

ČAGDAS ŠINEMA

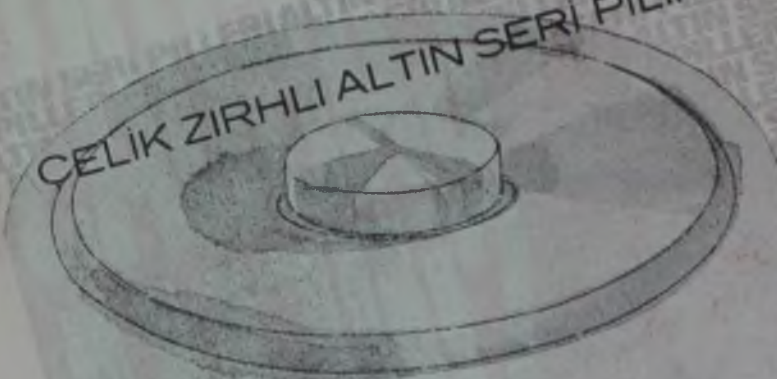
SEBAT MART 1974

FL. 12,50



ZENSTAYN / BRECHT / COMOLLI / LEBEL / OUDAR

CELİK ZIRHLI ALTIN SERİ PİLİNİN SIRRI!



böylesine
**DEV
BİR PİL**

Orada kullanılabilsaydı
kolayca çok enerjili
ve çok uzun ömürlü olurdu.

Ancak dev bir pile sığan
enerji ve ömür, büyük bir
maharetle sadece
tek bir CELİK ZIRHLI
ALTIN SERİ piline
konuldu.

DAHA DA UZUN ÖMÜR

**ALTIN
SERİ
PİLLERİ**

ALTIN GİBİ KIYMETLİ



BEREC ve KIVI
FABRİKALARININ
BİR MANULUDUR

İçindekiler

■ çağdaş sinemadan	4
■ yakın plan'da bakmak / s.m. ayzenştayn	5
■ teknik ve ideoloji / j-l. comolli	9
■ sinema ve ideoloji / j-p. lebel	30
■ kusurlu bir söylev / j-p. oudart	37
■ film bir meta'dır, sinema bir eğlencedir / b. brecht	50
■ kapitalist toplumda sinema / cahiers du cinéma	53
■ kurgu yöntemleri / s.m. ayzenştayn	57
■ değişik bir betimleme sistemi / y. boz	67
■ sinema tekniği - 1 / ü. barışta	73

Çağdaş sinema'dan

Son yıllarda, Yeşilçam sineması bir yandan «gazoz» estetiğinden «cola» estetiğine yönelirken, diğer yandan da sinemada yarı - feodal kültürü sistemleştirme çalışmaları-na girişmiştir.

Bu arada, sinemanın ekonomik - politik sorunlarını zrnleyebilmek olanaklarına sınırlı sahip olan, kolaylıkla türlü sapmalara srklenebilen ve sinemayı hiçbir zaman «yakın planda» ele almayan Yeşilçam dışında sürdürülen film çalışmaları giderek soluklarını tüketmişlerdir. Yetersiz objektif koşullarla sübjektif yetersizlik birleşince kısırlık kaçınılmaz olmuştur.

Çağdaş Sinema, bu yetersizlikleri gidermek amacıyla sinemaya «yakın planda» yaklaşacak, yanısıra sinemayı «genel planda» doğru değerlendirecek ve yeni bir sinemanın oluşmasına çalışacak bir sinema dergisidir.

Her sayısında, belirli bir konuya ağırlık verecek olan ağdaş Sinema, ilk sayısında ağdaş zdeki sinema kuramlarının başlıcalarına yer vermiştir. Dünyadaki «Yeni Sinema» çalışmalarına yeni boyutlar kazandıran bu tartışmaların, öncelikle incelenmesini sinemaya bilimsel bir açıdan bakmanın temel koşulu olarak görüyoruz.

şimdilik iki ayda bir çıkacak olan ağdaş Sinema'da, ayrıca, önemli bir boşluğu doldurmak için, sürekli olarak, sinemanın pratik ve teknik sorunları ile ilgili yazı ve araştırmalara da yer verilecektir.

s. m. ayzenştayn

yakın plan'da bakmak

Ayzenştayn'ın aşağıdaki yazısı 1945 de Iskustvo Kino dergisinde yayımlanmıştır. Yazıda, dönemi ile ilgili polemikler bir yana, ortaya konan film inceleme yöntemleri ve sinemacılara önerilen eleştirci bakış, ışık tutan bir nitelikte olduğundan söz konusu yazı dergide ilk yazı olarak yayımlanıyor.

Ç. S.

Herkes bilir - gene de çok kimse unutmaz : sinema, alıcının, **genel plan**, **boy planı**, ve **yakın plan** adları altında bilinen değişik konumlarını sunar. Ve biliriz ki, bu plan büyüklükleri olgular (fenomenler) üzerine değişik görüş açılarını anlatırlar.

Genel plan olgunun genel algılanmasını iletir.

Boy planı seyirciyi perdedeki oyuncularla içli dışlı bir ilişkiye sokar : seyirci oyuncularla aynı odada, aynı sedirin üstünde, aynı kahvaltı sofrasında kendini duyar.

Yakın planla (büyütülmüş ayrıntı) da, perdedeki en gizli saklı gerçeklerin arasına dalar : gözkapaklarının açılıp kapanması, titreyen el, bir elbise kolunun dantellerine dokunan parmaklar... Bütün bunlar, istenildiğinde kişiyi ayrıntılarına dek vurgular ve onun kişiliğini sergiler ya da gizler.

Bir filmdeki olgulara bu üç biçimde bakılabiliyorsa, bu, tam anlamıyla, bir filme bütünlüğü içinde böyle — üç biçimde — bakılabilir demektir. Hattâ böyle bakılması gerektiğini de söyleyeceğim.

Böylelikle, «bir genel plan» filmin bir bütün olarak görülmesi yerine geçebilir: tematik gerekliliğinin, güncelliğinin, günün gerektirdiklerine uygunluğunun, değindiği sorunların ideolojik açıdan doğru sunulmasının kitlelerce anlaşılabilirliğinin, yararının, savaşçı kapsamının, Sovyet sinemasının büyük ününe oranla sahip olduğu değer.

Bizim sinema yapımlarımızın kabaca toplumsal değerlendirilmesi böyledir. Ve temelde, basınımızın merkez organlarında raslanan görüş açısının yansımasıdır bu.

Ortalama seyirci, ister partili olsun, ister terzi, general, öğrenci, metro işçisi, akademi üyesi, veznedar, elektrikçi, dalgıç, kimyacı, pilot, mürettip ya da çoban, filme «boy planında» bakar.

Herşeyden önce, bu seyirci, heyecanların canlı oyunuyla duygulanır : perdedeki görüntülerin insani yakınlığına; artık ister kendisine yakın gelen bir düşünce ya da duyguyla, ister bir insanın alinyazısının toplumsal

şartlarıyla, verdiği savaşın çeşitli evrelerinde, başarının sevinci ya da bahtsızlığın üzüntüleri içinde duygulansın. Boy planında çekilen insan, seyircinin gözünde, onun perdedeki görüntüye yakınlığının ve bununla içli dışlılığının simgesi olacaktır.

Konunun genel nitelikleri seyircinin bilincine **geçerken uğrar** (en pas-sant) .Olaydaki genel düşünce seyircinin duyguları içinde boğulur.

Perdedeki yaşantılarına tanık olduğu kahramanla karışan seyirci, filmin sunduğu önemli ve vazgeçilmez genel düşünceye ikinci derecede bir yer verir.

Böylece seyirci, herşeyden önce, anlatılan öyküye, olaya ve olayın içinde geçtiği şartlara kapılır...

Senaryoyu kimin yazdığı hiç de umurunda değildir.

Güneşin batışını görür, alıcıyı kullananın ustalığını değil.

Filmin kadın kahramanıyla birlikte ağlar, rolünü iyi ya da kötü oynayan bir oyuncuyla birlikte değil.

Müziğin verdiği heyecana dalmıştır ve kapılıp gittiği diyalogun sessel fonunda müzik dinlediğinin çoğu zaman bilincinde bile değildir.

Seyircinin görüş açısından, bundan daha yüksek bir değerlendirmenin varolması olanaksızdır.

Bunun zirvesine, ancak eksiksiz doğrulukta ve büyük bir sanatsal inandırıcılığa sahip filmlerle ulaşır.

Basında bu görüş açısını karşılayan eleştiri yazılarıdır. Bu tür eleştiri - sinopsisler'de belli rollerdeki oyuncuların filmik görüntüler olarak değil, yaşayan insanlar söz konusuymuş gibi ele alınan davranış ve alınyazıları açısından söz edilir, sanki bütünüyle gerçek birer hayatı yaşayan bu insanlar, o sırada sinemanın yakınlarından geçen başka herhangi birşey gibi, kazayla perdeye atılmışlardır.

Bu tür eleştiri - sinopsisler'de bizi etkileyen film kişilerinin doğru ya da yanlış davranışdır - bir film kişisine karşı öbürünü tutarız, iç dürtülerinin bir açıklamasını yapmaya çalışır, sahici gerçekliğin içinde gelişen insanlar gibi ele alınan bu perde kişilerinin üstünde gerçekten birşeyler okumak isteriz. Böyle bir eleştiri yazısı, basit bir sinopsis durumuna düşmemişse, yapının ilk, dolaysız izleniminin bir seyircinin kafasında uyardığı düşünceleri yansıtabilir.

Bir filmi incelemenin üçüncü bir yolu daha vardır.

Yalnızca, üçüncü bir yol olabilir değil - bu üçüncü yol **olmalıdır** da.

Bu, filmin kendisinin **yakın planda** incelenmesidir : sıkı bir analiz prizmasının içinden, eleştiri yazısı filmi parça parça böler, öğelerine ayırır, tıpkı mühendislerin ve uzmanların yeni bir konstrüksiyon örneğini kendi teknik alanlarında incelemeleri gibi, filmin bütününe öyle inceler.

Bu eleştiri, bir filmi profesyonel bir gazetenin görüş açısından görmelidir.

Film, «Boy planı» görüş açısından olduğu gibi, «Genel plan» görüş açısından da değerlendirilmeli, ama en başta, «Yakın plan» da (onu oluşturan bütün ilmiçliklerin yakın plan görüşü içinde) bakılmalıdır.

«Genel plan» görüşünde bir film hakkında doğru, hattâ acımasızca-sına toplumsal bir yargıya varabilmekle ve bir filmdeki olaylar ve görün-



S. M. Ayzenştayn Kabuki Tiyatrosu'ndan bir oyuncuyla (1928).

tülerin özenli, enine boyuna düşünülmüş bir elemesini yaparak basit, kolayca kaçan eleştiri - sinopsisi bazan aşabilmekle birlikte, aynı zamanda çalışmanın nitelikleri ve kusurları üzerine tam profesyonel, **eleştirici** bir bakış da yöneltmek zorundayız. İlgilendiğimiz yapıma karşı en titiz tavrı takınmalıyız - o zaman da yetkinliğin uzağında kalıyoruz. Bu «üçüncü eleştiri» olmadan ne gelişme, ne ilerleme ne de çalışma düzeyimizin sürekli bir yükselmesi olanaklıdır.

Yüksek düzeyde toplumsal bir değerlendirme, arkasında ortalama bir yazı kurulunun ya da bir film hakkında son ve kesin yargıyı vererek aynı zamanda onun değerini de belirleyen kötü bir açıklamanın rahatça saklanabileceği bir kalkan görevini görmemelidir.

Öykünün seyirci açısından önemi, yararı, kötü bir fotoğraf çalışmasını temize çıkarmamalı, bir filmin ticari başarısı başarısız bir müziğin, başarısız bir ses kaydının ya da (pek sık olduğu gibi) özellikle piyasada dolaşan kopyalar için, kötü bir laboratuvar çalışmasının sorumluluğunu üstümüzden almamalıdır. «Sinema İşçileri Derneği» nin (AKHRR)artık pek gerilerde kalan ilk yıllarını hatırlıyorum. Bir yönetmen, tir tir titreyerek, çalışmasını profesyonel bir kurulun önüne getirirdi. Gösteriden sonra şu ya da bu meslekdaşı tarafından kalaylanma korkusu değildi onu böyle titreten. Şarkıcılardan oluşan bir topluluğun önünde bir şarkıcı, boksörlerin önünde bir boksör, aficionado'ların önünde bir boğa güreşçisi, yanlış bir notanın, ton değişikliğinin, beceriksizce vurulmuş bir darbenin, hatalı bir zaman ölçümünün **herkes tarafından farkedileceğini** bilerek nasıl titrerse, o da aynı nedenle titriyordu. İçsel gerçeklik karşısında en küçük bir yanlış, yapıştırmada en hafif bir kayma, en ufak banyo hatası, ritimde en küçük bir aksama: böyle bir hata profesyonel seyirci topluluğunun anında şiddetli bir olumsuz tepki göstermesine yol açacaktı.

Bu böyleydi, çünkü, filmin tümünün hakkını verebilen, filmdeki olaylara akılla ve duyguyla katılan profesyonel - seyirci, hiç bir zaman profesyonelliğini unutmazdı. Bir filmin bütünsel başarısının mutlaka bütün eklemelerinin mükemmelliği anlamına gelmediğini biliyordu: konu sarıcıdır ya da oyun doyurucudur, bu da yapının plastik kusurlarını örter Bununla birlikte, yapının gerçeği karşısında ne kadar büyülenirse büyülensin, kusurlu öğelere karşı sert ve titiz bir tavır almasını engellemiyordu bu.

Sonra tuhaf bir dönem geldi.

Filmin bir bütün olarak kabul edilmesi, bütün ayrı ayrı kusur ve günahlarına göz yumulması anlamına gelmeye başladı.

Başka bir dönemi, (AKHRR) in son yıllarını hatırlıyorum. Başarı kazanmış bir film üzerinde tartışırken, sözgelimi fotoğraflarının soluk olduğu ya da plastik açıdan yeterince özgün olmadığını söylemek yasaktı. Bu kadar ileri gitmeye cüret ettiğinizde Sovyet sinemasının bütün yanlışlarının sorumluluğunu sırtınızda bulurdunuz. Korkunç suçlamalarla —özellikle «öz - biçim birliği» ni inkâr suçlamasıyla — dikilirlerdi önünüze.

Bu, bugün yalnızca bir öykü gibi gelebilir, ama pis bir öykü

Bu, sinemasal nitelik aramayı köreltmıştır. Bu, daha sağlam sanat ölçütleri için tutkuyu soğutmuştur. Bu, sinemacıların kendilerinin sorumluluk duygusunu yıkmıştır. Bu, çeşitli yollardan, bileşenlerin niteliklerine karşı ilgisizliği doğurmuştur. Sinemanın aydınlığı ve parlak ülküleri şüpheli olmuş, gölgelenmiştir.

Ama şimdi yeniden barıştayız.

Zamana, mekâna ve şartlara bakmaksızın yaratmaya çağrıldığımız mesleki ilerleme: kutsal görevimiz budur. İstenen niteliğe erişilmesi için gerekli şartlar adına yürütülecek mücadele - bu da önemsiz bir görevimiz değildir.

Görevimiz, çalışma şartlarımızın iyileştirilmesi için kolaylıklar sağlamak, ürünlerimizi gerekli niteliğe kavuşturacak olanakları elde etmek adına mücadele, olacaktır. Aynı zamanda, ülkeye en yüce bağlılık, yapıtlarımızın biçimi ve sanat niteliği adına mücadeledir. Yeni barışımızın eşliğinde, sizi bu göreve çağırıyoruz.

Yapmaya, duyup anlamaya, eleştirmeye ve yaratmaya çağrıldığımız şeye «yakın planda» bakmak ve göstermek : yeniden yayınına başlayan **Iskustvo Kino**'nun savaş ilkesi bu olmalıdır.

Bazı filmlerin önünde «genel planda» eğileceğiz (gerektiğinde), bazılarının karşısında basit bir seyirci gibi duygulanacağız (mümkünse), ama bir filmin bütün bileşenlerine karşı, «yakın planda», mesleki olarak, sarsılmaz bir titizliği koruyacağız.

Böyle davranırken, «öz - biçim birliğinin parçalanması» hayaletiyle bizi korkutmaya çalışan eleştirel - olmayan dünyanın, dar görüşlü dünyanın hırılıtlarına papuç bırakmıyacağız : ve bir konuyla onun görselleştirilmesi arasındaki nitelik ayrımları üstünde durmayı sürdüreceğiz.

Çünkü gerçek öz - biçim birliği ikisinin nitel yetkinliğinde de bir birliği gerektirir.

Savaş sonrası yapıcı yaratma çağımızın parlak beyaz perdelerinden, yalnız sanattı yetkinliği içinde ışıldamayı hak eden.

(Çeviren : İzzet Yasar)

jean-louis comolli

teknik ve ideoloji

1968'den sonra, özellikle «Cinéthique» ve «Cahiers du Cinéma» dergilerinde sinema-ideoloji ilişkisi bilimsel bir yaklaşımla incelenmeye başlanmış ve yeni bir sinema için kuramsal çalışmalar yoğunlaşmıştır. Bu tartışmaları, olabildiği kadar enine boyuna tanıtabilmek amacıyla J. L. Comolli'nin Cahiers'lerde yayımlanan «Teknik ve Ideoloji» yazısı ile, J-L. Lebel'in, yukarıda sözü edilen dergilerin savlarını eleştiren «Sinema ve Ideoloji» kitabının birinci bölümünde yer alan bir yazısını, dergide yayımlıyoruz.

Ç. S.

Alıcı, perspektif, alan derinliği

Günümüzde, sinema eleştirmenlerinin büyük bir çoğunluğu tarafından, sinema yapıtlarının ideolojik ürünler oldukları, bu ideolojileri yaymayı amaçladıkları ve politikayla yakın bir ilişki içinde bulundukları genellikle kabul edilmektedir.

Ancak, estetik açıdan benimsenen bu görüş, sinema tekniği, yani, araç gereç, yöntem ve kavramlar açısından yadsınmaktadır.

Bu eleştirmenlere göre, özün yapım ve dağıtım açısından belli dünya görüşüyle belli bir düzeyde ilişkisi bulunabilmekte, ancak teknik bakımdan, sinema yapıtlarının gerçekleştirilmesinde kullanılan araç gereçler açısından bu türden bir ilişki sözkonusu olamamaktadır. Onlarca, sinema tekniği, kesinlikle tarafsız olup, kendi başına bir anlam taşımamakta, birşey söylememektedir. Ancak, film yapanın isteğine uygun olarak ve onun arzusuna göre değişebilen şeyleri söyleyebilmesi olanaklıdır. Sinema tekniği sadece bir araçtan, bir olanaktan ibarettir. Örneğin, aynı alıcıyla faşist filmler yapılabilceği gibi, sosyal demokrat veya sosyalist filmler de yapılabilir; yakın çekim, Hollywood filmlerinde olduğu gibi Ayzenştayn'ın filmlerinde de kullanılmaktadır.

Jean Patrick Lebel «Sinema ve İdeoloji» adlı kitabında şöyle demektedir: «...sinema bilimsel, teknik bir bulgu olup, ideolojik bir ürün değildir. Müsbet bir ilime dayanmakta ve değişik araç gereçler + ışığın özellikleri + ağıtabaka izlenimi sayesinde işlevini yerine getirmektedir. Belli bir nesnenin filmi çekildiğinde, elde edilen salt o nesnenin görüntüsü olup bu görüntüyü perdeye yansıtan ve film şeridine saptayan sinemacı değil sinema aygıtlarıdır. Bu olgu, tamamiyle bilimsel olarak açıklanabilmekte, herhangi ideolojik bir yön taşımamaktadır».

Özel bir teknik yöntem olan **alan derinliğinin** ideolojik yanının incelenmesine geçmeden, **SİNEMANIN BULUNUŞU** diye adlandırılan sorun üzerinde durmaya ve sinema tekniğiyle sinema felsefesi arasındaki ilişkileri belirlemeye çalışacağım.

Alıcının ideolojik konumu:

J. P. Lebel'in «Sinema ve İdeoloji» yi kaleme almaktaki temel amacı, Marcelin Pleynet tarafından «Cinéthique» te başlatılan ve «Cahiers» de sürdürülen ve gelişen bir düşünceyi çürütmek ve yanıtlamaya çalışmak olmuştur.

Pleynet, «Cinéthique» in üçüncü sayısında yayımlanan «Ekonomi, İdeoloji, Form» başlıklı yazısında şöyle demektedir: «Alıcı, tamamen ideolojik bir aygıt olup, kentsoylu düşüncesini yaygınlaştırmayı ve yaymayı amaçlamaktadır».

Ancak, ne var ki, gerek Pleynet, gerekse sonradan derginin diğer yazarları tarafından, sinemanın ortaya çıkış tarihi olan XIX. yüzyılın ikinci yarısının toplumsal ve tarihsel özellikleri göz önünde bulundurularak ve bu dönemde egemen olan dünya görüşünden hareket edilerek, yalnızca alıcının ideolojik yanının açıklanmasına çalışıldığında, sinema tekniğinin tümünün gözden uzak tutulduğu ve böylece önemli bir yanılgıya düşüldüğü açıktır.

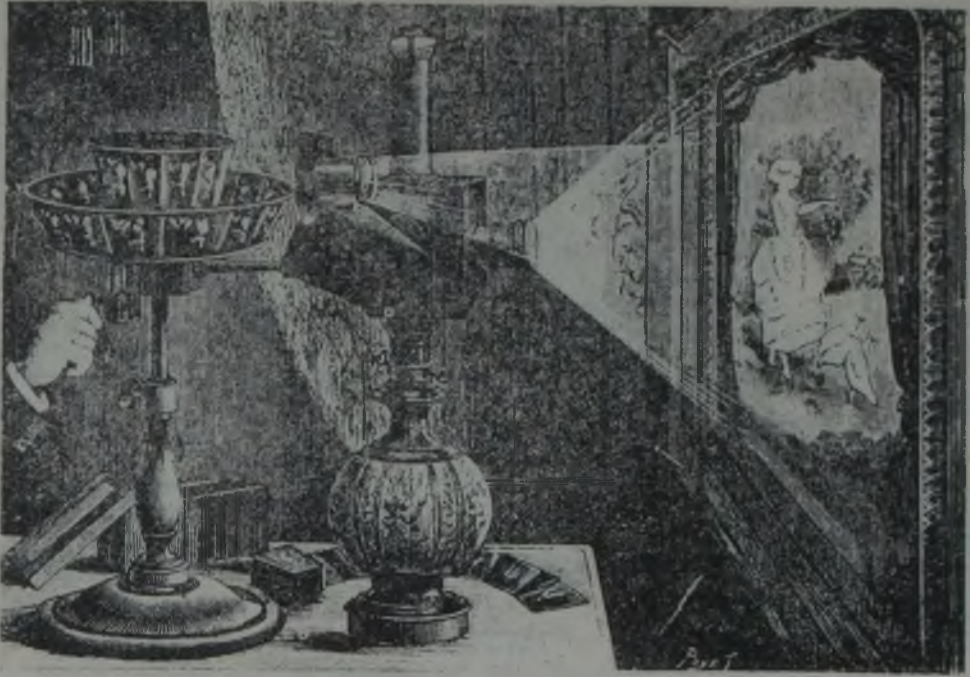
J. P. Lebel de, Pleynet'i eleştirirken, her ne kadar alıcıyla ifade etmek istenenin «alıcının etkisi» olduğu ve bunun tüm sinema tekniğini içerdiği belirtilmekteyse de, söz konusu kitapta sadece alıcıyı göz önünde bulundurarak ve yalnız bu aygıtın teknik yanı üzerinde durarak bazı çözümlemelere gidildiğinden aynı yanılgının içine düşülmüştür.

Böylece, sözü edilen yazarlar tarafından alıcıyla tüm sinema tekniğinin özdeş tutulduğu görülmektedir. Bunun bir sonucu olarak da, stüdyo düzlüğü, laboratuvar, kurgu gibi sinemanın belirgin bazı teknik öğeleriyle, çekim, ekip, ışık, perde gibi seyirci açısından belirgin olmayan bazı öğeler bu düşünce tarafından inceleme alanı dışında bırakılmıştır.

Kanımcı, sinemanın materyalist bir kuramı alıcının ideolojik mirasından sıyrılmanızı zorunlu kılmaktadır. Ne filmlerin üretiminde, ne de sinemanın bulunuşunda tek etkenin alıcı olmadığı bir gerçektir. Buna bir örnek olarak ışığın kimyasal etkilerinden söz etmek ve bu bilim dalındaki gelişme olmaksızın ne sinemanın ne de fotoğrafın varolamayacağını belirtmekte yarar görmekteyim.

Sinemanın bulunuşu, ortaya çıkışı:

Sinemanın bulunuş dönemini kapsayan XIX. yüzyıl sinema çalışmaları günümüzde tam anlamıyla gerçek bir açıklığa kavuşturulamamış, daha doğrusu bazı rastlantısal, hatta çelişik olaylar dizisinden öte bir anlam taşımayarak tamamıyla mitolojik bir havaya bürünmüştür. André Bazin'in



Emile Reynaud'nun Praksinoskop'u (1880).

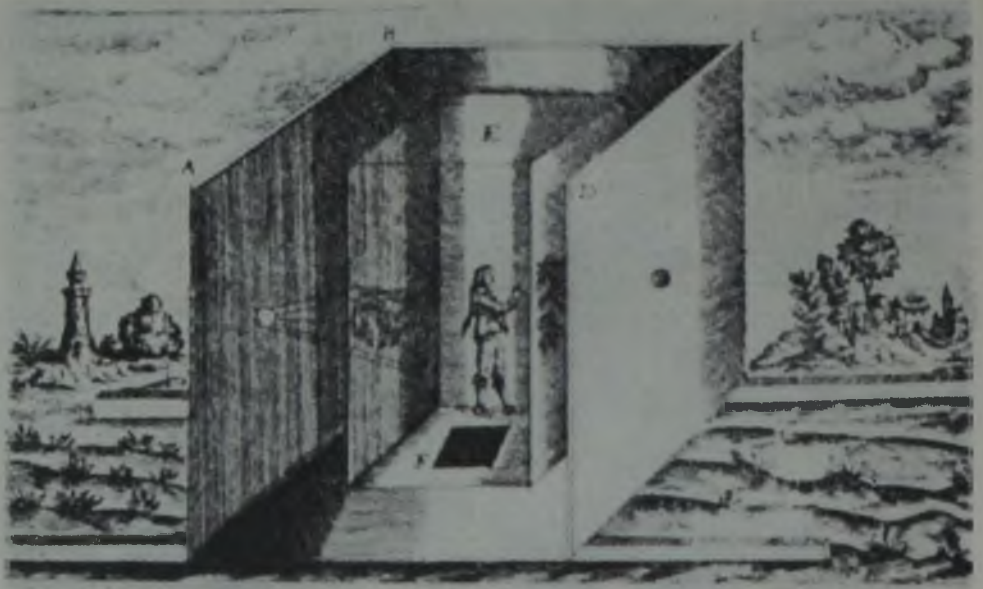
(*) : «bu sanatın kaynağı, özüne değgin bazı ipuçları vermektedir», demesine karşın bu öz günümüze dek henüz tam anlamıyla açıklanamamıştır.

Bazin, sinemanın özünü idealist ve hümanist temellere oturtmaya çalışır. «Sinematografik Görüntünün Ontolojisi» adlı kitabında, Mısır mum-yalarına kadar uzanan ve temelini ölümlerin korunmasında bulan bir araştırmaya girişir. Bazin'e göre :

«Georges Sadoul'un yazıları okunduğunda, bizde, kendisinin, sinemanın kaynağını, ekonomik ve teknik gelişimle, araştırmacının yaratıcı gücü arasındaki ters orantılı ilişkilere dayandırdığı izlenimi uyanmaktadır. Bana öyle geliyor ki, Sadoul'a göre herşey, sanki tersine çevrilerek ve ekonomik alt yapıdan ideolojik üst yapıya giden tarihsel nedenlerden yola çıkılarak, temel ekonomik bulgular, araştırmacıların düşüncelerinin ötesinde mutlu ve yararlı rastlantılardan ibaret olmuştur. Sinema, idealist bir olaydır; hiçbir zaman bilimsel düşüncenin bir ürünü olmamıştır. Sinemanın babaları, Marey'in dışında gerçek anlamıyla bilim adamları olmadıkları gibi Marey'i dahi ilgilendiren sinemanın kendisi değil, hareketin çözülmesi olmuştur».

Bazin her zaman sinemanın bulunuşunu etkileyen idealist tavrın altını çizmiş ve insanın sanatsal emellerini «bir düşü gerçekleştirmek, gerçeği, kendini yeniden yaratmak isteğini» ön planda tutmuştur.

(*) A. Bazin'in bazı yazıları, *Çağdaş Sinema Teorileri* (çv. : N. Özön, Bilgi Yayınevi 1966) kitabında derlenmiştir.



Camera obscura.

Jacques Deslandes, 1826 - 1896 dönemini kapsayan «Karşılaştırmalı Sinema Tarihi» adlı kitabının birinci cildinde çoğu zaman Georges Sadoul'un içine düştüğü bir takım yanlışları düzeltmiş ve onun görüşlerini tamamlamış olmasına karşın, kendisi dahil, tüm sinema tarihçilerinin aynı yanlış içinde, çalışmalarına dış bir sınır saptamak yoluna gittikleri ve belli bir olay, tarih veya buluşu kendilerine çıkış noktası edindikleri görülmektedir. Ne var ki, hiç biri sinema dönemi öncesi mitlerin, ve karanlığın içinden kurtulamamıştır. Sinema, sadece «insanlığın eski bir rüyasını» gerçekleştirmekle kalmamış bir takım eski ampirik gerçekleri ve eski bir gösteri tekniğini de sürdürmüştür.

Örneğin, Deslandes araştırmalarına, fotoğrafın keşif tarihi olan 1826 yılını hareket noktası almıştır. Ancak, ağıtabaka izlenimi sinemayı oluşturan teknik öğelerden sadece biri olup, hareketin ayrışım ve bireşimi gibi, sinemanın çok önemli diğer bir öğesinin bilinmesinin, çok daha önceki tarihlere uzandığı ortadadır.

Alicının, optik olarak henüz gelişmemiş olan Kuartoçento (1400'ler) döneminin karanlık odasının bir uygulamasından başka bir şey olmadığı bilinir. Fakat, bu karanlık oda, ta 'Mısır'ın Firavunlar zamanından beri (İ. Ö. 347) uygulama alanı bulmuştur. Bessy ve Chardans'ın «Sinema Sözlüğü» nde de, Kuartoçento'nun Bacon'un zamanında (1260) geçirdiği gelişim ayrıntılı olarak açıklanmaktadır.

Böylece, karanlık oda, tarih boyunca bilim adamları ve sanatçılar tarafından, dipte beliren görüntünün karanlık, küçük ve ters olarak belirmesinin nedenlerinin henüz bilinmesinden çok önce kullanılmış ve araştırma konusu olmuştur.

Fakat, sinema tekniğinin diğer çok önemli bir unsurunu oluşturan ve 965 - 1038 yıllarında yaşayan «Optik Öğeler» adlı kitabın yazarı Arap astronomu Ali Hazen tarafından bilinen ve XIX. yüzyıldan itibaren ağta-baka izlenimi olarak adlandırılan teknik için, durum biraz daha karışıktır. Ali Hazen, sadece o tarihlerde egemen olan ve göz tarafından ışınların yayılması görüşünü çürütmek ve göz kapaklarının kapanmasından sonra ışınların izlenimlerinin gözde bir süre devam ettiğini açıklamakla kalmamış, göz önünde yanan bir çubuğun, hızla çevrildiğinde gözün ateşten bir çember gördüğünü de belirtmiştir.

İşte sinema buluşunun iki önemli kuralı : dünyanın bir görüntüsünün yansıtılması ve maddenin yer değiştirmesi ile yaratılan süreklilik izlenimi. Ancak her iki hususun da fotoğrafın bulunuşundan çok önce bilinmekte olduğu bir gerçektir. Bu da, Lebel'in görüşüne karşı bilimin, sinemanın ortaya çıkışındaki etkisinin oldukça önemsiz bulunduğunu ortaya koymaktadır. Çünkü : 1) sözü edilen ve sinemanın temel unsurlarını oluşturan her iki olgu da ampirik gözlemlerin bir sonucu olmakta, 2) her yüzyılda egemen olan dünya görüşüne koşut olarak açıklanmaktadır. Diğer bir deyişle, ideolojik bir özellik taşımaktadır.

Kaldı ki, Bazin'in de belirttiği gibi, ışınların doğru bir çizgi üzerinden yayılmasını sağlayan karanlık oda, ışık ve merceklerle ilgili her türlü bilimsel veri ve bilginin dışında bir gelişme alanı bulmuştur.

Sinemanın ortaya çıkışında daha önemlice bir etkisi bulunan fotoğrafın bulunuşunda ise, Niepce'in görüntüyü kimyasal bir yöntemle aktarma bulgusu önem taşırsa da, denemelerinin ne kimyasal açıdan ne de ışığa değgin bilimsel bir girişim olmadıkları ortadadır. Niepce'in şu sözlerine bir göz atmak yeterlidir : «amacım ışınların sıvısında (!) optik yöntemlerle yansıtılan görüntüleri renkleri ile değil de, siyah - beyaz çizgileriyle sabitleştirebilecek bir unsur aramaktır». (Niepce'in sanatının kısa bir tarihi, s. 63, André Bigneau). Işınların duyarkat üzerindeki etkileri ise, ancak Niepce'den bir yüzyıl sonra, 1940 - 45'lerde, bilimsel bir açıklamaya kavuşabilmiştir.

1824 yılında İngiliz matematikçisi Roget «Garip bir Optik İzlenim» diye adlandırdığı stroboskopik etki üzerinde bazı deneylere girişir. Birkaç yıl sonra da, 1830'larda İngiltere'de Faraday, Belçika'da da Plateau aynı ve karşıt yönlerde dönen dişli çarklar üzerindeki deneylerinin sonuçlarını açıklarlar.

Bazin şaşkınlığını gizleyemez : «Hiçbir bilimsel ilişkileri bulunmakla beraber Plateau'nun hareketin sentezi ve Niepce'in kimyaya değgin bir deney olan görüntünün saptanmasıyla ilgili uğraşlarının aynı tarihlere rastladığını belirtmek gerekir».

Fotoğraf ve hareket üzerinde bu buluşların aşağı yukarı aynı tarihlere rastlamalarının nedenlerini bilimsel açıdan açıklamak olanaksızdır. Bu nedenleri, insanın bir özleminde aramak gerekir. Ressamlar, sanatçılar yüzyıllar boyu teknikten belli bir dileğin gerçekleştirilmesini istemişlerdi : doğaya en yakın bir kopyanın elde edilmesi. Vinci şöyle der : «En mükemmel resim yapma tarzı gerçeğe en benzeyenini yapmaktır». İlk

fotoğrafın konusu bilindiği gibi bir evin damı olmuştur. Artık göz, tek ve vazgeçilmez, kusursuz olma niteliğini yitirmiş ve karanlık odanın merceği yerini objektife bırakmıştır.

Sinemanın ortaya çıkışının ideolojik bir zorunluk ve istek olduğunun diğer bir tanıtı da, sinemanın icadına katkıda bulunanların tasarımı, amaç ve beyanlarıyla, bu gereci son şekline en fazla yaklaştıran, ancak bunda da hiç bir yarar görmeyen Marey adlı fizikçinin tutumu arasındaki çelişkidir. O yıllarda amaçlanan, «mutlak'ın (absolu) araştırılması» idi. Diğer bir deyişle; görüntü + boyut + devinim + renk + ses açısından yaşamın tam ve eksiksiz olarak yeniden yaratılması. Marey, alıcıdan tek farkı film şeridi yerine fotoğraf tabakasının kullanıldığı kronofotoğrafı uygulama alanına koymuştur. Deslandes'e göre: «iki gereç arasında amaçları bakımından önemli bir ayrılık yoktur. Alıcının amacı, sonradan göstericide oynatılıp perdede hareketin izlenimini uyandıracak uzun bir görüntü dizisi elde etmek olduğu halde, kronofotoğrafın amacı ise sadece hareketi saptamak ve onu sabitleştirmektir», demek suretiyle, Marey'i ilgilendiren unsurun, hareketin çözülmesi olduğunu açıkça belirtmektedir. Bu nedenden dolayı ki, Marey hiçbir zaman film şeridi ile çalışmayı düşünmemiş sadece sonsuza dek tekrarlanan bir görüntü şeridiyle yetinmiştir.

Ancak Deslandes'in de belirttiği gibi: «canlandırılan resimlerin gösterdiğini, göz dolaysız olarak görebilmekte ve bu görüntüler görme yeteneğimize hiçbir katkıda bulunamamakta ve gözümüzün yanılsamalarını (illüzyon) da yok edememektedirler. Oysa, bilimsel bir yöntemin esas amacı, duyularımızın noksan yönlerini gidermek ve yetersizliklerini tamamlamaktır».

Görülüyor ki, sinema tarihinin kısaca bir gözden geçirilişi dahi, bilimin sinemanın bulunuşundaki etkisinin pek fazla bir önem taşımadığını ve bu etkinin pek fazla abartılmaması gerektiğini açıkça ortaya koymaktadır.

Bazin ve Sadoul'un da belirttikleri gibi, «ilk çağlarda Fenakistiskop veya Zutrop'un gerçekleştirilmesini engelleyen hiçbir durum yoktu» (A. Bazin, *Le Mithe du Cinéma Total*, s. 22). Aynı düşünceyi biz fotoğraf açısından da ileri sürebilir ve 1550 yıllarında karanlık odaya (camera obscura) bir mercek takılması suretiyle fotoğraf makinesinin gerçekleştirilmesini engelleyen hiç bir durumun var olmadığını, keza Emile Reynaud'un canlı resimleri perdeye yansıtan Praksinoskopunu gerçekleştirdiği anda, Lumiere'in sinematografının ortaya çıkması için bu denli uzun bir sürenin geçmesine gerek bulunmadığını da savunabiliriz.

Görülüyor ki, birbirlerinden az çok bağımsız gelişen düzensiz bir çok araştırma dizisi ile karşı karşıya bulunmaktayız. Tüm bu araştırmalar eski ampirik deneylerden yola çıkılarak gelişmişler ve tamamlanmaları için oldukça uzun sürelerin geçmesi gerekmiştir.

Plateau ve Stampler ağtabaka izlenimi ve stroboskopik etkiyi Faraday'ın deneylerinden ancak yarım yüzyıl sonra bulabilmişler, fotoğraf filminin bulunabilmesi için de bir yarım yüzyılın daha geçmesi gerekmiştir.



İlk fotoğraf: bir evin damı (Niepce, 1826).

Ancak XIX. yüzyılın sonlarına doğru gelişmeler başdöndürücü bir hız izlemiş ve ansızın tecimsel alanda birbirlerinden çok az farkları bulunan değişik alıcı ve göstericiler piyasaya çıkmıştır. Bizce, bu gecikmenin ve ani gelişmenin tek nedeni teknik ve pratik zorluklardan ötürü bilim adamlarını pek fazla ilgilendirmemiş bulunan bu buluşun, XIX. yüzyılın sonlarında toplumsal bir gereksinme ve ekonomik bir gerçek olarak belirmiş olmasıdır.

Sinemanın ortaya çıkışını sadece bilimsel bir ilgi ve laboratuvar araştırmalarına bağlamak olanaksızdır. Bizce, bu bulgunun önem kazanmasının ve gelişme olanağı bulmasının en önemli nedeni canlı fotoğrafların, ekonomik açıdan, kazanç sağlayıcı bir gösteri haline dönüşmesidir. Nitekim, Lumiere sinemasının doğuşu nedeni; ne Robert William ve Gammon'un kinetoskopu'nda, ne de Şladanovski'nin bioskop'unda aramalıyız. Yıllık kazancı 48.000 dolara ulaşan Raph ve Gammon'un Kinetoskope Company'sinin bilançolarında aramamız gerekir.

Brian Coe'ya göre; «kinetoskop'un sinema tarihindeki önemi, perdede canlı resimlerin yansıtılabileceğini bilimsel olarak tanıtılmasında değil, bu yoldan para kazanılabileceğini ortaya koymasından ileri gelmektedir» (Bkz. Deslandes, s. 213).

Görülüyor ki, sinema, gerek ideolojik gerekse ekonomik taleplerin bir sonucu olarak ortaya çıkmış ve gelişmiştir.



İlkel alan derinliği: Bir Trenin Gara Girişi (L. Lumière, 1895).

Lebel ile, sinemanın sadece doğal bir ideolojik nedene dayanmadığı görüşünü paylaşmamız; sinemayı sadece bilimsel araştırmaların bir ürünü olarak görmemizden değil, ideolojik yönü yanısıra, ekonomik yönünün de bulunduğu konusunda birleşmemizdir.

Alan derinliği

Alan derinliği yönteminin, Orson Welles tarafından Yurttaş Kane'de kullanılmasından bu yana, birçok sinema araştırmacısı tarafından değişik şekillerde yorumlandığı görülmektedir. Ancak bu durum, birçok sinema yönteminden sadece biri olan alan derinliğinin, geniş bir şekilde tarafımızdan ele alınmasının gerçek ve tek nedeni olmamaktadır. Bu seçimin dayanağını A. Bazin ve J. Mitry'nin tanımlamalarında bulabiliriz. Alan derinliği yöntemi, fotoğrafta olduğu gibi, sinemada da, kısa odaklı objektiflerin belli bir cismi uzak ve yakın diğer cisimlerle aynı netlikte görülmesini sağlayan bir olanaktan ibarettir. Gerçekte, alan derinliği ile perdede oluşturulan yüzey, Kuartoçento'nun iki boyutlu yüzeyinden farklı olmayıp, fazladan üçüncü bir boyutun (derinlik) varlığının sanısını uyan-

dirmektedir. Bu da, perdede net olarak beliren bütün cisimlerin uzaklıklarına göre daha küçük veya büyük olarak görünmelerinden ileri gelmektedir. Ayrıca bu yöntemde ışığın da etkisi artırılarak, değişik planların mümkün olduğu kadar belirginleşmesi sağlanmakta ve görüntü düzeni perdede dikey bir eksen ve merkezî bir cisimle oluşturulmaktadır.

«Gerçek hissinin artırılması»: İşte, A. Bazin'in alan derinliği üzerinde önemle durmasının ve bu yöntemi gerçekçi sinema dilinin en etkin simgesi olarak kabul etmesinin bellibaşlı nedeni.

Fakat Bazin alan derinliğini sadece bu açıdan ele almamaktadır. Soruna çok daha yönlü bir şekilde eğilmekte ve idealizmine koşut olarak, bu alandaki çalışmaları içinde birçok aykırılıkları da barındırmaktadır. Ne var ki, düşüncelerindeki çelişkiler, tüm görüşlerinin yadsınmasına yol açmamalı ve bu araştırmalar boyunca değinilen güncel sorunların gözden yitirilmemesi gerekmektedir.

Bazin, kuramını ve sinema tarihini bir çelişkiye dayandırır; sinemanın tarafsızlığına inanan sinemacılarla perdedeki görüntüye bir anlam kazandırılabilceği, bir katkıda bulunabilineceğine inanan sinemacılar arasındaki çelişki. Bazin'e göre, alan derinliği işte bu çatışmanın içinde ve temel bir unsur olarak yer almaktadır.

Soruna daha ilerde daha ayrıntılı bir şekilde yeniden değinecek ve sinematografik biçimler üzerinde özerk bir tarih yaratma çabasında olan Bazin'in düşüncesinin karşısı olarak, sinema dilinin teknik zorunluluklar tarafından değil de, gerek sinema dilinin gerekse tekniğin bir takım ideolojik gereksinimler tarafından belirlendiğini ortaya koymaya çalışacağız.

Bazin, Yurttaş Kane'de kullanılan bu yöntemin psikolojik ve meta-fizik sonuçları ile ilgili olarak şöyle demektedir: «alan derinliği sayesinde tüm bir sahne tek bir çekimde ele alınmakta ve alıcının yer değiştirmesine gerek kalmamaktadır. Kurgudan istenen dramatik etki, seçilen tek bir çerçeve içinde, oyuncuların belli şekilde yer değiştirmeleri ve hareket etmeleri ile gerçekleşmektedir. ...Böylece de, alan derinliği seyircinin duyularını azaltmakta ve görüntü ile arasında gerçekte olduğundan daha yakın bir ilişki kurulmaktadır. Diğer bir deyişle, görüntü, içeriğinden bağımsız olarak daha gerçekçi olmakta ve seyirci daha etkin bir tutum içine itilmektedir. Oysa, çözümsel kurguda seyircinin hangi yönde dikkatini yoğunlaştırması gerekeceğini saptayan sinemacı olup, seyircinin kişisel seçim olanağı adeta ortadan kaldırılmaktadır...»

«...Çözümsel kurgunun gerçeği ele alış tarzında, seyirci açısından, dramatik olgunun tek bir anlamı bulunmakta; oysa, buna karşıt olarak, alan derinliği, görüntünün yapısına anlam belirsizliğini veya birkaç anlama çekilebilirliğini (ambiguité) getirmektedir...»

Bazin, kitabının bir çok yerinde bu ilkeyi: «Welles sinemaya gerçeğin çok anlama çekilebilirliğini kazandırmıştır», «perdede gerçeğin gerçek sürekliliğini yansıtmak», «olayın tümünü kavramak», gibi değişik şekillerde ifade etmektedir. (L'évolution du Langage Cinematographique, s. 141 ve dv.)

Demek oluyor ki, Bazin'e göre :

1) Gerçek değişik şekillerde yorumlanabilmektedir.

2) Kurgu yoluyla parçalı bir görüntünün yansıtılması, bu çok anlama çekilebilirliğin kısıtlanması ve ona öznel bir nitelik, yani belli bir dünya görüşünün, belli bir ideolojik özelliğinin kazandırılması sonucunu doğurmaktadır.

3) Alan derinliği sinema görüntüsünü doğal görüntüye yaklaştırmakta, böylece bir anda daha çok şeyin kavranması, görülmesi ve bir bakıma anlam belirsizliği sayesinde seyircinin özgür kalması olanaklaştırmaktadır. Diğer bir deyişle, filmle gerçek arasındaki ayrılıklar ortadan kaldırıldığında, seyirci toplumla olan doğal ilişkileri içinde kendi dünya görüşünü filmde bulabilecektir.

Bazin'in, «William Wyler'in alan derinliği Amerikan seyircisinin bilincine ve filmlerdeki baş oyuncuların yansıttıkları dünya görüşüne koşut olarak demokratik ve liberal bir nitelik taşımaktadır», sözleri bu görüşün açık bir belirtisidir.

Bir yandan gerçeğin izleniminin ideolojik etkileri, diğer yandan da dünyanın doğal bütünlüğünün ve çok anlama çekilebilirliğinin dinsel açıdan, tanrı esini olarak açığa vurulması, Bazin'in Hristiyanlığa değgin bir erdemle korkunç bir idealizmin sonucunda, alan derinliğine ne türden bir anlam kazandırmaya çalıştığını açıkça ortaya çıkarmaktadır.

Mitry'nin bu konudaki düşüncelerine gelince, o, Bazin'in gerçeğin birkaç anlama çekilebilirliğine karşılık : «sinema gerçeğinin dolaylı bir gerçek olduğunu ve gerçek dünya ile aramızda, filmin, alıcının, gösterinin bulunduğu» nu belirtmekte (*Esthétique et Psychologie du Cinema*, 11, *Les formes*, s. 12) ve «alıcının kendiliğinden gerçek bir veriyi saptaması nedeniyle gerçeği objektif ve etkisiz olarak verebileceğini düşünmek son derece ilkel bir düşünce olmaktadır... En azından alıcı sayesinde elde edilenin bir görüntüden ibaret olduğu ve bu nedenle de ortaya yeni bir gerçeğin çıktığını kabul etmek yerinde olacaktır. Saptanan gerçeğin herhangi bir değişime uğramadığını düşünmek olanaksızdır». Mitry, bu düşüncelerinden ötürü, Bazin, Henri Agel, Eric Rohmer, Amedée Ayfre gibi düşünürleri tinselci (spiritualist) olarak adlandırmış ve sinemasal görüntünün salt gerçekliği açısından, gerçek dünyanın bir anlatımı olduğunu savunmanın, cisimleri duyularımızla algıladığımızı unutarak deney-üstü (transcendental) bir gerçekçiliğe saplanmak olacağını belirtmiştir.

Mitry, sinema görüntüsünün, belli bir alan (çerçeve) ve belli bir süre (çekim süresi) ile sınırlandırılmış olduğundan günlük algılamadan tamamıyla farklı bulunduğunu da ileri sürmektedir.

Ancak Mitry, her ne kadar Bazin'le tamamıyla karşıt düşüncede görünmekteyse de, aşağıdaki alıntılardan da anlaşılacağı üzere aynı yanılgı içinde bulunduğu ve temelde her ikisinin de aynı görüşü savunduğu anlaşılacaktır. Mitry aynen şöyle demektedir : «sinemada her çekim, cisimleri rölatif (izafi) boyutlar içinde sunmakta ve bu boyutların, cisimlerin gerçek boyutları ile yakından uzaktan bir ilişkisi bulunmamaktadır.

Çünkü sinema, en değişik alanları dahi belli bir alan, çerçeve içinde sunmak zorundadır.»

Kavramlardaki belirsizlik dahi kuramsal açıdan bir tutarsızlığı, bir noksanlığı ortaya çıkarmakta ve Mitry'nin sadece bir takım deneylere, görgüye dayanan «gerçekler» den hareket ederek bazı sonuçlara ulaşmaya çalıştığını göstermektedir. Sinemasal alanın gerçek alandan tamamiyle farklı olduğu, aslında kesintisiz olan gerçek mekân ve zamandan, filmin ayrı ve kesintili bir mekân ve zaman içinde oluştuğu bilinen ve kimsece yadsınmayan bir olgudur.

Ne var ki, soruna seyirci açısından bakıldığında, bu farklı durum, yani, sinema gerçeğinin kesintililiği ile gerçeğin kesintisizliği, ortadan kalkmakta ve seyirci filmde kendini zaman ve mekân açısından bir sürekliliğin içinde bulmaktadır; demek suretiyle soruna daha doğru bir yaklaşımda bulunmak mümkün olacaktır.

Gerek Bazin gerekse gerçeklerin ayrımı üzerinde ısrarla duran Mitry bu farkı ortaya koyamamışlardır.

Ancak bu konuda bir çelişki ile karşı karşıya bulunmaktayız : Bazin için alan derinliğinin sinemaya uygulanışı, sinemanın özünde esasen var olan gerçekçilik dozunu arttırmak, Mitry için ise alan derinliği daha kapsamlı ve nispeten kesintisiz olma niteliğinden ötürü ve görme duyusuna olan yakınlığı açısından, sinemanın özünde varolmayan gerçekçiliği sağlaması nedeniyle söz konusu olmaktadır.

Birinci şıkta artıya artı ilâve edilmekte, ikincisinde ise eksinin artı ile giderilmesine çalışılmaktadır. Görülüyor ki, Mitry ile Bazin arasındaki bu çelişki Mitry'nin düşüncelerindeki bir çelişkinin varlığını da ortaya koymaktadır. Sinema görüntüsünün gerçek dünyadan ayrı niteliklere sahip olmasına yol açan nedenler herşeye karşın bir sinema görüntüsü olan alan derinliği açısından da söz konusu olmakta ve bu yöntem sayesinde, sinema görüntüsünün gerçeği aynen yansıttığı yönündeki yanılsamayı daha etkinleştirmesi durumunda herhangi bir değişikliğe yol açmamaktadır. Bu bakımdan da kuramını, söz konusu yanılsamayı yadsıyan ve düşüncelerin bu temel üstüne oluşturan Bazin'in görüşleri, bu yanılsamayı kabullenen ancak alan derinliği sayesinde bu yanılsamanın daha inandırıcı bir nitelik kazandığını savunan Mitry'ninkine oranla daha tutarlı olmaktadır.

Bazin'in kuramları, örneğin yeni gerçekçilik gibi bir takım yeni sinema akımlarının oluşmasına yardımcı olmuş, birçok sinemacıyı etkilemiş ve günümüzde de bu etkisini sürdürmüştür.

Leblanc ise hiç bir incelemeye girişmeksizin alan derinliğinin, klasik sinema tarafından tam olarak sağlanamamış olan gerçek hissini olgunlaştırdığını ileri sürerek sinema tarihinin idealist savunucusu durumuna düşmektedir. Sinema tarihinin Bazin tarafından kaleme alınmaya çalışılmasını biz yadırgamıyoruz. Ancak Leblanc'ın bu türden bir çabaya girişmesi bizi oldukça şaşırtmaktadır.

Çünkü, «sinema tarihi» bir «veri» olarak belirmemekte, bir «oluşum» olarak ortaya çıkmaktadır.

Sinemanın materyalist bir tarihi için

Şimdi, ortaya önemli ve ivedilikle çözüm bekleyen bir sorun çıkmaktadır. Bazin, alan derinliğini, sinema dilinin gelişimini ve bir bakıma sinema tarihini etkileyen en önemli temel bir öge olarak görmektedir. «Sinema tarihi» deyiminden ne anlamak gerekir? Sinema tarihçileri ve kuramcıları bugüne dek soruna ideolojik açıdan eğilmek gereğini hissetmemişler ve «sinema tarihi» ni, önemli yapıtların ve bir takım olayların kronolojik bir sıra içinde ele alınmasından ibaret saymışlardır. Bu da, statükosu hiçbir zaman tartışma konusu haline getirilmemiş olan birtakım verilerin düzenlenmesi ve yeniden aktırılması eylemine inhisar etmiştir. Sinema tarihçisi için önemli olan, görgüye, deneye dayanan bir takım olayların, örneğin yapım tarihleri, film adları, üslûp, ülke adları, akım ve ilişkilerin kaleme alınması olmuştur. Gözlemci akım bütün bu çabasını «tarihte ilk defa» deyimini üzerine oturtmuş ve tüm bu olayları aktarırken, örneğin, «tarihte ilk defa baş çekim Griffith tarafından kullanılmıştır», gibisinden bir ifade kullanmak yoluna gitmiştir. Soruna aşğıda daha geniş olarak değinilecektir.

Sinema tarihinin konusu bizim için Bazin'inkinden, hatta kitabını «Sinema ve İdeoloji» olarak tanımlayan, kuramsal açıdan konusunu saptamaya dahi gerek görmeyen Lebel'inkinden de farklıdır. Lebel'de, her iki kavram kuramsal açıdan bir açıklamaya dahi kavuşturulmadan, söz konusu ilişkinin çözümlenmesine sadece ampirik açıdan ağırlığı olan bir kavramdan, «teknik» ten, yola çıkılarak ulaşılmaya çalışılmıştır.

Sinemanın materyalist tarihi hangi temellerden yola çıkılarak oluşturulabilir? Cine - Forum'da Norbert Massa tarafından ileri sürülen bazı sorunlara verilen yanıtlar sorunumuza ışık tutabilecek niteliktedir. Bu yazının, «sinema tarihi üzerine notlar» başlıklı bölümünü aktarıyoruz :

«Henüz sinemanın materyalist bir tarihi kaleme alınmamıştır. Bu konuyla ilgili bütün kitaplar, örneğin Brasilliach, Ford hatta Sadoul ve Mitry'ninkiler dahil, tarihin geçmiş olgulardan ibaret olduğunu ve sinemanın da bir geçmişi olduğuna göre bir tarihi olması ve bu tarihin titizlik ve tarafsızlıkla ele alınması gerekeceği görüşünden hareket etmektedirler.

Oysa sinemanın bilimsel bir tarihi, sadece olayların yeniden gün ışığına kavuşturulması veya geçmişin yeniden düzenlenmesi çabası değildir. Materyalist bir sinema tarihi, sadece betimleyici değil aynı zamanda açıklayıcı da olmak zorundadır.

Sinemanın materyalist bir tarihi zorunlu olarak eleştirisel olmak ve geçmişi şimdiki zamanın ilkeleri ve verilerinin ışığında değerlendirmek zorundadır.»

Yukarıda sözü edilen genel kurallardan yola çıkarak, materyalist bir sinema tarihinin oluşturulması yönünde iki ayrı uygulama çizgisi arasındaki farkı açıklığa kavuşturmaya çalışacağım. Bunlardan birincisi, ken-



Mitry'ye göre baş çekimin kullanıldığı ilk film: Judith of Bethulia (D. W. Griffith, 1913).

disine gözlemciliği yöntem olarak benimsemiş ve felsefi görüşü idealizm olan Bazin, Mitry ve Deslandes'in çizgisi, ikincisi ise, tamamıyla karşıtı ve alan derinliğinin içerdiği kuramlardan hareket edilerek tarihini, yani belirgin olarak düzenli bir şekilde kullanılışını, amacını belirleyen etkenlerin incelenmesi ve bu kez de Bazin ve Mitry'nin yazılarını sadece bu açıdan, yani bilinç altında tutulmuş olan ve sinemanın tüm estetik gelişimini etkileyen ekonomik, politik ve ideolojik etkenler göz önünde bulundurularak, yeniden ele alınması yönündeki çizgi olmaktadır.

Bu çalışmanın ne kadar güç olduğu ortadadır. Ayrıca bu çaba, diğer bir zorunluluğu daha gerektirmektedir; sinema kuramı ile tarihinin bir arada ele alınması. Yeni bir inceleme konusu olan sinemanın, günümüze dek, tarih ve güzel sanatlarla uğraşanlarca, uzun bir süreden beri kalıplaştırılmış sınıflandırılmaları çerçevesinde işlenememesine yol açmaktadır. Kuram ve tarihi birarada tutma zorunluluğu, Mitry'nin bir yandan «sinema tarihi» diğer yandan da «sinema estetiği ve psikolojisi», diye ikili bir ayırıma tabi tuttuğu incelemesinde açıkça belirmektedir. Ne var ki, Mitry'de kuram - tarih ilişkisi çözümlenmemiş ve bu alanlardan birinde herhangi bir soruna çözüm bulunamadığında veya bir güçlkle karşılaşıldığında diğer alana atıfta bulunulmakla yetinilmiştir.

Mitry'nin «baş çekim» le ilgili düşünceleri ele alındığında idealist ve

gözlemci tavrın ne denli bir çelişki ve tutarsızlık içinde olduğu açıkça ortaya çıkacaktır. Mitry bu konuda şöyle demektedir :

«Baş çekim'den sadece bir cismin olduğundan çok daha büyük bir şekilde perdede belirmesini sağlayan bir etki anlaşılmakta ise, bu yöntemin kullanılışı sinemanın ortaya çıkış tarihine dek uzanmaktadır. Eski adıyla «büyük başlar» 1901 yılında Meliès'in filmlerinde ansızın genel çekimlerin ortasında belirmekte ve örneğin «Amerika'da bir itfaiyecinin yaşamı» adlı belgesel filmde olduğu gibi, oyuncularından biri baş çekimde yangının çıktığını duyurmaktadır. Bu beklenmedik çekim, seyircide bir şaşkınlığın yaratılmasına yol açmaktaydı. Ancak, çekimlerin kendi aralarında bir anlam taşımaya başlamaları kurgu sayesinde gerçekleşmiştir. 1909 ve 1910 yıllarında Griffith tarafından sayısız küçük filmlerde kullanılan bu çekimler, ancak 1911 ve 1912 yıllarında «**tarihte ilk defa**» bir bütün halinde, düzenli, anlamlı ve bilinçli bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Griffith'in ilk kez baş çekimden yararlanan sinemacı olduğunu ileri sürmek, onun bu yöntemin sadece büyültme etkisinden değil de bir anlatım aracı ve bir simge olarak yararlandığı anlamına gelir. 1911 yılından ve Griffith'den önce bu şekilde betimleyici amaçlarla kullanılmış olan baş çekimlerini aramak boşunadır. Baş çekim, bildiğimiz şekliyle, ilk defa 1913 yılında «Judith of Bethulia» da ortaya çıkmıştır». (Esthétique et Psychologie du Cinema, s. 162 - 163)

Sadece bu bölüm dahi ortaya birçok sorun çıkarmaktadır :

— Mitry tarafından ileri sürülen «şaşıklık hissinin yaratan büyük başlar», «betimleyici amaçlara yönelik baş çekimler», «simge düzeyine yükselen büyültme etkisi» gibi kavramlar arasındaki aşama sırası nedir?

— Sorun, «ilk baş çekim» in saptanması ise, niye ölçüt olarak söz konusu baş çekimlerin içeriği alınmakta ve betimleyici anlatımlı baş çekimlere oranla bir öncelik tanınmaktadır? Kaldı ki, yangın habercisinin baş çekimde verilmesi örneğinde, bu çekimin sadece betimleyici olduğu ve dramatik bir etkiden yoksun bulunduğu ileri sürülemez. Durum böyle olunca da, «ilk baş çekim» deyiminden vazgeçmek daha doğru olacaktır.

— Nihayet; «bilindiği şekliyle baş çekim», deyiminden neyin anlaşılması gerekeceği açık değildir. Bu konuda söyleyebileceğimiz tek şey, baş çekimin tek bir türü değil binlerce çeşidinin bulunduğuudur. Simge düzeyine ulaşan bir baş çekimin, zorunlu olarak büyültme etkisine de sahip olduğu düşünülürse, Mitry'nin «simge düzeyine erişen baş çekimi» ne basit büyültme etkisine sahip bir baş çekime oranla öncelik tanınmasının hiçbir anlamı bulunmamaktadır. Kaldı ki, aksi yönde bir düşünce, «baş çekim» den söz edilmesini de tamamiyle olanaksız kılar. Çünkü, her baş çekimi zorunlu olarak cisimleri olduklarından çok daha büyük göstermekte ve bu nedenle de bir büyültme etkisi taşımaktadır.

Gerçek şudur ki, Mitry sık sık kullandığı, «tanıdığımız, bildiğimiz şekliyle» deyiminin de açıkça ortaya koyduğu gibi, tamamiyle gözlemci bir yöntemle hareket etmekte ve estetik kaygıları tarihsel doğrulara yeğ tutarak Griffith'i kendine çıkış noktası almaktadır.

Mitry'nin belirtmek istediği, ancak, «tarihte ilk defa» şeklinde özüm-
lenen ve aksi halde dayanak noktasını yitirecek olan düşüncesinden do-
layı başaramadığı husus, baş çekim kavramı açıklığa kavuşturulmadık-
ça, «birinci baş çekim» den söz edilemeyeceği ve her baş çekimin kendi
açısından birinci baş çekim olacağıdır.

Ancak, her baş çekim, filmin bütünlüğü içinde sadece oldukça kar-
maşık bir takım anlamlar içermemekte, ayrıca bir anlam bütünlüğü zin-
ciri içinde de şekillenmekte ve belli bir yapıya ulaşmaktadır. Ya her baş
çekimini her zaman bir baş çekim olarak kabul etmek ya da filmin bü-
tünlüğü içinde bir anlam ve önem kazandığını ileri sürmek gerekecektir.
Baş çekim, sinemada belli bir pratik amacı olan ve belirgin bir işlev gö-
ren bir kavram olmakta, ancak sinema kuramı ve eleştirisi açısından sa-
dece yanıltıcı bir soyutlamadan öteye gidememektedir. Teknik yazılarda
ve eleştirilerde binlerce kez sözü edilen baş çekim kavramının anlam ve
niteliğini böylece saptadıktan sonra, örneğin, çekim boyları dizisinin, si-
nematografik dilin bir kategorisi olarak şekilci bir çizelgeden başka hiç
bir anlam ifade etmediğini de belirtmek gerekir.

Böylece, teknik terminolojinin eleştirisi ve teori alanındaki yetersiz-
liği açıkça belirmektedir.

Mitry'nin yazıları yeniden ele alındığında «tarihte ilk kez» dizisinin
sadece baş çekim için değil tüm teknik temel öğeler için de sürdürüldü-
ğü ve gerek dekor, gerek kurgu, gerekse kaydırma ve çevrinme için de
aynı deyimın kullanıldığı görülecektir. Bu da, her şeyin kaynağını bul-
mayı ve böylece belli bir kronolojik sıra ve mantık çerçevesi içinde olay-
ları açıklamayı amaçlayan kentsoylu düşüncesinin doğal bir sonucu ol-
maktadır. Buna bağlı olarak da, tüm, teknik öğelerin ortaya çıkışı her
tür türlü ideolojik ve ekonomik nedenler dışında bir açıklama bulabilmekte-
dir.

Baş çekim için olduğu gibi, alan derinliği için de, sinema tarihi bo-
yunca bir süreklilik, bir soy ağacı peşinde koşmak tamamen olanaksız-
dır.

Baş çekim gibi bir yöntemin, teknik etkenler dışında etkenler aran-
maksızın açıklanması mümkün değildir. Bu etkenler, sinema alanının dı-
şına taşan, soyut ve uyduruk bir sinema tarihini yıkan ve bu alanla diğer
alanlar arasında karmaşık ilişkilere yol açan, ekonomik ve ideolojik et-
kenlerdir.

Sinemanın, Bazin ve Mitry gibi kuramcılar için, tarih, ideoloji gibi
sistemlerin dışında bağımsızlığını koruyabilmesi, tüm sinema tekniğinin
son derece doğal bir şekilde belirmesini ve yararlılığı gibi bir sorunun
kullanılışıyla eş anlarında tutulmasını gerekli kılmaktadır. Ancak, sinema-
nın materyalist bir kuramını oluşturmaya amaçlayan bir çalışma, sadece
gözlemcilikle yetinemez.

Belli bir uygulamanın sonucunda, belli görüntü ve şekilleri belirten
kavramların uygunluğunu ve bu kavram - şekillerin «termes - figures»
ideolojik ve tarihsel kökenlerini araştırmayan sinema şekillerinin bir dil-
biliminin herhangi bir tutarlılığı olamaz. Cristian Metz ve Pascal Bonit-

zer'in çalışmaları bu alandaki önemli bir boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır. (*)

Alan derinliğine özgü tarihsel bir araştırma, bize ekonomik ve ideolojik etkenlerin belirlediği teknik etkenlerin diğer pratiklere oranla bağlantısını ve tekniğin sinema çalışmalarının bütünlüğü içinde, diğer pratiklerle olan ilişkisini göstermektedir.

İlk filmlerden itibaren sinematografik görüntü, doğal olarak alan derinliği olan bir görüntü olmuştur. Sinematografik görüntünün temel unsurlarından biri olarak beliren bu öge, Lunière'in filmlerinin bir çoğunda açıkça belirmektedir. Örneğin, «Bir trenin gara girişi» veya 1900 yılında Williamson tarafından çekilen ve belgesel bir yapıt olan «Çin'de bir Misyon'a saldırı» adlı filmlerde alan derinliğine yer verilmiştir.

Ne var ki, bu dönemde derinlik genellikle dış çekimlerde söz konusu olmakta idi. Mitry bu olguyu şöylece açıklamaktadır: «bunun nedeni tamamıyla tekniktir. 1915 yıllarında kullanılan 35 ve 50 mm'lik orta odaklı objektiflerin alan derinliği olan bir görüntü verebilmeleri, ancak diyaframlarının güçlü bir ışığa ayarlanması ile mümkündü. Bu ışıklandırma ise, sadece dış çekimlerde yapılabilirdi».

Aklımıza şöyle bir soru gelmektedir: sinemanın ilk yirmi yılında neden sadece orta odaklı objektifler kullanılmıştır? Bence bunun tek nedeni bu objektiflerin dünyanın «normal bir görüntüsü»nü yansıtması ve sinemanın başarısında da bu olgunun önemli bir rolü olmasındadır. Diğer bir deyişle, bu objektifler toplumsal bir isteğe karşılık vermişlerdir. Başka türden istekler, başka niteliklere sahip objektiflerin ortaya çıkmasına yol açabilirdi.

Alan derinliği de bu gerçeğe uygunluğun sağlanması yönündeki çabalar açısından sadece fazladan bir unsur değil, ulaşılması ve elde edilmesi zorunlu temel bir öge olmaktadır. Amaç, seyircinin perdede kendini tanıması, gerçek yaşamın tüm renkleri ve boyutlarıyla yansıtılmasıdır. Bu durumda, üç boyuttan biri olan derinliğin ihmal edileceği düşünülemezdi. Bu etki bir yandan görüntüye üç boyutlu bir perspektifin varlığını kazandıracak diğer yandan da fotoğrafın gerçekleştiremediği hareketin perdede gerçekleşmesine yol açacaktı. Bu iki sonuç tamamıyla birbirine bağlıdır; çünkü, kişilerin perdede dikey olarak hareket ediyor görünmeleri ancak ışığın onlara ulaşması ve bir derinliğin, yapma bir perspektifin varlığı ile olanaklıdır. Nitekim, çoğu zaman, derinliğin var olmadığı ve geri hareketin kısmen mümkün olmadığı dahilî çekimlerde, ışığın yetersizliği nedeniyle, fonda gözü yanıltan ve kişilerin derinliğine hareketleri yerine görüntü derinliğini sağlayan resimli perdeler kullanılmıştır.

Gerçekte, çoğu incelemecinin düşündüğü gibi, alan derinliği alıcının bir etkisi değildir. Tersine alıcı bu etkinin gerçekleştirilmesi sorununa getirilen bir çözüm olmaktadır.

Mitry'nin bu konudaki açıklamasını aynen aktarıyoruz: «1925 - 1940 yılları arasında bazı istisnalar dışında, hangi nedenlerden ötürü, alan derinliği pek uygulanmamış ve bir kenara bırakılmıştır? Bazı kimselerin bu-

(*) Sözkonusu bu yazılar derginin ileriki sayılarında yayımlanacaktır. (Çağdaş Sinema)



Alan derinliği: Yurttaş Kane (O. Welles, 1941).

nu bir moda sorununa, diğer bazı kimselerin ise Sovyet sinemasının etkisine bağladıkları görülmektedir. Onları bu görüşlerinde tamamiyle hak-sız görmememize karşın, bu durumun gerçek nedeni sadece bu değildir. Geniş açılı objektiflerin kullanılması ile de her hangi bir ilgisi bulunmamaktadır. Daha doğrusu, bu türden objektiflerin kullanılmasının nedenleri tamamiyle farklıdır. Daha önce bir derinliğin elde edilebilmesi için diyaframın iyice ayarlanmasının yeterliliğini belirtmiştik. Ancak bunun yapılabilmesi, daha fazla ışığın varlığını zorunlu kılmaktaydı. 1925'den önce bu çok basit bir işlemdi; ortokromatik (*) duyarkatlı filmlerin kullanılması, aydınlatma gücü yüksek olan ışık yaylarının kullanılmasını mümkün kılmakta ve bu yayların sayısının artırılması ile daha güçlü bir ışık kaynağı elde edilebilmekte idi. Ancak, 1925 yılından sonra pankromatiğin (**) genelleştirilmesi ve ortokromatik duyarkatlı filmin yerini alması herşeyi altüst etmiştir. Kırmızıya ve görülebilen bütün ışınlara karşı eşit ol-

(*) Ortokromatik duyarkat : tayfın mor ve sarı arasındaki bütün ışınlarına karşı duyarlılık gösteren duyarkat çeşidi. Bundan dolayı, aşağı yukarı insan gözünün duyarlığına yakındır.

(**) Pankromatik duyarkat : tayfın görülebilen bütün ışınlarına karşı duyarlılığı olan duyarkat çeşidi. (Ç.N.)

mayan bir şekilde duyarlık gösteren pankro, kendisinin en zayıf noktası ile duyarlık gösteren mora yaklaşan ışıklandırma yaylarının kullanılması- nı engellemiştir. Böylece akkora dönüşen lambaların kullanılması gerek- miştir. Ancak bu aydınlatma yöntemi son derece güçsüz olduğundan ve ayrıca ilk pankromatikler öncekilere göre etkin olmadıklarından yeterli bir aydınlatmanın yapılabilmesi için diyafram ayarının yapılması ile ye- tinilinemiyor, diyaframın daha fazla açılması gerekiyordu. Bunun doğal bir sonucu olarak da, alan derinliği az olan, ancak, diyaframı fazla açı- labilen objektiflerin kullanılması yoluna gidilmiştir».

Görülüyor ki, Mitry 1925 ile 1940 yılları arasında derinliğinin pek uy- gulanmamasının nedenini pankromatiğin, ortokromatiğin yerini almasına bağlamakta ve olayları tamamıyla teknik bir açıdan açıklamaya çalışır- ken, bir çok çelişkinin de içine düşmektedir.

Şöyle ki, teknik açıdan herhangi bir üstünlük ve ekonomik açıdan hiç bir kâr sağlamayan ve eskisine oranla ortaya birçok teknik güçlük ve sorun çıkartacak tüm ışık ve objektif sisteminde değişikliklere gidil- mesini gerekli kılacak bir yeniliğin, uygulama alanı bulamayacağı orta- dadır. Oysa, ortokromatiğin yerini pankromatiğe bırakmasında bir çok açıdan yararlar sağlamıştır. Bunlardan birincisi, Mitry'nin de belirttiği gi- bi pankromatik duyarkatın, adından da belli olduğu üzere, ortokromatik duyarkata oranla her türlü ışığa karşı çok daha duyarlı olmasıdır. Mau- rice Bessy ve J. L. Chardans'ın «Sinema Sözlüğü» nde bu üstünlük şu şekilde belirtilmektedir: «ortokromatik duyarkatla, bir yüzdeki değişik koyuluk ve açıklıktaki renkler siyah beyazda oldukça dengesiz bir şekil- de belirlemekteydi. Bunun giderilmesi için oyuncular yüzlerini maviye bo- yamaktaydılar. 1927'den pankromatik duyarkatın ortaya çıkması ile mak- yayı doğala dönüşmüş ve doğadaki renkler siyah, beyaz ve grinin çok de- ğişik tonlarında gerçeğe yakın bir şekilde yansımıştır.»

Böylece, yalnız duyarlılık açısından bir üstünlük elde edilmemiş, ay- nı zamanda, doğal renklere daha sadık kalınmış ve gerçek daha iyi bir şekilde yansıtılmıştır. Bu teknik gelişimin nedeni sadece teknik açıdan açıklanamamakta aynı zamanda ideolojik bir yönü de bulunmaktadır. Si- nemanın ilk zamanlarındaki keskin siyah - beyaz kontrast artık seyirciyi tatmin etmemeğe başlamış, böylece, derinlik renk tonlarına oranla öne- mini yitirmiştir.

Mitry'nin, ortokromatik'den pankromatiğe geçişin ilk yıllarında yeni duyarkatın uygulama koşullarının oldukça sınırlayıcı olduğu, görüşüne ka- tılıyoruz. Ancak, bu emekleme dönemi pek kısa sürmüş ve 1931 yılında, yani çok kısa bir süre sonra, pankromatik Kodak tarafından geliştirilmiş ve «süper - sensitive Eastman» adı altında kömür, tuz, kalsiyum flüorürü, baryum, krom ve strontium karışımında oldukça gelişmiş bir duyarkat or- taya çıkarılmıştır. Bu nedenle, bu kısa ömürlü engelin, alan derinliği yö- nündeki bir çalışmayı önleyeceği düşünülemez.

Ortokromatik duyarkattan pankromatik duyarkata geçebilen ve ses- li sinemayı gerçekleştirebilen bir endüstrinin, pankromatik duyarkatta da derinlik sorununa bir çözüm yolu bulabileceği ve bu güce sahip bulun- duğu kabul edilmelidir. Ne var ki, bir baskı sonucunda duyarkatın nite- liğini değiştirmek zorunda kalan sinema endüstrisi, derinliği koruma ko-

nusunda bu türden bir baskı ve istekle karşılaşmamıştır. Mitry'nin bazı olguları, sadece bir teknik yöntemin, yerini diğer bir teknik yöntemle bırakması ile ortaya çıkan değişmelere bağlayan kuramını geçersiz kılan bu teknik değişmelerin, bağımsız olmadıklarını ve bazı ekonomik ve toplumsal gereksinmelerin bir sonucu oldukları gözden kaçırılmamalıdır.

Derinliğin ortadan kalkışı Sesin belirmesi

1925 yılından sonra, filmlerin çoğunda yer alan alan derinliği, yavaş yavaş ortadan silinmeye başlar. Bu durum Yurttaş Kane'ye kadar sürer (1941). Söz konusu her iki tarih ortaya bazı sorunlar çıkarmaktadır. Bir yandan, Mitry'nin de belirttiği gibi, «1925 yılları»nın ne ifade ettiği, diğer yandan da ortokromatik duyarkattan pankromatiğe ve özellikle daha kesin bir olgu olan sessiz sinemadan sesli sinemaya geçişin nedenlerinin incelenmesi gerekmektedir.

Derinliğin ortadan kalkışı ile sesli sinemanın ortaya çıkışı arasındaki ilişki ve aynızamandalığın Mitry'nin gözünden kaçmış olması şaşırtıcıdır.

Ortokromatiğin yerini pankromatiğe bırakmasının nedeni, başlangıçta bir takım pratik güçlükler çıkarmasına karşın, ikincisinin birincisine oranla çok daha etkin bir duyarlılığa sahip olmasıdır. Bu duyarlılık, sadece görüntünün gerçekçiliğini arttırmakla kalmamakta aynı zamanda sesli sinemanın zorunlu kıldığı 16 kare/saniye hızdan 24 kare/saniye hıza geçişteki ışık kaybını da gidermektedir. Brunius 1938'de aynen şöyle demektedir: «Pankro'yu ve diyaframı çok açık objektifleri, ışık alışı süresini saniyenin 1/30'den 1/50'ne indiren sesli sinemaya borçluyuz» (Photographie et photographie de cinema). Pankro, alan derinliği sınırlı objektifler ve sesli sinema teknik açıdan birbirlerini bütünlemektedir.

Ancak bu açıklama, sadece sesli sinemanın ortaya çıkışı ile alan derinliğinin önemini yitirmesi arasındaki rastlantıyı ortaya koymakta, bu rastlantının nedenlerini ise açıklayamamaktadır. Bu nedenlerin sadece teknik nedenler olduğu ileri sürülemez. Nitekim, Yurttaş Kane'den önce dahi, sesi alan derinliği ile birlikte kullanan bir çok filme rastlanmaktadır. Kaldı ki, geniş açılı objektiflerin varlığı da, diğer objektiflerin kullanılışını engellememekte ve daha güçlü bir ışık kaynağının kullanılması ile, bu objektiflerin diyafram ayarlarının yapılmasını olanaksız kılan hiçbir teknik güçlük söz konusu olmamaktaydı. Görüldüğü gibi, sesli sinemanın ortaya çıkışında tekniğin pek fazla bir etkisi olmamıştır.

Sesli sinemanın ortaya çıkışının «gerçek nedeni» ni, sadece sinema dili konusunda değil, aynı zamanda sinemanın ideolojik işlevinde de bir yenilemeye gidilmesi yönünde, Hollywood'ta beliren gereksinmede aramak gerekir. Seyircinin, sesteki, renkten ve derinlikten yoksun bulunan sessiz görüntüyü, gerçek olarak kabul edebilmesi tüm bu noksanlıkların giderilmesini zorunlu kılmaktaydı. Seyircinin bu görüntülerin gerçek olmadıklarını bilmesine karşın, gerçekmiş gibi kabul etmesi ve buna inanması ancak bu noksanlıkların giderilmesi ile olanaklıydı. Aksi halde, sinema işlevini yerine getiremeyecek ve yapmacıklığından ötürü seyirci

tarafından yadsınabilecekti. Ancak, sinemanın söz konusu noksanlıkları gidermeğe çalıştığını da belli etmemesi ve seyirciyi tuzağa düşürebilmek, böylece de ideolojik işlevini yerine getirebilmek için bir takım yollara başvurarak yadsımayı önleyen bir yöntem izlemesi gerekmektedir.

Sinema görüntüsünün gerçekle olan kesin ayrılığını gözler önüne sermekten öteye gidemeyen, bir takım noksanlıkları örtbas etme yolundaki teknik gelişmeler, uzun bir süreyi gerektirmiş ve bu gelişmeler «gerçeğin perdede yansıtılması» nı amaçlayan bir ideolojinin sonucu olmuştur. Perspektif yönündeki noksanlığın hareket ve alan derinliği, renklerdeki noksanlığın da, 1935 - 40 yıllarında trikrominin tecimsel alanda kullanılmaya başlamasına dek, pankromatiklerle giderilmesine çalışılmış, ancak, ne piyano ne de orkestralar sessiz sinemada sesin yerini tutabilmiştir.

Kabaca Hollywood'un düşüncesi şu şekilde özetlenebilir: tüm çaba ve harcamalar gerçeğe sahip çıkma adına değil, gerçeğin temsilcisi olmayı savlıyan, bu görüntünün inandırıcılığını arttırma adına yapılmalıdır.

Birçok sinema tarihçisi, sesli sinemanın, sessiz sinemanın en verimli yıllarında, özellikle Sovyet sinemasında kurgunun son derece geliştiği ve bir sinema dilinden gururla söz edilmeye başlandığı bir dönemde, tüm bu değerleri yıkarak onun yerini almasını hayretle karşılamaktadırlar.

Kaba güldürülerin dışında, seyircide «gerçeğin izlenimi» ni uyandırmayı amaçlayan Hollywood sineması, sessiz sinema döneminde sesin eksikliğini ara yazılarla doldurmak yolunu seçmiştir. Kısa bir süre sonra, bu eksikliği de gidermesinden daha doğal bir şey olamazdı. Sovyet sinemasında ise, kurgu sayesinde seyirci bir inceleyici durumuna sokulmuş ve böylece de, filmin salt bir gösteri ve görüntünün de gerçeğin bir yanılsaması durumuna indirgenmesi önlenmiştir.

Kurgu, Bazin tarafından gerçek mekân ve süreye uygunluğu bir varsayım olarak kabul edilen ve bu niteliğinden ötürü de «gerçekçi» (realist) olarak adlandırılan sinema görüntüsünün bir algılamının sonucu olan süreklilik etkisini bozmaktadır. Ancak bu aldatmacanın sürdürülebilmesi, sözkonusu süreklilik etkisinin varlığını gerekli kılmaktaydı. Bazin bu konuda şöyle demektedir: «Şayet biçim ve kurgu sinema sanatının özünü oluşturmakta ve bir veri olarak beliren gerçeğe bir takım katkılarda bulunmakta ise (ancak kendisi buna inanmamaktadır), sessiz sinema eksiksiz bir sanattır. Bu düşünceye göre, ses ikinci derecede bir görev yüklenmekte ve tamamlayıcı bir unsur olmaktan öteye gidememektedir».

Ne var ki, Vertov ve Ayzenştayn, sesle görüntü arasında bir bağımlılık görmemekte ve bu ilişkiyi diyalektik bir ilişki olarak tanımlamaktadırlar. En azından, bu kuramcılara göre, sesin Hollywood sinemasının aksine, başta gelen bir görev yüklenmediğini kabul etmek gerekir.

«Gerçeğin izlenimi» ideolojisine dayanan ve konuşmanın (sesin) bu hissi güçlendirici bir görev yüklendiği sinema görüşü ile gerçeğin aşıldığı, sesin bu hissi güçlendirmenin dışında başka katkılarda bulunduğu, hattâ bir çatışma unsuru olarak belirlediği ve gerçeğin dışında farklı bir gerçeğin de oluşturulduğu, seyircinin bu farklılığı çözümlemek zorunlu-

luğunu hissettiği sinema anlayışı arasında büyük bir çatışma söz konusudur.

İdeolojik bir gereksinimin doğal bir sonucu olarak da ses, Hollywood sinemasında gerçeğin izlenimini güçlendirici bir görev yüklenmiş ve böylece daha önce bu görevi yüklenen diğer yöntemlerin önemlerini yitirmelerine, örneğin, alan derinliğinin ortadan silinmesine yol açmıştır. Çünkü, ses, Hollywood sinemasında görüntüye sadece bir eşzamanlılık içinde girmekte ve aynı zamanda ona egemen olmaktadır. Diğer bir deyişle, Hollywood sinemasında, ses, bir boşluğu ideolojik önerilerle doldurur. Bizce, sesli sinemanın, kurgu konusunda Griffith dışında başarılı sonuçlar alamayan Hollywood'da yerleşme alanı bulması, hiçbir şekilde bir raslantı değildir. Sesli sinemanın ortaya çıkış bir takım teknik kayguların değil, tamamen ekonomik nedenler ve büyük tröst ve bankalar arasındaki rekabetin bir sonucudur. Sinemada Vitafon sistemi ile ilk ses kaydının, Morgan Bankası tarafından finanse edilen Western Electric Şirketi tarafından gerçekleştirildiği, herkesçe bilinmektedir. Ancak bu şirket, sesli filmlerin yaygınlaşması halinde, bir filmin her gösterildiği ülkenin dili ile seslendirilmesi gerekli olacağından, ve bu işlem de oldukça pahalıya malolduğundan, yabancı ülkelerdeki egemenliklerinin yokolacağından kaygulanmıştır. Bu maceraya atılmak için, İflâsın eşiğinde ve yitirecek fazla bir şeyi bulunmayan paravan küçük bir firmanın kullanılması uygun olacaktır. «**Warner Brothers**» şirketi bu iş için biçilmiş kaftandı.

Ancak 1926 da, bu şirketin gerçekleştirdiği ilk sesli ve şarkılı film, «Don Juan», büyük bir başarı kazandı. Bu olay, tecimsel alanda büyük bir rekabetin başlamasına yol açmıştır. Western Electric'in Warner için Vitafon'u gerçekleştirmesi üzerine, Fox şirketi de Movieton'u uygulama alanına soktu. Fox, 1927 yılında piyasaya birkaç kısa sesli film çıkarır, Warner ise «The Jazz Singer» i hazırlar. Böylece, büyük şirketler de, paravan firmaların sesli sinemanın başarısını tanıtlamalarından sonra, tüm güçleriyle bu alana dalarlar. Bu durum, yani sesli sinemanın teknik açıdan değil, tecimsel açıdan üstünlüğünün anlaşılması üzerine uygulama olanağı kazanması, sinemadaki gelişimin teknik gelişime bağlı olmadığını, tam tersine, teknik gelişimin ekonomik ve ideolojik bir isteğin sonucu olarak belirdiğini bir kez daha tanıtlamaktadır.

Ancak, sinemanın bulunuşunda söz konusu edilen durumun, aynen sesli sinema için de geçerli olduğunu ve sesli sinemanın uygulama alanı bulmasından çok önceki tarihlerde, 1910 - 15 yıllarında bilimsel ve teknik açılardan bilindiği ve 1912 de Lauste'un deneyleri sonucunda sorunun tamamen çözümlendiğini belirtmek isterim. Bu bulgunun, uygulama alanına konmasındaki gecikme ise, teknik nedenlerden ve kaygulardan ileri gelmemiş, bazı kapitalist endişeler ve mekanik sinema için girişilen yatırımların, mümkün olduğu kadar amorti edilmesi yönündeki tecimsel düşüncelerin bir sonucu olmuştur. Diğer yandan, sinematografik görüntünün, renk ve ses açısından taşıdığı noksanlıkların giderilmesi yönündeki istek de, bu buluşun uygulama alanına girmesine bir neden olmuştur.

(Kısaltarak çeviren : Yakup Barokas).

jean - patrick lebel

sinema ve ideoloji

(SİNEMA BİLİMSEL BİR BULGU MU? İDEOLOJİK BİR TÜRETİM Mİ?)

Sinemanın kuramsal sorunlarını çözümlemeyi amaçlayan ilerici çalışmalarında pozitivist eğilimler gördüğümüz için, bu çalışmaları toptan gözden geçirmek ve eleştirmek zorunluğunu duyuyoruz.

Amacımız sinema tartışmalarını noktalamak olmadığı gibi, kısır polemiklere de yol açmak istemiyoruz. Biz, — ister «Cinéthique» dergisi gibi ilk sayısından, ister «Cahiers du Cinéma» dergisi gibi sonradan — bizler gibi diyalektik düşünceyi benimseyen bu dergilerin içine düştükleri çelişkileri ortaya çıkarmak istiyoruz. Söz konusu dergilerin çalışmalarını ilginç ve saygıya değer bulmakla birlikte, oldukça dağınık, birbirinden kopuk, kimi zaman da çelişik bulmaktayız. Belli bir teorik bütünlük göstermeyen bu çalışmalar, yarattıkları kavram kargaşası ile de sorunları daha zor çözülür bir duruma getirmektedirler.

Yine de, ortaya yeni yeni sorunlar atan bu eleştiriye, çağdaş sinema adına çok şeyler borçluyuz. Özellikle, düşüncelerimizi geliştirmede, söz konusu sorunların ortaya atılması, yardımcı olmuştur.

G e ç e r l i b i r e l e ş t i r i ü z e r i n e

Bütün çatışmaların kaynağı, sinemada «gerçeğin izlenimi» olarak bilinen olgudur. Sinema, kendine özgü zaman akışı ile, fotoğraf gerçekliğini, fotoğrafın nesneleri mekanik bir biçimde yeniden üretme özelliğini, zaman içinde gerçekleştirir. Böylelikle gerçeği yansıtır izlenimini verir. Sonuç olarak da, gerçeği ve dünyayı yeniden gösterir.

Bu olgunun ideolojik sonuçlarına haklı olarak karşı çıkan ve yaşam da varolan «gerçeğin» sinemasal gerçekle bir olmadığını tanıtlamak isteyen Cahiers du Cinéma ve özellikle Cinéthique dergileri, sinemanın tüm bu özelliklerini, doğrudan doğruya alıcının özel ideolojik niteliğine bağlamaktadırlar. Cinéthique, daha da ileri giderek, alıcının bu niteliklerini, önceden düşünülmüş kesin bir ideolojik tasarı olarak görmektedir. (Bu yazıda, alıcı kelimesini yalnız alıcı aygıtını belirtmek için kullanmıyoruz. «Alıcı» kelimesini söz konusu eleştirmenler gibi biz de, bir filmin çekimi ile gösterimi arasında yer alan işlemler sürecini belirtmek için kullanıyoruz.

Görüşlerimizi açıklamadan, söz konusu dergilerden birkaç alıntı almayı uygun görüyoruz :



Alis Harikalar Ülkesinde: perspektifin büyüü.

Cinéthique'e göre, alıcı tutucu ve idealist bir ideoloji üretir :

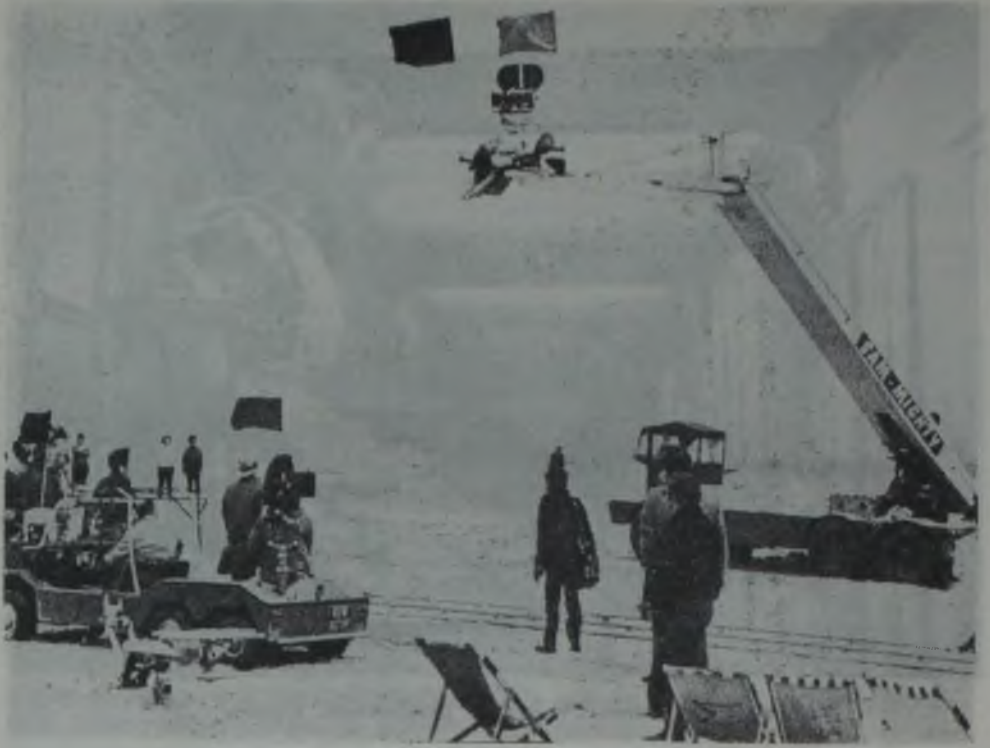
«Görünüşte, burjuvaca film çekmeden daha doğal, daha suçsuz bir-şey olamaz. Yeter ki, film, alıcının yapısı gereği ürettiği «gerçeğin izlenimi» ideolojisine göre çekilsin.» (Gérard Leblanc, «Yön», Cinéthique no. 5).

«Sinema özdeksel niteliği gereği iki yönlü ideolojik etkinlik yaratır :

a) YENİDEN ÜRETİR : Varolan ideolojileri yansıtır. Böylelikle bile-rek veya bilmeyerek bunların yaygınlaşmasını sağlar.

b) Kendine özgü bir ideoloji ÜRETİR : GERÇEĞİN İZLENİMİ... Bir ideoloji, gerçeğe benzer görünümünün bütünü olduğuna göre, sinema yansıttığı ideolojiyi güçlendirmekte, onu bir gerçekmiş gibi ortaya koymaktadır... Bu nedenle sinemanın (b)'de belirttiğimiz görevi (a) bakımından da vazgeçilmez bir özellik taşır. Gerçeğin izlenimi ortadan kaldırıldığına yansıtılan ideolojiler de desteksiz kalacak ve çökecektir. (Bu, yalnız sinemada söz konusu olabilir.)» (Jean - Paul Fargier, «Sinema - Politika ilişkisinin kuramsal açıdan tanımlanması üzerine bir deneme», Cinéthique No. 5) (Bu yazının tümünün kısaltılmış bir çevirisi, Yeni Derginin 64. sayısında yayımlanmıştır. Ç.N.)

«Alıcı tümüyle ideolojik bir aygıttır. Tamamiyle Kuartroçento'nun bilimsel perspektifinden miras kalan perspektif yasalarını üretir». (E. Le Gri-vés - Luciani, «Bir teorinin doğuşu», Cinéthique No. 5).



Sinemada tekniğin fetişizmi: One Plus One (Godard).

«Sinema pratiğinde uygulanan ilk ideoloji sinemayı belirler ve tüm tekniğini biçimlendirir. «Alıcı», Rönesans'tan miras kalan perspektif yasalarını yeniden üretir ve bu yasaları doğuran ideolojiyi yayar. Bu. «üçüncü boyutun dinbilimi» diye adlandırılabilir». (E. Le Grivès - S. Luciani, «Bir yazma - okuma yöntemi için», Cinéthique No. 6).

Sinemanın ideolojik amaçlarını kuşku ile karşılayan ve bunları «alıcının etkisi»'ne bağlayan Cinéthique'ten aktardığımız bu alıntılar çoğaltabiliriz. Ne var ki, derginin en önemli kuramsal taslak yazılarında rasladığımız bu kuşkunun nedenleri hiç bir zaman açık secik ortaya konmamaktadır. Dergideki yazıların çoğunda, Cinéthique'in deyimi ile, sinemanın «doğal ideolojik eğilimi»nden sık sık bulanık bir biçimde söz edilmektedir.

Cahiers du Cinéma'ya göre ise, sinema doğrudan doğruya egemen ideolojiyi filme alır.

«Sinema «doğal olarak» gerçeği yeniden üretir. Çünkü, alıcı ve film bu amaçla yapılmışlardır. Öte yandan, sinemanın kullandığı teknik ve aygıtlar düzenin bir parçasıdır ve bunlar aracılığı ile sinemanın yansıttığı «gerçek», aslında **egemen ideolojinin gerçeğidir**. Bu açıdan, alıcıyı dünyayı olduğu gibi kaydeden tarafsız bir aygıt olarak tanımlayan klasik sinemanın «saydamlık» teorisi bütünüyle tutucudur... Sinema, başlangıcından beri, «şeyleri» **gerçekte oldukları gibi değil, ideoloji tarafından**

yansıtıldıkları gibi yeniden yaratır. Bu ideolojik yansıma, sinemanın konu, üslup, biçim, öz ve anlatım yolları gibi tüm filmik öğelerini etkiler. Dolayısıyla sinema bu ideolojik yansıma yolu ile konuşur, gösterir ve öğretir.» (J. L. Comolli - J. Narboni, «Sinema - İdeoloji - Eleştiri», Cahiers du Cinéma No. 216).

Comolli ve Narboni'ye göre sinema, ideolojik bir sunuşun yeniden betimlenmesidir. Alıcı kendinden bir ideoloji üretmez, ancak varolan bir ideolojiyi filme alabilir. Bu ideoloji de **kesinlikle egemen ideoloji olur.** Böylece, idealist bir anlayıştan ayrılamayan bir ideolojinin öze bağlı bir kavramı ortaya çıkar. Dünyayı ve nesneleri filme almaya başlarken, bir çeşit ideolojik ince bir duyarkat, edilgin olarak tanımlanan alıcıyı kapsıyacak ve alıcı her ne kadar «bağılılıkla» gerçeği yansıtmakta ise de, bu gerçek tümüyle ideolojik olacaktır. Bu da, alıcının çalışmaya başladığı andan itibaren egemen ideolojiyi filme aldığı anlamına gelir.

«İdeolojik kalıntı» görüşü, her ne kadar Cahiers du Cinéma'nın son sayılarında açıkça biçimlendiyse de, önceden de derginin bazı yazılarında bu görüşü bulabiliriz. Sözgelisi, S. Pierre'in şu sözlerini okuyalım:

«Kurgu, (egemen ideolojinin) tuzakçı betimleme sinemasına karşı, tutucu olmayan bir sinema yaratmanın tek yoludur...» (S. Pierre, «Kurgu üstüne», Cahiers du Cinéma No. 210).

Söz konusu dergi, yukarıdaki görüşleri geliştirmeden önce, André Bazin'in etkisi altında, «gerçeğin izlenimi» sorununa idealist bir görüşle yaklaşmaktaydı. Derginin idealist bir görüşten, materyalist bir görüşe nasıl geçtiği ise ayrı bir incelemeye konu olabilir.

Öze bağlı bir sinema anlayışı

Alıcıyı, ister Cinéthique gibi, bir ideoloji üreticisi, ister Cahiers gibi önceden biçimlenmiş bir ideolojinin basit bir yansıtıcısı kabul edelim, birbirinden pek farklı olmayan her iki durumda da, ideolojinin mekanik bir anlayışı karşısında bulunuyoruz.

Her ne olursa olsun, sinemanın tamamiyle tanıtlanmış olan taraf tutan ideolojik özelliğinden ve filmlerin egemen ideoloji tarafından idealist bir biçimde kullanılması ile, sinemaya özgü olan «gerçeğin izlenimi»nden söz edildiğinde, öze bağlı (essentialiste) bir sinema anlayışına varılmaktadır.

Sinemanın varoluş nedenini, kendi «özdeksel» yapısında ararken (ki bu bir madde fetişizmidir), egemen ideolojinin sinemayı kullanım biçimini, sinemanın doğal ideolojik kalıntılarıyla karıştırarak, onu tümüyle ideolojik bir araç olarak görüyoruz. Böylelikle, aracın kendi özünden gelen bir öz tanımlanması tehlikesini de kabulleniyoruz.

Anti-Bazin'ci olmak çabası içinde olan bu grup eleştirmenler, aslında Bazin'in etkisinden bir türlü kurtulamamışlardır. İdealist düşünce tarafından olumlu gösterilen bir işareti, olumsuz olarak göstermek (veya tersini yapmak) sahte-materyalist, pozitivist bir tutumdur.

Özellikle, sinemanın varlık nedenini, sinemanın içinde aramayı amaçlayan ve bu yönde bir çaba gösteren düşünce, zorunlu olarak, mekanik ve öze bağlı bir görüşü savunmamıza yol açmakta ve onunla savaştığımızı sanarak, idealizmin açmazına saplanmamıza yol açmaktadır.

İdealist tarihi bir garanti

Sinema aygıtının «ideolojik yapısına» inanmak kişiyi Marcellin Pley-net gibi idealist yapar. Pley-net sinemanın bütünüyle egemen ideoloji tarafından türetildiğini ileri sürmektedir.

«Hegel (1770-1831) resim tarihini kapatırken; resim, uyguladığı bilimsel perspektifin kültürel kökeninin bilincine kesin olarak varırken, **perspektif ideolojisinin yasalarını mekanik bir biçimde üreten** fotoğrafın, Niepce (1765-1838) tarafından bulunması çok ilginç bir raslantıdır.» (M. Pley-net, «Ekonomik, İdeolojik, Formel», Cinéthique No. 3).

Açıktır ki, yazar, olayların gerçek oluşumunu ters kavramaktadır. Sinema, kullandığı maddenin özelliklerini önceden araştıran ve iyice tanıyan bilimsel bir bulgudur. İdeolojik bir türetim değildir. Çeşitli gereçler, ışığın özellikleri ve ağıtabaka izleniminden yararlanarak, maddi nesnelerin maddi görüntülerini elde eder.

Kaldı ki, o günlerde, egemen ideoloji ne tam olarak kendi **bilincine** varmış, ne de kendini korumak için bilimi seferber etmiştir. Çünkü egemen ideoloji, kendini hiçbir zaman geçici görmez. Devleti yeni eline geçirmiş ve gelişme döneminde olan kapitalizm, tutucu ve dinci bir ideolojiye gereksinme duymuyordu. (Emekçiler daha sınıf bilincine varmamış, Marx ise bir çocuktu). Kısacası, yazar, ideolojiyi üretim ilişkilerinin bir yansıması olarak gören öğretinin temel bir verisini hesaplamamaktadır.

M. Pley-net'in görüşlerini, Jean-Luc Godard şöyle eleştiriyor:

«Pley-net ve arkadaşları düşüncelerini iyi anlatamadılar. Fotoğrafın bulunuşu, demiryolu ve telegraf gibi kitle iletişim araçlarının tutucu bankerler tarafından bulunusu ile aynı zamanda olmuştur. **Gerçeği yığınlardan gizleme çabası içinde olan burjuvazi, resim ile romanı yetersiz bulunca, kitle iletişimi için yeni bir ideoloji türetti: fotoğraf.** İlginç olan, Niepce-Hegel ilişkisi değildir. Niepce-Rothschild ilişkisi ve Hegel'in Rothschild tarafından kullanılmasıdır, asıl ilginç olan.» (J. L. Godard, «İlk İngiliz sesleri», Cinéthique No. 5)

Resim alanında geliştirilen «perspektif yasalarına» ideolojik bir içerik yakıştırmak, görüşüme göre, iki nedenle tartışma konusudur:

1) Resim, «gerçeğin» tümünden bir yeniden işlenmesidir. Bir resim tualı üzerinde, «gerçek», yanıltıcı bir alanda, ressam tarafından çizgiler ve renk ilişkileri içinde yansıtılır.

Sinemada ise, durum baskadır. İnsan gözünün yerini alan alıcı, ışığın bir doğrultuda yayılması yasalarına göre, gerçeği nesnel bir biçimde yansıtır.

Bütünüyle bilimsel olan ve ideolojik bir yanı bulunmayan söz konusu ışık yasaları, aynı zamanda, «perspektif etkisi»ni de yaratırlar.

Dünya ile ay arasındaki uzaklık, «perspektif»le de ilgisi bulunan ışığın düz yayılma özelliğinden yararlanılarak ölçüldüğü için, «ideolojik» olabilir mi?

Bizce Cinétique benzer bir yanılgıya düşmüştür.

2) Özellikle resim alanında, «perspektif yasaları»nın ideolojik içeriğine verilen önemi azıcık şematik buluyorum. Bu yasaları, doğdukları ve geliştikleri tarih döneminden ayrı düşünmemek gerekir. Burjuvazinin gerileme döneminde tutucu olan «natüralizm», burjuvazinin ilerleme döneminde ilerici nitelikler taşıyordu. Gerçekten de, natüralizm o günlerde, resimdeki dinci betimleme biçimlerine ve feodal ideolojiye karşı çıkmış ve Fransız burjuva devriminin teorik temelini oluşturmuştur.

Bütün bunları, ideolojik aşırılıklardan kaçınmamız için söylüyorum. Biçim benzerlikleri, bir biçimin özünü başka bir biçimin özü ile yer değiştirmemize yol açmamalıdır.

Biçim ve özü birlikte düşünmek ve incelemek gerekir. Aksine bir tutum, kişiyi idealist görüşlere götürür. Sözünü ettiğimiz eleştiri de, iyi niyetine ve idealizmi ters-yüz etmek çabasına karşın, bu durumdan kurtulamamıştır.

Doğal olmayan kültürel bir kalıntı

Alıcı kendinden ideolojik bir aygıt değildir. Herhangi bir ideoloji üretmediği gibi, yapısı gereği de, yalnız egemen ideolojiyi yansıtmak zorunda değildir. Alıcı, ideolojik yönden tarafsız bir araçtan, bir aygıttan, bir makinenin başka bir şey değildir. Bilimsel verilere göre çalışır ve bir yeniden - üretme ideolojisine göre değil, bilimsel bir temel üzerine kurulmuştur.

Bu görüşümüzü tanıtlamak için bilimsel sinemaya bir göz atmamız yeterli olacaktır. (Cinétique sinemadan söz ederken, sinema türlerinin tümünü ele almıyor. Sürekli olarak gösteri sinemasından (cinéma-spectacle) söz ediyor ve bu tür sinemanın özelliklerini, «alıcı ideoloji üretir» diyecek kadar, bütün sinemaya yaygınlaştırıyor).

Bir mikroskop aracılığı ile, birtakım biyolojik işlemlerin filmini çekelim. Bu film, kesinlikle, seyirciye herhangi bir ideoloji iletmiyecektir. Bu durumda, sinemanın, deney ve bilgilerin iletilmesinde **gözlemci** ve **eğitici** bir görevi vardır.

Eleştirdiğimiz yazarlar, olayları çok basitleştirdiğimizi ileri süreceklerdir. Kendilerini ilgilendiren, bilimsel olmayan, teknik ve estetik yönleri geliştirilmiş bir sinema, yani gösteri sineması olduğunu söyleyeceklerdir. Buna karşılığım şudur: aramızdaki tek fark, işte bu **geliştirme**'den doğmaktadır.

Sinema bütün diğer araçlar gibi, ideolojik amaçlarla da kullanılabilir. Nitekim pratikte, egemen ideoloji sinemayı kendi ideolojisini yaymak için kullanmaktadır. (Özellikle gösteri-sinemasını).

Öte yandan, alıcı her ne kadar ideolojik bir araç değilse de, sinema (daha doğrusu **her film**) bir **ideoloji iletme aracıdır**. Gerçekten sinema, her filmde ayrı bir ölçüde ideolojiyi yeniden-üretir. Bu ideolojik yeniden-üretim,

yeniden geliştirim ve yeniden yapım, filmin hazırlık yapım ve dağıtım evrelerinde oluşur.

Eğer sinema, «doğal olarak» egemen ideolojiyi yansıtıyorsa, bu, alıcının «doğal» bir sonucu değildir. Egemen ideolojinin sinema üzerindeki **egemenliğinin** bir sonucudur. «Doğal» terimini, «kültürel» terimi ile değiştirmek ve alıcının doğal kalıntıları yerine, sinemacının ideolojik tutumu ve seyircinin ideolojik konumundan söz etmek gerek.

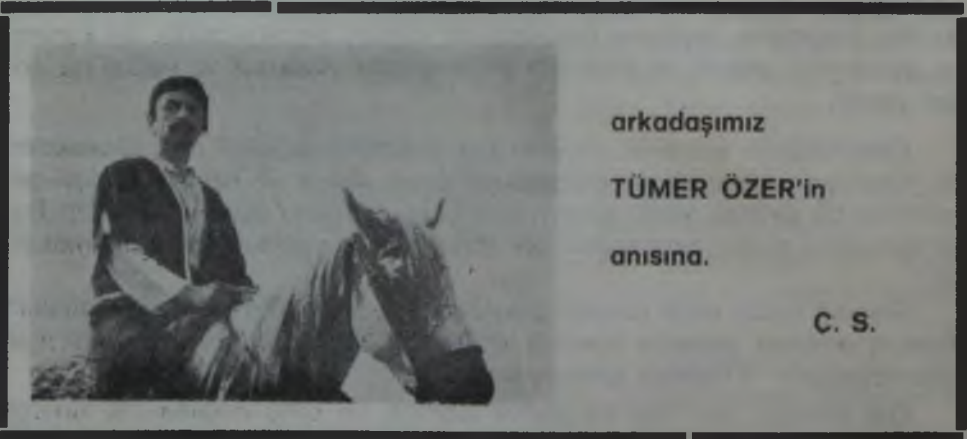
Bu ideolojik ilişkiler daha basit bir düzeyde de konabilir. Gerçekten de, ideolojik boyut, film seyirciye ulaştığı anda doğar.

Düşüncelerimizi açıklığa kavuşturmak için, bir kez daha bilimsel sinemaya dönelim. Yukarıda sözünü ettiğimiz bilimsel filmin ideolojik tarafsızlığı, konusunun tarafsız olmasından doğmamış filmi çeken sinemacının tarafsız davranışından ileri gelmiştir. Film çeken, ideolojik bir tarafsızlığı amaçlamamakla birlikte, filmin ideolojik tarafsızlığı, bilimsel bir çalışma yönteminin sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

Tersine bir durumu, tarafsızlığı amaçlayan Amerikan «**underground**» sinemasının filmlerinde görebiliriz. Andy Warhol'un önderlik ettiği tarafsız sinemanın en uç örneğinde, alıcı rastgele sokağa yerleştirilmiş ve çalıştırılmıştır. Gösteri - sinemasına bir tepki olarak yapılan bu film, sonuç olarak, bir çeşit «gösteri» olmuştur. Yanlışlıkla da olsa filmde bir ideoloji yansımıştır.

Konuya idealist veya pozitivist bir görüşle eğilen sinema eleştirmenleri ve bunların yarattıkları estetik, filmlerdeki ideolojik gelişimi, sinemanın «özünü»ne bağlı bir «şey» de, yani alıcının içinde yuvalanmış bir «sır»da arıyorlar. Oysa, böyle bir «sır» yoktur ve tüm arama çabaları da boşunadır.

(Kısaltarak çeviren : Y. Boz)



kusurlu bir söylev

J. P. Oudart, «Kusurlu bir Söylev» yazısında, klasik Hollywood ve modern Avrupa sinemalarını bilimsel bir yöntemle incelemekte, ideolojinin sanat pratiğini nasıl belirlediğini ayrıntılarıyla gözler önüne sermekte ve burjuva sinemasının gerçeği kaydediş ve sunuş sistemlerini ayrıştırarak yıkmaya çalışmaktadır.

Yazar, sık sık semiyolojik terimler kullanmasına karşın, «Kusurlu bir Söylev» bütünüyle anti-strüktüralist bir incelemedir.

Yazıda geçen terimlerin bir çoğunun kültürümüze yeni yerleşmiş olmaları ve yazarın klasik eleştirinin yazı anlayışını yadsıması, yazının okunmasını bizler için güçleştirmektedir. Bu nedenle, yer yer, açıklayıcı dip-notlar eklemek zorunda kaldık.

Ç. S.

«Klasik» sinemayla bugün aramızda bulunan yeterli tarihsel ve eleştirisel uzaklık ve onun yazı biçiminin (écriture cinématographique) kuramsal bir örneğini çıkarmak olanağı sayesinde (çeşitli belirlenimlerinin ve bunların birbirlerini etkilemelerinin, aldığı görünümünün ve geçirdiği değişimlerin daha sağlam bir biçimde yerine oturtulmasına, yani tarihinin yazılmasına izin verecek tahlillerden daha önce), gitgide daha tutarlılaşan — ve çok ampirik bir yaklaşımın bile tema ve üslûp açısından belli sayıda değişmezleri ortaya çıkardığı — bir çağdaş filmler bütünüünün tahliline izin veren, bir eleştiri aygıtının geliştirilebilmesi de olanaklı olmaya başlamıştır. Bizi burada ilk elde ilgilendirecek sorun, «klasik» sinemanın (Hollywood sineması) ve çağdaş sinemanın (Avrupa sineması) **senografik** kaydediş biçimidir (inscription scénographique). (1)

Demek ki, bu değişmezleri birçok çağdaş filmde ortaya çıkardıktan sonra (önce, bir film kişinin — genellikle bir çocuğun — oluşturduğu ortak yapıntısal (fictionnel) bir eksen olan filmlerde), klasik sinemanın **kurulacak** bir yazı örneğinin bazı öğelerinden yola çıkarak, bu filmlerin belirlenimlerini yerine oturtmaya, bir sistem olarak oluşturmaya ve bu sistemin çıkmazını düşünmeye çalışacağız.

(1) Kaydediş biçimi terimiyle (tema, dekor, ses ve renk gibi) filmik öğelerin filmde kullanılması ile ilgili teknik, yöntem ve sonuçlar belirtilmektedir. Senografik terimi ise «dekor» anlamında değil, bir «sahnenin çizilmesi» anlamında kullanılmaktadır. Senografik kaydediş biçimi: Bir sahnenin çizilmesi için kullanılan kaydediş biçimidir. Örneğin alan derinliği ve kullanılış tarzı, kişileri çerçevenin içinde hareket ettirmek yöntemleri. . . v.b.

Burjuva kurumları, uygulamaları ve töreleri karşısında ideolojik (politik değil) (2) bir kopuş içinde bulunan seyircinin bu kopuş durumu içinde doğrulanma isteğine karşılık veren bu filmler, o şekilde tasarlanmaktadır ki, söylevlerini gene bu seyirci, **kendi kopuş hayallerinin sonucu** olarak kabul etmektedir. Bunun için, bu filmlerin tümü, son derece sistematik bir biçimde, kendilerinin toplumsal ve politik açıdan söylemediklerini, seyirciye ideolojik açıdan söyleten gidimli (3) bir stratejiyi uygulamaktadırlar. Hikâyeleri de açıkça gerçek ve güncel toplumsal pratiklere dayanmaktadır: yapıntılarının bir film kişisiyle öteki figüranlar arasındaki şiddetli, uzlaşmaz bir karşıtlık sonucu olarak ortaya çıkardığı, ama gerçekte üst - belirlenim (4) açısından her türlü diyalektik kaydın havada kaldığı, sözü geçen kopma durumu. («**Le Souffle au coeur**» üstüne, bunun sorunsallığını ele alıp geliştiren yazımıza ve Serge Daney'in, gene birçok noktalarını geliştirdiği, «**Le Messager**» üstüne yazısına bakınız. «Cahiers du Cinéma» N. 230, 231).

«Klasik» Hollywood sineması.

Hollywood'vari filmlerde görebildiğimiz tematik ve yazısal değişmezler içinde, **stratejik açıdan**, şunları sayalım :

a) Bütün film kişileri bir planda aynı yeri alabilirler (yani aynı biçimde sunulmaya hakları olabilir), aynı planı paylaşabilirler (toplu olarak sunulabilirler), bir plandan diğerine, birbirlerine seslenip karşılık alabilirler (birbirlerini aynı biçimde görüp anlayabilirler, görsel ve dilbilimsel hayali bir ortaklık oluşturabilirler);

b) Genellikle, bu film kişileri, bir kısmının diğerlerini safdışı etmesiyle çözülen zıt bir ilişki içinde bulunurlar, bu safdışı ediş de birincilerin, mülkiyetini tartıştıkları **tek bir çerçeveden** (bir sahne, bir ev, bir arazi) ikinciler tarafından kovulması demektir;

c) Bu birincilerle ikincilerin karakterleri gözle görülebilir durumdadır, oyuncuların fiziki görünüşleri ile kesin olarak belirlenmişlerdir.

Yani :

1) Zıtlıklarının nedenleri ve doğrulamaları, birbirleri ile karşılaştıkları anda kaydedilir ve tanımlanır;

2) Karşılaştıkları alan — çoğu kez tartışma konusu olan burası—

(2) Toplumun baskısı altında bunalan, ancak bu baskının nedenlerinin bilincinde olmayan seyirci, (kafasında birtakım hayaller yaratarak) metafizik bir haşkaldırma gösterir ve toplumdan ideolojik bir kopuş içinde olur.

Tersine bilinçli seyirci, politik bir kopuş içindedir ve düzenin değişmesi için hareket eder.

(3) Gidimli (discursif): bir önermeden başka bir önerme çıkararak ve böylece bir takım aralık düşünümlerden geçerek ilkedен sonuca varan (bir düşünüş).

(4) Üst-belirlenim (surdetermination) diyalektik ve tarihi materyalizmin psikanalizden aktardığı bir terimdir. Ekonomik alt-yapı üst-yapıyı belirler. Üst-yapılarda, sırasıyla, birbirlerini ve toplumsal fenomenleri etkilerler. Üst-yapıların bu etkinliğine üst-belirlenim denir.



Demir At (John Ford, 1926).

dır —, öğretinin oluşturduğu kurum gibi (ev/aile, kale/alay), **elden çıkarılamaz bir değer** olarak tanımlanmıştır;

3) Film kişileri, genellikle ne birbirlerini değiştirebilirler (kuvvet kullanma dışında), ne de başka kişilerin işe karışması ile değişebilirler (figüran takımı nasıl oluşturulduysa hep aynı kalacaktır).

Çok şematik olarak denebilir ki, Hollywood yapıntısının tematiği (özellikle western'in) doğrudan doğruya Amerikan toplumunun ekonomik uygulamaları ve ideolojik sistemleri (rekabetçi uygulama ve serbest teşebbüs ideolojisi, ve diğer kurumlarındaki eşitlikçi hümanizm) arasındaki egemen çelişkilere dayanır ve bu çelişkileri, imgesel bir biçimde, alanlarını **kaydırarak** (teşebbüs/aile, çift), yani ekonomikten cinselle bütün etkenlerini kaydırarak, çözer, sonunda da, seyircinin bütün figüranların hemfikir oldukları ideolojik görüş doğrultusunda boşalmasını zorunlu kılar.

Hollywood'vari figüranların ideolojik ortaklığı, serbest teşebbüsün uygulanması ve ekonomik ideolojisindeki itilmiş bir karşıtlığın kaydedilmesi üzerine kurulur — çelişki böylelikle erotik açıdan yeniden kaydedilmiştir (5) (cinsel rekabet) —, buna karşılık, yapıntısının son amacı (ortak ideolojinin doğrulanması) cinsel olanın itilmesini içermektir.

(5) Yeniden kaydetmek, aşağıdaki öğelerden birinin filme kaydedilmesi demektir:

a) filmle ilgisiz bir alandan, başka bir filmde, değişik bir sinema okulundan, vb. alınan öğeler. (söz gelimi, Godard ilk filmlerinde Amerikan sinemasının bir yeniden kaydını denemiştir);

b) bir filmde, daha önce başka bir biçimde kaydedilen öğeler. (Oudard'ın verdiği örnekte cinsel ilişkiler).



Le Messenger (J. Losey, 1970).

Örnek 1: Fred Niblo'nun «Baştan Çıkarıcı»'sında (1926) Greta Garbo bir Fransız bankacısını ayartır ve yıkımına neden olur, bir baraj kurucusuna aşık olur, başka bir adamı kıskandırır, adam baraja sabotaj yapar, mühendisle kadın kahraman, sonunda, birbirlerini unuttukları uzun yılların ardından yeniden yapılan barajın açılışında (artık erotik olmayan bir sahnede) buluşurlar.

Örnek 2: Ford'un «Demir At»'ı (1926), erotik kıskançlık sonucu sabotajlar yapan bir hainin engellemeleri içinde, iki demir yolunun **birleştirilmesinin** öyküsünü anlatır. Hikâyenin başarısı, burada, açıkça, aynı topluluğa ait oldukları önceden belirtilmiş iki grubun beklenen birleşmesidir. Bu insanlardan birinin ortadan kaybolması, **topluluğu** sağlamlaştırır, bu kayboluş ancak **topluluğun** varoluşunu daha iyi doğrular.

Hümanist eğilimli sinema eleştirisinin her zaman western'den beslenmiş olması ve ölüm düellosu sahnelerinde western'nin «hümanizmi» ni doruk noktasına yerleştirmesi tuhaf görünebilir. Ama klasik sahneye koyuşla, yeniden kaydedilen batı sehografisinin simgesel belirleniminin tahlili, bugün, betimleme (représentation) etkilerinin, en şiddetli sahnelerde nasıl ölümü **hasır altı** edecek kadar doruk noktasına ulaşabildiklerini ve, yalnızca, bir bakışın bitiştiği planların akışının etkisiyle, zıt durumda bulunanları yalnız sahneye koyuşun simgesel kaydedilmesine bağlı ideolojik bir topluluğun üyesi yapabildiklerini, daha iyi anlamamıza izin vermektedir. Hollywood'vari sahneye koyuş yazısının çelişik etkisi — bu anlaşılmadan western'nin ideolojik çatışması da anlaşılamaz—, planların

akışı kuralınca, zıtlaşanların görsel ilişkisinin bu özgür ve sunulmaya ay-
nı derecede hakkı olan temsilcilerin, ideolojik topluluğunu sağlamlaştır-
masından gelir, bir yandan da, bu sunuluş sayesinde, bu zıtlığın belirlen-
memişliğini, figüranların iletilenlerinden (6) yoksun kaydedilmesini hasır
altı eder, sözgelimi, kızılderililer bir saldırı kabusunun az ya da çok ero-
tikleştirilmiş nesneleri yapılır.

Bu durum, çifte bir bağılaşma koymamıza izin verir :

1) Planların akışı kuralının pekiştirdiği, bakış (ve söz) alışverişinin
ideolojik değerlendirilmesi ile kurallara karşı gelmesiyle (sözünü tutma-
ması, ihanet etmesi), sonunda topluluğun varoluşunu doğrulayan, yalnız
bu topluluğu pekiştirmek amacı ile, hikayede yer alan film kişinin ya-
pıntının hareket bağlantısını sağlayıcı işlevi arasında;

2) İdeoloji ile serbest teşebbüsün etkileri arasındaki iletilenleri giz-
leyen bir kaydedişle; heyecan verici bir mücadele, bir gurubun dağılma
tehlikesi ve cinsi ilişkiler ön plana çıkarılmış bu sunuş şekli ile ideolojik
sorunun da dolaylı bir şekilde çözümlenmesine çalışılmıştır. Bu da, ide-
olojik düşmanların erotikleştirilmiş saldırganlar ve her an el çabukluğu
ile hasır altı edilebilen a nesnelere (7) dönüştürülmesiyle, iç anlaşmazlık-
ların çözümünü de genelleştirilmiş bir içdiş etmeyle sağlanmıştır.

Böylece diyebiliriz ki, bu yapıtlarda figüranların ideolojik ortaklığı,
iletilenlerinin ekonomik belirlenimlerinin gizlenmesi üzerine kurulmuştur.
Ve bu gizlemenin kaydedilmesi, söylevin simgesel bir ekonomisi tara-
fından taşınır, öyle ki, sahneye koyuş biçimi, ister bu ortaklığı güncelleş-
tirmeye, ister çelişkilerin taşıyıcılarını iz bırakmadan ortadan kaldırma-
ya izin verir. Tümüyle ideolojik olan bu kaydediş biçimi, yapıntının yok
olan bağlantılarını yeterince inandırıcı kılarken, kullandığı manişezmin
(8) etkilerini de hiçe indirerek kendi üretim biçimini siler.

Modern Avrupa sineması.

Bu birkaç öğeye başvurarak ve kurduğumuz bağılaşmaları göz
önünde tutarak, bir kere daha ve çok genel bir düzeyde, kimi belli Holly-
wood üslûp yasalarına ve bunların belli ideolojik etkilerine tepki olarak
yapılmış belli sayıda Avrupa filminde, birçok değişmezler bulmak kolay-
dır. Bu filmlerin (sözgelimi, burada bir incelemenin konusu olanları say-
mak için; Bresson'un filmleri; «L'enfance Nue», «Kes», «L'enfant sauva-

(6) İletilen (*référent*): bir kelimenin atıfta bulunduğu nesne, olay, anlam veya kavramdır. Geniş anlamda ve özellikle sanatta, bu terimin anlamı şu örnekle daha açık bir şekilde gösterilebilir: Bekir Yıldız'ın «Türkler Almanyada» romanında, Alman-
ya'daki Türklerin toplumsal yaşamı, çalışanların aşkları, kavgaları, sıra hasreti, yaban-
cılaşmaları, ve daha genel olarak içinde bulundukları tarihsel dönem söz konusu ro-
manın iletilenleridir.

(7) a nesneler: Jacques Lacan'ın, bir özne tarafından yaratılmayan, buna karşılık,
kendileri bir özne yaratan nesneleri belirten psikanalitik bir terimdir.

(8) Manişezm: iyilikle kötülük karşıtları ikesine dayanan öğretisi.

ge», «Le souffle au coeur», «Le messenger») ortak yapıntısal bir eksenidir, bu da çoğu zaman bir dizi film kişisiyle, ilişkileri şiddetli bir anlaşmazlık üzerinde gelişen, saldırı altında bir çocuktur. Bu film kişisi, diğerleriyle eşit silahlarla savaştırmaz; açıkça, onlara göre «**az gelişmiş**» olarak verildiğinden (ekonomik yönden, zekâ bakımından, cinsel yönden), **başka bir alanda** bunlara karşı bir üstünlük kurar, aynı şekilde, her zaman bunlardan kaçarak kurtulur (yapıntının değişmez başarısı).

Buraya dek sözünü ettiğimiz öğeleri de göz önünde bulundurarak hemen belirtelim ki :

1) İletişim olanaksızlığı, her hangi bir toplulukla bütünleşme olanaksızlığı, çoğu zaman bu filmlerin ideolojik nedenlerinden birini oluşturur ve hâlâ klasik yasalara uyan yazıları, değişik kiplere (modalité) göre, anlaşamamazlığı temel bir işaretlenen (9) olarak kaydeder; ister Bresson'da olduğu gibi, bir isteğin iki taraflı karşılık bulmaması söz konusu olsun, ister dilbilimsel bir anlaşmazlık (Truffaut), isterse film kişilerinin ayrı toplumsal sınıflara ait olmalarının belirlediği farklı bir toplumsal davranış tarzı (Looney), vb.;

2) İlk elde ideolojik olarak konan bu iletişimsizlik, çocuğun öteki figüranlarla ilişkisini açıkça **olanaksız** kaydeden inişli - çıkışlı bir yapıntısal kaydediş biçimi doğurur, baş oyuncular hiç bir zaman aynı alanda karşılaşmazlar, ilişkilerinin, çoğu zaman hikâyede ne belirli bir işlevi, ne iki tarafın tanıdığı ortak bir nesnesi vardır; böylece, diyebiliriz ki, Hollywood sinemasına kıyasla, bu yapıntılar, değişik figüranların rolleri kadar, bunların dilbilimsel, ekonomik ve erotik ilişkilerini düzenleyen nesnelerin de konumlarından ve dayanaksal, iletici işlevlerinden gelen değişmez **uçurumlar ve sapıklıklarla** gerçekleştiği ilişkilerden oluşurlar (örnek : «L'enfant sauvage»'da, Truffaut'nun rolü, Bresson'un filmlerinde para, vb.);

3) İlişkilerde ilerleme, gelişme yoktur, eşdeğer sahnelerin tekrarlanan akışı vardır ve bunlarda çocuk hiç bir zaman bütünleşmez (tersine, Hollywood yapıntısının uyumsuzluklarını çözer, farklılıklarını kaldırır, konumları tasarlar, vb.).

Genellikle **sarsıcı** olan ve besbelli böyle bir sarsıcı etki yaratmak amacıyla yapılan bu filmlerin belirlenimleri, şüphesiz çocukla ötekilerin ilişkisini, olanaksız kaydedilmesinde düğümlenmektedir, ve, bu ilişkinin olanaksız kaydı ile bundan doğan sarsıcı etki arasındaki bağlantıyı kurmak gerekir.

Seyirciyi sarsan şeyi, hikâyedeki konumların acımasız ya da hayâsız iletilen durumlarının içeriklerinden çok, bunların kaydediş biçiminin, filmi okurken, seyirciye, bu konumları tartışma konusu yapmayı; korunma,

(9) «İşaretleyen» (signifiant) ile «işaretlenen» (signifié) bir «işaret»i (signe) oluşturan iki temel öğedir. İşaretleyen (anlamliyan) işaretin duygularımızla algılanabilen öğesidir (ses, resim imgeleri gibi). İşaretlenen (anlam) ise işaretin kavramsal öğesidir.

Orneğin, geçitlerdeki kırmızı, ışık «işaretleyen», geçmek yasağı ise «işaretlenen» dir.



Jeanne d'Arc (R. Bresson, 1963).

yasaklama, manevî ya da politik hak arama sistemleri ile birleştirmeyi — bu ister seyircinin çelişkiyi verimli biçimde geliştirmesine izin versin, ister onu itmesine, bastırmasına — yasaklamasında aramalıdır.

Sarsıcı etki; kesinlikle, bu konumların, ya gerçeğin içinde etkileyici olarak koyduğu çelişki (leri); ideolojik olarak itici bir söylevde, ya da bu konumları, kendilerini gerçeğin içinde belirleyen, yani kurumların ve bu konumların iletilici uygulamaların alanı içinde işleyen çelişkilerin çözümlemesini yaparak, politik olarak sömüren bir söylevde **kusurlu** bir biçimde kaydedilmesiyle, gerçekleşir. Hollywood sinemasının da yaptığı buydu: aile, ordu, etkilerin gerçekleştirildiği yerler, iletilen toplumsal çerçeveleri, serbest teşebbüs türleri çelişkileri örtbas edecek şekilde kaydedilmişlerdi ve bu etkiler aynı film boyunca örtbas edilmekteydiler.

Bresson modeli.

Bütün filmlerinde, Bresson şüphesiz böyle bir olanaksız ilişkiyi en kesin biçimde ve açıkça benimsediği ideolojik tavırlarla ele alan sinema adamı olarak görünür, aynı zamanda, uygulamasını Hollywood sinemasından kopararak belirleyen ilk savaş sonrası sinemacılarındandır.

Filmlerinde, yalnızlık içinde bulunan bir film kişisi vardır; öteki figüranlar adına toplumsal konum açısından bir tanımlamanın nesnesi olmayı kesin bir reddedişle, ya iletişimi, ya ekonomik ilişkiyi, ya cinsel ilişkiyi reddeder, ya da bir isteğin nesnesi olmayı. Her keresinde, bu film kişi-



Il Conformista (B. Bertolucci, 1970).

sinin sevgi isteği, ya da başka bir şeye karşı duyduğu mistik istek, reddedişinin ve sürdürdüğü arayışının nedenini, yani yapıntısının hareket bağlantısını oluşturur.

Öte yandan, Bresson figüranlarının filmik kaydediş biçimi üç değişmeze uyar :

1) genellikle ne boy ne de Amerikan çekimindedirler, **parçalanmış olarak** kaydedilirler;

2) filmin söylevi içinde, her zaman bir başkasının gördüğü nesneler olarak belirirler, gövdelerinin çerçeve tarafından parçalanması ile de yapıntısal konumları, nesneler olarak başkaları tarafından birlikte belirtilirler;

3) genellikle aynı planı paylaşmazlar.

Bresson'un kadın ve erkek kahramanları böylece filmin söylevi içinde, başkalarının bakışının (isteğinin) nesnesi olarak verilirler, bununla birlikte, bakışları, seyirci ile figüran arasındaki ilişkide yer alan imgesel senografide onları gerçek - hayal olarak yerleştirdiği ölçüde, seyircinin gözünde, bu imgesel konuma indirgenmezler.

Bresson'un figüranı gözü sayesinde, öteki figüranlar için bir nesne olma durumundan sıyrılır. Bu nesne durumunun inkârı, gerçekte, Bresson yapıntısının son amacını oluşturur. Bu da, filmik söylev içinde, senogra-

fide (bakış) bir **yapım izleniminde**, bu figüranın gerçekmiş gibi işe koşulmasını gerekli kılar, yani onu kaydeden işaretliyenin (göz) mistik bir birlikte - belirtilmesidir (connotation). Böylece, Bresson'un sinemasının ideolojik etkileri (kahramanların ruhsal seçimi), yapıntısal belirtmenin etkilerine göre sürekli bir **fazlalık** gösteren bir işaretleyenin (göz), başka figüranların, önceliği olan bir figüranın bakışıyla, işe koşulmasıyla yaratılır — ve bu belirtme, fiksiyonunu taşıyan senografinin yeniden — işaretlenmesini üretir: betimlenen, gerçek - hayal olarak, ne kadar parçalanmışsa, nesne olarak (yani istenen gövde olarak, ya da hatta ikonografinin zaten yazmış olduğu toplumsal figür olarak) belirtilmesinin yapıntısal etkilerini o kadar **aşar** (transcende). Böylece, gözün kaydı olmadan bile, Bresson'un sineması, betimlemenin metafizik birlikte - belirtilmesinin kökleşmesi ile belirlenen ideolojik etkileri kendiliğinden üretir.

Ama Bresson, birlikte - belirtmenin bu etkilerinden yararlanmakla yetinmez. Filmlerini **yazarken**, bir dizi «kısmi - nesneler» oluşturur («Une femme douce»'ta birbirinin yerine geçebilen cinsiyet, sözcükler para gibi). Bunların değiş - tokuş değerleri, oyuncular tarafından, aşk ilişkilerinde isteklerine uygun olmadığı ölçüde reddedilirler. Böylece, röntgencilüğün çağrısı ile yasağı arasında, Bresson'vari sahneye koyuşun etkileriyle, figüranların karşılıklı ilişkileri üzerine yaptıkları konuşmanın anlam etkilerinin (gerçek konumlara hemen hemen her zaman doğrudan doğruya iletmelerle) ve senografinin bu etkiler tarafından yeniden - etkinleştirilen (güncelleştirilen) metafizik birlikte - belirtmelerin de işe karışması ile iniş - çıkışlı bir yapı kurulur. Bresson'un bütün sanatı, gerçekte, **bu birlikte - belirtmelerin yararına**, hiç bir zaman yeniden kayıtlarını yapmadan, yani hiç bir zaman bunları taşıyan kodlaştırılmış aygıtlara başvurmada (Bresson'un senografisinde yeniden kaydetme yoktur), bu duysal izlenimlerini saptırmaktan (yani figüranlar arasındaki ilişkilerin üst - belirlenimlerinin iletilenlerini, bu belirlenimlerin iletilenlerine göre etkin bir okunuşunu yasaqlamaktan), yani seyirciyi kendi yapıntısal konumlarının gerçek iletilenlerinden saptırıp, bu saptırmanın aracılığı ile güncelleştirilmiş ideolojik/nevrotik hayallerle kafasını karıştırmaktan ibarettir. Yukarıda adı geçen filmlerde, daha, değişik kayıt biçimlerinde, benzer ideolojik etkiler yaratan işaretleyen bir strateji uyguladılar. Yani, bu etkilerin kaydı, aynı anda, bir çok ögenin birbirlerini karşılıklı etkilemelerine dayanmaktadır:

1) yalnızca geleneksel metafizik etkileri yönünden, ölçülü bir biçimde altı çizilen bir senografi («Le Messenger»'de, «L'enfant sauvage»'da, «Kes»'de, vb. alan derinliğinin sistematik vurgulanması.);

2) kahramanın öteki figüranlarla (dilbilimsel, ekonomik, cinsel) ilişkilerinde sistematik bir gerilim;

3) kahramanın belirlenimlerini kaydediş biçiminin (başta, gerçek konumlara başvurmalarla kaydedilmiştir bu belirlenimler) bu figüran ve diğerleri arasındaki gerilim tarafından gerçekleştirilen kopma durumunun ideolojik ve nevrotik değerlendirilmesi yararına, saptırılması ile elde edilen sahne etkilerinin ya da diğer anlam etkilerinin **bu gerilim içinde** kaydedilmesi.

Sorun bu gerilimin niteliğini (içinde gerçekleştiği yapıntısal konumun iletilenlerinin neler olduğunu) ve onu doyurmak için **daha önceden öngörölmüş** ideolojik etkinin niteliğini bilmektir, bu doyurma da, bu gerilimin gerçek etkilerinin ideolojik ve nevrotik değerlendirilmesinin konumunun dayandığı gerçek çelişkilerin yanlış ya da itilmiş çözümlenmesinin yerine geçmesinden ibarettir.

Bütün bu filmlerin kaydediş biçimi ve ideolojik işleyişi son durumda, sinemacının söylevini ideolojik olarak yöneten en azından iki terim arasındaki bir karşıtlığın (Bresson'da, erotik istek ve kişinin hristiyanlık ülkülerinin nevrotik hak talebi arasındaki, sevgi isteği ile bütünleşen karşıtlık), sinemacı tarafından, ilk durumunu içerir, ve bu karşıtlık öylesine kaydedilir ki filmin ideolojik bildirisini oluşturan etkilerinin güncelleştirilmesi şu yollarla elde edilir:

1) birlikte - belirtmelerin etkisiyle, seyirciye kaydedilmemiş olanı betimleyen (senografik etki, doğal çerçeve, «Jansenist içerik» (10), belli belirsiz sesler, oyuncuların kişilikleri, vb.), yapıntısal klişe ve durumlar, özgül kotlar (senografik örneğin) kaydederek, gerçek iletilenleri dolaylı bir biçimde içerir. (Bresson, filmlerinde hristiyanlık pratiğine ve kurumlarına başvuramaz);

2) Ötekinin kaydedilmesiyle; öyle ki, gerilimi (Bresson'da erotik ilişkinin güncelleştirilmesinin önlenmesi) askıya alınan bu ilişkilerin iletici konumlarının canlandırılmasıyla (kişisel olabilen, ya da çağın bir klişesini oluşturabilen iletici konumlar : Bresson'da, Rohmer'de, küçük su perisinin tapılması, vb.), ilişkisinin askıya alındığı yerde, sahneye kaydedilen ilişkilerin askıya alınma olgusundan dolayı konumun gerçek iletilenlerinin bilinmesi ile bu konumu «kurtaracak», idealleştirecek, canlandırdığı gerçek gereksinimleri imgesel olarak doyuracak, kaydedilmesinin nedeni olan hayallere ya da gerçek uygulamalara her türlü dolaysız başvurmayı yasaklayacak ideolojik iletilenlere başvurma arasında bu askıya alma yoluyla yaratılan uçurumdan dolayı, sahnenin birlikte - belirtme etkisi içinde güncelleşen şey arasında bir çelişki etkisi yaratır.

Birlikte - belirtme, burada, sanki rastlantıyla, bu konumların gerçek iletilenlerini hasıraltı etmeye gelir (söz konusu ister hayaller, ister somut uygulamalar olsun) : ne Bresson, ne Truffaut, oyuncularını ile olan ilişkileri ve istediklerinde başvurabilecekleri filmleri dışındaki durumlar üzerine etkin bir söylev vermeyi istemezler ve istemeyeceklerdir.

Ama özellikle, figüranın ayrıcalığı durumunun etkilerinden dolayı (senografideki yeri, gerçek iletilenin ideolojik açıdan değerlendirilmesi : genç kızlar, çocuklar, vb.), bu birlikte - belirtme etkileri, bu figüranın hareket bağlantısını sağladığı yapıntının ekonomisine, bu ayrıcalığı durumun kaydettiği **fazlalık** ile bu figüranın ötekilerle ilişkilerinin kayıt **kusuru** arasında gerçek bir uygunsuzluk yaratırlar.

(10) Jansenist: Jansenius'un sert, katı, kurallara sıkı sıkıya bağlı öğretisine bağlı olan.

Kusurdan şunları anlamak gerekir :

— film kişilerinin çevreye göre daha büyük bir yoksulluğu («Kes», «Mouchette»), konumların şiddetiyle ya da erotik eşlerin yaşı ile karşıt düşen bir bekâret durumu (Bresson'un genç kızları), psikolojik ve zekâ açısından olgunlaşmamışlık («L'enfant sauvage»), bir toplumsal sınıfın üslûbu olarak belirtilen gülünç elbiseler ve beceriksizlik («Le Messenger»), vb.

Fazladan da :

— ötekilere göre daha çok bilgili, ya da, daha doğrusu, ötekilerinden değişik bir bilgi («Kes»), daha hızlı («L'enfant sauvage»), daha güçlü duyarlılık («Mouchette»), vb.

Birlikte - belirtme yapıntısal konumların gerçek iletilenlerini hasıraltı ediyorsa, seyirciye, filmir iletici malzemesinin toplumsal, cinsel, gerçek («Kes»'de çağdaş, «Le Messenger»'de özenle yeniden kurulmuş, tarihsel) konumlardan oluşuyor görüldüğü durumlarda bile, bu gerçek iletilenlere başvurmayı yasaklıyorsa, başlıca etkisi de, hemen hemen her zaman, yapıntının ayrıcalı kişisini, yapıntıdaki belirlenimlerine indirgemez gibi kuran, yani, dolaylı olarak, toplumsal, cinsel, gerçek bir konuma doğrudan doğruya dayanan bir yapıntısal konum olarak, ideolojik açıdan kalan şeye indirgenemez gibi kuran **karşı - öneri biçiminde ideolojik bir önermeden** ibarettir. Başka bir deyişle, bu filmlerde yapıntısal konumların gerçek iletileni politik olarak hasıraltı edilmiştir (gerçekteki belirlenimlerinin kayıt eksikliği ile), filmin söylevindeki saydamlık ve geçişlilik (11) etkileriyle de, Hollywood sinemasındaki gibi, «estetik olarak» korunmuştur. Ama **aynı ideolojik kullanım için korunmamıştır**. Hollywood sinemasının ideolojik çerçevesi içinde korunmamıştır : bir tarihsel dönemden ve bir toplumdan diğerine, görüntü, «gerçek» statüsünden «görünürdeki» (gerçek olmayan görünürdeki) statüsüne geçmiştir. Ve bu filmlerin tüm ideolojik söylevi de yine kaydetmedikleri bu değişimden yararlanır.

Gerçek ve görünürdeki (gerçek)

Hollywood yapıntısının iletilenlerinin her şeyden önce, toplumsal kurumlar, doğal uygulamalar ve üretim ilişkilerinin doğurduğu, henüz ne düşünülmüş ne de politik olarak sınıf mücadelelerine yönlendirilmiş olmadığı bir toplumun çerçevesi içinde, bu kurum ve uygulamalar üstüne söylevler olmasına karşılık, modern Avrupa sinemasının iletilenleri; çoğunlukla kenarda kalmış kurumlar, «sapkın» uygulamalar ve ideolojik - nevrotik hayaller, mücadelelerin sınıf kavgası şeklinde yansıdığı ve yönlendirildiği toplumda yaşayan yapımcılar tarafından öne sürülür. Bu teo-

(11) Saydamlık ve geçişlilik (*transparence et transitivity*) klasik sinemanın iki temel özelliğidir. Saydamlık, sinemanın, nesneleri ve olguları gerçekte oldukları gibi gösterdiği anlamındadır. Saydamlık teorisinin metafizik ideolojisi (Bazin'e göre, «varlıkbilimci gerçekçilik»), sinemanın, evrenin büyüğü düzenini açıkladığını ileri sürer

Geçişlilik ise, saydamlık teorisine göre gerçeğin iletilmesi için gerekli işlemlerin toplamıdır.

rik doğrultuda, daha uzaklara gitmek için, henüz çok erken olduğuna hiç şüphe yok, ama şu ikisi arasında bir nedensellik bağıntısı şimdiden kurulabilir :

1) bir toplumun idealleştirilmiş kurumlarını sahneye koyan sinematografik bir söylevin saydamlığı ve bir kopma durumuna yol açacak bir bozuşmaya (çatışmaya) girişmeyen yapımcıların olgusu (ve bağlılaşmalı olarak, ürünlerine çalışmalarından hiçbir iz kaydetmemeleri);

2) öte yandan, «burjuva» gibi birlikte - belirtilen bu sinematografik kaydediş biçiminden bir kopma içinde, Avrupa «yeni dalga» sinemacılarının, yapım çalışmalarının çeşitli izlerini kaydetmeleri (bunun bir görünümü de Hollywood sahneye koyuşun lânetlenmiş değişik ikonik uygulamalarına, ve özellikle, çalışmalarının politik ilişkisi içinde reklâm afişlerine başvurmaları olmuştur) sınıfsal tavır alışlarıyla bağıntılıdır. Burjuva görüntülemesinin suçlaması, Avrupalı sinemacıların Hollywood sineması normlarından kopmaları, reklâm görüntülerinin filmlere, artık düzmece olarak birlikte - belirtilen bir görüntülemenin politik suçlandırılması amacıyla kaydedilmesi, başka ikonik uygulamalara başvurularak özgül bir uygulama için hak aranması, vb., görüntülerin karikatür ve imza olarak kullanılması arasında tarihsel bir bağlılaşma vardır.

Açıktır ki, sonra, bu değişim, kuram ve uygulama açısından değişik yönlü filmik uygulamalar getirmiştir.

Burada tartışma konusu olan filmler (özellikle «Le Conformiste» gibi etkilerinin tümünü, görünürde politik bir söylev içinde, biraraya getiren bir film), gerçek olmadığı halde gerçek gibi görünen burjuva görüntülemesinin politik birlikte belirtilmesi ile, klasik sinemada ideolojik, politik estetik bakımdan kopmuş sinemacıların, işaretleyen yapının «artistik» bahaneleri (imza değerine indirgenmiş) içinde, günümüzde varolan kargaşadan yararlanmaktadırlar: bu tür filmlerin kayıt biçimleri, klasik sinemanın saydamlık ve geçişlilik yönündeki söylevinin ideolojisini ve etkilerini, burjuva görüntülemesinin birlikte - belirtmesinin yarattığı yanlış görünürdeki ile, gerçek toplumsal ileten (burjuva) arasında bir kargaşa yaratarak (bkz. Le Conformiste'e).

Bu birlikte - belirtmenin etkileri ve görüntülenenler ile iletenler arasındaki belirsizlik, görüntülenenlerden sıyrılıp iletenlere dayanan film kahramanının ayrıcalığı bir durumda kaydedilmesi ile sağlanır ve desteklenir, sinemacının kendi ideolojik kopmasını yaratan hak aramasının habercisi olarak kaydettiği bu kahramanın rolü içinde, seyirci nevrotik hayaller kurar.

Söz gelimi, «Le souffle au coeur», «solcu» Paris eleştirisince, **etkili bir söylevi** olan şiddetli politik bir film olarak seçildi. Bu etkinin başarısı ise, belli bir ölçüde diğer tüm filmler tarafından yaratılan bir durumu açıklar: kahramanın ayrıcalığı durumu, seyirciyi, kahramanın isteklerini gerçek diye kabul etmeye iter (kendini kahramanın yerine koymak, **betimlemede** gerçek olanın yerine hayali olarak geçmek), filmi bu ötekinin gerçeği diye kabul etmeye iter (gerçek burjuvazinin yerini alan burjuva klişeleri di-

zisi), ve ondan başkasını göremediği için, hareket bağlantısını sağladığı yapıntının tanık - kişinin rolünde, kendine bir takım hayaller yarattığı için, kendine baskı yapan bu görüntüleme ile karşı karşıya gelince, duyduğu baskıdan filmin gerçek politik kapsamını çıkarmaya iter.

Bütün bu filmlerin ideolojik başarısı, söylevlerinin, yapıntılarının ekonomik kullanımı, seyircide gerçeğin yerini tutan, kendini özdeş kıldığı kişi tarafından belirtilen ve kendini simgeleyen başka bir şeye doğru sürekli kaçışıyla, ve diğer figüranlara göre, kenarda kalmış durumuyla, yapıntının ona verir görüldüğü, gerçeğin dışında başka bir gerçeği (ileteninin gerçek belirlenimlerinin ve diğer figüranların iletenleri) yansıtmısına bağlıdır. Bu filmlerin ayrıcalık figüranı, Hollywood yapıntısında herkesin sıra ile (birbiri ardına) alabildiği yeri (sahnenin önü) böylece tekelleştirerek, kayıt normlarını (saydamlık ve geçişlilik) sürdürdüğü yapıntısal sistemin ideolojik, politik ve nevrotik olarak üst - belirlenmiş bir değişimi içine kaydedilmiştir. Gerçek toplumun uygulamalarına doğrudan doğruya dayanan bir yapıntının tortusu, ve fazladan da bir kenarda kalmış olarak, bu topluma ruh veren gibi (Bresson, Truffaut), devrimci umudun taşıyıcısıymışcasına (Kes'deki çocuk), vb. birlikte - belirtilir, ve içinden, **genellikle anlamadığı**, işin içine karıştığı zaman bile onu ilgilendirmeyen («Le Messenger», «Le souffle au cœur»), ama bakışı ile seyirciye gerçeği söylediğini, düzenbazlıkları açıkladığını, görünürdekini ortaya çıkardığını, yanılsamasını verdiği bir dramın oyuncularının bulunduğu bir sahnenin önünde («Le Conformiste»'te bu, az çok tarihtir) bu sıfatla yer alırlar. Bu kaydediş biçiminin ideolojik başarısı gerçekte şudur: yapıntı kişilerinin uygulamalarını, bunların iletenleri ile karıştırarak, yanlış görünürdekilere indirgemek ve oldukları gibi iletenlerin belirlenimleri üstüne söz etmeden ve bu figüranların birlikte - belirtilen belirlenimleri üstüne soru sormadan, işaretlemek (açıklamak, tanımlamak).

(Çeriri ve dip notları: I. Yasar, Y. Boz, Y. Barokas, U. Barışta)

ÇAĞDAŞ SİNEMA'YI

izleyiniz

abone olunuz

bertold brecht

film bir meta'dır sinema bir eğlencedir

G. W. Pabst, 1930 yılında Brecht'in «Beş Paralık Opera'sından, yapımcıların baskısına da uyarak, idealist ve kötümser bir film yaptı.

Brecht, kendine senaryo üzerinde son sözü tanıyan sözleşmeyi çiğneyen S.A. Nero-Film şirketini dava etti. Sonunda, mahkeme şirketi suçsuz buldu.

Brecht bu olay üzerine, «Beş Paralık Dava-Toplumbilimsel bir Deney», adlı bir deneme yazdı.

Yazar, ilerici sinema düşüncesinin temel kaynaklarından sayılan bu denemesinde, sinema-sanat-ideoloji-endüstri-kapital ilişkilerini büyük bir açıklıkla gözler önüne sermiştir.

Aşağıda bu denemeden iki kısa bölüm yayımlıyoruz. Çağdaş Sinema «Beş Paralık Dava»nın tümünü, Brecht'in diğer sinema yazıları ile birlikte diğer sayılarında yayımlayacaktır. Ç. S.

«Film Bir Meta'dır»

«... öyleyse, bu, bir filmin yaratıcısı karşısında bir tiyatro oyununun yaratıcısı karşısında olduğundan farklı ya da daha olumsuz tavır takınmak için hiçbir gerekçe olmadığını söylemeğe izin vermez. Birincisi bütün dünyaya sürülmesi gereken bir metayı büyük miktarda üretir. Bu nedenle, bu durumun doğurduğu ticari riskten dolayı, üzerinde daha ağır bir ekonomik yükün baskısı vardır. Aynı şekilde mali harcamalara da başka bir değer vermek gerekir [...], ama, daha başka bakımlardan, yapımı, pazara sürülmesi gereken bir metanın üretimi demek olan filmin yapımcısının ticari etkinliği farklıdır. İhtiyat payını öngörmelidir. Bir tiyatro yöneticisinin kendi kentinde olduğundan çok daha fazla, çağına, seyircisinin beğenilerine, konunun güncelliğine ve dünya rekabetine bağımlıdır.» (Yargıtay'ın kararı: bak. paragraf 13).

«Sinemayla mesleki ya da ticari ilişkiler içinde bulunan herkes, karşısında bir endüstrinin, paralarını bir kağıda yatıran ve yalnızca bu parayı kaybetmemek için binlerce salonda başarı kazanmak zorunda olan kişilerin bulunduğunu akıldan çıkarmamalıdır.» (Kinemetograph).

Bir filmin, sanat değeri en yüksek olanının bile, bir meta olduğunda herkes anlaşıyor. Ama bazıları bunun ona hiç zararı dokunmadığını, til-



Tarih Dersleri (J-M. Straub, 1978).

Senaryo: B. Brecht'in «Bay J. Caesar'ın İşleri» romanından.

min yalnızca ikinci dereceden bir meta olduğunu, meta biçimi altında do-laştığını, ama bunun kendi öz biçimi olmadığını ve sanatın işinin de onu bu durumdan kurtarmak olduğunu düşünüyorlar. Böyle düşünenler bu me-ta niteliğinin her dokunduğunu ne büyük bir güçle biçimlendirdiği konu-sunda hiçbir şey bilmeyenlerdir. Dünya, kapitalist sistemde, **sömürü ve yozlaşma** ile değiştirilir ve bir yapım haline getirilir : ama bu değişim **bi-ciminden** daha önemlisi **değişimin** kendisidir. Kimileri de, filmin bir sanat yapıtı olmaktan daha fazla bir şey olmasıyla, bir meta olduğunda, meta niteliğinin onun için esas olduğundan dolayı sanat yapıtından ayrılır di-yorlar. Hemen hemen herkes bu noktada yakınıyor. Böyle bir sürümün bir sanat yapıtı için yararlı olduğunu kimsenin düşünemeyeceği açıktır. Oysa, birşeyin satın alınabileceği gerçeği, (nesneleri oldukları gibi gör-mek gerekir). «kahramanca bir gerçeklikle», görmezlikten geliniyor. Hiç bir iş adamının yapmayacağı birşeydir bu. O zaman geriye başka türler içinde meta olmayan ya da pek ufak bir ölçüde meta olan, meta niteli-ğinin hafifçe dokunduğu sanat eserleri kalıyor. Ama ancak, bu dünya-daki bütün nesneleri hiç acıyıp duraksamadan metaların büyük dolaşı-mına katan devrimci sürecin korkunç gücü karşısında gözleri kapanan-lar, şu ya da bu türden sanat yapıtlarının ondan hala kurtulabileceğini sanabilirler. Çünkü bu sürecin gerçek anlamı hiçbir şeyi bir başkasıyla ilişkisiz bırakmamaktır, herşeyi birbirine bağlamaktır. Bütün insanları (metalar halinde) bütün insanlara teslim ettiği gibi : bu tam iletişim sü-recidir.

Demek ki, iki yanlış sunuşla uğraşmamız gerekiyor :

1. Sinema yapıtının («kötü») meta niteliği sanat tarafından geçersiz kılınmış, aşılmıştır.

2. Öteki sanat türlerinin sanat niteliği sinemayı etkileyen bu («kö-tü») süreçten zarar görmez.

«Sinema bir eğlencedir»

«Yapımcılar için başka yol yoktur. Bir film belli bir ekonomik girişimi, belli bir atılganlıklar, sermayeler ve emek toplamını temsil eder ve kimsenin onu *prima donna* kaprislerine, sinemanın zorunluluklarının bilmezden gelinmesine ya da hat-ta, Brecht olayında olduğu gibi, yaratıcının politik niyetlerine teslim etmeğe hakkı yoktur. (Bn. Frankfurter, sinema şirketinin avukatı; Frankfurter Zeitung).

Sinemanın toplumsal işlevi eleştirilmediği sürece, her sinema eleş-tirisi bir belirtiler eleştirisinden başka birşey olmayacaktır. Beğeni sorun-ları içinde yitecek, sınıfsal ön yargıların bütünüyle tutsağı olacaktır. Be-ğenin bir meta ya da bir sınıfın silâhı olduğunu görmeyecek, onu mut-lak olarak değerlendirecektir. (Herkesin kesesine uygun, herkesin satın alabileceği birşeydir : gerçekte, herkes birşeyi satın alamadığında bile.) Oysa belli bir sınıfın içinde (bu durum, satın alabilme gücüne sahip ola-nın), beğeni, çok üretken bir şey olabilir: bir «yaşama biçimi» yaratarak. (1918 Burjuva devriminin hemen ardından, sinemada bu yönde eğilimler görülmüştür. Enflasyonda, egemen sınıfa atlayabilmek olanağı gören ge-niş memur kesimleri, Bruno Kastner'den bütün kahvelerde izleyebileceği-niz çok üslûplaştırılmış davranış biçimleri öğreniyorlardı (1).) Açıkça, bü-tün zihinsel faaliyetleri, çalışmaya yarayan ve dinlenmeye yarayan faali-yetler diye ikiye ayıran ve ikincileri, iş —gücünün yeniden— üretimini sağlayan bir sistem olarak örgütleyen, çalışma ve dinlenme arasındaki kapitalist üretim tarzına özgü keskin karşıtlıktır. Boş vakitlerde yapılan işler, çalışmanın içerdiği hiçbir şeyi içermemelidir. Boş vakitler, üretimin yararına olarak üretmemeğe ayrılmıştır. Doğaldır ki, tek ve geçerli bir bütün oluşturan bir yaşama biçimi böyle yaratılmaz Bunun suçu sanatın üretim devresine sokulmuş olmasında değildir, çok eksik biçimde sokul-muş olmasında ve bir «üretmeme» adacığı yaratmak zorunda bulunma-sındadır. Bilet alan adam perdenin karşısında bir aylak ve sömürücü olur; ve sömürü nesnesi de kendisi olduğundan, onun «sömürülme» nin bir kur-banı olduğunu söyleyebiliriz.

(Çeviren : İzzet Yasar)

(1) Bruno Kastner: (1890 - 1932), Alman komedyeni.

kapitalist toplumda sinema

1972 yılı sonlarında geleneksel biçimini değiştiren ve Jacques Doniol — Valcroze, Pierre Cast ve Jacques Rivette gibi «eski»leri yazı kurulundan atan «Cahiers du Cinéma», 244. sayısında aşağıdaki yazıyı imzasız olarak yayımladı.

Yazıyı, sinema sorunlarına ilerici - didaktik bir yaklaşım örneği olarak dergimize alıyoruz. Ç. S.

Başlangıçta, sınıflı toplumumuzda genel olarak «sinema seyircisi»nden söz etmenin hiç bir anlamı olmadığını, daha doğrusu yanlış bir anlam taşıdığını ortaya koyacağız. Her keresinde, tartışma temeli olarak, şu iki soruyu sormalıyız karşımızdakine: hangi seyirci? hangi sinema?

Öyleyse, bir emekçi, eğlendirici (dinlendirici) bir film görmek üzere bir sinema bileti aldığı anda, açıktır ki çalışma gününden ya da haftasından sonra, herşeyden önce istediği ve ihtiyaç duyduğu eğlenmek (dinlenmek), kaygılarını unutmaktır. Film üstüne bir düşünce çalışması üretmek değil. Hem zaten hangi düşünce? Sinema açık, bilinen şeylerin sanatı değil mi: herşey perdede, tanıyorum onları; film kişileri konuşuyor, hareket ediyorlar; düşüncelerini, duygularını biliyorum, insan tabiatını biliyorum. Evet, anlatılan şeyin anlamı, yaratıcısının ne demek istediği üstünde düşünülebilir belki, tartışılabilir. Ama her durumda: film nasıl yapıldı? Bu bizi ilgilendirmez, uzmanların işidir, bu soruları aydınlarla teknisyenlere bırakalım.

Bir sınıf, ağırlığını işte bu açık, bilinen şeylerle koyar. Ve seyirci bu açık, bilinen şeylerde kalırsa, onları açık, bilinen şeyler olarak kabul edip tekrarlırsa **sömürülmesine** kendisi yardım etmiş olur. Nasıl? Bu yazının göstermek değil de, çözümleyebilmek istediği de budur: bir başlangıç noktası, tartışmalar, eleştiriler, belki de değişiklikler için bir temel olabilir bu.

Emekçilerin çabaları ekonomik düzeyde, sürekli olarak iki hedefe yöneliktir:

1) Çalışma süresinin uzatılmasına karşı (ve biliyoruz ki haftada 40 saatlik çalışma süresi aralıksız savunulmalı ve yeniden elde edilmelidir). Mücadelenin bu yüzü — burjuvazinin «boş vakitler» diye adlandırdığı —, sinemanın da öbürleri arasında yerini aldığı, çalışma - dışı zamanı uzatmaya yöneliktir.

2) Ücretlerin azaltılmasına karşı (aslında geçim giderlerine göre yeniden ayarlanmaları için; daha doğrusu: satın alma gücünün azalma-

sına karşı). Mücadelenin bu yüzü emekçiye iş - gücünün asgari yeniden üretimine (besin, ev, çocuklarının yetiştirilmesi) izin verecek bir ücretin elde edilmesini amaçlar, ama aynı zamanda çalışma - dışı zamanını kullanma, yani sözgelişi arada sırada bir sinema bileti satın alma olanağının elde edilmesini de amaçlar.

Ama bu iki cephede, egemen güç — acı bir mücadeleden sonra ve kendi ekonomik çelişkilerinden dolayı — bir eliyle verdiğini öbür eliyle almaya kalkacaktır, — aslında en çok küçük - burjuvaziye ulaşan — bu «boş vakitler armağını» ideolojik egemenliğini güçlendirmek için kullanmaya kalkacaktır : bunun somut olarak ne demeye geldiğini ileride belirticeğiz.

Sinemada öbür eliyle geri alma iki düzeyde gerçekleşir :

1) Ekonomik düzey : Sinema endüstrisinin tekeli egemen gücün elindedir. Filmlerin yapım ve dağıtım sistemini daha ayrıntılı biçimde birazdan göreceğiz. Ama şimdiden söyleyelim ki bu tekel ona filmlerin hemen hemen bütünüünün denetimini sağlamaktadır.

2) İdeolojik düzey : Genel olarak boş vakitler sistemi ve özellikle sinema bir sınıfın egemenliğinde çok önemli bir kozdurlar: toplum üstündeki ideolojik egemenliğini güçlendirmesini nasıl sağladıklarını göreceğiz.

Bu iki düzeyi, üzerlerinde konuşmak için ayıracağız, ama toplumsal sistemin gerçeği içinde bunlar birbirine bağımlı ve bu sistemin yeniden - üretimi için gerekli iki çaktır.

1. Film bir metadır.

Yüksek fiyatlı yıldız oyuncularla, 35 mm. olarak çevirmenin «gerekliği», pelikülün özel teşebbüs tarafından yapıldığı ve banyo edildiği, vb. bugünkü kapitalist üretim sisteminde film, yapımı nispeten pahalı bir maldır.

Böylelikle, daha ilk çevirim gününden önce, yönetmen yatırımcılara (filmin yapımı için gerekli sermayeyi koyanlara) karşı, üzerinde anlaşılmış bir meta, başka bir metayı değil, o metayı ortaya çıkarmak için bağlanmıştır: sözgelişi renkli, Belmondo'lu, şu başarılı polisiye romandan alınan, birkaç aşk ve birkaç şiddet sahnesi bulunan, vb. bir film olacaktır. Ve bütün bunlar yatırımcıların «halkın beğenileri» dedikleri şeye, yani gerçekte kâr getirebilirliğe (film iyi bir iş olmalıdır) ve egemen gücün ideolojik mücadelesinin o andaki gereklerine uygun olacaktır. Şöyle söyleyelim : bugün sözgelişi emekçi bir görüş açısından toplumsal ya da politik bir film yapmak isteyen bir sinemacı tasarısını gerçekleştirmek için ilk kuruluşları bile asla bir araya getirmeyi başaramayacaktır.

Bugünkü sistemde, meta - filmin üzerine binen bu ekonom'k baskıyı anlamak için filmlerin çoğunluğunun — maddi ve ideolojik — varoluşunu belirleyen başlıca ekonomik çarkları kabaca bilmek gerekir.

Elinde bir film tasarısı olan bir yönetmen, önce bir yapımcı bulmalıdır : aslında, çoğu zaman, tasarısına en uygun gelen yönetmeni kullanan yapımcıdır. Yapımcı filmin yapımı için gerekli sermayeyi, ya da en

azından mali garantileri toplamaya çalışacaktır. Bunu yapabilir, çünkü adı, daha önceki yapımları, mali çevrelerdeki ilişkileri para yatıracak sermayedarlar için bir garantidirler. Bu sermayedarlar :

— Yapımcıya — % 12 gibi çok yüksek bir faizle — dağıtımçı karşısında garantiye sahip olmak şartıyla para verecek bazı **büyük bankalar**;

— **Devlet**'in bu işe bakan bir kuruluşu: bazı seçilmiş tasarımlara gelecekteki kazançlar üzerinden avans vermekle yükümlü **Milli Sinema Merkezi** (CNC). Devlet böylece filmlerin yapımına doğrudan doğruya karışır;

— **Dağıtımçı** : puro içen yapımcı tipi efsaneleştirilmekle birlikte, bu sistemin en önemli ögesi aslında odur. Dağıtımçının rolü — para koymasının dışında — filmin kamuya tanıtılmasını sağlamak ve filmi **işletmecilere** (perakendecilere) sunmaktır. Zaten dağıtımçı, çoğu zaman, kendisine kontratla bağlı bir sinema salonları zincirine de sahiptir. İyi bir dağıtımın garantisi olmadan (para, sermayedarların ceplerine burada girecektir) bir filmin gerçekleştirilmesi de olanaksızdır, ya da bütünüyle bu düzenin dışında olanaklıdır (ama koruyucu sanat meleklerine pek az rastlanıyor yaşadığımız günlerde).

Demek ki gerçek kültürel egemenlik burada, kültürel nesnelerin (filmler, kitaplar, plâklar) yayımında yer alıyor esas olarak. Böylece, sinemada, bir avuç büyük dağıtımçı (çoğu zaman Amerikalı) kapitalist dünyada filmlerin dağıtımının tekeli elinde tutmakta ve sonuç olarak kapitalist sinema üretiminin en önemli kısmını belirlemektedir (Amerikan yeni - sömürgeciliğinin bir yüzüdür bu).

Bu yapı ve dağıtım sisteminin gücü ekonomik baskıyla kendini **tek mümkün** diye kabul ettirmesinde, **belli bir tip filmi** (35 mm., renkli, yıldız oyuncu, belli bir öykü, vb.) kabul ettirmesinde, uzun sözün kısası, ekonomik zor kullanarak sinemanın ve dünyanın belli bir ideolojik sunuluşunu kabul ettirmesindedir.

2. Sinema egemen ideolojinin bir yayın aygıtıdır.

Kapitalist sistem — üretime ayrılmış olan — çalışma zamanı ile — dinlenmeye, eğlenmeye, gevşemeye ayrılmış olan — çalışma dışı zamanı birbirinden kesin biçimde koparır. Boş vakitler bütünüyle üretimsiz olmalıdır: sinemaya düşünmek için gidilmez, sonunda edilginliğe, aylaklığa kavuşmak için gidilir. Bu boş vakit anlayışı bütünüyle bir cyundur: «gevşemiş», «boşalmış» bir kişi çalışırken daha üretici olur. Aynı zamanda haftada bir kere, sinema salonunda, her türlü eleştirici etkinlikten vazgeçmek ve filmin ürettiği burjuva ideolojisiyle bilinçsizce dolmak için para ödemişse, daha az mücadelecidir.

Gerçekten, mücadele yalnız ekonomik planda (alt - yapılar düzeyinde) değil, politik ve ideolojik planda da (üst - yapılar düzeyinde) sürdürülür.

Bilinir ki: sınıflı bir toplumda, egemen ideoloji (yani dinsel, politik, töresel düşünceler, dünyayı kavrayış biçimleri, davranışlar, tavırlar, jestler, düşünme, sorunları koyma biçimleri) egemen gücün ideolojisidir.

Böylece, görebildiğimiz filmlerin çoğunluğunda, alışkanlıklar, töreler, duygular, sorunları sunuş biçimi burjuvazininkilerdir. Ama ideolojinin rolü bunları doğal, evrensel göstermektir : böylelikle emekçi, bir buçuk saat boyunca, gerçek yaşamında karşına alması gereken bir film kişinin sorunlarını, umutlarını, heyecanlarını paylaşacaktır. Kendisi için **düşsel** olduğunu görmeden, yani sınıflı toplumda sömürülen biri olarak sahip olduğu gerçek yerine uymadığını görmeden, bu dünyaya bakış biçimini benimseyecektir.

Böyle bir mistifikasyon nasıl mümkün olur?

— Önce sinemaya özgü olmayan ekonomik yollarla : egemen güç, yasalarla, herkese düşüncesini dışa vurma özgürlüğü verir, ama bir kısırlılık kültürü yoksa adam nasıl dışa vursun (ve bu kültür de bu toplumda zorunlu olarak burjuva bir kültürdür)? Burjuvazinin, düşüncelerin üretim ve yayım araçlarını nasıl geniş biçimde egemenliği altında tuttuğunu biliyoruz. Bir düşünür, basın özgürlüğünün bir ikiyüzlülük olmaktan ancak basımevleri de kağıtlar burjuvazinin elinden alındığı zaman çıkacağını söylüyordu;

— Sonra değişik sanat uygulamalarına daha özgül, daha kendine özgü yollarla. Böylece, sinemada, bir bakış kişinin öyküsünü psikolojik sorunları, duygularıyla anlatmaktan daha doğal ne olabilir? Ama görülür ki bütün sorunların bireysel, her türlü toplumsal ve tarihsel gerçekten kopuk sunulmasında egemen gücün çıkarı vardır. Çünkü gerçek çelişkiler orada, toplumsal yapıda bulunurlar ve bireysel psikolojik sorunlar çoğu zaman bunların bireysel bilinçlerde yer değiştiren yansılarında başka birşey değildirler.

Öteki yazılarda, ideoloji üretmek için filmin işe koştığı bütün özgül araçlar (çok sayıda ve karmaşıktırlar bunlar) üzerinde yeniden duracağız.

Bununla birlikte, bütün filmlerin, egemen gücün uyanık ve sinik düşüncüleri tarafından, onun dünya görüşünü yalnızca egemenlik altında tutulacak sınıflara yaymak amacıyla yapıldığını sanmamak gerekir.

Sinema, aynı zamanda, bu aynaya kendini görüp büyük tad almak için, **değerlerinin** evrenselliğine güven kazanmak için, değerlerinin tarihsel değişimlerden uzakta, güvenlikte olduğuna inanmak için gereklilik duyan burjuvazinin kendisine de (ve özellikle küçük - burjuva katmanlara) yöneliktir.

Burjuvazinin bu ideolojik mücadelesinde amaç, **kendi** görüş açısını, **kendi** hayat anlayışını, doğal, açık seçik, değişmez, evrensel kılmak, ve olgularla — sömürmesi olgusu da içinde olmak üzere — varolan toplumsal düzeni doğal, ölümsüz bir düzen, bu düzen içindeki kendi konumunu da **devrilecek** değil, **istek duyulacak** bir konum olarak kabul ettirmektir.

(Çeviren : I. Yasar)

kurgu yöntemleri

Sanatın her dalında, her buluşta, deney daima yargıdan önce gelmiştir. Zamanla, sonunda, türetimin uygulanması için bir yöntem saptanmıştır.

GOLDONI, (Anılar)

Overtonal (*) kurgu yönteminin geçmiş deneylerimizle hiç bir bağlantısı yok mu? Bu yöntem sinemaya yapay bir sokuşturma mı? Yoksa bu kurgu yöntemi, bir yüklem nicelikçe birikimi, diyalektik bir sıçrama ile yeni bir niteliksei yüklem olarak işlemeye başlaması mıdır?

Başka bir deyişle, overtonal kurgu, kurgu yöntemlerinin gelişmesi içinde diyalektik bir aşama mıdır?

Kurgunun biçimsel ayrımları şunlardır :

1. Metrik (ölçümlü) kurgu.

Bu kurgu türünün temel ölçütü, parçaların **mutlak uzunluğudur**. Parçalar uzunluklarına göre, müzik ölçülerinin karşılığı olan bir şema - denkleme göre birleştirilirler. Sonuç, bu ölçülerin yinelenmesi ile elde edilir.

Gerilim, denklemin temel oranları korunurken, parçaların kısalmış ve mekanik hızlanma yolu ile elde edilir. Yöntemin ilk unsurları : Kuleşof'un kullandığı 3/4'lük, marş ve vals zamanlarıdır (3/4, 2/4, 1/4, vb.) Yöntemin saptırılmış biçimi : karmaşık düzensizlikteki metrik kurgudur (16/17, 22/57, vb.).

Benzer ölçüler psikolojik etki yaratamaz. Çünkü, «basit diz! kanunu-na» (ilişkilerine) ters düşerler. En güçlü etkinliği sağlamak için, demek ki, açık seçim izlenimler oluşturan basit ilişkiler gereklidir. Bunlara bütün alanlardaki başlıca yapıtlarda rastlarız : mimaride; resimdeki renklerde; Skrjabin'in girift bir yapıtında (parçaları arasındaki ilişkiler her seferinde kristal bir durulukta); geometrik sahne düzeninde; kesin devlet planlamasında, vb.

Vertof'un «Onbirinci Yıl» (1928) filminde benzer bir örnek bulabiliriz. Burada metrik ölçüler öylesine matematik bir giriftlik içindedirler ki, kul-

(1) Overtone: (müzikte) asıl sesle bir arada işitilen, fakat daha tiz ya da pes olan notalardan biri.



Ayzenştayn ve Çerkasof.

lanılan orantılama denklemini ancak «cetvel ile» ortaya çıkarabiliriz. Algılanan **izlenim** ile değil, **ölçme** ile.

Bununla, vurgunun, algılanan izlenimin bir parçası olduğunu söylemek istemiyorum. Tam tersi. Tanınmasa bile, vurgu, duyusal izlenimin «düzenlenmesi» için vazgeçilmez bir unsurdur. Bu izlenimin açık seçikliği, filmin «nabızı» ile seyircininkini aynı birlikteliğe götürebilir. Birçok yolla elde edilebilen bu birliktelik olmadan, seyirci ile film arasında herhangi bir bağlantı kurmak olanaksızdır.

Metrik vurgulamanın aşırı karmaşıklığı, belli bir duyusal gerilim yerine, izlenimde bir kaos yaratır.

Metrik kurgunun üçüncü bir kullanımı, basitlikle aşırı giriftlik arasında kendini gösterir : parçalardaki iki ayrı içeriğe bağlı olarak, parça uzunlukları arasındaki farkın birbirini izlemesi. Söz gelimi «**Ekim**» deki **lezginka** sekansı ile «**Saint Petersburg'un Sonu**» ndaki yurtsever gösteri sekansı. (Bu son sekansı, **saf metrik** kurgunun klasik bir örneği olarak gösterebiliriz.)

Bu tür metrik kurguda, çerçevenin içeriği parçanın mutlak uzunluğuna bağlıdır. Bundan ötürü, sadece, parçanın egemen olan içerik özelliği hesaba katılır; bu çerçeveler «eş anlamlı» sayılırlar.

2. Ritmik (tartımlı) Kurgu.

Demek ki, parçaların uzunluklarının saptanmasında, eşit olarak, çerçevenin içeriği de hesaba katılmalıdır.

Uzunlukların saptanmasındaki soyutluk, **gerçek** uzunluklar arasındaki esnek bir ilişkiye dönüşür.

Gerçek uzunluk, metrik bir denkleme göre, parçanın matematik olarak saptanmış uzunluklarıyla çakışmaz. Pratikte, sekansın yapısına göre saptanan uzunluğundan ve parçanın özelliklerinden türer.

Burada şöyle bir durumla karşılaşabiliriz: içeriğin temelinde parçaların bir bileşimi ile elde edilen, ritmik vurgularında ve parçaların tam metrik **benzerlikleri** durumu.

Hızlandırma yolu ile yaratılan biçimsel gerilim, burada parçaları yalnızca temel düzenlemeye göre uzunlukça kısaltmakla değil, aynı zamanda bu düzeni bozarak da elde edilebilir. En etkin bozma, kolaylıkla ayırdedilebilen bir ritm içinde daha yoğun malzeme konarak elde edilir.

«Potemkin» deki «Odesa merdivenleri» sekansı bunun belirgin bir örneğidir. Burada, merdivenleri inen askerlerin ritmik ayak vuruşları bütün **metrik** gereksinimleri bozmuştur. Kurgunun vurgusuna eşinzaman (senkron) bağlanmayan bu ayak vuruşları her defasında **tempo dışı** kalır ve askerlerin her çerçevesi yeni bir çözüm getirir. Gerilim maksimum noktasına, sonuç olarak, merdivenleri inen ayakların ritminden başka bir ritme — aşağıya doğru yeni türden bir harekete, aynı hareketin yeni bir yoğunluk düzeyine —, merdivenlerden akıp giden bebek arabasının ritmine dönüşür. Bebek arabası, ilerleyen ayakların gelişen bir hızlandırıcısı işlevini yerine getirir. Adımlayarak inmek yerini yuvarlanarak inmeye bırakır.

Bu örneği, yoğunluğu, en küçük bir istekte bile, **her parçayı**, metrik tek bir vurgu anlayışı ile keserek elde edilen «Saint Petersburg'un Sonu» ile karşıt kullanalım.

Böylesi metrik bir kurgulama, aynı şekilde basit olan yürüyüş temposu çözümlemelerine kusursuzca uyar. Fakat, daha girift ritmik gereksinimler için uygun değildir.

Bu, benzer bir sorunun çözülmesinde zoraki uygulandığında, başarısız bir kurgu elde ederiz. «Asya Üzerinde Fırtına» daki (Cengiz Han'ın Torunu) maskelerle yapılan dinsel oyun sekansının başarısızlığını buna bağlayabiliriz. Girift bir metrik vurguya göre düzenlenen, parçaların kendine özgü içeriğine uygun olmayan bu sekans, ne törenin özgün ritmini tekrarlayabiliyor, ne de etkin bir sinematografik ritm oluşturalabiliyor.

Bu türden bir çok durumlarda, uzmanlarda bir şaşkınlık, dine yabancı olan seyirciye de karmakarışık bir izlenimden başka bir şey getirilmez. (Müzik eşliği ile, bu türden sarsıntılı bir sekans bir nebze desteklenebilirse de — sözü geçen örnekte olduğu gibi — temel zayıflık yine de ortadan kalkmaz.)

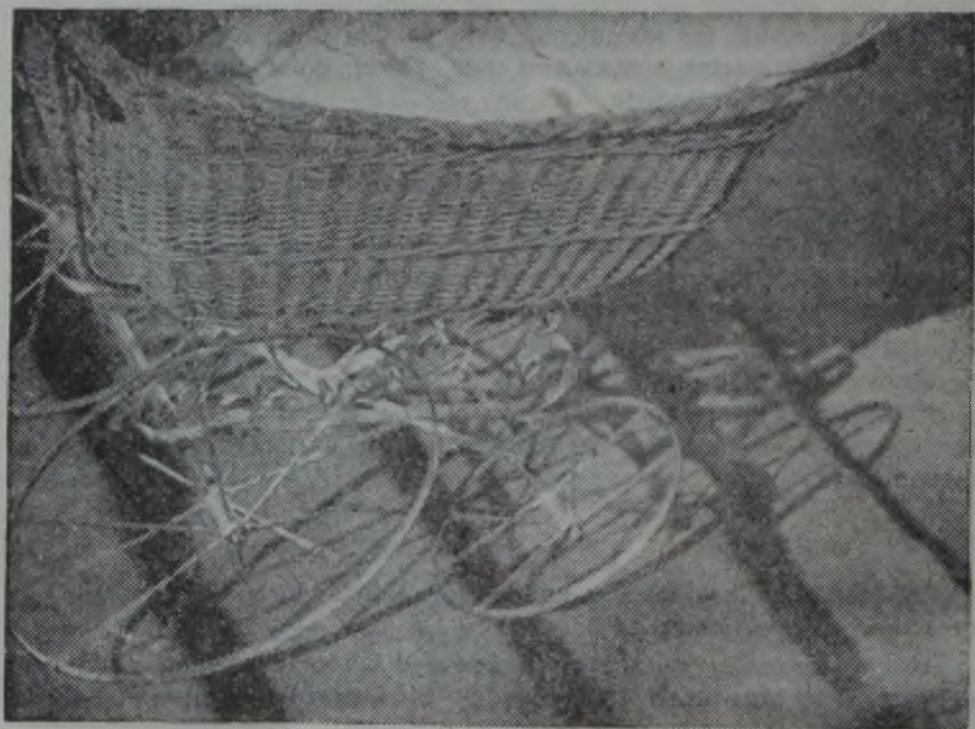
3. Tonal Kurgu.

Bu terim ilk kez burada kullanılıyor. Ritmik kurgunun ötesinde bir araştırma alanını gösteriyor.

Ritmik kurguda, çerçeveden çerçeveye kurgu hareketini belirleyen, çerçevenin iç hareketidir. Çerçevelediği bu hareketler, hareket halinde



RİTMİK KURGU: Odessa merdivenleri (Potemkin Zırhlısı).



olan nesneler ya da hareketsiz bir nesnenin hatlarında gezinen seyirci gözü olabilir.

Tonal kurguda hareket en geniş anlamında ele alınır. Buradaki hareket anlayışı, kurgu parçasının tüm **sürtüşen unsurlarını** kapsar. Kurgu, parçanın **duygusal sesinin** egemen özelliği üzerine kurulur : parçanın genel **tonuna**.

Bununla, parçanın duygusal sesinin «izlenimci bir şekilde» ölçülmesi gerektiğini söylemek istemiyorum. Bu görüşle, parçanın özellikleri, metrik kurguda olduğu gibi ölçmenin en kolayı olan «cetvel» ile tamitamina ölçülebilir. Ne var ki, ölçme birimleri farklıdır. Ve ölçmenin nicelikleri de farklıdır.

Söz gelimi, bir parçadaki ışık titreşiminin derecesi sadece fotosel aracılığı ile ölçülemez : her bir derecelendirme çıplak gözle farkedilebilir. Eğer bir parçaya, karşılaştırmalı ve «daha sıkıntılı» duygusal bir tanımlama yakıştırıyorsa, onun aydınlanma derecesi için matematik bir katsayı da bulabiliriz. Bu bir «ışık tonu» durumudur. Veya, parça «keskin ton» diye tanımlanıyorsa, çerçevedeki sert açılışları, diğer biçimlerle karşılaştırıldığında, bunların üstünlüğü söz konusudur. Bu da bir «grafik tonu» durumudur. Bir yandan yumuşatılmış, öte yandan «keskin» odaklamaların türlü oranlarda birlikte kullanılması, tonal kurgunun tipik bir uygulama örneğidir.

Söylediğim gibi, bütün bunlar parçanın **baskın olan duygusal sesi** üzerine kurulur. İşte bir örnek: «Potemkin» deki «sis sekansı» (Vakulinçuk'un ölüsü etrafında toplu yas tutulması sekansından sonra gelen). Kurgu burada, özellikle parçaların duygusal «sesi» üzerine kurulmuştu : mekân değişikliklerine yol açmayan ritmik titreşimler üzerine. Bu örnekte, temel baskın bir tonalite yanında, ikinci dereceden baskın bir **ritmik** öğenin de kullanılmış olması ilginçtir. Bu şekilde, sahnenin tonal kuruluşu geleneksel ritmik kurgu ile bağlanır. Bunun gelişmesi ise tonal kurgu olur. Bu da, ritmik kurgu gibi, metrik kurgunun özel bir çeşitlemesidir.

Bu ikinci baskın öğe, belli belirsiz farkedilen değişik hareketlerde kendini gösterir : suyun hareketi; demirli teknelerin ve şamandıraların hafifçe sallanışı; yavaşça yükselen sis; suya hafifçe konan martılar.

Kısacası, bütün bunlar **tonal** cinsten öğelerdir. Bunlar, mekânsal - ritmik hareket olmaktan çok, tonal özelliklere göre gelişen hareketlerdir. Burada, mekânda ölçülemez değişimler, duygusal seslerine göre birleştirilmişlerdir. Fakat, parçaların birleşmesini sağlayan ana gösterge, onların temel öğesidir : ışığın optik titreşimleri («aydınlatma» ve «karartma»daki değişken ölçüler). Bu titreşimlerin düzeni müzikteki minör ton uyumu ile tam bir benzerlik gösterir. Bu örnek ayrıca bir tanıtlama da getirir. Hareketi, hem bir **değişme** hem de bir **ışık titreşimi** içinde uyumlu olarak birleştirmek.

Bu düzeydeki kurgunun artan gerilimi dahi, aynı «müziksel» baskınlığın yoğunlaştırılması ile elde edilir. Bu tür yoğunlaştırmanın belirgin bir örneğini, «Eski ile Yeni» deki gecikmiş hasat sekansında buluyoruz. Filmin yapısı, bütününde olduğu gibi, bu sekansta da, temel yapısal bir sürece bağlıdır. Yani: **konu** ile onun **geleneksel biçimi** arasındaki çelişki.

Bu, duygusal yapıların duygusal olmayan malzemeye uygulanmasıdır. Doğal bir durumdan doğması gereken kışkırtma (örneğin filmlerde kullanılan erotizm gibi), burada mantığa aykırı tona sahip yapılardan doğar. Sonunda, «endüstrinin temel direği» keşfedildiğinde, bunun bir yazı makinesi olduğu görülür. Kahraman boğa ile kahraman inek mutlu bir şekilde evlendirilirler. Burada, kuşkulu ve coşkulu ruhsal bir durumu esinleyen kutsal Çanak değil, bir yayıktır. (*)

Hasatın **minör** teması, yağmurun ve fırtınanın **majör** temasında erir. Evet, yığınlar halindeki hasat görüntüsü — güneşin öpücüğüne açılan geleneksel bereketliğin **majör** teması — yağmur altında ıslandığında, **minör** temada bir çözülmedir.

Burada gerilimin artması, önlenemez bir baskın özelliğin iç desteğiyle, «fırtınadan önceki sıkıntılı hava»nın parça içindeki çoğalan duygusundan doğar.

Önceki örnekte olduğu gibi, ışık titreşimleri durumundaki hareket baskın tonuna, ikinci dereceden ritmik bir baskınlık eşlik eder, yani, değişme durumundaki hareket.

Burada, bu, rüzgarın artan şiddeti içinde, hava akımlarının sağanak yağmura dönüşmesi ile gösterilmiştir; basamakları inen adımların, yokuş çağı yuvarlanan arabaya dönüşmesinin kesin bir benzeridir.

Genel yapı içinde yağmur - rüzgar unsuru, baskın özellikle ilişkisi açısından, ilk örnekteki (sisli liman) ritmik sallanış ile flu görüntü arasındaki bağı özdeşleştirir. Gerçekte, karşılıklı ilişkinin özelliği tamamiyle farklıdır. Birinci örnekteki uyum yerine, burada tam tersi bir durum vardır.

Gökyüzünün ürkütücü kara bulutlarla örtülmesi, rüzgarın gittikçe güç kazanan dinamizmi ile çatışır. Rüzgârda çırpınan paltolar ve uçuşan harman yığınları, hava akımlarından sağnak yağmura geçişi somutlaştırır.

Burada, statik'in yoğunlaşması ile dinamik'in yoğunlaşması eğilimleri arasındaki sürtüşme bize ton kurgusunun uyumsuzluk konusundaki açık bir örneğini verir.

Duyusal izlenim açısından, hasat sekansı trajik (etkin) minörü örnekler, sisli ritim sekansının lirik (edilgin) minöründen ayırt edilir.

Her iki örnekte de, kurgunun, temel unsuru olan renk'in gittikçe değişmesi ile gelişmesi ilginçtir. «Limanda» koyu griden sisli beyaza geçiş (şafak: yaşamla benzeşme), «hasatta» ise açık griden kurşuni siyaha geçiş (bunalımın yaklaşması: yaşamla benzeşme). Işık titreşimleri doğrultusunda, birinde frekansın yükselmesi, diğerinde ise düşmesi.

(*) «Eski ve Yeni» filmi için tasarlanan son bölümde bile, «Parisli Kadın» filmi- nin alaycı sonuyla bir koşutluk vardı. Gerek konu gerekse üslup bakımından diğer filmlere sayısız atıflar yapılabilen tek bir filmde. «endüstrinin temel direği» sekansı alaycılığı, Pudovkin'in «Saint Petersburg'un sonu» filmindeki ciddi ve benzer bir olayla oynayarak kırar; traktörün son zaferi, abartılmış bir kovboy filminin takip sahne parodisidir. vb. Hatta, Buster Keaton'un «Üç Çağ» filmi bile, «Eski ve Yeni» filminin özgün yapısında yansıtılmıştır (yayıncının notu).

Basit bir metrik yapı, böylece, daha geniş anlamalı bir hareket sınıflandırmasına yükseltilmiş olur.

Böylece, yeni bir kurgu sınıflandırmasına varırız :

4. Overtonal Kurgu.

Bana göre, önceki yazıda açıkladığım gibi, overtonal kurgu, tonal kurgu doğrultusunda organik ve mantıklı gelişmenin en son aşamasıdır. Dediğim gibi, tonal kurgudan ayırte edilmesi için parçanın çağrıştırmacı bütün niteliklerinin hesaplanması gerekir.

Bu özellik, izlenimi duygusal melodik bir renk farklılığından, dolaysız psikolojik bir algılamaya götürür. Bu, ayrıca, öncekilerin düzeyi ile ilişkili yeni bir düzey ortaya koyar.

Bu dört sınıflandırma kurgunun **yöntemleridir**. Bunlar, önceki örneklerde gösterildiği gibi, karşılıklı ilişkiler içinde birbirleriyle çatışmaya girdiklerinde, kurgunun gerçek ve kendine özgü yapılarına dönüşürler.

Karşılıklı ilişkiler şemasında çelişerek ve birbirini de yadsıyarak gittikçe daha açık tanımlanabilen, organik olarak birbirlerini doğuran bir kurgu türüne geçerler.

Böylece, metrikten ritmiğe geçiş, çekimin uzunluğu ile çerçevedeki iç hareket arasındaki çatışmayı gösterir.

Tonal kurgu, parçanın tonal ve ritmik ilkeleri arasındaki çatışmadan doğar.

Ve sonunda, overtonal kurgu ton dışı ile parçanın baskın temel tonu arasındaki çatışmadan doğar.

Bu ele alış biçimi, en başta, kurgu yapısının «resimsel» görüş açısından değerlendirmek için ilginç bir ölçüttür. Resimsellik burada, «sinematisizm» ile karıştıtır. Resimsel estetik değerler de fizyolojik gerçekle karıştıtır.

Film çekiminin resimselliği üzerine tartışmak saflıktır. Bu, sinemaya mantıklı olarak hiçbir zaman yaklaşmamış estetik kültürü eksik kişilerin tipik davranışlarıdır. Kazimir Maleviç (*)'in sinema üzerine ettiğı sözler bu tür düşünceye örnektir. Sinemanın çeşitli heveskârları film çekimini (çerçevesini) benzer bir manzara resminin analizinden farklı olarak ele almazlar.

Aşağıda anlatacağımız, «resimselciliğin» kurgu yapısında, en geniş anlamda bir ölçüt olabilir; çatışma, farklı kurgu sınıflandırmaları arasındaki çatışmalara dönüşmeden, kurgu sınıflandırmalarının her birinin kendi içinde çözümlenmelidir.

Gerçek sinema, ancak, titreşimlerin ve hareketin türlü sinemasal değişimler içinde çatışması ile başlar. Söz gelimi, kişi ile ufuk çizgisi arasındaki «resimsel» çatışma (dinamik ya da statik bir çatışma olmasının önemi yoktur). Ya da, değişik aydınlatmalı parçaların yalnızca birbirleriyle çatışan ışık titreşimleri açısından peşpeşe dizilmesi veya bir nesnenin biçimi ile aydınlatılması arasındaki çatışma vb.

(*) Resimde süprematist ekolün kurucusu olan Maleviç, sinemanın «fotoğrafik» ve natüralist sınırları üzerine bazı palavralar sıkıştır (Yayımcı).

Ayrıca kurgunun çeşitli biçimlerinin, bunları kavrayacak olan seyircinin psikofizyolojik karmaşıklığı üzerindeki etkisini de tanımlamalıyız.

Birincisi, metrik sınıflandırma, hareket ettirici şiddetli bir güç özelliğindedir. Seyirci algıladığı eylemi yeniden üretmeye zorlanır. Söz gelimi, «Eski ve Yeni»deki çayır biçme yarışması böyle kurgulanmıştır. Burada ki parçalar birbirleri ile «eşit anlamlı» dırlar (sinonim) : çerçevenin bir kenarından diğerine hareket eden orağı içerirler. Filmi seyrettiğimde, parçalarının gittikçe kısalması ile hareket hızlandığında, fazla etkilenen seyircilerin sağa sola sallandıklarını görünce, gülmeden yapamadım. Yaratılan etki, basit bir marş çalan bir bandonunki ile aynıydı.

İkinci sınıflandırmayı ritmik olarak niteledim. Ona belki ilkel - duygusal da denebilir. Burada hareket daha ustaca hesaplanmıştır. Uygulanma, hareketin bir sonucu olmasına karşın, hareket sadece ilkel dışsal bir değişme değildir.

Tonal kurgu olarak adlandırdığımız, üçüncü sınıflandırmaya da melodik - duygusal denebilir. Burada, basit bir değişim özelliğini yitiren hareket, açıkça farkedilen daha da yüksek duygusal bir titreşime dönüşür.

Arı fizyolojizmin taze bir akışı diyebileceğimiz dördüncü sınıflandırma, en yüksek yoğunluğa varmış olarak, birinci sınıflandırmayı çağırıştırır. Hareket ettirici gücüyle belli bir yoğunluk derecesine yeniden ulaşılır.

Bu, müzikte, ton dışı seslerin temel sese koşut olarak duyulabildikleri anda başlar. Aynı zamanda titreşimler duyulur, ses dalgalanmaları da ton etkisi bırakmaya başlar. Fakat, algılanan izlenimin arı fiziksel yer değiştirmeleri gibi. Bu durum, özellikle, ton dışı seslerin ağır bastığı, güçlü çınlama sesi veren müzik aletleri için geçerlidir. Fiziksel yer değiştirme duygusu bazen tamıtamına gerçekleşir : çanların orgların, büyük Türk davullarının sesi, vb.

«Eski ve Yeni»nin bazı sekanslarında, tonal ve ton dışı çizgilerin keşişmeleri başarılı olmuştur. Bazen de, metrik ve ritmik çizgiler çatışırlar. Dinsel törenlerin değişik «kargaşa»larında olduğu gibi ikonaların önünde dize çökenler, eriyen mumlar, vecde gelenler, vb

İlginç bir durum da şudur: sekansın kurgusunu yapmak için parçaları seçerken, ritm ve ton arasında gerekli eşitliği bilinçsizcesine elde etmiştik. Bu dereceli birliktelik, daha önceden, aşağı yukarı, çekim ile kurgu arasında kurduğum dereceli birlikteliğin aynısıydı.

Ton, demek ki, bir ritm düzeyidir.

Bir ortak paydaya indirgeme işleminden tedirgin olanlara, bir düzeyden diğerine yayılan varların araştırma ve metodoloji gereğince tartışılması bakımından Hegel diyalektiğinin temel unsurları üzerine bir düşünürün özetlemesini hatırlatayım :

Bu unsurlar daha ayrıntılı olarak şöyle sunulabilirler: ...

10) *y e n i* durumların, ilişkilerin, vb. açığa çıkmasını sağlayan sonsuz bir süreç;

11) *şeylerin, görünümünün, süreçlerin, vb. insani algılama derinleştirmesinde, özün görünümünde ve az derinden daha fazla derine olan özde, sonsuz bir süreç;*



ENTELLEKTÜEL KURGU : Tanrılar sekansı (Ekim).

12) daha derin ve daha genel olarak, birlikte varolmaktan nedenselliğe ve bimsel bir ilişki ve karşılıklı bağımlılıktan bir diğerine;

13) bilinen niteliklerin, yüklemelerin, vb. en alt düzeyden en üst düzeye çıkması ve

14) söz gelişi, eskiye dönüş (reddin reddi)...

Bu açıklamadan sonra, daha da yüksek bir kurgu sınıflandırmasından söz etmeyi yararlı buluyorum:

5. Entellektüel Kurgu.

Entellektüel kurgu yalnızca fizyolojik ton dışı seslerin genel kurgusu değildir. Aynı zamanda entellektüel nitelikteki seslerin ve overtonların da kurgusu: eşlik eden entellektüel dürtülerin çatışma - çakışmasıdır.

Burada derecelendirilmiş nitelik, ilkel bir metrik kurgulamanın etkisi altında sallanan bir insan hareketi (yukardaki örneğe bkz.) ile onun iç entellektüel süreci arasında, kural olarak hiç bir fark bulunmaması ile belirlenmiştir. Çünkü, entellektüel süreçte aynı kışkırtıcılığı içerir, fakat, daha üst bir düzeydeki sinir merkezlerinin egemenliği içinde.

Ve eğer, verilen örnekte, «caz - kurgusu» nun etkisi altında, birinin elleri ve ayakları ritmik olarak titriyorsa, ikinci bir konumda, böylesi bir titreyiş başka bir dereceden entellektüel yaklaşımda yine aynı biçimde, ama düşünme mekanizmasının daha üst düzeydeki sinir sistemlerinde belirir.

Gerçi, «olgu» (görünüm) olarak yargılandıklarında farklı gibi görünürler, fakat, «öz» (süreç) görüş açısından hiç şüphesiz aynıdır! ar.

Çalışma deneyini alçak bir basamaktan daha yüksek dereceden sınıflandırmalara uygularsak, şeylerin ve olguların can alıcı noktalarına saldırma olanağını elde ederiz. Böylece, beşinci sınıflandırma entellektüel overton olur.

Bunun bir örneğini, «Ekim» deki «Tanrılar» sekansında bulabiliriz. Orada, karşılaştırma için gerekli tüm koşullar, her parçada, sadece Tanrı ile entellektüel sınıf sesi ilişkisinde, verilmiştir. Sınıf diyorum, çünkü, duygusal ilkeler evrensel olarak insanî olsa da, entellektüel ilke, sınıf tarafından derinlemesine renklendirilmiştir. Bu parçalar gittikçe alçalan bir entellektüel diziye göre bir araya getirilmişlerdir; Tanrı kavramını kökenlerine doğru geriye götürerek, seyirciyi, bu «gelişmeyi» entellektüel bir düzeyde kavramaya zorlar.

Fakat, doğal olarak bu, bir kaç yıldır açıklamakta olduğum entellektüel sinema değildir! Entellektüel sinema, fizyolojik ve entellektüel overtonların çatışma - çakışmasını çözümleyebilen yetenekte bir sinema olmalıdır. Tümüyle yeni bir sinema biçimi yaratmak; devrimin genel kültür tarihi içinde gerçekleşmesi; bilim, sanat ve sınıf bilinci arasında bir sentez kurmak.

Bana göre, sinema geleceğimiz için overton sorununun olağanüstü bir önemi vardır. Öyleyse, onun incelenmesini derinleştirmek ve metodolojisini araştırmak gereklidir.

(1929)

(Çevirenler : Y. Saltuk, Y. Boz, U. Barışta)

değişik bir betimleme sistemi

Geçenlerde sinemalarda gösterilen, Marco Ferreri'nin (1) «La Cagna/Liza» (Dişi köpek) filmi, yönetmeninin savına göre, burjuva sinemasını yıkmayı amaçlayan, bize göre de, bir takım yanlışlara yol açtığından, materyalist bir sinema kuramı ve uygulaması adına önemle incelenmesi gereken bir denemedir. Daha doğrusu, Ferreri'nin deyimiyle, ileride yapacağı filmlerle ilgili bir «taslak - film» dir.

Gerçekten de, benzer özellikler taşıyan ve aynı genel çizgiyi sürdüren filmler yapan Ferreri, yapıtlarının çoğunda ortak bir tematik kullanır ve bunu geliştirir.

Ferreri'deki ortak tematik

Görünürde egemen düzeni eleştirmek isteği yatan bu ortak tematiğin başlıca değişmezi «oyun» dur. Nitekim, Ferreri'nin birçok filminde baş oyuncular toplu olarak veya tek başlarına bir «oyun» sürdürürler: («L'uomo dai palloni» Balonlu adam, 1965) filminde bir sanayici sürekli olarak balonlarla oynar, «Harem» (1967)'de bir kadın ve dört erkek karşılıklı bir aşk oyunu sürdürürler, «Dillinger è morto» (Dillinger öldü, 1968) de varlıklı bir adam film boyunca eski bir tabanca ile oynar, (Dişi Köpek, 1971)'te bir çift «insan - köpek oyunu» oynar. Yönetmenin, giderek film kişilerinin baş uğraşına dönüşen, birçok kez ölüme yol açacak kadar önem kazanan, sözü geçen «oyun» lara, filmlerinde sık sık yer vermesi, içi boş bir orijinallik değildir. «Oyun» işareti, Ferreri'ye, burjuvazinin «herşeyden kendini sorumsuz tutmak» ve «herşeyi nesnelleştirmek» gibi iki temel özelliğini çok anlama gelir bir biçimde işaretlemek olanağını verir (oyun, oyuncak [nesne], çocuk [sorumsuzluk] birbiriyle ilişkili bir anlamı olan işaret ve sembollerdir).

Ferreri'nin kişileri «oyun»'a sadece «bunalım - kaçış» durumlarında başvururlar. Bu da, ortak tematiğin diğer temel bir değişmezini oluşturur.

(1) 1928'de Milano'da doğdu. 1953'te gazetecilikten sinemaya geçti. «Documenti Mensile» (Aylık Belgeler) genel adı altında bir haber filmi dizisi yaptı. Antonioni, De Sica ve Visconti ile birlikte çalıştı. Diğer yandan reklâm filmleri çekti. 1958'de İspanya'ya gitti, orada ilk uzun filmini gerçekleştirdi. 1961'de İtalya'ya döndü. 1973'te, «La grande bouffe» (Büyük Tıkınma) filmi ile Cannes'da eleştirmenler ödülünü kazandı ve adını daha geniş bir kitleye duyurdu. (Dişi Köpek), Ferreri'nin Türkiye'de sinemalarda gösterilen ilk filmidir.

Ortak tematiğin başlıca özelliklerini, yönetmenin yapıtı ile ilgili aşağıda ki genel açıklamaları içinde de bulabiliriz (2):

«... seyirci filmlerimde mikroskopik bir dünya ile, tek bir kişinin dünyası ile karşı karşıya bırakılır... çevrelerinden kopmuş kişiler bir soyutlanma içinde yaşarlar ve davranırlar...»

«... filmlerimde sürekli olarak mülkiyet konusunu ele aldığım ve insanlar arasındaki ilişkileri "özne - nesne" ilişkiler olarak ortaya koyduğum doğrudur. Çünkü, günümüzün en önemli sorunu: köle ile efendi, seks ve "nesne - nesne" ilişkileri dışında başka ilişkilerin bulunmamasıdır...»

«... toplumun dışına kaçan kişi, bu girişiyle topluma karşı bir tepki gösteriyor. Düzenle bütünleşmemek için, düzenin dışında kalmak istiyor. Ne var ki, kişi bir kenara çekilmekle düzenin dışına çıkamıyor. Yalnızlığı içinde, düzeni de yaşar... Böylesine bir tepki, gerçekte, burjuvaca bir karşı - çıkıştır...»

Ferreri «Dişi Köpek» te, yukarıda gördüğümüz ortak tematiğini tümüyle yineliyor: yaşadığı toplumdan kaçan, ıssız bir adada tek başına yaşayan bir çizgi - roman ressamı, bilinç altında aynı kaçış özlemini duyan ve adaya sığınan burjuva bir kadınla, burjuva toplumundaki «özne - nesne» ilişkilerini çağrıştıran, giderek de ciddileşen bir «insan - köpek oyunu» geliştirirler. Yalnızlığı içinde, her an, düzenin baskısını şu veya bu şekilde duyan çift, sonunda denediği bu idealist karşı - çıkışın yararsızlığını anlar, kurtuluş yolunu yeni bir oyunda (külüstür bir uçakla uçmak) arar (reddin reddi).

Görüldüğü üzere, «Dişi Köpek» te uyumsuzluk, klasik burjuva sinemasında (3) olduğu gibi, görünmeyen metafizik bir yöntemle ortadan kalkmaz, tersine, filmde açıkça gösterilen böyle bir yöntemle ortadan kalkamayacağı gösterilir. Ne var ki, ileride göreceğimiz gibi, Ferreri bu durumu sadece betimlemekle yetinmiş, her hangi bir çözümleme çabası göstermemiştir.

Sinemasal bir iletilen

Toplumsal gerçekleri, kendisini ilgilendirdikleri ölçüde ele aldığını kabullenen Ferreri, yapıtlarına konu edindiği «burjuvaca karşı - çıkış» sorunu, aslında kendi sinema yaşamı ile sıkı sıkıya bağlıdır. Başka bir deyişle, yönetmenin kendi ideolojik kopuşu, filmlerinde «sinemasal bir iletilen» oluyor.

Düzenin içinde gerçek devrimci bir sinemanın yapılamayacağını ileri süren Ferreri, bu ideolojik kopuşunu şöyle anlatıyor :

«...ne dersek diyelim, filmlerim burjuvalara seslenen burjuva filmlerdir. Kitle ile kurulmuş devrimci bir diyalog yoktur. Bir seçimle karşı karşıyayız : bir kültür devrimi yaratmak için mi çalışmalıyız, yoksa sade-

(2) Ferreri'nin bu yazıda yer alan sözleri, 1969'da Cahiers du Cinéma'da yayımlanan 3 ayrı söyleşiden derlenmiştir.

(3) Bu konuda, dergimizdeki, J. P. Oudart'ın «Kusurlu bir söylev» yazısına bakınız.



Dişi Köpek : Ada'da.



Dişi Köpek : Toplum'da.

ce yönetmen olarak mı kalmalıyız?... Bir çok yönetmen, bu konuda, hiç bir rahatsızlık duymuyor. Düzenin içinde, önemli yapıtlar yaratabileceklerine inanıyorlar... Örneğin Bertolucci, düzene uymadığını söylüyor, savaşı bir yaratıcı olduğuna inanıyor...»

«...bu tür düşüncelerle bir kurtuluş yolu aranıyor... Aslında bütün bunlar yalandır. Filmlerimiz daha doğmadan burjuva filmlerdir: düzenin bir parçasıdır ve kimseyi tedirgin etmezler...»

«...Filmlerimiz kişisel bir karşı - çıkıştır. Kişinin kendi filmiyle yaptığı bireysel devrim ise hiçbir işe yaramaz. Düzenin nesini değiştirir? Film yaparak devrim yapılmaz...»

Ferreri'ye göre, devrimi amaçlayan bir sinemacı, sinemayı bırakıp çalışmalarını daha etkin alanlara kaydırmalıdır. Bu yürekliği gösteremeyen sinemacılar ise, onun gibi, tek bir hedefe yönelmelidirler :

Yıkıcı, olumsuz bir sinema

«Kötü bir devrimci film yapmaktansa, olabildiği kadar yıkıcı, olumsuz bir film yapmak daha doğrudur», diyen Ferreri'ye göre; «sinemacı, kendi kendini yok eden bir dünyanın leşini parçalayan yırtıcı bir kuş olmalıdır». Daha açıkçası, sinemacılığını sürdüren sinemacının görevi, burjuva sinemasını yıkmaktır.

«Dişi Köpek» te Ferreri böyle bir yıkımı denemiştir. «Kendi kendini yok eden» (!) bir dünyadan söz eden yönetmenin, bu denemesinde izlediği yolları ve kullandığı yöntemleri sırasıyla görelim.

Gerçeğin izlenimi

Ferreri, burjuva sinemasını yıkmak için, «hipnotik» etkiler yaratarak «mistifikasyon»'a yol açan «gerçeğin izlenimi» ni ortadan kaldırmaya çalışmıştır. Bunun için de, bu izlenimi oluşturan ve güçlendiren filmik öğeleri değişik bir biçimde kullanmıştır :

a) Alan derinliği : Burjuva sinemasında «gerçeğin izlenimi» ni oluşturan temel öğelerden biri, perspektif yasalarına uygun olarak üçüncü boyut izlenimini yaratan, alan derinliğidir.

Ferreri, bir taraftan seyircinin alışık olmadığı üçüncü boyutu içeren dekorlar; (iç çekimlerde yuvarlak ve kubbeli bir yapı, dış çekimlerde ise, biçimsiz kayalar, uçsuz bucaksız bir kumsal, gök yüzüyle kaynaşan bir deniz, vb), diğer taraftan görüş alanını çok daraltan, odak uzaklığı güçlü objektifler kullanarak, alan derinliğini yok etmeye çalışmıştır. Yalnızca, bu çabasında, sık sık, yaygın bir ışıktandırmadan (gölgelerin silinmesi), normalin altında bir diyafram açıklığından (görüntü fonunun belirginliğini yitirmesi), normalin üstünde bir diyafram açıklığından (ufuk çizgisinin yok olması) da yararlanmıştır.

Ferreri, ayrıca, baş oyuncularını toplumun içinde gösterdiği sahnelerde, alışılmış bir alan derinliği kullanarak, perspektif yasalarının ideolojik kökenlerini ve etkilerini göze batan bir biçimde belirtmeye çalışmıştır (evde geçen bölümlerde, örneğin).

b) Çerçeveleme ve hareket : Genellikle alıcıyı insan gözünün yüksekliğinde tutan ve insan gözünü öykünen burjuva sinemasının tersine, Ferreri, değişik alıcı görüş noktaları (genellikle üstten çekimler) ve alıcı açıları kullanarak, çerçevenin altın ölçülere göre saptanmış «güçlü noktalarını» önemsemeyen bir çerçeve düzenlemesi deneyerek, gerçeğin izlenimini yok etmeye çalışmıştır.

Çerçeve içi hareketleri, çerçeve dışından gelişen yatay bir oyuncu trafiği uygulayarak, gerçeğin izlenimini bozacak bir biçimde düzenleyen Ferreri, aynı amaca yönelik bir çekim düzeni ve bir kurgulama yöntemi de uygulamıştır. Sıkça kullandığı plan - sekanslarda, «gerçeği» gerçek süresi içinde, ancak, natüralist (doğalcı) olmayan bir biçimde yeniden üreterek, seyirciyi «uyutan» bir yarısimayı önlemek istemiştir. Aynı etkiyi sağlamak için, yer yer çarpıcı çekimlere de yer veren yönetmen, hareketin sürekliliğini parçalamak amacını güden bir kurgulama kullanmıştır. (Kurgu konusuna aşağıda tekrar değineceğiz).

c) Renk ve ses : Ferreri, gerçeğin izlenimini güçlendiren doğal bir renklendirme yerine, sağlıklı bir durumun işaretliyi olan «hastahane beyazı»nın egemen olduğu müdahaleli bir renk düzeni kullanmıştır. Baş oyuncuların topluma dönüş sahnelerinde ise, klasik bir renklendirmeye dönerek, bu değişik kullanımın altını çizmiştir.

Yanısıra, gerçeğin izlenimini pekiştiren, «destek» bir ses yerine, yer yer karşı - ideolojik telkinlerde bulunan (sözgelimi, Spartaküs söylevi), çelişki doğuran bir ses düzeni uygulamaya çalışmıştır.

B e t i m l e m e s i s t e m l e r i

Burjuva sinemasını — sanatsal düzeyde — yıkmak için, sadece gerçeğin izlenimini yıkmak yeterli midir? Kuramsal bir tartışmaya yol açan bu soruna (4), «Dişi Köpek» uygulama alanında bir karşılık getiriyor. Bu soruna, Ferreri gibi, mekanik - idealist bir açıdan yaklaşanların içine düşükleri açmazı açıkça ortaya koyuyor.

Çünkü, gerçekte, burjuva sinemasını —sanatsal düzeyde— yıkmak için sinemanın, gerçeği ideolojisine uygun olarak yeniden üretmek (yaratmak) için kullandığı betimleme sistemlerini kökünden yıkmak gerekir. Burjuva sinemasının bir araç olarak kullandığı «gerçeğin izlenimi»ni yok etmek ise, ancak bu yolda atılacak temel bir adım olabilir.

Ferreri «Dişi Köpek» te, filmik işaretleri değişik bir «bileşim dizimi»nde kullanarak, gerçeğin izlenimini çoğu kez yok etmeyi başarmış, ne var ki, temeldeki idealist görüşü nedeniyle (anarşizm, tepesi üstünde duran idealizmdir), burjuva sinemasının betimleme sistemlerine ilişmemiş, tersine, bunlardan yararlanmışır. Bu nedenle de, Ferreri'nin sineması, «gerçeğin özünü» ve «nesnelerin gizini» gösterdiğini savlayan (saydamlık) klasik burjuva sineması gibi, bir takım toplumsal olguları sa-

(4) Bu konuda, dergimizdeki, J. P. Lebel'in «Sinema ve İdeoloji» yazısına bakınız.

dece betimlemekle yetinmiş, bunların çözümlenmesini denememiş, sonuç olarak da burjuva «sefaletinin felsefesini» yapmaktan öteye gidememiştir.

Oysa, Godard'ın dediği gibi: «materyalist sinemacının görevi, nesnel gerçeğin yasalarını, bunları anlatmak için değil, gerçeği etkin bir biçimde değiştirmek için kavramak ve gerçeğin gerçek olduğunu göstermek değil, gerçeğin gerçekte nasıl olduğunu göstermek olmalıdır» (5).

Ferreri'nin anlayışına göre, «Dişi Köpek» filmi gerçekleri yansıtan bir aynadır, ve bu aynaya yansıyan durumlar «kendiliğinden konuştukları» için, filmde bunlar için ayrıca bir bilgi verilmez.

Brecht'in de açıkça ortaya koyduğu gibi, gerçeğin basit bir görüntülenmesi (örneğin, Krupp fabrikalarının bir fotoğrafı), gerçekte, gerçek üstüne hemen hemen hiç bir şey söylemez.

«Politik» filmlerin moda olduğu şu sıralarda (Bertolucci'nin «Son Tango» su da aynı betimleme yöntemlerini kullanır), Ferreri «Dişi Köpek» te diğer bir burjuva anlatım yöntemi de kullanmıştır:

Gerçeğin çok anlama çekilebilirliği

Ferreri, «Dişi Köpek» te, gerçeği yeni bir alanda yaratarak seyirciye bir takım kararlar verdiren çözümlayici bir anlatım ve kurgulama yerine, sanatçının anarşist - bireyci bir özgürlüğe sahip olmasını savunan idealist sanat görüşü etkisi altında, gerçeğin çok anlama çekilebilirliğine yol açan, işaretlere bir takım kişisel anlamlar yakıştıran, uyduruk bir sembolik (6) anlatım ve buna eş bir kurgulama benimsemiş ve kullanmıştır. Bir nokta da, belli bir anlam belirsizliğine de yol açan bu çok anlama çekilebilirlik, gerçeğin bilimsel bir kesinlikle gösterilmesini olanaksız kılmakta, seyircinin kafasını karıştırarak, ona açık seçik bir seçim yapmak olanağını vermemektedir.

Bu durumda, Ferreri'nin kullandığı böylesi bir anlatım, (işaretleyen: işaretlenen = 1) bilimsel kesinliğin peşinde olan materyalist bir sinema anlayışı ile bütünüyle karşıdır.

«Dişi Köpek» şöyle biter:

Pembe (hayal, rüya...) + uçak (savaş, ulaşım...) + gamalı haç (nazizm, kaba kuvvet,...) + baston (asalet, egemenlik,...) + uçmak (kaçış, diriliş,...) + uçmamak (bağımlılık, başarısızlık,...) + = (eşittir) seyircinin kafasını bulandırmak.

(5) Jean - Luc Godard: «Ne yapmalı», Afterimage, Sayı 1.

(6) Bilginin oluşmasında ve iletilmesinde kullanılan işaretlere, toplumsal kullanımları içinde, çok kere birden fazla anlam verilir (söz gelimi, zeytin dalının barışın bir sembolü olduğu gibi). Sembol (simge) denilen bu tür işaretler, bütün işaretler gibi, toplumsaldır. Kullanıldıkları toplumda (kültür farklılaşmaları bir yana) kolaylıkla anlaşılırlar. Bu nedenle toplumsal sembollerini kullanan bir anlatım, gerçeğin gizlenmesinde bir araç olamaz. Tersine uyduruk semboller kullanan veya «sembolizm»i sistemleştiren bir anlatım gerçeğin gizlenmesine yol açar.

sinema tekniği - 1

Türkiye'de sinema tekniği ile ilgili uygulamada ve öğrenimde önemli bir boşluk vardır (1) Bu boşluğu en azından «bilgilenme» adına, kısmen de olsa doldurabilmek için ve aslında, konu ile ilgili teknik uzmanların ve eğitimcilerin hazırlaması gereken bir yazı ve araştırmalar dizisine, biz, ülkemiz koşulları içinde zorunlu olarak giriştik.

Film yapımında karşımıza bilimsel bir «teknik uygulamalar» dizisi çıkar. Bu teknik çalışmalar dizisi içinde, payı bulunan temel bilimsel alanlar şunlardır: *mekanik, dinamik, optik, kimya ve elektrik*. Bu alanlardaki özel çalışmaların sentezi «görüntü-ses» (audio-visuel) birliği içinde bir filmi oluşturur. Yukarıda sıralanan temel alanlara bir de manyetik alan eklenebilir.

Film üretiminin teknik sorunlarını, biz de alışlagelmiş bir şekilde, iki ana grupta toplayalım: a — *çekim sorunları*; b — *laboratuvar sorunları*. Çalışmamız içinde, her iki grupta bulunan temel araç gereçler sergilenecek ve özellikle de *temel sorunlar* yer alacaktır. Yaratıcılık ve çeşitli ifade biçimleri ile ilgili, araç gereç kullanımı sorunları konumuz dışı kalacaktır. Yazı dizimizdeki yöntem şudur: önce, yukarıda kısaca değinilen, temel bilimsel alanların film üretiminin hizmetine sundukları başlıca araçlara ve olanaklara ayrı ayrı yaklaşmak, arkasından temel amacımız olan, alanlar arasındaki karşılıklı teknik ilişkilere ve sorunlara derinlemesine çözüm getirmek.

A — ÇEKİM

Film üretiminde, *çekim çalışmaları*, yapımın teknik açıdan temel bölümüdür. Bu bölümdeki çalışmaların niteliği, ikinci bölüm olan laboratuvar işlemlerini önemli derecede belirlemekte ve etkilemektedir. Bu durumu, özellikle, laboratuvar işlemleri yeteri kadar önemsenmeyen ülkemiz için geçerlidir. *Görüntü çekimi* araç gereçleri ve sorunları çok çeşitli ve yönlüdür. Ayrıca, ses üretimi için de yapılan çekimler, bu sorunları zengileştirirler.

Görüntü çekimi (*prise de vue*) için, yine bir alışkanlık olarak «siyah-beyaz» ve «renkli» film çekimi ayırımı yapılır. Bu ayırım, temelde, sadece kimyasal bir ayırımdır. Ses çekimini, daha sonra incelemek üzere, önce görüntü çekimi konusunu ele alalım.

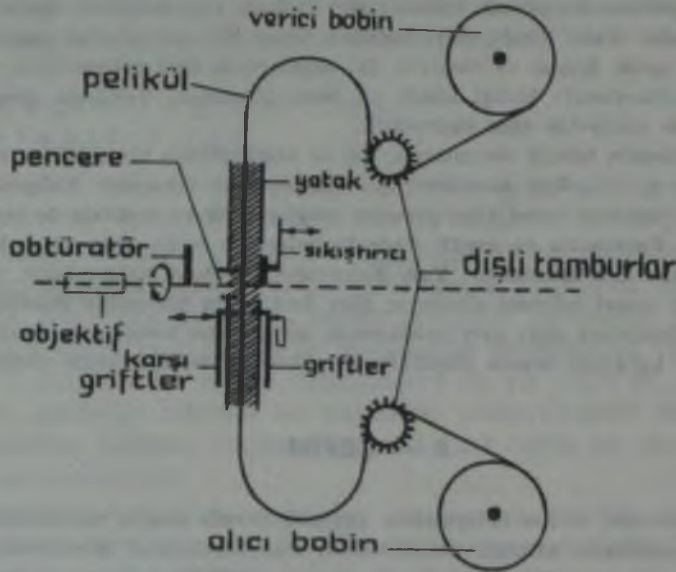
1) G Ö R Ü N T Ü Ç E K İ M İ

Görüntü çekiminde kullanılan başlıca araç gereçler, *alıcı* (kamera), *objektifler* ve ham madde sayılan *pelikül* (film)dür. Aydınlatma araçlarını, filtreleri, pozometreleri (ışıkölçerler), vb. ayrı bölümlerde göreceğiz. Aynı şekilde pelikül konusunu da bir başka bölümde inceleyeceğiz.

(1) Şimdiye kadar, bu konuda en önemli çabaları Nijat Özön göstermiştir.

GÖRÜNTÜ ÇEKİMİNDE GENEL İLİŞKİLER

Bütün alıcılar, «camera obscura» prensibine göre yapılmışlardır. Fotoğraf makineleri gibi. Ancak, fotoğraf makinesinden farklı olarak, film alıcısı, görüntüyü «hareketli» olarak saptar. Bunu, mekanik bir grift sistemi sağlar. Griftler alıcı motorunun çalışmasıyla devreye girerek, alıcı penceresinin gerisinden istenilen hızda geçen pelikülü saniyenin bölümleri içinde durdururlar. Yine, fotoğraf makinelerinden farklı olarak, alıcıda bulunan obtüratör sürekli bir hareketlilik içinde çalışır. Genellikle bir daire (disk) biçiminde olan bu elemanın açık yeri, alıcı penceresi önünden geçerken o an için sabit durumda bulunan pelikülün emülsiyon (duyarkat) tabakası, objektiften süzülen ışık huzmesi ile etkilenir (şekil: 1).



Şekil 1: — Klasik düzende mekanik unsurlar.

Görüldüğü gibi, yukarıda kabaca açıklanan işlemlerden şu sonuç çıkar: dinamik bir güç (motor), mekanik bir sistemi (grift takımı ve obtüratör) harekete geçirmekte ve optik elemanın (objektif) kendi görevini, yani ışığı belirli bir nitelik ve nicelik içinde alıcının karanlık bölümüne aktarması sonucu, pelikül üzerinde kimyasal bir etkilene meydana gelmektedir.

Doğaldır ki, bu dört etkileme ve etkilene alanı (dinamik-mekanik-optik-kimyasal), aralarında karşılıklı ve değişken ilişkiler içinde bulunmakta ve duruma göre de, birbirinden farklı sonuçlar doğuran orantılar zincirine sahiptirler.

İşte, bizi özellikle ilgilendiren bu karşılıklı değişken ilişkilerdir ve konumuzun temel gerekçesini ortaya koyarlar.

1) ALICI

Profesyonel çalışmalarda kullanılan alıcılar, 16, 35, 65 mm olarak üç grupta toplanırlar. 16mm'lik alıcılar amatör çalışmalarda da kullanılır. Alıcılar cinslerine ve özelliklerine göre de aralarında ayrılırlar. Bir alıcı bünyesinde, mekanik ve dinamik alanların, film çekiminde gerekli olan çalışmalarını birleştirir. Optik alandaki çalışma da diğerlerine, ayrı olarak eklenir.

Bir alıcıda, çekim açısından, bizi ilgilendiren başlıca elemanlar, mekanik alanın bir unsuru olan «*obtüratör*» ile dinamik alanın başlıca unsuru olan «*motor*»dur. Motorlar, pelikülün çekim sırasındaki «*hızı*» açısından özellikle üzerlerinde durulması gereken bir konudur. Obtüratörlerin ise, pelikül karesinin ışıktan etkilenmesinde, önemli rolleri bulunur.

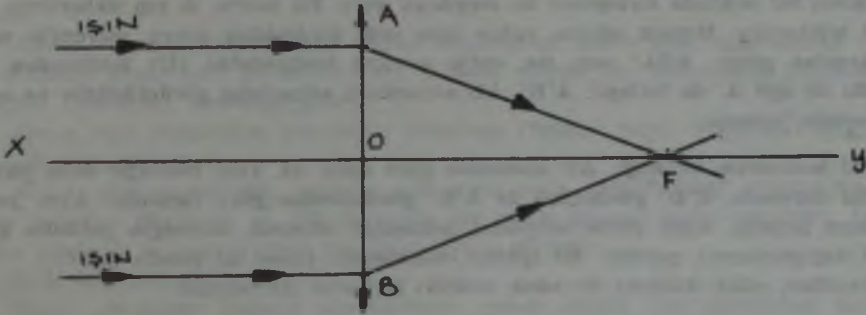
Motor hızı (saniyede geçen pelikül karesi sayısı), obtüratör açıklığı (pelikül karesinin ışıktan etkilenme süresi) ve diyafram/metraj durumları, aralarında karşılıklı ilişkiler zinciri içindedirler. Alıcının bu nedenlerle incelenmesi gereken obtüratör ve motor konularına, ilerdeki sayılarda ayrıntılı olarak yer vereceğiz. Derginin ilk sayısında, görüntüsel önemi nedeniyle, optik alan temel konumuzdur.

II) O B J E K T İ F L E R

Bir objektif, bir ya da birkaç mercekten oluşur. Temel görevi, değişik uzaklıklarda bulunan nesnelerin net olarak pelikül üzerinde görüntülenmesini sağlamaktır.

Mercek özellikleri:

Konveks mercekte, optik merkez aksına yatay olan ışınların tümü kırılarak bir noktada birleşir. Bu noktaya, merceğin görüntü odak noktası denir. Odak noktası-optik merkez uzaklığına (FO) odak uzunluğu denir (şekil: 2).



AB = ince kenar merceğin sembolü.

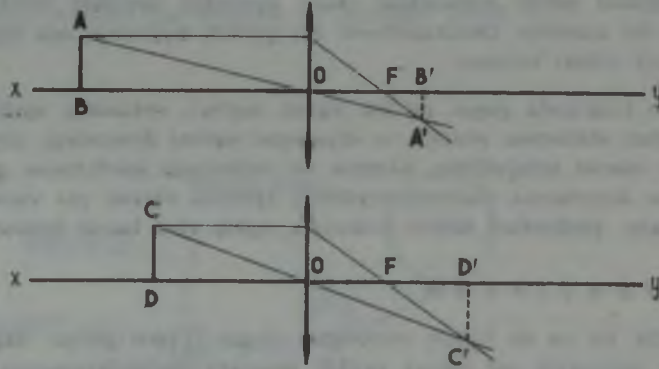
F = görüntü odak noktası

xOy = optik aks.

FO = odak uzunluğu

Şekil 2: — İnce kenar mercek.

Merceğin bir nesnenin görüntüsünü nasıl aktardığını da (şekil: 3) görelim.



$AB—CD$ = nesneler.

$A'B'—C'D'$ = nesnelerin görüntüleri.

Şekil 3: — İnce kenar merceğin nesnelerin görüntüsünü aktarması.

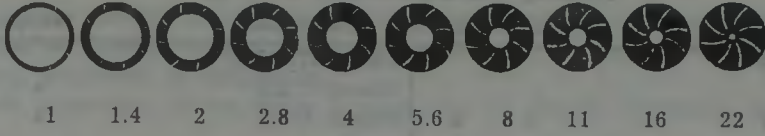
Mercek optik aksına dikey olan bir AB nesnesi; B noktasından gelen ışın kırılmadan optik merkezden (O) geçerek, aks üzerinde bir B' noktası meydana getirir. Bu nokta, B' nin aktarılmış görüntü noktasıdır. A' ise, A noktasından gelen iki temel ışının bir noktada birleşmesi ile meydana gelir. Bu nokta, A'nın aktarılmış görüntü noktasıdır. Mercek aksına yatay olan ışın, kırılmadan sonra, merceğin odak noktasından geçer. AOA' ışını ise, optik merkez noktasından (O) kırılmadan geçer. Bu iki ışın A' da birleşir. A'B', AB nesnesinin aktarılmış görüntüsüdür ve odak düzleminde bulunur.

CD nesnesinin uzaklığı, AB nesnesine göre daha az, yani merceğe daha yakındır. Bu durumda, C'D' görüntüsü de A'B' görüntüsüne göre farklıdır. Aynı yerde meydana gelmez. Aynı yerde meydana gelmesini istersek, merceğin peliküle göre yerini değiştirmemiz gerekir. Bu işleme «odaklama» (mise au point) denir.

Pratikte, odak düzlemi ile odak noktası birbirine karıştırılır.

Diyafram :

Her objektifte mekanik bir diyafram sistemi bulunur. Diyafram, gözümüzdeki iris tabakası gibi çalışan, ince ve hareketli metal pullardan oluşan bir dairedir. Metal pulların hareketiyle dairenin ortası açılıp kapanır. Böylece, istenen «açıklık» (luminosité) elde edilir, yani istenilen nicelikte ışık geçmesi için gerekli objektif yüzü temin edilmiş olur. (Şekil: 4)



Sekil 4: — Çeşitli diyafram (f/stop) açıklıkları.

Bir objektifin açıklık durumu, objektif aksına yakın olan bir görüntü unsurunun ışıklandırılmasıyla ölçülür. Aydınlık ne kadar büyükse, objektif de o nisbette açıktır. Maksimum çapta diyaframı (D) ile, odak uzunluğunu da (f) ile gösterirsek, maksimum relatif açıklık (D/f) objektifin özel açıklığını gösterir. Bu orantı ne kadar büyükse, açıklık'ta o kadar büyüktür: $D/f=1/10$, objektif az ışıklı ve «ağır»; $D/f 1/4$ 'e yakın, objektif «hızlı»; $D/f 1/2$ 'ye yakın, objektif çok ışıklı; $D/f 1$ 'e yakın, objektif çok olanaklı bir açıklık durumundadır. Belirli açıklıkta ve odak uzaklığında olan bir objektif için, diyaframın açıklık çapı $1/8$, $1/4$, $1/2$ f odak uzunluğuna ise, o objektif $f/8$, $f/4$, $f/2$ 'ye açıktır denir.

Objektiflerin değişik cinsleri ve görüntüsel görevleri ve özellikleri vardır. Bunlara geçmeden önce, 35mm ve 16mm çekimlerde kullanılan objektiflerin başlıcalarının bir listesini arka sayfada veriyoruz.

OBJEKTİFLERİN GRUPLANMASI

Tüm objektifler üç ana grupta toplanırlar: «geniş açı», «tele» ve «zoom» objektifler. İlk iki grup arasındaki ayırım, odak uzunluğu ile ilgilidir. İkinci dereceden gruplamalarda, bazı objektifler için «normal objektifler», «balık gözü» (fisheye), vb. ayrımları da yapılır.

Geniş açılı objektifler :

Bir objektifin (mm) olarak odak uzunluğu ne kadar küçükse, geniş açılı olma yeteneği de o kadar fazladır. Bir kullanım alışkanlığı olarak, 35 mm alıcıda 16mm ile 32mm arasında yer alan tüm objektiflere «geniş açılı», denir. Genellikle tek bir mercekten oluşurlar. Işığı geçirme yetenekleri yüksektir. Geniş mekân kadraj (çerçeve)'lerinde özellikle kullanılırlar. Bu objektiflerle büyük alan derinlikleri elde edilebilir.

Geniş açılı objektifler (mm) olarak küçüldükçe, yakın plan çalışmalarda ve dar mekânların genel plan görüntülerinde, orantılı olarak, bir distorsiyon (biçimsel bozukluk, çarpıklık) meydana gelir.

Geniş açılı objektifler, perspektif illüzyonu (üçüncü boyut illüzyonu) elde etmede çok olanaklıdırlar.

Balık gözü objektifler, aslında, çok geniş açılı objektiflerdir. Bazılarının alan açısı o kadar büyüktür ki, 180 derecelik bir görüş alanına kadar varabilir. Dolayısıyla, görüntü de çok belirgin olarak deforme görünür.

Tele objektifler :

Optik görünüşü dikkate alınmaksızın, genel olarak, bir görüntüyü herhangi bir normal objektife göre, en azından %50 daha fazla büyüten bir objektife «tele objektif», denir. Optik yapısı söz konusu olmaksızın, odak uzunluğu, normal odak uzunluğundan fazla olan her objektif, görüntüyü büyültür. 35mm alıcıda 75mm'den yukarı olan tüm objektiflere «tele objektif» denir. (32 ile 75mm arasında yer alan objektifler ise «normal objektifler» sayılır).

Tele objektifler, süreyi, fizik bir yaklaşma gerek olmaksızın, alıcının hemen önüne getirirler. Bu objektifler «sığ alan derinliği» ne, bu nedenle de süreyi fondan tecrit etme özelliğine sahiptirler. Bu durum giderek, perspektif illüzyonu, yani derin-

SİNEMA OBJEKTİFLERİ LİSTESİ

MARKASI	16mm	35mm	MARKASI	16mm	35mm
BERTHIOT			TELE-KILARS		
CINORS			150mm f/3,5	x	x
20mm f/1,9	x	x	200mm f/5,6	x	x
25mm f/1,4	x		300mm f/4	x	x
75mm f/2,5	x				
100mm f/3,5	x		FERN-KILARS		
145mm f/4,5	x		400mm f/4		
LYTAR			600mm f/5,6		
25mm f/1,8	x		KERN-PAILLARD		
PAN CINORS			SWITARS		
Zoom objektifler			10mm f/1,6	x	
17,5—85mm f/2 (T 2,6)	x		16mm f/1,6	x	
17,5—85mm f/3,8	x		25mm f/1,4	x	
28—154mm f/3,8 (T 4,7)		x	25mm f/1,5	x	
			50mm f/1,4	x	
ANGENIEUX			75mm f/1,9	x	
10mm f/1,8	x		PIZARS		
15mm f/1,3	x		26mm f/1,9	x	
25 mm f/0,95	x		50mm f/1,8	x	
23mm f/1,4	x		MACRO-SWITAR		
25mm f/1,8	x		50mm f/1,4	x	
50mm f/1,5	x		MARKO-YVARS		
75mm f/2,5	x		100mm f/2,8	x	
100mm f/2,5	x		150mm f/3,3	x	
150mm f/2,7	x		Zoom objektif		
14,5mm f/3,5		x	16-86mm f/2,5	x	
18,5mm f/2,2		x			
24mm f/2,2		x	SCHNEIDER		
28mm f/1,8		x	CINEGON		
32mm f/1,8		x	10mm f/1,8 (T 2)	x	
40mm f/1,8		x	16mm f/2 (T 2,2)	x	
50mm f/0,95		x	18mm f/1,8 (T 2)		x
75mm f/1,8		x	CINE XENON		
100mm f/2		x	25mm f/1,4 (T 2)	x	
Zoom objektifler			28mm f/2 (T 2,2)	x	x
17—68mm f/2,2	x		35mm f/2 (T 2,2)	x	x
8,5—95mm f/2,2	x		40mm f/2 (T 2,2)	x	x
12,5—75mm f/2,2		x	50mm f/2 (T 2,2)	x	x
12—120mm f/2,2	x		75mm f/2 (T 2,2)	x	x
12—240mm f/3,5—4,8	x		100mm f/2 (T 2,2)	x	x
25—100mm f/2,2	x	x	Zoom objektif		
25—100mm f/3,5	x	x	16—60mm f/2 (T 2,2)	x	
25—250mm f/3,2 (T 3,9)		x			
(1,6 ext. ile:			ZEISS		
40—400mm)		x	DISTAGON		
(2X ext. ile:			8mm f/3 (T 2,2)	x	
50—500mm)		x	PLANARS		
35—140mm f/3,5	x	x	16mm f/2 (T 2,2)	x	
25—140mm f/2,2	x	x	25mm f/2 (T 2,2)	x	
			32mm f/2 (T 2,2)	x	x
			50mm f/2 (T 2,2)	x	x
KILFITT			SONNARS		
MACRO-KILARS			135mm f/4	x	x
40mm f/2,8	x	x	Zoom objektif		
90mm f/2,8	x	x	12,5—75mm f/2	x	

lik boyutunu ortadan kaldırır. Fondan tecrit etme özelliği yanı sıra, alıcıdan çeşitli uzaklıklarda bulunan nesneleri toplayıp bir düzleme getirirler. Fonu süjenin daha yakınına getirmede de kullanılırlar.

Tele objektifler, alıcıya doğru hareket eden bir süjenin ilerleyişini ağırlaştırabilirler.

Güçlü tele objektiflerin ışık geçirime yetenekleri, diğer objektiflere göre daha azdır. Güçlü bir odak uzaklığına, sığ alan derinliğine sahip oluşları ve görüntünün (süjenin) büyültülmesi, çekim yapılırken belirli özel sorunları ortaya çıkarır. Alıcının titremesi, atmosferik kırılmanın ısısal etkileri, atmosfer tozu ve buharları ve bunlardan yansıyan morötesi ışınların yayılımı, giderek bir görüntü bozulmasını meydana getirir. Bu olumsuz durumların giderilmesinde, her durum için ayrı bir tedbir alınır; alıcı üçayak'ının sert bir maddeden olması, yine sert maddeden yapılmış bir objektif yatağı kullanılması, sert motor şaftlarının kauçuklarla hazırlanması, alıcı çalışırken «odaklama yapılması», pelikülün uygun bir şekilde filtrelenmesi, aşırı atmosfer ve mekân ısılarına dikkat edilmesi, gibi.

Güçlü tele objektiflerde pek çok optik eleman (mercek) bulunduğu için, ışık kaybı oranı da fazladır. Bu nedenle çekim yapılırken *diyafram-stop* hesaplarına çok dikkat etmek gerekir.

Zoom Objektifler:

Zoom objektifler, kesintisiz bir hareketlilik içinde odak uzunluğunu «değiştirebilen» objektiflerdir. Odak uzunluğunu değiştirici zoom hareketi (yayılma) yapıldığında, aynen diğer objektifler gibidirler. Zoom hareketi sırasında ayarlama süresini yok ederler.

Bir sahnenin çekiminde kullanılan odak uzunlukları göz önünde tutulmadan, bir zoom objektif daima en uzak odak uzunluğunda sonuna kadar odaklanmalıdır. Zoom objektifi en uzak odak uzunluğundan daha az bir ölçüde görsel olarak odaklama yolundaki bir durum, daha uzak bir odak uzunluğuna zoom yapıldığında, sağlamaz bir şekilde, görüntünün odak dışına çıkması sonucunu verir. Görüntüde azami netliği sağlamak için, en uzak odak uzunluğunu sadece odaklama için kullanmak, çekim için ise, az daha kısa odak uzunluğuna indirmek gerekir.

Zoom objektif tek durumuna doğru zoom hareketi yaparken süjenin hafif yana kayması olayı meydana gelir. Bu durumun önlenmesi için, *düzeltilici bir pan* (çevrilme) hareketi yapılması gerekir.

Zoom objektiflerde de pek çok optik eleman (mercek) bulunur. Bu durum, doğal olarak önemli bir ölçüde ışık kaybına yol açar. Bu nedenle, zoom objektifler daima «T» *Stop*'lar olarak ayarlanmalıdır. Işık kayıpları genel olarak bir stop'un yarısıyla üçte ikisi kadarına eşittir. Eğer bir objektif hem *f/stop* hem de «T» *stop* olarak ayarlanmışsa, *f/stop*lar alan derinliğini hesap etmede, «T» stop'lar ise daima, ışıklamayı ayarlamak için kullanılmalıdır. Zoom objektiflerin bazıları uzunluk ölçü cetvellerinde *foot* olarak değerlendirilmiştir. Bu tür cetveller, genellikle, nesnenin uzaklığının, objektifin önünden ölçülmesi sonucu elde edilmişlerdir. Bu nedenle, güçlü zoom objektifler en yakın nesne uzaklığında *foot* olarak farklı bulunabilirler. Farkın nerede olduğunu bulmak için, objektifin yakın süjeye ayarlanması yapılır ve uzunluk ölçülür.

Zoom objektiflerin bazılarında özel *tele-uzatıcılar* kullanılır. Net bir sonuç almak için, zoom tele-uzatıcıları küçük açıklıklar ve uzun odaklama uzunlukları olarak kullanılmalıdırlar. Küçük ön çaplı zoom objektifler geniş açılı optik bağlantılara uyabilirler.

Zoom objektiflere takılan küçük D.C. motorları zoom hareketinde bir emniyet sağlar.

OBJEKTİF UZATICILARI (BÜYÜTÜCÜLERİ)

Bir objektif uzatıcısı, odak uzunluğunu arttırmak için objektife eklenir. Bunlar tele objektiflerde kullanılır, kaliteli olanları, son derece güçlü bir tele objektifte net görüntü verir. Ancak, daha fazla ışık kaybına sebep oldukları için, az ışıklı bir görüntüyü ya da nesneyi gözlemek ve odaklamak güçleşir.

Objektif büyütücülerde, güçlerine karşılık olan bir ışıklama artış *faktörü* vardır. 2X'lık bir büyütücü, asıl objektifin odak uzunluğunu iki katına çıkarır. 4 faktörlük bir büyütücü ışıklamada 2 stop'luk bir artış gerektirir.

Objektif büyütücüleri, daha güçlü büyütme için aralarında birleştirilebilirler. Bu durumda güçleri *çarpılır*.

OBJEKTİFLERİN RENGİ

Günümüzde, profesyonel çalışma alanlarında kullanılan gelişmiş objektiflerin yüzü magnezyum florid'le kaplıdır. Refle ışık altında renk görülebilir, Direkt ışık belirli bir derece altında tesirli olmaz. Bununla birlikte, optik camların belirli tipleri ve mercek hamurlarının, direkt ışığın renk derecesine belirli tesirleri olur. Bu nedenle, renkli çekimlerdeki renk kalitesi arasındaki herhangi bir farklılık, optik cam veya mercek yapısından ya da herikisi yüzünden ileri gelir.

Çeşitli objektiflerde, görüntüye tesir etmeksizin, UV (ultraviole) filtresi, mavimsi bir renk verir. UV filtresinin *faktörü* yoktur. UV filtresinin - eğer varsa - ultraviole ışınları yoketmekten başka bir görevi olmaz.

«T» STOPLAR

Eğer mercek, ışığın yansımaları ve emilmesinden doğan ışık kayıplarına uğramıyorsa, «T» stop sayısı gerçek «f» stop sayısı olarak tanımlanır. T (transmisyon; iletme) sayısı, açık dairesel bir deliğin ya da %100 eksensel transmisyona sahip kusuraşsız bir merceğin f/stop sayısını gösterir. T stop «fiili» f/stop olarak ele alınabilir. Bu nedenledir ki, T stop sayılarının standartlaştırılması gereği ortaya çıkar. T stop sayıları, ışık gücünün odak düzleminde elektronik olarak ölçülmesiyle elde edilir, öte yandan f/stop'ları merceğin odak uzunluğunun diyaframın çapına bölünmesi esasına göre geometrik olarak bulunur. f/stop'ları, merceğe gelen ışığa, T stopları ise, mercekten çıkan ve görüntüyü oluşturan ışık gücüne dayanır.

Aslında, T stopları ve f/stop'ları arasında, tüm merceklerle uygulanabilecek değişmez bir oran yoktur. Aradaki farkın nedeni, cam-hava yüzeylerden gelen yansımalar ve camın içinde ışık emilmeleri yüzünden mercek elemanları içindeki ışık kayıplarıdır. Görüldüğü gibi bu faktör değişkendir ve hem f stop hem de T stoplarla ölçülendirilmiş değişik mercekler arasında ilişki sağlayacak ve filmin ışıktan etkilenme süresini gösteren bir exposure (poz) metre şekline sokulamaz.

Bir çok sinemacı, profesyonel sinemada kullanılan tüm merceklerin T stopla ölçülendirilmelerine karşın, mercek ve pelikülün ışıktan etkilenme süresi tablolarının neden f/stop'lar cinsinden verilmiş olduğunu anlamaz. Alan derinliği, uzatma tüpleri kullanarak yapılan çok yakın çekim çalışmaları, vb. nesne-görüntü ilişkisinin içerdiği işlemler için f/stop'ları gereklidir. Bu gibi tablolar deliğin büyüklüğüne ya da görüntünün oluşması için mercekten geçen ışık demetinin çapına göre düzenlenir. Doğal olarak, aynı diyaframa yerleştirilmiş yaklaşık odak uzunluklarına sahip mercekler için, f/stop'un çapı aynı olur. Öte yandan T stop, değişik mercekli birçok diyafram için aynı T stop ayarı verebilen bir değişkendir.

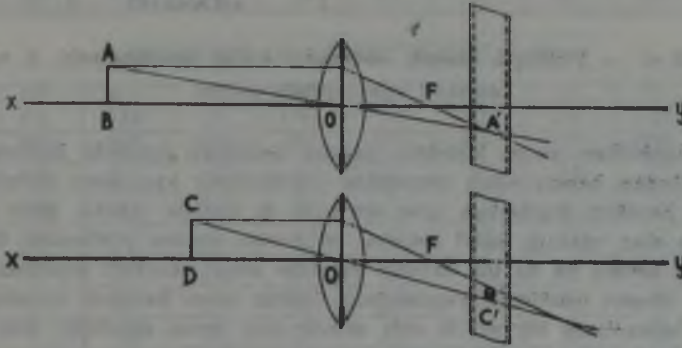
Özellikle renkli çalışmalar için profesyonel sinema merceklerinin hem T stoplarla hem de f/stop'larla ölçülendirilmeleri gerekir. T stopla ölçülendirme, karmaşık yapısı nedeniyle klasik objektiflerden daha çok sayıda optik eleman gerektiren zoom tipli objektifler için daha önemlidir. Zoom tipli objektiflerde büyük sayıda yansıtıcı optik yüzey bulunması ve ışık emilmesi yüzünden önemli ölçüde ışık kaybı olur.

Pelikülün ışıktan etkilenme süresi tabloları, gerçekte T stopları olan «filili» f/stop 'larına göre düzenlenir. Pelikülün duyarlılığından, işlemlerin yürütülmesinden ve diyafram ölçüsünün okunusundan doğan değişiklikler giderilebilecek hatalardır. Film çekenler, kendi objektifleriyle, metre, ışık ve pelikül üzerine birçok deneme çekimleri yaparak, en iyi sonuçları verecek bileşimleri bulabilirler.

ODAKLAMA (*mise au point*) ve ALAN DERİNLİĞİ

AB nesnesi üstüne odaklama yapmak, AB nesnesinin $A'B'$ görüntüsünü pelikül üzerinde net çıkartmak için, objektifin yerini değiştirip (gerçekte merceklerin yerini) ideal yeri bulmak, demektir.

Orijinal görüntü içinde farklı uzaklıklarda iki önemli nesne varsa, ne yapmak gerekir? Bu durumda AB nesnesi odaklanırsa CD nesnesi, AB ye olan uzaklığına ya da yakınlığına göre *flu* (bulanık) kalacaktır. C noktası, görüntüsünü, pelikül düzleminin ya önünde ya da gerisinde bulunduracaktır. Her şekilde C, pelikül üzerinde bir nokta olarak değil, küçük bir daire olarak çıkar. Buna o noktanın «*karışma dairesi*» (Kd), denir. Bu dairenin boyutları küçükse bir nokta gibi görünebilir, ancak bunun bir sınırı vardır (şekil: 5).



Şekil 5: — Odaklama.

A' , A'nm yeterli netlikteki noktası.

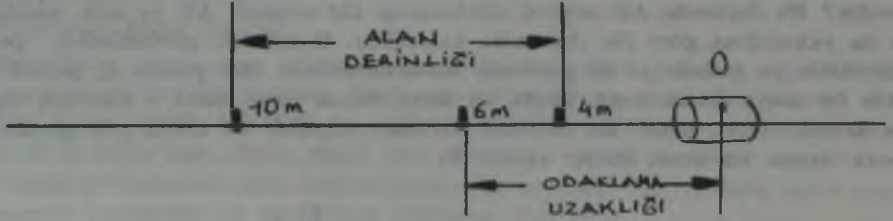
C' *karışma dairesi*, C'nin yetersiz netlikteki noktası.

Orijinal görüntü noktalarının (değişik nesnelerin), geometrik ortamı, bir bölge meydana getirir ki, buna «alan derinliği» (*profondeur de champ*) denir. Alan derinliği hesapları, nesnelerin netliği açısından son derece önemlidir. Objektif açısından, alan derinliğini şu şekilde de tanımlayabiliriz: bir objektifin *odak düzleminin* her iki tarafında gerçekleştirilen *ideal netlik* uzaklığı. Alan derinliğinin genişliği, net sayılabilecek, kabul edilebilir flu'lugin ölçüsüne bağlıdır. Bu nokta ya da dairenin küçüklüğü, netlik ölçüsünde titiz davranılmakla elde edilir. «*Karışma dairesi*», ne kadar küçük olursa, alan derinliği de o oranda daralır. Bu durumun objektif ve pelikül seçimiyle hiçbir ilgisi yoktur. «*Karışma dairesi*»nin büyüklüğü, belirli vizörleme (bakaçlama) durumlarında, gözün bir nokta olarak kabul edeceği görüntüyle belirlenir. Odak uzaklığına ve perdedeki büyüme oranına bağlı olarak oluşan optik özellikleri içeren çeşitli faktörlerden dolayı, değişik standartlarda kabul edilebilir «*karışma dairesi*» büyüklükleri gereklidir. Projeksiyonu yapılan filmin büyüklüğü, projeksiyon uzaklığı, aydınlatma, görüntünün büyütülmesi ve seyretme uzaklığı, vb. «*karışma dairesi*»nin büyüklüğünü etkiler.

Alan derinliği; f/stop 'a, objektifin odak uzunluğuna, «*karışma dairesi*»nin büyüklüğüne ve objektifin süreye olan uzaklığına, bağlıdır. f/stop ne kadar küçük ve

objektifin odak uzunluğu ne kadar kısa olursa, alan derinliği de o kadar büyük olur. Süjeden ne kadar uzak olunursa, alan derinliği o kadar daha geniş olur. f/stop büyük, objektifin odak uzunluğu geniş ve süje objektife yakın olduğu ölçüde, alan derinliği de o kadar dar olur.

Üzerinde odaklama yapılan düzlemin önündeki alan derinliği, arkasındaki alan derinliğinden daha az derindir. Bu, alıcının yakınındaki bir süjeyle daha uzaktaki bir süjenin eşit netlikte olmasının gerektiği kademeli odaklı çekimler yapılırken hatırlanması gereken önemli bir durumdur. Odağı, iki süje arasındaki orta uzaklığa getirmekten ziyade, *yakın süje*ye daha yakın saptamak doğru olur (Şekil: 6).



Şekil 6: — Yaklaşık olarak, odaklama 6m'ye yapıldığında, A ve B süjeleri aynı oranda nettir.

Zoom objektifler, zoom hareketi yapma uzunluğu içindeki herhangi bir özel nokta bakımından benzer odak uzunlukta objektiflerle aynı alan derinliğine sahiptirler. Zoom hareketi yapıldıkça, alan derinliği de değişir. Ancak, filmi çekilen nesnenin alıcıya olan uzaklığı sabit kalırsa, bu durum sonucu etkilemez. Eğer hareket eden bir süje üstüne ya da bir süjeden diğerine zoom hareketi yapılırsa, netliği korumak için, *izleyici odaklama* yapılmalıdır. Bütün zoom hareketi uzunluğu ve süresi boyunca baştanbaşa bir netlik elde etmek için, zoom objektifi, tele durumunda en geniş f/stop 'ta, daima çıplak gözle odaklanmalıdır.

Bütün profesyonel sinema objektifleri, *hem f/stop 'larda hem de T stoplarda ayarlanmalıdır*. f/stop 'lar alan derinliğinin hesaplanmasında kullanılmalıdır. Bu, objektif *açıklığının* büyüklüğüne bağlı tamamiyle matematiksel bir sorundur. T stoplar ise, tamamiyle bir ışık *transmisyonu* sorunu olan ışıkla ayarı için kullanılmalıdır. T stoplar matematiksel bir sıra izlemezler.

İlerde göreceğimiz alan derinliği tablolarına çok bağınaz bir şekilde uyulmamalıdır. Çünkü, kabul edilebilir ölçüde net odak uzunluğu o kadar çok çekim ve vizörleme unsurlarına bağlıdır ki, kesin bir sınırı yoktur. Yakın ve uzak netlik uzunlukların, alan derinliği tablolarında gösterildiği gibi, birdenbire azaldığı şekilde düşünmemek gerekir. Netlik azalması derecelidir. Net bir noktanın, flu bir «karışma dairesi» durumuna geldiği nokta, tartışmalıdır.

Bir objektifin «*hiperfokal uzunluğu*» (odakötesi uzunluk), hem sonsuzdaki hem de mümkün olan en yakın nesnelerin kabul edilebilir bir netlikte filme çekilmesi gerektiği zamanlarda, alan derinliğinin özel bir durumunu belirtir.

Bu durumda, eğer bir objektif odakötesi uzunlukta odaklanırsa, bu uzunluğun yarısı ve sonsuz arasındaki tüm görüntü noktaları kabul edilebilir «karışma dairesi» ni aşmazlar. Objektif formülleri kısmında, hiperfokal formülünü de göreceğiz.

Aşağıdaki tablolarda 18 ve 35mm'lik çekimlerde kullanılan bellibaşlı objektiflerin alan derinliği ölçüleri gösterilmektedir(2).

NOT: 1 foot=30,48cm ; 1 inç=2,54cm)

(2) Alan derinliği tabloları ve objektif formülleri, çalışmamızda bir kaynak olan ACM'den alınmıştır.

35mm ALICIDA ALAN DERİNLİĞİ, HİPERFOKAL UZUNLUK VE GÖRÜŞ ALANI

OBJEKTİF ODAK UZUNLUĞU : 25mm

Hyperfocal Dist.	20.3	14.9	10	7.5	5	3.7	2.4	1.9	
	1/2	1/2.8	1/4	1/5.6	1/8	1/11	1/16	1/22	
LENS FOCUS (FEET)	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	FIELD OF VIEW
50	14.7" INF	11.4" INF	8.7" INF	6.6" INF	4.9" INF	3.8" INF	2.7" INF	2.0" INF	32.2"x44.6"
25	11.4" INF	9.4" INF	7.4" INF	5.9" INF	4.3" INF	3.5" INF	2.6" INF	1.11" INF	16.1"x22.3"
15	8.8" INF	7.6" INF	6.2" INF	5.0" INF	3.11" INF	3.2" INF	2.4" INF	1.10" INF	9.9"x13.3"
12	7.7" INF	6.8" INF	5.7" INF	4.8" INF	3.9" INF	3.0" INF	2.3" INF	1.10" INF	7.5"x10.5"
10	6.9" INF	6.0" INF	5.2" INF	4.4" INF	3.6" INF	2.10" INF	2.2" INF	1.9" INF	6.4"x8.7"
8	5.9" INF	5.3" INF	4.7" INF	3.11" INF	3.3" INF	2.8" INF	2.1" INF	1.8" INF	5.3"x7.1"
6	4.8" INF	4.4" INF	3.10" INF	3.5" INF	2.10" INF	2.5" INF	1.11" INF	1.7" INF	3.7"x5.3"
5	4.0" INF	3.9" INF	3.5" INF	3.1" INF	2.8" INF	2.3" INF	1.10" INF	1.6" INF	3.2"x4.4"
4	3.4" INF	3.2" INF	2.11" INF	2.8" INF	2.4" INF	2.0" INF	1.8" INF	1.5" INF	2.8"x3.6"
3	2.7" INF	2.6" INF	2.4" INF	2.2" INF	2.0" INF	1.9" INF	1.6" INF	1.3" INF	1.9"x2.7"
2	2.2" INF	1.9" INF	1.8" INF	1.7" INF	1.6" INF	1.4" INF	1.3" INF	1.1" INF	1.4"x1.9"

OBJEKTİF ODAK UZUNLUĞU : 35mm

Hyperfocal Dist.	39.5	28.2	19.9	14.3	9.8"	7.3	5	3.7	
	1/2	1/2.8	1/4	1/5.6	1/8	1/11	1/16	1/22	
LENS FOCUS (FEET)	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	FIELD OF VIEW
50	22.1" INF	18.1" INF	14.3" INF	11.1" INF	8.3" INF	6.5" INF	4.8" INF	3.6" INF	23.1"x31.6"
25	15.4" INF	13.3" INF	11.1" INF	9.1" INF	7.2" INF	5.8" INF	4.3" INF	3.3" INF	11.5"x15.7"
15	10.11" INF	9.10" INF	8.7" INF	7.4" INF	6.2" INF	4.11" INF	3.10" INF	3.0" INF	6.9"x9.4"
10	8.0" INF	7.5" INF	6.8" INF	5.11" INF	5.0" INF	4.3" INF	3.5" INF	2.9" INF	4.5"x6.2"
8	6.8" INF	6.3" INF	5.9" INF	5.2" INF	4.7" INF	3.10" INF	3.2" INF	2.7" INF	3.8"x5.1"
6	5.2" INF	4.11" INF	4.7" INF	4.3" INF	3.8" INF	3.4" INF	2.9" INF	2.4" INF	2.9"x3.7"
5	4.5" INF	4.3" INF	4.0" INF	3.8" INF	3.4" INF	3.0" INF	2.7" INF	2.2" INF	2.2"x3.1"
4	3.7" INF	3.6" INF	3.4" INF	3.2" INF	2.9" INF	2.7" INF	2.3" INF	2.0" INF	1.7"x2.3"
3	2.9" INF	2.8" INF	2.7" INF	2.6" INF	2.4" INF	2.2" INF	1.11" INF	1.8" INF	1.4"x1.10"
2	2.1" INF	1.10" INF	1.10" INF	1.9" INF	1.8" INF	1.7" INF	1.5" INF	1.4" INF	1.0"x1.2"

OBJEKTİF ODAK UZUNLUĞU : 50mm

Hyperfocal Dist.	80.9"	57.7	40.5	28.9	20.3	14.7"	10	7.5	
	1/2	1/2.8	1/4	1/5.6	1/8	1/11	1/16	1/22	
LENS FOCUS (FEET)	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	FIELD OF VIEW
50	30.11" INF	25.11" INF	22.5" INF	18.5" INF	14.8" INF	11.7" INF	8.8" INF	6.8" INF	16.0"x22.0"
25	19.1" INF	17.6" INF	15.6" INF	13.6" INF	11.4" INF	9.5" INF	7.4" INF	5.10" INF	8.0"x11.0"
15	12.8" INF	11.11" INF	11.0" INF	9.11" INF	8.11" INF	7.6" INF	6.2" INF	5.1" INF	4.10"x6.8"
10	8.11" INF	8.6" INF	8.0" INF	7.6" INF	6.9" INF	6.0" INF	5.2" INF	4.4" INF	3.2"x4.4"
8	7.3" INF	7.0" INF	6.8" INF	6.3" INF	5.9" INF	5.3" INF	4.7" INF	3.11" INF	2.6"x3.6"
6	5.7" INF	5.5" INF	5.3" INF	5.0" INF	4.8" INF	4.4" INF	3.10" INF	3.5" INF	1.9"x2.6"
5	4.8" INF	4.7" INF	4.5" INF	4.3" INF	3.11" INF	3.9" INF	3.5" INF	3.1" INF	1.5"x2.0"
4	3.10" INF	3.9" INF	3.8" INF	3.6" INF	3.4" INF	3.2" INF	2.11" INF	2.8" INF	1.2"x1.7"
3	2.10" INF	2.10" INF	2.9" INF	2.9" INF	2.8" INF	2.6" INF	2.4" INF	2.2" INF	1.0"x1.3"
2	1.11" INF	1.11" INF	1.11" INF	1.10" INF	1.10" INF	1.9" INF	1.8" INF	1.7" INF	7"x9.3"

NOTLAR : — Kd = .002" (1/500")

— Akademik açıklık = .868" x .631"

— Hyperfocal Dist. : H. uzunluk

— Lens focus : objektif odaklama

— Field of view : görüş alanı

— Near / Far : Yakın / Uzak

35mm ALICIDA ALAN DERİNLİĞİ, HİPERFOKAL UZUNLUK VE GÖRÜŞ ALANI

OBJEKTİF ODAK UZUNLUĞU : 75mm

Hyperfocal Dist.	182'	130'	91'	65'	45'	33'	22'	17'	
	1/2	1/2.8	1/4	1/5.6	1/8	1/11	1/16	1/22	
LENS FOCUS (FEET)	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	FIELD OF VIEW
100	64' 7" 221' 6"	56' 7" 431' 0"	47' 9" INF	39' 7" INF	31' 9" INF	25' 1" INF	18' 10" INF	14' 6" INF	21' 0" x 29' 0"
50	39' 3" 68' 9"	36' 2" 80' 11"	32' 4" 110' 2"	28' 5" 212' 5"	24' 2" INF	20' 1" INF	15' 11" INF	12' 9" INF	10' 6" x 14' 5"
25	22' 0" 28' 11"	21' 0" 30' 10"	19' 8" 34' 3"	18' 1" 40' 3"	16' 3" 54' 8"	14' 3" 98' 0"	12' 1" INF	10' 2" INF	5' 3" x 7' 3"
15	13' 10" 16' 3"	13' 5" 16' 10"	12' 11" 17' 10"	12' 3" 19' 4"	11' 6" 23' 2"	10' 5" 26' 10"	9' 2" 42' 0"	8' 0" 128' 0"	3' 2" x 4' 3"
12	11' 1" 12' 9"	11' 0" 13' 2"	10' 7" 13' 9"	10' 2" 14' 7"	9' 7" 16' 3"	8' 10" 18' 6"	7' 11" 24' 6"	7' 1" 40' 3"	2' 5" x 3' 5"
10	9' 6" 10' 6"	9' 3" 10' 9"	9' 0" 11' 2"	8' 8" 11' 9"	8' 2" 12' 10"	7' 9" 14' 1"	7' 0" 17' 4"	6' 4" 23' 10"	2' 1" x 2' 9"
8	7' 8" 8' 4"	7' 6" 8' 6"	7' 4" 8' 8"	7' 2" 9' 0"	6' 11" 9' 10"	6' 6" 10' 4"	6' 0" 12' 0"	5' 6" 14' 9"	1' 7" x 2' 3"
7	6' 9" 7' 3"	6' 8" 7' 4"	6' 6" 7' 6"	6' 4" 7' 7"	6' 1" 8' 2"	5' 10" 8' 9"	5' 5" 9' 10"	5' 0" 11' 8"	1' 4" x 1' 11"
6	5' 9" 6' 2"	5' 9" 6' 3"	5' 7" 6' 4"	5' 6" 6' 6"	5' 3" 6' 11"	5' 1" 7' 2"	4' 10" 7' 11"	4' 6" 9' 1"	1' 2" x 1' 7"
5	4' 10" 5' 1"	4' 10" 5' 2"	4' 9" 5' 3"	4' 8" 5' 4"	4' 6" 5' 7"	4' 4" 5' 9"	4' 2" 6' 3"	3' 11" 6' 11"	1' 1" x 1' 4"
4	3' 11" 4' 1"	3' 10" 4' 1"	3' 10" 4' 2"	3' 9" 4' 2"	3' 8" 4' 4"	3' 7" 4' 6"	3' 5" 4' 9"	3' 3" 5' 1"	9" x 12"

OBJEKTİF ODAK UZUNLUĞU : 100mm

Hyperfocal Dist.	322'	230'	161'	119'	81'	59'	40'	29'	
	1/2	1/2.8	1/4	1/5.6	1/8	1/11	1/16	1/22	
LENS FOCUS (FEET)	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	FIELD OF VIEW
100	77' 0" 143'	69' 8" 178' 3"	61' 6" 268'	53' 4" INF	45' 6" INF	36' 11" INF	28' 10" INF	22' 10" INF	16' 0" x 22' 0"
50	43' 6" 58' 0"	41' 0" 63' 11"	38' 1" 72' 8"	34' 10" 88' 9"	31' 4" 125'	27' 0" 350'	22' 3" INF	18' 8" INF	8' 0" x 11' 0"
25	23' 4" 27' 0"	22' 6" 28' 0"	21' 8" 29' 6"	20' 7" 31' 10"	19' 2" 36' 8"	17' 7" 43' 4"	15' 6" 65' 1"	13' 8" 163'	4' 0" x 5' 6"
20	18' 11" 21' 4"	18' 5" 21' 10"	17' 10" 22' 9"	17' 1" 24' 1"	16' 1" 27' 2"	15' 0" 30' 2"	13' 5" 39' 2"	12' 0" 61' 3"	3' 2" x 4' 4"
15	14' 5" 15' 8"	14' 1" 16' 0"	13' 9" 16' 6"	13' 3" 17' 2"	12' 9" 18' 3"	12' 0" 20' 0"	11' 0" 23' 7"	10' 0" 30' 0"	2' 5" x 3' 4"
12	10' 7" 12' 6"	11' 5" 12' 7"	11' 2" 12' 11"	10' 10" 13' 4"	10' 5" 14' 1"	10' 0" 14' 11"	9' 4" 16' 10"	8' 7" 19' 10"	1' 10" x 2' 7"
10	9' 9" 10' 4"	9' 7" 10' 5"	9' 5" 10' 7"	9' 2" 10' 11"	8' 11" 11' 2"	8' 7" 11' 11"	8' 1" 13' 1"	7' 6" 14' 10"	1' 7" x 2' 3"
8	7' 10" 8' 3"	7' 9" 8' 3"	7' 7" 8' 4"	7' 6" 8' 6"	7' 3" 8' 11"	7' 1" 9' 2"	6' 9" 9' 10"	6' 4" 10' 9"	1' 3" x 1' 9"
7	6' 11" 7' 2"	6' 9" 7' 2"	6' 8" 7' 3"	6' 7" 7' 5"	6' 5" 7' 8"	6' 3" 7' 10"	6' 0" 8' 4"	5' 9" 9' 0"	1' 1" x 1' 6"
6	5' 11" 6' 2"	5' 10" 6' 2"	5' 9" 6' 2"	5' 8" 6' 3"	5' 7" 6' 5"	5' 5" 6' 7"	5' 3" 6' 11"	5' 0" 7' 4"	1' 1" x 1' 3"
5	4' 11" 5' 0"	4' 10" 5' 1"	4' 10" 5' 1"	4' 9" 5' 2"	4' 8" 5' 3"	4' 7" 5' 5"	4' 6" 5' 7"	4' 4" 5' 11"	9" x 12"

OBJEKTİF ODAK UZUNLUĞU : 150mm

Hyperfocal Dist.	726'	519'	363'	260'	182'	132'	91'	68'	
	1/2	1/2.8	1/4	1/5.6	1/8	1/11	1/16	1/22	
LENS FOCUS (FEET)	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	FIELD OF VIEW
150	135' 180'	116' 210'	106' 254'	95' 3" 352'	82' 2" INF	70' 2" INF	56' 7" INF	45' 11" INF	16' 4" x 21' 8"
75	65' 6" 87' 7"	64' 11" 88' 3"	62' 8" 93' 5"	58' 10" 103' 7"	53' 11" 123'	48' 9" 163'	42' 1" 354'	36' 3" INF	8' 3" x 10' 10"
50	45' 7" 55' 0"	44' 10" 55' 0"	44' 3" 57' 6"	42' 3" 61' 2"	39' 8" 67' 8"	36' 10" 78' 0"	32' 11" 104'	29' 3" 127'	5' 3" x 7' 3"
25	24' 3" 26' 0"	23' 11" 26' 2"	23' 6" 26' 8"	22' 11" 27' 5"	22' 2" 28' 8"	21' 3" 30' 4"	21' 3" 33' 7"	19' 11" 38' 7"	2' 8" x 3' 7"
20	19' 6" 20' 6"	19' 3" 20' 9"	19' 0" 21' 1"	18' 8" 21' 6"	18' 2" 22' 3"	17' 6" 23' 3"	16' 7" 25' 1"	15' 8" 27' 9"	2' 3" x 3' 2"
18	17' 6" 18' 6"	17' 4" 18' 7"	17' 1" 18' 11"	16' 9" 19' 4"	16' 4" 19' 11"	15' 10" 20' 10"	15' 0" 22' 5"	14' 3" 24' 6"	1' 10" x 2' 7"
15	14' 8" 15' 3"	14' 7" 15' 5"	14' 5" 15' 7"	14' 3" 15' 10"	13' 11" 15' 2"	13' 7" 16' 9"	13' 0" 17' 8"	12' 5" 18' 10"	1' 7" x 2' 3"
12	11' 10" 12' 3"	11' 8" 12' 3"	11' 8" 12' 4"	11' 6" 12' 6"	11' 4" 12' 9"	11' 1" 13' 1"	10' 9" 13' 7"	10' 4" 14' 4"	1' 4" x 1' 8"
10	9' 11" 10' 1"	9' 10" 10' 2"	9' 9" 10' 3"	9' 8" 10' 4"	9' 6" 10' 6"	9' 4" 10' 8"	9' 1" 11' 0"	8' 10" 11' 6"	1' 0" x 1' 6"
8	7' 10" 8' 1"	7' 10" 8' 1"	7' 10" 8' 1"	7' 9" 8' 2"	7' 8" 8' 3"	7' 7" 8' 5"	7' 5" 8' 7"	7' 3" 8' 11"	10" x 1' 3"

NOTLAR : — Kd = .002" (1/500")

— Akademik açıklık = .868" X .631"

— Hyperfocal Dist. : H. uzunluk

— Lens focus : objektif odaklama

— Field of view : görüş alanı

— Near / Far : Yakın / Uzak

16mm ALICIDA ALAN DERINLIĞI, HIPERFOKAL UZUNLUK VE GÖRÜŞ ALANI

OBJEKTİF ODAK UZUNLUĞU : 12 1/2mm

Hyperfocal Dist.	20'	14'0"	10'	7'2"	5'	3'6"	2'8"	1'8"	
	1/2	1/2.8	1/4	1/5.6	1/8	1/11	1/16	1/22	
LENS FOCUS (FEET)	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	FIELD OF VIEW
25	10'7" INF.	7'7" INF.	5'3" INF.	3'10" INF.	2'8" INF.	2'0" INF.	1'4" INF.	1'0" INF.	14'0"x19'0"
15	6'9" INF.	5'7" INF.	4'5" INF.	3'6" INF.	2'8" INF.	2'1" INF.	1'6" INF.	1'2" INF.	8'6"x11'0"
8	4'10" 23'0"	4'3" 96'7"	3'6" INF.	2'11" INF.	2'4" INF.	1'50" INF.	1'5" INF.	1'1" INF.	4'6"x6'0"
6	4'1" 11'7"	3'7" 18'7"	3'1" 236"	2'7" INF.	2'1" INF.	1'8" INF.	1'4" INF.	1'1" INF.	3'4"x4'4"
4	3'0" 5'9"	2'9" 7'1"	2'6" 10'10"	2'2" 36'6"	1'10" INF.	1'3" INF.	1'3" INF.	1'0" INF.	2'3"x3'0"
3	2'5" 3'10"	2'3" 4'5"	2'1" 5'6"	1'10" 8'6"	1'7" 47'8"	1'5" INF.	1'2" INF.	1'1" INF.	1'8"x2'2"
2	1'9" 2'4"	1'8" 2'6"	1'6" 2'9"	1'5" 3'4"	1'3" 4'10"	1'2" 11'0"	1'0" INF.	1'0" INF.	1'1"x1'6"
1 1/2	1'4" 1'8"	1'3" 1'9"	1'2" 2'1"	1'2" 2'3"	1'1" 2'6"	1'0" 3'6"	1'0" INF.	1'0" INF.	10"x1'3"
1	1'1" 1'0"	1'1" 1'1"	1'0" 1'1"	1'0" 1'2"	9" 1'3"	8" 1'6"	8" 1'11"	7" 3'4"	7"x9'4"

OBJEKTİF ODAK UZUNLUĞU : 16mm

Hyperfocal Dist.	16'11"	13'4"	9'4"	6'8"	4'8"	3'3"	2'4"	1'8"	
	1/2	1/2.8	1/4	1/5.6	1/8	1/11	1/16	1/22	
LENS FOCUS (FEET)	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	FIELD OF VIEW
50	13'3" INF.	10'11" INF.	8'1" INF.	6'0" INF.	4'4" INF.	3'2" INF.	2'3" INF.	1'8" INF.	22'6"x30'10"
25	10'10" INF.	9'3" INF.	7'1" INF.	5'6" INF.	4'0" INF.	3'1" INF.	2'2" INF.	1'7" INF.	11'3"x15'5"
15	8'0" 12'4"	7'1" INF.	5'9" INF.	4'8" INF.	3'7" INF.	2'9" INF.	2'0" INF.	1'6" INF.	6'9"x9'3"
10	6'4" 24'0"	5'9" 38'11"	4'10" INF.	4'0" INF.	3'2" INF.	2'6" INF.	1'11" INF.	1'6" INF.	4'6"x6'2"
8	5'5" 15'9"	5'0" 19'8"	4'4" 52'4"	3'8" INF.	2'11" INF.	2'5" INF.	1'10" INF.	1'5" INF.	3'3"x4'5"
6	4'5" 9'2"	4'2" 10'9"	3'8" 18'4"	3'2" 52'3"	2'8" INF.	2'2" INF.	1'8" INF.	1'4" INF.	2'6"x3'4"
5	3'10" 7'8"	3'8" 7'11"	3'3" 10'8"	2'10" 19'6"	2'5" INF.	2'0" INF.	1'7" INF.	1'3" INF.	2'3"x3'1"
4	3'3" 5'2"	3'1" 5'8"	2'10" 6'10"	2'2" 9'10"	2'2" 26'2"	1'10" INF.	1'6" INF.	1'2" INF.	1'8"x2'2"
3	2'6" 3'8"	2'5" 4'0"	2'2" 4'8"	2'2" 6'1"	1'8" 12'6"	1'6" INF.	1'2" INF.	1'0" INF.	1'3"x1'9"
2	1'9" 2'3"	1'8" 2'5"	1'7" 2'7"	1'6" 3'0"	1'4" 3'11"	1'2" 6'0"	1'0" 52'0"	1'0" INF.	10"x1'3"

OBJEKTİF ODAK UZUNLUĞU : 25mm

Hyperfocal Dist.	36'8"	28'10"	20'2"	14'3"	10'1"	7'4"	5'8"	3'8"	
	1/2	1/2.8	1/4	1/5.6	1/8	1/11	1/16	1/22	
LENS FOCUS (FEET)	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	FIELD OF VIEW
50	22'8" INF.	19'6" INF.	15'1" INF.	11'8" INF.	8'8" INF.	6'8" INF.	4'8" INF.	3'6" INF.	14'2"x18'9"
25	16'6" 18'1"	14'9" INF.	12'1" INF.	9'8" INF.	7'7" INF.	5'11" INF.	4'4" INF.	3'3" INF.	7'1"x9'5"
15	10'8" 25'2"	9'11" 30'11"	8'8" 56'9"	7'5" INF.	6'1" INF.	5'0" INF.	3'10" INF.	3'0" INF.	4'3"x5'8"
10	8'0" 13'8"	7'5" 15'2"	6'9" 19'8"	5'11" 31'6"	5'1" INF.	4'3" INF.	3'5" INF.	2'8" INF.	2'10"x3'9"
8	6'7" 10'2"	6'3" 11'0"	5'9" 13'1"	5'2" 17'6"	4'6" 35'10"	3'10" INF.	3'2" INF.	2'6" INF.	2'3"x3'0"
6	5'2" 7'2"	5'0" 7'6"	4'8" 8'5"	4'3" 10'1"	3'10" 14'3"	3'4" 29'4"	2'9" INF.	2'4" INF.	1'6"x2'0"
5	4'5" 5'9"	4'3" 6'0"	4'0" 6'7"	3'8" 7'6"	3'4" 9'7"	3'0" 14'8"	2'7" INF.	2'2" INF.	1'5"x1'10"
4	3'7" 4'5"	3'6" 4'7"	3'4" 4'11"	3'2" 5'5"	2'11" 6'5"	2'8" 8'5"	2'3" 16'9"	1'11" INF.	1'1"x1'6"
3	2'10" 3'2"	2'9" 3'4"	2'8" 3'6"	2'6" 3'9"	2'4" 4'2"	2'2" 5'0"	1'11" 7'1"	1'9" 8'2"	9"x12"
2	1'11" 2'1"	1'11" 2'2"	1'10" 2'3"	1'9" 2'4"	1'8" 2'6"	1'7" 2'9"	1'5" 3'3"	1'3" 3'10"	6"x8"

NOTLAR : — Kd = .001" (1/1,000")

— Akademik açıklık = .402" × .292"

— Hyperfocal Dist. : H. uzunluk

— Lens fokus : objektif odaklama

— Field of view : görüş alanı

— Near / Far : Yakın / Uzak

16mm ALICIDA ALAN DERINLIĞI, HIPERFOKAL UZUNLUK VE GÖRÜŞ ALANI

OBJEKTİF ODAK UZUNLUĞU : 35mm

Hyperfocal Dist.	71 10	56 6	39 6	28 3	19 9	14 4	9 10	7 2	
	1/2	1/2.8	1/4	1/5.6	1/8	1/11	1/16	1/22	
LENS FOCUS (FEET)	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	FIELD OF VIEW
50	32 9 INF.	29 2 INF.	23 10 INF.	19 3 INF.	14 11 INF.	11 8 INF.	8 6 INF.	6 5 INF.	10'0"x13'4"
25	21 2 51 2	19 8 INF.	17 1 INF.	14 7 INF.	12 0 INF.	9 8 INF.	7 6 INF.	5 10 INF.	5'0"x6'8"
15	12 5 18 10	11 11 20 4	10 11 23 11	9 10 INF.	8 7 INF.	7 5 INF.	6 0 INF.	4 11 INF.	3'0"x4'0"
10	8 10 11 7	8 6 12 1	8 0 13 3	7 5 15 3	6 8 19 9	5 11 INF.	5 0 INF.	4 3 INF.	2'0"x2'8"
8	7 3 9 0	7 0 9 3	6 8 9 11	6 3 11 0	5 9 13 2	5 2 INF.	4 6 INF.	3 11 INF.	1'7"x2'1"
7	6 5 7 9	6 3 7 11	6 0 8 5	5 8 9 2	5 2 10 8	4 9 13 3	4 2 INF.	3 7 INF.	1'5"x1'10"
6	5 7 6 6	5 5 6 8	5 3 7 0	5 0 7 6	4 8 8 6	4 3 10 0	3 9 INF.	3 4 INF.	1'2"x1'7"
5	4 8 5 4	4 7 5 6	4 6 5 8	4 3 6 0	4 0 6 7	3 9 7 6	3 4 9 8	3 0 INF.	1'0"x1'4"
4	3 10 4 3	3 9 4 3	3 8 4 5	3 6 4 7	3 4 4 7	3 2 4 11	2 11 5 5	2 7 INF.	9"x12"
3	2 11 3 1	2 10 3 2	2 9 3 2	2 8 3 4	2 7 3 6	2 7 3 9	2 2 4 11	1 11 6 11	7"x9 3/4"
2	1 11 2 1	1 11 2 1	1 11 2 1	1 10 2 1	1 10 2 2	1 9 2 3	1 7 2 8	1 5 3 1	4"x5 1/2"

OBJEKTİF ODAK UZUNLUĞU : 50mm

Hyperfocal Dist.	146 8	115 3	80 8	57 8	40 4	29 4	20 2	14 8	
	1/2	1/2.8	1/4	1/5.6	1/8	1/11	1/16	1/22	
LENS FOCUS (FEET)	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	FIELD OF VIEW
50	38 7 71 6	35 3 83 6	31 2 126	27 8 300	22 0 INF.	18 9 INF.	12 2 INF.	9 3 INF.	7'1"x9'2"
25	21 0 29 5	20 8 31 8	19 2 35 9	17 8 43 0	15 9 61 11	13 9 INF.	8 2 INF.	6 4 INF.	3'6"x4'7"
15	13 8 16 8	13 4 17 2	12 8 18 4	11 11 20 1	11 0 23 7	10 0 30 0	8 8 54 11	7 6 INF.	2'1"x2'10"
10	9 4 10 8	9 3 10 11	8 11 11 4	8 7 12 0	8 1 13 2	7 6 14 11	6 9 19 2	6 0 29 4	1'5"x1'10"
8	7 7 8 5	7 6 8 7	7 4 8 10	7 1 9 3	6 9 9 10	6 4 10 10	5 10 12 11	5 3 16 9	1'1"x1'6"
7	6 8 7 4	6 7 7 5	6 6 7 8	6 3 7 11	6 0 8 5	5 8 9 1	5 3 10 5	4 10 12 10	1'1"x1'3"
6	5 9 6 3	5 9 6 4	5 7 6 5	5 6 6 8	5 3 7 0	5 0 7 5	4 8 8 4	4 4 9 9	10"x1'1"
5	4 10 5 2	4 10 5 2	4 9 5 4	4 7 5 5	4 6 5 8	4 4 5 11	4 1 6 6	3 9 7 4	8"x1'1"
4	3 11 4 1	3 10 4 2	3 10 4 2	3 9 4 3	3 8 4 5	3 7 4 7	3 4 4 11	3 2 5 4	7"x9 3/4"
3	2 11 3 1	2 11 3 1	2 11 3 2	2 11 3 2	2 10 3 3	2 9 3 3	2 7 3 6	2 6 3 9	5"x7"
2	1 11 2 0	1 11 2 0	1 11 2 0	1 11 2 1	1 10 2 1	1 10 2 1	1 10 2 1	1 9 2 3	3"x4 1/4"

OBJEKTİF ODAK UZUNLUĞU : 75mm

Hyperfocal Dist.	376	288	188	134	94	68	47	34	
	1/2	1/2.8	1/4	1/5.6	1/8	1/11	1/16	1/22	
LENS FOCUS (FEET)	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	NEAR FAR	FIELD OF VIEW
100	78 10 136 6	73 0 160	65 0 214	57 0 394	48 0 INF.	41 0 INF.	32 0 INF.	25 0 INF.	9'11"x13'10"
50	44 3 57 3	42 0 61 0	39 0 72 0	35 0 60 0	31 0 105 0	27 0 185 0	23 0 INF.	19 0 INF.	4'11"x6'11"
25	23 5 26 10	22 10 27 7	22 0 28 10	21 30 8	19 8 35 0	18 5 40 0	17 0 52 0	16 0 85 0	2'6"x3'6"
15	13 6 15 8	13 11 16 1	13 10 16 5	13 6 16 10	13 0 17 9	12 5 19 0	11 5 21 8	10 7 26 0	1'6"x2'1"
10	9 8 10 3	9 8 10 5	9 6 10 7	9 4 10 10	9 0 11 2	8 9 11 9	8 3 12 9	7 9 14 2	1'0"x1'4"
8	7 9 8 3	7 8 8 4	7 8 8 5	7 7 8 6	7 4 8 9	7 2 8 9	6 10 9 8	6 6 10 5	9"x12"
7	6 10 7 2	6 9 7 3	6 9 7 3	6 8 7 5	6 6 7 7	6 4 7 10	6 1 8 3	5 10 8 10	8"x11"
6	5 11 6 2	5 10 6 2	5 10 6 2	5 9 6 3	5 8 6 5	5 6 6 7	5 4 6 11	5 1 7 3	7"x9 3/4"
5	4 11 5 1	4 11 5 1	4 10 5 2	4 10 5 2	4 9 5 3	4 8 5 5	4 6 5 7	4 4 5 10	6"x8"
4	3 11 4 1	3 11 4 1	3 10 4 1	3 9 4 2	3 9 4 3	3 9 4 3	3 8 4 4	3 6 4 7	4"x6"

NOTLAR : — $K_d = .001'' (1/1,000'')$

— Akademik açıklık = $.402'' \times .292''$

— Hyperfocal Dist. : H. uzunluk

— Lens fokus : objektif odaklama

— Field of view : görüş alanı

— Near / Far : Yakın / Uzak

OBJEKTİF FORMÜLLERİ

Hiperfokal (odakötesi) Formülü :

Bir objektifin hiperfokal uzunluğu, alan derinliğinin, gerek sonsuzdaki nesnelerin gerekse mümkün olan en yakındaki nesnelerin kabul edilir bir netlikte çekilebildiği özel bir durumunu belirtir. Bu nedenle, bir objektif hiperfokal uzunluğuna odaklandığı zaman, o uzunluğun yarısıyla sonsuz arasındaki tüm görüntü noktaları kabul edilir ölçüde net olacaktır.

(İlç veya onun kesirlerini kullanmak suretiyle) hiperfokal uzunluğun formülü:

$$H = \frac{F^2}{f \times Kd}$$

H — Hiperfokal uzunluk

F — Objektifin odak uzunluğu

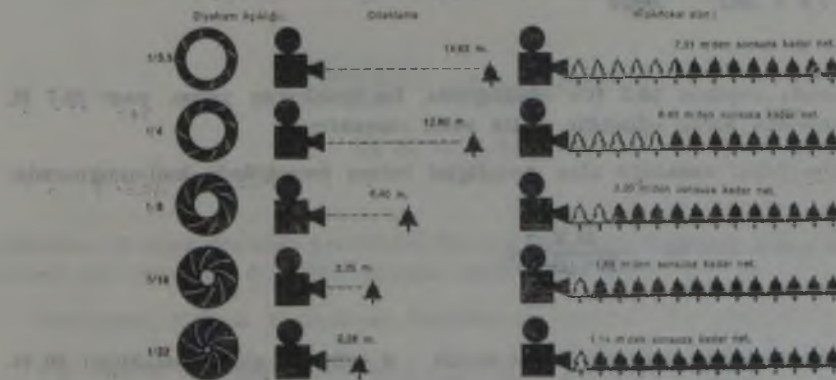
f — f/stop sayısı

Kd — Görüntü noktasının büyüklüğü/karışma dairesi

Hiperfokal görüntü noktasının büyüklüğü, kısaca, odaklanmış uzunluk düzlemi dışında bulunan ve bu nedenle, film düzlemindeki bir noktanın görüntüsünü değil, Kd kutrununda flu (bulanık) bir daire meydana getirecek bir noktanın görüntüsü olarak tanımlanabilir. Pratik amaçlar için, alan derinliğini ve hiperfokal uzunluğu hesaplama, genellikle aşağıdaki değerler kullanılır:

16mm'lik alıcılarda Kd'si : .001 inç (1/1000 inç)

35mm'lik alıcılarda Kd'si : .002 inç (1/500 inç)



Şekil 7: — 35 mm. alıcıda, 50 mm'lik bir objektifin Hiperfokal - uzunluk tablosu

Alan Derinliği Formülü:

Alan derinliği, hiperfokal uzunluğun ve görüntü noktasının büyüklüğü (Kd) yardımıyla hesaplanır.

$$YS : \text{Alıcı Yakın Sınırdaki} = \frac{H \times S}{H + (S - F)}$$

$$US : \text{Alıcı Uzak Sınırdaki} = \frac{H \times S}{H - (S - F)}$$

H : Hiperfokal uzunluk

S : Alıcının nesneye olan uzaklığı

F : Objektifin odak uzunluğu

Toplam derinlik: US — YS

ÖRNEK: 50mm'lik bir 35mm alıcı objektifi 20 ft'e odaklanmış ve stop olarak f/2,8 kullanılmıştır.

Kullanacağımız ilk formül hiperfokal uzunluk formülü olacaktır.

$$H = \frac{F^2}{f \times Kd}$$

50mm odak uzaklığını 2 inç'e (yaklaşık) çeviririz.

$$H = \frac{2^2}{2.8 \times .002} = \frac{4}{.0056} = 714 \text{ inç ya da } 59,5 \text{ ft. (18,73m)}$$

Bu durumda objektif 59,5 ft'e odaklığında, bu uzunluğun yarısı, yani 29,7 ft. ile sonsuz arasında kabul edilebilir netlik alanı olacaktır.

Çıkan hiperfokal uzunluğu alan derinliğini bulma formülünde kullandığımızda:

$$YS \text{ alıcı yakın sınırdaki} = \frac{H \times S}{H + (S - F)}$$

Tüm değerleri inç'e çeviririz: H 714 inç'tir : S (süjenin alıcıya uzaklığı) 20 ft. yani 240 inç'tir : F 50mm ya da 2 inç'tir. Bu durumda:

$$YS = \frac{714 \times 240}{714 + (240 - 2)} = 172,6 \text{ inç ya da } 14,3 \text{ ft. (43,5m)}$$

$$\text{US alıcı uzak sınırd} = \frac{H \times S}{H - (S - F)}$$

$$\text{US} = \frac{714 \times 240}{714 - (240 - 2)} = 360 \text{ inç ya da } 30 \text{ ft. (9.14m)}$$

50mm'lik bir objektif f/2.8 açıklıkla 20 ft. uzaklığa odaklandığında, 14.3 ft'le 30 ft. arasında yayılan bir alan derinliğine sahiptir, ya da toplam derinlik:

$$T (\text{toplam}) = \text{US} - \text{YS} = 30 - 14.3 \text{ ft. (4.78m)}$$

Odak Derinliği Formülü :

Odak derinliği, alan derinliğinden tümüyle ayrıdır. Odak derinliği, pelikülün ışıktan etkilendiği süre içinde yerleştiği, merceğin arkasında ve odak düzleminde son derece küçük bir aralıktır. Bu, özellikle kısa odaklı merceklerde çok önemlidir. Eğer pelikül esas durumundan öne, ya da arkaya oynarsa, odak derinliği toleransının (karışma dairesi) büyümesi yüzünden, net olmayan görüntüler oluşur. Başka bir deyişle tolerans (karışma dairesi) net bir nokta olmaktan çıkıp, daha büyük ve net olmayan bir daire haline gelir. Pelikül aşırı gerilebilir ya da bollaşabilir, ya da değişken sıkıştırma plakası veya zayıf germe nedeniyle, pelikülün çekim sırasında yerinden oynaması gibi mekanik sorunlar ortaya çıkabilir. Pelikül tam olarak yatağına oturmalı ve her kare pencere arkasında, ışıktan etkilendiği süre içinde tamamiyle hareketsiz kalmalıdır. f/stop'u verilmiş bir merceğin odak derinliği.

$$\frac{\text{odak uzunluğu} \times f/\text{stop}}{1000}$$

formülüyle çok yaklaşık olarak bulunabilir (artı ya da eksi).

Buna göre, f/2.8 de 50mm'lik bir mercek:

$$\frac{50\text{mm} \times 2.8}{1000} = 0.14 = 0.0055''$$

$$\text{ya da} = \pm 0.00275$$

civarında bir odak derinliği gerektirir. Bu, yaklaşık olarak, 35mm alıcı için, karışma dairesi çapı ve odak derinliği toleransı olan 0.002" dir.

Sonsuzdan Yakına Netleştirme Yapıldığında Mercek Yer Değiştirme Formülü:

d = sonsuz durumunda merceğin yer değiştirmesi

f = inç olarak merceğin odak uzunluğu

a = inç olarak odaklanacak uzaklık

$$d = \frac{f^2}{a - f}$$

ÖRNEK. 10ft. (120 inç) e odaklanan 50mm (2 inç) lik bir merceğin yer değiştirmesi:

$$d = \frac{2^2}{120-2} = \frac{4}{118} = 0,031''$$

Objektif Görüntü Açısı Formülü :

Objektif görüntü açısı trigonometrik tanjant cetveliyle bulunur. Trigonometri, görüntü açısının sadece yarısının matematik yolla bulunmasına izin verir.

A = Açıklık (yükseklik veya genişlik inç olarak)

f = İnç olarak objektifin odak uzunluğu

$$\text{Tanjant } 1/2 \text{ görüntü açısı} = \frac{1/2 A}{f}$$

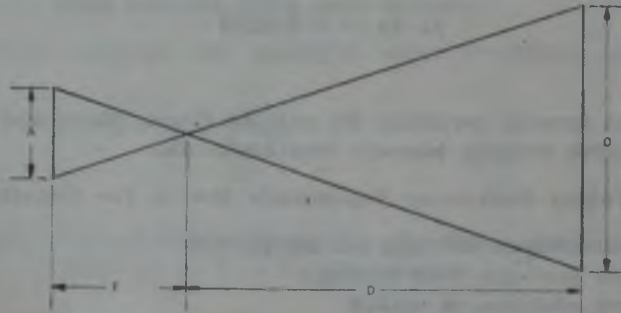
Tanjant 1/2 görüntü açısı, tanjant cetvelinin yardımıyla dereceye çevrilebilir. Bu açı ikileyle çarpıldığında, görüntü açısının tamamı elde edilir.

Sinemaskop veya iki katı sıkıştırılmış geniş perde sistemleri için formül, açıklığın, objektifin odak uzunluğuna bölünmesinden ibarettir.

Diğer sıkıştırılmış orantılar, aşağıdaki formülü kullanırlar:

$$\text{Tanjant } 1/2 \text{ görüntü açısı} = \frac{1/2 A \times \text{sıkıştırılması oranı}}{f}$$

Uzaklık, Nesne Büyüklüğü, Objektif Odak Uzunluğu ve Açıklık için Objektif Formülleri:



O = Alıcı karşısındaki nesnenin büyüklüğü.

D = Nesne ile alıcının objektifi arasındaki uzaklık.

f = Kullanılan objektifin odak uzunluğu.

A = Açıklık büyüklüğü.

Yukarıdaki unsurlar, aşağıdaki formüle göre aralarında birleşir.

$$\frac{O}{A} = \frac{D}{F}$$

Demek ki:

$$D = \frac{O \times F}{A} ; \text{Uzaklık} = \frac{\text{nesne büyüklüğü} \times \text{odak uzunluğu}}{\text{açıklık büyüklüğü}}$$

$$O = \frac{D \times A}{F} ; \text{Nesne büyüklüğü} = \frac{\text{uzunluk} \times \text{açıklık büyüklüğü}}{\text{odak uzunluğu}}$$

$$F = \frac{D \times A}{O} ; \text{Odak uzunluğu} = \frac{\text{uzunluk} \times \text{açıklık büyüklüğü}}{\text{nesne büyüklüğü}}$$

$$A = \frac{F \times O}{D} ; \text{Açıklık büyüklüğü} = \frac{\text{odak uzunluğu} \times \text{nesne büyüklüğü}}{\text{uzunluk}}$$

Yukardaki formüller tüm normal uzaklıklar için geçerlidir sadece. Çok yakın çekimler için geçerli değildir. Nedeni, objektif ile pelikül arasında bulunan küçük uzaklıktır. Formüller, aynı zamanda nesnelerin genişlik ve yükseklikleri için de geçerlidir.

OBJEKTİFLERİN AÇILARI

Odak uzunlukları farklı olan objektiflerin her birinin yatay ve dikey olarak belirli açıları vardır. Aşağıdaki tablolarda 35mm ve 16mm objektiflerin açılarını göreceğiz.

35mm Alıcı Objektifleri Açıları(*)			16mm Alıcı Objektifleri Açıları (*)		
Objektiflerin Odak Uzunluğu MM Olarak	Yatay Açı Derecesi	Dikey Açı Derecesi	Objektiflerin Odak Uzunluğu MM Olarak	Yatay Açı Derecesi	Dikey Açı Derecesi
20	63,8	50,0	5,7	83,7	66,0
25	52,9	41,0	10	54,1	40,7
30	45,0	35,0	12,5	44,4	33,0
35	39,2	29,8	16	35,3	26,1
40	34,6	26,2	25	23,0	16,9
50	27,9	21,1	50	11,7	8,5
75	18,8	14,2	75	7,8	5,7
100	14,1	10,6	100	5,8	4,3
150	9,4	7,1			

(*) Alıcı Açıklığı: Tam perde açıklık

(*) Alıcı Açıklığı: Tam açık

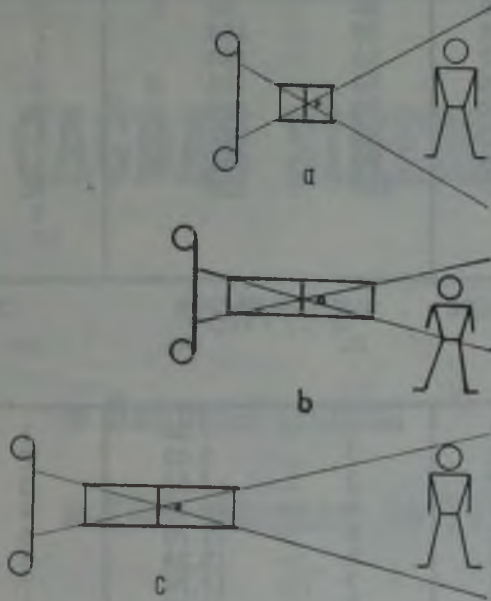
16mm ve 35 mm TELE OBJEKTİFLERİ AÇILARI

Objektiflerin Odak Uzunluğu MM Olarak	16mm Alıcı Tam Açık Olarak(*)		35mm Alıcı Akademik Açık Olarak(*)	
	Yatay Açı Derecesi	Dikey Açı Derecesi	Yatay Açı Derecesi	Dikey Açı Derecesi
150	3,8	2,8	8,4	6,1
230	2,6	2,0	5,3	4,0
250	2,3	1,7	4,8	3,6
300	1,9	1,4	4,2	3,0
385	1,5	1,1	3,1	2,3
400	1,4	1,0	3,0	2,2
500	1,2	.8	2,6	2,0
600	.9	.7	2,1	1,5
800	.7	.5	1,5	1,1
1000	.6	.4	1,3	1,0

(*) Alıcı açıklıklarla ilerde değişecektir.

GÖRÜNTÜ BÜYÜKLÜĞÜ

Objektiften (alıcıdan) belirli bir uzaklığa yerleştirilmiş olan bir görüntünün, örneğin bir insanın büyüklüğü (ölçüsü) bu objektifin odak uzunluğu ile belirlenir (şekil: 8).



Şekil 8: — a) Süje boy planda kısa odaklı bir objektifle çerçevesi.
b) Aynı uzaklıktan, uzun odaklı bir objektifle süjenin çerçevesi.
c) Süjeyi boy planda, (b) deki objektifle çerçevelemek için, alıcıyla uzaklaşmak gerekir.

Bir objektifin odak uzunluğu kısa ise (geniş açı) görüntü alanı geniştir, dolayısıyla, bu alan içindeki nesneler ve süje küçüktür. Odak uzunluğu güçlüyse, örneğin, süje aynı alıcı uzaklığında büyük görünür. Zoom objektif, alıcı yerini değiştirmeden, her iki görevde yerine getirir.

KARŞILAŞTIRMALI UZUNLUK TABLOLARI

FEET'TEN METREYE			METREDEN FEET'E			İNÇ'TEN MM'YE		
ft.		m.	m.	ft.	in.	in.		mm.
3	=	.91	1	=	3	3	$\frac{1}{16}$	1.6
4	=	1.22	$1\frac{1}{4}$	=	4	1	$\frac{1}{8}$	3.2
5	=	1.52	$1\frac{1}{2}$	=	4	11	$\frac{3}{16}$	4.8
6	=	1.83	2	=	6	7	$\frac{1}{4}$	6.4
7	=	2.13	$2\frac{1}{2}$	=	8	2	$\frac{5}{16}$	7.9
8	=	2.44	3	=	9	10	$\frac{3}{8}$	9.5
9	=	2.74	4	=	13	1	$\frac{7}{16}$	11.1
10	=	3.05	5	=	16	5	$\frac{1}{2}$	12.7
12	=	3.66	6	=	19	8	$\frac{5}{8}$	14.3
15	=	4.57	7	=	23		$\frac{3}{4}$	15.9
20	=	6.10	8	=	26	3	$\frac{7}{8}$	17.5
25	=	7.62	9	=	29	6	$\frac{15}{16}$	19.1
30	=	9.14	10	=	32	10	$\frac{1}{1}$	20.7
40	=	12.19	15	=	49	3		22.2
50	=	15.24	20	=	65	7		23.8
75	=	22.86	30	=	98	5		25.4
100	=	30.48	50	=	164			50.8
150	=	45.72	55	=	180			76.2
200	=	60.96	60	=	196	9		101.6
300	=	91.44	70	=	229	7		127.0
400	=	121.92	80	=	262	6		152.4
500	=	152.40	90	=	295	3		177.8
1000	=	304.80	100	=	328			203.2
								228.6
								254.0

MILIMETREDEN İNÇ'E
mm. in.

İNÇ'TEN CM. YE
in. cm.

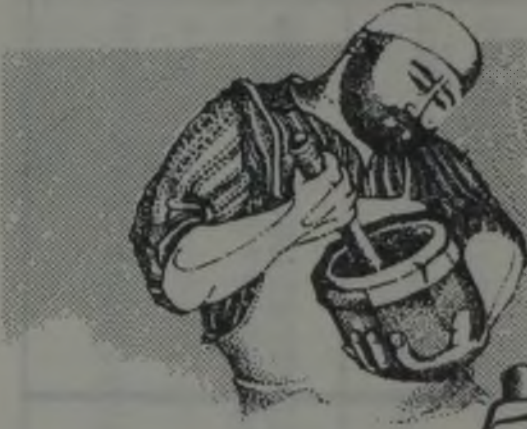
CM. DEN İNÇ'E
cm. in.

1	=	.04	1	=	2.54	1	=	00.4
2	=	.08	2	=	5.08	2	=	00.8
3	=	.12	3	=	7.62	3	=	01.2
4	=	.16	4	=	10.16	4	=	01.6
5	=	.20	5	=	12.70	5	=	02.0
6	=	.24	6	=	15.24	6	=	02.4
7	=	.28	7	=	17.78	7	=	02.8
8	=	.32	8	=	20.32	8	=	03.1
9	=	.36	9	=	22.86	9	=	03.5
10	=	.39	10	=	25.40	10	=	03.9
12	=	.47	11	=	27.94	11	=	04.3
14	=	.55	12	=	30.48	12	=	04.7
16	=	.63	13	=	33.02	13	=	05.1
18	=	.71	14	=	35.56	14	=	05.5
20	=	.79	15	=	38.10	15	=	05.9
22	=	.87	16	=	40.64	16	=	06.3
24	=	.94	17	=	43.18	17	=	06.7
25	=	.98	18	=	45.72	18	=	07.1
25.4	=	1.00	19	=	48.26	19	=	07.5
26	=	1.02	20	=	50.80	20	=	07.9
27	=	1.06	21	=	53.34	21	=	08.3
28	=	1.1	22	=	55.88	22	=	08.7
29	=	1.14	23	=	58.42	23	=	09.0
30	=	1.18	24	=	60.96	24	=	09.4
35	=	1.37	25	=	63.50	25	=	09.8
40	=	1.57	30	=	76.20	25.4	=	10.0

ÇAĞDAŞ SİNEMA

SAYI: 2

- Belgesel sinema
- Türk sineması ve TV.



TECRÜBE...

RENKLER'in
ağaç köklerinden
elde edilip
havanda dövüldüğü
günlerden,

kola kuvvet
kotarıldığı,
okkayla ölçüldüğü
devirden
bu yana;



SETBAJANS



merbolin den
1882 de kurulmuş olan
MERKEZ BOYA
İMALATHANESİ'ne
uzanan geçmişimiz
tecrübemizin
kanıtıdır.



merbolin

GÖZLEM YAYINLARI



ilk kitabını sunar

Pierre SALAMA / Jacques VALIER

EKONOMİ POLİTİK EL KİTABI

"Mücadele edilen sistemi tanımak,
uyulması gereken bir koşuldur"

Ekonomi politik sorunlarını teorik düzey-
den uygulama düzeyine indirgeyerek
kapitalist sistemi ve yapısında gelişen
çelişkilerin niteliklerini ele alan bu kitap
sorunlara getirdiği açıklıkla her zaman
baş vurulacak temel bir eser olacaktır.

(15 Lira)

DAĞITIM

**İstanbul: GE-DA, Ankara: AYDIN
KİTAPEVİ**

**İzmir: KIVILCIM
DAĞITIM**

hazırlanmakta olan eserler

MUZAFFER SENCER

**SOSYAL
SINIFLAR
kriter ve
göstergeler**

STEFANOS YERASIMOS

**TÜRKİYEDE
GERİ KALMIŞ-
LIGIN OLUŞUMU**

GÖZLEM YAYINLARI

Cağaloğlu, Çatalçeşme, Üretmenhan 415. p.k. 966 Karaköy



Sünger yatak alırken
kılıf üzerine dikili

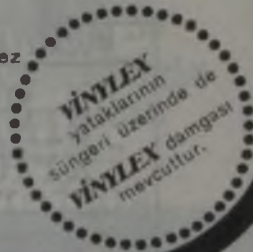
VINYLEX
markasını arayınız...

Piyasada eşi,
benzeri olmayan Vinylex
profil sünger yataklarının
sünger, sizin rahatınız
için özel olarak
imal edilir.

- Deforme olmaz
- Çökmez
- Yumurta profillidir, terletmez
- Uzun ömürlüdür
- Değişik renk ve desenlerde
portatif kılıfları vardır.

VINYLEX markası kalite garantisidir

Bütün Vinylex bayilerinde görebilirsiniz.



**Mantodan çoraba, bluzdan elbiseye
36 bedenden 50 bedene kadar
genç kız ve kadın giyimi
12 senedir bizim
işimizdir.**

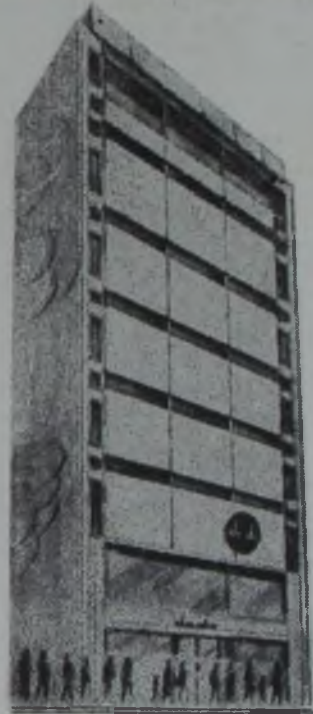
de-de

*Modern ve zarif
kıyafetleri Türkiye'nin
her yerinde aynı fiatla
satılan yegane kadın
konfeksiyonudur.*



Toptan Satış:

**İstiklâl Caddesi No. 241 Kat 5
Tel : 49 08 85 - 49 81 97 - 45 63 64
İSTANBUL**



ILANCIK

**İŞ ve
TURİSTİK
SEYAHATLERİNİZ
İÇİN**



İRAN AIR



TAHİRAN İSTANBUL
FRANKFURT PARIS CENEVRE
ROMA LONDRA ATINA MOSKVA
KARAKI BOMBEY KABUL ABUDABI
KUVEYT BAHRAYN DOHA CAHİRAN
DUBAI