kahramanlık destanı yazdılar. Ve ne olursa olsun, svastika ile kızıl cesaret nişanının muazzam güçlerinin dünya yüzeyinin altıda biri üzerinde hâkimiyet için mücadele ettiği bu üç bin kilometrelik cephede, Rusya asıl savaş gücünün sadece silah ve ekipmanlarından değil, bir halkın ruhundan geldiğini biliyor.[27]

Richard Griffith'in *World in Action* serisinin pek çok filmi için verdiği hükme bakarak adeta mezardan gelen sesle bu sahnenin son derece tipik olduğu sonucunu çıkarabiliriz. "Bu uğursuz, gök gürültüsü gibi ses," der Griffith, filmlerin görsellerine "öylesine anlamsız bir biçimde eklenmiştir ki seyirci neye baktığını ne bilir ne önemser, adeta evinde radyo dinler gibidir".[28] Griffith'in eleştirisi son derece yerindedir. Rus askerleri ve tanklarının sözü edilen birkaç çekimi ile

* Bkz. s. 225.

27. Aktaran Kracauer, "The Conquest of Europe on the Screen", *Social Research*, Eylül 1943, c. 10, no. 3:347-8.

28. Griffith, "Documentary Film Since 1939", Rotha, *Documentary Film* içinde, s. 335.

onlarla senkronize edilen, Rus kahramanlığının sözlü methiyesinin herhangi bir alakası yoktur. Yorumcunun hitabetinin etkisi kendi başına belli bir etki yaratabilecek diğer bütün iletimleri otomatikman boğduğu gibi, yorumcunun ifadesi de görsel temsilden kaçan konu ve fikirler içerir. Dolayısıyla kardaki aralıklı asker ve tank sıraları görselleştirme bile değildir; üç bin kilometrelik cepheyi veya muazzam mücadeleyi görselleştirmez, hatta görselleştiremezler.

Coşkulu bir simgesel dilin varlığı da simge işlevi görmelerini sağlamaz. Öyleyse işlevleri nedir? Bunlar idareten çözümlerdir. Böyle idareten çözümlere başvurmak, kesinlikle belgesel sinemacının sık sık zaten kaydedilmiş olan malzemeye başvurmak durumunda kalmasının bir sonucu değildir; bu zorunluluk ciddi bir handikap oluştursa da, sinemacı hâlâ elinin altındaki kamera görüntülerinin anlamlarından yararlanabilecek konumdadır. Bu fiyaskonun sebebi, sinemacının işinde yeterince usta olmaması da değildir. Rotha'nın mecraya ilişkin kavrayışı tartışmasızdır, ancak II. Dünya Savaşı'nın ortalarında hazırladığı gıda hakkındaki belgeseli *World of Plenty*'de o bile akan sözlü argümantasyonu özgül olmadığı kadar da anlamsız olan kalabalık ve mısır tarlası görüntüleriyle birleştirmek zorunda kalmıştır. Hâkim söz resmedilemez boyutlara atıldığında, eğreti görsel çözümler kaçınılmaz hale gelir. Bunun sebebi açıktır: Konuşmacı konuşmaya devam ettikçe ekrana bir şeyler koymak gerekir, ancak görünen hiçbir şey sözlerine tekabül etmez.

Söze böylesine bel bağlamak ve bunun beraberinde görsellere kayıtsızlık, Grierson'ın belgesele dair fikrinde de destek bulur. İngiliz belgesel hareketini başlatan ve bu harekete sınıf atlatan Grierson bir yandan türe yeni bir hayat verirken bir yandan da türü sinematik kökenlerine yabancılaştırır. Film olarak filme nispeten ilgisiz kaldığını bizzat kabul eder. Kendi sözleriyle "belgesel fikri", yani kendisininki, "basitçe bir film fikrinden ibaret değildi, esinlediği film yaklaşımı onun sadece küçük bir boyutuydu. Bu mecra elimizdeki mecraların en uygunu, en heyecan vericisiydi. Ancak fikrin kendisi, kamusal eğitim bakımından yeniydi: Altında yatan anlayış, dünyanın, her düşünce ve pratik tarzını etkileyen olağanüstü bir değişim evresinde bulunduğu ve kamunun bu değişimi kavramasının hayati olduğuydu."[29] Öyleyse Grierson ve çalışma arkadaşlarına göre film, özel olarak da

belgesel, gazete veya radyo gibi bir kitle iletişim aracıdır, demokrasinin gücünün daha önce hiç olmadığı kadar bilginin yayılmasına ve evrensel iyi niyete bağlı olduğu bir dönemde ve dünyada yurttaşlık eğitimini yaygınlaştırmanın en elverişli yollarından biridir.

Grierson'ın yaklaşımı açısından, Rotha'nın "çok sesli anlatımı"[30] ile "argüman filmi"[31] *World of Plenty* şüphesiz kusursuz bir ekran propagandasıdır. Bu zekice entelektüel röportajda, Anglo-Sakson dünyanın dört bir yanından sıradan insanlar, çiftçiler, siyasetçiler ve gıda uzmanları gıda üretimi ve paylaşımını tartışırken görülür, daha doğrusu duyulurlar – belli bir düzeni izleyen bu argümanlar dizisi, savaş bitince bir "dünya gıda planı" hazırlamak gibi insanca ve tutkulu bir taleple doruk noktasına ulaşır. Film sinematik bir araç olan "yaratıcı coğrafya"dan* bir hayli yararlanır ama hakiki bir film olmaz. Zaten öyle olması da amaçlanmamıştır; daha ziyade, New Deal döneminin hayati meselelerini dramatize eden stilize sahne prodüksiyonları olan 1930'ların Amerikan "Canlı Gazete"lerinin bilinçli bir uzantısıdır. Hakiki filmlerin dile bağlı iletileri *World in Action* filmleri veya *World of Plenty* tarzında aktaramayacağı çok doğrudur, peki bu filmlere dayatılan kısıtlamaların, filmlerin görsel cazibelerinin ve çağrışımlarının emsalsiz gücünü telafi etmekten fazlasını yaptığı da bir o kadar doğru değil midir? Grierson bunun farkındadır, zira gözlemlerinden daha önce de aktardığımız şu sonuca varır: "Belgeselde sadece başınızla değil, karın kaslarınızla da çekim yaparsınız."**

Grierson'ın düsturunun sözlü iletilerle dolup taşan belgesellerden ziyade fiziksel gerçekliğe doymuş propaganda filmleri, sözgelimi *Potyomkin* veya *World Without End* için geçerli olduğu açıktır. Belki de Grierson'ın en büyük meziyeti, sinematik olmayan belgesel fikrinin, izlenimci veya "estet" addettiği yönetmenlerin katkılarını görmesini engellememiş olmasıdır; *Night Mail* ve *Song of Ceylon*'a desteğini esirgememiştir. O günler için şunları söyler: "Çok geçmeden Flaherty ve Cavalcanti gibi insanlarla beraber çalışmaya başladık. ... Aktüalite filminden daha derinlere inen film örüntüleriyle ilgileniyor-

29. Hardy (haz.), *Grierson on Documentary*, s. 215.
30. Rotha, *Documentary Film*, s. 106n. 31. *A.g.y.*, s. 166n.
* Bkz. s. 134. ** Bkz. s. 276.

lardı ... ve belki de idile ve epiğe vardılar. Eğitimciler o günden beri belgesel alanındaki estetleri toptan deli gömleğine hapsedemedi; yapabilseler büyük kayıp olurdu."[32]

Hikâyenin yeniden yükselişi

Hem bir önceki bölümde hem de bu bölümde, başlıca iki hikâyesiz film türünü –deneysel film ve olgusal film– en başta farazi olarak ortaya attığımız , hikâye anlatmanın sinematik yaklaşıma aykırı olduğu hipotezini sınama amacıyla inceledik. Buraya kadar elde edilen sonuçlar şöyle özetlenebilir:

(1) Deneysel film hikâye anlatmaktan kaçınan ama bunu mecranın yakınlıklarını pek dikkate almadan yapan eserlere yönelir. Kamera gerçekliğini es geçerler. İster soyut kompozisyonlar olsunlar ister rüya hayatının projeksiyonları, filmden ziyade çağdaş resmin veya edebi tasarımların bir uzantısıdırlar. Hikâye ilkesini tahtından devirip yerine sanat ilkesini getirirler. Bu darbe muhtemelen Sanata yarar. Sinemaya yaramaz, yararsa bile dolaylı olarak yarar.

(2) Sanat üzerine film formundaki olgusal film de, deneysel film modeline dayandığı takdirde, benzer şekilde sorunlu bir hibrittir. Ancak sanat filmleri, sanat eserlerini gerçek hayat süreçlerinin içine yerleştiren mutat belgesellerin karakterine bürünürse, pekâlâ sinematik bir nitelik kazanabilir.

(3) Ve geriye kalıyor belgeselin kendisi, olgusal filmin başlıca türü. Burada, görünen dünyaya ilgi gösteren belgesellerin hepsinin mecranın ruhunu yakaladığını tekrar etmekle yetinelim. Böyle belgeseller görselleri neredeyse sadece bir dolgu malzemesi olarak kullanmak yerine, iletilerini verili doğal malzemeyle aktarırlar. Ayrıca olay örgüsünü ilerletme yükünden kurtuldukları için, fiziksel varoluşun sürekliliğini keşfetmekte özgürdürler. Hikâyenin bastırılması kameranın hiçbir kısıtlama olmaksızın kendi yolunu izlemesine ve aksi takdirde erişilemeyen fenomenleri kaydetmesine olanak tanır.

32. Hardy (haz.), *Grierson on Documentary*, s. 261.

Belgesel, menzilinin kısıtlılığından muzdarip olmasaydı eğer, söyleyeceklerimizin hepsi bu kadarla kalırdı. Tanım gereği çevremizin sunumuyla sınırlı olan belgesel, görünme potansiyelli gerçekliğin ancak kişisel ilişkinin ortaya çıkarmaya yatkın olduğu boyutlarını ıskalar. Bunların ortaya çıkışı, bir olay örgüsünün aktardığı insani dramın ayrılmaz bir parçasıdır. Öyleyse hikâyenin dışlanması belgesele yarar sağladığı gibi onu dezavantajlı bir konuma da sokar. "Belgesel filmin en ciddi noksanlarından biri," der Rotha, "insandan sürekli kaçınmasıdır".[33] Bu noksan nasıl giderilebilir? Paradoksal bir biçimde, hikâye anlatma arzusu, hikâyeyi sinematik olmayan bir unsur addedip reddeden bir türün içinde gelişir.

Belgeselci bir taraftan, olay örgüsünü dışlayarak objektifini dünyaya açabilecek hale gelmeyi amaçlar; diğer taraftan, yine aynı amaçla, dramatik aksiyonu yeniden işin içine sokması gerektiğini hisseder. Rotha bu noktada da belgeselin "bireyleri kucaklamasını"[34] ve "insana atıflarını genişletmesini"[35] talep eder. Benzer şekilde Bernard Miles, "ekran açısından" belgeselin amaçlarına "belki de en iyi hizmet edecek şeyin, bildiğimiz haliyle belgesel ile daha fazla ... insan hikâyesine has değerin evliliği" olduğunu öne sürer.[36] René Clair'in tavrındaki değişikliği de düşünelim: 1950'lerin Clair'i, 1923'te moda olan belgesel tarzında görsel egzersizler yapma hevesiyle her türlü "özne" veya olay örgüsünü küçümsediği için o dönemin Clair'ini eleştirir.[37]

Hikâyeden uzaklaşıp tekrar ona dönen bu diyalektik hareketin izleri, ikisi de gayet yerleşik olan ve birbiriyle çatışan iki ilkeye kadar geri sürülebilir. İlk hareket –hikâyenin bastırılması– Proust'un ifşa eden kamera ifadeleri için fotoğrafçının duygusal açıdan tarafsız olması gerektiği yolundaki derin gözlemine uyar. Proust fotoğrafı yabancılaşmanın bir ürünü olarak görür,* bu da iyi sinemanın bir olay

33. Rotha, *Documentary Film*, s. 142. 34. *A.g.y.*, s. 147.

35. *A.g.y.*, s. 185. Road, "Documentary Film Since 1939", Rotha, *Documentary Film* içinde, s. 218'de aynı şekilde "belki de tek tek insanların hikâyesine hak ettiğinden çok düşük bir değer biçilmiştir," der.

36. Miles, "Are Actors Necessary?", *Documentary News Letter*, Nisan 1941, c. 2, no. 4:73.

37. Clair, *Réflexion faite*, s. 53. * Bkz. s. 89.

örgüsünün cazibeleriyle bağdaşmadığına işaret eder. İkinci hareket – hikâyenin kabul edilmesi– Ortega y Gasset'in bir olaya duygusal katılımımızın o olayı algılama ve özümleme becerimize katkı sağladığı yolundaki şu makul ifadesinde kendisine destek bulur: "Saf tefekküre zarar veriyor gibi görünen unsurlar –ilgiler, duyarlılıklar, zorlanımlar, duygulanımsal tercihler– onun tam da en vazgeçilmez araçlarıdır."[38]

Sırasıyla gerçekçilik ve biçimlendirme eğilimlerinin doğal çıkış yolları olan bu iki antinomik hareket arasındaki çatışma tam da müzikalin formunda somutlaşır. Bir müzikalin gerçek hayattan olay örgüsü bir derece tutarlı hale gelir gelmez, doğum öncesi bir evrede şekillendirilmiş olan, dolayısıyla olay örgüsünü içeriden aşındıran müzikal rutini uğruna kesintiye uğratılır. Müzikaller hikâyeli film ile hikâyesiz film arasındaki diyalektik ilişkiyi hiç çözmeye çalışmadan yansıtır. Bu da onlara sinema havası verir. Penelope misali, sonsuza dek olay örgüsünü örüp sökerler. İcra ettikleri şarkılar ve danslar olay örgüsünün hem bir parçasını oluşturur hem de bütün ışıltılarıyla onu çözüp dağıtmaya katkıda bulunurlar.*

Öyleyse hikâye talebi hikâyesiz filmin rahminde tekrar ortaya çıkar. Aslında mevcut belgesellerin yapısı daimi bir dramatizasyon eğilimi olduğunu gösterir. Peki sinemacının bir taraftan bu eğilimi takip etmeye –yani bir hikâye anlatmaya– devam edip, bir yandan da hayatın akışını yakalamaya çalışması nasıl mümkün olabilir? Veya şöyle diyelim: Hikâyenin kamera keşiflerini engellediği ve tetiklediği yolundaki iki çatışan ilkenin ikisinin de hakkını nasıl verebilir? Etrafımızı saran dünyayı sunarken, ya yabancılığını ya da bütünlüğünü feda etmek zorunda olmak gibi bir ikilemle karşı karşıyaymış gibi görünmektedir.

Dikkat ederseniz iki karşıt ilke, ikisine de ayna tutan müzikal biçiminin gösterdiği üzere, o kadar da bağdaşmaz değil. Bu elbette beraberlerinde getirdikleri ikilem için de geçerli. Gerçekten içinden çıkılmaz bir durum olması için, bizzat hikâyenin mecraya aykırı olduğu yolundaki farazi hipotezin desteklenebilir olması gerekirdi. Bu du-

38. Gasset, *The Dehumanization of Art and Other Writings on Art and Culture*, s. 80.

* Bu bölüm için bkz. s. 260-63.

rumda bir hikâyeye –herhangi birine– başvurmak sinematik hayatı göstermeyi otomatikman engellerdi ve sinemacı hakiki bir ikilemle karşı karşıya kalırdı. Ancak biraz daha yakından incelendiğinde, hipotezin ilgili bütün durumları kapsamak için fazla geniş olduğu anlaşılır. Öyleyse daha spesifik hale getirmek gerekir. Bunun için de farklı farklı hikâye tiplerinin olduğu, bunların kimilerinin hipoteze uygun olarak sinematik yaklaşıma direnirken, kimilerinin de olumlu karşılık verdiği öne sürülebilir. Hikâyeli filmi reddeden Maurois ve Sève bile kabul eder bu kadarını; Balzac hikâyelerini ve Chaplin filmlerini istisna sayarak, hikâye karşıtı tavırlarını sehven bir düzeyde değiştirmişlerdir.*

* Bkz. s. 360.

12

Teatral Hikâye

GİRİŞ

Biçim ve içerik

Sanat eserlerinin biçimi ile içeriği arasındaki gelenekselleşmiş ayrım, hikâye tiplerinin analizi için elverişli bir başlangıç noktası sağlar. Verili her bir durumda, sanat eserinin bu iki bileşeninin birbirinden ayrılamayacak kadar birbirinin içine işlediği doğrudur: Her içerik biçimin unsurlarını içerir, her biçim aynı zamanda içeriktir. ("Komedi", "melodram" ve "trajedi" gibi terimlerin meşru muğlaklığı da buradan gelir; özgül içeriklere veya türlerin biçimsel boyutlarına işaret ettikleri gibi, ayrım yapmaksızın ikisini de gösterdikleri veya kapsadıkları da olur.) Bununla beraber, "biçim" ve "içerik" kavramlarının sanat eserinin kendisinin özelliklerine dayandığı da bir o kadar doğrudur. Bu kavramları malzemede sorunsuzca geçerli kılmanın neredeyse imkânsız olması, daha ziyade lehlerine bir durumdur. Karmaşık canlı kendilikler söz konusu olduğunda, muğlak anlam saçakları taşıyor olmaları tanımların doğruluklarını olumsuz etkilemez. Bilakis, azami kesinliğe ulaşmaları için, yakalanmalarının zor olması gerekir – bu da onları semantik açıdan daha yanına yaklaşılır kılmak uğruna görünüşteki muğlaklıklarını gidermeye yönelik her girişimin amacından tamamen saptığı anlamına gelir.

Bu bölümü ve sonraki iki bölümü hikâye tiplerinin biçim bakımından farklarının analizine ayıracağız. Bu tipler sinematiklik ile bağlantılı olacağından, filmin bünyevi yakınlıkları bağlamında tanımlanabilir olmaları gerekir. Ancak sinemanın bakış açısından böyle olduklarını ortaya koydukları takdirde tipler oluşturabilirler.

Sinematik olmayan bir hikâye biçimi

Sinematik olmayan hikâye biçimleriyle başlayacak olursak, bunlar arasında en çok öne çıkan "teatral hikâye"dir; böyle adlandırılmasının nedeni, prototipinin tiyatro oyunu olmasıdır. Öyleyse sinematik olmayan hikâyeler geleneksel bir edebi türe göre modellenmiştir; tiyatronun usullerini izlemeye meylederler. Film hakkındaki literatür film ile tiyatronun bağdaşmazlığını vurgulayan ifadelerle doludur, buna karşılık iki mecra arasındaki bariz benzerliklere pek, hatta hiç dikkat edilmez. Nitekim Eisenstein, Pudovkin ve Alexandrov'un 1928 manifestosu, sesin icadının bir "yüksek kültür dramaları" ve kameraya alınmış teatral performans akınına yol açmasından duyulan kaygıları dile getirir.* Proust'ta anlatıcı uzun zamandır görülmeyen büyükannenin kendisinde bıraktığı iz ile onu olduğu gibi, hasta ve yaşlı bir kadın olarak gösteren bir fotoğrafı karşılaştırır. Ama dünyayı, özellikle de el üstünde tuttuğumuz şeyleri genelde böyle algılamayız, diye devam eder. "Düşünceyle yüklü olan gözümüz, tıpkı klasik bir trajedi gibi, oyunun aksiyonuna katkısı olmayan her görüntüyü eler ve sadece amacını anlaşılır kılmamıza yardım edebilecek görüntüleri alıkoyar." Sonuç olarak, fotoğrafik algıya geçişini, gözlerimiz sevgimizin önüne geçip "kendi başlarına film gibi mekanik olarak işlemeye koyulduğunda" gerçekleşen tesadüfi bir olay olarak nitelendirir.** Bu pasaj sinematik yaklaşıma hiç uymayan tiyatro türünü açıkça ortaya koyduğu için önemlidir. Proust bu türü klasik trajedi olarak tanımlar. Klasik trajedinin, sıkı ve amaca yönelik kompozisyonu nedeniyle, fotoğrafik mecraya direnme bakımından sınırları zorlayan bir hikâye biçimi olduğu kanaatindedir. Ayrıca, 1928'in Stalinizmin baskılarına henüz boyun eğmemiş olan Eisenstein'ı, sesin gelişiyle "yüksek kültür dramaları"nın artacağını tahmin ettiğini söylerken tam da bu kompozisyonel kendiliğe atıfta bulunuyor olabilir.

* Bkz. s. 204. ** Bkz. s. 89.

KÖKENLER VE KAYNAKLAR

Teatral hikâyeden yana bu eğilim daha 1908'de *film d'art* ile başlamıştır. Bu yeni Fransız film şirketinin o çok methedilen ve bir o kadar da yerilen* ilk prodüksiyonu *L'assassinat du duc de Guise* sinemayı geleneksel edebiyat mecrasının dengi bir sanat mecrasına dönüştürmeye yönelik bilinçli bir girişimi temsil ediyordu [40. Resim]. Bunun altında yatan fikir, tiyatro veya roman gibi filmin de kendi dilinde anlamlı hikâyeler anlatabileceğini göstermekti. Bir akademisyen bu ihtiraslı filmin senaryosunu yazdı; Comédie-Française oyuncuları tarihsel karakterlerini canlandırdı; saygın drama eleştirmenleri coşkulu değerlendirmeler kaleme aldı. Böylece sinema aşağılardan yukarıya, edebiyat ve teatral sanatın alanlarına yükseldi. Kültürlü insanlar böyle soylu arayışlar içinde olan bir mecrayı küçük göremezdi artık.

Duc de Guise Sanat adına sinemayı iyileştirmeyi amaçlıyordu. Filmin yaratıcıları, sahne geleneklerinin iyice içine gömüldüklerinden, sinemanın sanat olması için aşağı yukarı tiyatro hattında evrilmesi gerektiğini düşünüyorlardı. *Duc de Guise*'in olay örgüsü tiyatro sahnesinde geçen tarihsel dramaları epeyce anımsatır. Aynı şey mizansen için de geçerlidir. Méliès'in anlatıyı sinemaya has araçlarla ilerletme konusundaki ısrarı unutulmuş gibidir; hareketsiz bir kamera dramayı sahnenin önündeki seyircinin bakış açısından kaydeder daha ziyade. Kamera seyircidir. Ve karakterler ne kadar gerçekçi görünürse görünsün aslında boyanmış dekor olduğunu unutmanıza asla izin vermeyen ortamlarda, sinema seyircisini değil de tiyatro seyircisini gerçek bir şey olarak etkilesin diye tasarlanmış bir Château de Blois'da hareket eder.[1]

Teatralliğine rağmen, *duc de Guise*'in iki mecra arasındaki farklara dair belli bir farkındalık ortaya koyduğunu da gözden kaçırmamak gerekir. Dük'e kurulan komplo ve nihai olarak tasfiye edilmesi, teatral sanatı ekranın iklimine alıştırma niyetiyle şekillendirilmiş gibi

* Bkz. s. 364.

1. Krş. Sadoul, *Les Pionniers du cinéma*, s. 540.

görünür. Her halükârda burada, o dönemde adet olduğu üzere yalıtılmış canlı tabloları sarsak bir biçimde arka arkaya dizmek yerine, anlaşılması aralara eklenen uzun yazılara bağlı olmayan bir tür görsel süreklilik sağlanmıştır. Ayrıca oyuncular rollerini ayrıntılı bir karakterizasyon anlayışı ve asgari jestle oynar, dolayısıyla tiyatro teamüllerinden ayrılırlar.[2]

Muazzam bir başarı olan *duc de Guise* Fransa'da birçok dönem filmine ve "yüksek kültür draması"na önayak olmuştur. Amerika'da da aynı şey olur. D. W. Griffith bu ilk *film d'art* filminden ilham alır; Adolph Zukor "ünlü oyunlarda ünlü oyuncuları" oynatmaya başlar. Prodüktörler, dağıtımcılar ve salon sahipleri çok geçmeden Sanatın kârlı bir iş olduğunu fark etmiştir. Sermayesini edebi eserlerin saygınlığına dayandıran veya edebi eserleri taklit eden filmler, önceden sinema salonlarından uzak duran kültüre yatkın burjuvaziyi kendine çekmiştir. Bu süreçte sinema salonları daha da şatafatlı hale gelmiştir.[3] Sinema salonlarının ucuz çekiciliği, bu kültürel özlemlerin yanlışlığını açığa vurduğu ölçüde mazur görülebilecek bir etmendi. (Ancak ferasetli eleştirmen, sanatın ticarileşmesini kınarken ticarileşmenin sanatı ille de tasfiye etmesi gerekmediğini kabul etmek zorunda kalacaktır. Birçok ticari film veya televizyon prodüksiyonu, meta olmanın yanı sıra, sahiden başarılı eserlerdir. Tamamen yabancı bir çevrede yeni başlangıçlar sürgün verebilir.)

Film d'art hareketi bugüne kadar kesintisiz sürmüştür. Beklenece̊i üzere, bu tip pek çok film, sözgelimi *Pygmalion*, *Death of a Salesman* vb. esasen tiyatro uyarlamalarıdır. Broadway'de hit olan bir oyunun ileride Hollywood tarafından kullanılmadığı neredeyse görülmemiştir. Veya *Julius Caesar*, *Macbeth* ve *Richard III* gibi bir dizi Shakespeare filmini düşünelim. Ne kadar zekice uygulamaya geçirilmiş olursa olsunlar, böyle ekran dramalarının hepsi ruh ve yapı bakımından *duc de Guise*'e dayandırılabilir. İlle tiyatro uyarlamaları olmaları da gerekmez. *The Informer*, *The Heiress*, *Great Expectations* ve *Rouge et Noir* gibi filmler romanlardan esinlenir, yine de ekrana uyarlanmış herhangi bir oyun kadar canlı bir biçimde sahneyi anım-

2. Bkz. *a.g.y.*, s. 540, 542; Langlois, "Notes sur l'histoire du cinéma", *La Revue du cinéma*, Temmuz 1948, c. III, no. 15:13-14.

satır. Aynı şey *Moby Dick* için de geçerlidir; sinematik ayrıntılarına rağmen, Melville'in romanını tiyatro için doğal olan bir dramatik aksiyon çerçevesinde sunar. Bizzat *duc de Guise*'in gösterdiği gibi, diğer teatral filmler edebi kaynaklardan pek bir şey almaz. Aynı şekilde, Eisenstein'ın son filmleri *Aleksandr Nevskiy* ve *Ivan Groznyy* esasen ekran eserleridir; buna rağmen, namevcut oyunlar veya operalar örnek alınarak tasarlanmış gibi görünürler [41. Resim]. Eisenstein'ın, ölümünden kısa bir süre önce Wagner'in *Die Walküre* operasını yönetmiş olması bir tesadüf değildir. Vaktiyle tiyatroya baş kaldırmış, sonunda yine tiyatroya dönmüştür.

KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLER

İnsan etkileşimi vurgusu

Hem fotoğraf hem de film açısından, teatral hikâye biçiminin başlıca özelliklerinden biri insan karakterlere ve insan ilişkilerine yoğun ilgi göstermesidir. Bu durum sahne koşullarının bir gereğidir. Daha önce söylenenleri tekrar edecek olursak, teatral mizansen fiziksel gerçekliği bütün olay ve tesadüfleriyle birlikte yeniden yaratamaz. Büyük kalabalıklar verili çerçeveyi aşar, küçük nesneler yarattığı bütünsel izlenim içinde kaybolup gider. Birçok şey ihmal edilmek zorundadır, bir çok şey gerçek şeyin kendisinden ziyade onu anıştıran bir ikamedir. Sahne evreni, içinde yaşadığımız dünyanın silüetvari replikasıdır; diyaloğu ve oyunculuğu ve bunlar sayesinde de kaçınılmaz olarak salt insani olaylara ve deneyimlere yoğunlaşan bir olay örgüsünü desteklemeye yarayan parçalarını temsil eder yalnızca.[4*] Ancak bütün bunların film üzerinde kısıtlayıcı bir etkisi vardır. Teatral hikâye, insanlarla cansız nesneler arasında ayrım gözetmeyen bir mecranın uygun kullanımını sınırlar.

3. Bu bölüm için bkz. Jacobs, *The Rise of the American Film*, s. 9; Sadoul, *Les Pionniers du cinéma*, s. 541-3, 573; Clair, "Le cinématographe contre l'esprit", *Anthologie du cinéma* içinde, Lapierre (haz.), s. 175-6.

4. Krş. Cohen-Séat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, s. 94-5.

* Bkz. s. 129-30, 137, 196.

Bileşik birimler

Tiyatro oyununun –ve dolayısıyla teatral hikâyenin– en küçük unsurları, kameranın erişebildiği unsurlara kıyasla bileşik birimlerdir. Çünkü teatral oyun, sahne koşullarına bağlı olduğundan ve bunun doğal bir sonucu olarak kendini insani açıdan anlamlı eylemle sınırladığından, sınırsız ayrıştırmalara imkân vermez. Elbette daha küçük birimleri kimi zaman çeşitli derecelerde çağrıştırabilir. Sözgelimi Shakespeare'in oyunları sahnelenmemiş/düzenlenmemiş doğaya karşı nispeten saydamdır; sundukları karakter ve durumlar, katı bir kompozisyon anlayışıyla oyundan pekâlâ çıkarılabilecek türdendir; sapma veya ayrılık gibi görünen bu şeyler de, bir biçimde, ham haldeki doğayı –tesadüfi olaylarını, sonsuz kombinasyonlarını– çağrıştırır.[5] Ayrıca, bir *Kammerspiel* kimi zaman karakterlerine öyle yaklaşır ki seyirciyi karakterin altında yatan psikolojiye ve fizyolojik karşılıklarına karşı hassaslaştırır. Ancak en incelikli, en açık uçlu tiyatro oyunu bile pek de çağrışımlarını uygulayacak ve analizi belli bir noktanın ötesine taşıyacak konumda değildir.

Oyunu meydana getiren unsurların –davranış örüntüleri, tutkular, çatışmalar, inançlar– çok karmaşık bileşikler oldukları rahatlıkla görülebilir. Modern romanı düşünelim: Joyce, Proust ve Virginia Woolf romanın –kronolojik zamanda meydana gelen bir dizi olayı kapsayan– eski tiplerinin en küçük birimlerini ayrıştırmaları bakımından birbirleriyle kesişirler. Erich Auerbach'a göre, "birkaç saati ve günü kapsayan gelişigüzel gündelik olayları kullanmayı, bütün bir dışsal sürekliliğin tam ve kronolojik temsiline yeğleyen bu modern yazarlara kılavuzluk eden düşünce ... gerçekten bütüncül bir dışsal süreklilik ortaya koymaya çalışmanın nafile bir çaba olduğu, hal böyleyken asli olanın öne çıkarılabileceğidir. O zaman da, konu edindikleri hayata onda olmayan bir düzeni dayatmaya çekinirler".[6] Ancak tiyatro, bütün doluluğuyla hayata böyle bir düzeni dayatma bakımından herhangi bir epik türünün çok ötesine geçer. Mesela Proust'un romanının mikroskobik unsurlarına şöyle bir bakmak, tiyatro oyununun azaltılama-

5. Bkz. Auerbach, *Mimesis*, s. 321-3. 6. *A.g.y.*, s. 548.

yacak hücrelerini veya düğüm noktalarını meydana getiren unsurların kaba doğasını açığa çıkarır.

Film insan etkileşimini aştığı gibi, tiyatronun mahrum olduğu geçici izlenim ve ilişkileri sunmaya meyletmesi bakımından da –modern olsun olmasın– romana benzer. Filmin bakış açısından, tiyatro oyunu kamera hayatının kaba bir sadeleşmesini temsil eden birimlerden oluşur. Aynı şeyi sinema terimleriyle ifade edecek olursak, teatral hikâye "genel çekimler" yoluyla ilerler. Zaten başka nasıl olabilir ki? Teatral hikâye tiyatro için inşa edilmiştir, dolayısıyla dramatik aksiyon uğruna analizin kısa kesilmesi ve sahne üstündeki dünyanın değişmez, oldukça uzak bir mesafeden görülebilmesi gerekir. Genç Eisenstein'ın bir tiyatro yönetmeni olarak sinemaya uygun bir gerçekliği sahneleme itkisini giderek daha yoğun hissettiğinde deneyimlediği şey buydu. Bir güreş müsabakasını sahneden alıp salonun ortasına yerleştirerek gerçek hayattan bir olaya dönüştürmeye çalıştı; imkânsız bir manevra yapıp elleri, sütunları, bacakları, evlerin cephelerini yalıtarak yakın çekim izlenimi yaratmaya bile çalıştı. Ama işe yaramadı. O da ekran için hem sahneyi bıraktı hem de o dönem bireysel kaderi sergilemeye yazgılı olduğunu düşündüğü teatral hikâyeye sırtını döndü. Sinematik bir amacı vardı – kolektif aksiyonu, asıl kahramanı olan kitlelerle betimlemek.[7]

Bileşik birimler sinematik anlatıyı sekteye uğratır. Teatral bir olay örgüsü geliştiren filmlerin sarsaklığı bundan kaynaklanır. Bir birimden diğerine atlıyor, aradaki boşlukları keşfetmeden bırakıyor gibidir – bu nedenle filmin sessiz olmasının veya öncelikle diyaloğu takip etmesinin pek bir önemi yoktur. Her sıçrama seyirciyi keyfi bir istikamet değişikliği olarak etkiler, çünkü olay örgüsünün birleşme noktalarını gösteren birimler sinematik analizin varıp varabileceği en son birimler değildir. *Romeo ve Juliet* oyununda Rahip'in Juliet'in mektubunu zamanında yerine ulaştıramaması kabul edilebilirdir, çünkü Kaderin ağlarını ördüğünü gösterir. Ama Castellani'nin filmi *Romeo and Juliet*'te bu durum hiçbir anlama gelmez; daha ziyade, kendisinden önce olanların tetiklemediği dışsal bir müdahale, hikâyenin ortada hiçbir sebep yokken aksiyonun gidişatını değiştiriveren bir kırılma

7. Bkz. Eisenstein, *Film Form*, s. 7, 14, 17.

noktası gibi görünür. Mektupla ilişki olsa olsa ideolojik bir sürekliliğe aittir, filmin talip olduğu maddi sürekliliğe değil. Kamera gerçekliğinin bir parçası olması için psiko-fiziksel bileşenlerine ayrıştırılması gereken sahte bir kendiliktir. Böyle olması, sinemanın tabiri caizse sadece genel çekimlerle verilen birimleri tümüyle görmezden gelmeyi kaldırabileceği anlamına gelmez elbette. Girift yapıları olan molekülleri andıran bu birimler yaygın düşünceleri, duyguları, vizyonları aktarır. Film anlatısı ara sıra varış veya kalkış noktaları olarak onlardan yararlanmadıysa, seyirci birbirini izleyen kamera ifşalarını nasıl özümleyeceğini bilemez.

Ayrılabilen anlam örüntüleri

Teatral hikâye bileşik bir birimden diğerine ilerlerken ayrı ayrı anlam örüntüleri geliştirir. Filmin bakış açısından, bu örüntüler önceden düzenlenmiş izlenimi verir çünkü kendilerini görsellerin akışından bağımsız olarak gösterirler; bu akıştan doğup büyüyor gibi görünmezler, akışın –bu hâlâ bir akışsa tabii– istikametini belirleyen bizzat bu örüntülerdir. *Romeo and Juliet* ile *Umberto D.*'yi karşılaştıralım mesela: Shakespeare filmi kendine yeten, başlı başına anlamlı olan bir hikâye anlatır; buna karşılık De Sica filminin anlamı, ona yaşama imkânı vermeyen bir emekli maaşıyla yaşamaya mahkûm yaşlı bir adamın gündelik varoluşunu buna nüfuz ederek göstermesinden gelir; burada hikâye kameranın görmemizi sağladığı şeylerden meydana gelir. Bu hakikaten sinematik hikâyenin aksine teatral olay örgüsü mecradan ayrılabilir; buna uygun olarak, teatral olay örgüsünü aktaran görüntüler onun anlamlarını sergilemek yerine ayırır. Teatral bir filmi seyrederken hayal gücümüzü harekete geçiren ve çağrışım güçleri sayesinde bizi anlamlı hikâye bağlamlarına yönlendiren öncelikle fiziksel gerçekliğin görüntüleri değildir; tam tersi, hayal gücümüz ancak bu bağlamlar kendisini cezbettikten sonra onları destekleyen görsel malzemeyi dikkate alır.

Amacı olan bir bütün

Teatral olay örgüleri sık sık dolambaçlı yollar izleseler, böylece neredeyse epik niteliği kazansalar da, filmle kıyaslandığında, Proust'a gö-

re "oyunun aksiyonuna katkısı olmayan her görüntüyü" gözardı eden "ve sadece amacını anlaşılır kılmamıza yardım edebilecek görüntüleri alıkoyan" klasik trajediye göre modellenmiş gibi görünürler.* Proust'un aklındaki hikâye biçimi sadece bir bütün değildir –ki her sanat eseri az çok böyledir– amacı olan bir bütündür; yani her unsurunun yegane işlevi bu amaca hizmet etmektir. Proust'un "amaç" kelimesiyle hikâyenin anlamını kastettiği açıktır. Filmin bakış açısına göre, teatral olay örgüsünün, bütün anlam örüntülerinin yakınsayıp kesiştiği bir ideolojik merkez etrafında döndüğü söylenebilir. Başka bir deyişle, teatral olay örgüsü sıkı sıkıya düzenlenmiş olmalıdır; esasen kapalı bir hikâyedir.

1930'ların başından itibaren, Sovyet ekranlarında kahraman kitlelerin yerini tek bir kahramanın almaya başlamasıyla, terörist totalitarizmin baskısı altındaki Eisenstein bu hikâye tipini ve kompozisyon bakımından içerimlerini açıkça savunmuştur. Bir filmin her parçasının "organik olarak tasarlanan bir bütünün organik bir parçası" olmasını temenni etmiştir.[8] Ve hayatının sonlarına doğru şunları söylemiştir: "Montaj bizim için film çalışmasının her unsurunu, parçasını, detayını kapsayan tek bir fikir telakkisini organik olarak somutlaştırmanın ... bir yolu haline gelmişti."[9] Eisenstein gençliğinde bu kadar idealist, bu kadar totaliter değildir. Gayet anlaşılır bir durumdur bu, çünkü tek varoluş nedeni bütünün merkezindeki (önceden tesis edilmiş) "fikir telakkisi"ni uygulamaya geçirmekten ibaret olan unsurlardan inşa edilen bir film, "yaprakların rüzgârda dalgalanışını" yakalama ayrıcalığına sahip bir mecranın ruhuna ters düşer.** Béla Balázs güzel bir gözlemini aktararak büyük bir tasarım söz konusu olduğunda çocukların detaylara takıldığını, buna karşılık yetişkinlerin detayları gözardı etmeye meylettiğini söyler. Ama çocuklar dünyayı yakın çekimlerle gördüğünden, diye devam eder, filmin atmosferinde kendilerini tiyatronun genel çekim evreninde olduğundan daha rahat hissederler.[10] Balázs bizzat bir sonuca varmış olmasa da, buradan teatral fil-

* Bkz. s. 411.

8. *A.g.y.*, s. 92.

9. *A.g.y.*, s. 254. Dikkat edilirse Pudovkin, *Film Technique and Film Acting*, I. Bölüm, s. 90'da benzer bir görüş ileri sürer: "Bir film ancak tek tek her unsuru bir bütün içinde kaynadığında gerçekten anlamlıdır."

** Bkz. s. 111.

min içindeki çocuğu bastırmış olan yetişkinlere cazip geldiği sonucu çıkarılabilir.

UYARLAMA GİRİŞİMLERİ

"En harika şeyler"

FEYDER'İN ŞİARI

Fransız yönetmen Jacques Feyder "her şey, bir görüntü yoluyla ifade edilen her şey ekrana aktarılabilir," der, "Montesquieu'nun *Kanunların Ruhu Üzerine*'sinin onuncu bölümünden ... keza Nietzsche'nin *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'ünün bir paragrafından çekici ve insani bir film çıkarmak mümkündür". Ancak ihtiyatla ekler: Bunu yapmak için "sinema duyarlılığı olmazsa olmazdır".[11]

Feyder'in haklı olduğunu varsayarsak, teatral hikâye sinematik muameleye kesinlikle mukavemet etmeyecektir. Peki teatral hikâye nasıl sahici sinemaya dönüştürülebilir? Böyle bir hikâye anlatırken, mecrayı kavramış, ona has bir duyarlılığa sahip her sinemacı, bağdaşmaz değilse de birbirinden farklı iki görevle karşı karşıya kalır. Hikâyeyi amacı olan bir bütün olarak açık kılmalıdır – bu görev, hikâyenin, bileşik birimlerini ve anlam örüntülerini dolambaçsız yansıtmasını gerektirir. Aynı zamanda, gerçekçilik eğilimini izlemek zorunda kalacaktır – bu görev de onu hikâyeyi fiziksel varoluş boyutunun ötesine doğru genişletmeye sevk eder.

OLAY ÖRGÜSÜNÜN DOĞRUDAN SUNULMASI

Tam bir ustalık örneği olanlar da dahil pek çok teatral film ilk görevi yerine getirirken, ikincisini gerçekleştirmeyi denemez bile. Olay örgüsünü layığıyla, bütün bünyevi anlamlarıyla aktarırlar; ancak kendilerini tamamen olay örgüsünün doğrudan sunumuna vermişçesine, etrafımızı saran dünyayı keşfetmede yetersiz kalırlar. *The Informer*, *The Glass Menagerie*, *Mourning Becomes Electra*, *Death of a Sales-*

10. Balázs, *Der sichtbare Mensch*, s. 115.

11. Feyder, "Transposition visuelle", *Cinéma* (Les cahiers du mois, 16/17), 1925, s. 71.

man, Rouge et Noir vb. filmler sıkı bir kompozisyon çerçevesinde düzenlenmiş, mecradan ayrılabilecek hikâyelerin ısmarlama uyarlamaları olmanın ötesine geçemez; ısmarlama bir takım elbise gibi, hikâyenin üstüne tam otururlar. O yüzden seyircide klostrofobi yaratan bir atmosferleri vardır. Bu durum, görsel malzemelerinin işlenme biçiminden kaynaklanır.

Griffith'in *Broken Blossoms*'ında, Thames'i ve East End sokaklarını saran sisin muhteşem çekimlerinin aksiyonun meydana geldiği çevreyi göstermekten başka bir işlevi yokmuş gibi görünür. Aksiyonu tesis etmeye katkıları ne olursa olsun, kendilerini aksiyonu desteklemekle tüketmezler. Şehrin doğasını gerçekten kaydederler. Bu doğal sis ile Ford'un *The Informer*'ında dikkat çekici bir rol oynayan sis arasında tam bir tezat vardır! İkincisi açıkça kendisinin ötesine, olay örgüsünün "fikir telakkisi"ne işaret edecek şekilde seçilmiş veya tertiplenmiş simgesel bir sistir.[12] Griffith'in objektifi dünyaya açılırken, Ford teatral kompozisyonu gözeterek objektifini dışarıya kapatır. Yine de *The Informer* en azından kendine kamera gerçekliği süsü vermez. Bu tarz diğer filmler verir. Kazan *On the Waterfront*'unu yarı-belgesel gibi göstermek için çok uğraşır mesela. Hakiki bir yetenek gösterisi olan film gerçek mekânlarda çekilmiştir ve olgusal bir filme uygun tekniklerden yararlanır. Aslında olgusal filmin neredeyse tam zıttıdır. Her çekim, uydurma bir olay örgüsünün dramatik etkisini artıracak şekilde hesaplanmıştır. Çekimlerin nefes alabileceği bir boşluk yoktur. Maddi gerçekliği içeri aldıkları doğrudur ama bunu sadece maddi gerçekliğin özünü kurutmak için yaparlar. Burada gerçekliğin kendisi *The Informer*'ınki kadar hava geçirmez bir kapalı evren inşa etmek için kullanılır.

Velhasıl bir teatral hikâyeyi doğrudan uygulamaya geçirmeyi amaçlayan filmlerin hemen fark edilen ortak özellikleri şunlardır: Oyuncuları ve oyuncuların etkileşimini vurgularlar. Bu ana ilgilerine uygun olarak, cansız nesnelere ve çevresel faktörlere ikincil bir rol verirler. Son olarak ve en önemlisi, hikâyenin inşasına hizmet etme-

12. Griffith, "The Film Since Then", Rotha, *The Film Till Now* içinde, s. 485'te *The Informer*'ı "yüksek telden çalan, yeniyetme simgeciliği film boyunca devam eden" bir melodram olarak niteler.

yen hemen hiçbir görüntü içermezler. Bu da görüntülerin gerçekliğin çoklu anlamlara mahal verebilecek bir parçası olarak tesis edilmedikleri anlamına gelir; her görüntü mecraya yabancı, ideolojik bir merkeze doğru çekilen bağlamlardan türetilen bir anlam üstlenmelidir.

OLAY ÖRGÜSÜNÜN GENİŞLEMESİ

Lumière ve Méliès'in çağdaşı olan Zecca, bir senaryo taslağını düzelttiği sırada gelen bir arkadaşına "Shakespeare'i yeniden yazıyorum," demiş, "senaryoyu yazan zavallı en harika şeyleri dışarıda bırakmış".[13] Zecca bu mecraya has bir duyarlılığa sahipti; teatral hikâyeyi kamera hayatı doğrultusunda genişletmeye adamıştı kendisini "En harika şeyler"inin 3. Bölüm'de ele aldığımız sinemaya has konularla, hareket halindeki nesneler, küçük, büyük, aşina olanla vb. özdeş olduğuna pek şüphe yok. Senaryo onları hesaba katmasa bile böyle konuları filme dahil etme gereği modern sinemacılar ve aynı şekilde eleştirmenler tarafından –canıgönülden olmasa da– kabul görmüştür. "Tiyatro malzemesinin içeriği," der Hitchcock bir söyleşisinde, "filmlerinkinden çok daha azdır. İyi bir film için dört oyunluk malzeme gerekebilir".[14] Panofsky'ye göre "sahnenin bir mekândan başka bir mekâna değişmesi –psikolojik açıdan ne kadar anlamsız olsa da– yoğun trafikte araba kullanarak, gece motorla limandan ayrılarak, at sırtında dört nala ilerleyerek vb. bilfiil bir yerden bir yere gitme şeklinde betimleniyorsa, aksiyonu kesintiye uğratmaz, bilakis güçlendirir."[15]

Gelgelelim bir teatral olay örgüsünün her genişlemesi, "gerçekliğin kendisinin aksiyona katılmasına" neden olan bir genişleme değildir.[16] Örneğin bir oyun II. Dünya Savaşı'na –oyunun anlaşılması açısından zaruri olan– sözlü bir atıf içeriyorsa ve oyunun film versiyonu birkaç tipik savaş sahnesi gösteriyorsa, bu ilave çekimlerin fark edilir

13. Aktaran Bardèche ve Brasillach, *The History of Motion Pictures*, s. 46; Sadoul, *Les Pionniers du cinéma*, s. 530n.

14. Turner, "On Suspense and Other Film Matters: An Interview with Alfred Hitchcock", *Films in Review*, Nisan 1950, c. I, no. 3:22, 47.

15. Panofsky, "Style and Medium in the Moving Pictures", *transition*, 1937, no. 26:125.

16. Aktaran Eisenstein, *Film Form*, s. 182.

bir etki yaratması pek muhtemel değildir; sözlü referansı genişletmekten ziyade göstermektedir.* Merhum Norbert Lusk anılarında bu meseleyi zekice ifade eder. O'Neill'in *Anna Christie*'sinin 1923 tarihli sessiz uyarlamasını yâd ederken, filmin oyunda bulunmayan iki epizot içerdiğinden bahseder: memleketi İsveç'teki çocuk Anna ve tecavüze uğrayan Anna. Bu eklemeler doğaları itibariyle genişleme midir?

Lusk öyle olmadıklarına dikkat çeker. Sadece oyunun sözle aktardığını görüntülerle anlatmaya hizmet ettiklerini düşünür – Anna "yabancıydı ama faziletliydi" ve "eski hayatı onun suçu değildi". Bizzat oyun yazarı da aynı görüşteydi. "Kendisi için yeni olan bu mecrayı çabuk kavrayan O'Neill usulca," diye bağlar Lusk, "eklenen görsel malzemenin, kamera kaydı aksiyona göre hikâyeyi tamamlamak için zorunlu olduğunu söyledi. Filmi sadık bir transkripsiyon olarak kabul etti".[17] Öyleyse bu iki epizot sırf oyunun amaçlarını onları aslına sadık bir biçimde başka türlü ifade edemeyecek olan bir mecraya aktarmak için eklenmiştir. Ses olmadığından, görüntüler oyunu yeniden üretmek için gerekmiştir, genişletmek için değil. Fazla görüntülerin kaynağı sinematik konulara gösterilen bir ilgi değildir.

Ancak teatral filmler birçok durumda böyle bir ilgi gösterir. Yaratıcıları hikâyeyi gerçekten de "en harika şeyleri" kapsayacak şekilde genişletir. Bunu yapmanın yüzlerce yolu vardır. Panofsky'nin atıfta bulunduğu gibi olağan prosedürlerden biri, ana karakterler sürekli iç mekânlarda görülse olay örgüsü tamamen anlaşılır kalacak filmlere sokak sahnelerinin eklenmesidir. Sinemacılar ne zaman "aksiyonu (ne kadar etkili olursa olsun) stilize sunumun dışına çıkarsa ve bunu tamamen doğal bir şekilde yapsalar",[18] sokağın ve uzantılarının karşı konulmaz çekiciliğine kapılırlar. Bu yaygın tercihin nedeni muhtemelen teatral olmayan sokak hayatı ile amaca yönelik sahne aksiyonu arasındaki keskin tezattır.

Bu kadar tipik olmayan benzer örneklerden birkaçına daha değinecek olursak, mesela Laurence Olivier *Hamlet*'inde kameraya sü-

* Bkz. s. 223-24.

17. Lusk, "I Love Actresses!", *New Movies*, Ocak 1947, c. XXII, no. 1:28, 30.

18. Ferguson, "Life Goes to the Pictures", *films*, Bahar 1940, c. I, no. 2:21.

rekli pan yaptırarak ve kamerayı akıldışı merdivenleri, kaba duvarları ve Romanesk süslemeleriyle bir labirenti andıran, stüdyo yapımı Elsinore Şatosu'nda dolaştırarak, oyunu psiko-fiziksel karşılıkların alacakaranlık kuşağına doğru genişletmeye çalışır. Veya Eisenstein'ın açıkça bir "fikir telakkisi" üzerinde yoğunlaşan *American Tragedy*'sinin senaryosunu hatırlayalım: Clyde'ın içsel mücadelesini iç monolog biçiminde dışsallaştırma arzusu, senaryonun en belirleyici bileşik birimlerinden birini hikâyenin inşasında gerekli olmayan neredeyse sınırsız bir dizi sinematik unsura ayrıştırmaya yönelik bir girişime işaret eder. Kimi zaman bu genişlemeler hikâyenin kendisinden daha asli addediliyor gibidir. Stroheim bir söyleşisinde "ayrıntı delisi" olduğunu itiraf eder.[19] Béla Balázs bir sessiz Amerikan filmini iki vesileyle hikâyeyi bırakıp "maddi hayatın... ufak anlarının ince yağmuruna" daldığı için metheder.[20]

Bu sinematik düzenlemelerin işlevi şüphesiz teatral olay örgüsünü mecraya uygun hale getirmektir. Peki olay örgüsüyle nasıl bir ilişkisi var bunların? Hikâye açısından, böyle düzenlemeler daha ziyade gereksiz gezintilerdir. Hikâyenin seyirciyi büyülemek için onlara ihtiyacı yoktur.[21] O zaman böyle genişlemeler, bir taraftan, sinematik açıdan zorunlu değilse de arzu edilen genişlemelerdir; diğer taraftan, etkisini tam anlamıyla yaratmak için doğrudan sunum gerektiren bir hikâye biçimiyle bağdaşmazlar. Genişlemelere gösterilen ilgi ve hikâye motiflerinin kumaşına riayet genelde çatışır.* Bu çatışma bir çözüm bulmanın zorluğunu açıkça ortaya koyan iki biçimde gösterir kendini.

19. Lewis, "Erich von Stroheim of the Movies Now is a Vicious Brewster of Chicago's 'Arsenic and Old Lace' ", *The New York Times*, Haziran 22, 1941.

20. Balázs, *Der sichtbare Mensch*, s. 46-7. Ayrıca *My iz Kronshtadta*'da tesadüfi hayatla ilgili olarak krş. Greene, "Subjects and Stories", *Footnotes to the Film* içinde, Davy (haz.), s. 69. Aynı şekilde Ferguson, "Life Goes to the Pictures"da fiziksel hayatın uçucu anlarını filmlerin bünyesine dahil etmenin önemini vurgular.

21. Krş. Caveing, "Dialectique du concept du cinéma", *Revue internationale de filmologie*, Ekim 1948, c. I, no. 3-4:349-50.

* Bkz. Sève alıntısı, s. 360.

İki alternatif

SİNEMATİK DÜZENLEMELERİ GÖLGELEYEN HİKÂYE KOMPOZİSYONU

"*Nevskiy*'yi fazla stilize, fazla hesaplı buluyorum," der bir yerde Rotha. Ve Eisenstein'ın *Potyomkin* ve *Oktyabr* gibi daha eski filmleriyle kıyaslarak şunları ekler: "O meşhur Buz Üstünde Savaş epizodu bende hiçbir zaman Odessa Merdivenleri veya Kışlık Saraya Hücum kadar büyük bir etki yaratmadı."[22] Rotha'nın bu epizotlara verdiği tepkilerdeki farklılığı, *Nevskiy* ile diğer iki filmin hikâye biçimlerindeki farka dayandırmak gerekir – Eisenstein daha sonra bu farkı flulaştırmaya çalışmıştır. *Nevskiy*'i çektiği zaman *Potyomkin*'in bir kronik veya aktüalite filmi gibi göründüğünü kabul etmiş, ama daha sonra bunun gerçekte "kanonun en özgül biçiminde bir trajik kompozisyon, beş perdelik bir trajedi" olduğunu savunmuştur.[23]

Filmin hiçbir tanımı bundan daha yanıltıcı olamaz. *Potyomkin* trajik süspans anlarında doruk noktasına ulaşsa da, neticede hesaplı kitaplı yoğun bir kurgu şaheseri olsa da, Proust'un kastettiği anlamda trajediden, yani fotoğrafik veya sinematik yaklaşımı temelden engelleyen teatral bir kompozisyondan başka her şeye benzer. Eisenstein'ın tarihi Odessa Merdivenleri'ni görür görmez senaryosunu değiştirmeye karar vermesi bunun bir kanıtı olarak değerlendirilebilir. Merdivenlerin görüntüsü Eisenstein'ı o zamana kadar yapılanları ıskartaya çıkarmaya ve Potyomkin'in denizcilerinin başkaldırısına –klasik bir dramadan ziyade teatral olmayan bir epizottur– odaklanmaya sevk etmiştir.[24]

Gözlerinin tanık olduğu şey, Eisenstein'ı sinemanın ham haldeki hayatla titreşen epizotlara özel bir yakınlığı olduğuna ikna etmiş gibidir. *Potyomkin* görüntülerle anlatılan bir gerçek hayat epizodudur. Aksiyonu kavramak için denizcilerin isyanını veya Odessa Merdivenleri sekansını görmüş olmak gerekir. Bu görüntülerin olay örgüsünü

22. Rotha, "A Foreword", *Eisenstein, 1898-1948*.
23. Eisenstein, *Film Form*, s. 162-3.
24. Seton, *Sergei M. Eisenstein*, s. 74-75.

sadece göstermek yerine cisimleştirmesi, birçok çekimin belirlenimsizliğine dayandırılabilir. Hikâyenin verili hatlarını renklendirmeye zorlanmayan unsurlar, limandan yükselen sis, derin bir uykuya dalan denizciler ve mehtabın aydınlattığı dalgalar sadece kendilerini temsil ederler. Söz konusu edilen engin gerçekliğin ayrılmaz birer parçasıdırlar; özlerini etkileyecek dışsal bir amaca hizmet etmek gibi bir zorunlulukları yoktur. Büyük ölçüde amaçsızdırlar; aksiyon bizzat onlardan ve bünyevi anlamlarından meydana gelir.

Aynı şey doktorun kıskaç gözlüklerini geminin halatından sarkarken gösteren o meşhur yakın çekim için de geçerlidir [42. Resim]. *Potyomkin*'den bir on yıl kadar sonra, Eisenstein parçayla bütünü temsil etme yönteminin sanatsal açıdan üstünlüklerine örnek olarak bu yakın çekime atıfta bulunacaktır. Bir nesnenin veya insan figürünün sadece bir parçasını göstererek, der Eisenstein, sanatçı seyirciyi ilkel düşünme tarzlarına, parçanın aynı zamanda bütün olduğu bir haleti ruhiyeye geri gitmeye zorlar. "Kıskaç gözlük bir bütün olan doktorun yerine geçerek onun rolünü ve yerini tamamen doldurur, üstelik bunu izlenimin yoğunluğunda duyumsal-duygusal açıdan muazzam bir artışa yol açarak yapar."[25] Eisenstein bütünün önemini burada da, parça ve fragmanlar pahasına, biraz fazla vurgulamaktadır. Halatta sallanan kıskaç gözlük şüphesiz sahibinin öldüğüne işaret eder. Kontrast bakımından zengin olan gelişigüzel –kısmen kaba, kısmen rafine– malzemeler yumağı da başlı başına önemlidir; çeşitli içerimleri vardır ve bunlardan yalnız biri Eisenstein'ın aklındaki istikamete işaret eder.

Nevskiy'deki Buz Üstünde Savaş'ı düşünelim. Odessa Merdivenleri'nden farklı olarak, *Potyomkin*'e Eisenstein'ın yanlış yorumundan –*Potyomkin* bir "kronik"ten ziyade "en kanonik biçimiyle bir kompozisyon"dur– daha çok uyan bir olay örgüsünün görsel doruk noktasına işaret eder. *Nevskiy* tam olarak beş perdelik bir trajedi değildir ama tiyatro çerçevesinde tasarlanmış bir tarihsel dramadır. Amacı olan bir bütündür. Karakterleri kapalı bir yörünge oluşturur; birbiriyle bağlantılı motiflerinin hepsi ideolojik bir merkezden yayılır. *Nevskiy* bir gerçek hayat epizodu olmaktan çok uzaktır. Gösterişli bir sinematik

25. Eisenstein, *Film Form*, s. 132.

sekans olan Peipus Gölü Savaşı kendine yeten bu evrende gerçekleşir. Bu sekans kesinlikle olay örgüsünün bir genişlemesidir; ancak bütünlüğüne rağmen hikâyenin gelişimine asli bir katkısı yoktur. Yapısal işlevi bakımından, Shakespeare oyunlarındaki, dramatik bir etki yaratması için görülmesi gerekmeyen savaşları andırır; bu iş için görgü tanıklarının kısa aktarımları gayet yeterlidir. Bu genişlemenin tamamı, esasen teatral olan bir anlatıyı kamera gerçekliğinin bölgesinden sürükleyerek geçirmek için tasarlanmıştır açıkça. Aslında hayat dolu değildir.

Gelip geçici hayatı yansıtmaktan uzak görüntüler hayat anlamına gelmesi amaçlanmış bir (yeniden) inşa olarak etkiler insanı; her bir çekim önceden belirlenmiş gibi görünür; hiçbirisi *Potyomkin*'in anıştırmalarla dolu belirlenimsizliğini yaymaz. (Bu durum sekansın başındaki düzlüğün genel çekiminin emsalsiz güzelliğini azaltmaz.) Ancak asıl mesele şudur: *Nevskiy*'nin hikâyesini oluşturan motif ve tema örüntüleri o kadar barizdir ki yoluna çıkan her şeyi kendisine tabi kılar. Bu nedenle, Buz Üstünde Savaş'ın sinematik açıdan Odessa Merdivenleri epizoduna denk olduğunu varsaysak bile, ahtapot gibi her tarafa yayılan bu örüntüler sekansın tözünü her halükârda aşındırır, onu fiziksel olayların çağrışımlara açık bir sunumundan, şatafatlı bir süslemeye dönüştürür. Verili kompozisyonel düzenlemeler nedeniyle Savaş sekansının Odessa Merdivenleri'nin yarattığı etkiyi yaratması ve üstüne düşen teatralliği yok etme görevini yerine getirmesi mümkün değildir. Mecraya dayatılan bir olay örgüsünün bedenindeki urdan başka bir şey değildir. (Böyle "gereksiz"[26] genişlemelere sık rastlanır. Örneğin *Henry V*'teki savaş sadece dekoratif bir geçit törenidir. *Moby Dick*'teki son balina avı neredeyse üstünü tamamen örtecek bir simgesel referanslar bulutu altında kalır; gerçekçiliği heba edilir.)

HİKÂYE İNŞASINI GÖLGELEYEN SİNEMATİK DÜZENLEMELER

Griffith kovalamacası: Diğer alternatifin –sinematik genişlemelerin hikâyenin anlamlarını gölgelemesinin– klasik örneklerinden biri D.

26. Marcel, "Possibilités et limites de l'art cinématographique", *Revue internationale de filmologie*, Temmuz-Aralık 1954, c. V, no. 18-9:170'da terimi bu anlamda kullanır. Ayrıca bkz. Bluestone, *Novels into Film*, s. 206'daki *Moby Dick* ile ilgili bölüm.

W. Griffith filmlerindeki tipik kovalamaca sekansıdır. Griffith teatral olay örgülerine girer; uzun zaman boyunca, sinematik bakış açısına göre epeyce karmaşık bileşik birimler olan dramatik aksiyonları ve durumları bir bir sunmakla yetinir. Ancak *The Lonely Villa*'dan[27] başlayarak istisnasız bütün önemli filmleri, kendine has gerilimini giderek hızlanan paralel kesme aracına borçlu olan uzadıkça uzayan bir kovalamacayla son bulur. Bir taraftan ölüme mahkûm masum bir karakterin ızdırabına tanıklık ederken, bir taraftan da bu karakteri kurtaracak olan kişilerin ilerleyişini seyrederiz; ve birbirini takip eden bu sahneler, giderek daha kısa aralıklarla birbirinin yerini alır ve nihayetinde kurbanın kurtarılmasıyla birleşirler. Griffith kovalamacası bünyevi olarak sinematik bir konuyu dramatize eder: nesnel fiziksel hareket.

Daha da önemlisi, tiyatroyu maddi fenomenin her şey demek olduğu boyutlara doğru genişletmesinin yanı sıra, genişlemenin kendisini hikâyenin ideolojik doruk noktasının bir ifadesi gibi göstermesi bakımından da ustaca bir girişimdir. Griffith'in peşinde olduğu şey, tiyatronun gerekleri ile sinemanın fiziksel gerçeklikten ve hayatın akışından yana tercihinden kaynaklanan gereklerinin arasını bulmaktır. Gerçi girişimi başarısızlıkla sonuçlanır. Teatral anlatı ile sinema anlatısı arasındaki boşluğa köprü kurmayı başaramaz. Kovalamacalarının, ideolojik süspansı herhangi bir sürtüşme olmaksızın fiziksel süspansa dönüştürüyor gibi göründüğü doğrudur; ancak biraz daha yakından bakıldığında, aşırı miktarda fiziksel süspansı temsil ettikleri anlaşılır. Dolayısıyla *Intolerance*'ın "modern hikâye"sindeki "son dakika kurtarışı" hikâyenin vardığı sonucun sinematik ifadelere tercümesi değildir kesinlikle; bu final seyirciyi daha ziyade karşıt güçler arasındaki fiziksel bir yarış olarak cezbeder ve heyecanlandırır. Aslında hikâyenin "fikir telakkisi" –adaletin hoşgörüsüzlük musibeti karşısındaki zaferi– ile ilgisi olmayan ve onu ortaya çıkarmayan duyumlar sağlar. Griffith kovalamacası hikâyenin tamamlanmasından ziyade sinematik açıdan etkili bir hikâyeden sapmadır. İdeolojik süspansı fiziksel heyecanda boğar.[28]

27. Krş. Jacobs, *The Rise of the American Film*, s. 105-6.

Pygmalion: *Pygmalion*'un beyaz perde uyarlaması da bu alternatife örnektir. Bu film Shaw'ın komedisine ses kayıt cihazlarının yakın çekimlerinden oluşan bir montajı, Eliza'nın fonetik eğitiminin –keza bu eğitimin sertliği yüzünden nasıl kıvrandığının– ve eğlenceli ıvır zıvırlarla dolu elçilik balosu epizodunun –bu sekansların hepsi fiziksel hayatı ve sahne karakterlerinin çevresini gösterir– ayrıntılı bir betimlemesini ekler. Peki bu eklemeler neye yarar? Shaw oyununda söylemek istediği her şeyi söylediğine göre, yazarın niyetlerini netleştirmek için böyle eklemelere gerek olmadığı açıktır. Ama bu eklemeler yapılmıştır. Elçilikteki balo ve Higgings'in Eliza'nın üstüne atıldığı sekans filmin şüphesiz en etkileyici bölümleridir. Erwin Panofsky'ye göre "oyunda olmayan ve esasen sahnede gerçekleştirilemeyecek olan bu iki sekans filmin en parlak bölümleridir; buna karşılık ne kadar çok kırpılsa da Shaw'm diyalogları kimi yerlerde biraz yavan kalıyor".[29]

Öyleyse orta sınıf değerlerinin bu enfes hicvi ekranda etkisinin büyük bölümünü kaybediyor, geriye kalan ise bizi hakiki sinemadan ziyade tiyatronun kalıntıları olarak etkiliyor. Ya da daha genel bir ifadeyle, bir oyunun filme dönüşmesi, düşünsel iletiler boyutundan fotoğraflanabilir nesneler boyutuna doğru bir vurgu kaymasını beraberinde getirir. Sosyolojik kavramlar çevresel olguların altında ezilir; kavramsal akıl yürütme, doğanın muğlak tezahürleri karşısında çaresiz kalır. Tiyatro oyunu fiziksel varoluş düzeyinin adeta *üstünde* gelişirken, film fiziksel varoluşu tümüyle kuşatarak kaydetmeye yönelik bir girişimle onun tam *içinden* geçer. Elçilikteki merdiveni, Eliza'nın kâbuslarını ve Higgins'in aletlerini odağa taşıyan filmin aksine oyun, bunları incelikli diyaloğun doğal arka planı kabul eder. Ekran versiyonu adeta Shaw'ın komedisini oluştururken kullandığı hammaddeyi geri kazanmaya yönelik bir arzudan kaynaklanıyor, bu arzu da komediyi ayakta tutan konulara ve argümanlara gösterilen ilgiyi otomatik-

28. Pudovkin, *Film Technique and Film Acting*, I. Bölüm, s. 19'da, Griffith kovalamacasının, doruk noktasını gösterdiği aksiyonun anlamına tam olarak ulaştığını öne sürer. Eisenstein'ın bu standartlaşmış kovalamaca sekansı hakkındaki dolambaçlı yorumu için bkz. *Film Form*, s. 234-5.

29. Panofsky, "Style and Medium in the Motion Pictures", *Critique*, Ocak-Şubat 1947, c. 1, no. 3:11.

man zayıflatıyor gibidir. Zecca'nın Shakespeare'e aşılamaya çalıştığı o "en harika şeyler" açıkça en gelip geçici olanlardır. Ve bunların eklenmesi şüphesiz başka şeyleri gözden çıkarmayı gerektirir.

Süregiden ihtilaf: Bu ikinci tip genişlemeler sürekli ya kategorik olarak reddedilmiş ya da coşkuyla karşılanmıştır – bu içten içe süren ihtilaf, teatral ve sinematik tasarımlar arasındaki çatışmanın ne kadar derin olduğunu gösterir. Olay örgüsünün doğrudan sunumunu her şeyin üstünde tutan teatral zihniyetliler kampında, *Pygmalion*'daki gibi orijinalin amaçlarını sisle kaplayan düzenlemeler kolay kolay hoş görülmez. Bu eleştirmenler bütünü tamamlayıcı unsurlar gibi görünmeyen önemsiz unsurların yayılmasına karşı çıkar. Sözgelimi bir eleştirmen kızgınlıkla "Uzmanların hikâye anlatma tarzı bu mudur?" diye sorar ve şu cevabı verir: "Yaşayan hikâye, insanlarla, insanların söyledikleri şeylerle ve hikâyenin ilerlemesi için bazen gerekli olan temel dekor unsurlarıyla anlatılır."[30]

Sinematik zihniyete sahip olanlar ise hikâyenin kompozisyonundan çok "maddi hayatın ufak anları"nın tesadüfi oluşuyla ilgilenir. Aksiyonun önceden belirlenmiş gidişatına harfiyen uymayı görev saydığı için kendisini bununla sınırlayan filmlerin katılığına karşılık, bu gidişattan saparak kamera gerçekliğine yönelmeyi tercih ederler. Lang'ın *Fury*'sinin, der Otis Ferguson, "asıl yaratıcı dehası, filmin telakkisiyle ilgisi olmayan, ama görür görmez hayatın ta kendisine ait görüntüler olduğunu anladığınız ufak tefek şeyleri filme dahil etmesinden gelir."[31]

Bu daimi ihtilaf tek bir filmin bünyesinde açığa çıktığında belli bir keskinlik kazanır. Vincente Minelli'nin 1945 yapımı filmi *The Clock*'ı düşünelim mesela: "Ve erkek kızla karşılaşır" tarzındaki hikâyesi bir teatral hikâye olsun veya olmasın, sinematikliği gözeten sapmalar o dönemde kendini iyice hissettirmiş ve film hakkında taban tabana zıt görüşlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Teatral zihniyetli Stephen Longstreet, düpedüz amaçsızca New York sokakların-

30. Rawnsley, "Design by Inference", *The Penguin Film Review*, 1949, no. 9:34. Lindgren, *The Art of the Film*, s. 38'de benzer bir görüşü ifade eder.

31. Ferguson, "Hollywood's Halfa Loaf", *Garbo and the Night Watchman* içinde, Cooke (haz.), s. 257.

daki hayata daldığı için kızdığı yönetmenden, ileride "dürüst, yoğun ve derin" senaryoları filme çekmesini, ve "alışılagelmiş setlerle, biraz ışık ve gölgeyle ve aptal bir kameramanla" çekmesini ister.[32] Ama Louis Kronenberger aynı görüşte değildir. Daha ziyade sinematik zihniyetli olan Kronenberger, Minelli'nin "tesadüf ve detay" konusundaki yeteneğine ve "*The Clock*'a formülünü aşan bir şey katma" becerisine hayran kalır.[33]

SONUÇLAR

Açmaz

Sonuç olarak, Feyder her şeyin sinematik bir ruhla ekrana aktarılabileceğini ileri sürerken yanılmaktadır. İddiası, her şeyden ve herkesten zevk alan birinin rahat havasını yaymaktadır. Teatral hikâye gerçekçilik eğilimiyle kaçınılmaz olarak çatışan biçimlendirme arzularına dayanır. Dolayısıyla teatral hikâyeyi, kapsamını kameranın evi olan alanlara doğru genişleterek sinemaya uygun hale getirmeye yönelik bütün girişimler olsa olsa bir tür uzlaşmadır. Uygun hale getirmek için gerekli genişlemeler ya olay örgüsünü parçalar –*Pygmalion*– ya da olay örgüsünün süregiden çağrışımları tarafından etkisiz hale getirilirler – temaları Buz Üstünde Savaş'ı kaplayan *Nevskiy* hikâyesi.

Bu güçlüklere rağmen, *film d'art* geleneğini izleyen filmlerin ardı arkası kesilmez. Ancak bu filmlerin su götürmez popülerlikleri kesinlikle estetik geçerliliklerine delalet değildir. Film gibi bir kitle mecrasının toplumsal ve kültürel uzlaşımların, müşterek tercihlerin ve yerleşik algılama alışkanlıklarının muazzam baskılarına teslim olmaya mecbur kaldığım gösterir sadece; bu etkenlerin bileşimi, muhtemelen yüksek düzeyde eğlence sunan ama filmlerle pek alakası olmayan seyirlikleri teşvik eder. Tanınmış Fransız senarist Pierre Bost'

32. Longstreet, "Setting Back the Clock", *The Screen Writer*, Ağustos 1945, c. I, no. 3:12.

33. Kronenberger, "Meet One Day, Mate the Next", *PM*, 4 Mayıs 1945. Murnau'nun *Sunrise*'ı (1927) konusunda da benzer bir görüş ayrılığı vardır; kimi eleştirmenler filmin gevşek kompozisyonunu beğenirken, kimileri de tutarlılıktan yoksun olmasından şikâyet eder.

un bu bağlamdaki bir argümanı değinilmeyi hak ediyor.

Bost sinematiklik bakımından birbirinden kökten farklı iki senaryoda Jean Aurenche'la beraber çalışmış – Zola'nın *Meyhane*'sinden uyarlanan muazzam bir film olan *Gervaise*'in senaryosunda ve tiyatro olduğu gün gibi ortada bir Stendhal uyarlaması olan *Rouge et Noir*'ın senaryosunda. Bost'la konuşurken öğrendiğim bir şeye çok şaşırdım: Stendhal'i kullanmaya başta karşı çıkmış ve o da *Rouge et Noir*'ın sözgelimi *La strada* veya *Umberto D.* gibi hakiki sinema olduğunu düşünmüyormuş. Ancak daha ilginç olan, Stendhal filmini savunmak için söyledikleri. Bost edebiyat klasiklerinden uyarlamaların kamunun daimi bir talebini karşıladığını savunuyor; uyarlamalar her halükârda yerleşik bir Fransız filmi türüdür. Ve bu da, sahnenin yollarına başvursalar bile, nispeten meşru olduklarını gösterir. Onları değerlendirme ölçütü öncelikle mecraya uygunlukları değil, orijinalin özüne yakınlıkları (ve elbette icralarının niteliği) olmalıdır.

D. W. Griffith'in takdire şayan çözümsüzlüğü

Griffith mevcut bir –büyük ölçüde teatral– hikâyeyi sinema çerçevesinde anlatan ilk kişi kabul edilir genelde. Ama belki de asıl meziyeti, haleflerinin çoğunun aksine, teatral hikâye ile sinematik anlatıyı birbirinden ayıran uçurumun gayet farkında olmasıdır. Birbiriyle bağdaşmayan bu iki temsil tarzını nafile yere harmanlamaya çalıştığı kovalamaca finalleri hariç, birbirine ait olmayanı hep birbirinden ayrı tutmuştur. Filmleri, teknik bakımdan beceriksizliğinden ziyade sinematik içgüdüsüne dayandırılabilecek çatlaklarla doludur. Bir taraftan, dramatik sürekliliği mümkün olduğunca etkileyici bir biçimde sağlamaya çalışır; diğer taraftan, görevi sadece aksiyonu ilerletmekle veya ilgili ruh hallerini aktarmakla sınırlı kalmayan, olay örgüsünden bağımsızlığını bir dereceye kadar koruyan ve böylece fiziksel varoluşu çağırmayı başaran görüntüler ekler. İlk yakın çekimin önemi buradan gelir.* Çok genel çekimleri,[34] kaynayan kalabalıkları, sokak epizotları

* Bkz. s. 131-32, 133-34.

34. Krş. Reisz, *The Technique of Film Editing*, s. 24-5; Jacobs, *The Rise of the American Film*, s. III, 199.

ve çok parçalı sahneleri[35] de bizi onları yoğun şekilde özümlemeye davet eder. Bu görüntüleri veya görsel yapılandırmaları izlerken, kesintiye uğrattıkları dramayı bunların yayınık (*diffuse*) anlamlarında unutabiliriz sahiden de. Mesela Eisenstein unutmuştu. *Intolerance*'ı izledikten yıllar sonra, filmin "modern hikâye"sindeki sokak sekanslarında kimin kim olduğunu hatırlamıyordu; ama oradan geçip giderken sadece "bir anlığına" görülen biri o gün bile hâlâ capcanlı gözünün önündeydi.*

35. Jacobs, *a.g.y.*, s. 185, 192.
* Bkz. s. 155.

13

İnterlüd: Film ve Roman

BENZERLİKLER

Film gibi roman da hayatı tüm doluluğuyla sunmaya meyleder

Madam Bovary, *Savaş ve Barış* ve *Kayıp Zamanın İzinde* gibi büyük romanlar gerçekliğin geniş alanlarını kapsarlar. Hayatı olay örgülerini aşan bir ölçekte gözler önüne sermeyi amaçlarlar veya amaçlıyor gibi görünürler. Film de böyledir. İki mecra arasındaki göz kamaştırıcı benzerlik, hikâyenin roman için de çift taraflı bir önerme olduğu gerçeğiyle desteklenir.

Hayat labirentinin bir ucundan öbürüne uzanan bir ip olarak bile olsa, hikâye roman için kuşkusuz vazgeçilmezdir. Ancak ne kadar gerekli olursa olsun, hayatın dipsiz olumsallıklarının yerine belli bir düzeni izleyen bir olaylar dizisini geçirme ve dolayısıyla –E. M. Forster'ın tabiriyle– ortaya çıkarması beklenen "ince filizleri" flulaştırma tehlikesi taşır.[1] Hikâyeyi "atalardan kalma aşağı bir biçim" addeden Forster "Ah, tabii canım," der, "roman bir hikâye anlatır."[2]

Dolayısıyla romancı, keza sinemacı, dramatik bir olay örgüsü yaratırken zıt değilse de ıraksak iki gerekliliğin arasını bulmak gibi bir zorlukla karşı karşıyadır. Bu zorlukları tanımlarken, alandaki kendi pratiği nedeniyle roman yazmanın birbiriyle çatışan ödevlerine son derece duyarlı olan Forster'ı izlemeyi sürdürebiliriz. Birincisi, roman-

1. Forster, *Aspects of the Novel*, s. 45.

2. *A.g.y.*, s. 45. Gasset, *The Dehumanization of Art and Other Writings on Art and Culture*, s. 60, 74'te hikâyeyi zorunlu bir kötülük olarak görür.

cı hikâyesiz yapamayacağından, hikâyenin anlamının yararı için, hikâyeyi anlatırken "hiç bağlanmadık uç bırakmamalıdır". "Her aksiyon veya kelime hesaba katılmalı; ekonomik ve idareli kullanılmalıdır."[3] İkincisi, kompozisyona dair bu çabalara sürekli yönelmek romanı tehlikeli bir biçimde teatral hikâyeye yakınlaştıracağı için romancı aynı zamanda tam tersi istikamette de hareket etmek zorunda kalır. Romancı hikâyeden kopmalıdır. Hikâyeyi açık uçlu gerçekliği bastırmayacak ve bu gerçekliğin yerine kapalı bir evren geçirmeyecek şekilde inşa etmelidir. Hikâyenin gelişiminin dokusuna fazla ağırlık vermek yerine (ki bunu tümüyle ihmal de edemez elbette), "yıpranmış uçlardan"[4], sözgelimi "gelişmeyle hiçbir ilgisi olmayan şeylerden"[5] yararlanacak ve okuyucuyu şaşırtmaya meyilli "yuvarlak"[6] karakterleri öne çıkaracaktır. Ancak titizlik isteyen hikâye örüntülerini geri plana iterek "hayatın hesaplanamazlığına" işaret edebilir.[7] Öyleyse Forster'ın Thomas Hardy'yi Kader'i romanlarındaki karakterlere zarar verecek kadar sıkı bir olay örgüsü yoluyla yansıtmakla eleştirmesi yerindedir; karakterler bu yüzden "canlılığını kaybetmiş, kuruyup incelmiştir".[8]

Film gibi roman da sonsuzluğun peşindedir

Romanın sonsuzluğa yönelimi, hayatın engin alanlarına duyduğu bünyevi özlemle bağlantılıdır. Georg Lukács Komünist olmadan evvel yazdığı *Roman Kuramı*'nda bunun nedeninin kendi tasavvur ettiği haliyle tarihsel süreçte romanın tuttuğu yer olduğunu belirtir. Tarih konusundaki teolojik bakışı Lukács'ı romanı epiğinkinden farklı bir tarihsel döneme konumlandırmaya sevk eder. Bu dönemi anlamla dolu bir dönem olarak tanımlar –insanların ve nesnelerin hepsi sonsuzluğa yöneldiği ve neredeyse sonsuzlukla nitelendirildiği için– kronolojik zaman kavramının henüz güçsüz olduğu bir dönem olarak. Roman artık nihai anlam nedir bilmeyen daha geç bir dönemin ifade biçimidir; dolayısıyla içerdiği hayat –roman tarafından betimlenen hayatın ta kendisi– ebedi varlıkların çembersel bir döngüsünde tezahür

3. Forster, *Aspects of the Novel*, s. 133.
4. *A.g.y.*, s. 55. 5. *A.g.y.* 6. *A.g.y.*, s. 118.
7. *A.g.y.* 8. *A.g.y.*, s. 142.

etmez, başı ve sonu olmayan kronolojik zamanda evrilir.[9]

Sonsuzluğa duyulan bu ilginin hikâyenin gidişatını etkileyen yansımaları vardır. Romancı doğal olarak hikâyesini bütünlüğüne damga vuracak bir sonuca vardırmak ister. Ama hakiki romanlarda okuru huzursuz eden tam da bu sonuçtur; okura keyfi bir müdahale gibi, devam ettirilebilecek, hatta ettirilmesi gereken gelişmeler kısa kesilmiş gibi gelir. Sanki romanın hikâyesi tam da kazanmak üzere olduğu bütünlüğü yok etmek için tasarlanmıştır. "Bir roman neden planlanmak zorundadır?" diye sorar Forster, "Roman büyüyemez mi? Neden oyun gibi romanın da bir kapanışı olması gerekir?"[10] Ve Gide'in *Kalpazanlar*'ındaki o merkezi pasaja, Edouard'm hikâyenin taleplerine uymak yerine hayatın (sonsuz) akışına dalma arzusunu dile getirdiği bölüme atıfta bulunarak, Edouard-Gide ile tamamen uyumlu olarak şunları söyler: "Olay örgüsüne gelince – olay örgüsünün canı cehenneme ... Önceden ayarlanan her şey yanlıştır."[11]

İki mecra arasındaki bu benzerlikler belirleyici olsaydı, roman esasen sinematik bir hikâye biçimi olurdu. Ancak roman ile film arasında farklılıklar da vardır: Biçimsel özellikleri özdeş olmaktan çok uzaktır. Ve uzandıkları dünyalar da örtüşmez. Bu farklar tam olarak nasıl bir doğaya sahiptir peki? Ve mevcut benzerlikleri etkisiz hale getirecek kadar güçlü müdür?

FARKLAR

Biçimsel özellikler

SOURIAU'NUN ÖNERMESİ

Roman uyarlaması yapanları bekleyen güçlükler çoğu zaman romanın sunduğu evrenin türüne değil, kuşattığı herhangi bir dünyayı kendine has yollardan nasıl şekillendirdiğine dayanır. Bu düşünce okulunun meselenin özüne inip inmediğini anlamak için, savunucularından

9. Lukács, *Die Theorie des Romans*; Türkçesi: *Roman Kuramı*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis, 2003.

10. Forster, *Aspects of the Novel*, s. 145.

11. *A.g.y.*, s. 152.

birinin önermesini tartışalım. Fransız estetikçi Étienne Souriau "Filmologie et esthétique comparée" (Filmoloji ve Karşılaştırmalı Estetik) adlı çalışmasında, romanın sinematik dile tercüme edilmeye inatla direnen dört biçimsel (veya yapısal) özelliği olduğunu öne sürer; ve söylediklerinden, bunları sorunun asıl kaynağı olarak gördüğü açıkça anlaşılmaktadır.[12] Bu özellikler romanın şu unsurları ele alışında kendini gösterir (1) zaman, (2) tempo, (3) mekân ve (4) yaklaşım açısı (*point de vue*). Ben sadece yazarın bilhassa önemli addettiği ilk ve son unsurlar üzerinde duracağım.

ZAMAN

Souriau romanın hayal edilebilen bütün zaman kiplerini ele alışındaki esnekliği filmlerin bu konudaki katılığıyla kıyaslar. Romancı herhangi bir aksiyonu alışıldık bir aksiyon gibi anlatabilir, ortaya çıkış anını bilerek muğlak bırakabilir, bugünkü ve geçmişteki şeyleri ne zaman isterse birbiriyle ilişkilendirebilir vb. Film bunların hiçbirini yapamaz. Ekranda beliren şey kaçınılmaz olarak fiili bir olayın ayırt edici özelliklerine sahiptir. Filmin geçmişi uyandırmasının tek yolu fleşbektir – ki Souriau bunun epeyce hantal bir araç olduğunu söyler.

Ancak sinema romanın sahip olduğu hâkimiyetle zamanı keşfetme imkânından yoksun olsa da, Souriau'nun kabul etmeye hazır olduğundan çok daha fazla esnektir. *Scarface*'teki tetikçilerden birinin yazı tura atma tarzı biz ona bakmadığımızda da elindeki bozuklukla oynadığını düşündürür; şimdiki aksiyonunu, yapmadan duramadığı bir alışkanlıkla özdeşleştiririz hemen. *Pather Panchali* kronolojik olarak sıralanmış bir dizi epizodu öyle sunar ki seyirci sürekli daha önce olanları yeniden yaşamaya zorlandığını hisseder. Hayal gücü bir ileri bir geri giderken, sekansın zamanıyla çok az ortak tarafı olan bir zamanın kumaşını dokur. Bu içsel zamana dalmış haldeyken, ekrandan geçen olayları kronolojik zamanda tesis edemez, bununla ilgilenmez de artık. Geçmiş ile şimdinin ayrışmaz biçimde kaynaştığı bir zaman âlemi içinde konumlandırılamadan sürüp gider olaylar. (Bu filmi Bresson'un geri döndürülemez olduğu kadar da boş olan salt doğrusal

12. Souriau, "Filmologie et esthétique comparée", *Revue internationale de filmologie*, Nisan-Haziran 1952, c. III, no. 10:125-8.

bir kronolojiyle kendisini sınırlandıran *Un condamné à mort*'uyla karşılaştırın.)

Eisenstein *Oktyabr*'ında koca koca bölümleri –mesela açılır kapanır köprü epizodu– aksiyon zamanının dışına çıkarır ve tıpkı roman gibi genişletip bir duyguyu büyütür veya bir düşüncenin altını çizer. Esasen pek de önemli sayılmayacak birçok filmde, süreklilik aniden kesintiye uğrar ve kısa bir süreliğine sanki bütün saatler durur; bir çok yakın çekimin veya heterojen fragmanların bir çekiminin ortaya çıkardığı acayip şekiller ebediyetin dipsizliğinden ışık saçar. Geçmişi canlandırmakla kalmayıp fiili varoluşla birleştirmeyi başaran fleşbekler vardır. *Rashômon*'da, iddia edilen suçun görsel yeniden inşaları öyle bir gerçekleştirilir ve birbirine bağlanır ki devam eden hakikat arayışıyla alakalarını anlamadan bunları takip edemezsiniz. Bu geçmişe bakışlar şimdinin ayrılmaz parçasıdır.

Filmler sadece romana mahsus gibi görünen bir şeyi bile yapabilir: Bir karakteri hatırladığı insanlarla birlikte gösterebilir. Ingmar Bergman'ın *Smultronstället*'inde, içindeki ve etrafındaki boşluktan muzdarip olan yaşlı doktora onu giderek daha çok kuşatan hatıralar musallat olur. Ancak bu fleşbekler aralara sokulan yalıtılmış eklemelerden ibaret değildir: Doktor kanlı canlı içlerine girer, eski arkadaşlarını, kendi gençliğini ve ilişkisini nasıl devam ettireceğini bilemediği, onu seven kızı çok yakından izler [43. Resim]. Onun varlığından haberi olmayan hayaletler arasındaki bir hayalet olsaydı sadece, geçmiş yine belli bir mesafede kalırdı. Ancak bu mesafe de ortadan kaldırılır. Rüya gören kişi, gözlemleyen birinden, bu soluk figürlerin en azından biriyle temasını sürdüren bir katılımcıya dönüşür. Artık kapalı bir bölge olmayan geçmiş, kelimenin tam anlamıyla canlanır ve geliştikçe, yaşlı adamın değişmesine neden olur. Zamanın romanda ve filmde farklı ele alınması, açıktır ki sadece derece bakımından bir farktır, özsel bir fark değil.

YAKLAŞIM AÇISI

Souriau ayrıca romancının kendisini herhangi bir karakterinin içine yerleştirme, dolayısıyla dış dünyayı –veya dış dünya gibi görünen şeyi– onun içsel varlığının (*intériorité*) perspektifinden kurma özgürlüğüne sahip olduğuna dikkat çeker. Film ise bu özel yaklaşım açısını

kullanamaz. Kamera bir ekran karakteriyle, romanın bir roman karakteriyle kurduğu gibi, tam bir özdeşlik kuramaz; tek yapabileceği ara ara karakterin ne gördüğüne ve gördüğü şey hakkında ne hissettiğine işaret etmektir. Souriau tezini desteklemek için Sacha Guitry'nin kendini protagonisti tarafından anlatılan bir otobiyografi olarak sunan filmi *Le roman d'un tricheur*'üne atıfta bulunur. Baştaki ve sondaki çerçeve nitelikli sözlü ifadeler ve sadece olay örgüsüyle ilgili olan çeşitli düzenlemeler hariç, filmde üçkâğıtçının, yani kahramanın anlatıcıyla özdeş olduğu iddiasını doğrulayan hiçbir şey olmadığını savunmakta kesinlikle haklıdır. Kastın kalanı gibi üçkâğıtçı da dıştan görülür; görüntüler de onun içsel durumunun bir izdüşümüymüş gibi etki etmez. Başka herhangi bir yerde olduğu gibi burada da kamera bağımsız, hatta gizli bir tanık rolündedir.[13]

Souriau filmin potansiyellerini yine hafife almaktadır. Sinemacının tercih ettiği bir karakterle özdeşleşme bakımından romancıya nazaran daha az özgür olduğunu varsaysak bile, bu tür mimetik dönüşüm izlenimleri yaratmada çok daha ileri gidebilir. Robert Montgomery'nin *The Lady in the Lake*'i bu bağlamda iyi bir örnek olmaktan uzaktır şüphesiz. Bu filmde kamera doğrudan ana karakterin gözlerinin yerini alır, böylece karakter neredeyse görünmez kalırken, çevresi onun durduğu veya hareket halinde bulunduğu yerden nasıl görünecekse aynen öyle görünür. Böylece kurulan özdeşlik salt dışsaldır; karakterle gerçekten özdeşleşmemize izin vermez. Ancak Montgomery'nin filminin ortaya koyduğu sorunla başa çıkmadaki başarısızlığı, bizi bu sorunun mecranın sınırlarını aştığı sonucuna götürmez.

Bazı filmler bu sorunla başa çıkmada bir ölçüde başarılıdır. *Caligari* mesela: *Caligari* hikâyesinin anlatıcısı bizzat filmin diğer karakterlerinin arasına karışır, ama yine de onların anlatıcının hayal gücünün ürünleri olduğunu ve hem anlatıcıyı hem de bu hayaletleri saran acayip dünyanın anlatıcının benliğinin derinliklerinden kaynaklandığını hissetmeden edemeyiz. Filmin tamamı anlatıcının, kendi saldığı evren tarafından geri yansıtılan içsel hayatından doğup büyüyor gibi görünür. Sinemaya daha yakın resme daha uzak bir ruhla, hemen hemen aynı şeyi *Überfall* da başarır. Burada da filmi dolduran gerçekçi

13. *A.g.y.*, s. 129-30.

pis sokaklar, odalar ve altgeçitler panik halindeki başkahramanın halüsinasyonları gibidir. Bütün bu çekimler zihnine doğru yakınsar; zihni adeta bu görüntüleri üreten kameranın durduğu yerdir. *Rashômon* da seyirciye cinayet sahnesini sırayla konuşan anlatıcıların birbirinden ayrılan bakış açılarından incelettirmez mi? Seyirci farkında olsun veya olmasın, bu süreçte anlatıcıların birbirinden farklı tavırlarına uyum sağlar.

Öyleyse içe dönüklük de filmin tamamen erişimi dışında değildir. Bu da film ile romanın biçimsel özellikleri arasındaki farkların genel itibariyle sadece derece farkı olduğu sonucunu doğrular. Bunlar sadece derece bakımından farklar oldukları için, iki mecra arasındaki asli benzerlikler kadar ağırlıkları yoktur. Bunlar ikincil farklardır; mesele sadece bunlardan ibaret olsaydı roman sinematik yaklaşıma uyan uyarlamalara çok az direnç gösterirdi.

Ancak bu iki mecra farklı dünyaları kucaklar. Ve ikisi arasındaki bu fark sahiden belirleyicidir.

İki dünya

MADDİ VE ZİHİNSEL SÜREKLİLİK

Hem filmin hem de romanın hayatın akışını göstermesi, bu akışın aynı veçhelerine odaklandıkları anlamına gelmez. Daha önce değindiğimiz gibi, film "duygusal ve düşünsel içeriklerinin kaynağı olan maddi fenomenlere adeta göbekbağıyla hâlâ içten bağlı" bir hayata yönelir.* Yani sinematik filmler, görünen ve maddi olmayan her şeyi aktarmak için bu fenomenlerin çağrışım gücünden yararlanır. Örneğin *Journal d'un curé de campagne*'de, papazın manevi mücadelelerini ve acılarını ifade etmeyi başaran ve bizim anlamamızı sağlayan, papazın günlüğüne yazdığı açık ifadelerden ziyade çağrışımlarla dolu yüz ifadeleridir; her şey fiziksel bir kendiliğin inançlarına ve değerlerine karşı şeffaflığa dayanır. Kameranın yakaladığı hayat ağırlıklı olarak maddi bir sürekliliktir.

Şüphesiz roman da sık sık fiziksel varoluşla –yüzler, nesneler, manzaralar vb.– meşgul olur. Ancak fiziksel varoluş romanın tasarru-

* Bkz. s. 164-65.

fundaki dünyanın yalnızca bir parçasıdır. Sözlü bir kompozisyon duygulardan fikirlere, psikolojik çatışmalardan düşünsel ihtilaflara kadar pek çok içsel hayat olayının doğrudan adını koymaya ve bunlara nüfuz etmeye muktedir, dolayısıyla eğilimlidir. Neredeyse bütün romanlar içsel gelişmelere veya varlık hallerine meyleder. Romanın dünyası öncelikle zihinsel bir süreklilik tir. Bu süreklilik çoğu zaman, kayda değer fiziksel karşılıkları olmadığı için sinemanın kavrayışından kaçan bileşenleri içerir. Taşra papazının maneviyatının aksine, yüz ifadeleri vb. ile bunlara işaret etmek mümkün değildir; kamera gerçekliğinde böyle bileşenlere atıfta bulunacak hiçbir şey yoktur. (Buna karşılık öne sürülen, bu bileşenlerin diyaloğun erişiminde oldukları, dolayısıyla ekranın da kolaylıkla ulaşabileceği yolundaki argüman zayıftır, çünkü sözlü ifadelerin öne çıktığı sinematik olmayan filmleri onaylamak anlamına gelir.) Sonuç olarak, iki mecranın evrenleri arasındaki farklar benzerliklerine üstün gelme tehlikesi taşır.

GREGORYEN İLAHİLERİN ANISI

Edebi anlatılarda betimlenen hayatın sinematik açıdan erişilemez olan alanlara doğru her zaman genişleyebileceği, Proust'un romanında çarpıcı bir biçimde gösterilir. *Mahpus*'ta Marcel kendisini şafak vakti uyanık halde yatağına uzanmış, sokak satıcılarının, odasına üşüşen seslerini dinlerken betimler.[14] Buraya kadar, bu epizot tam da filme çekilmek için yazılmış gibi görünür. Ancak Proust seyyar satıcıların klişe nidalarını ve tonlamalarını esasen onda uyandırdıkları anılar uğruna detaylandırır. Ona Gregoryen ilahilerini anımsatırlar. Bu nedenle epizot, Paris sokaklarındaki seyyar satıcıların sesleri ile kilise ayinlerinin bu bölümlerinin bir kıyaslamasına varır. Proust, içinde hayatının kendini gerçekleştirdiği bu gözlemlerin ve anıların sonsuz kumaşını dokuyarak, kameraya kapalı bir süreklilik geliştirir.

Sinemanın dolambaçlı yollara ve yapay araçlara başvurmadan böyle kıyaslamalara ve bunların uyandırdığı düşüncelere işaret etmesi mümkün değildir; böyle araçlara başvurduğu anda da sinema olmaktan çıkacaktır şüphesiz. Sinemanın layığıyla temsil edebileceği şey,

14. Proust, *Remembrance of Things Past*, c. II, çev. C. K. Scott Moncrieff, s. 459 vd.

bütünlüğü içinde zihinsel süreklilik değil, ona vesile olan fiziksel olaylardır – sabahın köründe sokaktan geçen seyyar satıcılar, panjurlardan ve pencerelerden geçip gelen ahenkli sesleri ve anlatıcının bunlara verdiği spontane tepki. Öyleyse bu olayların çekimleri seyirciyi uyarıp önünde açtıkları yollara düşmeye sevk edebilir; ancak seyirci bu olayların anlamlarını ve içerimlerini tasavvur ederken, romanda söz konusu edilen zihinsel imgelere ulaşması pek mümkün değildir. Uyarlamayı yapan kişi açmazdadır. Satıcıları ve seslerini öne çıkarırsa, bunları iç içe oldukları anılarla organik bir biçimde birleştirme şansı pek olmayacaktır; anıları vurgulamak isterse, sokağı ve seslerini zorunluluktan dolayı arka plana atan sinematik olmayan düzenlemelere yönelecektir. Romanın zihinsel sürekliliğini kamera hayatına dönüştürmeye yönelik her girişim başarısızlığa mahkûm görünmektedir.

Bu epizot Proust'un sinemayla arasındaki muğlak ilişkinin bir semptomudur. Bir taraftan, kendi başına önemsiz fiziksel ve fizyolojik olayların –çaya batırılan bir Madlen kurabiyesi, bir uzvun belli bir pozisyonu, hafif yamuk kaldırım taşlarının uyandırdığı duyum– çok önemli gayri iradi anıları tetiklediğini savunur ısrarla; maddi nitelikleri ve ufak tefek olmaları nedeniyle, bu olaylar şüphesiz tam kameraya göredir. Diğer taraftan hatıralar kervanını izler, artık görünen dünyada bir karşılığı olmayan deneyim ve düşüncelere dalar. Bunlar dile bağlıdır; en ustaca kamera işi bile sözlerin uyandırdığı vizyonların ancak zayıf bir ikamesi olabilir. Yeni mecranın yükselişiyle aynı dönemi paylaşan Proust, filmi birkaç farklı şekilde kabul eder; aynı zamanda da, bir yazar olarak, onu tamamen gözardı eder. Sinemaya yakınlığı Proust'u geçici izlenimlere, sözgelimi ona tanıdık gelen üç ağaca duyarlı kılar; ama bu ağaçları "beni kendilerini yanıma almaya, hayata döndürmeye çağıran",[15] geçmişin henüz deşifre edilmemiş hayaletleri olarak tanımlayınca, sinemanın dünyasını ona yabancı boyutlarla değiştirmiş olur.

Öyleyse roman sinematik bir edebi biçim değildir. Bu sonuç doğrudan uyarlama meselesini gündeme getirir; ancak mesele çok girift olduğundan, burada sadece birkaç veçhesine değineceğim.

15. *A.g.y.*, c. I, s. 543-5.

ROMAN UYARLAMALARI ÜZERİNE

Sinematik nitelik farkı

Birçok uyarlama, yararlandığı edebi eserin ruhunu pek dikkate almaz. Sözgelimi *Le diable au corps* Radiguet'nin romanında olmayan motifler ve mesajlar sunar –ki bir film olarak bu kadar hoş olmasının sebebi de pekâlâ bu olabilir.[16] Ancak biz böyle serbest çeşitlemeleri en baştan eleyip nispeten sadık uyarlamalara odaklanalım. Şüphesiz bunlar da tam birer tercüme değildir, ancak orijinalden ne kadar saparlarsa sapsınlar –bunlar orijinalin ekrana aktarımının zorunlu kıldığı sapmalardır kısmen– orijinalin asli içeriklerini ve vurgularını olduğu gibi muhafaza etmeye yönelik, başarılı olsun olmasın, bir çaba sergilerler. Dar anlamdaki bu uyarlamaları burada tek bir veçhe üzerinden değerlendirelim: Bu uyarlamalar film mecrasının gereklerini ne ölçüde yerine getiriyorlar? Güzide romanların mevcut film versiyonlarına şöyle bir bakıldığında, sinematik nitelik bakımından kökten farklı oldukları görülür. *The Grapes of Wrath* ve *Gervaise* olağanüstü filmlerdir; buna karşılık Jean Renoir'ın *Madame Bovary*'sine, Claude Autant-Lara'nın *Le Rouge et le Noir*'ına veya John Huston'ın *Moby Dick*'ine hakiki sinema demek zordur. Dikkat ederseniz bu üç yönetmen üstün nitelikli filmleri olan kalburüstü profesyonellerdir ve *Rouge et Noir* ile *Gervaise*'in senaryosunu aynı senaristler yazmıştır.* Dolayısıyla kimi uyarlamaların sinematik olmamasının yaratıcılarının film kavrayışı veya yetkinlik bakımından eksikliklerinden kaynaklandığını söylemek pek mümkün değildir. Öyleyse sözgelimi *The Grapes of Wrath* ile *Madam Bovary* arasındaki sinematik nitelik farkını açıklamanın geriye kalan tek yolu, bunu bizzat uyarlanan romanlar arasındaki bünyevi bir farka dayandırmaktır.

16. Krş. Lefranc, "Radiguet et Stendhal à l'écran", *Cinéma et roman* içinde, Astre (haz.), s. 170-72.

* Bkz. s. 433.

Romanların içeriği

Hatırlayacak olursak, romanların katettiği zihinsel süreklilik kameranın özümleyemeyeceği unsurlar içerebiliyordu. Bu unsurların bir romanda her zaman başat olması gerekmez. Mevcut pek çok romanın hayatın böyle tercüme edilemez veçhelerini içerdiği, hatta öne çıkardığı doğrudur, ama hayatın başka veçhelerini odağa almayı tercih eden edebi eserlerin sayısı da az değildir. Fiziksel gerçekliğe karşı bir ölçüde saydam olmayan durumlara, olaylara ve ilişkilere değinmekten kaçınırlar; maddi fenomenlerden oluşan bir süreklilik tarafından temsil veya işaret edilmeye uygun bir zihinsel sürekliliği betimlerler. İlk gruba giren romanlar filme uzak kalırken, ikinci gruptakiler yakın düşer. Bu iki grubun uyarlanabilirlik bakımından farklı olduğu açıktır. Peki romanların farklı içerikleri bizzat uyarlamalar açısından ne anlama gelir? Bu soruyu cevaplamaya çalışırken, hem uyarlayanın hem de yönetmenin kalifiye ve duyarlı ustalar olduğunu varsayalım.

Sinematik uyarlamalar

Öncelikle, filmin kapsadığı sınırlar dahilinde kalan romanların haliyle sinematik uyarlamalara kolaylık sağlaması beklenebilir. Böyle romanlar söz konusu olduğunda, edebi mecra ile sinematik mecra arasındaki benzerlikler genellikle bu iki evren arasındaki farklara baskın gelir.

Örneğin John Ford'un, hem bir ekran klasiği hem de Steinbeck'in aynı adı taşıyan romanının sadık bir uyarlaması olan *The Grapes of Wrath*'i bunu doğrular. George Bluestone'a göre Ford'un romanı ona ihanet etmeden takip edebilmiş olmasının nedenlerinden biri, Steinbeck'in başlıca temalarının sinematik ifadeye yakınlığıdır; karakteri fiziksel eylem yoluyla aktarma kararlılığı, buna bağlı olarak insanların zihinlerine girmeye pek yanaşmaması ve meditasyonlardan azade, senaryo tarzı bir üslubu benimsemesidir.[17] "Burada," der Bluestone, "fiziksel gerçekliğin görüntülerine dönüştürülemeyecek hiçbir şey yoktur".[18]

17. Bluestone, *Novels into Film*, s. 152-61, 163.

Bluestone iki noktada daha da spesifik olabilirdi. Birincisi, Steinbeck'in romanı tek tek insanlardan ziyade insan gruplarını ele alır. Tecrit edilmiş bir insanın mümkün deneyimlerine kıyasla, grubun deneyimleri nispeten ilkeldir; görünürlük bakımından, tek bir insanın deneyimlerini geride bırakırlar, çünkü kendilerini grup davranışı biçiminde göstermeleri gerekir. Kalabalıklar en mükemmel sinematik konulardan biri değil midir? Steinbeck müşterek acıları, korku ve ümitleri vurgulayarak sinemanın gereklerinin yarısından fazlasını karşılar. İkincisi, romanı mevsimlik tarım işçilerinin müşkül durumunu gözler önüne serer, toplumumuzdaki istismarları ortaya çıkarıp kınar. Bu da filmin kendine has imkânlarıyla uyum içindedir. Sinema fiziksel gerçekliği kaydedip keşfederken, bizi esasen bu gerçeklik ile, onun hakkındaki yaygın tasavvurlarımızla–bizi onu algılamaktan alıkoyan tasavvurlarla– yüzleşmeye davet eder. Belki de mecranın önemi biraz da ifşa gücünden gelir.

Gervaise'in yönetmeni René Clément Zola'nın *Meyhane*'sinin bu film versiyonu için "doğalcı bir belgesel" der[19] [44. Resim]. Belki bu niteleme romanın kendisi için daha da doğrudur. Roman alkolizmin kökenlerini çevresel koşullara dayandıran ve sağlık ve aile hayatı açısından feci sonuçlarını gösteren kurmaca bir incelemedir. Her zaman olduğu gibi, Zola'nın tanıtlama için kullandığı karakterler karmaşık bireylerden çok bileşik tiplerdir; ve yine her zaman olduğu gibi, Zola en ham fiziksel etkileri ve izlenimleri vurgular. Roman, uyarlayanlar için bir nimettir. Fotoğraflanabilir şeyler, olaylar ve ilişkilere öyle doymuştur ki Aurenche-Bost ve Clément, Zola'nın tesis ettiği maddi sürekliliği terk etmeden, psikolojik boyutta Zola'dan daha ileri gitmeye cesaret edebilmiştir. Diğer daha önemsiz değişikliklerin yanı sıra, Zola'nın –ekrana gayet uygun olan– sosyolojik ifşaat vurgusunu azaltıp etrafındaki yozluğun kendisine de bulaşmasına izin vermemeye uğraşan Gervaise'in bu beyhude çabasını öne çıkarırlar.[20] Böylece biraz insani derinliği olan bir kadın kahraman yaratırlar. (Zola'nın,

18. *A.g.y.*, s. 164.

19. Aktaran Moskowitz, " 'Gervaise': from Zola to Clément", *The New York Times*, 8 Aralık 1957.

20. Hem Moskowitz, *a.g.y.* hem de Croce, "Gervaise", *Film Culture*, Aralık 1957, c. III, no. 5'te buna dikkat çekilir.

başlıca kaygılarından böyle bir sapmayı onaylayıp onaylamayacağı başka bir meseledir.)

Vurgudaki bu kaymaya rağmen *Gervaise* safi Zola'dır ve üstelik iyi sinemadır. Filmin mecraya sadakatinin romana bağlılığıyla el ele gitmesi, romanın yok edilemez sinematik tözüne dayandırılmalıdır. Hikâyenin başlıca hatları, aynı şekilde dönemin sosyal çevrelerinin betimlemeleri kapsamlı görsel süreklilikle rahatlıkla iç içe geçer; özellikle de şiddet ve hayvani dehşet sahneleri hakiki film malzemesi olarak tezahür eder. Sözden görüntüye aktarılmasıyla tüm gücünü toparlamış gibi görünen bu sahnelerde, hem etkileme gücü hem de estetik yeterlilik bakımından tercüme orijinali aşar. Zıvanadan çıkan Coupeau'nun çamaşırhanenin altını üstüne getirdiği ve sırtına çekilen kupalarla yere yığıldığı o itici sahneyi ancak kamera serinkanlılıkla kaydedebilir. Elbette tüm bunlar yönetmenin sözgelimi çocuk Nana'yı ele alışındaki incelikle kendini gösteren duyarlılığını yabana attırmamalı. Geçmişin ilk anılarımızda hâlâ yankılanan, dolayısıyla sinematik muameleyi kolaylaştıran bir dönemine yerleştirilmiş olmasının da *Gervaise*'e avantaj sağladığını da unutmamak gerekir.*

Sadece gerçekçi ve doğalcı romanlardan tatmin edici filmler yapılabileceği izlenimi verselerdi bu iki örnek tamamen yanıltıcı olurdu. Ama öyle değildir. Bir romanın uyarlanabilirliği kendisini sadece maddi dünyaya adamasından ziyade hâlâ psiko-fiziksel karşılıklar boyutuna düşen içeriklere yönelmesine bağlıdır esasen. Gayet gerçekçi bir roman ekranda uygun şekilde temsil edilmeye direnen temalar ve motifler uğruna dışsallara meyledebilir. Tersten söyleyecek olursak, bir romanın içsel hayat süreçlerini kapsaması tek başına o romanı uyarlanamaz bir anlatı saymaya yetmez.

Robert Bresson'un Bernanos'un aynı adı taşıyan romanından yola çıkarak çektiği *Journal d'un curé de campagne*'si birtakım dini deneyimleri ve maneviyat tarzlarını film diline tercüme etme imkânı olduğunu ortaya koyar. Ayrıca böyle ruh hallerinin tümüyle aktarılabilir olmadığını da gösterir. Taşra papazının filmin her yerinde karşımıza çıkan, en önemli, en sinematik unsuru olan yüzü, papazın aklının meşgul olduğu şeylerin yüceliğini yansıtır, ama içeriğini daha spesi-

* Krş. s. 143-45.

fik hale getirme bakımından ister istemez başarısızlığa uğrar. Düşüncelerinin, günahlarının, özlemlerinin –romanın varoluş nedeninin– papazın görünüşünde bir karşılığı yoktur [45. Resim]. Bresson bizi bunlardan haberdar etmek için bir çareye başvurmak zorundadır. Ara ara, papazın günlüğüne kaydettiği notları yeniden üretir – pek çok sessiz filmde aralara eklenen yazılı malzemeyi hatırlatır bu da. Kendini fazlasıyla hissettiren mevcudiyetleri, romanın bir kısmının filmden kaçtığına işaret eder, ki bu da sinematik olmayan uyarlamalar meselesini gündeme getirir.

Sinematik olmayan uyarlamalar

Orijinali sadık bir biçimde aktarmayı amaçlayan, yetkin ve sinematik duyarlılığa sahip kişilerce yapılan sinematik olmayan uyarlamalar Proust'unki gibi sinematik açıdan idare edilemez bir evren inşa eden romanlara dayanır daima. Bu nokta tartışmasızdır. Soru daha ziyade, bu uyarlamaları yapanların, yüz yüze geldikleri muazzam güçlüklerle nasıl baş ettikleridir. Kendilerini içinde buldukları açmaz onları neredeyse tek tip bir hareket hattını benimsemeye itiyor gibi görünmektedir. Ulaştıkları "çözümler" çoğunlukla teatral mizaçlı uyarlamalardır.

Flaubert'in romanı taşra hayatının kasvetine büyük yer ayırmanın yanı sıra, fiziksel ayrıntılara da çok dikkat ettiği için, Jean Renoir'ın *Madame Bovary* uyarlaması bu eğilime daha da ikna edici bir örnek teşkil eder. Flaubert ayrıca bütün çevresel fenomenleri Emma'nın onları deneyimlemiş olabileceği haliyle betimler; bunlar Emma'nın içsel varlığını yansıtmaya yardım eder. Dolayısıyla bir sinemacının Flaubert'in gerçekçi betimlemelerini takip ederek bir maddi süreklilik tesis etmesi ve bu süreklilik yoluyla romanın başlıca içeriklerine işaret etmesi ilk bakışta nispeten kolay görünür. (Romandaki çeşitli dışsal olaylar birbirini kronolojik olarak izleyen gerçek olgulardan ziyade Emma'nın tepkileri üzerinden nitelendirilip ilişkilendirilen projeksiyonlar olmalarına rağmen, sinematik görüntülere dönüştürülmelerinin önünde ciddi bir engel yoktur.) Ancak bu izlenim yanıltıcıdır. Çünkü Steinbeck ve Zola romanlarının aksine Flaubert'in romanları, fiziksel verilerin hiçbir kombinasyonunun çağrıştıramayacağı psikolojik olaylarda doruk noktasına ulaşır.

Bu çevre betimlemeleri, amacı alenen Emma'nın varoluşunun "biçimi olmayan trajedisi"ni[21] –can sıkıntısını, nafile mutluluğa ulaşma gayretini, hayal kırıklıklarını, kör talihini– ikna edici bir biçimde ortaya koymak olan bir anlatıya yerleştirilir. Romanın konusu esasen bir ruhun tarihidir. Erich Auerbach'ın ifade ettiği gibi, "Flaubert esas itibariyle ... aksiyonu pek ilerletmeyen önemsiz olaylar ve gündelik vaziyetler üzerinde uzun uzadıya duruyorsa da, *Madame Bovary*'de ... önce kısmi krizlere ve nihayetinde son felakete doğru yavaş yavaş ilerleyen sürekli bir kronolojik yaklaşım olduğu sezilir ve bu yaklaşım bir bütün olarak eserin planına hâkimdir".[22] Peki bu başat gelişmeler nasıl biçimlenir? Emma'nın çevresinin ayrıntılı pek çok betimlemesi ile kamera gerçekliğine Proust'un Gregoryen ilahileri kadar uzak olan bir dizi sözel imge ve dile bağlı gözlemden oluşan olay örgüsünün tamamı yoluyla aktarılırlar.

Renoir'ın *Madame Bovary*'sinin neden sinematik olmadığını açıklar bu. Filmin, romanın Emma'nın kendini yok etmesine yol açan süreçlere doğru "yavaş yavaş ilerleyen kronolojik yaklaşımını" mümkün olduğunca sadık bir biçimde yeniden üretmeye yönelik bir girişimi temsil ettiği düşünülebilir. Ancak bu süreçler sinematik bir sürekliliğe tercüme edilmeye direnen bir evren oluştururlar. Renoir bu evreni bütünüyle ekrana aktaramaz. Bir bütün olarak anlatıyı ele almaya çalışırken elinde kala kala iskeleti, yani çıplak olay örgüsü kalır. Renoir'ın romanın özüne ulaşma arzusu onu bu özün içinden geçen olay örgüsüne –"ah, tabii canım" – yoğunlaşmaya mecbur bırakır. Bunun için olay örgüsünü romanda çözülmeyecek bir biçimde iç içe geçtiği hayatın "ince filizleri"nden ayırması ve anlatının gövdesinin bir amaç doğrultusundaki gelişimine göre düzenlemesi gerekir. Bunun kaçınılmaz sonucu, teatral bir filmin bütün özelliklerine sahip bir uyarlamadır.

Renoir'ın filmi bağlaşıklıktan tamamen yoksun bir aksiyonlar ve epizotlar dizisinden ibarettir. Bu birimler arasında boşluklar vardır; ayrıca, filmin bakış açısından, çoğu epeyce karmaşıktır. Böyle olmasının nedeni, Emma'nın hayatının esasen uyarlanamaz trajedisini uygulamaya geçirme amacıyla romandan seçilmiş olmalarıdır. Dolayı-

21. Auerbach, *Mimesis*, s. 488. 22. *A.g.y.*, s. 547.

sıyla, bir süreklilik oluşturuyorlarsa, bu kesinlikle maddi bir süreklilik değildir. Aktardıkları anlam örüntüleri mecradan ayrılabilir. Çevreye romanda oynadığı rolü oynatmaya çalışmasa, şüphesiz böyle büyük bir sinemacı olmazdı. Renoir tarım festivalini filme dahil eder ve sürekli kasaba yoluna döner; sokak şarkıcısını veya tiyatro ve katedral toplantılarını da unutmaz. Ancak kitaptan ekrana aktarılmalarına bağlı olarak bu ortam ve olayların işlevi değişir. Romanda bütünün epik akışıyla tamamen bütünleştirilirler, uyarlamada ise ya olay örgüsünün birimleri arasındaki bir boşluğu doldurmaya ya da olay örgüsünün anlam örüntülerini desteklemeye yararlar. Sırf arka planı dolduran bir hareketlilik etkisi yaratan festival sahneleri ilk alternatife örnektir; tekrar tekrar gösterilen, anlamlı bir hikâye motifi sıfatıyla gerçekçi niteliğini kaybeden kasaba yolu ise ikinciye. Romandan damıtılan olay örgüsü baştan sona hâkim konumdadır ve romanın canını süzüp kurutur.

Aynı şey *Great Expectations*, *The Heiress*, *Rouge et Noir* vb. için de söylenebilir [46. Resim]. Gabriel Marcel *Rouge et Noir* –kahramanın düşüncelerini söze dökecek kadar ileri giden, düpedüz teatral bir diyalog filmi– hakkındaki yorumunda evreni kameranın menzilinin ötesine uzanan orijinallerden yapılan uyarlamaların zararlı sonuçlarını keskin bir biçimde özetler. Stendhal'in *Le Rouge et le Noir*'ı, der Marcel, "tam da ... ekrana taşınmaması gereken türde bir romandır". Neden? Çünkü romanın baş karakteri Julien Sorel açısından asıl önemli olan "doğası gereği sadece çok azı dışsallaştırılabilecek bir içsel hayattır; hani diyebilirim ki [asıl önemli olan] karakterin görünüşünün gerçekliğinden sapmasıdır. Romancı bu gerçekliği gözler önüne serebilecek bir konumdadır ... oysa sinemacı görünüşlere bağlı kalmalıdır; ve ancak metne bir biçimde hile yaparak başvurursa Julien Sorel'in iç dünyasını –kaçınılmaz olarak şematik bir tarzda– anlaşılır kılabilir. ... Sonuçta Stendhal'in başyapıtının tözü fena halde zayıflar ve kitabın asıl meselesini oluşturan şey esasen korunamamış olur."[23]

23. Marcel, "Possibilités et limites de l'art cinématographique", *Revue internationale de filmologie*, Temmuz-Aralık 1954, c. V, no. 18-9:168-9.

14

Buluntu Hikâye ve Epizot

Roman gibi kısa hikâye de içsel hayatın uyarlanamaz veçheleri üzerinde durabilir. Hakikaten sinematik bir edebi biçim yoktur.

Ancak bu durum, yerleşik edebi türlerden bağımsız sinematik hikâye biçimlerinin mümkün olmadığı anlamına gelmez elbette. Dikkat ederseniz, film literatüründe böyle hikâye tiplerine nadiren atıfta bulunulur; görünce tanıyacağınız belli bir isimleri bile yoktur. Peki buradan aslında olmadıkları sonucu çıkarılabilir mi? Kesinlikle hayır. Bu tip hikâyelere gösterilen genel ilgisizliğin yaygın ve köklü bir önyargıdan kaynaklandığına dair kanıtlar vardır. Eleştirmenlerin çoğu filmi geleneksel anlamda bir sanat olarak değerlendirmiş, bu nedenle sinematik hikâye biçimlerinin izini sürüp bunları tanımlamak için ciddi bir çaba göstermemiştir. O zaman neden nihayetinde var oldukları gibi gayet akla yatkın bir varsayımdan yola çıkmayalım? İzleyen sayfalar, bu hikâye biçimlerini hak etmedikleri anonimlikten kurtarmaya yönelik bir girişimdir. Elbette bu biçimler filmin önceliklerine bağlı olarak tanımlanabilmelidir. Ve doğaları itibariyle, kamera gerçekliğinin ekranda sunulmasına olanak sağlamaları, hatta bunu teşvik etmeleri gerekir.

BULUNTU HİKAYE

Tanımlar

"Buluntu hikâye" terimi mevcut fiziksel gerçekliğin malzemesi içinde bulunan bütün hikâyeleri kapsar. Bir nehrin veya gölün yüzeyini

yeterince uzun zaman izlerseniz, hafif bir esintinin veya bir girdabın yaratabileceği birtakım örüntüler görürsünüz. Buluntu hikâyeler de doğaları itibariyle böyle örüntülerdir. Uydurulmuş olmaktan ziyade keşfedilmiş olan bu hikâyeler, belgesele özgü niyetlerin yön verdiği filmlerin ayrılmaz bir parçasıdır. Buna bağlı olarak, "hikâyesiz filmin rahminde tekrar ortaya çıkan" hikâye talebini karşılamaya en çok onlar yaklaşır.*

Buluntu hikâye keşfedilmemiş halde içinde yattığı hammaddenin temel parçası olduğundan, gelişerek kendine yeten bir bütün haline gelmesi mümkün değildir – ki bu da teatral hikâyenin neredeyse zıttı olduğu anlamına gelir. Belgeselle arasındaki ortak yaşam ilişkisi dolayısıyla, etrafımızı saran dünyanın tipik olaylarını sunmaya meyleder. Bu tür hikâyeli filmlerin belki de en eski örneği, Lumière'in, komik olayların tesadüfen bir araya gelmesinden oluşan aksiyonu doğrudan sahnelenmemiş gündelik hayattan çıkarılmış gibi görünen *L'Arroseur arrosé*'sidir.

Buluntu hikâyeler yoğunluk ve özgünlük dereceleri bakımından birbirinden ayrılır. Bir ucunda embriyo halindeki hikâye örüntüleri, diğer ucunda konturları oldukça belirgin, genellikle dramatik aksiyonla dolu hikâyeler olan bir süreklilik boyunca sıralanabilirler. Bu iki ucun ortasında bir yerde de Flaherty'nin "hafif anlatı"sı vardır.

Tipler

EMBRİYO HALİNDEKİ ÖRÜNTÜLER

Pek çok belgeselde pupa evresinde buluntu hikâyeler vardır – kendisini çevresel izlenimlerin akışından pek ayırmayan "hikâyeler"dir bunlar. Arne Sucksdorff'un Stokholm sokaklarındaki hayatı belgesel tarzında gösteren bir "şehir senfonisi" olan *Människor i stad*'ı böyle hikâye benzeri üç doku geliştirir: (1) Yağmurda bir kapı girintisine sığınan delikanlı, yağmur dindikten sonra, yanında dikildiği genç kızın peşinden gider. (2) Kilise orgundan yükselen müziğin ve mekânın kutsallığının etkisiyle huşu içinde kalan çocuklar, içlerinden birinin düşürdüğüne inandığı bilyeyi sessiz sessiz aramaya başlarlar. (3) Bir

* Bkz. s. 408.

balıkçı küçük oltasını kıyıdan nehre sallayıp başka şeylerle meşgul olmaya başlar; sonra birden martıların bu dikkatsizliğinden yararlanıp balıklarla beraber uçup gittiğini fark eder [47. Resim]. *The New Yorker*'ın deyişiyle "haftanın bu en büyüleyici haber hikâyeleri" –ancak edebiyat için yanlış olan genelde film için doğrudur– aralarına eklendikleri belgesel çekimlerine renk katabilecek bir insani ilgi hissi uyandıracak kadar şekillendirilmiştir tam da; içinde tesadüfen kristalleştikleri genel şehir hayatının içine tekrar bulanıp gidecek kadar üstünkörü ve alakasızdırlar. Uçucu biçimde görünüp kaybolmalarının seyirci açısından tam olarak tatmin edici olup olmadığı başka bir meseledir; ima ve vaatlerin hep gerçekleşmeden kalması seyirciyi hayal kırıklığına uğratabilir.

FLAHERTY'NİN "HAFİF ANLATI"SI

"Hafif anlatı" (*slight narrative*) teriminin kaynağı, Flaherty'nin "kurmaca olayları veya aralara eklenen 'kabartma süslemeli taşları' değil, hafif bir anlatıyı, yerli halkların gündelik rutinini filme dahil etmeyi tercih ettiğini" söyleyen Rotha'dır.[1] Rotha'nın gözlemi, bizzat Flaherty'nin anahtar niteliğindeki özlü bir ifadesini açar: "Hikâye bireylerin eylemlerinden değil, bir halkın hayatından ortaya çıkmalı."[2] Flaherty, başlıca filmlerinin tam formülünü vermek için, "ilkel bir halkın hayatından" diye de eklemeliydi. Bu formül Flaherty'nin tutku ve vizyonlarının formülüdür. Kâşif içgüdülerini tatmin etmesini sağlamasının yanı sıra, Rousseau'nun ilkel kültürlerin bozulmamış insan doğasının son kalıntıları olduğu yolundaki kanaatine ve "hâlâ mümkünken, bu insanların evvelki görkemini ve karakterini" gösterme yönündeki bitmeyen arzusuna dayanır[3] [48. Resim].

Modern dünyamız ile acil ihtiyaçlarından uzak durduğu için, Flaherty'nin bir romantik ve gerçeklerden kaçmaya eğilimli olduğu söylenir.[4] Şüphesiz, geride kalan alanların rapsodicisi *idi* bir bakıma, ama

1. Rotha, *Documentary Film*, s. 106.

2. Aktaran Rosenheimer, "They Make Documentaries", *Film News*, Nisan 1946, c. 7, no. 6:9.

3. Flaherty'nin sözleri; aktaran Rosenheimer, *a.g.y.*, s. 23.

4. Örneğin bkz. Grierson, "Robert Flaherty: An Appreciation", *The New York Times*, Temmuz 29, 1951; Rotha, *Documentary Film*, s. 107; Manvell, *Film*, s. 84.

bu durum filmlerinin bütünlüğünü zedelemez. Bünyevi romantizmlerine rağmen, en yüksek düzeyde sinematik belgelerdir bu filmler. Flaherty'nin formülünün genel önemi de buradan gelir. Bu noktada önemli olan sadece Flaherty'nin, yukarıda alıntıladığımız program niteliğindeki ifadesinde tanımlanan, sinematik hikâye kavrayışı değildir. Söz konusu ifadenin dört önemli içerimi vardır.

Birincisi, doğrudan hikâye meselesini gündeme getiren Flaherty belgesel için hikâyeyi makbul buluyor gibi görünmektedir. Eserleri bu inanca işaret eder; empatik bir anlatı mizacında yapılandırılmış sekansların olmadığı tek bir Flaherty filmi bile yoktur. Ayrıca filmlerinde konturları belirgin hikâye örüntülerine yönelik giderek artan bir eğilim vardır. *Nanook* kendisini Eskimoların hayat tarzının tümüyle bağdaşık ve anlayış dolu bir sunumuyla sınırlarken, *Louisiana Story*, Kajun bir çocuk ile bir petrol sondaj kulesinin Flaherty'nin programını neredeyse aşan bir çerçevede karşılaşmasını anlatır; bu yönde bir adım daha atsa, belgesel düpedüz hikâyeli filme dönecektir.

İkincisi, hikâyenin bir halkın hayatından ortaya çıkması gerekir, der Flaherty, ki bununla ilkel bir halkı kastettiği anlaşılmaktadır. Ancak ilkel hayat doğal bir çevrede gelişir ve beden hareketleri ile doğaya yakın olayları öne çıkarır; başka bir deyişle, ilkel hayatın ilgili özelliklerinden biri fotoğrafa yakınlığıdır. Dolayısıyla Flaherty'nin ifadesinin bu bölümü genişletilirse, fiziksel dünyada anlamlı bir biçimde tezahür ettiği haliyle insan gerçekliğini kapsayan hikâyelere de uygulanabilir. O halde anlatı ilkel hayattan doğup gelişebileceği gibi kalabalıklardan, sokak sahnelerinden vb. de feyz alabilir.

Üçüncüsü, hikâye bireylerin eylemlerinden ortaya çıkmamalı. Bunun için son derece önemli olduğunu doğrulayan biyografik bir olgu vardır. Flaherty "Zamanımızın en büyük hikâye anlatıcılarından biri"[5] olarak bilinse de, bir hikâye anlatıcısı olarak harikulade yeteneklerini ekranda asla göstermemiştir. Bu ayartıya –gerçekten bir ayartıysa tabii– teslim olmayı reddetmesi ancak bireysel eylemlerin mecranın ruhuyla bağdaşmadığına inandığı varsayıldığı takdirde anlaşılabilir. Genel itibariyle, geleneksel olarak bireyi öne çıkaran tipik olay örgüsünden uzak durmuştur. Bir sinemacı olarak elbette bir hikâye ihtiyacı

5. Bkz. Grierson, "Robert Flaherty: An Appreciation".

hissetmiştir, ancak genellikle konturları çok belirgin anlam örüntüleri içeren bitirilmiş kurmaca hikâyelerin kamerayı sözünü söylemekten alıkoymasından korkmuş gibidir. Bu da neden tipik olana bağlı kalan "hafif anlatı"yı tercih ettiğini açıklar.

Dördüncüsü, Flaherty'nin açıklamasında bilinçli olarak "ortaya çıkma" ifadesini kullanması, hammaddeyi hikâyenin önceden tesis edilmiş taleplerine tabi kılmaktan ziyade hikâyeyi hayatın hammaddesinden çıkarmayı kararlılıkla savunduğunu gösterir. "Her halkın içinde bir izzet çekirdeği vardır," der, "bunu netleştiren tek olayı, hatta hareketi bulmak ... sinemacıya kalmıştır".[6] "*Asli insan hikâyesini içeriden* keşfetme"[7] fikri Flaherty'yi hikâyeyi tasvir etmek istediği halkın hayatını özümlediği bir kuluçka döneminde geliştirmeye sevk etmiştir.[8] Hikâye gereklerinin böylece edinilen deneyimlere ve bu sıradaki kamera keşiflerine karışmasına izin vermeye hiç yanaşmamış, hikâyeyi çekerken ilerledikçe her zaman değiştirilebilecek bir çalışma taslağı kullanmıştır. Böyle bir yaklaşımı bizzat mecra talep ediyordur sanki: Her halükârda, malzemeyle doğrudan temasta doğaçlamaya yaslanan bir tek Flaherty değildir. *The Birth of a Nation*'ı çekerken D. W. Griffith de "ilerledikçe serbest bir biçimde doğaçlama yapmıştır"; bunu aktaran Lewis Jacobs, filmlerindeki birçok abesliğin Griffith'in sezgilerine duyduğu güvenden kaynaklandığını da ekler.[9] Aynı şekilde, *Roma città aperta*, *Paisà* ve *Germania, anno zero*'nun Rossellini'si, elinde sadece ona kılavuzluk eden bir hikâye taslağıyla, sahnelerini çekim yaptığı mekânlarda geliştirir.[10] İyi yazılmış bir hikâye tarafından sıkıştırılmayı Fellini de istemez: "Her şeyi en baştan bilsem, yapmak bana o kadar da ilgi çekici gelmez. Bu yüzden bir filme başlarken, mekânı veya oyuncuları kesin olarak kararlaştırmıyorum. Çünkü benim için film çekmek seyahate çıkmak gibidir. Ve bir seyahatin en ilgi çekici kısmı yolda keşfettiklerinizdir."[11]* Odessa Merdi-

6. Aktaran Rosenheimer, "They Make Documentaries", s. 10.
7. Grierson, "Robert Flaherty: An Appreciation" (onun vurgusu).
8. Goodman, "Pioneer's Return", *The New York Times*, 31 Ağustos 1947.
9. Jacobs, *The Rise of the American Film*, s. 173.
10. Örneğin bkz. "Rossellini", *The New Yorker*, 19 Şubat 1949, s. 25.
11. Bachmann, "Federico Fellini: An Interview", *Film: Book 1*, s. 103.

* James Agee, *Agee on Film*, s. 401'de yönetmen John Huston'ın şu sözlerini ak-

venleri'ni görünce Eisenstein da fikrini değiştirmemiş miydi?

Flaherty'nin "hafif anlatı"sım şiirin sınırına dayanan yorumlayıcı bir anlatım olarak tarif edebiliriz. Flaherty'nin çözümünün kaçınılmaz sonucu, seyirciyi hatları daha belirgin hikâyeli bir filmde olabileceği kadar yoğun bir biçimde içine alamamasıdır. Filmleri bireyden uzak durduğu ölçüde, birey de bu filmlere teslim olmayı istemeyebilir.

DRAMATİZE EDİLEN FİİLİ VAROLUŞ

Etrafımızı saran dünya hakkındaki filmlerin tabi oldukları kısıtlar uzun zamandır belgesel sinemacıları Flaherty'nin riayet ettiği sınırları aşmaya sevk etmektedir. Daha 1930'larda "bireyleri kucaklayan"* belgeselleri savunan Rotha, yirmi yılı aşkın bir zaman sonra, kanaatince "hikâyeli denen film ile hakiki belgeselin toplumsal ve estetik açıdan giderek birbirine daha da yakınlaşarak geliştiğini" söyler.[12] Bu doğru olsa da olmasa da, bugün "hafif anlatı"nın ötesine geçen hikâyeli belgesel filmlerin sayısı hiç de az değildir. Şüphesiz hâlâ gerçekliğin içinde bulunurlar ve gerçekliğin tipik olaylarını vurgularlar, ama aynı zamanda neredeyse uydurma bir olay örgüsü kadar keskin konturlu ve sıkıdırlar. *Potyomkin*, *Mat* ve devrimle ilgili diğer Rus filmleri bu gruba girebilir; veya Cavalcanti ve Watt'ın aktüaliteyi dramatize eden ilk İngiliz belgesellerinden biri olan *North Sea* filmi mesela. Bu filmlerde biçimlendirme arzuları ile temelde yatan belgesel niyetler iç içe geçer veya birbiriyle yarışır ve kurmaca düzenlemeler verili olayları tamamlama ve yoğunlaştırma eğilimindedir. *North Sea*, *Farrebique* veya *Together* gibi filmler belgeseli kurmaca filmden, özellikle de epizot filminden ayıran sınır bölgesine düşer.

Bu filmleri sınıflandırmanın güçlüğü de buradan gelir. "*North Sea*'nin diyaloğunda ve aksiyonunda kurmaca nerede başlar?.." diye soran Roger Manvell hemen arkasından buna karşılık gelen başka bir

---

tarır: "Belli bir sahnede ne olması *gerektiğini* bilirim ama oyunculara söylemem. Haydi yapın, derim. Bazen daha iyisini yaparlar. Bazen de tesadüfen daha etkili ve daha doğru bir şey yaparlar. Böyle tesadüflerin hemen üzerine atlarım."

* Bkz. s. 407.

12. Rotha, "The Last Day of Summer", *Sight and Sound*, Güz 1958, c. 27, no. 6:315.

soruyla devam eder: "*The Grapes of Wrath*'te ... belgesel nerede başlıyor?"[13] Dramatik belgeseller, damıtıldıkları çevrenin içinde sürekli çözünüyor gibi görünen bir buluntu hikâyeyi ekrana getiriyorsa, kuşkusuz bu türe sadık kaldıklarını düşünmek gerekir. Rotha *North Sea*'yi böyle değerlendirir; "hikâyeli film olmasına ramak kalan" bir belgesel olarak tanımlar.[14] Georges Rouquier'nin Fransız bir çiftçi ailenin bir sene boyunca nasıl yaşadığını, ayrıca çiftliğin kendisini ve doğanın mevsimsel değişimlerini sunan *Farrebique*'i de böyle tanımlanabilir. Kendini unuturcasına kaydettiği kırsal hayat döngüsünü büyük bir duyarlılıkla şekillendirir; uydurulmuş olayları, "değiştirilmemiş gerçekliğe duyduğu derin saygı"nın üstünü örtmez, bilakis onu güçlendirir.[15]

Diğer taraftan, sınır bölgesindeki filmlerin buluntu hikâyesi, bu filmlerin hikâyesiz film niteliğini ve aktüaliteye gösterdikleri öncelikli ilgiyi karartma tehlikesine yol açacak bir sertliğe ulaşırsa, filmler belgesel olmasına ramak kalmış epizot filmleri izlenimi verir. Lionel Rogosin'in filme adını veren New York mahallesindeki ucuz oteller ve serseriler hakkında hayranlık verici bir haber filmi olan *On the Bowery*'si buna örnektir [49. Resim]. Filmin hikâyesi –ana karakterin etrafında dönen ve uzun uzadıya anlatılan bir anekdottur– adeta çevrenin bir parçası değildir de çevreyi kapsamaktadır; filmin kurmaca çekirdeği haber niteliğindeki unsurlarını bir mıknatıs gibi çeker ve bu unsurlar buna göre gruplanır. Rus devrim filmleri yeniden canlandırdıkları aktüaliteyi benzer bir şekilde dramatize eder, ama bir farkla: bu filmlerde hikâyenin yerini Marksist argümantasyon alır.

FINIS TERRAE

Hikâyeli film ile belgeseli kaynaştırmaya yönelik bütün bu girişimler, Flaherty'nin savuşturduğu bir sorunla karşı karşıyadır. Flaherty hikâyesini kamerasının yardımıyla bulduğu veya böyle bulduğuna inandığı için, belgesel raporu ve "hafif anlatı"sı daha en baştan birbirinin

13. Manvell, *Film*, s. 107.

14. Rotha, *Documentary Film*, s. 195. Ayrıca krş. Road, "Documentary Film Since 1939", Rotha, *a.g.y.* içinde, s. 250.

15. *Agee on Film*, s. 299. Bkz. Road, "Documentary Film Since 1939", s. 271.

içine işler. "Hafif anlatı" yerini bireyleri –veya bir ideolojiyi– kapsayan bir hikâyeye bıraktığında böylesi bir iç içe geçmenin ne tür zorluklara yol açtığını çarpıcı bir biçimde ortaya koyan uç bir örnek vardır: Jean Epstein'ın *Finis terrae*'si. Epstein bu filmde Breton balıkçıları hakkındaki olgunlaşmış bir belgesel ile ele alınan gerçekliğin içinde bulunan –en azından yerel bir gazetenin sütunlarından alınması bakımından buluntu olan– yine bir o kadar olgunlaşmış bir hikâyeyi harmanlamaya çalışır.

Hikâye bir kurtarma eylemini konu alır: Tenha bir adada üç arkadaşıyla beraber kalan genç bir balıkçı, eğer yaşlı bir köy doktoru yardımına yetişmek için fırtınada yola çıkma cesaretini göstermese muhtemelen hayatını kaybedecektir; belgesel taşlık adayı, Breton köyü sakinlerini, deniz fenerini, okyanusu kaydeder. Burada asıl mesele, belgesel ve hikâye farklı temsil tarzlarını gerektirdiği halde –hikâyenin tükettiği hammaddeyi belgeselin açığa çıkarması beklenir– Epstein'ın açıkça bu iki tarzın kendine has üstünlüklerinden herhangi birini feda etmeye razı gelmeksizin ikisinin arasını bulmayı amaçlamasıdır. Hikâyesini süslerken sınırları zorlar ve belgesel tarzındaki betimlemeleri detaylandırmaktan da asla geri durmaz. Böylece iki anlatım biçimi arasındaki boşluğu kapatamaz elbette. İkisini kaynaştırmak şöyle dursun, *Finis terrae* nihayetinde aktüalite ile kurmacanın mekanik ve hayli sarsak bir karışımıdır. Ama tam da böyle olması, konturları epeyce belirgin buluntu bir hikâyeyi olgusal çekimlerin hikâyesiz dokusunun içine işlemeyi isteyen sinemacıların nasıl bir zorlukla karşı karşıya olduklarını gözler önüne sermesi bakımından çok ilgi çekicidir. Dramatik bir belgeselin zorunlu bileşenleri olan bu ıraksak süreklilik tarzlarını kaynaştırmak muazzam incelik gerektirir.

Lorenza Mazzetti'nin *Together*'ı yaklaşık çözümlerin mümkün olduğunu gösteren örneklerden biridir. Londralı iki sağır-dilsiz liman işçisi hakkındaki bu filmde, işçilerin iç burkan gündelik hayatlarına ayrılan uzun bölümler ile kurmaca film tarzındaki sekanslar birbirini izler [50. Resim]. İşçilerden biri sevişme hayaline dalar; sonunda, oyun oynayan çocuklar işçiyi adeta bir oyuncak gibi Thames Nehri'ne iter; yakındaki bir mavnanın mürettebatı onu görmez ve işçi sessizlik içinde boğulur. Hepsi sağır-dilsizliğin potansiyel içerimleri olan hikâye motiflerinin akıllıca seçilmesi sayesinde, drama ile haber filmi

arasındaki denge neredeyse kusursuz hale gelir. Filmin hikâyesi ile belgesel bölümlerin zaman kavramları arasındaki fark da olmasaydı eğer, iki süreklilik türü birbirine karışıp birleşik bir görüntüler akışı meydana getirebilirdi. Belgesel bölümlerde sağır-dilsizliği çevreleyen arafın vurgulanması, hikâye epizotlarının geçtiği kısa ve iyi tanımlanmış zaman dilimleri ile arasında fark edilir bir uyuşmazlık olan belirsiz bir zaman dilimine işaret eden tekrarlara yol açar.

EPİZOT

Tanımlar

Webster sözlüğünde "epizot" terimi "bir kişinin hayatı, tarih veya yaratılış gibi daha büyük bir dizinin içinde yer alan, ayırt edilebilir ve önemli olaylar takımı" olarak tanımlanmaktadır. Ben de terimi ortak özellikleri kameranın ima ettiği haliyle hayatın akışından ortaya çıkmak ve yine bu akışın içinde kaybolmak olan hikâyelere uygulayacağım. Bu hikâyelerin mecraya uygunlukları, kamera hayatıyla ilgili olmalarından ileri gelir. Bu da epizodik filmlerin, kamera hayatı yerine uyarlanamaz bir içsel çatışmayı veya düşünceyi öne çıkardıkları takdirde estetik açıdan sorunlu bir hal aldıkları anlamına gelir; böyle bir durumda sinematik olmayan içerikleri sinematik biçimlerini gölgeleme tehlikesi taşır. Birbirine zincirlenmiş beyaz bir adam ile zenci bir adamın Güneydeki bir hapishaneden kaçışını; kaçakların güvenli bir yere varmak için harcadıkları ümitsizce, hatta beyhude gayretleri ve sonunda da kaçınılmaz olarak yakalanmalarını ekrana getiren *The Defiant Ones* tam da böyle bir epizot filmidir örneğin.

Mahkûmların hayatlarındaki bu epizodun, kaçışları sırasında geçirdikleri zihinsel dönüşümü göstermek için anlatıldığı açıktır: Beyaz adam Zenciyi arkadaşlığına layık bir insan olarak kabul etmeyi öğrenirken, zenci de güvensizliği bırakıp sadakate güvenle karşılık verir. Bu noktada filmin arkasındaki ideolojinin betimlenen gerçeklikten doğup gelişmediğini, tam tersine, itici güç rolünü üstlendiğini göstermek kolay olacaktır; iki kaçağın içsel değişimi, izleyen sahnelerin düzenini ve anlamını önceden belirleyen kaçınılmaz bir sonuçtur. Bu nedenle film insan haysiyeti hakkında bir masal, insanları ırklarına göre yargılama musibetine karşı bir vaaz izlenimi yaratır. Yine aynı

nedenle filmin epizodik hikâyesi hayatın akışına işaret etmeyi bırakıp gerçekçiliği düzmece etkisi yaratan, ahlak dersi veren teatral bir oyuna dönüşür.

Epizot filmleri ile aktüaliteyi dramatize eden belgeseller arasındaki sınır bölgesinde geçişler o kadar akışkandır ki kesin ayrımlara varmaya çalışmanın anlamı yoktur. *North Sea* veya *Together* gibi yüksek yoğunluklu bir buluntu hikâyeye sahip her belgesel bir epizot filmi olarak da değerlendirilebilir; epizot karakteri bariz olan pek çok filmin de –*Menschen am Sonntag*, *The Quiet One*, *Little Fugitive*, *Roma città aperta* vb.– belirgin bir belgesel niteliği vardır [51. Resim]. Bu iki tür bazı açılardan örtüşseler de iki bakımdan birbirlerinden ayrılırlar. Birincisi, buluntu hikâyeden farklı olarak epizot uydurma bir olay örgüsü olabilir; *Brief Encounter*, *Cavalcade*, *Paisà* vb. buna örnektir. Keza *Fièvre*, *En rade* ve *Ménilmontant* gibi eski avangard filmler de şiirselleştirilmiş aktüalitenin içine gömülü kurmaca olayları anlatır; veya sessiz komedinin özgün epizotlarını, sürekli akış halindeki altüst olmuş bir dünyada belgesel gerçekliğiyle de özdeş olmayan karışıklıkları hatırlayalım. İkincisi, buluntu hikâyenin aksine epizot kesinlikle atıfta bulunduğu çevrenin hayatının tipik olay ve durumlarını sunmak durumunda değildir. *Dead of Night*'ın fantastik hikâyeleri hakiki epizotlardır; *Encore*'daki yüksekten dalış yapan kadının bulunduğu epizot da *Le plaisir*'deki bir genç maskesi takan yaşlı dansçı epizodu kadar sahicidir.

Tipler

Epizot filmleri tek bir epizodik birimden –yani bir monadı veya daha fazla bölünmeye direnen bir hücreyi andıran bir epizottan– meydana gelebileceği gibi, birden fazla birimden de oluşabilir. İlk alternatif pek sık gerçekleşmez çünkü uzun metraj filmlerden ziyade kısa filmlerle sonuçlanır. Parisli bir afacana arkadaşlık eden mucizevi bir balon hakkındaki 34 dakikalık zayıf bir masal olan *Le ballon rouge* bunun istisnalarındandır. Ancak film endüstrisi bu etkili –ve sinematik hikâye biçiminden– kazanç sağlamak için birçok kısa birimi antoloji tarzında ortak bir başlık altında toplama yoluna akın etmiştir. Biraz önce bahsettiğimiz *Le plaisir* ve *Encore* kendine yeten epizotlardan

meydana gelen mekanik paketlerden ibarettir. Bu filmlerdeki epizotların hepsinin sırasıyla Maupassant ve Maugham'dan uyarlandığı doğrudur, ama bu durum paketlerin ikisine de bir birlik görünümü vermez. İkisinde de karşımıza çıkan, bir filmden ziyade birbirinden bağımsız kısa filmlerin elverişli bir derlemesidir. (Ayrıca, pek çok epizodik birimin kısa hikâyelerden alınıyor olması, bu edebi biçimin sinematik açıdan nötr karakterine karşı bizi körleştirmemeli.)

İkinci alternatif, bir dizi epizodik birimden inşa edilen epizot filmlerinden oluşur. Bu birimler, bir ölçüde bağlantılı olacak şekilde boncuk gibi dizilen nispeten otonom kendilikler olabilir. Veya bağımsızlıklarından feragat edip tıpkı canlı bir organizmanın hücreleri gibi bütünleşerek bir hikâyenin neredeyse birbirinden ayırt edilemez parçaları haline gelebilirler.

YAN YANA DİZİLEN BİRİMLER

Bazen farklı hikâyeler aynı mekâna yerleştirilerek mekân üzerinden asgari bir birlik sağlanır. *L'oro di Napoli* ve *Villa Borghese*'de, esasen birbirinden ayrı birimler arasında kırılgan bir bağ kuran, sırasıyla Napoli ve Borghese Bahçeleri'nin *genius loci*'sidir. Ortak payda bir mekân yerine özdeş bir zaman dilimi de olabilir. *Paisà*'nın altı epizodunun hepsinde de arka planda savaş, muğlak ve sinematik bir referans çerçevesi vardır.

Birleştirici bağ bir tür hikâye de olabilir. Sessiz komedi filmlerinin geliştirdiği böyle hikâyelerin işlevi sadece esprilerini veya esprilerinin monad gibi birimlerini bir biçimde birbiriyle ilişkilendirmektir. Burada önemli olan birimlerin kesinti olmadan birbirini izlemesidir, bu silsilenin bir olay örgüsünü uygulamaya geçirmesi değil. Çoğu zaman yarı yarıya inandırıcı bir olay örgüsü meydana getirirler elbette, ancak olay örgüsü asla önemi kendisini oluşturan parçaları ezecek kadar talepkâr değildir. *The Gold Rush* ve *City Lights* bu türü aşsa da, doruk noktalarına çatal dansı veya yutulan düdüğün kabahatleri gibi epizotlarda; anlam ve etki bakımından içinde ortaya çıktıkları anlatıya pek bağlı olmayan, dolayısıyla anlaşılmaz hale gelmeden veya tadından herhangi bir şey kaybetmeden rahatlıkla yalıtılabilecek espri birimlerinde ulaşır. Ayrıca, komedi filmleri adeta hiçbir eylemin belli

bir sonuca yol açmak için yapılmadığını kesin surette netleştirmek için absürdlüğe meyleder. Mack Sennett'ın mayolu kızlarının saçma sapan gülüşüp oynaşmaları, anlamlı bir olay örgüsünü henüz zayıf bir rüşeym halindeyken boğar.

Bir hikâye epizodik birimleri yan yana dizmek için kullanıldı mı, çok geçmeden ona daha geniş bir kapsam verme fikri ortaya çıkar. Bir yığın ile tutarlı bir bütün arasında bir geçişi imleyen filmler vardır. Sessiz komedinin müthiş geç dönem meyvelerinden biri olan *Mr. Hulot's Holiday*'in gerçek bir olay örgüsü yoktur, yine de olaylarının ve görünüşteki doğaçlamalarının renkli çeşitliliğini birleştiren bir mesaj taşır: Bütün bunlar bir gevşeme halinde orta sınıf hayatını istila eden melankolik boşluğu ifşa eder. *Dead of Night*'ın çerçeve hikâyesi onu kateden farklı epizotlara etki bakımından neredeyse denktir. *Cavalcade*'yi de örnek verebilir miyiz burada? Filmin genel hikâyesi öyle boyutlara ulaşır ki meydana geldiği savaş, salon ve sokak epizotlarını birbirine bağladığı gibi, bunların duygusal içeriklerini ve seyirlerini de belirler.

BİR HİKÂYEYLE BÜTÜNLEŞEN BİRİMLER

Cavalcade için bütünleşik bir epizot filmi denebilir pekâlâ. Bu tip kompleks ürünlere epey sık rastlanır. Kimileri –mesela *Cabiria* ve *Pather Panchali*– epizodik birimlerinin bir yandan belli bir ayırt edilebilirliği muhafaza ederken bir yandan da tam anlamıyla tutarlı bir olaylar dizisi meydana getirmesi bakımından *Cavalcade*'yi andırır. Kimilerindeyse –*Ladri di biciclette*, *Brief Encounter*, *La règle du jeu*– birimler kaynaşmaya öyle meyillidir ki adeta oluşturdukları her film tek bir epizottur. Bu yapısal fark o kadar da mühim değildir. Tüm mesele birimlerin açık uçlu bir anlatının ayrılmaz bir parçası olmasıdır – burada açık uçluluk, anlatının bir bütün olarak hayatın akışıyla ilişki kurması anlamına gelir. Bu akışa duyarlılık, İtalyan yeni gerçekçiliğinin bünyevi bir özelliği gibi görünür. Rossellini, De Sica ve Fellini'ye göre, bizi ilgilendiren hayat esasen sadece kameranın ifşa etmeye muktedir olduğu hayattır. Filmleri bu hayatın önemli veçhelerini tekrar tekrar derinlemesine araştırır.

Yapı

GEÇİRGENLİK

Bir epizot içinden doğduğu hayatın akışına karşı ne kadar geçirgense türüne o kadar uygundur. Yani sinematik niteliği geçirgenlik derecesiyle doğru orantılı olarak değişir; geçirgenliğindeki her artış kamera gerçekliğinin içe akışını aynı derecede artırır. *Brief Encounter*'ı ele alalım: İyi sinema olmasının nedenlerinden biri, hikâyesinin neşet ettiği fiziksel dünyaya referansların, hikâyeye bir epizot niteliği kazandırmaya yardım eden referansların içine karışmasıdır. Ayrıca içe doğru akan çevrenin kendisi daimi hareketi nedeniyle sinematik konular arasında yer alır. Albert Laffay *Brief Encounter* için "hemen hemen iki veya üç setle sınırlıdır, o kadar ... Ancak bu setler 'açık'tır; içlerinde insan akımı vardır; her an başka bir yerle değiştirilebileceklerinin hep farkındasınızdır. Sizi uzaklara götürürler çünkü trenlerin hareketleri veya salınımları bu ortamlara nüfuz ediyordur."[16]

Tren istasyonları "sokağın",* gelip geçici hayatın en çarpıcı haliyle zuhur ettiği gerçeklik bölgesinin yörüngesine aittir. Epizot filmlerinin tesadüfi, sürekli değişen örüntülerle dolu mekânlara yakınlığı buradan gelir. *Fièvre* sürekli bardaki müşterilere döner; sokağı andıran nehir *L'Atalante*'ın hemen her zaman her yerindedir; tekrar tekrar gösterilen tenha sokak ve yıkık dökük ev çekimleri olmasa *Überfall* nefes almayı keserdi. Peki ya büyük İtalyan filmleri? *Roma città aperta*'dan *Cabiria*'ya, *Ladri di biciclette*'den *La strada*'ya kadar hepsi sokak dünyasının kelimenin tam anlamıyla derinliklerine dalmıştır; bu dünyada başladıkları ve bu dünyada bittikleri gibi, bu dünyaya karşı baştan sona geçirgendirler de. Fellini bir söyleşisinde gece manzaralarını ve boş sokakların tenhalığını tercih ettiğini söyler.[17] Başlıca temalarından biri insanın boş olsun olmasın sokaklarda deneyimlediği yalnızlıktır.[18]

16. Laffay, "Les grands thèmes de l'écran", *La Revue du cinéma*, Nisan 1948, c. II, no. 12:8.

* Bkz. s. 152-54, 164-67.

17. Krş. Bachmann, "Federico Fellini: An Interview", *Film: Book 1* içinde, Hughes (haz.), s. 97.

Geçirgenlik gevşek kompozisyonu gerektirir. *La règle du jeu* veya *La grande illusion*'da açıkça gösterdiği gibi Renoir'ın bu konuda ısrarcı olması hikâyeleri genel itibariyle epizodik niteliğe sahip olmasına rağmen bitirilmiş kurmacaya yaklaştığı için daha da dikkate değerdir. Hikâyesini anlatırken ondan adeta kurtulmak ister gibidir; dalgınlıkla alakasız olayların sürekli araya karışıp hikâye örüntüsünü bulanıklaştırmasına olanak veriyordur sanki. Doğrusal bir hikâye inşasından hazzetmemesi eleştirel yorumlara yol açmıştır. Ancak Henri Agel'in makul biçimde ifade ettiği gibi, "Renoir'ın, hikâyelerinin gidişatı bakımından sergilediği aşırı özgürlüğe, hatta gidişatı pek umursamamasına şaşıran muhafazakâr eleştirmenler ... Renoir için her şeyin hareket halinde olduğunu ... ve tamamen serbest ve geniş bir tarzda aktarılması gerekenin bu deri değiştirme süreci olduğunu anlamıyorlar."[19] Hakiki film sanatçısı bir hikâye anlatmak üzere yola çıkan ama filmi çekerken fiziksel gerçekliğin tamamını kapsamaya dönük doğuştan gelen arzusunun –ayrıca hikâyeyi, herhangi bir hikâyeyi sinematik olarak anlatmak için fiziksel gerçekliği kapsamak zorunda olduğu hissinin– ağırlığı altında kalan, öyle ki gözünü karartıp, ayrıldığı anayola büyük çabalar sayesinde tekrar dönmediği takdirde içinde tamamen kaybolma tehlikesiyle karşı karşıya olduğu maddi fenomenler cangılında daha da derinlere dalan biri olarak tahayyül edilebilir. Renoir bu tip bir sanatçının özelliklerine sahiptir.

Öyleyse epizot filmi, içine çevrenin hayatının akabileceği yarıklarla doludur. Bu da epizodik bir birimin unsurlarının ve kompleks bir epizotta bizzat birimlerin birbirleriyle ilişkisinin nasıl olduğu sorusunu gündeme getirir. Önceden tesis edilmiş hikâye örüntülerini uygulamaya geçirmezler kuşkusuz, yoksa aralarında hiç boşluk olmazdı. Anlattıkları hikâye birbirlerini izleyişlerine içkindir. Bu yüzden kaçınılmaz olarak, izledikleri yolun tuhaf bir biçimde amaç ve istikametten yoksun olduğu izlenimine kapılırız; açıklanamayan akıntılar tarafından harekete geçirilip sürükleniyor gibidirler. Geleneksel estetiğin bağrına bastığı kavrayışlara ters olan bu sürüklenme süreci-

18. *A.g.y.*, s. 101.

19. Agel, "Du film en forme de chronicle", *Cinéma et roman*, Astre (haz.), s. 151.

ni, bırakın desteklemeyi, fark eden eleştirmen bile çok azdır. Bu eleştirmenlerin başında gelen Henri Agel, Fellini'nin *I vitelloni*'si için şunları söyler: "Filmin tamamı tek varoluş sebebi enstantaneliği olan enstantanelerden meydana gelir: güzellik kraliçesi seçilirken patlak veren sağanak, bilardo, karanlık sokaklardaki kasvetli gezinti. Bunlar aralarında koşullardan başka bir bağlantı olmaksızın birbirinin içine doğru kayarak birbirine katılan olgulardır. ... hepsi birbirine gelişigüzel, herhangi bir mantık, herhangi bir zorunluluk olmaksızın bağlanmıştır sanki."[20] (Nispeten ayırt edilebilir epizotlardan oluşan Fellini filmleri geçirgenlikten ayrı düşünemeyeceğimiz gevşek inşayı en iyi sergileyen filmlerdir belki de; ancak bütün diğer epizot filmlerinin, sözgelimi *Paisà*'nın, *Umberto D.*'nin veya Jean Vigo'nun o güzel *L'Atalante*'ının da benzer şekillerde ilerlediği anlaşılmaktadır.) Agel sürüklenme ve kayma süreçlerine dair betimlemesini, "kronik" dediği epizot ile bir trajediyi veya felsefeyi aktaran filmleri kıyaslayarak tamamlar; bu ikinci tip filmlerin aksine kronik, Agel'e göre, "bir önerme tarzındadır; [gördüğümüz şeylere dair] aklımızda noksan kavramlar bulundurmamıza izin verir."[21]

Peki ya epizodik bir hikâyeye nüfuz etmesi beklenen hayatın akışı? Epizodik hikâyenin çerçevesi dahilinde hem çağrıştırılır hem de temsil edilir. Çağrıştırılır: Hikâyenin unsurlarının birbirini takip edişindeki gelişigüzellik bizi bu ardışıklığın müsebbibi olan, bu akışa dayandırılması icap eden koşulları, ne kadar allak bullak da olsa, hayal etmeye sevk eder. Temsil edilir: Yayınık fiziksel gerçeklik genellikle sahneye daha geniş bir çevreden alınmış olaylar biçiminde girer. Bu olaylar epizodu maddi dünyanın derinliklerine doğru genişletebilir, epizodun istikametini değiştiren tesadüfi akışlar arasında yer alabilir veya epizotla doğrudan hiçbir alakası olmayabilir. Yeni-gerçekçi İtalyan filmlerinde –sadece onlarda değil tabii– kimi zaman bu olaylar öyle seçilir ve aralara eklenirler ki ideogram işlevi görürler. Rossellini'nin Fellini hakkındaki sözleri bu bağlamda daha özel bir anlam kazanır. Fellini, der Rossellini, "hem kesindir hem de kesinlikten

20. *A.g.y.*, s. 150.

21. *A.g.y.*, s. 149. Ayrıca krş. Katulla, "Die Antwort des Moenchs: Bemerkungen zu Federico Fellini", *Film 1958*, c. I, no. 2:150.

uzak"[22] – bu gözlem muhtemelen De Sica ve bizzat Rossellini için de geçerlidir. Her halükârda, hepsi de anlatılarının unsurlarını veya birimlerini rasyonel bir biçimde birbirine bağlayamaması bakımından kesinlikten uzaktır veya öyle görünür. Düz bir hat onlar için adeta hayal edilemezdir; filmlerinde hiçbir şey gerçekten birleşmez. Ama aynı zamanda, sanki hepsinde fiziksel varoluş labirentindeki yolculukları sırasında bizi muazzam önemli şeyler olarak etkileyen fenomen ve oluşları bulmalarını sağlayan birer su bulma çubuğu var gibidir.

Sabaha karşı tek başına kalan Gelsomina'nın yanından geçip giden yalnız at ve daha önce oyuğundan hiç çıkmamış korkmuş haldeki küçük bir hayvanın gözlerini andıran gözleriyle hasta çocuk (*La strada*); pansiyonu istila eden sokak ve hareket halindeki bir tramvaydan göründüğü haliyle Roma'daki binaların sıra sıra cepheleri (*Umberto D.*); yağmura yakalanan, Almanca konuşan bir grup din adamı (*Ladri di biciclette*); Amerikan sarhoş zenci askerin kuklaları gerçek savaşçılarla karıştırıp savaşa katıldığı Napoli kukla tiyatrosu (*Paisà*) – hikâyeyi kuşatan dünyada bulunan bu sahneler ve görüntüler emsalsiz bir kesinlikle seçilip çıkarılmıştır. Çevredeki bir dolu olay arasından seçilen bu olaylar aslında çok özel örneklerdir. Proust'un romanındaki üç ağaç gibi, bizi büyük bir aciliyetle çağırırlar.

Yalnız ata, din adamlarına, kukla gösterisine bakarken, bize önemli bir mesaj vermek için ümitsizce çırpındıklarını hissederiz. (Sözgelimi *Pather Panchali*'deki şekercinin ortaya çıkışı veya epizot eğilimi G. W. Pabst'ın kamera gerçekliğinden yana bariz tercihinden doğan sessiz *Die Liebe der Jeanne Ney*'deki kalabalık Paris pazarı çekimleri için de aynısı söylenebilir.) Deşifre edilebilecek bir mesaj mıdır bu? Alegorik yoruma yönelik her girişim bu ideogramları tözünden yoksun bırakacaktır. Bunlar birer rebustan ziyade önermedir. Gelip geçici hayattan çekip alınan bu görüntüler, seyirciyi sırlarına nüfuz etmeye davet etmenin yanı sıra, belki daha da ısrarla, kendilerini yeri doldurulamaz görüntüler olarak muhafaza etmeye çağırırlar.

22. Aktaran Bluestone, "An Interview with Federico Fellini", *Film Culture*, Ekim 1957, c. III, no. 3:3.

KENDİ İÇİNDE KAPALI OLMA TEHLİKESİ

Bir epizodun sinematik niteliği geçirgenliğine bağlı olduğundan, içinde ortaya çıktığı hayatın akışına kendisini kapattığı takdirde, niteliksizleşmeye mahkûmdur. Gözenekleri kapanırsa, epizot kendine yeter hale gelir; safi teatral bir olay örgüsüne dönüşmesini engelleyecek hiçbir şey yoktur.

Paisà'nın Roma hikâyesi filmin diğer epizotları gibi bir savaş hikâyesidir kuşkusuz, ancak kendine has bir tarafı olduğu da çok açıktır: *Paisà*'nın büyük bölümünde öne çıktığı gibi kabataslak ve gergin bir röportaj değil, hayli uydurulmuş bir hikâyedir. Bir fahişenin müşteri olarak aldığı sarhoş bir Amerikan askeri, ona başka bir kadından, altı ay kadar önce orduyla Roma'ya geldiğinde içinde olduğu tankın tam evinin önünde durması vesilesiyle tanıştığı Francesca'dan bahseder [52. Resim]. Fleşbek: Askeri eve girerken görürüz ve bir aşk hikâyesine dönecek gibi görünen büyüleyici, masum bir başlangıç izleriz; ama bu bir aşk hikâyesine dönmez, çünkü asker tankına geri çağrılır ve daha sonra evi ve Francesca'yı bulmaya çalışsa da bulamaz. Bunları fahişeye Romalı kızların erdemi konusunda gözü açılmış gibi anlatır; Romalı kızlar iyi değildir artık. Fahişe Francesca'yı tanıdığını ve evi bildiğini anlatır; birçok kızın bu hayatta kalma mücadelesinde haysiyetini korumayı başardığını ekler; ve askere yarın bahsettiği eve gitmesini, Francesca'nın onu orada bekleyeceğini söyler. Asker sarhoşluğuna yenik düşüp uyuyakalır. Francesca, bir kadına asker gelince ona adresi vermesini tembihleyerek oradan ayrılır. Ertesi gün askeri boşuna bekler – zaman geçip gitmektedir ama asker hâlâ ortalarda yoktur. Diğer askerlerle, şehirden ayrılmak üzere, Kolezyum'un yakınlarında oyalanmaktadır. Birliği savaşa doğru yola çıkar.

Hafif bir Maupassant dokunuşu hissedilen bu negatif aşk hikâyesi bir savaş epizodu olduğunu iddia etse de bundan başka her şeye benzer. Peki bir savaş epizodu olmasını engelleyen nedir? Kurmaca olaylara girmesi mi? Kuşkusuz hayır. Olay örgüsü uydurma olan filmlerin de pekâlâ epizot ruhu taşıyabileceğini açıkça gösteren *Brief Encounter*'ı hatırlayalım. Roma hikâyesinin epizodik olmayan karakteri, gözeneklerinin olmamasına dayandırılmalıdır ki hikâye hakiki bir epi-

zodu taklit ettiği için bu durum daha da çarpıcıdır. Epizot karşıtı bir tavrı baştan sona epizodik malzeme yardımıyla aktardığı için özel ilgiyi hak eder. Amerikan askeri Roma'nın işgalden kurtulduğu dönemin kargaşasında karşılaşır Francesca ile, sonra onun izini kaybeder, beklenmedik bir biçimde Francesca'yı tekrar bulur ve onu bırakıp cepheye gider – hepsi savaş zamanlarında, kronik istikrarsızlık zamanlarında hayatın akışının karakteristiği olan bu olaylar hikâyenin içinden geçer, dolayısıyla ilk bakışta bu akış hikâyeye nüfuz etmiş gibi görünür.

Halbuki gerçekte olan bunun tam tersidir. Hayatın serbest akışını gösteren değil, ondan çekilip alınan bu olaylar, zorla anlamlı bir kompozisyon oluşturan unsurlar olarak kullanılır. Kapalı bir sistem olan Roma hikâyesi pek önermeli bir akış değildir: Olayları önceden tasarlanmıştır, içerdiği tesadüfler ince elenip sık dokunmuş tercihlerin ürünüdür. Bütün bu tesadüfi olaylar tesadüfü dışlar; savaşın cebri altında, müşfik, insani, güzel hiçbir şeyin doğup gelişmesine ve ayakta kalmasına izin verilmediği fikrini uygulamaya geçirmek için bir araya getirildikleri açıktır.

Bu hikâye açık uçlu bir epizot değil kendi içinde kapalı bir bütündür. Final sahnesinin inşa tarzı ve bununla bize aktarmak istediği anlam bu sonucu kesinlikle doğrular. Amerikalı asker Kolezyum'un yakınındaki bir grup askerin arasında görülür. Yağmurun altında durmaktadırlar. Üzerinde Francesca'mn adresinin yazılı olduğu kâğıdı umursamazca buruşturup yere atar, ardından da onu ve arkadaşlarını almak üzere gelen kamyonete biner. Kâğıt, çamurlu bir birikintisinin içinde yüzmektedir. Hikâye sahiden epizot olsa, bu muazzam son çekimler, onu daha biraz önce içinden doğduğu hüzün dolu hayatın içinde dağılıp giden bir sabun köpüğü gibi gösterirdi. Bir epizodun böyle dağılıp gitmesi tamamen uygun bir sondur. Ancak buradaki son epizodik bir hikâyenin doğal bir biçimde çevrenin akışları içine karışıp gitmesi olarak değil, bizzat anlatının yapay sonu ve doruk noktası olarak etki eder. Roma hikâyesi bariz şekilde savaş zamanı insanlığın çöküşünü göstermek için tasarlanmıştır. Dolayısıyla Francesca'nın adresinin çamurlu su birikintisinde yüzerkenki görüntüsünün, kendisi için çekilmiş gerçek hayattan bir çekim olmaktan çıkıp her şeye sinen çöküş fikrinin nihai simgesine dönüşmesi kaçınılmazdır.

Pek çok yarı-belgesel de bu gruba girer. II. Dünya Savaşı'ndan sonra bu türün yükselişe geçmesinin nedenlerinden biri de muhtemelen film endüstrisinin savaş belgesellerinin ve yeni-gerçekçi filmlerin başarısından kâr sağlama arzusudur. Neden bu trendi kendi çıkarları için sömürüp benzer çizgide filmler üretmesinler ki? Yarı-belgeseller ham haldeki hayatı içine almaya çalışan ve tercihen güncel meselelere odaklanan kurmaca filmlerdir; bünyeleri gereği aktüaliteyle ilgilendikleri için, epizotla bir yakınlıkları vardır, veya olmalıdır. Dikkat ederseniz bu tür, hibrit karakteri nedeniyle, birbiriyle bağdaştırılması zor olan hikâye unsurları ile hikâye dışı unsurları kaynaştırmayı gerektirir. Bunun şimdiye kadar ki en iyi çözümlerinden biri, yapımcılığını Louis de Rochemont'un, yönetmenliğini Elia Kazan'ın üstlendiği *Boomerang*'dır; epizodik aksiyon ile olgusal anlatının neredeyse imkânsız bir karışımı olan bu film, kendiliğinden dramatik bir sekans şekillendiren gerçek hayattan olayları aktüalite filmi tarzında icra eder. *Boomerang* iyi sinemadır.

Ancak marifetin ve fırsatın bu ürününe kıyasla, yarı-belgesel denen filmlerin çoğu düpedüz göz boyamadır. Sorunu nedir bu filmlerin? Türün olmazsa olmazlarından birini, epizodik hikâye biçimini gözden kaçırırlar. Bunun yerine, kamera gerçekliğine karşı geçirgen olmadığı anlaşılan az çok kapalı bir kendilik olarak, ekrandan ziyade tiyatroya uyan, kendine yeten olay örgülerine başvururlar. Yarı-belgeseller kurmaca ile olguyu mekanik bir biçimde harmanlar; daha doğrusu, talepkâr anlam örüntülerine sahip olay örgüleri belgesel unsurları kaçınılmaz olarak bastırır. Dolayısıyla tipik bir yarı-belgesel olan *The Search* deyim yerindeyse eşantiyon olarak belgesel malzeme de içeren mutat bir kurmaca filmdir.

Böyle filmler her ne kadar belgesel bölümlerinde sahnelenmemiş gerçeklik çekimlerine ağırlık verse de, söz konusu çekimler asla hayati bir işlev üstlenmez. Hikâyeye nüfuz edip hayatın akışının kendisini göstermeye başlamasını sağlamaktan uzak bir şekilde, en fazla hikâyeyi mecraya uygun hale getirmeye yönelik bir girişimi temsil eden eklemeler olarak kalırlar. Taze bir esinti ekliyor, dolayısıyla uyarıcı görevi yapıyor gibi görünebilirler; bununla beraber, yarattıkları tezat dolayısıyla, çeşni kattıkları olay örgüsünün belgesel hakikate kayıtsız bir inşa olduğuna dair farkındalığımızı da artırabilirler.

Flaherty "stüdyo tarzı-fabrikasyon olay örgülerini gerçek bir ortamın üzerine bindirirseniz, arka planın gerçekliğinin hikâyenizin yapaylığını iyice ortaya çıkarması kaçınılmazdır" derken bunu kasteder.[23]

Bir çerçeveleme aracı

Epizot filminin sinematik yaklaşıma teatral hikâyeli filmden daha uygun olduğunu gösteren bir başka kanıt da teatral hikâyenin sinematik olmayan karakterini yumuşatmak için zaman zaman kullanılan bir araçtır. Bu araç, teatral filmi, dikkatimizi sahnelenmişliğinden başka tarafa çekmeye ve epizot diye kabul ettirmeye eğilimli sahnelerle çerçevelemekten ibarettir. Bu çerçeveleyici sahneler genelde gerçek hayattan bir durumu öyle tesis eder ki bu sahneler arasındaki aksiyon gerçek hayattan doğup büyümüş gibi görünür. Örneğin *An Ideal Husband* Hyde Park'taki Viktoryen hayatın şaşaasına bir göz atmamızı sağlayan belgesel tarzı bir prelüdle başlar. At arabalarındaki zengin dullar at sırtındaki baylarla selamlaşır, hali vakti yerinde insanlardan oluşan topluluklar aheste aheste laflamaktadır. Derken bu insanların bazıları, kastın içinde oldukları zaten belli olanlar, giderek odak noktası haline gelir. Çevre geri çekilir ve tam bir salon oyunu olan Wilde komedisi önceden belirlenen yolunu tutturur. Film nasıl başladıysa öyle biter: Geçit törenleri, at arabaları ve tesadüfi toplaşmalarıyla Hyde Park yeniden belirir. Buradaki amaç elbette komedinin teatral bir işten ziyade ekrana getirilen Viktoryen elitleri içeren bir epizot – sokağı andıran Hyde Park'ta hayatın pırıltılı akışından doğması ve nihayetinde yine bu akışa katılması nedeniyle tam anlamıyla epizot olan bir epizot– olduğu yanılsamasını yaratmaktır. Peki bu numara işe yarar mı? Filmin büyük bölümünün içine işleyen keskin teatrallik, filmi çerçeveleyen belgesel çekimlerin seyircinin üzerine yaydığı büyüyü muhtemelen yok eder.

Aynı şekilde, Olivier'nin *Henry V*'inin açılış sahneleri Shakespeare zamanındaki Londra Globe Tiyatrosu'nu, perdenin açılmasını bekleyen seyircileriyle beraber gösterir; performans bitince, iliştiril-

23. Aktaran Goodman, "Pioneer's Return", *The New York Times*, 31 Ağustos 1947.

miş bir finalle tekrar başlangıç temasına dönülür. Bu çerçeve açıkça oyun o dönemin Londrası'ndaki gündelik hayattan bir epizot gibi görünsün diye tasarlanmıştır. Bu düzenlemenin tamamı Olivier'nin mecraya ilişkin kavrayışının bir göstergesidir. Teatral gösteriyi paranteze alıp stilizasyonlarının etkisini hafif bir kamera dokunuşuyla dengelemeye yönelik bir girişimdir.[24]

Napoli'nin küçük ve kalabalık bir sokağındaki insanları gösteren ve II. Dünya Savaşı öncesinde, sırasında ve sonrasında kaderlerini gelişigüzel ilişkilendiren bir İtalyan filmi olan *Napoli milionaria* çarpıcı bir karşı örnektir. Teatral çerçeve sahneleri olmasa, epizodik birimleri gevşek bir biçimde birbirine bağlanan bu filmin bir tiyatro oyunundan uyarlandığına kimse inanmazdı. Başta ve sonda, iki başkarakter dünyanın kendi kanaatlerince savaşlara ve devrimlere rağmen değişmeden kalan tartışmalı hali hakkında konuşur [53. Resim]. Başka bir deyişle, bize filmin kıssadan hissesi olarak değerlendirilmesi gereken şeyi anlatır, dolayısıyla filme bizzat görüntülerin kendisinin bünyevi çoklu anlamlarını gölgeleme tehlikesi taşıyan bir anlam dayatırlar. Çerçeveleme sahnelerinin sıkıntısı da budur: Filmi bir illüstrasyona indirger, kendi kendine aktarmasını beklediğiniz iletiyi göstermeye zorlarlar. Bu sahneler filmi sinematik bir iletimden, ideolojik merkeze sahip bir bütüne dönüştürür.

24. Bkz. Panofsky, "Style and Medium in the Motion Pictures", *Critique*, Ocak-Şubat 1947, c. 1, no. 3:11.

15

İçerikle İlgili Meseleler

İÇERİĞİN ÜÇ VEÇHESİ

Buraya kadar, biçimlerine göre hikâye tipleri üzerinde durduk. Şimdi de hikâyenin içeriği meselesine gelelim. Bu önemli meseleye değindik elbette* ve farklı içerik türlerinin mecraya uygunluk bakımından farklılık gösterdiği iyice açıklık kazandı. Dolayısıyla ekranın belli içerik tiplerini çekerken diğerlerine karşı tepkisiz kaldığı kabul edilebilir.

Öncelikle, içeriğin üç veçhesini belirleyelim. Bunlardan ilki içeriğin *alan*ıdır. Hikâye fiili gerçekliği içerir mi? Yoksa fantazi alanına mı aittir? Şimdiye kadar söylediğimiz onca şeyden sonra, malzemesinin ait olduğu alanın fotoğrafik film için önemi artık nispeten aşikârdır. İçeriğin ikinci veçhesini hikâyenin *konusu* oluşturur. İnsanlar bir filmin psikolojik bir çatışmayı, bir savaş macerasını, bir cinayet davasını vb. ekrana taşıdığını söylerken veya filmi bilimkurgu, Western, müzikal vb. yerleşik bir tür çerçevesinde tanımlarken bu veçheye atıfta bulunur. Bu konular veya başlıklar değişen toplumsal ve tarihsel koşullara bağlı oldukları için sistematik sınıflandırmaya gelmezler. Son olarak, içerik kendini *motifler*, hikâyenin konusunda maddileşen ama konuyla kesinlikle özdeş olmayan belirgin özellikleri biçiminde ortaya koyar. Bir savaş filminin başlıca motifi, savaş zamanı bireylere ne olduğuna duyulan ilgi; savaşın bütün olarak nüfuslar üzerinde yol

* Bkz. s. 403, 439-40, 442 vd.

açtığı hasarı anlama; kahramanlığı yüceltme; halkların karşılıklı olarak birbirini anlamasını talep etme vb. olabilir.

Bu boyutlardan ilkini –içeriğin alanları– 5. Bölüm'de ele almış, tarih ve fantazi alanlarına giren içeriğin, mecranın fiili fiziksel gerçekliğe yakınlığına bağlı olarak, sadece belli koşullarda sinematik muameleye yatkın olduğunu görmüştük. Dolayısıyla burada sadece içeriğin diğer iki boyutuna odaklanmak yeterli olacaktır. Takip eden sayfalarda, "içerik" terimi bilhassa konulara ve/veya motiflere atıfta bulunmaktadır. İşleri kolaylaştırmak için, aksi belirtilmediği takdirde, fiili gerçeklik alanına giren uzun metraj filmlerde ortaya çıktıkları düşünülebilir.

SİNEMATİK OLMAYAN İÇERİK

Hikâye biçimlerinde olduğu gibi, belki de en iyisi sinematik olmayan içeriğe bakarak başlamaktır. Bu istikamete işaret eden bazı temel fikirleri kısaca tekrarlamak, bu tür içeriklerin izini sürmemizi kolaylaştıracaktır. Maddi fenomenlerin çekimlerinin belirlenimsiz bir anlam saçağıyla çevirili olduklarını; psikolojik karşılıklar ve zihinsel çağrışımlar sayesinde, bizi cezbedip zihnin en ücra bölgelerine götürebildiklerini yol boyunca epeyce vurguladık. Hatırlayacağınız gibi bu da, iç dünyanın temsilinin, bu dünyanın fenomenleri bir biçimde dış dünyanın görüntülerinden elde edilebildiği sürece, sinematik yaklaşıma uyduğu anlamına gelmektedir. Yine önemle vurguladığım gibi, aktüaliteyi meydana getiren bu iki dünya arasındaki ilişki tersine çevrilirse, işler değişir. Zihinsel gerçekliği oluşturan olaylar, otonommuş gibi görünmeye başlayınca, fiziksel gerçeklik çekimlerinin karakterini ve dizilişini belirlerler; bir görüntüler akışı tarafından çağrıştırılmak yerine, görüntü örgüsünü kendi akışlarını dışsallaştırmaya zorlarlar. Okurun dikkatine sunulan başka bir nokta da zihinsel gerçekliğin, temsil edilebilmek için öncelik talep etmek zorunda olan bileşenler içerdiğidir. Bunun sebebi bu bileşenlerin fiziksel dünyada karşılıklarının olmamasıdır.*

* Bkz. özellikle s. 271.

Sinematik olmayan içerik zihinsel sürekliliğin bu özel bileşenleriyle özdeştir. Kendine has yollarla iletilmediği takdirde, bu içeriğin kendini bildirme şansı yoktur. Böyle bir içerik nerede gerekli olsa, otomatikman başrolü işgal eder. Görseller söz konusu içeriği şu veya bu şekilde işaret edebilir ama dolaylama yoluyla çağrıştırmaya güçleri yetmez. Sinematik olmayan içeriğin iki çeşidi hemen göze çarpar – kavramsal akıl yürütme ve trajik.

Kavramsal akıl yürütme

Trajik gibi bir zihinsel kendilikten ziyade düşünce süreçlerini aktarmanın bir tarzı olan kavramsal akıl yürütme kendi başına ne konudur ne de motif. Ama elbette bu ikisini tanımlamaya yardım edebilir. Böyle bir akıl yürütme ancak gerçekten zaruri olduğunu kanıtladığı ölçüde burada bizi ilgilendirir. Ve ancak anlaşılır hale gelmesi için tartışılması gereken motiflerle ilgili olduğu takdirde zaruridir. Uyarlama bir film olan *Pygmalion* ile uyarlamaya esas oluşturan tiyatro oyununu karşılaştırarak bunu örneklendirebiliriz. Oyunun iletisi karakterlerinden veya durumlarından ziyade diyalogla ortaya atılan argümanlardan ve karşı argümanlardan çıkar; film versiyonu (uyarlayanın film mecrasına dair kavrayışına bağlı nedenlerden dolayı) diyaloğun büyük bölümünü es geçer: İletiyi aktarmakta tamamen başarısız olur bu yüzden. Ancak, sözgelimi *Pygmalion*'a kıyasla sinemaya daha az sadık Shaw'a ise daha sadık olan *Major Barbara* kavramlaştırmalara girer. *Monsieur Verdoux* ve *Limelight*'ta Chaplin de bu filmlerin kıssadan hissesini ortaya koyan ve aksi takdirde iletilemeyecek olan düşünceler uğruna kavramlaştırmalara başvurur.* Hatırlayacak olursak, Rotha'nın "argüman filmi" *World of Plenty* gibi pek çok ideolojik belgesel, açık argümantasyona dayanmasa, savunduğu tezi ikna edici şekilde ortaya koyamazdı.

Kavramsal akıl yürütme söze dökülmek zorundadır kuşkusuz, ama bu sinematik olmayan etkisini açıklamaya tek başına yetmez. 7. Bölüm'de görüldüğü gibi, diyaloğun yol açtığı güçlükler bir ölçüde aşılabilir. Sözü başrolden çıkarmak yeterlidir. İçeriğinin üzerindeki

* Krş. s. 211-12.

vurgu görsellerin veya sözün maddi niteliklerinin içeriğindeki vurgu uğruna azaltılırsa, diyalog tam bir engel olmaktan çıkar. Asıl problem burada yatmaktadır. Kavramsal akıl yürütmeyi öne çıkaran diyalogda önemli olan tam da içeriktir, yani anlamlı bir motife bir öncüle göre açıklık getiren argümandır. Bu durumda her şey kelimelere ve anlamlarına bağlıdır. Sinematiklik uğruna bulanıklaştırılırlarsa, taşıyıcısı oldukları belirleyici düşünce ifade edilmeden kalır. Dolayısıyla, başrolü almaları zorunludur.

Kavramsal akıl yürütme ekrana yabancı bir unsurdur. Mecrayla bağdaşmadığının belki de en çok farkında olan Gabriel Marcel, bununla ilgili şunları söyler: "Diyelim ki bir filmde Sorbonne'dan bir felsefe tarihi profesörünü gösteriyorum. Profesörden Kant'ın öğretisini tartışmasını isteyebilirim, beni bundan alıkoyacak hiçbir sebep yoktur tabii. Ancak film estetiği açısından gülünç bir falso olur bu. Neden? Çünkü seyirci sinemaya açıklama dinlemeye gitmez." Marcel buna rağmen profesörü sinemaya uygun yollarla kullanma imkânıyla ilgili yine bir o kadar keskin bir önermeyle tamamlar yorumunu. "Bir felsefe tarihçisi elbette bir film karakteri olabilir ama [sadece belli] koşullarda veya çok sıkı kontrol edilen bir açıdan. Vurgulanması ve dikkat çekilmesi gereken, davranışçı bir anlamda hal ve hareketleri, yürüme, oturup kalkma tarzı ve söz bakımından da, tonlamaları ve belki yüz kaslarının konuşurkenki hareketleridir – asla ve hiçbir ölçüde söylediklerinin içeriği değil."[1]

Trajik

GİRİŞ

"Trajik" terimi burada keskin bir anlamda, en iyi şekilde Shakespeare'in Macbeth'i veya Schiller'in Wallenstein'ı gibi sahiden trajik figürlere atıfla açıklanabilecek bir anlamda kullanılıyor. Kötü koşulların ve talihsizliklerin beraberinde getirdiği acılara da genellikle trajik dendiği doğrudur. Ama sahiden de öyle midir? *Limelight*'ta yaşlanan Calvero, Terry de onu sevdiği halde genç kadını reddeder, Terry'yi

1. Marcel, "Possibilités et limites de l'art cinématographique", *Revue internationale de filmologie*, Temmuz-Aralık 1954, c. V, no. 18-19:168-9.

daha güzel günlerin beklediğini düşünerek bu uğurda kendi mutluluğunu feda eder; Calvero'nun feragati, yalnızlığı ve sonu trajikten ziyade melankoliktir. Polis tarafından yakalanıp cezalandırılmaktansa ölmeyi yeğleyen gangsterin de trajik bir kahramanla alakası yoktur.

Trajik bir çatışmaya hasredilen anlatılar çevre ve insan bakımından çok farklı malzemelerden inşa edilmiş olabilir. Ancak böyle anlatılar, konuları ne olursa olsun, onu daima çatışmayı eşsiz bir deneyim, muazzam öneme sahip zihinsel bir kendilik olarak geliştirmek için kullanırlar. Trajik gerçekleşecekse, yol gösterici bir motif biçiminde gerçekleşir.

Bu haliyle de, Proust'un klasik trajedi tanımına –aşırı doygunluğuna– uygun olarak sadece "amacını anlaşılır kılmamıza yardım edebilecek" imgeleri alıkoyan teatral hikâyeye doğal bir yakınlığı vardır. İçsel bir olay olarak, trajiğin motifi, "amacı olan bir bütün"* –büyük ihtimalle de ideolojik bir amacı– olan bir hikâye biçiminde gerçekleşmeye yazgılıdır. Bu motifin fotoğraf veya film kadar kavramsal akıl yürütmeye de ters düşmesi nihai olarak bünyevi özelliklerinden kaynaklanır.

KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLER

İnsan etkileşimine gösterilen özel ilgi: Trajik münhasıran insani bir meseledir. Bu nedenle, trajiğin yeterli temsili, cansız nesneleri oyuna eşit partnerler olarak değil, ilerleyen içsel dramayı destekleme ve bizi ona uygun hale getirme işlevi gören zaruri sahne araçları olarak dahil eder. Bu bakımdan hikâyeli teatral filmler hakkında söylenenler** trajik bir temaya sahip filmler için daha da geçerlidir. Bütün ilgiyi kendine çeken zihinsel bir olay etrafında gelişen böyle filmler ister istemez dışsal şeyleri zihinlerde olup biteni yansıtacak şekilde düzenler. İç mekânları ana karakterlerin içini yansıtır; ışıkları buna uygun ruh hallerini destekler; ve mesela *Wuthering Heights*'ta olduğu gibi, insanların acıları doruk noktasına ulaşınca doğanın unsurları da patlar. Simgesel bir fırtınanın olmadığı bir beyazperde trajedisi yoktur neredeyse.*** Bu tarz filmler hem insan eylemini hem de fiziksel gerçek-

* Bkz. s. 417-19. ** Bkz. s. 414. *** Krş. s. 243.

liği etraflıca kuşatan filmlerle kıyaslandığında, başlıca motifleri uğruna kamera gerçekliğinden –veya ondan arta kalandan– ne ölçüde yararlandıkları hemen anlaşılır. *Brief Encounter*'daki tren yolu sesleri zihinsel bir çalkantıya işaret etmek için tasarlanmamıştır; *Umberto D.*'deki sokaklar kendi hayatını yaşar; *slapstick* komedide mobilya, merdiven ve arabalar tıpkı etten kemikten oyuncular gibi rol alır.

Kozmos ve hayatın akışı: Trajik çatışma mitsel inançlar, ahlak ilkeleri, siyasi bir öğreti vb. tarafından yönetilen kapalı bir evrende şekillenebilir ancak. Çoğu kez tutarsız olmakla beraber bu bağlayıcı idari kurallar, çatışmaya yol açmakla kalmaz, ona trajik bir nitelik de verir; sayesinde çatışmayı hem anlamlı hem de kaçınılmaz gibi gösteren bu kuralların varlığıdır. Trajedi sonlu, düzenli bir kozmos varsayar. Peki ya film? Bu meseleyi gündeme getiren birkaç eleştirmenden biri olan Roland Caillois'a göre "ekranda Kozmos yoktur; ama yeryüzü, ağaçlar, gökyüzü, sokaklar ve tren istasyonları, kısacası madde vardır".[2]* Mecranın tercihleri ile trajik kahramanın ölümü arasındaki çatışma buradan kaynaklanır. Kahramanın sonu mutlak bir sona işaret eder; kahraman ölünce zaman durur. Bu nihai çözümün kameranın sınırsız gezinme arzusuna aykırı olduğu ortadadır. Chaplin *Limelight*'ta böyle bir finalden bilerek kaçınır. Filmini hayatın akışını tekrar takdim eden bir çekimle bitirir: Kamera kulisteki ölüm sahnesinden, opera sahnesinde dans eden Terry'ye geçer.

Tesadüfi olanın tasfiye edilmesi: Trajik tesadüfi olanı dışlar, çünkü rasgele etkiler kahramanın kaderini değiştirecek olsa yazgısının basit bir olaydan farkı kalmaz. Trajedi tesadüfi olayları kabul ederse bunu

2. Caillois, "Le cinéma, le meurtre et la tragédie", *Revue internationale de filmologie*, c. II, no. 5:91.

* Caillois'nın –dolayısıyla benim– bakış açısının aksine, Parker Tyler filmin, en azından "yaratıcı" filmin esasen geleneksel sanatlardan biri olduğunu, bu nedenle sözgelimi resimle aynı yasalara uyması gerektiğini savunur. Peki bu yasalar neyi tayin eder? Tyler, "The Film Sense and the Painting Sense", *Art Digest*, 15 Şubat 1954, s. 27-8'de "sanat bir *kozmosun* karmaşa ve çeşitliliğin bütün nedensel boyutları altında yatan ve tesadüfe karşı kaderi, biçimsizliğe karşı biçimi temsil eden denetleyici ilkeleri tarafından üretilir". Elbette. Zaten asıl mesele "ekranda Kozmosun olmamasıdır".

söz konusu olayları kendi amaçlarına hizmet edecek hale getirerek yapar; bu durumda tesadüf bağımsız bir aktör değil, gönülsüz bir yardımcıdır. Ancak tesadüfi olanın böyle iç edilmesi, hatta tasfiye edilmesi hiç şüphesiz sinemanın bünyesine terstir. Film ile trajedinin bünyevi belirlenimciliği arasındaki uyuşmazlığı gözler önüne seren de yine Caillois'dır: "Sinema ... insan ilişkilerinin olumsallığını vurgular. Trajik kahramanlar sadece birbirini katleder; onları vahşi hayvanlar gibi arenaya kapatsanız, birbirlerini paramparça edebilirler. Sokakta olduğu gibi ekranda da, gangster yoldan geçen birini tesadüfen orada olduğu için öldürür, zira bu dünyanın bir düzeni yoktur, bu dünya hareketin ve çarpışmanın mekânıdır."[3]

Kahraman ile gangster, arena ile sokak arasındaki farkın sinematik muamele bakımından içerimlerini Thornton Wilder'ın sokağı bir tür arena gibi gösteren romanı *The Bridge of San Luis Rey*'e (San Luis Rey Köprüsü) bakılarak gayet iyi ortaya çıkarılabilir. Köprü çöker, köprüden geçen beş kişi ölür; bu beş kişinin o güne dek yaşadığı hayat, bizi felaketin gerçekten de ilahi bir gücün işi olduğuna ikna etmek için anlatılır. Böylece felaket yeniden bir kozmosun bünyesine dahil edilir. (Bu özel kozmosun kaderle değil de takdiri ilahiyle bağlantılı olması konumuzla ilgili değildir.) Anlatının odağındaki olayı düşünelim – köprünün çökmesi. Sinematik seyirliğin en mükemmel örneklerinden biri değil midir bu? Şüphesiz öyledir ama sadece fiziksel gerçeklik boyutunda bir olay olarak tasavvur ve takdim edildiği takdirde; işte o zaman, çekimleri gerçekten de vazgeçilmez bir enformasyon kaynağı ve çeşitli anlamların nüvesi haline gelecektir. Ancak, Wilder'ın romanının felaketi takdiri ilahinin bir aracı olarak öne çıkaran sadık bir film uyarlamasında, bu çekimlerin potansiyel ifşa gücü, kendisini felaketin önceden belirlenmiş anlamının büyüsüne kaptıran seyircilerle heba edilir. Çünkü çöken köprü, sinematik konular bölgesinden çıkıp pek çok hayaletle birlikte Moby Dick'i de barındıran metafizik bölgeye geçer.

Görüntülerin dünyasına uzaklık: Tıpkı kavramsal akıl yürütme gibi trajik de, fiziksel dünyada karşılığı olmayan, bu yüzden de ne kadar

3. Caillois, "Le cinéma, le meurtre et la tragédie", s. 91.

çağrışımla dolu olursa olsunlar bu dünyanın temsilleriyle çağırılamayan bir içerik sunar. Bu içerik kamera hayatından uzak durur. Münhasıran zihinsel bir olay olarak, bir biçimde görüş alanına girebilmesi için doğrudan iletilmelidir. Peki ya *Umberto D.* gibi hikâyesini öncelikle görüntülerin akışıyla aktaran ve aynı zamanda trajik de bir teması olan filmler için ne demeli? *Umberto D.* örneğinde bu tema emekli adamın aşağılayıcı bir fakirlik altında çektiği acı değildir; daha ziyade içinde yaşadığı dünyanın tamamına bulaşan ve sözgelimi zavallı genç hizmetçi Maria ile ilişkisinde tezahür eden yabancılaşma olarak tanımlanabilir. Sadece gündelik konuşmalarla desteklenen görseller Maria ve Umberto'nun, birbirlerine gerçekten sempatiyle yaklaşsalar da, onları yutan yalnızlığı aşamaz halde kendi hayatları içinde kapalı kaldıklarını ima eder. Umberto'nun köpeğine olan sevgisinin kaynağı bariz biçimde yalnızlığıdır.

Ancak yabancılaşma teması asla öncelik talep etmez; bu temayla ilgili birçok bölüm olsa olsa bir trajedi için uygun hammaddedir, trajedinin kendisi değildir. Eğer De Sica kendisini sınırladığı ilgili ruh halleri ve olaylardan tam bir trajedi inşa etmeyi uygun bulsaydı, *Umberto D.*'si kuşkusuz epizodik niteliğini kaybeder ve düpedüz teatral bir film haline gelirdi. Trajedi filmi, sinematik biçimde aktarılamaz içeriği söz konusu eden bir olay örgüsünü bu türün başka herhangi bir varyasyonundan çok daha fazla gerektirir. Dolayısıyla olay örgüsünün mecradan ayrılabilir olması; olay örgüsünü ilerletmeyi sağlayan görüntülerin, Proust'un sözleriyle, sadece "amacını anlaşılır kılmaya" hizmet etmesi; görüntülerin aciz kaldığı durumlarda sözün baskın gelmesi kaçınılmazdır. Ekrandaki trajedi vurgunun görüntülerden dile bağlı anlamlara kaymasını gerektirir. Caillois, Corneille'in *Le Cid*'ine atıfta bulunarak, tiyatroda "Chimène'in Don Gormas'mn cesedini görüp görmemesi onun –veya bizim– için önemli değildir; sinemada esas olan ise *görüntünün* seyredeni altüst etmesidir" gözleminde bulunur.[4]

Bir trajedi çerçevesinde görüntünün altüst edici bir etki yaratmasının sağlanıp sağlanamayacağı sorulabilir. Gide'in aynı adlı yapıtından uyarlanan terbiye edilmiş sözde-trajik hikâyeli bir Fransız filmi

4. *A.g.y.*

olan *La symphonie pastorale*, belli ki seyircinin dikkatini görsellere çekme amacıyla, güzel dağ manzaralarını gösterip durur. Ancak bu yöntem de dramayı sinematikleştirmez. Bilakis, manzara çekimlerinin tüm fotojenikliklerine rağmen fazla göze batan güzellikleri, bu çekimlerin kompozisyonun unsurları olarak önemsiz olduklarını gösterir sadece. Salt dekor işlevi görürler. Çünkü *La symphonie pastorale*'in merkezi, görüntü dünyasının dışındadır.

ARASÖZ: TRAJİK OLMAYAN SONLAR

Trajik ölümün aksine mutlu son insana cennet havası solutur ve aynı zamanda hayatın devam edeceğine işaret eder, böylece kameranın sınırsız gerçeklik talebini besler. Ünlü sessiz Alman filmi *Der letzte Mann*'da bu iki zıt final tipini birleştirmeye yönelik enteresan bir girişimde bulunulmuştur. Film makul bir biçimde, otelin eski kapı görevlisinin umudunun tükenmesiyle ve iyice aşağılanmasıyla son bulur; ama aslında film burada bitmez: Ek bir sekansta, müzmin mazlum zengin olmuş ve halinden gayet memnun çıkar karşımıza. Bütün bunlar onun hayali mi? Her halükârda, bu sekans Hollywood'un o dönemde mutlu son yönündeki bariz tercihi üzerine ironik bir yorum olarak tasarlanmış gibi görünen bir farstır. Bununla ne kastedilirse kastedilsin, bu "son gülüş" ne kadar kaba olsa da ustaca bir sinematik son olarak göze çarpar: Gerçeklik niteliğini karartmadan, bu neredeyse-trajik sonun ötesine işaret eder. (Kapı görevlisi figürü elbette ancak otoriter ve militarist kavramlarla dolu bir dünyada trajiktir –tam da Hitler öncesi Alman filmlerinin saplantılarından biri olan dünyada.)[5]

Bunun ille de bir mutluluk hayali olması gerekmez. Asıl mesele filmin sonunun sona işaret etmemesidir. Böyle finallerin klasik örneklerinden biri, Chaplin'in eski komedilerinde sürekli karşımıza çıkan son çekimdir. Serseriyi paytak paytak yürüyüp giderken görürüz ve hiçbir şey tarafından yıkılamayacağını biliriz. Benzer şekilde, savaşı tasvir etmeyen bütün yeni-gerçekçi İtalyan filmleri sonunda yeniden doğan karakterleri gösterir; bu filmlerin sonları trajediye karşı gelir ve genellikle teatral hikâyeyle bağdaşmaz.

5. Bkz. Kracauer, *From Caligari to Hitler*, s. 100-1.

Umberto D'nin son epizodu sanatsal zekâ ve insani incelik bakımından hayranlık uyandırıcı bir örnektir. De Sica burada, her şeye rağmen, yaklaşan kötü sonu hayatta kalmaya dair bir ihtimalle değiştirmeyi başarır [54. Resim]. Artık dayanacak gücü kalmayan yaşlı Umberto, canına kıymaktan başka çıkış yolu göremez; kendisi gibi istenmeyen bir canlı olan köpeği ısrarla ona yoldaş olmayı sürdürdüğünden, parkın dışındaki demiryoluna giderken köpeğini de yanına alır. Tren yaklaşırken zavallı hayvan da inlemekte, acı acı havlamaktadır. Yaşlı adamın "hayır" dediğini duyarsınız. Onu canlıların dünyasına bağlayan tek varlık uğruna, yaşlı adam son anda hafifçe geri eğilir. Ancak köpeğin peşinden parka gittiğinde, sahibinin bu anlaşılmaz, hatta düşmanca davranışına gücenen köpek onunla oynamayı reddeder ve yaşlı adamın onun dostluğunu yeniden kazanma girişimlerine yüz vermez. Umberto, reddedilmiş bir âşık gibi, adeta yaşama istemini ateşleyen bir aciliyetle kur yapmaya devam eder. Nihayetinde yeniden oyun arkadaşlığına kabul edildiğinde, onun için ne kadar mutlu denebilirse artık, neredeyse mutlu görünür. Birbiriyle oynaya oynaya, yaşlı adam ve köpek arka plana doğru ilerler, giderek küçülürler. Kötü son sadece ertelenmiş midir? Her ne kadar bu kötü sona gebe olsa da, Umberto'nun ve bizim önümüzde açılan gelecek öngörülemezdir.

Fellini'nin *Cabiria*'sının finali de bir o kadar belirsizdir. Kalbi kırılan Cabiria gece ormanda yürürken müzik yapıp dans eden, bir Dionysos şenliğindeki gibi kendinden geçen gençlerle karşılaşır; ona ne olacağını bilmeyiz; sadece şans eseri yüz ifadesinden yoluna devam edeceğini ve hikâyesinin bir sonu olmadığını öğreniriz. Bizzat Fellini, filmlerinin asla bitmediğini söyler; dahası, teatral hikâyeden ayrılamayacak türden bir sondan neden bilerek kaçındığını açıklar: "Sonucu olan bir hikâye anlatmayı ... gayri ahlaki buluyorum. Çünkü ekranda bir çözüm sunduğunuz anda, seyircinizin önünü kesmiş olursunuz. ... Diğer taraftan, seyirciye mutlu sonu altın tabakta sunmayarak, kendi kendisine düşünmesini sağlayabilir, o kendinden emin güvenlik anlayışını bir ölçüde ortadan kaldırabilirsiniz. Böylece kendi cevaplarını bulmak *zorunda* kalırlar."[6]

Bu varoluşçu argüman kendi başına yeterli değildir. Seyirciyi katılıma zorlayan sadece hazır bir sonun olmaması değildir; seyirciyi

"angaje" eden daha ziyade, son bulmayan belli nitelikler ve süreçlerdir: Cabiria'nın sabrı ve Umberto'nun metaneti – veya *La strada*'da olduğu gibi olgunlaşma ve içsel uyanma kapasitesi [55. Resim]. Eski Chaplin komedileri dahil pek çok son olmayan sonun altında yatan, zayıf gibi görünmekle beraber kadere tekrar tekrar çalım atanların direnme gücünü yüceltme arzusudur. Bu tarz epizot filmlerinin sonu olmayan bir mücadelenin silahları olarak azim, esneklik ve hatta uyum yeteneğini vurgulaması bundandır. Bu tür kaygılar sinemanın hayatın akışına yakınlığıyla uyumludur kuşkusuz ve hatta, birazdan üzerinde duracağımız gibi, sinematik bir motifle de ilişkilidir.

Bu da yine sinematik içerik meselesini gündeme getirir. Aslına bakılırsa, zihinsel gerçekliğin büyük kısmı sinematik temsile olanak verir; kavramsal akıl yürütme ve trajikten bile interlüd olarak yararlanılabilir.* Ancak sinematik içerik, ekranda gösterilmeye bilhassa uygun olması bakımından diğer konu ve tema yığınından ayrılır. Sinematik olmayan içeriğin aksine, sadece motif boyutunda değil, konu edindiği malzemenin biçimi bakımından da geçerliliğini gösterir.

SİNEMATİK İÇERİK

Konu

SİNEMATİK KONULAR

Konu mahiyetindeki içerik, fiziksel gerçekliğin sadece kameranın yakalayabileceği unsurlarını sergiliyorsa, açıktır ki sinematiktir. Bu noktada bildik topraklardayız, çünkü bu unsurlar 3. Bölüm'de etraflıca ele aldığımız "sinematik konular"la her bakımdan özdeştir. Bu konularla ilgili olup da açıklığa kavuşturulmamış bir husus vardır – ekran anlatısında işgal edebilecekleri farklı pozisyonlar.

Bütün sinematik nesneler rol oynadıkları filmlerin konusuna şüphesiz katkıda bulunur, ancak hepsi konu içinde aynı paya sahip değil-

6. Aktaran Bachmann, "Federico Fellini: An Interview", *Film: Book 1* içinde, Hughes (haz.), s. 101-2.

* İnterlüdler için bkz. özellikle s. 167, 182-83.

dir. Bilhassa da teknik prosedürler ve kamera araçlarına bağlı olan nesnelerin bir filmin içeriğinin karakterini belirlemesi pek mümkün değildir. Sinematik filmler küçük maddi fenomenlerin çağrışım gücüne dayansalar da, bütün enerjilerini bu fenomenleri betimlemeye harcamazlar pek. Cansız nesnelerin, uçucu izlenimlerin veya özel gerçeklik tarzlarının da film anlatılarında içeriği oluşturması beklenemez. Aynı şey geleneksel figür-zemin şemalarının çözülmesi ve normal biçimde fark edilmeyecek kadar aşina olan şeylerin yabancılaştırılması için de geçerlidir. Bunun istisnaları da yok değildir elbette. *Überfall* başından sonuna kadar gerçekliğin özel bir tarzını, paniğe kapılanlara göründüğü haliyle gerçekliği gösterir. Dreyer'nın sessiz filmi *Jeanne d'Arc* esasen yüz ifadeleriyle anlatılan bir hikâyedir. Küçük olanın dünyası, insani olsun olmasın, deneysel filmler yapan pek çok sinemacının da ilgisini çeker; mesela Stan Brakhage'nin yakın tarihli filmi *Loving* neredeyse sadece çok yakın çekimlerden oluşur. Ancak böyle tek tük örnekler istisnayı bozmaz.

Hâlâ hatırlanan geçmiş veya bilinci afallatan fenomenler* gibi diğer sinematik konular farklı hareket eder: Yakın çekim, gelip geçici olanın vb. aksine, rahatlıkla ana temalardan biri haline gelebilirler. Viktoryen dönemi veya I. Dünya Savaşı'nın hemen öncesini canlandıran filmler oldukça popülerdir; kitlesel hezeyanı ve temel felaketleri betimlemede doruk noktasına ulaşan sayısız film vardır. Bu gruba giren bazı konular o kadar sık tekrarlanır ki kendi adını alan kalıcı türler meydana getirirler. İnsanlar bu yüzden dans filmlerinden, kovalamaca filmlerinden, korku filmlerinden, şiddet filmlerinden vb. bahsederler.

Ancak bir filmin sinematik bir konudan yararlanması tek başına ona sinematik bir nitelik bahşetmez. Bir o kadar aşikâr olan başka bir şey de filmlerin, mecraya sadık olmak için, görsel malzemelerinin tabiri caizse kendi yollarının olmasına izin vermeleri gerektiğidir. Bir filmin bu gerekliliği karşılayıp karşılamadığı sadece malzemesinin uygunluğuna değil, hikâyesinin biçimine ve altında yatan motife de bağlıdır.

* Bkz. s. 146.

HİKÂYE BİÇİMLERİYLE VE MOTİFLERLE İLİŞKİ

Bütün hikâye biçimlerinin sinematik konuları taşıyabileceği doğrudur, ancak birbirinden ayırdığımız farklı anlatı tiplerinin, görsellerini farklı kullandığı da ortadadır. Buluntu hikâye ve epizot sinematik malzemelerin muktedir olduğu etkinin tamamını yaratmasına imkân verirken, teatral hikâye bu malzemeleri gözler önüne sermek yerine onlardan sadece yararlanır. Teatral filmlerdeki sokak sahneleri, büyük kalabalıklar ve gece kulübü epizotları olay örgüsünün görüntülerden bağımsız tesis ettiği anlam örüntülerini bir biçimde görselleştirmeye veya desteklemeye hizmet eder esasen. Teatral hikâye çerçevesinde sinematik nesnelere tam anlamlarını kazandırmaya yönelik girişimler bu yüzden beyhudedir. 12. Bölüm'de görülebileceği gibi, böyle girişimler genelde ya verili hikâye örüntülerini parçalayan ya da büyük ölçüde bu örüntülerin gölgesinde kalan görsel düzenlemelerle sonuçlanırlar.*

Ancak teatral hikâye biçiminin geleneksel alt türlerinin hepsi sinematik malzemenin bütünlüğünü eşit derecede bozmaz. Komedi bu bakımdan trajediye nazaran genellikle daha serbestlik gösterir. Tesadüfü bir yere kadar kabul eder; cansız nesneleri de aktörleri arasında kabul edebilir pekâlâ. (Bu kabullerine rağmen esasen teatral kaldığı, bir sahne komedisi ile hakiki bir komedi filmi kıyaslanarak rahatlıkla görülebilir.) Bir de melodram vardır. Melodramın vurguladığı duyumsal olaylar fiziksel dünyanın derinliklerine uzanır ve bu dünyanın parçalarının nispi özerkliğini etkileyecek kadar fazla gevşek veya ham bir olay örgüsüyle el ele gider. Bu tür ayrıca bu olaylardan ayrılamayan güçlü duygulara girer ve mutlu sondan yanadır. Bütün teatral türler içinde, sinematik konuyu sergilemeyi kolaylaştırmaya en yatkın tür muhtemelen melodramdır.**

Şimdiye kadar sadece sinematik olmayan motifleri –trajiği ve açık açık kavramlaştırmayı gerektiren her türlü fikir veya düşünce takımını– ele aldık. Şimdi de sadece bu motifleri ele alcağız. Bu motifler hakkında evvelce söylenenlerden yola çıkarak, sinematik konular içe-

* Bkz. s. 424-30.

** Teatral türler için ayrıca bkz. s. 414-19.

ren filmlerdeki üstünlüklerinin bu konuların etkili olmasını önlediği sonucuna varılabilir. Wilder'in romanından uyarlanan *The Bridge of San Luis Rey*'de, köprünün çöküşünün görüntüleri ilahi bir güce atfedilen işleri uygulamaya geçirmek zorunda kalmış, dolayısıyla kendi iletilerini aktaramaz hale gelmiştir. Sinematik olmayan motifler bir arada bulundukları sinematik konuları boyun eğmeye zorlar.

Motifler

GİRİŞ

Tanım: Motifler filmin şu veya bu özelliğiyle özdeşse veya böyle bir özellikten doğup gelişiyorsa sinematiktir. Örneğin Davut ile Calut teması sinematik aromasını küçüğün muazzam güçlerin beşiği olduğunu gözler önüne sermesine borçludur, ki bu da yakın çekimin bir türevi olarak yorumlanabilir. Mecrayla içsel ilişkiye sahip sinematik motifler mecranın tercihlerini anlam boyutuna taşır.

Hikâye biçimleri ve konu ile ilişki: Teatral hikâye biçimiyle ilişkileri bakımından, sinematik motifler ile sinematik konular arasında enteresan bir fark vardır. Bir teatral filmde, sinematik konular kaçınılmaz olarak etkisiz hale gelir; buna karşılık motifler, sinematik niteliklerini korudukları gibi, bu niteliği –filmin teatralliğine rağmen– filmin tamamına iletirler. Motiflerin bu bakımdan konulara kıyasla daha yayılmacı ve nüfuz edici olduğunu birazdan göstereceğiz.

Diğer taraftan, sinematik motifler ile sinematik olmayan konular arasındaki ilişkileri yönlendiren böyle bir kuraldan bahsedilemez. Sinematik bir temayı –mesela hafiyelik– diyaloğun baskınlığını gerektiren malzeme yoluyla uygulamaya geçiren bir film düşünelim. Hafiyelik motifinin, yayılma gücü sayesinde, kendisini fazlasıyla hissettiren sözlü ifadelerin sinematik olmayan etkisini yumuşatması gayet mümkündür. Bununla beraber, sözün üstünlüğünün hafiyelik süreçlerini bünyevi çekiciliğinden yoksun bırakması da bir o kadar mümkündür. Dengenin hangi alternatiften yana kaydığı, her bir durumda nispi ağırlıklara göre değişir.

HAYATIN AKIŞI

Sinematik motiflerden birisi emsalsiz bir konuma sahiptir: hayatın akışı. Mümkün bütün motiflerin en genelidir ve sadece motif olmaması bakımından diğerlerinden ayrılır. Bu içerik filmin temel yakınlıklarından birine tekabül eder. Bir anlamda bizzat mecranın bir ortaya çıkışıdır.

Bir motif olarak hayatın akışı, başlıca amacı bu akışın bazı tezahür biçimlerini betimlemek olan filmlerde maddileşir. Bu filmler bariz nedenlerden dolayı genelde belgeseldir ve çoğu dışavurumcu karakterdedir. *Regen, Berlin* ve *In the Street* bunlara örnek sayılabilir. *Människor i stad*'da veya Keşmir'de çektiği kısa filmi *Vinden och floden*'de görüldüğü üzere Arne Sucksdorff bu akışın müptelası olmuş gibidir. Çevre hayatının dramatik sekanslarına doğrudan bir yaklaşımı savunan teorisyen Cesare Zavattini'yi de bu bağlamda anabiliriz. (*L'amore in città*'sı pek de ikna edici bir eser değildir gerçi.)

Örnekler rahatlıkla çoğaltılabilir. Pek çok epizot filmi ve buluntu hikâyeli film şu temanın çeşitlemelerinden başka bir şey olmadıkları izlenimi verir: "İşte hayat." Flaherty'nin "hafif anlatıları" ilkel halklar içinde süregelen varoluş tarzlarını betimler veya canlandırır; Rouquier'nin *Farrebique*'i tipik bir Fransız çiftçi ailenin yılbeyil geçirdikleri deneyimler döngüsünü aktarır; De Sica'nın *Umberto D.*'si yaşlı pansiyoneri giderek daha çok sıkıştıran ufak olayların ve koşulların kumpasını ortaya çıkarır vb. Bütün bu filmler hayatı, bilhassa da gündelik hayatı bir dizi olumsal olay ve/veya bir büyüme süreci (örneğin Fellini'nin *La strada*'sı) olarak betimler; hepsi de hayatı kendi kendinin amacı gibi görünecek şekilde betimler.

Ancak biraz daha yakından bakıldığında, işte-hayat temasının bu filmlerin tek derdi olmadığı anlaşılır. Bu temaya vakfedilen filmlerin çoğu başka motifleri de uygulamaya geçirir. Flaherty'nin filmlerinin çoğu, yönetmenin medeniyetin ilerlemesiyle bozulmamış bir hayat tarzının saflığını ve "ihtişamını"* uyandırmaya ve gelecek nesiller için saklamaya yönelik romantik arzusunun bir ifadesidir. *Umberto D.* yeni-gerçekçilik geleneğine uygun olarak toplumsal bir meseleyi

* Flaherty'nin terimi, bkz. 451.

gündeme getirir; kayıtsız bir hükümetin açlığa mahkûm ettiği emekli memurların ahvalini gözler önüne serer. Fellini'ye gelince, solcu İtalyan eleştirmenler tarafından bu geleneksel motiften kopmakla suçlanmıştır; yeni-gerçekçi yaklaşımı toplumsal amaçlar yerine bireysel değerler uğruna kullandığı için –onlara göre bir sapmaydı– Fellini'yi kınamışlardır[7] [56. Resim].

Böyle hayatı gösteren filmler genellikle daha spesifik iletiler de taşır öyleyse. Bu tür iletiler veya motifler –De Sica'nın toplumsal adaletle ilgilenmesi, Fellini'nin insanın yalnızlığını ele alması vb.– sinematiklik bakımından nötr olabilir; nitekim pek çok teatral film tam da *La strada* veya *Cabiria*'nın merkezinde duran yabancılaşma problemine odaklanır. Önemli olan, söz konusu iletilerin, sinematik bir motif olan hayatın akışı ile aralarında bir ortakyaşarlık ilişkisine imkân tanımasıdır. Böyle kombinasyonlarda hayatın akışı motif karakterini korumaya devam eder kuşkusuz; yoksa hayatın akışına karşı şeffaflık epizot filmleri için vazgeçilmez olmazdı. Bu ortakyaşarlık ne zaman gerçekleşse, hayatın akışı da kendisiyle ilişkili motiflerin matrisi, bu motiflerin dokundukları kumaş haline gelir. Temaları bu içerikle ortaya konan filmler onun baskın varlığı sayesinde sahici sinemadır.

Diğer sinematik motiflerin hepsi daha az geneldir; sinematik olmayan trajik motifi veya hayatın akışı temasıyla bağlantılı özel önermeler kadar sınırlı menzillere sahip oldukları varsayılabilir. Sayıları belirsizdir; seçilmeleri ve formülasyonları, hâkim toplumsal ve tarihsel koşullar gibi kontrol edilemeyen farklı farklı etmenlere bağlıdır. Bütünüyle kuşatmak mümkün olmadığından, en iyisi bu sinematik motiflerin ayırt edici özelliklerini içlerinden ikisini, hafiyeliği ve Davut-Calut motifini derinlemesine ele alarak ortaya koymaya çalışalım.

HAFİYELİK

Filmle yakın ilişki: Daha 1908'de Victorin Jasset'in Nick Carter serisinde[8] karşımıza çıkan hafiyelik motifi filmle çeşitli bakımlardan yakın ilişkiye sahiptir.

7. Krş. Bachmann, "Federico Fellini: An Interview", s. 100.

Birincisi, dedektifin bir suçlunun veya aranan başka birinin izini sürmek için normalde algılanmayacak maddi ipuçlarını araması gerekir. Hafiyelik söz konusu olduğunda tartışmasız en yetkin otorite sayılan Sherlock Holmes "bir adamın tırnakları, ceketinin kolları, ayakkabıları, pantolonunun paçaları ... bunların her biri o adamın mesleğini açıkça gösterir. Bunların bir araya gelip de yetkin soruşturmacıyı herhangi bir durumda aydınlatamaması neredeyse akıl almazdır," der.[9] Söz konusu açıklamadan, hafiyeliğe vakfedilen filmlerin tam da aksiyon adına fiziksel fenomenleri kendileri için sergilemek zorunda olduğu sonucu çıkar kuşkusuz. Bu sinematik malzemeyi odağa taşımak için genellikle yakın çekim gerekir.

İkincisi, hafiyelik daima tesadüfi olanı içerir. Poe'nun usta hafiyesi Dupin "hakikatin büyük bölümünün alakasız görünenden ortaya çıktığı" kabulüyle hareket eder. Dupin'e göre "insanın bilgisinin tarihi ... keşiflerin çoğunu ve en değerlilerini tali veya tesadüfi veya arızi olaylara borçlu olduğumuzu daima göstermiştir. ... *Tesadüf* altyapının bir kısmı olarak kabul edilir".[10] Öyleyse hafiyelik motifi, mecranın tesadüfiden yana tercihine riayet eden filmlerde en faydalı şekilde ortaya çıkar.

Üçüncüsü, Dupin bir model olarak bilimsel araştırmaya atıfta bulunur; aynı şekilde hafiyeliğin "Tümdengelim ve Analiz Bilimi" olduğunu söylerken Sherlock Holmes da buna işaret eder.[11] Dolayısıyla hafiyelikle ortaya çıkarmak ile uygulamalı bilimsel araştırmanın pek çok ortak yanı vardır – Lang'ın *M*'i ve de Rochemont'un *The House on 92nd Street*'i bunu özellikle vurgular. Hafiyeliğin bilimsel karakteri, bu motiften mülhem filmlerin fiziksel ayrıntılara gösterdiği dikkati meşrulaştırır; çok yakın çekimlerle düşünerek insan tenini "sahibinin yaşını, geçmişinin huzurlu mu yoksa felaketlerle mi dolu olduğunu ve mizacını gösteren abidevi bir cephe"ye benzeten kişi dermatologdur, dedektif değil.[12] Daha da önemlisi, bu filmler bilimsel arayışların esas itibariyle sonsuz oluşunu yansıtabilir. Sebep-sonuç zin-

8. Bkz. Sadoul, *Les Pionniers du cinéma*, s. 392.

9. Conan Doyle, *The Complete Sherlock Holmes*, s. 13.

10. Poe, "The Mystery of Marie Rogêt", *The Great Tales and Poems of Edgar Allan Poe* içinde, s. 212-13.

11. Conan Doyle, *The Complete Sherlock Holmes*, s. 13.

cirini izleyerek, fiziksel gerçekliğin sınırsız sürekliliğini tasavvur etmemizi sağlarlar.*

Dolayısıyla fotoğrafın, keza filmin yakınlıklarından birini karşılarlar. Yarattıkları en güçlü etki belki de hafiyelik sürecinin kendisinden doğan süspanstır; suçlunun nihayetinde keşfedilmesi az çok hayal kırıklığına benzer bir his yaratır. Yine de sondaki bu keşif sürecin tamamlanması bakımından hayati bir önem taşır. Lang'ın sadece sürece önem veren sessiz filmi *Spione*'nin o tuhaf abesliği bundandır. Herkes birbirine karşı ajanlık yapar ve çok geçmeden kimin kim, neyin neden olduğunu unutursunuz. Sonsuz süreç başlı başına bir amaç olarak anlamsızdır.[13] (Eisenstein'ın biyografisini yazan Marie Seton onun dedektif hikâyelerine bayıldığını anlatır. Bu hikâyelere duyduğu "doymak bilmez tutku," der Seton, "bariz olay örgülerinden kaynaklanmıyordu, böyle hikâyelerin gözleri önüne serdiği süreçlerden büyüleniyordu". Seton ayrıca bu hikâyelerin Eisenstein'a göre tümdengelim ve analize gösterilen bir ilgiden ziyade mistiğin dağınık ipuçlarından deneyimlerini doğrulayan kanıtlar toplamasına alet olan "normalüstü bilincin" işlerini açığa vurduğunu belirtir.[14] Bunda doğruluk payı olabilir. Poe bir mistik değil miydi? Hafiyelik teolojik spekülasyonların seküler muadilidir.)

Dördüncüsü, hafiyelikle ortaya çıkarmanın kovalamaca biçimini alması, hafiyenin suçlunun peşine düşmesi veya tam tersi, sempatik olsun olmasın, sahtekârın kanunun temsilcilerini atlatması kaçınılmazdır.** Suç veya dedektif gerilimlerinin çoğu –*The Third Man* mesela– fiziksel kovalamaca içerir. Dolayısıyla sinematik motiflerine bir cazibe daha eklerler: Motifi bilhassa sinematik konuyla cisimleştirirler.

12. Rhode Island Hastahanesi baş dermatoloğu Dr. Francesco Ronchese'nin sözleri, aktaran W. K., "'Trade Marks' That Identify Men", *The New York Times*, 2 Ocak 1949.

* Krş. s. 155-56.

13. Bkz. Kracauer, *From Caligari to Hitler*, s. 150.

14 Seton, *Sergei M. Eisenstein*, s. 301-2.

** Daha sonra ekranda ortaya çıkacak bütün sahtekârların ilk örneği Louis Feuillade'ın bir film serisinin başarıyla devam edecek olan kariyerine 1913'te başlayan kahramanı Fantômas'tı. Bkz. Bardèche ve Brasillach, *The History of Motion Pictures*, s. 69.

Hitchcock gerilimleri: Kovalamaca için "film mecrasının nihai ifadesi"* diyen Alfred Hitchcock hafiye-gerilim filmleri için muazzam bir model oluşturmuştur. Onu diğer film yönetmenlerinden ayıran öncelikle üstün uygulama becerisi değil, daha ziyade psiko-fiziksel karşılıklar konusunda eşsiz bir doğal yeteneğinin olmasıdır. İçsel ve dışsal olayların iç içe geçip kaynaştığı puslu sınır bölgesinde kimse bu kadar rahat hareket edemez. Bunun için her şeyden önce fiziksel verilerin mümkün anlamlarını sergilemelerini sağlayacak yollar konusunda tam bir yetkinlik gerekir. Hitchcock tam anlamıyla çevremizdeki çağrışımlarla dolu malzemeyle düşünür; 1937'de şahsi bir yanı olan seyahat filmleri, Epsom At Yarışları hakkında bir belgesel veya denizdeki bir yangın etrafında dönen bir film yapmak istediğini söylemiştir.[15] Ayrıca maddi ve ruhsal etkilerin birleştiği sınır bölgesinden yana tercihi, psikolojik boyutun derinliklerine dalmayı göze alıp oradan bir jest, bir giysi, bir iç mekân, bir ses veya sessizlikle bizi uyaracak ayrıntıları bulup çıkarmasına olanak sağlamıştır. Hitchcock'un kovalamacaları genellikle asgari fiziksel ipucundan geliştirilen psikolojik kovalamacalardır.

Tipik Hitchcock olay örgüsünün hiç de anlamlı olmadığı inkâr edilemez. Hitchcock'un filmleri duyguları uyarıcı olarak kullanır, süspans için aralara çatışmalar ve sorunlar ekler, ve genelde ya ciddi insani meselelere dokunmaktan kaçınır ya da bu meseleleri hakkıyla ele alamaz. Merhum James Agee Hitchcock'u ne kadar takdir etse de *Lifeboat*'unun yetersiz, *Spellbound*'unun "hayal kırıklığı" olduğunu; *The Paradine Case* için de "Hitchcock'un bir yığın hiç için bir yığın hüner sergilediğini" söyler.[16]

Bu da ilgi çekici bir soruyu gündeme getirir. Hitchcock'un anlamlı anlatılara dönüp bir taraftan da gerilimlerinin alameti farikası olan kendine has katkılarını yapmaya devam etmesi mümkün müdür? Gerçekten esaslı olay örgülerinin gereklerini yerine getirirse kendi özünü kaybedeceğini hissettiği için hafiyeliği, kovalamacaları ve duyumsal

* Bkz. s. 125.

15. Hitchcock, "Direction", *Footnotes to the Film* içinde, Davy (haz.), s. 13-14.
16. *Agee on Film*, s. 71-2, 179, 295.

etkileri tercih etmiş olabilir mi? (Böyle olay örgülerinin sinematik çözümlere karşı kesin surette hassas olduğunu tekrar etmeye gerek yok.) Hitchcock filmleri örneğinde, hikâyelerin önemsizliğinin filmlerin etkileyici niteliklerinden ayrı tutulamayacağı varsayımına meyletdiyorum. Bizzat Hitchcock daima gerilime başvurmasını "film mecrasına en uygun" hikâyeleri bulma arayışına dayandırmıştır.[17]

Gerilimler Hitchcock'un talebini iki şekilde karşılamıştır. Süspans yüklü hafiyelik süreçleri psiko-fiziksel karşılıklar alanında bir hareketlenmeye neden olur ve dolayısıyla Hitchcock'u ruh halleri ve ortamlar, iç çalkantılar ve şeylerin görünüşü arasındaki etkileşime dair tekinsiz hissini dinlemeye davet eder.

Daha da önemlisi, gerilimler tam da önemsizlikleri nedeniyle, Hitchcock'un bu fotoğraflanabilir gerçeklik momentlerini asli meseleler barındıran olay örgülerinin ona dayatabileceği yükümlülükleri hiç gözetmek zorunda kalmadan vurgulamasına izin vermiştir. Bir kol saatine simgesel bir işlev yüklemeye veya sırf mecradan ayrılabilecek önceden belirlenmiş bir aksiyonu tamamlamak veya desteklemek için araya trende tesadüfi bir karşılaşma eklemeye gerek duymaz. Hitchcock'un kamusal alanlarda veya bir partide karşılaştığınız türden antika insanlara karşı hassas olduğunu da unutmamak gerekir. Sonuç olarak, Hitchcock'un filmleri, bir suçun izleri olmanın ve suçlunun kimliğine dair ipuçları sunmanın ötesine geçen hem dışsal hem de içsel hayata gebe maddi şeyler ve oluşlarda doruk noktasına ulaşır. Tüyler ürpertici atlıkarınca, "bir katilin sigarasının karanlık bir apartman dairesinde uğursuzca parlayan kor ucu",[18] Eisenstein'ın gördükten yirmi yıl sonra hâlâ hatırladığı D. W. Griffith'in sokak karakterlerini andıran figüranlar* – kamera hayatının bu keskin biçimlenimleri özgündür ve tamamen kendilerine has bir ışıltıları vardır; hayal gücümüzü mahmuzlar, içlerinde hâlâ yarı saklı duran masallara uyumlu hale getirirler. Hitchcock gerilimlerinin derin anlamdan yoksun oldukları doğrudur ama rüşeym halinde de olsa gerçekten önemli bir yığın hikâye barındırırlar.

17. Hitchcock, "Direction", s. 12.
18. Knight, *The Liveliest Art*, s. 197.
* Bkz. s. 164.

Hakikat arayışı: İlk bakışta, Akira Kurosawa'nın *Rashômon*'u kendisini Ortaçağ Japonyası'nda geçen sofistike bir suç hikâyesi gibi sunar. Haydutun biri seyahat eden bir samuraya ve eşine ormanın ortasında pusu kurar; samurayı yere serip bağladıktan sonra, güzelliğinden etkilendiği kadına tecavüz eder. Daha sonra samuray saldırının meydana geldiği yerde ölü bulunur. Ama bunların hepsi geçmişe aittir. *Rashômon* (çerçeve hikâyesi burada gözardı edilebilir) cinayetle sonuçlanan olayları –bu gerçekten bir cinayetse tabii– geriye doğru, daha net bir biçimde ifade etmek gerekirse, tahkikatın hemen sonrasından geçmişe doğru değerlendirir. Ormanda ne olup bittiğine dair hikâye olayın üç iştirakçisi ve görgü tanığı olduğunu iddia eden bir oduncu tarafından anlatılır; her versiyon, kim anlatıyorsa doğrudan onun bakış açısından ekrana getirilir. Haydut, adamı hakkaniyetli bir kılıç dövüşünde öldürdüğünü övünerek anlatır. Kadın, feci bir zihin bulanıklığı anında kocasını kendisinin hançerlediğini açıklar. Bir medyum aracılığıyla yaşadıklarını anlatan ölü samuray ise harakiri yaptığını iddia eder. Oduncu, haydutun hikâyesini doğrular ama bir farkla: Haydut, savaşçıyı utanmaz karısının ısrarı üzerine vahşice öldürmüştür. Birbiriyle çatışan bütün bu açıklamalar ormanda işlenen suçu yeniden inşa etmek gibi apaçık bir amaç doğrultusunda bir araya getirilmiş gibidir. Ancak gerçek suçlunun kimliği asla açığa çıkmaz, hikâyenin dört versiyonunu bağdaştırmaya yönelik nihai bir girişim yoktur [57. Resim].

Peki *Rashômon* aslında olayın nasıl gerçekleştiğinin açığa çıkarılmasıyla mı ilgilidir? Parker Tyler'ın parlak yorumuna göre, katilin kimliği tamamen konu dışıdır. Tyler'a göre *Rashômon* Hitchcock tarzı bir suç-gerilim filmi değil, bir sanat eseridir. Amacı, yaptığı veya maruz kaldığı kötülüğün hâlâ şokunda olan insanların her şeyden önce haysiyetini yeniden kazanmaya çalıştığını; bilerek veya bilmeyerek, en gizli ihtiyaçları doğrultusunda kanıtları çarpıttıklarını; bu ihtiyaçların her birini gerçekleşmesine yardım ettiği trajedide bir kahraman rolü üstlenmeye sevk ettiğini göstermektir. Tyler'ın ifadesiyle, "*Rashômon*'da, her birinin hafızasının en derinlerinde, ormanda meydana gelenlerin imgesi o kişinin ideal benlik imgesiyle tutarlı bir biçimde yeniden yaratılır".[19] (Okur bu yorumun hikâyenin tamamını

kapsamadığını fark edecektir; bunun oduncu ve açıklamaları ile doğrudan bir ilgisi yoktur.)

Ancak *Rashômon*'un geleneksel bir sanat eserinin özelliklerine sahip olması onu otomatikman iyi sinema yapmaz. Bilakis, böyle filmler sonunda genellikle sadakati açıkça bölünmüş hibritler olup çıkarlar – Olivier'nin Shakespeare uyarlamalarını düşünün mesela. Öyleyse *Rashômon* neden sadece sanata yatkın bir karışım değil de sahici bir film gibidir? Bu noktada *Rashômon*'un bir suç filmi olduğu yolundaki yanıltıcı görünen izlenim kendini tekrar belli eder; aslında ilk izlenimler genelde temelsiz değildir. Tıpkı Hitchcock gerilimleri gibi, *Rashômon* hikâyesi de soruşturmayı bilfiil süspans yaratmak için kullanır. Bu Japon filminin olgusal hakikatin çok ötesinde bir gizeme işaret ettiğini kabul edersek, bunu gizli maddi olguları ifşa etmeye adanmış bir suç muamması biçiminde yaptığını söyeleyebiliriz. Filmin görselleri bu nedenle muazzam bir önem taşır.

İşin tuhafı, hemen hemen aynı olayların tekrarlanmasından sıkılmayız; aksine, birbirini izleyen drama versiyonları arasındaki benzerlik ve farlılıkları tespit etmeye yönelik sürekli bir çabayla gözlerimizi ekrandan alamayız. Bir yüz ifadesi bir şeyleri açığa çıkarabilir; küçük ama önemli bir detay gözden kaçmış olabilir. Kayan kameranın takip ettiği oduncu ormanda yavaş yavaş yürürken izlediğimiz uzadıkça uzayan, olaydan tamamen yoksun sahne, normalde teatral olan bir filme kamera gerçekliğini andıran bir boyut katmak için tasarlanmış olsa, böyle bir yoğunluğu yakalayamaz. Fiziksel ipuçları işlevi gören bütün bu çekimler belirlenimsizliğini korur; bizi kendilerini özümsemeye davet ederler; yerleşik anlam örüntüleri ve ideolojik bir merkezi olan bir anlatının bileşenlerinden ziyade devam eden bir araştırmanın unsurları gibi görünürler. Araştırma bir sona ulaşmaması bakımından bilimsel araştırma sürecini anımsatır. Ve böylece uyandırılan sonsuzluk kavramı hafiyeliğin sinematik etkisini destekler. (Rudolf Arnheim keskin bir gözlemde bulunarak *Rashômon*'un kameranın herhangi bir konuyu farklı konumlardan görme becerisini hikâye anlatımı düzeyinde yansıttığı için de sinematik olduğunu belirtir.[20])

19. Tyler, *Rashomon as Modern Art* (Cinema 16 Pamphlet One).
20. Şahsi iletişim.

Bu noktada, *Rashômon*'un hafiyelikle ilgilenmesi filmin derin mesajını gölgelemiyor mu diye sorulabilir. Ancak bu mesaj ne olursa olsun, *Rashômon* güçlü bir biçimde böyle bir arayışın gerekli olduğuna; hafiyelik, suçun harfiyen yeniden inşasını aşan boyutlara taşınmadığı sürece her şeyin yarım kalacağına işaret eder. Farklı versiyonlar birbirini izledikçe, aralarında göze çarpan çelişkileri giderek fark eden seyirci, güvenilir kanıtları ortaya çıkarmaya yönelik çeşitli girişimlerin ilgili karakter ve olayların içsel doğası nedeniyle başarısızlığa mahkûm olduğunu er geç anlar. Böylece seyircinin zihni olgusal hakikatin alakasız kaldığı hakikatlere yönelecektir. Bir an için bu hakikatlerin, sahici bir suç hikâyesi tarafından yalnızca çağrıştırılmadığını, en baştan beri önemli bir konum işgal ettiğini ve dolayısıyla görsellerin seçimini ve gidişatını, sözgelimi Cocteau'nun *Le sang d'un poète*'inde yaptığı gibi belirlediğini düşünelim. Bu durumda ima edilmemiş, dayatılmış olurlardı. *Rashômon* yine önemli bir sanat eseri olurdu belki ama insanı film mecrasına özgü bir ürün olarak etkilemezdi kesinlikle.

Rashômon hafiyelik motifinin bulaşıcı gücünü mükemmelen gösterir. Genel itibariyle bu motif, onu benimsemese rahatlıkla Sanat sularına kayabilecek filmlere fayda sağlar. Örneğin *Citizen Kane*, merkezindeki ezoterik hakikati hafiyelikle ortaya çıkararak aktardığı için sinematik açıdan cezbedicidir. Dünyanın hâkimleri arasında yer alan bir adamın içten içe nasıl perişan bir halde olduğuyla ilgili hakikat ne baştan verilir ne de her zaman her yerde bilfiil mevcuttur; bu hakikat aranır; henüz onu açığa vurmakta yetersiz olan dağınık kanıt parçalarından çıkarılır. Filmin ancak en sonunda, nihai bir maddi ipucu araştırmayı başlatan soruyu gelişigüzel cevaplar.

Smultronstället'te yaşlı doktor rolündeki Victor Sjöström –ne oyuncu ama!– şimdi neden yalnızlıkla cezalandırıldığını, insan sıcaklığından tamamen yoksun olduğunu bulmak için geçmişini sorgulamaya girişir. Geçmişi hayalinde canlanır. Eskiden kim olduğunu, neler yaptığını veya yapmadığını yeniden yaşadıkça, suçunun kendi içindeki ve ona sevgisini sunanların içlerindeki sevgiyi öldürmek olduğunu keşfeder. Hem dedektif hem de suçlu olan doktor, neden böyle yalnız olduğunun izini sürerken, bunun kendi tembelliği ve bencilliğinden kaynaklandığını tespit eder. Bu ızdıraplı, ve kurtarıcı, kendi-

ni araştırma sürecinin cazibesi, hayatın akışının içinden doğup büyüyor gibi gösterildiği için daha da güçlü hale gelir. Yaşlı adam için büyük önem taşıyan bir olayın tetiklediği, içinde hafiyelik yapılan rüyalar doktorun gündelik varoluşu içinde tesadüfen çıkagelir; bu varoluşa nüfuz edip onu etkilerler. Duruşma rüyasının fazla stilize ve amaca yönelik olduğu için sönük kaldığı doğrudur; yine de bir bütün olarak, gerçek hayat sürecini meydana getiren, birbiriyle bağlantıları gevşek anıların ve gerçek olayların akışını hayranlık uyandıran bir biçimde yansıtır. Başkarakterinin hayatından bir epizot olan *Smultronstället*'in başı yoktur, sonu da sondan başka her şeye benzer. Ölüm yakın olsa da, akış devam etmektedir.

DAVUT VE CALUT

Filmle yakın ilişki: Kutsal Davut-Calut motifi, "zayıf görünenin güçlü görünene karşı zaferi"[21] ile standart bir sinematik prosedür olan yakın çekim arasında bulunan analoji nedeniyle filmle bünyevi bir yakınlığa sahiptir. Kamera küçüğü büyüterek normalde fark edilmeyecek kadar ufak olan olağanüstü şekilleri ortaya çıkarır. Ekranı dolduran şekiller, bir yaprağın veya bir kumaş parçasının içinde gizlice yatan enerjilerin büyüsüyle seyirciyi büyüler. Her yakın çekim küçük olanın ihmal edilemeyeceğine, bilakis göze çarpan büyük şeyler ve olaylar kadar, hatta onlardan da çok etkili olduğuna işaret eder.* Sapanıyla Calut'u öldüren küçük Davut hikâyesinin kıssadan hissesi de esasen budur. Hikâye büyüklük ile gücün doğru orantılı olmadığını, bilakis küçük ve zayıf görünenin çoğu zaman azametli bir büyüklükten üstün olduğunu gösterir. Motifin sinematik niteliği de buradan gelir. Bu bakımdan yakın çekime paraleldir; daha doğrusu, yakın çekimin anlamlı meseleler ve değerler boyutuna doğru bir genişlemesidir.

21. Panofsky, "Style and Medium in the Motion Pictures", *Critique*, Ocak-Şubat 1947, c. 1, no. 3:12.

* Krş. s. 130-34. Bu fikir klasik ifadesini Adalbert Stifter'in *Bunte Steine*'sine yazdığı o meşhur "önsöz"dür (bkz. Stifter, *Bunte Steine/Nachlese*, Insel Verlag, Leipzig, özellikle s. 8.)

Serseri vd.: Chaplin'in Serserisi *The Pilgrim*'de, rahip numarası yaptığı için pazar ayininde vaaz vermek zorunda kalır; Davut'un Calut karşısındaki zaferini anlatan bölümü, hem kendisi gibi küçük biri olan Davut'u hem de dev düşmanını canlandırdığı bir pantomim biçiminde sunar [58. Resim]. Bu muazzam solo performans Serseri filmlerinin başlıca temalarından birini, model aldığı arketipik Kutsal Kitap hikâyesini sunarak öne çıkarır. Serseri tam bir kutsal Davut figürü değil midir? Ve bu figür bir bakıma mikroskop altında görülmekte değil midir? Küçük adamın ekrandaki görüntüsü korkularının ve hülyalarının, mahcubiyetlerinin ve taktiklerinin, yetersizliklerinin ve başarılarının uzun bir yakın çekimi gibidir. Chaplin yakın çekime insani bir önem atfeder. Serserisinin belki de en etkileyici özelliği bu dünyanın Calutları karşısında sahiden de alt edilemez bir hayatta kalma becerisi sergilemesidir; cisimleştirdiği yaşama gücü insanın aklına, toprağı delip çıkan narin filizlerin hızlandırılmış çekimleriyle bitkilerin büyümesini gösteren filmleri getirir. Bu noktada, eski Chaplin komedileri ile belli başlı yeni-gerçekçi filmler arasında bir bağlantı kurulabilir: *Cabiria* ve *Umberto D.* savunmasız olduğu kadar da yok edilemez olması bakımından Serseriyi andırır.* Bütün bu karakterler mevcut güçlere boyun eğmiş gibi görünseler de onlardan daha uzun ömürlü olmayı başarırlar.

Serseri ile iki boyutlu en yakın akrabası Mickey Mouse'un çoktan göçüp gittiği doğrudur, ama cisimleştirdikleri motif varlığını tekrar tekrar göstermeye devam etmektedir. (Bu ayrıca, 1930'larda toplumsal iklimin değişmesi ve bunun da seyircinin beğenilerinin değişmesine yol açması gibi sosyolojik nedenlerin, bu figürlerin ortadan kaybolmalarını açıklamaya yetmediği anlamına da gelir. Dolayısıyla başka, daha doğrudan açıklamalar bulmaya çalışmak gayet makuldür; bu iki ekran şahsiyeti, yaratıcılarının amaçlarının değişmesi ve film endüstrisinde meydana gelen birtakım ilgili değişiklikler nedeniyle terk edilmiş olabilir.) Küçük Davut'un heyecan verici tecessümlerinden biri de istisnasız hep kolay bir kurban olarak sunulan tipik Western kahramanıdır. Alan Ladd'in aynı adı taşıyan filmindeki Shane bardaki sert adamların yanında ezik kalır, *Destry Rides Again*'de James Ste-

* Bkz. s. 478.

wart silah bile taşımaz. Keza *High Noon*'da her şey yalnız şerifin kendisinin çıkardığı intihar gibi bir kavgada öldürüleceğini söyler. Ancak Westernler doruk noktalarına ulaşır ulaşmaz, potansiyel kurbanlar yanlışların parıltılı intikamcısı olup çıkar. Nihayetinde kötülüğün ezici güçlerine verdikleri ceza kovalamacaların, dörtnala giden atların ve sıra sıra dağlarla düzlüklerin uzak çekimlerinin ebedi cazibesine anlam katar.

The Winslow Boy: Hafiyelik motifi gibi Davut-Calut teması da teatral görüntülere film hayatı aşılayabilir. *The Winslow Boy* mesela: Uyarlandığı tiyatro oyununu gerçek bir filme dönüştürmeye yönelik gözle görülür bir girişim yoktur burada. Düpedüz teatralliğine bir örnek verecek olursak, film nihai ve belirleyici mahkeme sahnesini göstermek yerine muhteşem sonucunu yaşlı hizmetkâra anlattırır – işte size gelenekselleşmiş bir tiyatro aracı olarak, sahnelenemeyen savaşların zaferle mi yoksa yenilgiyle mi sonuçlandığını ilgililere haber veren görgü tanığı. Dolayısıyla sinema seyircisi hak ettiği zevkler konusunda aldatılır. Ve o muazzam oyunculuğa rağmen, seyrettiği gösteri özel bir tür olmasa tümüyle hayal kırıklığına uğrayacaktır: Bir kere daha küçük Davut –Winslowların oğlu– Calut'a –İngiliz Deniz Kuvvetleri ve kamuoyu– karşı zafer kazanır. Film aynı tarafa işaret eden hafiyelik faaliyetlerini de içerdiğinden, bu sinematik motifin cazibesi daha da karşı konulmaz hale gelir. Böylece seyirci kendisine hakiki sinema deneyimi yaşatan özellikler sayesinde teatral inşayı unutmaya meyledecektir. O güzel hikâyesiyle *The Winslow Boy* ekranda neredeyse evinde gibidir.

SONSÖZ

16

Günümüzde Film

Dokuzuncu Bölüm'ün sonunda havada asılı kalan ipin ucunu yakalama vakti geldi. Bölümün sonunda, seyircinin her zaman rüya görmediği ve uyanışının doğal olarak filmin seyircinin açık bilinci için ne anlama gelebileceği sorusunu gündeme getirdiği belirtiliyordu.* Soru ne kadar yerinde idiyse de, bir bakıma henüz olgunlaşmadığı bir zamanda, daha ileri gitmenin pek anlamı yoktu. Ancak şimdi, filmin iç işleyişi üzerinde durduktan sonra, bu en merkezi meseleyi ele almak mümkün, hatta gerekli artık: Film deneyimi neye yarar?

İÇSEL HAYATIN ÖNCELİĞİ

Sinema seyircisini büyüleyen ve heyecanlandıran malzemenin büyük kısmı şüphesiz dış dünyanın görüntülerinden, ham fiziksel manzaralar ve detaylardan oluşur. Dışsallara verilen bu önem, genelde asli addettiğimiz şeylerin gözardı edilmesiyle el ele gider. *Pygmalion*'da, orijinale eklenen, oyunun tesadüfi hayata yoğunlaşma düsturunu gözardı eden sahneler, Shaw'ın önemsiz lakırtılar içinde boğulan diyaloğunun nüktelerinden çok daha etkilidir; uyarlamanın böylelikle anlam bakımından kaybettiği şey, sinematik bakımdan onun için bir nimettir.** Sinema şeylerin yüzeyine tutunduğunda kendini gerçekleştirir.

* Bkz. s. 292. ** Krş. s. 428.

Buradan, filmlerin seyirciyi hayatın özünden saptırdığı sonucuna varılabilir. Paul Valéry'nin filmlere karşı çıkmasının sebebi budur. Valéry sinemayı "mekanik kusursuzluk bahşedilmiş dışsal bir hafıza" olarak tasavvur eder. Bizi ekranı mesken tutan hayaletlerin gülme, öldürme veya görünen düşünme adaplarını benimsemeye özendirmekle suçlar filmleri. "Birbirleriyle ilişkilerini ve tekdüze çeşitliliklerini gördüğüm bu eylemlerin ve duyguların anlamından geriye ne kaldı? Hayattan artık tat almıyorum, çünkü yaşamak [birbirine] benzemekten başka bir şey değil artık. Geleceği ezbere biliyorum."[1] Valéry'ye göre sinema içsel hayatın dışsal boyutlarını öne çıkararak bizi dışsal olanı kopyalayıp içsel hayatı terk etmeye zorlamaktan başka bir şey yapmaz. Hayat kendini görünümlerle ve taklitlerle tüketir, onu tek başına değerli kılan biricikliğini kaybeder. Bunun kaçınılmaz sonucu sıkıntıdır.* Başka bir deyişle Valéry filmin, dış dünyaya özel ilgi gösterdiği için, bizi zihnin şeyleriyle meşgul olmaktan alıkoyduğunu; maddi verilere yakınlığının manevi uğraşlarımızı engellediğini; ekrandaki dışsal hayat görüntülerine gömülmemizle içsel hayatın, ruhun hayatının boğulduğunu savunur. Bu doğrultuda argüman üreten tek yazar Valéry değildir. Georges Duhamel filmin istediğini düşünmesine izin vermemesinden, "kendi düşüncelerinin yerini almasından" yakınır.[2] Daha yakın bir geçmişte Nicola Chiaromonte de bizi "dünyaya tamamen dışarıdan bakar" hale getirdiği için fotoğraf ve filmi suçlamıştır. Chiaromonte'nin tabiriyle "kameranın gözü bize olağanüstü bir şey verir: bilinçten arındırılmış dünya."[3]

Bu argüman ancak içsel hayatı oluşturan inançlar, fikirler ve değerler geçmişte sahip oldukları otorite konumuna bugün de sahip ol-

1. Valéry, "Cinématographe", *Intelligence du cinématographe*, L'Herbier (haz.), s. 35.

* Bu hükme rağmen, Valéry'nin maddi hayatın akışına dair keskin bir kavrayışı vardır; sözgelimi Amsterdam sokakları ve kanalları hakkındaki o muazzam betimlemesi bunu açıkça ortaya koyar. Ayrıca, görünen şekillerin, genelde onları tanımlamaya yarayan anlamlardan soyunmadıkları takdirde, tam anlamıyla kavranamayacağının farkındadır; ve bu şekilleri sadece bu şekillerin kendisi için yakalama fikri ona çekici gelir. Bkz. Valéry, "Le retour de Hollande," *Variété II*, s. 25-7.

2. Duhamel, *Scènes de la vie future*, Paris, 1930; aktaran Benjamin, "L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée", *Zeitschrift fuer Sozialforschung*, 1936, Jahrgang V, no. 1:62.

salardı, ve bunun sonucunda, filmin önümüze koyduğu maddi dünyanın olayları kadar aşikâr, güçlü ve gerçek olsalardı savunulabilirdi. O zaman sinemayı bizi menzilimiz dahilindeki daha yüksek amaçlara yabancılaştırmakla suçlayabilirdik haklı olarak. Peki gerçekten öyle midir? Gerçekten de içsel evren ile fiziksel gerçeklik arasındaki ilişkilerin her zaman esasen aynı kaldığı söylenebilir mi? Aslına bakılırsa bu ilişkiler son üç-dört yüzyılda büyük değişimler geçirmiştir. Bu değişikliklerden ikisi bizi özellikle ilgilendiriyor: yaygın inançların zihin üzerindeki nüfuzunun zayıflaması ve bilimin itibarının giderek artması.

Dikkat ederseniz birbiriyle ilişkili olan bu iki gelişme –"hayatın kendisi" kavramını açıklama vesilesiyle bunlara daha önceki bölümlerde atıfta bulunmuştuk–* Valéry'nin argümanını kökten hükümsüz kılıyor. İdeoloji dağılıp giderken, içsel hayatın tözlerini artık önünüzde hazır bulamazsınız; dolayısıyla Valéry'nin bu tözlerin önceliğine dair iddiası koftur. Bilimin etkisiyle dünyamızın maddi bileşenleri önem kazanıyorsa, filmin bu bileşenlere gösterdiği teveccüh Valéry'nin kabullenmeye hazır olduğundan daha meşru olabilir. Belki de, Valéry'nin varsaydığının aksine, daimi mevcudiyetlerine kesin gözüyle baktığı içsel hayatın ele geçmez içeriklerine uzanan bir kestirme yoktur? Belki de onlara giden yol, eğer varsa, yüzeydeki gerçekliğin deneyimlenmesinden geçiyordur? Belki de film bir çıkmazdan veya sırf sapmadan ziyade bir kapıdır?

Ancak bu meselelerin beklemesi gerekecek. Baştan başlayalım – modern insanın düşünsel manzarası.

DÜŞÜNSEL MANZARA

"Antik inançların harabeleri"

19. yüzyıldan itibaren, önemli düşünürlerin hemen hepsi, genel yaklaşım ve bakış açısı bakımından birbirinden ne kadar ayrılsa da, bir zamanlar yaygın kabul gören –kişinin bütün benliğiyle benimsediği

3. Chiaromonte, "a note on the movies", *instead*, Haziran 1948, no. 4.

* Bkz. s. 289.

ve hayatı bütünlüğü içinde kuşatan– inançların amansızca kaybolup gitmekte olduğu konusunda birleşir. Söz konusu olguyu fark etmekle kalmaz, bundan açıkça içsel deneyime dayanan bir güvenle bahsederler. Bağlayıcı normların çöküşünü iliklerine kadar hissediyor gibidirler.

İlgili görüşlerden gelişigüzel yapılan bir seçim bu bağlamda yeterli olacaktır. Nietzsche, *İnsanca, Pek İnsanca*'nın Nietzschesi dinin miadını doldurduğunu ve "bir daha asla dinle sınırlı bir hayat ve kültür ufkunun olmayacağını" iddia eder.[4] (Gerçi Nietzsche daha sonra, terk edilen Hıristiyanlığın yerine Deccal'in öğretisini geçirerek hastayı sağlığına geri kavuşturmaya çalışacaktır. Comte da dinin geçmişte kaldığını ilan edip akıldan yeni bir din yaratmamış mıdır? Kral öldü! Yaşasın yeni kral!) Nietzsche'nin baştan sona koyutladığını, Whitehead hastanın ateş diyagramına başvuran bir doktor edasıyla kayda geçirir. Whitehead Avrupa medeniyetinde dinin etkisinin çöküşüne ayrılan bağlamlarda, "ortalama eğrisi dini karakterde istikrarlı bir düşüş olduğunu gösteriyor" gözleminde bulunur.[5] Freud bu çöküşü umut vadeden bir semptom olarak teşhis eder. Dinin insanlığın evrensel yanılsaması olduğunu söyler ve tam bir açıkyüreklilikle dini bir çocukluk nevrozuna benzetir. "Bu kavrayışa göre dinin terk edilişinin bir büyüme sürecinin kaçınılmaz amansızlığıyla meydana gelmesi gerektiği ve şu anda bu gelişim evresinin ortasında olduğumuz tahmininde bulunulabilir."[6] Ve elbette, Marx'a göre din ideolojik üstyapının parçasından başka bir şey değildir, sınıf hâkimiyeti ortadan kalktığında yıkılmaya mahkûmdur.

Dinin etkisi azalırsa, etik veya örf ve adetler gibi bitişik seküler alanlara ait yaygın kanılar da zayıflama eğilimi gösterir. Pek çok düşünür kültürel geleneklerimizin genel itibariyle zayıflamakta olduğunu, artık sorgusuz sualsiz onaylanacak manevi değerlerin ve normatif ilkelerin olmadığını savunur. Sözgelimi dünya kültürlerini karşılaş-

4. Nietzsche, *Human, All-Too-Human*, 234. Aforizma, çev. Helen Zimmern, s. 217; Türkçesi: *İnsanca, Pek İnsanca*, 2 cilt, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2012.

5. Whitehead, *Science and the Modern World*, s. 187.

6. Freud, *The Future of an Illusion*, çev. W. D. Robson-Scott, s. 77-8, 96; Türkçesi: *Bir Yanılsamanın Geleceği*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea, 2000.

tırmalı olarak inceleyen Spengler'in panoramik analojileri, evvelki kültürler gibi bizim kültürümüzün de ölmeye mahkûm olduğu ve aslına bakılırsa çoktan yolun sonuna geldiğimiz gibi üzücü bir hakikate varır. Toynbee de Spengler'inkine benzer kıyaslamalar yapar; uğursuz tarihsel paralelliklere yönelimine zaman zaman üstün gelen, ahlakımızı yükseltme arzusu olmasa, Spengler'le tamamen aynı sonuçlara varacaktır: Batı medeniyetinin emsalsiz olduğunu kabul eder ve böylece bize hayatta kalma fırsatına dair (bu fırsatı değerlendirirsek tabii) ümit verir. Kendini tarihin kuşbakışı görünüşlerine bu kadar hasretmemiş olan diğer düşünürler de ideolojik birliğin ileri bir çözülme aşamasında olduğuna Toynbee veya Spengler kadar kanidir. Mesela Dewey'ye göre, çağdaş sanatın dağınıklığı ve tutarsızlığı addettiği şeyin altında yatan, "inançlara dair uzlaşının yok olmasıdır". "Dolayısıyla sanatlarda madde ve formun daha fazla bütünleşmesi, medeniyetin temelinde yattığı sorgusuz sualsiz kabul edilen tavırlar istikametindeki genel bir değişime bağlıdır..."[7] (Bu reçeteyi yazarkenki rahatlığına imrenmemek ne mümkün!) "Antik inançların harabeleri" metaforunu ortaya atan da Durkheim'dır.[8]

Vistalar

Günümüz toplumunda insanın ideolojik açıdan bir sığınağı yoktur. İçinde bulunduğu durumun kendini sadece bu veçheyle göstermediğini söylemeye gerek var mı? Yine de, düşünsel terkibinin diğer başlıca özelliklerine geçmeden önce, kapsayıcı inançların çöküşünün günümüz insanında ortaya çıkardığı birbirinden farklı vizyon ve spekülasyonlara bakmak istiyorum.

Bu spekülasyonlar kabaca iki gruba ayrılabilir. Birincisi, liberal bakış açısıdır; izi Aydınlanma dönemine kadar sürülebilir; 19. yüzyılda kendisiyle az çok uyumlu bilimsel kavrayışların yükselişe geçmesiyle güçlenmiştir. Liberal bakış açısını savunanlar kamusal hayatın tamamen sekülerleştirilmesini ister ve buna bağlı olarak dinsel kavramların gücünün azalmasını insanlığın evriminde ileri doğru bir

7. Dewey, *Art As Experience*, s. 340.

8. Durkheim, *Suicide*, çev. John A. Spaulding ve George Simpson, s. 169; Türkçesi: *İntihar*, çev. Zühre İlkgelen, İstanbul: Pozitif, 2013.

adım olarak sevinçle karşılar. Dinin yerini aklın alması gerektiğini savunurlar; aklı bilimle özdeşleştirme eğilimindedirler veya en azından Atom Çağı öncesinde böyle bir eğilim göstermişlerdir. Durkheim "antik inançların harabeleri"nden bahsederken, bu harabeleri "endişe ve üzüntüyle" izleyenleri "bilime bizzat yol açmadığı bir kötülük isnat etmemeye" çağırır. Bilakis bilim bu kötülüğü "iyileştirmeye çalışmaktadır". "Gidişatın akışı tarafından silinip süpürüldü mü [!], yerleşik inançlar yapay olarak yeniden tesis edilemezler; bundan böyle, bize hayatta ancak düşünce kılavuzluk edebilir."[9]

Peki bu kılavuz bizi hangi istikamete yönlendirir? Liberalizme yatkın düşünürler insan ırkının eğitilmeye açık olduğuna, akıldan mülhem eğitimin insanlığı ilerleme yoluna çıkaracağına; ve insanlara baskıdan azadelik, düşünce özgürlüğü ve bilhassa maddi ihtiyaçlardan azadelik sağlayan, böylece bünyevi potansiyellerini gerçekleştirmelerine imkân veren bir toplumda insanlığın sınırsızca ilerleyeceğine inanırlar. Esasen "sınıfsız toplum", radikal bir liberalin ideal toplum düzeni tasarımıdır. Liberal öğretinin çeşitlemelerinin hepsi daima akıl, ilerleme, demokrasi ilkeleri etrafında döner. Bunları detaylı ele almanın yeri burası değil. Aslolan, dinin şahsi meseleler alanına geri çekildiği canlı topluluklar uğruna harabelerin terk edilmiş olacağı düşüncesiyle "antik inançlar"ın kaybolmasını insanlığın gelecek beklentileri açısından kazanım olarak yorumlayan bir vizyondur.

Ancak bizzat liberal kampın içinde iyimserliğe şüphe karışır. 1848 Devrimi zamanında bilimin hayırlı içerimlerini metheden Ernest Renan kırk yıl sonra gençlik heyecanından geri adım atar. Tek başına insan aklı, diyecektir Renan, ahlaki hayatımızı doğaüstü buyrukları olan din kadar etkin bir biçimde düzenleyecek normlar ve yaptırımlar sağlayacak bir pozisyonda değildir; hatta daha da ileri gidip bilimin

9. *A.g.y.*, s. 169.

10. Renan, "Preface", *The Future of Science*, s. xviii: "İşin ciddi tarafı, gelecekte insanlığa o andan itibaren kabul görecek bir ilmihal sağlamanın –bir her şeye inanma haline geri dönmek dışında– bir yolunu bulamamamız. Bu nedenle, idealist inançların doğaüstü inançlar harabesinin peşini bırakmamaya yazgılı olması, insanlığın ahlakının gerçek alçaltılmasının şeylerin gerçekliğini gördüğü tarihten başlaması mümkündür" (çevirmen belirtilmemiş). Aslında 1848'de yazılan *L'Avenir de la science* ancak 1890'da, Renan'ın Önsöz'ü eklediği tarihte basılmıştır.

ilerlemesiyle ters orantılı olarak ahlakın gerileyebileceğini ileri sürecektir.[10] Veya Freud'un geç dönem metinlerini düşünelim. Renan'ın geride kalan harabeler nostaljisini paylaşmadığı doğrudur, ama nihayetinde akıl ve ilerleme ihtimalini o da pek olası görmez. "Uzun vadede hiçbir şeyin akla karşı koyamayacağı"[11] gibi sahiden liberal bir görüşü dile getirdikten sadece iki sene sonra, *Uygarlığın Huzursuzluğu*'nda, fikrini kökten değiştirdiğini gösteren bir kültürel pesimizm ortaya koyar.

Dünkü umutlarını geride bırakan Freud artık akıl alanının daima insanın içsel saldırganlık eğiliminin tehlikesi altında olduğunu iddia etmektedir. Bu eğilimi "ölüm içgüdüsü"ne dayandırır ve "medeniyetin önünde ezici bir engel" olarak niteler.[12] Bu eğilime atfettiği huzur bozma işlevi saldırganlık içgüdüsünün gerçekte eski bir tanışımızdan başka bir şey olmadığı şüphesi uyandırır – ilk günah. Böylelikle kötülüğün ön kapıdan kovulan dinsel tanımı psikolojik bir kavram kılığında arka kapıdan tekrar içeri süzülecektir. (Yine de Freud aklın hükümranlığına kumpas kuran güçleri Marx'a kıyasla daha derinlemesine ele alır. Bu hükümranlığı genişletmeye kararlı olan Marx yıldırıcı derinliklerden pek iyi yararlanamamıştır. Uzaklara gitmek istiyorsanız eğer, valiziniz hafif olmalı.) Birkaç aydının beslediği bu şüpheler zamanla tabana sızmıştır. Nükleer fizikçilerin ahlaki sorumlulukları hakkında endişe duyduğu bir zamanda, geniş kesimler bir zamanlar aklın eşanlamlısı gibi görünen bilimin aslında toplumumuzun biçimine ve teknolojik ilerleme dışında ilerlemeye kayıtsız kaldığını fark eder. Bu süreçte akıl ellerinden iyice kaçar, tözel bir kendilikten anemik bir kavrama döner. Ve bu, Freud'un nihai önsezilerini haklı çıkaran toplumsal ve siyasi gelişmelerle de gözden düşen aklın yönlendirme gücüne güveni güçlendirmez.*

İkincisi, ortak inancın hakikatin açığa çıkması, büyük bir dava veya icabında üstün vasıflara sahip bir lider etrafında yeniden tesis edilmesini savunanlar vardır. Bu kişilerin gözünde, "antik inançlar"ın çöküşü daha iyi, insan yapımı bir geleceğin müjdecisi değildir, bilakis

11. Freud, *The Future of an Illusion*, s. 98.

12. Freud, *Civilization and Its Discontents*, çev. Joan Riviere, s. 61, 75, 103; Türkçesi: *Uygarlığın Huzursuzluğu*, çev. Haluk Barışcan, İstanbul: Metis, 1999.

* Krş. s. 288.

toplumsal gövdeyi atomlarına ayırarak manevi enerjilerimizi boşaltır. Doğal aklı insanın en derin ihtiyaçlarını karşılayamadığı gerekçesiyle reddederler; liberalizmin ilerlemeye, demokratik eşitliğe vb. duyduğu güvenin bilgisiz bir vasatlığı ve içi boş bir halinden memnuniyeti teşvik etmesinden korkarlar. Hakiki dinin yeniden doğuşunu amaçlasalar da amaçlamasalar da, verdikleri mesajlar sönük ruhlarda din ateşini körüklemeye yöneliktir. Örneğin Sorel kendi toplum mitini, ilk Hıristiyanların zihinlerinde önemli bir yer tutan kıyamet imgesiyle karşılaştırır. (Gerçi Sorel'in sendikalistlerin pek dikkate almadığı öğretisi yeni Hıristiyanlar yerine Faşistler doğurmuştur.)

Bugün akılcılık karşıtı önermelerin verimli topraklara düşmesi, tam da liberalizmin krizinden sorumlu gelişmelere dayandırılmalıdır. Liberal bir yazarın deyişiyle, bunların psikolojik etkisi "bir tür sürüklenme, sınırları ve istikameti olmayan bir sürüklenme hissidir".[13] Atmosfer, anlamlı amaçlar belirleyerek ufku şekillendirecek birleştirici saiklerin olmamasıyla bağlantılı bir huzursuzluk hissine gebedir adeta. (Bu arada, son dönemlerde, hiçbir çağdaş eleştirmenin es geçmediği bu huzursuzluk, muhtemelen birçok sıkıntı yaşamalarına rağmen insanların en azından bizimki gibi bir "sürüklenme hissi"nden muzdaripmiş gibi görünmediği Sovyet Rusya manzarasıyla da desteklenmektedir. Ancak Komünizm davasına kendiliğinden bağlanmış olsalar bile, inançları kalıcı bir aktif duygusal varlık dışında her şey olacaktır. Çünkü Sovyet Rusya'nın Amerika'nınkiyle kıyaslanabilecek bir refaha ulaşmayı başardığını varsayarsak, bu durumda yerel sahnede süspans yaratan ideolojik saikler ve baskılar belli bir amaç olmadığı için muhtemelen bocalayacak ve sonuçta ortaya çıkan sınıflı veya sınıfsız toplum muhtemelen liberal demokrasiler gibi ideolojik açıdan tükenme tehlikesiyle karşı karşıya kalacaktır.)

Bu nedenle bir inanma isteği, inanca çağıran davetlere dünden razı olma hali vardır; boşluğun soğuk rüzgârlarına maruz kalan hayal kırıklığına uğramış pek çok entelektüel sırasıyla Komünist parti disiplininde, psikanalizde vb. sığınak bakınmıştır. İnanç yükseltme seferberlikleri de hiç eksik olmamıştır. Toynbee aksi takdirde mahvolacağımızı söyleyerek dini yeniden bütün seküler kaygıların üzerine yer-

13. Frankel, *The Case for Modern Man*, s. 20.

leştirmeyi tavsiye etmekten yorulmaz. Hangi dini? Tarihsel analojileri Toynbee'yi Hıristiyanlığın yerini alan yeni bir "üstün din" kehanetinde bulunmaya sevk eder. Ama Hıristiyanlığı terk etmeye yanaşmayan Toynbee kendi öncüllerini unutmayı tercih eder ve hayret verici bir dönüşle, açıkça içinde bulunduğumuz özel durumda yeni bir "üstün din" olmadan da yapabileceğimizi, çünkü Hıristiyanlığın henüz yolun sonuna gelmediğini ilan eder.[14] Hıristiyanlık olması şart değildir. Uzmanlaşmanın ölümcül sonuçlarından endişe eden kimi düşünürler bir hümanizm rönesansını savunur, kimileri de dikkatimizi mitolojiye çeker veya Uzak Doğu dinlerine dalar. Bu hareketlerin çoğu, bilim devrimi öncesi düşünce ve argüman tarzlarına dönmesi bakımından, geriye dönüktür. Diğerlerine gelince, inanma isteği inanma âcizliğiyle eşleşmiş gibi görünmektedir. Hissizlik bir salgın gibi yayılır; "yalnız kalabalık"[15] boşluğu ikamelerle doldurur.

Boşluktan geçen ana yollar

Durumumuzun bu kadar fark edilmeyen diğer özelliği kısaca soyutluk olarak tanımlanabilir – terim esasen hayatın her kesiminden insanın dünyayı ve kendini soyut biçimde algılamasını ifade eder. "Antik inançların harabeleri"nde yaşıyoruz, üstelik bu harabeler arasında dolulukları içindeki şeylere dair en iyi ihtimalle belli belirsiz bir farkındalıkla yaşıyoruz. Bu durumdan bilimin muazzam etkisi sorumlu tutulabilir. "Dini karakter" eğrisi düşüş gösterdikçe, bilim eğrisi de istikrarlı bir biçimde yükselmiştir. Başka türlü nasıl olabilirdi ki? Bilim teknolojik ilerlemenin pınarı, en ücra köşelerini bile etkilediği gündelik hayatı giderek daha hızlı değiştiren sonsuz bir keşifler ve icatlar akışının kaynağıdır. Yaptığımız her harekette veya bilim sayesinde yapmaktan kurtulduğumuz her hareketle bilimin etkisini hissettiğimizi söylemek abartı olmaz. Belirleyici alanlardaki uygulamalarda bu kadar üretken olan bir yaklaşımın, doğrudan hâkimiyeti altında olmayan alanlarda da zihinleri etkilemesi pek de şaşırtıcı değildir. Biz bilincinde olsak da olmasak da, düşünme biçimimiz ve gerçekliğe yö-

14. Krş. Toynbee, "Christianity and Civilization", *Civilization on Trial*, s. 207, 209.

15. David Riesman'ın terimi için bkz. *The Lonely Crowd*.

nelik tavrımızın tamamı, bilimin işleyişinin altında yatan ilkeler tarafından koşullanır.

Bu ilkeler arasında, soyutlama öne çıkar. Pek çok bilim sıradan deneyimin nesnelerini ele almaz, bu nesnelerden birtakım unsurlarını soyutlar ve bunları çeşitli yollarla işler. Dolayısıyla onlara "tüm yoğunluklarını ve değerlerini" veren nitelikleri nesnelerden sıyrılıp alınır.[16] Bu bakımdan en ileri giden doğa bilimleridir. Ölçülebilir unsurlara veya birimlere, tercihen de maddi olanlarına yoğunlaşırlar; bunları yalıtıp düzenli davranış örüntülerini ve ilişkilerini keşfetmeye çalışırlar; amaç, herhangi bir düzenliliği matematiksel kesinlikle tespit etmektir. Nicel muameleye imkân veren birimlerin, elde edildikleri nesnelerin niteliklerini hâlâ muhafaza eden birimlerden daha soyut olduğu doğruysa, bilimlerde giderek artan bir soyutluk eğiliminden bahsedilebilir. Örneğin konusu itibariyle verili malzemenin nitel bir değerlendirmesinin meşru, hatta gerekli göründüğü sosyal bilimler, sınanabilir düzenlilikler (ki bunlar çoğu zaman alakasızdır) vermeye yatkın nicel prosedürler için nitel değerlendirmeleri ihmal etme eğilimindedir; başka bir deyişle, müspet bilimler statüsüne ulaşmayı amaçlarlar. Ve müspet bilimler de içerdikleri gerçeklik izlerini daha da matematikleştirme peşindedir.

Bilimsel işlemler giderek daha ezoterik hale geldikçe, bünyelerindeki soyutluk kaçınılmaz olarak düşünme alışkanlıklarımızı da etkiler. Bu etkinin başlıca kanallarından biri elbette teknolojidir. Her tarafa nüfuz eden teknolojik büyüme, onlar olmaksızın modern medeniyeti tahayyül edemeyeceğimiz sayısız buluşu sağlayıp sunmak üzere yetiştirilmiş bir teknisyen ordusu doğurmuştur. Bütün bu ürünler doğaları itibariyle, anlamlı olsun olmasın çeşitli amaçlar için kullanılabilecek araçlardır; hepsi birer mekanizmadır ve mekanizma oldukları için ancak belirli soyutlamalar çerçevesinde anlaşılabilirler; ve hepsinin özü, işleviyle aynı kapıya çıkar.

Teknisyenler amaçlar ve varlık tarzlarından çok araçlar ve işlevleri önemser. Bu düşünme tarzı muhtemelen teknisyenin hayat sürecinde karşılaştığı meseleler, değerler ve nesnelere hassasiyetini köreltir; teknisyen bütün bunları soyut bir biçimde, daha ziyade ilgilendiği tek-

16. Dewey, *Art as Experience*, s. 338.

nik ve araçlara uygun bir biçimde tasavvur etmeye meyleder. Çağımızın teknolojik bir çağ olduğu sık sık söylenir. "Atık", "plastik", "otomasyon" vb. yeni teknik terimlerin sürekli akışından da anlaşıldığı üzere, bunda doğruluk payı vardır; gündelik dile girmekte olan kelimelerin büyük bölümünü muhtemelen aslında bu tarz terimler oluşturmaktadır. Kelimeler düşünceyi kanalize eder: Teknik terminolojinin gündelik dilde ağırlıklı bir yer işgal etmesi teknisyen zihniyetinin çok geniş bir alana yayıldığını gösterir.

İnsanlar bugün teknolojik zihniyetliler – ki bu da sözgelimi belli başlı iletişim araçlarından sağladıkları doyumların çoğu zaman iletişimin niteliğiyle alakalı olmadığına işaret eder. İletim aygıtı, iletilen içeriğe üstün gelir. İnsanların kaydedilmiş müziği kullanma biçimleri buna örnektir; adeta sınırsız bir biçimde hazır bulunmasının çekiciliğine kapılıp, bu müziğe sadece fondaki ses rolü biçerler. Dinlenmeyen müzik muhtemelen birliktelik arzularını tatmin eder; ses onları kuşatan sessizliği boğarken yalnızlığın sıkıntısını çekmek zorunda kalmazlar. Peki neden yalnız hissederler? Yalnız hissetmeleri insani teması özlediklerini gösterdiği gibi, görüntüler ve anlamlarla etkileşimimizi baltalayan soyutluğun da bir semptomudur.

Zihinsel kendilikler onlarla temasa geçmeye çalıştığımız anda buhar olup uçmaya meyleder. Zihinsel kendiliklere doğru uzanırken onları genelde radyo müziğinin indirgendiği gürültü kadar renksiz soyutlamalara indirgeriz. Kültürel veya manevi şeylere yönelik, ikisi de bu tür indirgemeler meydana getiren ve bir bakıma bilimin açtığı yolda ilerleyen iki popüler yaklaşım tarzı bu durumu iyi örnekler. Büyük ölçüde Freud'dan ve genel anlamda derinlik psikolojisinden beslenen ilk yaklaşım, her türlü zihinsel fenomeni psikolojik mizacın türevi sayarak tözünden yoksun bırakır. Birkaç bildik örnek verecek olursak, dini inançlar insanın doğuştan gelen korku ve umutlarının ifade veya simgeleri olarak tanımlanır (peki bu inançların büründüğü biçimler, ulaştıkları hakikat dereceleri ?); savaşlar bastırılamayan saldırganlıkla açıklanır (ki tarihteki savaşları açıklamaktan çok uzaktır); toplumsal düzenimizin meziyet ve kusurlarına dair değerlendirmeler, büyük ölçüde bizim düzene iyi kötü, bir şekilde uyup uymadığımız sorusu etrafında dönen mülahazalara bırakır yerini. Her şey tutumlar, davranış örüntüleri, içsel dürtülerden ibarettir. Böylece bizi çevreleyen de-

ğerlerin özgül içeriği psikolojikleştirilerek tahliye edilirken, ait oldukları âlem karanlıklar diyarına gömülüp gider.

Bu âleme yönelen diğer yaklaşım, göreci indirgeme olarak adlandırabileceğimiz şeyden ibarettir. Artan toplumsal hareketlilik ile kitle iletişim araçlarının çok kolaylaştırdığı geniş ölçekli bilgi akışı, insanların her şeyin birden fazla açıdan görülebileceğini ve kabul görmeyi hak eden tek hayat tarzının kendilerininki olmadığını fark etmesini sağlamaktadır. Buna bağlı olarak mutlaklara duydukları güven sarsılmaktadır; aynı zamanda, ufuklarının genişlemesi insanları ortaya konan farklı bakış açılarını ve perspektifleri kıyaslamaya çalışmaya davet etmektedir.* (Bu arada, bilimsel gelişmeler genel olarak göreci tercihlere paralel gidiyor gibidir; din, antropoloji ve sosyoloji gibi – hepsi de çeşitli toplumsal grupları, toplumları, kültürleri içeren– alanlarda karşılaştırmalı araştırmalara gösterilen akademik ilgi artıyor gibi görünmektedir.)

Modern zihniyetin bu karakteristiğini tam olarak belirlemek zordur. Yukarıda bahsettiğimiz sinsi hissizliğin kaynağı kısmen o olabilir; ayrıca kültürel kıyaslamaların ve karşı karşıya getirmelerin gördüğü rağbette de kendini gösterir; Doğu-Batı teması II. Dünya Savaşı'ndan bu yana gözde konulardan biri olmuştur. Ancak –belki de bir yeniden oryantasyon arzusundan vb. kaynaklanan– bu kıyaslamaların bir bedeli vardır. Böyle kıyaslamalara dalarak, maruz kaldığımız çeşitli değer sistemlerinin özlerini ıskalama riskine gireriz. Karşılaştırılabilir unsurlara gösterdiğimiz ilgi, böyle herhangi bir sistemi o sistemin kendisi için özümlemeye hazır oluşumuzu baltalar; oysa ancak kendimizi ona tamamen verdiğimiz takdirde böyle bir sistemi iliğine kadar özümlemeyi umabiliriz. Gözden geçirebildiğimiz değer ve kendiliklerin kapsamı genişledikçe, özgül özelliklerinin gözden yitme ihtimali de artar. Onlardan bize artakalan, neredeyse Cheshire kedisinin gülümsemesinden bile tözsüzdür.

Sanatçılar çoğumuzun belki de farkında bile olmadığımız ruh hallerini kendilerine has biçimlerde algılayıp ortaya çıkarır. Soyut resim gerçekçilik karşıtı bir hareketten ziyade hâkim soyutluğun gerçekçi bir ifşasıdır. Soyut resimde çizgilerin biçimlenimleri çağdaş zihinsel

* Krş. s. 80-83.

süreçlerin doğasını sadık bir biçimde yansıtır. Modern resim adeta düşünce ve duygularımızın izlediği rotayı çizmeyi amaçlamaktadır. Gerçekliğin kendisinde bu rotaların muadilleri vardır: Ayak basılmamış ormanlardan ve saklı köylerden geçip boşluğa doğru uzanan otobanları ve ana yolları andırırlar.

Güçlük

Öyleyse modern insanın durumu şu: Bağlayıcı normların kılavuzluğundan yoksundur. Gerçekliğe sadece parmak uçlarıyla dokunur. Çağdaş hayatın bu iki belirleyici etmeni öyle hemen yan yana bulunmaz. Soyutluğumuz bütün ideolojilerle ilişkilerimizi derinden etkiler. Daha kesin bir biçimde ifade edecek olursak, doğrudan dini yenilemeye ve inançlar üstünde yeni bir uzlaşı sağlamaya yönelik girişimlerin hemen hepsini sekteye uğratır.

Bu girişimlerin beyhudeliği ortadadır. Dini inançları yeniden canlandırmayı savunanlar, gördüğümüz üzere, genellikle geriye döner; bilim öncesi düşünme tarzlarına yönelir ve bu uğurda modern medeniyetin dayandığı ilkeleri feda etmeye hazır görünürler. İstesek tarihin saatini geri alabilirmişiz gibi! Durkheim bilimi saldırılara karşı savunurken şöyle der: "Kaybolup giden geleneklerin otoritesi bilim susturularak asla yeniden kurulamaz; bilimi susturmak olsa olsa bizi bu gelenekleri eski yerine koymak için daha da güçsüz kılar."[17] Ama ne yazık ki, romantik yanılsamalara yönelik bu makul reddi, hem geleneksel inançları eski yerine koyup hem de bilimi savunmaya devam etmeyi nasıl becerebileceğimize dair bir açıklamayla desteklemez. Oysa asıl zorluk da burada yatmaktadır.

Ve elbette, mutlaklara inancı yenilemeye yönelik birçok samimi girişim, aşmaya çalıştığı soyutluk açıkça kendi niteliklerinden biri olduğu için başarısızlığa mahkûmdur. Toynbee'nin bu safsatanın tipik örneklerinden olan girişimini düşünelim: Kâh aralarındaki analojiler üzerinde durarak kâh Hıristiyanlığın eşsizliğini vurgulayarak "üstün dinler"ini tekrar tekrar düzenleyip uygun örüntüler haline getirirkenki rahatlığı, Toynbee'ye göre Hıristiyanlığın, Museviliğin vb. "üstün

17. Durkheim, *Suicide*, s. 168. Ayrıca bkz. Dewey, *Art as Experience*, s. 340-41.

dinler"den başka bir şey olmadığı izlenimi yaratır kişide; dinleri soyutlamalara indirger; ve elbette dinler bu halleriyle birer bozuk para veya çakıltaşı gibi atıp tutmaya uygundur. Ancak içeriklerine karşı bu kayıtsızlık, öğütlerini mecalsiz bırakır. "Kurtulmak için ne yapmamız lazım?" diye sorar Toynbee. Buna cevabı manevi boyutta "seküler üstyapıyı yeniden dini temellerine oturtmamız" gerektiğidir.[18] Bu nasihat kendi hedefini hükümsüzleştirmektedir; dine onu olumsuzlamak üzere atıfta bulunur ve böylelikle, ulaşılmaya çalışılan hedefi gözümüzün önünde fesheder. Toynbee koca bir trendi temsil eder; hava –liberalizm karşıtı olsun olmasın– ideologların cılız vaazlarıyla doludur.

Bütün bunları göz önünde bulundurunca, ideolojik birlik geri dönüşü olmayan bir biçimde kaybedildi mi diye sorulabilir. Ama bu soru yersizdir ve gerçekçi değildir; spekülasyonları kışkırtan durumu göz önünde bulundurmayan spekülasyonlara davetiye çıkarmaktadır. Yine de, artık soruyu sorduğumuza göre, böyle spekülasyonlardan birini ele alabiliriz. Her değer sisteminin ışıma gücünün, termodinamiğin ikinci yasasına uyduğunu pekâlâ düşünebiliriz; bu da sistemin zamanla kaybettiği enerjinin sisteme geri akamayacağı anlamına gelir. Buna göre "antik inançlar" giderek ısı kaybedecektir. İçlerinde birikmiş enerjilerin ne kadar muazzam olduğunu düşünürsek, ısıları muhtemelen neredeyse algılanamayacak kadar düşecektir. İdeolojik hararet zaman zaman artmaya devam edebilir, dini kurumlar kestirilemeyecek bir zaman dilimi boyunca bizimle kalabilir. Ancak soğuma süreci tersine çevrilemeyecek bir süreçtir. (Dikkat ederseniz aşina olduğumuz karşıt görüşün de kulağa ikna edici gelen bir yanı vardır; nitekim insan ideolojik bir vakumda nefes alamayacağı ve yaşayamayacağı için ortak inançların kaçınılmaz olarak yeniden ortaya çıkacağı iddia edilebilir.)

Tekrarlayacak olursak, ideolojinin altın çağım geride bırakıp bırakmadığı sorusu, asıl meselenin üstünü örtmekten başka bir işe yaramayan sahte bir sorudur. Bu mesele birleştirici inançlarla ilişkilerimizden ziyade bugün böyle inançları bize erişilir kılan koşullarla ilgilidir. İçimizdeki ve etrafımızdaki şeylere yaklaşımımız soyut olma-

18. Toynbee, "Does History Repeat Itself?", *Civilization on Trial*, s.45.

sa, ilkesel olarak bu inançlara serbestçe erişebilirdik. Modern insanın manevi çıplaklıktan kaçma girişimlerini, zihniyetinin bu karakteristiği boşa çıkarır. Öyleyse içinde bulunduğumuz durum bizi çok doğrudan, acil bir güçlükle karşı karşıya bırakmaktadır: Ufkumuzu sınırlayan değerleri özümlemek istiyorsak, önce kendimizi bu soyutluktan mümkün olduğunca kurtarmalıyız. Bu güçlüğü aşmaya çalışırken, ideolojik kesinliklere demir atamayabiliriz; yine de en azından aramadığımız bir şeyi, başlı başına son derece önemli bir şeyi bulma şansımız var – bizim olan dünyayı.

DENEYİM VE MALZEMESİ

"Gün batımının ışıltısı"

Görünen o ki, soyutlamalara neredeyse mecburen girmemizi ancak nesnelere –Dewey'nin tabiriyle– onları "yoğun ve değerli" kılan niteliklerı geri verebilirsek sınırlayabiliriz. Bilimin etkisiyle zihinlerde meydana gelen soyutluk türünün çaresi deneyimdir – şeylerin bütün somutluğuyla deneyimlenmesidir. Durumumuzu bu açıdan gören ve buna göre yorumlayan ilk düşünür Whitehead'dir. Çağdaş toplumu soyut düşünme eğilimini desteklemekle itham eder ve somutluk istediğimizi savunur – kelimenin iki anlamıyla somutluk: "Güneş, atmosfer, dünyanın kendi ekseni etrafında dönüşü hakkında her şeyi anlasanız bile, gün batımının ışıltısını göremeyebilirsiniz. Bir şeyin kendi gerçekliği içinde somut gerçekleşiminin doğrudan algılanmasının yeri doldurulamaz. O şeyi değerli kılanın ne olduğunun altını çizen somut bir olgu isteriz."

Peki bu talep nasıl karşılanabilir? "Sanat ve estetik eğitimini kastediyorum," diye devam eder Whitehead. "Ancak burada sanatı çok genel bir anlamda kullandığım için onu bu adla anmayı tercih etmiyorum. Sanat özel bir örnek. Bizim istediğimiz, estetik kavrayış alışkanlıklarımızı genişletmek."[19] Whitehead deneyimin estetik niteliğini vurgulamakta şüphesiz haklıdır. "Somut olgu"nun algılanmasının şartı ona hem tarafsız hem de yoğun iştiraktir; somutluğunu sergile-

19. Whitehead, *Science and the Modern World*, s. 199.

mesi için, olgu hem sanattan zevk almada hem de sanat üretiminde rol oynayan yollarla algılanmalıdır.

Whitehead bu gerekliliği bir fabrikanın "makineleri, onu işletenlerin oluşturduğu topluluk, nüfusun genele sağladığı sosyal hizmet..." vb. çoklu veçhelerine işaret ederek örnekler. Adet olduğu üzere fabrikayı sadece ekonomik soyutlamalar üzerinden ele almak yerine, değerlerinin ve potansiyellerinin kıymetini bilmeyi öğrenmeliyiz. "Geliştirmemiz gereken şey böyle bir organizmayı bütünlüğü içinde kavrama alışkanlığı."[20] "Bütünlük" terimi buraya çok da uygun olmayabilir. Bir nesneyi deneyimlerken, farklı farklı niteliklerine ilişkin bilgimizin kapsamını genişletmekle kalmaz, nesneyi bir anlamda bünyemize katar, böylece varlığını ve dinamiklerini içeriden kavrarız – adeta bir kan naklidir gerçekleşen. Yabancı bir halkın alışkanlıkları ve tipik reaksiyonları hakkında bilgi sahibi olmak ile onları içeriden devindiren şeyi gerçekten deneyimlemek birbirinden farklı şeylerdir. (Yeri gelmişken, bugünlerde epey moda olan ve "karşılıklı anlayış"ı teşvik etme iddiası taşıyan kültür alışverişlerinin sorunu da burada yatar.) Veya bir şehirle ilişkilerimizi düşünelim: New York sokaklarının geometrik modeli gayet iyi bilinen bir olgudur, ama bu olgu ancak sözgelimi birbirini kesen bütün sokakların boş gökyüzünün hiçliğine çıktığını fark edersek somutlaşır.

Öyleyse istediğimiz şey gerçekliğe sadece parmak uçlarımızla dokunmak değil, gerçekliği sıkı sıkı kavramak ve onunla el sıkışmaktır. Teknisyenler bu somutlaştırma itkisi nedeniyle, çoğu zaman, oyunbaz bir animizmle, sözgelimi bir motora kaprisli bir kişinin özelliklerini atfedederler. Ama farklı gerçeklikler ve gerçekliğin farklı boyutları vardır ve içinde bulunduğumuz durumda bu dünyaların hepsi erişimimize eşit derecede açık değildir. Bunlardan hangisi çabalarımıza teslim olur? Bu sorunun cevabı, basitçe, sadece hâlâ bizim tasarrufumuzda olan gerçekliği deneyimleyebileceğimizdir.

20. *Ag.y.*, s. 200.

Erişim dahilindeki gerçeklik

Bütün yeni sentez girişimlerine rağmen, ideoloji zayıfladığı için yaşadığımız dünya enkaz yığınlarıyla dolmuştur. Bu dünyada bütünlükler yoktur; daha ziyade, akışları anlamlı sürekliliğin yerini alan tesadüfi olay parçalarından oluşur. Buna bağlı olarak, bireyin bilinci inanç kıymıkları ile çeşitli faaliyetlerin toplamı olarak düşünülmelidir; ve zihnin hayatı yapıdan yoksun olduğundan, psikosomatik bölgelerden gelen itkiler kabarıp boşlukları doldurmaya meyillidir. Parçalar halindeki bireyler parçalar halindeki gerçeklikte kendilerine düşen rolü oynarlar.

Bu dünya Proust'un, Joyce'un, Virginia Woolf'un dünyasıdır. Proust'un eserleri baştan sona, hiçbir insanın bir bütün olmadığı ve biz daha hakkındaki ilk izlenimlerimizi netleştirmeye çalışırken o değiştiği için bir insanı tanımanın imkânsız olduğu kanaatine dayanır.[21] Ayrıca modern gerçekçi roman "dışsal olayların sürekliliğinin parçalanıp gitmesi" üzerinde ısrarla durur.[22] Erich Auerbach bu noktayı örneklemek için *Deniz Feneri*'nden bir bölümü kullanır: "Virginia Woolf'un romanında olan tam da bu tür eserlerin her yerinde yapılmak istenen şeydir ... – yani tesadüfi oluşu vurgulamak, bu oluşu eylemin planlanmış bir sürekliliğinin hizmetinde değil, başlı başına bir şey olarak kullanmak."[23]* Bunun kaçınılmaz sonucu, kendisi için anlatılan tesadüfi olayların bir araya gelmesiyle nihayetinde belli bir amaca yönelik bir bütünün oluşmamasıdır.** Auerbach'ın gözlemlediği gibi, "bu romanların hemen hepsinin ortak yanı belirsizlik, anlamın muğlak tanımlanamazlığı ... yorumlanamaz simgeciliktir".[24] (Hemen hemen aynı şeyler herhangi bir Fellini filmi için de söylenebilir.)

Modern roman tarafından tasvir edilen dünya sporadik tinsel kavramlardan dağınık maddi olaylara kadar uzun bir yol kateder. Gerçekliğin fiziksel boyutunu kapsayan ama onu ayrıca sergilemeyen bir zihinsel sürekliliktir. Ancak, hâkim soyutluktan kurtulmak istiyorsak,

21. Proust, *Remembrance of Things Past*; örneğin bkz. c. I, s. 15,656.
22. Auerbach, *Mimesis*, çev. Willard R. Trask, s. 546.
23. *A.g.y.*, s. 552. * Krş. s. 415.
** Bkz. s. 417-19. 24. *A.g.y.*, s. 551.

öncelikle bilimin dünyanın geri kalanından ayırmayı başardığı bu maddi boyuta odaklanmamız gerekir. Çünkü bilimsel ve teknolojik soyutlamalar zihinleri çok etkili bir biçimde koşullar; ve bu soyutlamaların hepsi, bizi bir taraftan fiziksel fenomenlere sevk ederken, bir taraftan da aklımızı çelerek dikkatimizi bu fenomenlerin niteliklerinden başka tarafa çeker. Bu hem verili olan hem de verili olmayan fenomenleri somutluklarıyla kavramanın aciliyeti buradan gelir. "Estetik kavrayış"ın asli malzemesi, bize çağrıştırdığı bütün şeylerle beraber, fiziksel dünyadır. En derin katmanlarına nüfuz etmedikçe, gerçekliği kucaklamayı umut edemeyiz.

Filmin nüfuz alanı olarak fiziksel gerçeklik

Peki bu derinliklere erişimimizi sağlayacak yolu nasıl bulabiliriz? Hiç şüphesiz, hem fiziksel veriyi yalıtan hem de doruk noktasına bunları sunarken ulaşan fotoğraf ve film, söz konusu derinliklerle temas kurma görevini büyük ölçüde kolaylaştırmıştır. Lewis Mumford haklı olarak fotoğrafın eşsiz bir becerisini, "modern çevremizin karmaşık, birbiriyle ilişkili veçhelerini" layığıyla resmetmesini vurgular.[25] Fotoğrafın yolun sonuna geldiği noktada da, bu görevi film devralır. Bilim ve teknolojinin ürünü olan bu iki mecra kelimenin tam anlamıyla çağdaşımızdır; içinde bulunduğumuz durumdan doğan tercih ve ihtiyaçlarla ilişkili olduklarına şüphe yoktur. Sinema ile bu ihtiyaçlar arasında bir ilişki kuran da yine Mumford'dur; filmin zamana uygun bir misyonu yerine getirerek maddi nesneleri (veya Mumford'un daha uygun gördüğü bir tabirle "organizmaları") kavramamızı ve onların kıymetini bilmemizi sağlayabileceğini savunur: "Film bize –istikametine dair herhangi bir fikri olmaksızın– iç içe ve karşılıklı etkileşim halinde organizmaların bulunduğu bir dünya sunar: Ve bu dünya hakkında daha somut düşünmemize imkân sağlar."[26]

Ama hepsi bu kadar değildir. Film fiziksel gerçekliği kaydedip keşfederken daha önce hiç görülmemiş, Poe'nun çalınan mektubu gibi bulunması zor, herkesin erişiminde olduğu için bulunamayan bir

25. Mumford, *Technics and Civilization*, s. 340.
26. *A.g.y.*, s. 343.

dünyayı gözler önüne serer. Burada kastedilen elbette gündelik dünyanın bilimin kendi topraklarına kattığı genişlemeleri değil, alışıldık fiziksel çevremizin kendisidir. Ne kadar tuhaf görünürse görünsün, sokaklar, yüzler, tren istasyonları vb. gözümüzün önünde olmasına rağmen bugüne kadar hep büyük ölçüde görünmez kalmıştır. Neden?

Bir kere, fiziksel doğanın tezahürlerini evrenin bütünsel şu veya bu veçhesiyle ilişkilendiren ideolojilerin fiziksel doğanın üstünü sürekli örttüğünü unutmamak gerekir. (Gerçekçi ortaçağ ressamları çirkinlik ve dehşetle meşgul olduklarından, ortaya çıkardıkları gerçeklik dolaysızlıktan uzaktır; bu gerçeklik ancak kendisine dışarıdan dayatılan ve günah, kıyamet günü, selamet vb. holistik kavramları yansıtan kompozisyonel veya başka amaçlı düzenlemeler tarafından yeniden tüketilmek üzere ortaya çıkar.) Ancak geleneksel değer ve normların çöktüğü göz önünde bulundurulursa, etrafımızı saran dünyayı neden fark edemediğimize dair bu açıklama ikna edici olmaktan çıkar. Aslında, ideoloji dağılıp gitmişken, maddi nesnelerin üzerlerindeki örtünün kalktığı, dolayısıyla bu nesnelerin başlı başına şeyler olarak kıymetini bilebileceğimiz sonucuna varmak gayet makul görünmektedir. Dewey de bu sonucun üstüne atlar. "Şeylerin doğasına ters hayali sentezlerden"[27] kurtulmamızın karşılığının şeylerin doğasına dair yeni farkındalığımız olduğunu savunur; bu gelişmeyi yanlış sentezlerin ortadan kalkması kadar bilimin özgürleştirici etkisine de bağlar. Bilim, der Dewey, "en azından, bazı insanlarda, daha önce varlıklarının farkında bile olmadığımız şeyleri gözlemlemek üzere bir uyanıklık oluşmasını büyük ölçüde hızlandırmıştır."[28]

Ancak Dewey bilimin iki ucu keskin kılıç olduğunu fark etmez. Bilim bir taraftan, Dewey'in varsaydığı gibi, ilgilendiği dünyaya karşı bizi uyanıklaştırır; diğer taraftan, bu dünyayı görüş alanından çıkarma eğilimindedir – ki Dewey bu karşı etkiye değinmez. Fiziksel gerçekliğin kavranamamasının asıl belirleyici sebebi, bilim ve teknolojinin hükümranlığında edindiğimiz soyut düşünme alışkanlığıdır. Kendimizi "antik inançlar"dan kurtarır kurtarmaz şeylerin niteliklerini elemeye sevk ediliriz. Böylelikle şeyler uzaklaşmaya devam eder. Ge-

27. Dewey, *Art as Experience*, s. 340.
28. *A.g.y.*, s. 339.

nelde şeyleri kendine yeten varlıklarının ötesine işaret eden uzlaşımsal görüş ve amaçlar perspektifine yerleştirmeden edemediğimiz için de şeyler elbette daha da ele geçmez hale gelir. Dolayısıyla, araya kamera girmeseydi, bizi gündelik çevrelerimizden ayıran bariyerleri aşmak muazzam bir çabaya mal olurdu.

Film, onun ortaya çıkışından önce görmediğimiz, hatta göremediğimiz şeyleri görünür kılar. Psiko-fiziksel karşılıklarıyla maddi dünyayı keşfetmemize etkili bir biçimde yardım eder. Bu dünyayı kamerayla deneyimlemeye çalışarak onu kelimenin tam anlamıyla uyku halinden, fiili namevcudiyet halinden kurtarırız. Ve parçalara ayrıldığımız için bu dünyayı deneyimlemekte özgürüzdür. Sinema fiziksel gerçekliğin kurtarılmasını destekleyecek özel donanıma sahip bir mecra olarak tanımlanabilir. Sağladığı görüntüler, maddi hayatın akışını meydana getiren nesneleri ve olayları, ilk defa, yanımıza alıp gitmemize imkân verir.

FİZİKSEL GERÇEKLİĞİN KURTULUŞU

Farklı bir sanat

Ancak, filmlerin bize fiziksel gerçekliği deneyimletebilmesi için, gösterdikleri şeyi göstermeleri gerekir. Bu gereklilik açık olmaktan o kadar uzaktır ki mecranın geleneksel sanatlarla ilişkisi meselesini gündeme getirir.

Resim, edebiyat, tiyatro vb. doğayı ne kadar içerseler de onu sunmazlar. Daha ziyade otonomluk iddiası taşıyan eserler inşa etmek için hammadde olarak kullanırlar. Sanat eserinde hammaddenin kendisinden geriye bir şey kalmaz; daha net ifade edecek olursak, hammaddeden geriye kalanlar hammaddeyle aktarılan niyetleri tamamlayacak şekilde biçimlendirilmiştir. Gerçek hayat malzemesi bir bakıma sanatçının niyetlerinin içinde kaybolup gider. Gerçek nesne ve olaylar sanatçının yaratıcı hayal gücünü tetikleyebilir elbette; ancak sanatçı bunları amorf halleriyle muhafaza etmek yerine, kendisinde uyandırdıkları biçim ve kavramlara göre spontane bir biçimde şekillendirir.

Ressam veya şairi sinemacıdan ayıran budur; sinemacının aksine, sözgelimi ressam, hayatı kameranın sunduğu ham haliyle eserine da-

hil ederse sanatçı olmaktan çıkar. Ne kadar gerçekçi bir zihniyete sahip olsa da, gerçekliği kaydetmekten ziyade ezer. Biçimlendirme özlemlerinin peşine düşmekte özgür olduğu için, eseri anlamlı bir bütün olma eğilimindedir. Sonuç olarak bir sanat eserinin anlamı unsurlarının anlamını belirler; veya tersten söyleyecek olursak, unsurları ancak bir bütün olarak sanat eserinin bünyesindeki hakikate veya güzelliğe katkıda bulunduğu takdirde anlamlıdır. İşlevleri gerçekliği yansıtmak değil, gerçekliğe dair bir vizyonu desteklemektir. Sanat yukarıdan aşağıya ilerler. Fotoğraf mecrasının mesafeli bakış açısından, doğayı taklit eden, gelişigüzelliği teşvik eden veya dadaist bir tarzda sanatı sabote eden eserler için de geçerlidir bu. Kusursuz bir kolajdaki gazete parçası dışsal gerçekliğin bir numunesi olmaktan çıkıp, Eisenstein'ın terimini kullanacak olursak, bir "fikir telakkisi"nin dışavurumuna dönüşür.*

Sanatın filme sızması sinemanın kendine has potansiyellerini etkisizleştirir. Geleneksel sanatlardan etkilenen filmler estetik saflıkla bağlantılı nedenlerden dolayı fiili fiziksel gerçekliği gözardı etmeyi tercih ederek sinema mecrasına mahsus bir fırsatı kaçırırlar. Ve görünen verili dünyayı resmetseler de göstermeyi başaramazlar, çünkü görünen dünyanın çekimleri bu durumda sadece bir sanat eseri addedilebilecek bir şeyi oluşturmaya hizmet eder; dolayısıyla böyle filmlerdeki gerçek hayat malzemesi hammadde özelliğini kaybeder. Sanat tutkusu taşıyan deneysel filmler –sözgelimi Buñuel ve Dalí'nin *Un Chien Andalou*'su– kadar, sanattan tamamen yoksun olup da tiyatro usullerini izleyerek tam farkında olmadan sanatı takdir eden sayısız ticari film de bu gruba girer.

Hiç kimse sanat kaygısı yüksek bir hibrit olan *Un Chien Andalou* ile teatral usulleri izleyen mutat ekran eğlencesi arasındaki farkın cüzi bir fark olduğunu düşünmez. Bununla beraber, rutin ürün ile sanatçının eseri, mecrayı ona has arayışlara yabancılaştırma bakımından örtüşür. Mesela *Umberto D.* veya *Cabiria*'nın aksine, ortalama teatral filmler ve birtakım üst düzey avangard filmler aralarındaki bütün farklara rağmen bazı noktalarda birleşir. Bu tür filmler içerdikleri maddi fenomenleri keşfetmez, kullanırlar; fenomenleri fenomenlerin

* Bkz. s. 419.

kendisi için değil, anlamlı bir bütün tesis etme amacıyla içerirler; böyle bir bütüne işaret ederken de, bizi maddi boyuttan ideoloji boyutuna geri sevk ederler. Filmde sanat gericidir çünkü bütünlüğü simgeler ve böylece fiziksel gerçekliği "kap(s)ayan" inançların devam eden varlığı gibi etki eder. Sonuç, ortaya çıkan filmlerin hâkim soyutluğu devam ettirmesidir.

Bu filmlerin inkâr edilemeyecek kadar çok oluşu, "'sanat yalanı" nı[29] reddeden filmlerin ortaya çıkışını hafife almaya yol açmamalı. Bunlar sade olgusal filmlerden –aktüalite filmleri veya safi olgusal belgeseller– yaratıcısının biçimlendirme özlemleriyle aşılanmış tam tekmil uzun metraj filmlere kadar geniş bir yelpaze oluşturur. Sanat olma amacı taşımayan ilk gruptaki filmler basitçe gerçekçilik eğilimini izler, dolayısıyla en azından "sinematik yaklaşım"* olarak adlandırdığımız şeyin asgari gereklerini karşılar. Uzun metraj filmlere gelince, bunlar hem gerçekçilik eğiliminin hem de biçimlendirme eğiliminin arenasıdır; ancak teatral filmlerin aksine böyle filmlerde biçimlendirme eğilimi asla gerçekçilik eğiliminden kurtulmaya veya ona boyun eğdirmeye çalışmaz. *Potyomkin*, sessiz komedi filmleri, *Greed*, birçok Western ve gangster filmi, *La Grande Illusion*, İtalyan yeni-gerçekçiliğinin başlıca yapımları, *Los Olvidados*, *Les vacances de Monsieur Hulot*, *Pather Panchali* vb.: Bunların hepsi büyük ölçüde kameranın sağladığı hammaddenin çağrışım gücüne dayanır; ve hepsi, Fellini'nin, "iyi film" bir sanat eserinin otonomluğunu amaç edinmemeli, "hayat gibi, insanlar gibi, hataları olmalı"[30] düsturuna az çok uyar.

Sinema bu tarz filmlere mi meyletmektedir? Her halükârda, öne çıkan özellikleri kendilerini film dünyasının her yerinde, özellikle de en beklenmedikleri yerlerde göstermeye eğilimlidir. Geri kalanı teatral olan bir filmin, görüntüleri size bir anlığına görünürdeki hikâyeyi tamamen unutturan kendine göre bir hikâye anlatan bir sahne içermesine sık sık rastlanır. Böyle bir filmin kötü düzenlendiği söylenebilir, ama noksanı addedilen şey aslında tek meziyetidir. Yarı-belgesel tren-

29. Aktaran Agel, "Du film en forme de chronicle", *Cinéma et roman* içinde, Astre (haz.), s. 155.

* Bkz. s. 120 vd.

30. Bachmann, "Federico Fellini: An Interview", *Film: Book I* içinde, Hughes (haz.), s. 103.

di, kısmen, dramatik belgesellerin meziyetleri için ödenen bir bedeldir.* Müzikalin tipik kompozisyonu, gerçekçilik eğilimi ile biçimlendirme eğilimi arasındaki, mecranın derinlerinde süregiden, antinomik değilse de sağlam olmayan ilişkileri yansıtır.** Son zamanlarda, oyunculara doğaçlama yaptırarak edebiyattan ve katı hikâye inşasından kurtulmaya yönelik girişimlerde bulunuluyor veya böyle girişimler devam ettiriliyor.*** (Bu girişimlerin hakikaten tesadüfi bir hadise sunmanın peşinde olup olmaması tamamen ayrı bir meseledir.)

Bütün bunlar kamera gerçekçiliği ile sanatın birbirini dışladığı anlamına gelmez. Gösterdiğini gerçekten gösteren filmler sanatsa da farklı bir sanattır. Aslına bakılırsa, hammaddesini sergileyen tek sanat, fotoğrafın yanı sıra, filmdir. Sinematik filmlere böyle bir sanatın girmesi, yaratıcılarının doğa kitabını okuma becerisinin bir sonucudur. Bir film sanatçısı, hayal gücü zengin okurun ve bitmek bilmez bir merakla harekete geçen kâşifin vasıflarına sahiptir.**** Daha evvel verdiğimiz bir tanımı tekrarlayacak olursak, "film sanatçısı, bir hikâye anlatmak üzere yola çıkan, ama filmi çekerken fiziksel gerçekliğin tamamını kapsamaya dönük doğuştan gelen arzusunun –ayrıca hikâyeyi, herhangi bir hikâyeyi sinematik olarak anlatmak için fiziksel gerçekliği kapsamak zorunda olduğu hissinin– ağırlığı altında kalan, öyle ki gözünü karartıp, ayrıldığı anayola büyük çabalar sayesinde tekrar dönmediği takdirde içinde tamamen kaybolma tehlikesiyle karşı karşıya olduğu maddi fenomenler cangılında daha da derinlere dalan biri olarak tahayyül edilebilir."*****

Gündelik hayattan anlar

Sinema seyircisi ekrandaki görüntüleri rüya haline benzeyen bir durumda izler.****** Dolayısıyla fiziksel gerçekliği somutluğuyla kavradığı düşünülebilir; daha açık ifade edecek olursak, bir tesadüfi olaylar, oraya buraya dağılmış nesneler ve isimsiz şekiller akışını deneyimler. Michel Dard sinema salonlarında "zehirli bitkilerin, çakıl taş-

* Krş. s. 466-67. ** Bkz. s. 261-62, 407.
*** Krş. s. 198 (Pabst'ın *Die Liebe der Jeanne Ney* mizansenine atıf).
**** Bkz. s. 92. ***** Bkz. s. 463.
****** Bkz. 9. Bölüm, özellikle s. 284 vd.

larının kardeşleri" olduğumuzu söyler.[31] Hem filmin fiziksel ayrıntılarla meşgul olması* hem de ideolojinin çöküşü nedeniyle, parça parça olan zihinlerimizin bütünlerden ziyade "maddi hayatın ufak anları"nı özümsemesi kaçınılmazdır (Balázs).** Ancak, maddi hayat genel hayatın farklı farklı boyutlarına ait olabilir. Cevaplamamız gereken soru şudur: Kendimizi bıraktığımız "ufak anlar" hayatın belli bir boyutuna yakınlık sergiler mi?

Bu ufak birimler uzun metraj filmlerde, hayal edilebilecek her boyuta yayılmakta serbest olay örgülerinin unsurlarıdır. Geçmişi yeniden inşa edebilir, fantazilere dalabilir, bir inancı savunabilir veya bireysel bir çatışmayı, tuhaf bir macerayı vb. gösterebilirler. Böyle bir hikâyeli filmin herhangi bir unsurunu düşünün. Şüphesiz ait olduğu hikâyeyi ilerletmek için tasarlanmıştır, ama bizi güçlü bir biçimde, hatta öncelikle, görünen belirlenimsiz anlamların bir saçağıyla adeta çevrelenmiş olan görünen gerçekliğin parça halindeki bir ânı olarak etkilediği de doğrudur. Ve bu kapasitesiyle an, hikâyenin tamamının yakınsadığı çatışmadan, inançtan, serüvenden kendisini kurtarır. Ekrandaki bir yüz, ifadesini güdüleyen olaya bakmaksızın, bizi korkunun veya mutluluğun tekil bir ifadesi olarak cezbedebilir. Bir kavgaya veya bir gönül macerasına fon işlevi gören bir sokak, öne çıkıp baş döndürücü bir etki yaratabilir.

Öyleyse sokak ve yüz, destekledikleri olay örgüsünün boyutundan çok daha geniş bir boyut açarlar. Bu boyut, tabiri caizse, özgül hikâye içeriklerinin üstyapısının altına doğru uzanır; herkesin erişimindeki anlardan, doğum, ölüm, bir gülümseme veya "rüzgârda dalgalanan yapraklar" kadar yaygın anlardan meydana gelir.*** Erich Auerbach, bu anların her birinde olup bitenlerin "hem içinde yaşayan kişilerle son derece şahsi biçimlerde ilgili hem de (ve tam da bu nedenle) genel anlamda insanlarda ortak olan en temel şeylerle ilgili" olduğunu söyler. "İnsanların uğruna kavga ettikleri ve umutsuzluğa düştükleri tartışmalı ve istikrarsız düzenlerden nispeten bağımsız olan şey tam da bu herhangi bir andır; bu düzenlerden etkilenmeden geçer gider, tıpkı

31. Dard, *Valeur humaine du cinéma*, s. 15.

* Krş. s. 514-16. ** Bkz. s. 186-87, 423.

*** Krş. s. 112.

gündelik hayat gibi."[32] Auerbach'ın bu keskin gözlemi modern romanla ilgili olsa bile, film için de bir o kadar geçerlidir – bu bağlamda ihmal edebileceğimiz bir olgu hariç tabii: Romanın unsurları, sinemanın mahrum olduğu şekillerde, zihnin hayatını içerir.

Auerbach'ın üstünkörü "gündelik hayat" atfı önemli bir ipucu sunar. Sizde, bende ve insanlığın geri kalanında ortak olan şeylerle ilgili ufak herhangi anların, gündelik hayat boyutunu, bütün diğer gerçeklik tarzlarının matrisini oluşturduğu söylenebilir. Tam anlamıyla asli bir boyuttur bu. İnançları, ideolojik amaçları, özel girişimler ve benzerlerini bir anlığına bir kenara bıraksak bile, geriye hayat gailesinin beraberinde getirdiği üzüntüler ve sevinçler, anlaşmazlıklar ve bayramlar, istekler ve arayışlar kalır. Alışkanlığın ve mikroskobik etkileşimin bu ürünleri, yavaş değişen ve savaşlardan, salgınlardan, depremlerden ve devrimlerden sağ çıkan esnek bir doku oluşturur. Filmler, kompozisyonu mekâna, kişiye ve zamana göre değişen gündelik hayatın bu dokusunu keşfetmeye meylederler.* Dolayısıyla hem verili maddi çevremizi takdir etmemizi hem de bu çevreyi dört bir yana doğru genişletmemizi sağlarlar. Dünyayı bilfiil evimiz yaparlar.

Mecranın daha ilk zamanlarında fark edilmiştir bu. Alman eleştirmen Herman G. Scheffauer daha 1920'de, film sayesinde insanın "köyünün dar sınırlarından dışarı hiç çıkmamış bile olsa, yeryüzünü evi gibi görmeye başlayacağı" tahmininde bulunur.[33] Otuz yılı aşkın bir süre sonra, Gabriel Marcel de kendisini benzer biçimde ifade eder. Filme, özellikle de belgesel filme "habitatımız olan bu Dünya ile ilişkimizi" derinleştirme ve yakınlaştırma gücü isnat eder. "Görmeye alışkın olduğum –başka bir deyişle, gerçekte artık görmediğim– şeyden bıkmaya her zaman yatkın olan bana göre, sinemaya özgü olan bu güç, kelimenin tam anlamıyla kurtarıcı gibi görünüyor."[34]

32. Auerbach, *Mimesis*, s. 552.

* Bkz. s. 164-67.

33. Scheffauer, "The Vivifying of Space", *The Freeman*, 24 Kasım ve 1 Aralık 1920.

34. Marcel, "Possibilités et limites de l'art cinématographique", *Revue internationale de filmologie*, Temmuz-Aralık 1954, c. V, no. 18-19:164.

Maddi kanıt

Bize yaşadığımız dünyayı tanıtan sinema, tanık kürsüsünde boy göstermesi özgül sonuçlar doğuran fenomenleri sergiler. Sinema bizi ödümüzü koparan şeylerle yüzleştirir. Ve çoğu zaman bizi, gösterdiği gerçek hayat olayları ile bu olaylar hakkındaki yaygın fikirlerimizi karşı karşıya getirmek gibi zorlu bir işe girişmeye davet eder.

MEDUSA'NIN BAŞI

Medusa'nın hikâyesini okulda öğrenmiştik: devasa dişleri ve dışarı sarkan diliyle Medusa'nın yüzü o kadar korkunçtur ki, bu yüzü doğrudan gören insanlar ve hayvanlar taş olur. Bu canavarı öldürmesi için Perseus'u kışkırtan Athena, Perseus'a asla Medusa'nın yüzüne bakmamasını, ona kendisinin verdiği parlak kalkandaki yansımasından faydalanmasını tembihler. Athena'nın tavsiyesine uyan Perseus Hermes'in verdiği orakla Medusa'nın başını keser.[35]

Mitin kıssadan hissesi elbette bizi körleştirici bir korkuyla paralize ettiği için asıl dehşeti görmediğimiz ve göremediğimiz; neye benzediğini ancak bu dehşetin asıl görünüşünü yeniden üreten görüntülere bakarak bilebileceğimizdir. Bu görüntülerin sanatçının görülmemiş bir dehşeti hayal gücüne dayanarak icra etmesiyle ortak hiçbir tarafı yoktur; söz konusu görüntüler doğaları itibariyle ayna yansımalarıdır. Mevcut bütün mecralar arasında, doğaya ayna tutan sadece sinemadır. Gerçek hayatta karşılaşacak olsak taş kesilmemize neden olacak olayların yansıması için sinemaya bağlı olmamız bundan kaynaklanır. Film ekranı Athena'nın verdiği parlak zırhtır.

Hepsi bu kadar değil tabii. Mit ayrıca zırhtaki veya ekrandaki görüntülerin bir amaca ulaşmanın araçları olduğuna; seyircinin, bu görüntülerin yansıttığı korkunun başını kesmesine olanak sağladığına – veya, dolaylı olarak, sevk ettiğine– işaret eder. Pek çok savaş filminin zulüm görüntülerine meyletmesinin sebebi tam da budur. Böyle filmler amaçlarını yerine getirir mi? Mite göre, başının kesilmesi hükümranlığının sonunu getirmemiştir henüz. Athena, okulda anlatılan ver-

35. Bkz. Graves, *The Greek Myths*, c. I, s. 127, 238-9.

siyona göre, düşmanlarına korku salmak için Medusa'nın korkunç başını kalkanının parçası haline getirmiştir. Yansıyan görüntülere bakan Perseus hayaletten temelli kurtulmayı başaramamıştır.

Bu noktada, dehşet görüntülerinin anlamını altlarında yatan niyetlerde veya belirsiz etkilerinde aramanın bir manası olup olmadığı sorusu gündeme gelir. Georges Franju'nun Paris'teki bir mezbahayı anlatan filmi *Le sang des bêtes*'i düşünelim: Atlar ve inekler yöntemli olarak öldürülürken yerde bir kan gölü oluşmuştur; hayatın sıcaklığını hâlâ taşıyan hayvan bedenlerini bir testere parçalara ayırmaktadır; ve geometrik bir süslemenin huzurunu yayan rüstik bir desen şeklinde düzenlenmiş dana kafalarının akıl almaz bir çekimi vardır [59. Resim]. Bu katlanılmaz derecede korkunç görüntülerin altında yatan niyetin vejetaryenliği yaymak olmadığı açıktır; ayrıca, yok etme sahnelerine duyulan karanlık arzuyu tatmin etmeye yönelik bir girişim olarak nitelendirilmeleri de pek mümkün görünmemektedir.*

Dehşetin aynadaki yansımaları başlı başına şeylerdir. Ve başlı başına şeyler olarak seyirciyi kendilerini içeriye almaya, gerçekte bakılmayacak kadar korkunç şeylerin gerçek yüzünü hafızasına dahil etmeye çağırırlar. Sıra sıra dana kafalarını veya Nazi toplama kamplarıyla ilgili filmlerde sağa sola saçılmış işkence görmüş insan bedenlerini deneyimlerken, dehşeti panik ve hayal gücü örtülerinin arkasında kalan görünmezliğinden kurtarırız. Bu deneyim de son derece güçlü bir tabuyu ortadan kaldırdığı ölçüde özgürleştiricidir. Belki de Perseus'un en büyük başarısı Medusa'nın başını kesmesi değil, korkularını yenip bu başın kalkandaki yansımasına bakmasıydı. Zaten canavarın başını kesmesini sağlayan tam da bunu becerebilmesi değil miydi?

KARŞILAŞMALAR

Onaylayan görüntüler: Görünen maddi gerçeklik ile bu gerçekliğe dair kavramlarımızı karşı karşıya getiren filmler veya film bölümleri bu kavramları ya doğrular ya da yalanlar. İlk alternatif konumuzla daha az ilgilidir çünkü nadiren hakiki onaylamalar içerir. Çünkü onay-

* Krş. s. 146 vd.

layan görüntülere genelde bir fikrin gerçekliğe sadakatini doğrulamak için değil, bizi o fikri sorgusuz sualsiz kabullenmeye ikna etmek için başvurulur. Eisenstein'ın *Staroye i novoye*'sindeki çiftçilerin o dikkat çekici mutluluğunu, Nazi filmlerinde Hitler'i selamlarken kendinden geçen kalabalıkları, Cecil B. De Mille'in *The Ten Commandments*'ındaki mucizevi dinsel kerametleri vb. hatırlayalım. (De Mille de ne eşsiz bir şovmendir ama!)

Bunların hepsi uydurma kanıttır. Bu sözde onaylamaların niyeti sizi inandırmaktır, görmeniz değil. Bazen ruhlarını özetleyen basmakalıp bir çekim içerirler: Bir yüz, karşı ışıkla öyle kameraya alınır ki saçların ve yanakların konturları haleyi andıran parlak bir çizgi haline gelir. Bu çekimin işlevi ifşa etmek değil süslemektir. Görseller ne zaman bu işlevi üstlenseler, bir inancı yaymaya veya konformizmi desteklemeye hizmet ettiklerinden gayet emin olabiliriz. Yine de, onaylayan görüntülerin hepsinin hakikilikten yoksun olmadığı anlaşılmaktadır. *Journal d'un curé de campagne*'de genç papazın yüzü, tamamen kendine has bir güçle, dinsel inancının, manevi çalkantılarının müthiş gerçekliğini doğrular.

Maske düşürme: Elbette bizi asıl ilgilendiren, onaylayan görüntülerden ziyade fiziksel dünyaya dair kavramlarımızı sorgulayan görüntülerdir. Filmler, kameranın yakaladığı haliyle gerçeklik ile bizim hakkında yanlış kanılara sahip olduğumuz gerçekliği ancak bütün kanıtlama işini sadece görüntülere bıraktıklarında karşı karşıya getirebilirler. Böyle bir durumda görüntülerin belgesel niteliği öne çıkacağı için de, böyle karşılaşmalar sinematik yaklaşımla kesinlikle uyumludur; aslında, tıpkı maddi hayatın akışı gibi, mecranın doğrudan bir tezahürü oldukları söylenebilir.

Mevcut filmlerin çoğu bu tip karşılaşmalarla doludur şüphesiz. Böyle karşılaşmaların komik bir etki yaratmak için kullanıldığı sessiz komedi filmi, bunları sinemanın teknik özelliklerinden yararlanarak geliştirir. Chaplin'in *The Immigrant*'ındaki bir gemi sahnesinde, arkadan bakınca her hareketini deniz tutmasına bağladığımız bir yolcu-

* Bkz. s. 124.

nun, karşı açıdan gösterilince aslında balık tuttuğu anlaşılır. Kameranın konumundaki bir değişiklikle hakikat ortaya çıkar. Standart bir şakadır bu – kendinden önceki çekimlerle bilerek beslenen bir yanlış anlamayı çözer.

İster eğlence söz konusu olsun ister eleştiri, ilke aynıdır. Kamerayı maske düşürmek için kullanan ilk kişi, bekleneceği üzere, D. W. Griffith'tir. Kendisine biçtiği görev "görmenizi sağlamak"tı* ve bu görevin çevremizi göstermesinin yanı sıra önyargıları ifşa etmesini gerektirdiğinin farkındaydı. Griffith'in I. Dünya Savaşı zamanında yarattığı pek çok prototipten biri, *Broken Blossoms*'da Çinli ana karakterin alicenap ve mütevazı yüzü ile yüzünden düpedüz riyakârlık akan iki misyonerin yakın çekimlerini art arda getirdiği sahnedir. Griffith burada beyaz adamın üstünlüğüne duyulan inanç ile bu inancın üzerini örttüğü iddia edilen gerçekliği karşı karşıya getirir ve bu karşılaştırma yoluyla üstünlük inancını haksız bir önyargı addedip reddeder.

Griffith'in ortaya koyduğu model, toplumsal adaletsizliği ve bundan kaynaklanan ideolojiyi ifşa etmek için sık sık kullanılmıştır. Kendinden emin bir şekilde sinemanın "en derin eğilimine ... ifşa etme ve maske indirme eğilimine" dikkat çeken Béla Balázs, 1920'lerin Eisenstein ve Pudovkin filmlerini böyle karşılaştırmalara gösterdikleri ilgi nedeniyle sinema sanatının doruk noktası sayar.[36]

Bu yönetmenlerin ifşaat gibi görünen uygulamalarının çoğunun aslında ateşli propaganda mesajları olduğunu söylemeye gerek var mı? Ancak kamuoyu gibi belgesel filmin malzemesi de ebediyen manipüle edilemez; hakikat bir yerde mutlaka ortaya çıkacaktır. Mesela *Konets Sankt-Peterburga*'da, genç köylünün Çarlığın başkentindeki sütunlu sarayların önünden geçtiği sahnede, baskıcı otokratik yönetim ile mimari ihtişamın ittifakı bir anlığına açığa çıkar.

Toplumsal eleştiri alanındaki kamera alıştırmalarını sadece Sovyet sineması desteklememiştir. John Ford *The Grapes of Wrath*'inde mevsimlik tarım işçilerinin halini gözler önüne serer, Jean Vigo *À propos de Nice*'inde aylak zenginlerin hayatından rasgele anlar göstererek bu hayatın abesliğini eleştirir. Bu tarz en iyi eserlerden biri, Georges Franju'nun Fransa hükümeti tarafından yaptırılan bir belge-

36. Balázs, *Der Geist des Films*, s. 215-17.

sel olan *Hôtel des Invalides*'idir. Yüzey itibariyle, film bu tarihsel bina içinde düzenlenen bir turun kaydından başka bir şey değildir; etrafları turistlerle çevrili savaş malulü yaşlı rehberler, bir sergiden diğerine geçer; Napolyon, zırhlı şövalyeler ve muzaffer savaşlar hakkında nutuk çekerler. Ancak miadını doldurmuş yorumları, alttan alta onların anlamlarını boşaltan görüntülerle eşlenmiştir; böylelikle belgeselin bütünü, militarizme yönelik bir suçlamaya ve yavan bir kahramanlık kültüne döner [60. Resim].

Veya fiziksel gerçeklik, uzlaşımlar kumaşını delip geçme arzusuyla ifşa edilir. Erich von Stroheim *Greed*'de ve başka yerlerde kamerasını en kaba haliyle hayata –o ince medeniyet kisvesi altında içten içe kanayan yaralara– doğrultur. Chaplin'in maske düşürmelerle dolu filmi *Monsieur Verdoux*'da, içindeki küçük kayıkla gölün genel çekimi, bir pazar fotoğrafçısının huzur ve mutluluk rüyasını aktarır; ancak bunun hemen arkasından gelen, Mösyö Verdoux rolündeki Chaplin'in başka bir kurbanı öldürmek üzere olduğu kayığın yakın çekimi bu rüyayı yerle bir eder. Yeterince yakından bakarsanız, idilin arkasında pusuya yatmış dehşeti görürsünüz. Aynı kıssadan hisse, Franju'nun yaşama sürecinin üzerine derin gölgeler düşüren mezbaha filminden de çıkarılabilir.

Böyle ifşaların sinematik motiflerle ortak bir özelliği vardır: Bulaşma güçleri o kadar yüksektir ki aksi takdirde teatral olacak bir filmi, içindeki mevcudiyetleriyle film gibi bir şeye dönüştürürler. Ingmar Bergman'ın *Det sjunde inseglet*'i azizlerin kerametleriyle ilgili dini piyeslerden biridir adeta; ancak şövalyenin merakı ile silahtarının apaçık şüpheciliği, filmin içerdiği ortaçağ inanç ve hurafelerini baştan sona sorgular. İki karakter de dünyevi bir tavır sergiler. Seküler şüpheleri filmi bir ölçüde mecraya uyduran karşılaşmalarla sonuçlanır.

Aşağıdan yukarıya

Buraya kadar söylenenler, ekranda gösterildiği haliyle fiziksel gerçekliğin unsurları veya anlarıyla ilgilidir. Maddi anların görüntüleri başlı başına anlamlı olduğu ölçüde, aslında kendimizi onları özümlemekle sınırlamaz, anlattıklarını varoluşumuzun bütünüyle ilgili başka bağlamlara taşımaya çağırıldığımızı da hissederiz. Michel Dard'ın

ifadesiyle, "Şeyleri ruhun kaosuna daldırmadan önce kendi kaoslarından çıkaran sinema, tıpkı batan bir taşın suyun yüzeyinde oluşturduğu geniş dalgalar gibi dalgalar yaratır ruhta ."[37]

Ruhta oluşan geniş dalgalar, tam anlamıyla deneyimlediğimiz şeylerin anlamıyla bağlantılı önermeleri kıyıya taşır. Böyle önermelere duyduğumuz arzuyu tatmin eden filmler pekâlâ ideoloji boyutuna ulaşabilir. Ancak mecraya sadıklarsa, asla peşin bir fikirden yola çıkıp bu fikri uygulamaya geçirmek için maddi dünyaya inmeyeceklerdir; bilakis fiziksel verileri keşfetmeye koyulacak ve bunlardan hareketle belli bir probleme veya inanca çıkacaklardır.

Sinema materyalist bir zihniyete sahiptir; "aşağıdan" "yukarıya" ilerler. Bu istikamette ilerlemeye doğal yatkınlığının önemi ne kadar vurgulansa azdır. Büyük sanat tarihçisi Erwin Panofsky film ile geleneksel sanatlar arasındaki farkı bu yatkınlığa dayandırır: "Temsili sanatın daha önceki bütün süreçleri az veya çok idealist bir dünya kavrayışına uyar. Bu sanatlar tabiri caizse aşağıdan yukarı değil de yukarıdan aşağı işler; fiziksel dünyayı meydana getiren nesnelerle değil de şekilsiz maddeye yansıtılacak bir fikirle başlarlar. ... Hoşumuza gitse de gitmese de çağdaş medeniyetin içine işlemiş olan materyalist evren yorumuna hakkını sadece ama sadece filmler vermektedir."[38]

Öyleyse filmin kılavuzluğunda, fikirlere de, boşluğa çıkan anayollardan değil, şeylerin sık çalılığından geçen patikalardan yaklaşırız, eğer yaklaşacaksak. Tiyatro seyircisi öncelikle zihnini ve ancak zihni yoluyla da duyarlılığını etkileyen bir gösteriyi seyreder, buna karşılık sinema seyircisi fizyolojik doygunluğa ulaşmadığı takdirde ne soru sorabilecek ne de sorularına cevap arayabilecek bir durumda bulur kendisini. Lucien Séve'e göre "sinema ... seyircinin yeni bir tür faaliyette bulunmasını gerektirir: keskin bakışını cismani olandan manevi olana doğru çevirmesini".[39] Charles Dekeukeleire de içerimlerine dair bir farkındalıkla bu yukarı doğru harekete dikkat çeker:

37. Dard, *Valeur humaine du cinéma*, s. 16.

38. Panofsky, "Style and Medium in the Motion Pictures", *Critique*, Ocak-Şubat 1947, c. 1, no. 3:27. Ayrıca bkz. Hauser, *The Social History of Art*, c. II, s. 955.

39. Sève, "Cinéma et méthode", *Revue internationale de filmologie*, Temmuz-Ağustos 1947, c. I, no. 1:46.

"Duyular manevi hayatımız üzerinde bir etki yaratıyorsa, duyumsal idraklerimizin nicelik ve niteliğini artıran sinema güçlü bir maneviyat mayası haline gelir."[40]

"İnsan Ailesi"

Peki ya manevi hayatın kendisi? Filmin aşağıdan yukarıya ilerlerken geliştirdiği önermeler bu kitabın kapsamı dışında kalsa da, büyük resmi tamamlamak için iki nokta üzerinde durmakta fayda var. Öncelikle, bu önermeler veya mesajlar arasında bir hiyerarşi kurmaya yönelik bütün girişimlerin beyhude olduğu anlaşılmıştır. Béla Balázs'ın sinemanın ancak devrimci amaçlara hizmet ederse gerçek sinema olacağı tezi,[41] film mecrası ile sosyalizm veya kolektivizm arasında yakın bir ilişki koyutlayan yeni-gerçekçi vb. düşünce ekollerinin benzer görüşleri kadar savunulamazdır.[42]* Grierson'ın eğitsel bir araç, sorumlu yurttaşlığı teşvik etmenin bir yolu olarak film, daha doğrusu belgesel film tanımı da yeterince kuşatıcı değildir.[43] Eşit derecede meşru olan sayısız önerme vardır. Birkaçını sayacak olursak, Fellini'nin sempati ve amaç arayışındaki sığınaksız bireyle yoğun olarak meşgul olması,[44] Buñuel'in varoluşumuzun sandık odalarını dolduran mezalim ve şehvetle ilgilenmesi; Franju'nun, gecenin bir yarısı uyanıp bir anda ölümün varlığını, hazla kıyımın birlikteliğini fark eden bir genç gibi gündelik hayatın dipsiz uçurumu karşısında dehşete kapılması...

Bu sinematik önermelerden biri, dünya halkları arasındaki fiili yakınlaşmayı yansıttığı ve teşvik ettiği için, özel ilgiyi hak ediyor. Erich Auerbach, gayet makul bir biçimde, hayatın modern roman tarafından temsil edilen herhangi anlarının "genel anlamda insanlarda ortak olan en temel şeylerle" ilgili olduğu yolundaki gözlemini aktardıktan he-

40. Dekeukeleire, *Le Cinéma et la pensée*, s. 15. Ayrıca krş. L'Herbier, "Théâtre et cinéma", *Bréviaire du cinéma* içinde, Ford (haz.), s. 99.

41. Balázs, *Der Geist des Films*, s. 215-17.

42. Örneğin bkz. Faure, "Cinéma", *Le Rôle intellectuel du cinéma*, s. 216-20; *The Social History of Art*, c. II, s. 946-8.

* Krş. s. 485.

43. Hardy (haz.), *Grierson on Documentary*.

44. Krş. Bachmann, "Federico Fellini: An Interview", *Film: Book 1* içinde, Hughes (haz.), s. 104-5

men sonra buna işaret eder.* "Bu peşin hükümsüz ve keşfe açık temsil tipinde," diye devam eder, "insanların hayat tarzları ile düşünme biçimleri arasındaki farkların –yüzeydeki çatışmaların altında– daha şimdiden ne kadar azaldığını görmememiz imkânsızdır. ... Çatışmaların altında ve aynı zamanda çatışmalar yoluyla, iktisadi ve kültürel bir düzleme süreci gerçekleşmektedir. İnsanlığın yeryüzünde müşterek bir hayat sürmesinin önünde hâlâ uzun bir yol var, ama hedef görünür hale gelmeye başladı."[45]

Auerbach bu hedefe uzanan yolda ilerleyen insanlığı görünür kılma görevinin fotoğrafik mecralara tahsis edildiğini de ekleyebilirdi belki; pek çok yerdeki müşterek gündelik hayatın maddi veçhelerini sadece bu mecralar kaydedebilecek konumdadır. "İnsan Ailesi" fikrinin doğuştan fotoğrafçı birinden çıkmış olması tesadüf değildir. Ve Edward Steichen'ın sergisinin dünya çapında yankı uyandırmasının nedenlerinden biri tam da fotoğraflardan, sergiledikleri vizyonun gerçekliğini tasdik etmek zorunda olan görüntülerden oluşmasıdır. Fotoğrafik doğaları nedeniyle filmler de bu temayı ele almaya yazgılıdır.[46] Bazıları bilfiil yapar bunu. Paul Rotha ve Basil Wright'ın *World Without End*'i Meksikalılar ile Tayvanlılar arasındaki benzerlikleri gösterir ve düzleme sürecinin sınırlarını kabul ettiği için çok daha ikna edici bir biçimde gösterir: Yıkık dökük köy kilisesi hayatta kalmayı başarır ve antik Buda kamyonların hızına dair tefekküre dalar.**

Veya Satyajit Ray'in şöyle sahnelerle dolu epizot filmi *Aparajito*'yu düşünelim: Kamera bir ağacın dekoratif kabuğuna odaklanır, ardından büyük şehirdeki oğlu Apu'yu özleyen annenin yüzüne doğru aşağı tilt yapar. Uzaktan bir tren geçmektedir. Kadın Apu'yu "Anne" diye bağırırken duyduğunu hayal ettiği eve doğru yavaş yavaş geri yürür. Apu annesine geri mi dönmektedir? Ayağa kalkıp sudaki yansımalara ve yakamoz gibi dans eden parıltılarla ışıldayan boş geceye bakar. Hindistan bu epizodun içindedir ama bu epizodun içinde sadece Hindistan yoktur [61. Resim]. *New York Times* okurlarından biri

* Krş. s. 522.

45. Auerbach, *Mimesis*, s. 552.

46. Krş. Cohen-Séat, *Essai sur les principes*, s. 30, 180-81.

** Bkz. s. 398.

film bölümünün editörüne "Bence *Aparajito*'nun en olağanüstü tarafı, hikâyenin uzak bir diyarda geçtiğini, bu yüzlerin egzotik güzelliğini görmenize rağmen, size aynı şeyin hemen her gün Manhattan, Brooklyn veya Bronx'ta da olduğunu hissettirmesi," diye yazar.[47]

İçerik bakımından farklılık gösterseler de bu önermelerin hepsi, gelip geçici fiziksel gerçekliğe nüfuz eder ve yakarak içinden geçer. Ama bir kere daha hatırlatalım: İstikametleri bu araştırmayı ilgilendirmemektedir artık.

—

47. Laing, "Fine Fare", *The New York Times*, 28 Haziran 1959.

Kaynakça

Kaynakça aktarılan ve atıfta bulunulan metinleri listelemektedir. Süreç boyunca başvurulan muazzam arka plan malzemesi kaynakçaya dahil edilememiştir.

Adler, Mortimer J., *Art and Prudence:* A *Study in Practical Philosophy*, New York, 1937.

Agee on Film: Reviews and Comments, New York, 1958.

Agel, Henri, "Du film en forme de chronicle", *Cinéma et roman* içinde, G.-A. Astre (haz.), Paris, 1958, s. 147-55. [La revue des lettres modernes, c. V, no. 36-8.]

Allendy, Dr., "La valeur psychologique de l'image", *Intelligence du cinématographe* içinde, Marcel L'Herbier (haz.), Paris, 1946, s. 304-18. [İlk defa 1926'da yayımlanmıştır.]

Aragon, Louis, "Painting and Reality: A Discussion", *transition*, no. 25, Güz 1936, s.93-103.

Arnheim, Rudolf, *Film*, Londra, 1933.

— *Art and Visual Perception:* A *Psychology of the Creative Eye*, Berkeley ve Los Angeles, 1954.

— "Perceptual Abstraction and Art", *Psychological Review*, c. 54, no. 2, Mart 1947, s. 66-82.

Artaud, Antonin, "The Shell and the Clergyman: Film Scenario", *transition*, no. 19-20, Haziran 1930, s. 63-9.

Auerbach, Erich, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, İng. çev. Willard R. Trask, Princeton, 1953.

Bachmann, Gideon, "The Films of Luis Buñuel", *Cinemages*, no. 1, 1954.

— "Federico Fellini: An Interview", *Film: Book 1: The Audience and the Filmmaker* içinde, Robert Hughes (haz.), New York, 1959, s. 97-105.

— *Jean Epstein, 1897-1953*, Jean Epstein özel sayısı, *Cinemages*, no. 2, 1955.

Balázs, Béla, *Der sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films*, Wien/Leipzig, 1924.

— *Der Geist des Films*, Halle, 1930.

— "Das Drehbuch oder Filmszenarium", *Von der Filmidee zum Drehbuch* içinde, 1949, s. 60-80.

Barbara. Umberto, "Le cinéma sans acteurs", *Le Rôle intellectuel du cinéma* içinde, Paris: Institut de Coopération Intellectuelle, Société des Nations, 1937, s. 225-34.

Bardèche, Maurice ve Brasillach, Robert, *The History of Motion Pictures*, haz. ve çev. Iris Barry, New York, 1938.

Barjavel, René, *Cinéma total: Essai sur les formes futures du cinéma*, Paris, 1944.
Barry, Iris. *Film Notes—Part I: The Silent Film*, c. XVI, no. 2-3, New York: Museum of Modern Art, 1949.
— "The Film of Fact", *Town & Country*, c. 100, no. 4288, Eylül 1946, s. 142, 253-4, 256.
Benjamin, Walter, "L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée", *Zeitschrift fuer Sozialforschung*, c. V, no. 1, 1936, s. 40-68; Türkçesi: "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı", *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YKY, 1993.
— "Ueber einige Motive bei Baudelaire", *Zeitschrift fuer Sozialforschung*, c. VIII, no. ½, 1939, s. 50-91; Türkçesi: "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine", *Son Bakışta Aşk* içinde, Nurdan Gürbilek (haz.), çev. Ahmet Doğukan, İstanbul: Metis, 1993.
Berge, François ve André, "Interview de Blaise Cendrars sur le cinéma", *Cinéma* içinde, 1925, s. 138-42. [Les cahiers du mois, 16/17.]
Bessy, Maurice ve Duca, Lo, *Louis Lumière, inventeur*, Paris, 1948.
Beucler, André, "L'homme cinéma", *La Revue du cinéma*, c. 2, no. 16, 1 Kasım 1930, s. 14-20.
Blitzstein, Marc, "Music in Films: A Symposium of Composers", *films*, c. I, no. 4, Kış 1940.
Bluestone, George, *Novels into Film*, Baltimore, 1957.
— "An Interview with Federico Fellini", *Film Culture*, c. III, no. 3, Ekim 1957, s. 3-4,21.
Bolen, Francis, "Films and the Visual Arts", *Films on Art: Panorama 1953*, Bolen (haz.). Paris, 1953. [Ayrıca bkz. bu UNESCO yayınının Fransızca edisyonu, s. 5-10.]
Brunius, B. Jacques, "Experimental Film in France", *Experiment in the Film*, Roger Manvell (haz.), Londra, 1949, s. 60-112.
Caillois, Roland, "Le cinéma, le meurtre et la tragédie", *Revue internationale de filmologie*, c. II, no. 5, s. 187-91.
Cavalcanti, Alberto, "Comedies and Cartoons", *Footnotes to the Film*, Charles Davy (haz.). Londra, 1937, s. 71-86.
— "Sound in Films", *films*, c. 1, no. 1. Kasım 1939, s. 25-39.
Caveing, Maurice, "Dialectique du concept du cinéma", *Revue internationale de filmologie*, c. I, no. 1, Temmuz-Ağustos 1947, s. 71-8 ve no. 3-4, Ekim 1948, s. 343-50.
Cellini, Benvenuto, *The Autobiography of Benvenuto Cellini*, New York: The Modern Library, 1927.
Chaperot, Georges, "Henri Chomette: Le poème d'images et le film parlé", *La Revue du cinéma*, c. 2, no. 13, 1 Ağustos 1930, s. 26-36.
Charensol, Georges, "Le cinema parlant", *Intelligence du cinématographe*, Marcel L'Herbier (haz.), Paris, 1946, s. 169-71. [İlk defa 1935'te yayımlanmıştır.]
Chavance, Louis, "Les conditions d'existence du cinéma muet", *a.g.y.*, s. 141-4. [İlk defa 1929'da yayımlanmıştır.]
Chiaromonte, Nicola, "a note on the movies", *instead*, no. 4, Haziran 1948.

— "Rome Letter: Italian Movies", *Partisan Review*, c. XVI, no. 6, Haziran 1949, s. 621-30.

Clair, René, *Réflexion faite: Notes pour servir à l'histoire de l'art cinématographique de 1920 à 1950*, Paris, 1951.

— "Le cinématographe contre l'esprit", *Anthologie du cinéma*, Paris, 1946, s. 175-82. [1927'de verdiği seminer.]

Cocteau, Jean, *The Blood of a Poet:* A *Film by Jean Cocteau*, İng. çev. Lily Pons, New York, 1949.

Cohen-Séat, Gilbert, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma. I. Introduction générale: Notions fondamentales et vocabulaire de filmologie*, Paris, 1946.

Cooke, Alistair, *Douglas Fairbanks: The Making of a Screen Character*, New York, 1940.

Copland, Aaron, "Tip to Moviegoers: Take off Those Ear-Muffs", *The New York Times Magazine*, 6 Kasım 1949.

"Core of the Movies – the Chase: Answers by Alfred Hitchcock", *The New York Times Magazine*, 29 Ekim 1950.

Cranston, Maurice, "The Pre-Fabricated Daydream", *The Penguin Film Review*, no.9, 1949, s. 26-31.

Croce, Arlene, "Gervaise", *Film Culture*, c. III, no. 5, Aralık 1957, s. 14-15.

Crowther, Bosley, "Seen in Closc-up", *The New York Times*, 23 Eylül 1951.

Dahl, Ingohf, "Igor Stravinsky on Film Music", *Cinema*, c. 7, no. 1, Haziran 1947, s. 8-9, 21.

Dard, Michel, *Valeur humaine du cinéma*, Paris, 1928. [Le rouge et le noir: Les essais, no. 10.]

Dekeukeleire, Charles, *Le Cinéma et la pensée*, Brüksel, 1947. [Collection Savoir, no. 13.]

Delluc, Louis, *Photogénie*, Paris, 1920.

— "Photographie", *Anthologie du cinéma*, Marcel Lapierre (haz.), Paris, 1946, s. 134-6.

Deren, Maya, *An Anagram of Ideas on Art, Form, and Film*, Yonkers, New York, 1946.

Dewey, John, *Art As Experience*, New York, 1934.

Doniol-Valcroze, Jacques ve Bazin, André, "Conversation with Buñuel", *Sight and Sound*, c. 24, no. 4, Bahar 1955, s. 181-5.

Doyle, A. Conan, *The Complete Sherlock Holmes*, New York: Garden City, 1938; Türkçesi: *Sherlock Holmes – Bütün Maceraları*, çev. Mehmet Can Uğur, İstanbul: Cem, 2013.

Dreville, Jean, "Documentation: The Basis of Cinematography", *Close Up*, c. VII, no. 3, Eylül 1930, s. 202-6.

Dulac, Germaine, "L'essence du cinéma l'idée visuelle", *Cinéma* içinde, Paris, 1925, s. 57-66. [Les cahiers du mois, 16/17.]

— "La cinégraphic intégrale", *Anthologie du cinéma* içinde, Marcel Lapierre (haz.), Paris, 1946, s. 157-68. [İlk defa 1927'de yayımlanmıştır.]

— "Le cinéma d'avant-gardc", *Intelligence du cinématographe* içinde, Marcel

L'Herbier (haz.), Paris, 1946, s. 341-53. [İlk defa 1932'de yayımlanmıştır.]
Durkheim, Emile, *Suicide: A Study in Sociology*, İng. çev. John A. Spaulding ve George Simpson Londra, 1952; Türkçesi: *İntihar: Toplumbilimsel İnceleme*, çev. Özer Ozankaya, Ankara: İmge, 1992.
Eder, Josef Maria, *History of Photography*, İng. çev. Edward Epstean, New York, 1945.
Ehrenburg, Ilja, *Die Traumfabrik: Chronik des Films*, Berlin, 1931.
Eisenstein, Sergei M., *The Film Sense*, haz. ve çev. Jay Leyda, New York. 1942; Türkçesi: *Film Duyumu*, çev. Nijat Özön, İstanbul: Payel, 1984.
— *Film Form: Essays in Film Theory*, haz. ve çev. Jay Leyda, New York, 1949; Türkçesi: Film Biçimi, çev. Nijat Özen, İstanbul: Payel, 1985.
Eisenstein, 1898-1948, Londra, 1949. [Society for Cultural Relations with the U.S.S.R.'in Film Departmanı tarafından Eisenstein anısına yayımlanan İngilizce kitapçık.]
Eisler, Hanns, *Composing for the Films*, New York. 1947.
Epstein, Jean, *Cinéma* içinde, Paris. 1921.
— *Le Cinématographe vu de l'Etna*, Paris, 1926.
— "Le sens 1 bis", *Intelligence du cinématographe* içinde, Marcel L'Herbier (haz.), Paris, 1946, s. 257-65. [İlk defa 1921'de yayımlanmıştır.]
— "The Reality of Fairyland", *Jean Epstein, 1897-1953; Cinemages*, no. 1, s. 43-4.
— "Sound in Slow Motion", *a.g.y.*, s. 44.
Epstein, Marie, "Biographical Notes", *a.g.y.*, s. 7-8
Erskine, John, "On Turning an Opera into a Film", *The New York Times*, 4 Şubat 1940.
Faure, Elie, "Cinéma", *Le Rôle intellectuel du cinéma* içinde, Paris, 1937, s. 195-221.
Feininger, Andreas, "Photographie Control Processes", *The Complete Photographer*, c. 8. no. 43, 1942, s. 2795-2804.
"Fellini ueber Fellini", *Film 1958*, c. I, no. 2, 1958, s. 160-62.
Ferguson, Otis, "Hollywood's Half a Loaf", *Garbo and the Night Watchman* içinde, Alistair Cooke (haz.), Londra, 1937, s. 255-9.
— "Life Goes to the Pictures", *films*, c. 1, no. 2, Bahar 1940, s. 19-29.
Feyder, Jacques, "Transposition visuelle", *Cinéma* içinde, Paris, 1925, s. 67-71. [Les cahiers du mois, 16/17.]
"Film Crasher Hitchcock", *Cue*, 19 Mayıs 1951.
Fondane, Benjamin, "Du muet au parlant: Grandeur et décadence du cinéma", *Intelligence du cinématographe* içinde, Marcel L'Herbier (haz.), Paris. s. 145-58. [İlk defa 1930'da yayımlanmıştır.]
Forster, E. M., *Aspects of the Novel*, New York, 1927.
Frankel, Charles, *The Case for Modern Man*, Boston: Beacon, 1959
Freud, Sigmund, *The Future of an Illusion*, İng. çev. W. D. Robson-Scott, New York: Doubleday Anchor, 1957 (ilk defa 1927'de yayımlanmıştır); Türkçesi: *Bir Yanılsamanın Geleceği*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea, 2000.
— *Civilization and Its Discontents*, İng. çev. Joan Riviere, New York: Doubleday Anchor, 1958 (ilk defa 1929'da yayımlanmıştır); Türkçesi: *Uygarlığın Huzur-*

suzluğu, çev. Haluk Barışcan, İstanbul: Metis, 1999.
Freund, Gisèle, *La Photographie en France au dix-neuvième siècle: Essai de sociologie et d'esthétique*, Paris, 1936.
Gasset, José Ortega y, *The Dehumanization of Art and Other Writings on Art and Culture*, Garden City, New York: Doubleday Anchor, 1956.
Gibbon, Monk, *The Red Shoes Ballet*, Londra, 1948.
Goodman, Ezra, "Pioneer's Return: Robert Flaherty Discusses His Latest Documentary, 'The Louisiana Story'", *The New York Times*, 31 Ağustos 1947.
Gorki, Maxim, "You Don't Believe Your Eyes", *World Film News*, c. 2, no. 12, Mart 1938, s. 16.
Graves, Robert, *The Greek Myths*, 2 cilt, Baltimore: Penguin, 1955; Türkçesi: *Yunan Mitleri*, çev. Uğur Akpur, İstanbul: Say, 2010.
Greene, Graham. "Nutrition", *Garbo and the Night Watchman* içinde, Alistair Cooke (haz.), Londra, 1937, s. 228-30.
— "Subjects and Stories", *Footnotes to the Film* içinde, Charles Davy (haz.), Londra, 1937, s. 57-70.
Grierson, John. "Eisenstein and Documentary", *Eisenstein, 1898-1948* içinde, Londra, 1949, s. 15-16.
— "Robert Flaherty: An Appreciation", *The New York Times*, 29 Temmuz 1951.
Griffith, Richard, "The Film Since Then", *The Film Till Now* içinde, Rotha (haz.), New York, 1950.
— "Documentary Film Since 1939 (II. National Developments, section ii), *Documentary Film* içinde, Rotha (haz.), Londra, 1952.
— "The Use of Films By the U.S. Armed Services", *Documentary Film* içinde.
Hajek-Halke, H., *Experimentelle Fotografie*, Bonn. 1955.
Hardy, Forsyth (haz.), *Grierson on Documentary*, New York, 1947.
Hauser, Arnold, *The Social History of Art*, 2 cilt, İng. çev. Stanley Godman, Londra, 1951; Türkçesi: *Sanatın Toplumsal Tarihi*, çev. Yıldız Gölönü, Ankara: Remzi Kitabevi, 1984.
— *The Philosophy of Art History*, New York, 1958.
Herschel, Sör J. F. W., "Instantaneous Photography", *Photographic News*, c. 4, no. 88, 11 Mayıs 1860, s. 13.
Hitchcock, Alfred, "Direction", *Footnotes to the Film* içinde, Charles Davy (haz.), Londra, 1937, s. 3-15.
Hofmannsthal, Hugo von, "Der Ersatz fuer Traeume", *Die Beruehrung der Sphären*, Berlin, 1931, s. 263-8. [İlk defa 27 Mart 1921'de *Neue Freie Presse*'de yayımlanmıştır.]
Huff, Theodore, *Charlie Chaplin*, New York, 1951.
Ivens, Joris, "Borinage – A Documentary Experience", *Film Culture*, c. II, no. 1, 1956, s. 6-9.
Jacobs, Lewis, *The Rise of the American Film*, New York, 1939.
— "Avant-Garde Production in America", *Experiment in the Film*, Roger Manvell (haz.), Londra. 1949, s. 113-52.
Johnson, Albert, "The Tenth Muse in San Francisco", *Sight and Sound*, c. 24, no. 3, Ocak-Mart 1955, s. 152-6.

K., W., " 'Trade Marks' That Identify Men", *The New York Times*, 2 Ocak 1949.
Kast, Pierre, "Une fonction de constat: Notes sur l'œuvre de Buñuel", *Cahiers du cinéma*, c. II, no. 7, Aralık 1951, s. 6-16.
Katulla, Theodor, "Die Antwort des Moenchs: Bemerkungen zu Federico Fellini", *Film 1958*, c. I, no. 2, 1958, s. 139-59.
Katz, Leo, "Dimensions in Photography", *The Complete Photographer*, c. 4, no. 21, 1942, s. 1331-55.
Knight, Arthur, *The Liveliest Art: A Panoramic History of the Movies*, New York, 1957.
— "Dancing in Films", *Dance Index*, c. VI, no. 8, 1947, s. 179-99.
— "Self-Expression", *The Saturday Review of Literature*, 27 Mayıs 1950.
Kracauer, Siegfried, *From Caligari to Hitler*, Princeton, 1947; Türkçesi: *Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi*, çev. Ertan Yılmaz, İstanbul: De Ki, 2011.
— "Der heutige Film und sein Publikum", *Frankfurter Zeitung*, 30 Kasım ve 1 Aralık 1928.
— "The Conquest of Europe on the Screen: The Nazi Newsreel 1939-1940", *Social Research*, c. 10, no. 3, Eylül 1943, s. 337-57.
— "Jean Vigo", *Hollywood Quarterly*, c. II, no. 3, Nisan 1947, s. 261-3.
— "National Types as Hollywood Presents Them", *The Public Opinion Quarterly*, c. 13, no. 1, Bahar 1949, s. 53-72.
— "Silent Film Comedy", *Sight and Sound*, 21:1, Ağustos-Eylül 1951, s. 31-32.
— ve Lyford, Joseph, "A Duek Crosses Main Street", *The New Republic*, c. 119, no. 24, 13 Aralık 1948, s. 13-15.
Kronenberger, Louis, "Meet One Day, Mate the Next", PM, 4 Mayıs 1945, s. 16.
Kyrou, Ado, *Le Surréalisme au cinéma*, Paris, 1953.
Laffay, Albert, "Les grands thèmes de l'écran", *La Revue du cinéma*, c. II, no. 12, Nisan 1948, s. 3-19.
Laing, Frederick, "Fine Fare", *The New York Times*, 28 Haziran 1959. [Film bölümünün editörüne mektup.]
Landis, Carney ve Bolles, M. Marjorie, *Textbook of Abnormal Psychology*, New York, 1950.
Langer, Susanne K., *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, New York: Mentor, 1953. [İlk defa 1951'de Harvard University Press tarafından yayımlanmıştır].
Langlois, Henri, "Notes sur l'histoire du einéma", *La Revue du cinéma*, c. III, no. 15, Temmuz 1948, s. 3-15.
Lebovici, Dr. Serge, "Psychanalyse et einéma", *Revue internationale de filmologie*, c. II, no. 5, s. 49-55.
Leech, Clifford, "Dialogue for Stage and Screen", *The Penguin Film Review*, no. 6, Nisan 1948, s. 97-103.
Lefranc, Ph., "Radiguet et Stendhal à l'écran", *Cinéma et roman* içinde, G.-A. Astre (haz.), Paris, 1958, s. 170-75. [La revue des lettres modernes, c. V, no. 36-8.]
Léger, Fernand, "A New Realism—The Object", *The Little Review*, Kış 1926, s. 7-8.

— "A propos du cinéma", *Intelligence du cinématographe* içinde. Marcel L'Herbier (haz.), Paris, 1946, s. 337-40. [İlk defa 1931'de yayımlanmıştır.]
Levin, Meyer, "The Charge of the Light Brigade". *Garbo and the Night Watchman* içinde. Alistair Cooke (haz.), Londra, 1937, s. 124-8.
Lewis, Lloyd, "Erich von Stroheim of the Movies Now is a Vicious Brewster of Chicago's 'Arsenic and Old Lace' ", *The New York Times*, 22 Haziran 1941.
L'Herbier, Marcel, "Puissance de l'écran", *Bréviaire du cinéma* içinde, Charles Ford (haz.), Paris, 1945, s. 76.
— "Théâtre et cinéma", *a.g.y.*, s. 99.
Licart, Albert, *Théâtre et cinéma: Psychologie du spectateur*, Brüksel, 1937.
Lindgren, Ernest, *The Art of the Film*, Londra, 1948.
Londe, Albert, *La Photographie instantanée*, Paris, 1886.
Londra, Kurt, *Film Music*, Londra, 1936.
Longstreet, Stephen, "Setting Back the Clock", *The Screen Writer*, c. I, no. 3, Ağustos 1945, s. 9-13.
Lukács, George, *Die Theorie des Romans*, Berlin, 1920; Türkçesi: *Roman Kuramı*, çev. Cem Soydemir. İstanbul: Metis, 2003.
Lusk, Norbert, "I Love Actresses!" *New Movies*, c. XXII, no. 1, Ocak 1947, s. 24-30.
Lyons, Leonard, "The Lyons Den", *New York Post*, 5 Haziran 1950.
McCausland, Elizabeth, "Alfred Stieglitz", *The Complete Photographer*, c. 9, no. 51, 1943, s. 3319-22.
Macdonald, Dwight, "The Soviet Cinema: 1930-1938", *Partisan Review*, c. V, no. 2, Temmuz 1938, s. 37-50 ve Ağustos-Eylül 1938, no. 3, s. 35-62.
Maddison, John, "Le cinéma et l'information mentale des peuples primitifs", *Revue internationale de filmologie*, c. I, no. 3-4, Ekim 1948, s. 305-10.
Manvell, Roger, *Film*, Londra, 1944.
Marcel, Gabriel, "Possibilités et limites de l'art cinématographique", *Revue internationale de filmologie*, c. V, no. 18-19, Temmuz-Aralık 1954, s. 163-76.
Mauerhofer, Hugo, "Psychology of Film Experience", *The Penguin Film Review*, no. 8, Ocak 1949, s. 103-9.
Maugé, André R., "Ou'avez-vous appris au cinema?" *Du cinéma*, c. I, no. 3, Mayıs 1929.
Mauriae, Claude, *L'Amour du cinéma*, Paris, 1954.
Maurois, André, "La poésie du cinéma", *L'Art cinématographique*, c. III, 1927. s. 1-37.
Mekas, Jonas, "The Experimental Film in Amcriea", *Film Culture*, c. 1, no. 3, Mayıs-Haziran 1955, s. 15-19.
Meltzer, Newton E., "Are Newsreels News?" *Hollywood Quarterly*, c. II, no. 3, Nisan 1947, s. 270-72.
Metzner, Ernö, "A Mining Film", *Close Up*, c. IX, no. 1, Mart 1932, s. 3-9.
Meyerhoff, Horst, *Tonfilm und Wirklichkeit: Grundlagen zur Psychologie des Films*, Berlin, 1949.
Milano, Paolo, "Music in the Film: Notes for a Morphology", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, no. 1, Bahar 1941, s. 89-94.

Miles, Bernard, "Are Actors Necessary?", *Documentary News Letter*, c. 2, no. 4, Nisan 1941, s. 70-74.

Moholy-Nagy, László, *Vision in Motion*, Chicago. 1947.

— *Malerei. Photographie, Film*, Münih, 1925.

— "Surrealism and the Photographer", *The Complete Photographer*, c. 9, no. 52, 1943, s. 3337-42.

Morin, Edgar, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, 1956.

Morrison, George, "The French Avant-Garde", *Sequence*, 1. Bölüm, no. 4, Yaz 1948, s. 30-34; 2. Bölüm, no. 5, Güz 1948, s. 29-34; 3. Bölüm, no. 6. Kış 1948/49, s. 32-7.

Moskowitz. Gene, " 'Gervaise': From Zola to Clément", *The New York Times*, 8 Aralık 1957.

Mumford, Lewis, *Technics and Civilization*, New York, 1934.

Murphy, Gardner, *Personality: A Biosocial Approach to Origins and Structure*, New York, 1947.

"Music in Films: A Symposium of Composers", *films*, c. 1, no. 4, Kış 1940, s. 5-20.

Neergaard. Ebbe, *Carl Dreyer: A Film Director's Work*, İng. çev. Marianne Helweg, Londra: The British Film Institute, 1950.

Newhall, Beaumont, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, New York, 1949.

— "Photography and the Development of Kinetic Visualization", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, c. 7, 1944, s. 40-45.

Nicoll, Allardyce, *Film and Theatre*, New York, 1936.

Nietzsche, Friedrich, *Human, All-Too-Human 1*, The Complete Works of Friedrich Nietzsche, c. 6, İng. çev. Helen Zimmern, 1910; Türkçesi: *İnsanca, Pek İnsanca*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İş Bankası Kültür Yay., 2012.

Obraszow, Sergej, "Film und Theater", *Von der Filmidee zum Drehbuch* içinde. 1949, s. 41-59.

Panofsky, Erwin, "Style and Medium in the Moving Pictures", *transition*, no. 26, 1937, s. 121-33.

— "Style and Medium in the Motion Pictures", *Critique*, c. 1, no. 3, Ocak-Şubat 1947, s. 5-28. [1937 tarihli metnin gözden geçirilmiş ve geliştirilmiş edisyonu.]

Pierre-Ouint, Léon, "Signification du cinema", *L'Art cinématographique*, c. II, 1927, s. 1-28.

Poe, Edgar Allan, "The Mystery of Marie Rogêt", *The Great Tales and Poems of Edgar Allan Poe* içinde, New York: Pocket Books, 1940, s. 178-237; Türkçesi: "Marie Rogêt'nin Sırrı", *Bütün Hikâyeleri* içinde, çev. Dost Körpe, İstanbul: İthaki, 2002.

Poisson, Jacques, "Cinéma et psychanalyse", *Cinéma* içinde, Paris, 1925, s. 175-6. [Les cahiers du mois, 16/17.]

Pordes. Dr. Victor E., *Das Lichtspiel: Wesen-Dramaturgie-Regie*, Viyana, 1919.

Powdermaker, Hortense, *Hollywood: The Dream Factory*, Boston, 1950.

Proust, Marcel, *Remembrance of Things Past*, 2 cilt, çev. C. K. Scott Moncrieff ve Frederick A. Blossom, New York, 1932 ve 1934; Türkçesi: *Kayıp Zamanın İzinde*, 2 cilt, çev. Roza Hakmen, İstanbul: YKY, 2010.

Pudovkin, V. I., *Film Technique and Film Acting*, İng. çev. Ivor Montagu, New York, 1949; Türkçesi: *Film Çekme Sanatı ve Sinemada Oyunculuk*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Agora, 2014.

Quesnoy, Pierre-F., *Littérature et cinéma*, Paris, 1928. [Le Rouge et le Noir: Les essais, no. 9.]

Ra., T., "Motion Pictures", *Encyclopedia Britannica* içinde, c. 15, Londra & New York, 1932, s. 854-6.

Rawnsley, David, "Design by Inference", *The Penguin Film Review*, no. 9, 1949, s. 32-8. [Oswell Blakeston ile söyleşi.]

"Reaction to 'Creative Photography' ", *The New York Times*, 16 Aralık 1951.

Read, John, "The Film on Art as Documentary", *Film Culture*, c. III, no. 3, Ekim 1957, s. 6-7.

Reisz, Karel, *The Technique of Film Editing*, Londra ve New York, 1953.

Renan, Ernest, *The Future of Science*, Boston, 1891.

Reynolds, Quentin, *Leave It to the People*, New York, 1948.

Richter, Hans, *Avantgarde: History and Dates of the Only Independent Artistic Film Movement, 1921-1931* (yayımlanmamış elyazması).

— "The Avant-Garde Film Seen from Within", *Hollywood Quarterly*, c. IV, Güz 1949, s. 34-41.

Road, Sinclair, "Documentary Film Since 1939 (I. The General Scene, II. National Developments, section i)", *Documentary Film* içinde, Rotha (haz.), Londra, 1952.

Rosenhcimer, Arthur, Jr., "They Make Documentaries: Number One—Robert J. Flaherty", *Film News*, c. 7, no. 6, Nisan 1946, s. 1-2, 8-10, 23.

Rossellini, Roberto, "Dix ans de cinéma (I)", *Cahiers du cinéma*, c. IX, no. 50, Ağustos-Eylül 1955, s. 3-9.

"Rossellini", *The New Yorker*, 19 Şubat 1949, s. 25.

Rotha, Paul, *The Film Till Now*, New York, 1950 (Richard Griffith'in "The Film Since Then"iyle birlikle, gözden geçirilmiş basım)

— *Documentary Film*, Sinclair Road ve Richard Griffith'in katkılarıyla, Londra, 1952.

— "It's in the Script", *World Film News*, c. III, no. 5, Eylül 1938, s. 204-5.

— "A Foreword", *Eisenstein 1898-1948* içinde, Londra, 1949, s. 1-4.

— "Presenting the World to the World", *Films and Filming*, c. 2, no. 7, Nisan 1956, s. 8, 17.

— "The Last Day of Summer", *Sight and Sound*, c. 27, no. 6, Güz 1958, s. 314-15.

Ruskin, John, *Praeterita: Outlines of Scenes and Thoughts Perhaps Worthy of Memory in My Past Life*, Londra, 1949. [İlk defa 1885 ile 1889 arasında basılmıştır.]

Sachs, Hanns, "Film Psychology", *Close Up*, c. III, no. 5, Kasım 1928, s. 8-15.

Sadoul, Georges, *L'Invention du cinéma, 1832-1897* (Histoire générale du cinéma, I), Paris, 1946.

— *Les Pionniers du cinéma: De Méliès à Pathé*, 1897-1909 (Histoire générale du cinéma, II), Paris, 1947.

— *Histoire d'un art: Le cinéma des origines à nos jours*, Paris, 1949.

"Sang d'un poète (Le)", *Film Society Programmes*, Londra, 2 Nisan 1933.

Sargeant, Winthrop, "Music for Murder", *The New Yorker*, 30 Ekim 1954.
Schachtel, Ernest G., "On Memory and Childhood Amnesia", *Psychiatry*, c. X, no. 1, Şubat 1947, s. 1-26.
Scheffauer, Hennan G., "The Vivifying of Space", *The Freeman*, 24 Kasım 1920, s. 248-50, ve 1 Aralık 1920, s. 275-6; yeniden basım, Lewis Jacobs (haz.), *Introduction to the Art of the Movies* içinde, New York: Noonday Press, 1960. s. 76-85.
Schenk, Gustav, *Schoepfung aus dem Wassertropfen*, Berlin, 1954.
Schmoll, J. A. (Eisenwerth), "Vom Sinn der Fotografie", *Subjektive fotografie* 2: *ein Bildband moderner Fotografie* içinde, Otto Steinert (haz.), Münih. 1955.
Seton, Marie, *Sergei M. Eisenstein*, New York, 1952.
Sève, Lucien, "Cinéma et méthode", *Revue internationale de filmologie*, c. I, no. 1, Temmuz-Ağustos 1947, s. 42-6; no. 2, Eylül-Ekim 1947, s. 171-4; no. 3-4, Ekim 1948. s. 351-5.
Sherif, Muzafer ve Cantril, Hadley, *The Psychology of Ego-Involvements: Social Attitudes and Identifications*, New York, 1947.
Souriau, Etienne, "Filmologie et esthétique comparée", *Revue internationale de filmologie*. c. III, no. 10, Nisan-Haziran 1952, s. 113-41.
Spottiswoode, Raymond, A *Grammar of the Film: An Analysis of Film Technique*, Londra, 1935.
— *Basic Film Techniques*. Berkeley ve Los Angeles: University of California, Syllabus Series, No. 303, 1948.
Stern, Seymour, "D. W. Griffith and the Movies", *The American Mercury*, c. LXVII, no. 303, Mart 1949, s. 308-19.
Stifter, Adalbert, *Bunte Steine/Nachlese*, Leipzig: Insel Verlag.
T., H. H., "The Screen: 'Emperor and Golem,' " *The New York Times*, 10 Ocak 1955.
Toynbee, Arnold, "Christianity and Civilization", *Civilization on Trial*, and *The World and the West*, New York: Meridian Books, 1958, s. 198-220.
— "Does History Repeat Itself?", *a.g.y.*, s. 37-46.
Turner, John B., "On Suspense and Other Film Matters: An Interview with Alfred Hitchcock", *Films in* Review, c. I, no. 3, Nisan 1950, s. 21-2, 47.
Tyler, Parker. "The Film Sense and the Painting Sense", *Art Digest*, 15 Şubat 1954, s. 10-12, 27-28.
— *Rashomon as Modern Art*, New York, 1952. [Cinema 16 Pamphlet One.]
Ueberweg, Friedrich ve Heinze, Max, *Grundriss der Geschichte der Philosophie*, Band V, Basel, 1953.
Valéry, Paul. "Le retour de Hollande", *Variété II*, Paris, 1930, s. 19-41.
— "Le cinéma", *Les Techniques au service de la pensée*, Paris, 1938, s. 157-64.
— "Cinématographe", *Intelligence du cinématographe* içinde, Marcel L'Herbier (haz.), Paris, 1946, s. 35-6.
— *Degas, danse, dessin*, Paris, 1938.
Van Dyke, Willard, "How 'Valley Town' Was Made", *Program Notes of Cinema 16*, Ocak 1950; yeniden basım, *U.S. Camera*, Kış 1940.
Vardac, A. Nicholas, *Stage to Screen: Theatrical Method from Garrick to Griffith*, Cambridge, 1949.

Vuillermoz, Emile, "Réalisme et expressionisme", *Cinéma* içinde, Paris, 1925, s. 72-80. [Les cahiers du mois, 16/17.]

— "La musique des images", *L'Art cinématographique*, c. III, 1927, s. 39-66.

Waddington, Prof. C. H., "Two Conversations with Pudovkin", *Sight and Sound*, c. 17, no. 68, Kış 1948-9, s. 159-61.

Wallis, C. G., "The Blood of a Poet", *Kenyon Review*, c. 6, no. 1, Kış 1944, s. 24-42.

Wallon, Henri, "De quelques problèmes psycho-physiologiques que pose le cinéma", *Revue internationale de filmologie*, c. I, no. 1, Temmuz-Ağustos, s. 15-18.

— "L'acte perceptif et le cinéma", *Revue internationale de filmologie*, c. IV, no. 13, Nisan-Haziran 1953, s. 97-110.

Weston, Edward, "Seeing Photographically", *The Complete Photographer*, c. 9, no. 49, 1943, s. 3200-3206.

Whitehead, Alfred North, *Science and the Modern World*, New York: Mentor Books, 1948. [İlk defa 1925'te yayımlanmıştır.]

— *Adventures of Ideas*, New York: Mentor Books (ilk defa 1933'te yayımlanmıştır); Türkçesi: *Düşüncelerin Serüvenleri*, çev. Yusuf Kaplan, İstanbul: Külliyat Yayınları, 2008.

Wilhelm, Wolfgang, *Die Auftriebswirkung des Films*, Bremen, 1940.

Wolf-Czapek, K. W., *Die Kinematographie: Wesen, Entstehung und Ziele des lebenden Bildes*, Berlin, 1911.

Wolfenstein, Martha ve Leites, Nathan, *Movies: A Psychological Study*, Glencoe, 1950.

Wright, Basil, "Handling the Camera", *Footnotes to the Film* içinde, Charles Davy (haz.), Londra, 1937, s. 37-53.

Zinnemann, Fred, "On Using Non-Actors in Pictures", *The New York Times*, 8 Ocak 1950.

Film Dizini

Koyu verilen rakamlar ilgili görselin bulunduğu sayfa numarasını belirtmektedir.

Abel Gance, *La roue* / Tekerlek (1921) 365
— *Louise* / Louise (1939) 269
Abram Room, *Tretya meshchanskaya* / Yatak ve Divan (1926) 546
Akira Kurosawa, *Rashômon* / Sarı Irkın Şehveti (1951) 158, 432, 439, 490-2, **351**
Alan Crosland, *The Jazz Singer* / Caz Mugannisi (1927) 264
Albert Lamorisse, *Le ballon rouge* / Kırmızı Balon (1956) 458
Alberto Cavalcanti, *Rien que les heures* / Yalnızca Saatler (1926) 142, 366
Alberto Cavalcanti, Charles Crichton, Basil Dearden, Robert Hamer, *Dead of Night* / Ölüm Gecesi (1946) 178, 458, 460
Aleksandr Dovzhenko, *Arsenal* / Arsenal (1929) 128, 146, 190, 246
— *Zemlya* / Toprak (1930) 128, 246, **303**
Alexander Hall, *Here Comes Mr. Jordan* / Ve Karşınızda Bay Jordan (1941) 186
Alfred Clark, *The Execution of Mary, Queen of Scots* / İskoçya Kraliçesi Mary'nin İdamı (1895) 146
Alfred Hitchcock, *Blackmail* / Şantaj (1929) 229
— *Lifeboat* / Tahlisiye Sandalı (1944) 488
— *Spellbound* / Öldüren Hatıralar (1945) 488
— *The 39 Steps* / 39 Basamak (1935) 229
— *The Man Who Knew Too Much* / Tehlikeli Adam (1956) 263
— *The Paradine Case* / Celse Açılıyor (1948) 488
André Calmettes, Charles Le Bargy, *L'assassinat du duc de Guise* / Guise Dükü'nün Öldürülmesi (1908) 364, 412, **334**
André Cayatte, *Nous sommes tous des assassins* / Hepimiz Katiliz (1952) 147
Anthony Asquith, *The Winslow Boy* / Winslow'ların Oğlu (1948) 495
Anthony Asquith, Leslie Howard, *Pygmalion* / Pygmalion (1938) 127, 213, 413, 428-30, 472, 499
Arne Sucksdorff, *Människor i stad - En kortfilm från Stockholm* / Bir Şehrin Senfonisi (1947) 366, 450, 484, **341**
— *Vinden och floden* / Rüzgâr ve Nehir (1950-51) 484
Basil Wright, *Song of Ceylon* / Ceylon'ın Şarkısı (1934-35) 397, 405
Basil Wright, Harry Watt, *Night Mail* / Akşam Postası (1936) 396, 405
Carl Theodor Dreyer, *La passion de Jeanne d'Arc* / Jeanne d'Arc'ın

Çilesi (1928) 174, 177, **314**
— *Vredens dag* / Gazap Günü (1943) 176-77, 388, **315**
— *Vampyr* / Vampir (1931) 178, 188-89, **318**
Carol Reed, *The Third Man* / Üçüncü Adam Kim? (1949) 163, 251, 487, **321**
Cecil B. Demille, *The Ten Commandments* / On Emir (1956) 526
Charles Brabin, *The Beast of the City* / Şehrin Canavarı (1932) 215
Charlie Chaplin, *A Dog's Life* / Bir Köpeğin Hayatı (1918) 142
— *A Woman of Paris: A Drama of Fate* / Parisli Bir Kadın: Kaderin Dramatik Öyküsü (1923) 360
— *City Lights* / Şehir Işıkları (1931) 204, 211, 459
— *Limelight* / Sahne Işıkları (1952) 212, 251, 472-73, 475
— *Modern Times* / Asri Zamanlar (1936) 204, 211, 214, 233-34
— *Monsieur Verdoux* / Mösyö Verdoux (1947) 212, 472, 528
— *Sunnyside* / Sunnyside (1919) 183, **316**
— *The Gold Rush* / Altına Hücum (1925) 459
— *The Immigrant* / Göçmen (1917) 526
— *The Kid* / Yumurcak (1921) 183
— *The Pilgrim* / Hacı (1923) 494, **352**
— *The Tramp* / Serseri (1915) 152
Claude Autant-Lara, *Le diable au corps* / İçimizdeki Şeytan (1947) 442
— *Le Rouge et le Noir* / Kızıl ile Kara (1954) 442, **340**
Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske, *Cinderella* / Kül Kedisi Sindirella (1950) 187
Curt Siodmak, Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, Fred Zinnemann, Rochus Gliese, *Menschen am Sonntag* / Pazar Günü İnsanlar (1930) 458
David Lean, *Blithe Spirit* / Ben Çağırmadım (1945) 186
— *Great Expectations* / Büyük Umutlar (1946) 413, 448
— *Brief Encounter* / Kısa Karşılaşma (1945) 458, 460-61, 475
David Wark Griffith, *After Many Years* / Yıllar Sonra (1908) 65, 131, 163
— *Broken Blossoms or The Yellow Man and the Girl* / Kırık Tomurcuklar (1919) 420, 527
— *Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages* / Hoşgörüsüzlük (1916) 55, 132, 154, 175, 180, 401, 427, 432, **305**
— *The Birth of a Nation* / Bir Ulusun Doğuşu (1915) 63-64, 167, 453
— *The Lonely Villa* / Issız Köşk (1909) 427
— *The Musketeers of Pig Alley* / Domuz Çıkmazı Silahşörleri (1912), 153-4 **311**
Delbert Man, *Marty* / Marty (1955) 213
Dimitri Kirsanoff, *Ménilmontant* / Ménilmontant (1924) 458
Douglass Crockwell, *Glens Fall Sequence* / Glens Falls Sekansı (1946) 373
Edgar Anstey, Sör Arthur Elton, *Housing Problems* / Barınma Sorunları (1935) 280, 393-95, **332**
Eduardo De Filippo, *Napoli milionaria* / Ara Sokağın Hikâyesi (1951) 469, **347**
Efim Dzigan, *My iz Kronshtadta* / Kronştadlıyız (1936) 423
Elia Kazan, *Boomerang* / Geri Tepen Silah (1947) 467
— *On the Waterfront* / Rıhtımlar Üstünde (1954) 241, 420
Elliott Nugent, *Three Cornered Moon* / Üç Köşeli Ay (1933) 215

Erich von Stroheim, *Greed* / Açgözlülük (1924) 520, 528
Ernö Metzner, *Polizeibericht Überfall* / Kaza (1929) 148, **310**
Ernst Lubitsch, *Monte Carlo* / Monte Carlo (1930) 260
— *The Love Parade* / Aşk Korteji (1929) 260
— *The Smiling Lieutenant* / Gülümseyen Teğmen (1931) 260
Eugene Deslaw, *La marche des machines* / Makinelerin Yürüyüşü (1928) 135, 373
Ewald André Dupont, *Varieté* / Varyete (1925) 167
Federico Fellini, *I vitelloni* / Aylaklar (1953) 463
— *La strada* / Sonsuz Sokaklar (1954) 381, 431, 461, 480, 484-85, **349**
— *Le notti di Cabiria* / Cabiria'mn Geceleri (1957) 63, 381, **350**
Ferdinand Zecca, *La course des sergents de ville* / Polislerin Koşturması (1907) 125
Fernand Léger, *Ballet mécanique* / Mekanik Bale (1924) 371-72, 374, **329**
Frank Capra, *It's a Wonderful Life* / Şahane Hayat (1946) 186
Frank Llyod, *Cavalcade* / Süvari Alayı (1933) 458, 460
Fred Niblo, *Ben-Hur: A Tale of the Christ* / Ben-Hur (1926) 139, 176
Fred Zinnemann, *A Hatful of Rain* / Şapka Dolusu Yağmur (1957) 250
— *High Noon* / Kahraman Şerif (1952) 495
— *The Men* / Erkekler (1950) 202
— *The Search* / Arayış (1948) 467
Friedrich Wilhelm Murnau, *Der letzte Mann* / Son Adam (1924) 478
— *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* / Nosferatu (1922) 178, 184, **317**
— *Sunrise: A song of Two Humans* / Şafak (1927) 430
Fritz Brunsch, Werner Kortwich, Svend Noldan, Edmund Smith, *Sieg im Westen* / Batı'da Zafer (1941) 278
Fritz Lang, *Der müde Tod* / Yorgun Ölüm (1921) 180-81
— *Fury* / Öfke (1936) 429
— *M* / Bir Şehir Katilini Arıyor (1931) 229-30, 258, 486
— *Metropolis* / Metropolis (1927) 152
— *Spione* / Casuslar (1928) 487
Gabriel Pascal, *Major Barbara* / Binbaşı Barbara (1941) 472
Geoffrey Bell, *Transfer of Power* / Gücün Aktarımı (1939) 384
Georg Wilhelm Pabst, *Geheimnisse einer Seele* / Bir Ruhun Sırları (1926) 158, 187, 377
— *Die Liebe der Jeanne Ney* / Jeanne Ney'in Aşkı (1927) 198, 464
— *Kameradschaft* / Maden Trajedisi (1931) 214
— *Westfront 1918: Vier von der Infanterie* / Batı Cephesi (1930) 146
George Cukor, *Les Girls* / Aşk Ortakları (1957) 260
George Marshall, *Destry Rides Again* / Kovboy ve Yosma (1939) 198, 464, 521
George Stevens, *A Place in the Sun* / İnsanlık Suçu (1951) 133
— *Shane* / Vadiler Aslanı (1953) 494
— *Swing Time* / Dans Vakti (1936) 127, 260
Georges Franju, *Hôtel des Invalides* / Hôtel des Invalides (1952) 528, **354**
— *Le sang des bêtes* / (1950) 525, **353**
Georges Méliès, *Le Manoir du diable* / Şeytanın Şatosu (1896) 114
— *Le Voyage dans la lune* / Ay'a Seyahat (1902) 114
— *Voyage à travers l'impossible* / İmkânsız Yolculuk (1904) **301**

Germaine Dulac, *Disque 957* / Disk 957 (1928) 267, 370-72
— *La coquille et le clergyman* / Deniz Kabuğu ve Rahip (1928) 374, 376
— *La souriante Madame Beudet* / Güler Yüzlü Madam Beudet (1923) 167
Gian-Carlo Menotti, *The Medium* / Medyum (1951) 269, **325**
Grigori Alexandrov, Sergei Mikhailovich Eisenstein, *Romance sentimentale* / Duygusal Romans (1930) 266
Hans Richter, *Dreams That Money Can Buy* / Paranın Satın Alabildiği Düşler (1947) 379, 390
— *Filmstudie* / Film Çalışması (1926) 371
— *Rhythmus 21* / Ritim 21 (1921) 369, 373
— *Vormittagsspuk* / Kahvaltıdan Önce Hayaletler (1927) 368, 372
Harold French, Pat Jackson, Anthony Pelissier, *Encore* / Encore (1951) 458
Harry Watt, *North Sea* / Kuzey Denizi (1938) 454-55, 458
Henri Storck, *Le Monde de Paul Delvaux* / Paul Delvaux'nun Dünyası (1946) 390
Henri Storck, Paul Haesaerts, *Rubens* / Rubens (1948) 385, 389
Henri-Georges Clouzot, *Le mystère Picasso* / Picasso'nun Gizemi (1956) 392, **331**
Henry Hathaway, *Peter Ibbetson* / Peter Ibbetson (1935) 178
— *The House on 92nd Street* / 92. Sokaktaki Ev (1945) 486
Henry Koster, *One Hundred Men and a Girl* / Yüz Adam ve Bir Kız (1937) 264, **324**
Herbert Brenon, *Peter Pan* / Peter Pan (1925) 178
Herbert Matter, *Works of Calder* / Calder'in Eserleri (1950) 390
Howard Hawks, Richard Rosson, *Scarface* / Yaralı Yüz (1932) 436
Ingmar Bergman, *Det sjunde inseglet* / Yedinci Mühür (1957) 528
— *Smultronstället* / Yaban Çilekleri (1957) 437, 492-3, **337**
Irving Rapper, *The Glass Menagerie* / Sırça Kümes (1950) 419
J. M. Corredor, *A Conversation with Pablo Casals* / Pablo Casals ile Söyleşi (1956) 265
Jacques Feyder, *La kermesse héroïque* / Kahramanlar Panayırı (1935) 177
Jacques Tati, *Les vacances de Monsieur Hulot* / Bay Hulot'nun Tatili (1953) 213, 520
James Agee, Helen Levitt, Janice Loeb, *In the Street* / Sokakta (1953) 395, 484
James Algar, Samuel Armstrong, David Hand, Graham Heid, Bill Roberts, Paul Satterfield, Norman Wright, *Bambi* / Bambi (1942) 188
James Whale, *The Invisible Man* / Görünmeyen Adam (1933) 186
Jean Cocteau, *Le sang d'un poète* / Bir Şairin Kanı (1930) 375-6, 378, 492
Jean Delannoy, *La symphonie pastorale* / Pastoral Senfoni (1946) 478
Jean Epstein, *Coeur fidèle* / Sadık Kalp (1923) 369
— *Finis terrae* / Finis terrae (1929) 456
— *La chute de la maison Usher* / Usher'ların Çöküşü (1928) 374, 376
— *Le tempestaire* / Fırtına Terbiyecisi (1947) 228, 236
Jean Painlevé, *L'hippocampe, ou 'Cheval marin* / Hipokampus veya Denizatı (1934) 395-6
Jean Renoir, *La bête humaine* / Hayvanlaşan İnsan (1938) 240, 257

— *La fille d'eau* / Su Kızı (1925) 178
— *La grande illusion* / Harp Esirleri (1937) 167, 462
— *La petite marchande d'allumettes* / Küçük Kibritçi Kız (1927) 178
— *La règle du jeu* / Oyunun Kuralı (1939) 460, 462
— *Madame Bovary* / Madam Bovary (1934) 442, 446-47
Jean Vigo, *À propos de Nice* / Nice Hakkında (1930) 366
— *L'Atalante* / L'Atalante (1934) 461, 463
Jerome Hill, *Grandma Moses* / Grandma Moses (1950) 391
John Ford, *Informer* / Muhbir (1935) 413, 419-20
— *The Grapes of Wrath* / Gazap Üzümleri (1939) 442-43, 527
John Griffith Ray, *Anna Christie* / Anna Christie (1923) 422
John Huston, *Moby Dick* / Deniz Ejderi (1956) 414, 426, 442, 476
— *Moulin Rouge* / Kırmızı Değirmen (1952) 127, 184, 187, 388, 391
John M. Stahl, *Back Street* / Arka Sokak (1932) 240
John Read, *Henry Moore* / Henry Moore (1951) 382, 391
— *Walter Sickert* / Walter Sickert (1954) 382, 391
Joris Ivens, *Regen* / Yağmur (1929) 122, 366, 395, 484
Joris Ivens ve Henri Storck, *Misère au Borinage* / Borinage'da Sefalet (1934) 394, **333**
Josepf von Sternberg, *Underworld* / Yeraltı Dünyası (1927) 142, **308**
Joseph L. Menkiewicz, *Julius Caesar* / Julius Caesar (1953) 413
— *The Ghost and Mrs. Muir* / Hayalet ve Bayan Muir (1947) 186
Julien Duvivier, *Un carnet de bal* / Bir Balo Davetiyesi (1937) 240
Julien Duvivier, Victor Fleming, Josef von Sternberg, *The Great Waltz* / Büyük Vals (1938) 265, 392
Karl Grune, *Die Straße* / Sokak (1923) 166
King Vidor, *Jungle Patrol* / Cangıl Devriyesi (1944) 215, 240
Laslo Benedek, *Death of a Salesman* / Satıcının Ölümü (1951) 120, 122, 419
Laurence Olivier, *Hamlet* / Harnlet (1948) 118, 122, 152, 207, 209, 225-26, 422, **320**
— *Henry V* / V. Henry (1944) 426, 468
— *Richard III* / III. Richard (1955) 413
Lauro Venturi, *Goya* / Goya (1952) 388
Leni Riefenstahl, *Triumph des Willens* / İradenin Zaferi (1936) 142
Leo McCarey, *Ruggles of Red Gap* / Red Gap'li Ruggles (1935) 210, 227
Lewis Jacob, Paul Victor Falkenberg, *Lincoln Speaks at Gettysburg* / Lincoln Gettysburg'de Konuşuyor (1950) 389
Lionel Rogosin, *On the Bowery* / Bowery'de (1956) 455, **343**
Lloyd Bacon, *42nd Street* / 42. Sokak (1933) 260
— *Frogmen* / Kurbağa Adamlar (1951) 246
Lorenza Mazzetti, Denis Horne, *Together* / Birlikte (1956) 454, 456, 458, **344**
Louis Delluc, *Fièvre* / Ateş (1921) 364, 458, 461
Luciano Emmer, *Legend of St. Ursula* / Aziz Ursula Efsanesi (1948) 390
Luis Buñuel, *Aventuras de Robinson Crusoe* / Robinson Crusoe'nun Maceraları (1952) 213
— *Las Hurdes* / Ekmeksiz Toprak (1932) 26, 366
— *Los Olvidados* / Unutulmuşlar

(1950) 146, 199-200, 520, **319**
— *Un chien andalou* / Endülüs Köpeği (1928) 375-76, 378-79, **330**
— *El* / Garip İhtiras (1952) 55, 133, 191, 243, 383, 423
Lumière. *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* / Bir Trenin La Ciotat Garı'na Varışı (1895) 111, 113, 363, **300**
— *L'Arroseur arrosé* / Sulanan Bahçıvan (1895) 110, 450
— *La Partie d'écarté* / Kâğıt Oynayanlar (1895) 110
— *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* / Lyon'daki Lumière Fabrikası'ndan Çıkan İşçiler (1895) 111
— *Le Déjeuner de bébé* / Bebeğin Kahvaltısı (1895) 110
Man Ray. *L'étoile de mer* / Güneş Yıldızı (1928) 374, 376
Marcel Duchamp, *Anémic cinéma* / Anemik Sinema (1926) 370
Martin Fric, *Cisaruv pekar - Pekaruv císar* / Kralın Fırıncısı - Fırıncının Kralı (1952) 177
Marx Brothers, *A Night at the Opera* / Operada Bir Gece (1935) 157
Max Ophüls, *Le plaisir* / Zevk (1952) 458
Max Reinhardt, *A Midsummer Night's Dream* / Bir Yaz Gecesi Rüyası (1935) 208-9, 268
Maya Deren, *Study in Choreography for Camera* / Kamera İçin Bir Koreografi Çalışması (1945) 134
Maya Deren, Alexander Hammid, *Meshes of the Afternoon* / İkindi Tuzakları (1943) 379
Michael Powell, Emeric Pressburger, *A Matter of Life and Death* / Aşk ve Ölüm (1946) 181
— *Tales of Hoffmann* / Hoffmann'ın Sihirli Masalları (1951) 271
— *The Red Shoes* / Kırmızı Pabuçlar (1948) 180-81, **302**
Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Alberto Lattuada, Carlo Lizzani, Francesco Maselli, Dino Risi, Cesare Zavattini, *L'amore in città* / Şehirde Aşk (1954) 484
Mitchell Leisen, *Lady in the Dark* / Rüyalı Kadın (1944) 182
Morris Engel, Ruth Orkin ve Ray Ashley, *Little Fugitive* / Küçük Kaçak (1953) 130, 458, **345**
Nicole Védrès, *Paris 1900* / 1900'lerin Parisi (1947) 145
Norman Z. MecLeod, *Topper* / Topper (1937) 186
Orson Welles, *Citizen Kane* / Yurttaş Kane (1941) 158, 380, 492
— *Macbeth* / Macbeth (1948) 413, 473
— *The Tragedy of Othello* / Othello'nun Trajedisi (1955) 66
Otto Preminger, *Anatomy of a Murder* / Bir Cinayetin Anatomisi (1959) 249
Pare Lorentz, *The River* / Nehir (1937) 224
Paul Leni, Leo Birinsky, *Das Wachsfigurenkabinett* / Balmumu Heykel Müzesi (1924) 182
Paul Rotha, *World of Plenty* / Bolluk Diyarı (1943) 404-5, 472
Paul Rotha, Basil Wright, *World Without End* / Sonu Olmayan Dünya (1953) 397-98, 405, 531
Raoul Walsh, *The Thief of Bagdad* / Bağdat Hırsızı (1924) 178
Renato Castellani, *Romeo and Juliet* / Romeo ve Juliet (1954) 177, 416-17
René Clair, *Entr'acte* / Antrakt (1924) 134, 368-69, 400-1, **328**
— *La tour* / Kule (1928) 366
— *Le million* / Milyon (1931) 167, 233-34, 266, **313**
— *Le Voyage imaginaire* / Hayali Seyahat (1925) 186

— *Les deux timides* / İki Sıkılgan (1928) 145
— *Sous les toits de Paris* / Paris Damları Altında (1929) 240, 258, 260, **322**
— *The Ghost Goes West* / Hayalet Batı'ya Gidiyor (1936) 184, 186
— *Un chapeau de paille d'Italie* / İtalyan Hasır Şapka (1928) 145
René Clément, *Gervaise* / Sen Bir Melektin (1956) 431, 442, 444-45, **338**
Rex Ingram, *Four Horsemen of the Apocalypse* / Mahşerin Dört Atlısı (1921) 178
Robert Bresson, *Journal d'un curé de campagne* / Bir Taşra Papazının Güncesi (1951) 158, 439, 445, 526, **339**
— *Un condamné à mort s'est échappé* / Bir İdam Mahkûmu Kaçtı (1956) 437
Robert J. Flaherty, *Louisiana Story* / Louisiana Hikâyesi (1948) 130, 397, 452, **304**
— *Moana* / Moana (1926) **342**
— *Nanook of the North* / Kuzeyli Nanook (1922) 122-3, 236, 296, 452
Robert J. Flaherty, Richard Lyford, Curt Oertel, *The Titan: Story of Michelangelo* / Titan: Michelangelo'nun Hikâyesi (1950) 158, 389
Robert Montgomery, *The Lady in the Lake* / Göldeki Kadın (1947) 438
Robert Wiene, *Das Cabinet des Dr. Caligari* / Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (1920) 151, 180
Robert Youngson, *50 Years Before Your Eyes* / Gözünüzün Önünde Elli Sene (1950) 145
Roberto Rossellini, *Germania, anno zero* / Almanya, Sıfır Yılı (1947) 453
— *Paisà* / Hemşo (1946) 240, 458, **346**
— *Roma città aperta* / Roma Açık Şehir (1945) 461, **309**
Roger Tilton, *Jazz Dance* / Caz Dansı (1954) 127, 135, 141, **306**
Roy Boulting, David MacDonald, *Desert Victory* / Çöl Zaferi (1943) 139, **307**
Sacha Guitry, *Le roman d'un tricheur* / Bir Düzenbazın Hikâyesi (1936) 230, 438
Satyajit Ray, *Aparajito* / Yenilmez (1956) 63, 531-32, **355**
— *Pather Panchali* / Yol Türküsü (1956) 436, 460, 520
Sergei Mikhailovich Eisenstein, *Aleksandr Nevskiy* / Aleksandr Nevskiy (1938) 121, 161, 414
— *Bezhin lug* / Bejin Çayırı (1937) 396
— *Bronenosets Potyomkin* / Potemkin Zırhlısı (1925) 63, **336**
— *Ivan Groznyy* / Korkunç İvan (1944) 121, 213, 414, **335**
— *Oktyabr* / Ekim (1928) 148, 164, 401, 424, 437
— *Staroye i novoye* / Eski ve Yeni (1929) 401, 526
Shirley Clarke, *Skyscraper* / Gökdelen (1959) 399
Sidney Meyers, *The Quiet One* / Sessiz (1948) 199, 282, 458, **327**
Stan Brakhage, *Loving* / Sevmek (1957) 481
Stanley Donen, *Seven Brides for Seven Brothers* / Yedi Kardeşe Yedi Gelin (1954) 260
Stanley Donen, Gene Kelly, *On the Town* / Denizciler Geliyor (1949) 260
Stanley Kramer, *The Defiant Ones* / Kader Bağlayınca (1958) 457
Stuart Legg, *Our Russian Ally* / Müttefikimiz Ruslar (1942) 403
Teinosuke Kinugasa, *Jigokumon* /

Cehennem Kapısı (1954) 151, 177
Victor Sjöström, *Larmes de clown* / Palyaçonun Gözyaşları (1924) 359
Victoria Mercanton, *1848* / 1848 (1948) 76. 389, 504
Victorin Jasset, *Nick Carter (serisi)* / Nick Carter (1908-1911) 485
Viking Eggeling, *Symphonie diagonale* / Diyagonal Senfoni (1922) 362
Vincente Minelli, *The Clock* / Saat (1945) 429-30
— *The Band Wagon* / Asri Âşıklar (1953) 183, 260, 261, **323**
Vincente Minnelli, George Cukor, *Lust for Life* / Ölmeyen İnsanlar (1956) 391
Vittorio De Sica, *L'oro di Napoli* / Napoli Altını (1955) 459
— *Ladri di biciclette* / Bisiklet Hırsızları (1949) 166, 199, 202, 460-61, 464, **312**
— *Umberto D.* / Umberto D. (1952) 130, 417, 431, 463-64, 475, 477, 484, 494, 519, **348**
— *Villa Borghese* / Villa Borghese (1953) 459
Vsevolod I. Pudovkin, *Dezertir* / Asker Kaçağı (1933) 254
— *Konets Sankt-Peterburga* / St. Petersburg'un Sonu (1927) 163, 527, **326**
— *Mat* / Ana (1925) 454
W. S. Van Dyke, *San Francisco* / San Francisco (1936) 146, 180
Walter Ruttman, *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt* / Berlin: Büyük Bir Şehrin Senfonisi (1927) 142, 156, 366, 400-1, 484
— *Melodie der Welt* / Dünyanın Melodisi (1930) 246
— *Opus I* / Opus I (1922) 369
Wanda Jakubowska, *Ostatni etap* / Son Durak (1948) 146
Wilhelm Thiele, *Drei von der Tankstelle* / Üç Adam ve Lilian (1930) 260
Willard Van Dyke, *Valley Town* / Valley Town (1940) 399, 400
William Cottrell, David Hand, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce, Ben Sharpsteen, *Snow White and the Seven Dwarfs* / Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler (1937) 188
William Wyler, *Jezebel* / Jezebel (1938) 127
— *The Heiress* / Miras (1949) 413, 448
— *Wuthering Heights* / Ölmeyen Aşk (1939) 474

Dizin

Agee, James, 453, 455, 488
Agel, Henri, 462-63, 520
ağır çekim, 140, 185, 187, 189, 365, 369
aktüalite filmi, 23, 43, 106, 117, 121, 145, 280, 382-84, 405, 424, 467, 520
Alexandrov, Grigori, 204, 220, 367, 411
Anstey, Edgar, 332, 394
Ashley, Ray, 345
Astaire, Fred, 127, 260-61
Atget, Jean-Eugène-Auguste, 92, 96, 99, 295
Auerbach, Erich, 53, 62, 415, 447, 515, 522-23, 530-31
Aurenche, Jean, 431, 444
Autant-Lara, Claude, 340, 442
avangard, 26, 51, 53, 65, 160, 167, 359-69, 371-77, 379, 381, 387, 395, 399, 519

Balazs, Béla, 108, 133, 196, 209-10, 245, 419, 530
Balzac, Honoré de, 360, 409
Bancroft, George, 142
Barjavel, René, 193-94, 198, 207, 275
Baudelaire, Charles, 48, 98, 137, 166
belgesel, 26, 99, 106, 117-18, 121-22, 127, 145, 156, 173-75, 177, 185, 199, 201-2, 214, 216, 224-25, 230, 234, 264-66, 276-78, 280, 282, 365-68, 381-84, 389-95, 397, 399-408, 420, 444, 450-52, 454-58, 467-68, 472, 484, 488, 520-21, 523, 526-27, 530
  yarı-belgesel, 129, 186, 467, 520
Benjamin, Walter, 17, 22-24, 27-28, 36, 43, 45, 48-49, 98, 134, 136-37, 166, 268, 500
Bergman, Ingmar, 337, 437, 528
Bolen, Francis, 385, 390
Bost, Pierre, 430-31, 444
Bresson, Robert, 158, 339, 436, 445-46
Brunius, B. Jacques, 364-67, 370, 378, 381
Buñuel, Luis, 26, 130, 146-47, 191, 200, 319, 330, 366, 375, 381, 519, 530

Caillois, Roland, 475-77
Capra, Frank, 186, 207
Cartier-Bresson, Henri, 101, 299
Castellani, Renato, 66, 118, 177, 416
Cavalcanti, Alberto, 172, 181-82, 185, 206, 210, 231-32, 242-43, 246, 258, 267, 364, 366, 381, 405, 454
Cendrars, Blaise, 116-17, 284
Chaplin, Charles, 39, 142, 152, 167, 183, 186, 204, 211-12, 214, 233-34, 251, 316, 352, 360-61, 409, 472, 475, 478, 480, 494, 526, 528
Chiaromonte, Nicola, 199, 202, 500-1
cinéma pur, 160, 360-61, 364, 366, 374
Clair, René, 48, 56, 115, 126, 134, 139, 144-45, 164, 167-68, 178, 181-

82, 194-95, 204-7, 210, 230, 232-33, 237-40, 258, 260, 272-73, 275, 313, 322, 328, 364-66, 368-69, 380, 400-1, 407, 414
Clément, René, 338, 444
Clouzot, Henri-Georges, 331, 392
Cocteau, Jean, 182, 375, 378-79, 492
Cohen-Séat, Gilbert, 129, 139, 157, 272, 274-75, 414, 531
Copland, Aaron, 248, 251, 253, 255

dagerreyotipi, 74, 78-79, 105
Daguerre, Louis Jacques Mandé, 74, 79, 98
Dalí, Salvador, 330, 375, 377, 519
Dard, Michel, 128, 283, 376, 521, 522, 528, 529
Davut ve Cavut motifi, 39, 483, 493, 494, 495
De Filippo, Eduardo, 347
De Rochemont, Louis, 467, 486
De Sica, Vittorio, 166, 312, 348, 417, 460, 464, 477, 479, 484-85
Delluc, Louis, 99-100, 130, 166, 364, 370
deneysel film, 65, 117-19, 122, 135, 140, 180, 267, 359, 361-63, 367, 375, 382, 387-89, 399, 406, 481, 519
Deren, Maya, 134, 140-41, 253, 362, 375-76, 379
Desnos, Robert, 374, 378
Dewey, John, 503, 511, 513, 517
Disney, Walt, 23, 187-88, 252, 267, 271, 279
Dorr, Mary Ann, 93, 298
Dovzhenko, Alexandr, 128-29, 146, 190, 246, 303, 372
Dreyer, Carl, 174-77, 182, 188-89, 314-15, 318, 388, 481
Duchamp, Marcel, 82, 370
Dulac, Germaine, 160, 167, 267, 363-66, 370, 374
Durkheim, Emile, 503-4, 511
Duvivier, Julien, 265, 392

Eggeling, Viking, 362, 369
Eisenstein, Sergei M., 40, 45-46, 52, 62, 87, 108, 121, 132-33, 146, 148, 154, 159-60, 163-65, 181, 196, 204-6, 220, 222, 232, 266, 279, 335-36, 360, 396, 401-2, 411, 414, 418, 421, 423-25, 428, 432, 437, 454, 487, 489, 526
Eisler, Hanns, 207, 244-45, 250, 255, 262, 268
Elton, Sör Arthur, 332, 384, 394
Emmer, Luciano, 388, 390
Engel, Morris, 345
enstantane, 75-76, 80, 96, 100-1, 105-6, 129, 139, 394
epizot, 18, 54, 146, 148, 152, 154, 157, 164, 167, 175-76, 182-83, 185, 187, 190-91, 199, 210-11, 215, 228-29, 230, 233, 238, 240, 246, 252, 261, 265-66, 270, 360, 364, 366, 369, 371, 379, 390, 396, 399, 422, 424-26, 428, 431, 436-37, 440-41, 447, 449, 454-55, 457-69, 479-80, 482, 484-85, 493, 531
Epstein, Jean, 17, 138, 140-41, 144, 162-63, 189, 198, 200, 228, 236, 245, 275-76, 363-64, 369, 456

faşizm, 24-25, 199
Feininger, Andreas, 84-85, 94
Fellini, Federico, 63, 224, 349-50, 453, 460-61, 463-64, 479-80, 484-85, 515, 520, 530
Feyder, Jacques, 48, 164, 177, 419, 430
film d'art, 334, 363, 412-13, 430
Fischinger, Oskar, 267, 370, 373
Flaherty, Robert J., 122, 126, 198, 236, 238-39, 304, 342, 396-97, 405, 450-55, 468, 484
flâneur, 166, 290
Flaubert, Gustave, 446-47
fleşbek, 278, 436-37, 465
Ford, John, 276, 420, 443, 527, 530

fotoğrafik yaklaşım, 26, 42, 58, 88, 91, 93, 95, 99
Franju, Georges, 353-54, 525, 527-28, 530
Freud, Sigmund, 36, 51, 195, 374, 379, 502, 505, 509

Gance, Abel, 269-70, 364-65
gangster filmi, 142, 361, 520
Garnett, William A., 297
Gasset, Ortega y, 87, 408, 433
Gay-Lussac, Joseph-Louis, 74-75, 87
genel çekim, 138, 152, 416-18, 426, 431
gerçeküstücülük, 26, 362, 366, 374-81, 390
Gide, André, 435, 477
Grierson, John, 215, 276-77, 397, 403-6, 451-53, 530
Griffith, David Wark, 55, 61, 65, 124-25, 131-33, 137-38, 150, 153-54, 157, 163, 165, 180, 183, 188, 225, 260, 305, 311, 401, 403, 413, 420, 426-28, 431, 453, 489, 527
Grune, Karl, 166
Guitry, Sacha, 230, 438

habersiz çekilen fotoğraflar, 88, 90
Harrington, Curtis, 362, 375
Hıristiyanlık, 502, 506-7, 511
hızlı çekim, 108, 140, 185
Hitchcock, Alfred, 56, 66, 125, 194, 229, 263, 421, 488-91
Hofmannsthal, Hugo von, 286-88, 291
Hollywood, 17, 24-25, 54, 56-57, 143, 200-201, 215, 253, 260, 281-82, 379, 384, 413, 429, 478
Huston, John, 442, 453

Ivens, Joris, 122, 333, 366, 381, 394-95

iç monolog, 159, 423
ideoloji, 24-25, 30-31, 35, 44, 50, 54, 67, 76, 81, 125, 129, 234, 254, 256, 401-3, 417-18, 421, 425, 427, 456-57, 469, 472, 474, 491, 502-3, 506, 511-13, 515, 517, 520, 522-23, 527, 529

Jacobs, Lewis, 124, 131-32, 375, 414, 427, 431-32, 453
Joyce, James, 53, 415, 515

kamera hayatı, 123, 176, 263, 391, 398, 416, 421, 441, 457, 477, 489
kavramsal akıl yürütme, 402, 428, 472-73, 476, 480
Kazan, Elia, 241, 420, 467
kontrpuan, 217-18, 220-23, 225-28, 230, 235, 238-39, 241, 251, 253-57
korku filmi, 255, 263, 481
Koster, Henry, 264, 324
kovalamaca, 125-26, 154, 156, 175-76, 185, 252, 426-28, 481, 487-88, 495
Kuleshov, Lev, 134, 162
Kurosawa, Akira, 351, 490

L'Herbier, Marcel, 205, 276, 363-65, 377, 500, 530
Laffay, Albert, 51, 147, 156-57, 172, 461
Lang, Fritz, 39, 56, 152, 180, 229-30, 429, 486-87
laterna magica, 105, 113
Laughton, Charles, 203, 210, 227
Léger, Fernand, 53, 129, 155, 329, 371-72, 374
Lincoln, Abraham, 210-11, 227, 389
Lumière, Louis, 30, 109-13, 117, 137, 242, 300, 363, 421, 450

Manvell, Roger, 364-65, 375, 378, 451, 454-55
Marcel, Gabriel, 426, 448, 473, 523
March, Fredric, 193, 198
Marksizm, 374, 401-2, 455, 502, 505

Marsh, Mae, 55, 132-33, 135
Marville, Charles, 92, 96
Marx Kardeşler, 157, 212
  Groucho ve Harpo, 212
Maupassant, Guy de, 459, 465
Maurois, Andre, 359-61, 409
Mazzetti, Lorenza, 344, 456
Méliès, Georges, 30, 110, 112-14, 117, 131, 178, 271, 301, 368, 412, 421
Mendelssohn-Bartholdy, Felix, 252, 267
Menotti, Gian-Carlo, 269-70, 325
Mesguich, Felix, 111, 383
Metzner, Ernö, 116, 148, 310
Meyers, Sidney, 282, 327
Miles, Bernard, 18, 201-2, 407
Minelli, Vincente, 429-30
Moholy-Nagy, László, 80-84, 88, 93, 100, 296
Mumford, Lewis, 91, 94-95, 516

Neergaard, Ebbe, 182, 188-89
New York Times, 85, 125, 133, 147, 177, 202, 248, 253, 269, 423, 453, 468, 487, 531-32
Newhall, Beaumont, 62, 74-78, 80, 82, 84, 86, 88, 90-92, 94-96, 98-99, 101, 105-6
Niblo, Fred, 139, 176
Nicoll, Allardyce, 186, 200, 208
Nietzsche, Friedrich, 22, 26, 289, 419, 502

Offenbach, Jacques, 187, 271
olgusal film, 117, 382-83, 406, 420, 520
Olivier, Sör Laurence, 118, 152, 209, 225-26, 320, 422, 468-69, 491

Pabst, Georg Wilhelm, 56, 116, 146, 157-58, 198, 214, 377, 464, 521
Panofsky, Erwin, 18, 29, 52, 61, 207-8, 230, 421-22, 428, 469, 493, 529
Poe, Edgar Allan, 137, 486-87, 516
Powell, Michael, 270-71, 302
Pressburger, Emeric, 270-71, 302
propaganda, 142, 144, 147, 190, 276-78, 280, 398, 403, 405, 527
Proust, Marcel, 42, 44-45, 48-49, 53, 62, 89-92, 97, 112, 133-34, 136, 141, 143-44, 161, 207, 213, 279, 284, 393, 407, 411, 415, 417-18, 424, 440-41, 446-47, 464, 474, 477, 515

Ray, Satyajit, 355, 531
Read, John, 382, 387, 390-91
Reed, Sör Carol, 251, 321
Reinhardt, Max, 208, 268
Renoir, Jean, 214, 240, 442, 446-48, 462
Richter, Hans, 17, 362, 367, 369-72, 375, 379, 390
Rogosin, Lionel, 343, 455
Rossellini, Roberto, 146-47, 196, 200, 202, 214, 309, 346, 396, 453, 460, 463-64
Rotha, Paul, 62, 108, 128, 140, 144, 156-57, 164, 175, 188, 195, 198, 200, 225, 249, 260, 276, 280, 382-83, 397-98, 400, 402-5, 407, 420, 424, 451, 454-55, 472, 531
Rouquier, Georges, 455
Ruskin, John, 75, 214
Ruttmann, Walter, 142, 156, 236, 246, 366, 369, 400-1
rüya, 45, 47, 49, 56, 117-19, 134, 139, 143, 178, 180, 182-83, 185-87, 247, 254, 257, 271-72, 280-87, 290-92, 362, 368, 374, 377-79, 390, 437, 493, 499, 521

Sadoul, Georges, 105-6, 110-15, 125, 131, 137, 190, 242, 364, 412, 414, 486
sanatçı-fotoğrafçı, 77-78, 80, 84, 86, 91, 113
Scheffauer, Herman G., 120, 164, 523
Seton, Marie, 396, 424, 487
Sève, Lucien, 161-62, 283, 360-61,

380, 409, 423, 529
Shakespeare, William, 66, 113, 119, 208-9, 268, 413, 417, 421, 426, 429, 491
Shaw, Bernard, 207, 428, 472, 499
Shearer, Moira, 117, 271
sinematik konu, 114, 125, 146, 148, 151, 422, 461, 476, 480-83, 487
sinematik yaklaşım, 121-22, 140, 147, 150, 171, 175-76, 178-79, 182, 187-88, 190, 222, 236, 262, 264, 273, 359, 384, 393, 406, 409, 411, 424, 439, 468, 520, 526
slapstick, 36, 38-39, 153, 207, 212-13, 233, 475
Souriau, Etienne, 435-38
Steinbeck, John, 443-46
Sternberg, Josef von, 36, 142, 308
Stevens, George, 133, 260
Stieglitz, Alfred, 95-96, 101
Storck, Henri, 333, 389, 394
Strauss, Johann, 265, 392
Stroheim, Erich von, 423, 528
Sucksdorff, Arne, 341, 366, 450, 484

Taine, Hippolyte, 76, 79-80
Talbot, Fox, 95, 99
  talbotipi, 105
The Bridge of San Luis Rey, 476, 483
Tilton, Roger, 127, 306
Toulouse-Lautrec, Henri-Marie-Raymond de, 187, 391
Toynbee, Arnold, 503, 506-7, 511-12
Tyler, Parker, 134, 158, 387-89, 392, 475, 490-91

Valéry, Paul, 68, 100, 361, 500-1
Vigo, Jean, 143, 366, 463, 527

Wallon, Henri, 274-76
Warm, Hermann, 122, 151
Watt, Harry, 396, 454
Welles, Orson, 66, 227-28, 232
Werfel, Franz, 268, 271
Western, 126, 470, 494-95, 520
Weston, Edward, 77, 80-81, 86, 92
Whitehead, Alfred North, 74, 502, 513-14
Whitney Kardeşler, 362, 373
Wilder, Thornton, 476, 483
Wilhelm, Wolfgang, 62, 287
Woolf, Virginia, 53, 415, 515
Wright, Basil, 138, 396-98, 531

yakın çekim, 65, 108, 131-36, 138-40, 152, 163, 166, 175, 194, 218, 223, 229, 236, 246, 253, 270, 365, 385, 388, 416, 418, 425, 431, 437, 481, 483, 486, 493-94, 527
  çok yakın çekim, 55, 129, 133-35, 140, 269, 373, 399, 481, 486

yaratıcı coğrafya, 134, 405

Zecca, Ferdinand, 421, 429
Zola, Emile, 431, 444-46

Siegfried Kracauer
Film Teorisi

Kracauer'in *Film Teorisi*, alanın kanonik metinlerinden biri. 1960'larda yayımlanan kitabın temelleri esasen daha erken bir tarihte, Kracauer'in "film estetiği" üzerine kitabı için aldığı notlarla 1940'larda atılıyor. *Film Teorisi* yazarın daha önce yayımladığımız iki kitabı arasında, "bir çağın tarihsel süreçte tuttuğu yer, o çağın kendisi hakkındaki yargılarından ziyade yalın ve yüzeysel dışavurumlarının analiziyle daha isabetle belirlenebilir" diyen *Kitle Süsü* ile, "son, nihai şeyleri felsefi veya teolojik sistemler aracılığıyla kavrayabileceğimize inanmadığı için geçici iç görülerle ilgilenen" *Tarih: Sondan Bir Önceki Şeyler* arasında düşünsel bir köprü kurar. Kitap şu sorunun peşindedir: Film deneyimi neye yarar?

"Sizde, bende ve insanlığın geri kalanında ortak olan şeylerle ilgili ufak anların, gündelik hayat boyutunu, bütün diğer gerçeklik tarzlarının matrisini oluşturduğu söylenebilir. Tam anlamıyla asli bir boyuttur bu. İnançları, ideolojik amaçları, özel girişimleri ve benzerlerini bir anlığına bir kenara bıraksak bile, geriye hayat gailesinin beraberinde getirdiği üzüntüler ve sevinçler, anlaşmazlıklar ve bayramlar, istekler ve arayışlar kalır. Alışkanlığın ve mikroskobik etkileşimin bu ürünleri, yavaş değişen ve savaşlardan, salgınlardan, depremlerden ve devrimlerden sağ çıkan esnek bir doku oluşturur. Filmler, kompozisyonu mekâna, kişiye ve zamana göre değişen gündelik hayatın bu dokusunu keşfetmeye meylederler. Dolayısıyla hem verili maddi çevremizi takdir etmemizi hem de bu çevreyi dört bir yana doğru genişletmemizi sağlarlar. Dünyayı bilfiil evimiz yaparlar."



Metis Sanatlar ve İnsan | Sinema
ISBN-13: 978-975-342-987-0



Metis Yayınları
www.metiskitap.com