

## SİNEMANIN DOĞUŞ FELSEFESİ VE AKIMLAR

### 1- GİRİŞ

Sinema alanında tüm çatışma ve görüş ayrılıklarının kaynağını sinemanın ‘gerçeği’ yansıtıp yansıtmadığı oluşturmaktadır.

Şüphesiz **Brecht**’in de belirttiği gibi; “*gerçekçilik sorunu yalnızca edebiyata ait değil başlı başına önemli siyasi, felsefi ve uygulama alanında bir sorundur*”. Ve Brecht’in bu görüşünün sinema açısından da geçerlilik taşıdığı açıktır.

Amacımız sinema tarihinin ilk dönemlerinde yer alan önemli akım ve bu akımların savunucularının da görüşlerini içerecek şekilde bu temel soruna bilimsel bir yaklaşımda bulunmaktır.

Sinema tarihçisi **Henri Agel** ‘Sinema estetiği’ adlı yapıtında; “*sinemanın eğilimini tartışmayı amaçlayan araştırmacının karşısına dikilen ilk sorun gerçek ve düş sorundur*” der. (s.6)

**André Bazin** de, ‘Sinema dilinin evrimi’ başlıklı yazısında; 1920’den 1940’a dek ‘*görüntüye inanan yönetmenler*’ ile ‘*gerçeğe inanan yönetmenler*’ arasında birbirine karşı iki eğilim yer aldığını belirtir. Bazin, görüntü kavramını şöyle açıklar: “*Görüntü sözcüğüyle, çok genel olarak, temsil edilen nesneyle perde üzerindeki temsilin katabileceği her şeyi anlıyorum. Bu katkı çapraşıktır, fakat başlıca ikiye ayrılabilir: görüntünün plastiği ve görüntünün kaynakları*”. (Çağdaş sinema sorunları, Bilgi yayınevi, s.43)



**André Bazin**

Bazin, sinemadaki temel çatışmanın görüntüye inanan sinemacılar ile gerçeğe inanan sinemacılar arasında olduğunu belirtirken sinemayı oluşturan öğelerden yola çıktığı ve Devinim, Görüntünün plastik özellikleri ve Kurgu’dan birine oranla diğerine daha fazla önem verildiği takdirde perdeye yansıtılan nesnelerin gerçeğe uygunluklarının çarpıtılacağını savunmaktadır.

Sinema tarihinin başlangıç yıllarını incelerken, belli dönemlerde belli akımların sinemayı oluşturan bu öğelerden herhangi birine diğerlerine oranla öncelik tanıdığını ve daha fazla önem verdiğini görmekteyiz.

Bu arada düş veya gerçekle görüntü arasında bir bileşimi savunan sinema kuramcılarının varlığına da kısaca değinelim. **Léon Moussinac**, Yedinci Sanat'ın gerçekle teması sağladığı ancak aynı anda ona büyüleyici bir görünüm de verdiğini belirtir.

**Edgar Morin** ise, tamamen Hegelci bir diyalektik ile sinemanın gerçek ve gerçeküstü niteliği arasında bir sentezin varlığını kanıtlamaya çalışır; “*Nesnel görüntü öznelinin yansımasıdır. O gerçek ve gerçeküstü değildir, gerçeküstüdür çünkü gerçektir. Gerçektir çünkü gerçeküstüdür. Gerçeğin bir yanılmasıdır. Yanılsamanın bir gerçeğidir... Sinema gerçek ile gerçeküstü arasındaki diyalektik bileşimdir*”. (Esthétique du cinéma, s.55)

## 2- GÖRÜNTÜYE AĞIRLIK TANIYAN AKIMLAR

### A- DEVİNİME AĞIRLIK TANIYAN GÖRÜŞ VE İZLENİMCİLER

İzlenimcilik (empresyonizm), sanatçının edindiği geçici veya kalıcı izlenimlerin doğrudan doğruya yansıtılmasına dayanan bir sanat anlayışıdır. Bu akımın sinema alanında en belli başlı savunucuları **Germaine Dulac**, **Elie Faure**, **Jean Epstein** ve **René Clair**'dir.

**Germaine Dulac**'a göre, sinemanın özü devinimdir. Bu devinim sadece görüntülerin doğal akışına yapmacık bir şekilde yapıştırılmış bir temanın basit bir aktarılışı değildir. Bu devinime tüm arılığıyla ulaşabilmek gerekir: Sinema ve müzik birlik içindedirler: salt devinim düzünü (ritmi) ve gelişimiyle heyecan uyandırabilirler. Duyumlar salt görsel uyumlarda aranmamalıdır. Heyecanı arı optik duyualarda aramalıyız.

**Jean Epstein**'e göre, konunun yokluğu, gerçekliğin tüm gizemli ağırlığı ve belirsiz simgeciliği ortaya çıkaracaktır. Bu nedenle de ‘hiçbir şeyin değil’ ‘az şeyin’ geçtiği filmleri yeğlediğini belirtir ; “*sinema sonundan başlangıcına doğru gelişim gösteren bir evreni tam olarak betimler. Bu insanın günümüze dek bilincinde canlandıramadığı karşıt bir evrendir. Ölü yapraklar topraktan havalanarak ağacın dallarında eski yerlerini alırlar*”. Ve bu olgu sinema düşünürü ve yönetmenin kendi kendisine şu soruyu yöneltmesine neden olur:” *Evrenin yapısı acaba belirsiz midir? İkili bir mantığı, ikili bir gerekirciliği (determinizmi), çift bir ereği (finali) kabullenebilir miyiz?*”. (Le cinéma du diable,s.35).

Sinemacı görüşlerini şöyle sürdürür: “*Bu süreyi, yavaşlatılmış veya hızlandırılmış çekim ile uzatabilen ve yoğunlaştırabilen, bunun sonucu olarak da zamanın değışe bilirlilik özelliğini kanıtlayan, her türlü değerin göreceliğini ortaya koyan aygıt (kamera) bir tür ruhsal özellik taşıdığı izlenimini uyandırmaktadır. Zamanın hızlandırılması canlandırır ve tinsel bir yapı kazandırır, zamanın yavaşlatılması ise öldürür ve maddeleştirir*”.

Epstein, devinimin sinemanın varlık nedenini ve temel özelliğini oluşturduğunu belirttikten sonra biçim kavramını da yadsır: “*devinim biçimden ayrılmaz bir öge olup devinim biçimi oluşturur*” (Le cinéma du diable, s.43-45). “*Sinemada zihinsel görüntüler mantık dışı bir devamlılık içinde birbirlerine eklenirler. (Sinemanın ruhu, s.33).*” “*Mantığa aykırı (paralojik olan bu devamlılık filmin bütünlüğünü oluşturmaktadır*” (age.s.134). (1)

1) Epstein'in bu görüşleri **Germaine Dulac**'ın ‘La coquille et le clergyman’ ile **Luis Bunuel**'in ‘Un chien Andalou’ (Bir Endülüs Köpeği) adlı filmlerinde uygulama alanı bulmuştur. Yönetmen yakın çekimlere büyük önem verir. ‘Günaydın sinema’ adlı kitabında şöyle demektedir: “*Yakın çekim yakınlık izlenimi ile dramı değıştirir. Sinema özü açısından gerçeküstücüdür. Var olmayı görüyorum ve bu gerçek olmayı özgül olarak görüyorum*”. Yönetmen filmlerinde sinema hilelerine (hızlandırılmış ve yavaşlatılmış çekimler) oldukça fazla yer verir. ‘Intelligence d’une machine’ (Makinanın bilinci) filminde tersine çekilmiş bir bölüme rastlarız.

**Eli Faure** da ‘Cinéplastique, mystique du cinéma, vocation du cinéma’ adlı yapıtında, kameranın, izleyiciyi gizlenmiş gerçeğin ta kalbine ulaştırarak kendisine özgü bir tekniği olduğunu ve sinemanın özünü devinimin oluşturduğunu savunur. Bu açıdan Faure’un düşünceleriyle Jean Epstein’inkiler arasında büyük yakınlık vardır. Diğer yandan Eli Faure, **Germain Dulac**’ın görüşlerinden de etkilenmiştir. Faure’a göre; “*Son derece karmaşık, ancak bizle aynı mekân ve zamanda var olan dünyamızın gerçek yüzünü sadece kesintili parçalar halinde algılayabilmekteyiz. Oysa şimdi onu karmaşık, devinen ve gelişen gerçekliliği içinde, ışık gibi süratli bireşimli bir sezgi, zamanı bilinmeyecek denli eski belirtiler, sonsuzda yok olacak perde çeşitlemeleri ile algılayabileceğiz*”. (Esthétique du cinéma, s.16)

**Jacques Brunius**, ‘En marge du cinema Français’ adlı kitabında izlenimci akımın diğer bir savunucusu olan **René Clair**’in (2) konumunu açıkça belirleyen şu sözlerini aktarır: “*Günümüzde, görüntülerin evreninde hiçbir kural ve mantığın var olmadığı düşüncesine kolaylıkla boyun eğebilirdim. Ne var ki, bu sanat dalının olağanüstü barbarlığı beni büyülüyor. Sonunda el sürülmemiş bir alanla karşı karşıyayım. Yer çekimi esaretinin bizi bunaltmadığı, yeni doğmakta olan bu dünyanın kurallarını yadsımak bende bir hoşnutsuzluk yaratmıyor. Bu görüntülerde, genellikle bende uyandırılmaya çalışılanların dışında, müziğe değgin özgünce*



### **Ent'racte/René Clair**

*bir duyumun yol açtığı büyük bir zevk duymaktayım. Hiçbir kesin anlam ve düşüncenin eskimiş ipleriyle birbirlerine bağlanmayan bu görüntü dizisi niye kendini mantıkla sınırlayacaktır? Tüm sevgili optik yanlısamalar şimdi bana aitsiniz. Kendi isteğime uygun olarak hoşuma giden görüntüleri istediğim şekilde yönlendirdiğim ve yeniden oluşturduğum bu evren bana aitsiniz!..”*

René Clair açıklamalarının bir yerinde sözü kardeşi **Henri Chomette**’e (3) bırakır: “*Sinema kendini betimleme yöntemiyle sınırlandıramaz. Yaratabilir. Sinema düzünü (ritmi)*

2)René Clair 1923’ten 1935’e dek yayınladığı düşüncelerini 1950’de bir önsözle ‘Reflexion Faite’ (Düşünceler) adlı yapıtında derler. Sinemacının en önemli filmi 1924’de gerçekleştirdiği ‘Entr’acte’dir.

3) Henri Chomette 'Jeux des reflets et des vitesses' (Hız ve gölge oyunları) ile 'Cinq minutes de cinema pur' (Beş dakikalık arı sinema) adlı deneysel filmleri yönetir.

*sayesinde, objektifin ve devinen duyarkatın bileşimi dışında kavratılmaz olan, olguların mantığını ve nesnelere gerçeğini bir yana bırakarak bilinmeyen bir dizi görüntü oluşturabilir. Diğer dramatik veya belgesel öğelerinden arınmış özünlü ve isterseniz arı bir sinema. Bu salt sinematografik imgeleme yetisine yeni alanlar sunan ve yanılmıyorsa Bayan Germaine Dulac tarafından 'görsel senfoni' diye tanımlanan olgudur".*

Özetlersek izlenimci akım olarak tanımlanan ve sinemada devinime ağırlık veren görüşe göre;

- [ Duyumlar salt görsel uyumlardan çıkmalıdır. Heyecanı arı optik duyularda aramak gerekir.
- [ Sinemanın özünü devinim oluşturur. Hatta devinim biçimden ayrılmaz bir öğe olup kendi biçimini oluşturur.
- [ Sinemanın temel öğesi olan devinim, tüm gerçeklerin göreceliğini ortaya kor ve bu nedenle sinema ruhsal bir özellik taşıır.
- [ Sinema kendini betimlemeyle sınırlandıramaz. Sinema, optik yanılsamalar sayesinde olguların mantığını ve nesnelere gerçeğini bir yana bırakarak sinematografik imgeleme yetkisine yeni alanlar sunar. Bilinmeyen bir dizi görüntü, yeni bir gerçek yaratır.

İzlenimci akım görünürde belli bir çelişki içindedir. Bir yandan sinemanın sunduğu optik yanılsamalar sayesinde nesnelere gerçeğini bir yana bırakır ve bilinmeyen bir dizi görüntü, yeni bir gerçek oluşturabileceği görüşünü savunur, diğer yandan aynı zaman ve mekân içinde var olan dünyanın gerçek yüzünün sadece kesintili parçalar halinde ve onun devinen, gelişen bir gerçekçilik içinde algılanabileceğini ileri sürer.

Örneğin Germaine Dulac, 'La Germination d'un haricot' (Fasulyenin filizlenmesi) adlı filminde, yavaşlatılmış çekimde, topraktan çıkmaya çalışan kökün çektiği güçlüğü perdeye yansıtıırken bir bakıma gözün ulaşamadığı nesnelere gerçeği devinim ve gelişim sürekliliği içinde algılayabilmemizi mümkün hale getirebilmektedir.

Sinemada izlenimcilik felsefede 'olguculuk' (4) akımının karşılığıdır. Olguculuk dünyanın bireyin duyguları dışında var olan nesnelere gerçekçilik değil de sadece 'benim' yaşantımın, 'benim' duyuşumun olmasını öngörür. İzlenimcilik kuşku, kaçak, savaşı olmayan bir bireycilik öğesi olarak ortaya çıkar. İşte bu nedenle bireyci sinema dünyanın parçalandığını, insan unsurunun yok edildiğini gösteren bir çökme belirtisidir.

Ancak izlenimci akım aynı zamanda 1871-1914 yılları arasında burjuva sanatının ulaştığı parlak bir doruk noktasıdır. Sanatçının elindeki anlatım araçları sınırsız bir zenginleşme kazanır.

#### **B-GÖRÜNTÜNÜN PLASTİK ÖZELLİKLERİNE AĞIRLIK VEREN GÖRÜŞ: DIŞAVURUMCULAR**

Dışavurumcu (Expresyonist) sinema 1914-1920 yılları arasında Almanya'da ortaya çıkıp başarıya ulaşmıştır. Ancak etkisini salt Almanya'da değil diğer ülkelerde de uzun bir süre sürdürmüştür. 1927 yılında Almanya'da çevrilen 'Metropolis' adlı film bu anlayışın bir ürünüdür.

Diğer ülkelerde etkisini sürdürmesi ise örneğin **Frinz Lang** gibi Yahudi olan bu akımın öncüsü birçok sinemacının Nazizm'den kaçıp Amerika, Fransa, İngiltere, İtalya gibi birçok ülkeye sığınmaları ile gerçekleşmiştir. Dışavurumculuk dış dünyanın yarattığı izlenimleri konu alan izlenimci akıma tepki olarak ortaya çıkmış ve dış dünyayı nesnel olarak kavrama çabası yerine insanın iç dünyasının dışa vurulmasını amaçlayan bir sanat akımıdır.

4) Olguculuk bilinebilir olanın yalnızca olgular olduğunu varsayan öznel, idealist bir akımdır.

Bazin'e göre dışavurumcular 'görüntüye inanan sinemacılar' grubuna dâhildirler. Çünkü Bazin görüntü kavramından; temsil edilen nesneye perde üzerindeki bu temsilin katabileceği her şeyi yani dekor, makyaj, ışık, kadraj, oyun ve kurguyu anlamaktadır.

Gerçekten de dışavurumcular plastik açıdan aydınlıktan karanlığa geçişi sağlayan bir aydınlatma (5) ve dekor olarak da uzun koridor ve merdivenlere oldukça önem verirler. (6) Amaç en çarpıcı anlatımın estetiğine ulaşmaktır.

**Lotte Eisner**, 'L'écran démoniaque' (Şeytansıl perde) adlı incelemesinde dışavurumculuğun atası olarak nitelendirdiği **Wilhem Worringer** ile ilgili olarak şöyle yazar: "Worringer'e göre soyutlama, çevresindeki ilişki ve olguları, gizemli ezgileri çözümleyemeyen kişinin duyduğu kaygıdan doğar. Kişinin bu sonsuz alan karşısında duyduğu endişe onda nesnelere doğal çevrelerinden, dış dünyadan koparmayı veya nesnelere diğer nesnelere olan ilişkilerinden soyutlamayı zorunlu kılar". (L'écran démoniaque, Lotte Eisner, s.221)



**Das Wachsfigurenkabinett/Paul Leni**

5) Lotte Eisner, "Predisposition des Allemands a L'Expressionnisme" (Almanların dışavurumculuğa anıklığı) başlıklı yazısında şöyle der; "Gece görünüşlerin perdesinin yırtıldığı ve evrensel gize ulaşıldığı andır. Gece biçimlerin yok olduğu, günlük yapılarla ufalanmış, boğulmuş olanların belirginleştiği andır. Gece benle ben olmayan arasındaki ayırımın yok oluşudur. Kişi insanlığından sıyrılıp üstün koşullara ulaşır. Evrenle kaynaşır gerçeküstü bir nitelik kazanır."

6) Die Dreigroschenoper (Üç Kuruşluk Opera) yönetmeni **Wilhelm Georg Pabst**'ın 1923'te gerçekleştirdiği 'Der Schatz' (Define) adlı filminde dışavurumculuğun tüm özelliklerine rastlarız: aydınlık-karanlık, gölgelerin önemi, nesnelere düzenleniş, abartılı bakışlar, biçimini yitiren çizgiler, süse karşı gösterilen özel eğilim, ateşin estetiği (ergime ve yangınla sonuçlanan bölümler), özekten (concentrique) değirmi (circulaire) bir yapı...

K e z a **Paul Leni** de, 'Das Wachsfigurenkabinett' (Balmumu görüntülerin hücreleri) filminde dışavurumculuğun tüm öğelerini uygular ve oyuncusunu doğal olmayan bir şekilde yürütür. Oyuncu Veild iki büklüm olmak, eğilmek, köşegen bir şekilde doğrulmak zorunda kalır. (Paul Leni, Freddy Buacche, s.29).

Bu akım sanatçının 'sahte gerçeklerin' ve görüntülerin baskısından kurtularak olgu ve nesnelere 'sonsuz anlamlarını' ve özünü kavraması gerektiğini savunur. Gerçek olan bu olguların iç görünümüdür. Dışavurumcular, en çarpıcı anlatışın estetiği sayesinde insanlığa değgin özellikle öz deşecek olan evrensel yaşamı keşfedeceklerine inanırlar. Gerçeği yaratan insandır.

Eisner incelemesinde dışavurumculuk akımının köklerini 1914 Almanya'sının içinde bulunduğu koşullarda arar ve o dönemi şöyle betimler; "*Alman düşüncesi emperyalist yıkımını zorlukla kabullenir, en uzlaşmazlar devrimci bir eylemle toparlanmak isterler, ancak bu örgütlenme girişimi bastırılır. Bu bulanık hava tüm değerlerin yitirilmesine yol açar, enflasyonla son kertesine ulaşır*".(age. sh.4)

**Sigmund Kracauer**, 'From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film' (Caligari'den Hitler) adlı incelemesinde dışavurumcu filmleri savaş yenilgisi sonrası Almanya'sının kabuğuna çekilmesini simgelediğini belirtir. "*Burjuva toplumunun üyelerinin demokratik ve toplumsal alanda kendilerini güçsüz görmeleri sado-mazoşist eğilimlere, her şeyi yok etmeye karşı belli bir çekicilik duymaları sonucu ya alçak gönüllü bir boyun eğmeye ya da hınç dolu bir şiddete yol açmıştır. Sonuç olarak gerçeküstüculük burjuva sınıfının içinde bulunduğu hastalıklı durumun, bunalımın bir yansıması olmaktadır. Dışavurumculuğun başarısı ise geleneklerin yadsınması ile insan gücünün toplumu ve doğayı biçimlendirebilmek yetisine karşı olan inancını pekiştirmesinde görmek gerekir*"(s.68).

**Fredd Bauche** ise, nasyonal sosyalizm ile dışavurumculuk arasında belli bir ilişki görür ve pek az sanatçının bu tuzağa düşmediğini belirtir. Romantizmden miras kalan dini inanç ile savaş yenilgisinin yol açtığı bir tür nihilizme, Almanya'da ilerici, sosyalist ve enternasyonaliz bir düşüncenin ürünü olan bir başkaldırma eğilimi de eklenir. **Hegel**'den **Marx**'a doğru gelişen belli bir düşünce akımının sonuçları gözden uzak tutulmaksızın, bu olgunun nedenleri endüstriyel gücün gelişimi ve aristokrasinin egemenliğinin giderek silinmesi, imparatorluğun içinde kentlileşmenin yaygınlaşması ile açıklanabilir.

1918'den sonra zengin bir oligarşi sınıfı ile sefalet içinde bulunan yığınlar arasında derinleşen çelişki giderek belirginleşir. Enflasyon lümpen işçi sınıfının giderek çoğalmasına yol açar. Bu çelişkili durum kişilerin tanrılaştırılmış bir öznelcilik ile militarizm arasında bölünmesine neden olur. Sanatçıların birçoğu bu katı seçimi önlemek ve bir dengeyi sağlayabilmek adına karşıt duygu ve isteklerinin bileşimi olarak gördükleri 'nasyonal sosyalizm' sözcüğünün kapanına düşerler. Aralarından pek azı **Brecht** ve **Grozz** gibi bu düşüncenin kurbanı olmaktan kurtulur. (Paul Leni, Freddy Bauche, s.118)

Özetlersek dışavurumcu akım olarak tanımlanan ve sinemada görüntünün plastik özelliklerine ağırlık veren görüşe göre;

- [ Sanatçı, sahte gerçeğin ve görüntülerin baskısından kurtularak olgu ve nesnelere sonsuz anlamlarını ve özelliklerini kavramalıdır.
- [ Gerçek olguların iç görünümüdür. Amaç dış dünyanın nesnel olarak kavranması değil iç dünyanın dışa vurulmasıdır.
- [ Çünkü gerçeği yaratan insanlardır ve egemen olan madde değil, maddeyi biçimlendirmekle görevli olan düşüncedir.
- [ Bu nedenle de en anlatımlı (dışavurumcu) anlatışın estetiği sayesinde, insanlığa değgin öznelliklerle özleşecek olan yaşamın anlamı ortaya konmalıdır.

Dışavurumculuk, izlenimciliğe tepki olarak gelişen bir akın olmasına karşın temelde aynı idealist sinema görüşünün bir ürünüdür. Dış dünyayı nesnel bir şekilde kavrama çabası yerini iç dünyanın dışa vurulması yöntemini ön plana çıkararak toplumdaki kaçışı yeğlemiştir. Dışavurumcuların, 'sahte gerçeklerin' baskısından kurtulmak, nesnelere 'sonsuz anlamlarını' ve özünü kavrama çabaları toplumdaki kaçış istemlerini dile getirmektedir.

### C. KURGUYA ÖNCÜLÜK TANIYAN GÖRÜŞ

André Bazin ve diğer bazı sinema tarihçilerinin doğrultusunda bir sınıflandırma zorunlu olarak 'kurguya öncülük tanıyan' sinemacı ve düşünürlerin de 'görüntüye ağırlık veren' sinemacılar arasında ele alınmasını zorunlu kılmaktadır. Bazin'in gerçekçilik anlayışı çerçevesinde kalındığı sürece, kurgunun perdede temsil edilen nesneye olumsuz yönde katkıda bulunduğu ve bu nesnenin gerçeğe uygunluğunu bozduğu savunulabilir.

**Lumière**'den **Rouche**'a kadar uzanan ve gerçekçi akımın içinde yer aldığı belirtilen dönemin Sovyet sinemacısı **Dziga Vertov**'un gerek yapıt, gerekse kuramsal yazılarında da kurguya son derece önem verdiği ve kurguyu sinemanın temel bir öğesi olarak gördüğü açıktır. Ancak biz Bazin'in bu bakış açısı ile içine düştüğü çelişkinin nedenlerine değinmeden kurguya öncülük tanıyan sinemacılar arasında yer alan **Sergey Aizenştayn**, **Pudovkin** ve Macar asıllı sinema düşünürü **Bella Balazs**'ın görüşlerini bu bölümde aktaracak, Dziga Vertov'u ayrı bir başlık altında ele alacağız. .

#### a- SERGEY AYZENŞTAYN



**Sergey Aizenştayn**

**Sergey Ayzenştayn**, sinema çalışmalarının yanı sıra deneme ve eleştiri türünden yazılar da kaleme almış ve bunlar Moskova'da İskustvo Yayınevi tarafından 'Seçme eserler' adıyla altı ciltte toplanmıştır. Türkiye'de yönetmenin 'Potemkin Zırhlısı', 'Korkunç İvan', 'Aleksandr Nevski' ve 'Ekim' filmleri Sinematek'te gösterilmiştir. Altı ciltte toplanan yazılarından ise pek azı dilimize çevrildi. Bu alanda en önemli kaynak her sayısında Sovyet sinemacısının yazılarına yer veren Çağdaş Sinema dergisidir. Dilimize çevrilen ve 1958 yılında Moskova'da yayınlanan 'Bir sinemacının düşünceleri' adlı kitabı ise Ayzenştayn'ın ilk dönem düşüncelerini yansıtmaktan oldukça uzaktır ve tek başına değerlendirildiğinde yanıltıcı bir özellik taşımaktadır. Ayzenştayn'ın ölümünden sonra yayımlanan bu kitabın **Kruşçev** revizyonizminin egemen olduğu bir dönemde ve bu görüş doğrultusunda derlendiğini ve 'kurgu' başlığını taşıyan en önemli bölümünün ise oldukça kısaltılarak dilimize aktarıldığını belirtelim.

### **Sanat her zaman çatışmadır**

Yönetmene göre; “*sanat alanında dinamiğin diyalektik ilkesi çatışma içinde somutlaşır. Çünkü sanat a) toplumsal işlev b) doğası c) yöntem bilimi bakımından her zaman çatışmadır. Toplumsal koşullanma ile var olan doğanın çelişkileri birlikte ele alınmadığında sanatın yöntembilimi aynı çelişki kurallarına bağlanır. Yaratılacak olan ritmin ana kuralı ve sanatsal biçimin başlangıç noktası burasıdır. Sanat yöntembilimi gereği daima çatışmadır*”. (Çağdaş sinema, Sinematografik biçimin diyalektiği, ,sayı 7, s.59)







*Potemkin Zırhlısı merdiven sahnesi/Ayzenştayn*

### **Sinematografi her şeyden önce kurgulamadır**

Diğer sanat dallarına da giren ve önem kazanan kurgu kavramının ününü Sovyet sinemasına borçlu olduğu bir gerçektir. Sergey Ayzenştayn ilk kuramcısı ve uygulayıcısı olmamasına karşın bu konuya en fazla eğilen sinemacılarından biri olmuştur. 1929 yılında kaleme aldığı ve ‘Japon Sineması’ adlı kitabına önsöz olarak hazırladığı yazısında şöyle demektedir: “*Sinematografisi olmayan bir sinema olamaz. Sinematografi ise her şeyden önce kurgulamadır*”. (Çağdaş Sinema, sayı 4, s. 57)

‘Bir sinemacının düşünceleri’ kitabında yer alan yazısında ise kurguyu sinemanın temel bir ögesi olarak görmekten kısmen vazgeçer ve onu yardımcı bir unsur olarak nitelendirir: “*Sinemada bir zamanlar kurgunun ‘her şey’ demek olduğu ileri sürülürdü. Bugün ise kurgu bir ‘hiç’ olarak görülüyor. Biz kurgunun ne her şey, ne de bir hiç olduğu görüşlerine katılıyoruz. Sinema sanatının önemsenmesi gereken bir ögesidir kurgu. Kanımca kurgu seyircinin etkilenmesini sağlayan belli başlı yardımcı unsurlardan biridir*”. (age. s.42)

1945 yılında ise ‘Filmlerim ve ben’ başlıklı yazısında yine bu konuda görüşünü değiştirmişe benzer: “*İlim, ölçü birimlerini araştırıp bunları uygulamaya geçirir. Öyle ise sanatın değerini ölçecek birimi araştırmaya başlayalım. Fiziğin iyonları, elektron ve nötronları var. Sanatın göstergesi de kurgu olmalı*”. (age. s.22)

Aynı yazıda nasıl yönetmen olduğunu açıklarken babadan kalma mühendislik mesleği yolundaki çabalarının ve matematik sınavlarını başarı ile sonuçlandırmasının sanatta akılcı bir görüş izlemesine büyük katısı olduğunu belirttikten sonra Moskova’ya gidebilmek için Akademi’nin Doğu Bölümüne yazıldığını ve bine yakın Japonca kelime ve bir sürü anlaşılmasız Hiyeroglif ezberlemesinin boşa gitmediğini, bunları kurgu alanında uyguladığını ileri sürer. (age. s.14-15)

### **Sinemanın özgül sorunları çözümlenmeden kurgunun doğası anlaşılamaz**

Yönetmene göre, Sovyet filmlerinde sinemanın can damarı olarak gelişen kurgunun doğasını ortaya çıkarmak, sinemanın özgül sorunlarını çözümlenmeden kurgunun doğası anlaşılabilir. Diğer bir deyişle, kurgu ile sinemanın özgül sorunları arasında doğrudan bir ilişki vardır ve sinemanın özgül sorunları çözümlenmeden kurgunun doğası anlaşılabilir.

Ayzenştayn, kurguyu çekimlerin tek tek, tıpkı yapı taşlarını üst üste dizer gibi anlatma aracı olarak nitelendirilmesini yanlış görür. Ona göre bu türden bir anlayış mekanik olarak parçama işlemlerinin kurallaştırılması anlamına gelir. Bu konuda Pudovkin'i eleştirir: “*Kuramcı olarak Pudovkin'in bile paylaştığı bir tanıma göre, kurgu bir düşünceyi tek tek çekimlerin yardımı ile geliştirme aracı sayılmaktadır; epik kuraldır bu. Benim düşünceme göre ise kurgu birbirinden bağımsız, hatta birbirine karşıt çekimlerin çatışmasından doğan bir düşüncedir, yani dramatik kural*”(age. sh.60).

### **Hiyeroglif ve entelektüel sinema için bir çıkış noktası**

Ayzenştayn'a göre dil sinemaya resimden daha yakındır. Ve bu noktada yönetmenin hiyerogliften ne denli etkilendiğini, yukarıda aktardığımız sinemanın özü ve kurgusu konusundaki görüşleriyle bu yazı türü arasında ne denli bir yakınlaşma ve benzerlik gördüğünü şu alıntılarla belirlemeye çalışalım:

“*Kapı ile yan yana resimlenmiş kulak = dinlemek; köpek ve ağız = havlama; ağız ve çocuk = haykırmak; ağız ve kuş = ötmek; bıçak ve yürek = kader ve böylece devam eder. Ama bu gerçek bir kurgulamadır. Evet, tamı tamına sinemada yaptığımız şey budur. Tekil anlamlı tanımlayıcı çerçeveleri (çekimleri) zihinsel bağlamlar ve dizeler olarak bütünleştirmek...*” (Sinematografik ilke ve ideogram, Çağdaş Sinema, sayı 5/6, s.58).

Yönetmene göre Çince ve Japoncada olduğu gibi somut bir kelimenin yanına konan bir başka somut sözcük soyut bir kavrayışa yol açabilmektedir. Bu yöntem entelektüel sinema için bir çıkış noktasıdır. (7)

7)Ayzenştayn'ın entelektüel sinema gibi soyut kavramlara verdiği önemi tüm yaşamı boyunca sürdürmüştür. “*Soyut düşünceye eylemin somutluğunu, bir takım spekülatif formüllere nesnel bir varlık ve nesnelere tarafsızlığına da ideolojik formüllerin açıklığını kazandırmak gerekir*” (Görüşler, 1929, Yeni Dergi, sayı 72, s.2019). 1928 yılında ‘Kino’ dergisinde yayınlanan yazısı ise sanata egemen olan diyalektiğe ve çatışma ilkesine yüklediği anlamın anlaşılması açısından ilginçtir: “*Oyun olan ve oyun olmayanın yanında/ İki kişi kavga eder – Haklı olan üçüncüdür/ Bu sırada ringde: Oynayan- oynamayan/ Bu demektir ki üçüncünün hakkı vardır/ Oyunun dışında kalan... Sinemada bu anlayış her ne kadar kesin bir terminoloji ile belirlenmemiş ise de kurallar kendi temelleri üstünde oluşur. Zamanında ‘oyun olmayan’ kuramsal yenilik, konuyu olguya dönüştürmüştür. Yanılsamayı maddeye. Estetiğin fetişizmi yerini maddenin fetişizmine bırakmıştır”. Ancak maddenin fetişizmi ‘materyalizm’ değildir. Madde fetişizmi her şeyden önce ve her şeye karşı bir fetişizm olarak kalmaktadır. Maddenin egemenliği sorunu maddeye karşı bir tapınmaya dönüştüğünde artık sonudur maddenin. Ve karşı slogan altında yeni bir sayfadır çevrilmesi gereken: Maddenin hor görülmesi” (Yeni Dergi, sayı 78, sh.183).*

Keza bu yöntem (kavram- formül) zenginleştirilince bir görüntü biçimine dönüşür. Ayzenştayn, bu konuda basit kurgu cümlecikleri olarak nitelendirdiği Japonların az ve özcü taslaklardan, şiirlerinden örnekler gösterir: “*Bir yalnız karga/Yapraksız dalda/ Sonbahar akşamında. BASHO*”

Bu örnekler yönetmene göre kurgu cümlecikleri sayesinde madde türünden iki, üç ayrıntının basit bileşimlerinden bir başka türe, psikolojik alana ait tam bir anlatıma ulaşılmaktadır: “*Nesnelerin kendilerine uygun, gerçek (mutlak) oranları içinde anlatılması tutucu biçimsel mantığa verilen bir haraçtır sadece. Eşyanın değiştirilemez düzenine boyun eğmek demektir. Pozitif gerçekçilik hiçbir şekilde doğru kavrayış biçimi olamaz*”. (8) (age.s. 62)

### **Çerçeve kurgunun bir ögesi değil bir hücrelidir**

Ayzenştayn, sinemanın özünüyle ilgili görüşleri doğrultusunda eski film öğretisi olarak tanımladığı anlayışın kurgu konusunda savunduğu görüşleri de eleştirir. Ona göre; “*Bu eski anlayış kurguyu salt bir selüloid parçası, çerçevenin uygun bir ritimde diğer selüloid parçalarına eklenmesi olarak görür. Yani çerçeve kurgunun bir ögesidir. Böylesi bir yaklaşım diyalektik gelişmeyi, evrenin diyalektik doğasını göz ardı ederek insanı evrimci mükemmelliğe mahkûm etmeye çalışır. Çerçeve hiçbir şekilde kurgunun bir ögesi değildir. Çerçeve kurgunun bir hücrelidir. Ve çerçeveden diyalektik bir sıçrama ile kurgulamaya geçilmiş olunur*”. (age, s.63)

Bu durumda yönetmen kendi kendine şu soruyu yöneltir: “*Öyle ise kurgu ve buna bağlı hücre, diğer bir deyiş ile çerçeveyi belirleyen nedir? Çatışma!.. Çerçeve kurgunun hücreleri olarak ortaya çıkmaktadır. Öyle ise çelişki açısından da ele alınmalıdır*”. (Çağdaş Sinema, sayı 5-6, s.63-64)

### **Çerçevenin içindeki sinematografik çelişkiler**

Ayzenştayn, bu çelişkileri şöyle sıralar: a- grafik doğruların çelişkisi, b- düzlemlerin çelişkisi, c- hacimlerin çelişkisi, d- alan derinliklerinin çelişkisi, e- ışık çelişkisi, f- ritim çelişkisi, g- içerik ile bakış açısı arasındaki çelişki, h- içerik ile bunun uzaysal doğası arasındaki çelişki (mercek aracılığı ile elde edilen optik deformasyon), h- olay ile bunun zamansal doğası arasındaki çelişki (hızlı ve yavaş çekim kullanılarak elde edilir). (Bkz. Çağdaş Sinema, sayı 7, s. 63-66 ve sayı 5-6, s. 64-65).

### **Görsel- işitsel sürüm**

Diğer bir çelişki olan optik ve akustik deneyimlerin çatışmasından ise sesli sinema ortaya çıkar. Ayzenştayn bu olguyu görsel- işitsel karşı sürüm olarak nitelendirir. Yönetmen, Japon sinemasına önsöz olarak 1929 yılında kaleme aldığı yazısında, sesli filmde akustik ve optik arasındaki çelişki sorununa değinmekte, ancak bu konuda herhangi bir çözüm önermemektedir. Ne var ki aynı yıl ‘Sesli sinemanın geleceği’ ile ilgili olarak **Sergey Ayzenştay, Grigori Aleksandrov ve Vsevolod Pudovkin** tarafından birlikte kaleme alınan bildiride, uzun süredir özlenen sesli sinema ülküsünün Amerikalıların konuşmalı film tekniğini bulmaları ile gerçeğe dönüştüğünü, ancak bu teknik ilerlemenin hatalı kullanımı ile sinema

8) Sovyet yönetmeni aynı yöntemin Japon resim sanatının en yetkin örneklerinde de uygulandığını belirtmektedir. Örneğin Sharaku’nun oyma maskelerinde ve portrelerinde ruhsal anlatımın özü tekil öğelerin oranlamasında ölçüt olarak ele alınmaktadır.

sanatının ifade gücünün sifira indirildiğini belirttikten sonra şu görüşe yer vermektedir: “*Gelecekte sesli sinemanın seyircinin ilgisini daha fazla çekmesi olasıdır. Bu durumda daha kolay gerçekleştirilebilecek ve seyirciye sunulacak bu metanın sömürülüşüne tanık olacağız. Bu kullanımı ile sesli sinema kurgu sanatını yok edecektir. Fono-filmin ilk deneyleri görsel ve işitsel imgelerin rastlaşmamasına yönelik deneyler olmalıdır. Teknik buluş sinema tarihinde rastlantısal bir olgu değildir. Sinematografik öncülüğün doğal olarak vardığı yerdir. Bu sayede başka yönden aşılması imkânsız bir dizi engelin üstesinden gelmek mümkün olacaktır. Birinci engel filmin ritmini yavaşlatan açıklayıcı yazılı sahnelerin (9) yarattığı karmaşadır. Konuların temaları gündün güne zenginleşmiş ve bunları sadece biçimsel yollarla çözmeye girişimleri ya başarısız kalmış ya da anlaşılabilir bir sembolizme kaymıştır. Gerçek işlevi içinde ele alındığında, diğer bir deyişle kurgunun görsel imgelerden bağımsız yeni ögesi olan ses, görsel yollardan bir çözüm bulmanın imkânsızlığı yüzünden yapımın karşılaştığı karmaşık sorunların çözümünü için son derece etkili bir yöntem olarak yerini almıştır*”. (Çağdaş Sinema, sayı 8, s.92-93).

Ayzenştayn geçmişin muhasebesini yaparken sanat tarihi sürecinde kurgu yöntemlerinin iniş çıkışlar grafiğini incelediğinde toplumsal durağanlık dönemlerinde, sanatın her şeyden önce gerçeği yansıtmaya özen gösterirken kurgunun yazısının kaçınılmaz olarak silindiği görüşündedir. Buna karşılık gerçeğin parçalanması, inşası ve yeniden yapılandırılması döneminde gittikçe daha açık tanımlanabilen, organik olarak birbirini doğuran bir kurgu türüne geçilir. Böylece seyircinin algıladığı metrik kurgudan, ilkel, duygusal olarak nitelendirilen ritme geçişi sağlanır. Çekimin uzunluğu ile çerçevedeki hareket arasındaki çatışma, melodik duygusal, ritmik ilkelere yönelir. Sonuçta ‘overtonal’ kurgu, ton dışı kurgu ile görüntü karesinin baskın temel tonu arasındaki çatışmadan doğmaktadır.

Yönetmen, tonun bir ritm düzeni olduğu görüşünü savunduktan sonra daha yüksek bir kurgu sınıflandırmasından söz etmekte yarar gördüğünü ifade eder ve entelektüel kurgu olarak adlandırdığı bu kurgu türünün yalnız fizyolojik ton dışı seslerin genel kurgusu olmadığını, aynı zamanda entelektüel nitelikteki seslerin ve overtonların da kurguya eşlik eden entelektüel dürtülerin çatışma/çakışması olduğunu belirtir.(10)

### **Kurgunun biçimsel ayrımları**

Ayzenştayn’a göre kurgunun biçimsel ayrımları şunlardır:

[ **Metrik kurgu:** Bu kurgu türünün temel ölçütü parçaların mutlak uzunluklarıdır. Parçalar uzunluklarına göre, müzik ölçülerinin karşılığı olan bir şema denklemi içinde birleştirilirler. Sonuç bu ölçülerin yenilenmesi ile elde edilir. Bu tür metrik kurguda çerçevenin içeriği, parçanın mutlak uzunluğuna bağlıdır. Bu nedenle sadece parçanın baskın içerik özelliği dikkate alınır, bu çerçeveler eş anlamlı sayılırlar. (11)

(9)Sinemanın sessiz olduğu dönemde film sekansları veya görüntülerin arasına açıklayıcı kartonlar konmakta idi.

10) Ayzenştayn entelektüel kurgunun büyük önem taşıdığı kanısındadır: “Entelektüel sinema, fizyolojik ve entelektüel overtonların çatışma/çakışmasını çözümleyebilecek yetenekte bir sinema olmalıdır. Tümüyle yeni bir sinema biçimi yaratmak, bilim, sanat ve sınıf bilinci arasında bir sentez kurmak sinemanın geleceği açısından önem taşır.”. Yönetmen bu tür kurguya örnek olarak ‘Ekim’ filmindeki ‘Tanrılar’ bölümünü gösterir. Bu bölümde Tanrı kavramı seyirciyi kökenlerine doğru geri götürerek bu gelişmenin entelektüel bir düzeyde kavranmasını sağlar. (Kurgu yöntemleri, Çağdaş Sinema, sayı 1, sh. 57-66).

(11)Yönetmene göre benzer ölçüler psikolojik etki yaratmazlar; “Çünkü basit dizi kurallarına ters düşerler. En güçlü etkinliği sağlamak için açık izlenimler yaratan basit ilişkiler gereklidir. Dziga Vertov’un ‘On birinci yıl’ filminde metrik ölçüler öylesine matematiksel girift bir yapı içindedir ki kullanılan ornatılama denklemleri ancak cetvel ile ortaya çıkabilmektedir”.

[ **Ritmik kurgu:** Bu kurguda gerçek uzunluk metrik bir denkleme göre parçanın matematik olarak saptanmış unsurları ile çakışmaz. (12)

[ **Tonal kurgu:** Ritmik kurguda gerçek uzunluk çerçevenin iç devinimidir. Çerçevedeki bu hareketler, hareket halinde olan nesnelere ya da hareketsiz bir nesnenin hatlarında gezinen seyirci gözü olabilir. Tonal kurguda hareket en geniş anlamı kazanır. Buradaki hareket arayışı kurgu parçasının tüm sürtüşen unsurlarını kapsar. Kurgu, parçanın ‘duygusal sesinin’ belirgin özelliği üstüne kurulur; parçanın genel tonudur. (13)

[ **Overtonal kurgu:** Overtonal kurgu yönetmene göre tonal kurgu doğrultusunda organik ve mantıklı gelişmenin en son aşamasıdır. Tonal kurgudan ayırt edilebilmesi için parçanın çağrıştırmacı tüm niteliklerinin hesaplanması gerekir. Bu

özellik izlenimi duygusal bir renk farklılığından dolaysız psikolojik bir algılamaya götürür.

Ayzenştayn'a göre bu dört sınıflandırma içinde ele alınan kurgu yöntemleri karşılıklı bir ilişki içinde birbirleri ile çatışma içinde bulduklarından kurgunun gerçek ve kendine özgü yapılarına dönüşürler.

### **Görüntü müziği ve duygusal tepkiler**

Ayzenştayn'ın kuram ve yapıtlarında kurguya verilen önemin sonucu olarak sinemada vazgeçilmez bir özellik olarak beliren 'duygusal tertip' büyük bir önem taşır. Ve saf duygusala yaklaşım yöntemi olarak müziğe en yatkın unsur görüntüdür.

Ayzenştayn'ın duygusal tertiplere verdiği önem geleneksel sinemanın bu konudaki tutumu ile bağdaşmamaktadır. Yönetmene göre; "*sinemanın geleneksel betimleyici biçimi şekilci bir film mantığına yol açmaktadır. Geleneksel sinema duyguları yönlendirirken, entelektüel sinema aynı zamanda düşünce sürecini yönetme olanağı ve cesaretini vermektedir*". (Sinematografik biçimin diyalektiği, Çağdaş Sinema, sayı 7, s.73)

Ve bunun sonucu olarak önümüzdeki aşama "*geleneksel sınırlamalardan kurtarılmış, doğrudan düşünce, sistem ve kavramlardan yola çıkan, geçişlere, ara sözcüklere gerek bırakmayan arı, entelektüel bir sinemadır... Sanatın bilimle sentezi*".(age, s.7)

Böylece ortaya yeni bir kavram çıkmaktadır: 'betimleme'. Ancak sinemacının bu konudaki görüşlerine değinmeden önce 'görüntü müziğine' ilişkin görüşlerini aktarmaya çalışalım. Yönetmen, sessiz sinemada müziksel gelişimin, görüntülerin yapı ve kurgusu tarafından gerçekleştirildiğini belirttikten sonra müziğin niye zorunlu olduğu sorusunu ortaya atmakta ve soruyu şöyle yanıtlamaktadır: "*Bunun nedeni bana çok belirgin geliyor. Etkinliği artırmak için farklı olanaklarla ifade edilemeyen her şeyi duygusal bir bağlamla eklemek gerekir*". (Görüntü müziği ve karşı sürüm kurgusunun geleceği, Çağdaş Sinema, sayı 8, s.65)

(12)Yönetmen bu tür kurguya örnek olarak 'Potemkin Zırhlısı' filmindeki Odesa merdivenleri bölümünü gösterir. Bu bölümde merdivenleri inen askerlerin ayak vuruşları tüm metrik denklemleri bozmuştur. Kurgunun vurgusuna eşzaman (senkronize) olarak bağlanmayan bu ayak vuruşları... Ayzenştayn'a göre her defasında tempo dışı kalır ve askerlerin her çerçevesi yeni bir çözüm getirir. Gerilim azami noktaya ulaştığında, merdivenleri inen ayakların ritmi diğer bir ritme, merdivenlerden akıp giden bebek arabasının ritmine dönüşür.

(13) Ancak yönetmen tonal kurguda parçanın duygusal sesinin izlenimci bir şekilde ölçülmemesi gerektiğini de belirtmektedir. Ayzenştayn, bu tür kurgulama yöntemine örnek olarak 'Potemkin Zırhlısı' filmindeki Vakulinçuk'un ölüsü etrafında toplu yas tutulması bölümünden sonra gelen sis bölümünü gösterir. Bu bölümde kurgu özellikle parçaların duygusal sesi üzerine kurulmuştur. Mekân değişikliklerine yol açmayan ritmik titreşimler, suyun hareketi, demirli teknelerin ve şamandıraların hafifçe sallanışları, yavaşça yükselen sis, suya hafifçe konan martılar tonal kurguya örnek oluştururlar. .

### **Betimleme ve betimlenene karşı tavır**

Ayzenştayn'ın 'betimleme' konusundaki görüşlerini en iyi yansıtan yazı 1945-1947 yılları arasında kaleme aldığı 'İlgisiz olmayan doğa' başlıklı bitmemiş çalışmasında yer alan bir incelemedir. Yönetmen soruna şu şekilde bir yaklaşımda bulunur: "*Perdede hüznünü betimlememiz gerektiğini farz edelim. Genel olarak hüznün diye bir şey yoktur. Hüznün somuttur, tematiktir. Hüznülü olan filim karakterlerinin ise taşıyıcıları vardır, seyirci de hüznülü şekilde betimleniyorsa tüketicileri vardır. Bütün betimlemelerde hüznün bulunması zorunlu değildir. Yenilen düşmanın üzüntüsü, yenilenle dayanışma içinde bulunan seyircide sevinç uyandırır. Bu çocukların bile bildiği saptamalardır, ancak bir sanat yapıtının oluşturulmasının en karmaşık sorunlarını içerir. Betimlemeye karşı tavrımız betimlenenin gösteriş biçimi ile ortaya çıkacaktır. Ve o anda biçimlendirmenin nesnesiyle birlikte*

*sinemacının, seyircinin onu nasıl algılaması, duyması ve anlaması istediğini açığa çıkartacak biçimde hazırlanmasına yarayacak yöntem ve yollar sorunu karşımıza dikilir. Bu olguyu kompozisyonun görüş açısına yerleşerek izleyelim... Kompozisyon betimlenen olgunun yapısal öğelerini içerir ve onunla birlikte eserin kompozisyonunun organik yapısını yaratır. Bu öğeler, her şeyden önce etkisini insani heyecanın yapısından alır. Bu heyecan durumu da betimlenen şu ya da bu olgunun içeriğinin duyulması olayına bağlıdır.*

*“Sinema da aynı şekilde insani heyecanların karşılıklı oyununu, insan duygularını temel alarak yapısal girişimlerini gerçekleştirir ve en karmaşık kompozisyon yapılarını oluşturur. Sahici bir kompozisyonun gerçekten heyecanlandırıcı gücünün sırrı burada yatar. İnsani heyecanın yapısından kaynaklanarak, şaşmaz biçimde içinden çıktığı duyguların tüm karmaşasını ortaya döker.” (age.s.29-30-31)*

Ancak yönetmen ‘neşeli neşe’ tipinin getirdiği çözüm yerine, örneğin ‘canlandıran ölüm’ diye tanımladığı yaratıcı, farklı türden durumları ve bu türden temaları işleme isteğinin varlığını kabullenmekte, ne var ki bu türden temaların işlenmesi halinde dahi kompozisyonun aynı kalacağı görüşünü ileri sürmektedir. Yönetmene göre bu durumlarda tek fark kompozisyonu yapılandıran başlangıç şemasının betimlenene eşlik eden heyecan alanından çok, ilk elde betimlenene karşı tavrın heyecanında yer almasıdır.

Ayzenştayn betimlemeyle ilgili düşüncelerini açıklarken **Tolstoy, Zola, Maupassant**’dan örnekler getirir.

### **Sinemasal söz dizini**

Sinema olgusunu çatışma biçimleri olarak algılayan Ayzenştayn, bu durumun ‘görsel sinema biçimleri dramaturgisinin yaratılmasının koşullarını düşündürdüğünü belirtir. Yönetmene göre, film alanına bu bakış açısından yaklaşıldığında, ‘sinematografik söz dizini girişimi’ şeklinde tanımlanabilecek bazı sinemasal biçim ve olanakların belli bir sıralama içinde ele alınabileceğini savunur. Yönetmen bu bir dizi diyalektik gelişme olanağını şöylece sıralar:

- [ Devinim içeren herhangi bir kurgu parçacığı. Daha kompozisyon yok. Adamın biri koşuyor. Tüfek patladı. Sıçrayan saçılan sular...
- [ Yapay olarak elde edilmiş devinim görüntüsü. Yönetmen bu şıkta da ikili bir ayırımı gider: a- Mantıklı kompozisyon, b- Mantıksız kompozisyon. Her iki kompozisyon türünü de yalnızca optik hareketlerin kullanıldığı ilkel-fizyolojik uygulamalar olarak nitelendirir. Kompozisyonun Ayzenştayn’ın filmlerinde, hüzünlü bölümlerde kurgu sayesinde ritmin monoton şekilde yavaşlaması, ya



### **Ekim/Ayzenştayn**

da çekimin sevinçle parlayan bir ışıklandırma ile çözülmesi gibi derin insani bir boyutu vardır.

- [ ‘Duygusal tertipler’ yalnızca gözle görülür çekim elemanlarıyla değil daha çok psikolojik birliktelikleri ile ortaya çıkar. Birliktelik kurgusu Ayzenştayn’ın deyimi ile bir konunun duygusal olarak açıklanmasında kullanılan yoldur. Bu durumda uzayda değil, ama psikolojik alanda konunun dinamikleşmesi, Ayzenştayn’ın deyimi ile ‘duygusal dinamikleşme’ söz konusudur. (14)
- [ Zaman ve mekânın tanımlanmasında ilk eylemin özgürleşmesi: Ayzenştayn yukarıdaki durumlarda gerilimin yalnızca fizyolojik görsel alandan duygusal alana doğru etkisi bakımından ele alındığı, oysa aynı gerilim-çatışmanın yeni eğilimlere, yani entelektüel amaçlara ifade olanağı sağlayabileceğine dikkati çekmektedir. (15)

### **Seyircinin perde ile kendini özdeşleştirilmesi**

Ayzenştayn’ın 1939 yılında kaleme aldığı ‘Bir sinemacının düşünceleri’ adlı kitabında yer alan ‘kurgu’ başlıklı yazısında **Mayakovski**’nin şiirlerinden ne denli etkilendiğini ve seyircinin perdeyle kendini özdeşleştirilmesine ilişkin görüşlerini dile getirir.

Yönetmene göre; Bilinç ve his dünyamıza, bölüm bütünün, bütün ise görüntünün sayesinde katılır. Kendi dinamizmi içinde sanat eseri algılayanın duyu ve bilinç dünyasında

(14) Yönetmen zaman ve mekânın tanımlanmasında iç eylemin özgürleşmesi deneyine ilk kez ‘Ekim’ filminde giriştiğini belirttikten sonra bu uygulamaya örnek olarak Kerenski’nin, Bonapartist hayallerine son veren, Kornilov’un darbe bölümünü gösterir. Burada Kornilov’un tanklarından biri, Kışlık Sarayda, Kerenski’nin masasının üzerindeki alçıdan Napoleon heykelini ezer. Yönetmene göre bu örnek katıksız sembolik bir yaklaşımdır.

(15) Yönetmen, ‘Ekim’ filminde, Kerenski’nin Haziran ayaklanması sonunda iktidara yükselişini; ‘Diktatör-Başkumandan- Donanma Bakanı’ alt yazıları eşliğinde yansıtır. Kerenski’yi Kışlık Sarayda merdivenleri çıkarken gösteren görüntüler ile bu yazıları kurguladığında komik bir etki elde ettiğini ve entelektüel bir kavrayışa yol açtığını ileri sürer.

oluşan imajların evrimidir. Bu gerçek her zaman, her yerde ve sanatın tüm dallarında geçerliliğini korur. Örneğin oyuncu için önemli olan yaşayarak oynamak, hissedileni sergilemek değil, seyirci önünde yaşamak ve seyirciye yaşananı yaşatmaktır.(s.47)

### Televizyonun önemi ve sinemanın işlevi

Ayzenştayn, 1946 yılında kaleme aldığı 'İlgisiz olmayan doğa' başlıklı kitabının 'giriş' bölümünde televizyonun önemine değinir ve bu görsel- işitsel iletişim aracına ilişkin şu görüşleri ileri sürer; "Televizyon denen 'mucize' sesli ve sessiz filimlerin yarı yarıya çözümlenip benimsenmiş deneylerini paramparça edercesine güçlü bir gerçekle bizi karşı karşıya bıraktı. Örneğin kurgu, sinemada görüntünün olağan gelişimi, sanatçının bilinç ve duyarlılığının katkısı ile şekillenerek pek de başarılı olmayan bir izlenim bırakırken, televizyonda olayın geçtiği anki görüntü ile özdeşleşiyor.

Duygu ve düşüncelerini yaşadığı anda seyirciye aktarmakla yükümlü olan oyuncu televizyon yönetmeni sayesinde ve televizyonun kendi estetik gücünün de katkısı ile olayı göz açıp kapayana kadar en gerçek ve yaratıcı biçimde seyirciye sunabilecektir. Yönetmen Sovyetler Birliği ve bütün ülkelerin ilerici düşünürlerinin, dünya halklarının birbirlerini anlamaları ve birleşmeleri için tüm güçlerini harcamaları gerektiğini ifade ettikten sonra o güne dek maalesef sinemanın sunduğu olanakların sömürü düzeyinde harcanmasından ileri gidilemediğinin altını çizmektedir: "*Sanatların ön safında yerini alan sinema, dünya halklarının birlik ve özgürlük yolunda giriştikleri kavgaya ışık tutmalıdır*". (s.9-10)

#### b- BELA BALAZS (16)



Ayzenştayn gibi **Bela Balazs** da sinemayı tüm diğer anlatım olanaklarının ulaştıkları son aşama olarak görür. Balazs'ın ilk yapıtında, özellikle kurguya ilişkin görüşleri Pudovkin'inkilere son derece yakındır. (17)

Balazs, araştırmalarında sinema dili açısından iki temel öğeye öncelik tanır: çekim ve kurgu.

Baş çekim, sinemayı tiyatrodan ayıran öğedir. Aynı zamanda sinemanın özgül bir özellik taşımasına yol açar. Ancak temel işlevi en sınırlı olanaklarla en üst derecede trajik bir etki yaratabilmesidir. Baş çekim salt küçük evren gibi düşünülen 'mikrokozma' insan olmanın ötesinde tümüyle her tür alan ve maddeden soyutlaşmış bir iç dünyanın boyutlarına ulaşır. Balazs, 'Filmin kuramı' adlı kitabının 'kişinin yüzünü' taşıyan

bölümünde, baş çekimin, çevresinden soyutlaşmış fizyonominin anlatımını yeni boyutlara, ruha ulaştırdığını ve bunun da çıplak gözle günlük yaşamda algılanamayacak olan ve mikro-

#### Bela Balazs

fizyonominin evreni olarak tanımladığı yeni bir dünyaya

16) Bela Balazs 1884 yılında Macaristan'da doğdu. Üç temel kitabı; 'Görünen adam ve filmin uygarlığı', 'Mavi ışık ruhu' ve 'Filmin kuramı'dır. Sinema düşünürü 1929 yılında **Alfred Riefenstahl** ile birlikte 'Mavi ışık' adlı filmin senaryosunu hazırladı ve yönetti. Abel'in yönettiği 'Narkoz'un senaryosunu kaleme aldı.



17) Bu kuramların ilkin Aizenştayn, Balazs veya Pudovkin tarafından mı ortaya atıldığı konusunda sinema tarihçisi **Aristarco**, Balazs'ın kitabının diğerlerinininkine göre öncelik taşımakta ise de araştırma süreci içinde her üçünün aynı ilkelere, aynı zamanlarda ulaştıklarının söylenebileceğini belirtmektedir. (Sinemanın estetiği, s. 64)

açılımı sağladığını savunur. Balazs kuramının uygulandığı en iyi örnek olarak **Dreyner**'in 'Jean d'Arc'ını gösterir: “ *Bu yüzün fizyonomi belirtisi kendi başına tam ve anlaşılırdır. Onu zaman ve mekân içinde varmışçasına algılamak zorunda değiliz. Mekân kavramımız böylece ortadan kalkar ve bir yüzü değil ama bir ifadeyi algılarız. Heyecanları, mizaçları, istekleri görürüz*”. (s.69)

Ancak Balazs'a gör baş çekim gelişi güzel kullanılmamalı, psikolojik ve dramatik zorunlulukların bir sonucu olarak önem kazanmalıdır. Sinema düşünürüne göre, 'ozanca makaslar' diye tanımladığı kurgunun anlamı, anlatımın akışı içinde baş çekimlerin bu akışa zarar vermeksizin yerleştirilmelerini zorunlu kılar. Filmin ritmini oluşturan ve anlatımın devinimini hızlandırıp yavaşlatan kurgudur. Kurgu ve baş çekim mekânın tamamını kesimlere ayırdığı gibi akışını da belirler. Böylece özerk bir süre oluşturur.

Balazs'ın ilk yapıtı olan 'Görünen adam' ve 'Filmin uygarlığı' adlı incelemesinde iki tür kurgudan söz eder: zamandaş kurgu ve bağlamalı kurgu. Bağlamalı kurgu bazı görüntüsel motiflerin tekrarlanmasından oluşur. 'Filmin ruhu' adlı kitabında de kurgunun gücü konusuna oldukça geniş yer verir: “*Şüphesiz bir çekimi diğer bir çekime bağlamadan da kendi başına bir anlam taşıyabilir. Bir gülümseme tek bir çekimde de olsa bir gülümsemedir. Ancak bu gülümsemenin neyle ilişkili olduğu önceki ve sonraki çekimlerle anlaşılabilir*” (s.118).



### **Ana/Pudovkin**

Balazs 'Filmin kuramı' adlı incelemesinde de kurgunun düşünceye değgin yaratma konusundaki gücünü inceler; (18) “*Dil bir düşünce zincirini sinemanın başarabildiği şekilde aktarabilme gücünden yosundur. Çünkü dilin kavramsal, rasyonel özellikleri ortaya koyma olanağı son derece sınırlıdır. Ayrıca sinemada görüntülerin birbirlerini izlemedeki hızları düşünce çağrışımlarının gerçek hızına eş bir sürati de sağlama imkânına sahiptir*” (s.126).

Ayzenştayn gibi Balazs da kurgunun entelektüel gücünden söz eder ve Pudovkin'in 'Ana' filmiyle ilgili olarak şu görüşü savunur: "*Proleter devrimcilerin ilk gösterileri ilkbaharda*

**18) Fridrikh Ermler**'in 'The Fragment of an Empire'(İmparatorun kalıntıları) adlı filmde geriye dönüş yöntemiyle hafızasını kaybeden bir askerinin zihinsel yöntem ile onu yeniden nasıl kazandığı gösterilir. Balazs'a göre, hiçbir kelime bu tür art arda gelen bir düşünce çağrışımını bir film kadar güçlü sergilemezdi.

*sokaklarda gerçekleşir. Bu görüntüleri ilkin damla damla, sonra bir dere ve bir sel en nihayet de taşan kar sularının bölümleri izler. İlkbahar suları güneşte aydınlık günlerin bir umudu gibi ışıldar ve aynı umut işçilerin gözlerinde de sezilir. İşçilerin yüzlerindeki anlatım güneşin aydınlattığı su birikintilerinin görüntüsü ile kesilir. Elektrik yüklenmiş nesnelere birbirlerine değmeleri ile nasıl bir kıvılcım ortaya çıkıyorsa görüntüler de karmaşık bir içe sızmayı beraberinde getiren düşünce çağrışımlarının oluşmasına yol açar"* (s.126).

Balazs, bulmaca özelliği taşıyan ve bir tür hiyeroglif dili haline dönüşen kurgu türüne karşı çıkar. Ona göre perde sanatı zorunlu olarak belli bir düşünceyi kabullendirmeye çalışan bir sanat değil, telkin edici bir sanat olmalıdır.

Sinema kuramcısına göre, sinemanın en önemli üçüncü ögesi alıcının yönüdür. Sinema da resim sanatında olduğu gibi sanat yapıtını nesnel gerçek ile sanatçının kişiliği belirlemektedir. Bu kişilik sinemada çerçeveleme ve çekim açılarının seçimi ile kendini gösterir. Her çekim açısı beraberinde zorunlu olarak belli bir düşünce ve duygulanımı getirir. Sonuç olarak arı bir gerçeklikten söz etmek olanaksızdır. Her şey içinde bulunmak zorunda olduğumuz durumun kişisel yansımasıdır. Kurguda olduğu gibi çekimlerin seçimi de belli bir üslubu zorunlu kılmakta ve dünyanın özgün bir görüşünü açığa çıkarmaktadır. "*Alışılmışın ötesinde çekim açıları, alışılmışın ötesinde koşulların oluşumuna yol açar"*. (Film teorisi, s. 103)

Balazs'ın ses konusunda savunduğu görüşler, görüntü konusunda savunduğu görüşler ile koşutluk gösterir: "*Sesli sinemada ses değişik öğelere ayrıştırıldığında, kişisel diyaloglar ayırık tutulursa, bu sesler yeni bir düzen içinde yeniden kurgulanıp, gruplandırıldığında, sesli sinema yeni bir sanat haline dönüşecektir. Geçmişte, sessiz sinemada, nasıl bir dizi baş çekim sayesinde etkili olunmakta ise, sesli sinemada da yaşamdan algıladığımız sesleri belli bir ilişki içine soktuğumuz ölçüde kulağımıza egemen olabilecek ve izleyiciyi bir ses karmaşası içine sokmaktan kurtarabileceğiz"*. (s. 199)

Sesin dramatik gücü uzun süre Balazs'ın ilgisini çekti. **Aldo Vergano**'nun 'Il sole sorge ancora'(Güneş yine doğacak) adlı yapıtında, bir bölümde, bir İtalyan papazının Naziler tarafından işkence edilmek üzere götürülüşü gösterilir. Papaz halkın arasında, '*Ora pro nobis*' sözlerini söyler. Halkın arasında birkaç kişi daha '*pro nobis*' diye yanıtlar. Görüntü bize sadece papazın ve iki, üç kişinin daha yakın çekimini verirken perdede aynı sözlerin sel sesinin gürüldemesine eş bir düzeyde yayıldığı duyulur. Bu halkın algılanan ayaklanmasıdır; bu yalıtılmış simgesel ses artık gerçek değildir. Ses mitlere değgin bir ortam yaratır, halk ise görünmez". (Filmin kuramı, s. 203)

Pudovkin gibi Bela Balazs da görüntü ile sesin ayrışımına büyük önem verir ve bu yöntemi de 'eşzamanlılık' (asynchronisme) diye adlandırır. Balazs'a göre ses katmerleştirilmelidir. Etkisi salt simgeseldir.( age. S.209)

c- **VSEVOLOD PUDOVKIN (19)**

Pudovkin'e göre; "*film sanatının temeli kurgudur*". Ancak Sovyet sinemacısı ve kuramcısı, kurgu deyiminin her zaman özüyle yorumlanıp, anlaşılmadığının da akıldan

19) Vsevolod Pudovkin (1893-1953) ilk kez 1924'te **Kuleshov**'un 'Bay Batının Bolşevikler diyarındaki olağanüstü serüveni' adlı filminin yönetmen yardımcılığını yapar. 'Beynin mekaniği' ve 'Satranç tutkusu' adlı iki belgeselden sonra en önemli yapıtı olan 'Mat-Ana'yı gerçekleştirir. **Nijat Özön** tarafından dilimize çevrilen ve Bilgi Yayınevi tarafından yayınlanan 'Sinemanın temel ilkeleri' adlı kitabı da bu dönemde kaleme alınmıştır. Sinemacının diğer iki önemli sinema yapıtı 'Saint-Petersburg'un sonu' (1927) ve 'Cengiz Han'ın varisi' (1928) adlı filimlerdir.



### **Pudovkin**

çkarılmaması gerektiğini ileri sürer; "*Bazılarına göre bu terim film parçalarının birbirlerine eklenmelerinden başka bir anlama gelmemektedir. Bazı sinemacılar ise hızlı ve yavaş olmak üzere sadece iki çeşit kurgu tanır. Fakat bunlar ritmik kurgunun (diğer bir deyişle kesimde kısa ve uzun film parçalarının sıralanması ile düzenlenen etkinin) olanaklarının hiçbir vakit tükenmediğini unutmaktadırlar*".

Pudovkin'e göre; sözcükler ne işe yararsa, tamamlanmış bir filmin her çekimi de yönetmen için aynı işe yarar. Film yönetmeni pelikülleri seçerek, atarak, yeniden ele alarak onların önünde durur ve bu aşamada ancak bilinçli bir düzenleme ile yavaş yavaş 'kurgu cümlelerini', olayları ve bölümleri bir araya getirir. Bundan da adım adım tamamlanmış olan yaratma, yani filmi ortaya çıkarma işlevini gerçekleştirir. Sinemacı için kurgu o denli önemli bir öğedir ki, film için kullanılan 'çevirmek' deyiminin dilimizden çıkarılıp atılmasını savunur: "*Film çevrilmez, kurgulanır*".

Kurgu temel yaratıcı güçtür. Bu gücün yardımı ile ruhsuz fotoğraflar (tek tek çekimler) canlılık kazanırlar. Yönetmen 'ruhsuz fotoğraflar' deyimini de şöyle açıklar: "*Bana göre belli bir görüş noktasından alınan ve perdede seyirciye gösterilen her nesne, alıcı önünde hareket etmiş olsa bile ölü bir nesnedir. Her hangi bir nesnenin alıcı önünde kendine özgü hareketi henüz ekranda bir hareket sayılmaz. Böyle bir hareket, çeşitli film parçalarının bir araya getirilmesi ile sağlanan devinimin, kurgunun yardımı ile oluşumunun ham maddesinden başka bir şey değildir. Bu nesne ancak başka birçok nesne ile birlikte düzenlendiğinde, diğer başka görsel görüntülerin bileşiminin bir parçası olarak*

*kurgulandığında filmsel yaşama kavuşur. Bir sahnenin çekimlerden, bir ayırımın sahnelerden ve bir makaranın ayırımlardan oluşumuna kurgu denir”.* (Sinemanın temel ilkeleri, s.103)

Belli başlı kurgu yöntemleri şunlardır:

- 1) **Karşıtlık**; açıklıktan ölmekte olan bir insanla zengin bir adamın anlamsız oburluğu... Pudovkin’e göre bu yöntem son derece sıradan ve yaygındır. Bunun kullanımında aşırılığa kaçmamak gerekir.
- 2) **Koşutluk**: Ölüme mahkûm olan grevci bir işçinin yargının infazına dek geçen süre içindeki durumu ile işverenin o süre içindeki yaşantısı türünden birbiri ile bağlantılı olmayan iki olayın bir paralellik içinde verilmesi bu yöntemine örnek olarak gösterilebilir. Bu yöntem geliştirilmeye açıktır.
- 3) **Sembolizm**: Pudovkin bu yöntemine örnek olarak Ayzenştayn’ın ‘Grev’ filmindeki işçilerin kurşunlanması bölümünün bir boğanın öldürülmesi ile desteklendiği sahneyi gösterir.
- 4) **Birlikte oluş**: Bu yöntemine özellikle Amerikan filmlerinde bolca rastlanmaktadır. Son bölüm iki olgunun aynı anda hızlı gelişmesi ile kurulmakta ve birinin sonu diğerinin sonuna bağlı olmaktadır. Örneğin gerilimi yaratan şu tür bir meraktır; zamanında yetişecekler mi? Pudovkin bu yöntemi aşırı derecede kullanılan salt duygusal bir yöntem olarak nitelendirmektedir; “*Temanın tekrarı*”.

Pudovkin kurgu yöntemlerini böylece sıraladıktan ve bu yöntemlerin de kurgunun zenginliklerini hiçbir zaman tamamı ile içermeyeceklerini belirttikten sonra incelemesinin ‘Sahnenin kurgusu’ bölümünde omuz çekiminin anlamı üstünde durur: “*Bu çekim, seyircinin dikkatini, o anda olgunun akışı içinde önem taşıyan bir ayrıntıya çeker. Geleneksel sinemaya göre omuz çekimi genel çekimin bir kesitidir. Bu bakış açısı yanlıştır çünkü omuz çekimi bir kesit değil bütünün bir ögesidir*”.

Pudovkin’in omuz çekimi ile ilgili bu görüşü baş veya ayrıntılı çekim için de geçerlilik taşımaktadır. Sinemacı şöyle devam eder: “*İşte burada kurgunun temel anlamına iyice yaklaşmış bulunuyoruz. Kurgunun konusu, seyircinin dikkatini önce şu, sonra da diğer farklı öğelere yönelterek sahnenin gelişmesini abartılı olarak göstermektedir. Alıcının merceği gözlemcinin gözü ile yer değiştirir. Böylece film teknisyeni daha büyük ölçüde açıklık, vurgulama, canlılık sağlamak için sahneyi ayrı ayrı parçalar halinde çevirir. Bu parçaları birleştirip göstererek seyircinin dikkatini ayrı ayrı öğelere yöneltir. Seyirciyi dikkatli bir gözlemci gibi görmeye zorlar*”.

Yönetmene göre, ‘kurgu, film yönetmeninin dilidir’ ve bir yönetmenin kişiliği ancak kurgu yöntemleri ile değerlendirilir. Yönetmen, ‘Mat-Ana’ adlı yapıtında, seyircileri oyuncunun psikolojik davranışı ile değil, kurgu yardımı ile sağladığı plastik bileşimlerle etkilemeye çalıştığını belirtir.

Pudovkin incelemesinde senaryo yazarının görsel yönden zengin ve anlamlı plastik malzemeyi nasıl bulacağını ve kullanacağını bilmesi gerektiğini ileri sürer. Diğer bir deyişle, senaryo yazarı veya yönetmen yaşamın gözleminden kaynaklanan sınırsız malzeme yığını içinde düşüncesini görüntülerde en açık ve canlı şekilde aktarabilecek hareketleri nasıl seçeceğini bilmek zorundadır.

Yönetmenin en önemli görüşleri kitabının, ‘Film ve gerçek’ başlığını taşıyan bölümünde yer alır; “ *Kurgu kavramının anlaşılmasıyla, film sanatının gerçek malzemesinin, alıcı merceğinin yöneldiği gerçek sahneler olmadığı ortaya çıktı. Öte yandan, film yönetmeninin çalışmasını ele alırsak ham malzemenin, olgunun ayrı ayrı hareketlerinin saptandığı selüoit parçalarından başka bir şey olmadığı ortaya çıkar. Çevrilmiş olan olgunun filmsel anlatımını meydana getirmek üzere perdedeki bu görünüşleri yaratan bu selüoit parçalarıdır. Böylece, film yönetmeninin malzemesi gerçek uzay ve gerçek zamanda meydana gelen gerçek süreçler değil, fakat bu süreçlerin üzerlerine kaydedildiği film parçalarından meydana gelir. Bu selüoit, kurguyu yapan yönetmenin isteğine boyun eğer. Film yönetmeni, herhangi bir görünüşün filmsel biçimini meydana getirirken bütün ara noktaları atabilir, böylelikle zaman içindeki olguyu gereken en yüksek derecede yoğunlaştırabilir”.*

Pudovkin yukarıda aktardığımız gözlemlerin sonucunda, kitabının ‘Filmsel çözümlemenin mantığı’ bölümünde, şu yargıya ulaşır: “ *Filmsel biçim görünüşle hiçbir vakit aynı değildir, ancak onu andırır. Bir olay ile bunun perdedeki görünüşü arasındaki farklılık filmi sanat yapıtına dönüştürür”.*

Özetlersek;

Kurguya öncülük tanıyan görüşün savunucuları Ayzenştayn, Balazs ve Pudovlin’e göre;

- [ Film sanatının temel ögesi kurgudur:
  - a- Balazs’a göre kurgu filmin ritmini oluşturur ve anlatımın devinimini hızlandırıp yavaşlatır. Zamandaş ve bağlamalı olmak üzere iki kurgu türü vardır.
  - b- Pudovkin’e göre, kurgu olanakları hiçbir zaman tükenmez ve pek çok kurgu yöntemi mevcuttur: karşıtlık, koşutluk, sembolizm, birlikte oluş, temanın tekrarı gibi.
  - c- Ayzenştayn’a göre ise kurgunun biçimsel ayırımları şunlardı: metrik, ritmik, tonal, overtonal, ve entelektüel kurgu. Yönetmene göre, ton bir ritim düzeyi olup entelektüel kurguda aynı zamanda seslerle overtonlarının kurgusu söz konusu olmaktadır.
- [ Kurguda öncülük taşıyan görüş doğal olarak baş ve ayrıntılı çekimlere büyük önem verir
  - a- Balazs’a göre, baş çekim, her türlü alan ve maddeden arınmış bir dünyanın boyutlarına çıplak gözle, gündelik yaşamda algılanamayacak ruha ulaşır. Eti, kemiği olan bir yüzü değil, bir ifadeyi algılarız. Heyecanları, mizaçları, istekleri görürüz. Ekran sanatı zorunlu olarak belli bir düşünceyi kabullendirmeye çalışan bir sanat değil öncü bir sanat, bir simgecilik sanatı değil telkin edici bir sanat olmalıdır.

- b- Pudovkin'e göre, baş çekimin amacının, seyircinin dikkatini şu veya bu öğeye yöneltmek, seyirciyi dikkatli bir gözlemcinin gördüğü gibi görmeye zorlamaktır.
  - c- Ayzenshtayn ise insan ifadesini hiç bir zaman dinamik bir süreç saymayan kavrayışın her şeyi ruhsal açıdan değerlendirdiğini ve bu bakış açısının idealist düşünce ve kavramları benimsemediğini belirtir.
- [ Kurgu ve baş çekim mekân ve zaman kavramını ortadan kaldırır, daha doğrusu kesimlere ayırır ve özgün bir süre ve mekân oluşturur.
- a- Balazs'a göre alıcının yönü (çerçeveleme ve çekim açılarının seçimi) sinemanın önemli bir öğesidir ve gerçek nesnel ile sanatçının kişiliğinin öznel niteliğinin bileşimini sağlar. Arı bir gerçeklikten söz etmek olanaksızdır. Her şey içinde bulunmak zorunda olunan durumların kişisel yansımalarıdır ve böylece dünyanın özgün bir görünüşü ortaya çıkmaktadır.
  - b- Pudovkin'e göre de, film yönetmeninin malzemesini gerçek uzay ve gerçek zamanda oluşan gerçek süreçler değil, bu süreçlerin üzerine kaydedildiği selüloit parçaları oluşturur. Böylece filmsel biçimin görünüş ile hiçbir zaman aynı olmadığı ancak onu andırdığı apaçık ortaya çıkar. Bir olay ile bunun perdedeki görünüşü arasında göze çarpan başkalık filmi sanat yapan öğedir.
  - c- Ayzenshtayn'a göre, filmi sanat yapan öğe doğasıdır. Çünkü sanat, doğasından ötürü, yaratıcı eğilim ile doğal varoluş arasındaki çatışmadır. Tek amaçlı girişimin aşırı büyümesi, yani akılcı mantığın kurallarının uygulanması sanatı matematiğin kemikleşmiş kalıplarına sürükler. Organik doğallığın aşırılaşması ise sanatı biçimden yoksunluğa indirger. Çünkü organik biçimin sınırı doğa, akılcı biçimin sınırı ise çatışmadır. Çatışma ile doğanın kesiştiği yerdedir sanat.
- [ Sinemanın can damarı olarak gelişen kurgunun doğasının ortaya çıkarılması için sinemanın özgül sorunlarının çözümlenmesi gerekir.
- a- Pudovkin'e göre, kurgu, film yönetmeninin dili ve temel yaratıcı gücüdür. Bu gücün yardımı ile ruhsuz fotoğraflar (tek tek çekimler) canlı sinemasal bir biçim kazanırlar.
  - b- Ayzenshtayn göre ise, kurgu birbirinden bağımsız, hatta birbirine karşıt çekimlerin çatışmasından doğar. Yönetmen dilin sinemaya resimlerden çok daha yakın olduğunu ve hiyeroglifte olduğu gibi somut bir kelimenin yanına konan diğer bir somut sözcüğün soyut bir kavrayışa yol açabileceğini ileri sürer.
  - c- Balazs, dramatik anlatımın bir çekimin önceki ve sonraki çekimlerle olan ilişkisi ile (kurguyla) belirlendiği görüşündedir. Hiyeroglif dili haline dönüşen kurguya karşı çıkar.

- [ Kurgu sinemaya entelektüel olanaklar sunar:
- a- Pudovkin, seyirciyi oyuncunun psikolojik davranışları ile değil, kurgunun sağladığı plastik bileşimlerle etkilemeye çalıştığını belirtir.
  - b- Balazs da kurgunun entelektüel olanaklarından söz eder ve düşünce çağrışımlarının gerçek hızına eş bir hızın sağlanabileceğini savunur.
  - c- Aizenştayn'a göre ise, sinemanın geleneksel betimleyici biçimi duygulara yönelirken, geleneksel sınırlamalardan kurtarılmış, doğrudan düşünce, sistem ve kavramlardan yola çıkan entelektüel sinemanın düşünce sürecini yönetebileceğini savunur. Oyuncu için önemli olan yaşayarak oynamak veya hissedilene sunmak değil, seyirci önünde yaşamak ve seyirciye yaşatmaktır.

[ Görüntü ile ses ayrıştırılmalıdır.

- a- Balazs bu yöntemi 'eş zamansızlık' diye adlandırır ve sesin etkisinin simgesel olduğunu savunur.
- b- Pudovkin ile Aizenştayn ise Aleksandrof ile birlikte kaleme aldıkları bildiride kurgunun daha yeni ve mükemmel biçimlerine yalnızca görüntüye saygı göstererek ve sesin karşı sürümü kullanılarak varılabileceğini ve ilk deneylerin görsel/işitsel imgelerin rastlaşmamasına yönelik olmaları gerektiğini savunmaktadırlar.

Her iki Sovyet yönetmeni Aizenştayn ve Pudovkin, sinema tarihinin klasikleri arasında yer alan 'Potemkin Zırhlısı' ve 'Mat-Ana' gibi filmleri Ekim Devrimi sonrasında gerçekleştirdiler. Rusya'da, devrim öncesi dönemde, düşünce ve sanat alanında 'Formalizm' ve 'Fütürizm' etkin bir şekilde varlıklarını sürdürmekte idi.

Formalistler, 1914-1917 yıllarında dil bilimi ile uğraşmayı amaçlayan bir topluluk kurdular ve Kazan Lengüistik Okulu'nun etkisi altında kaldılar. Aralarında Sovyet sanatının birçok önemli kişilerinin, bu arada **Mayakovski**'nin de yer aldığı Fütüristler ise devrimin ilk yıllarından itibaren kendilerini sosyalizme bağlı saymış ve onun için çalışmışlardır. Ancak **Marcelin Pleynet**'in de belirttiği gibi; "*Fütüristlerin devrime olan bu bağlılıkları kentsoylu kültüründen formalistlere oranla daha az etkilendiklerini göstermez. Bir gelecekçi ve 'avant-garde' tiyatrosunun kuramcısı olan Vsevolod Meyerhold'un Aizenştayn üzerindeki etkisi çok belirgindir. İlya Ehrenburg Sovyet sinemacısının bir gün kendisine, 'Meyerhold olmasaydı ben de olmazdım' dediğini yazar. (Fransızca mektuplar, 1967) Aizenştayn ise, 'Görüşler' başlıklı kitabında "Meyerhold sadece bir tiyatrocü değil, aynı zamanda bir öğretmendi"* der.

Meyerhold, 1915'de Çar tarafından 'Dorian Grey'in Portresi' ve 'Güçlü Adam' filmlerini çekmekle görevlendirildi. 1939'da ise şekilcilikle suçlanıp tutuklandı. Aizenştayn 1939 yılında kaleme aldığı 'Bir sinemacının düşünceleri' adlı kitabında da Mayakovski'nin şiirlerinden birçok alıntı yaparak ondan ne denli etkilendiğini ortaya kor. Yönetmene göre, Mayakovski'nin şiirleri kurgu açısından olağanüstü örnekler sunmaktaydı. Yönetmen ayrıca **Poltova**'nın 'Puşkin çözümlemesine' ve **Tinianov**'un 'Şiir dilinin sorunları' adlı kitaplarına

açık yollamalarda bulunur ve böylece formalist kuramları kendisine destek edinir. Formalizm akım da yönetmenin hiyerogliften son derece etkilenmesine neden olur.

Ancak Marksizm hiçbir zaman burjuva çağının önemli başarılarını ret etmemiştir. Kaldı ki yönetmen söz konusu etkilere rağmen sanat alanında diyalektik materyalist görüşü savunmaktan geri kalmamıştır. Ayzenştayn'ın sinema sanatına en önemli katkısı ise sinemanın aşağı yukarı tüm sorunlarını tartışma konusu haline getirmiş ve bunlara çözümler bulmaya çalışmış olmasıdır. Örneğin sinemada sesin ortaya çıkması ile bu sorunu tam anlamı ile çözümleyememiş olsa dahi uygulamaları sinemanın geleceğine ışık tutmuştur. O dönemde Hollywood sinemasında ses görüntüye bir eş zamanlılık içinde girmekte ve aynı zamanda ona egemen olmakta idi. Diğer bir deyişle ses bir boşluğu ideolojik öneriler ile doldurmakta idi.

Ayzenştayn gibi Dziga Vertov da görüntü ile sesin ayrıştırılmasını savunmuş ve görüntü ile ses arasındaki ilişkiyi diyalektik bir ilişki olarak tanımlamıştır.

### 3- GERÇEĞE İNANAN SİNEMACILAR

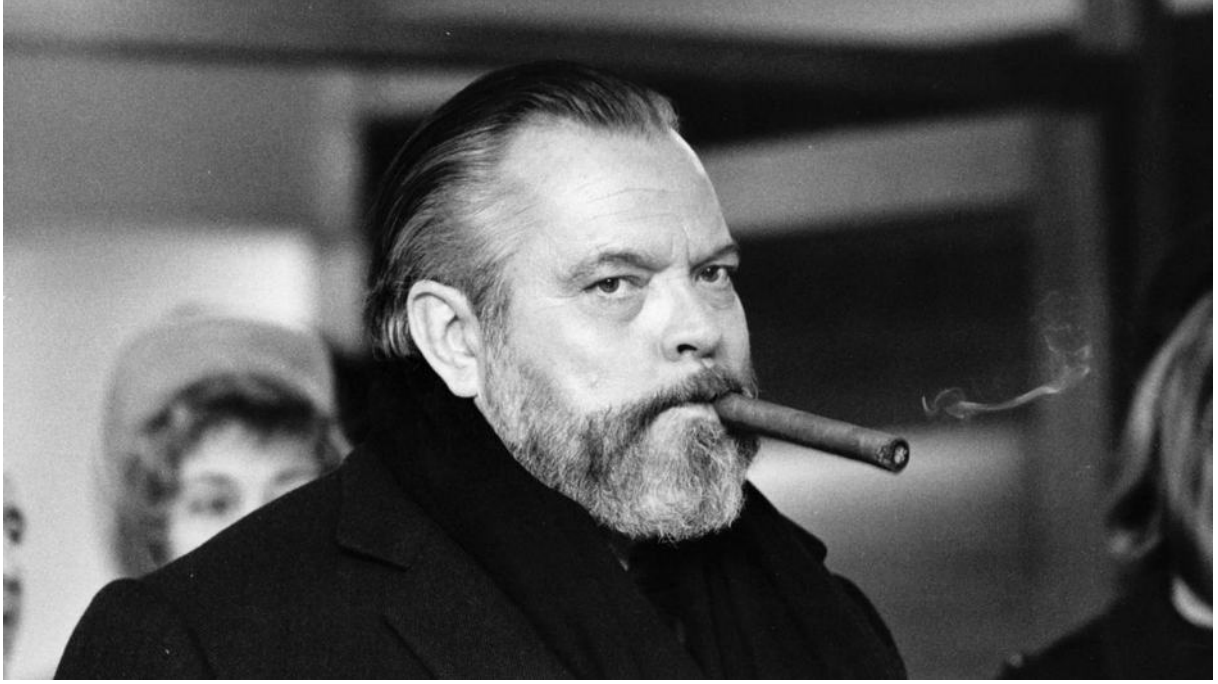
**Henri Agel**, 'gerçekçi' kavramını, sinemayı 'çağdaş gerçeğin en sadık aynası' haline getirmeyi amaçlayan tüm kuramcıları içerecek şekilde tanımlamaktadır. **Louis Feuillade** da, 1911'de, 'Olduğu gibi yaşam' başlıklı yazısında, gerçekçi sinemanın her türlü fanteziden uzak, insanlarla nesnelere olmaları gerektiği biçimde değil, oldukları gibi betimlemeleri gerektiğini savunur.

Agel, 1922 yılından önce, sinema alanında, **Dziga Vertov**'un 'başarısız' girişimine dek gerçekçi bir sinema akımından söz edilemeyeceğini belirtir. Kuramcıya göre Vertov'un içine düştüğü en önemli yanılgı alıcı tarafından kaydedilip derlenen belgelerin belli bir anlam taşıyabilmeleri için ölçülü bir kurgu sonucunda düzenlenmeleri gerektiğini gözden kaçırmasıdır.

Sovyet sinemacısının 'gerçekçilik' anlayışı üzerinde dururken bu tür eleştirileri de değerlendireceğiz. Kurguya ağırlık tanıyan görüş bölümünde ele aldığımız sinema tarihinin en önemli yönetmenlerinden biri olan **Sergey Ayzenştayn**'ın da Dziga Vertov'a karşı cephe aldığına kısaca değinelim.

Bazin, kendini gerçeğe, sinemanın tarafsızlığına inanan sinemacıların yanında görür ve ve **Orson Welles**'in 'Citizen Kane'(Yurttaş Kane) adlı filminde 'alan derinliğinin' kullanılmasının yeni bir dönemin başlangıcını açıkça belirlediğini ifade eder.





### **Orson Welles**

Bazin'e göre amaç gerçeğin elden geldiğince tam bir görüntüsünü vermektir. Sinema alanında her teknik belli bir ölçüde gerçeğin yararına veya zararınadır. Böyle olunca da perdede gerçeği en iyi yansıtan tüm işlemler gerçekçiliğe katkıda bulunurlar. Alan derinliği bu yöntemlerin en belli başlısıdır. Çünkü alan derinliği seyirciyi görüntüyü gerçek olan ile daha yakın bir ilişki içine sokar ve onun kişisel bir seçim ile karşı karşıya kalmasını sağlar. Bu nedenle de sinemada tarafsızlığı veya birkaç anlama çekile bilirliği gerçekleştirir.

Bazin'in alan derinliği ve gerçek sinema hakkındaki görüşlerini ele almadan önce, yeni bir dönemi başlattığını ileri sürdüğü Orson Welles'in 'Yurttaş Kane' filmine ilişkin olarak 1970 yılında yazdığımız eleştirisinin önemli bir bölümünü aktaralım. Bu arada bu filmin sinema tarihinin en iyi on filmi arasında yer aldığını da belirtmek gerekiyor.

*“Orson Welles'in yetenekleri son derece abartıldı (...) Kendisinin bu denli yüceltilmesi birtakım üstünlük duyguları edinmesine yol açtı; sanatçının dünyaya egemen olması gerektiğini düşünüyor, kendini tanrılaştırıyor, yapıtlarında 'paha biçilmez' bir dünya yarattığına inanıyordu. 'Kim Tanrılar ülkesine girebilmek için bir bilet parası ödemeyi göze almaz ki!' (Gerard Leblanc, Welles, Bazin et R.O.K.) Ancak bu ifade Welles'in Tanrı'ya yadsıdığı anlamını taşııyordu. Yeni bir dünya yaratmak değildi amacı. Sinema Tanrı'nın ülkesinin gerçek bir yansıması olmalıydı. Bazin, 'Çağdaş sinemanın sorunları' adlı kitabında bunu 'gerçekçilik' olarak adlandırır. ( Yeni dergi, sayı 78, s.183)*

### **A- ANDRE BAZIN, ORSON WELLES VE ALAN DERİNLİĞİ**

**Nijat Özön**'ün ülkemiz sinema literatürüne kazandırdığı yapıtlardan biri André Bazin'in 'Çağdaş sinemanın sorunları' adlı eseridir. (20)

Bazin, kuramını ve sinema tarihini felsefesini, sinemanın tarafsızlığına inanan sinemacılar ile perdedeki görüntüye bir katkıda bulunabileceklerine inanan sinemacılar

arasındaki görüş ayrılığına dayandırmaktadır. Bazin kendini gerçeğe, sinemanın tarafsızlığına inanan sinemacılar safında görür ve bu anlayışı kuramlaştırmaya çalışır. ‘Gerçeküstüleri’ eleştirir (21), ona göre **Abel Gance** ‘*La Roue*’(Tekerlek) adlı filminde seyirciye giderek hızı artan bir lokomotif göstermektedir; “ *Gance’in görüntülerinden çoğu donuk çekimlerdir. Lokomotifin bacası, ocak, manivelalar önünde duran makinist, hız göstergesi... Dönen tekerleklerin omuz çekimi lokomotifin hızlı gittiğini göstermez. Tekerlekler oldukları yerde de dönebilirler. Abel Gance’in amacı gittikçe hızlanan lokomotifini göstermek değil, kurgunun yardımı ile zaman ve uzaydaki ilişkiler üzerinde oynayarak bu lokomotifin hızını, bu hızın artışını, hatta bunların makinistin bilincindeki psikolojiyi kavrayabilmektir*”. (s.23)

Bazin sinemanın bir dil olduğunu kabul ettikten ve sinemanın özünü, ‘Sinemanın ontolojisi’ adlı kitabında, Mısır mumyalarına kadar uzanan, temelini ölümlerin korunmasında bulan bir araştırmaya giriştikten sonra dilimize çevrilen kitabının ‘Sinema dilinin evrimi’ başlıklı bölümünde şu görüşü savunur; “ *Düzenlemeler ne olursa olsun, hepsinde doğrudan doğruya kurgunun tanımını içeren ortak bir yön mevcuttur. Bu ortak yön, görüntülerin nesnel olarak taşımadıkları ve sadece bunların ilişkilerinden doğan bir anlam yaratmaktır. Her durumda anlam görüntüde değil, kurgu yolu ile seyircinin bilincinde yaratılan yansımadır*”. (s.46)

Sinema kuramcısına göre, Orson Welles’in, ‘Yurtaş Kane’ filminde (1941) alan derinliğini kullanmasının önemi yeni bir dönemin başlangıcını açıkça belirlemesinden ileri gelmektedir. Bu yöntem sinema tarihinde eytişimsel bir ilerlemedir. Alan derinliği iyi kullanıldığı takdirde sadece olay en basit ve kestirme yönden sergilenmemekte seyircinin görüntü ile olan düşünsel ilişkisi de etkilenmekte ve görüntünün anlamı da güç kazanmaktadır.

Bazin, ‘Yurtaş Kane’de kullanılan bu yöntemin psikolojik ve metafizik sonuçları ile ilgili olarak şu görüşleri ileri sürmektedir:

*“1-Alan derinliği seyirciyi görüntü ile gerçekle olandan daha yakın bir ilişkiye sokar. Görüntünün içeriğinden ayrı yapısı da gerçekçidir.*

*2- Alan derinliği, dolayısıyla, seyircinin sahne düzeni karşısında zihin yönünden daha etken bir tutumunu, hatta olumlu bir katkısını gerektirir. Seyirci, çözümleyici kurguda, yol göstericisini izlemekten, dikkatini, görmesi gerekeni seçen yönetmenin dikkatine uydurmaktan başka bir şey yapmadığı halde, alan derinliği en azından kişisel bir seçimi zorunlu kılar. Seyircinin dikkati ve iradesi görüntünün taşıdığı anlam ile koşuttur.*

(20) İncelememizin bu bölümünde sözü edilen kitaptan oldukça yararlanmaktayız. Diğer bir idealist sinema kuramcısı olan **Georges Sadoul** da **André Bazin’in** bu eserinde yer alan araştırmalarla ilgili olarak şu değerlendirmede bulunmaktadır:” *Bir derleme değil, yarım yüzyıl sonra bile başyurmaktan geri kalmayacağımız bir ürün...*”. Sadoul’un bu görüşüne tamamen katılıyoruz.

(21) Bazin’e göre, Vertov Sovyet sinemasını en uç noktaya götürürken, Salman okulu da görüntünün plastiğine (dekor ve aydınlatma) mümkün olan tüm aşırıkları yüklüyordu. Bazin’in ‘dışavurumcu’ akımı sapıklık olarak nitelendirdiğini de ayrıca belirtelim. (Bkz.s.158)



### **Yurttaş Kane/Orson Welles**

3- Bu iki ruhbilimsel durumdan metafizik olarak nitelendirilebilecek bir üçüncü durum ortaya çıkar. Kurgu, yapısı bakımından, anlam belirsizliğine veya birkaç anlama çekilebilmeye karşındır. Oysa alan derinliği bir zorunluluk olarak değilse bile bir olanak olarak görüntünün yapısına birkaç anlama çekilebilirliği getirebilmektedir. Manevi anahtarın ya da yorumun yer aldığı kararsızlık her şeyden önce doğrudan doğruya görüntünün alın yazısıdır”. (s.63-64, ayrıca bkz. Çağdaş Sinema, sayı 1, s.1)

Bazin’e göre, sessiz sinema döneminde kurgu yönetmenin söylemek istediğini aktarmaktaydı. 1938 yılında sinemada kurgu betimlemektedir. (s.69) (22)

Kuramcı yukarıda belirttiğimiz ve kendisinin eytişimsel bir gelişim olarak nitelendirdiği durumu belli bir ölçüde genel eğilime ancak özellikle teknik nedenlere bağlamaktadır. ‘gerçekçilik’ ve ‘gerçek’ konusundaki görüşleri ise şöyledir: “Sinema seyirciye gerçeğin elden geldiğince tam bir görüntüsünü vermek ister. Ne var ki, sanatta gerçekçilik ancak yapay bir şekilde sağlanabilir. Her estetik kaygısı beraberinde bir seçim getirir. Ancak sinemada bu seçim gerçeğin görüntüsünün yaratılması amacına yönelik olunca sadece gerçeğin bir görüntüsü ortaya konabilir ve bu seçim sinemanın temel çelişkisidir. Seçim zorunludur çünkü sanat ancak seçim ile var olabilir. Teknik yönden bir an için aksinin mümkün olabileceğini düşünürsek, diğer bir deyişle seçimi ortadan kaldırırsak, sadece yeniden salt gerçeğe dönmüş oluruz. Sinemada gerçekliği artırmak amacını güden ses, renk, üç boyut gibi bütün yeni teknik ilerlemelere karşı çıkmak boşunadır. (23)

(22) Alan derinliği yöntemi, fotoğrafta olduğu gibi, sinemada da, kısa odaklı objektiflerin belli bir cismi uzak ve yakın diğer cisimlerle aynı netlikte görülmesini sağlar. Gerçekte, alan derinliği ile perdede oluşturulan yüzey Kuartoçento’nun (14. yy.’da henüz optik olarak gelişmemiş karanlık oda) iki boyutlu yüzeyinden farklı olmayıp fazladan üçüncü bir boyutun (derinlik) varlığının sanısını uyandırmaktadır. Bu da, perdede net olarak beliren bütün cisimlerin uzaklıklarına göre daha küçük veya büyük olarak görülmelerinden ileri gelmektedir. Ayrıca bu yöntemde ışığın da etkisi artırılarak değişik çekimlerin mümkün olduğunca belirginleşmeleri sağlanmakta ve görüntünün düzeni perdede dikey bir eksen oluşturmaktadır.

(23) Bazin bu konuda, 1938 yıllarına kadar genellikle her yönetmen tarafından filimlerin aynı ilkeler göre kurgulandıklarını ve öykünün 600 civarında pek az değişen çekimin bir araya getirilmesi ile anlatıldığını ve kurgulamada dikkati çeken tekniğin de açı/karşı açı olduğu gözleminde bulunur. Keza sinema kuramcısına göre çekimlerin ortalama sayıları genellikle gerçekliklerine göre azalır. Renk de çekimlerin sayısını daha da azaltan bir unsurdur.

*Gerçekte sinema sanatı bu çelişki ile beslenir. Perdenin süre yönünden getirdiği sınırlamalar soyutlama ve simgelerin en etkin şekilde kullanımına yol açar. Ancak bu tekniğin kullanılışı alıcının yakaladığı gerçeğin yararına olabileceği gibi zararına da olabilir. Bu kullanış alıcının yakaladığı gerçek öğelerin etkilerini artırabilir ya da etkisiz kılabilir. Sinema dili gerçeğe yapılan katkı göz önünde bulundurularak değerlendirilemez ise de bir sınıflamaya tabi tutulabilir. (24) Bu nedenle biz, perdede gerçeği en iyi şekilde yansıtmayı başaran tüm işlemleri 'gerçekçi' olarak adlandıracağız. Pek tabii 'gerçek' bir nicelik olarak anlaşılmalıdır. Aynı olay, aynı nesnellikle değişik yollardan ortaya konabilir. Bu yöntemlerin her biri nesnellüğün içine az ya da çok bazı öğretici veya estetik amaçlı öğeler de sokacaktır. Bu durumda kaçınılmaz olarak ekrandaki gerçek, gerçeğin bir yanılması olacaktır. Bu zorunlu bir yanılmasıdır. Ancak bu yanılma sinema ile özdeşleşen seyircinin gerçek algısını yitirmesine yol açar. Sinemacıya gelince onu yalan söylemekle kınayamayız. Çünkü sanatı oluşturan bu yalandır".(s.160-162)*

Bazin'in gerçek sinemaya yaklaşımını özetlersek;

- [ Amaç gerçeğin tam bir görüntüsünü vermektir. Ancak amaç bu olunca her estetik sanatçıyı belli bir seçim ile karşı karşıya bırakır. Çünkü her estetik, her tekniğin kullanılışı belli bir ölçüde gerçekliğin zararına veya yararına olabilir. Ve sanatçı açısından bu seçim sinemanın aynı zamanda hem zorunlu, hem de kabul edilemez nitelikteki temel çelişkisini oluşturur.
- [ Bu çelişkiyi böylece kabul edilince, perdede gerçeği en güçlü şekilde göstermeye yönelen tüm anlatım dizgeleri, tüm işlemler gerçekçi olarak nitelendirilmelidir.

(24) Bazin'in incelemesinde bu işlemler açısından açıkça bir sınıflandırma yapılmamakta ise de yazıların tümünde kurgu, dekor ve aydınlatmayı gerçekçi anlatım öğeleri dışında tutmaktadır. Buna karşılık alan derinliği, ses, renk, üç boyut, doğal dekor ve doğal ışıkta çekimi gerçekçi işlemler olarak nitelendirmektedir. Bazin'e gör Orson Welles alan derinliği ile sinemaya gerçeğin sürekliliğini kazandırırken, diğer yandan güneş ışığında çekimi yeğlemeyerek ve meslekten olmayan oyunculara başvurmayarak sinemanın gerçekçiliğini zayıflatmaktadır. Bazin,'yeni-gerçekçilik' akımının belli başlı yönetmenleri **Rosellini, Visconti, Sica** ve **Zavattini** ile ilgili olarak şu görüşleri ileri sürer: " Roberto Rosellini'nin 'Paisa' (1945) ile 'Germany, year zero'(Almanya sıfır yılında) (1948) ve Vittorio de Sica'nın 'Ladri di biciclette' (Bisiklet hırsız)nda (1948) İtalyan yeni gerçekçiliği her çeşit dışavurumculuktan sıyrılarak, özellikle kurguya bağlı etkilerin mutlak yokluğu ile sinemasal gerçekliğin daha önceki biçimlerine karşı çıkar. Rosellini ile Sica'nın yöntemleri öyle pek göze çarpıcı değildir ancak bunlar da kurguyu hiçe indirmek amacını güderler. Zavattini başına hiçbir şey gelmeyen bir insanın yaşamının doksan dakikasını filme almaktan başka bir şey düşünmez. Yeni-gerçekçilerden Luvhino Visconti ise 'Le terra trema' (Yer sarsılıyor) (1948) filminde sanatının temelini kesinlikle ortaya kor: "yapıt tümüyle çekim-ayırımından oluşur ve alan derinliği ile sonu gelmeyen çekimler olayı bir bütün olarak kucaklamayı amaçlar". Bazin'e göre, bu dönemin en önemli yapıtlarından biri olan Rossellini'nin 'Paisa'sında ise İtalya'nın kurtuluşu konusunda seyirciye altı öykü anlatılmaktadır. Floransa'nın kurtuluşu ile ilgili olarak Bazin şu gözlemlerde bulunur: "Alıcı sanki tarafsız bir söyleşi ile yetinir. Bir erkeği arayan bir kadını izleriz. Bu kadınla birlik olmak, onu anlamak, bunun acısını duymak işlevini sinemacı seyirciye bırakır." (s.178) Sinema kuramcısına göre, yeni gerçekçilik diye adlandırılan bu akımın İtalya'daki oluşumunu salt toplumsal, töresel ve ekonomik etkenlere bağlamak bilgisizlikten öteye gitmez: "Sinema yayınlarının önem ve niteliğine bakarak bir yargıya varmak istersek, İtalya sinema zekâsının en derin olduğu ülke sayılabilir. Roma'daki Deneysel Sinema Merkezi Fransa'daki Yüksek Sinema Enstitüsü'nden yıllarca önce kurulmuştur. Öte yandan Nazizm'den farklı olarak faşizm sanatta çok sesliliğin belli bir ölçüde de olsa devamına göz yumdu, özellikle sinema ile ilgilendi. Venedik Festivali ile Duce'nin siyasal çıkarları arasındaki ilişkiler üzerinde pek çok şey söylenebilir ancak bu uluslararası festival düşüncesinin o yıllardan beri başarı kazandığı yadsınamaz. Faşistlerin kapitalizmi en azından İtalya'yı modern stüdyolarla donattı. Bu stüdyolar İtalya'nın melodram tarzı, boş ve anlamsız filimler üretmesine neden olduysa bile rejime ödün vermeyecek kadar zeki sinemacıların günlük konuları ele alarak yeni gerçekçi akımın öncüsü sayılabilecek değerli yapıtların çekimini engellemedi." (s.144-145).

- [ Ve alan derinliği bu işlemlerin belli başlılarından biridir. Çünkü alan derinliği seyirciyi görüntü ile gerçek olandan daha yakın bir ilişkiye sokar. Seyirci, çözümleyici kurguda olduğu gibi görmesi gerekeni saptayan yönetmenin sunduğu görüntü bileşimlerini izlemek yerine kişisel bir seçim ile karşı karşıya kalır. Bu nedenle de sinema tarafsızlığını korur.
- [ ‘Gerçek’ bir nicelik olarak anlaşılmalıdır. Aynı olay, aynı nesne değişik yollarla ortaya konabilir. Estetik veya öğretici amaçlarla yapılan yorumlamalar sonucu, perdeye yansıtılan asıl gerçek olmamakta, ortaya asıl gerçeğin bir yanılması konmaktadır.

## B- GERÇEĞİN DİYALEKTİK AÇIDAN AÇINILMASINI SAVUNAN GÖRÜŞ VE DZİGA VERTOV

**Dziga Vertov**’un film ve görüşlerini sinema eleştirmen ve tarihçileri tarafından iki farklı biçimde yorumlanmıştır. Bir bölümüne göre Vertov yapıtlarında ‘dolaysız çekimi’ gerçekleştirerek ‘gerçek sinemayı’ oluşturmuş ve böylece Lumiere’den Rouche’a kadar uzanan ‘gerçekçi’ akımın içinde yer almıştır. Karşıt yorum ise Vertov’un kurgu anlayışından yola çıkarak ‘biçimci’ formalist bir yorumda bulunmaktadır. Gerçekte her iki yorum da Vertov’un



**Dziga Vertov**

pratiğinin sinema alanına getirdiği katkıları yadsımdan öte bir anlam taşımamaktadır.

Bu bölümde Vertov'un gerçeğe yaklaşımının ne dışavurumcular gibi 'gerçeğin aşılması', ne izlenimci akım gibi yeni bir gerçeğin oluşturulması, ne de bir önceki bölümde gördüğümüz gibi kendilerini 'gerçekçi sinema kuramcıları' olarak tanımlayanların savundukları gibi gerçeğin görüntüsünün yansıtılması şeklinde olmadığını göreceğiz. Vertov sinema yapıtlarında gerçeği diyalektik açıdan ele almaktadır ve gerçekçi sinema akımının öncüsüdür. Bu nedenle biz Vertov'u Lumiere'den Louche'a kadar uzanan gerçekçi sinema akımının içinde yer aldığını savunan görüş ile kavram kargaşasına yer vermemek için sinemacıyı 'gerçeğe inanan sinemacılar' başlığı altında ancak farklı bir alt başlık altında ele almayı yeğledik.(25)

Vertov'un sinema anlayışı ve yapıtlarını dünya görüşünden soyutlanarak ele alınması olanaksızdır. Yönetmene göre, 'sinema-göz' evrenin sosyalizme açılması getirmektedir. (Çağdaş Sinema, sayı 2, s. 25).

Sinemacıya göre dram sineması halkın afyonudur ve sermaye sahiplerinin elinde öldürücü bir silahtır. Senaryo da, bir yazar tarafından hakkımızda uydurulmuş bir masaldır. Bu nedenle 'günlük yaşamın mizansenine paydos' deyip bizleri olduğumuz gibi, anında, günlük yaşamın içinde, iş başında, 'perdenin ölümsüz yıldızları' gibi değil, sıradan öncüleri olarak filme alan yapıtlar gerçekleştirilmelidir.

(25) Dziga Vertov Ekim Devrimi'nden sonra sinemaya başlar. 1918 yılı baharında Moskova Kino- Komitet'in hizmetine girer ve Sovyet iktidarının sinematografik belge çalışmalarının yönetimini üstlenir. Yönetmen 'sinema-gözün' ortaya çıkışı ve sinema alanındaki ilk çalışmalarını şöyle anlatır: “*Bu çok erken başladı. ‘Demir El’, ‘Meksika’da ayaklanma’ gibi ilk çalışmalar romanların kaleme alınması, ‘Balık Avı’nda olduğu gibi kısa deneyler ve ‘Puriçakeviç’, ‘Çilli genç kız’ türünden işleme ve yergili şiirlerdi. Sonraları bu tutku stenogram ve fonogramların kurgusuna dönüştü. Bu çalışmalar bir şelalenin veya bir dökümhanenin gürültüsü gibi seslerin belgesel kayıt olanaklarını elde etme amacını güdüyordu. Ve işte 1918 yılının bir ilkbahar günü tren istasyonundan dönüyordum. Hala kulaklarımda; iç çekişlerin, uzaklaşan trenin, yemin eden ve haykıran birinin, öpücüklerin sesleri yankılanıyor. Yolda giderken şöyle düşünüyorum; sesleri betimlemeyen fakat çizen, onları betimleyen bir aygıt bulmam gerekiyordu. Belki bir kamera! İşte bana film yapmayı öneren Michael M. Kolchov ile tanışmam bu döneme rastlar. Böylece Kino-Nedelya dergisinde çalışmaya başladım” (Çağdaş Sinema, sayı 2, s.7-8).*

Vertov 1922-1924 yılları arasında ise ‘Kinopravda’ adlı bir ‘dergi-filmi’ dizisinde çalıştı. Sinemacının bir yandan eski aktüalitelere bağlı, diğer yandan Kinokların günlük sözcüsü olarak tanımladığı ‘Kinopravdalar’ 23 sayıdan oluşmaktaydı. Verov’un diğer önemli yapıtları ‘Sovyet ileri!’ (1926), ‘Dünyanın altıda biri’ (1926), ‘Onbirinci yıl’ (1928), ‘Alıcılı adam’ (1929), ‘Donbas’ın senfonisi’ (1930), ‘Lenin üstüne üç şarkı’ (1934), ‘Üç kadın kahraman’ (1938) ve ‘Sen cephe!’dir (1942).

**G.Sadoul**’a göre, Vertov nitelikli sanat filmlerinden yanadır. Sinema tarihçisi Vertov ile ilgili kaleme aldığı kitabının şöyle yazar: “*1919 yıllarında, iç savaşın hüküm sürdüğü, ekmekle kömürün bulunmadığı bir ülkede gösteriye devam edebilen birkaç sinema salonunda hiçbir sanatsal değeri olmayan eski kentsoylu filmler gösterilmektedir. İşte, Vertov’un savaş açtığı filmler bunlardır”*. ( Dziga Vertov, Edition Champ-libre, 1971,s. 48).

Böylece Vertov’un tüm sanatsal filmlere karşı yönelttiği saldırıları Sadoul sadece eski, kalitesiz filmlere indirger. Sorunu kaliteli ve kalitesiz filmler açısından ele alır ve sinemacının sürdürdüğü ideolojik mücadeleyi hasıraltı etmeye çalışır. Sadoul, aynı çabasını Sovyet sinemacısını burjuva sanatının öncüleri safında göstermeye çalışırken de gösterir. Onun sanatçı kişiliğini yüceltmeye ve kanıtlamaya çalışırken devrimci görüşlerinden söz etme gereğini duymaz. Sadoul’un Vertov’u ele alış biçimi şudur: “*Vertov, sinema objeleri ve kendisinin hiçbir katkısının bulunmadığı kişiler tarafından çekilen film parçaları ile sanat yapılabileceği görüşündeydi. Sanatçı tarafından yaratılmamış, ancak sadece onun tarafından seçilmiş nesnelere gösterilmeleri, yapılandırılmaları ve birleştirilmeleri sayesinde özgün sanat yapıtlarının ortaya konabileceği düşüncesi D.Vertov’a özgün bir görüş değildir. Kendisinden önce de avant-garde çevrelerde, özellikle ressamlar arasında bu tarz oldukça gelişmiştir. 1912’de Braque, Picasso, Juan Gris gibi kübist ressamlar, Louis Aragon’un ‘resme meydan okuma’ düşüncesini uygulama alanına koymuşlar ve kolaj yöntemi ile gazete, prospektüs, etiket tarzı nesnelere tablolarına dahil etmişlerdir. Bu akım Duchamp tarafından daha da ileri götürülmüş, 1918-1919 yıllarında sanatçı kendi imzasını taşıyan bir klozet sergilemiştir”*.(age,s.50)

Sinema eleştirmeni böylece Sadoul’un Kinopravdası ile bir Dadaist tarafından imzalanan klozeti aynı kefeye koymaktan kaçınmamıştır.



### Lenin üstüne üç şarkı/Vertov

Vertov'a göre; “kameranın şansı olmamıştır. Çünkü icat edildiği tarihte, sermayenin egemen olmadığı tek bir ülke yoktu. Burjuvalar şeytani bir düşünce ile bu yeni oyuncuğu halkı oyalamak, dikkatleri başka yöne çekmek için kullandılar. Bu silah burjuvazinin elinden çekilip alınacaktır”. (age. Sayı 2, s.12)

Sinemacı arı bir sinemadan yana olduğunu belirtirken diğer yandan alıcıya karşı olan hayranlığını da dile getirir: “Biz birçoklarının sentez olarak nitelendirdikleri sanatların karışımına karşıyız. Biz, Kinoklar sinemayı, müzik, edebiyat ve tiyatro gibi diğer sanat dallarından arındırıyor ve sinemaya özgü ritmi arıyoruz. Bunu da, ancak nesnelere devinimlerinde bulabileceğimiz düşüncesindeyiz. Sesleniyoruz; romanın tatlı kucaklamalarından, psikolojik hikâyelerin zehrinden, aşk tiyatrolarının sıkıcılığından kaçın, müziğe sırt çevirin, sinemaya özgü bir ritim, bir ölçü ve malzeme araştırması ile geniş alanlar, dört boyutlu bir uzay kazanalım. Tüm dikkatimizi günümüz insanı üstünde toplamamız için hiçbir neden yok. Makinenin kesin devinimlerini edinmiş ve becerisizliklerden arınmış bu yeni insan bizim filmlerimizin temel konusu olacaktır. Makinelerin uyumlu çalışmalarını hayranlıkla izliyor, mekanik çalışmaya hayranlık duyuyoruz...” (age, sayı 2, s.6-7)

Makinelere bu denli hayranlık duyan ve makinelere oranla insanları dengesizliğini savunan Vertov insanı makinelere yakınlaraştıracağını ileri sürerken alıcının da işlevini saptar. Çünkü sinemacıya göre, gözümüzün görme yeteneği sınırlıdır. İnsanlar çok küçük cisimleri seçebilmek için mikroskobu, uzak dünyaları açınmak için teleskopu bulmuşlardır. Bu gözlemlerin sonucunda yönetmen kendine şu soruyu yöneltir: “Peki, bu durumda alıcının işlevi ne olmalıdır? Sinema-göz tüm gerçeği bulmaya ve göstermeye yararlı görüntüleri kullanmalıdır. Alıcı önem taşıyan olayları saptamaya ve yorumlamaya yararlı bir aygıttır” (Age. Sayı 2, s.8).

Bu durumda sinemacının hangi gerçekten söz ettiğinin ve gerçekçilik anlayışının ne olduğunun açıklık kazanması gerekir. Vertov'a göre ‘tüm gerçeği’ göstermek ‘görünmeyeni görünen kılmak’, karanlığı aydınlatmak anlamını taşır. Bu arada gerçeğin parçalarını filme almak yeterli değildir. Bu parçalar öyle düzenlenmiş olmalıdırlar ki toplamlarından gerçek ortaya çıksın. (Gerçek Sinema, sayı 8, s. 32)

Dziga Vertov’un soruna bu yönden yaklaşımı salt yaşanmışlıkla yetinmemeyi, basit ampirik bilgilerin aşılmasını ve olayların nedenlerinin araştırılmasını zorunlu kılmaktadır: “Sinema-göz görsel evrenin belgesel açınama sinemasıdır” (Çağdaş Sinema, sayı 2, s.21)





### Sinema-göz

Sinemacıya göre alıcının işlevi tarihsel gelişimi saptamaktır. Bu anlayış Vertov'un kurgu konusundaki temel görüşünü de belirlemektedir: *“Bireşimsiz çözümlene olmaz. Bilinmeyenden bilinenin çözülmesi ve bilinenden bilinmeyenin bireşimi bir karşıtlık değil, tam bir bağımlılık oluşturur. Senaryonun yazılması çekim ve kurgunun kesintisiz bir şekilde sürdürülen gözlemlerle aynı anda gerçekleşmesini amaçladık”* (Articles, journaux, projets, s.10). Böylece Vertov'un sinema anlayışının iki temel ilkeye dayandığı görülmektedir: kesintisiz kurgu ve aralıklar.

Vertov'a göre kurgu film parçalarını tek bir film halinde düzenlemek ve görüntüler sayesinde filmi gerçekleştirmektir. Kurgu, tiyatroya değgin sahneler düzenlemek veya edebi metinler tarzında çekimler yapmak değildir. (26) Sinema-göz filminin kurgusu, konunun seçiminden başlar ve yapıtın son şeklini almasına kadar devam eder.

‘Sürekli kurgu’ üç aşamayı içermektedir:

-Birinci aşama; konuyla doğrudan doğruya veya dolaylı olarak ilgili verilerin kurgusu ve bir deftere kaydı (belgeler, el yazması, eşya, çekilmiş film parçaları, resimler, gazetelerden kesilmiş yazılar, kitaplar vs. olabilir). Bu kurgudan sonra seçimi yapılmış en değerli verilerin kaydı; temanın planı açığa çıkar, kurgusu yapılır.

- İkinci aşama; kurgu insan gözünün işlenen konu üzerindeki gözlemlerin özetidir.

- Üçüncü aşama; merkezi kurgu. Duyarkat üzerindeki gözlemlerin ‘sinema-göz’ tarafından özet haline getirilmesi.

Vertov'un pratiğini dayandırdığı ikinci ile ‘aralıklar’, yani filmin görüntüler arası hareketler üzerine kurulmuş olmasını zorunlu kılan ilkedir. Bu ilkeye göre görüntülerin diğer görüntüler ile bağlantısı görsel bir itişin diğer görsel bir itişe geçişini şart koşar. Görüntü parçalarının anlam kaynaşmasının görsel uygun düşüp ritmik bir düzene girinceye dek sürekli yer değiştirmesidir. (age. Sayı 2, s.23)

(26) Vertov'a göre artistik sinemaya göre kurgu yönetmen tarafından ele alınana senaryoya göre farklı çekimlerin bir araya getirilmesidir.

Sinemacıya göre, görüntüler arası ilerleyiş (görsel aralıklar) karmaşık bir birim olup her birim değişik bağlantıların birleşiminden oluşur ve şu özelliklere sahiptir: 1- çekimlerin birleşimi (geniş, dar vs.), 2-çekim açılarının birleşimi, 3- görüntü içi hareketlerin birleşimi, 4- ışık ve gölgelerin birleşimi, 5- çekim hızlarının birleşimi. (27)

Bu birleşimlere dayanarak sinemacının çekilmiş film parçalarının birbirlerini izleme sırasını ve her görüntünün perdede görünüş süresini, yani metrik uzunluğunu belirlemesi gerekir. Ayrıca görüntüler arası harekete (aralıklara) koşut olarak 'kurgu kavgasına katılan koşut iki görüntü' arasındaki ve özellikle her görüntünün diğer bütün görüntüler ile ilişkisini göz önünde bulundurmalıdır. Vertov görüntülerin bu iç devinimleri sırasında, seyircinin gözüne 'en mantıklı' görünecek olanını bulmanın kurgu yönteminin temel ve en güç görevini oluşturduğu belirtilir.

Vertov'un ses ile görüntü arasındaki ilişki konusundaki görüşü ise şöyledir: “*belgesel görüntü öğelerine koşut olarak özgün sesi de vermek gerekir. Sesli belgeler bir kişi tarafından okunan metinlere yeğ tutulmalıdırlar*” .(Gerçek Sinema, sayı 12, s.14). Yönetmen, bu gereksinmenin bir sonucu olarak eşzamanlılık aygıtının kolayca taşınabilir ve kent cereyanını gerekli bir kılmayacak ufak bir boyutta olmasını ve alıcı ile ses yönetmeninin hareketleri arasında en üst düzeyde bir düzenlettirmenin gerçekleşebilmesi için tercihen görüntü ile sesi aynı banda kaydeden bir aygıtın varlığını yeğlediğini belirtir.

Özetlersek Dziga vertov'a göre:

- [ Senaryo, bir yazar tarafından hakkımızda uydurulmuş bir masaldır. Bizleri olduğumuz gibi anında filme çeken, sıradan öncüleri günlük yaşamlarında filme alan yapıtlar gerçekleştirilmelidir.
- [ Devinim sanatı olan sinemada, makinenin kesin ve hafif devinimlerini edinmiş ve becerisizliklerden arınmış yeni bir insan filmlerimizin konusunu oluşturmalıdır.
- [ Sinema tüm gerçeği bulmayı ve göstermeyi, görünmeyeni görünen kılmayı amaçlar.
- [ Ancak alt gerçeğin parçalarını filme almak yeterli değildir. Bu parçalar öyle düzenlenmelidir ki toplamlarından gerçek ortaya çıkın. Sinema görsel evrenin belgesel açimsamasıdır. Kurgu konunun seçiminden başlar ve yapıtın son kesin şeklini almasına dek devam eder. Film görüntüler arası hareketler 'aralıklar ilkesi' ütüne kurulmalıdır.

(27) Vertov'un kurgununun değişik aşamaları konusunda diğer koşut bir sınıflandırması ise şöyledir: 1- gözlem sırasında kurgu; çıplak gözün herhangi bir anda, herhangi bir yere yönelebilmesi, 2- gözlem sonrası kurgu; gözle saptanan görüntülerin akılda belli bir düzende tasarlanması, 3- çekim sırasında kurgu; bu kez 1'de saptanan görüntülere yönelen alıcıdır. Bu çalışma sırasında tasarlanandan her zaman biraz değişik olan çekim koşullarına uymak gerekir. 4- çekim sonrası kurgu; kaba kurgu olarak adlandırılabilir bu aşamada kesin kurgu için noksan gelen birtakım

çekimler saptanır, 5- göz atma; ayırımlar arası geçişlerin saptanması için bir anlık yöneliş, 6- kesin kurgu; geniş temalı bir bölümde belirsiz kalmış küçük temaların açığa çıkarılması. En doğal sürekliliğin ve akışın sağlanması amacı ile çekilen bütün malzemenin yeniden düzenlenmesidir. (Çağdaş Sinema, sayı 2, s.15). Yönetmene göre filmin özelliklerine göre belli çalışmalarda yukarıda belirlenen aşamalardan bir veya ikisinin atlanması mümkündür. Örneğin alıcının gizli ve ansızın çekim yapmak zorunda kaldığı zamanlarda ilk iki şamaya yer verilmeye bililir.

#### 4-SON SÖZ

Bu çalışmayı yapalı 40 yılı aşkın bir süre geçti ve rafta bekledi. . İnsan belli bir yaşta masasını temizlemek ister ya, ben de daktilo ile tape edilen sararmış sayfaları görünce onları atmaya gönlüm varmadı. Yazdıklarımın gerek teknik, gerekse içerik açısından çok farklı boyutlara taşınan günümüz sineması karşısında ne gibi bir anlamı olabilirdi? Sinemanın sanat ve ticaret ortamına girişinin 1903 senesinde ‘Büyük Soygun’ (The Great Train Robbery) filmi ile başladığı düşünülürse başlangıç yıllarında, 1920 ile 1950 yılları arasında ortaya çıkan akım ve görüşlerin bir hükmü kalmış mıydı?

Resimde, izlenimci, dışavurumcu, realist, romantizm akımları ne ise ve klasik akımlar bilinmeden günümüz modern sanatı anlaşılmasa bunun sinema için de geçerli olacağını düşündüm.

Günümüz sinemasında belli bir akımlardan söz etmek mümkün değildir, sinema teknikleri çok gelişmiş ve bir bütünlük içinde çok ileri teknolojileri iç içe kullanır hale gelmiştir. Ancak bu sanat dalının başlangıç döneminde yer alan ve incelememize konu edinilen sinema akımları arasında devinime, sinemanın plastik özelliklerine ve kurguya ağırlık veren görüşler arasında da aşılmaz bir duvar olmadığını gördük.

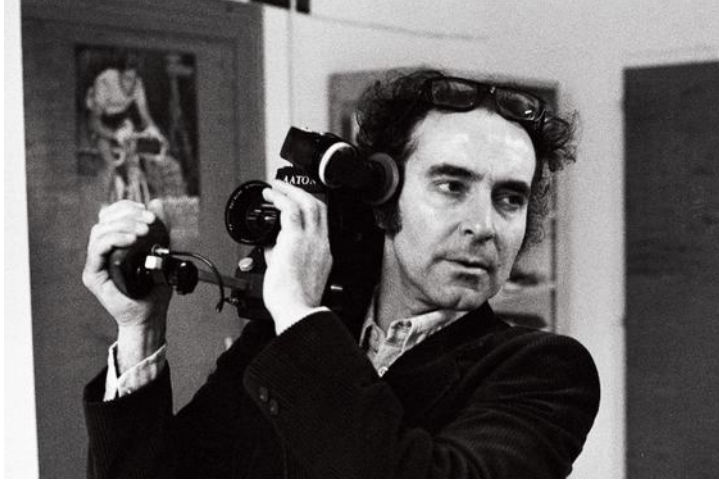
Ne gerçeğe inanan, ne de görüntüye inanan sinemacılar gerçeğin ‘keşfedilmek’ zorunda olduğunu kavrayamadıklarından verimli sonuçlara ulaşamamış, geleneksel sinema dışında estetik bir çizgi oluşturamamışlardır. Ayzenştayn, sinemanın aşağı yukarı tüm sorunlarını tartışma konusu haline getirmiş ancak bunlara tam bir çözüm bulamamıştır. Vertov ise geleneksel sinemanın bizler hakkında uydurulmuş bir masal olduğunu dile getirmiş ve sinema-dramın halk için bir afyon olduğunu savunmuştur. Ancak Vertov’un belgesel sinema anlayışı her ne kadar İtalyan yeni gerçekçilik akımını derinden etkilemiş ise de sinema sanatında yeni belgencilik okulu varlığını sürdürmemiştir.

Sinemanın seyirciyi büyülemeye çalıştığı ve gerçeği yansıtmadığı doğrudur. Filmdeki olay ve karakterler ile özdeşleşen seyirci, eleştirel bir bakış açısına sahip olmamakta, olayları, dolayısı ile yaşamı olduğu gibi kabul yoluna itilmektedir. Amaç seyircinin potansiyelini karanlık bir salonda tüketme eğilimi yerine, geleneksel sinemanın bu estetik yapısına karşı seyirciyi aktif eleştirel halde tutan bir sinema estetiğine ulaşılmasıdır. Bunun da en başarılı yolu Brechtçi bir sinema yöntemi olan yabancılaşma efektinin kullanılmasıdır. Günümüz sinemasında Hollywood tarzı geleneksel sinema geleneğinin yanı sıra bu yöntem de gerek kontrastların ve çelişkilerin kurgu ve senaryo aracılığı ile açığa çıkartılması, gerekse ışık, ses ve çekim tekniklerine yer veren sinema yapıtlarının belli bir yabancılaşmayı gerçekleştirildiğini belirtelim.

Sinemanın bir yanılsama olduğu doğrudur. Bu olguyu en iyi şekli ile Brecht dile getirmiştir: “*Fotoğraf realitenin yansımaları değil, yansımaların realitesidir*”. Sinemanın

gerçeğin sureti olma özelliği sonucu bunun ifadesi olan ‘gerçeğin izlenimi’ kavramının yanılısama yaratması nedeniyle, sinemanın kurtulması gerektiği bir kavram olduğu ileri sürülmüştür.

Ancak ortaya çıkan yanılısamanın gerçeğin kendisinden kaynaklandığı görüşü hesaba katılmadığından bir sonuca ulaşılamamıştır. Brechtçi bir sinemanın en yetkin örneklerini sunan yönetmen kuşkusuz Fransız yönetmeni Jean-Luc Godard’ır. Godard, “*bir filmin sadece bir film olduğunu, oyuncuların sadece oynadığını, vücutlarının kanla değil, domates salçası ile kaplandığını ve hala seyirciyi etkileyip heyecanlandırıldığını kabul etmenin mümkün olduğunu göstermiştir*”. ( Mutlu Parkan, Brecht estetiği ve sinema, s.64).



*Jean-Luc Godard*

Sinemada epik yöntemi inceleme kapsamı dışında tuttum. Ancak önemine binaen son sözde kısaca değindim. Günümüz sinemasının çok farklı eğilimlerin bir sentezi olduğunu ve sinema estetiğinin bir tanımlanmasının yapılması gerekirse bunun ayrı bir inceleme konusu olduğunu belirtmekle yetinelim.

Çalışmamda 1970-1980 yılları arasında yayınlanmış olan ve benim de yazı ve çevirilerimin yer aldığı Çağdaş Sinema, Gerçek Sinema dergilerinden bolca yararlandım. Günümüzde Sinematek-TV(Sinematek Dijital Sinema Kütüphanesi)’de yer alan bu dergiler her ne kadar oldukça kısa ömürlü oldularsa da sinema teorisi alanında ilk ciddi yayınlar olarak yer almaktadırlar. Ayrıca Genç Sinemacı dostum Dokuz Eylül Üniversitesi öğretim üyesi Prof. Dr. **Mutlu Parkan**’ın yıllar sonra görüşmemizde 1991 yılında ikinci baskısı yapılan ve bana sunduğu ‘Brecht estetiği ve sinema’ adlı kitabından da oldukça yararlandım.

İncelemede dip notlarına bolca yer verilmiş ve oldukça geniş tutulmuştur. Bunların esas metin kadar önemli olduklarını ve genellikle esas metni destekleyici uygulamalardan örnekler getirdiğini de belirtmek isterim.

Bu çalışmamı günümüzde pek bilinmemekle birlikte 8 ve 16 mm.’lik ilkel kameraları ile ‘Kanlı Pazar’ gibi pek çok belgeseli kaydeden ve yasaklamalara karşın öğrenci olayları sırasında bunları üniversitelerde devrimci bir eylem olarak sunanan ‘Genç Sinemacılara ve **Yılmaz Güney** ile bir saldırı sonucu yaşamını yitiren Sinematek’in kurucularından **Onat Kutlar**’ın anısına adıyorum.

**YAKUP BAROKAS**