Sinema Estetiğinin Sorunları

Filmin Semiotiğine Giriş

Yuriy M.Lotman



Öteki
SİNEMA

Dizi Editörü
ULUS BAKER - EGE BERENSEL

Yapım
ÖTEKİ AJANS

Kapak Tasarımı
KASIM HALİS

Redaksiyon
O.Ö. - E.B.

Baskı ve Cilt
ÖTEKİ MATBAASI

Birinci Basım
MART 1986/DE YAYINEVİ

Gözden Geçirilmiş
İkinci Basım
KASIM 1999

Kitabın Özgün Adı
Semiotika kino problemi kinoestetiki, Tallin 1973

Kapak Fotoğrafı
Michelangelo Antonioni'nin "Blow up" filminden

YÖNETİM YERİ
Mediha Eldem Sokak 52/1
06420 Kızılay/ANKARA
Tel: 312 435 38 33
Fax: 312 433 96 09

ISBN 975-584-143-1

Yuriy M. Lotman

SİNEMA ESTETİĞİNİN SORUNLARI

FİLMİN SEMİOTİĞİNE GİRİŞ

Türkçesi
Oğuz ÖZÜGÜL



İÇİNDEKİLER

Lotman Üzerine: Seçil Büker 7
Yazar Hakkında 13
Giriş 15
Gerçeklik Yanılsaması 26
Çekim Sorunu 44
Sinema Dilinin Öğeleri ve Düzeyleri 55
Sinemanın Anlatım Biçimleri 62
Sinematografik Anlam 69
Sinemanın Sözlüksel Dili 73
Montaj 77
Filmsel Anlatımın Yapısı 100
Sinemada Konu 105
Zamanla Savaş 121
Mekânla Savaş 127
Oyuncu Sorunu 133
Sinema-Bireşimsel Sanat 147
Semiotiğin Sorunları ve Modern Sinematografinin Gelişmesi 150
Sonsöz 163

LOTMAN ÜZERİNE

Yuriy M. Lotman'ın dilimize aktarılması çok sevindirici. Oğuz Özügül'ü ise akıcı ve güzel Türkçesinden ötürü kutlamak gerekiyor. Rus Biçimciliği'nin sinema ile ilişkisini kuran ilk kuramcı Lotman değil kuşkusuz. Bu ilişki daha 1926'larda kuruluyor. Eichenbaum konu ile ilgilenenlerin yazılarını derliyor. *Poètika kino*'da Eichenbaum, Tinyanov, Kazanski, Piyotrovski gibi kuramcıların yazıları yer alıyor. Yazarlar Rus Biçimciliği'nin temel yaklaşımlarını sinemaya uyguluyorlar ve Biçimci sinema kuramını oluşturmaya başlıyorlar. *Poètika kino*'nun etkisi 1930'larda görülüyor. Prag Dilbilim çevresinden Roman Jakobson ile Jan Mukarovski de sinema üzerine yazmaya başlıyor. Bu iki kuramcı Lotman ile V.V. İvonov'un önceli.

Başlangıçta Rus Biçimcileri'nin sinema üzerine yazdıkları Batı Avrupa ile Amerika'da pek bilinmiyor. Batı, Biçimci görüşleri daha çok Eisenstein aracılığı ile tanıyor. Yenilerde bu

yazıların Batı dillerine çevrilmesi Rus Biçimcileri'ne olan ilgiyi arttırdı. "Yazınsallığı" araştırmayı amaç edinen Biçimciler'in sinema diline eğilmeleri çok doğal. Jakobson 1921'de şiirsel metnin sanat yapıtı olmasını sağlayan "yazınsallığı" araştırdıklarını söyler (aktaran Eagle, 1981:2) Biçimciler sinemada da devinimli görüntülerin sanat olmasını sağlayan yapıları araştırırlar. Sinema Biçimciler'in ilgisini çeker, çünkü sinema öbür sanatlardan ayrımlı. Gereç olarak nesnel gerçekliği kullanıyor. Bundan dolayı sinema dilini incelemek ilginç. Biçimciler görüntünün yalnızca gerçeğin bir yansısı, gerçeğin bir benzeri olmadığını biliyorlar. Nesnel gerçeklik sinemanın gereci. Ama gereç biçimden ötürü anlamlı bir dizgeye dönüşüyor. Eichenbaum sinemanın nesnel gerçekliğe yeni bir yorum getirdiğini vurgular. Nesnel gerçekliğin sanata dönüşmesine uzlaşımlar yol açar. Eichenbaum'a göre bu uzlaşımlardan gerçekçiler, doğalcılar bile kaçınamazlar (Eichenbaum, 1927:57). Çünkü sinemanın kendine özgü bir dili var, yönetmen gerçekçi de olsa doğalcı da bu dilin olanaklarını kullanmak zorunda. Eichenbaum sinema oyunculuğu ile tiyatro oyunculuğunu karşılaştırır, sinema oyunculuğunun çok daha yalın olduğunu vurgular. Chaplin'in Keaton'ın oyunculuğunun yakın çekim ve kurgu ile desteklendiğini anımsatır (1927:79). Sinema oyuncusunun ortaya çıkartmak zorunda olduğu yalın oyunculuk sinema dilinin uzlaşımlarından biri. Biçimçiler sinemanın dil olmasını sağlayan bu tür uzlaşımları incelerler.

İlk Biçimciler ve Eisenstein'dan etkilenen Lotman da sinemanın nesnel gerçekliği uzlaşımsal bir dile dönüştürdüğünü söyler. Lotman'a göre iki tür gösterge vardır: İkonik ve uzlaşımsal (ya da Peircecı anlamda simgesel). İkonik göstergeler gösterenle gösterilen arasındaki benzerliğe dayanır. Bundan dolayı yalnızca *gösterme* işlevini yerine getirirler. Uzlaşımsal göstergelerse *anlatma* işlevini yerine getirirler. Anlatı metinle-

rini oluşturmaya yönelirler. İkonik göstergelere dayanan tüm diller, *anlatma* işlevini yerine getirebilmek için, uzlaşımsal gösterge dizgeleri geliştirirler. Örneğin Mısır resimyazısı ikonik göstergelerin üzerine, dilbilgisel anlamları aktarabileceği, uzlaşımsal bir gösterge dizgesini oluşturmuştur (1973:4-7). Lotman'a göre sinema dili de uzlaşımsal, soyut bir gösterge dizgesine dönüşür. Tıpkı Mısır resimyazısı gibi. Bu dönüşümü yakın çekimler, alıcı alçıları, ışık, renk, vb. gibi öğeler sağlar. Çünkü bu tür öğeler kavramsal bir uzay ve zamanın yaratılmasına yol açarlar.

Saussure, Hjelmslev, Jakobson gibi dilbilimcilerden etkilenen Lotman ikili karşıtlıklara başvurarak da sinema dilindeki uzlaşımsal göstergeleri açıklar. Yakın çekim genel çekimle karşılaştırıldığında, hızlandırılmış devinim yavaşlatılmış devinimle karşılaştırıldığında, düz açı eğik açıyla karşılaştırıldığında anlam kazanır. Başlangıçta siyah beyaz, uzlaşımdan ötürü, gerçekliği gösteriyordu. Sinemada renk olmadığı için siyah beyaz doğal gibi algılanıyordu. Renk ise düşlemler ve anılar içindi. Aslında bizi çevreleyen dünya renkli. Sinemada renk çok yaygınlaşınca bu durum değişti (1973:18-19).

Gerçek yaşamda insanların yalnızca başlarını, omuzlarını, ellerini görmüyoruz. Sinema dilinin yarattığı uzay doğal uzaydan ayrımlı. Bu uzay doğal uzaymış gibi algılanırsa izleyici yalnızca parçalanmış gövdeler gördüğünü söyleyebilir. Oysa bir yakın çekimin doğal uzaydan bağımsız çeşitli anlamları olabilir (1973:28-29). Sınırsız uzay çekime dönüştüğünde gösterge de oluşur. Çünkü görüntüdeki nesneler yansıttıkları nesnelerin üzerinde anlam taşırlar. Lotman'a göre uzlaşımsal göstergeye dönüşen çekim sinema dilinin bir sözcüğüdür artık.

Lotman da Eisenstein, Kuleşov ve Biçimciler gibi çekimin sinema dilinin en küçük anlamlı birimi olduğunu söyler. Çekim tek başına karmaşık bir göstergedir. Çünkü çerçeveleme ışık,

alıcı açısı, vb. gibi pek çok öğe çekimin anlatımsal olmasını sağlar. Lotman'a göre sinemanın da bir sözlüğü var. Bir insanın ya da nesnenin görüntüsü aynı insan ya da nesnenin göstergesine dönüşür ve sözlüksel birim olarak işlev görür. Ama doğal dillerin sözlüğü ile sinema dilinin sözlüğü arasında pek çok ayrım var. Doğal dildeki bir sözlük bir nesne ya da bir öbek nesneyi soyutlama düzeyinde gösterir. İkonik gösterge ise somuttur. Soyutlamaya yol açmaz. Resim, karikatür gibi görsel diller gösterdikleri nesnelerin tüm özelliklerini yansıtmadıklarından soyutlamaya daha kolay yol açabilirler. Ama mercek her şeyi saptar. Bundan dolayı ikonik göstergenin soyutlamaya yol açmasına yakın çekimler ya da "biçim bozumuna" uğramış çekimler yol açar (1973:44).

Sinema dilinde anlamı taşıyan tek öğe çekim değil kuşkusuz. Çekimden daha büyük birim olan ayrımlar da anlam taşıyor. Sovyet sineması nesnelerin görüntülerini soyut bir dile dönüştüren montajın gücünü kanıtladı. Montaj ayrışık öğeleri art arda sıralayarak anlam oluşturur. Eisenstein ile Biçimciler'e göre montaj yalnızca *a priori* anlamsal birimlerin birbirine bağlanması demek değildir. Çünkü çekimin anlamı montajla belirlenir. Lotman'ın dizim tanımı Eichenbaum ile Tinyanov'un "film tümcesi" tanımına benzer. Bu tümcelerde çekimin anlamı ayrımın sonuna dek belirsizdir. Sinema dili bir ayrım içinde değişik nesnelerin çekimlerini yan yana getirir ya da aynı nesnenin değişik görünümlerini bir ayrım içinde birleştirir. Birincisi öykü anlatmaya benzer. Bir metinsel birim öbürüne eklenir ve anlatı zinciri oluşur. İkincisinde ise aynı görüntünün çeşitlemelerini izleriz. Böylece Lotman kaynağını Eichenbaum ile Tinyanov'da bulacağımız sinemada nesir dili şiir dili ayrımını vurgular. Birincisi eylem tümcesidir, ikincisi ise ad tümcesi. Lotman öncellerinden esinlenir. Biçimcilikten kalkarak kendi kuramını geliştirir.

Rus Biçimcileri'nin sinema dili araştırmalarına katkıları büyük. Rus Biçimcileri'nden söz ederken, insan Fransızları anımsamadan edemiyor. 1960'larda Fransa'da Christian Metz, Bazin'in yoğun etkisi altındadır. Görüntünün nesnel gerçekliğe olan benzerliğini vurgular. Sinemada ayrık birimlerin olmadığını söyler. Görüntünün ayrık birimlere bölünemez bir tümce olduğuna karar verir. Çekim tümce ile eşdeğerlidir. Sinema dilinin anlamı en küçük birimi tümce olduğu için onun sözlüğü de olamaz (Büker, 1985:37-51). Sözcük uzlaşımsal göstergedir. Metz sinemada uzlaşımsal göstergeyi yadsır (Büker, 1985:53-60). Sinemada gösterenle gösterilen birlikte olduğu için sinemanın "langage"ı yarattığını ve sinemanın evrensel bir dil olduğunu söyler.

Daha sonraları Metz yanıldığını söylemekten çekinmez. Sinema dilinin pek çok değişik koddan oluştuğunu vurgular. Metz sinema dilindeki kodları hiyerarşik sıraya dizer, onların birbirleriyle "nasıl" bütünleştiklerini açıklar. Lotman ise filmin yeni kodları nasıl oluşturduğunu araştırır.

Metz tinlü görüntü dili çözümlemesinde görüntü dilindeki olası dizimleri sıralar. Biçimciler ve Lotman sinema dilinde dizimi oluşturan ilkeleri betimlemeye çalışırlar.

Metz daha sonraları izleyici film ilişkine döner. Lacan'a dayanan çözümlemeler yapar. Rus biçimciliği bu denli büyük bir sapma göstermez. Peter Wollen, David Bordwell, Kristin Thompson, Charles Altman gibi kuramcılar yapıtlarında Biçimci kuramcılarla, Eisenstein'ın Sovyet göstergebilimcilerinin ilişkisini kurmayı sürdürürler. Rus Biçimciliği ve Lotman üzerine söylenecek çok şey var. Bizimki yalnızca kısa bir giriş. Bu konuları daha ayrıntılı incelemek isteyenler için dilimizde de bir yapıt var artık.

KAYNAKÇA

Büker, S. (1985) *Sinema Dili Üzerine Yazılar*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Eagle, H., ed. (1981) *Russian Formalist Theory*. Michigan: Michigan Slavic Publications.

Eichenbaum (1927) "Problems of Cinema Stylistics" Eagle ed. 1981:55-80.

Lotman, Y. (1973) *Semiotics of Cinema*. Ann Arbor: Michigan Slavic Publications, 1976.

Seçil Büker
Adam Sanat, Sayı 14, Ocak 1987

YAZAR HAKKINDA

1922 yılında doğan Yuriy M. Lotman öğrenimini Leningrad Üniversitesi'nde yapmıştır. Tartu Üniversitesi'nde 1951'de doktorasını, "Dekabrist'ler Öncesi Dönemde Rus Edebiyatının Gelişmesi" adlı araştırmasıyla 1961'de doçentlik sınavını vermiştir. 1963 yılından bu yana Tartu Üniversitesi'nde Edebiyatbilim profesörüdür. 1966-67 yılları arasında PragKarl-Üniversi-tesi'nde konuk öğretim üyeliği görevinde bulunan Lotman'ın eserlerinden bazılarının adları şöyledir: "Yapısal Poetik", "Sanatsal Metnin Yapısı", "Edebiyat ve Kültür Kuramı ve Yöntembilimi", "Poetik Metnin Çözümlenmesi"...

Ünlü poetik ve semiotik uzmanı Yuriy M. Lotman bu eserinde sinema dilinin çözümlenmesine bir giriş yapmaktadır. "Bu çalışma sinema dilinin sistemli, köklü bir biçimde betimlenişi, sinematografinin dilbilgisi değildir. Amacı yalnızca, seyircileri, bir sinema dilinin varlığı düşüncesine alıştırmak ve bu alanda gözlemlerde bulunmalarını, düşünmelerini sağlayabilmektir." Lotman'ın, Sinema Tarihi'nden alarak açıklamalarını somutlaştırdığı örnekler, Meliés'den başlayıp Chaplin ve Eisenstein üzerinden Truffaut ve Antonioni'ye dek uzanmaktadır.

GİRİŞ

Çağdaş, sessiz sinemanın başlangıç dönemiyle yakından ilgilenen L. Tolstoy, onu "büyük sessizlik" diye tanımlar. Sinema sanatının teknik gelişimi nedeniyle sesli film, sessiz, "dilsiz" sinematografiden uzun bir süre sonra ortaya çıkmıştır. Ancak sinemanın ilk kez sesle birlikte konuşmaya başladığını, kendi dilini bulduğunu varsaymak büyük bir yanılgı olur. Sesle dil özdeş değildir. İnsanlık kültürü bizlere seslenmekte, çeşitli dillerde bilgiler aktarmaktadır. Bunların kimileri yalnız ses biçimindedir. Örneğin Afrika'da kullanılan "Tamtam-dili", Afrika halklarının karmaşık, değişik bilgileri ilettikleri düzenli davul darbelerinden oluşan bir sistemdir. Kimileri de yalnız görsel biçimler içerir. Örneğin trafik lambaları sisteminin, modern büyük-kent uygarlığında oto sürücülerine ve yayalara yolda yanılgıya düşmeden davranmaları için gereken bilgileri sağlamak gibi sorumluluk dolu bir görevi vardır. Bir de bu her iki biçimi birden içeren diller bulunmaktadır. Bunlar doğal dillerdir (doğal

dil kavramı Semiotik'te, "dilin" günlük yaşamda gereksinim duyduğu sözcüklerin karşılığı olmaktadır; doğal diller: Türkçe, Almanca, İngilizce, Fransızca vb.dir.) Doğal diller genel olarak sesçil (fonetik) ve çizgeli (grafik) bir biçimi kapsarlar. Bir kitabı ya da gazeteyi okurken bilgileri sesin yardımı olmadan, doğrudan doğruya yazılı metin aracılığıyla elde ederiz. Sonra dilsizler de bilgi değiş tokuşu için işaret dilini kullanarak birbirleriyle konuşurlar.

Demek ki "sessiz" ve "dilsiz" kavramları kesinlikle özdeş değildir. Bu durumda ister "dilsiz", ister sesli olsun, sinemanın kendine özgü bir dili var mıdır? Bu soruyu yanıtlayabilmek için önce neyi dil diye tanımlamamız gerektiği konusunda anlaşmaya varmalıyız.

Dil, kurallara bağlı, iletişimsel (bilgilerin aktarılmasına hizmet eden) bir göstergeler sistemidir. Dilin iletişim sistemi diye tanımlanmasından, toplumsal işlevine ilişkin niteliği ortaya çıkmaktadır: Dil, toplum içinde bilgilerin değiş tokuşunu, birikmesini ve toplanmasını sağlar. Dilin göstergeden oluşan niteliği, *semiotik* sistem diye tanımlanır. İletişimsel işlevinin yerine gelebilmesi için, dilin bir gösterge sistemini içermesi gerekmektedir. Gösterge bir toplum içindeki bilgi değiş tokuşu süreçinde eşyanın, fenomenlerin ve kavramların fiziksel anlatımıdır. Demek ki göstergenin temel özelliği, anlatma becerisini ve işlevini gerçekleştirmektir. Söz, bir nesnenin, bir konunun, bir kavramın yerini tutar; para bir değerin, toplumsal yönden zorunlu bir çalışmanın karşılığı olarak kullanılır; harita bir bölgeyi ve askeri rütbeler de bir resmi kişiliği temsil eder. Bütün bunlar birer göstergedir.

İnsan iki çeşit maddeyle çevrelenmiştir: İlki dolaysız kullanılır, ne herhangi bir maddenin yerini tutar ne de başka bir madde tarafından yeri tutulur. Solunan havanın yerini hiçbir madde tutmaz. Ekmek, yaşam, sevgi, sağlık da öyle. İnsan aynı

zamanda değeri salt toplumsal yönden belirlenen ve doğrudan maddesel özelliğini karşılamayan maddelerle de çevrilidir. Gogol'ün "Bir Delinin Notları" adlı öyküsünde bir köpek, arkadaşına yazdığı mektupta efendisinin nasıl nişan aldığını anlatır: "... garip bir insan. Çoğu zaman susar. Pek seyrek konuşur; ama bundan bir hafta önce hep kendi kendine konuştu durdu: Alacak mıyım yoksa almayacak mıyım? Bir eline bir kâğıt parçası alıyor, öbürünü de yumruk yaparak konuşuyor: Alacak mıyım yoksa almayacak mıyım? Bir ara bana da sordu: Ne dersin Maggy, alacak mıyım yoksa almayacak mıyım? Doğrusu hiçbir şey anlamadım, çizmelerini koklayıp uzaklaştım". Daha sonra general nişanı alır: "Öğle yemeğinden sonra beni kucağına aldı, havaya kaldırarak 'bak Maggy boynumda ne var' dedi. Ensiz bir kurdele gözüme çarptı. Kokladım ama hiçbir koku alamadım. Sonra bir parça yaladım: Tuzlumsu bir tadı vardı." Köpeğe göre iki dolaysız özellik nişanın değerini belirler: Tat ve koku, efendisinin neden bu kadar çok sevindiğini de anlamaz. Ama Gogol'ün memurları için, aldıkları nişanlar toplumsal bir değerin kanıtı olmaktadır. Gogol'ün kahramanları, toplumsal göstergenin insanları, kendi özgün ve doğal eğilimleriyle gizlediği ve sıkı sıkıya bağladığı bir dünyada yaşarlar. Gogol'ün tamamlayamadığı güldürüsü "Üçüncü Dereceden Vladimir Nişanı", rüyasında bir nişana dönüşen kahramanın çıldırmasıyla son bulacaktı. Burada iletişimi kolaylaştıracak nesnelerin yerini tutması için yaratılan göstergeler insanların yerine geçmiştir. Para toplumunda, insan ilişkilerindeki yabancılaşma sürecini ve yerini gösterge ilişkilerinin almasını ilk defa K. Marx çözümlemiştir.

Göstergeler herhangi bir nesnenin karşılığı olduğu sürece, gösterge aracılığıyla tanımlanan nesneyle sürekli bir ilişkiyi içerirler. Bu ilişki göstergelerin *semantiği* (anlambilim) diye adlandırılır. Semantik ilişki göstergelerin içeriğini tanımlar. Ancak her gösterge belirli fiziksel bir anlatımı içerdiğinden, an-

latımın ikili ama bir birlik oluşturan ilişkisi hem tek tek isimlerin hem de tüm gösterge sisteminin nitelendirilmesinde temel belirleyici özelliğin içeriği durumuna gelir. Kuşkusuz dil tek tek göstergelerin rastgele yığılmasından oluşmaz: Her dilin içerik ve anlatımı, yapısal ilişkilerin düzenli bir sistemini oluşturur. Ağızdan çıkan "a" harfini, çizgeli gösterge "a" ile hiç duraksamadan bir tutarız; bunu ikisi arasında herhangi gizemli bir karşılık nedeniyle değil, birinin sesbirim (Phonem) sistemi içindeki konumu, diğerinin çizgebirim (Graphem) sistemi içindeki konumuna uygun düştüğü için yaparız. Önemsiz bir bozukluğu olan bir trafik lambasını alalım: Kırmızı ve sarı düzenli işlemekte, yeşilin ise camı kırılmış ve beyaz lamba görünmektedir. Oto sürücüleri için belli güçlüklere karşın, "yeşil" sinyalin anlatımı yalıtlanmış olmayıp, "kırmızı değil" ve "sarı değil" anlamına gelen bir sistemin bölümü olarak varolduğundan, böyle bir trafik lambası sinyallerin aktarılmasına yine de yaramaktadır. Üç aşamalı sistemdeki değişmez düzen ve kırmızı ile sarı sinyallerin varolması, iki anlatım çeşitliliği olarak "beyaz" ve "yeşil"i tek bir içerik gibi özdeşleştirmeye kolaylıkla izin vermektedir. Oto sürücüsü bu trafik lambasından sık sık geçerse, beyaz ve yeşil arasındaki ayrımı artık fark etmeyebilir ve de diğer trafik lambalarında da renk çeşitliliklerini algılamaz.

Göstergenin tek başına, yalıtlanmış olmayıp tersine düzenli bir sistem meydana getirmesi olgusu, dildeki asal bir düzen ilkesidir.

Ancak dil, semantik düzen ilkelerinden başka bir diğer ilkeyi de, *sözdizimsel (sentaks)* düzen ilkesini de içermektedir. Bu ilkenin içine, tek tek göstergelerin dizilerle, belirli bir dilin ilkelerine uyan tümcelerle bağına ilişkin kurallar da girmektedir.

Dilin geniş kapsamlı bir kavram olduğu öngörülürse o zaman dil, insan toplumunda işlev gören iletişim sisteminin bütününü içerir. Sinemanın kendine özgü bir dili olup olmadığı sorusu, bir

diğer soruya yol açar: "Sinema bir iletişim sistemi midir?" Umarız bu konuda kimsenin kuşkusu yoktur. Yönetmen, oyuncular, senaryo yazarları, tüm film yapımcıları eserleriyle bir şeyler söylemek isterler. Yaptıkları filmler, deyim yerindeyse seyircilere iletilen bir mektup, bir bildiridir. Ama bir bildiriyi anlamak için, onun dilini bilmek gerekir.

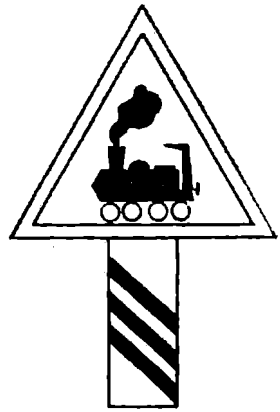
Aşağıda filmin bir sanat eseri diye anlaşılması için, dilin niteliğindeki değişik yönlerin ayrıntılarına gerektiği ölçüde gireceğiz. Öncelikle bir konunun üzerinde durmak istiyoruz: *Bir dili anlamak için önce onu öğrenmek gerekir.* Bir dili, hatta anadili de iyi bilmek, hep bir öğrenim sürecinin sonucudur. Ancak milyonlarca sinema seyircisine sinemanın, bu kitle sanatının dilini par excellence anlayacak biçimde kim öğretti? Doğallıkla buna karşı çıkılabilir: Sinema kendiliğinden anlaşılır olduğuna göre, öğrenmek de ne anlama geliyor? Birkaç yabancı dil öğrenmiş ya da dil öğreniminin yöntem bilimiyle uğraşmış bir kişi, hiç bilinmeyen, tamamen "yabancı" bir dili öğrenmenin, kimi yönlerden anadile yakın bir dili öğrenmekten daha kolay olduğunu bilir. Birinci durumda metin anlaşılmaz, demek ki sözcüklerin de dilbilgisinin (gramer) öğrenilmesi gerekir. Diğerinde ise bir görünüşte - anlaşılırlık göze çarpar; hem bilinen ya da bilindiği sanılan birçok sözcük hem de dilbilgisi biçimleri çağrışımlar yapar. İşte, artık öğrenecek bir şey kalmadı düşüncesini uyandıran bu benzerlik, genellikle düşülen yanılgıların nedeni olur. Rus ve Çek dillerindeki "cerstvy" sözcüğü, Rusçada "kupkuru", Çekçede "taze", aynı şekilde Rus ve Polonya dillerindeki "uroda" sözcüğü Rusçada "hilkat garibesi", diğerinde ise "güzellik" anlamına gelmektedir. Sinema, tarafımızca gözlemlenen dünya ile benzerliklere sahiptir. Bu benzerliklerin artması, sinemanın sanat olarak gelişmesinde değişmez bir etmendir. Ama bu benzerlik, tıpkı ses biçimi anadildeki sözcüklerle özdeş bir yabancı dildeki sözcükler gibi yanıltıcıdır: Diğer dildeki sözcük, özdeş

sözcükmüş gibi bir görünüm alır. Böylece aslında hiç de doğru olmayan bir görünüşte-anlama olgusu ortaya çıkar. Filmin dilini anlamaya başlarsak, o zaman onun gerçekliğin sadık, mekanik bir kopyası değil, tersine benzerlikleri ve ayrılıkları gerilim dolu -zaman zaman dramatik- bir yaşamı-kavrama sürecine çeviren etkin bir yansıtma olduğuna inanacağız.

Göstergeler iki bölümde sınıflandırılır: Uzlaşımsal (itibari, konventionell) ve görüntüsel (İkonik). Uzlaşımsal olanlar, anlatım ve içerik arasındaki ilişkinin içsel nedenleri konusunda hiçbir bilgi vermeyen göstergelerdir. Örneğin, trafikte sürücülerin otolarını yeşilde serbestçe sürebilecekleri ama kırmızıda durmaları gerektiği kuralı, pekâlâ tersi olacak biçimde de tasarlanabilirdi. Her dilde herhangi bir sözcüğün biçimi tarihsel bir olgunun zorunlu sonucudur. Ama dilin tarihi bir yana bırakılır ve farklı dillerdeki özdeş anlamlı sözcükler yan yana getirilirse, bir sözcüğün içerik ve anlatımı arasında hiçbir zorlayıcı ilişki olmadan, özdeş anlamı, biçimsel olarak değişik biçimlerde anlatma olasılığı ortaya çıkar. Söz, uzlaşımsal göstergenin en belirgin ve kültürel yönden en önemli biçimidir.

Görüntüsel ya da resimli gösterge kavramı, doğallıkla kendisine ait yalnız tek bir anlatımı olan anlamı içerir. Bunun en sık görüleni de çizimdir.

İnsanlık tarihinin başlangıç dönemlerine döndüğümüzde, kültürel göstergelerin birbirinden bağımsız ve özdeş haklara sahip iki türüyle karşılaşırız: Söz ve çizim. Her kişinin de kendine özgü bir geçmişi vardır. Kültürün gelişmesi için bu her iki gösterge sisteminin zorunlu olduğu açıktır. Bu kitabın çerçevesi içinde, iletişimi bu iki karşıt gösterge sistemine bağlama zorunluğunu gerektiren nedenlerin ayrıntılarına giremeyeceğiz. Yalnızca olgulara dikkati çekmekte ve her gösterge türünün kullanılmasıyla ilgili özgül yararları ve kaçınılmaz zararları tanımlamak istiyoruz.



Çizim 1

Resimli göstergelerin yeğlenmesi büyük ölçüde anlaşılır olmasından ileri gelir. Örneğin bir trafik sinyalini alalım: Üç eğik çizgi üzerinde bir lokomotif. Bu gösterge iki bölümden oluşmaktadır: Biri -lokomotif- görüntüsel, diğeri -üç eğik çizgi- uzlaşımsal. Lokomotif ve tren yolunun varlığından haberi olan bir kişi bu göstergeyi görür görmez, bu görünümle ilişkili herhangi bir şeye dikkat edilmesi gerektiğini anlar. Bunun için trafik sinyalleri sistemini bilmek zorunlu değildir. Ama üç eğik çizginin ne demek olduğunu anlamak için, trafik sinyalleri sistemi ezberden bilinmiyorsa, o zaman bu konuyla ilgili kitaplara başvurmak gerekir. Bir dükkânın tabelasını okuyabilmek için o yazı dilini bilmek zorundayız; ama giriş kapısı üzerindeki bir kitap resminin ne anlama geldiğini ya da vitrinde sergilenen metalardan (ki bu durumda birer gösterge işlevi görürler) dükkândan nelerin satın alınabileceğini anlamak için kuşkusuz bir şifre anahtarına gereksinmemiz yoktur.

Demek ki resimli göstergeler "doğal" ve "anlaşılır" görünürken, uzlaşımsal göstergelerle saptanan bilgiler şifreli olmakta ve anlaşılması için özel bir anahtarın bilinmesini gerektirmektedir. Bizimle aynı dili konuşan insanlarla anlaşırken resimli göstergelere, çizimlere bir rastlantı sonucu başvurmuyoruz. Resimli göstergeleri algılama süresinin, dilsel göstergeleri anlama süresinden daha kısa olduğu deneylerle kanıtlanmıştır. Bu ayrım hemen hemen yok denecek kadar az olmasına karşın, resimli göstergelerin sokaklarda ve tepki gösterme çabukluğunu gerektiren aygıtlarda uyarıcı sinyaller olarak kullanılmak üzere yeğlenmesine yetmektedir.

Resimli göstergelerin, uzlaşımsal göstergelere oranla daha "doğal" ve anlaşılır göründüğünü burada önemle belirtmeliyiz (ileride bunun ayrıntılarına gireceğiz). Mekânsal, üç boyutlu bir nesnenin görüntülenmesi sırasında yassı, iki boyutlu bir resimle yer değiştirmesi zorunluğu da belirli bir uzlaşımsallığı ortaya çıkarır. Görüntülenenle görüntü arasında eşdeğerlilik kuralları egemendir, örneğin izdüşüm (projeksiyon) kuralı gibi. Bu durum Çizim 1'deki görünen anlatımda doğrudan izdüşüm kuralının, profilden anlatım kuralının bilinmesi gerektiğini göstermektedir. Ayrıca lokomotif resminin tamamen çizgisel, tüm dış ayrıntılarının yansıtılmamış, saymaca bir gösterge olduğu kolayca ayırt edilmektedir; bir lokomotif fotoğrafının yanında uzlaşımsal bir gösterge etkisi bırakmakta ama eğik çizgilerle yapılan düzenlemede ise görüntüsel bir gösterge yerine geçmektedir. Geriye, mecazi nitelikte bir uzlaşımın söz konusu olduğunu eklemek kalıyor, buradaki gösterge "lokomotif" kavramını değil, çizimde gösterilmemiş "tren yolu"nu içermektedir. Ve bu basit olayda bile "görüntülenmeye uygunluğun" göreli, mutlak olmayan bir özellik olduğunu görürüz. Çizim ve söz birbirini içerir ve ayrı düşünülemezler.

Görüntüsel göstergelerin ne ölçüye kadar uzlaşımsal oldukları, içeriklerinin yalnız zamansal ve mekânsal yönden belli bir

kültürel çevre tarafından kolayca anlaşılacağını, bunun dışında ise anlaşılmaz kalacağını anımsarsak, o zaman açıklığa kavuşur. Böylece Avrupa izlenimci (impressionist) resim sanatı da bir Çinliye fırça darbelerinden oluşmuş bir renk yığını biçiminde görünür; anakronik bir kültürel gelişme de, arkaik çizimleri yanlışlıkla astronot giysileri içindeki bir insan ya da dinsel törenlere ilişkin Meksika çizimlerini bir uzay gemisinin dikine kesiti olarak "tanımaya" yol açar. Dünya dışı bir uygarlığın sözcüsüyle -olası- bir anlaşma durumunda imgeler de sözler gibi amaca uygun düşmeyecektir. Olasılıkla ancak matematiksel bağıntıların çizgeli göstergeleri haberleşme için bir başlangıç noktası olabilirdi. Çünkü dünya kültürü dışındaki bir yaratık için "anlaşılır" bir göstergeyle "anlaşılmaz" bir söz arasında hiçbir ayrım olmayacaktır, bu ayrım yalnız dünya uygarlığında vardır.

Bu iki gösterge türü üzerindeki tartışmamızı bitirmeden önce şu özgülüğe dikkati çekmek zorundayız: Görüntüsel göstergeler, sözcüklerden "daha az oranda bir gösterge" diye benimsenirler. Bu durum başka bir karşıtlık ilişkisinin doğmasına neden olur: "Aldatma aracı olarak uygun - aldatma aracı olarak uygun değil". Bir doğu atasözüne göre: "Bir kez görmek, yüz kez duymaktan iyidir". Sözle yalan da söylenebilir doğru da, bu bakımdan çağdaş insan bilinci için nasıl ki fotoğraf çizimin karşıtıysa, çizim de sözün karşıtı olmaktadır.

Görüntüsel ve uzlaşımsal göstergeler arasında bir diğer, asal ayrım daha bulunur: Uzlaşımsal göstergeler kolayca sözdizimleri oluşturur, zincirleme art arda dizilirler. Anlatım alanlarının biçimsel niteliği, özellikle dilbilgisel öğelerin belirtilmesine uygun düşer: Bu öğelerin işlevi -belli bir dil sistemi yönündensözcüklerin doğru şekilde tümcelere bağlanmasını sağlar. Bir dükkânın vitrininde sergilenen eşyalardan (ki bu durumda her eşya kendisinin görüntüsel göstergesidir) bir tümce oluşturmak, öğelerinin bağlantı türünü ve sınırlarını belirlemek oldukça güç bir ödev olacaktır. Ama eşyaların yerine onları niteleyen söz-

cükler kullanıldığında tümce kendiliğinden ortaya çıkacaktır. Görüntüsel göstergeler *gösterme* işlevi ile sınırlı kalırken, uzlaşımsal olanlar *anlatmaya,* anlatan metinlerin oluşturulmasına elverirler. Bir deneme sayılabilecek Mısır hiyeroglif yazısında resimli göstergelere dayanarak bir anlatan metin yaratmak, kısa sürede dilbilgisel anlamların verilebilmesi için belirleyicilerden, hareketli göstergelerden oluşan bir sisteme dönüşmüştür.

Görüntüsel ve uzlaşımsal göstergelerin etki alanları yalnız yan yana değildir, birbirini hiç durmadan karşılıklı etkiler, aralıksız bir geçiş ve sınır süreci içinde birlikte ve karşılıklı bulunurlar. Bu süreç, dünyayı göstergeler yardımıyla kültürel bakımdan kavramanın asal bir yönüdür.

Bu iki gösterge türünün temeli üzerinde sanatın iki çeşidi gelişir: Plastik ve dilsel sanat eserleri. Bu sınıflandırma yeterince açıktır ve görünüşe göre başka açıklamalara gereksinimi yoktur. Ama sanatsal metinler özenle incelendiğinde ve sanat tarihinin ayrıntılarına girildiğinde, dilsel sanatların, şiirin, daha sonra da sanatsal düzyazının uzlaşımsal gösterge malzemesinden bir dil biçimi yaratma eğiliminde oldukları açıkça görülür. Bu dil biçiminin görüntüsel niteliği, dilsel göstergelere ilişkin sesçil, dilbilgisi, hatta çizgeli olan salt biçimsel anlatım alanlarının içerik açısından anlam kazandığı şiirde somut anlatımını bulur. Uzlaşımsal gösterge malzemesinden ozan, bütünü yansıtan bir gösterge olan bir metin yaratır. Aynı zamanda bunun tersi bir süreç gerçekleşir: İnsanlar, gösterge niteliği *anlatma* aracı olarak işlev görmesine uygun düşmeyen bir çizimle hep bir şeyler anlatmaya uğraşırlar. Grafik ve resim sanatındaki anlatma eğilimi, plastik sanatların son derece paradoksal ve aynı zamanda etkili bir eğilimini oluşturur. Kural dışı durumlarda gösterge, söz için belirleyici olan uzlaşımı resim sanatında anlatım ve içerik ilişkisi içinde üzerine alabilir. Bu uzlaşımlar, klasik resim sanatındaki değişmecelerdir (mecaz). Levitski'nin

fırçasından çıkmış II. Katerina portresine bakan bir kişinin, gelinciklerin, kuyruğunu dişleri arasına almış yılanın, yasa kitabı üzerine tünemiş kartalın, beyaz tünik'in ve mor pelerinin ne anlama geldiğini bilmesi gerekir (bu bilgiyi resim sanatı dışında var olan kültürel bir şifre anahtarından edinir). Eski Mısır resim sanatında firavunların yaşamını betimleyen bir duvar resmi türü bulunmaktadır. Bu resimler titizlikle yalnız olayın akışını açıklayan biçimlere indirgenmiştir. Firavun bir kadın da olsa, bir genç erkek biçiminde çizilmiştir, gerçek cinsiyeti yalnızca metinden anlaşılmaktadır. Bu durumda bir erkek çocuk çizimi, görüntüsel göstergenin niteliğine tümüyle karşıt bir içeriğin, yani bir kız çocuğun anlatımı olmaktadır.

Görüntüsel göstergeyi dilsel göstergeye dönüştürme eğilimiyle, metnin kuruluş ilkesi olarak anlatmaya başvurma eğilimi arasında doğrudan ve aracısız bir ilişki bulunur.

Mağara resimlerinden başlayarak Barok resim sanatına kadar imgesel anlatımdaki çeşitliliğin ortaya çıkmasına iki gösterge türünün mekanik bağı değil, tersine içinde gösterge sistemlerinin görüşüne göre kendi temel özelliklerine karşı kullanıldığı yeni anlatım araçları bulmak için süregiden dramatik çatışmadan, hemen hemen gerçekleşmesi olanaksız ama sonu gelmeyen denemelerden ileri gelen sentezler neden olmaktadır. Popüler gravürler, resimli kitaplar, çizgi-resimli dergiler -tarihsel bağımlılıkları ve sanatsal değerleri olduğu sürece- bu bütünlük içindeki gelişmenin değişik etmenleri arasına girerler.

Sinematografinin, sanatın öğesi ve kültürel fenomen halinde ortaya çıkışı, bir dizi teknik buluşla yakından ilgilidir ve bu bakımdan, biten 19. ve başlayan 20. yüzyılları içeren dönemden ayrı düşünülemez. Bunun yanında sinemanın sanatsal temellerini, toplumda iletişimi niteleyen iki gösterge türü arasındaki diyalektik çelişki tarafından belirlenen oldukça eski bir eğilimde aramayı da unutmamak gerekir.

GERÇEKLİK YANILSAMASI

Her sanat türü az ya da çok seyircinin gerçeklik duygusuna seslenir; en çok da sinema. Bu bölümde Méliès'nin filmleriyle başlayan gerçekdışılığın, sinematografinin bir sanat türüne dönüşmesinde hangi rolü oynadığına değineceğiz. Ama burada sözü edilen "gerçeklik duygusu" başka bir olgudan ileri gelmektedir: Beyazperdede geçen olay ne kadar gerçekdışı olursa olsun, seyirci buna tanık olur ve deyim yerindeyse olaya katılır. Bu nedenle, olayların gerçek olmadığını bilmesine karşın sanki gerçekmiş gibi duygusal bir biçimde tepki gösterir. İleride göreceğimiz gibi bu durum, geçmiş ve geleceğin filmsel yansımasına ilişkin sorunlarıyla yakından ilgilidir: Malzemesinin doğasına uygun olarak sinema, görüntüsel göstergeleri kullanan diğer sanat türleri gibi yalnız şimdiki zamanı tanır.

Seyircideki, beyazperdede gösterilenin doğruluğuna olan duygusal güven, sinematografiyi kültür tarihinin temel sorunlarından biriyle karşı karşıya bırakır.

Tüm teknik kazanımlar iki yönlü araçlardır: Toplumsal ilerlemeye ve toplumun gönencine hizmet etmeye yararlarken, tam karşıtı amaçlar uğruna da aynı ölçüde başarıyla kullanılabilirler. İnsanlığın en büyük buluşlarından biri olan göstergeler aracılığıyla iletişim de bu yazgıdan kurtulamamıştır. Gerçeğe uyan bilgilere hizmeti dokunması gerekirken, göstergeler sık sık aldatma amacına yönelik kullanılmıştır. Kültür tarihinde "söz" hep bilgeliğin, bilginin ve gerçeğin simgesi olarak (İncil'de "başlangıçta yalnız söz vardı"), ama aynı zamanda aldatma ve yalanın eşanlamı olarak da ortaya çıkmaktadır (Hamlet'te "sözler, sözler, sözler" ya da Gogol'de "edimler yerine sözlerin korkunç egemenliği"). Göstergenin yalanla özdeşleştirilmesi ve ona karşı savaşılması -paradan, toplumsal simgelerden, bilimden, sanattan, hatta dilden vazgeçme olarak- Antik ve Ortaçağ dünyasında, çeşitli doğu kültürlerinde hep karşımıza çıkar; Yeniçağ'da ise, Rousseau'dan Tolstoy'a kadar Avrupa demokrasisinin aydınlatıcı düşünceleri durumuna gelir. Bu süreç, gösterge kültürünü haklı çıkarmayla, gelişmesi için verilen savaşımla paralel yürür. Bu iki eğilim arasındaki çatışma insan uygarlığındaki değişmez diyalektik çelişkiler arasındadır.

Bu çelişki temeli önünde özgül ama olağanüstü kalıcı bir karşıtlık ilişkisi ortaya çıkar: "Gerçekdışı olabilen bir metin - gerçekdışı olmayabilen bir metin". Bu karşıtlık "efsane-tarih" (tarihsel metinlerin ortaya çıkışından önceki dönemde efsane, kesinlikle gerçek sayılan metinler arasına giriyordu), "edebi eser-belge" vb. karşıtlığı olarak da görülmektedir. 18. yüzyılın sonlarında, sanatta gerçeğe uyulmasına ilişkin istemler giderek yükseldiğinde, belgenin otoritesi hızla arttı. Daha o zaman Puşkin, "Dubrovski" adlı öyküsü için döneminin mahkeme belgelerinden yararlanmıştı. 19. yüzyılın ikinci yarısında ise güvenilir belgelerin yerini -ozanın romantik buluşlarına karşı sav olarak- gazete haberleri aldı. Dostoyevski'den Zola'ya kadar yazar-

lar gerçeği ararken gazete haberlerine bir rastlantı sonucu başvurmamışlardır ve Nekrasov'dan Blok'a kadar tüm ozanlar kendilerini gazete haberlerine göre yönlendirmiştir. 19. yüzyılda Avrupa burjuvazisi gelişirken gazete haberleri doruk noktasına çıktı ama kültürel yönden kazandığı önemi de hızla yitirdi. "Bir gazeteci gibi yalan söylüyor" deyimi, bu edebi türün "meydanı", yalnız gerçek olabilen ve karşıtına dönüşen metinlere bıraktığını kanıtlamaktadır. Gazete haberlerinin yerine, belgesel bağlılığın ve doğruluğun tüm özelliklerini üzerinde toplayan ve kültürün, ideolojinin, edebiyatın, her çeşit yorumun karşıtı, yaşamın kendisi gibi gerçek sayılan fotoğraf geçti. Başlayan 20. yüzyılın kültürel metinler sistemi bütününde fotoğraf, büyük belgesel doğruluk ve inanılırlığa sahip bir metin olarak yerini aldı. Bu durum, suçbilimcilerden başlayarak tarihçilere ve gazete yazarlarına kadar tüm çağdaşlarınca benimsendi.

Sinematografi, teknik bir buluş olarak her şeyden önce hareketli fotoğraflardı. Bir hareketi saptama olanağı, filmin belgesel doğruluğuna duyulan güveni büyük ölçüde artırdı. Ruhbilimsel araştırmalar, durağan fotoğraftan hareketli filme geçişin, görüntüye daha bir derinlik kazandırdığını kanıtlamaktadır. Görüldüğü gibi gerçekliği yansıtmaya yarayan kesinlik (tamlık) böylece tepe noktasına ulaşıyordu.

Yalnız burada bir nesnenin kopyasıyla arasındaki su götürmez benzerliğin, seyircinin duygusal güveninden, kendi gözleriyle izlediklerinin doğruluğuna olan inancından daha az söz konusu olduğu da önemle belirtilmelidir. Fotoğrafın nasıl aslına benzemez, tanınmaz olabileceğini hepimiz biliriz. Bir insanı ne kadar yakından tanırsak, fotoğrafının o kadar daha az kendisine benzediğini görürüz. Bir insanın yüzü bize gerçekten yabancı değilse, iyi bir ressamın elinden çıkmış portresini, yetkinliğe eşdeğerli fotoğrafına yeğ tutarız. Bir portrede kendisiyle daha büyük benzerlikler buluruz. Ama tanımadığımız bir kişinin

portresi ye de fotoğrafı bize gösterilip bu ikisi içinden en güvenilir kopyayı seçmemiz istenirse, hiç duraksamadan fotoğrafı alırız. İşte, bu tür bir metindeki "belgesel bağlılığın" çekim gücü böylesine büyüktür. Görünüşe göre sinematografideki belgesel bağlılığın ve inanılırlığın filme, yalnız teknik özgülükleri nedeniyle onu diğer sanat türlerinden daha gerçekçi gösteren bir yarar sağladığına ilişkin çıkarsama kendini zorla benimsetmeye uğraşmaktadır. Ne var ki sorun bu kadar basit değildir: Sinemanın sanat olarak gelişmesi yavaş ve güç olmaktadır ve yukarıda değinilen özellikler bu yolda hem yardımcı hem de engel olmaktaydı.

Bir yandan bu "inanılırlık" sinemayı politik yönden olağanüstü bilgi verici bir sanat türü durumuna getirdi ve ona kitlesel bir seyirci topluluğu kazandırdı. Diğer yandan daha ilk sinema seyircisinde, perdede görülenin doğruluğu konusunda edinilen izlenim, gerçek yıkımların ve trafik kazalarının edilgen izleyicilerine özgü ilkel duyguları da güçlendirdi. Bu duyguların geçmişteki karşılığı Roma'daki arena oyunlarını, günümüzde ise batıdaki oto yarışlarını izleyenlerin duyguları olmaktadır. Akan kanın ve gördüğü yıkımın gerçek olduğunu bilen izleyicilerin bilincinden beslenen bu ilkel seyir hevesini, batı televizyonu, savaş alanlarından ve heyecan verici olaylardan haber verdiği zaman, tecimsel amaçlar uğruna sömürmektedir.

Sinematografideki inanılırlığın bir *bilginme* aracına dönüşebilmesi için uzun ve güçlüklerle dolu bir gelişmeye gereksinimi olmuştur.

Filmin inanılırlığını estetiksel yönden tamamlamak için yapılan denemeler sırasında ortaya çıkan sorunlar pek de az değildi. Her ne kadar garip görünse de, film çekimindeki fotoğrafsal tamlık (doğruluk), sinema sanatının oluşmasını kolaylaştıracağına zorlaştırmıştır.

Sinema tarihçilerince çok iyi bilinen bu durum, enformasyon kuramının temel savlarında yeterince onaylanmaktadır. Her anlatımın bir anlamı olması, belli bir enformasyon taşıması zorunlu değildir. A-B-C harflerinden oluşan bir diziyi alırsak ki, A'yı yalnız B'nin, B'yi de yalnız C'nin izleyebileceği bilinmektedir, bu durumda daha ilk harfle dizinin tamamının önceden söylenebileceği görülür. "Kızılırmak Karadeniz'e dökülür" biçimindeki bir anlatım, bunu bilen biri için hiçbir enformasyon taşımaz. Enformasyon ise, bir belirsizliğin ayrıntılı bir biçimde aydınlatılması, bilinmeyenin kaldırılarak yerine bilinenin geçirilmesidir. Nerede bilinmeyen yoksa, orada enformasyon da yoktur. "Kızılırmak Karadeniz'e dökülür" ya da "taş aşağıya düşer" gibi anlatımlar, yaşam deneyimlerimizin ve sağduyunun sınırları içinde bunlara karşılık başka anlatımlar oluşturulmadığı sürece, hiçbir enformasyon içermezler (bir an için Niels Bohr'un sözlerini aklımıza getirelim: Bir anlatım, eğer karşı sav açık seçik bir anlamsızlık taşımıyorsa, o zaman basmakalıp değildir). Ancak şöyle bir dizinin olduğunu varsayalım:

$$A \rightarrow B \begin{cases} \rightarrow C \\ \rightarrow D \end{cases}$$

Bu durumda B'yi ya C ya da D izleyebilir (hem de eşit olasılıkla). O zaman bu dizi,

"A → B → C
ya da
A → B → D gerçekleştiğinden"

belli bir asgari enformasyonu içerir.

Demek ki gizil enformasyonun büyüklüğü, değişik olasılıkların varlığına bağlı kalmaktadır. Enformasyon, her çeşit otomatik sürecin karşıtıdır: Bir olayı otomatik olarak bir diğeri izliyorsa, bu durum hiçbir enformasyon içermez. Bu anlamda, çi-

zimden, bir nesneyi görüntülemenin tamlığını (doğruluğunu) sınırsız yükselten fotoğrafa geçiş de görüntülemenin enformasyon yönünden içeriğini birdenbire azaltmıştır: Nesne, canlandırılan olayda mekanik bir sürecin zorunluğuyla otomatik yansımaktadır. Sanatçı, nesneyi nasıl göstermek istediğine ilişkin sınırsız (daha doğrusu: çok) sayıda karar verme olanağına sahiptir; buna karşılık sanatsal olmayan fotoğraf otomatik tek bir ilişkiyi oluşturur. Sanat yalnızca bir aynanın cansız otomatikliğiyle gerçekliği yansıtmaz, sanat, gerçekliği, görüntülerini göstergelere dönüştürdüğü anlamlarla doldurur. Göstergeler anlamsız olmayabilir ya da herhangi bir enformasyon içermeyebilir. Bu nedenle, otomatizme özgü nesneler dünyasındaki maddesel gerçekliğin ilişkilerine bağımlı olan şeyler, sanatta sanatçının özgürce karar vermesinin bir sonucu durumuna gelir ve böylelikle bir enformasyon değeri kazanırlar. Sanatsal olmayan gerçeklikte, nesneler dünyasında "yer aşağıdadır gök yukarıda" anlatımı, karşısında anlamsız olmayan başka bir seçenek bulunmadığından basmakalıptır ve hiçbir enformasyon içermez. Ama Çukray'ın filmi "Ballada o Soldate" (Askerin Türküsü)'de faşistlerin tankı, son gücüyle soluk soluğa kaçan Alyoşa'yı izlerken perdedeki görüntü 180 derece döner: Görüntü baş aşağı durmaktadır ve tank, top kulesi gözdağı verircesine havada salınırken tırtıllı zincirleriyle perdenin üst kenarı boyunca sürünmektedir. Görüntü olağan durumuna geldiğinde ve gök yine yukarıda yer de aşağıda yerlerini aldıklarında, bu anlatımın artık hiç de basmakalıp bir anlatım olmadığı görülür (seyirciler tuttukları nefeslerini rahatlayarak bırakırlar): Şimdi gök ve yerin olağan durumlarının, fotoğrafla saptanan bir nesnenin mekanik bir yansıması değil, tersine sanatçının özgürce karar verişinin bir sonucu olduğunu biliriz. İşte bu nedenle, sanatsal olmayan bir bağlamda *hiçbir anlam taşımayan* "gök yukarıda yer aşağıdadır" anlatımı burada olağanüstü önemli bir enformasyon taşıma yetisine sahip

bir anlatım olarak ortaya çıkar: Kahramanımız kurtulmuştur, tanka karşı verilen savaşta bir değişiklik meydana gelmiştir. Bir sonraki çekime -yanan tank- geçişse yalnız gereğince bir geçiştir.

Sanatın amacı herhangi bir nesneyi yalnız yansıtmak değil, onu anlam taşıyan bir duruma getirmektir. Doğada bir taşı ya da bir çam ağacını gözlemleyen kimse, "çam ağacının anlamı nedir, çam ağacı ya da taş ne anlatıyor?" diye bir soru sormayacaktır (meğer ki, doğa parçasının bilinçli yaratıcı bir eylemin sonucu olduğuna ilişkin bir bakış açısı seçilmiş olsun). Ama aynı doğa parçası bir çizimle yansıtıldığında, o zaman bu soru yalnız olası değil, tamamen doğaldır da.

Her ikisi de sanat için yetkin birer *malzeme* olmalarına karşın, durağan fotoğrafla hareketli fotoğrafın yararlıkları büyük sorunlar ortaya koyduğundan önce malzeme olarak çıkardıkları zorlukların aşılması gerekiyordu. Metnin büyük bölümünü teknik yönden yansıtmanın otomatizmine bağımlı kılan fotoğraf, sanat eserini köstekliyordu. Bunun otomatik yansıtmaya yeniden kazandırılması ve sanatsal yaratmanın yasalarına bağımlı kılınması zorunluydu. Her yeni teknik kazanımın sanat için bir olgu durumuna gelebilmesinden önce, teknik otomatizmden arındırılmasının zorunluğu bir rastlantı değildir. Renk, film şeridinin teknik olanaklarınca belirlendiği ve sanatçının *kararı* dışında kaldığı sürece sanatın bir öğesi değildi ve yönetmenin daha da genişleteceği yerde yalnız seçmek zorunda kaldığı olanaklar göstergesini de daraltıyordu. Renk, ancak özerkliğini kazandıktan ve her defasında yönetmenin amaç ve kararına uyduktan sonra sanat alanına girdi. Bu düşüncemizi edebi bir örnekle açıklamak istiyoruz. "Zlovo o Polku İgoreve" (İgor'un Sefer Türküsü)'de olağanüstü şiirsel bir bölüm bulunmaktadır: Gözdağı veren kehanetlerle dolu bir rüyada Prens İgor'a *koyu mavi şarap* (zineye vino) sunulmaktadır. Ancak 12. yüzyıl dilinde

"zineye"nin "koyu kırmızı" anlamına gelebileceğini varsaymamıza yetecek nedenler bulunmaktadır; bu durumda metin aslında hiçbir şiirsel anlatım içermemekte, yalnızca şarabın rengini belirtmektedir. Açıktır ki, bu bölüm sanatsal yönden bizlere, 12. yüzyıl okurlarına göre daha bir anlamlı gelmektedir. Buradan da, renk semantiğinin değiştiği ve "koyu mavi şarabın" yalnız edebi eserlerde varolan sözdizimsel bir yapı durumuna geldiği ortaya çıkmaktadır.

Sesli filmin bulunmasıyla sinematografinin karşısına dikilen sorunlar da pek göz ardı edilecek gibi değildi. Chaplin gibi sanatçıların başlangıçta sesli filme şiddetle karşı çıktıkları bilinmektedir. Chaplin sesi "yenmek" için verdiği uğraşılar arasında, "City Lights" (Kent Işıkları) filminde, ekonomik gelişmeyi simgeleyen anıtın açılışını yapan kişiyi, sesin tınıyı yansıtılan nesnenin otomatizmine uydurmayıp, kendi sanatsal amacına bağlı kalacak biçimde olağanın dışında bir hızla konuşturmuştur (konuşma bir cıvıltıya dönüşmüştür). "Modern Times" (Modern Zamanlar) filminde ise Chaplin yapay bir dilde bir türkü söylemektedir: İngilizce, Almanca, Fransızca, İtalyanca ve İbranice'den oluşan karışık bir dil. Bundan önce 1928 yılında Sovyet yönetmenleri Eisenstein, Aleksandrov ve Pudovkin daha sağlam temellere oturtulmuş bir programla ortaya çıkmışlardı. Görsel ve işitsel düzenlemenin otomatik değil, tersine sanatsal olarak biçimlendirilmesi gerektiği savını ileri sürüyorlar ve bu biçimlendirmeyi de *Asenkronizasyon*'un meydana çıkardığına dikkati çekiyorlardı. Sovyet yönetmenlerinin çizdikleri bu yöntem, yalnız görüntü ile ses arasındaki karşılıklı ilişkide değil fotoğraf ile dil arasındaki karşılıklı ilişkide de başta gelen bir yöntem olarak belirlenmektedir. Andrej Wajda'nın filmi "Popiol i Diament" (Küller ve Elmas)'de seyirciler toplantıdaki konuşmacının sözlerini duyarlarken, kamera çoktan salonu terk etmiş

ve perdede, içeride yaşlı temizlikçi kadının ilk sarhoşları beklediği bir WC görüntüsü yer almıştır. "Hiroshima mon Amour"da, filmin Fransız kadın kahramanı Japon sevgilisine, bir Alman askerine karşı duyduğu sevgi nedeniyle kendisini arayan diğer Fransızların öfkesinden korunmak için ana-babası tarafından saklandığı bodrumda yalnız geçen günlerini anlatmaktadır. Karanlık bodrumda ara sıra bir kedi bir görünüp bir yitmektedir. Bunlar anlatılırken kedi perdede görünmemekte, ancak daha ileride, kadın kahraman anlatmasını sürdürdükten sonra kedinin gözleri karanlıkta parlamaktadır. Görüntü ve sesin tam olarak senkronize edilmesini sağlayan teknik, bu senkronizasyona uyulup uyulmamasının gereği konusunda karar vermeyi sanata bırakmıştır, yani onu bir enformasyon *taşıyıcısı* durumuna getirmiştir. Demek ki burada bir nesnenin doğal biçimini bozmak için herhangi bir zorunluk değil (durup dururken biçim bozmaya başvurmak, genellikle sanatsal bir hilenin çocukluk dönemini yansıtır), tersine bu zorunluğun *olanakları* -varolmaması durumunda ise- sanatsal bir çözüm için bilinçli bir biçimde alınan kararlar söz konusudur.

Gerçekten de sanat olarak sinemanın tüm tarihi, sanatsal erekler alanına giren tüm aşamalardan otomatizmi ayırmayı amaçlayan bir dizi buluşlardır. Sinema, gerçekliğin kavranması için hareketli fotoğrafı etkin bir araç durumuna getirdikten sonra ancak onu aşabilmiştir. Sinema tarafından yansıtılan gerçeklik, hem nesnenin kendisi hem de bu nesnenin bir modelidir.

Tüm diğer anlatımlar temelde, filmin sanatsal gerçeklik adına "kaba" doğallığa karşı verdiği savaşta başvurduğu araçların tanımlanmasına ayrılmış olmalıdır.

Ancak burada yeniden belirtilmelidir ki sinema, sinematografiyle gerçekliğin doğal bir biçimde özdeşleştirilmesine karşı savaşsa da, yıkımlar karşısında duyulan ilkel heyecanlara varıncaya kadar gerçek olaylara tanık olmanın yarattığı duyum-

larla perdede izlenen görüntülerin uyandırdığı duyguları özdeşleştirmek isteyen seyircinin saf inançlarını yıksa da, saf, hatta ara sıra aşırı ölçüde saf bir güvenin kendi doğallığı içinde korunması uğruna savaşmaktadır. Bir sanat filmini aktüalite filminden ayıramayan deneyimsiz seyirci, elbette ki arzulanan bir seyirci değildir ama o "sanatsal hileyi" saptayan ve film yapımının "mutfağını" bir an için bile unutmayan bir eleştirmenden daha dikkatli bir "sinema seyircisidir".

Sanatın fotoğraf üzerindeki zaferi ne kadar büyük olursa, seyircinin, en azından kısmen de olsa yalnız bir dizi fotoğrafı, yönetmen tarafından tasarlanmayıp yalnızca gözlemlenen gerçekliğin bir yansımasını izlediğinin bilincine varması da o denli zorunlu olur. Filmsel gerçekliklerini karmaşık ideolojik örneklere göre kuran, Dziga Vertov ve Eisenstein'dan başlayıp İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ne, Fransa'daki "Nouvelle Vague" (Yeni Dalga)'ya ya da Bergman'a kadar uzanan yönetmenler bu duyguyu canlı tutmak için uğraşmışlardır.

Savaşla ilgili aktüalite filmlerinden parçaların sanat filmleri içinde gösterilmesi de bu amaca hizmet etmektedir. Bergman'ın "Persona"sında, filmin kadın kahramanı, o sırada bir gösterici-nin kendi kendini yakmasını gösteren bir televizyon alıcısının karşısında oturmaktadır. Başlangıçta kadın kahramanın yüzünde yalnız televizyon ekranından çıkan ışığın yansımasını ve olay karşısında duyduğu dehşetin anlatımını görürüz - Bu durumda bizler oynayan filmin etki alanı içinde bulunmaktayız. Ama birdenbire televizyon alıcısının ekranı tüm perdeyi kaplar. Televizyonun bizi oyuncunun dünyasından uzaklaştırdığını biliriz ve insanı rahatsız edecek kadar uzun süren gerçek bir tragedyanın tanıkları oluruz. Bergman, gerçekliğin görüntülerini filmsel gerçekliğin görüntüleriyle birleştirdiğinde, yansıtılan gerçekliğin sanatsal uzlaşımını vurgulamakta ve aynı zamanda seyirciyi, bu uzlaşımı unutmaya -ki sanat bunu yapabilir- zorla-

maktadır. Kadın kahramanın dünyasıyla televizyonun dünyası özdeştir, tek bir gerçekliğe aittir. "Paisa" filminin yapımcıları aynı etkiye, İtalya'nın kurtuluşuyla ilgili bölümde sahici bir ceset fotoğrafıyla ulaşmışlardır.

Ne denli garip görünse de, filme güven duyulmasını sağlamak için gösterilen çabalar, filmin ortaya çıkışı üzerine, sinema içinde sinema üzerine bir yığın konunun doğmasına neden olmuştur. Bu tür eserlerin seyircideki sanatsal uzlaşım duygusunu, "sinemada olma" duygusunu artırmasına karşın, filmsel uzlaşım artık perdeyi perdede yansıtan bölümlerde yoğunlaştırılmaktadır: Bu durum seyircinin, tüm geriye kalanları gerçeklik diye kavramasına neden olmaktadır.

Gerçekliğe ilişkin bu ikili ilişki, alanları içinde sinemanın sanat olarak geliştiği semantik bir gerilim yaratmaktadır. Puşkin estetiksel yaşantıyı şöyle ifade eder:

"İmgelemin yarattıkları karşısında gözyaşı dökerim..."

Burada seyircinin ya da okurun sanatsal metne karşı ikili ilişkisi dâhice bir kesinlikle anlatılmaktadır. Puşkin "gözyaşı dökmektedir"; yani metnin doğruluğuna, gerçekliğine inanmaktadır. Anlatılanlar, yaşam gibi onda özdeş duygular uyandırmaktadır. Ama aynı zamanda bunun "imgeleminin yaratısı" olduğunun da bilincindedir. İmgelemin yarattıkları karşısında ağlamak açık bir çelişkidir, çünkü metindeki olaylar yalnız tasarlanmış olduğundan, bilincin duygusal yaşantı isteğini (arzusunu) hiçe indirmeye yetmesi gerekirdi. Seyirci beyazperde ya da sahne karşısında oturduğunu unutmazsa, yalnız makyajlı oyuncuları ve yönetmenin tasarladıklarını düşünürse, doğallıkla ne ağlayabilir ne de gerçek yaşantıların diğer duygularını tadabilir. Ama öte yandan, beyazperdeyi ya da sahneyi gerçeklikten ayırt etmeyen ve imgelemin yarattığıyla karşı karşıya bulunduğunu gözyaşı dökerek unutan seyirci de özgül estetiksel duyguların tadına varamayacaktır. Sanat *ikili* bir yaşantı tar-

zını gerektirir - imgelemin yarattığıyla karşı karşıya bulunulduğunu hem unutmak hem de bunun bilincinde olmak. Yalnız sanatta hem işlenen bir suç karşısında dehşete düşebiliriz hem de oyunculardaki ustalığın tadını çıkarabiliriz.

Bir sanat eserini algılamadaki iki yanlılığa göre: Sanat ve gerçeklik arasındaki benzerlik, aracısız denklik ne kadar büyük olursa, seyircideki uzlaşım duygusu da o kadar belirgin olur. Okuyucu ve seyirci bir sanat eseriyle karşı karşıya bulunduğunu *hemen hemen* unutmalıdır ama *tamamen* değil. Sanat, biraz canlı ve diyalektik çelişkiler içeren bir şeydir. Ancak bu durum, bu fenomeni oluşturan karşıt yönsemelerdeki özdeş değerin verilmesini ve özdeş devingenliği ister. Sinematografinin tarihi bu konuda sayısız örneklerle doludur.

Sinematografinin başlangıç dönemlerinde, perdedeki hareketli fotoğraflar seyircilerde korkuya (örneğin yaklaşan bir tren) ya da mide bulantısına (yukarıdan çekimler ya da sallanan bir kamerayla yapılan çekimler) ilişkin fizyolojik duyumların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Seyirci, görüntüyle gerçeklik arasında duygusal yönden hiçbir ayrım yapmamıştır. Ancak, sinema ilk kez, Méliés'nin birleşik görüntüleri en uzak olasılıklara ilişkin konular alanına en aşırı gerçekdışılığı katmaya izin verdikten ve montaj da çekimlerin sıralanmasındaki uzlaşımı meydana çıkarma olanağını sağladıktan sonra bir sanat türü olabilmiştir (Montajının pratik uygulanışı Brighton okuluna ve Griffith'e mal edilmektedir; kuramsal yönden benimsenmesi ise, 1920'lerde L. Kuleşov, S. Eisenstein, J. Tinyavov, V Skłovski gibi Sovyet yönetmenlerinin ve bilim adamlarının deneyleri ve araştırmaları sonucunda gerçekleşmiştir).

Bundan başka, kolay anlaşılır ve seyirci için çok uygunmuş gibi görünen "benzerlik" kavramı da gerçekte kültürün, tarihsel yönden gelmiş geçmiş sanatsal deneyimlere ve sanatsal şifre anahtarlarının belli tarihsel koşullar altındaki basmakalıp ör-

neklerine bağımlı bir olgusunu nitelemektedir. Örneğin bizi çevreleyen dünya çok renklidir ama bu dünyanın siyah beyaz fotoğraf biçiminde yansıtılması ise bir uzlaşımdır. Yalnız bu tür uzlaşımları çok iyi bilmek, buna bağlı deşifre kurallarını uygulamak bizlere, resimdeki gökyüzünü hiç güçlük çekmeden bulutsuz ve mavi diye algılama olanağını verir. Aynı şekilde güneşli bir yaz gününü yansıtan bir resimdeki farklı gri gölgeleri mavi ve yeşilin göstergeleri olarak algılar ve hiç yanılmadan belli renkli "denotat"lara (nitelenen nesnelere) olan eşdeğerliğini saptarız.

Renkli film çıktığında seyirciler renkli resimleri salt çokrenkli gerçeklikle değil, elde olmadan filmdeki "doğallık" geleneğiyle de karşılaştırmıştır. Gerçekten de daha bir uzlaşımsal olan siyah beyaz film, gelenek nedeniyle özgün, "doğal" bir kuruluş olarak algılanmıştır. İvor Montagu örnek bir olayı anlatır: "Televizyonda Peter Ustinov'a, 'Billy Budd' filmini neden renkli değil de siyah beyaz çevirdiğini sorduklarında, filmin daha gerçekçi olması için bilinçli olarak bu yola başvurduğunu söylemiştir". İlginç olan Montagu'nun yorumuydu: "Garip bir yanıt, ancak bu yanıtı hiç kimsenin garip bulmaması daha da garip". Gördüğümüz gibi, bu olay hiç de garip değildir, tersine tümüyle gereğincedir.

Renkli ve siyah beyaz bölümlerin montajının birlikte yapıldığı çağdaş filmlerde, renkli bölümler genellikle konusal anlatıyı, yani "sanat"ı içerirken, diğeri, yani siyah beyaz bölümler perde ötesindeki gerçeklik üzerine çekilen ilgiyi temsil etmektedir. A. Wajda'nın "Wszystko na Sprzedaz" (Her Şey Satılık) filminde bu karşılıklı ilişkinin bilinçli bir biçimde artırılması bu bakımdan ilginçtir. Film, gerçeklik düzeyinin sürekli değiştirilmesi olgusu üzerine kurulmuştur: Aynı görüntü, perde dışındaki gerçeklik ve konusu bu gerçeklik olan film için de geçerli olabilir. Seyircinin neyi göreceğini önceden bilme olanağı yoktur:

Objektif tarafından bir rastlantı sonucu yakalanmış bir gerçeklik parçası mı yoksa bu gerçeklik üzerine sanat yasalarına göre tasarlanmış ve kurulmuş filmden bir parça mı? Aynı görüntünün nesne düzeyinden "meta" (öte) düzeyine (görüntünün görüntüsü) kaydırılması, anlamı, seyircinin aklını karıştırmak ve tüm izlenenlerin "yapaylığı"nın şaşırtıcı bir biçimde duyulmasını, basit, gerçek şeylere, basit, gerçek ilişkilere ve herhangi bir şeyin göstergesi olmayan değerlere istek duyulmasını sağlamak olan karmaşık bir semiotik durum yaratır. Bir ölünün bile benzerine dönüştüğü bu yönsüz dünyada basit, "makyajsız" gerçeklik sökün eder - bir oyuncunun cenaze töreni. Bu bölüm, gerçek olaylar ve bunların filmde yansımasından oluşan her iki düzeydeki renkli bölümlerden farklı olarak yalnız iki renk tonunda çekilmiştir. Bu, yönetmenin yansıtmayıp gözlemlediği gerçekliğin kendisidir; bu, herkesin kamera tarafından habersiz yakalandığı ve bu nedenle içten davrandığı, kurallara uyulmadan saptanan bir bölümdür. Ama burada durum daha da karmaşık olur: Kamera uzaklaşır ve bir gerçeklik parçası sandığımız şey film içinde film olarak meydana çıkar. Perdenin kenarları belirginleşir, sonra perdede yansıtılmış kişilerin oturduğu ve bu olayların bir sanat filmine nasıl dönüştürülebileceğini tartıştığı bir oda görünür. Görünüşe göre karşıtlık ortadan kaldırılmıştır: Her şey bir oyundur ve "renkli film - siyah beyaz film" karşıtlığı anlamını yitirmiştir. Ne var ki bu doğru değildir. Çünkü film içinde film diye araya katılan iki renkli parça konulu bir filmden değil, tersine aktüalite filminden bir bölümdür. Oyunun ve oyun durumuna gelen gerçekliğin değiştirilen düzeyinin geri planında bu bölüm basit gerçekliğin işlevini görmektedir. Ve işte tam bu bölümde film dünyasının dışında olan bir kişi, bir seyirci, ölen sanatçının daha yaşarken bir efsane, bir söylence durumuna geldiğini, üstelik böyle bir insanın varlığından kuşku duyulması gerektiğini anlatmaktadır. İşte bu açıklama (konuşmacının

çehresi ile birlikte) metindışı gerçekliği oluşturmaktadır ki, bu gerçekliğin karşılığı, yani filmin *anlamı,* filmin karmaşık olan tüm metnidir. Tersi durumda film, filmin semiotiği konusunda bir laboratuvar deneyi ve bir film yıldızının özel yaşamını Louis Malle'in "Via Privée"si gibi heyecan verici bir biçimde açıklayan sıradan bir film olarak kalırdı.

Bununla ilgili olarak A. Tarkovski'nin, sanatsal yönden çok ilginç bir biçimde kurulmuş "Andrey Rublev" filmi için hazırladığı, bize hem şaşırtıcı hem de doğal gelen taslak çok ilginçtir: "Yaşam" alanı, sinematografik yönden bizleri pek etkilemeyen siyah beyaz çekimle yansıtılmaktadır. Ama filmin sonunda birdenbire Rublev'in görkemli renklerle donatılmış freskleri gösterilmektedir. Bu durum, yalnızca sonuç bölümünün etkisini artırmakla kalmayıp, siyah beyaz anlatımın karşısındaki seçeneğin gösterilmesiyle ve içerdiği anlamın vurgulanmasıyla dikkatlerimizi yeniden film üzerine çevirmektedir.

Demek ki sinemanın tüm çabası, yaşamla tamamen kaynaşmak ve özgül filmsel olanı, sinema dilinin göreliliğini belirtmek, sanatın kendi alanındaki egemenliğini onaylamak, yaşamla her zaman birbirine gereksinim duyan iki düşman olarak kalmaktır. Bu iki düşman bir mıknatısın kuzey ve güney kutupları gibi bir arada bulunurlar ve üzerinde sinema tarihinin geliştiği bir içyapısal gerilim alanı oluştururlar. Dziga Vertov ile S. Eisenstein arasındaki fikir ayrılıkları, 1920 ve 1930 yılları arasında Sovyet Sinema Tarihi'ndeki "düzyazısal" ya da "şiirsel" film konusunda süregiden tartışmalar, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ne ilişkin polemikler, Fransa'da "Nouvelle Vague"nun temelini oluşturan "gerçekliğe inanış" ve kurgu arasındaki çatışma konusunda A. Bazin'in kaleme aldığı yazılar, bu iki kutuptan oluşan içyapısal gerilim alanı üzerinde sinemanın gösterdiği dalgalanmaların yasallığını her zaman onaylamaktadır.

Bu bakımdan İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin gösterişli dekor filmlerine karşı verdiği savaşta sanatı sanatdışı gerçekçilikle tamamen özdeşleştirmeyi nasıl başardığına bir göz atmak ilginç olacaktır. İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin anlatım-biçimsel araçları hep "yadsımalar"dan oluşuyordu: Basmakalıp film kahramanlarını ve örnek film konularını yadsıma, profesyonel oyuncuları yadsıma, "yıldız" sistemini yadsıma, montajdan ve "değişmez" senaryolardan, "saptanmış" diyaloglardan, fon müziğinden vazgeçme. "Yadsıma"daki bu şiirsellik, etkisini yalnızca başka türden bir sinema geleneğinin önünde yayabilirdi. Tarihsel destanlar, filme alınmış operalar, westernler ya da Hollywood yıldızlarının sineması olmadan sanatsal öneminin büyük bir bölümünü yitirirdi. Her ne pahasına olursa olsun gerçekliğe, yaşamın temel koşulu olarak gerçekliğe, geçici amaçlara ulaşma aracı olmadan yalnızca "gerçekliğe sesleniş" olan bu akımın sanatdışı işlevini, bu sanat türü, seyirci onun dilini hoşgörüsüz ve ödünsüz bir biçimde algıladığı sürece yerine getirebilirdi. Yeni Gerçekçiliğin, "yadsıma"nın tepe noktasına ulaştıktan sonra birdenbire, yıkılan uzlaşımın yeniden kurulmasına yönelmesi de o derece anlamlıdır. Fellini'nin "film ötesi"ne, gerçeklik kavramını da çözümleyen film üzerine filme ("8 1/2") yönelmesi, Germi'nin sinema diliyle ulusal maskeli güldürü geleneğini kaynaştırma çabaları bu konuda belirgin örnekleri oluştururlar. Özellikle Luchino Visconti'nin gelişimi ilginçtir, çünkü yapıtlarında kuramcılar hep sanatçılara üstün gelmektedir. 1948'de Visconti, Yeni Gerçekçi şiirselliğin tutarlı bir biçimde gerçekleştirilmesi olan "La Terra Trema" (Yer Sarsılıyor) filmini çevirdi. Filmin bütünü, İtalyan seyircisi için de anlaşılmaz kalan ama yönetmenin meydan okurcasına çevirmeden bıraktığı Sicilya lehçesinden (belgesel doğruluğu nedeniyle mutlak bir güven uyandıran anlaşılmaz bir film, anlaşılır ama "estetizm" kokan bir filmden daha iyidir), kişilere, konuya, anlatımın yapısına

kadar "sanatın yapaylığı"na karşı bir protestodur. Daha sonra 1953'te, sanatsal yönden gerçekleştirilme konusu üzerinde tartışılabilecek ama içerdiği düşünce bakımından ilginç "Senso" (Duygu) filmini çevirdi. Olaylar 1866 yılında, Venedik ayaklanması ve İtalya-Prusya-Avusturya savaşı günlerinde geçmektedir. Film, Verdi'nin müziğiyle başlar. Kamera, "Troubadour" operasının temsil edildiği bir sahneye yöneliktir. Yurtseverlik-kahramanlıkla esinli Verdi'nin müziği, kahramanların özyapıları için bir şifre anahtarını ve filmin konusunu oluşturan gösterge sistemini belirgin duruma getirir. Bağlamından kurtulan film, teatralizmiyle, açıkça operaya özgü dramatizmiyle (sevgi, kıskançlık, ihanet, ölüm birbirini izlemektedir), sahnesel etkisinde göze çarpan ilkelliğiyle ve eskimiş sahneleme yöntemiyle şaşkınlık yaratır. Ama toplam sanatsal yaklaşımı bağlamında, "La Terra Trema" filmiyle yapılan karşılaştırmada tüm bunlar başka bir anlam kazanır. Sanatsal uzlaşımların varolan tüm örneklerinden kurtulmaya çalışan çıplak gerçekliğin sanatı, algılanmak için kapsamlı bir eğitimi gerektirir. Demokratik düşünce, filmin dilini aşırı anlıksal yapar. Alışık olmayan seyirci sıkılmaya başlar. Bu durumun inceden inceye araştırılması, bilinçli ilkel, geleneksel ama seyirciye yabancı olmayan bir sanat dilinin haklarını yeniden kazanmasına neden olur. İtalyan comedia dell'arte'si ve opera, seyirci kitlesinin, geleneksel gösterge sistemlerine alışık olduğu iki sanat türüdür. Ve doğallığın sınırlarına kadar yaklaşmış olan sinema, çocukluğundan bu yana seyirciye yabancı olmayan sanatsal dillerdeki saymaca ilkelliğe yeniden başvurmaktadır.

Germi'nin filmleri -"Sedotta e Abbandonata" (Aldatılmış ve Terk Edilmiş) ve özellikle "Divorzio all'italiana" (İtalyan Usulü Boşanma)- seyircileri katılığı ile, "acı alaycılığı" ile şaşırtmaktadır. Ancak burada, ölümün gülünç bir oluntu (episode), cinayetin bir güldürü (buffonade), çekilen acıların bir gülünçle-

me (parodie) olabildiği kukla tiyatrosunun ve comedia dell'arte'nin dili anımsanmalıdır. İtalyan (yalnız İtalyan değil) halk tiyatrosunun katılığı, kendi kodlarıyla aracısız bir ilişki içinde bulunmaktadır. Seyirci sahnede kuklaların ya da maskelerin hareket ettiğini bilir ve çektikleri acıları ya da ölümlerini, yedikleri dayakları ya da başlarına gelen yıkımları, gerçek insanların ölümleri ya da çektikleri acılar gibi değil, tersine dinsel törenlerde değiştirilen bir dış görünüş gibi benimser. Germi'nin filmleri, yönetmen perdedeki kişilerinde gerçek insanları görmemizi amaçlasaydı, o zaman akıl almaz derecede acı birer alay olurdu. Ama o, Yeni Gerçekçiliğin toplumsal-eleştirel insancıl filmleri için özgül olmayan içeriğini güldürü diline aktararak kahramanların kişiliğinde karnaval maskelerini, kuklaları görmemizi sağlar. Filmlerindeki plebcesine kaba, şarlatanca dilin sağladığı toplumsal eleştiri olanakları, oyuncuların bireyleştirilmesine ve sahnenin insancıllaştırılmasına ilişkin, aydın seyirciye yabancı olmayan, Avrupa Aydınlanma düşüncelerine kadar dayanan bir üslubun sağladığı toplumsal eleştiri olanaklarından hiç de az değildir. Leoncavallo "Bajazzo"da panayır güldürüsünü insancıl tasarımların diline aktarırken, Germi tam tersini yapar: Popüler "panayır çadırı" dilinde günün önemli sorunlarını anlatır.

Visconti ise başka bir yurtsever-demokratik geleneği seçer: Opera geleneğini. "Senso" filminin içerdiği düşünce, ancak bu gelenekle ve "La Terra Trema" filminin sanat diliyle olan bağlamı içinde meydana çıkar.

Demek ki gerçeklik duygusu, yaşamla olan benzerliğin algılanması, ki onsuz sinema sanatı olmayacaktır, doğrudan doğruya sezgi ile anlatılan asal bir olgu değildir. Karmaşık sanatsal bir bütünün önemli bir bölümünü oluşturmasına karşın, bu duygunun oluşmasına, ortak çalışmaların sanatsal ve kültürel deneyimlerle olan çok yönlü bağlamları neden olmuştur.

ÇEKİM SORUNU

Sinema dünyası gerçekliğin göze görünen biçimine çok yakındır. Ve gördüğümüz gibi gerçekliğin yanılsaması da, onun ayrı düşünülemeyecek bir özelliğidir. Ancak bu dünya oldukça garip bir özelliğe sahiptir: Burada hiçbir zaman tüm gerçekliğin yansıması değil, tersine perde büyüklüğünde bir parça söz konusu olmaktadır. Nesneler dünyası bir görünen, bir de görünmeyen olmak üzere ikiye ayrılmıştır ve kameranın gözü herhangi bir nesne üzerine çevrildiği sürece, hem *neyi* gördüğü hem de objektif için neyin *var olmadığı* sorusu ortaya çıkar. Beyazperde dışındaki dünyanın yapısına ilişkin soru sinema için büyük önem taşır. Perdede yansıyan dünyanın, her zaman için başka bir dünyanın *parçası* olduğuna ilişkin gerçek, sanat olarak sinematografinin temel özelliklerini belirler. L. Kuleşov sinema pratiğiyle ilgili çalışmalarından birinde, siyah bir kâğıt parçasına bir film karesi büyüklüğünde açılan pencereden çevredeki nesneleri gözleyerek görme yetisinin yetkinleştirilmesini

önerir. Böylece gerçeklikteki ve perdedeki görünen dünya arasında temel bir ayrım ortaya çıkar. Gerçeklikte görünen dünya gizli değildir (kesintisizdir). İşitme organı algılanan konuşmaları sözcüklere ayırırken, göz dünyayı "tek bir parça olarak" görür. Sinemanın dünyası bize görünen ve ayrıca gizlilik öğelerini de içeren bir dünyadır. Tek tek parçalara ayrılmış bu dünyanın her parçası belirli bir bağımsızlık kazanmakta ve reel dünyada bulunmayan çeşitli düzenleme (kombination) olanakları sağlamaktadır -işte bu dünya, görünen *sanatsal* dünyaya dönüşmektedir.

Tek tek çekimlere* ayrılmış film dünyası, bize, istenen her ayrıntıyı ayırt etme olanağını sağlar. Böylece çekim, sözcük için karakteristik olan bir özgürlüğe kavuşur: Artık onu kendi bağlamı içinden alabilir, diğerleriyle anlamlı, doğal olmayan ilişki yasalarına göre düzenleyebilir, istenen anlamda -değişmeceli ve değinmeceli- kullanabiliriz.

Gizli bir birim olarak çekimin ikili anlamı vardır: Çekim, filmin hem mekânı hem de zamanı içine kesintiye uğrama, parçalara bölme ve sınıflandırma öğelerini taşır. Bu iki kavram filmde bir birimle (çekimle) ölçüldüğü sürece, karşılıklı değiştirilebilir kavramlar olarak ortaya çıkar. Reel dünyada mekânsal boyutlara sahip görünen her şeyi filmde çekimlere ayırarak ve birbirlerini izleyişine göre sıralayarak zamansal bir dizi biçiminde düzenleyebiliriz. Optik fenomenlerle uğraşan sanatlar içinde yalnız sinema, bir insan kişiliğini zamansal dizilmiş bir tümce biçiminde kurabilir. Resim sanatını ve plastik sanatları algılama konusunda yapılan ruhbilimsel araştırmalar, burada da seyircinin bakışının metin boyunca gezindiğini ve bir çeşit "okuma" sırası oluşturduğunu kanıtlamaktadır. Oysa filmdeki parçalara bölme işlemi bu sürece ilkesel yönden bir yenilik getirir. Birincisi: Okumanın

(*) Çekim: Filmin en küçük birimidir ve kameranın hiç durmadan bir kez işletilmesiyle elde edilir. (Ç.N.)

sırası zorlayıcıdır ve açık seçik saptanmıştır, böylelikle bir sözdizimi (syntax) oluşur. İkincisi: Bu diziliş psiko-fizyolojik bir mekanizmanın yasalarına değil, sanatsal bir düşüncenin amacına, belli bir sanat türünün dil kurallarına boyun eğer.

"Çekim" kavramının asal bir öğesi de, *sanatsal mekânın sınırlandırılmasıdır*. Çekim kavramını tanımlamadan önce, başlıca şunu saptayabiliriz: Gerçekliğin görünen ve hareketli bir kopyasını yaratan sinemacı, bu görüntüyü tek tek parçalara ayırır. Bu parçalara ayırış farklı ortaya çıkış biçimlerine sahiptir: Gösterim sırasında birbiriyle kaynaşan görüntülerin tek tek karelere ayrılması, filmin yaratıcısı için, bir şiirin okunması sırasında ölçülerin (vezin) sözcüklere karışması gibidir (ölçü, dizenin metrik bütünlüğü sıradan bir dinleyici tarafından bilinçli bir biçimde algılanmaz). Seyirci içinse, çekim içinde meydana gelen değişmelere karşın, bir bütün olarak algılanan görüntü parçalarının birbirini izlemesidir.

Genellikle yönetmenin filme aldığı olay parçasını diğerine yapıştırdığı yer, çekim sınırı diye tanımlanır. Gerçekten Eisenstein de aynı şeyi öne sürmüş ve şöyle yazmıştır: "Oysa çekim, montajın *hücresi* olarak ortaya çıkar. Montajı herhangi bir şeyle karşılaştırmak gerekirse, montaj parçalarının sırasını -'çekimleri'- yanıcı motorlardaki bir dizi patlamalarla karşılaştırabiliriz; bu sıra, çalıştırılan oto ya da traktördeki 'itişler' gibi montajın dinamiği içinde gidererek artar".

Montajın taşıdığı tüm öneme karşın, çekimin sınırlarını yalnız onun içinde görmek, durumu abartmaktır. Montajdaki gelişmelerin, daha çok çekim kavramını açıklığa kavuşturduğu ve her sanat filminde zaten değişik biçimlerde varolanları belirgin duruma getirdiği söylenebilir.

Gerçeklikte ve beyazperdede geçen olaylar karşılaştırıldığında, dikkatli bir gözlemci her göze çarpan keskin benzerlik ve ayrımda şunları saptayacaktır: Gerçeklikte olaylar kesintisiz bir

biçimde birbirlerini izlemekte ama perdedeki olaylar, montaja başvurulmasa da, deyim yerindeyse aralarında geçiş olaylarıyla doldurulması gereken boşlukların bulunduğu birikimler oluşturmaktadır. Sinemasal gerçeklik daha bu düzeydeyken bile gerçek yaşamdan farklı olarak "yan yana duran parçalar" (Eisenstein) dizisi meydana getirmektedir. Ama segmantasyon (parçalara ayırma) bununla sona ermez. Ayrıca önümüzde sanatsal bir anlatı, yani bir göstergeler dizisi bulunduğunu bildiğimizden, optik izlenimler akımını kaçınılmaz olarak anlam taşıyan öğelere böleriz.

Burada şu karşılaştırma yapılabilir: Herhangi bir tümce ses alma aygıtına konuşulur ve harfler aracılığıyla da bir kâğıda yazılır. Ses bandındaki kayıt, ses tonunun değişkelerinden (variante) oluşmaktadır. Her ses tonu, aralarındaki sınırlar ayırt edilmez, belirsiz olmasına karşın açık seçik algılanabilir (bir osilografla yapılan araştırma, bu düzeyde, bir ses tonunun sonuyla diğerinin başlangıcı arasında tam bir sınır çizmenin mümkün olmadığını göstermiştir). Ama kâğıt üzerindeki tümcede ise durum başkadır: Burada harfler arasındaki sınırlar açık seçik saptanmaktadır. Bilincimiz, anlığın öğelere bölme işlemini perdede yansıyan görüntülerin "manyetik ses bandı" üzerine yerleştirir. Her filmde varolan bu içsel bölünüş, ancak montajın önemi bir dizi sinemacının ve sinema kuramcısının çalışmaları sonucunda ortaya çıktıktan sonra açıklığa kavuşmuştur. Bu alanda 20'li yılların Sovyet sinematografisi önemli bir rol oynamıştır.

Filmsel anlatımın segmentlere doğal bölünüşü, bir tiyatro oyunundaki metnin bölünüşüyle karşılaştırabilir. Bu metin, aralar ve perdelerle sınırlandırılan segmentlere ayrılmıştır. Buradaki segmantasyon besbellidir ve sanatsal zaman sürecindeki kesintilerde anlatımını bulmaktadır. Sinematografi, tiyatronun dilinden kurtulduğu ve kendi dilini bulduğu zaman, artık bu bölünme ilginçliğini yitirmiştir (yalnız filmsel metnin birbirini iz-

leyen birçok parçalara [dizi] ayrılması özel bir durum oluşturmaktadır; biribirine bağlı bu tür diziler gösterildiğinde, her dizinin başlangıcında yinelenen ara başlıkları, sanatsal anlatıma zamansal bir kesinti, bir perde arası benzeri getirmektedir). Ne var ki tiyatro oyunundaki metin salt perdelere (akt) değil, sahnelere de bölünmüştür. Bir sahneden diğerine geçiş sıçramalar biçiminde değil, tersine akıcı bir biçimde gerçekleşmekte ve böylece reel olaylar süreciyle olan uygunluğun görünüşü korunmaktadır. Her yeni sahne, olaylarda bir yoğunlaşmayı da beraberinde getirmekte ve açık seçik belirlenmiş sınırlarıyla örgütlü bir bütün oluşturmaktadır. Bu sınırlar, sahnede yalnızca olayların azalan geriliminde, yeni bir olaya geçişte kendilerini belli ederlerken, yani içeriksel kategorilerde gerçekleşirken, bir oyunun yazılı metnindeki sahneler ise çizgeli şekilde birbirinden ayrılmıştır: Boş satırlarla, başlıklarla vb.

Burada filmsel anlatının parçalara bölünmesiyle doğrudan bir benzeşim (Analogie) söz konusu olmaktadır. *Perdede yansıtılan yaşam, düzenli (ritmik) bir biçimde parçalara bölünmelerle reel yaşamdan ayrılmaktadır,* ve bunlar da film metninin çekimlere ayrılması için bir temel oluşturmaktadır. Aynı zamanda bu tür parçalara bölme gizlidir, kendiliğindendir.

Sinema kurguyu sanatsal diline temel yaptıktan sonra çekimlere ayırma işlemi, ancak o zaman bilinçli uygulanan bir öğe durumuna gelmiştir; bu öğeye başvurulmadan film yapımcısı bildirisini, seyirci de algılamasını bir düzene koyamaz. Montaj "sinema dilinde", ayrı bir bölümde ele almayı gerektirecek kadar önemli bir rol oynar.

Her çekim bir önceki ve bir sonraki çekimden zaman aracılığıyla ayrılmıştır ve birleşmeleri de özel, en başta sinematografik bir montaj etkisi yaratır. Ancak çekim kavramı ile durağanlık amaçlanmamaktadır, kendinden sonra gelen yine hareketsiz bir resimle çekim, film şeridi üzerindeki tek bir fotoğrafla, tek bir

görüntüyle bir tutulmamalıdır. Çekim biraz dinamik, sınırları içinde ara sıra çok önemli hareketlere izin veren bir şeydir.

Çekimi çeşitli biçimlerde tanımlayabiliriz: "En küçük montaj birimi", "filmsel anlatının asal kompozisyon birimi", "çekim içindeki öğelerin birliği", "sinematografik anlamın bölünmez en küçük parçası". Bu durumda, bir çekim içinde varolan öğelerdeki dinamiğin belli bir sınırı aşmaması, böylece çekimin bir başka, yeni bir çekime geçmemesi gerektiği görülmektedir. Bir çekimin sınırları içinde değiştirilebilir-olanla durağan-olan arasındaki uygun düşen karşılıklı ilişkileri belirlemeyi deneyebiliriz. Bu belirlemeden her biri, çekim kavramının bir yönünü açığa çıkarır ama onu tam olarak tanımlamaz ve her birine karşı gerekçeler göstererek karşı çıkılabilir.

"Çekim sinematografik dilin temel bir kavramıdır" ve "çekimin tam olarak tanımlanması ortaya belirli zorluklar çıkarmaktadır" diyen savların yan yana bulunması cesaret kırıcıymış gibi gelmektedir. Ama unutmayalım ki, örneğin dilbilim (linguistik) gibi bu kadar ilerlemiş bir bilim dalı da benzeri bir konumda bulunmaktadır. "Çekim"in yerine "sözcük"ü koysaydık bu savımız onaylanmış olurdu. Bu benzeşim bir rastlantı değildir: Yapısal öğelerin özü, maddesel özelliklerinin tanımlanmasında değil, bütün içindeki karşılıklı etkilerinin tanımlanmasında meydana çıkar. Çekimin işlevlerini açıklarsak, tanımını tam olarak elde ederiz. Çekimin en önemli işlevlerinden biri, anlam taşıyıcı olmasıdır. Dilde anlamın, sesbilimsel anlam olarak sesbirimi (Phonem), dilbilgisel anlam olarak biçimbirimi (morphem) ve sözlüksel anlam olarak da sözcükleri kapsaması gibi, sinematografik anlamın tek taşıyıcısı da çekim değildir. Küçük birimlerin -çekim ayrıntıları- ve büyük birimlerin, çekim dizilerinin de anlamları vardır. Ne var ki, anlamlardaki bu aşama sırasında çekim -ve burada sözcükle benzerliği yine ortaya çıkmaktadır- sinema dilinin *temel* anlam taşıyıcısı olmaktadır. Betimlediği

fenomenlerle semantik ilişkisi, göstergeler arasındaki ilişki burada en belirgin biçimini almaktadır.

Çekimler, kendinden sonra gelen çekimden yalnız zamansal süreç içinde ayrılmazlar. Çekimin mekânsal sınırları da vardır: Yapımcılar için film şeridinin, seyirciler içinse perdenin kenarları. Bu sınırların dışında bulunan her şey, sanki yoktur. Çekimdeki mekân, bir dizi gizemli özelliklere sahiptir. Perdenin dikdörtgen yüzeyi üzerinde tüm sınırsızlığıyla yer alan olgular nedeniyle tanınan, gözlenen dünyanın nasıl dönüştürüldüğünü ayırt etmemize yalnızca sinematografiye olan alışkanlığımız engel olur. Tüm perdeyi kapsayan bir el çekimini gördüğümüzde, "bu bir devin elidir, bu devasa bir eldir" diye düşünmeyiz. Bu durumda büyüklük, iriliği değil, bu ayrıntının önemini, ağırlığını belirtmektedir. Sinematografinin dünyasına adım attığımızda kendimizi nesnelerin boyutları konusunda tamamen yeni bir bağıntıya alıştırmamız gerekir. Gerçeklikte dış görünüşleri tümüyle aynı olan on santim ve beş metre yüksekliğindeki iki yapıyı gördüğümüzde, "ikisi de aynı yapı"dır demeyiz. Reel yapılardan değil, fotoğraflarından da söz ettiğimizde, *değişik ölçülerde büyütülmüş* bir fotoğraftır söz konusu olan. Ama, farklı büyüklükteki perdelerde gösterilen bir filmi seyrettiğimizde, her çekimdeki değişik ayrıntıların böylelikle meydana geldiğini öne sürmeyiz. Filmin gösterildiği perdenin büyüklüğü ne olursa olsun çekim hep aynı kalır. Dolaysız duyumlar düzeyinde ayrım çok büyük olduğu zaman, bu durum daha da dikkate değer olur. Eisenstein yazılarından birinde, Sovyet film yapımcılarının 1920'de yaptıkları bir yurtdışı gezisinde filmlerini büyük perdelerde gördükleri zaman nasıl şaşkınlığa uğradıklarına değinmektedir. Elbette ki bunun nedeni seyircilerin, aynı zamanda her çekimi çok iyi tanıyan ve projeksiyonun küçük bir perde üzerinde yarattığı her izlenimi anımsayan filmin yaratıcıları olmalarından ileri geliyordu. Ortalama seyirci, bir gösterimdeki perde-

nin büyüklüğüne kendisini uydurur ve gösterilenin mutlak değil, göreli büyüklüğünü, yani nesnelerin birbirlerine ve perdenin kenarlarına olan bağıntısını algılar. Perde üzerindeki büyüklük bağıntılarının bu çeşit algılanışı, bu "mekân"ın reel dünyada kendisini çevreleyen mekândan farklılaştığını gösterir.

Perdedeki dünyayı reel dünyada alışık olduğumuz mekânla özdeşleştirme çabasında (birincisi bize diğerinin örneği [model] olarak görünür ve bu önkoşul olmadan tüm anlamını yitirir), perde üzerinde bir nesnenin boyutlarındaki büyüme ya da küçülmeyi (uzaklık-çekiminin değişmesi), nesneyle seyirci arasındaki uzaklığın büyümesi ya da küçülmesi diye yorumlarız. Bu açıklama çok önemlidir ve uzaklık-çekimi (Frz. plan, İngl. shot) ile sinemada sanatsal bakış açısı kavramlarını ele aldığımızda ayrıntılarına daha bir özenle gireceğiz. Bu noktada bizi başka bir konu ilgilendirmektedir: Reel mekânda bir nesne bize doğru hareket ettiğinde üst kenarı bir perde tarafından sınırlanmaz. Bir nesnenin büyümesiyle (seyirciye yakınlaşma) ayrıntı, sinemada olduğu gibi bütünün yerine geçmez. Önemli olan şudur: Gerçeklikte nesne, gözlemleyen kişiye yaklaşırken büyür ama gözlemcinin ufku, bakış açısı daralır, nesneden uzaklaşırken de görüş alanı büyür. Görüş alanı, film yapımında değişmez bir büyüklük oluşturur -ve bu, film dilinin temel bir özelliğidir-. Perdedeki mekân daha küçük ya da daha büyük olamaz. İşte gözle görülen mekânın değişmeyen büyüklüğü ile kameranın nesneye yaklaşmasında ileri gelen düzenlemede (bu durum, nesneyi oluşturan parçaların, film karesinin kenarları tarafından "kesilmesine" yol açar) bir ayrıntının büyümesi, filmdeki yakın-çekimi nitelemektedir. Bu bize, filmdeki sanatsal mekânın özgül bir yapım (konstruktion) kategorisi olarak görüntü-sınırlandırılmasının önemini açıklamaktadır.

İşte bu özgülük nedeniyle sinemada yansıtılanın büyüklüğündeki değişmeler (çekim değişmeleri), farklı türden -mekânsal

olmayan- anlamların anlatımı durumuna gelebilmektedir. Sinema dilini anlamayan ve "perdede gösterilen farklılaşmış bir göz, bir baş, bir el görüntüsü ne anlama gelmektedir?" sorusunu kendi kendine sormayan bir seyirci, perdede yalnızca birtakım insan organları görecek ve ayrıntı çekiminin ilk kez uygulandığı dönemin seyircilerindeki gibi tiksinme ve dehşet duygularına kapılacaktır. Ünlü film kuramcısı Béla Balazs bir olayı anlatır:

"Moskovalı eski bir dost, ev işlerine bakan ve kısa bir süre önce Sibirya'daki bir köyden kente gelmiş bir kızdan söz etmişti. Bu kız okul bitirmiş akıllı biriydi ama herhangi bir nedenden o güne kadar sinemaya gitmemişti (bu olay çok uzun bir süre önce geçer). Günün birinde işvereni onu, bir komedinin gösterildiği sinemaya gönderir. Rengi solmuş, asık bir çehreyle eve döner. 'Nasıl hoşuna gitti mi?' diye sorulur kıza. Kızcağız gördüklerinin etkisinden henüz kurtulamamış bir biçimde bir süre susar.

'İğrenç' diye öfkeyle yanıt verir, 'böyle korkunç şeylerin gösterilmesine Moskova'da nasıl izin veriyorlar anlayamıyorum'.

'Peki ne gördün?'

'Parçalanmış insanlar. Şurada bir baş, burada bir kol, diğer yanda bir bacak'.

Hollywood'da ilk kez Griffith ayrıntı çekimini uyguladığı ve büyük 'kesik' bir baş seyirciye gülümsediği zaman seyircilerin nasıl paniğe kapıldığını herkes bilir".*

Sinematografik mekân, doğal mekân gibi algılanırsa ortaya çıkan sonuç budur. Balazs'ın sözünü ettiği kız gerçekten de kopmuş başlar, kollar ve bacaklar görmüştür. Ve perdedeki görüntüler yansıtılan nesnelere çok benzer olduğundan, burada da

* "Seyirciler, ayrıntı-çekimi uygulanan ilk filmi gördüklerinde, kendileriyle alay edildiğini sandılar. Perdedeki bu tür çekimler, seyircilerin 'bacaklarını göster!' diye seslenmelerine neden oldu". (İvor Montagu)

gerçeklikteki gibi bir nesnenin görülen kopyasının o nesnenin kendisi anlamına geldiğini sanmak mantıksal görünmekteydi. Yani, bir kolun ayrıntı-çekimi yalnızca kopmuş bir kol anlamına gelebilirdi. Buradan önemli bir çıkarsamaya varılır: Sınırsız mekânın bir çekime dönüşmesi sırasında, perdede yansıyan görüntüler birer gösterge durumuna gelirler ve yansıttıkları nesnelerden çok daha fazla anlam taşıyıcı olabilirler. İleride omuz-çekiminin ya da genel-çekimin ne anlama gelebileceğini ele alacağız. Burada bizi başka bir şey ilgilendirmektedir, yani çekimin uzlaşımsal gösterge durumuna, bir nesnenin basit yansımasından sinematografik dilin sözcükleri durumuna gelme yetisi.

Sinematografik anlatımın sınırlılığı (yansıtılan görüntüye içerik kazandırma olanağını yalnızca bu sınırlılık sağlar), yalnız perdenin dikdörtgen sınırıyla tanımlanmaz. Yansıtılan dünya üç boyutludur, buna karşılık perde iki boyutlu. Çekimin iki boyutluluğu başka bir sınırlılığa daha neden olur.

Çekimdeki üç çeşit sınırlılık (yanların çerçevelenmesi konusunda: Perdenin kenarları nedeniyle, mekânsal yer kaplama konusunda: Perdenin yüzeyi nedeniyle) çekimi bağımsız, yapısal bir birim durumuna getirir. Çekim filmsel bütünün parçasıdır ve aynı zamanda belli bir anlamın taşıyıcısı olarak kendi bağımsızlığını korur. Ama sinematografik dilin toplam yapısı nedeniyle daha da güçlenen çekimdeki bu bağımsızlık, çekimin bağımsızlığını aşan, onu daha karmaşık anlam-birimlerine katan ya da daha alt düzeydeki anlam taşıyıcı öğelere bölen bir karşıt hareket doğurur.

Zamansal süreç içinde tek tek çekimlerin farklılaşmasına kurgu tarafından son verilir - iki çekimin art arda birbirini izlemesi, 20'li yıllardaki film kuramcılarının belirttikleri gibi, iki çekimin toplamı değildir, tersine bu iki çekimin daha karmaşık bir anlam-birimi olarak daha yüksek bir düzeyde kaynaşmasıdır.

Sanatsal mekânın çerçeveyle sınırlandırılması, bütüne ilişkin karmaşık estetiksel bir duygu da yaratır, özellikle çağdaş sinema tekniğinde bir yasa durumuna gelen çekim-değişmeleri nedeniyle. Perde üzerindeki hareketin mekân yanılsaması yarattığı çok önceleri saptanmıştır (özellikle perdeye dikey bir eksen boyunca). Çek sanat kuramcısı J. Mukarovski daha 30'lu yıllarda, sesin bu konudaki benzeri işlevine dikkatleri çekiyordu. Kaynağından çıkan bir ses, bir mekân yaratır. Mukarovski perdede, seyircilere doğru yol alan bir yük arabası gösterilmesini, sanatsal mekânın perdeyi aştığına ve üçüncü bir boyut kazandığına ilişkin duyguyu açık seçik aktarmak için de ses olarak, perdede görünmeyen atın nal vuruşlarının saptanmasını önerir.

İşte sinematografinin dili, çekim kavramını böyle gerçekleştirir ve aynı zamanda sanatsal anlatımın yeni olanaklarını yaratarak ona karşı savaşır.

SİNEMA DİLİNİN ÖĞELERİ VE DÜZEYLERİ

Yapısal dilbilimin kurucusu Ferdinand ve Saussure, dilsel mekanizmanın tanımlamasını şöyle yapmıştır: "Dilde her şey ayrımlara ama aynı şekilde uygunluklara bağlıdır". Uygunluklara ve ayrımlara ilişkin bu mekanizmanın bulunuşu ve tanımlanması çağdaş dilbilime, dilde olduğu gibi hem böylesine karmaşık toplumsal fenomenlerin özüne girebilme, hem gösterge sistemlerine ilişkin genel bir iletişim şeması ve genel bir kuram yaratma yetisini kazandırmıştır. "Sinematografi bize der ki" deyimini kullanırsak ve de ondaki özgül dili çözümlemeye uğraşırsak, o zaman uygunluklara ve ayrımlara ilişkin özgül bir sistemle karşılaşırız ki, bu sistem sinema dilinde, toplumsal bir fenomen olarak dilin bir değişkesini görmemize olanak sağlar.

Ayrımlar ve uygunluklar mekanizması, sinema dilinin içsel yapısını belirler. Perdedeki her görüntü bir göstergedir, yani bir *anlamı vardır,* bir enformasyon taşıyıcısıdır. Kuşkusuz bu an-

lam iki çeşit olabilir; perdedeki görüntüler, bir yandan reel dünyadaki nesneleri yansıtırlar. Bu nesneler ve görüntüler arasında semantik bir ilişki meydana çıkar. Nesneler, perdede yansıtılan görüntülerin anlamları durumuna gelir. Öte yandan perdedeki görüntüler, ek olarak, ara sıra tamamen şaşırtıcı anlamları da içerebilirler. Işıklandırma, montaj, uzaklık-çekimindeki (plandaki) değişiklikler, hızın değiştirilmesi vb., perdede yansıtılan nesnelere ek anlamlar kazandırabilir: Simgesel, değişmeceli, değinmeceli vb.

Anlamların birinci kategorisi farklılaşmış çekimlerde bulunmaktayken, ikinciler için çekimler dizisine, çekimlerin birbirlerini izlemesine gerek vardır. Ayrımlar ve uygunluklar mekanizması, yalnızca değişen bir dizi çekimde gün ışığına çıkar, bu nedenle de ikincil gösterge birimleri kendilerini farklılaştırır.

Film dili iki yönsemeyi içerir: Öğelerin yinelenebilirliğine, seyircinin yaşam pratiğine ya da estetiksel deneyimine dayanan ilki, umulanlara, beklentilere ilişkin bir sistem meydana getirir; bu sistemin belirli noktalarını yıkarak ortaya çıkan (ama yok etmeyen!) öteki ise, metindeki semantik düğüm noktalarını belirgin duruma getirir. Bu nedenle asenkronizasyon, nesnelerdeki alışılmış sıralanmanın, olguların ve görünüşlerin biçimlerinin bozulması filmsel anlamın temelini oluşturmaktadır. Ne var ki, "anlam taşıyıcı" ve "biçimi bozulmuş" öğeler, sinema dilinin oluşum sürecinin yalnızca ilk aşamasında eşanlamlıdır. Seyirci, filmsel enformasyonların özümlenmesi konusunda belli bir deneyime sahipse, perdede görülenleri yalnız gerçeklikle değil, daha önceden bildiği, gördüğü filmlerin örnekleriyle (şablon) de birleştirir. Bu durumda asenkronizasyon, biçim bozma, konusal trükler, kurgu karşıtlıkları bir alışkanlık durumuna gelir, önceden tahmin edilebilirler ve enformasyon niteliklerini yitirirler. Bu koşul altında, çağrışımlardan "özgür", "basit" görüntülere yeniden başvurulması, bir nesnenin yalnızca kendi yerine geçti-

ğinin saptanması ve biçimi bozulmuş görüntülerden ve aynı dekupajlardan vazgeçilmesi şaşırtıcı etkilerde bulunur, yani anlam taşıyıcı duruma gelirler. Bir dönemdeki sanatsal gelişme hangi yönü izlerse izlesin, sinemacı da ister filmsel sorumluluk konusunda çaba göstersin ister sanat dünyasından gerçek yaşam alanına geçmeyi ölçüt alsın, film dilinin ayrımlı öğeleri hep anlam taşıyıcı diye algılanır.

Film dilindeki ayrımlı öğelerin karmaşık işlevsel uygulamaları üzerinde durmadan önce, bu öğelerin en belirgin örneklerine bir göz atmak istiyoruz. Önceden saptadığımız gibi, anlam taşıyıcı öğe, hep belli bir beklentinin yıkılması ("ayrımlar mekanizması") olduğundan, soldaki sütunda etkisiz, önceden tahmin edilebilen, hiçbir anlam taşımayan yapıyı, sağdaki sütunda ise bu yapının anlam taşıyıcı bir biçimde yıkılmasını örnekleyeceğiz. Burada, film dilini hiç bilmeyen ve beklentileri günlük yaşam deneyimleri tarafından (doğallıkla nesnelerin perdedeki görüntülerinden alışık olduğu biçimde davranmalarını bekleyecektir) ya da sinematografinin bulunmasından önce görüntüsel gösterge olarak işlev gören sanatlardan, yani resim ve tiyatro sanatlarından edindiği deneyimler tarafından belirlenen bir seyircinin tahminlerinden yola çıkmaktayız. Bu seyirciler için yalnız sağdaki sütunda örneklenen öğeler anlam taşıyıcıdır. Ama, tüm sinema tarihi tarafından biçimlenen bir seyirci için sağ ve sol sütunlar arasındaki karşıtlığın varlığı bile, her ikisini de anlam taşıyıcı yapmaktadır.

	Vurgulanmamış öğe	*Vurgulanmış öğe*
1.	Olayların doğal biçimde birbirini izlemesi. Çekimler filme alınışa uygun şekilde birbirini izler.	Olaylar, yönetmenin amaçladığı sıraya göre birbirini izler. Çekimlerin kurgusu yapılır.

2. Art arda gelen olaylar mekanik bir biçimde birbirinden ayrılır.	Birbirini izleyen olayların, anlam bütünlüğü içinde kurgusu yapılır.
3. Toplu çekim (yakınlaşmanın etkisiz aşaması).	Omuz çekim. Genel çekim. Toplu çekim.
4. Etkisiz perspektif (Görüş ekseni yerin yüzeyine paralel ve perdeye dikeydir).	Dışavurumcu perspektifler (Dikey ve yatay eksen kaydırmaları).
5. Hareketlerde doğal hız.	Hızlandırılmış hareket. Yavaşlatılmış hareket. Hareketsiz görüntü.
6. Görüntü parçasının ufku doğal ufka paraleldir.	Eğikliklerden oluşan kertelenme. Döndürülmüş görüntü.
7. Durağan kamerayla çekim.	Uzak-çekim (Yatay ve dikey kaydırma).
8. Görüntülerde doğal hareket (ileri).	Görüntülerde tersine hareket (geri).
9. Normal objektifle çekim.	Biçim bozan objektiflerin ve oranları değiştiren araçların kullanılması (Zoom, teleobjektif vb).
10. Birleştirilmemiş çekimler.	Birleştirilmiş çekimler (zincirleme).

11. Ses senkrondur, biçimi bozulmaz.	Ses kaydırılmış ya da dönüştürülmüştür, görüntülerle kurgusu yapılmıştır, görüntüler tarafından otomatik olarak belirlenmemektedir.
12. Görüntülerde normal netlik.	Mercek hilesiyle ışığın yumuşatılması.
13. Siyah beyaz film.	Renkli film.
14. Pozitif.	Negatif.

Yukarıda sıralanan düzeylerin her biri isteğe bağlıdır ve ayrıntılı bir sınıflandırma içinde geliştirilebilirler. Bu durumda siyah beyaz film bile, koyu gölge ve açık ışık arasındaki keskin değişmeden başlayarak ayrımlı derinlik ve belli belirsizlikteki grinin birçok ayrıntılarına varıncaya kadar, geniş bir renk göstergesini içermektedir (sinemanın renk dili, burada grafikteki benzer araçları anımsatmaktadır). Bu olanaklardan bir tanesi, tek tek görüntülerin içeriğine uygun olarak bir film içinde öteki görüntülerle birleştirilebilir ya da yönetmenin bireysel üslubuna uygun olarak filmin tamamını niteleyebilir. Ama bir araya getirilmiş, tek bir düzeyin öğelerini oluşturan olanakların belli bir bölümünden her durumda bir seçim yapılabilir.

Değişik renklendirmelere, siyah beyaz çekimlerle iki renkli karşıtlıklar oluşturulabilir (renk yoğunluğunun da bir işlevi vardır), ayrıca bu durum, çeşitli, oldukça zengin renksel olanaklar içeren renkli çekimlerle de sağlanabilir. Görünüşe göre akla gelen tüm birleşimler, hatta tek bir düzeyde bile, yönetmene birçok dışavurum araçları sunmaktadır.

Ancak, film dilinin düzeyleri, yukarıda sayılan maddelerle sınırlı kalmamaktadır. *Uygulamalarından vazgeçme ve bu nedenle otomatik değil, tersine belli bir anlama bağlı olarak metin içinde beliren bir biçimde de olsa, bir seçeneğe sahip her metinsel birim (görsel-imgesel, çizgeli ya da sesçil) film dilinin öğesi olabilir. Ancak bunun yanında, hem uygulanmaları hem de vazgeçilmeleri sırasında algılanabilir bir düzenin (bir ritmin) gözle görülmesi zorunludur.* Örneğin eski, kullanılmış bir film şeridiyle filmin sanatsal yapısı arasında artık hiçbir ilişki yoktur, tıpkı *Don Quichote*'un estetiksel doğasıyla yırtılmış, sayfaları yağ lekeleriyle dolu bir kitabı arasındaki gibi. Ama eski, "yağmurlu" bir film şeridiyle yeni bir şerit (doğal, yani "film değil" diye algılanan) birleştirilir ve birbirlerini izleyiş sırası, algılanabilir belirli bir düzen içinde yinelenirse, o zaman bu aksaklık film dilinin bir öğesi durumuna gelir. Genç yönetmenlerden birinin filminde, günümüzde geçen olaylardan oluşmuş bölümler, savaş yıllarındaki trajik çocukluk anıları tarafından kesintiye uğramaktadır. Yönetmen tarafından filme kurgulanan bu bölümler, çok sık oynatılmış bir filmin bozuk, kötü selüloit şeritleri yerine geçmektedir. Tek tek bölümlere ilişkin sayılar, bir bölümün başlangıç basım kılavuzu ya da filmin adını ve çekim sayısını taşıyan "şakşak", normal olarak film dilinin öğeleri arasında değildir. Ama "Her Şey Satılık" filminde bunlar sanatsal bir anlam taşımakta ve film dilinin öğeleri durumuna gelmektedir. Aynı şeyleri, negatif görüntüden pozitif görüntüye geçiş için de söyleyebiliriz. Bu tür bir araç, dışavurum yeteneğindeki sınırlılığa ve birkaç "Nouvelle Vague" filminde uygulanmasının sanatsal açıdan yeterli görünmesine karşın, kuramsal yönden ilginçliğini korumaktadır; çünkü film dili öğelerinin göstergesini genişletme olanaklarına dikkati çekmektedir. Ayrıca, olaylardaki gerilimin en yüksek noktasında negatif görüntüye geçişin, seyircide, amaçlanan bir şaşkınlık etkisi yarattığını da

yadsıyamayız. Örneğin, "L'Année Dernière à Marienbad" (Geçen Yıl Marienbad'da) filminde bu etkiye ulaşılmıştır (burada zorunlu ritmik geciktirme, kadın kahramanın aynı model bir siyah ve bir beyaz giysiyle ortaya çıkması ve de toplu çekimde beyaz ve siyah nokta olarak görülmesiyle sağlanmıştır).

İşaretlenmiş öğeler dizisinin var olması olgusu (gizil, seyircinin bilincinde olsa bile), işaretlenmemiş öğeleri sanatsal yönden etkili duruma getirmektedir. Ve *vice versa**. Yönetmenin, "ara bulan" ya da "gerçekçi" filme olan eğilimi, hangi dizinin ağırlık kazanacağını belirlemektedir. Ancak bu dizilerden birini boşlarsak, ötekinin estetiksel etkililiğini kaldırmış oluruz.

Sinematografi, semiotik açısından özgül bir sorun ortaya çıkarmaktadır: Üzerinde, klasik dil tanımının uygulanmasına izin veren bir sistem, kendini yineleyen sınırlı sayıda göstergeler içermek zorundadır; ki bu göstergeler daha da sınırlı sayıda, açık seçik ayırt edilen bir özellikler toplamı olarak her düzeyde betimlenebilmektedir. Sinema diline özgü göstergelerin ve anlam ayırıcı özelliklerinin *ad hoc*** oluşturulabileceğine ilişkin sav, bu kurala ters düşmektedir.

Film dili kavramı, aynı zamanda başka bir güçlükle de karşılaşmaktadır: Kimi filmler (örneğin Eisenstein'ın) gizli anlam taşıyıcı birimlere -göstergelere- bölümlenirken, ötekiler sürekli bir betimlemeyi içermekte ve bunların gizli birimlere bölünmesi de sanatsal bir işlem izlenimi yaratabilmektedir. Ama nerede gizli birimler yoksa orada göstergeler de yoktur. Bu durumda göstergesiz bir gösterge sistemi olabilir mi? Paradoksmuş gibi görünen bu soruya doğrudan doğruya yanıt veremeyeceğiz; bunun için, sonucu, olasılıkla sorunun belirginleşmesine yol açacak bir fikir yürütmeye başvuracağız.

---

* vice versa: Tam tersi (Ç.N.)
** ad hoc: Geçici, şimdilik. (Ç.N.)

SİNEMANIN ANLATIM BİÇİMLERİ

Sinema, tam anlamıyla bir anlatı, bir aktarımdır. Sinematografi düşüncesi, doğuş yılı olan 1894'te William Paul ve H. Wells tarafından buluş belgesinde, "hareketli resimlerin gösterilmesi aracılığıyla öyküler anlatmak" diye ifade edilirken, bu nedene dayanıyordu. Her çeşit anlatının temeli, bir iletişim sürecidir. Bu süreç şu öğeleri içermektedir: 1. Enformasyonu veren (gönderici); 2. Enformasyonu algılayan (alıcı); 3. İkisi arasındaki iletişim kanalı: Bu özgülük içinde, telefon hatlarından başlayarak doğal dillere, davranış kurallarına ilişkin sisteme, sanatsal kurallara ya da kültürel eserlerin toplamına kadar uzanan bir iletişimi olanaklı duruma getiren tüm yapılar baş gösterebilir; 4. Bildiri (metin). İletişim sürecine ilişkin aşağıdaki klasik şema Roman Jakobson'undur.

Bağlam
Bildiri
Gönderici Alıcı
İlişki
Şifre

İki değişkeyi ele alalım:

Gönderici → Mektup → Alıcı
Gönderici → Görüntü (Resim) → Alıcı

Belirli bir açıdan bu iki durum özdeştir: Her ikisi de bir iletişim sürecini betimlemekte, her ikisinde de, belirli bir metnin göndericisi tarafından şifrelenen ve alıcı tarafından çözülen bir enformasyonun aktarılma süreci gerçekleşmektedir. Hem mektup hem de görüntü (resim) bir *metindir,* bir bildiridir. Nesneleri değil, onların karşılıklarını betimledikleri için, her ikisi de gösterge sistemi yerine geçmektedir.

Bir metin olarak "mektup" belirgin bir biçimde gizli birimlere, göstergelere bölünmektedir. Göstergeler de, özgül dilsel mekanizmalar yardımıyla birleşerek çeşitli düzeylerde dizimler (Syntagmen) oluşturmaktadır. Metin, zamandışı yapı olarak dil düzeyine, zamansal boyut içinde ise konuşulanın düzeyine dayanmaktadır. Buna karşılık bir görüntü (resim) (sorunu basitleştirmek için, görüntüyü [resmi] türsel bir olgu diye değil, örneğin bir reklam çizimi gibi, sanatsal olmayan simgesel bir bildiri diye ele alalım), gizli birimlere bölümlenemez. Burada, bir nesnenin bir yüzey üzerinde yansıtılmasının belirli kuralları uygulandığı için göstergeye benzerlik söz konusu olmaktadır. Bildirideki enformasyonu artırmak istersek, birinci durumda yeni göstergeler ve gösterge öbekleri ekleriz ve böylece metnin kapsamını genişletiriz. İkinci durumda, aynı yüzey üzerinde çizime bir şeyler daha ekleyebiliriz, o zaman metni karmaşıklaştırır ya da dönüştürürüz ama nicel olarak büyütemeyiz.

Her iki durumda da belirgin semiotik bir konum söz konusu olmasına karşın, gösterge ve metin gibi böylesine temel kavramlar arasındaki ilişkiler, farklı olmaktadır. Birinci durumda gösterge bir parça ilk-olandır, metinden önce var-olandır. Metin göstergelerden meydana gelmektedir. İkinci durumda ise metin ilk-olan yerine geçmektedir. Demek ki gösterge ya metinle özdeştir, ya da ikincil bir işlemin sonucu olarak ayrışabilmektedir. Buna göre (daha yüksek düzeydeki niceliklerle, yani metinlerle işlem gören) göstergesiz bir gösterge sistemi belirli bir açıdan hiç de paradoks değil, tersine bir gerçekliktir, iki olası semiotik tipinden biridir.

Ancak sanatsal olmayan iletişimde gizli ve gizli olmayan bildiriler, enformasyonların aktarılmasına ilişkin iki karşıt yönsemeyi oluştururken, sanatta bu yönsemelerin karmaşık yapısal etkileşimlerini gözlemleyebiliriz: Tek tek sözcük göstergelerinden meydana gelen bir dilsel metin örneğin şiir sanatında, birdenbire tıpkı bölünmez görüntüsel bir gösterge metinmiş gibi görünebilmektedir; ve görsel sanatlar da, kendilerine yabancı bir anlatım tarzına eğilim göstermektedir.

Bu yönseme sinemada özellikle açık seçik ortaya çıkar.

Sinematografinin tanımını, hareketli resimler aracılığıyla öyküler anlatmak diye benimsiyorsak, o zaman bu tanımı belirlemek zorundayız: Sinema, özü bakımından *iki* anlatım tarzına ilişkin yönsemenin bireşimidir; yani betimleyen ("hareketli resim sanatı") ve dilsel. Sözcük, filmsel anlatım tarzının isteğe bağlı, ek bir özelliği değil, tersine zorunlu bir oluşturucu öğesidir (arayazısız sessiz filmler ya da diyalogsuz sesli filmler -örneğin Kaneto Shindo'nun "Çıplak Ada"sı gibi-, dilsel metnin *yokluğunu,* seyircilerin hemen hemen fark ettiğini onaylamaktadır; dil bu filmlerde "olumsuz bir sanatsal araç" işlevi görmektedir).

Dilsel ve görüntüsel göstergelerin bireşimi sinemada, göreceğimiz gibi, iki anlatım tipinin paralel gelişmesine yol açmak-

tadır. Sessiz filmin arayazılarında harfler, anlam taşıyıcı üslup özelliğine dönüşmektedir. Daha büyük boyuttaki harfler, ses gücünün artmasına ilişkin simgesel bir gösterge diye algılanmaktadır.

Sesli filmle birlikte, çizgeli betimlenen dilsel metin ortadan kalkmamıştır. İster filmin adı, ister oyuncuların adlarını gösteren liste biçiminde olsun, sesli film yazılar-harfler olmadan kendine yetememektedir. Günümüzde, başlıklarla (dilin çizgeli biçimi) görünmeyen bir konuşucunun sözleri ya da oyuncuların konuşmalarıyla hiçbir ilgisi olmayan değişik konuşma biçimleri (örneğin iç monolog) arasında belirli bir denge oluşmuştur. Böylece, yazarın ana düşünceleri ve sesli filmlerde bile geleneksel arabaşlıkları biçiminde görünen yönlendirici metinler, görünmeyen bir konuşucunun sözleri olarak daha sık kullanılmaya başlanmıştır. Öte yandan iç monoloğun, tıpkı yabancı dildeki filmlerin altyazılarında olduğu gibi, yazı aracılığıyla doğrudan doğruya film şeridi üzerinde yansıtıldığı durumlar da görülmektedir. Godard'ın "Une Femme Mariée" (Evli Bir Kadın) adlı filminde dilsel ve görüntüsel göstergelerin karmaşık bir biçimde iç içe geçişini sergileyen sahnelerden biri de şudur: Bir Café'de oturan kadın kahraman, yan masadaki iki genç kadının konuşmalarını dinler. Konuşmalar sesle verilirken, kadın kahramanın düşünceleri yazı aracılığıyla film üzerinde yansıtılır.

Bu örnekte oldukça önemli, başka bir yönseme daha göze çarpar: "Une Femme Mariée" filminde sık sık, yalnız sözlü verilen edebi alıntılar değil, filmin içeriğinin anlaşılması için bir anahtar yerine geçen kitaplar ve dergiler de göze çarpar. Örneğin kadın kahraman elinde bir kitap tutar; ve burada önemli olan, yalnız bu kitabın Elsa Triolet'ye ait olması değil (seyircinin, bu eser tarafından uyandırılan tüm çağrışımlar alanını yakından tanıması öngörülür), aynı zamanda yayınevine ilişkin sözcüklerden yapılmış birçok şeyi, nesneyi kapsar: Kitaplar, gazeteler,

dergiler gibi. Bu tür bir nesnenin görüntüsü, görüntüsel bir göstergedir ve yansıtma işlevi'nin içine sözcük de girmektedir.

Bu konuda, Ray Bradbury'nin aynı adlı romanından uyarlanan Truffaut'nun "Fahrenheit 451" yetkin bir örnek oluşturur. Olaylar, hükümetin kitaplara karşı savaş açtığı otoriter bir hayali devlette geçmektedir (ilginç olan, savaşın sözcüklere karşı yürütülmesidir; resimlere izin verilmektedir ve bunlardan biri de "yangın söndürme birliği" yöneticisinin bürosunda asılıdır; bu birlik, kitapları yakmakla görevlendirilmiş özel bir birliktir; resimlerden oluşan *comic* dergilerine ve polislerin, duygusuzlaşmış bir topluma karşı gösteriler yapan gençlerin "uzun saçlarını" zorla kestiklerini gösteren televizyona da izin verilmektedir). Filmde hiç durmadan kitaplar yakılmaktadır. Kitaplar birer nesnedir ve perdede yanan nesneleri görürüz. Ama kitaplar üzerinde sözcükler bulunmaktadır ve perdede hep sözcükler yanmaktadır. Yani yanan sözcüklerden oluşmuş bir yığın. Bir kitabın adı -bir sözcük-, aynı zamanda dilsel ve görüntüsel bir gösterge olmaktadır. Andrzej Wajda'nın "Küller ve Elmas" filminin adı, Cyprian Norwid'in bir şiirinden alınmıştır. Bu şiirin metni filmde, hem sözlü bir alıntı olarak (kahraman savaş öncesi günlerini, Norwid'den bir alıntı ve aynı zamanda gençlik günlerinden bir alıntı olarak anımsamaktadır) hem de bir taş üzerinde yarı silinmiş bir yazı olarak karşımıza çıkmaktadır; yani yine kültürel alandan bir nesne, "sözcüklerden" oluşmuş bir nesne olarak.

Çizelgeli saptanmamış, sesçil konuşma da tümüyle "simgesel" olabilmektedir, özellikle gözle görülür bir metne müzik yönünden eşlik etmeye yakın bir işlev gördüğü zaman. "Molba" adlı Gürcü filminde Vasha Pşavela'dan alınma ve seslerden oluşmuş bir koro ile "solo" şarkıcıların değişerek okudukları bir metin, hipnotik dilsel bir eşlik yerine geçmektedir. Sergey Paradjanov'un "Zvet Granata" filminde, aynı sözcüklerin dıştan

(off) sık sık yinelenmesi, "müzik olarak dil" işlevini görmektedir. Öte yandan -ve çok daha yüksek bir oranda- fotoğraf (simgeselciliğin en kapsamlı örneği), sinematografide dilin özgülüklerini almaktadır. S. Eisenstein'ın deneysel çabalarından büyük bir bölümü bu alana yöneliktir; yani değişmece (Trope) olarak görüntüye: Eğretileme (Metapher), düzdeğişmece (Metonymie) ("Ekim" filmindeki artık klasikleşmiş "Tanrılar" çekimleri), konuşucularla yaylı çalgıların paralelliği (aynı filmde), optik imgelerde ündeşlerin (cinas) yeniden üretilmesi, sözcük oyunları - tüm bunlar, filmdeki görüntünün başlangıçta kendisi için hiç de tipik olmayan dilsel bir göstergeye özgü özellikler kazandığını belirgin duruma getirmektedir. Kurgusal sinema -burada klasik bir örnek olarak yine "Ekim" filmini göstermek zorundayız-, özgül bir sinema dili yaratmayı kendine amaç edinmişti. Bu sinema dilinin planlı yapısı, insanların konuşmalarını düzenleyen yasalardan ve fütüristlerin, özellikle Mayakosvki'nin poetik dilsel deneylerinden etkilenmiştir. Kerenski'nin merdivenleri çıktığı ünlü bölümde, "merdivenleri çıkma" anlatımının ikili anlamıyla (doğrudan ve değişmeceli) yapılan dilsel oyun, eğretilemeli görüntülere ilişkin bütün bir sistemin temelini oluşturmaktadır. Ayrıca Eisenstein'in imgeselliği ile Mayakovski'nin eğretilemeleri arasındaki karşılıklı ilişki de kolaylıkla görülmektedir (Mayakovski'deki eğretilemelerin, dile dahil edilen resim sanatına özgü, çizgesel ve filmsel simgesellik ilkesine dayanılarak kurulmuş olması ilginçtir.)

Montaja ayrılan bölümde, sinema için temel olan bu ilkeyle anlatım tarzının dilsel hileleri arasındaki ilişkiyi ayrıntılarıyla ele alacağız.

Sinemadaki görüntüsel olmayan öğeler (söz, müzik) ne kadar önemli de olsalar, yine de ikincil bir işlev görürler. Burada şu karşılaştırmayı yapabiliriz: Doğrudan sözlü bir anlatı, doğallıkla yalnız dilsel bir metin oluşturmaz ve ayrıca görüntüsel

göstergeleri de içermez - mimik, jest, aşırı duygusal ya da çocuksu bir konuşmada başvurulan oyunculuk öğeleri gibi. Bir monolog sırasında görüntüsel göstergelerin konuşmayı doldurduğunu görürüz. Ünlü bir oyuncunun özel bir görüşme sırasında bir düşünceyi önce dilsel bir tümcenin yardımıyla anlattıktan sonra, elinde olmadan jestlerle yeniden açıkladığını hayretle izlemiştim. Metin, tipik bir iki-dillilik- konumu oluşturmaktadır. Aynı bildiri bir kez sözcüklerin dilinde, bir kez de görüntülerin dilinde aktarılmaktadır. Canlı konuşma eylemi özü gereği uzlaştırmacı (synkretistisch) olmasına karşın, bu durum temelde, üstünlüğü yazılı dilin soyut düzeyinde anlatımını bulan dilsel bir yapının bulunduğu gerçeğini değiştirmemektedir.

SİNEMATOGRAFİK ANLAM

Sinemada sanatsal alana giren her şey bir *anlam taşır* ve bir enformasyon aktarır. Sinemanın etkileme gücü, planlı kurulmuş, karmaşık bir düzene sahip ve oldukça yoğun enformasyonların çok yönlülüğünden ileri gelmektedir. Bu çok yönlülük, seyircilere aktarılan ve beyin hücrelerini izlenimlerle doldurmaktan kişilik yapısının değişmesine kadar karmaşık bir etkide bulunan anlıksal ve duygusal yapıların bütünü olarak anlaşılmalıdır. Bu etkileme mekanizmasının araştırılması da, sinemada semiotik çıkış noktası sorununu ve özünü oluşturmaktadır. Bu ana amaç olmadan, herhangi bir "hilenin" saptanması pek de verimli bir çalışma olmayacaktır.

Bir filmi izlerken gözümüze çarpan her şey, bizi devindiren, etkileyen her şey bir anlam taşımaktadır. Tıpkı klasik bale, senfonik müzik ya da öteki karmaşık ve geleneksel sanat türlerini anlamak isteyen bir kişi için, bu sanat türlerinin anlamlardan

oluşan sistemlerini kavramak ne kadar zorunlu ise, bu anlamları kavramaya çalışmak da o kadar zorunludur.

Yalnız bir filmden elde ettiğimiz her enformasyonun filmsel bir enformasyon olmadığını belirtmeliyiz. Çünkü film, reel dünya ile bir bağlılaşım içindedir ve seyircilerin, perdedeki ışık oyunlarıyla bileşimlerin gerçeklikteki hangi nesnelere uygun düştüğünü açık seçik görebilme yetileri olmadan anlaşılamaz. "Çapayev" filminde "Maxim" tipi bir makineli tüfek görürüz. Bu tür bir nesneyi tanımayan bir dönemin ya da uygarlığın üyeleri için bu görüntü bir anlam taşımayacaktır. Görüntü bize özellikle belirli bir nesneyle ilgili bir enformasyon aktarmaktadır. Ancak bu henüz bir filmsel enformasyon değildir: Biz bu enformasyonu basit bir fotoğraftan ya da başka bir tarzda elde edebilirdik. Ayrıca makineli tüfek herhangi bir şey değil, belirli bir döneme ait bir nesnedir ve bu nedenle *bir dönemin göstergesi* olarak meydana çıkabilir. Yalnızca bu tek çekimi görmekle, söz konusu filmin "Spartacus" ya da "Ovod" ("Atsineği") olmadığını söyleyebiliriz. Bu tür bir enformasyonu çekim de aktarmaktadır. Ancak, sinematografik bir metin tarafından meydana getirilen belirli anlamsal zincirlemeler dışında, yalıtılmış olarak ele alındığında, filmsel hiçbir anlam taşımazlar. Aynı filmden ("Çapayev") bir at arabası çekimini alalım: Perdedeki at arabası reel bir nesnenin göstergesidir. Aynı zamanda da somut tarihsel bir durumun, yani Rusya'daki 1917-1920 içsavaşının göstergesidir. "Taçanka"nın, bir at arabası ve bir makineli tüfekten meydana gelmiş bir bileşim olduğunu bilmemize karşın, perdede göründüğü zaman yeni bir şeyler öğreniriz. "Barış dönemi"nin tipik araçlarından biri olan bir fayton ve üzerine yerleştirilmiş bir makineli tüfek görürüz. Savaşı simgeleyen bir nesneyle, Petersburg ve Moskova caddelerinde faytonla gezinmiş bir kuşak için tamamen değişik çağrışımları içeren bir nesne, farklı bir savaşın, içinde cepheyle cephe gerisinin birbirine karıştığı,

okuma yazma bilmeyen astsubayların birlikleri kumanda ettiği ve düşman generallerini yenilgiye uğrattığı bir savaşın filmsel göstergesi durumuna gelen tek, derin ilişkilerle dolu görsel bir yapı içinde birleşmektedir. Birlikte üçüncü bir kavramın görüntüsel göstergesi durumuna gelen birbiriyle çelişkili iki görsel yapının bileşimi, bu görüntüyü kendiliğinden *filmsel enformasyon* taşıyıcısı yapmaktadır. *Sinematografik anlam, yalnız film dilinin araçlarıyla dışavurulan bir anlamdır; ve bu araçlar dışında gerçekleşmesi olanaksızdır.* Sinematografik anlam, özgül ve yalnız sinema tekniğince gerçekleştirilen semiotik öğeler zincirlemesinin yardımıyla ortaya çıkmaktadır.

Sinema, kendi çağındaki kültürün, sanatın ve ideolojik savaşımın bir bölümüdür. Bu görünüş nedeniyle, gerçekliğe ilişkin, filmsel metin dışındaki birçok görünüş bir bağlılaşım içinde bulunmaktadır ve bu durum, tarihçilerle çağdaşlarımız için temel estetiksel sorunlardan çok daha önemli bir dizi anlamın ortaya çıkış nedeni olmaktadır. Bu durumda, filmin tüm bu metindışı ilişkilerle bağlantısını sürdürebilmesi ve toplumsal işlevini yerine getirebilmesi için, sinema sanatına ilişkin bir yapı olması zorunludur; yani seyircilerle sinema dilinde konuşabilmesi ve enformasyonlarını sinematografik araçlarla aktarabilmesi gerekmektedir.

Sinema dilinin temelinde, dünyanın görsel olarak tarafımızdan algılanması olgusu bulunmaktadır*. Ancak, durağan görsel sanatlara özgü araçlarla kurulan dünya modeli ve sinematografik modeller arasındaki ayrım görme yetimizde (daha doğrusu, dünyanın, görme yetisine dayanan, göstergeler tarafından sağlanan özümsenmesinde) çoktan yer almıştır bile. Bir nesnenin herhangi bir malzeme (resim, grafik, sinema) yardımıyla gös-

* Bu nedenle (sinemanın teknik olanaklarını anlatmak için), en azından görme olayının fizyolojik ve optik alanındaki asal bilgileri öğrenme zorunluğu doğmaktadır.
Karşılaştırınız: E.M. Golodovski, Göz ve Sinema, Moskova 1962.

terge durumuna gelen bir görüntüye dönüşmesi sırasında, bu göstergenin tarafımızca algılanması şunları içermektedir:

1. Görüntünün, göstergenin gerçeklikteki bir fenomenle ya da nesneyle özdeşleştirilmesi. Görme yetisinin yardımıyla pratik bir yönlenme başka türlü olamaz.

2. Bir görüntünün, bir göstergenin herhangi başka bir imgeyle özdeşleştirilmesi. Tüm durağan görsel sanatlar bunun üzerine kurulmaktadır. Bir şeyler çizdiğimiz zaman, bir nesneyi, çizgilerden, renk lekelerinden ya da durağan mekânsal boyutlardan oluşan belirli bir düzenle özdeşleştiririz. Başka bir nesne, aynı şekilde çizgilerle vb. betimlenir ama başka bir düzen içinde. Demek ki, gerçeklikte başka bir şey, tek bir nesne olarak görünenler bir çizime dönüştürülürken aynı anlatım öğelerinin ayrı bir bileşimi durumuna gelirler. Bu durum bize, varolan çeşitli öğeleri görme, uygunluklara ve ayrımlara ilişkin öğeleri görüntüleri arasından belirtme olanağı tanır (sistemleştirme, aralarında ilişki sağlama). Her görüntü organik, çözülmez bir bütün oluşturmaz, tersine kolaylıkla özdeşleştirmeye ve karşıtlaştırmaya bağlı kalabilen yapısal olarak kurulmuş ayırtkan özelliklerin belirli bir niceliği olarak ortaya çıkar.

3. Görüntünün, göstergenin başka bir zaman birimi içinde yine kendisiyle özdeşleştirilmesi. Bu durumda görüntü, ayırtkan özelliklerin niceliği olarak da algılanmaktadır ama değişkelerin özdeşleştirilmesi ve karşıtlaştırılması için, değişik nesnelerin görüntülerine değil, tek bir nesnenin değişmesine başvurulmaktadır. Anlamsal ayrımın bu tipi, sinematografik anlambilimin temelini oluşturur.

Kuşkusuz, gözle görülür-olanın ayrımına ilişkin bu üç tip de, insandaki görme yetisiyle yakından ilintilidir.

SİNEMANIN SÖZLÜKSEL DİLİ

Sinematografik görüntüleri bir anlatıma bağlayan özdeşleştirme ve ayrımlara ilişkin toplam mekanizma, sinematografinin dilbilgisini oluşturan öğelerden biri diye nitelenebilir. Öte yandan sinema kendine özgü bir sözlüğe de sahiptir; insanların ve nesnelerin fotoğrafları, bu insanların ve nesnelerin göstergeleri durumuna gelmekte ve sözlüksel birimler olma işlevini yerine getirmektedir.

Kuşkusuz, doğal dillerdeki sözcüklerden meydana gelen sözlükle göstergesel dil sözlüğü arasında bir dizi ayrım bulunmaktadır. Bizim için önemli olanlardan biri de şunlara dayanmaktadır: Doğal dildeki bir sözcük bir nesneyi, bir nesneler öbeğini ve herhangi bir soyutlama aşamasındaki nesneler sınıfını niteleyebilir, hem reel nesneleri betimleyen bir dile hem de betimlemeleri betimleyen bir dile, yani herhangi bir düzeydeki üstdile (Metasprache) ait olabilir. Hem "kuş", hem de "karga" birer sözcüktür.

Görüntüsel gösterge, özgün bir somutluğa sahiptir, burada bir soyutlama görülmez. Bu nedenle soyut bir dilin oluşması (örneğin eski Yunan heykel sanatı), resim ve de heykel sanatı için her zaman ağır bir görev ve büyük bir kazanım olmuştur.

Bu açıdan, fotoğraf sanatı özel, belki de çok zor bir durumda bulunmaktadır: Sanatçı, nesnenin tüm yönlerini yansıtmadan yüksek aşamada bir soyutlama yaratmaktadır. Klasizm dönemi resim sanatında, nelerin betimlenmemesi gerektiğine ilişkin özgül ölçütler bulunuyordu. Afiş, karikatür, yansıtılan bir nesnenin özelliklerinden büyük bölümünü boşlar. Ama mercek her şeyi saptar. Fotoğrafsal işaretler tabanı üzerinde ikinci aşamadaki bir dilin, bir soyutlama dilinin meydana getirilmesi, yalnızca bu dilin içsel özüyle çatışmaya girmekle mümkündür. İşte bu nedenle sinemada soyut göstergelerin oluşturulması, yüksek sanatsal bir gerilimin nedeni olabilir.

Filmsel bir göstergenin doğrudan nesnel anlamının yerine geçmesine ve genel bir içeriğe sahip bir göstergeye dönüşmesine, özellikle çekimi keskin bir biçimde vurgulayarak ulaşılabilir: Nesnelerin omuz çekimi, filmde bir eğretileme gibi etki yapar (doğal dilde düzdeğişmece olarak ortaya çıkacaklardır). Aynı işlevi, biçimbozan çevirimler de görmektedir (optik kaydırma), örneğin perdeye doğru uzanmış bir elin ansızın büyütülmesi gibi. 20'li yılların Sovyet sinematografisi kurgulanmış çekimlerin, nesne görüntülerini soyut kavramlar diline dönüştürmeye uygun olduğunu ortaya çıkarmıştır. Eisenstein'ın "Ekim" filmi, bu türden bir dizi deney içermektedir.

Her zaman fotoğraflar söz konusu olduğu için, filmde perspektif kısaltımları, kaydırmalar, biçimbozan çevirimler şaşkınlık yaratırken, bunlar görsel sanatlar için alışılmış, üstelik geleneksel teknikler yerine geçmektedir. Ama sinema, bir anlatım olduğu için, dilsel metinde yaygın olan, simgesel resim sanatı alanında ise ender görülen bir tekniğe sahiptir: Yani, yineleme

tekniğine. Aynı nesnenin perdede yinelenmesi ritmik bir dizi yaratır ve nesnenin göstergesi de yavaş yavaş, kendi gözle görülür göstereninden ayrılır. Bir nesnenin doğal biçimi belirli bir doğrultuya sahipken ya da "kapalılık/açıklık", "aydınlık/karanlık" gibi özellikler tarafından nitelenirken, yinelenebilirlik, nesnel anlamı zayıflatır ve mantıksal ya da çağrışımsal olan soyut anlamı vurgular.

"Geçen Yıl Marienbad'da" filmindeki merdivenler ve geçitler, Orson Welles'in "Dava"sındaki koridorlar ve odalar, Truffaut'nun "La peau Douce" ("Yumuşak Ten") filmindeki odalarla uçakların karşılaştırılması ya da "Potemkin Zırhlısı"ndaki geminin toplarıyla klasikleşen Odessa limanının merdivenleri bu işlevi görmektedir. Film içinde yinelenen şeyler, deyim yerindeyse, nesnenin kendisinden çok daha anlamlı duruma gelebilen bir "çehre" kazanırlar.

Ancak, sinematografik "sözcükler" dünyasında baş yeri insan görüntüleri almaktadır. İnsan görüntüsü sinema sanatına, karmaşık kültürel göstergelerden oluşan bir evren olarak katılmaktadır. Kutuplardan birini, insan gövdesinin çeşitli kültürler için tipik simgeselciliği (gözlerin, çehrenin, ağzın, ellerin vb. simgeselliği) ötekinin de, seyircilerle iletişim aracı olarak ve belirli göstergelere özgü bir iletişim aracı olarak oyunculuk sanatı oluşturmaktadır.

Öte yandan jestlerin, mimiklerin semiotik'i, gerçi konumuzla kesişen ama ayrı ele alınması gereken özel bir sorun yaratmaktadır.

Nesnelerin fotoğrafsal yansılarını filmsel göstergelere dönüştürmek için, filmsel anlatı sırasında seyircilerin "görüş tarzlarını" film yapımcılarının isteğe göre değiştirebilme yeteneği özel bir önem taşır. Çağdaş sanatta, dilsel bir eser (özellikle roman) söz konusu olduğunda, bir metnin görüş tarzı devingendir, resim ve tiyatro sanatında ise oldukça durağan. Bir metnin ku-

ruluş ilkesi olarak sinemadaki (burada özü, bir anlatım türü olarak ortaya çıkmaktadır) "görüş tarzı", resim, tiyatro ya da fotoğraf sanatının değil, romanın kuruluş ilkesine denk düşer. Eğer filmdeki dilsel diyalog romandaki ya da tiyatro oyunundaki diyalogla bir tutulabilirse ve bu açıdan daha az özgül olursa, o zaman bir dizi çekimlerle oluşturulan sinematografik anlatı romanın yazara özgü anlatısına benzeyecektir.

MONTAJ

Montaj, sinematografinin, ayrıntılarıyla çözümlenmiş ve aynı zamanda sert tartışmalara yol açmış üslup araçlarından biridir. Montaj kuramıyla pratiğinin kurucularından ve propagandacılarından biri olan Eisenstein'a göre, "sinema sanatı, her şeyden önce montaj demektir." Eisenstein, sinema tarihinde montajın gelişmesini izlerken, üç tarihsel aşama üzerinde durmuştur:

"Montaj, tek perspektifli sinema için plastik bir kompozisyondur. Çok perspektifli sinema için kurgusal kompozisyon, sesli film içinse müzikal bir kompozisyondur.

Bu tür bir gözlemleme tarzı, montaj sorunu üzerinde yeniden düşünme olanağını sağlar. Montajın 'kökenleri', plastik kompozisyonda bulunur; 'geleceği' ise, müzikal kompozisyonda. Bu üç aşamada da yasallıklar aynıdır...

Plastik yapı içinde montaj, bileşimsel 'art arda dizilmeyi' ve genelleştiren imgesel bir 'çehre' kazanmayı amaçlayan gö-

rüntüye sahip bileşimsel-görüntüsel genelleştirmenin bağlılaşımı 'işlemini' görür. Montaj, genelleştirici olma işlevini ancak ikinci aşamada yerine getirir... Sesli filmde montajın 'işlevi', görüntüyle sesin içsel eşlemesinden (Synchronisation) ileri gelir."

Ne var ki, "Montaj Sineması"na her zaman karşı çıkanlar vardı ve bugün de vardır. Montajı sinema dilinin evrensel formülü diye benimsemeyen önemli birçok kuramcıdan, burada hiç olmazsa André Bazin'in adını anmak istiyoruz. Bazin, daha sessiz film aşamasında iki karşıt yönsemenin bulunduğu kanısındaydı: Birincisini "görüntüye inanan" yönetmenler, ötekini de "gerçekliğe inanan"lar temsil etmektedir. Bu bölünmenin anlamı, filme alış biçiminin karşılaştırılmasından ileri gelmektedir. Yönetmen elindeki birçok üslup araçlarıyla, betimlenen bir olaya, yani filme alış biçimine ilişkin kendi yorumunu seyirciye benimsetmek için çalışmaktadır; burada *anlam* görüntüde değil, tersine kurgusal görüntünün sonucu olarak seyircinin bilincinde meydana gelmektedir, yani *yorum olarak sinematografi.* Yalnız saptayan, kurmak istemeyen ve içinde fotoğraf olarak saptanmış nesnenin yorumdan, oyuncunun da yönetmenden önce geldiği ikinci tip sinematografide montaj özel bir işlev görmez. Bazin, montaja poetikaları içinde özel bir yer vermeyen büyük sessiz sinema yönetmenlerini ayrıca belirtir.

Bazin'in kanısına göre bu ikinci yönseme, tarihsel açıdan ele alındığında, sesli sinemada ağırlık kazanmış ve 20. yüzyılın ikinci yarısında bu sanat türünün gelişmesini belirlemiştir. Biz burada montaj kavramını tanımlamaya çalışacağız. Sovyet kuramsal Literatürünün montaj diye nitelediği şey, sanatsal anlamın meydana gelişine ilişkin en genel yasallıklardan birinin, yani heterojen öğeler bileşiminin (karşıtlaştırma ve bütünleştirme) gerçekleştirilmesinden başka bir şey değildir. Sanatsal

dizi -sanatta yapısal öğelerin birbirlerini izlemesi-, sanatsal olmayan diziden farklı bir biçimde kurulmaktadır. Sanatsal olmayan yapısal öğeler dizisi şöyle örgütlenmektedir: Her iletişim sistemi iki yönden çözümlenebilir: Bir kez değişmez yapılar açısından, bir kez de belirli maddesel araçlar yardımıyla bu sistemdeki yapısal ilkelerin gerçekleştirilmesi olarak. Doğal dillerde "langue" ilkesiyle (yapısal ilişkiler sistemiyle) "parole" ilkesini (bu ilişkilerin dilsel malzeme yardımıyla dışavurulmasını) birbirinden ayırmayı ilk kez F. de Saussure önermiştir; daha sonra da bu bölümlemeyi gösterge sistemlerine ilişkin genel kuramına, semiotik'e temel yapmıştır. Bu görüş açısından, herhangi bir öğeler dizisinin "doğru" olduğunun bilincine varıldığında, yani bu dizi "langue" düzeyinde yapısal bir yasallığa bağlanabildiğinde, o zaman şaşırtıcı olmaktan çıkarak önceden söylenebilmektedir. Ayrıca, gelişmesine uygun olarak metne her zaman yeni sınırlamalar konduğundan, bir sonraki öğeyi seçme olanağı giderek azalmaktadır. Bu nedenle herhangi bir kurala göre kurulmuş metinlerde enformasyonlar düşüş göstermekte, ama *Redundanz** (düz gelişen bildiri dizisi içinde bir sonraki öğenin olası meydana çıkışını belirleme olanağı) artmaktadır. Sanatsal olmayan iletişim, alıcının, kendisi ve gönderici için ortak bir şifreyi önceden bildiği zaman her defasında yeni bir bildiri elde ettiğine ilişkin bir süreç içermektedir. Türkçe bir kitap okuduğumuzda, buradan değişik enformasyonlar elde ettiğimiz varsayılmaktadır ama Türkçe-olan'ın kendisi tarafımızca önceden bilinmektedir (burada söz konusu, amacı dil öğrenmek olan okuma eylemi değil, olağan bir iletişim sürecidir). Konuşucu ile dinleyici, olağan bir konuşma sırasında dikkat etmeyecekleri kadar anadillerini iyi bilmektedirler. Dilin kendisi ancak, konuşucu tarafından olağandışı, bireysel bir biçimde kullanıl-

* Redundanz: Biçembilimde; bir anlatımın gereksiz deyimlerle doldurulması. Ayrıca gazetecilikte, bir haberin herhangi bir enformasyon içermeyen gereksiz bölümü. (Ç.N.)

dığı zaman algılanmaktadır: Yani, ya yerinde, betimleyici, estetiksel ya da kötü dilbilgisel yönden yanlış bir biçimde, kekeleyerek ya da yanlış bir eklemlemeyle. Dil, kurallara bağlılığı nedeniyle, genellikle konuşma sırasında dikkati çekmez. Dinleyici tüm dikkatini, *nasıl* söylendiğine değil, *ne* söylendiğine verir ve bildirideki enformasyonu alır. Dille ilgili şeyleri zaten bilir ve dilin yapısı konusunda yeni bir enformasyon beklemez ya da kazanmaz.

Sanatsal dizi değişik bir biçimde kurulur.

Sanatsal metnin yüksek oranda enformasyon içermesi, yapısal meşruiyet, karmaşık ve tam gözlemlenemeyen içsel mekanizmalar yüzünden metnin enformasyon içeriğini azaltmadığı için gerçekleşir. Sanatsal yapı, *Redundanz*'ı örtbas eder. Ayrıca, sanatsal iletişim sürecine katılan kişi yalnız bildiriden değil, sanatın kendisine seslendiği dilden de bir enformasyon elde eder. Bu kişi, belli bir kitabın yazılmış olduğu dili ve bu kitabın içeriğini aynı zamanda öğrenen bir kişi durumundadır. Bu nedenle sanatsal iletişimdeki dil, göze çarpmayan, otomatikleştirilmiş, önceden söylenebilen bir sistem değildir.

Buna göre sanatsal iletişim sırasında, hem estetiksel ilişki dilinin hem de bu dildeki metnin, tüm süresi boyunca, şaşırtıcı olma anı'nı koruması gerekir. Ancak burada karşımıza başka bir sorun çıkar: Şaşırtıcı demek, "meşru olmayan" demektir (meşru olan bir şey şaşırtıcı olamaz; 5 Mart'ı ansızın 6 Mart'ın ya da kış'ı birdenbire ilkbahar'ın izlediğini söylemek anlamsızdır. Bu diziler otomatiktir ve bildirileri hiçbir enformasyon içermez), ancak meşru-olmayan, sistemdışı-olan aktarılamaz ve göstergelerle iletişim alanının dışında kalır. Demek ki sanatsal iletişim bu koşul altında çelişkili bir durum yaratmaktadır. Metnin, meşru ve gayri meşrui, önceden söylenebilir ve önceden söylenemez olması gerekmektedir. Bu garip durum ampirik açıdan kimseye yabancı değildir. Şiir sanatının, ilgili dildeki tüm dil-

bilgisel kurallara bağımlı bir konuşma tarzıyla işlem gördüğünü herkes bilir ve bunlara uyaklar, ölçü, üslup vb. gibi birkaç kural daha eklenmektedir. Bu durumda poetik metin güçlü bir biçimde kurallara bağlanmıştır ve poetik olmayan metinden daha az özgürdür ve de daha az enformasyon içermek zorundadır. Buna göre, sanatsal olmayan tipe ait yaklaşık eşdeğerli bir enformasyon için, şiir sanatındakinden daha az sözcük gerekmektedir*. Gerçek durum ise tamamen tersidir: Kapsamı, sanatsal olmayan bir metinden daha az olmasına karşın, sanatsal bir metnin içerdiği enformasyon daha yüksektir. Bu paradoks sanatçıların "sanatın mucizesi" diye adlandırdıkları şeye dayandığı için büyük önem taşımaktadır; biz de bunu, kültürel zorunluk diye tanımlayabiliriz.

Sanatsal metin, başlangıçtaki bu çelişkiden iki tarzda kurtulur. Birincisinde, tek ve aynı metin iki yapısal kuralla (norm) bağlılaşım içinde bulunmaktadır. Bu kurallardan birinin görüş açısından metin içinde rastlantısal olan bir şey, ötekinin görüş açısından yasalmış gibi görünebilir. İki değişik sistemin karşıt yönelimdeki *Redundanz*'ı, eğer birbirini gizliyorsa, ortadan kalkmakta ve metin de tüm kapsamı boyunca enformasyon özelliğini korumaktadır. Bu tür bir metin, açıklık kazansın diye, birçok dilde çözülebilen bir bildiriyle karşılaştırılabilir. Örneğin Puşkin, "Yevgeniy Onegin" adlı eserindeki bir bölümün başına Horace'ın "O, rus!" (Latince, "ey, köy!") deyişini almış ve karşısına sözcük oyunu olarak "O, rusiy!" (Rusça, "ey, Rusya!")'yı koymuştur. Öteki olanak da, heterojen birimlerin, değişik sistemlere ait birimlerin bileşimidir. Bunu, içinde değişik dillerdeki sözcüklerin eşit şekilde kullanıldığı bir "Maccaroni" metniyle karşılaştırmak mümkündür. Sanatta bu yöntem çok sık

* Karşılaştırınız: Bilim Kuramı'nın ünlü savı: Bir sistemin alfabesi ne kadar sınırlı olursa ve iletişim kanalı ne kadar çok aksaklığa (gürültüye) sahipse, değişmeyen bir enformasyon niceliği aktaran metin de o kadar ayrıntılı olmak zorundadır.

uygulanmaktadır. Bir metnin belirli yapısal meşruluğuna henüz alışmaya başlar, belirli bir beklentiye hazırlanır ve bir sonraki öğeyi önceden söyleyebileceğimizi sanırken, sanatçı meşruiyet tipini değiştirerek (başka bir "dile" geçerek) bizi, bir metnin örgütlenmesinin yapısal ilkesini yeniden kurmaya zorlamaktadır.

Değişik sistemlere ait öğelerin çatışması (bunlar hem karşıt hem de karşılaştırılabilir, yani soyut bir düzeyde homojen olmalıdır), sanatsal anlam yaratmak için çok kullanılan bir araçtır. Eğretileme ve öteki sanatsal anlam taşıyıcı öğe tiplerine ilişkin anlamsal etkiler bu olguya dayanmaktadır. Okura, heterojen öğelerin bileşimine, çatışkısına ve daha yüksek düzeydeki birliğine ilişkin ilkeyi ve buna göre her öğenin, bütünün bağlamı içinde hem şaşırtıcı hem de meşru görünmesini açıklamak için, ünlü bilgin Jan Mukarovsky'nin 1931 yılında kaleme aldığı bir yazısından örnek vermek istiyoruz.

Mukarovsky, Chaplin'in filmlerini çözümlerken değişmez, seyircinin başlangıçtan alışık olduğu ve kendisinden beklenen "Şarlo" tipini temel aldığına dikkati çekmiştir. Her zaman aynı makyaj ve aynı giysi, her zaman aynı oyun düzenleri, tipleştirilmiş konusal durumlar ve gerçeklikteki tekil bir insan tipinin ele alınması, bu kişiliğin, kapalı sanatsal bir yapı sayılabilecek tekdüzeliğinden söz etme olanağını sağlamaktadır.

Mukarovsky dikkatini özellikle, kişiliğin tekdüzeliğini ortadan kaldırmayan ama bölünmüşlüğünü içeren şeyler üzerinde toplamıştır. Çelişki, daha Şarlo'nun giysileriyle başlamaktadır: Üst tarafını şık bir melon şapka, şömizet ve papyon oluşturmakta, alt tarafını ise çuval gibi bir pantolon ve yakışıksız kocaman çizmeler (kuşkusuz bu ayrılık, bir rastlantı değildir). Giysinin şıklığı ile hırpaniliğinden, bakımsızlığından oluşan bileşim, Şarlo'nun mimik ve jestlerinde de anlatımını bulmaktadır. Şarlo'nun, şapkasını çıkarırken ya da papyonunu düzeltirken yaptığı ince, görgülü hareketler, bir sokak serserisinin

davranış ve mimikleriyle yer değiştirmektedir. Şarlo, aslında iki kişidir; böylelikle şaşkınlık uyandıran etki sağlanmaktadır. Ve bizler de, değişmez bir makyaj, basmakalıp durumlar, saptanmış jestlerle karşı karşıya olduğumuzu sanırız. Buna göre böyle bir metin, sanatsal olmayan gerçekliğe ilişkin işlenmemiş, "oynanmamış" bir fotoğraflar dizisinden çok daha kolaylıkla önceden belirlenemez mi? Görüleceği gibi, tam tersine. Değişik meşruiyetler, eğer birbiriyle kesişirlerse, zorunlu şaşkınlık anı'nı yaratmaktadır. Şarlo, en uygunsuz durumlarda yetkin bir centilmen rolü oynamaktadır. Perdede, bir sokak serserisi, dolandırıcı, hırsız için doğal bir bağlam oluştuğunda, Şarlo'da bir centilmenin özellikleri görülmektedir. Ancak bağlam, görgülü, ince davranış ölçülerini gerektirdiğinde, Şarlo uygunsuz giysileriyle küçük bir sokak serserisidir.

"The Gold Rush" (Altına Hücum) filminin konusu, böyle bir bölümden oluşmaktadır. Birincisinde Şarlo küçük bir sokak serserisi, ötekinde ansızın milyoner olan bir kişi olarak görünmektedir. Sokak serserisi Şarlo, bir centilmenin biçimsel yönden yetkin davranışlarına sahiptir. Kışı, açlık çekerek dağlarda geçiren altın arayıcılarının bir çizmeyi pişirdikleri sahne, bu davranışların doruk noktasını oluşturmaktadır. Şarlo, bu iğrenç yemeği çatal bıçakla parçalara ayırır, çivileri kemik gibi emer ve bağcıkları makarna gibi yerken eksiksiz, yetkin bir davranış biçimi sergilemektedir. Ama milyoner olup da kürkler, smokinler içinde karşımıza çıkınca, tıpkı bir sokak serserisi gibi kaşınmaya, ağzını tıka basa doldurmaya ve şapırdatmaya başlamaktadır.

Oyunun anlamı, kahramanın her iki durumda da *kılık değiştirerek* görünmesinden ileri gelir. Bir kez, sokak serserisi kılığına girmiş bir centilmen, bir kez de, kendine sosyete üyesi süsü veren bir sokak serserisi olarak. Her *kılık değiştirme,* davranış kurallarını ve seyircilerin beklentisini belirler. "Kahraman/giysi"

bağlılaşımı gülünç durumların doğmasına neden olmakta ama başka anlamlar da içerebilmektedir. Filmin sonunda milyoner Şarlo, altın arayıcıları kampındayken sevgisine karşılık vermeyen, şimdi de geminin üçüncü sınıfındaki yoksul göçmenler arasında yolculuk yapan bir kızla karşılaşır. Kızcağız, şık giysiler içindeki yolcunun kişiliğinde eski sevgilisini tanımaz ama Şarlo yeniden hırpani giysileriyle göründüğünde, kız onu hemen tanır. Şimdi kılık değiştirme konunun bir bölümü olmuştur ve bu nedenle oyundan kalkar: Sokak serserisi giysileri içindeki Şarlo, bir sokak serserisi gibi davranır, bir davranış birliğine varır. O, safdil, gülünç hareketleriyle küçük, utangaç bir kişidir; kızı böylece etkiler ve kız da onu bu haliyle sever. Oysa seyirciler, kahramanın kılık değiştirdiğini bilmektedir.

Mantıksızlıktan doğan gülünç durum, uzlaşmaz-olanın uzlaşmasından, çelişkili olanın mekanik bağından ortaya çıkarken, homojen ve o kadar trajik kişi, bir görüş açısından farklı ve uzlaşmaz olan, başka, şaşırtıcı bir görüş açısındansa bir birlik oluşturan öğeleri içermektedir, ki bunun meydana çıkarılması da sanatsal buluş anlamına gelmektedir. Chaplin'in, seyircileri, film kahramanını homojen bir kişi olarak görmekten nasıl koruduğunu, Mukarovsky özellikle belirtmektedir. Chaplin'in "City Lights" (Kent Işıkları) filminde kahramanın yanı sıra, canlı, dinç Şarlo'ya karşıt düşen çehrelerini "açığa vuran" iki kişi daha bulunmaktadır: Gözleri görmeyen çiçekçi kızla, sarhoş milyoner. Her ikisi de Şarlo'yu, farklı izdüşümleri içinde algılamaktadır. Çiçekçi kız onu bir masal prensi sanmakta, yalnızca "şık, ince" Şarlo'yu "görmektedir"; ve gözleri açıldığında, reel Şarlo kişiliğindeki kahramanını tanımamaktadır. Her zaman sarhoş, karnı tok milyoner "sıradan bir insan", bir sokak serserisinin dostluğunu aramaktadır; ancak ayık olduğu zamanlar Şarlo'yu tanımazlıktan gelmekte, horlamaktadır. Sevgi ve dostluğu sadece "kısmen" algılayan Şarlo'yu seyircilerin, canlı, dinç, bütün, bölünmez bir kişi olarak görmeleri gerekmektedir.

Böylece, iki karşıt davranış tipinin karışımını ve organik bir bütünü temsil eden bir davranış biçimi ortaya çıkmaktadır: Bir insanın yaşamı ve yazgısı. Ve böylelikle, daha öncü sözü edilen paradoks çözülebilmektedir: Yani, sanatın zengin enformasyon içeriği.

Yukarıdaki gözlemler yalnız gülünç durumlar için geçerli değildir; aynı zamanda sanatın içsel yasalarıyla da doğrudan bir ilişki içindedir. Scott Fitzgerald'ın *Tender is the Night* adlı romanında başkişi, sinema oyuncusu Rosemary'ye oyunculuğun ne olduğunu açıklarken şöyle der:

"İnsan her zaman seyircilerin ummadığı şeyleri yapmalı. Eğer seyirciler başkişinin güçlü olduğunu biliyorsa, aynı zamanda zayıf göstermelisiniz; zayıfsa güçlü. Kişiliği aşmak zorundasınız - anlıyor musunuz?

Rosemary, tam değil dedi, kişiliği aşmak ne demek? Seyircinin ummadığı bir şey yapınız ama dikkatlerini üzerinize, yalnız sizin üzerinize çekmeyi başarıncaya kadar. Ve sonra yine kendi kişiliğinizin çerçevesi içinde davranınız."

Burada, seyircinin beklentisiyle oynanan oyun, bir beklentinin güçlendirilmesiyle yok edilmesi arasındaki, bir metnin azalmayan enformasyon içeriğine ilişkin temellerden birini oluşturan sürekli denge tamı tamına belirtilmektedir.

Bu oyunu, Marcello Mastroianni'nin oyunculuk sanatı, kuraldışına çıktığı ve tekrar kurallara uyduğu rolüyle sergilemektedir. "8 1/2" filminde başkişiye, sürekli şekilde kendisinin değişik izdüşümleri eşlik etmektedir; çocukluk günlerine ilişkin sahnelerin gösterilmesi, değişik kadınlarda varlığının yansıması, rüyaları, kendi eseri. Bu yansımaların hiçbiri ötekilerle özdeş değildir (daha çok karşıttır,) ama yine de, tümü bir birlik oluşturmaktadır.

Bu özgülük, yönetmen Y.P. Liyubimov'un sahneye koyduğu Mayakosvki ile ilgili bir oyunda tüm belirginliğiyle anlatımını bulmaktadır. Burada yönetmenin karşısına, yalnız adı bile seyircilerde belirli saptanmış, basmakalıp beklentilere yol açan bir kişi çıkmaktadır. Bu beklentiler, kısmen Mayakovski'nin yarattığı, kendi poetik kişiliğinin alırlık (Rezeption) kurallarınca, kısmen de edebi mirasının yazgısınca belirlenmektedirler. Bu beklenebilir kuralları yalnızca sergilemek, sanatsal yönden, tıpkı onları yadsımak kadar inandırıcı olmayacaktı. Yönetmen, tehlikeli bir deneye başvurarak, sahneye beş değişik Mayakovski çıkarmıştır (bunların hiçbiri ozanın çizgilerini taşımamaktadır; "en lirik olanı" sakallıdır ve sıkıntıya girince kekelemektedir). Aynı anda sahnede görünen bu beş Mayakovski, olayların kimi yerlerinde ayrı ayrı davranmakta, kimilerinde ise birlikte; ölümleri bile aynı zamanda olmamaktadır. Ama bu beş kişinin tek bir insan olduğunu, tüm oyun boyunca bildiğimiz için, yavaş yavaş ve dış etkilerden özgür bir biçimde ölümleri seyirciyi sarsmaktadır.

"İl General della Rovere" (Düzmece General) (Başoyuncu: V. de Sica, Yönetmen: R. Rosselini) filminin kahramanı Bertone, görünüşe göre ahlaksal yönden tamamen çökmüş toplumsal bir asalaktır: Kadın taciri, vurguncu ve kumarbaz, işbirlikçi; Gestapo ile işbirliği yaparak kurbanlarından para sızdırmaya çalışmaktadır. Ancak ahlaksal çöküşün bu aşamasında bile kahramanımız, seyircilerin öfkelenerek sinemayı terk etmelerini önleyen bir şeye, bir albeniye (bu durumu şaşkınlıkla duyarız ve üstelik başlangıçta, içimizden karşı çıkarız), görgülü davranışlara, soylu bir dış görünüşe sahiptir ve çok yeteneklidir (dış görünüşü, bir dolandırıcının abartılmış şıklığından özellikler taşımaktadır). 19. yüzyıl sanatında, ahlaksal çöküşü bu ölçüde tiksindirici bir biçim almış kahramana sempati duyulması, ancak tek bir şekilde mümkündü: Bireyin davranışlarının sorumlulu-

ğunu kendisinin değil, tersine toplumsal koşulların taşıdığını anıştırarak. Film, bu tür bir çözümü sezdirmektedir: Kocası Gestapo tarafından öldürülen, geçim derdi nedir bilmemiş ve Bertone'nin kibirle sunduğu bir fincan "hakiki kahve"yi sanki iğrenç bir sıvıymış gibi geri çeviren soylu, seçkin yurtsever Signora Fassio'nun Bertone'yi herkesten daha sert bir şekilde kınaması rastlantı değildir. Bu kişiliklerin tüm uzlaşmazlığına karşın seyirci, Signora Fassio'daki yüceliğin, Bertone için günlük yaşamının temelini oluşturan küçültücü deneyimlerden kaynaklanmadığını bilmektedir.

Buna karşın, yapımcıların kahramanlarını *bu tarzda* bağışlatmak istemedikleri, filmin seyirciye bu açıklamayı çarçabuk sunmasından anlaşılmaktadır. Gestapo şefi albay Müller bir tuzağa düşen Bertone'ye, direniş kahramanı General della Rovere rolünü üstlenmesini önerdiğinde ve yaşamöyküsünü anlattığında, Bertone kıskançlık dolu şu sözleri ağzından kaçırır: "Bu kadar çabuk yükselmesinin nedeni ortada! Önce, Piemonte generalinin kızıyla evlendi; ardından teyzesi Markiz di Barrina yirmi sekiz yaşında ölerek tüm varlığını ona bıraktı, ayrıca masonlukla suçlanmakta; amcası da Kardinal... Hayır, çok gülünç bir durum bu... Ben savaşarak amacıma ulaştım, sayın albayım. Yükselişimi yalnızca kendime borçluyum."

Yapımcılar, *böyle* bir kahramana bu açıklamayı yaptırdıkları için, geri planda belli belirsiz bir açıklama olasılığı olarak kalmasına karşın, yukarıda sözü geçen çok basit çözümü görünüşe göre yerinde bulmamaktadırlar.

Yapımcılar, kahramanın gerçekten düşük karakterini ve ahlaksal çöküşünün sorumluluğunu kendisinin taşıdığını saptadıktan sonra, olayların gelişmesi için görünüşte pek de önem taşımayan bir oluntuya yer vermektedirler. Bertone, mühendis Grimaldi (ya da albay Grimaldi) adı altında gizlenmektedir. Ancak bu adla birlikte, farkına varmadan, Alman işgal kuvvet-

lerine karşı işlenmiş ağır bir suçun sorumluluğunu da üstlenmiştir. Çünkü Grimaldi, partizanları desteklediği için aranmaktadır. Bertone'ye giderek sempati duymaya başlayan albay Müller, yarı alaycı bir tarzda, Bertone mi yoksa Grimaldi mi olarak yargılanmak istediğini sorar. Kahramanımız yanıt verirken bir an bile duraksamaz: Küçük bir dolandırıcı olarak yalnızca tutukevine atılma tehlikesini göze almaktadır ve savaştan sonra nasılsa genel af çıkacaktır; Grimaldi olarak ise, kurşuna dizilmek kaçınılmaz olacaktır. Kahramanımız küçük bir dolandırıcıdır ve öyle kalmayı yeğler. Bu seçimin tüm doğallığına karşın, Gestapo şefi bile düş kırıklığına uğrar; bu hiç de sevimli olmayan özneye her çeşit yüce duygunun yabancı olduğunu kesinlikle anlamıştır artık.

Aynı Müller'in, kendini kurtarması için Gestapo'ya bir hizmette bulunmasını, yani sözümona yakalanan (gerçekte öldürülen) direniş kahramanı della Rovere rolünü üstlenerek direnişçilerle ilişki kurmasını ve onları Almanlara teslim etmesini önerdiği kahramanın karakteri işte böyledir. Bertone, della Rovere'ye saygı duyduğu ve düşmanı da olamadığı için, bir soylu, meslekten bir asker, yurtsever ve kahraman rolünü üstlenerek tutukevine girer.

Demek ki karşımızda, bir kahraman rolü oynayan toplumsal bir asalak bulunmaktadır. Öykü böylece sona erseydi. Müller ile genç Signora Fassio'nun tasarımları onaylanmış olacaktı; her ikisi de -aralarındaki tüm öteki fikir ayrılıklarına karşın-, insanları iyi tanıdıklarına ve haklarında yargıya varma yetkisine sahip olduklarına inanmışlardır ve bu durumda filmin ikinci yarısı gereksiz olmaktadır. Ama olaylar, böylesine özenle hazırlanmış, olağan tüm beklentilerin tersine gelişir. Bertone'nin yazgısını, küçük bir dolandırıcının (ama bir sanatçının, belirli bir tarzda safdillik ve yeteneğin kıvılcımlarını taşıyan bir çocuğun da) karakteriyle üstlendiği rol arasındaki savaşım çizecektir.

Cehennemin tüm aşamalarından geçtikten, bombardımanları ve ölüm tehlikelerini atlattıktan sonra, rolünün yüceltici etkisi altında maske öze dönüşür ve Bertone, General della Rovere *olur*. Bu beklenmedik değişme, şaşkınlığa düşen seyircilerin gözleri önünde gerçekleşir ve filmin sonuna dek inandırıcılığını korur. Kahramanımız, güvenlerini kazandığı direnişçilere ihanet etmeden isteğiyle ölüme gider; kendisine yabancı bir kadına ve tanımadığı oğluna son mektubunu yazar ve -üstelik eski ego'sunun soylulara özgü önyargılarını benimsediği için- SS makineli tüfeklerinin namluları karşısında İtalya'yı ve kralı kutsar.

Biz burada, filmin derin insancıl, karmaşık sanatsal düşüncesine takılıp kalmak istemiyoruz. Şu anda bizi ilgilendiren tikel bir görünüştür, yani oyuncunun, kuşku uyandıran iki davranış kuralına uyarak, bu kurallardan birinin çerçevesi içinde "kişiliği doldurmak" için ötekinin çerçevesi içinde sonu kötüye varacak şekilde "kişiliği aşmaya" zorlanması bağlamında seyircinin duyumsadığı gerçeğe uygunluk duygusu. İki yasallık arasındaki bu salınım, her bir yasallığın sınırları içinde zorunlu olan önceden-söylenemezliği (enformasyona özgü içeriği) yaratmaktadır.

Başka bir gözlemi daha burada örnek gösterebiliriz: P.A. Florenskiy, Andrey Rublev'in bir ikonasını çözümlerken, resim sanatının karakteriyle ilgili olarak, Meryem Ana'nın yüzünün alt ve üst bölümlerinin çok belirgin ayrılıklar gösterdiğini saptamıştır.

Adı geçen örnekler, komik ve trajik, aktarıcı ve gerçekçi sanattan alınmıştır ve görünüşte, kuralların konulmasının ve aşılmasının, otomatikleştirilmesinin ve kaldırılmasının, sanatsal metindeki içsel yasallıklardan yalnız bir tekini oluşturduğu sonucunun çıkarılmasına izin vermektedir. Bu durum özellikle sinematografide belirgin biçimde ortaya çıkar.

Heterojen öğelerin bileşimi, sanatta çok yaygın bir araçtır. Özel bir durum olan montaj, film diline özgü heterojen öğelerin bileşimi diye tanımlanabilir. Sanatsal üslup türlerinden bazıları, çelişkili öğelerin içerdiği yüksek orandaki çatışmaya yöneliktir (düzyazısal anlatıdaki eğretilemeli bir üslup ya da konusal düzeyde kişiler arasındaki keskin karşıtlıklar böylece ortaya çıkmaktadır). İster karşıtlıklarla şaşkınlık yaratan, ister yetkin bir uyum izlenimi uyandıran üslubu belirtelim, bu üsluplar her zaman, metne sanatsal enformasyon kazandıran kuruluş içindeki şaşırtıcı olma anını yaratan öğelerin bir aradalığını ve karşıtlığını mekanizmalarının temeli durumuna getirirler. Bu nedenle film diline özgü bir olgu olarak montaj, hem içinde açık seçik gün ışığına çıktığı film için, hem "montaj film" tanımlamasına giren film için, hem de içinde A. Bazin'in hiçbir kurguya rastlamadığına inandığı film için niteleyici olmaktadır. Sinematografiksel dil, "hareketli resimlerin gösterilmesi aracılığıyla öyküler anlatma" mekanizması olarak örgütlenmektedir; ve temelde bir anlatı dilidir. Filmsel anlatıyla montaj arasında derin içsel bir ilişki bulunmaktadır.

Öğelerin özdeşleştirilmesi iki tarzda mümkün olmaktadır:

1. Her iki öğe de anlamsal ya da mantıksal düzeyde özdeştirler, onlar için "bu aynı şeydir" denebilir. Ama her ne kadar aynı *denotat*'ı (nesne, fenomen, metindışı gerçekliğe ait şey) temsil etseler bile, onları değişik kipler içinde betimlemektedirler.

2. Her iki öğe de değişik *denotat*'ları ayrı kip içinde temsil etmektedir. Dile uygularsak, bu sınıflandırma, aynı sözlükbirimin (sözcüğün) değişik dilbilgisel kategoriler içinde yinelenmesine ve aynı dilbilgisel kategorilerin değişik sözcüklerde yinelenmesine uygun düşmektedir. Bir göstergenin semantik anlamını (nesneyle olan ilişkisini) büyük harflerle, dilbilgisel an-

lamını (öteki göstergelerle ilişkisini) küçük harflerle gösterirsek aşağıdaki şemayı elde ederiz:

A a	A a
A b	B a
A c	C a

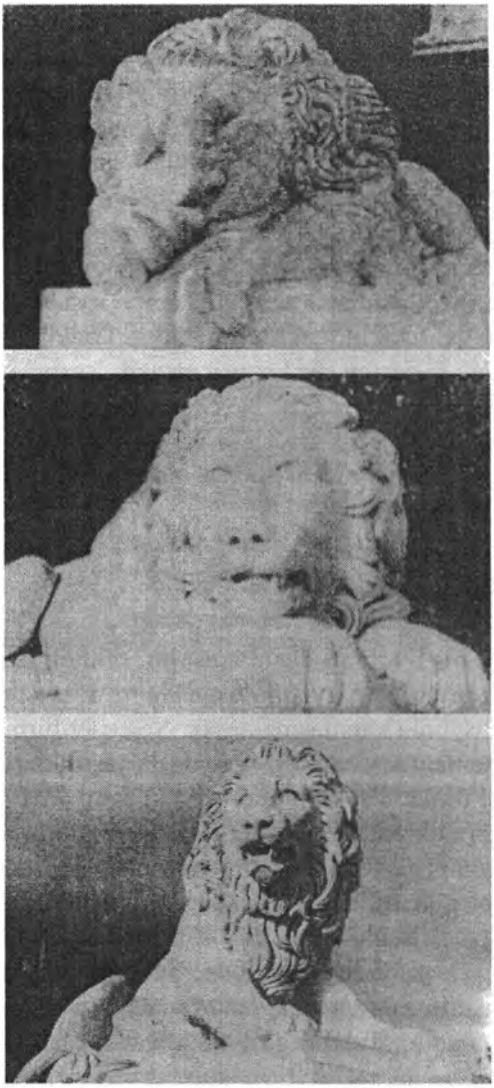
Birinci durumda, sinematografi ile ilgili olarak, fotoğrafa alınan nesnenin özdeşliğinden ve görüntüdeki konumun değişmesinden, ışıklandırmadan, perspektiften ya da uzaklık çekiminden söz edebiliriz; ikinci durumda ise, değişik nesnelerin konumu, perspektifi, çekimi ya da ışıklandırılması özdeştir. Birinci durumu, "Potemkin Zırhlısı" filmindeki 284-287, 291-292 sayılı çekimler, ikincisini de, aynı filmdeki 215, 218, 219 sayılı çekimler (öğrenci, kazak, öğretmen) sergilemektedir.

Ancak sanatsal yinelenme, özdeşleştirmenin ya da karşılaştırmanın, duygusal türü de dahil, yalnızca büyük bir çaba harcanarak gerçekleşmesiyle sanatsal olmayan yinelenmeden ayrılır. Tüm anlam, tasarımların değişime uğraması nedeniyle meydana çıkar; özdeş-olan, değişik-olan biçiminde görünür ve bunun tam tersi bir durum da gerçekleşir. Ayrıca, mantıkta kesinlikle birbirlerinden ayrı tutulan biçimsel-olan ve içeriksel-olan (kip ve nesne), sanatsal metinde aynı zamanda hem ayrı tutulabilmekte hem de konumları değiştirilebilmektedir. Çığlık atmak için açılmış bir ağız, bir kip değil, bir nesnedir; ama bu üç çekim (bkz. Resim 2) yan yana geldiğinde dilbilgisel öğe olarak, eşdeğerdeki tümce öğelerinin biçimsel uygunluğu olarak etkinlik göstermektedir.

Sanatsal yinelenmeyi niteleyen ve onu, sanatsal olmayan yinelenmeden semantik açıdan çok daha kapsamlı diyalektik karmaşık bir fenomen durumuna getiren yapısal bir çatışmaya örnek olarak, "Potemkin Zırhlısı" filminden ünlü "Uyanan Aslan" çekimlerini (bkz. Resim 3) gösterebiliriz.



Resim 2: Eisenstein, *"Potemkin Zırhlısı"* çekim 215, 218, 219.



Resim 3: Eisenstein, *"Potemkin Zırhlısı"* çekim 232, 233, 234.

Taş aslan, tıpkı canlıymış gibi ayağa kalkmaktadır. Bu devinimin şaşırtıcılığı ve içerdiği anlam, fotoğrafın, aslandaki "mermerselliği", heykele özgü statikliği gizlemeyip, vurgulamasından ileri gelmektedir. Yansının devingenliği, nesnenin statikliğine karşı savaşmaktadır. Bu etkiye başka bir araçla daha ulaşılmıştır: Karşımızda bir heykel bulunduğunu bildiğimiz için, çekimlerin, belirli kiplere göre düzenlenmiş, üç değişik nesneyi gösterdiğini de anlarız (bir nesnenin ait olduğu aslan heykeli sınıfına ilişkin mantıksal kipe göre; sonra görsel kiplere, ışıklandırmaya, uzaklık çekiminin özdeş Trajektorie'sine* göre). Eğer *canlı bir aslan* söz konusu olsaydı, nesne, eşit olmayan kiplerle fotoğrafa alınacaktı. Nesneyle kipin işlevi değişirken aynı anda iki değişik nesneyi *gördüğümüze* ilişkin gerçek, filmin bu ayrımı (sequenz) için tipik, semantik yönden duygusal bir gerilim yaratmaktadır.

İleride, nesneyle kipin çekim içindeki kategorilerini belirttiğimizde, görelilikleri, sanatsal metinde iç içe geçme eğilimlerini her zaman göz önünde bulunduracağız.

Önce tek bir fotoğrafı ele alırsak, bu, selüloit üzerindeki tek bir evre'nin çevirimine uygun düşmektedir. Daha burada belirli bir kompozisyonla karşılaşmaktayız. Nesneler birbirlerine bağlanmıştır, semantik'i, tek tek nesnelerin taşıdıkları anlamların mekanik bir toplamı şeklinde sonuçlanmayan anlam taşıyıcı bir ilişki oluşturmaktadır. İşte Eisenstein bu anlamda, tek bir görüntünün kompozisyonundan bir kurgu diye söz etmiştir. Genellikle, kipe göre birbirine bağlanarak etkin bir anlam taşıyıcısı durumuna gelen değişik nesneler söz konusu olmaktadır bizim için. Kimi ressamların eserlerinde, örneğin ışıklandırma, nesnelerin yansıtılmasından çok daha büyük oranda anlam taşıyan bir öğe olmaktadır. Tek bir görüntü içindeki şekillerle nesneleri

* Trajektorie: Değişmez açı altında varolan bir eğriler kümesini kesen eğri (Ç.N.).

birleştiren ya da karşı karşıya getiren kipleri belirttiğimizde, bir metnin anlamla yüklü öğelerini genellikle niteleyebiliriz.

Bu düzeyde hâlâ, resim ya da grafik sanatındaki gibi, aynı mekanizma söz konusu olmaktadır. Özgün sinematografik etki, ancak bir evre çevirimi, bir diğeriyle birleştirildiğinde, yani perde üzerinde bir *anlatı* oluştuğunda meydana çıkar. Anlatı, değişik nesneleri yansıtan bir dizi evre çekiminin birleştirilmesiyle, ya da içinde bir nesnenin kiplerini değiştirdiği bir dizi çevirimle belirgin duruma getirilebilir. Uzaklık çekimindeki ani değişikliğin, perde üzerinde artık bir nesnenin bütününün değil, yalnız bir *bölümünün* görünmesine neden olduğu (edimsel olarak nesnenin değişmesi şeklinde algılanan) göz önüne alınırsa, birinci durumun çekimlerdeki değişmeyi ama ikinci durumunsa bir çekim içindeki görüntünün devinimini betimlediği öne sürülebilir. Her iki durumda da kurgusal bir etki meydana gelmektedir. Hem perde üzerindeki iki değişik görüntünün montajına hem de bir görüntünün farklı konumlarının değiştirilmesine dayanarak yeni anlamların yaratılması, statik bir bildiri değildir, tersine görüntünün yardımıyla, filmin özünü oluşturan görüntüsel göstergelerce gerçekleştirilen devingen, anlatan (narrativ) bir metindir.

Bu bakımdan A. Bazin'in karşı koyması başka bir anlam taşır; yani değişik sanat akımlarının, "dolaysız yaşam"ın yeniden kurulmasına ya da sanatsal görüşlerin kurulmasına yönelik olduğunu söylediğine ve ağırlığı tek tek film parçalarının kurgusuna ya da oyuncuların oyununu öne çıkaran "kesiksiz" çevirime kaydırdığında, sinema tarihinin reel bir olgusuna dikkatleri çekmektedir. Ancak, yönetmenin işe karışmamasını sağlamaya ilişkin isteğin gerçekleşebileceğini varsaymak, tıpkı yapıştırma işlemi kaldırıldığı zaman montaj ilkesinin de kalkacağını öne süren savda olduğu gibi, sorunu doğallıkla basitleştirecektir.

Selüloit şeritlerin yapıştırılması ve tek tek bölümlerin daha yüksek bir anlamsal düzeyde bütünleşmesi, montajın en belirgin ve en açık biçimidir. Ve bu biçim, montajın sanatsal yönden bilinçli şekilde gerçekleştirilmesine ve kuramsal olarak üzerinde iyice düşünülmesine neden olur. Herhangi bir yansının zamansal olarak kendinden sonra gelen yansıyla birleştirildiği ve böylelikle üçüncü bir anlam yarattığı montajın gizlenmiş biçimi ise sinema tarihinde önemi daha az olan bir fenomen değildir.

Bazin'in gözlemleri, sinema tarihinin önemli olduğu kadar reel de olan bir olgusuyla ilgilidir. Ancak açıklamalarında şu noktalara dikkat edilmesi gerekmektedir: Bazin'in, filmin kuruluşunda her biri kapalı bir sistem oluşturan başlangıçta karşıt ve *yalıtlanmış* iki yönseme diye betimlediği şey, gerçekte *bir* mekanizmanın karşıt ve uzlaşmaz iki öğesidir. Yalnızca birbirine karşı savaşırken etkinlik gösterirler ve biri ötekine bağlıdır, onsuz yapamaz. Aynı zamanda ötekinin de ortadan kalkması demek olan, bu yönsemelerden birinin galibiyeti üstün gelen için zaferle değil, tersine kendisinin de yok olmasıyla sonuçlanacaktır. "Kuruluş" (Konstruksion) ya da "fotoğrafa alınmış yaşam" arasında düzenli değişen dengesiyle sinema tarihi, bu konuda yeterli bir kanıt oluşturur. Sanatla ilgili somut düşüncel ve estetiksel çatışmalar içinde herhangi bir görüş, belirli felsefi ya da ideolojik görüşlerle birleşebilir. Ancak bu görüşün özü buradan ileri gelmez. Örneğin edebiyatla, belirli düşüncel ya da sanatsal bir görüş için dilsel bir biçimin (şiir ya da düzyazı) yeğlenmesiyle, şiirle düzyazının, değişik düşüncel görüşleri dışavurmaya yaradıkları ve edebiyatın varlık biçimlerini oluşturdukları yadsınmaz.

Sinema, bir sanat olarak anlaşılabilmesi için, estetiksel bir buluştan başka bir şey olmayan yaşamdaki olayları dönüştürmek üzere sinema dilinin en dolaysız yapay biçimleriyle işe başlamak zorundaydı. Bu yapaylığın abartılması, fotoğraftan

kopmaya uğraşan sinematografinin zorunlu bir özgülüğünü oluşturmuştur. Bazin'in görüşlerine katılarak, yönetmenler "uzlaşımsal" ve "gerçekçi" diye ikiye ayrılırsa ve ikisi arasındaki sınır özellikle kurgu sorununa dayandırılırsa, o zaman başka bir görünüş gözden kaçar: Ani kurgu oyunlarından kaçınan ve "uzun ayrımlara" eğilim gösteren 20'li yılların sinemasına özgü akım, oyuncularca betimlenen kaba bir uzlaşımsallık tarafından nitelenmekteydi. Montaj sineması ise daha çok tiplerin bir araya getirilmesi eğilimindeydi ve sinema tarihine dayanarak oyuncunun perdedeki davranışlarını günlük yaşamdakine yaklaştırmak için çaba gösteriyordu. Demek ki, Bazin'in sözünü ettiği sinema akımlarından her biri kendine özgü bir yapaylığa sahipti ve çağdaş sinema da, bu yönsemelerden birinin otomatik devamı değil, tersine her ikisinin karmaşık bir bireşimidir. Filmin güçlü bir etkide bulunmasını, birbirine karşı yöneltilmiş iki oluşturucu öğeden birinin otomatik yalıtlanması değil, aralarındaki diyalektik çelişki koşullamaktadır. Montajla oyunculuk sanatı, İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemini niteleyen yaşama benzerliğin doruk noktasına ulaştığında, gerçekçiliğin kazanımlarını tamamlayacak çok daha karmaşık ve yetkin yapaylık biçimlerine gereksinim duyulması oldukça anlamlıdır.

Bir dizi filmde, çevirim çalışmalarını perdede betimleyen yönseme sık sık karşımıza çıktığı zaman, en olası-olanı ve yaşama benzer-olanı bir oyun olarak gösterme amacının güdüldüğünü ve resim sanatındaki benzer yönsemeleri anımsarsak, burada bir modanın ya da bir etki yaratmanın söz konusu olmadığını anlarız. Velasquez'in "Nedimeler" adlı eserini alalım.

Resmin merkezini, gerçekçi biçimde betimlenmiş saray giysileri içinde oyun oynayan kız çocuklar, nedimeler, cüceler ve köpekler oluşturmaktadır (başlangıçta resim, "Kral IV. Filip'in ailesi" adını taşıyordu). Sol yanda, bir tablo üzerinde çalışan bir sanatçı durmakta, önündeki tual'in yalnız arka yüzü görünmek-



Resim 4: Velasquez, *"Nedimeler"*

tedir. Buradaki ressam, Velasquez'in kendisidir; yani gördüğümüz, Velasquez'in bir resmidir ve böylece bize bir kez daha arkadan gösterilmektedir. Sanatçının resimde görünmesi, yaptığı resmin yansıtılan gerçekliğe katılması, "8 1/2" ya da "Her Şey Satılık" filmleri gibi, gerçekçi bir betimlemeyi, burada bir *yansının,* yani *bir uzlaşımsallığın* söz konusu olduğuna dikkati çeken açık seçik bir anıştırmayla birleştirmektedir. Ayrıca resmin dipdüzeyinde birçok tablonun asılı olduğu bir duvar görünmektedir; bu tablolar, odanın, resim sanatı araçlarıyla yansıtılan reel mekânına aynı araçlarla betimlenen resim sanatının uzlaşımsal mekânını eklemektedir. Bunun dışında, sanatçının gördüğü ve tablosunun bize görünmeyen yüzeyinde yansıttığı nesneleri gösteren bir ayna da asılıdır aynı duvarda. Bu durumda bizi, Velasquez'in, resmin boyutsuz mekânını zorlamak için göster-

diği yüreklilikten çok, bir resim üzerine bir resim yaratarak özneyle nesneyi değiştirmeye ilişkin güttüğü amaç ilgilendirmektedir.

Gerçekçi düzyazıda bununla karşılaştırılabilecek bir örnek de, Gorki'nin, "reel kahraman"la "roman kahramanı"nı üçüncü bir konu içinde birleştiren "Bir Romanın Öyküsü" (1924) adlı eseridir.

FİLMSEL ANLATIMIN YAPISI

Sinematografik metin, aynı oranda hem gizli, göstergelerden oluşturulmuş hem de anlamın doğrudan metne kaydırıldığı gizli olmayan metin şeklinde ele alınabilir.

Montajın da iki türü, aynı şekilde birbirinden ayrılabilmektedir: Bir çekimin başka bir çekime eklenmesi ve bir çekimin kendisine eklenmesi (herhangi bir kipsel değişmeyle ya da onsuz: Kısa, devingen çekimlerin yerini çok uzun, devinimsiz çekimlerin alması, -ikinci durumda- bir çekimi kendi kendisiyle birleştiren bir montajın sonucu sayılabilir). Farklı çekimlerin montajı semantik birleşme noktalarını uyarmakta ve onları önemli bir anlam taşıyıcısı durumuna getirmektedir; aynı türden çekimlerin montajı ise bu birleşme noktalarının fark edilmemesine neden olmakta ve semantik geçiş yavaş yavaş gerçekleşmektedir. Montajın, doğası gereği gizliliğe sahip olduğu varsayılmasına karşın, bir çekimden ötekine içkin şekilde geçen bir

filmin gösterimi sırasında bu gizlilik tıpkı konuşulan dildeki yapısal birimler arasında bulunan sınır gibi fark edilmemektedir.

Ya gerçekliğin *yapısına* (de Saussure'ün terimler sistemine göre "langue"sine) ya da dolaysız ampirik *verilerine* ("parole"ye) yönelen bir film böylece meydana gelmektedir.

Bir metin, doğallıkla hem "langue"yi hem de "parole"yi daha reel bir biçimde içermektedir. Söz konusu olan yalnızca yönetmenin ilgi gösterdiği belirli bir yönelimdir; burada yönsemelerden biri vurgulanır ve bilinçli şekilde ön plana çıkarılırken, ikincisi gizli kalmaktadır.

Bu temel üzerinde iki anlatı tipi oluşur. Düşünme yapımız ve büyük bölümü insanın özüne aitmiş gibi görünen alışılagelmiş tasarımlar dilsel kültür tarafından, yani içinde insandaki konuşma yetisinin temel iletişim sistemi işlevini gördüğü bir kültür tarafından biçimlendirilmiştir. Bu sistem semiotiğin tüm alanlarına girerek onu kendi modeline göre yeniden biçimlendirir. Bu sistem dilseldir ve öteki bireylerle iletişime yöneliktir. Dilsel olmayan ya da yalnız kendisiyle iletişimi amaçlayan sistemler, iletişimin egemen tipi tarafından şu ya da bu tarzda baskı altında tutulurlar. "Resimler yardımıyla bir anlatı" modeli kursak bile, dilsel anlatı tarzına ilişkin şemayı bu model üzerine uygularız. Ancak insan, dil ve sözcüklerin yardımıyla aktarılan alışılagelmiş anlatı tarzının olası anlatı tiplerinden yalnızca birisini oluşturduğunu da kolaylıkla unutma eğilimindedir.

Birincisi, dilsel anlatıyı yeniden-üretir: Kuruluşu, metinsel bir birime bir başkasının, ona da bir diğerinin eklenerek, böylece bir anlatı dizisinin oluşturulmasından ileri gelir.

Anlamlı bir sıra içinde farklı çekimler dizisinin birleşmesinden bir anlatı meydana gelir.

İkinci anlatı tipi ise, tek ve aynı çekimin dönüşümüdür. *Fet*'in

şu dizelerini anımsayalım: "O güzel yüzde büyüleyici bir dizi değişmeler." Yüzdeki bir dizi değişmeler kuşkusuz bir anlatı momentidir. Ancak burada söz konusu olan birçok göstergenin dizi halinde birleşmesi değil, tersine tek bir göstergenin dönüşmesidir. Burada, sinemanın başlangıç döneminden Demeney'in Fonoskop şeritlerini anımsıyorum: "Sizi seviyorum" (Je vous aime) sözlerini söyleyen bir oyuncu.

Film üzerinde farklı yansıların gizli bir şekilde birbirini izlemesi olarak görünenler, seyirci için tek bir görüntünün kesiksiz değişikliği olmaktadır.

Birinci durumda anlatı momenti, görüntülerin tıpkı sözcükler gibi kullanılması olgusu nedeniyle meydana gelirken, asıl görüntüsel tip ancak ikinci durumda ortaya çıkmaktadır. Görüntüsel bir göstergeyi anlatan bir metne dönüştürme yetisi, belirli devingen öğelerin varolmasına bağlıdır. Böylece, örneğin Demeney'in Fonoskop şeritlerinde (bkz. Resim 5) tüm görüntüler için "aynı yüz" denmesine izin veren ve kesiksiz gösterim sırasında seyirciyi, tümünü *tek bir* çekim olarak algılamaya zorlayan değişmez öğeler belirtilebilir. Ama bu görüntüler, değişen (yani bir çekimin sınırları içinde değişmeye elverişli olan) öğeleri de içermektedir.

Farklı çekimlerin anlamlı bir dizi halinde birleşebilmeleri için, herhangi bir düzeyde ortak bir öğe içermeleri gerekir. Bu, aynı nesnenin değişen bir çekim içindeki görüntüsü ya da iki nesnenin ortak bir kip içindeki görüntüleri olabilir. Uygunluk semantik olabilir (bir polisin düdüğü ve bir lokomotifin düdüğü). Bir ayrıntı yinelenebilir (M. Kalatozov'un "Turnalar Geçerken" filminde Mark'ın cam kırıklarına basan ayakları ve Boris'in çamurlu sularda ilerleyen ayakları), olaylardaki gelişmenin bütünlüğü vurgulanabilir (bir silah patlamasını, yere düşen bir kişinin çekimi izler) vb. Özellikle önemli olan şudur: Farklı çekimlerin birleştirilmesi sırasında ayrılık gösteren öğe *yinelen-*



Resim 5: Demeney'in Fonoskop şeritleri

mekte, bir çekimin dönüşmesi sırasında ise *ayrımın* temeli durumuna gelmektedir. Bir durumda ani semantik *yakınlaşma* eğilimi, başkasında ise semantik bir mikro-çözümleme, *dağılma* eğilimi ortaya çıkmaktadır.

Birinci tip, sözcüğün tam anlamıyla montaj filmini niteler, gerçekliğin yapısına ilişkin sorunu ön plana çıkarır ve bir kompozisyon düğümünden ötekine sıçramalı geçiş yapan bir sistem olarak kurulur.

İkinci tip, yaşamın doğal akışına öykünen kesiksiz anlatıyı amaçlar. Birinci durumda yönetmen, "yaşamın dilbilgisi"ni aktarır ve kendi modelini sergileyen ilgili metni bulmamızı bize bırakır; ikinci durumda ise, metni verir ve "dilbilgisel yapı"yı hazırlamayı bize bırakır. Ancak, yalnız deneysel filmler dışında, yine de, birbirine düşman, ama ayrı ayrı varlıklarını sürdüremeyen iki yönsemeden birinin üstünlüğünden söz edilebilir.

SİNEMADA KONU

Kültür tarihindeki tüm metinler -sanatsal ve sanatsal olmayan-, iki öbeğe ayrılabilirler: Biri, "bu nedir?" (ya da "bu nasıl kurulmuştur?") sorusuna, ikincisi de "bu nasıl meydana gelmiştir?" ("bu hangi tarzda gerçekleşmiştir?) sorusuna yanıt vermektedir. İlk öbekteki metinleri konusuz, ikincileri ise konusal diye tanımlayacağız. Bu görüş açısından ele alındığından, konusuz metinler belirli bir düzene, kuralsallığa, sınıflandırılmaya bağlı olmakta ve ister kuantum mekaniğiyle ilgili bir ders kitabı, trafik kuralları, tren tarifesi ister eski Yunanistan'da tanrılar arasındaki hiyerarşiyi anlatan ya da gökbilimsel bir atlas olsun, herhangi bir örgütsel düzeyde gerçekliğin yapısını dışavurmaktadır. Bu metinler, özleri gereği statiktir. Devinimleri betimledikleri zaman, bunlar düzenli ve kurallara uygun yinelenen ve de hep aynı kalan devinimler olmaktadır.

Konusal metinler, her zaman bir "durum"u, bir olayı (konusal bir metin olan "küçük öykü" [nouvelle] kavramı, İtalyanca "ye-

nilik" sözcüğünden türetilmiştir), yani şimdiye kadar olmamış ya da olmaması gereken şeyleri içerir.

Konusal metinler belirli bir düzen, sınıflandırılma, bir gerçeklik modeli ile bunların dışına çıkılması arasındaki savaşı temsil eder. Bu tür yapısal katmanlardan biri, belirli bir sistem dışına çıkmanın olanaksızlığı, öteki de dışına çıkmamanın olanaksızlığı üzerine kurulur. Böylece, konusal anlatıların devrimci anlamı ve bu tip bir kuruluşu sanata kazandıran önemi anlaşılır.

Özü gereği devingen, diyalektik yönden karmaşık bir ilkeye sahip konu, sanatta bir eserin yapısını daha da karmaşık bir duruma getirir.

Konu, bir metindeki anlam taşıyıcı öğelerin birbirini izlemesidir; bu öğeler, konunun kurallara bağlı kuruluşuna devingen bir şekilde karşı koyar.

Dünyanın yapısı kişiye, yasaklardan, aşılması olanaksız sınırlara ilişkin bir aşama düzeninden oluşmuş bir sistem biçiminde görünür. Bu, masallarda "ev" ile "orman"ı, efsanede canlılarla ölüleri, Montague'lerle Capulet'lerin dünyasını, soylularla basit halkı, varlıklılarla yoksulları ayıran çizgi olabilir. Bu dünyalardan birine bağlı kalan bir kişi, konu bakımından devinimsizdir. Bu tür kahramanların karşısına genellikle, ötekiler için geçilmesi mümkün olmayan sınırları aşma yeteneğine sahip devingen *bir* kahraman çıkmaktadır: Yeraltı dünyasından canlı olarak çıkar, halktan bir delikanlı soylu bir kızı sever, yoksul bir kişi büyük bir zenginliğe kavuşur. Bir yasak sınırının aşılması, kişinin davranışında anlam taşıyıcı bir öğe, yani bir *olay* meydana getirir. Konusal mekânın bir sınırla ikiye ayrılması, bölümleme işleminin yalnızca en asal biçimini oluşturduğundan (farklı anlamlar taşıyan bir yasaklar aşaması düzeni ve farklı değerler daha sık karşımıza çıkar), yasak sınırlarının dışına

çıkılması bir defalık bir süreç, olay olarak değil, tersine bir olaylar dizisi, konu olarak gerçekleşir.

Sanatsal konu, bağlılaşım içindeki (genellikle antitez şeklinde) iki yasaklar aşaması düzenine özgü alanda şu ya da bu tarzda gelişir. Bu durum konusal yapıya semantik bir çeşitlilik kazandırır. Aynı oluntular kompozisyon nedeniyle özdeş değildir, çünkü bir kez belirli bir anlama sahip konusal olay olarak ortaya çıkmakta, başka bir kez yeni bir anlam taşımakta ya da genel olarak bir olay niteliğini yitirmektedir. Sanatsal olmayan konu tek bir düzeyde gelişir ve devinen bir noktanın grafik çizgisi olarak yansırken, anlamını ancak karmaşık devingen bir bağlam içinde kazanan sanatsal konu, bir düzeyler örgüsü oluşturur.

Konusal bir metin ancak *anlatı* olarak mümkündür. Anlatının sistemden farkı her zaman bir *eylem* olmasıdır. Bir sistemde dizisel (paradigmatik) ilişkiler etkin duruma getirilirken, anlatıda dizimler (Syntagmatik) ön plana çıkar. Öğelerin birbiriyle ilişkisi, metni meydana getiren bir yapı dizisinin bu ilişkiler tabanında kuruluşu, her anlatının temelini oluşturur. Ama dizimsel görünüş sanatsal ve sanatsal olmayan anlatı tarzları arasındaki önemli ayrımları meydana çıkarır.

Sanatsal olmayan anlatan metin, dizimsel yapılara ilişkin bir aşama düzeni sayılabilir. Sesbirim dizisinin, biçimbilimsel dilbilgisel öğelerin, tümce bölümlerinin ve tümceyi aşan birimlerin yasallıkları, bağımsız birer sorun olarak, yalıtlanmış şekilde ele alınabilir. Bunun dışında, her düzey bağımsız içkin bir örgütlenmeye sahiptir. Aynı zamanda her alt düzey, kendisini izleyen daha yüksek düzeyler onun içeriği şeklinde meydana çıkar. Örneğin metindeki biçimbirim dizileri düzeyini gözlemlersek, sesbirimsel yapı, içeriği anlam taşıyıcı öğelerin gelişmesinden ileri gelen yalnız biçimsel bir kuruluş olarak görünür. Sanatsal olmayan tipin konusal kuruluşu için sesbilimsel, dilbilgisel, söz-

lükbilimsel ve (tümce içinde) sözdizimsel düzen ilkelerinin toplamı biçimsel olmaktadır. Tümce düzeyindeki ve tümceyi aşan düzeydeki bildiriler dizisi, içeriksel olarak, yani anlam taşıyıcı olarak ortaya çıkmaktadır. Ne var ki, sanatsal anlatıya geçer geçmez tüm bu yasallıklar geçersiz sayılır.

Çünkü sanatsal olmayan anlatıda dışavurumsal ve içeriksel katmanlar öylesine örgütlenmişlerdir ki, birincisi geniş kapsamlı bir otomatikleştirilmeye bağımlı olmaktadır: Dışavurumsal katman, önceden bilinen yasallıkların gerçekleştirilmesi olduğu için hiçbir enformasyon içermez. Anadilinde bir anlatı dinleyen ve belirli bir olay hakkında bilgi edinen bir kişinin, dilin kendisiyle ilgili hiçbir enformasyonu algılamadığı söylenebilir. Bildiri dili, iletişim sürecine katılan bu iki kişi için yabancı değildir; kullanılması da o denli otomatik duruma gelmiştir ki, kurallara uygun şekilde uygulanırken dilin kendisi bile dikkati çekmemekte, enformasyon için "geçirgen" olmaktadır.

Buna karşılık sanatsal bildiride dilin kendisi de enformasyon taşır. Metnin örgütlenme ilkelerinden herhangi birinin seçimi, aktarılan enformasyonun tüm kapsamı için doğrudan doğruya anlam taşıyıcı olur.

Bu bağlamda bildirinin sanatsal olmaya yönelik amacı, açıkça çelişkili bir durum yaratır: Metne, dilsel kurallarla ilgili ritmik, uyakla ilgili vb. gibi ek sınırlamalar getirilmektedir. Ancak, metne daha başlangıçta eklenmiş tüm bu yapısal süredurum momentleri bütün metin boyunca gerçekleştirilirse, o zaman sanatsal kuruluş tümüyle otomatikleştirilecek ve bir enformasyon taşıyıcısı olamayacaktır.

Bundan kaçınmak için sanatsal metin kendisini, birbirine karşı yöneltilmiş öğelerin etkileşimi olarak kurmaktadır; bu öğelerin bir bölümü, dizemsel düzenler dizilerini metne sokarak otomatikleştirme işlevi görürlerken, başka bir bölümü, beklentinin süredurum momenti dışına çıkarak ve sistem içinde kap-

samlı bir önceden-söylenemezlik yaratarak bu otomatikleşmeyi kaldırmaktadır.

Anlatı düzeyinde şunlar dışavurulur: Sanatsal olmayan metnin dizimleri aynı türden öğeler dizisinden meydana gelirken, sanatsal metnin dizimleri heterojen öğeler dizisinden oluşur. Sanatsal metnin kompozisyonu, işlevsel yönden heterojen öğelerin dizisi olarak, çeşitli düzeydeki yapısal başatların dizisi olarak kurulur. Bir an için bir filmi çözümlediğimizi, farklı çekimlerin yapısını betimlediğimizi ve bu çekimlerin değişmesine ilişkin düzenleniş ilkesini gösterdiğimizi tasarlayalım. Aynı şeyi, perspektiflerin, çekimlerdeki geciktirim (Retardation) ve hızlandırımın (Akzeleration), kişilerdeki yapıların, fon müziği sisteminin vb. birbirini izlemesi bakımından da yapabiliriz. Ama bir metin içindeki boy çekimlerinden meydana gelen bölümlerin yerini, daha gerçekçi bir şekilde, yalnız karşıtlık oluşturan çekimler değil, en önemli anlam taşıyıcı öğesi perspektif olan çekimler de almaktadır. Ayrıca çekim ortadan kalkmamakta, tersine pek algılanamayan sanatsal bir dipdüzey olarak kalmaktadır. Sanatsal metin, yalnız *tek bir* sesle değil, tersine karmaşık çoksesli bir koro halinde bize seslenir. Karmaşık düzenlenmiş tikel sistemler birbiriyle kesişmekte ve semantik yönden egemen bir momentler dizisi oluşturmaktadır.

Sanatsal olmayan anlatıda dilsel dizilerin konuyla hiçbir ilgisi bulunmazken -bu iki katman tamamen içkin yapılar olarak kurulmaktadır-, sanatta, anlatı diline ait bir öğe ile en yüksek kompozisyon düzeyine ait bir öğe tek bir dizi halinde birleştirilebilmekte ve homojen bir kurgu etkisi oluşturulabilmektedir. Böylece sinemada bir olayın tümü ile önemsiz ama omuz çekimiyle saptanmış bir ayrıntı, eşdeğerli kurgusal öğeler olarak birbirine bağlanabilmektedir.

Filmsel anlatı, her şeyden önce bir *anlatıdır*. Bu durumda anlatı sözcüklerden değil, göstergesel işaret dizilerinden kurul-

duğu için her ne kadar paradoks gibi görünse de, bu dizi anlatısal *bir* metnin başlıca yasallıklarını açık seçik meydana çıkarmaktadır. Günümüzde dilbilimcilerin üzerine eğildiği, tümceyi aşan yapıların genel kuramına ilişkin birçok sorun olasılıkla, anlatının yalnız sözcüklerle mümkün olduğu düşüncesini bırakarak sinemanın anlatı pratiğine kuramsal yaklaşılmasıyla geniş ölçüde açıklığa kavuşturulabilir.

Filmsel anlatı, kuşkusuz sinemanın araçlarıyla gerçekleştirilen bir anlatıdır. Ayrıca, her anlatının yalnız genel yasalarını değil, özgül, yalnız sinematografik anlatı tarzına ait özgülükleri de yansıtmaktadır.

Dizimsel (syntagmatik) kuruluş, en azından iki öğenin bir dizi halinde birleştirilmesidir. Bunun gerçekleştirilebilmesi için de en azından iki öğeye ve bir birleştirme mekanizmasına gerek vardır. Sağ alt köşede kesilmiş baş dururken merkezini idam sahnesinin oluşturduğu 15. yüzyıldan kalma "Vaftizci Yahya'nın İdamı" ikonasını ya da *Tanrısal Komedi*'deki Boticelli'ye ait Dante ile yol göstericisi Vergilius'u betimleyen çizimlerin devinim eksenleri boyunca yinelenişlerini gözlemlediğimizde, karşımızda açık seçik tek bir görüntü içinde gereğince bağlanmış iki ya da daha çok moment buluruz.

Ancak iki öğenin birbirine bağlanabilmesi için bunların yalıtlanmış bir şekilde varolmaları gerekir. Bu nedenle bir metnin segmentasyonu, bölümlere ayrılması, anlatan bir eserin kurulması sırasında önemli bir sorun oluşturur. Bu bakımdan malzeme olarak özgün gizliliğiyle doğal dil, yansıdan çok daha verimlidir. Tarihsel açıdan ele alındığında dilsel metin, anlatı için görsel sanatlardan daha elverişli olmaktadır.

Bu açıdan sinematografi özel bir yer tutar: Sinema, kurulan modelin somutluğuyla ilgili olarak önemli değimlere sahip bir dizi görsel sanatın simgeselliği ile, anlatı biçimini organik duruma getiren malzemenin özgün gizliliğini birleştirir (görüntü tek

tek çekimlere ayrılır). Bir resimle ya da bir heykelle yapılan anlatı, her zaman belirli bir yapının aşılmasıdır. Edebiyatta ya da sinemada anlatıdan vazgeçilmesi de aynı işlevi görür. Buna karşılık müzik, salt dizemsel kuruluşu nedeniyle, bir yansıya denk düşen bir imgenin, eşzamanlı, gizli olmayan bir dünya imgesinin modelini kurabilir ve dilsel yapıya benzeterek bir anlatı modeli oluşturabilir.

Çağdaş sinema, aynı zamanda üç anlatı tipini içerir: Görüntüsel, dilsel ve müziksel (ezgisel). Bu tipler arasında oldukça karmaşık ilişkiler doğabilir. Anlatı tiplerinden birinin yokluğu, anlam taşıyıcı bir işlev görüyorsa (örneğin fon müziksiz bir film), bu durumda anlamların kuruluşu daha yalın değil, tersine daha karmaşık bir duruma gelir.

Ayrıca, bir metindeki anlam taşıyıcı bölümlerden oluşan dizinin en yüksek düzeyde bir anlatısal yapı yaratabileceği ve bu düzeyde yansıtan ve dilsel ya da müziksel metnin anlam taşıyıcı bölümlerinin artık bir momentin değişik düzeyleri olarak değil, tersine momentlerin dizisi, yani anlatı olarak birbirlerine bağlandıkları da belirtilmelidir.

Bundan başka anlatıda toplumsal - siyasal, tarihsel, kültürel alanda çeşitli metindışı çağrışım dizileri de her zaman bir alıntı biçiminde yer alır. Örneğin "Yaz Yağmuru" (Yulskiy Dojd) filminde bir Rönesans-freski belgi, fon müziği de "yabancı söz" (Bachtin) işlevi görmekte ve seyircinin dikkatini çok yönlü kültürel ve tarihsel fenomenlerin evrenine çekmektedir. Böylece en yüksek düzeydeki anlatı, gerçekleştirildiği sinematografik araçlardan bağımsız bir şekilde çeşitli kültür modellerinin kurgusu olarak meydana gelmektedir. Bu tür kültürel toplancalara ilişkin bir kurgu denemesine örnek olarak, düşünülüp tasarlanışı gerçekleştiriliş biçiminden belki daha ilginç olan, önceden de adını andığımız "Une Femme Mariée" filmini gösterebiliriz.

Sorunun tümü bu kitabın çerçevesi içinde ele alınamayacağından, kendimizi tek bir görünüşle sınırlamak zorunda kalacağız: Yani, çağdaş sesli ve renkli filmi oluşturan anlatı momentlerinin toplamını değil, yalnızca görüntüsel, fotoğrafsal görünüşü inceleyeceğiz.

Sorun bu tarzda sınırlandırıldığı zaman, anlatan öğeler, her anlatı modelindeki gibi, dört düzeye ayrılmaktadır*. Anlam taşıyıcı öğelerin bir dizi halinde birleşmesi, ilkesel yönden iki çeşit olabilmektedir: Birincisinde işlevsel açıdan benzer tipteki öğelerin birleşmesi, ikincisinde de çeşitli yapısal işlevler üstlenen öğelerin bütünleşmesi söz konusu olabilir. Her ikisi için özgül bir bağlantı tipi vardır (bu, birinde eşit haklara sahip öğelerin birleşmesi, ötekinde bir başat ilişkisi, bir bağımlılıktır; ayrıca bağlantı yoğunluğunun da değişikliğe uğradığı açıktır: Birinci durumda öğeler göreli bağımsızdırlar, buna karşılık başat daha sıkı bir bağlantıyı içermektedir). Başka bir önemli özellik de dizide bir sınırlamanın varlığı ya da yokluğudur: Bütünleyici bir bağlantı dizimsel bir birimin sınırlanmışlığını içermekte, toplayan (addierend) kümesel (kumulativ) bir bağlantı ise sınırsız bir dizi meydana getirmektedir.

Bir metnin eşdeğerli bağımsız birimlere ayrılması ya da her birinin, işlevsel açıdan özgülleştirilerek organik yönden homojen dizimler halinde birleştirilmesi, bir metnin kuruluşu sırasında somut düzeylerin belirtilmesine de izin verir.

İlk düzey, semantik anlamın henüz tek tek birimlerde görülmediği, ancak birleştirilme sürecinde meydana çıktığı en küçük bağımsız birimlerin bağlantısıdır. Doğal dilde bu düzeyleri,

* Ayrıca, sinemayı dışta bırakarak Sözdizim'i yalnız müzikte, süslemede, biçimsel ve doğal dillerde, şiirde İnceleyen Hartmann'a karşılık filmsel anlatının, genel bir Dizimbilim kuramı için ideal bir metin oluşturduğunu varsayıyoruz.
(Peeter Hartmann, *Sözdizim ve Anlam,* Assen 1964)

sesbirim dizilerinin düzeni karşılamaktadır; sinemada ise çekimlerin kurgusu*.

İkinci düzey asal dizimsel bütündür. Doğal dile uygulanırsa, belirli durumlarda sözcük olarak da gerçekleşebilmesine karşın, tümce düzeyi olarak yorumlanabilir**. Sinema düzeyinde bu, sinematografik tümcedir, içsel birlik tarafından nitelenen ve her iki yönde de yapı aralarıyla sınırlanan kapalı bir dizimdir. Bu birimin tipik özelliği olarak, yalnız iki sınırdaş ara arasındaki içsel birliği ve konumu değil, bu sınırları, birimlerin içsel örgütleniş tarzının doğurduğuna ilişkin olguyu da gösterebiliriz. Bu birim, kümesel diziler için tipik bir biçimde kendisini hiç durmadan yeniden-üretemez. Tümcesel bir birimin içsel yapısı, eğer *bir* öğe aynı zamanda tüm öğelerin tümel niceliği ise, yani bir anlatımla özdeş anlamlı ise ya tek aşamalıdır ya da çift. Bu durumda öğeler arasında, bir öğenin mantıksal özne, başkasının da yüklem olarak yorumlandığı, nitel farklılıklarını içeren yükleme (Pradikation) ilişkisi doğmaktadır. Bu tür bir ilişki, film şeridi üzerinde yalnız semantik düzeyde kavranan öğeleri koruyabilmektedir. İkinci düzey, her zaman anlam taşıyıcı birimlerin dizimidir.

Üçüncü düzey, tümcesel birimlerin bir tümce dizisi halinde birleşmeleriyle oluşur. Metindeki tümceyi aşan birimlerin yapısal düzenlenişi son yıllarda yapılan araştırmalarca kanıtlanmasına karşın, tümcelerin dizisi tek bir tümceden ilkesel olarak

* Burada, sorunu bilinçli şekilde yalınlaştırarak, tek tek çekimlerin, semantik açımlamaya bağlı olsalar da henüz sözdizimsel çözümleme nesnesi durumuna gelmedikleri görüşünden hareket ediyoruz. Bir çekim içindeki dizimler ve sözdizimler, görüntü ve fotoğrafta olduğu gibi, duruk görüntüsel modellerin benzer görünüşlerine anlatı türlerinden daha yakın olan özgül bir sorundur. Ne var ki, bu çalışmanın dışında bırakacağımız bu özgül sorunun, sinemadaki sanatsal yapıya ilişkin genel sorun için taşıdığı önem ortadan kalkmamaktadır.

** Ana hatlarıyla betimleyen şema, dilbilimde geçerli şemayla karşılaştırılırsa, "Biçimbirim" ve "sözcükler"in dizimbilimsel çözümlemede bir düzey oluşturmadıkları görülür. Bu birimler birçok düzeyi karşılayabilmektedir.

değişik şekilde örgütlenmektedir: Bu dizi, eşit haklara sahip öğelerden oluşur (birbirine oranla, tümceler işlevsel yönden eşdeğerli olarak meydana çıkar), bu öğelerin yapısı sınır kavramını içermez ve genişletilmeleri de yeni öğelerin eklenmesiyle sınırsız bir biçimde mümkün olur. Üçüncü düzeyin yapısal örgütlenişi, birinci düzeyin örgütlenişine benzer.

Dördüncü düzey, konu düzeyidir. Bu düzey, aynı konu değişik tümceler yardımıyla geliştirilebileceğinden, otomatik şekilde üçüncü düzeyin bireşimini oluşturmaz. Ancak konusal düzey ikinci düzeye, tümce düzeyine uygun olarak kurulur. Metin, birinci ve üçüncü düzeylerdeki öğelerden farklı ve ikinci düzeydeki öğelere benzeyen doğrudan semantik bir karaktere sahip yapısal yönden ayrı segmentlere bölümlenir. Bu öğelerin bağlantısı ikinci düzeyde bir tümce oluşturur; *konu her zaman tümce ilkesine göre kurulur.* "O öldürüldü" ya da "O bir hüsar subayı ile kaçtı" anlatımları, hem ikinci düzeye (metin içindeki bir tümce), hem de dördüncü düzeye aitmiş gibi yorumlanabilir.

Anlatan bir metnin ana hatları betimleyen yapısal modeline benzer şekilde bir filmsel dizimin incelenmesi, birinci ve üçüncü düzeyin daha çok dışavurum katmanına, ikinci ve dördüncü düzeyin ise içerik katmanına ait olduğunu gösterecektir (buradaki "içerik" kavramı, estetikte geçerli anlamında değil, dilbilimsel anlamında ele alınmalıdır; ayrıca dil, sanatta her zaman içeriğin bir kategorisidir). Bu durum filmsel anlatının çözümlenişine uygulanırsa, birinci ve üçüncü düzeyde ağırlık özgün sinematografik anlatı biçiminde bulunurken, ikinci ve dördüncü düzey, genel kültürel anlamda, "edebi olanı" ve -daha kapsamlı şekilde- "anlatısal-olanı" karşılar. Oluntu ve konu yeniden anlatılabilir, çekimlerin ya da oluntuların birbiri ardına dizilişi bilimsel bir üstdilde (Metasprache) gösterilebilir ya da betimlenebilir. Kuşkusuz bu karşıtlık koşula bağlı geçerlidir, çünkü sanat, ge-

nellikle, dışına çıkılışını anlamlı duruma getirmek amacıyla yasalar koymaktadır*.

Bu gözlem karşımıza başka bir sorun çıkarır. Her düzey ya da sistemin içerdiği her öğe metin içinde de yer almaz. Sistemde varolanın metinde gerçekleşmemesi, *anlamlı bir eksiklik* diye algılanır. Bu durum, konusuzluk sorununun çözümünde göz önüne alınmalıdır. Seyircideki beklentisel yapının konuyu da kapsamına aldığı yerlerde konusuzluk, bir konunun eksikliği değil, tersine olumsuz gerçekleştirilişidir, sistemle metin arasındaki sanatsal açıdan etkin bir gerilimdir. Gerilimli bir konunun mu yoksa eksikliğinin mi daha iyi olduğuna ilişkin tartışma, tıpkı herhangi bir sanatsal ilke konusunda yapılan tartışma kadar soyuttur. Değerlendirilmesi gereken, herhangi bir yapısal moment değil, bu momentin, bir metnin sanatsal bütünüyle ve dünyanın sanatçı tarafından yaratılan sanatsal modeliyle olan işlevsel ilişkisidir.

Böylece anlatan filmsel bir metnin yapısı için, ikisi kurgu düzeyi öteki ikisi de tümce düzeyi olarak tanımlanabilen dört düzey saptamış oluyoruz. Filmsel anlatımın temel kuruluş öğesi olarak kurgu kuramı, sinematografinin en çok araştırılan görünüşlerinden biridir**.

---

* Filmsel metnin bir çekimi izleyen segmenti sinematografik bir tümcedir. Sinematografik tümcenin öğeleri (çekimler) birbiriyle çeşitli tarzlarda işlevsel bağlantılar kurarken, bu tür bir tümce, bir ara izlenimi uyandırarak kendinden sonraki tümceyle bir sınır oluşturur. Sinematografik tümcelerin birbiri ardına dizilmesi anlatıyı, işlevsel örgütlenişleri de konuyu meydana getirir.

** S.M. Eisenstein'in bilinen çalışması dışında, Y.N. Tinyanov'un, kurgu ile anlatı arasındaki ilişkinin klasik tanımını yapan "Sinemanın Temelleri" adlı eseri özel bir önem taşır: "Kurgu, çekimlerin birbirine bağlanması değil, çekimlerin ayrımlı bir değişimidir; ve bu nedenle, aralarında karşılıklı değişen bir ilişki bulunduğu sürece, birbiriyle değiştirilebilir. Bu karşılıklı değişebilirlik, yalnız içeriksel türden olmakla kalmayıp, -çok daha yüksek oranda- biçimsel türü de kapsar."
Karşılaştırınız, E. Peduçeva: "Metindeki birimlerin birleştirilebilirliğine ilişkin yasa, genellikle bu birimlerdeki belirli öğeleri yineleme zorunluğu-

Konusal düzeyin kurgusal düzeyden "daha edebi" olduğunu önceden belirtmiştik. Acaba özgül sinematografik konu diye bir şey var mıdır? Acaba sinemadaki konu, aynı sözcüklerle saptanmış sinematografik olmayan konudan farklı bir şekilde mi gelişmektedir?

Daha önce de değindiğimiz gibi, her konunun temelinde, metne ya da bilincimize özgü herhangi bir temel düzen ilkesine ters düşen bir olay, bir olgu bulunur. "İvan döşeme üzerinde yürüyor" bildirisi normal olarak bir konunun özünü oluşturmaz, ama "İvan duvarda yürüyor" ya da "İvan tavanda yürüyor" tümceleri için aynı şeyi söylemeyiz. Ancak önemli olan, bir olayın yalıtlanmış ve soyut kavramı değil, bağlamın yapılarıyla olan bağıntısıdır: Cambazlık yapmayan bir ip cambazının öyküsü, konu bakımından, tıpkı herhangi birinin ip cambazlığı yaptığını anlatan bir bildiri kadar önem taşımaktadır. Ayağı kırılarak artık *sahneye çıkamayan* sirk sanatçısıyla ilgili bir öykü, bir rastlantı sonucu çevirim stüdyosuna uğrayan ve birdenbire bir sinema yıldızı olan genç kızın öyküsü kadar konusaldır; hem de, ikinci öyküde bir şeyler gerçekleşirken, birinci öyküde olayın, belirli bir olgunun görülmemesinden ileri gelmesine karşın.

Sanatsal metin varlığını, çifte bir gerilim alanı içinde sürdürür: Bu alan bir yandan, metin içindeki öğeler dizisi söz konusu olduğu zaman, belirli tipleştirilmiş beklentilerde ama öte yandan da gerçeklikteki eşdeğerli bir beklentide yansıtılır. Masal kahramanı, büyülü bir araca başvurarak akıl almaz bir edimi gerçekleştirir. Bu olay, "masal konusu" kavramımıza tümüyle uygun düşer ama yaşam deneyimi ölçülerine ilişkin tasarımlarımızdan ayrılır. Dizilerden birinde "doğal" konusal olay sayılan-

---

na bağlanabilir. Şiirin biçimsel yapısı, (özellikle) benzer ses tonundaki hecelerin yinelenmesine, adla sıfatın uygunluğu, tür, topluluk adı ve ad durumları için özelliklerin taşıdığı aynı türdeki öneme dayanır. Bir paragraf içindeki metnin bağlamı, genellikle bitişik tümcelerdeki aynı türden semantik segmentlerin yinelenmesine dayanır."

lar, ötekinde "yabansı" diye karşılanır. Çehov'un oyunlarında kahramanlar "olağanüstü" hiçbir eylemde bulunmazlar, normal bir yaşam sürerler. Bu durum, "işte yaşam böyledir" kavramımıza uygun düşmekte ama oyunculuk yasalarıyla ilgili tasarımlarımızdan tümüyle ayrılmaktadır. Yasallıklardan bazılarıyla olan uygunluk, ötekiler ayrılık gösterdiği zaman sanatsal yönden etkin bir duruma gelmektedir. Ancak metin, bunlardan hangisine eğilim gösterirse göstersin, değişik estetiksel bir etki meydana çıkarmaktadır.

Sanat olarak sinematografi, olasılık sorunu karşısında yazından tamamen farklı bir tutum alır. Burada Kozma Prutkov'un şu özdeyişini anımsıyorum: "Bir fil kafesinde 'manda' yazılı bir yafta görürsen, o zaman gözlerine güven duyma". Özdeyişin güldürücülüğü, bir sözcüğün kendisi tarafından betimlenen nesneyle ilişkisinin, nesnenin kendi görünür biçimiyle olan ilişkisinden daha özgün ve güvenilir olduğuna ilişkin saçma bir varsayıma dayanmasından kaynaklanmaktadır. Buradan, yaftanın yanlış olamayacağı sonucu çıkarılır, o zaman insan gözlerine güven duymamalıdır. Ancak bilindiği gibi durum tam tersidir: "Sözcük-şey" ilişkisi saymaca diye anlaşılmakta, bu nedenle sözcük hem doğru hem de yanlış olabilmektedir. "Şey-görünür biçim" ilişkisi (çizimden farklı olarak fotoğraf bir şeyin yansıtan göstergesi diye değil, tersine şeyin kendisi, görünür biçimi diye algılanır), o kadar doğal karşılanır ki, kendisine hiçbir biçim bozukluğu (deformasyon) yakıştırılmaz. Filmsel anlatımın temelinde, anlatının tasarlanmış, "uydurulmuş" olamayacağı varsayımı yatar. Bu nedenle sinemaya duyulan ilgi, -az ya da çok- trafik kazalarının, öteki özel olayların ve felaketlerin seyircide uyandırdığı ilgiye, yani yaşamın ürettiği konulara, sanatsal modellerindeki değil, gerçeklikteki duruk yasallıkların dışına çıkılmasına karşı gösterilen ilgiye benzer.

Sinemanın seyircide, öteki sanatlarca sağlanamayan bir inanılırlık duygusu yarattığını kimse yadsımamaktadır. Bu durum olsa olsa, ancak gerçeklikte edinilen izlenimler sonucunda doğan duygularla karşılaştırılabilir. Sanatsal etkinin yoğunluğu için sağladığı yarar meydandadır. Sorunun öteki yüzüne, yani sinematografinin sanat olarak gelişmesini engellemeye yönelik, bu durumdan çıkan güçlüklere karşı gösterilen ilgi ise daha azdır.

Kendimizi konuya bağlı sorunlarla sınırlarsak, konusallığın, anlatıcının belirli anlatı öğelerini kendi anlayışına göre değiştirme yeteneğine bağlı olduğunu da belirtmek zorundayız. Konusal olay, gerçekliğin dışına çıkılması olduğu için, ya gerçekleşebilir ya gerçekleşemez (bunun çok ender ya da bir kez meydana geldiği öngörülmektedir) ve eğer gerçekleşirse, kesinlikle değişik biçimlerde olur bu. Betimlenen olay her zaman ya da çok sık meydana gelirse, o zaman gerçekliği kuran öğelerden sayılır artık ve anlatıda konusallığını yitirir. Konusallık, özellikle kahramanın koşullar karşısında gerçekliktekinden çok daha büyük bir özgürlüğe sahip olduğu edebiyat türlerinde meydana çıkar; örneğin yolculuk romanları, fantastik öyküler gibi. Kahramanın, mekândaki konumunu, yani belirli toplumsal bir çevreyi ve toplumsal koşulları, ahlaksal konumunu, yani karakterinin geçmiş durumlarını değiştirme olanağı, konusallığın vazgeçilmez bir koşuludur. Sinema sanatı tarafından değil, hareketli resmin malzemesi tarafından yansıtılan film kahramanı, ne kadar şaşırtıcı da olsa, durukluk tarafından nitelenmekte, malzemedeki "nesne-film şeridi" ilişkisinin otomatikliği tarafından saptanmaktadır. Bu arada meydana çıkan gerçeksellik, konusallığı yok etmektedir. Sinematografinin konusal olabilmesi için, önce kahramanın davranışlarını, "fotoğraf-nesne" ilişkisine olan bağımlılığın otomatikliğinden kurtarma olanağı sağlanmalıdır. Kurgu ve hareketli alıcı sinematografik dili yaratırken, Méliés gerçekdışı filmleriyle ve bileşik çevirimlerle si-

nematografik konuyu yaratmıştır. Bu durum, filmsel apaçıklığa (Evidenz), çekimlerin görülür gerçekliğine yaşam dünyasının otomatikliğinden kurtulma olanağını tanımış, kahramanları, fotoğrafla saptanmış nesneler için mümkün olmayan konumlara getirmiş, konusal oluntuların birleştirilmesini ve dizilerini otomatik işleyen tekniğe karşılık sanatsal bir yargı edimine dönüştürmüştür.

Kurgu, sinema dünyasında yer ettikten sonra, uygulanışı zorunlu olmaktan çıkmış, vazgeçilmesi de sanatsal dilin bir aracı durumuna gelmiştir. Ve sinema herhangi bir gerçekdışılığı gerçekliğe özgü bir inandırma gücüyle betimlemeye başladıktan sonra, bu durumdan da vazgeçmek mümkün olmuştur: Reel olayların yalın, üstelik "kölece" yansıtılması bir *yargı* edimine dönüşmüş, yani sanatsal bir enformasyonun taşıyıcısı durumuna gelmiştir.

Sinematografik konunun özgülüğü, sözcük yerine betimsel göstergelerle anlatmasından ve resimli kitapları, *comic strip*'leri anımsatmasından değil, kendi bağlamı içindeki öğelerinin inandırıcı etki yaratan bir anlatı olmasından ileri gelmektedir: Her şey gerçeklik tarafından saptansaydı, sanatçının bir seçimde bulunamayacağını biliyoruz; ancak yine de bu tür bir anlatı, başka hiçbir sanat türünde olmayan geniş bir konumsal yelpazeyi, akla gelen sayısız değişkeyi içermektedir. Sanatçının, arasından taslağını seçtiği, bir metindeki enformasyon içeriğin artmasına neden olan olanaklar sayıca çoğalırken, enformasyonun inandırıcılığını ve değerini yükseltmektedir, ki bize aktarılan değişke kuşkuya yer vermeyecek şekilde gerçeği içermektedir (ve sanatçı, deyim yerindeyse artık hiçbir seçimde bulunamaz). Çünkü bilindiği gibi bir enformasyonun kapsamıyla değeri otomatik şekilde eşit değildir. Kapsam, belirsizliğin hangi ölçüde kaldırıldığına bağlıdır: İki olaydan biri yerine, akla gelebilecek on taneden biri olabilecek bir olayın meydana geldiğini duyar-

sak, o zaman enformasyonun kapsamı birdenbire genişler. Ama böylelikle değeri tanımlamış olamayız: İyi bir lokantada varolan birçok yiyecekten bir tanesini seçeriz. "Yaşam mı yoksa ölüm mü?" sorusu karşısında iki yanıttan birini seçeriz. Birinci durumda enformasyonun niceliği, ötekinde ise değeri daha fazladır.

Sinematografik konunun özgülüğü, öteki sanat türleriyle karşılaştırıldığında, sinemayı hem daha enformasyon içerikli hem de daha değerli duruma getirmektedir.

Bu bölümde anlatısal yapının birkaç özelliğine değindik. Sorunun daha köklü bir biçimde ele alınabilmesi, anlatı yapılarına ilişkin genel bir kuramın yaratılmasına bağlı kalmaktadır; bu kuram, dilbilimdeki sözdizimsel kuruluşları, sinema ve müzikteki anlatı kuramını ve resim sanatındaki anlatı yapılarını (örneğin süsleme) kapsamak ve aynı zamanda sanatsal literatürdeki konusal olarak anlatan yapıların betimlenmesinde bir çatı olma görevini üstlenmek zorundadır.

ZAMANLA SAVAŞ

Sinema, en önemli iki niteliği mekân ve zaman olan dünyanın bir modelini yaratır. Bir nesnenin mekânsal-zamansal doğası arasındaki ilişki kimi yönlerden bu modelin özünü ve bilgi-değerini belirler.

Bir modelin bilgi-değeri, sanatçı modeli kurarken araçları özgürce seçebildiği ölçüde artar. Nesnel dünyadaki kategorilerin sanatsal metin diline aktarılışı, bir konumun, bir şifre anahtarının ya da saptanmış ve bu nedenle önceden söylenebilir başka bir sistemin otomatikliği değil de, bir yaratma edimi olarak belirlenirse, o zaman bu şekilde elde edilen modelin enformasyon içeriği büyük bir artış gösterir. Ayrıca sanatçı da, filmde, dünyanın mekânsal-zamansal parametre'sini* yansıtmanın otomatikliğinden kurtulmak için çaba harcar kuşkusuz. Ancak sinematografi, yaratıcı edimin daha başlangıcında sanatçıya, nesnel

* Parametre: Değeri değişebilen nicelik (Ç.N.)

mekân ve nesnel zamana ilişkin kendi acımasız eşdeğerlik sistemini zorla kabul ettirir. Sinemanın sınırları içinde bu sistemin dışına çıkmak olanaksızdır. Sanatçı için yalnızca bu sistemle savaşmaktan ve onu sinemanın araçlarıyla aşmaktan başka yapacak bir şey kalmaz.

Görme yetisi ve görüntüsel göstergelerle ilgili her sanat türünde yalnızca tek bir estetiksel zaman biçimi, yani şimdiki zaman olanaklıdır. Bu fenomeni tiyatro açısından belirlemeye çalışan D.S. Lihaçov şunları yazar:

> "Tiyatronun şimdiki zamanı nedir? Bu, seyircilerin gözleri önünde geçen oyunun şimdiki zamanıdır. Olaylar ve davranan kişilerle birlikte zamanın geri getirilişidir, seyircileri unutturması gereken bir geri getiriliştir. Bu, tiyatrodaki seyircilerin zamanıyla sahnede betimlenen zamanın kaynaşması gibi, oyuncunun, temsil ettiği kişiyle aynı şekilde kaynaştığı yanılsamalı bir şimdiki zamanın yaratılmasıdır. Ve aktarılan da bu sanatsal zaman değil, olgunun kendisidir."*

İşte bu yüzden görsel sanat türleri, dilsel sanatlardan farklı olarak yalnız şimdiki zamanı tanımakta, geçmişle geleceği dışlamaktadır. İnsan, geleceği bir resim üzerinde betimleyebilir ama gelecekte bir resim çizemez. Görsel sanatların öteki edimsel kategorilerindeki yoksulluk da bu duruma bağlı olmaktadır. Görsel algılanabilen bir olgu yalnızca reel kip içinde mümkündür. İstek, koşul, yasak, emir ve dolaylı ve de özgün olmayan-dolaysız konuşma biçimleri, görüş açıları karmaşık bir şekilde birbiri içine geçmiş diyaloğa dayalı anlatı tarzı gibi tüm gerçekdışı kipler yansıtan sanatlar için sorun yaratmaktadır. Ne var ki, kollara ayrılmış edimsel kategoriler sistemi olmadan da bir anlatının kurulması mümkün değildir. Buradan da sanatçının

* D.S. Lihaçov, *Eski Rus Edebiyatının Poetik'i*, Leningrad 1967, s. 300.

karşısına önce, perde üzerinde olgunun zorunlu şimdiki zamanını ve reel kipini aşma görevi çıkar. Seyircilerin filmsel olguyu gerçeklik diye yaşamaları da, perde üzerinde peş peşe betimlenmesi gereken paralel ama mekânsal yönden birbirinden uzakta geçen olayların yansıtılması sırasında güçlükler yaratır. Çünkü sinema, romana özgü "bir zamanlar" ya da "değerli okur, şimdi geçelim..." gibi anlatımlardan yoksundur.

Sinema başlangıçtan bu yana, zincirlemeye ve bugün benimsenmeyen çeşitli tekniklere başvurarak, rüyaların, anıların, özgün olmayan-dolaysız konuşmanın yansıtılması için bir araç bulmaya uğraşmıştır. Bugün ise, şimdiki zamanın araçlarıyla çeşitli edimsel zamanları ve reel kip aracılığıyla gerçekdışı bir olguyu yansıtmak için zengin bir deneyime sahiptir.

Örneğin Alain Resnais'nin "Geçen Yıl Marienbad'da" filmindeki olgu, gerçekliği değil, bir kişinin anlattığı şeyleri yeniden-üretmektedir. Ancak konuşucu anlatmamakta, olaylar üzerinde düşünerek gerçeklikte nelerin geçtiğini anımsamaya ve kavramaya çalışmaktadır. Perde üzerinde olayların çeşitli değişkeleri yinelenmektedir ve bir oluntunun değişik yorumlarını betimleme olanağı bile, görünüşte görüntüden ayrılmazmış gibi olan gerçekliğin koşulsuz kipliğini ortadan kaldırmaktadır. "Saragossa'daki Elyazmaları" filminde anlatı, özgün olmayan-dolaysız konuşma biçiminde kurulmuştur. "İtalyan Usulü Boşanma" filmi, istek kipinde bir anlatı için somut bir örneği içermektedir: Kahramanın, sabun yapmak için karısını kazanda kaynattığı sahne.

"Turnalar Geçerken" filminde, Boris'in ölümcül bir yara aldığı anla ölümüne kadar geçen zaman içinde, dönen ağaçlar görüntüsüyle çerçevelenen düğün günü sahnesi çok ilginç bir örnek oluşturur. Bu sahne özellikle, filmin bu noktasında doğal tempoyu yeniden-üreten zamanın akışının dışına çıkar. Gerçeklikteki sonsuz küçük bir zaman biriminin perde üzerindeki karşılı-

ğı, bezdirecek kadar uzun süren bir bölüm olarak ortaya çıkmaktadır*. Burada karşılaştırmak için, Tolstoy'un "Sivastopol Öyküleri"nden bir bölümü örnek alabiliriz: Praskuhin'in, ayaklarının dibinde dönen bir bombayı gördüğü anla, "göğsüne çarpan şarapnel parçası oracıkta öldürmüştü onu" tümcesi arasında, nesnel zaman ölçüsüne göre, yalnızca bir saniyenin bulunduğu bölüm ("gözlerinin önünde tüm anılar canlanana kadar bir saniye, tam bir saniye geçmişti"); ama öyküde bu bir saniye iki sayfalık bir metindir, yani öykünün başka yerlerinde reel zamanın saatlerine, günlerine ya da aylarına uygun düşen sanatsal zamandır. *Sanatsal zamanın* meydana geliş koşulunu oluşturan ama tiyatroda mümkün olmayan düzensizlik, isteğince hızlandırma ve yavaşlatma yetisi, sözcüğün direnme gücü, bu yönden, hareketli fotoğrafın direnme gücünden daha az olduğu için, sinemada özellikle önem kazanmaktadır. Filmin *gerçeklikteki* temponun *otomatik kayıtçılığından zamanın sanatsal bir modeline* dönüşebilmesi için harcanması gereken güç, seyirciler tarafından anlamlar içeren sanatsal enerji, gerilim ve doygunluk diye duyumsanır.

Ancak "Turnalar Geçerken" filmindeki Boris'in düğünü sahnesi başka bir anlama daha sahiptir: Bu sahne gerçekdışı bir olguyu içerir. Perdede görünenin gerçekliğine ilişkin duygu ile, bunun gerçekdışı oluşunu bilmemiz arasındaki çelişki sanatsal gerilime yeni bir yön verir. Bu ek belirsizlik şuradan ileri gelir: Metin, "Boris'in ölürken gözünde canlananlar" ya da "Boris'in rüyası" diye yorumlanabilecek şekilde düz bir çizgide gelişmez. Bu, hem ölen kişinin hayallerinden hem de seyircilerin, gerçeklikten daha yalın ve daha doğal olan gerçekleştirilmemiş olanaklarla ilgili düşüncelerinden oluşan bir alaşımdır; "Happy end"in poetik'i tarafından zorla benimsetiliyormuş gibi görünen

* Antonioni "L'Eclipse" (Batan Güneş) filminde karşıt araçlarla benzeri bir etki yaratmıştır: Perde üzerinde de bir dakika süren borsadaki saygı duruşu, seyircilere hiç bitmeyecekmiş gibi uzun gelir.

görüntüler, taşkın bir sevinç, kahraman *bu arada* ölürken, seyircinin bilincini örtmektedir. Perdede yavaş geçen zamanla reel zaman arasındaki çelişki, görüntülerin hızlı bir şekilde geçmesiyle (ölümün statik çerçevelemeyle betimlenmesinden farklı olarak) artmaktadır. Gerçek ve gerçedışı olgu arasındaki çelişki de buna koşut olarak meydana çıkmaktadır.

Moskovalı genç sinemacılarca gerçekleştirilen "Kahvaltı 1943" adlı filmde zamanın değişmesinden doğan çelişki de ilginçtir. Birinci sınıf bölmede güneye doğru yolculuk yapan filmin kahramanı, komşu bölmede, 1943 açlık yılında gençlerden kurulu bir çetenin önderliğini yapan ve yarı aç yarı tok çocuklara saldırarak ellerindeki değerli kahvaltılık ekmeği çalan bir düşmanıyla karşılaşır. Ansızın uyanan ve eski titrek bir film üzerine alınmış, anıların en gerilimli anında bir büyültme ile statik bir çerçevelemeyi içeren bir dizi çekimle yansıtılmış aşağılanma duygusu, kahramanı öç almaya iter: Hiçbir şeyden haberi olmayan komşusunu yemeğe çağırarak, kinle dolu bir şekilde, neredeyse patlayacak duruma gelene kadar yemesini ister. Yemekli bölmedeki çekimler -suçlanan kişinin kanlı canlı, hoşnut ve sevimli yüzü-, açlık ve aşağılanma görüntüleriyle yer değiştirir. Aynı anda şimdiki zaman da olan filmsel geçmiş zamanın ve tamamen reel gerçekdışılığın özgüllüğü, hem filmin dili hem de konu tarafından vurgulanır. Görünüşe göre kahraman yanılmıştır (bu kesin olarak açıklanmaz). Düşmanı sandığı kişi başka biridir. Bundan başka, yemekli bölümde bulunan sarhoşun biri adamın yanına gelerek, sarhoşluğun neden olduğu bir inatla, ona savaşta "arkadaşlarını" kendisinden uzaklaştırdığı için çatar. Aynı kişinin 1943 yılında hem asi bir genç, bir çetenin önderi hem de orduda bir albay olduğuna ilişkin çelişkili suçlamalar bile, adamın suçsuzluğunu kanıtlarmış gibi görünür. Ancak filmin, zamansal yönden çifte zeminli oluşu, reel-olanla gerçekdışı-olanın yer değiştirişi, ek bir semantik etki yaratır:

Yaka paça yemekli bölümden dışarı atılan sarhoş aslında, sonradan seyircilerin de tanıdığı gibi, 1943 yılının yiğit denizcilerinden biridir; gizli, dışavurulmamış ama yaşam boyunca çekilmiş acılar, gerçekliğin ağırlık noktasını oluşturmaktadır ve suçlanan kişi, tüm mantıksızlığına karşın, seyircilerin şu sonucu çıkarmalarına neden olur: Tüm suçlamalar karşısında kendisini haklı çıkarmasına karşın, ayrı iki kişi tarafından suçlu sayılması bir raslantı olamaz ve öyledir de, yalnız zarar verdiği kişiler filmin dışında herhangi bir yerde bulunmaktadır ve belki de çektikleri acılardan başkalarını sorumlu tutmaktadır. Alıcı ve selüloit şeritlerle şimdiki zamanı ve reel bir olguyu saptayan bir film, böylece görünür duruma getirilemeyen ve anılarla vicdanın derinliklerinde gizli kalan şeyleri anlatabilmektedir.

MEKÂNLA SAVAŞ

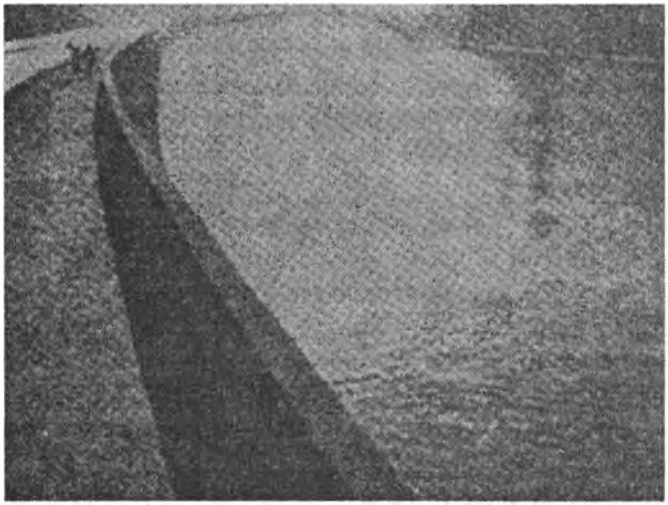
Filmsel görüntünün etkisi, gerçekliğin tüm mekânsal biçimleri ile beyazperdenin dört yandan sınırlı, düz mekânı arasındaki, daha önce de değindiğimiz, eşbiçimliğe (İsomorphie) dayanır. İşte değişik-olanların bu bir tutuluşu, sinematografik mekânın temelini oluşturur. Ayrıca, beyazperdenin değişmez sınırları ve fiziksel reel yüzeyi sinematografik mekânın meydana gelmesi için zorunlu önkoşulu yaratır. Mekânın doldurulması ile sinemada beyazperdenin sınırlandırılması arasındaki ilişki, örneğin resim sanatındakinden tamamen farklıdır. Yalnız Barok dönemi sanatçıları, -yönetmen için doğal olan- sanatsal mekânlarının sınırlandırılmasıyla benzer şekilde savaşmışlardır.

Beyazperde dört yandan ve yüzeyden sınırlıdır. Film dünyası varlığını bu sınırların içinde sürdürür. Ancak bu dünya perde yüzeyini öylesine doldurur ki, her zaman sınırlarının dışına çıkabileceği kanısını uyandırır. Yan sınırları zorlamada en önemli araç omuz çekimidir. Bir bütünün yerine geçen yalıtlanmış bir

ayrıntı düzdeğişmeceye (Metonymie) dönüşür. Bu düzdeğişmece gerçekliğe eşbiçimlidir. Ancak her şeye karşın bunun, reel bir nesnenin ayrıntısı olduğunu ve bu nesnenin perde üzerinde görülmeyen kenarlarının perdenin sınırlarıyla çatışmaya girdiğini biliriz.

Son yıllarda yüzey konusu daha sık ele alınmaya başlanmıştır. Daha 30'lu yıllarda J. Mukarovsky sesin, perdedeki iki boyutu ortadan kaldırdığına ve ona ek bir boyut kazandırdığına dikkati çekmişti. Olay ekseninin perdeye düşey şekilde düzenlenmesi de benzer bir etki yaratmaktadır. Seyircilere doğru gelen tren olgusu, sanatsal sinematografik kadar eskidir, ancak, perdenin iki boyutluluğunu bildiğimiz için, etkisinden bugüne kadar hiçbir şey yitirmemiştir. Sahnenin ortasına, seyircilere dönük bir tank yerleştirmekle herhangi bir etki yaratamayız. Mümkün olmadığı ve filmin temel öğeleriyle savaşı temsil ettiği için perdeden "dışarı çıkmak" etkilemektedir seyirciyi. Şövalye heykeli başını sallayınca, (önceden uyarılmış olmalarına ve oyun boyunca beklemelerine karşın) seyircinin nasıl korktuğunu ve etkilendiğini anımsayalım; bunun nedeni, karşımızda malzemesi gereği *hareketsiz* bir heykelin bulunduğunu bilmemizdir. Ancak Hamlet'in babasının hayali başını salladığında dehşete kapılmayız; bir heykele yakıştıramadığımız hareketliliği, bir hayalet için doğal buluruz. Olayın derinlemesine gelişmesi de benzer bir işlev görür.

Bu açıdan görüntünün alan derinliği çağdaş film için büyük bir önem taşır. Görüntünün "önsahne"sindeki omuz çekimi ile derinlikteki toplu çekimin bileşimi olarak görüntünün alan derinliği perdenin "doğal" iki boyutunu aşan ve çok duyarlı bir eşbiçim sistemi yaratan sinematografik bir dünya kurmaktadır: Üç boyutlu, sınırsız ve birçok etkenden oluşan reel dünya, perdenin düz, sınırlı dünyasına eşbiçimli duruma gelmekte ve bu durum kendi yönünden aktarım aşaması olarak işlev görmektedir; yansı birçok boyut içinde gerçekleşmekte, resim sanatından



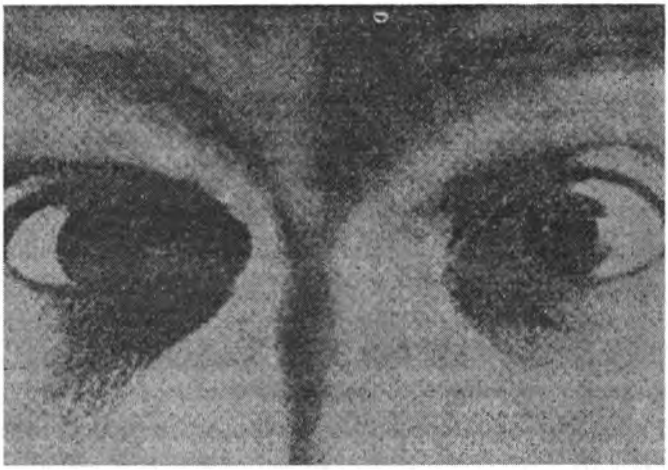
Resim 6: "Turnalar Geçerken"

tiyatroya kadarki gelişim sürecini bu boyutlar içinde izlemektedir. Alan derinliğinin yetkin bir şekilde uygulanışını, örneğin "Yurttaş Kane" filminde ve Truffaut'nun filmlerinde görürüz.

Alan derinliği, düz çizgide gelişen öğeyi ön plana çıkaran ve resimden afiş sanatına kadar yalnız dizimsel anlam sistemine eğilim gösterdiği için sinematografik dünyanın düz, boyutsuz doğasıyla yetinen kurguya belirli bir görüş açısından karşıt olmaktadır. Ancak *Cahiers du Cinéma*'nın kuramcıları, derinlemesine görüntüde -yönetmen tarafından tasarlanmış, gerçekleştirilmiş kurgu filmine karşılık- dolaysız yaşamı, doğallığı, işlenmemiş gerçekliği gördüklerini ileri sürdükleri zaman yanılmaktadırlar. Burada karşımıza sıradan ve kolay olmayan, tersine yetkin, karmaşık, zaman zaman ince, arı bir sinema dili çıkmaktadır. Bu dilin anlatım yeteneği ve ustalığı ortadadır, sı-

radanlığı ise kuşku uyandırmaktadır. Çünkü otomatik saptanmış bir gerçeklik, yani "nesne-gösterge" sisteminin ilk aşaması değil, tersine üçüncü aşaması, yani gerçekliğe çok benzeyen bir göstergenin, bu benzerliğe çok uzak bir malzemeden yapılan kopyası söz konusu olmaktadır.

Alan derinliği kurguya rakip çıkar; ancak bu durum, alan derinliğinin taşıdığı önemi, anlamının önemli bölümünü yitirmeden, yönetmen ve seyirciler için geçerli kurgu geleneğinin dipdüzeyi önünde görmenin zorunlu olduğu anlamına gelir. Sürekli derinliğe yönelik bir odaklama ve belirgin bir kurguya sahip olmayan bir anlatı biçimi, yaşamın bağlamını, parçalara ayrılamayan akışını yansılayan bir metin sağlar. Gerçeklikte ise sinematografik metin birçok düzey tarafından bölümlere ayrılır: Omuz çekimleri görüntünün "önsahne"sini bölmekte ama dipdüzey bütün olarak kalmaktadır (sanatçının vereceği karara göre dipdüzeyi bulanık ya da seçik yansıtma olanağı, karşıtlığı artırır). Metin ve üstmetin (Metatext), yaşam ve model kuran göz-



Resim 7: Eisenstein, *"Grev"*

lem tarzı çekim içinde aynı zamanda ortaya çıkar. Sinema dilinde vicdan için, ahlaksal yönden değerlendiren düşünce için eğretileme olarak gözlerin yakın çekimine çok sık başvurulur. Eisenstein'ın "Grev" (Staçka, 1924) filmi, simgesel olan "insanlığın vicdanı" çekimiyle sona erer.

M. Romm "Sıradan Faşizm" filminde benzer bir sanatsal düzene başvurmuştur.

Jiri Krejçik'in "En Yüksek İlke" (1960) filminden bir çekimde bu işareti, burada "dolaysız yaşam" işlevi gören bir dipdüzey önünde görürüz.

Sinematografik mekânın da öteki sanat türlerinin mekânı gibi sınırlı olduğunu, belirli bir çerçeve tarafından belirlendiğini ve aynı zamanda dünyanın sınırsız mekânına eşbiçimli olduğunu daha önce saptamıştık. Tüm sanat türlerinde ortak olan ve özel-



Resim 8: Romm, *"Sıradan Faşizm"*

likle görsel sanatlarda açık seçik ortaya çıkan bu çelişkiye sinema bir başkasını daha ekler: Sanatsal mekânı dolduran görüntüler, bu mekânın dışına çıkmak, sınırlarını aşmak için görsel sanatların hiçbirinde sinemadaki gibi böylesine güçlü bir şekilde uğraşmamaktadır. Bu sürekli çatışma, sinematografik mekâna ilişkin sözde gerçekliğin temel bir bileşeni olmaktadır. Ayrıca perdenin boyutlarını değiştirmeye yönelik tüm uğraşlar sinemanın yanlış değerlendirilmesinden kaynaklanmakta ve başarı sağlama olasılığı da bulunmamaktadır. Günün birinde bu temel üzerinde bir sanat türü meydana çıkarsa, kuşkusuz sinema sanatından temelde ayrılıklar gösterecektir.

OYUNCU SORUNU

Sinematografik görüntünün semiotik yapısı içinde insan olağanüstü bir yer tutar. Tarihsel açıdan ele alındığında, sanat olarak sinema iki geleneğin kesişmesinden doğmuştur: Birincisi, filmsel dizine (Filmchronik), öteki de tiyatro'ya dayanır. Her iki durumda da canlı kişilerin betimlenmesine karşın, bu iki geleneğin bakış açıları tamamen farklıydı ve seyircilerin değişik yönelimlerini içermekteydi.

Sahnede, olağan bir kişiyi, bir çağdaşımızı görürüz ama bunu unutmamız ve sahnedeki kişiyi göstergesel bir şey olarak, Hamlet, Othello ya da III. Richard olarak görmemiz gerekir. Perde arkasının gerçekliğini, takma sakal-bıyığı ve seyircilerin oturduğu salonu unutmamız ve kendimizi oyunun aktarılan gerçekliğine uydurmamız gerekir. Filmsel dizin perde yüzeyi üzerinde bize siyah ve beyaz lekeler gösterir. Ancak bunu da unutmamız ve perde üzerindeki görüntüleri canlı kişiler olarak algı-

lamamız gerekir. Birinci durumda gerçeklik göstergeye, ötekinde göstergeler gerçekliğe dönüşmektedir. Sanatsal sinematografinin bu iki gelenek üzerindeki izdüşümü, başlangıçtan bu yana, perde üzerinde insan görüntüsüyle iki karşıt ilişki meydana çıkarmıştır.

Bundan başka filmsel dizinle tiyatro arasında özgül ve de önemli bir ayrım daha vardır: Filmsel görüntüde insanın çevresindeki nesnelerle, davranan kişinin dipdüzeyle ilişkisi sahnedekinden tamamen farklıdır. Filmsel dizinde insan gerçekliğinin derecesi, bu insanın çevresine uygun düşer. Üstelik insan, deyim yerindeyse, öteki nesnelere benzer. Tüm nesneler ve de insanla ilgili olmayan nesneler bile, eşit ölçüde anlam taşıyıcı olabilirler. Lumiére kardeşlerin ünlü "Arrivée d'un Train" filminde, anlam taşıyıcı ana öğe ve deyim yerindeyse "başkişi" bir lokomotiftir. İnsanlar olayın dipdüzeyi olarak ancak zaman zaman görünürler. Bu durum iki şeye bağlı olmaktadır: Nesnelerin hareketliliğine ve sahiciliğine; onlara tıpkı insanlar gibi aynı oranda gerçeklik hakkı tanınmasına.

Tiyatroda davranan kişiler ve çevreleri, dekorlar ve donatımlar, ilkesel yönden farklı saymacalığa ve değişik semantiksel öneme sahip iki bildiri düzeyi oluşturur. Sahnede insanlar ve nesneler tamamen değişik ölçüde bir devinim özgürlüğüne sahiptir. Lumiére kardeşlerin "Repas de Bébé" filminde, seyircilerin en çok ağaçların sallanmasına şaşmaları bir rastlantı değildir. Bu olgu, insanların hareketliliğine alışık olan ve bu nedenle şaşkınlığa düşmeyen tiyatro seyircisinin alışkanlığını dışavurur. Burada dikkati, hâlâ tiyatro dekorlarının kurallarıyla değerlendirilen dipdüzeyin alışılmışın dışındaki durumu çekmektedir.

İnsanın, tüm dikkatleri üzerine çeken sahnedeki konumu, onu en önemli enformasyon taşıyıcısı durumuna getirir (sahneleme-

nin gösterişliliği ile harcanan paraların yüksekliği, ilginçtir ki, oyuncunun sanatına ve önemine genellikle ters düşer).

Perde üzerindeki insanlarla filmsel dizine dayanan ilişki, oyuncunun yerine belirli bir tip ve oyunu, yönetmenin kurgusunu geçirmeye yönelik çabalara yol açan nedenlerden biriydi (ilk filmlerinde Eisenstein'ın açık açık savunduğu, sonradan da etkisini sürdüren bir yönseme). Bunun karşıtı yönseme ise, üstün yapımlarda birçok uyarlamada kendisini belli etmekteydi. Sinematografi üçüncü bir yol seçmiştir: Perde üzerinde insanın görünmesi, semiotik açısından, önceden varolan yönsemelerin mekanik bir biçimde gelişmesini değil, tersine yeni bir dilin yaratılmasını gündeme getiren yeni bir durum yaratmıştır.

Oyuncunun sanatı sinemada, üç düzeyde şifrelenmiş bir bildiri oluşturur: 1. Yönetim düzeyinde, 2. Günlük davranışlar düzeyinde, 3. Oyunculuk düzeyinde.

Yönetmen açısından, insanın yansıtılmasıyla ilgili alıcı çalışması birçok yönden öteki çekimlerden farklı değildir; yakın çekimler, kurgu ve bilinen öteki araçlar aynıdır. Ama bizim oyunculuk sanatını algılayışımız açısından, sinematografik dilin bu tipik biçimi özel bir durum yaratır. Mimik'in sinematografide özel bir işlev görmesi gerektiğine ilişkin koyut (Postulat-ön gerçek), seyircilerin dikkatini bütüne değil, bu bütünün bölümlerine çekmeye yarayan sanatın *bir* momentidir: Yani yüze, ellere, giysilerin ayrıntılarına. Kurgunun hangi oranda oyuncunun davranışları diye algılanabildiğini Lev Kuleşov'un ünlü deneyi kanıtlamaktadır; Kuleşov 1918 yılında oyuncu Mosjukin'in baş çekimini, duygusal yönden karşıt etkide bulunan birkaç çekimle birleştirmiştir (örneğin oynayan bir çocuk, bir tabut vb.). Bu deneyi izleyen seyirciler, oyuncunun aynı kalan baş çekimine dikkat etmeden, değişik duyguları dışavurum yeteneğine hayran kalmışlardır; burada seyircilerin yalnızca kurgusal etki karşısında gösterdikleri tepki değişmektedir.

Sinematografinin insanı "parçalara" ayırma ve bu segmentleri zamansal açıdan ilerleyen bir dizi halinde sıralama olanağı, bir insanın dış görünüşünü, edebiyatta doğal olan ama tiyatroda mümkün olmayan, bir anlatısal metne dönüştürmektedir. Oyuncunun mimikleri sahnedeki anlatı tarzına uygun gizli olmayan anlatı tarzını temsil ederken, yönetmenin anlatısı edebi anlatıya uygun olarak kullanılmaktadır: Gizli bölümler bir dizi halinde birleşmektedir. Başka bir özgülük daha "perdedeki insan"ın bu görünüşünü "romandaki insan"a yaklaştırmakta ve onu "sahnedeki insan"dan ayırmaktadır. Çekimlerin büyütülmesi ve sürekliliğiyle dikkatleri ayrıntılara çekme (edebi anlatıda bu duruma, ayrıntılı betimlemeler ya da başka semantik vurgulamalar denk düşmektedir), ve de bu ayrıntıları ne tiyatro ne de resim sanatında *bu şekilde* mümkün olan yineleme olanağı, insan organlarının filmsel görüntülerine eğretilemeli bir anlam kazandırmaktadır. Daha önce Eisenstein'ın "Grev" filmindeki gözlerin, insanlığın vicdanını betimlediğine değinmiştik. "Sıradan Faşizm"de faşist toplama kamplarındaki kurbanların vesikalık fotoğraflarını büyülterek perdede gözlerini, yalnızca gözlerini gösteren M. Romm da bu görüntülere aynı işlevi gördürmüştür...

Sahnedeki oyuncu da kimi organlarını ön plana çıkarabilmektedir (örneğin Othello ellerinin siyahlığına bakarken), Rembrandt ya da Serov'un bir portresinde eller ya da gözler özel bir anlam taşıyan ayrıntılar haline gelmektedir. Ancak ne oyuncu ne de ressam*, organlardan birini gövdeden ayırabilir ve bir eğretilemeye dönüştürebilir. Tiyatro eserlerinin filme alınması sırasında, sahnede ve perdede (yakın çekimlerde) aynı ayrıntıdan yararlanmanın semantik yönden upuygun olmaması zaman zaman göz ardı edilmektedir. Bu durum, örneğin S. Bondarçuk "Othello"yu filme alırken meydana gelmiştir: Etkileyici bir ay-

* 20. yüzyıl resim sanatı, bu bakımdan sinematografiye daha yakındır.

rıntı -öldürmek için uzanmış ellerin çekimi-, görünüşe göre eserdeki ellerle ilgili temanın sürekli yeniçekiminden meydana gelmektedir. Ama bu, filmsel anlatının ayrıntısı olarak, yönetmenin de isteği dışında, Othello figürünü kuşkuya yer bırakmayacak şekilde değiştiren bir eğretilemeye dönüşmüştür: Seyirciler için Othello bir katildir ve egemen karakter özelliğini çekilen acılar değil, kana susamışlık oluşturmaktadır.

Eisenstein savaş sırasında Mgebrov'un "Çılgın Gözler"ini filme almak istediğinde (yalnızca gözleri, oyuncuyu değil!), hasta sanatçıyı bulmak, iyileştirmek ve alıcı karşısına çıkarmak için her çareye başvurmuştu.

Böylece ortaya ilginç bir paradoks çıkmaktadır. Sinemada insan figürü aşırı ölçüde yaşama yakın, bilinçli olarak teatralizmden ve yapaylıktan uzak bir şekilde hazırlanmaktadır. Aynı zamanda -sahnedekinden ve görsel sanatlardakinden çok daha güçlü- semiotik, ikincil anlamlarla yüklü olmaktadır; sinemadaki insan figürü, bir gösterge ya da karmaşık bir yananlamlar (Konnotation) sistemini içeren bir göstergeler dizisi oluşturmaktadır. "Perdedeki insan"ın "gerçek insan"a (ve bu anlamda "sanattaki insan" tipinin genel karşıtlığına) çok yakın bir şekilde hazırlanması, bu tür bir metnin göstergeselliğini, tamamen değişik bir şifreleme tipi getirmesine karşın, azaltacağına artırmaktadır.

Gündelik davranışlarla olan ilişkiler, tiyatro ve sinemada ilkesel yönden farklıdır. Perde arkası ne kadar gerçekçi olursa olsun, yine de özel, "teatral" bir davranış ve hareketi içerir: Oyuncu yüksek sesle düşünmekte (tüm konuşma tarzı temelden değişmektedir), "normal insan"dan daha çok konuşmakta, sesinin gücünü ve eklemlemesini (Artikulation) tüm salondan duyulabilecek şekilde düzenlemektedir -mimiklerde doğrudan doğruya yansımaktadır bu durum-, hareketleri de, *yalnız tek bir yandan görüldüğü* göz önüne alınarak saptanmaktadır. Bu nedenle, üstelik Çehov ile Stanislavski tiyatrosu da dahil davranış

ve söz söyleme sanatının yüzyıllık geleneği bir yana bırakılsa bile, oyuncudaki davranışların gündelik davranışlar ve titremleme (Intonation) tarzıyla *aynı anlama* geldiği ve onları kesinlikle kopya etmediği söylenebilir.

Sinematografi, gündelik davranışların tam olarak yeniden üretilmesi için gereken teknik önkoşulları yaratır. Sinema oyuncusunun oyununun bu durumdan nasıl etkilendiğini ileride göreceğiz. Burada bizi başka bir görünüş ilgilendirmektedir: Gündelik davranışlardan soyutlanan sahnedeki davranışlar, etnik yönden bağımlı mimik ve jestlerin semiotiğinden büyük ölçüde uzaklaşmaktadır. Macar bilgini Ferenc Papp, "Sinemada Sözlendirme ve Semiotik" başlıklı yazısında insanın davranış, jest ve dış görünüşünün ulusal ve coğrafik yönden koşullu özgülüklerine ilişkin ilginç örnekler sıralamaktadır:

> "'Le mur' (Duvar, yön.: Serge Roullet, 1967) filminde oldukça uzun bir çekim içinde Pablo'nun karısı Concha'nın çıplak kolu yakın çekim olarak iki kez görünmektedir. Doğallıkla bu kol üzerindeki çiçek aşısının izi gözden kaçmamaktadır. Bizler yani birkaç yüz milyon kişi için, burada bir göstergenin değil, yalnızca bir aşı izinin söz konusu olduğu açıktır. Başka bir yüz milyonluk seyirci belki de bunun farkına varmayacak, ya da bu fenomeni tanımadıkları için bir yara izi sanacaklardır. Ancak başka bir grup seyirci bunun bir gösterge (örneğin toplumsal bir katman) olduğunu düşünecek ve bu gösterge bilinçlerinde belirsiz bir çağrışımın doğmasına neden olabilecektir: Hangi toplumsal katmanla ilgili acaba bu gösterge? Olaylar için taşıdığı anlam nedir? Kuşkusuz tersi durum da akla gelebilir: Gerçeklikte dramatik bir işlevi olabilmesine ve gösterge sistemiyle içli dışlı durumdaki seyirciye bir şeyler anlatabilmesine karşın, gerçek ve toplumsal yönden geçerli bir gösterge (örneğin Hint filmlerindeki, toplumsal katmanlara özgü göstergeler gibi), kültür

çevremizden bir seyirciye bir 'gösterge değil', bir güzellik yakısı ya da bir ben gibi gelebilir."

F. Papp, gündelik dilsel davranışlardaki üslup farklarının bilinmemesi nedeniyle, sözlendirilmelerine karşın, filmlerin yabancı seyirciler tarafından anlaşılmadan kalmasını sergileyen ilginç örnekler vermektedir. Buradan bir örnek alalım:

"Büyük bir merak ve ilgiyle karşılanan 'Anna Karenina' filmi kapalı gişe oynuyordu (en azından Debrecen'de). Bu gerilimli ortamda, evine dönen Aleksey Karenin'in, karısının ne yaptığına ilişkin sorusunu uşağın 'Sergey Alekseyeviç'le uğraşıyor' diye yanıtlaması, önce seyircilerin kahkahalarına ama sonraki görüntülerde sinirli bir gürültüye yol açmıştır. Çünkü hemen anlaşıldığı üzere, Anna Arkadyevna Karenina oğluyla uğraşmaktadır (oğluna piyano dersi vermektedir), yoksa seyircilerin, ön ve baba adını duyar duymaz düşündükleri gibi Sergey Alekseyeviç Vronski ile değil! Önce -buradaki duruma göre- seyircilerin, Ruslardaki dilsel incelik kurallarından bir parça haberleri olduklarını, yani bir kişiden ön ve baba adıyla söz edildiğinde gösterilen saygının dışavurulduğunu bildiklerini saptamak zorundayız. Yoksa seyirciden, Tolstoy'un romanındaki birçok ön ve baba adları içinden kimin Anna Arkadyevna, kimin Sergey Alekseyeviç vb. olduğuna dikkat etmiş olmaları beklenemez. Bu nedenle seyircilerin aklına önce Vronski gelmiştir. Tolstoy'un başlangıçtaki amacını korumak için, yanıtın doğru çevirisi şöyle olmalıydı: 'Asaletli küçük beyle uğraşıyor'."

Semiotiğin, yaşam ilişkilerini, ulusal ve toplumsal gelenekleri kendine katma yeteneği nedeniyle filmsel metin, bir dönemin genel sanatsal olmayan şifrelerine sahip herhangi bir tiyatro oyununun düzeninden çok daha büyük ölçüde kendisini kabul ettirmiştir. Sinematografi, sanat dışındaki gerçeklikle tiyatrodan çok daha yakın bir bağlam içinde bulunmaktadır. Opera sahne-

sinde yalnız Radames'i* tiyatroda Hamlet'i ya da Orestes'i görürüz; ama bu konular filme alındığında yalnız bir Mısır Firavunun'u ya da bir Danimarka Prensi'ni değil, bir Amerikalıyı, bir Hollywood yıldızını, bir İngilizi ya da, daha doğrusu, Gérard Philipe'i ve İ. Smoktunovski'yi karşımızda buluruz.

Bu nedenle sinemada çağa aykırılıklar (Anachronismen) yalnız katı bir biçimde duyumsanmakla kalmayıp, pratik yönden kaçınılmaz duruma da gelirler; çünkü sinematografi, tiyatronun kesinlikle yadsıdığı ve karşısında başka bir seçenek tanımadığımız, günün geçerli davranış biçimlerini yansıtmaktadır. Tarihsel bir giysi ile (sahnede oyunculardaki hareketlerin uzlaşımı tarafından gizlenen) günümüze özgü yürüyüş biçimi arasındaki çelişki, çağdaş sinemaya yabancı olmayan bir fenomendir. L. Tolstoy'un özdeyişini anımsarsak: Bir kadının "soyu", yürüyüşünden ve sırtından başka hiçbir yerinden bu kadar açık seçik belli olmaz. Sinemadaki çağdaş kadın oyuncular, bir Anna Karenina ya da Nataşa Rostova giysileri içinde bile çağdaşlarımız olarak kalırlar. Sinematografi için bu kuşkusuz bir aksaklık değil, tersine estetiksel bir ölçüdür. Bu durum özellikle film kahramanının *güzel* bir kadın, örneğin Kleopatra, olması gerektiği zaman anlatımını bulur. Güzellik idealleri durmadan değişmektedir ve yönetmen günümüz seyircisinin beğenisine uygun güzellikte bir kadın oyuncuya gereksinim duymaktadır, yoksa perdede canlandırılan kadın kahramanın çağdaşlarının bizim için pek belirgin olmayan ve duygusal yönden çok uzak beğenisine göre değil. Bu yüzden yönetmenler genellikle saç biçimini, kirpik, kaş ve dudak makyajını seyircilerin alışık oldukları biçimde bırakmayı yeğlemektedir. Sinemada giysiler, yalnızca belirli

* Haendel'in "Radamisto" adlı operasının başkişisi, 1720 (Ç.N.)

bir döneme ait tarihsel giysilerin yeniden-üretilmesi olarak kalmamakta, sık sık birer göstergeye dönüşmektedir.

Semiotik anlamların üçüncü katmanı oyun içinde meydana çıkar. Daha önce de gördüğümüz gibi sinemada oyun, görünüşteki yakınlığına karşın, tiyatro sahnesindeki benzeri etkinlikten büyük ayrılıklar gösterir.

Perde üzerindeki insan davranışının temel özgülüklerinden birini de, seyircide gerçekliği doğrudan gözlemlemeye ilişkin bir yanılsama duygusu yaratan yaşama-yakınlık oluşturur. Ancak, çeşitli biçimlerde denendiği gibi, bu amaca oyuncunun yerine "normal insan"ı geçirmekle ulaşılabileceğini sanmak büyük bir yanılgı olurdu. "Sıradan bir kişi"nin kalemi eline alarak kuru, cansız ve yapmacık bir şekilde duygularını dile getirmesiyle büyük bir yazarın okurlarda yapmacık olmayan canlı bir dil izlenimi uyandırması gibi, "normal insan" da alıcı karşısında teatral ve tutuk bir biçimde hareket edecektir. Herhangi bir estetiksel tasarı nedeniyle (önceden de belirttiğimiz gibi, sinema estetiğinde büyük bir rol oynayan otantiklik duygusunu seyirciye daha güçlü bir biçimde aktarmak için gerekli olabilen) amatör bir oyuncuya başvurulduğunda, oyuncunun "yapaylığı" yönetimin "yapaylığı" ile yer değiştirmekte ve birinci düzeyin semiotik yapısı aşırı yük altına girmektedir.

Gerçekten de "yaşama-yakınlık" duygusu, sinema oyuncusunun betimleme tarzına ilişkin yapısındaki bir çelişkiden doğmaktadır. Sinema oyuncusu bir yandan oldukça "serbest", günlük davranışlarda bulunmak için çaba harcarken, öte yandan sinema oyunculuğunun tarihi kalıplara, maskelere, uzlaşımsal tiplere ve tipleştirilmiş davranışların karmaşık sistemlerine sinemada çağdaş tiyatrodan çok daha büyük ölçüde bağımlı kalındığını sergilemektedir. Sinema oyuncusunun, çağdaş "yüce" oyunculuk geleneğini aşarak, yeniden sahnedeki biçemselleşti-

rilmiş davranışların yüzyıllık kültürüne, yeni palyaçoluğa, commedia dell'arte'ye, kukla tiyatrosuna başvurması ilginçtir.

Sinematografi, biçemselleştirilmiş davranışların değişik tiplerinden yalnız yararlanmakla kalmamış, yenilerini de yaratmıştır. Bu bakımdan sinemada kalıp sözcüğü, çağdaş tiyatrodaki gibi, hiç de olumsuz bir kavram değildir ve sinema estetiğinin öğeleri arasındadır; ayrıca yalnız çağdaş tiyatrodaki kalıplarla değil, halk tiyatrosunun, Antik ve Ortaçağ tiyatrosunun maskeleriyle bir bağlantısının bulunduğu da unutulmamalıdır.

Sessiz sinemadaki biçemselleştirilmiş duruş ve davranışlar sistemini bir yana bırakır ve kendimizi, insanın en doğal davranışlarına yönelik, çağdaş betimleme tarzıyla sınırlarsak, o zaman bireysel oyunculuk tipinin, heterojen birçok semantik sistemin kesişmesinden meydana geldiğini görürüz.

Özellikle sinemada bir oyuncunun çevresinde yaratılan efsane, canlandırdığı kişiden daha az reel değildir. Sahnede Hamlet'i izlediğimizde, onu canlandıran oyuncuyu unutmamız gerekir (bu bakımdan operada ilkesel olarak değişik bir konum içinde bulunuruz, burada tiyatrodan farklı olarak, belirli bir roldeki *opera sanatçısını dinleriz).* Sinemada ise, aynı zamanda hem Hamlet'i hem de Smoktunovski'yi izleriz. Ve sinema oyuncusu da ya değişmez bir tipi seçer ya da bunu tamamen bir yana bırakır. Sahnedeki oyuncu belirli bir rolü tam olarak canlandırmaya çalışır; sinema oyuncusu ise, deyim yerindeyse, çifte bir kişiliğe sahiptir: *Belirli* bir rolü canlandıran oyuncu ve bir efsane. Sinema dünyasına ait bir kişinin önemi, bu iki farklı semantik sistemin bağlılaşımından (eşitliliğinden, çatışmasından, değişiminden) oluşur.

"Charlie Chaplin", "Jean Gabin", "Mastroianni", "Anthony Quinn", "Aleksey Batalov", "İgor İlyinski", "Maretzkaya", "Smoktunovski" gibi kavramlar seyirciler için, sinemada canlandırılan bir rolün algılanışını tiyatrodakinden çok daha güçlü

bir biçimde etkileyen birer gerçekliktir. Seyircilerin, ortak bir başoyuncuya sahip değişik filmleri bir dizi gibi anlaması ve üstelik zaman zaman değişik yönetmenlere ve de filmlerdeki sanatsal ayrımlara karşın, tek bir metin, tek bir sanatsal bütün olarak görmesi de çok ilginçtir. "La grande illusion" (Büyük Yanılsama), "Quai des Brumes" (Sisler Limanı) ve "Le jour se Léve" (Gün Doğarken) gibi değişik filmler seyirciler için (ve de Fransız sinema tarihçileri için) bu kategoriye girmekteydi; bu durum, özellikle her üç filmde de Jean Gabin'in* başrolü üstlenmesinden ve yine kendisinin yarattığı sinemaya özgü herhangi bir tip olmayıp, İkinci Dünya Savaşı öncesi Fransa'nın kültürel yaşamında bir gerçeklik olan sert ve sevecen, yiğit ve başarısızlığa mahkûm kahraman efsanesinden ileri geliyordu. Oyuncunun kişiliği ne kadar önemli olursa olsun, farklı olayların bu tarzda bir bütün halinde birleştirilmesi tiyatroda mümkün değildir.

Kuşkusuz ticari sinemanın seri üretimi, yalnızca moda olan bir "yıldız"ın yine moda olan efsanesine dayanarak gerçekleştirilmektedir. Kitlesel bir biçimde algılanışının poetik'i, kimi noktalarda folklorun poetik'ini anımsatmaktadır: Bu poetik, bilinenin yinelenmesini gerektirmekte ve beklentilere ters düşen yeni-olanı isteksizlik yaratan bir kötü-olan diye algılamaktadır. Çağdaş sanatsal sinema, seyircinin bilincinde doğan, sinema oyuncusuna ilişkin efsaneden bir aktarım aracı olarak yararlanmakta ama ona körü körüne bağlı kalmamaktadır**.

* "La grande illusion" (1937), teğmen Maréchal rolü, Yön. Jean Renoir; "Quai des Brumes" (1938), Jean rolü, Yön. Marcel Carné; "Lejour se Léve" (1939), François rolü, Yön. Marcel Carné.

** "Her Şey Satılık" filmi, bir "film ötesi"nin (film üstüne film) karmaşık yapısındaki film ve gerçeklik bağlılaşımı dışında başka bir görünüşü daha içermektedir: Reel oyuncuyla efsanesi arasındaki karşılıklı ilişki. Metinle yoğun bir biçimde uğraşılması ("çevirimin çevirimi" ve "çevirimin çeviriminin çevirimi" ya da "bir filmin gösteriminin çevirimi" ve "bir filmin çeviriminin gösterimi") saptanmış bir metinler sisteminde gerçekliğin trajik olanaksızlığını, yaşamı sanatta tam olarak anlatabilmenin yetersizliğini

Birincisi, oyuncudaki bu tür semiotik bir çekim gücü nesnel bir etkendir ve belirli bir rol için adayların seçimi sırasında, tıpkı dış görünüş ve karakter gibi yönetmen tarafından göz önüne alınır. İkincisi, bu tür efsane durumuna gelmiş kişiler film içinde karşı karşıya gelebilir ve şaşırtıcı bileşimler oluşturabilir. 1949 yılında René Clement "Au delà des Grilles" filminin, sevgilisini öldüren ve bir gemiyle gizlice Cenova'ya kaçan, orada savaşın yakıp yıktığı liman semtinde kısa, umulmadık bir mutluluğa kavuştuktan sonra yazgısından kurtulamayan Fransız kahramanını canlandırması için Jean Gabin'i seçtiğinde, kuşkusuz 30'lu yılların Fransız "şiirsel gerçekliği" için büyük önem taşıyan "Gabin efsanesi"ni yeniden canlandırmayı düşünmüştü. Ancak o günlerde seyirciler, gelişmekte olan İtalyan Yeni-Gerçekçiliği ile tanışmıştı bile. Kitle çekimleri, yaşamın betimleniş tarzı, olayların İtalya'ya aktarılması ve İtalyan oyuncularına rol verilmesi, tüm bunlar tamamen yeni türden bir "Sinema efsanesi" yaratmıştır.

Belirli yönlerden birbirine yakın ama yine de aralarında büyük farklar bulunan iki sanatsal şifrenin karşı karşıya getirilerek konusal çatışmanın gizlenmesi, kahramanlığın çöküşü ve "şiirsel gerçekçiliğin", yeni gerçekçilik tarafından yaratılan ödünsüz gerçeklik ortamında umarsız kalışı, sinemanın sanatsal bireyselliğini belirlemiştir (anlam üreten karşıtlıklar gibi aynı tarzda: Bir yanda erkek ve kadın, Fransız erkeği ve İtalyan kadını, 30'lu yılların insanı ve savaş sonrası kuşağı karşı karşıya bulunmakta; sonra anne ve kızı -kız çocuklarında uyanan dişilik ve anneye karşı duyulan bilinçsiz kıskançlık duygusuna ilişkin temalar sinemada özel bir yer tutmaktadır-; mutluluğa duyulan gereksinim, savaş yüzünden bu mutluluğun dağılabilirliği, yı-

kanıtlarken, oyuncuya ilişkin efsaneyle uğraşılması ise, oyuncunun gerçekliğini sergilemektedir: Sanatçı tüm yaşamını homojen büyük bir eser olarak oynamıştır ve bu oyun kişiliğinin gerçek içeriğini ortaya koymuştur.

kım ve yoksulluk; öte yandan tüm bu böylesine farklı insanların ortak bir düşmanı vardır, yani devlet ve egemen güçlerin birliğini temsil eden İnterpol).

Üçüncüsü ve sonuncusu, oyuncu efsane durumuna gelen kişiliğinin çerçevesini aşan ya da seyirciyi başka tarzda şaşırtan bir rol seçebilir. Örneğin her zaman "Sessizlik" (Tişina) filmindeki gibi tipleri canlandıran Rolan Bukov, "Aibolit 66" filminde birdenbire bir "insan düşmanı" rolüne girmiştir. Saldırgan darkafalılık olarak, kendi değersizliğinin bilincinde ve bu nedenle kıskançlık uyandıran her şeyi -yani yaratıcı bir yaşam süren insanları- yok etmeye hazır zayıflar karşısında sinsi bir küstahlık olarak yamyamlık düşüncesi, Bukov'un öteki rolleri üzerindeki izdüşümü olmasaydı bu denli göze çarpmayacaktı ve şaşırtmayacaktı.

Bundan başka sinema oyuncusunun oyunu, filmin türe bağlılığı tarafından belirlenmektedir. Sanatsal dünyanın özel düzen ilkesi olarak tür (Genre), çağdaş sinemada tiyatrodan çok daha güçlü bir biçimde anlatımını bulmaktadır. Buna bağlı beklentilerin yerine getirilmesi ve de dışına çıkılması olarak çok yönlü sanatsal anlam ilintilerine ilişkin olanaklar yaratılmaktadır. Filmin bir bölümündeki sınırlama ölçülerinin ansızın değişmesi, oyunun bütünündeki göstergeselliği artırmaktadır. Örnek olarak, olağan bir gençlik filminin bağlamına Kutziyev tarafından eklenen, savaşın ilk günlerinde öldürülmüş genç bir babanın savaş sonrası dönemde yetişen oğluyla karşılaşmasını ya da Chaplin'in "Altına Hücum" filmindeki ünlü "sandviç dansı" sahnesini gösterebiliriz: Türüne göre "şarlovari" bir filme, tamamen değişik yapıda bir oluntu eklenmiştir; Şarlo, her birine birer çatal saplı iki sandviçle bir balerinin dansını yansılamaktadır ve seyircilerin karşısında, bacakları çatal ve sandviçten oluşan, klasik bale figürlerini gerçekleştiren çok gülünç bir yaratık durmakta, tüm bunların üstünde de Şarlo'nun yüzü görülmektedir.

Bu yaratığın organlarındaki tüm uygunsuzluğa (başı canlı bir insana aittir) ve rasgele bir araya getirilmelerine ve de açık seçik çelişmelerine karşın, seyirciler tek bir yaratığı, yani "bacaklar"ın ustaca hareketliliği ile yüzdeki donuk maskenin herhangi bir anlatımdan yoksunluğu arasındaki bale'ye özgü bir çelişkiye sahip balerini görmektedirler.

Ansızın artırılan bir uzlaşmaya sahip bir oluntunun eklenmesi, başka bir dipdüzey önünde gülünç ve duygusal kalıplar dizisi olarak etkide bulunabilecek filmin bütünündeki yaşamayakınlık izlenimini güçlendirmektedir. Bir filmin meydana gelmesi için niteliksel-olanlar -senaryo sırasına uymadan, oyuncunun bir sıra içinde oynamadığı ve seyircinin de "birbiri ardına" izlediği her oluntunun tek tek çevirimi, oyuncunun benzeriyle (Doubles) gerçekleştirilen çevirimler ve sonradan yönetmen tarafından yapılan değişiklikler, oyuncunun seyircide uyandırdığı tepkinin yokluğu-, bütün bunlar oyuncunun etkinliğini özgün bir sanat durumuna getirmektedir. Bu etkinliğin belirleyici özelliklerinden biri de, bir rol içindeki şifrenin sık sık değişmesidir. Sahnedeki bir oyun kişisi ise, büyük ölçüde tek-anlamlıdır.

Buraya kadar söylenenlerden şu sonucu çıkarabiliriz: Perde üzerindeki insan görüntüsü, semantik kapsamı, kullanılan şifrelerin çeşitliliği, semantik örgütlenişin çok katmanlılığı ve karmaşıklığı tarafından belirlenen karmaşık bir bildiri oluşturmaktadır.

Ne var ki, sanat yalnızca enformasyon yaymaz; seyircileri, enformasyonu algılamaları için araçlarla da donatmakta, yani seyircisini kendisi yaratmaktadır. Sinemadaki insanın karmaşık yapısı, sinema seyircisini anlıksal ve duygusal yönden daha karmaşık duruma getirmektedir (tersi durum, perdede ilkelliğe, seyircide duyarsızlığa yol açar). Sinema sanatının gücü buradan ileri gelir ama sorumluluğu da.

SİNEMA – BİREŞİMSEL SANAT

"Hareketli resimler yardımıyla anlatı"nın karmaşık semantik yapısını inceledik. Ancak çağdaş sinema yalnız bu dili kullanmaz: Dolaysız dilsel bildirileri, müziksel bildirileri de içerir, çeşitli anlamsal yapıları filme birleştiren metindışı ilişkileri etkin duruma getirir. Tüm bu semiotik katmanlar karmaşık bir tarzda iç içe geçmiştir ve karşılıklı ilişkileri de yeniden semantik bir etki yaratmaktadır. Bireşimsel ya da çoksesli (Polyphon) sinemadan söz edildiğinde, sinemanın bu yetisi, yani semiotiğin çeşitli tiplerini "soğurması" ve tek bir sistem içinde örgütlemesidir söz konusu olan.

M. Kutziyev'in "Yaz Yağmuru" filminde, bir yandan müzik ve çekimlerden, öte yandan Rönesans tablolarındaki yüzlerle çağdaşlarımızın yüzlerine bağlı kültürel çağrışımlardan oluşan karmaşık, anlam yüklü bir kurguyla karşılaşırız. Bununla ilgili burada birçok örnek gösterilebilir.

Çeşitli semiotik sistemlerin karmaşıklığı, metnin birkaç kez şifrelenmesi ve çağdaş sinemanın buna bağlı sanatsal çokanlamlılığı, aynı şekilde karmaşık örgütlenmiş bir enformasyon sistemi toplamı olan canlı organizmayı akla getirmektedir.

Başlangıçta sinema "büyük sessizlik"ti. Sanatçıların çabaları sonucunda konuşmaya ve çağdaş yaşamın önemli yanlarını anlatmaya, açıklamaya başladı. Ancak sanata konuşmayı öğretmek yeterli değildir; seyirciler de dinlemesini ve anlamasını öğrenmek zorundadırlar. Sinematografik sorunlara ilişkin asal bilgilerin eksikliği, sinemanın sanat olarak gelişmesinde geniş seyirci kitlesi için bir engel oluşturmaktadır.

Bunun yanında olasılıkla şu soru ortaya çıkmaktadır: Sinematografinin semiotik karmaşıklığıyla, farklı eğitimlerden geçmiş, geniş seyirci kitlesine ulaşabilirlik ve anlaşılabilirlik sorunu nasıl uyuşabilecektir? Çünkü sinema, doğası gereği bir kitle sanatıdır. Bu soruyu yanıtlarken, *önce* bir sistemin kullanılışı ile bu sistemin işleyiş yasalarını anlamanın güç ve farklı iki girişim olduğu göz önünde bulundurulmalıdır; telefon aygıtını kullananların birçoğu bu aygıtın nasıl işlediğini bilmezler; dilin mekanizmaları bugün birçok bakımdan henüz açıklığa kavuşmamışken, dili kullanmasını çocukluğumuzun ilk dönemlerinde öğreniriz. *İkincisi,* sinema çok katmanlı bir yapıdır ve bu katmanların karmaşıklığı eşit oranda değildir. Farklı eğitim görmüş seyirciler, farklı anlam katmanlarını "seçip alırlar". Bir örnek: "Yangın Geçit Vermiyor" (V Ogniye Broda Niyet) filmi, çoksesli ilginç bir yapıyı içerir. Filmsel ve müziksel yapıların bağlılaşımı bize olağan ve doğalmış gibi görünürken, aslında karşımıza sinematografi ve resim sanatına ilişkin benzetilebilir bir *kontrpuan* çıkar. Konu, bir dizi çizimin dipdüzeyi önünde gelişir ve bu çizimlerle karmaşık bir bağlılaşım içinde bulunur. Resimlerin sırası bile birbirini izlemez: Bunlar kadın kahramanın çocuksu biçimde çizdiği içsavaşa ilişkin afişler, ikonalardır.

Filmin ağırlık noktasını, adı geçen ilk bileşenler oluşturur. Gerçeklik bize iki kez gösterilir: Birincisinde alıcının gördüğü gibi, sonra da "yabansı" kadın kahramanın çocuksu bakışlarına göründüğü gibi. Seyirci, sinematografik bir metni anlama yetisine uygun olarak, çekimlerin ve çizimlerin "karşılıklı yer değiştirme oyunu"na katılabilir ya da çizimlere dikkat etmeyip, onları başka anlamı olmayan ikinci dereceden görüntüsel geçişler sayabilir. Birinci durumda seyircinin algısı daha kapsamlı, ikincisinde ise daha zayıf olur; ancak her iki durumda da filmin "semantik alanı" içinde kalırlar. "Yaz Yağmuru" filminde paralel şekilde birbirini izleyen Floransa freskleriyle Moskova sokaklarında dolaşanların yüzlerinin karşılaştırılması da benzer niteliğe sahiptir. Kontrpuan dizilerin bu şekilde birleşmesi seyirciye, bu dizilerin öğelerindeki hem konusal sinematografik düzeyle bağlılaşım içinde bulunan anlam taşıyıcı dizimlerin (Syntagmen) ikinci düzeyini hem de tek bir konusal düzeyin önemsiz bir oluntusunu görme olanağını sağlar. Seyirci, anlamların çokseslliğini algılayacak durumda değilse, o zaman oluntulardaki semantik değerliliğin derecesini azaltır ve metni bu biçimiyle algılar.

Üçüncüsü, metin başka bir anlamda da çokseslidir; bir düzeydeki farklı semiotik göstergelerin toplamını yalnız harekete geçirmekle kalmayıp, çeşitli düzeylerde eşzamanlı devinimlerin meydana gelmesine de neden olur. Seyirci metinle birlikte şifreyi de alır. Sinematografi öğretici bir kuruluştur. Yalnız enformasyonları aktarmakla kalmayıp, bunların nasıl sağlanacağını da gösterir.

SEMİOTİĞİN SORUNLARI VE MODERN SİNEMATOGRAFİNİN GELİŞMESİ

Gösterge ve anlam sorunsalına gösterilen ilginin artması yalnız bilimsel çalışmaları değil, 20. yüzyılın ikinci yarısındaki kültürel yaşamın tümünü nitelemektedir. Görünüşle gerçeğin çatışması, çağdaş Atom Fiziği'nin belirli savları için somut modeller kurmanın ilkesel olanaksızlığı, doğabilimsel dünya imgesiyle alışılmış gündelik (özellikle somut) tasarımlar arasındaki keskin çelişki, soyut bilimsel düşüncelerin geniş kitlelerin bilincinde yer etmesi, işte tüm bunlar semiotik sorunlarının, çağımızla ilgili sorunlar içinde başyeri almasına neden olmuştur. Ayrıca toplumsal çatışmaların sertliği, (enformasyon sağlama ve saklama olanağına sahip) kitle iletişim araçlarının meydana çıkışı, kitle kültürü sorunlarına ilişkin tartışmaların yoğunluk kazanması ve başka birçok sorun, duyulan bu ilgiyi akademik düzeyde bırakmamaktadır artık.

Semiotikle ilgili sorunlar yalnız dildeki ilişkileri değil, filmleri de içeriksel yönden değiştirmiştir. Bu sorunlar, Bergman ("Yüz Yüze"), Fellini ("8 1/2") ve Antonioni ("Blow up") gibi farklı yönetmenlerin de ilgisini çekmektedir. Bu nedenle, film semiotiğinin sorunlarıyla ilişkisi çok belirgin olan Antonioni'nin "Blow up" filmini çözümlemek yararlı olacaktır.

Küçük bir fotoğraf stüdyosunun sahibi, öncü (avantgard) bir yazarla birlikte çağdaş Londra ile ilgili bir kitap hazırlar. Modern yaşamın makyajsız, yapay olmayan, belgesel yönlerini saptamak için, kenar mahallelerde ve parklarda, sokak aralarında ve kahvehanelerde dolaşarak fotoğraf çeker. Böylece çağın gerçek yüzünü dışavurması gereken belgenin, olgunun hazırlanışı önceden saptanmış olmaktadır. Öte yandan motif diye fotoğrafa yer verilmesi, semiotiksel konumu çok daha karmaşık bir duruma getirmektedir. Perdede gösterilen filmsel görüntü ikili bir işlev görür. Bir yandan fotoğrafa alınmış gerçekliği betimler. Bu görüntüye oranla fotoğraf bir yeniden-üretim olarak, gerçi belgesel yönden tam bir metin ama yine de bir metin olarak görünür. Öte yandan sinematografi burada bir öykülü film (bunu unutamayız ve unutmamamız gerekir), bir metin, hareketsiz fotoğrafla karşılaştırıldığında bir parça inanılır-olan, seçik-olan, işlevsel yönden gerçekliğe eş tutulan bir şey olarak meydana çıkmaktadır. İnanılırlık, görünüşsellik, olgu, belge gibi kavramlar Antonioni'nin sanatsal araştırmalarının nesnesini oluşturur.

Filmin kompozisyonu, bir ana planla (parkta çekilen fotoğraflar, banyo edilmeleri ve büyültülerek deşifre edilmeleri) kahramanın, yani fotoğrafçının yaşamını sergileyen bir yan anlatının birleştirilmesinden kurulmaktadır.

Ana planın konusu kısaca şöyledir: Fotoğrafçı bir parkta dolaşırken öpüşen bir çiftle karşılaşır ve fotoğraflarını çeker -Güzel, enerjik bir yüze sahip uzun boylu kumral- kadın birdenbire dönerek istenmeyen seyirciyi görür, fotoğrafçıya doğru ko-

şar ve öfkeyle filmi yok etmesini ister, üstelik zorla elinden almaya kalkışır. Sonra sevgilisinin ardından hızla uzaklaşır. Fotoğrafçı, fotoğraf makinesinin kılıfıyla kadının sırtına birkaç kez vurabilmeyi başarır. Ana konuyla doğrudan hiçbir ilişkisi bulunmayan birkaç plandan sonra, olayın devamını izleriz. Nasılsa fotoğrafçının adresini bulmuş olan kadın stüdyoya gelir (modeller ve öteki çalışanlar öğle yemeğine çıktıkları için fotoğrafçı yalnızdır), kandırmaya ve baştan çıkarmaya çalışarak filmi kendisine vermesini ister. Kadının inatçılığından kuşkulanan fotoğrafçı ona başka bir film verdikten ve yalnız kaldıktan sonra, parkta çektiği fotoğrafları banyo ederek büyültür.

Şimdi perde üzerinde yalnız fotoğraflar görünmektedir. Edindiğimiz ilk izlenim, bu görüntülerle daha önce karşılaşmış olmamız, filmin bizi parktaki fotoğraf çekme anına geri götürmüş olmasıdır; kadının, biraz önce boynuna sarıldığı adamdan öfkeyle nasıl ayrıldığını görürüz. Ancak resmi dikkatle incelersek, kadının yakından fotoğrafa alınmış olduğunu görürüz, çekim bir parça değişmiştir: Resmin kenarları çevredeki manzarayı sınırlamaktadır, fotoğrafta yalnızca iki kişi görülmektedir, üstelik bu kişiler önceden hareketliydi, şimdi ise dışa dönük, anlatımsal bir hareket içinde donup kalmışlardır.

Ancak ana sorun bu değildir. Bu planı perdede "eylem içinde" gördüğümüz zaman (bu planın "gerçekliğin belgelenmesi"ne değil de, "gerçekliğe" ait oluşu ve "gerçekliğin kendisi" tüm görüntülerde toplu çekime başvurularak belirtilmekte, alıcı sadece yansıtmakta, yönetmen işe karışmaktan ya da bir yorumda bulunmaktan bilerek kaçınmaktadır), karşımızda *üç* kişi vardı: Öpüşen çift ve fotoğraflarını çeken filmin kahramanı. Bu bağlam, görünüşte kadının telaşlanmasını ve öfkelenmesini başka yorumları gerektirmeyecek şekilde açıklar. Fotoğrafçı, büyütülmüş fotoğrafı stüdyosunun duvarına astığında, *onu* önce *bağlamından* ayırır: a) *zamansal* bağlamından: Fotoğraf çekil-

meden birkaç saniye *önce* geçen olaylar kesilmiştir, çiftin öpüşmesi artık görülmez, görülen yalnız adamdan uzaklaşan kadındır; b) *nedensel* bağlamından: Gerçeklik mekânsal boyutlara sahiptir, dipdüzeydeki çiftle ön plandaki fotoğrafçı bir üçgen oluşturmakta ve ön plandaki olay dipdüzeydeki öfke ve telaşın nedeni olarak görülmektedir. Fotoğraf bu ön planı kaldırmıştır. Resimde sadece telaşa kapılmış kadını görürüz ama öfkesinin nedenini anlayamayız.

Demek ki bildiri bağlamından ayrılmıştır. Acaba böylece zayıflamakta mıdır? Kuşkusuz. Yalnız zayıflamamakta, üstelik anlaşılmaz duruma da gelmektedir. Ancak açık seçikliğin yitimi salt tek bir açıklama olasılığına bağlı kalsaydı, bu pek de iyi olmayacaktı. Ama başka açımlamalar bulunduğuna göre, hipnotik inançtan kurtulunması, metnin doğru anlaşılmış olduğunu içermektedir. Metni anlamamaya ilişkin bilinç, yeni bir anlayış yolunda atılan zorunlu bir adımdır. Bağlamından kopmuş kadın figürü, öfkeli, heyecanlı bir izlenim bırakır üzerimizde -heyecanının nedeni belli değildir ve adamdan ayrılarak uzaklaşmıştır-. Kadın kime bakmaktadır? Tüm bu soruları görünüşte inandırıcı bir biçimde yanıtlayan bağlamı daha önce bizler de gördük. Fotoğrafçı gözlerimizin önünde kadının çevresini yeniden kurmaya başlar; fotoğrafları büyülterek kadının iki yanına sıralar. Böylece bilinçli olarak *yeni* bir bağlam yaratır. Gerçi fotoğrafçı tarafından burada gerçekleştirilen işlemin doğru olmadığını söyleyebiliriz, çünkü fotoğrafsal metni üreten aygıtın doğası tarafından olaya katılan kişilerden biri -yani fotoğrafçı- bilinçli olarak dışlanmaktadır. Ama böyle -yeni- bir bağlamın yaratılması, kadın figüründe daha önce gözden kaçmış semantik özelikleri birdenbire belirgin duruma getirmektedir. Önce "Kadın-fotoğrafçı" ilişkisini görürüz ve kadının öfkesiyle heyecanının nedenini buna bağlarız. Şimdi ise karşımızda "kadın-ve onu çevreleyen çalılıklar" ilişki sistemi bulunmakta-

dır. Bu ilişki o denli *açıktır* ki, seyirciler, çalılık fotoğraflarını büyülten ve kadın figürüyle birleştiren fotoğrafçının *bu şekilde* kadının neden heyecanlandığını bulmaya çalışmasına şaşmazlar. Bu anda seyirciler gibi fotoğrafçı da daha önce parkta gördüklerini ve ardından kadının fotoğrafçıyla görüşmesinin, araştırmayı sürdürme zorunluluğunu dışlayan yeterli bir açıklama oluşturduğunu unutmaktadır. Ama bildiklerimizin bir bölümünü unuttuğumuz ve ilk izlenimlerimizi korumaktan vazgeçtiğimiz için, fotoğrafçı ile birlikte ansızın çalılıklarda bir yüz, bir el ve kadından uzaklaşmış adamın sırtına çevrili otomatik bir tabancanın uzun namlusunu görürüz. Kadının çalılıklarda gizlenmiş adama baktığını anlar anlamaz, daha önceki kanımızdan, yani kadının fotoğrafçıya baktığı düşüncesinden vazgeçeriz. Öğelerin yeni bileşimi, tamamen yeni bir açıklama getirmektedir. Ayrıca insanı en çok şaşırtan, bu iki açımlamayı da neden *göremediğimizdir!*

Ana plan bu noktada kesintiye uğrar. Fotoğrafsal belgelerin tüm gizleri açığa çıkardığına inanmış fotoğrafçı yazar arkadaşına telefon ederek, bilmeden bir cinayeti önlediğini anlatır. Ardından fotoğrafçının, stüdyoda çalışmak isteyen iki kızla rahatça eğlendiği bir plan izler. (bu plan filmin semiotiksel özüne dahildir). Kızlar gittikten sonra, fotoğrafçının aklına yeniden negatifler gelir. Ani bir sezgiyle, tamamen çözebilmek için, metni zamansal bağlamı içine de getirmesi, yani birbirlerini izleyen çekimler sırasına göre de birleştirmesi gerektiğini kavrar. Başka kimsenin bulunmadığı, yalnızca iki kişiden -biri çalılıklara doğru dönmüş, öteki uzaklaşmakta- oluşan bir dizi meydana getirir. İkinci -yitik- kişiyi aramak için, üzerinde yalnızca insan bulunmayan bir doğa parçasının görüldüğü çekimleri büyültmeye başlar. Ve birdenbire çimenlerin üzerindeki beyaz bir leke, biraz önce kadınla öpüşen adamın uzanmış gövdesine dönüşmeye başlar. Böylece "ana plan" sona erer.

Fotoğrafsal bir kanıtın suçbilimsel açıdan örnek bir çözümlenişi gibi aynı oranda görüntülerin semiotik açısından araştırılmasına ilişkin bir gözlem malzemesi de olabilecek bu sahnelerin anlamını kavramaya çalışalım. Filmdeki başkişinin "yaşamı saptamak" isteyen bir fotoğrafçı olduğunu anımsayalım. Bu evrede fotoğraf bir belgedir. Hem tarihçiler hem de suçbilimciler görevlerini genelde şu şekilde anlarlar: Belgelere dayanarak gerçekliği yeniden kurmak. Burada sorun başka türlü de ifade edilebilir: Yaşamı belgelerin yardımıyla *yorumlamak,* çünkü seyirciler, yaşamı doğrudan doğruya gözlemlemekle yanlış sonuçlar çıkarmanın önüne geçilemeyeceğine kendi gözleriyle tanık olmuşlardır. "Açık seçik" bir olgu, görüldüğü gibi hiç de açık seçik değildir. Yönetmen, gerçek yaşamın deşifre edilmesi gerektiğine seyircileri inandırmıştır. Bu çözümü gerçekleştiren işlem, şaşırtıcı bir biçimde yapısal-semiotiksel çözümleme yöntemine uygun düşer:

1. Parktaki sahnenin mekânsal sürekliliği* yerini fotoğrafın iki boyutlu yüzeyine bırakmıştır.
2. Sahnenin kesintisiz akışı, gizli birimlere, tek tek çekimlere bölünmüş ve fotoğraf bölümlerinin büyütülmesiyle de daha küçük birimlere ayrılmıştır.
3. Böylece elde edilen gizli birimler, deşifre edilmesi gereken birer gösterge olarak ele alınmıştır. Bu amaçla bu gizli birimler iki yapısal eksende sınıflandırılmaktadır:
   a) dizisel olarak (paradigmatik): Burada iki süreç öne çıkmaktadır: Herhangi bir öğenin yalıtlanması (bağlamın kesilmesi) ve birkaç kez büyütülmesi.
   b) dizimsel olarak (syntagmatik): Burada da iki süreç söz konusu olmaktadır: Eşzamanlı varolan öğelerin bile-

* Bu sahne, olağanüstü bir alan derinliğiyle ve yönetmenin hemen hemen hiç duyulmayan varlığıyla göze çarpmaktadır.

şimi ve zamansal olarak birbirlerini izleyen öğelerin bileşimi.

Ancak bu şekilde düzenlenmiş olgular gizlerini açığa vururlar. Demek ki yaşamı sadece saptamak yeterli olmamakta, deşifre edilmesi de gerekmektedir. Bu görüş açısı, sinematografideki sanatsal filmi filmsel dizine bağımlı kılan ve yönetmeni "olgu avcısı" olarak gören yönsemelere bir karşıtlık oluşturur. Dziga Vertov'a kadar uzanan "gizlice gözlemleyen" alıcının yandaşlarıyla çözümsel sinematografinin -Eisenstein geleneği- savunucuları arasındaki eski çatışma burada yeniden yorumlanmaktadır. Antonioni'nin başlangıçta "rastlantı" çevirimi ve belge filmi görüşünü benimsemeye yatkınlık göstermesi, bu durumu daha da ilginçleştirmektedir.

Ne var ki, bir "ana plan" filmin bütünü demek değildir, sadece onun semiotiksel temelidir. O zaman eserin toplam sanatsal yapısıyla bu temelin bağlılaşımı nasıl olmaktadır?

Konunun dış katmanlarına ilişkin önemli sahneleri anımsayalım. Film, pejmürde ve kir pas içinde bir grup insanın geceledikleri yeri terk etmesiyle başlamaktadır. Birdenbire aralarından, aynı şekilde eski püskü giysiler içinde bir adam ayrılır ve bir spor arabaya doğru ilerler; bu, "yaşam benzeri" görüntüleri yakalamak için kılık değiştirmiş fotoğrafçıdır. Demek ki daha başlangıçta, "belge avcısı" temasıyla "kılık değiştirme" teması birbirlerine sıkı sıkıya bağlı olmaktadır. İkinci tema fotoğrafçının, kalabalığın altında neredeyse dağılacakmış gibi görünen küçük bir arabayla bağıra çağıra dolaşan karnaval maskelerine bürünmüş bir gruba rastlamasıyla vurgulanmaktadır. Bu grup filmin sonunda yeniden ortaya çıkmakta, böylece kompozisyonun yörüngesi kapanmaktadır. Ayrıca bunları, Antonioni'nin ilk filmlerindeki benzeri çekimlerden farklı güdülendirilmiş (motiviert), konusal yönden bağlı olmayan bir dizi çekim daha izle-

mektedir: Söz konusu olan, yönetmenin ortalıkta rastgele dolaşan alıcısı değil, yönetmen tarafından gözlemlenen fotoğrafçının sağda solda şaşkın gezinen objektifidir. Daha önce sözü edilen "ana planlar" da bu durumdan meydana çıkmaktadır.

Olayların görünen akışı, fotoğrafçının büyütülmüş görüntüde cesedi ortaya çıkarmasından sonra, günün ilk saatlerinde fotoğraf çektiği parka koşmasıyla sürer. Çalılıkların dibinde adamın canısız gövdesini bulur. Yazar arkadaşının evine gitmek için hemen yola çıkar, bu arada kalabalık içinde, stüdyoda ziyaretine gelen kadın gözüne ilişir. Fotoğrafçı kadının peşine düşer ama kısa süre sonra izini yitirir ve çevrede dolaşırken bir gece kulübüne girer; sahnede bir rock-şarkıcısı salondaki gençleri kendinden geçiren şarkılar söylemektedir. Şarkıcı bir ara gitarını kırarak parçalarını birbirlerine giren dinleyicilere fırlatır. Genel psikoza kapılan fotoğrafçı, nedenini bilmeden, gitarı ele geçirmeye uğraşır ve sonunda elindeki gitarla kalabalıktan sıyrılır. Biraz sonra kendine gelir ve yabancılaşmış bir biçimde gitarı yere atar. Sonunda arkadaşının evine gelir. Geniş, antika mobilyalarla döşeli odalarda bohem konuklar içki, sigara ve esrar içmekte ve de söyleşmektedirler. Fotoğrafçının arkadaşı konuşacak durumda değildir. Olup bitenleri arkadaşına anlatamayan fotoğrafçı da sarhoş olana kadar içer ve ertesi gün yabancı bir odada, yabancı bir yatakta bulur kendini. Buruşmuş giysileriyle dışarı çıkar ve geceleyin cesedi gördüğü yere, parka gider. Ancak çalıların dibinde kimsecikler yoktur. Burada çimenlerin ezilip ezilmediğini saptamak da olanaklı değildir artık. Canı sıkkın ve ağır ağır parkta yürürken birdenbire filmin başlangıcında karşılaştığı küçük arabanın tenis sahasına geldiğini görür. Arabadan inen karnaval maskelerine bürünmüş grubun içinden iki kişi tenis sahasına giderek görünmeyen raketler ve görünmeyen topla tenis oynamaya başlar. Ötekiler hayali topu bakışlarıyla izlerler. Bu hayali top bir ara tel örgünün dışına kaçar ve oyun-

culardan biri bir el hareketiyle fotoğrafçıdan topu vermesini ister. Fotoğrafçı önce kuşkuyla boş yere bakar, sonra oyuna katılarak topu oyuncuya atıyormuş gibi yapar. Oyun sürerken, dehşete kapılmış fotoğrafçı bir topun raketlere çarpmasından doğan sesini açık seçik *duyar*. Böylece yanılsama döngüsü tamamlanmış olmaktadır.

Bu konunun anlamı nereden ileri gelmektedir ve bu filmle görelikçiliğin ve yanılsamacılığın propagandasının yapıldığını, gerçeğe inanmanın ve insanın bu gerçeğe yaklaşma yetisinin yadsındığını söyleyen eleştirmenler haklı mıdır?

Bu sav, eleştiri tarafından genellikle düzeltilmeden bırakılan yaygın bir yanılgıya dayanır, yani yönetmenle kahramanın özdeşleştirilmesine ve kahramanın düşünce ve özgülüklerinin yönetmene yakıştırılmasına. Filmin kahramanı, yaşamı yorumlama görevini üstlenen bir kişidir: *Fotoğrafçı,* yani çağdaş bir tarih yazarı olması raslantı değildir. Fotoğrafçının filmin kahramanı olması gerçeğinin içsel mantığı (fotoğraf bu bağlamda olgubilim olarak, sanatın karşı-savı olarak ortaya çıkmaktadır), şu noktalarda belirmektedir: Kahraman gerçeklik düzeyinde bulunur ve bu gerçekliği olayları saptayarak yansıtır. Bu çevre içine katılma yeteneği de bu duruma bağlıdır: İşsiz güçsüzler arasında o da onlardan biridir; kavga çıkaran gençlikle birlikte o da kavga etmeye başlar; alkolikler arasında sarhoş olana kadar içer. Yakalamak istediği dünya kendi içinde yaşar; olayların hiçbirinden uzak kalmaz. Temel olarak hiçbir fikre sahip olmayan bir insan için, gündelik yaşama ilişkin tasarımsal dünyası, gündelik deneyimlerin gerçekliğine duyulan inanç, biricik sağlam temel durumuna gelmektedir. Antonioni, son yirmi yılın sinematografisinde "fikir sanatı"na kesinlikle karşı çıkan "olgu sanatı"nın yükselişini işte böyle açıklamaktadır. Ne var ki, ampirik olgulara duyulan koşulsuz güvene dayalı dünya sallanmaya başlamıştır. Bir yandan 20. yüzyıl bilimi bu dünyanın

altından dayanaklarını birer birer çekerken, öte yandan artık kendisi de, Pozitivizm döneminin ruhbilimsel dipdüzeyini oluşturan toplumsal gönenç duygusuyla yetinememektedir. Filmdeki yaşamın, Viktoria dönemi İngiltere'sinin erdemli biçimleri içinde değil de, gerçekdışı, sanrısal maskeler içinde betimlenmesi ilgiyi çekmektedir; filmdeki toplumsal katmanlar arasında, köpeklerini gezdiren eşcinseller, sanat üzerine tartışan uyuşturucu madde düşkünleri, fotomodel olabilmek için "grup seksi"ni bile göze alan genç kızlar bulunmaktadır. Bu dünya, bir maskeler dünyasıdır. O güne kadar yalın olgulara bel bağlayan bir insan, bir hayaletler dünyasının içine düşmektedir. Başlangıçta gözlerinin önünde geçenleri göremeyen kahramanımız, sonuçta gerçekleşemeyen şeyleri duymaya başlar.

Antonioni'yi kahramanıyla özdeşleştirmek doğru olur mu? Olsa olsa çağdaş sinema için bir gerçeklik olan ve filmin başkişisince kavranılmayan çatışma anlamında. Ancak Antonioni'nin *böyle* bir konuyu eserine temel alması bile, kahramanıyla arasındaki çelişkiyi sergiler. Antonioni, "rastgele dolaşan alıcı"dan çözümsel sinemaya geçişi gerçekleştirmiştir.

Filmde pek göze çarpmayan bir oluntu daha vardır: Fotoğrafçı Londra'nın banliyölerinde dolaşırken bir antikacı dükkânına girer. Çanak çömlek, mobilya, tablo ve bir yığın ıvır zıvır arasında nasılsa oraya düşmüş iki kanatlı tahta bir uçak pervanesi gözüne ilişir. Pervaneyi stüdyoya getirttikten sonra, ziyaretine gelen gizemli kadınla birlikte (ona yanlış filmi vermeden önce), pervaneyi ne yapacağını düşünmeye başlar -Vantilatör olarak yararlanılamayacak kadar büyüktür. Güzel, büyük ve tamamen gereksiz, böyle bir dünyanın bir zamanlar varolduğunu ve kahramanından farklı olarak yönetmenin bu dünyayı unutmadığını anımsatan bir şekilde stüdyoda durmaktadır şimdi.

Antonioni'nin filmi, çağdaş sinematografideki kendiliğinden değişmelere ilginç bir kanıt oluşturmaktadır. İkinci Dünya Sa-

vaşı'ndan sonra sinema, uzun süre, Eisenstein geleneğinden, anlıksal gelenekten, düşüncelerin belirlediği sinematografiden yüz çevirmiş ve kendi gerçeğini, yorumlanmamış yaşamın hammaddesinde aramıştır. "Blow up" filmi, Eisenstein geleneğine yönelişin başlangıcı olarak ele alınabilir. Sinema kendisini bir gösterge sistemi olarak görmeye ve bunu kendi özellikleri arasına katmaya başlamıştır. Rastlantısal fotoğrafların semiotiksel çözümlenişi bir cinayet olayını saptamaya olanak tanımış ve dünyanın semiotiksel çözümlenişi de, Antonioni'nin kanısına göre, filmsel gerçeğe, "olgular"ın sarsılmazlığına körü körüne duyulan inancı yok etme yolunu açmıştır.

Burada bir görünüşün daha belirtilmesi gerekmektedir. Antonioni'nin filmi, sanatçının görüş açısıyla ilgili sorunu da ortaya atmaktadır: Sanatçı içinde yaşadığı dünyanın düşünsel ve ahlaksal yönden üstünde bulunmalıdır. Bu, yeni ve önemli bir aşamadır: Yeni-Gerçekçilik sanatçıyı metinden tamamen ayırmaya uğraşmış ve bu nedenle sanatçının konumuyla ilgili soruna değinmemiştir bile. Sanatçıdan istenen özellikler, olumsuz özgülükler şeklinde nitelenebilir: Sanatçı yalancı, ahlaksız, tam anlamıyla profesyonel olmamalıdır. Hele "yaşam görüş açısı"nı, sıradan insanların görüşlerini savunursa çok daha iyi olur. Bunun yanında oldukça saf bir iyimserlikle, 20. yüzyılın bu "sıradan insanlar"ının doğuştan insancıl, demokrat ve yüce gönüllü oldukları varsayılmaktadır. Sanatçının böyle bir tutum almasında, kuşkusuz öncelikle "ötekiler gibi olma" kaygısı rol oynamıştır. Yeni-Gerçekçiliğin "sıradan insan"ı, her zaman savaşa, faşizme, burjuva toplumuna, kitlesel yalanlara ve kaba güce ya da kurbanlarına taban tabana zıt bir karşıtlık oluşturmaktadır. Ne var ki, bu fenomenlerin sorumluluğunu kendisinin ne ölçüde taşıdığı sorusu hep dipdüzeyde kalmıştır.

Bir yandan, "sıradan insan"i artık kötülerin kurbanı diye değil, tersine bu kötülüklere etkin katılan insanlar biçiminde be-

timleyerek küçük burjuva yaşamı temalarını (Germi'nin filmleri) öne çıkaran ve öte yandan da sanatçının sorumluluğu temasını (Fellini) işleyen Yeni-Gerçekçiliğin bunalıma girmesi bir rastlantı değildir. Kuşkusuz Fellini "8 1/2" filminde yalnızca, sanata ilgi duymayan bir dünyada kendisini geliştiremeyen bir sanatçının tragedyasını göstermektedir. Buna karşılık Antonioni, sanatçının bir *kişilik* olması mı yoksa olmaması mı gerektiği sorusunu ortaya atmaktadır.

Alman düşünürü Georg Klaus şöyle der:

> "Semiotiğin önemli bilgilerinden biri de, semantik aşamalar kuramıdır. Bu kuram, nesnel gerçeklik içinde bulunan ve dilsel bir gösterge olmayan şeylerin, özgülüklerin, ilişkilerin vb. varolduğu görüşünden yola çıkar. Bu nesneler sıfır aşamasını oluşturur. Sıfır aşamasındaki nesneleri niteleyen göstergeler, bir nesne diline ya da ilk aşamadaki dile aittir. Bir üstdil ya da ikinci aşamadaki dil, nesne dili göstergelerin nitelenmesi için zorunlu bütün göstergeleri içerir. Böyle bir üstdilden söz edildiğinde, bu, üçüncü aşamadaki bir dilde gerçekleşir vb."

Buradan, söz konusu yalnız mantıksal bir aşama bile olsa, betimleyenin, kendisini üstünde tuttuğu betimleme nesnesinin her zaman dışında bıraktığı anlaşılmaktadır.

Bu bilimsel bilgi, sanat için de önemli çıkarsamalar içerir. Bu bilgi sanata, mantıksal soyutlamaya ilişkin daha yüksek bir aşama dili olarak bunun kendi nesnesi -gerçeklik- olup olmadığı sorusunu sorar. Dilsel sanatlarda bu soru yalnız açık seçik değil, üstelik basmakalıpken, simgesel, özellikle sinematografi gibi fotoğrafsal göstergeleri kullanan sanatlarda güncelliğini korur; hem de Eisenstein'ın bu sorunu kuramsal olarak ortaya çıkarmış ve pratik yönden denemiş olmasına karşın.

Semiotik sistem olarak sanatın özgül doğası nedeniyle sorunun bir başka yönü daha bulunmaktadır. Bilimsel bir metinde bir

üstdilin varlığı (belirli bir bilim dalının özgül ve tam olarak düzenlenmiş terimler sistemi) araştırmacıya, araştırma nesnesinin dışında bir konum alma olanağını sağlar. Sanat ise bundan başka, sanatçının kendi kişiliği içinde genellikle betimleyen ve betimlenmiş-olanı, hekimle hastayı birleştiren düşüncel ve ahlaksal onuruna gereksinim duyar. Antonioni'nin filmindeki fotoğrafçı, tüm doğallığı nedeniyle birincisinde değil, ikinci konumda yer alabilir. Hekim, yargıç, gerçekliği araştıran bir kişi olmak için, tamamen değişik bir kahramana gerek vardır ve Antonioni'nin filmi bu durumu inandırıcı bir biçimde açıklar.

SONSÖZ

Sinematografi bizimle konuşmaktadır, girift kontrpuanlar oluşturan birçok sesle konuşmakta ve onu anlamamızı istemektedir.

Bu çalışma sinema dilinin sistemli, köklü bir biçimde betimlenişi, sinematografinin dilbilgisi değildir. Amacı yalnızca seyircileri, bir sinema dilinin varlığı düşüncesine alıştırmak ve bu alanda gözlemlerde bulunmalarını, düşünmelerini sağlayabilmektedir.

Dil alanında bildirinin sürecini içeriğinden, yani *Nasıl*-söylendiğini *Ne*-söylendiğinden ayırmak zorunlu olmaktadır. Dil söz konusu olduğunda, nasıl-söylendiğine dikkat etmek doğaldır. Ama sanatta dille bir enformasyonun içeriği arasındaki ilişki, öteki semiotiksel sistemlerdekinden farklıdır: Dil, içerik durumuna da gelmekte ve zaman zaman bildirinin nesnesine dönüşmektedir. Bu olgu tümüyle sinema dili için de söz konusudur.

Sinema dili belirli ideolojik sanatsal amaçlara hizmet etmekte ve birlikte bir bütün oluşturmaktadır. Sinema dilini anlamak, 20. yüzyıl kitle sanatı olan sinemanın ideolojik sanatsal işlevini anlamak üzere atılan ilk adımdır.

Eisenstein'dan başlayarak Rus biçimcileri (Eichenbaum, Tinyanov), Prag Dilbilim Çevresi (Jakobson, Mukrovski vb.) geleneğinin sinemaya bakışının bir devamı oluşturuyor Lotman'nın bu metni. Wollen ve Metz'e giderken bir ana uğrak...

"Bu çalışma sinema dilinin dizgesel, köklü bir biçimde betimlenişi, sinematografinin dilbilgisi değildir. Amacı, yalnızca, seyircilerin bir sinema dilinin varlığı düşüncesine alıştırmak ve bu alanda gözlemlerde bulunmalarını ve düşünmelerini sağlamaktır."

Lotman'ın sinema tarihinden alarak açıklamalarını somutlaştırdığı örnekler Méliès den başlayıp Chaplin ve Eisenstein üzerinden Truffaut ve Antonioni'ye dek uzanmaktadır.

ISBN 975-584-143-1